

czywiści, charakterystyczną pasją ekspresjonistycznego rzeźbiarstwa, które stanowią o sztuce pisarskiej Kadena, i dzięki której psychiki bohaterów stają się stylizowanym refleksem zgorączkowanej psychiki autora, a gorączkowość ta sprawia, że myśli tych bohaterów wyrażają się we wzruszeniach, wzruszenia w gestach i czynach, a czyny — zarówno indywidualne jak zbiorowe — we wstrząsających wybuchach. Z tego powodu utwory Kadena są raczej widowiskami powieściowymi, areną dramatycznych rozgrywek, w których autor, jakby nie dowierzając samowystarczalności duchowej bohaterów, pobudza ich własnymi wyrzuceniami, wspiera rozumowym komentarzem lub wręcz prowokuje i reweluje ich podświadome życie za pomocą przejmujących, retorycznych apofteoz. Stosowanie tego rodzaju techniki świadczy wymownie, że nie tyle chodzi tu o opis charakterów i zdarzeń, ile o teatralizację rytmu, tempa, napięcia nurtów życiowych, definiujących się nie ideą intelektualnej koncepcji, lecz ideą samego procesu, samej akcji, samego przeżycia.

W Czarnych skrzydłach takim żywi-

łem życia jest życie węgla, mroczne sprawy kopalni, łączące kapitalistów i proletariuszów. Ta łączność oparta jest na walce. W istocie bowiem nie tak ludzi nie wiąże, jak walka. Wydaje się to paradoksem, bo jakże może łączyć to właśnie co ludzi dzieli, co ich odpycha od siebie, co wymaga apudku jednych dla triumfu drugich? A jednak tak się dzieje, że walka silniej cementuje przeciwników, niż najuroczystsze przymierza, albowiem zawsze w trakcie żąrzatego boju przychodzi taki moment, kiedy strony walczące tracą z oczu obiektywny przedmiot sporu i zaczynają walczyć dla samej walki, dla „diabolicznej” satysfakcji opanowania wroga, podporządkowania go sobie, wchłonięcia go w siebie, uzbrojenia się w jego siły, wyposażenia się w jego wartości — słowem, wydaje się, że poprzez walkę ludzie głębiej się poznają i zespalają, bez względu na to czy to zespoleśnie przyjmie kształt dobrej, czy niedobrej miłości.

Górnika w Czarnych skrzydłach nie odstepuje myśl o myślach dyrektora, dyrektor nosi w swej głowie ciężar pracy górniczej Robotnik nienawidzi swej nędznej doli

a przeciw w obronie jej nie zawaha się przed najcięższymi ofiarami. Właściciel kopalni męczy się i gardzi walczącą z nim nędzą ludzką, a jednak ani przez chwilę nie przestanie się o nią troszczyć. Obaj bowiem żyją z tej wspólnej rzeczy, która jest terenem walki i pracy, choć jeden żyje z cudzej krzywdy, drugi dla cudzego zysku. Wzajemna zależność walczących stron jest tu jednym z objawów t. zw. przekleństwa bytu, które polega na tym, że człowiek — zarówno właściciel jak proletariusz — staje się niewolnikiem stworzonego dzieła, gdy to dzieło jest przeznaczeniem życia.

Ten sam efekt ideowy dostrzegamy zresztą i w przeżyciach osobistych, w przepięknym romansie Tadeusza z Lenorą. Poezja tej miłości, snującej swoje gniazdo na wulkanie tragedii społecznej, potwierdza w przejmujący sposób ideę tragicznej zależności od tego co w miłości jest zwyciężeniem, rozkoszą i najwyższą chwałą kochanków. To wierność. Wierność — wbrew wszelkim przeszkodom i różnicom społecznym, socjalnym, kulturalnym. Wierność nie tylko w sensie

uczuciowego przymierza, a więc gruntowna wiara w siebie, ale i wierność w walce, bo prawdziwa miłość zawsze jest walką o coraz głębsze poznanie i coraz pełniejsze, doskonalsze posiadanie siebie. Wspólny liryzm tej „intymnej miłości” silnie i może częściej uzmysławia nieszczęśliwe zadanki, jakie życie stwarza swemu twórcy-człowiekowi — niż obraz wielkich masowych operacji w świecie robotniczym. Ta bowiem wierność miłosna, której dobili się Tadeusz i Lenora, dobijając się wreszcie braterstwa duchowego, przypiętowała ich rozstanie, uczyniła ich ofiarami zdobytego szczęścia, uderzyła w kochanków bezsilną rozpaczą kołosa — gdy jedno umiera fizycznie a drugie — moralnie.

Sharmonizowanie tych tak odrębnych efektów psychologicznych, płynących z motywów osobistych i socjalnych, dla uwydatnienia wspólnej dla wszystkich dziedzin życia prawdy, jest niewątpliwie największym osiągnięciem artystycznym Kadena w jego dramatycznej epopei kopalnianej.

LEON POMIROWSKI

ANDRZEJ SURKOW

KSIĄŻĘ IGOR — I KAROL MARX

W r. bież. mija 750 lat od chwili, gdy *Slowo o wyprawie Igora* zostało stworzone przez nieznanego autora. Ta rocznica sama przez się jest wstrząsającym powodem do omówienia sprawy tego utworu, niezwykle ciekawego ze stanowiska historyczno-literackiego. Zastanawiając się jednocześnie nad stosunkiem dzisiejszej prasy sowieckiej do słynnego poematu, poruszamy zagadnienie o wiele bardziej złożone i obfitujące w ogromnie interesujące szczegóły, tak bardzo charakterystyczne dla bolszewickiej ideologii i mentalności w obecnej fazie jej rozwoju.

Wróćmy jednak na chwilę na płaszczyznę historii literatury. Rękopis *Slowa* zaginął w czasie pożaru Moskwy w 1812 r., tak iż obecnie pozostało jedynie kilka egzemplarzy pierwszego wydania utworu z r. 1800. Rewelacyjna treść i wybitna wartość artystyczna poematu były tak niezwykłe, iż powstała wersja, że zaginiony rękopis jest fałszerstwem jakiegoś maniaka — entuzjasty ojczyznej literatury. Dopiero znalezienie szeregu autentycznych utworów literatury rosyjskiej z w. XIV i XV, w oczywisty sposób wzorowanych na *Slowie (Slowo o Manajewom poboiszcie oraz inne)* usunęło wszelkie wątpliwości.

Historyczna sytuacja, w której powstał poemat, była szczególnie ciekawa w jej tragicznych sprzecznościach. W księstwach Rusi ówczesnej zaczęły krystalizować się stosunki feudalne, którym towarzyszyły bratobójcze walki poszczególnych księstw, kiedy to „rzadko na ziemi ruskiej nawoływali się oracze, lecz często kruki krakały, trupy między sobą rozdzielając”. Pod wpływem chrześcijaństwa kultura Rusi Kijowskiej i księstw północnych stanęła na wysokim poziomie, lecz w świadomości i obyczajach ludu żyły jeszcze pierwiastki pogańskie. Liczne i wojownicze ludy stepów ustawicznie nosły pożogę i śmierć rolniczej ludności słowiańskiej.

Niezmiernie interesująca jest metoda twórcza autora poematu, człowieka jak na swoje czasy wykształconego, o dużej erudycji książkowej oraz skryzlowanym światopoglądzie politycznym. Ow wojownik drużyny książęcej obcy był jednak nastrojom chrześcijańskiego ascetyzmu, które by niewątpliwie zabily tak istotny i pełny uroku motyw *Slowa*, jakim jest żywiłowy, pogański sposób ujęcia i opisu majestatem zjawisk ówczesnej natury i wojny. Poetęzna lakoniczność stylu *Slowa* jest cechą wysokiej sztuki pisarskiej, a treść i język tego utworu stanowią niewyczerpalną skarbnicę różnego rodzaju informacji dla badacza i piewów tej odległej od nas i tak dramatycznej epoki. Subtelny liryzm i napięcie ideowe twórczości nieznanego autora sprawiły, iż utwór jego wywarł głęboki wpływ na losy literatury rosyjskiej, wywołując liczne przeróbki poetyckie w przekładach na język współczesny. *Slowo* stało się źródłem głębokiej i pięknej tradycji artystyczno-literackiej.

Entuzjazm dawnej rosyjskiej krytyki dla *Slowa* całkowicie podziela i publicystyka sowiecka. Problem wartości literackiej słynnego poematu stanowi jednak dla niej tylko punkt wyjścia do dalszych wywodów na temat jego sensu historyczno-ideowego. Czytelnik sowiecki dowiaduje się przy tym, że Karol Marx nie tylko czytał *Slowo*, lecz nawet miał o nim ustalone zdanie, które wypowiedział w następujący sposób: „Cała ta

pieśń posiada chrześcijańsko-heroiczny charakter, aczkolwiek pierwiastki pogańskie występują jeszcze bardzo wyraźnie”.

To dosyć ogólnikowe oświadczenie Marxa w interpretacji autorów sowieckich, jak zawsze, nabiera znaczenia jakiegoś głębszego argumentu na korzyść pięknego poematu, chociaż, prawdę mówiąc, o ile chodzi o kwestie narodowościowe, Marx bardzo sceptycznie oceniał dziejową misję wschodniego słowiaństwa, ulegając nastrojom swoistego mesjanizmu pan-germanistycznego.

JULIAN PRZYBOŚ

Z ROZŁAMU DWU MÓRZ

...Nowi gdzieś ludzie w sto lat będą po mnie
Patrzący —

Stoczek

Z rozłamu dwóch odpływających w przeciętlego niebosklony mórz,
z twoich oczu umarłych
ogromnie

— patrzę, aby mnie blaski odstoniły z Ziemi,
na zachód jak ocean otwarły —
ten łuk promieni wraca po lazurach do mnie.

Czy to dzianie się słońca, pochody zórz wiekopomych,
pogromy obłoków
nazywałeś aniołami?
Aniołowie byli wtedy — jak dzisiaj — znikaniem.

Na jakim przestworzu odpływającym promieniami w ciemność
utwierdzą dzieło, najdalsze, co przetrwa!
Iestem chwilę
znikliesz o wiek miniony przede mną,
szybszą o sto lat co przebiegną po mnie.

Tu znaczy tylko czyn ostateczny: milczenie.

Tam rybacy rozpiętym żaglem odwracają twoją tęczę,
zgasty promyk zakwitł wysoko:
mewa.

Nowi ludzie czerpią przestrzeń, napelniają ręce
daremnie.

Do mieszkańców prowincji

najłatwiej dociera gazeta miejscowa.
Dzięki temu dobre rezultaty dają
ogłoszenia pomieszczone w dzienniku

„Express Lubelski i Wołyński”

XV rok wydawnictwa
Najwyższy nakład na terenie
Województw Lubelskiego i Wołyńskiego

Blizsze informacje, egzemplarze okazowe,
kosztorysy ogłoszeń — na każde zapytanie.

Lublin, Kościuszki 8, tel. 23-60.

i rozumieć przeszłość naszego Narodu, nauczyć się cenić te wysokie walory ducha, które wykłwał w sobie Naród podczas wielowiekowej walki z najazdami obcych o lepszą dolę”. „Cnota wojenna, gorąca miłość do własnej Ojczyzny, gotowość poświęcenia życia za jej niezależność, — stwierdza publicysta Ł. Szejnkerman, — natchnęły głównego bohatera tego utworu”.

Dla każdego, kto uważnie śledzi ewolucję poglądów prasy sowieckiej, przytoczone wyżej cytaty, których terminologia i treść najzupełniej byłaby na miejscu w jakimś patriotycznym przedwojennym podręczniku historii Rosji lub nawet każdego z państw współczesnych o ustroju burżuazyjno-narodowym, nie zawierają w sobie nic zasadniczo nowego. Reprezentują one jednak dosyć już dojrzałe wyniki wspomnianej ewolucji ideologicznej. Porównując je z tymi dogmatami teoretycznymi publicystyki urzędowej, które dominowały w politycznym myśleniu Rosji Sowieckiej kilka lat temu, trudno oprzeć się wrażeniu, iż jesteśmy bardzo spóźnieni, o ile chodzi o nasz własny system poglądów na życie Z. S. R. R., za którego dynamiką nie jesteśmy w stanie nażyć.

Sami zresztą pisarze bolszewicy nie zawsze potrafili dotrzymać kroku rozpędowi ewolucji politycznego światopoglądu miarodajnych czynników. Na łamach tej samej *Komsomolskiej Prawdy*, która chwali głęboki patriotyzm księcia Igora, mniej patriotyczny prof. M. P. Baskin potępia prof. Prieobrażenskigo za to, że ten ostatni w przedmowie do włoskiej książki o Spartaku dowi, iż w powstaniu rzymskich niewolników dużą rolę odgrywały motywy rasowe i narodowościowe. Pozostaje przypuszczenie, że ani prof. Baskin nie czytuje własnej gazety, ani jej redakcja — artykułów, które umieszcza. W obecnym zamęcie ideologicznym Sowietów zachodzi ustawicznie pomieszczenie dwóch różnych koncepcji patriotyzmu. Pierwsza, ortodoksalno-komunistyczna jego koncepcja reprezentuje patriotyzm ongi urzędowo sowiecki, będący systemem o podłożu i kryteriach społeczno-ekonomicznych, który na zasadzie społecznej solidarności proletariatu w „mechaniczny” niejako sposób łączy różne organizmy historyczno-narodowe, tak, jak na to wskazuje sama nazwa „Związek Socjalistycznych Republik Rad”.

Z punktu widzenia tej koncepcji narodowo-historyczne kryteria i czynniki egzystencji państw mają realne znaczenie polityczne jedynie w ramach określonej fazy gospodarki kapitalistycznej. Jest rzeczą aż nadto oczywistą, że patriotyzm *Slowa*, łączący walecznego księcia z ludnością ciemniejszą przez obcego najazdcę i przez własnego feudała, jest wybitnie organicznym patriotyzmem narodowym o znaczej dziejowej trwałości.

W Z. S. R. R. odbywa się eksperyment syntezy motywów takiego patriotyzmu z dalszym rozwojem socjalistycznego ustroju w jego bolszewickiej postaci. Nasuwa to inną kwestię, wykraczającą poza ramy niniejszego artykułu: czy dążność do tej ideologicznej syntezy jest tylko taktycznym ustępstwem na rzecz pewnych grup społeczeństwa, ustępstwem jakim był niedgdy NEP leninowski, czy też stanowi istotnie jakąś historyczną fazę „ewolucji” bolszewizmu.

ANDRZEJ SURKOW

JAN BRZĘKOWSKI

INTEGRALIZM W CZASIE

Wspomnienie

Badania teoretyczne nad poezją nie miały u nas szczęścia; podchodzono do nich w sposób albo fałszywy albo niepełny: starzy historycy literatury nacili istotną treść poetyckiego poznania ekscesami metody genetycznej — młode pokolenie poetów zapatrzone w zdobyte formalnie nie miało dość oczu i czasu, by wyrwać się spod wpływu problemów związanych z formą. Zapominano o tym, że forma jest tylko funkcją rzeczywistości poetyckiej, taką samą jak i temat, temat-anedota w stanie surowym, czy temat-treść, który otrzymujemy po jego poetyckiej obróbce, zapominano, że poznanie dzieła poetyckiego nastąpiło nie tylko przy ujmowaniu go jako pewnej samodzielnej, zamkniętej całości, bez rozbijania jej na poszczególne elementy składowe.

Poznanie poetyckie

Metoda analityczna poczyniła spustoszenia również i w dziedzinie poezji, przylaczając syntetyczne widzenie całości poematu do badań elementów formy. Poznanie dzieła poetyckiego możliwe jest jednak tylko przy braniu pod uwagę jego całokształtu i wszystkich zawartych w nim cech *trwających równocześnie w czasie*. Nasze wyobrażenie o wierszu będzie zupełnie fałszywe, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę oddzielnie wszystkie znajdujące się w nim elementy, gdyż nie uwzględniamy wtedy czynnika ich równoczesności, trwania.

Poznanie poetyckie nie ma charakteru absolutnego. Już samo istnienie w czasie zawiera w sobie postulat zmiany. Może ono docierać aż do istoty wiersza, ale nie może go wyrazić w formie tylko statycznej. Poznanie ma charakter względny i niejako kwantytaty, dokonywany jest przez pewne niejednostajne emisje energii uczuciowo-wzruszeniowej. Jego aprioryczność łączy się nierozdzielnie z empiryzmem doznań, jest ono właściwie pewnego rodzaju poetycką antynomia.

Wartość poznania poetyckiego polega jednak na tym, że nie ogranicza się ono wyłącznie do poezji. Jako pewnego rodzaju system intuicyjno-etyczny, stanowi ono także wstęp do dyscypliny ułatwiającej zrozumienie innych dziedzin działalności człowieka. Zawiera ono w sobie poza tym pojęcie prawdy poetyckiej i dlatego nie jest równoznaczne tylko z poznaniem semantycznym.

Postulat etyczny

Już samo pojęcie języka poetyckiego zawiera w sobie postulat ekskluzywności wobec elementów nie należących do tego samego systemu. Poezja musi więc być *poezją integralną*, t. j. taką, która składa się z elementów wyłącznie poetyckich. Język poezji różni się zaś od języka potocznego tym, że w przeciwieństwie do mowy codziennej i do języka logiki, gdzie obowiązują pojęcie jednowartościowości semantycznej czy uczuciowej — przy tym jest wielowartościowy. Ta wielowartościowość polega na użyciu tego rodzaju systemów poetyckich, które zawierająby maksimum możliwości kojarzeniowo-wyobrażeniowych.

Pomimo to istnieje dla pewnego systemu tylko jedno (a nie więcej) połączenie elementów poetyckich, które pozwala na osiągnięcie pełnego wyrazu, na wydobycie istotnego maksimum ekspresji. Dlatego też u podstaw integralizmu poetyckiego znajduje się postulat *jedności* tego systemu i zgodności języka poetyckiego z poetycką rzeczywistością. W ten sposób integralizm zawiera w sobie pojęcie *prawdy poetyckiej*. Polega ona na zgodności nie z rzeczywistością zewnętrzną czy duchową, ale na ujęciu istoty rzeczywistości poetyckiej, na jej — by użyć terminu Husserla — *eidetycznym* poznaniu. Jest ono możliwe tylko przy niezwykle intensywnym myśleniu poetyckim, przy zespoleniu integralnym systemu widzeniowego z systemami semantycznym i dźwiękowym, co da się osiągnąć jedynie w danym wypadku, gdy układ poetycki jest dostatecznie silny, by się nieodparcie narzucił. Z tego punktu widzenia nadrealistyczny automatyzm psychiczny, *écriture mécanique*, będący tylko swoistym określeniem t. zw. dawnej natłoczenia, ma swe głębokie uzasadnienie, o ile nie czyni się zeń dogmatycznego kanonu. Nie stoi on jednak w żadnym stosunku do samego przeżycia, do bodźca który wywołał wiersz. *Sama wartość etyczna i prawdziwość przeżycia nie ma bowiem żadnego wpływu na artystyczną wartość wiersza*. Przykład: twórczość naszych wielkich romantyków, którzy zd-

byli się na nigdzie niespotykaną siłę patriotycznego wyrazu, chociaż nie brali czynnego udziału w walce o niepodległość. Chodzi tu raczej o pewien całokształt doświadczeń psychicznych — poetyckich i życiowych, razem wziętych. Z punktu widzenia etyki istotne jest więc to, by wiersz był zgodny z całością doznań, które składają się na nasze poznanie poetyckie, a nie o to, czy jakieś przeżycie jest autentyczne. Można by poza tym powiedzieć, że chodzi tu nie tyle o jedno określenie wrażenia, np. zachodu słońca, ale raczej o pewnego rodzaju wrażenie-typ, ujmujące poetycką istotę wszystkich znanych nam zachodów, względnie nawet samego pojęcia zachodu, i to raczej w rozumieniu nominalistycznym, niż realistycznym. Inaczej mówiąc *postulat etyczny obowiązuje nie w stosunku do samego przeżycia, ale do jego bytu poetyckiego*.

„P r o b l e m”

Każdy wiersz musi więc mieć swe głębokie uzasadnienie, niezależnie od chwilowego tylko, przemijającego nastroju. Poezja bowiem nie powinna wyrażać drobnych „nastrojków”, ale — pewne bardziej skoordynowane całości uczuciowe. Muszą one zawierać również ujęcie *treści* (nie — tematu), i to nie tylko uczuciowej, ale etycznej, estetycznej, psychologicznej, antylogicznej, socjalnej itd. Gdyby nie to, że wraz ten uległ takiemuż użyciu i deprecjacji, można by nawet powiedzieć, że wiersz musi posiadać pewien „problem”, oczywiście w szerszym znaczeniu tego słowa. Wiersz musi coś *wyrażać*. Nie chodzi tu ani o „myśl”, ani o tendencję społeczną, ani tym bardziej o „pointę”, ale o to, by miał on swą *głębszą rację bytu*. Z chwilą gdy się go drukuje, jest on bowiem faktem artystyczno-społecznym, a nie — tylko osobistym, i dlatego musi on już zawierać element *odpowiedzialności*. Z tego punktu wyjścia należało by podchodzić zwłaszcza do poezji społecznej.

Element czasu

Na ewolucji, jakiej ulega obecnie poezja, zaważyło wiele czynników, których szczegółowa analiza zaprowadziłaby nas zbyt daleko. Na przemiany te wywarł jednak ogromny wpływ fakt, będący pozornie bez znaczenia, ale w rzeczywistości związany z samą istotą poezji: jej zupełnie wyjątkowa *deutorowość*, wynikająca z tego, że poezja może być czytana lub recytowana. Można by nawet zaryzykować twierdzenie, iż załóżmy o tym istnienie ona przede wszystkim w przestrzeni lub w czasie, gdyż poeta zwracający się do czytelnika myśli bardziej „przestrzennie”, podczas gdy poeta przyzwyczajony do zwracania się do mas ma wyobrażenie bardziej „czasowe”. Przewaga jednej z tych dwóch cech pociąga za sobą o wiele poważniejsze następstwa niż można było przypuszczać, i oddziaływała nawet na samą strukturę i charakter poezji. Dlatego też na obecną sytuację poetycką w Polsce decydujący wpływ wywarło również to, iż ostatnio była ona przeznaczona wyłącznie do czytania w druku, a tylko w rzadkich wypadkach — do recytacji. Tym się tłumaczy fakt, że nowa poezja miała charakter kameralny, jednostkowy, a nie masowy, że znajdowała się pod znakiem pośredniości a nie — bezpośredniości, że była trudna i opierała się na metaforze, że przeważał w niej element statyczny, pejzazowy, a nie — ruch. Dlatego też nowa poezja tak bliska zżyła się z malarstwem, że szkółka dla muzyki, choć oczywiście każda z tych dziedzin sztuki ma zarówno właściwe jej środki ekspresji, jak i ramy w których one istnieją. Właściwą domeną malarstwa jest przestrzeń, podobnie jak muzyka istnieje właściwie w czasie. Poezja może istnieć równocześnie w czasie i przestrzeni. (Jest to oczywiście pragmatyczne skróty, uproszczenie nie wyczerpujące całości zagadnienia). Dlatego też jeden z tych czynników może mieć przewagę. Ostatnio zdecydowanie dominowała projekcja przestrzenna poezji. Nowe poszukiwania prawie zupełnie nie uwzględniły domeny czasowej, tak iż od chwili wyśnięcia przez futurystów postulatu *simultaneizmu* nie zrobiono w tej dziedzinie właściwie żadnego poważniejszego kroku.

Poezja awangardy miała dotychczas przede wszystkim jeden brak: oddawała poetycką rzeczywistość, ale nie wyrażała jej stawania się w czasie. Interesował ją za nadto czynnik przestrzeni (tym się tłumaczy częściowo zarzut pejzazowości), i dlatego awangarda nie dała dotychczas nowego ujęcia problemu czasu. Od tego były tylko rzadkie wyjątki (Przyboś, Czechowicz, Zagórski, i to tylko w niektórych wierszach). Był poetycki powinien istnieć jednak nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie, powinien stać się nie jedno, lecz dwu i więcej wymiarowy. W tym kierunku powinny pójść też obecne wysiłki awangardy poetyckiej. *Myślenie metaforyczne należało by więc zastąpić myśleniem w czasie*.

Ze znaczenia tego czynnika nie zdawałem sobie jeszcze sprawy wtedy, gdy w *Poezji integralnej* wypuklałem rolę elipsy i „stylu elipsytnego”. Już w tej koncepcji znajdowały się jednak pierwsze zaczątki tego „myślenia poetyckiego w czasie”. Sądzę, że podobnie jak po peperowskiej „metaforze teraźniejszości” poezja awangardy odkryła „metafory rozwinięte” w formie całych okresów, zdań metaforycznych, a nawet poematów-metafa, tak i obecnie powinniśmy przystąpić do tworzenia „elipsy rozwiniętej w czasie”, do stworzenia istotnie „stylu elipsytnego”.

Wskazanie praktycznych sposobów realizacji tego postulatu zaprowadziłoby nas zbyt daleko, a w każdym razie zagroziłoby wprowadzeniem sztywnych form myślenia poetyckiego. Ograniczę się dlatego tylko do kilku uwag.

Wyrażenie w poezji trwania, stawania się w czasie, jest możliwe. Można by nawet powiedzieć, że jest to niezbędna cecha każdego dobrego wiersza. (Czas jest pojęciem więcej abstrakcyjnym niż przestrzeń i dlatego też — jest bardziej poetycki). Udało się to zresztą już w prozie. Dowody: powieści Conrada, T. Manna, Hamsuna i inn. Sądzę, że można by to osiągnąć przez przechodzenie od szczegółu do ogółu, od konkretnego do abstrakcji, przez rozwijanie poematów w czasie, przez wypuklanie potencjalnego, a nie statycznego lub kinetycznego charakteru zjawisk poetyckich, przez użycie „elipsy czasowej”, polegającej na wypuszczeniu pewnych zbyt statycznych członów poetyckich, przez zastąpienie dotychczasowych metafor — metaforą w czasie, przez organizowanie elementów poezji w pewne całości istniejące nie tylko statycznie w przestrzeni, ale i potencjalnie w czasie.

Sądzę, że nowa poezja w ciągu ostatnich lat zbyt blisko zżyła się z malarstwem i wyobraźniom plastycznym, czyniąc to z pewną szkodą dla muzyki i rytmu. Nie zamierzam tu mieszać ze sobą poszczególnych dziedzin sztuki, z których każda ma odrębne, właściwe sobie środki ekspresji. Fakt jednak, iż poezja istnieje w druku i w żywym słowie, jako wyraz na stronie książki i jako słowo mówione w czasie, a więc statycznie lub kinetycznie — łatwo pociąga za sobą pewne przechylenie istniejącej, niestałej równowagi w jedną lub drugą stronę. Te antynomie należy z sobą pogodzić bez szkody dla jednego z czynników. Ostatnio poezja straciła żywy, bezpośredni kontakt z odbiorcą, jaki istniał jeszcze niedawno na tak częstych w pierwszych latach po wojnie wieczorach autorskich. Poezja istnieje teraz przeważnie w druku, w przestrzeni. Należało by więc odzyskać ten utracony kontakt, może w ten sposób udało by się przywrócić znaczenie drugiego czynnika, czasu.

Myślenie metaforyczne weszło już do plecak każdego poety — pora teraz, by stało się to samo z „*myśleniem elipsytnym w czasie*”. Należało by powrócić do bezpośredniego kontaktu z odbiorcą, organizować znów wieczory autorskie, nawet w małych miastach prowincjonalnych. *Pora już zakończyć zainicjowany swego czasu przez Peipera, jako słuszną reakcję przeciw młodopolskiemu obnażaniu się, okres poetyckiej pośredniości, który teraz, gdy spełnił on już swą rolę, możemy śmiało odrzucić, o ile chcemy, by pośredniość nie stała się synonimem oschłości*. Musimy nadać poezji właściwe, istotne oblicze, przechodząc do porządku nad czynnikiem mającym charakter aktualnych, choćby nawet głębiej uzasadnionych, reakcji.

Wiersz jest zjawiskiem poetyckim, organizowanym niezależnie od praw arystotelewskiej logiki i istniejących w przyrodzie układów. Dlatego też słusznie nadrealiści zwrócili uwagę na ogromne znaczenie tego życiowego czynnika, rozwijającego się odmiennie od codziennej rzeczywistości, jakim jest sen. Marzenie senne jest jednak wynikiem przypadku, kojarzenie wyobrażeń odbywa się niezależnie od jakichkolwiek praw. Dlatego zachodząca przy kojarzeniu wyobrażeń elipsa zaciera zbyt silnie związek istniejący między poszczególnymi członami tego systemu, tak iż robią już one wrażenie niezależnych i nie związanych z sobą układów. Tym się tłumaczy też zarzut pejzazowości, czyniony poezji polskiej awangardy, który jest o tyle słuszny, że niejednokrotnie wiersze te łączy silna więź z nadrealistycznym systemem kojarzenia wyobrażeń poetyckich i marzeń sennych. Sądzę jednak, że niezorganizowanym snom — należało by przeciwstawić w wielu wypadkach *organizowane poetycko wspomnienie*, które ma tę wyższość, że oddaje proces stawania się, zmiany w czasie, a nie sam tylko system wyobrażenia poetyckiego.

Poezja lat ostatnich niestety zarzuciła zupełnie temat i anegdotę, uważając je za elementy na wskroś antypoetyckie. Niewątpliwie istnieją jednak możliwości poetyckiego wykorzystania tematu. Już w *Poezji integralnej* przeciwstawiłem tematowi-anegdotę — treść, t. j. temat zorganizowany poetycko. Obecnie sądzę, że elementy tematowe mogą być tym bardziej wykorzystane, że mogą być one użyte, jako pewnego rodzaju słupy kilometrowe, white w masie czasu.

Nowy obiektywizm

Liryka z konieczności ogranicza się do wyrażania stanów uczuciowych jednostki. Mogą one mieć charakter ściśle osobisty, bądź też wynikać z ustosunkowania się jednostki do wrażeń przychodzących z zewnątrz, od innych jednostek lub mas, ale w każdym razie — nie wykraczają one poza ramy doznań jednostki, poza swoisty subiektywizm, który dominuje nad poezją drugiej połowy XIX w. i doby bieżącej. Poezja osiągnęła niezwykle wysoki stopień doskonałości przy transponowaniu tych stanów na platformę artystyczną, w wyrażaniu podświadomych, właściwie niewyraźnych stanów uczuciowych jednostki.

W ciągu ostatnich lat powieść zaczyna jednak stawać się co najmniej równie odkrywcza, jak poezja, a w wielu punktach poza zaczyna nawet dystansować lirykę. Możliwość powieści są bowiem niejednokrotnie większe niż poezji. Powieść nie musi się uciekać do simultaneizmu, by wyrazić stany uczuciowe dwóch różnych jednostek. Poza tym powieść rozporządza ogromnymi możliwościami, jakie wytwarza narastanie faktów i wrażeń w formie *akcji czy sytuacji*. Kardynalnym błędem ostatnich prób nowej epiki było to, że wychodziły one tylko z punktu widzenia społecznego, nie biorąc zupełnie pod uwagę daleko idących osiągnięć nowej powieści. Nie wykorzystano zarówno zdobytych psychologicznych powieści, jak i jej *nowej obiektywizacji*. Powieść wyraża wreszcie pewne narastanie przeżyć i nie ogranicza się do jednego tylko nastroju, czy apriorycznego nastawienia (wiersze społeczne). W wielu wypadkach poezja nie zdolała wyzyskać tkwiących w niej możliwości: obrazy poetyckie mają często zbyt statyczny, przestrzenny charakter, przypominają raczej fotografie niż film. Nie mamy w poezji ani Joyce’a, ani Conrada, ani T. Manna, ani nawet czarującego, dawno już zdystansowanego nudziarza: Prousta. Czyż nie czas, by wyjść poza poszukiwania czysto formalne lub tanie propagandowości społecznej, by zająć istotnie twórczą, nowatorską postawę? Trzeba rozszerzyć i pogłębić krąg poetycki. Należy poezję uobiektywizować przez konfrontację, odrzucenie lub odnowienie subiektywizmu lirycznego. Nowy liryzm nie jest tylko chwilowym uniesieniem młodości. Jest organizowaniem rzeczywistości lirycznej w czasie. Nie jest ani nad-realizmem, ani pod-realizmem. Jest meta-realizmem.

JAN BRZĘKOWSKI

STANISŁAW CIECHOMSKI

EL GRECO W PARYŻU

Kiedy się urodził i kim byli jego rodzice — tego nikt nie zanotował, a on sam — zawsze skromny, zawsze cichy — nie przepuszczał, aby kiedyś brak tych danych mógł martwić i kłopotać wielu, wielu ludzi. Wiadomo tylko, że chyba jeszcze przed r. 1570 opuścił swoją rodzinną wyspę i na jednym z galarów, kursujących wówczas często między Kretą a Wenecją, przybył do tego welawionego wieloma nazwiskami artystów miasta, jako skromny, ledwie próbujący swoich sił malarz, nieświadomy roli, jaką miało odegrać jego dzieło w malarstwie europejskim.

Jak mu się życie ułożyło w Wenecji — tego też nikt nie wie dokładnie. Zapewne w niejednej wędrowce po tym miście wchłaniał w siebie całe jego piękno, znany był a nawet ceniony wśród swoich przyjaciół, zawadził najprawdopodobniej o pracownię Tintoretta i Tycjana, ale w poszukiwaniu zarobków i szczęścia opuszczał niekiedy piękną Wenecję, aż raz znikł z niej zupełnie, aby tu już więcej nie powrócić. Za czystą radą, namową czy wsparciem siadł na okręt, idący w kierunku brzegów Hiszpanii, i dlatego za miejsce swojej pracy, późniejszych triumfów i porażek, obrał niedostępne, otoczone zewsząd niemal pustynią Toledo — trudno przypuszczać. Ale, o ile w Wenecji w stosunkowo krótkim czasie zdobył sobie grono przyjaciół, tutaj znalazł się zupełnie osamotniony, a całym majątkiem — jak głosi fama — były mu cztery zdarte pedzle.

Wśród leniwych mieszkańców hiszpańskiego miasta znany był jako Don Domenico i nie wszyscy znali brzmienie jego prawdziwego nazwiska Theotocopuli, które zresztą poszło później w zupełnie zapomnienie, gdy Don Domenico zasłynął jako wielki malarz El Greco — ścigany przez inkwizycję, uwielbiany przez rzeszę wiernych, znajdujący przyjaciół wśród dostojników Kościoła i zwalczany podłymi intrygami na dworze Filipa II.

El Greco jednak w okresie swoich największych powodzeń nie dbał o sądy i zażył ludzkie. Nie dlatego, aby mu to nakażywała jego duma czy pokora chrześcijańska, ale dlatego, że nie umiał tych rzeczy ani dostatecznie ocenić ani ogarnąć. W ciągłej pracy, w ciągłych rozmyślaniach o rzeczach nadziemskich, w częstej kontemplacji, doprowadzającej go do wstrząsających wizji, w całym swym życiu, które było jedną modlitwą, jednym uwielbieniem Boga, daleki był od codziennego życia, małego w swych przejawach, nikczemnego w swych dążeniach.

Losy, które tym życiem kierują, sprawiły, że światło ujrzał w pełnej bizantyjskich wspomnień Grecji, w młodości zachwylił się

bujnym życiem Wenecji, najwspanialsze dzieła stworzył pod płomiennym niebem Hiszpanii. Te trzy momenty stopiły się w jego wielkiej duszy, ale w jakim stopniu każdy z nich zdecydował o biegu jego twórczości — trudno w tej chwili rozstrząsać i rozważać.

Nieważne też zdają się w malarstwie El Greca wszelkie wiązania czasu i dat historycznych. Na tle swojej epoki stworzył zjawisko zupełnie odrębne, o którego istocie zdecydował nie całokształt istniejących zdarzeń, ale jego własny świat wewnętrzny, formujący się pod wpływem jemu tylko znanych doznań. To oseprowanie się od świata i wieczne poszukiwanie życia najpełniejszego zwróciły jego serce i umysł ku spra-

wom religijnym. Mimo że był człowiekiem na wskroś wierzącym, jego sposób rozumienia i interpretacja pewnych dogmatów doprowadzała go często do poważnych konfliktów z władzami kościelnymi. Dziś jednak przed tymi „nieprawomysłnymi“ obrazami milkną w nieznanym uczuciu najbardziej hałaśliwi Amerykanie, najbardziej aroganckiej nacji. Dla wierzących zaś są one wyrazem przeżyć, które nie mają swojej formy i nazwy, a tkwią w duszy człowieka jako coś tajemniczego, zatruwającego i zarazem radosnego.

Przed tymi obrazami — powiedział ktoś z francuskich krytyków — człowiek pozabawiony wiary mógłby ją z powrotem odzyskać.

Jednak wartość dzieła El Greca nie tkwi w treści jego obrazów i nie można jej mierzyć masą uczuć, jakim ulegamy patrząc na nie; należy się jej doszukiwać jedynie w środkach malarskich, za pomocą których artysta dochodził do zamierzonych celów. I tutaj dopiero stanie nam się jasna nie tylko odrębność El Greca, ale i jego wszechczasowość. Sztuka jego rozkłada się na wielkiej płaszczyźnie, która jedną krawędzią sięga Bizancjum i gotyku, a drugą —

historii dnia dzisiejszego. Łatwe jednak do wytłumaczenia i zrozumienia bizantyjskiej gotyki i barokowe akcenty całej twórczości El Greca odpływają od nas na plan daleki wobec tych rzeczy, pod którymi nie zadławił nas podpis najbardziej wynalazczych malarzy ubiegłego wieku. I ta właśnie dzieje się sztuka El Greca, która sprawiłaby gdyby żył w ostatnich latach naszego wieku, że stałby się przyjacielem Cézanne'a, Vuillarda czy Denisa — utwierdza nas w przekonaniu o wielkości El Greca, wyrastającej ponad wszelkie przestrzenie czasu i wszelkie sądy o sztuce.

Tutaj jednak wszelkie porównania, analizy koloru, światła, formy i faktury stają się rzeczą najmniej potrzebną. Rozzuchwaleni i oszołomieni ostatnimi zdobyciami malarstwa, stajemy wobec wielkich płócien El Greca cisi i do głębi przejeżdżamy tą jedną prawdą, że w sztuce nie ma nic chwilowego, przemijającego, jednorazowego, że sztuka jest wieczna i wszystko, co się w niej dzieje, dzieje się z woli jakiegoś instynktu, który nie ma ani ograniczeń czasu ani przestrzeni, a tym bardziej szumnych hasel, rodzących się w niedowarzonych głowach.

STANISŁAW CIECHOMSKI



EL GRECO: „PIETÀ”



EL GRECO: „APOSTOŁ”

ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI

SPOJRZENIA

„Dwoje oczu, dwukrotnie dwoje oczu
Nigdy nie są dwukrotnie takie same”.

Paul Eluard

W oknie
trzymałaś białą kartę dnia rękami
(czy noc też tak szeleści w palcach)
układaliśmy spojrzenia jedno obok drugich
że zrosły się w jedną gruszkę
Widnokrąg ułożył się nieruchomo naokół
i strzegł brodu na drugą stronę ciszy
przewoził nas jednak czołnem ust po kryjomu
lekkie obłoki wrzuseń.

Okrzykiem
stracił ktoś ptaki siedzące na galeziach
rozsypany się spojrzenia na wszystkie strony
a potem znów razem ku zachodowi na skrzydłach

Wysuwał się z rąk dzień pusty za lekki
drżały powieki
strach że nie powrócą!
i nagle odnalazłaś je w gnieździe w twojej dłoni.

SCHILLER I „DZIADY” W TEATRZE MALICKIEJ

WIKTOR BRUMER: *Dwie inscenizacje „Dziadów”*. Warszawa 1937. Nakładem Księgarni F. Hościacka. Str. 72.

Książka rozmiarami niewielka, lecz pełna treści. Na te „literatury”, poświęconej twórczości scenicznego Schillera, wyróżnia się rzetelnością, prostotą, umiarem. Autor, zna-

we jakąś siłą wyższą pełnią obecnie do domu księdza. — Jest on tutaj jakąś na polu tylko rzeczywistą postacią. Raczej jest imaginacją człowieka, niż realnym pustelnikiem. Jest więc ukazującą się księdzu i dzieciom w tę samą noc, w której gromadzie chłopskiej i guzlarzowi ukazują się nieuchwytnie cienie duchów z tamtego świata. Czy w tę samą noc? Wszak w kaplicy zjawiał się Gustaw po północy, a tutaj zabawił trzy godziny, aż do północy. Czy stąd udał się dopiero do dziady? — Nie! Gustaw — to dusza błądząca żywego człowieka. — Ten Gustaw-wędrowiec, — duch pokutujący w żywym ciele, mógł być równocześnie w kaplicy i u księdza. Może to sobowit tamtego Gustawa? A może nastąpiło rozdzielenie osobowości? W każdym razie jedno jest pewne: Gustaw jest żywą postacią, ale ta żywa postać jest pozbawiona cech realnych. To wszystko stało się całkowicie zrozumiałe dopiero dzięki inscenizacji Schillera a zrozumienie utrwaliło wprowadzenie na scenę ustępu p. t. „Upiór”.

Pomijamy dalsze kwestie wątpliwe, ale czy to jest istotnie „całkowicie zrozumiałe”? Poza wspomnianą koncepcję można by mieć jeszcze innego typu zastrzeżenia, np. co do zmian, dokonanych przez inscenizatora w samym tekście poematu, zmian uzasadnionych wprawdzie ze stanowiska owej koncepcji, ale wykraczających nieraz poza „dozwolone” (co prawda, dozwolone przez tradycję tylko) i. zw. „skreślenia”, a sięgające w samą substancję utworu.

Jakkolwiek bądź jednak — naszymi oznaczając niezwykle wysiłek twórczy, którym Schiller osiągnął swoją koncepcję, oraz niepopolność jego pomysłów inscenizacyjno-reżyserkich, za pomocą których zrealizował ją na scenie, jak to trafnie wykazuje i szeregiem ilustracji dokumentuje autor omawianej książki, — musimy uznać, że schillerowska inscenizacja *Dziadów* stanowi istotnie śmiałą, oryginalną a zarazem głęboko przemyślaną, konsekwentną i artystycznie wysokiopięnną próbę realizacji scenicznego naszego arcytworu romantycznego. Tym większą też zasługą Brumera, że w sposób na ogół przekonywający stara się nie tylko uzasadnić prawo znakomitego inscenizatora do takiej próby, lecz i wykazać jej wysokie walory i doniosłość osiągnięć.

JÓZEF MIRSKI

OPERA LEŚNA W SOPOTACH

W romantycznym zakątku parku miejskiego w Sopotach odbywają się na specjalnie skonstruowanej scenie doroczne festiwale operowe. Poważne sily artystyczne Niemie biorą w nich udział.

Orkiestra, złożona ze 130 najlepszych instrumentalistów Gdańska i szeregu miast niemieckich, umieszczona jest w specjalnym szerokim okopie przed sceną. Jedną z atrakcji leśnej opery jest wspaniała kurtyna z liści (utkanych na drutach) rozsuwana i zasuwana przy pomocy kółek. Przedstawienia rozpoczynają się o godz. 19.30, jeszcze przy dziennym świetle, roześnionym blaskiem reflektorów. Pozostałe akty odbywają się już przy efektach kolorowych sztucznych światła, do których dołącza się czasem powiata księżycowa. Feeryczne wrażenie spektakli potęguje się jeszcze dzięki przepięknym dekoracjom, rzecznie wkomponowanym w warunki naturalne sceny, oraz barwnym i gustownym kostiumom.

Opera leśna ma dzwienne szczęście do pogody. Pomimo niepewnej codziennej aury, lub nawet deszczów, wieczorem jest zawsze ładnie. Widocznie wiatry z reguły rozpedzają chmury. Odwołane z powodu nieopiego widoków należą do rzadkości. Natomiast temperatura wieczorna w lesie jest dość niska i wymaga ze strony artystów pewnego ryzyka. (Jeden ze śpiewaków ochrypl zupełnie przy końcu przedstawienia). Zwiększenia publiczności tłoczy się w antraktach przy buficie, popijając gorącą kawę i wódkę gdańską.

Impreza sopocka posiada rozgłos światowy. Do Waldopfer przyjeżdżają liczni turyści z Europy i Ameryki. Autobusy z Gdyni są przepelnione polakami. Jest dużo Amerykanów i sporo Polaków; najwięcej jednak — Niemców.

Fantastyczny rozmach sceny leśnej nadaje się znakomicie do odtworzenia arcydzieł wagnerowskich. W pięcym sezonie letnim sopocka „Waldopfer” wystawiła dwukrotnie *Parsifala* i czterokrotnie *Lohengrina* (poza tym odbyły się dwa wielkie koncerty symfoniczne pod dyr. H. Pfitznera z Monachium). Trzeba przyznać bezstronnie, że taki *Lohengrin* na scenie opery leśnej wywiera potężne wrażenie. Dzięki znakomitej akustyce i wielkiej pojemności widowni (liczącej kil-

TEATR MALICKIEJ: *Mieczak*, komedia w 3 aktach Huberta Henry'ego Daviesa, przekład F. Sobieniowskiego.

A jednak, choć ta sztuka jest mierna, nie mogłaby być napisana w Polsce. Smutno to powiedzieć. Zabrakłoby świeżego, drapieżnego chwytu obserwacyjnego. Ostatecznie stać było polską dramaturgię raz na panią Dulską, za którym już tam wzorem, a i to zraz przybrało formę banalną: kwintesencja mieszczaństwa, filisterstwa, czyli że zraz jaką grupą ludzi na tej obserwacji zerowała. Co do *Mieczaka* to może jeszcze Cwojdzinski mógłby się zdobyć na niego, lecz zraz by urządził wykład psychiatryczny, spedagogizowały całą rzecz na nie.

Psychiatria, psychologia — dobre rzeczy, ale nie powinny się przypominać natrętnie. Trzeba znać, ale nie chwalić się tym. Daviesowi byłoby się niewątpliwie przydało, gdyby swoje doświadczenie życiowe powiększył o doświadczenie naukowe, to znaczy przecież także życiowe. *Mieczak* — to jest osoba, która udaje czy też jest chora, niedołężna, i na tej podstawie wyszukuje swoje otoczenie, zmusza je do różnych posług, szantażuje. To jest jedna strona sprawy. Takich osób, szczególnie wśród kobiet w klasie zamożnej, jest dużo. Ale czy konieczne musi to być połączone z flakowatością, brakiem temperamentu, — czy nie stopił tutaj autor dwóch typów w jedno, pasyżysta z ciamajdą? Pasożyt ma spryt, ciamajda jest poczciwość. Ha, może autor taki amalgamat w życiu zauważył, ale w sztuce dysharmonia została. Nie rozstrzyga się też ważna zawsze w takich wypadkach kwestia świadomości osobnika: udaje czy jest chora? robi komedie, czy jest taka naprawdę ta Dulcia (Dulcibella)? Autor, odrzucając komplikacje, jakie mu się z pewnością narzuciły, przeprowadził swoją sztukę według recept szekspirowsko-molierowskich na wzór *Posłomienia złośnicy* — usztynienie mieczaka, wyleczenie *Chorego z urojenia*. Widz otrzymuje wrażenie: ta he-sia udaje chorą, terroryzuje otoczenie, a k-jem-że ją — i omal że do tego nie docho-dzi na scenie, zerwanie się nagle Dulci z łóżka pod wpływem sztucznie wywołanej zdzroszności o meza wita widownia jak wyzwolenie od koszar. Ale widz trochę obczyna z takimi wypadkami i uświadomiony psychologicznie, wie, że z tą „świadomością”

lohaterki nie taka łatwa sprawa. Badacze historii — bo z historią właściwie ma się tu do czynienia — książki o tym napisali, nowoczesne pojęcie podświadomości zaledwie że określa te wypadki, nie tłumacząc ich zresztą wcale.

Dulcia ma być takim mięczakiem od urodzenia. Gdyby był Davies zasięgnął porady u psychiatry, ten by mu powiedział, że takie uosobienia powstają wcześniej, ale nie w koleśce lecz w latach dziecięcych, pod wpływem jakiegoś urazu, czy innego wypadku ważnego dla duszy dziecięcej. Inaczej taką historię tłumaczy freudyzm, inaczej adleryzm. Historię osoby, która wciąż myje ręce, przesadza w czystości, Freud tłumaczy np. przedczesnym zetknięciem się z brutalnością seksualną. Adler zaś wyrykiem ambicji, że ta osoba chce imponować, gnieć drugich swoją skrupulatnością, „wciąż się sobą absorbować itp. Historie takie są



PP. GRYF-OLSZEWSKA I ZBYSZKO SAWANJ

w komedii Daviesa „Mieczak”

trudno wyleczalne pomimo wielu metod leczniczych; metoda zastosowana w sztuce Daviesa jest najefektowniejsza ale nie budzi wiary. Ale dość że autor „ten problem zaatakował”, taki okaz przedstawiał, pod dyskusję zwykłych widzów poddał. Jeden sobie przypominał ciotkę Adele, drugi kuzynkę, która zawsze udaje nieszcześliwą, trzeci swego przyjaciela, który jest wciąż zziębnięty, wciąż coś załatwia i o ile możności wszystkich naokoło wprawia w ruch, aby też załatwiała.

Dawno nie widziany komizm charakterowy jest w tej sztuce, gdy zwykłe karmi się nas gorszym komizmem słownym lub cokolwiek lepszym: sytuacyjnym.

Porszona powyżej kwestia świadomości jest ważna zwłaszcza ze względu na interpretację głównej roli i ocenę sposobu grania tej roli. Pani Malicka grała Dulcię tak jak się gra w operetce: sama ją wysmiewała, sama poddawała publiczności, że ta Dulcia jest głupia i śmieszna. Była widocznie przekonana, że Dulcia to czysta komedianka, albo w ogóle nie zdawała sobie sprawy, że tu — wyjątkowo — i aktor zastanowić się musi, czy to jest jego zadaniem, czy nie. Pani Malicka stara się naśladować ciamajdowatość, ale robić tego nie umie, przeciąga słowa, ale z mimowolnym natolem ironii, — słowa przeciąga, ale zostawia wszystkie akcenty, tak w głosie jak w gestykulacji, zostawia niepokojąco osoby normalnej, — nie umie podrobić monotoni, przypominania itp. Może jej sposób grania jest efektywny dla publiczności tego teatru, ale popis to jest żaden. P. Terlecki czy p. Zelwerowicz powinni zaprowadzić wychowanków swego instytutu aktorskiego na *Mieczaka*, aby zbadali ten ciekawy błąd.

Ale niestety dodać mogę, że nie ma w Warszawie aktorki — może z wyjątkiem Buczyńskiej czy Kuniny, która by „mieczaka” inaczej zagrała. Wszystkie grają same siebie, swoje „ja”, gdy zaś — tak wyjątkowo jak w tej sztuce — przyjdzie potrzeba najmniejszej transformacji, nie dopisują.

Lekarza od „mieczaka” grał p. Sawan zupełnie dobrze i właściwie. Pozbył się dawnej martwoty w głosie i rozwinął tempera-

MICHAŁ KONDRACKI

KAROL IRZYKOWSKI

Jeden z najciekawszych naszych krytyków i teoretyków literatury, Konstanty Troczyński, ogłosił w dwutygodniku *Naród i państwo* z dnia 5 września oryginalną rzecz p. t. *Wojna i pokój*. W nawiązaniu do epeki Tolstoja wysuwa tu „projekt”: ideę napisania analogicznego utworu o wojnie polsko-rosyjskiej roku 1920. *Wojna i pokój* nie jest artystyczną mitologizacją boju Rosji z Napoleonem (o tyle też odbiega od epickiego schematu): Tolstoj w swym dziele analizuje, stara się zgłębić istotne przyczyny i sens dziejowej klęski napoleońskiej, usiłuje jak gdyby dokopać się do źródeł wielkości swego narodu.

To samo zadanie winna, zdaniem Troczyńskiego, podjąć w stosunku do walk w 1920 r. literatura polska. Dlaczego zwyciężyliśmy, *jakim prawem*, siłą jakiej idei pobiliśmy wroga — i czemu dzisiaj nie posiadamy tej siły, nie znamy idei Polski, nie możemy jej odnaleźć — oto pytanie godne nowego Hamleta. Jeden Żeromski w *Przedmówieniu* podjął ten trud, ale kontynuatorów dotąd nie znalazł.

Ignacy Fik ogłosił w ostatnich czasach dwa interesujące artykuły teoretyczne: „Funkcje społeczne literatury” w krakowskim *Naszym wyrazie* (nr. 5—6 za sierpień — wrzesień b. r.) oraz „Dialektyka prądu literackiego” w lwowskich *Sygnalach* (z 1 września). Szczególnie pierwszy jest cenny. Autor wyodrębnił cztery teorie, określające funkcje społeczne literatury: 1. Literatura ma być wiernym obrazem i zwierciadłem życia, zadaniem jej jest jedynie rejestrować i opisywać za możliwą dokładnością teraźniejszość bez komentarza; 2. Zadaniem literatury jest być prekursorką życia... Niech pokazuje cele, niech obmyśla środki. Niech będzie zbiornikiem idei, terenem walki o nowe życie, laboratorium nowych syntez, wizją zwycięstwa; 3. Literatura jest pewnym odzwierciedleniem rzeczywistości biologicznej i społecznej. Jako taka ma pewien określony teren zagadnień. Jest takim utylitarnym działem, jak technika, przemysł, rolnictwo, komunikacja, rozrywka; 4. Literatura nie ma nic wspólnego z rzeczywistością codzienną. Ma odrębny — pozaspołeczny, pozapraktyczny teren, sens i problematykę... Istota sztuki tkwi właśnie w jej osobności, oderwaniu. Inne państwo, inna rzeczywistość. Sztuka jest absolutna, autarkyczna. Sztuka dla sztuki!”

Ta klasyfikacja postaw ma wartość niezaprzeczalną, oczywistą. Ale Fik nie ogranicza się do klasyfikacji; stawia niespodziewaną śmiałość tezę, że wyszczególnione cztery funkcje literatury spełnia *kolejno*, w porządku chronologicznym, i w sumie ten czterofazowy cykl pokrywa się, odpowiada rozwojowi *klasy społecznej*, od jej wystąpienia poprzez triumf, osiągnięcie prymatu w życiu społecznym do schyłku i degeneracji. Zdaje się jednak, że rygorystyczne zastosowanie takiego schematu w historii literatury napotkałoby na nieprzewidywalny opór faktów — jak zresztą większość konstrukcji apriorycznych tego rodzaju.

Otrzymałmy pierwszy numer nowego czasopisma, *Przeglądu Krajoznawczego*, organu lwowskiego oddziału Polskiego Tow. Krajoznawczego. Z bogatej treści numeru wyróżnia się artykuł Aleksandra Patkowskiego „Idea, cele i zadania współczesnego krajoznawstwa polskiego” oraz dr Marii Jariosiewiczówny „Lwów—gród i miasto”, rzut oka na jego dziejową przeszłość i teraźniejszość. Aleksander Patkowski z młodzieńczym zapałem pisze o krajoznawstwie, które „jako społeczny ruch kulturalny, wkracza najwzschodniej może w dziedzinie najbardziej emocjonalnych czynników natury ludzkiej” i charakteryzuje moment obecny jako przełom w działalności krajoznawczej, przystosowującej romantyczną ideologię Witkiewicza, Żeromskiego do gruntownie odmiennych czasów dzisiejszych, przemian politycznych i społecznych, do postępu nauki i zdobyczy techniki. Krajoznawstwo dzisiejsze wykracza poza krąg przeżyć estetycznych i patriotycznych; zadaniem jego, „świadomości geopolitycznej społeczeństwa co do warunków naturalnych, ekonomicznych i społeczno-kulturalnych życia współczesnego Polski”.

Z dniem 19 września b. r. *Kurier Poranny* wprowadził dodatek niedzielny (w

objętości jednej kolumny), poświęcony twórczości młodego pokolenia artystów polskich. W pierwszym numerze tego dodatku znajdujemy reprodukcję fragmentu projektu plafonu wawelskiego Z. Waliszewskiego oraz poezje Jerzego Zagórskiego i Józefa Czechowicza. Na szczególną uwagę zasługują „apel” redakcji do artystów. Podajemy niektóre jego fragmenty, jako znamienne i ważny dokument współczesnych fermentów duchowych: „.....wkróczyliśmy w obręb twórczych walk, zapoczątkowanych w r. 1918. Pierwiastki wewnętrzne, rodowód swój wyprowadzające z polskiego romantyzmu, lecz będące wyrazem duchowych konieczności nowoczesnych, starły się z pierwiastkami zewnętrznymi wywodzącymi się z prądu dawnego pozytywizmu. Dążności zewnętrzne, realizacyjne wzięły zrazu górę jako łatwiejsze do strawienia przez odbiorcę powojennego”. „.....Reakcja dzisiaj już jest bardzo silna a zwraca się nie tyle przeciw najwybitniejszym dziełom powojennego realizmu, co przeciw forsowaniu ideowej pływaczki, przeciw apoteozie i gloryfikowaniu „szarego człowieka”. Młodzi żądają idei, która by zdarła z człowieka pokolecie szarości, żądają heroizmu, wielkich czynów i wielkich myśli, żądają nurtów, docierających do dna ludzkiej duszy, nie chcą wyłączonej materialnej i naturalistycznej, która przysłania wartości metafizycznej, „.....Ten ideowy sztafender, o który już w zaraniu nowej naszej państwowości toczył się bój ideowy, zasłonięty oczom społeczeństwa przez łatwą poetycką jedną grupę, podejmuje i wznosi dzisiejsze młode pokolenie. Nowy idealizm stwarza nowe wartości artystyczne: z nowej treści rodzi się nowa, treści tej odpowiadająca forma, a nowa forma, to nowy styl!”

Na tle beznadziejnych „dodatku literackich” w naszych dziennikach prowincjonalnych wyróżnia się chlubnie „Kolumna Literacka” *Kuriera Wileńskiego* redagowana przez J. Maślńskiego. Prowadzona żywo, z myślą i konsekwencją ideowo-artystyczną, potrafiła zdobyć sobie pozycję w ogólnopolskim życiu literackim. W ostatniej *Kolumnie* (z dnia 20 września) znajdujemy dwa ciekawe artykuły. O Syrokomli, w siedemdziesiątą piątą rocznicę śmierci, która minęła kilka dni temu, napisał bardzo zajmujący szkic Czesław Zgorzelski („Skąd się wzięło „gawędziarstwo” Syrokomli?”), Jerzy Baniewski zaś pisze dowcipnie i trafnie o *Roczniku Literackim*. Oto np. uwaga o Zawodzińskim: „Jego temperament, jego światopogląd literacki, jego metoda krytyczna czynią zeń wprawdzie postać reprezentacyjną dla pewnego typu krytyki, ale tym ten, na swój sposób pożyteczny i potrzebny gdzie indziej, w *Roczniku* staje się bezwarunkowo szkodliwy... K. W. Z. może w procesie polskiej liryki być jedną ze stron, może być nawet arbitrem, ale nigdy — superarbitrem, a tym właśnie powinien być sprawozdawca *Rocznika*. Jeszcze jedno potwierdzenie naszego stanowiska.

Odpowiedzi Redakcji

Gość „Sylwin” — Nowela *Inżynier Pucauch* — do zwrotu.
Gość „Orca” — Nowela *Zachód słońca* — do zwrotu.
Gość „Prawdziwe” — Nowela *Serce* — do zwrotu.
Gość „Zegar bije” — Nowela *Ludzie wśród pajęczyn* została zakwalifikowana do drugiego czytania.
Gość „Ludzie bezdomni” — Nowela *Franek z ciasnej bramy* — do zwrotu.
Gość „Stefan” — Nowela *General i miłość* — do zwrotu.
Gość „Bezrobotnym” — Nowela *Teatr marionetek* — do zwrotu.
Gość „Vivos voce” — Nowela *Franciszek i Melania* — do zwrotu.
Gość „Lachesis” — Nowela *Człowiek nocy* — do zwrotu.
Gość „Jan III Sobieski” — Nowela *Podjazd* — do zwrotu.
Gość „Osiki Wielkie” — Nowela *Imię pan Szymon Ossoski opowiada* — do zwrotu.
Gość „Take it easy” — Wyśladaliśmy.
Gość „M. N.” — Nowela *Matka i syn* — do zwrotu.
Gość „Odważa” — Nowela *Monika* — do zwrotu.
Gość „Maana” — Nowela *Powrót Janka* — do zwrotu.

„NIESPODZIANKA” ROSTWOROWSKIEGO

Trafiał do Akademii, zamiast do klasztoru, —
Frak go uwiódł wykrómem szych klasztoru,
Dziś wystąpił, już nie chce kryć zło humoru,
I jest plus catholique que le KAP.

NOWY TOM LESMIANA: „DZIEJBA LESNA”

Zmierzczeni, Srebrni, Śniegobek, Jawroni i Znikomek
W modrodrzewiu bielejusz zbudowali domek.
Kto w tym domku zamieszka? — mówcie, Pozoranie!
— Szkielt, żywnika migliwa, dziejbiętko lesmianie.

BOY-MĘDRZEC

Gdy nareszcie u Bozi grzecznie się rozgości,
Nie będzie chciał porzucić starego zwyczaju —
Cykl nowych plotek przysłał znów do *Wiadomości*:
„Mniejsości seksualne wśród aniołów w raju”.

O DWÓCH PANACH P

W każdym polskim pisarzu raduje się dusza,
Więziem Świątokrzyskiej dumą go napawa:
Skoro mogło tak wpłynąć na talent *Sergiusza* —
Może by dziś z koleji wszadzić *Stanisława*?

O MIŁASZEWSKIM-REDAKTORZE

Wyległa mi się w głowie refleksja ponura:
Cóż wart ten *Podbięta* — bez *Zerwikaptura*?

SEONIMSKI WZDYCHA:

Pląc, chwalc, czczaj talent — lecz to nie pociecha...
Żebym tak umiał jeszcze pisać stylem *Wiecha!*

ANTONIEMU CWODZIŃSKIEMU

Cóż by Panu zostało z teatralnej glorii,
Gdyby nagle na świecie zabrakło... teorii?

KIM JEST AUTOR KSIĄŻKI „CZŁOWIEK ZMIENIA SKÓRĘ”

Tom *Człowiek zmienia skórę* znalazłem gdzieś w szafie:
Co — Lobotowski wydał swą autobiografię?!

DO STEFANA NAPIERSKIEGO, KTÓRY ZAKŁADA PISMO

Kiedy już pismo Pańskie zostanie stworzone,
Niech kto inni zapelnia choć ostatnią stronę!

POEZJE W. BĄKA

„Ostatni tomik Bąka nosi tytuł *Lęka*” —
Rzekł ktoś, kto się omylił, czyli: *strzelił bąka*.

WSYPA ŚWIATOPEŁKA

Gdy mi smokiem obłano kawą w *Café Clubie* —
Plagiując wiersz *Adasia*, krzyknąłem: „To lubię!...”

CENZURA

Urząd, co *Kalibana* przerabia w *Ariela*:
Wszystkie fakty *zbyt czarne* starannie *wybiela*.

„MYŚL NARODOWA”

Myśl Narodową Norwid już przeczytał, ocenił:
Dlatego właśnie wielbił *magdrosie przemilenia*.

NA TATRZAŃSKIE NUMERY „KAMENI”

Od podobnych *Kamen*
Broń nas, Boże, amen.

„ROZNIK LITERACKI” I „MAŁY ROZNIK STATYSTYCZNY”

Wystawiono je razem na widok publiczny:
Lepszy z nich dwóch, choć *mały*, jest ten *Statystyczny*.

IRONIA MARZEN

Zerz: „Oby się wreszcie spotkać z bliźnim zerem!”
Walach: „Oby się raz choć urodził ogierem!”

COHJ-NOOR

KSIAŻKI NADESŁANE

MARIA JASNOZEWSKA (PAWLIKOWSKA): *Kryształizacje* — poezje. Warszawa 1937. Wyd. J. Mortkowicza.

TEODOR BUJNICKI: *W połowie drogi* — wiersze. Wilno 1937. Nakładem Związku Zawodowego Literatów Polskich, oddział w Wilnie.

MIECZYSLAW JĄSTRUN: *Strumień i milczenie* — poezje. Warszawa 1937. Wyd. J. Mortkowicza. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

STEFAN GOLEBIEWSKI: *Kłosa słońca* — poezje. Warszawa 1937. Wyd. J. Mortkowicza. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.

FELIKS DZIUBA: *Postęp* — poezje. Kraków 1937. Księg. S. A. Krzyżanowskiego.

LUDWIK W. EIMANNSBERGER: *Wojna pancerna*. Przekł. mjr. dypl. Franciszek Stachowicz i mjr. Władysław Kotarski. Warszawa 1937. Wojskowy Instytut Naukowo-Oświatowy.

LEON HERZOG: *Etapy* — poezje. Rzeszów 1937. Nakładem autora.

HENRYK J. KORYBUT-WORONIECKI: *Z czasów Wielkiej Wojny*. Stowarzyszenie „La Polone et la Guerre” w Szwajcarii. Warszawa 1937. Wyd. Instytutu Józefa Pidsudskiego, poświęconego badaniu najnowszej historii Polski.

STANISŁAW HUBERT: *Rozbiory i odródnienie Rzeczypospolitej*. Zagadnienie prawa międzynarodowego. Lwów 1937. Zakład Prawa Politycznego i Prawa Narodów U. J. K. Biblioteka Prawa Politycznego i Prawa Narodów, t. X. Skład główny: Gebethner i Wolff.

WŁODZIMIERZ DZONKOWSKI: *Rosja — Chiny — Mongolia w stosunkach dziejowych*. Warszawa 1937. Wyd. Instytutu Wschodniego. Studia Wschodnonaukowe Instytutu Wschodniego w Warszawie, t. I.

EDMUND OSMANCIK: *Wolność jest słowna* — poezje. Opole 1937. Skład główny na Polskę: Dom Książki Polskiej, Warszawa. Skład gł. na Niemcy: „Nowiny”, Opole (Oppeln OS, Niemcy).

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: Tow. Wyd. „Droga” Sp. z o. o.