

PION

CENA 50 GR.
ROK V NR. 48 (217)
WARSZAWA
2 GRUDNIA
1937 ROKU
TYGODNIK LITERACKO-SPOŁECZNY

TREŚĆ

KAROL IRZYKOWSKI - AFORYZMY
KAZIMIERZ WYKA - PRZYBYSZEWSKI I MY
B. W. LEWICKI - FILM - PRZECIWKO ŻEROMSKIEMU
ROMAN KOŁONIECKI - CHESTERTON I KRUCJATA DETEKTYWÓW
HIERONIM MICHAŁSKI - KRYSZTAŁIZACJE

JALU KUREK

ZAMUROWANA RZĘKA

Straszliwy mróz rozproził się nazajutrz nad Porąbką. Ludzie bali się wyjść z baraku. Wysłano 20 robotników do galerii; rozniecono na placu dwa paleniska. Reszta Jedyunki poszła do magazynów.

— Co to będzie próba zapory? — pyta Wałka General. — Teraz mają nas zwalniać, a przyjmą ludzi dopiero z końcem marca — jak powiadają — na próbę zapory.

— W końcu marca — tłumaczy mu Walek — wskutek tajania śniegów obserwuje się na rzekach górskich wiosenny przybór wód. W tym roku na wiosnę podczas tego wezbrania ma być dokonana pierwsza próba wytrzymałości zapory oraz spiętrzenia wód. W tym celu przez sztolnie będzie się wypuszczać bardzo małą ilość wody, a nawet zamknięcie się jej wpływ zupełnie i zbiornik będzie się powoli wypełniał. Jezioro wypełni się wodą do głębokości 16 metrów przy zaporze, to znaczy tylko o dwa metry więcej od otworów przelewowych, czyli, jak my to nazywamy — od okien. Zbiornik będzie się rozciągał na długości 6 kilometrów aż po most w Treśnie. Podczas tego spiętrzenia wód inżynierowie przeprowadzą powtarzane badania muru zapory. Mur ten po raz pierwszy znajdzie się pod tak wielkim ciśnieniem. Widziałeś w galerii dolnej? te przyrządy na ścianach w środku?

— Termometry?

— Tak, ale są tam nie tylko termometry. W ścianach są wmurowane instrumenty, które wskazują jaka jest spoiwistość betonu w danym bloku i sygnalizują natychmiast, jeśli nastąpi wewnątrz najmniejsze pęknięcie.

— A co będzie po próbie zapory?

— Później zwierciadło wody w jeziorze zostanie obniżone o kilka metrów, aby zbiornik mógł przyjąć następne wody podziemne.

— Chciałbym jeszcze wiedzieć, jak się obniża zwierciadło wody w zbiorniku.

— Głupszy jest, pracujesz przy tym i tego nie wiesz — zgraszył go Walek. — Otwiera się dolne kanały — pokazuje ręka na wieże obiegowe — i woda splywa w dół dwoma tunelami.

Po obiedzie nie wyszli jak zwykle na dwór. Wiatr hulal za oknami, gwizdał w kominie. Chłopiec patrzył przez szybę na nieruchomy, skamieniały w mrozie styczniowy krajobraz. Zadudniło auto.

— Jedzie poczta.

Pierwsze auto, jakie widział dziś na drodze. Samochód wjechał na kolonijny inżynierów, znów stało się cicho. Droga była opustoszała, plac przed zaporą również, kolonia także. Z magazynu przybiegł jakiś chłopiec, oddech jego na zimnie klebił się

i dymił, uszy i nos miał czerwone, rękami zziębniętymi bił o łopatki. Poza tym pustka i cisza panowały oszczędnie. Dziwne wrażenie robił ten wymarły plac, na którym przed paru miesiącami dniem i nocą pracowało półtora tysiąca ludzi.

Rozległy się dźwięki radia z świetlicy. Walekowi nie chciało się nawet wstać od łóżka i posłuchać melodii; ogarnął go bezwład i zmęczenie, idące od tego świata cichego i mroźnego.

Z kolonii wyszedł niski człowiek w czapie barankowej, utykający lekko na nogę. Znalgo go wszyscy; to Lopek, nadzorca baraku. Podlegało mu czterech wartowników, którzy nocą czuwali nad magazynem, laboratorium, elektrownią i warsztatem. Lopek nazywany był przez robotników dyżurnym. On sam lubił bardzo to nazwanie; było w nim bowiem coś służbowego i urzędowego. Wszyscy od razu wiedzieli, że nie się poczcie do baraku.

— Mizia Walenty!

Walek ocknął się na ten głos i odszedł od okna. Lopek podawał mu list, zaadresowany znanym pismem. Pieczętka pocztowa: Rożnów nad Dunajcem. Otworzył i czytał:

„Gorąco, aż strach! Nie ma wytchnienia w pracy. Pokonujemy noc, walczymy z mrozem. Człowiekowi aż ciepło od roboty. Przyjeżdżaj, czemu nie przyjeżdżasz? Znasz to: nudne to jest, ale ukocone i piękne. Dzień w dzień — wykopy i betony. Noc w noc — betony i wykopy. Znudziłoby ci się samemu tak dłużyć kilofem w ziemi, ale tu jest nam wszystkim razem dobrze, żyjemy ze sobą jak kolesi, starsi z młodszymi, wszędzie są dobrzy towarzysze. I z tego wspólnego dłużenia ziemi przysze tyła a tyłe miesiące powstanie wielka rzeka: — zaporą, pięć razy większa od Porąbki. Wiesz co to znaczy? Przyjeżdżaj!”

Szybko spadł zimowy zmierzch. Walek stał przy oknie, patrząc w niernochome, zmartwiałe tereny, jak na pobojowisko po niedawnym zwycięstwie, odniesionym tutaj przez ludzi nad przyrodą.

— Wygrałśmy bitwę i posłaliśmy delej nad Dunajec — powiedział do siebie.

— Dlaczego więc zostałeś tu? Nie chcesz iść z nimi do walki? Nie bądź tchórzem, idź do nich! — odpowiedział sobie natchmianem.

I ogarnęła go nagle szalona tęsknota za ciepłem styczniowej roboty, za zmęczeniem, które by go opadło w ten mroźny wieczór zimowy. Na zaporoze rozbiły się właśnie dwa światła kontrolne. Teraz już wiesznie robi się ciemno.

A tam, nad Dunajcem, towarzysze jego w tej chwili uwijają się jak w mrowisku — w oślepiającym blasku lamp łukowych.

„Przyjeżdżaj!” — pisze mu Zygmunt. Dobry kolega. Wielu rzeczy dowiedział się od niego.

Nudna praca: wykopy i betony. Tak, — ale to jest właśnie praca. Z tego powstają dzieła wielkie. Dzień w dzień zmudnie kopać w ziemi kilofem, aż z tego zbiorowego kopania wyniknie ogromne wielkie światło przegroda.

Jak to pisze Zygmunt? To nie jest tak, żeby tu budowała maszyna, tylko setki żywych rąk ludzkich muszą dłużyć te żwiry, aby dopiero na nich osadzić sztuczną skałę. Przed oczyma staje mu Balcerzak, przemawiający w świetlicy do robotników w dniu poświęcenia zapory.

— Będą w książkach pisali o waszym trudzie, jak to zamknęliście gardło doliny mruwaną ścianą, jak to dwie góry, nachylone ku sobie połączyliście sztuczną skałą. Ujarzmiłicie wodę. Zamurowaliście rzekę.

Poszedł do kantyny napić się herbaty i zjeść chleb z marmoladą.

— Jedziesz z Balcerzakiem na przyszły tydzień do Rożnowa? — zapytuje go Kulig, krępy Jedyunkarz, znany na budowie z czerwonego heretu.

— Przecież Balcer nie jedzie. Mówił mi to przed paru dniami. Transport ludzi ma odejść nad Dunajec, ale Balcerzak czeka do kwietnia na powódź wiosenną. Będą robić próbę spiętrzenia wód.

— Nie bój się, zaporą się nie zwali. Dowiedziałem się, że Profesor wyjeżdża z nami, a przyjedzie tu z końcem marca na próbne obciążenie tamy.

— A ty jedziesz?

— Naturalnie. A cóż tu będę robił? Będę czyścił korytarze?

— To też jest robota. Ja pojadę. Chciałem zostać jeszcze przy Balcerzaku, ale tamta robota mnie ciągnie.

Przez całą noc snił się Walekowi Rożnów. Już jakby znał go dobrze; z listów Zygmunta wstawiał ku niemu, ciągnął go ogromem, siłą, potęgą, blaskiem, ruchem.

A przede wszystkim światłem. Był rozświetlony do białości. We śnie ukazała się chłopcu woda z hukiem przelewająca się w rurach turbinowych, — straszliwa, nieokiełznana siła, poruszająca motory. Polska — to była fabryka światła. Cały powiat żywiecki, ziemia rodzinna Walentego Mizia, powstawała w jego głowie, rozjaśniona elektrycznością. Woda za darmo daje ludziom prąd, z którego czerpią energię fabryki, warsztaty, tartaki, młyny, elektrownie. Przez całą wieczór jedną chata upięli się za dwa grosze! Chłopi w Jeleśni chodzą za plugiem motorowym, auto jedzie po zagonach i kraje skiby. Walus — a brat twój

ma żyłkę do konia i chętnie by furmanil. E. — co tam! Maszyna się nie zmęczy, człowiek się nie zmęczy, jak dawniej przy koniu. Młockarnia, sieciskarnia, kosiarka, siewniki — wszystko maszynowe. Tak będzie w przyszłości wyglądać jego wieś.

Stał mu w myślach Józek Pluta, wierny towarzysz od paru lat. Roznił się przy pasieniu gęsi na łące nad rzeczką, a zakończyli swą przyjaźń przy betonowych blokach Porąbki. Ale Józek Pluta — jak wstał przed oczyma śpiącego — tak również przed znikł. I Walek zasmucił się nagle, gdyż, choć marzył we śnie, wyraźnie sobie uprzytomnił, że Józek nie żyje.

Umarł w szpitalu. Ale są inni, którzy zanoszą do Jeleśni oświatę, bogactwo i elektryczność. Elektryczność — to przecież także oświata. Albowiem oświata pochodzi od słowa świecić. W każdej chata upięli światła przez cały wieczór palić się będzie za cenę dwóch groszy.

Tak, Polska — to jedna wielka fabryka światła. Kto chce żyć, ten musi pracować. Jeden nie zrobi nic; wszyscy muszą tu pomóc w pracy. W życiu nie ma cudów. Każdy powinien sobie na dobro zarobić.

Rożnów! Rożnów! Fabryka elektryczności. Walek usypiał ciężko, nekany nerwowymi marzeniami. Czym elektryczność jest dla oczu, tym oświata jest dla rozumu. Blaskiem, rozjaśniającym mroki. Rożnów! I w nocy, w ciemności baraku — fabryka światła spać mu nie dawała.

Rano przy rozbiieraniu torów kolejki spotkał Wałka Balcerzaka.

— No, co z tobą, Mizia? Jadę 16-go do Rożnowa. Jedziesz ze mną?

— Tak jest, panie inżynierze. Jadę.

Oczy zaiskrzyły mu się radością i wdzięcznością wobec tego człowieka, który go wprowadził na drogę pracy i który otwierał przed nim teraz zaczarowany obraz jego tęsknoty: Rożnowa.

Balcerzak jakby nie słyszał; może chłopiec w myśli tylko dał mu odpowiedź, może jeszcze nie jest całkowicie zdecydowany, można dać mu jeszcze sposobność do cofnięcia się. Ponowił więc pytanie:

— No, co, Walek? Jedziesz ze mną do Rożnowa?

Niebieskie oczy spotkały się z czarnymi. Chłopiec drgnął. Uczuł, że przemawia przez niego serce. Serce zaś potwierdziło jego wolę najgłębszą: pragnienie jego młodych mięśni.

— Jadę, panie inżynierze!

JALU KUREK

¹ Fragment powieści.

JÓZEF CZECHOWICZ

STELLA MAGORUM

Szaruga Jerzego Hulewicza¹ jest zjawiskiem arcyciekawym. Ta duża, trzysta kilkadziesiąt stron licząca powieść, zawarta przezwadnie w dialogach, stanowi niespodziankę dla czytelników obeznanym z twórczością tego pisarza. Jednak, kto przebrnie przez owoy kilkaset stron dialogów i akcji codziennej, szarej jak jesieńna szaruga, ujrzy u końca dzieła, że właściwie autor nie ustąpił z zajmowanego przez siebie stanowiska, że ten

czynny bardzo powszedniej i bardzo dobrej i bardzo zbłąkanej w dżungli współczesności. Zycząc swoim niewielkim życiem, w atmosferze ubogiej powszedności, to dziewczę instynktownie szuka jakiegoś małego bodaj światła prawdy, jakiegoś pływaka ukazującego dalsze perspektywy.

Rozbita rodzina, zetknięcie się z ojcem pełnym zbrodniczych zapędów, nacisk świata zewnętrznego wyrażający się w nieustannej trosce o jutro, o suchy chleb, a także i w bezdušności ludzi, którzy ją otaczają — to nie są warunki pomyślne dla swegoisto, na małą skalę bogoiskatelstwa Geni. Wszystko się płacze, stare pojęcia się wali. Książd, który dla jej matki jest nietykalnym autorytetem, dla Geni jest tylko tym, który wydał policję jej przyjaciela, komunistę Terlika. Prosty, od początku do końca jednakowy Felek Doliniak jest tym, którego rękę Genia odrzuca w swych wędrówkach wśród pułapek i do którego w ostatnim rozdziale powieści wraca na ślub bez miłości. Bo trudno żyć samotnie.

Styl potoczny, duża ilość dialogów, żywo przedstawione środowisko proletariacko-mieszczanie zblizają pozornie *Szarugę* do przeciętnego typu powieści o ubogich, jakie u nas pisują wszyscy, którym spać nie daje laur Finka i Rotha, trzeciorzędnych epików kamienicy.

Ale przecież powieść Hulewicza jest gatunkowo czymś innym. Jest nauką, którą daje autor czytelnikom w formie lekkiej, bestrycyjnej, lecz o tych samych rzeczach, o tych samych problemach etycznych, jakie porusza w bynajmniej nie lekkich sztukach scenicznych. Cień kompromisu widać tylko w tym, że niektóre zagadnienia rzutowane są na naszą bezpośrednią rzeczywistość, ale to tłumaczy się faktem, że *Szaruga* jest powieścią współczesną. Autor *Samskary i Aruny* niektóre dialogi między dziewczynką i jej przyjacielem wyraźnie dociąga do pewnego poziomu, aby przeprowadzić te kwestie o które mu chodzi. W kilku wypadkach dysproporcja między ogólnym rozwojem bohaterki a pytaniami, które ona stawia, rysuje się zbyt mocno. Ale to są te właśnie niebezpieczeństwa utworu z tezą, wilece doly nauczania bardziej bezpośredniego.

Szaruga jest powieścią interesującą i niepowzednią. Jak już powiedzieliśmy wyżej, wbrew pozorom, tematycznie nie jest sprzeniewierzeniem się autora własnej sztuce. Hulewicz był i jest moralistą. Różnica polega na środkach, które tym razem świescił cel, na wyborze formy powieści współczesnej, umyślnie przypominającej powieści „cytelniane”. Może w tej formie dotrze ona do szerokiego rzeszy?

JÓZEF CZECHOWICZ

HIERONIM MICHALSKI

KRYSTALIZACJE

Osobliwa jest liryka Marii Jasnorzewskiej, osobliwy jest przede wszystkim gatunek, w którym ta poetessa dzieje czarno-czy białoksięwego swego artyzmu. Nowo wydany tomik wierszy pt. *Kryształizacje*² wyrażnia bodaj czy nie najbardziej kryształicznie — *nomen omen* — główne cechy twórczości poetyckiej autorki. CATERDZIEŚCI I KIŁKA utworów ze zbioru to same precjoza tego kunsztu, rozmiłowanego w zwięzłych miniaturach, zgrabnych filigranach, ślicznych bibelotkach.

Te niewielkie formy utworów wydają się nierozdzielnie związane z samą istotą liryki Jasnorzewskiej. Umie ona wypowiedzieć się w nich bez reszty. Dla niej nie są to przeciętne ulomki czy fragmenty form większych, ale jest to rodzaj skrótu, któremu sztuka poetki nadała dynamikę i prawa samowystarczalnego bytu. W jej utworach całkiem wyraźnie uwidoczniła się linia skłonności ku aforystyce czy też epigramatowi. Zagęszczenie liryzmu jest zawsze wynikiem sprowadzenia wzruszeń czy doznań do kilku najbardziej nieodzownych momentów, do samego odczyszczonego ze zbędnych rysów rdzenia. Utwory uzyskują w ten sposób maksymalny ładunek liryzmu.

Z tym procesem kondensacji pozostaje w nader ścisłym związku ekonomia środków wyrazu, która też w Jasnorzewskiej dochodzi do ostatecznej lapidarności. Ktoś podstępnie ironicznie, że „ideal poezji oszczędnej w słowach i trafnej zrealizowany został nie przez awangardę, lecz przez Jasnorzewską”. Trzeba temu w niecałkowitej, oczywiście, mierze przyznać słusność. Pod tym względem sztuka poetki osiąga triumfujące wyniki. Jedno zdanie, pojedyncza fraza najzupełniej wystarcza jej do tego, aby wybrzmiała zamierzona melodia. Ten charakter sztuki poetyckiej Jasnorzewskiej uwidocznił począł się od dawna, od *Wachlarza* już, ale tam więziony był jeszcze w krępujących ramach regularnego czterowiersza, podczas gdy obecnie taki jednofrazowy skrót kształtuje się i rytmuje zależnie od wewnętrznych falowań i zawartej dynamiki.

Zet gatunek poetycki na mocy utajonych w nim praw musu grawitacji ku poutylizowaniu. Kto pojmie, temu kulminującemu, ostatecznemu celowi, prowadzi poetka konstrukcję swych utworów z nieuchronną i zimną logiką. W tym ma swoje źródło postulat laudu i prostoty jej sztuki. Gdyby nie precyzja i dojrzałość kunsztu, można by w owym poetyckim urzecz maniere poetki. Tutaj obserwujemy teatralizm Jasnorzewskiej, te-

² MARIA JASNORZEWSKA (PAWLIKOWSKA): *Kryształizacje*. Warszawa 1937. Wyd. J. Mortkowiaka. Str. 75.

KAROL IRZYKOWSKI

AFORYZMY

(Z książki pt. *Lżejszy kaliber*, która niebawem ukaze się nakładem „Roju”.)

Najdziwniejsza jest ta analiza, której — w imię prawdy — dokonywa się na pojeciu: prawda. Prawda pęka wtedy ze śmiechu, potem wzbija się w dumę, w końcu wpada w zadumę.

Iksa oskarżono o bigamie przekożani; na rozprawie okazało się, że ma ich cały harem. Wszyscy zazdrościli, oskarżonego uwolniono.

W polityce zamiast grać wciąż tasują karty.

Krytyk L. jest jak zecer popielniący błędy drukarskie z sensem — taki najniebezpieczniejszy.

W niektórych ludziach jest materiał na upiora, który wybucha w chwili śmierci. Ale jak objawia się za życia?

Zmarli ukazują się nam w pewnej aureoli estetycznej, jaką miewają dzieła już zakończone. A jednak oni są także nie gotowi, tylko wyrwani z roli, spędzeni ze sceny przez zniecierpliwionego reżysera.

S. — osobliwa mieszanina lenistwa i pedanterii; przy czym pedanteria ma wynagradzać grzechy lenistwa.

W ciemności nie bieć, sprawdzać otoczenie rękami, strzeć się wybojów, drzew, kamieni, wymijać przedmioty — jest wbrew naturze, wbrew popędom, jak wszelka wiedza. Ciemność wymaga, żeby w niej mknąć, płynąć i rozpywać się.

Sam Pan Bóg zaczął od przysnu — gdy stworzył człowieka. Możliwość samobójstwa nie jest sprawiedliwym za to równoważnikiem.

Pani R. wytwarza naokoło siebie tyle piany słów i sądów, że zawsze żyje bezpiecznie jak w puchu.

Wszelką broń, jaką ma przeciwnik w swoim arsenale, zaczarować przez proste wymienienie jej: ten romantyzm ziszcza się czasem w zakresie dysputy.

KAROL IRZYKOWSKI

HIERONIM MICHALSKI



JERZY HULEWICZ

pozorny kompromis z czytelnikiem osłania cele, które od dawna są dla autora *Samskary* przewodnią gwiazdą magów.

Szaruga i stella magorum — a jednak, tak. Wziąwszy berło tajemnie po nieodwołanej pamięci Tadeusza Micińskim, redaktor poznańskiego *Zdroju* ani na chwilę nie zstępował z ziemi handlu i ucisku, kłamstwa i nieprawości. Dramaty i opowieści jego rozgrywały się daleko od spraw naszych i czasów naszych. Była to twórczość neoromantyczna urzeczona przez świat niewidzialny.

Lecz gdy chodzi o Hulewicza, nie znaczy to ani przez chwilę, że odrywał się od bliźnich lub wynosił ponad nich. Świmem twierdzi, że wszystko co napisał wodziło się z troski o ludzi, z chęci ukazania im drogi, z miłości do braci człowieka. Pisał o Bolesławie Śmiałym i Kainie dlatego, że w tych symbolicznych już dzisiaj postaciach (bo trudno tu mówić o aspekcie historycznym) w związku z ich uproszczeniem i w związku z ładunkiem potencjału poetyckiego, jaki im na kredyt daliśmy, chciał zbliżyć ku czytelnikowi swoje idee. Jakże to idee? Czytajcie wykład Ewangelii świętego Jana dokonywany przez Hulewicza, książkę bardzo dziwną i poza przesadą nieco tu i owdzie stylizacją — a były to przecież czasy wielkiego rozbiścia stylów i poszukiwania, lata bezpośrednio powojenne — książkę wielką.

Ego Eimi, ta rzecz przypomina w niektórych swoich komentarzach do ewangelii niedocenianą książkę D. Mierczkowskiego pt. *Jezus nieznan*, ale jeśli chodzi o ścisłość, to praca rosyjskiego poety jest późniejszą chronologicznie. Dlatego tylko o tym wspomina, żeby ci, którzy mieli w rękach wydany po polsku tom pierwszy dzieła Mierczkowskiego a nie zetknęli się z rzadką publikacją Hulewicza, nabrali pojęcia o *Ego Eimi*.

Zmierzam ku temu, że Jerzy Hulewicz w całej swej twórczości był czymś więcej niż autorem książek. Ambicją jego były książki dające światło, dzieła wiodące ku czemuś, mówiące o rzeczach dalekich a tak bliskich każdemu, gdy w zgiełku naszego świata zamysli się tak n a p r a w d e bodaj na chwilę. Czyżby to znaczyło, że dramaty jego i opowieści były grubo tendencyjne? Nie. Aluzje i symbole, świat pojęć, w którym działy się tajemnicze dzieje — oto wszystko. Gruba tendencja sama przez się jest przecież poza prawdziwym dziełem artysty. A nikt Hulewiczowi artystystwa nie odmówi (z wyjątkiem tych, którzy nie czytają lub czytając ze złą wolą, o wszystkim wyrokują).

A teraz, na tym tle, o *Szarudze*. Jest to powieść współczesna. Mieszczą się w niej przeżycia i przypadki dorastającej dzie-

¹ JERZY HULEWICZ: *Szaruga*. Warszawa 1938. F. Hoiesick. Stron 341.

PRZYBYSZEWSKI I MY

Trudność dzisiejszej oceny Przybyszewskiego leży w zupełnie niespotykanej rozbieżności pomiędzy losami pośmiertnymi tego pisarza, a jego losami w dobie najwyższego rozgłosu Przybyszewskiego. Daremnie na obszarze całej literatury polskiej szukałbyśmy drugiego podobnego przykładu, że pisarz przez kilka lat stawiany na równi z największymi w literaturze, przez młodzież literacką uważany za maga i objawiciela, jeszcze w okresie zupełnie żywotności epoki literackiej do jakiej przynależał odchodził w cieniu, by z cienia tego po dzisiejsze dni nie wyjść. Ten zasadniczy dla zrozumienia Przybyszewskiego fakt podkreślany był po wiele razy, tyle że rozmaite podawano przyczyny tego zjawiska.

Istnieją dwie zasadnicze koncepcje wyjaśniające tę dziwność życiowych i pośmiertnych losów Przybyszewskiego. Jedna koncepcja to ta, wedle której Przybyszewski nie może działać w oderwaniu od specyficznego stylu życiowego, jakiego wytworzył sam i jakim żarzał otoczenie. Najlepszemu przedstawicielowi tego stanowiska będzie Boy-Zeleński gdy twierdzi, że by czytać Przybyszewskiego dzisiaj, należałoby utwory jego zanurzyć w spirytusie i podłożyć pod nie muzykę, — słowem ponownie włączyć literackie dzieła Przybyszewskiego w jego styl życiowy. Druga koncepcja to ta, że Przybyszewski nie tyle wpływał i działał jako pewna osobowość konkretna, ale że w nim najmocniej wybuchły wspólne tendencje epoki, że był jak gdyby akumulatorem socjalno-literackim, naładowanym przez potrzeby chwili. To stanowisko najlepiej wyrażać będzie Stefan Kolaczowski gdy pisze, iż fatalnością Przybyszewskiego, który uważał siebie za zjawisko ponadczasowe, było właśnie to, iż nie może być on wyjaśniony inaczej, jak tylko socjologicznie.

Kiedy dzisiaj, w lat dziesięć po śmierci pisarza, znowu staje przed nami to samo niepokojące pytanie, dlaczego sława Przybyszewskiego była tak przelotna, skłonni jesteśmy szukać nieco innej odpowiedzi. Może dlatego, że przybyły nowe materiały, szczególnie zaś, że przybyła niesłychanej wagi dla poznania Przybyszewskiego jego korespondencja z najbliższych lat pisarza, dokument, który zupełnie nowe światło rzuca na styl życia Przybyszewskiego. Może również dlatego, że dzieła Przybyszewskiego czytać możemy jako świadectwo epoki już zaprzęskiej, czytać możemy bez dzieła te były czymś, czemu musiano się przeciwstawić, reagować, zaprzeczać, w myśl starych kontrastów epok literackich. Dziś te lata powojenne poczynają być prze-



STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI

Rys. K. Krzyżanowski

szle. Przybyszewski jest zaprzęszony, więc łatwiej teraz o ocenę bliższą prawdy.

Lecz jakież są te inne odpowiedzi? Jako zasadę przy ocenie Przybyszewskiego postawić się musi dezyderat, że mimo tylu pięknych i jedynych wspomnień z okresu „cyganerii krakowskiej”, jakie zawdzięczamy Boyowi, nie wolno nam się kierować względami na styl życiowy Przybyszewskiego. Jest może w tym stanowisku duża niełojalność, podobna socjologicznej interpretacji Przybyszewskiego, bo skoro większość jego wpływu do niewątpliwie wpływ życiowy, atmosfera niezwykłości i tragizmu, jaka stwarzała, jakież ocenić jego wagę wyliczając za góry te płaszczyzny oceny? A jednak obecny czytelnik i krytyk nie może postąpić inaczej. Wpływ atmosfery życiowej Przybyszewskiego obchodzić może jedynie tych, którzy ją bezpośrednio przeżyli, ale nie obchodzi nas, którzy tylko pisarza oceniamy. Bo z pisarza tylko jego dzieła pozostają i tylko one mają prawo decydowania o losie pośmiertnym pisarza, reszta jest doprawdy bardzo obojętna.

To jedno. Druga i istotniejsza przyczyna, dla której styl życiowy Przybyszewskic-

go nie może tak decydująco, jak czyniło się dotąd, doprowadzić do sądu, iż on działaniem zła wyniszczył rzekomo zaściankowość i małość, mieści się w tym, że — jak się wspominało — dostępne są dzisiaj pieczołowicie zebrane i wydane przez St. Helczńskiego listy pisarza. Ich lektura rzuca niespodziewane światło na styl życiowy Przybyszewskiego. Okazuje się, że ten pozorny siewca zła, ten smutny i groźny szatan wśród sentymentalnych nastrojów i poświęcających się abnegatów, nie był szatanem wcale z siły wielkiej indywidualności, świadomej tego co czyni. Lektura ta wykazuje, że styl życiowy Przybyszewskiego był pochodną natury słabej, nie panującej nad swymi zachęciami, natury płochliwej, niemięskiej a nie był tworem prawdziwego biesa. Jest w tym stylu rysa nader wyraźna, choć niedostrzegalna dla współczesnych, którzy przechodząc bezpośrednio przez krąg przybyszewszczyzny nie mogli wiedzieć, że ze strony mimowolnych zeznań samego pisarza spotka ich wielka i niemiła niespodzianka. Nie zaprzeczamy, że zarówno w ówczesnym kulturowym otoczeniu, jak i w otoczeniu dzisiejszym, to życie budziłoby posmak skandalu, ale nie przesadzajmy i nie sądzmy, by dla dzisiejszego czytelnika naprawdę życie Przybyszewskiego oznaczało jakąś groźną i oczyszczającą lawinę zła.

Bo raz jeszcze i aż do znudzenia powtarzamy: obchodzi nas tylko pisarz, tylko dzieła i to co się mówiło dotąd jest jedynie usunięciem interpretacji skądążych temu słusznemu ujęciu. Jakież jest z tymi dziełami? Gdzie leży przyczyna bardzo trudnego dostępu do twórczości Przybyszewskiego? Czy jest wmiem czytelnik obecny, czy też może w tej właśnie twórczości są niedostatki artystyczne, które tak bardzo utrudniają zblizenie się do niej?

W trzech głównych kierunkach szło piarstwo Przybyszewskiego: rapso dy poetkie proza, dramaty i powieści. Z tych trzech rodzajów najlepiej przetrwały rapso dy poetkie. Mimo obecności nastrojowej techniki, *Wizjnie* czy *Nad morzem* to utwory, które zachowały prawdziwą poezję tęsknoty, nieukojenia, utwory które czytać można bez sprzeciwów artystycznych, ale — podkreślmy to od razu — utwory w których niewiele przechowało się demonizmu. Natomiast tak dramaty jak powieści, nawet gdy z dobrą przystępować do nich wola, są niezbytne i obec. W dramatach tragiczna nastrojowość tak dalece budowana jest na wzmówieniu, na uprzedniej zgodzie ze strony czytelnika, że przedstawiany w dramatach bieg zdarzeń rzeczywiście mieści w sobie fatalną tragiczność, tak daleko budowana, że bez tej zgody, na którą nś nie stać, nie podobna dramatów Przybyszewskiego naprawdę przeżywać.

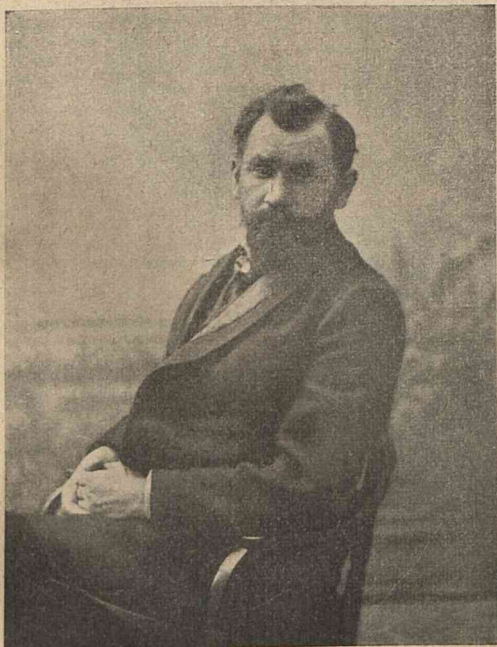
Jeszcze gorzej jest z powieściami, a może nie tyle gorzej, ile łatwiej niedostatki stwierdzić. Dramat do stwierdzenia takiego

oprócz lektury domaga się sceny, dla powieści wystarczy lektura. W powieściach tych zastanawia niezmiernie ważką dla dzisiejszej oceny pisarza rzecz: im bardziej sili się Przybyszewski na obraz zła, anarchicznej niezależności, demonizmu, tym mniej mu się to udaje. *Dzieci szatana* czy *Homo Sapiens* z takim entuzjazmem lub z takim zgorznięciem przyjmowane przez współczesnych, nie budzą dzisiaj ani jednego ani drugiego z tych uczuć; budzą tylko przeświadczenie, że są to dzieła zupełnie niedojrzałe artystycznie, pisane zbyt pośpiesznie, kierowane nadmierną wolą przekory, burzenia, wola która niestety niewiele troszczyła się o artyzm. Powieści Przybyszewskiego są anarchiczne w kalkim innym znaczeniu, niż pisarz zamierzał — anarchiczne w formie, uniemożliwiającej prawdziwe przeżycia artystyczne przez brak wszelkiego umiaru, przez nieumiejętność charakterystyki postaci, kompozycji, przez przypadkowość zdarzeń i nieopanowanie stylistyczne.

Oceniając zatem tylko to, co z Przybyszewskiego dostępne jest obecnie, oceniając jego sztukę, dochodzimy do rezultatów do których niespodziewanych. Tych mianowicie, że te wszystkie strony twórczości Przybyszewskiego, które najlepiej miały odpowiadać jego niesamowitemu demonizmowi, są artystycznie martwe, ciekawe może jako obraz chwili ale niemożliwe do odtworzenia artystycznego dzisiaj. Potwierdza się to samo zjawisko, jakie obserwowaliśmy w listach. Ten pisarz wytworzył wokół siebie zło nie na skutek mocy, ale braku ohamowania, uległości każdemu instyktowi i tak samo ten pisarz nie umiał własnej atmosfery życiowej zamienić na trwałe wartości literackie. W dziedzinie twórczym Przybyszewskiego daremnie szukalibyśmy możliwości odzyskać jego legendy. Ta legenda przetrwała, utrwalona w swoistym brzoju, ale dzieć wolelibyśmy, by więcej śladów tej legendy przemieniło się w twórczość o stałej wartości. I niech nikt nie odpowiada, że to jest niemożliwe: że kto tak fantastycznie wyżył się w postępkach, kto na wzór najwyższego tragizmu ukształtował życie własne, temu nie starczy na doskonałość artystyczną. A Baudelaire? A Gerard de Nerval? A Poe?

Rzykowski napisał niedługo zdanie, które w pewnej parafrazie doskonale daje się zastosować do sprawy Przybyszewskiego. Powiedział mianowicie, że jeśli ktoś autora nędzne napisanego wiersza o ojczyźnie brni tym, że ów autor bardzo szczerze wierzy w swoje uczucia patriotyczne, niech lepiej zamknie, bo różne brzydki myśli cisną się do głowy na temat szczeroci i prawdziwości tych uczuć. Czyli — forma artystyczna zawsze świadczy o prawdzie i wartości tego, co się w niej kryje jako treść, i forma zła jest też swoistym i wymownym świadectwem. Stosując to zdanie do Przybyszewskiego, lepiej nie próbować bronić zupełnie słabej artystycznej wielkości jego dziedzictwa pisarskiego tym, że on w życiu był naprawdę demonom, albowiem wówczas różne budzą się na ten temat wątpliwości, jak głęboko ten demonizm sięgał, skoro w artyzm nie sięgnął.

Stanowisko więc ostatecznie brzmi tak: Przybyszewski i przybyszewszczyzna to by- by zjawiska nader potrzebne w literaturze polskiej. Posiew wielkiej namiętności, która nie leka się zła, podniesienie miłości do stanu ponadludzkiej potęgi, tego w literaturze nadmiernie skropowanej nakazami tendencyjności narodowej lub społecznej było potrzeba. Ale, i tu jest żal dzisiejszego czytelnika. Przybyszewski tej roli nie spełnił, rozdrobił się, rozkradł swój geniusz na życie wprawdzie niezwykłe i nihilistyczne, które jednak przeminęło i działać nie będzie. Natomiast twórczość Przybyszewskiego, która jedyna mogłaby pozostać dla potomnych świadectwem tej wspaniałej i anarchicznej burzliwości, nie osiągnęła poziomu artystycznego, na którym by ta oczyszczająca śmiałość obowiązywała, przynuszyła do uznania, że sfera grzechu, namiętności i zła została w niej zamknięta w kształt artyzmu doskonałego. Wolelibyśmy dzisiaj, by Przybyszewski był jak filister, ale by pisał jak Baudelaire, Dobroć trwały i dziedzictwo trwałe tego mteora literackiego zostały zaprzepaszone w największej mierze z winy samego twórcy. Trudno o tym dzisiaj bez żalu mówić, trudno to darować, bo burza przybyszewszczyzny naprawdę była potrzebna w piśmianictwie naszym i strata niezmierna w tym jest, że ta burza nie skamieniała w kształt sztuki nieprzemijającej.



STANISŁAW PRZYBYSZEWSKI (r. 1902)

ROMAN KOŁONIECKI

CHESTERTON I KRUCJATA DETEKTYWÓW

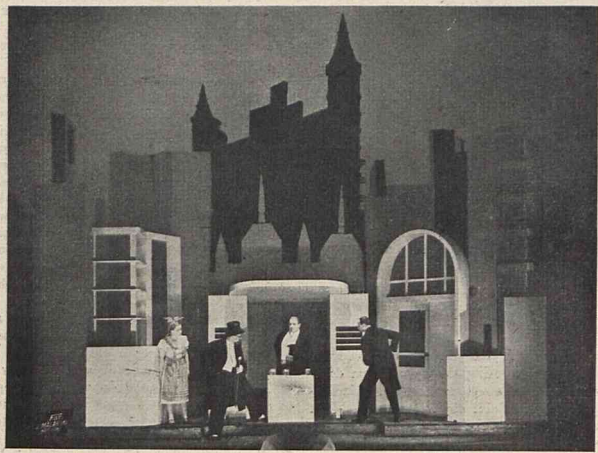
W osobowości twórczej G. K. Chestertona tkwi pewien niepokój, chociaż tylko pozorny paradoks: autor *Magii*, będąc przecież jednym z najbardziej wojowo usposobionych szermierzy walczącego świata katolickiego, przejawia dziwną skłonność do powieści na polu sensacyjnej, na polu fantastycznej, do tematów, którymi najczęściej operuje t. zw. literatura rozrywkowa czy po prostu brukowa. Czym ten zagadkowy fakt wytłumaczyć? Bo chyba zdajemy sobie wszyscy sprawę, że notoryczne drażnienie ośrodków nerwowych, stopionych nadmiarem wymyślnie stopniowanych wrażeń, i prymitywne zaspokajanie nadmiernie rozbudzonej ciekawości czytelnika nie jest jego wyłącznym celem. Fabuła chestertonowskich powieści i dramatów, wymagająca wielkiego napięcia uwagi, zawila i błyskotliwa, wywołuje oszolenie, wprawia mimo woli w

stan zdrowego rozsądku, nie zapewnia nikomu bezpieczeństwa; że zagrożenie jej może być maskara karnawałowa, byle kukła z jarmarcznej budy szarlatana.

W ten właśnie sposób mieszczańska farsa francuska, nieszkodliwie ośmieszająca instytucje ustabilizowane, ustrój stosunków stałych, wartości dokładnie określonych i pewnych, spowodowała powstanie Grand Guignolu, teatru grozy i okropności, dającego — dla błogiej odmiany — hodaj złudzenia niebezpieczeństwa, surrogat rzadkich, intensywnych przeżyć. Taka sama była genesa niesamowitych wizji Edgara Poe, który, nie wychodząc nawet wcale poza zakłete kolo swej ortodoksji intelektualnej, „nowy dreszcz” zbudził w świecie rodzając się dopiero industrializacji i psychotechniki, zmusił go do czujności i zajęcia postawy obronnej: wokolo paszczkami klapały chimery...



„CZŁOWIEK KTÓRY BYŁ CZWARTKIEM” (dek. A. Pronaszk)



„CZŁOWIEK KTÓRY BYŁ CZWARTKIEM” (dek. A. Pronaszk)

stan gotowości emocjonalnej, sprzyjający bezopornemu przyjęciu pewnych sugestii, które przygotował nam pisarz jako nadprogramowe niespodzianki.

Stanowi to więc swego rodzaju podstęp propagandowy, zakonserwowany pomyslowo chwyt dydaktyczny. Chesterton jest w tym poniekąd podobny do Conrada, który pewne swe dzieła (np. *Zwycięstwo*), oparte na ideowym schemacie tragedii klasycznej, przybrał w typową prawie formę romansu kryminalnego, popielając ją gdyby świadoma mistyfikacją, narkotyzując czytelnika sensacyjną osobliwością nastroju — by tym łatwiej móc go wprowadzić w krąg istotnej problematyki, bez uciekania się do pomocy patetycznego kaznodziejstwa. Chesterton, tak jak i Conrad, znalazł doskonałą formułę utożsamienia sztuki i polityki, zdolną pozostawić kompetencje prawdziwego artysty z żyłką działacza, który pragnie swym wpływem przekształcać rzeczywistość praktyczną. Stał się czarodziejem i reformatorem społecznym w jednej osobie.

Utwory jego niezmiernie trudno jakoś sklasyfikować, gdyż mieszcza się one na niezbadany pograniczu fantastyki i realizmu psychologicznego, poezji czystej i faktografii. Fizykalizm i spirytualizm są tu dwiema stronami tego samego medalu. Przyjmując świat współczesny z całym dobrodziejstwem inwentarza, ze wszystkimi cudami techniki i komfortem cywilizacyjnym — Chesterton odsłania jego bazę mitologiczną, czyni go żywym zwierciadłem przypowieści biblijnych. Dla niego, podobnie zresztą jak dla każdego przeciętnego Anglika, z namiotu week-endowego, baru, kanturowi czy gieldy tak niedaleko przecież do ewangelii! Szczegółowo unormowany, powściągnięty porządek świata łatwo może stać się posłuszną paliczką cudotwórcy. Gmach empirycznych przesłanek łatwo można wysadzić w powietrze dynamitem anachronizmów. Autor *Człowieka który był Czwartkiem* czyni to z nietajoną satysfakcją.

Chesterton jest niby człowiek, który po to zajmuje miejsce w gondoli balonu stratosferycznego, zaopatrzonego w najnowsze spektroskopy i precyzyjne wysokościomierze, żeby przyjrzeć się z bliska urodzine aniołów: który po to wkłada na głowę skafander nurków głębokowodnych, połączony z mądrze funkcjonującym aparatem tlenowym, żeby w lasach morskich dnia zaskoczyć śpiące syreny. Stwarzając własną dialektykę rzeczywistości, ustala własny system wielowarstwowości logiki poetyckiej. Udowadnia — i to z dobrym skutkiem — że żadna teraźniejszość zastana, obwarowana zewsząd aksjomami

Zamiast, jak przystało na moralistę, realności zastanej przeciwstawić bezpośrednio realność postulowaną, chaotycznemu życiu — normatywną fikcję, — Chesterton wybiera drogę kompromisu. Aprobując świat polowicznie, przydaje mu cież niedostępną — urojonego sobowtóra. Zaludnia „swoją” Anglię postaciami sztukmistrzów, opętanych marzeniem szalbierzy, detektywów, rzekomych wykołajeniów i cudacznych dziwaków, które się w jego dziełach powtarzają wszędzie. W zwyciężajcej plebanii wiejskiej nad łysina księdza Browna wisi tęczowa aureola świętości — jak talerz szczeroloty; spod nieskazitelnej jedwabnego cylindra Lucjana Gregorzy'ego wystają rogi diabelskie, ukroczone z jego rudych włosów, mogących — kto wie — jak pochodnia podpalić Londyn. Tak się rodzi żart z pozoru kapryśny, prosty rachunek nieprawdopodobieństw, w którym dowcip rzuca logikę i prawa fizyczne.

Można by wprost powiedzieć, że jedyną formą epicką, całkowicie odpowiadającą teraźniejszości, jest dla Chestertona osobliwa bajka, imitująca umyślnie kanon trzech wymiarów. Gdziekolwiek bowiem, jeśli nie w bajce, można swobodnie dać upust nieujarzmionym zachećnikom fantazjotwórczym, a zarazem zbudować tron dla własnej prawdy moralnej? Wszak tylko w bajce suwerenne władztwo wyobraźni nie wyklucza panowania idei.

ale nawet przeciwnie: idea podsyca instykt baśniotwórczy. Bajka nigdy nie zawiera tego, co się zwie pospolicie tendencją, czyli prawdą na zamówienie — gdyż opiera się w swej istocie na selekcji prawd wielkich i małych, wiekiuistych i przemijających. Tylko wielkie i trwałe idee, pracujące niestrudzenie u samych źródeł bytu, zyskują w niej prawo obywatelstwa.

Ale snucie pół-baśniowych wątków, wprowadzenie w roli wodzireja strokatego korowodu paradoksów Chestertonowi wystarczać nie może: przecież on chce „przemawiać paradoksami, aby budzić umysł i otwierać je dla prawd lekceważonych”. I dlatego dzieła chestertonowskie są właściwie moralitami. Średniowieczne moralitety, hieratyczne w swojej prostocie i naiwnym patosie, postaciami idee moralne w formach prostych i bezpośrednich. Dają tylko ich kości symboliczne, obdarte jakby z ciała, ogolonoczone ze znamion człowieczeństwa. Chesterton ubiera te szkielety w różnobarwne kostiumy bohaterów, każe im sfrunąć z wyżyn fantazji między żywych ludzi, gdzie mają cierpieć i działać. Uczulowca je, ucieleśnia, daje im ludzkie twarze i nazwiska.

Żeby zaś nic nie zostało z ich pośnejszej eschatologii, z ich kosych spojrzeń na drugi brzeg życia — owiewa je najdrowszym powietrzem ziemi, udane oblicza zdobi rymem najgłębiej ludzkim: uśmiechem. Humor wszehobecnym, upajający i świeży, jest tym właśnie żywiołem, który jego fantastycznym stworom daje pełnię życia. W utworach Chestertona — jest coś z klimatu powieści Dickensa. Śmiech dobrotliwy i rzewny, śmiech przez najczystsze, bezgrzeszne łzy. Dowcip Chestertona, na wskrosz irracjonalny, pozbawiony prawie doszczętnie satyrycznej agresywności, przypomina także Dickensa, u którego występuje jak jakiś dialekt anielski, jak hermetyczna, pozaludzka mowa. Jest to humor, można by powiedzieć, absolutny — tak jak muzyka Mozarta, odwraćająca dzieje letnich obłoków, przemianiamy kolorów nieba, mistyczną harmonię sfer.

W *Człowieku który był Czwartkiem*, bajce o nieświadowych tropicielach Boga, która wystawił ostatnio Teatr Narodowy — spotykamy bliższego kuzyna dickensowskiego Pickwicka: jest nim prezes londyńskiego komitetu anarchistów. Podobny do Pickwicka

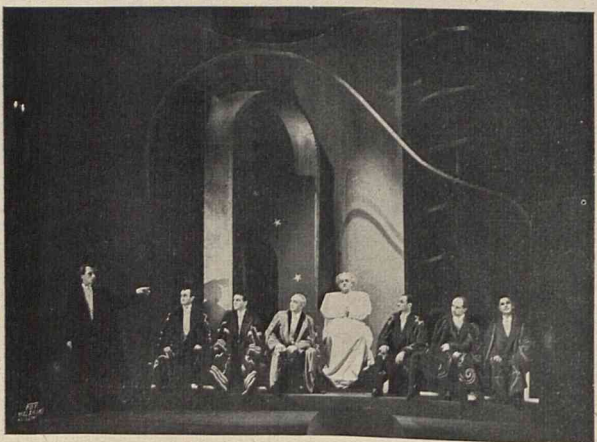
nie tylko z tuszy, prezes Niedziela uciekł po kryjomu z powieści E. T. A. Hoffmanna, z jego fabryki wesołych demonów i dziwacznych homunkulusów: głową przesłania horyzont, głos ma silny jak grzmot, oczy jak fosforujące księżyc, ciało rozciągliwe i giętkie jak kauczuk. Umie czasem być wzrostu wielkoluda z bajki, a czasem krasnoludka. Jak Pickwick, ma on odwagę być śmieszny, gdyż kryje w sobie heroizm wielkiej dobroci; wolno mu zakpić z członków Rady Siedmiu Dni, bo żart jego okupuje miłość. Do sławetnego klubu Pickwicka mogłby również należeć markiz Sroda, co zamachu na króla chce dokonać stolowym nożem; smakosz i znawca trunków, myśli o tym zamachu w kategoriach gastronomiczno-kulinarnych, odzyska w nim jakby atawizm przodków-ludożerców z bajek, którymi nianki straszą dzieci w kołyskach. Jego poglądy anarchisteżyczne stanowią odpowiednik „pickwickowskiego pojmowania świata”.

Perypetie anarchistów trzymają się recepty detektywistycznych opowiadań Stevensona. Bomba doktora Sohoty, wietka jak bulwa jakiejś podzwrotnikowej rośliny, albo jajo olbrzymiego ptaka, przypomina nieco renesansową szkatułkę ze Stevensona, z której tryska trucizna w twarz amatorów klejnotów. Tylko że ta bomba chestertonowska okazuje się w końcu zwykłą piłką footballową, pękającą z hukiem — tak jak i mit o anarchiście, będących w rzeczywistości przebrzanymi agentami policji. Ale *Człowiek który był Czwartkiem* — to sztuka maskaradowa, dwuznaczna, i jedynie na tańcu tych masek znać rutynę mistrza Stevensona. Ogramna reszta jest wspaniałym misterium, pełną ognia i barw poetyckiego apoteozu chrześcijańskiej koncepcji życia: tu już przemawia Chesterton osobiście — jako samotny entuzjasta trudów apostołskich.

Główny bohater sztuki, detektyw Syme — „człowiek, który był czwartkiem” — jest niby ów Każdy ze staroangielskiego moralitetu, personifikujący w sobie całą ludzkość. Jeśli mieni się on obrońcą Prawa i Ładu, a nawet „poeta godności i konwenansu” — to dlatego, że dla niego konwenans, czyli kultura, jest właściwie prawdą żywą potwierdzaną nieustannie przez wewnętrzny głos powołania, który kiedys w ciemnościach usłyszał i którego brzmienie jedynę przechowuje w sercu, jak najosobistszą tajemnicę. Wiara — żywe echo tego głosu niezapomnianego — trwa w nim stale, a z nią wola męczeństwa, dyktująca twarde prawo walki.

Ta gotowość poświęcenia na śmierć poprzemazy walki — w imię bezcennej tajemnicy — czyni codzienność Syme'a nieskończoną, namiętną przygodą w nieobeszłej świecie wolności. Bo przecież każda chwila zbliża go do celu; przecież dochowywan wierności samemu sobie, własnemu imperatywowi, godzi się nazwać wolnością. Każdego zbliża o krok ku wyteknionemu zwycięstwu, staje się obrachunkiem przebyte odległości i planem nowego wysiłku. Nie dziwne, że dla Syme'a przewodnik kolejowy — bezbłędny rozkład ruchu na magistralach świata — jest ekstraktem poezji mądrości i piękna.

Jego przeciwnik, anarchista Gregorzy, niwalczy z takim czy innym porządkiem świata, z tyranją pieniądza czy władzy. Wrogi swego widzi w kulturze, która jest owym wzgriem już po prostu dlatego że istnieje. Walka ta nie ma kresu ni obranego celu — jest rozpaczą, prowadzącą nie „do wyzwolenia, lecz do samobójstwa ludzkości”. Nie czyni nawet wolnym, gdyż śpisek anarchistów



„CZŁOWIEK KTÓRY BYŁ CZWARTKIEM” (dek. A. Pronaszk)

czny — to hierarchia wielostopniowa, rygoru konspiracji, żelazna dyscyplina i zbiorowy plan. Moloch totalizmu, porażający jednostki-automaty. Gdzie tu miejsce na skok w przód? Burząc prąge tysiąclecia, Gregori niewiadomo pragnie się dokopać do jądra owych ciemności, które może pozwalały usłyszeć ów głos anonimowy, który skazał Syme'a na męczeństwo — głos Boga. Anarchizm — to rozpac i cierpienie ślepych, którzy nie dostrzegają na widnokręgu najniklejszego światła.

Zebym skrzyżować broń z tymi, którzy pragną obalić Boga i cnotę zrównać z występkiem, Syme widzi się w skryte ognisko zbrodni, do centrali całego ruchu. Wal-

czy sam, po omacku — on w masce i wrogowie w maskach — żeby się w końcu przekonać, że liderzy wyrotowej organizacji są, tak jak on, detektywami. Ktoś z nich zdradził niemilosiernie: spojrzeli na swoje życie — na niemy dramat walki — niby na widowsko, które się rozgrywa przed oczyma Demiurga, w potrzasku tajemnicy, równie nieprzeniknionej jak tajemnica ich serc.

W pogoni za groźnym hersztem spiskowców, Niedziela, odcyfrowując wreszcie imię tej tajemnicy: ten sam głos, co do walki ich ongi wołał, казал im walczyc w mroku ze sobą, by ich potem — jak gościnnym gospodarz — wprowadzić do swej świetlicy, przyodziać w stroje godowe i odpoczynek ob-

cać. Prezes Niedziela zdradza prawdziwe swe imię: Pokój Pana, darzący błogim wycieńczeniem po walce z nieprzyjaciółmi Boga. Za cenę wiary i borykania się z szatanem, za niebiańska słodycz Pokoju Pana można przebaczyć Bogu krotouchwie, w której nakazuje uczestniczyć człowiekowi. Szatan-Gregory obrazem Syme'owi właśnie owego Pokoju Pana, którego niesposób pojąć i znać bez wiary w Boga i w zgładzenie grzechu pierwotnego, — wobec którego błahym odblyskiem jest dla Syme'a szczęście u boku Rozamundy.

Nad siwą głową Niedzieli Chesterton rozpała światłość Parakleta: wszak odkrył on duchownym wzrokiem człowieka tajemnic

Bożą; jej świadomość uśmierza cierpienia i uniemożliwia nadzieję ludzkiego serca, walczącego w pokornym odosobnieniu o losy całej ludzkości, o zbawienie całego świata. Na idei Pokoju Pańskiego opiera się w swej koncepcji personalizm chrześcijański; *Człowiek który był Czarartkiem* jest złotoustą pochwałą tego personalizmu. Teraz już rozumiemy spokój owego proboszcza z zapadłej wioski litewskiej, który — jak to mówi Mickiewicz w IV-iej części *Dziadów* — „czyż dzieć naród upada, czy kochanek ginie — o nic nie dba...” I rozumiemy także wznieście pieśni Kochanowskiego o „dobrej sławie” i „czystym sumieniu”.

ROMAN KOŁONIECKI

B. W. LEWICKI

FILM — PRZECIWKO ŻEROMSKIEMU

Najniepodziewaniej wśród tang i fokstrotów wyróżniła się piosenka o dosyć dziwnych słowach: „Miłość moja jest jak rzeka — najwierniejsza z rzek” — tak się to zaczynało, a melodia do złudzenia przypominała nutę starej pieśni o gwiazdce, co błyszczała. Teraz przemieniono ją w jakiś archaiczny boston.

Słowa i melodia przypominały mi swoje pochodzenie. Mianowicie: film polski *Wierna rzeka*. Przeróbka z powieści Żeromskiego. Jakże to więc nie miernie łączyć powieści sprzed lat z dzisiejszym banałem t. zw. muzyki tanecznej. Ważniejsze jednak w tej chwili jest ustalenie roli, jaką w tak pojętej popularyzacji dzieł wielkiego pisarza odegrał film. Powiedzmy od razu: rolę zdecydowanie niechlubną. Postępowanie polskich filmowców wobec dzieł Żeromskiego nazywa literat, człowiek bezstronny — po prostu i bez ogródek „skandaliczną krzywdą” (Witold Hulewicz: *Teatr wyobraźni*, Warszawa 1935). Rzecz znamienna, że za podstawę tego oskarżającego określenia bierze Hulewicz właśnie przeróbkę *Wiernej rzeki* (przypuszczalnie ma na myśli poprzednią wersję filmową tej powieści). Ten więc oto „casus Wierna rzeka” stanowi punkt wyjścia do wtoczenia publicznej sprawy o nienuaruszalność dzieła sztuki, zwłaszcza dzieła miary najwyższej.

Ostatnią przeróbką *Wiernej rzeki* (realizacja Buczkowskiego) dzięki rażącej niezgodności z tekstem Żeromskiego dopełniła miary cierpiłości, jaką można było wobec praktyk naszych filmowców zachować. Swobodny dobór epizodów akcji, przereźnięcie elementów wizualnych, uzupełnienie fabuły jakimiś dostawkami — wszystko to są ciężkie grzechy nielojalności wobec pierwszorzutu. Ale pokazanie Salomei jako patriotycznej paniienki z dworku, tej Salomei, która wydaje się czasem siostrą Tani z *Urody życia*, która rzucza w oczy Olbramskiemu: „Któż z nas osmieli się mówić, że pobije tych, co tu nocami przychodzą szarpać nas, ludzi bezbronných?”, niezrozumienie walki, która prowadzi Salomea o własne szczęście jest zaprzeczeniem prawdy całego utworu. A już zakończenie utworu zapowiedzianym *happy endu* wydaje się niewybaczalnym wystąpieniem przeciw godziwym obyczajom. Po obejrzeniu filmowej *Wiernej rzeki* pomyślałem, że nie w niej w ogóle nie ma z Żeromskiego. I myślałem równocześnie: do jak wielkiej odpowiedzialności należało by pociągnąć sprawcę tego filmowego skandalu?

Jakby w załatwieniu tej sprawy odezwała się na łamach *Wiadomości Literackich* (nr. 50 z dnia 29 listopada ub. r.) Stefania Zahorska, jeden z najpoważniejszych w Polsce krytyków filmowych. W artykule jej p. t. *Rozbój filmowy* czytamy słowa pełne uzasadnionego oburzenia: „Stefan Żeromski pa- da nie po raz pierwszy ofiarą dzikiej i bezmyślnej żarłoczności filmu. Tym razem gruboskórność i brutalne łapczywość w *Wiernej rzeki*. Gdybym stwierdziła, że film jest zły, marny, kryminalny — nie wywarłoby to zapewne żadnego wrażenia. Wszyscyśmy do tego przyzwyczajeni. Trzeba stwierdzić coś więcej. Film spotwarza słowa autora, spotwarza jego obrazy, jego myśli, jego intencje, idzie w świat, w tłum, przywłaszczały sobie nazwisko Żeromskiego... w- -właszczywszy sobie imię książki, kradnąc jej postacie, kradnąc historyczne już dzisiaj miejsca, sytuacje — zamienia tę nienuaruszalną własność polskiej literatury i polskiej kultury, nienuaruszalny grab naszych przodków, na błotną, ohydny, płaską kałużę. W tej formie zetknięcia się z *Wierną rzeką* ci, co nie czytali jej nigdy...” Artykuł Zahorskiej kończy się konkretnym wnioskiem, mianowicie: wezwaniem stanowczej interwencji Akademii Literatury.

Dotknięci najwidoczniej — ale nie za- -wstyżeni wcale — branzowej odpowiedzialności w artykule filmowca Karola Forda:

W obronie filmowej „*Wiernej rzeki*” (*Srebrny Ekran*, nr. 2, stycznia 1937). Artykuł ten usiłuje osłabić stanowisko Zahorskiej przez niewybredne iawektywy osobiste (kolibec egzaltacja, przesada, poparcie sfer komuniujących i in.), oczyszcza natomiast opinię realizatora i scenarzysty filmowej *Wiernej rzeki* drogą poniżania Żeromskiego. Karol Ford porównuje powieść Żeromskiego do *Tredowatej* i afery pani Simpson, oświadczając na koniec: „śmiej twierdzić, że dokonana przeróbka w lwiej części były pozytywne, a w każdym razie nieszkodliwe”. Ignorancja autora tych słów można wybaczyć, brak taktu wszelako, graniczący z tupeciem, zasługują na ostrą odprawę — w imię dobrych obyczajów pisarskich i w imię rzetelności i naukowej ścisłości krytyki.

Meritum sprawy jest następujące. Powieści Żeromskiego — nie wiadomo dlaczego — stały się dla młodej kinematografii polskiej terenem zapożyczeń tematowych, ścisłej mowią: przeróbek wolnych i bezceremonialnych. Jak donosi Anatol Stern (*Film*, r. II, nr. 24), jeszcze za życia Żeromskiego sfilomowano *Urodę życia*, *Dzieje grzechu* i dwukrotnie *Wierną rzekę*. Czy są to jedynie „żeromskiana” wczesnej ery filmu polskiego, nie wiadomo — wobec braku urzędowej filmografii w Polsce. Po śmierci wielkiego pisarza zapanowała prawdziwa moda na t. zw. filmy z Żeromskiego. W r. 1928 Henryk Szaro realizuje *Przedwieście*, w r. 1929 K. Meglicki — *Ponad śnieg*. Rok 1930 przynosi dwie przeróbki z Żeromskiego: *Urodę życia* w realizacji Juliusza Gardana i *Wiatr od morza* w ujęciu Czyskiego. *Dzieje grzechu* uformował ponownie w kształt kinowy (w r. 1933) Henryk Szaro. Dziesięciolecie śmierci Żeromskiego „uzupełniła” kinematografia polska filmem Józefa Lejtesa *Róża* (zima 1935—36). Miniony rok przyniósł wreszcie *Wierną rzekę* w realizacji Leonarda Buczkowskiego. Ostatnio nawet film krótkometrażowy wziął się do eksploatacji tematyki utworów autora *Ludzi bezdomnych*. Mam na myśli *Widzę cię we wspomnieniu*, recytacyjno-krajobrazowa transpozycja ustępu *Puszczy jodłowej* na film (real. Szolowski). Stwierdzić należy, że wszystkie te przeróbki były popofalowaniem tekstu i całosci artystycznej utworów Żeromskiego. O prehisto- -rycznych przeróbkach można nie wspominać nawet; etyka prawa autorskiego dla pierwszych pionierów kinematografii nie była pozycją zasadniczą. Ale i później, gdy ustaliły

się uprawnienia i zobowiązania autorstwa w kinie, sprawy kinowi nie odczuli żadnych skrupułów wobec nienuaruszalności dzieła literackiego. W filmowym *Przedwieściu* o- -puszczono całkiem prawie część III powieści, kazono za to Baryce w finale stanąć nad Wisłą i łzawo spozierać na niezdarną, makrobię wizję szklanych domów. *Wiatr od morza* był bardzo wolną, zbyt wolną przeróbką jednego z opowiadań, stanowiących całość pod wymiennym tytułem; zakończono ten film obrazem wypędzenia Niemców z Pomorza i oczywistym *happy endem*. Zakończenie filmowej *Urody życia* (w realizacji Gardana) wprowadziło nie istniejącą w powieści rozmowę umierającej Tani z Piotrem Rozłuckim; treść II-giego tomu w ogóle opuszczono. Sfilomowane ostatnio *Dzieje grzechu* były tylko wyciągiem erotyczno-scenarzystowskiego wątku powieści. Cała przejmująca brutalność utworu literackiego została tu wygladzoną i przestyliżowaną na modern fason 1933. Nie wiadomo po co wprowadzono banalną scenę u ginekologa. Nie brakło nawet dancingu, cocktailu i rewelersów.

Prawdziwym skandalem nieposzanowania prawa autorskiego okazała się filmowa wersja *Róży* — jak na kpinę proklamowaną jako wyraz holdu dla zmarłego przed dziesięć laty pisarza. Mimo pozytywnych momentów formalnych i silnych kreacji aktor- -skich, film ten nie miał nic wspólnego z Żeromskim. Chociaż współpracownikiem realizatora był Wł. Pobóg-Malinowski, biograf Żeromskiego i monografista jego twórczości, z właściwej *Róży* nie odczytało na ekranie nieprawie. Sceny poszczególne przedstawiano, przedstawiano nawet porządek kwestyj w dialogach, kwestie jednych postaci kazono wypowiadać innym postaciami (sprawa z Zagodą). Ponadto scenarzysta dodał własne dialogi i własne sceny, film zaś cały zakończył sublimowanym *happy endem* z uściskiem kochanków w scenie końcowej. Taka bezceremonialność przeróbki jest prawie bez precedensu.

Takie potraktowanie dramatu, mimo głosu potępienia i oburzeń krytyki, nie było wcale ostatnią krzywdą, wyrządzoną przez film Żeromskiemu. Przyszła filmowa *Wierna rzeka*, o której mówiło się na początku tego artykułu. „Staralem się być jak najbardziej bliski myśli twórczej Żeromskiego” — tłumaczy realizator tego filmu, Leonard Buczkowski, w wywiadzie, ale tłumaczenie to brzmi nie przekonująco. Nikt nie zamie-

rze bronić realizatorów, w których moce jest mieć decydujący wpływ na cały kształt artystyczny i wierność ideową filmu. Można by raczej wytoczyć pretensje Strugowi, Sierozewskiemu, Malinowskiemu, których nazwiska wnidwały wśród współpracowników omówionych „przeróbek” filmowych. Nie trudno jest ponadto pojąć, przy jakiej takiej orientacji w zasadach estetycznych dzieła filmowego, że utwory Żeromskiego dadzą się wnieć pomicieć na ekranie, wymagają jednak w rysunku scen i sytuacji przemiana wymierności naturalistycznej. Ale nie czas na rozważania filmowych możliwości dzieł Żeromskiego; wystarczy stwierdzić, że istnieją one, nawet w na polity fantastycznej *Róży*.

Kiedy się mówi o krzywdzie wyrządzonej przez film Żeromskiemu, na myśl jedno przede wszystkim przychodzi nazwisko: Anatola Sterna. On bowiem jest właściwym sprawcą wszystkich prawie „przeróbek” z Żeromskiego (nie wiem na pewno, czy wszystkie) — jako ich scenarzysta. Ostatecznie stał tego działalności nie jest niczym nowym, trwa przecież od tyłu lat. Ale publiczna interpelacja, jaką jest ten artykuł, spowodował inny artykuł pióra Anatola Sterna p. t. *Stefan Żeromski a film. Nieznany scenarzysta Wielkiego Pisarza* (*Film*, r. II, nr. 24). Artykuł ten przynosi rewelację literacką, donosi bowiem o nieznanym rekopisie Żeromskiego, scenariuszu filmowym p. t. *Wierna fala*. Stern streszcza dokładnie ten scenariusz, woleliśmy jednak — rzecz zrozumiała — poznać jego oryginalny tekst. Ale idzie ponadto o coś więcej. O to mianowicie, że Stern w zakończeniu tego artykułu najwyraźniej przypisuje nie do opiekuństwa nad filmowymi losami utworów Żeromskiego. To uprząca sprawę. Ponieważ Stern walczył równocześnie o prawa scenarzysty (*Wiadomości Filmowe*, r. IV, nr. 22), marzył o filmie artystycznym (*Film*, r. III, nr. 9-10) i równocześnie krytykuje panujący w kinematografii brak szacunku dla myśli (*Film*, r. III, nr. 7) — przez to samo pozwalał przypuszczać, że nie są mu obecne wstrętne formy polemizacji walki o prawdę. Chcąc tu zaznaczyć ponadto, że miałem już w swoim czasie okazję kruszyć kopie w obronie etyki Anatola Sterna jako scenarzysty (w *Lwowskich Wiadomościach Muzycznych i Literackich* z dnia 6. I. 1931; odpowiedź polemizna w jednym z następnych numerów tego pisma), nie posiadam więc uprzedzeń specjalnych co do jego zły czy dobrej woli. Artykuł nie jest tylko hezylnym narzekaniem czy nieodpowiedzialną relacją; interpeluje publicznie i odpowiedzialnie. Oceniaje stanowisko filmu jako godzące w pamięć, w osobowość artystyczną i ideową Żeromskiego, artykuł ten zapytuje autora scenariuszy sporządzonych z dzieł Żeromskiego o 1) dokument względnie jakikolwiek dowód zgody autora *Ludzi bezdomnych* na przereźnięcie jego utworów na filmie, oraz 2) o wyjaśnienie, na jakiej zasadzie opiera Stern dokonywane przez siebie zmiany fabuły i treści ideowej dzieł jednego z największych w Polsce pisarzy. Sprawa jest o tyle poważniejsza, że idzie o naruszenie praw autora, który nie żyje, nie może więc bronić się osobiście. Idzie też o drugą kwestię natury estetyczno-kinowej. O to mianowicie, że zasady przekładu tekstu literackiego na język kinowy nie naruszają zasady nienuaruszalności dzieła sztuki. Przekład filmowy nie równa się „przeróbce”.

Wyhodząc z takich założeń, artykuł ten sprawie krzywdy wyrządzonej przez film Stefanowi Żeromskiemu stawia na plasszczyźnie rzeczowych wyjaśnień. Skoro po wymiennym wstępnie tych rozważań artykułu Zahorskiej nie zabrała głosu żadna z urzędowych reprezentacji kultury polskiej, rzeczą pisarzy niech będzie zajęcie się prawem artysty i myślicielem do nienuaruszalności jego duchowego dorobku.

B. W. LEWICKI

MIECZYSLAW LISIEWICZ

PRZYSTAŃ

Pamiętam: kiedyś o zmroku zachrobotała kotwica przed ciszą srebrnej nocy, którą już księżyc zaklinał. O palmach, wachlarzach tęsknoty płynącej na wietrznych fiestach długo terkotal kabestan... Głos żagli drzał w cienkich linach i targal księżyc złoceń, wreszcie stanęły w łopocie...

Rozkładał się blasków dywan i długi most przed blask, gdy nań — wędrowiec samotny — wdarłem się siłą wiosel. Obok skakały ryby i upadały na płask dźwięcząc wodą, płacząc imionami gwiazd i gwiazdnym głosem...

Trzy maszty mego domu dawno przepadły w gołębim puchu nocy... gdy jeszcze z wiosel kapal ogień, bład oceanów sen... strącałem z piór mleczne strzygi rozszerebnę i rozłoceni...

Z brzegu otworzyła pieśń wilgotne usta goryczy: pocalunków zbyt nagłych i smutków obcego uścisku. Nie ma wiatru dla żagli — więc była to pieśń o niczym. A jednak do tej pieśni przybiłem, jak do dobrego ogniska.

W ATENEUM I W KAMERALNYM

PRZEGLĄD PRASY

TEATR KAMERALNY: *Krystian*, komedia Ivana Noe (z francuskiego).

Czytałem bardzo ujemne recenzje o tej komedii, a jednak nie jest ona taka zła. Rzecz ciekawa, że gdy w panującej dziś u nas teorii estetycznej surowy realizm jest potępiany, w praktyce recenzenci posługują się najwygodniejszym sprawdzianem, t. zw. życiowym, to znaczy sprawdzianem prawdopodobieństwa i trzeźwością życiowej. Węzy się czyta wciąż: czy jest możliwe, żeby... Każdy recenzent ze skóry wylaził, aby w którejś bądź wystawianej sztuce wykryć jakąś niedorzeczność, jakąś usterkę, jakąś pomysłkę autora — historyczną, społeczną, towarzyską czy rzeczową. Np. że w roku tym a tym takich kapeluszy nie noszono, albo: w ten a ten sposób się nie oświadcza. Tutaj i St. Piasecki toczą spór o *Jadzię udaną* — z jednej i z drugiej strony dowodzi się jakichś prawdopodobieństw lub nieprawdopodobieństw. Jakże ciężko przeciwdziałać tym zwyczajom, a o ileż ciężiej je zmienić.

Własnie to jest zaletą *Krystiana*, że się trochę odchyła od prawdy, że ma drobną iskrę idealistyczną. Stary urzędnik marzyciel, któremu raz — pod pseudonimem *Krystian* — udało się rozkocharać młodą osobę, niby wygrać na loterii miłosnej — za to nabesztali go recenzenci tak, jakby nie o sztukę chodziło, lecz o niego samego osobie. Ile razy na scenie pojawi się jakikolwiek idealizm, sentymentalizm, poetyzowanie — zaraz mobilizują się pióra, aby to wyjaśnić. Że ów *Krystian* nie realizuje swej miłości, że poprzestaje na satysfakcji, w wspomnieniu, na poczuciu, że zasiał iskry Bożą i w płochiej istocie obudził pragnienie „czegoś lepszego” — więc i za to luzna na niego, że taki kiep. A przecież w *Komedii miłości* Ibsena też nie dzieje się inaczej: zakochani, rozstając się, wrzucają swoją pierścienie w morze, całkiem symbolicznie. *Krystian* nie pierścienia się wyrzeka, lecz swego pseudonimu, którego nie użyje już nigdy — czyli ofiarowując odechodzącą od niego kobiecie cały nadmiar, czy całą resztę swego marzenia: dar zupełnie idealny, — puśty, dziecinny? Lecz w najlepszych chwilach życia zachowujemy się dziecinnie, mitologicznie, bawimy się jakąś abstrakcją, jak lalka. Zwłaszcza miłość pozabawia nas zwykłą, ponurą godnością siebie; robimy wtedy głupstwa, to znaczy zachowujemy się śmiešno, lecz świeżo.

Te stronę sztuki zignorowali recenzenci. Nie jest ona, co prawda, w sztuce Noego z najlepszego gatunku, ale świeci swoim talmi-złotem wśród dzisiejszych sztuk „życiowych”.

Oczywiście gdyby nie rola dla Adwentowicza, byłoby *Krystiana* nigdy nie zobaczyli. Jego kreacja w tej roli jest bardzo dobra i ładna, ma ciepło i rzewność, jest może trochę przesłodzona ale pełna poezji. Pani Jasińska w roli żony *Krystiana* dowiodła, że mogłaby z powodzeniem grać panią Dulska.

P. S. Aforyzm o sztukach „życiowych” i o recenzentach „życiowych”: Rampa w teatrze, otwarte wnętrza sceny, zasłona idąca w górę i spadająca w dół po poszczególnych aktach, aby oddzielić widza od aktora

— całe to sztuczne arrangement powinno widza ostrzegać, że życie tu oglądamy w innej perspektywie niż przez dziurkę od klucza. Założmy jednak osobny teatr pod tytułem „Przez dziurkę od klucza” albo „Okno na życie” i z odpowiednio urządzoną zasłoną — film już nam to ułatwił — i tam pokazujemy sztuki „życiowe” à la Szepekowska lub Zapolska.

KAROL IRZYKOWSKI

TEATR ATENEUM: *Panna Maliczevska*, sztuka w 3-eh aktach Gebrietl; Zapolskiej Reżyseria: Stanisława Perzanowska.

W repertuarze teatrów warszawskich figurują jednocześnie dwie sztuki Zapolskiej: *Panna Maliczevska* i *Skiz*. — Jest zatem doskonała sposobność do ich porównania. *Panna Maliczevska*, utwór o rok późniejszy, nie posiada może tej biegłości konwersacyjnej, tego zdradliwego uroku wojny aforyzmów, jaką zachwyca publiczność *Skiz* — ale jest prostszy i jaskrawszy w swym brutalnym widzeniu życia, dojrzałszy w rosnącej z każdą sceną wymowie dramatycznej. Daje przy tym pewien kontrast — zresztą jakby jedynie w tle — dwóch zbiorowości, starcie dwóch sił społecznych: proletariatu i mieszczaństwa. Pesymizm Zapolskiej jęszcze się tu pogłębił, pomnożył o akcenty przejmujące i ostre. Więcej z tej sztuki, werytycznej i gorzkiej, pasja i beznadziejność: podejrzewamy wszyscy, że i z Kuleszy i z jego kolegi Gustawa wyrosną kiedyś karierywo i feudalowie erotycznym podobno do Dauna, a dola pańien Maliczevskich — jeśli się nawet zmieni — to niekoniecznie na lepsze.

Zaden związek zawodowy chórzystek operowych nie uwolni ich od opieki mecenasów — „mecenasów” i od tragicznej żądy awansu socjalnego bodajby kosztownym wyrzucenia się prawda do „prawdziwej” miłości.

Teatr Ateneum grał *Pannę Maliczevską* przed kilkoma laty z Mirą Zimińską w roli tytułowej; teraz rolę tę gra Andrzejewska, przesuwną ją o klasę wżwyz. Zimińska zatowarowała swa kreację, pozabawiła ją cech organiczności; Andrzejewska sięga do wewnętrznej prawdy postaci, odzwierca jej rozwój witalny i stopniowe dojrzewanie w coraz bolesniejszym rozeznaniu losu. Ta rola stanowiła szczyt osiągnięć p. Andrzejewskiej. Na równym z nią poziomie utrzymali się tylko pp. Chmielewski (Daum) i Perzanowska (Michasiowa). Zwłaszcza Perzanowska, która jako reżyserka pieczołowicie przygotowała wznowienie sztuki, świetnie wygrała swa rolę środkami dyskretnymi, z precyzją i sugestyjnym skupieniem. Jest to stanowczo aktorka nie dościana. Doskonała była p. Gruszecka jako Żelazna, dewotka i stręczycielka w jednej osobie.

Na zakończenie drobna uwaga: według brzmienia tekstu I-go aktu, Kulesza „wkuwa” Demostenesa — tymczasem najwyraźniej słyszymy początkowe heksametry *Metaforoz Owidiusza*. To dostrzegalne uchybienie realizmowi pragmatyzmowi sztuki można łatwo przeczyć usnąć.

ROMAN KOŁONIECKI



„PANNA MALICZEWSKA” G. ZAPOLSKIEJ (Akt II)
Pp. J. Andrzejewska, L. Pościelowski i inni

W ostatnich tygodniach sporo miejsca poświęcono w czasopiśmie dawniejszym pisarzom i dzielim. *Czas* z dnia 7 listopada ogłasza szereg artykułów o znakomitym historyku literatury i polityki Stanisławie Tarnowskim z okazji dwudziestej rocznicy jego zgonu. Prof. Dybowski publikuje kilka wspomnień osobistych, prof. Krzyżanowski charakteryzuje Tarnowskiego jako badacza literatury, K. Zachowscy pisze o postawie krytycznej Tarnowskiego, W. Husarski o stosunku Tarnowskiego do Matejki. Pozostałe artykuły mniejsze mają znaczenie. Jak zwykle w takim wypadku, Tarnowski ukazuje się nam w tych wszystkich okolicznościach pracach w postaci mocno przeidealizowanej. Aż dziw bierze, że swego czasu tak zarliwie nieawdomo tego człowieka „o bezwzględnej prawidłości i odwadnej rzetelności umysłu i charakteru”; że Brzozowski w swym krwawym i żółtym piśmie pamfletie określił umysłowość tego pisarza mianem tak obelżywym, że nie podobna go tu przytaczać. Służnie podkreślają autorzy z *Czasu*, że niektóre sądy Tarnowskiego, np. o Fredrze, nie tylko nie straciły aktualności, ale właśnie odzyskały ją; i w ogóle należało może z okazji rocznicy podjąć próbę rewizji dorobku twórczego autora *Historii literatury polskiej* i ujawnić, co w nim pozostało żywego i zajmującego dla naszych czasów. Zamiast kądzie i z leką czułości wspominać, lepiej — ale i trudniej — czcić rzeczywistą zasługę.

Oto pisarz, sławny, odznaczony wielką międzynarodową nagrodą, a wśród swoich ocięniany bardzo rozmacie: Władysław Reymont. Prof. J. Krzyżanowski poświęcił mu monografię, która zdobyła pierwszą nagrodę na konkursie Ossolineum; jeden fragment monografii wydrukowano w dwóch odcinkach *Gazeta Polska* (z 14 i 15 listopada). Monografista zwraca uwagę na nerw narracyjny autora *Ziemi Obiecanej* i *Chłopów* i na szeroki dech epicki jego powieści; sądzi też, że dzięki tym ściśle literackim, oraz innym pozaliterackim czynnikom (aktualność społecznie: zagadnienie wsi i przemysłu) „spożdywać się można, że z biegiem lat wielkość Reymonta nie tylko że nie spadnie w mrok, lecz rozkładać będzie coraz to nowym i coraz innym światłem”.

Bardzo mało na ogół pisano w ostatnich czasach o pisarzach żyjących. Z artykułów, ich dotyczących, wyróżnia się pięknie napisany szkic Pruszyńskiego o *Andrzeju Stragu* (*Słowo* z dn. 14 listopada). Pruszyński charakteryzuje przede wszystkim człowieka w pisarzu, jego charakter, jego nowoczesną, napiętną i najczystszą rzeczą, zachodnio-europejską postawę wobec życia, wreszcie szerokość horyzontów myślowych i literackich. Andrzej Strug — brzmi konkluzja — jest człowiekiem i pisarzem niedoświadczonym, „niedoznanym” na miarę swojego talentu i charakteru. Trzeba szybko naprawić ten błąd.

Przyznanie tegorocznej nagrody m. Warszawy Marii Kuncewiczowej zostało przyjęte przez całą prasę jak najżywczej. O charakterystyce laureatki pokusił się p. j. p. w *Polisce* *Zbrojnej w kulturę* (nr 34 z 14 listopada b. r.), z wynikiem jak najgorszym. W charakterystyce tej naiwności „idzie o lepsze” z niechlujstwem i nieudolnością stylistyczną. *Czasopismo* literackie, drukujące podobne elaboraty, degraduje się dowolnie: czy red. Wołoszynowski nie ma na prawdę lepszych od p. j. krytyków?

W nr 48 *Wiadomości Literackich* Witold Gombrowicz ogłosił interesujący komentarz autorski do swej powieści *Ferdynand*.

W ostatnim numerze *Prosto z mostu* znajdujemy kilka opinii literackich tak oryginalnych lub wręcz rewelacyjnych, że nie możemy oprzeć się chęci przytoczenia ich na tym miejscu. I tak na str. 3 czytamy skrót odczytu samego pana redaktora pod gromkim tytułem: „Literatura wolna czy w służbie idei”. Dowiadujemy się z niego, ni mniej ni więcej, tylko że „współczesna beletrystyka francuska” (*Proust, Mauriac*) to literatura szkodliwa i rozkładowa; że nie można dziwić się rządcom, które „po barbarzyńsku” (udzysłów pana Piaseckiego) palą „takie książki” na stosach. — Na str. 4 znów czytamy w artykule następujące *dictum* o Janie Parandowskim: „Oto Wilde obrządku wschodniego (?), cerkiewny (?) humanista z kompleksem europejskim”.

A teraz kontr-opinia, sąd pozytywny, z pierwszej strony. Oto radosna wieść: „tom

poezji świętego poety (sic)... Konstantego Dobrzyńskiego *Czarna poezja* rozszedł się w nakładzie 4000 egzemplarzy... Jakże wobec tej wiadomości śmiesznie się wydają znane utyskiwania, że nie ma w Polsce czytelników poezji”. Jakże śmiesznie!

Od polemiki z tymi opiniami *Prosto z mostu* powstrzymujemy się. Nie to było naszym zamiarem. Wydaje się nam, że samo zastanowienie powyższych sądów rzuciłoby dostatecznie wyraziste światło na poziom i kulturę pisma.

Listopadowy zeszyt krakowskiego „miesięcznika literacko-artystycznego młodych” *Nasz Wyraz* świadczy o stałym rozwoju tego skromnego pisma, które zwolna staje się organem nowego pokolenia awangard w Krakowie. W numerze ósmym Fik i Polewka drukują interesujące szkice o fantastyce we współczesnej literaturze polskiej i o społecznym znaczeniu wychowania wyobraźni; po tym następują wiersze, fragment średnio-wiecznej farsy francuskiej *Mistrz Pathelin*, interesująca rozmowa z prof. Chwistkiem itp. Dział twórczości oryginalnej nie przedstawia się co prawda w dalszym ciągu zbyt świetnie, ale pismo poprawia się z numerem na numer.

Pod redakcją Leona Kruczkowskiego zaczął się ukazywać w Krakowie dwutygodnik literacko-społeczny *Albo-albo*. Pierwszy numer, z datą 1 grudnia br., przedstawia się mało pomyślnie. Jest to krzykliwa, agitacyjna jednodniówka, pełna niewybrednych akcentów demagogicznych. Jakiejś myśli oryginalnej i twórczej, jakichś nowych talentów publicystycznych nie umiemy się w tym dopatrzyć.

Niejak dr Samuel Jakub Imber wydaje we Lwowie i sam w całości wypełnia piśmie miesięczne np. *Oko w oko*. Piśmko to — jeśli sądzić można z numeru, który otrzymaliśmy — poświęcone jest polemice z antysentyzmem. Numer listopadowy wypełnia polemika p. Imbera z głosnymi artykułami w tej sprawie K. Irzykowskiego. Naiwność i śmieśnawo zarozumiałość pana doktora idzie tu w zawody z jego burząjącego arogancją; pan Imber nie zdaje sobie sprawy z kim polemizuje, do kogo się zwraca, pisząc bądź co bądź w języku polskim, co w pewnym stopniu *zobowiązuje*. Broszurka polemiczna p. Imbera ma wartość głównie jako dokument psychologiczny, mianowicie dokument *historii na tie politycznym*. Jest to choroba o wiele częstsza niż się wydaje, wybuchająca obecnie epidemicznie w różnych obozach i grupach społecznych. Piśmko *Oko w oko* stanowi wypadek kliniczny tej choroby, budząc w pewnym stopniu nawet współczucie dla autora — ofiary współczesnej „atmosfera psychicznej”.

Staraniem Oddziału Warszawskiego Towarzystwa Polonistów R. P. dn. 8 grudnia b. r. (w środę) o godz. 12 odbędzie się w sali Teatru Ateneum (Czerwonego Krzyża 20)

Poranek Współczesnej Poezji Polskiej (1918-1937)

Słowo wstępne wypowiedzi Ludwika Frydry. Recytować będą: Maria Wiercińska i Kazimierz Wilamowski. Bilety od 50 gr. do 1 zł.



PLACI HONORARIA ZA ARTYKUŁY
WARUNKI WSPÓŁPRACY PO NADESLANIU ZNACZKA
25 GROSZY
CZASOPISMO „TEMPO” KATOWICE
Słowackiego 17

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.