

ROCZNIK LITERACKI

ROCZNIK LITERACKI

ZA ROK

1932

*POD REDAKCJĄ
ZYGmunTA SZWEYKOWSKIEGO*



INSTYTUT LITERACKI
WARSZAWA – MCMXXXIII

29301.1932

II

Skrieg. Katolicka 23. IX. 33

cena 15 zł.



X-71034
29301 II

~~5955~~



6

Instytut Literacki przystępuje do wydawnictwa, które będzie miało na celu coroczne przedstawianie zjawisk literackich, ukazujących się w Polsce. Wydawnictwem tem jest Rocznik, którego tom I-szy właśnie oddajemy publiczności, a którego treść stanowi zarówno notowanie faktów literackich jak i oświectanie ich charakterystycznych znamion — informacja i ocena.

Rocznik więc ma spełnić dwa zadania, wzajemnie się dopełniające. Jeśli chodzi o pierwsze z nich, o ustalanie faktów, to postulatem Rocznika jest najrozleglejsza skala zasięgu: Instytut dąży, by możliwie wszystkie działy literatury pięknej lub działy z nią związane były w Roczniku uwzględnione. Dlatego też, obok studjów, omawiających lirykę, dramaty i powieści zarówno oryginalne jak i tłumaczone, wprowadzono opracowanie utworów, mogących mieć pośrednio wartości literackie, oraz te, które charakteryzują stosunek współczesnych do literatury dawnej i obecnej. Nie można pominąć było i teatru, stanowiącego wprawdzie sztukę odrębną — jednak o niezmiernie ważnym wkładzie literackim¹.

Ponieważ w opracowaniach często niemożliwą było rzeczą omówić wszystkie pozycje, przeto — w swem dążeniu do jak najpełniejszego notowania faktów — Rocznik umieszcza przed artykułami biblijografię. Ze względu na konieczność liczenia się z miejscem, ogranicza się ona głównie do podania nazwiska autora i tytułu utworu; miejsce wydania zaznaczone jest wtedy, gdy książka ukazała się poza Warszawą. W utworach, przełożonych z innych języków, podajemy też nazwisko tłumacza. Należy przytem dodać, że biblijografia zawiera spis tych tylko utworów, które rzeczywiście wyszły w ciągu roku 1932: książki, mające datę 1932, lecz wydrukowane w r. 1931, Rocznik pomija, natomiast uwzględnia pozycje z datą 1933, wydrukowane w r. 1932. Wykazy biblijograficzne tylko wtedy opuszczano, gdy nie wszystkie pozycje odpowiedniego działu wiązały się z wyrazem naszego stosunku do życia współczesnego; tak np.

¹ Sezony teatralne nie pokrywają się z rokiem kalendarzowym; w obecnym też Roczniku scharakteryzowano działalność teatrów w Polsce od września 1931 r. do września r. 1932.

jest z historją literatury, gdzie szereg pozycyí ma charakter przyczynków, wa¿nych tylko ze względoów pomocniczych przy budowaniu syntezy literackiej, lecz nię nie będących.

W drugim swoim zadaniu — ocenie zjawisk literackich, *Rocznik* będzie dążył do jak najdalej posuniętego obiektywizmu, nie pojmując tego terminu jednak w znaczeniu naukowem, które nie byłoby kryterjum możliwem w zastosowaniu do pulsującej życiem rzeczywistości dnia dzisiejszego. Obiektywizm *Rocznika* to postulat rzetelnej, opartej na wiedzy i uczciwości piszących postawy wobec zjawisk literackich. *Rocznik* nie jest wyrazem jakiejś koterji, nie nakłada piszącym żadnych hamulców, któreby krępowały ich swobodę w wypowiadaniu myśli. Ta właśnie swoboda, która może i powinna być wyrazem bezstronności, jest hasłem *Rocznika*; wystarcza mu gwarancja znajomości przedmiotu jak i zdolność piszących do odpowiedniej moralnej postawy wobec ocenianych zjawisk.

Nie zawsze współpracownicy — co jest zupełnie naturalne — dochodzą do jednakowych ocen w stosunku do współczesności; *Rocznik* też o to nie zabiega właściwie: jednolity strychulec musiałby być albo synonimem walki w imię jakiejś jednej zasady (estetycznej, czy społecznej), albo synonimem sztuczności, czy nawet fałszu. Do pierwszego, zadania Instytut nie czuje się uprawniony, na drugim nie chce stanąć. Oblicze *Rocznika* to oblicze zbiorowe, którego ambicją będzie dać wyraz współczesnym tendencjom, ujawniającym się w zakresie literatury.

Redakcja *Rocznika*, mając na widoku dążenie do tych celów, uświadamia sobie dokładnie, że jeśli chodzi o obecny, I-szy tom wydawnictwa, nie osiągnęła wszystkiego. *Rocznik* ma braki. Są one trojakiiego rodzaju. Najpierw wykazy bibliograficzne nie są pełne. Bibliografja opracowywana była na podstawie najbardziej miarodajnego źródła, Urzędowego Wykazu Druków, w którym jednak są luki: zdarzają się wydawnictwa, które albo nie dochodzą do Biblioteki Narodowej, albo dochodzą z opóźnieniem. Pierwsze trudno było nieraz odszukać, na drugie (które w Wykazie pojawiać się zaczęły w numerach z r. 1933) nie można było czekać, gdyż autorowie artykułów musieli się zabrać do pracy najpóźniej 1 stycznia. Naturalnie, brakujące pozycje będą uwzględnione w *Roczniku* następnym.

Wspomniana trudność dałaby się usunąć, gdyby *Rocznik* miał egzemplarze recenzyjne: nie można było jednak, w czasach tak ciężkich, wy magać ich od wydawców dla rzeczy, która dotychczas nie istniała, która

była znakiem zapytania. Redakcja jednak mniema, że obecnie sprawa ta ulegnie zasadniczej zmianie.

Nieposiadanie egzemplarzy recenzyjnych wiąże się z drugim brakiem Rocznika, z tym mianowicie, że w dorobku roku ubiegłego są pozycje literackie, które zasługiwały na omówienie, a nie zostały omówione dlatego, że odpowiednie książki nie były dostępne recenzentom. Współpracownicy Rocznika częściowo — z dużym nakładem czasu — korzystali z egzemplarzy, znajdujących się w bibliotekach, częściowo z egzemplarzy własnych — resztę Instytut Literacki musiał zakupywać, lecz ze względów finansowych ograniczać się mógł jedynie do pozycji najważniejszych, nieodzownych.

Trzeci wreszcie niedostatek Rocznika łączy się z krótkością czasu, w którym całe wydawnictwo powstawało. Kilku działów, projektowanych w Roczniku, nie można było urzeczywistnić z powodu braku recenzentów, mających do rozporządzenia wolne chwile (np. pominięta została ważna do oświecenia literatura popularno-brukowa, licząca w r. 1932 ~~całe~~ dziesiątki pozycji). — Krótkość czasu dawała się we znaki prawie wszystkim współpracownikom: uskarżali się, że niejednokrotnie nie zdołali poruszyć czy pogłębić różnych szczegółów. W najbardziej trudnem położeniu byli sprawozdawcy teatralni: do pracy zabrali się wtedy, gdy sezon, który przedstawiają, był już skończony. — Redakcja Rocznika czuje się jednak w obowiązku podkreślić ujmującą życzliwość ogółu współpracowników dla wydawnictwa i wydatną pomoc w jego realizacji — zaco składa serdeczne podziękowania.

Gorąco także musimy podziękować p. naczelnikowi Stefanowi Dembem za łaskawe udzielenie Instytutowi Urzędowego Wykazu Druków oraz za ułatwienia w korzystaniu z księgozbioru Biblioteki Narodowej.

R E D A K C J A

LITERATURA POLSKA W 1932 R.

TRUDNO SIĘ KUSIĆ O SYNTĘZĘ WOBEC ROZBIEŻNOŚCI dążeń i różnorodności objawów w dobie przełomowej. Idzie nam jednak nie o notowanie wypadków i zjawisk, lecz o uchwycenie cech ogólnych. Z natury więc rzeczy takie ogólne uwagi nie będą odnosić się wyłącznie do wydarzeń literackich z 1932 roku, choć się na materiale z tego czasu wspierają i czerpią zeń przykłady. Typowość jakiegoś zjawiska a wartość dzieł, które na jego istnienie wskazują, to rzeczy różne, czasem niewspółmierne. Przykładem może być rzecz skądinąd błaha, choć znamienna, sama przez się dodatnia, lub ujemna. Wymienianie lub przemilczanie dzieł, zestawianie ich dla poparcia znamienności przejawu nic z ustanawianiem hierarchii wartości nie ma wspólnego.

Zacznijmy od zjawiska najdonioślejszego ze względu na jego konsekwencje, od wkraczania nowych żywiołów społecznych do literatury. W procesie jej demokratyzacji chłop naogół biorąc nie bierze udziału. Na widownię literacką występują sfery drobnomieszczańskie („łyki“), ex-robotnicy. Ludowości w literaturze niema; jeśli jest, „literatura“ to związana z „robionym“ całkiem świadomie regionalizmem, przyczem gwara i naiwność ma tu często starczyć za oryginalność i „pierwotność“ (np. Fierla ze Śląska).

Z tym, wyżej wymienionym, żywiołem łączy się nowa generacja mieszczańska o obniżonym, „powojennym“ poziomie kulturalnym, tworząc grupę nowych barbarzyńców¹. Pojawienie się tego żywiołu w literaturze ma, naturalnie, wielorakie: dodatnie i ujemne znaczenie. Sympto-

¹ Określam tem słowem grupy bez tradycyj kulturalnych, używam go nie w intencji złośliwej, lecz w takim znaczeniu, w jakim użył go J. L. Popławski w artykule o modernistach.

matyczny jest u tej grupy bezkrytyczny respekt lub nienawiść do autorytetów. Przykłady tego respektu prymitywów mamy w postaci chwytania się broszurkowego marxizmu, dogmatycznego materializmu historycznego, recept na nową formę, czy wreszcie systemu Hoene-Wrońskiego. Zawsze idzie o uniwersalny środek na wszystko, o jakiś wytrych do przybytków kultury. Jak przybyłego do miasta chłopą otaczali ongiś przekupnie, proponując nabycie „za bezcen“ fałszywych dolarów lub brylantów, tak dziś otaczają te młode żywioły literackie „mędrcy“ z nowej armii zbawienia. Ofiarowują im — jednym tchem — „wyzwolenie z przesądów“, środki ochronne, recepty na sztukę, bezwzględnie prawdziwe „systemy estetyki“, pornografię, pouczenia higieniczne, mydło do golenia.

Elementy, rekrutujące się istotnie z proletariatu, mają zbyt dużo chłopskiej czy robotniczej trzeźwości, by „mędrcom“ ufać, wpływom ich ulegają częściej grupy snobów, rekrutujących się ze zdeklasowanej inteligencji. To też gdy ci „mędrcy“ otaczają epigonów, elementy z „nizin“ wnoszą coś nowego.

Już nie humanitarny artysta wczuwa się w „Janków muzykantów“, Antków i Michałków, lecz oni sami mówią za siebie (np. „Burza nad brukiem“ Michała Rusinka), dając, jeśli nie dzieła sztuki, to dokumenty społeczne — sięgają życia.

Siłę czerpie się z poczucia swych praw. Kult bohaterów jest zawsze twórczy, nadaje dynamikę i godność ruchowi. Dorabianie sobie przodków, mity o nich są zawsze, jeśli nie znamięnieniem pozyskanej siły, to instynktownem poszukiwaniem jej źródła. Z tego względu powieść o „przodku“ Deczyńskim („Kordjan i Cham“ Leona Kruczkowskiego) jest objawem wielce znamienitym. Jest w tem dynamika, jest „memento“ świadomej sobie siły, która się l e g i t y m u j e — nie skarży. Książka ta byłaby wydarzeniem bezwzględnie dodatniem — zwłaszcza przy zupełnym braku tężyzny w najmłodszej literaturze — gdyby nie nasuwała dwóch poważnych zastrzeżeń. I-e z nich to fakt, że autor odbiera sobie drugą ręką to prawo, po które sięga. Klasa, która sięga po prawo decydowania, nie może zrzekać się równocześnie odpowiedzialności za całość. „Wasz naród nie jest moim narodem“ mówi — jak Wyspiański — w najwyższem rozgoryczeniu ten, który bez tego narodu żyć nie może, albo ktoś, kto ma jeszcze n a ł o g i m y ś ł o w e niewolnika i podświadomie zakłada, że ktoś inny za całość odpowiada. To nie jest chłopskie, gospodarskie myślenie. Drugie zastrzeżenie budzi racjonalizm, cechujący

tę książkę. Przebija się on w pogardliwych „dla romansu“ słowach przedmowy, jak i w jej jednostronnym artyzmie: konstrukcja, przedmiotowość, powściągliwość to są postulaty przez autora cenione i całkowicie osiągnięte. Inne czynniki zda się uważać za „fanaberję“.

Dynamikę i kierunek dają instynkty, irracjonalne pierwiastki, kryształizujące się w wartości. Niema twórczości ani rozwoju bez mitu. Dlatego racjonalizm zawsze na dalszą metę zawodzi. Nie wierzę też, by autor był człowiekiem z ludu. Książkę pisał człowiek z miasta, człowiek niepełny.

W zeszłym roku był wogóle urodzaj na przodków... Dąbrowska, Morcinek. Pomówimy o tym ostatnim. Nietylko przez olbrzymi wysiłek kompozycyjny, wiodący do wielkiej syntezy, nietylko przez ważkość i przytłaczającą ilość dokumentów jest „Wyrąbany chodnik“ zjawiskiem doniosłej wartości. Ma ono zapewnioną pamięć w literaturze jako doniosły wypadek w życiu narodowym. Wola zjednoczenia się Śląska z Polską została wyrażona w niej z taką szczerością i żywiołową siłą, że między przejawy życia, nie „literatury“ tylko, liczyć je trzeba. Z drugiej strony znakomita znajomość życia, zdolność sformułowania tego życia w tak wyrazistych i reprezentatywnych bohaterach, jakimi są Gustlik i Emil, świadczy, że Morcinek miał prawo przemawiać za cały Śląsk. Drugiem ważnem znaczeniem „Wyrąbanego chodnika“, jako momentu zwrotnego w literaturze, jest to, że „świat pracy“ przemówił tu sam za siebie, że mamy tu przejaw nietylko udatnego realizmu literackiego, lecz dokument życia społecznego.

Książka Morcinka unaoczniała nam szczególnie wyraźnie, co było zresztą do przewidzenia, że nowi „barbarzyńcy“ odwrócą proporcje treści i formy. Gdy schyłkowa sztuka, umierająca w naszych oczach, grzeszyła przerostem artyzmu i nie troszczyła się o to, co ten artyzm wyraża — u najnowszych pisarzy z proletariatu jest wręcz odwrotnie. To przejście z jednej ostateczności w drugą będzie, zdaje się, pospolitem zjawiskiem w zdemokratyzowanej literaturze przez czas jakiś. Trzeba przyznać, że napisanie historii kilkunastu lat życia i walk społecznych na Śląsku w formie powieści byłoby zadaniem ponad siły każdego wielkiego powieściopisarza, ale też artysta i tylko artysta nie stawiałby sobie takich zadań. Błogosławieństwem jest często naiwność świeżych żywiołów społecznych, która umożliwia im porywanie się na rzeczy ponad siły: realizuje nieraz rzeczy zadziwiające. To też „Wyrąbany chodnik“ zadziwia tembardziej, że poprzedzające tę książkę i następujące po niej

utwory Morcinka należą raczej do budującej literatury popularnej.

Gdy o niej mowa, należy zastrzec, że niewiele niestety takich książek popularnych mamy i że niezawsze pochodzenie z ludu, czy ze sfer robotniczych gwarantuje umiejętność przemawiania do tych sfer. Pisma np. Wiktora stanowią raczej anachronizm. Nie dusza dzisiejszego ludu przezeń przemawia, lecz jakiegoś „pocziwego kmiotka“ przeszłości. Jest w nim upór trzymania się zdala od djabelskich wymysłów intelektu, a to ciągle zwracanie się do świata ubogich duchem, lub do świata zwierzęcego zdradza wyraźne „*ressentiment*“ w stosunku do rzeczy niedostępnych. Przychodzą na myśl słowa Brzozowskiego, że łatwiej cierpieć, niż pracować i że dużo mamy cierpiętniczej literatury tego właśnie pochodzenia. A niestety na nowoczesne djabelstwo nie poradziłby nawet autentyczny Ś-ty Franciszek: łatwiej mówić do ptaków niż przegadać np. Irenę Krzywicką. Nie odkrył nam nic Wiktor w tym świecie, o którym pisze, wyładowuje w nim tylko swój sentyment. Za literackie to dla ludu, za prymitywne i cześć dla inteligencji. Część znów tych pisarzy ze sfer bez tradycji kulturalnych uniemożliwiła sobie rozwój przez zabicie klina doktryny. Nie zdają sobie sprawy ci „rewolucjoniści“, że ich „kliny“ to też postacie akademizmu. Jest to akademizm prymitywów.

Zwrotu do realizmu nie tłumaczy tylko wejście do literatury nowych warstw społecznych, chcących wyrazić lub gloryfikować poetycko swoje życie. Ma on źródła głębsze; wyraża się i w neorealizmie filozoficznym i w kampanjach przeciw romantyzmowi, które wśród steku nieporozumień ten właściwie kryją sens: respekt dla rzeczywistości i rehabilitację jej wartości. Pierwiastki realizmu, i to dość surowego, istniały i w ekspresjonizmie, jak i w pokrewnym mu baroku. Ale był to realizm demoniczny... który straszył. Upiorność realizmu u ekspresjonistów łączyła się z pesymistycznymi i niesamowitymi koncepcjami życia. Ten realizm ustępuje innemu. Charakterystyczną książką dla momentu przejścia od ekspresjonizmu do neorealizmu jest „Zazdrość i medycyna“ Michała Choromańskiego. Wśród książek młodszych autorów-prozaików, które się ukazały w zeszłym roku, ta nosi znamiona największego talentu. Opis operacji np. jest wprost niezrównany. Ale cała koncepcja powieściowa, nawiasem mówiąc bezsensowna i świadcząca, że autor właściwie nic nie miał do powiedzenia, jest w swym demonizmie typowo ekspresjonistyczna.

Pierwiastki techniki kinowej, pozwalającej w szybkim po sobie

następstwie oglądać równoczesne zdarzenia, dziejące się w różnych miejscach, i obiektywizm reportażu zostały tu przetransponowane na artyzm powieści. Świetność kompozycji polega tu na utrzymaniu ciągłości akcji, jej wewnętrznej logiki przy roztaczaniu coraz to innej fascynującej wizji. Dominującą rolę we wrażeniu artystycznym gra tu niedający zapominać o sobie konstruktywizm, a artyzm realistyczny służy tylko za narzędzie odczuwania bezpośredniości wrażeń dramatyczno-kinowych. Dlatego powieść Choromańskiego umieściłbym w strefie granicznej między ekspresjonizmem a neorealizmem, między usiłowaniami dramatycznej przedmiotowości (cecha mijającej powieści), a narracyjno-epickimi dążeniami nowszej.

„Start Edmunda Sulimy“ Z. Nowakowskiego przywraca rolę eliminowanemu długi czas z powieści narratorowi. Powieść, pojmująca przedmiotowość na modłę dramatyczną, nawraca ku epice, choć usiłowanie chwytania przeżyć bohatera *in statu nascendi* jeszcze Nowakowski zachowuje. Przez to, że autor rozmawia z czytelnikiem, osłabia się wrażenie konstrukcji, jest ona (we wrażeniu naszym) swobodniejsza, nie kładzie się na nią nacisku. Autor robi to całkiem świadomie, jako inowację. Poco? Bo chce być bardziej narracyjnym, bo chce trzymać się „naturalnego“ porządku i biegu rzeczy... Czytelnik nie o artyzmie autora ma myśleć, lecz o tem... „*wie es eigentlich war*“.

Ten zwrot do epiki i realizmu realizuje dopiero teraz to, co było w negacji romantyzmu dotąd nieokreślonym postulatem. Nowy respekt dla rzeczywistości nie oznacza rezygnacji ze świata wartości, lecz widzi je w życiu i tylko w niem. Rzeczywistość dopóty nie była g o d n a epiki, pókiśmy nie znaleźli w sobie tyle męstwa, czy tyle mądrości, czy wreszcie tyle miłości dla życia, by ten rozłam ze światem przewartościować. Czy dlatego dochodzimy do niego teraz, że nadszedł moment skruchy po zbyt-niej pewności siebie, nas „panów świata“, nie wiem. Zgodzić się z życiem przykremsz jest bardzo trudno, zaczynamy więc od czci przodków, co zresztą przystoi epice. Nie wątpię, że rok 1932 upamiętni się u nas w literaturze jako data zwrotu do epiki. Na tem też polega przełomowe znaczenie powieści M. Dąbrowskiej. „Przypadkowe“ zbieżności właśnie znamionują zwroty. Rzecz oczywista, że nie można porównywać całkiem różnych poziomów i rodzajów artyzmu. Idzie mi jednak o zbieżności w samym stosunku do życia, który decyduje o postawie artystycznej. Otóż, czy Dąbrowska dzień powszedni minionego pokolenia odczuwa jako temat epicki, czy Morcinek chce utrwa-

lić epos wytrwania i walk robotnika i ludu, czy Kruczkowski „staje na baczność“ przed „przodkiem“, czy Piechał opiewać będzie bohaterstwo ratujących zabytki w Dzikowie, — postawa jest analogiczna.

„Z karafki można się napić, uściskawszy ją za szyję, lecz by się napić ze źródła, trzeba uklęknąć i pochylić czoła“ — mówi Norwid. Ekspresjonizm nie miał respektu dla rzeczywistości, jego realizm był właśnie dlatego okropny i „straszył“ ludzi. Za tem szło natrętne wysuwanie artyzmu ujęcia na plan pierwszy, agresywność artyzmu, natrętnego artyzmu ekspresjonistycznego; stąd i współczesne mu teorie, głoszące, że wartości artyzmu przedstawienia są całą treścią sztuki, że sztuka nie ma innych wartości, prócz wartości artyzmu przedstawienia. Czasami wprost stopień arbitralności w ujęciu przedmiotu utożsamiano ze skalą talentu. I jeśli mogła być mowa o analogji z bolszewizmem w przejawach „formizmu“ czy ekspresjonizmu, to właśnie w tej apriorycznej dowolności. Jeśli życie nie mieści się w schemacie — tem gorzej dla życia: forma jest wszystkim.

Ta cecha rzuciła mi się w oczy, gdy pewien krytyk nie mógł pojąć mego entuzjazmu dla obrazu Stanisława Witkiewicza, którego renesans próbowałem głosić. Krytyk ten nie był w stanie pojąć, wżyć się w stanowisko artysty, podporządkowującego swoje środki artyzmu pięknu pejzażu, który przedstawiał. To uważał za ubóstwo środków malarskich S. Witkiewicza. To zrozumiałe: przyzwyczailiśmy się ostatnimi czasy uważać, że sama malarskość, złożoność środków artystycznych była jedynym celem obrazu — przedstawiany przedmiot nie istniał, to było rzeczą obojętną. Poświęcić, uprościć, podporządkować środki malarskie pięknu przedstawionego pejzażu (z tego stanowiska sądząc) znaczyło tyleż, co być „ubogim“ talentem. To samo było w powieści. Czy w nowych stylizacjach średniowiecza, czy w opisach przyrody styl, styl artysty był wszystkim. Ostatnimi czasy sama „prostota“ była jedną z form pretensjonalności.

A teraz, żeby zrozumieć minione, powróćmy jeszcze do cytaty z Norwida, co stanie się, jeżeli ktoś... nie chce pić jak z karafki? Co wtedy, jeśli poza wartościami własnego artyzmu ujrzy się i uzna wartości „obiektywne“ godne chwały, gloryfikacji, podziwu, rzeczy godne, aby je opiewać takimi, jakie są właśnie, bez zmiany. Wtedy piękno będzie „kształtem miłości“, która oddaje się i służy. Wtedy zrozumiałe staną się i słowa innego poety, Alfreda de Vigny: „*L'art c'est la vérité choisie*“.

Te różnice stosunku do życia trzeba zrozumieć, żeby odnaleźć źródła

neo-realizmu. Naturalnie, jak zwykle, nie brak przykładów przerzucania się w drugą krańcowość: reportaż. Reportaż to w gruncie pól — czy ćwierć — sztuka ludzi bez kultury artystycznej, miłośników „dokumentu“. Jest on w istocie takim samym środkiem, jak aparat fotograficzny. Kto jest artystą, może i przy pomocy aparatu fotograficznego dawać rzeczy wartości artystycznej.

Nie miałem możliwości przesłедzenia wielu prób takich reportaży u nas — na nic godnego uwagi nie natrafiłem. Przejdźmy więc od tego drugiego bieguna ku działalności artystów, ujawniającej ten nawrót do neo-realizmu.

Widzę go i w powieści historycznej. Powściągliwość, wręcz asceza artystyczna tak wyrafinowanego artysty, jakim jest Wacław Berent, widoczna w drukowanych fragmentach „Szablą i piórem“ świadczy o odwrocie od stylizacji na całej linii. Artyzm i intuicja artysty są tu wręcz oddane w „służbę“ temu, co ma być przedstawione. Dokumenty potwierdzają dążenie do „*neue Sachlichkeit*“.

Realizm czy neo-realizm, jeśli kto woli, powieści Marji Dąbrowskiej był tylko jedną z konsekwencyj zmienionego stanowiska do życia. Na tem polega twórcze i przełomowe znaczenie jej artyzmu, że tej innej postawie życiowej daje wyraz i formę. Tem się też tłumaczy powszechny entuzjazm. Uzasadnić go, stwierdzając przełomowe znaczenie powieści, usiłowałem już rok temu („Tyg. Il.“ 1932, Nr. 12). Od tego czasu mogłem tylko utwierdzić się w mych przekonaniach, znajdując wiele dowodów jednomysłności w tej sprawie. Choć pociągnie to pewne niedogodności w kompozycji tego szkicu, nie waham się od sprawy realizmu przejść do wyliczenia wszystkich perspektyw artystycznych, jakie wraz ze zmianą stosunku do świata się otwierają, bo to wyjaśni jednocześnie i znaczenie powieści i związek wewnętrzny cech artyzmu, „styl“ ku któremu, jak sądzę, zmierzamy.

Realizm to wyzwolenie „przedmiotu przedstawianego“ z pod przewagi samych środków artyzmu, które nie tylko wysuwały się ostatnimi czasy na pierwszy plan, lecz utożsamiane były z całą treścią sztuki. Równa się to, jak wspomniałem, przywróceniu rzeczywistości jej godności i wartości. Nazwałem to nowem przymierzem z życiem, nowem pojednaniem z niem, możnaby to nazwać i nową ciekawością, potrzebą poznawania go raz jeszcze odnowa, bez uprzedzeń i założeń. A to opowiadanie o życiu w całej jego pełni, o życiu, które jest tego przedmiotowego opowiadania godne — to właśnie epika. Epika to utrwalanie chwały

tęgo życia, które było, a więc przedmiotowe i wierne odtwarzanie „prawdy“. Od erupcyj naszego „wnętrza“ (ekspresjonizm) idziemy ku epice. Epika to nie tylko świat naszego bytu, ale i naszego działania. To działanie, które „godnem“ jest utrwalenia, „wymaga“ charakterów. Mamy tu nową perspektywę artystycznej pracy: miast „stanów duszy“ (przeważnie stanów pisarza, zobiektywizowanych tylko sztucznie, mocą projekcji na osoby powieści), mamy w powieści Dąbrowskiej charaktery. Do tegośmy właśnie tęsknili, powtarzając, że Żeromski, cudowny skądinąd intuicjonista, nie dawał charakterów, gdy dawał je natomiast Prus, tworzyła Orzeszkowa. Ekspresjonizm budował schematy, w których tylko coś, jak w retorcie, wrzało, nie stanowiąc organicznej jedności, nie dawał „żywych“ ludzi. Przywrócenie charakterów musi pociągnąć za sobą rehabilitację „przeżycia“ u autora i założenie niebylejakiej osobowości pisarza. Tylko autor z „charakterem“ może tworzyć żywe, obdarzone organiczną jednością wewnętrzną, postaci wartościowe. A formiści różnego pokroju kładli nam wciąż w uszy, że tylko świadoma konstrukcja jest sztuką, a „przeżycie“, to jest tylko sentymentalizm romantyczny. Powtarzano nam z wyższością, że to belfry, nie znające się na artyzmie, epigoni psychologizmu i subiektywizmu lirycznego, moralizatorzy żądają osobowości od pisarza, a „romantycy“ bają o natchnieniu. Precz z bebczowem przeżyciem — pisano — precz z „nienaukowem“ i „nieartystycznym“ pytaniem o osobowość pisarza. Byle kto, kto posiada dar konstrukcji, może zrobić... preparat do wstrząśnień metafizycznych.

Przeciwni czytelnicy nie wiedzieli, że te „nowości“, któremi nas karmiono, były skrajną epigońską konsekwencją, wysnutą z jednostronnych stanowisk Corneliusów czy Hildebrandów, nie czytali nowszych książek i rozpraw z zakresu nauki o sztuce, nie zdawali sobie sprawy, w jakim stosunku te ciasne doktrynki pozostają do dziejów sztuki na obszarze wieków, nie myśleli o tem, że twórczość bez przeżycia jest niemożliwa, ale czuli jedno, że to, co im nowinkarze dają, to nie to, czego oni, czytelnicy, pragną.

Stąd ten żywiołowy entuzjazm dla Dąbrowskiej: nareszcie życie, nareszcie charaktery, nareszcie logika wewnętrznych przeżyć — nie logika konstrukcyj, które należy podziwiać, żeby nie uchodzić za zacofanego. „Trzeźwi“ się gorszyli przesadą entuzjazmu: „dobra powieść“ — mówiono, ale nie przecie nadzwyczajnego. W tem właśnie rzecz, że sztuka to forma, w której się głębiej i intensywniej przeżywamy; jest zjawiskiem „naturalnem“, gdy rozpoczyna właściwą sobie funkcję spo-

łeczną. Sztuka odczuwana, jako „nienaturalna“ jest albo sztuką prekursorów, albo sztuką epigonów, albo — wreszcie — szyfrowem pismem sekciarzy-doktrynerów. Chronologia prądów europejskich wskazuje niedwuznacznie, do której z tych kategorii zaliczyć ekspresjonizm i „formizm“. Kierunki to przynajmniej od dwunastu lat całkowicie pogrzebane, bo istnienie ich miało swoją logikę w innym całkiem kontekście prądów filozoficznych, ideowych i społecznych. Odprawiono już im wielokrotnie pogrzeb, z dość surowym obrachunkiem. Naturalnie zawsze pozostają z takich prądów elementy pozytywne, które, wydobyte z jednostronnych sformułowań, w innym kontekście wejdą w dorobek ludzkości.

W związku z kwestją ekspresjonizmu i formizmu, wypada nam wspomnieć o przejawach natury ogólnej, z którymi się wiążą. Oba te kierunki, wyrosłe na całkiem różnych podłożach, uzgodniły się w jednym... w destrukcyjnem działaniu na osobowość młodych pisarzy. Ekspresjonizm jest sztuką wiążącą się z irracjonalizmem, kultem podświadomości i buntem przeciw mechanistyczno-materjalistycznemu pojmowaniu życia. Formizm to dziecię intelektualizmu, kultu świata techniki, obojętności na sprawy instynktu, na świat wartości pozaintelektualnych i niezmysłowych. Otóż erupcje, niezwiązanych z niczem, poza luźnem kojarzeniem wrażeń zmysłowych, metafor takiego np. Czuchnowskiego dają nam wprost potworne wrażenie oglądania na żywe oczy rozbicia, zatamizowania życia psychicznego. Jest nam tak, jakbyśmy widzieli duszę człowieka, który ma tylko np. nos i oczy, nie mając innych organów życia psychofizycznego: człowiek-nos, człowiek-oko.

W „Linji“ np. (czasopismo), gdzie „naucza“ Brzękowski (kombinatorstwo plus erotyzm niechlujny), mamy przykłady tego intelektualizmu formistycznego, eliminującego zupełnie przeżycie z postulatów twórczości poetyckiej. Jest to postęp, o którym biedny Goethe nie wiedział. Będąc bowiem myślicielem i intelektualistą, decydujące znaczenie w twórczości przyznawał podświadomości.

Od tych nieporozumień młodych poszukiwaczy liryki przejdźmy do niej samej. Z poetów grupy „Skamandra“ tylko Tuwim wydał tom („Bibljia cygańska“). Wierzyński, opuszczając, zdaje się, formy, z którymi zrosła się jego poezja, w poszukiwaniu nowych dróg przeszedł narażenie do nowel. Tuwim, mimo pewnych elementów puszkiniowskich w jego wierszu, trwa w swym ekspresjonizmie, bez którego niepodobna go sobie wyobrazić. Ten tom zda się szczególnie nadawać do jaanego zdania sobie sprawy i z roli ekspresjonizmu i z tego, co istotne w Tuwi-

mie. Odczuwamy tu ekspresjonizm jako demoniczną poezję kończącego się świata, ślepy bunt i wzdarcę dla walących się gruzów. Mówiło się wiele o egotyzmie romantyków i modernistów, ale czemu był tamten egotyzm wobec tego! Dusza poety zdaje się zasklepioną retortą, w której wrę obce wszystkiemu, same sobie celem będące siły. Gdy się porówna dumną stoicką postawę Staffa w „Wysokich drzewach“, postawa poetycka Tuwima maluje się — dzięki uderzającemu kontrastowi — w całej pełni. Określiłbym ją jako postać z rękami w kieszeni wśród gruzów świata, ze specyficznym wyrazem wzdarcy, ironicznej wyższości i nostalgji. Nie! mamy dość ekspresjonizmu i dlatego to tak śmiertelnie nudni są chwalecy Tuwima, choć wiersze jego są piękne. Naogół — a o te tylko ogólne wrażenia nam chodzi — przeważa konstrukcjonizm, o charakterze klasycystycznym, zlekka barokowym. Widoczne to i u największego z żyjących liryków w jego „Wysokich drzewach“ i wśród obiecujących młodych, wśród których wyróżnia się Marjan Piechal. Na jego poezjach najwyraźniej też widać, że cała twórcza, nie epigońska, młoda liryka rozwija się pod znakiem Norwida. Sympatje dla myśli tego pisarza, znowu dziś aktualnego, same przez się są zrozumiałe. Niestety, nie umiem dać wytłumaczenia trudniejszej rzeczy, dlaczego najmłodsza generacja podlega czarowi jego formy. Jednym z łączących elementów byłaby a-romantyczna jego postawa i konstrukcjonizm. Może do Norwida, jako syntezy, prowadzą też dwie współistniejące antynomje współczesnego artyzmu: ekspresjonistyczny barok i intelektualistyczny formizm? Może tęsknota do tej sztuki monumentalnej, patetycznej i opanowanej zarazem, tej „która jest przymierza łukiem po potopach historii“? Nasza „czysta liryka“, która zdradzała wyraźnie sentyment do „czystej liryki“ Lenartowicza, mogła zbliżyć się do Norwida i poprzez tamtego poetę. Ale zbliżywszy się do Norwida z niego bierze asumpt... do przewyciężenia przebytej drogi. „Ślopiewnie“ wczorajsze przewycięża temi pożegnalnymi słowy Norwida z „Prób“:

Błogosławione pieśni malinowe,
Błogosławione pieśni kalinowe...

i przyjmuje groźny postulat końcowy jego wiersza: by „tu nie była twoją poezją konieczność“.

Nie wiem, czy słuszne są te moje przypuszczenia, faktem jest, że

Norwid jest dziś wśród liryków poetą n a j b a r d z i e j ż y w y m, mimo trudności, jakie dostęp do niego grodzą.

Ujawnił się ten dominujący wpływ Norwida szczególnie wyraźnie przez zestawienie, gdy w zeszłym roku obchodzono rocznicę Wyspiańskiego. Nadmiar oficjalnych frazesów i płytkiej aktualizacji dowodzi zawsze braku bezpośredniego, głębszego stosunku. Ten żywszy stosunek wśród artystów ujawnił się tylko do malarstwa Wyspiańskiego. Rocznicę obchodziła raczej starsza generacja i usiłowała narzucić młodszemu Wyspiańskiego. Może się coś z tego przyjęło, ale bilans ogłoszonych artykułów i rozpraw o Wyspiańskim wypadł z małymi wyjątkami nędznie, a wpływ Norwida trwa, choć go nietylko nikt nie narzucał, lecz przeciwnie, chowano go dla „dusz dostojnych“.

Wystawianie przeważnie tych sztuk, które ongiś zjednały sukces Wyspiańskiemu, nie tych, któreby go nam dziś z n o w e j strony ukazały, dowodzi przewagi oficjalności nad szczerością w czci Wyspiańskiego. Ktoś, stwierdzając stan rzeczy, żartował, iż „odkomenderowano Go do brygady Wieszców“. Doznałem wrażenia, że w tej ironji jest sporo prawdy o zeszłorocznym obchodzie.

Nie mniej w roku jubileuszowym ujawniło się wyraźnie przewartościowanie tego odłamu krytyki, który jednostronnie przedstawiał Wyspiańskiego jako pogromcę romantyzmu. Rzecz dość szczególna, iż w dobie powszechnego niemal krytycznego stosunku do romantyzmu, miast „wygrywać“ dla siebie Wyspiańskiego, rozumiano pomyłki krytyki, która temu celowi służyła. Aczkolwiek „Wesele“ odczuwane było w przybliżeniu trafnie za czasów Wyspiańskiego, nie było jednak n i g d y bez sprzeczności i całkowicie wytłumaczone przez krytykę. Omawianie poszczególnych kwestyj oddzielnie, bez należytej troski o to, czy interpretacje ostoją się wobec kontekstu, doprowadziło do sprzeczności wzajemnych komentarzy. „Wesele“ stało się szczególnie ciemne, gdyśmy osiągnęli rekord „przenikliwości“ i uznali Wyspiańskiego za pogromcę romantyzmu en bloc. „Entuzjazm“ dla „Wesela“, wobec faktu nierozumienia, trącił obłudą i groteską. Toteż nowością i sukcesem była rozprawa Stanisława Szcutowskiego p. t. „Nad głębiami Wesela“ (odbitka z „Przeglądu Powszechnego“), dająca t ł u m a c z e n i e c a ł e g o u t w o r u, bez sprzeczności. Tem przykrzejsze nieporozumienie, że zrażony „staroświeckością“, t. j. nawrotem do dawnych tradycji odczuwania „Wesela“ cenną tę i ważką rozprawę zlekceważył i wydrwił ten właśnie krytyk, który najwięcej z nas wszystkich okazuje zawsze umiaru

i bezstronności, prof. Kridl! Nie pierwszy to raz laik w jakiejś dziedzinie dokazuje odkryć (p. Szczutowski nie jest zawodowym krytykiem literackim lecz historykiem sztuki i publicystą), bo jest wolny od nałogów zawodowców. Pocóż więc miał zbijać wszystkie pokolei „nowości” krytyczne, skoro dał dość dowodów, dlaczego przeszedł nad nimi do porządku. Miał więc prawo iść za radą Wyspiańskiego i jeśli miał co czytać, to czytał „Wesele” i myślał. A to właśnie potrafi. Wyspiański wierzył w poznawcze znaczenie sztuki i sam w studjum o Hamlecie stara się wskazać, że to samo, co w dramacie Szekspira, „działo się na scenie świata”. Nic więc w tem nie było takiego, co by nie było zgodne z tradycją pojmowania sztuki przez Wyspiańskiego, gdy Szczutowski dopełnił w zakończeniu analizę „Wesela” zestawieniem treści „Wesela” z rzeczywistością. Dopełnienie, stanowiące część odrębną, tylko przez nieuwagę Kridla utożsamione zostało z tekstem poprzedzającej je interpretacji, stąd mylne jego posądzenie o naciąganie symbolów do konkretnych szczegółów dzisiejszej rzeczywistości. Rozprawa Szczutowskiego zbyt może jednostronnie ujmująca w pewnym momencie Wyspiańskiego jako katolika, niedoceniająca, poprzednio przecenionych, nietzscheańskich pierwiastków w twórczości Wyspiańskiego, ciekawa jest i z innego jeszcze względu: daje nam niejako antycypację tego, jak mógłby wyglądać renesans Wyspiańskiego wśród rosnących tendencji „nowego średniowiecza” i katolicyzmu. Z tego też względu nie uważam tego dłuższego zatrzymania się nad tą rozprawą za dygresję. Krytycy, ujmujący sztukę Wyspiańskiego z punktu formalnego, piszący o malarstwie i muzycznych elementach jego twórczości, ogłosili, niestety, tylko drobne fragmenty swych studjów, nie dają mi więc pola do rozważań nad nimi. A właśnie analiza arcyzmu Wyspiańskiego byłaby dla dzisiejszych czasów i jego upodobań znamienna.

Rok 1932 upamiętnił się wyraźnym twórczym zwrotem w dziedzinie powieści. To decyduje o optymistycznym ostatecznym bilansie. Niestety nie dostrzegam przesilenia w publicystyce literackiej. W tej dziedzinie rok ubiegły nie przyniósł żadnych miłych zapowiedzi. Potwierdził tylko raz jeszcze, że brak ideologii i tolerująca wszystko „bezstronność” jest także ideologią, ale ujemną. Przy ciągłym piorunowaniu na kaznodziejów, w imię „wolności” ugruntowaliśmy kazalnice dla takich „nauczycieli narodu”, którzy pojawiają się tylko w okresach dekadencji i anarchji.

LIRYKA

Alba E.—Pamiętasz (bez miejsca); *Bajda-Sobolewski Tadeusz*—Niesamowity profil (Lwów); *Balk Henryk* — Anioł nieznan (Lwów); *Birkenmajer Józef* — Wycieczka; *Bładowski Edward* — Czerwone święto; *Bogdanowicz, W.* — Franciszek Żwirko, porucznik-pilot; *Brandstaetter Roman* — Węzły i miecze; *Broniewski Władysław* — Troska i pieśń; *Brzechwa Jan* — Trzeci krąg; *Brzeska Wanda* — Mitropa. Poezje z włóczędzy (Poznań); *Chmieliński Stefan* — Oszczędność; *Czechowicz J.* — Ballada z tamtej strony; *Czereśniewski Wawrzyniec* — Przemiany. Poezję t. II; *Czeska-Mączyska Marja* — Macierzyństwo i wiersze różne (Poznań); *Czuchnowski Marjan* — Reporter róż (Kraków); *Derdzikowski Wacław* — Tęskniące dusze; *Dobrowolski Stanisław Ryszard* — Autoportret; *Durzyński Stefan ks.* — O miłości ofiarnej. Pieśń (Poznań); *Dziekoński Albin* — Na zachód; *Dzięciołowski Alfons* — Było ich trzy; *Ejmond Julian* — Psia dola (Bajka dla starszych niepolityczna); *Fenster A. H.* O tem, co opuszczam (bez m.); *Fierla Adolf* — Dziwy na gróniach (Kraków); *Filipowiczówna Jadwiga* — Rozkosze nieba. Fantazja z zaświata; *Grodzicka-Czechowska Wacława* — Poezje t. VI; *Habdank Adam* — Wielkanoc we dworze polskim na Litwie (Wilno); *Harry Ellen* — Arlekinada; *Helsztyński Stanisław* — Gniazdo orla; — Międzyrzecze. Wielkopolskie sonety regionalne; Mnich opactwa lubieńskiego, ballada liryczna (Szamotuły); — Wenecja nad Brdą. Dytyramby (Bydgoszcz); *Herbert Edwin* — Dziewczynie z różowych wydm sonety dnia słonecznego ofiaruje poeta (Poznań); *Hofman Karol* — Na starą nutę; *Janczyk Franciszek* — Poezje (Kraków); *Janiszewska H.* — Exodus; *Jotes* — Marginesy; *Kalińska Zofja* — Punkty; *Karpiński Światopełk* — Ludzie wśród ludzi (Łódź); *Kazecka Marja* — Kwiaty dalekie t. 5; *Kiedrzyński Zygmunt* — Złota przędza (Lublin); *Kołodziejowski Roman* — Kryształ młodości; *Konopacka Irena* — Niezjęte kłosy; *Kowalewski Witold* — Melancholja i miłość; *Kruszewska Felicja* — Twarzą na Zachód; *Lewin Leopold* — Kora pisana; *Liebert Jerzy* — Kołysanka jodłowa; *Lisiewicz Mieczysław* — Suita lotnicza; — Legendy i ballady; *Lisowski Hipolit* — Promyki (Białystok); *Ludomir Marjan* — Drogi życia i śmierci. Poemat satyryczno-społeczny na tle wojny światowej. Część IV Wojna (Kraków); *Łuszczynski Witold* — Wysoki próg; *Mara Marja* — Dźwięki tulipanów; *Murwegowa Elżbieta* — Capri; — Ulica (Poznań); *Michalski Bronisław Ludwik* — Wczoraj (Lublin); *Midowiczowa Marja* — Szkarłatny sonet (Kraków); *Nałęcz Bohdan* — Nerantsula (Poznań); *Napierski Stefan* — Poeta i świat; — Obrazy z podróży; *Niedziałkowska-Dobaczewska Wanda* — Nasza dola (Wilno); *Obertyńska B.* — Głóg

przydrożny; — Klonowe motyle; *Opalek Mieczysław* — Lwów; — Stare kantyczki; *Pawlikowska Marja* — Surowy jedwab; *Piechal Marjan* — Garść popiołu; *Poturzycki Lesław* — Kalejdoskop (bez m.); *Porembski Witold* — Wieńce na grobie; *Proch Henryk* — Wsi i miasta; *Przewóska Marja Czesława* — Sursum corda; *Przyboś Lucjan* — W głąb las (Kraków); *Przyłuski Władysław* — Badyle (Poznań); *Radnierał* — Sto jeden bajek dla starych fajek (Kalisz); *Richter Syda* — Wiry (Stanisławów); *Rolicki Tadeusz* — W zimowym obozie; *Romanowski Wacław* — Zbiorek wierszy cz. I-a (Przemyśl) *Rostworowski Jan* — Jaśniejsze jutro; *Rostworowski Karol Hubert* — Zygzyki (Poznań); *Skuzo Wojciech* — Kolorowe słowa (Kraków); *Ślonimski Antoni* — Wiersze zebrane; *Szymańska Janina* — Nastroje (Wilno); *Szymański Edward* — 20 milionów; *Szymel Maurycy* — Skrzypce przedmieścia; *Świnarski Artur Marja* — Centaur; *To You* — Jesienna miłość; *Tuwoim Julian* — Biblija cygańska i inne wiersze; *Waśkowski Antoni* — Rapsody. Poezji tom V (Miejsce Piastowe); *Wilusz Adam* — Triolety; *Witkowska Wiktoria Janina* — Nieznany; — *Virtuti militari* (Sambor); *Witt Edwin* — O szarej godzinie (Poznań); *Wojtoń Władysław* ks. — Boskiemu sercu w dani (Kraków); *Wróblewski Adam Odrowąż* — Pierścienie złudzeń; *Zasztout Aleksander* — Bajki polityczne (Wilno); *Zechenter Witold* — Linja prosta; — Niebieskie i złote; *Znaniński Juliusz* — Dwór na bezdrożach.

I

DO SPRAWOZDANIA ROCZNEGO Z POEZJI, ŚCISLEJ z twórczości w mowie wiązanej, co się w naszych czasach pokrywa prawie zupełnie z pojęciem liryki, przystępuję w okresie złej dla niej konjunktury.

Gdzieindziej¹ stwierdzam ten stan rzeczy, doszukując się przyczyn i ścisłego momentu przełomu w literaturze polskiej, który zepchnął poezję z przodującego stanowiska, aczkolwiek niema oczywiście mowy o jej „likwidacji“, którą przypuszczał tytułem swoich interesujących feljetonów p. Hulka-Laskowski już przed paru laty. Poezja jest wieczna; ale jej potrzeba ulega pewnemu rytmowi natężeń i osłabień, jak każdego innego choćby najistotniejszego instynktu; również i rozwój jej zależny jest od napływających generacjami, po dłuższych przerwach, zastępów poetów. Byliśmy — choć może nie wszyscy zdajemy sobie sprawę z tego — świadkami okresu bujności i świetności liryki polskiej, okresu, w którym — jeśli włączyć doń „wielkiego rodzica“ Staffa — doszła ona do wyzyn, jakich mało kiedy sięgała w swych dziejach u nas.

¹ *Marja Dąbrowska* („Przegląd Współczesny“ ze stycznia i lutego 1933 r. oraz osobna odbitka).

Ale natchnienie poety lirycznego jest krótkie przy wielkiej intensywności; zdolność do natchnienia najczęściej krótka w życiu człowieka, ograniczona zwykle do lat młodości; wielcy poeci nie rodzą się co rok, raczej co lat kilkadziesiąt po kilku naraz. Dlatego stan dzisiejszy w porównaniu z wczorajszym wydaje się nam upadkiem, głębszym niż jest w istocie, jak zobaczymy, podsumowawszy plon całoroczny. Z drugiej strony istotnie, czas nie do pieśni: poezja liryczna, stanowiąc wśród wielkich działów literatury najbardziej oderwaną od praktycznego życia, najbardziej „czystą“ sztukę słowa, najmniej może odpowiedzieć doraźnym zapotrzebowaniom uwagi społecznej, skierowanej w stronę podstawowych zagadnień praktycznego życia, rozstrzygających się w dniu dzisiejszym. Ale i ta przyczyna nie mogłaby zadecydować definitywnie: życie piśmiennictwa rządzi się swymi wewnętrznymi prawami i historia ukazywała nam niejednokrotnie najbardziej paradoksalne zestawienia współistniejących stylów rzeczywistości a literatury. Miarodajniejszy byłby kryzys wewnętrzny poezji polskiej, któryby można przedstawić, jak to przed chwilą zrobiliśmy, w formie wyczerpania się generacji. Lecz i to nie jest słuszne: przekonamy się, poznawszy najnowsze dzieła niektórych poetów.

Najlepsze może wyjaśnienie jego da nam przedstawienie ewolucji literatury w postaci swoistej dialektyki procesu historycznego wzorem formalistów rosyjskich. Przełom następuje w związku z utraceniem aktywności artystycznej, ze starciem się, znoszeniem, zbanalizowaniem zasobu form i chwytów technicznych i treściowych danej szkoły literackiej, kierunku, stylu; wraz z rozpowszechnieniem uczucia zwykłości danego zespołu środków ekspresji w apercpcji czytelniczej, ich „zautomatyzowania“, powstaje potrzeba „uniezwyklenia“ sposobów ukształtowania treści, „dezautomatyzacji“; rolę tę spełnia zespół chwytów formalno-technicznych innego prądu literackiego, luzującego dominujący dotychczas; jest to zwykle pewien kierunek, który i przedtem istniał wegetując na uboczu głównego prądu literatury, w literaturze drugorzędnej, wzgardzonej jako „popularna“, niemodna, lub w niezrozumianych poczynaniach nowatorów. Pewne objawy zgodne z powyższą teorią dadzą się zaobserwować we współczesnej poezji polskiej. Niewątpliwie nietylko ten zasób nowych środków ekspresji, z którymi wystąpiła triumfując z miejsca koło 1918 r. grupa poetów, później zwanych „Skamandrytami“, wytarł się i powiększył magazyn gotowych szablonów, ale i późniejsze zdobycze tej grupy, jej zapożyczenia zzewnątrz, od Jesienina np., zdążyły się zbanalizować.

Nietylko „assonanse“ (rymy nieściśle), wiersz akcentowy (odziedziczony od Kasprowicza), dystychy heksametroidalne, „zniżenie“ stylu do języka potocznego w związku z rozszerzeniem tematyki na dziedzinę „niepoetyczne“ dotąd, optymistyczno-affirmatywna gwałtowność w postawie poety względem świata; ale i szeroko rozbudowana przenośnia, dalekie porównanie typu „konkretnie z konkretnem“; „urbanizm“ tak samo jak ponowemu ujrzenia przyroda wiejska. Jeśli w ciągu ostatnich kilku lat niektórzy najwybitniejsi poeci rozwinęli się bardzo w znaczeniu subtelności i siły ekspresji, doszli do istotnej doskonałości swych środków, to są to zjawiska i trudniej uchwytne, a nadewszystko nie dające się naśladować, leżące w granicach indywidualnych możliwości takiego Tuwima. Stąd z jednej strony niechęć falangi wierszopisów do podążania za nim od pewnego punktu poczynając; z drugiej odwrócenie się publiczności od zbanalizowanych przez nich a najbardziej rzucających się w oczy właściwości stylu poetyckiego z przed 10 czy 7 lat.

Analizując według tej samej metody, można dostrzec i drugi, uzupełniający moment zjawiska przełomu: wybijanie się na powierzchnię dotychczas wegetujących na uboczu tendencji literackich jako próba wyjścia z impasu. Jest to niewątpliwie wzmożenie się w ostatnich czasach wpływów „awangardy“ krakowskiej. Do tego jej pozornego choć czasami fatalnego w skutkach zwycięstwa jeszcze wypadnie wracać w toku sprawozdania. Tu zaznaczę tylko, że dla zastąpienia dominującego stylu przez inny, niezbędnym warunkiem jest jednak, obok twórczych indywidualności, których wśród „awangardzistów“ nie wiele i nie najpierwszej jakości, także pewny, zdolny do życia, program poetycki. Taka „poetyka normatywna“ nowej szkoły nie koniecznie musi być skodyfikowana w pismach teoretycznych: owszem, grupa „Skamandra“ wystąpiła rzekomo bez programu, ale od razu w jej dziełach było widać narzucające się uwadze i wytrzymujące próbę praktyki metody twórczości. Tymczasem właśnie w łonie „awangardy“ teoria kwitnie od wielu lat; ale z wyjątkiem czasami dzielnych pod względem niezależności i śmiałości wystąpień krytycznych w sensie negacji (zwłaszcza Przybosia, który i tu, jak i w zakresie twórczości, jest czołowym przedstawicielem swej grupy), nie widać zupełnie programu, któryby w swych ramach obok nowości (a i tej bardzo tu mało) przedstawiał realną możliwość wykwitnięcia poezji w całym i właściwym tego słowa znaczeniu; praktyka poetycka „awangardzistów“ zresztą, jak zobaczymy, wpiełni ten pesymistyczny pogląd potwierdza.

Tak więc, wobec nienadchodzenia zbawczej rewolucji wewnętrznej, a także z innych przyczyn, widzimy odstąpienie prymatu w literaturze przez poezję na rzecz innych jej wielkich rodzajów: przedewszystkiem na rzecz prozy narracyjnej, powieści, na której nowych dziełach skupia się uwaga czytającej publiczności (*Noce i dnie* M. Dąbrowskiej, pozatem szereg głośno omawianych debiutów); może i na rzecz teatru, który dziś najbardziej przyciąga pisarzy, zwłaszcza pisarki, od Z. Nałkowskiej poczynając, wieńcząc je szeregiem rzeczywistych sukcesów nawet przy pierwszych, dziewiczych wystąpieniach w dziedzinie literatury wogóle; teatr ten, pomimo autorstwa kobiecego, najczęściej, zgodnie z duchem epoki, ukazuje rysy brutalnego realizmu, naturalizmu, służby pewnej tendencji społecznej. Nawet i sami poeci, z pośród najbardziej znakomych i rasowych, występują jako epicy (K. Wierzyński) i jako dramatopisarze (M. Pawlikowska), nie kwapiąc się z wydawaniem nowych tomów wierszy.

II

Pod tym względem przykład ich nie jest zaraźliwy. Produkcja poetycka i w omawianym kryzysowym roku przedstawia się pokaźnie. Charakterystyczny to rys działalności poetyckiej, ta potrzeba odnalezienia słuchacza; społeczna natura każdej sztuki w poezji może ujawnia się najjaskrawiej, mimo odwiecznych zapewnień „sobie śpiewam a Muzom“, aż do poświęcenia i do śmieszności, od owych poetów starożytnego Rzymu, napastujących przechodniów w Termach; „qu'il vienne mon public, ma poésie est mûre“ ten okrzyk wychodzącego z dziecięcych lat Hégésippe'a Moreau, jest wierną formułą każdego samouświadamienia się poety. Jego też wysiłkom, dochodzącym aż do ofiary ostatniego grosza na druk swych utworów, zawdzięczamy, że produkcja poetycka nie ustaje nigdy, nawet gdy wszelkie inne książki przestają wychodzić, jak to miało miejsce w czasie pierwszych, najcięższych dla kultury lat rewolucji bolszewickiej i wojny domowej. Tak było i tak będzie, mimo wszelkich katastrof cywilizacji, takich jaką przeżywamy i gwałtowniejszych, dopóki istnieją czcionki; w ich braku, wylitografuje lub przepiše ręcznie poeta, jak to widziano w Rosji w owych tragicznych latach, a zawszeż wyda zbiorek pod sąd publiczności.

Istnienie więc każdego tomiku pojedynczo jest usprawiedliwione subiektywnie; ale obiektywnie, w masie, z punktu widzenia społecznego lub

choćby celowości nadania mu tej szaty trwałej, jaką jest forma książki? Zadawał sobie to pytanie w „Mercure de France“ w początkach 1925 r. Fontainas, recenzent działu poezji, sam niegdyś poeta i uczestnik bujnego ruchu poetyckiego za symbolizmu: co przetrwało z 680 tomików wydanych przed 50 laty, w 1875 r.? co przeżyje półwiecze z cyfry corocznie dziś wahającej się w pobliżu ośmiu setek? I nam, choć nasza produkcja jest cyfrowo mniejsza, zawsze przecie bardzo wielka w stosunku do całej ilości wychodzących książek, wypada zapytać, wiedząc, że

papier przepada jak liście,
Pozostawując same wielkie słowa,

ile słów, jeśli nie wielkich to choć pięknych, jeśli nie na wieczność i nie na pół wieku, to przynajmniej do przyszłego roku pozostanie?

III

Blisko sto pozycji zawiera niestety niekompletny spis, który jest moim przewodnikiem, sto tomików — trzy tysiące conajmniej samodzielnych utworów, licząc tylko trzydzieści na tomik: gdyż przecie, o czym zapomina często i sam poeta i krytyka, każdy utwór liryczny, bez względu na rozmiary, to autonomiczna całość wymagająca osobnego zastanowienia dla wydania sądu. Materiał obfity, zbyt obfity do objęcia jednym spojrzeniem przez jednego człowieka; w każdym razie wymaga systematyzacji, podziału, rozbicia na grupy, któreby mogły być ujmowane w przybliżeniu przez zapoznanie się z reprezentatywnymi dla nich, wybranymi oczywiście nieco przypadkowo utworami.

Podziałów takich nasuwa się kilka systemów. Poklasyfikowanie utworów stosownie do podgatunków poezji lirycznej i w miarę wartości byłoby może drogą najobiektywniejszej ich oceny, ale zmuszałoby do rozrywania charakterystyki poszczególnych twórców. Do tego ostatniego celu służyłby może dobrze podział terytorjalny. Można by wyszczególnić kilka ośrodków geograficznych, właściwie firm wydawniczych, w których skupia się lwia część produkcji poetyckiej, zwłaszcza stojącej na pewnym poziomie, wznoszącej się ponad bezpretensjonalne amatorstwo „poety-prowincjonała“. Te ośrodki to Warszawa z księgarnią F. Hoesicka przede wszystkim, pozatem z wydawnictwami Instytutu Literackiego,

księgarni J. Mortkowicza i Gebethnera i Wolfa. Swoiste oblicze posiada Wilno, gdzie poetom patronuje zasłużony dla książki polskiej Ludwik Chomiński. Produkcja Krakowa nosi najjaskrawiej wyrażone piętno „awangardyzmu“. Przytulkiem skupionej medytacji poetyckiej jest Medyka, ze swoją „biblioteką“, Lublin częściowo kontynuuje tradycje radykalnej Republiki lubelskiej. Najbardziej autentycznej poezji proletarjackiej siedzibą powinna być *comme de raison* Łódź; ale dość nieoczekiwanie w istną Arkadję przeistoczył się Poznań dzięki zwłaszcza księgarni J. Dippla, która rozwija ogromną działalność wydawniczą; tamże wychodzi czasopismo poetów „Prom“, wydające swoją bibliotekę poetycką; wreszcie prowincja w Poznańskim też dorzuca swój udział, choćby wydając zbiorki poświęcone apoteozie poetyckiej swych zabytków, czasem utwory jakiegoś zarzuconego w ciszę małego miasteczka ambitnego poety. Cała produkcja tej prowincji nosi charakter odrabiania zapóźnień w stosunku do innych dzielnic, naprzód więc tego, co było tworzone w epoce „Młodej Polski“ (gdy zabór pruski był najnamiętniej i najwyłącznie pochłonięty walką o sam byt materialny polskości) a potem, gdy się już z tem uporano, wysiłkiem grupy „Zdroju“, przysłała kolej i na późniejsze fazy rozwojowe poezji polskiej: reakcja klasycyzmu po-młodopolskiego, witalizm pierwszych lat grupy Skamandra. Podział taki byłby bardzo ciekawy, gdyby był możliwy do przeprowadzenia; ale właśnie ów poeta w Ostrzeszowie okazuje się sandomierzaninem; u Dippla wydają galicjanie i królewiaczy; krakowianie natomiast w Warszawie. Podział tematyczny odpada przy uwadze skierowanej przeważnie na stronę artystyczną twórczości; grupy według szkół, kierunków, „stylów“ poetyckich nie dałyby się rozgraniczyć ściśle wobec przeważającego eklektyzmu, zresztą zawierałyby dzieła nadzwyczaj nierównej miary. Słowem w tej dziedzinie, gdzie logika traci znakomitą część swych praw, i ja będę musiał odstąpić od logicznej zasady jednej podstawy podziału i na rozmaitych drogach szukać sposobów wyłuskania istotnych wartości posiadanego materiału.

IV

Z tego (ilościowego) bogactwa odrzucamy tę część, która jest pozbawiona ogólnoliterackiego charakteru, służy pewnym ściśle określonym utylitarnym celom, np. pieśń o oszczędności, albo harcerska pieśń o zi-



mowym obozie, lub jest w swej aktualności raczej pracą dziennikarza, np. poemat o Żwirce. Z tego też powodu pominiemy z całą świadomością szereg cyklów sonetowych, podpisanych przez tak znane w literaturze nazwisko jak St. H e l s z t y ń s k i: prozaizm tych krajoznawczo-konserwatorskich przewodników wierszem zdumiewa pod piórem człowieka o tak rozległej kulturze literackiej; czyżby nie uświadamiał sobie, że jest w „poezji uczonej“ rywalem ściślejszego swego współziomka, sławnego dr. Salkowskiego? *Mnich opactwa lubieńskiego* stoi jednak na nierównie wyższym poziomie i zasługiwałby na umieszczenie wśród płodów spóźnionego epigonizmu Młodej Polski, jako styl („chramy“, „bezdn“, „właści“, „światł“, „sługi na koń wtroczył“), a w zamyśle (jako poetyzacja legendy lokalnej), nawet zgół romantyzmu; z tem wszystkim, wzrusza nutkami osobistych wspomnień i przywiązania do swego kawałka ziemi.

Pozostaną poza mojemi rozważaniami także zbiorniki o znaczeniu, że tak powiem, prywatnem, dla domowego użytku, np. gładkie zresztą wiersze W. P o r e m b s k i e g o opisujące żalobę rodzinną. A także dziwactwa, jak J. F i l i p o w i c z ó w n y pośmiertny spacer Ellenai, utwór prozą nie mający innego znaczenia jak „krajoznawcze“ i reklamowe w stosunku do Nieba. Odpadają pozatem wszelkie wyczyny grafomanów i próby poetyckie stojące poniżej bardzo pobłażliwie wyznaczonego progu sprawności wierszopisarskiej, kultury literackiej i ogólnej. Tak *Melancholja i miłość* W. K o w a l s k i e g o mimo ładnego tytułu i przykładów z Verlaine'a (okropnych!) zabłąkana jakby z „Trubadura polskiego“ „za jedne 20 groszy“; tak gładsza i modniejsza *Arlekinada* H a r r y E l l e n a, wyglądająca na pretensjonalne wyznania fordansera, choć może nawet nie bez wartości dla studjum obyczajowego nad życiem bardzo „nieciekawego“ gatunku młodzieży, realizującej ideały płaskiego hedonizmu, zaczerpnięte z pism w rodzaju „Kina“ i z odpowiednich „fotografów“.

Mnóstwo pozycyji budzi wątpliwość nawet wobec bardzo niewysokiego minimum wymagań. Czy należy do literatury bardzo niskiej klasy epigon Remigjusza Kwiatkowskiego (!) A. W i l u s z, autor *Trioleów*? Albo H. P r o c h, który swym tomikiem *Wsi i miasta* rozpoczyna własną serję „Bibliotekę Henryka Procha“, świadcząc jak mocna jest potrzeba wypożyczenia się dusz poetyckich a nie twórczych i jak trwały szablon, dość eklektyczny tu, od post-romantycznej poezji czerpany aż do okolic 1925 r.? Nieco inna, bardziej jednolita w stylu a podobnie świadczą o żywiołowej

potrzebie poetycznego wygadania się E. Alba; jej (bo płci, nieco zatajanej, nietrudno się domyślić) duży tom *Pamiętasz...* zbiór wylewów lirycznych, listów miłosnych białym wierszem i krew mrozące w opętaniu sprawami płci nowe, niejednemu wydadzą się godnym zazdrości rozpędem pisarskim, choć sama autorka szczerze przyznaje: „Mówię dużo, bez sensu i związku, mówię słowa okrutne, obojętne, blade“. Ta właśnie bladeść, mimo usiłowania nowoczesności, abstrakcyjność jej stylu spokrewnia ją z grupą poetów posługujących się dawniejszymi szablonami; ich przeciętność przy dość wysokiej kulturze i małym talencie ukazuje A. Dzieciołowski, którego zresztą usprawiedliwiają daty tworzenia, przeważnie 1908 — 1918, lub A. Odrowąż-Wróblewski, mimo że zdaje się młodszy. Tu też należałoby zaliczyć kilka poetek starszego pokolenia, których dzieła zalecają się przede wszystkim zacnością duszy, jak M. Kazeka, której patryjotyzm i uczuciowość wywołały słuszenie rekomendacje prof. Zdziechowskiego, jak W. Grodzicka-Czechowska szósty tom poezyj, przeważnie refleksyjnych, wydająca stylem z przed 1900 r.; jak M. Cz. Przewowska, niepotrzebnie odgrzebaną trzeciorzędna przedstawicielka kobiecego społeczeństwa i filozofii z czasów Młodej Polski. Równie niepotrzebnie ujrzał świat tom zebranych wierszy W. Łaszczyńskiego, skromnego poety z tegoż okresu, ale piszącego w ciszy „Kurjera Warszawskiego“, w dali od burz modernizmu.

Choć nowsze stylem i generacją autorki *Nieżęte kłosa* Ireny Konopackiej (nie mylić z Haliną!) nie mają o wiele świeższego wyglądu; jest to przeciętność gładka i dość inteligentna prowincjonalnej sawantki i może się podobać w pewnym kręgu. Gdzie indziej znów za ostatni krzyk poezji będzie uznany zbiorek *Nerantsula* B. Nałęcz i wyda się głębokością ubóstwo i nieporadność myśli np. takiego utworu

Wieczór surowy i prosty, jak czarne klasztorne drzwi
Myślami wczorajszych światów na nieboskłonie łni.

Tak samo łni tu nade mną, jak na atolach mórz:
Dlaczego tam jest inaczej? Świat dziwny jest wszędzie i wzdłuż.

Ale obok dzisiejszych banalności, od formy zewnętrznej (dystychów!) poczynając, są i ładne wiersze: „serce dudni nierówno i głucho“; w każdym razie jesteśmy już z tem wydawnictwem poetyckiej poznańskiej księgarni J. Dippla w obrębie współczesnej literatury.

V

W obręb literatury wpłynął, wioząc różnowierczą załogę poetów, poznański „Prom“. Drukują w nim „awangardziści“, jak M. Czuchnowski i zbliżeni do nich, jak J. Czechowicz (tych najwięcej) i poważnie na tem tle wyglądający modniśie z przed kilku lat — imaginiści, wzorem Jesienina, opiewający Polskę wsiową (E. Morski):

Wiezie niebo po zielonych niwach
W wozie dnia złożony słońca snop.

Ale wydawana przy piśmie serja tomików poetyckich ma wygląd znacznie bardziej „passeistyczny“. Już choćby ze względu na formę zewnętrzną poemat w sonetach (inna rzecz, że mało oglądających się na klasyczny układ i jakość rymów) Edwina Herberta, w scenerję wikingowskiego najazdu przybierający przygodę miłosną, operujący plastyką stylu, bogactwem otoczenia dekoracyjnego, nawiązuje raczej do tradycji parnasistów. Jeszcze istotniej, nie zewnętrznem przybraniem, ale właściwościami wizji świata, krystalicznie jasnej, oraz znakomitą koncentracją stylu, zwężelnością i przejrzystością kompozycyjną znajduje się w linii klasycyzmu bardziej nawet niż parnasizmu, (mimo wszelkie nowoczesności rytmu, obrazowania) twórczość Bronisława Przyłuskiego: przeżycia militarne, efekt pędu baterji, patos jej akcji i wzruszenia jeździeckie („Serce wali — w stalowych udach konia ściekam...“), miłość do zmarłej matki i noc z kobietą — w tych krótkich, prężnych, muskularnych wierszach ukształtowane są z rzadko spotykaną energją; głód świata łączy się tu umiejętnością wyboru, z pogardą dla „ułudnej kolistości“ szablonu i prawdą, w jakiej znajduje wyraz „prosta rzeczywistości“. Po Tuwimowsku gwałtowną strofką

Ustami usta uśmiercam
dłonie krępuję stalą
te ognie w obojgu sercach
krwią kipią i krwią nas palą

kończy się pierwszy tomik wydawnictw „Promu“: *Badyle* Przyłuskiego, którego debiut trzeba uznać za jeden z najbardziej obiecujących w ostatnich czasach.

Hipiczność tematu zbliża do niektórych utworów poprzedniej książki poemat *Centaur* A. M. Swinarskiego, jakże odmienny stylowo,

choć wcale niepozbawiony znamion talentu. Wielka forma, niepotrzebnie skopjowana z muzyki, jest wypełniona grandilokwencją liryczną, której nie podtrzymuje dostatecznie szkielet treści epickiej, choć zabarwionej mitotwórstwem. Ciekawsze to w każdym razie zjawisko niż dwa zbiorki W. Zechentera (wydawnictwo „Dwutygodnika literackiego“ w Poznaniu), gdzie poeta, znów nie bez talentu, wkłada sporo konwencjonalności w nieco abstrakcyjny wyraz uczuć (często zresztą „zmysłowych“ — co do „życiowej“ treści), ratując się pojedynczymi pięknymi zwrotkami. Więcej wdzięku, przyrodzonej „poetyczności“, rozmarzenia posiada Juliusz Znaniecki, oddając wzruszenia banalne ale rzewne, jak przy słuchaniu melancholijnego tanga.

Tych kilku poetów reprezentuje produkcję poetycką Poznania; jeśli to nie są ptaki wielkiego lotu — nie wiemy atmosfery lokalnej. Działający w innych dzielnicach Polski Światopełk Karpiński z jego pretensjonalną a pustawą gradilokwencją, Józef Birkenmajer z przeciętnością kultury poetyckiej w stylu „Gazety literackiej“, ze wspomnieniami Zegadłowicza, nie przedstawiają poziomu wyższego, raczej niższy, a przecież nie są to prowincjonalni amatorzy, lecz współpracownicy wielu dbających o swój poziom czasopism. Wanda Brzeska, w swych impresjach podróżniczych, *Mitropa*, ratuje się tematyką od zatonięcia w tłumie poprawnej nowoczesnej banalności. Skromny ale niewątpliwy talent Wandy Niedziałkowskiej-Dobaczewskiej umie też wyzyskać zalety tematyki, by przedstawić się w wyjątkowo korzystnym świetle w zbiorcu *Nasza dola*; swoisty *couleur locale* Wileńszczyzny, tchnący przyrodzoną poetycznością osiąga się prowincjonalizmami, czerpaniem ze źródła legend ludowych i wierzeń domowych, oddaniem eksponowanej politycznie sytuacji; wszystko to widywaliśmy u Hłakowiczówny, tu jest nieco inaczej, głódziej, może nawet zwięźlej i konkretniej; zato wszystko, co wykracza, w tej samej książce, poza tę tematykę, tchnie beznadziejnie słodkawą banalnością. W pełni korzysta z dobrodziejstw tematyki Maurycy Szymel: z rozrzewnieniem, z prostym liryzmem, używając zresztą wyłącznie środków ekspresji poetyckiej, które od dziesięciu lat przeszły od czołowych Skamandrytów na własność publiczną, maluje w szeregu obrazeczków życie proletariatu żydowskiego, małomiasteczkowego czy przedmiejskiego ghett'a, od najbliższej rodziny poczynając; wzruszająca miłość, którą otoczony jest przez autora „każdy brat jego ubogi — prosty, wierzący Żyd“, nadaje książce wartość i zbliża nastrojem do II-go tomu *epopei* Sz. Asza.

VI

W omówionej dotąd produkcji prawie wszędzie widzimy korzystanie z wypracowanych poprzednio szablonów ekspresji (dobrze jeśli nie tematów), co w odniesieniu do współcześnie działających młodych poetów, wspierających się na bezpośrednio poprzedzającym pokoleniu, da się określić słowem „epigonizm“. A równocześnie musieliśmy niejednokrotnie użyć słowa „talent“, słowa dziś specjalnie przez niektórych znienawidzonego, jako rzekomo nie mówiącego pod piórem krytyka, a u zaszczyconego tym tytułem pokrywającego brak programowego wysiłku, brak poszukiwań. Nie wydaje mi się słuszne takie postawienie sprawy; talent, jako określenie zastosowane do szczytowych jednostek twórczych, jest z jednej strony umownym określeniem niedającej się bliżej zbadać mocy twórczej jednostki, z drugiej, w tej mocy twórczej założona jest, jak w silniku raketowym, samoczynność wybuchów, posuwających maszynę z miejsca, w kierunku, mniejsza, czy dającym się przewidzieć obserwatorowi, a nawet samemu podmiotowi ruchu, ale najważniejsza: nieustanej odnowy. Lecz słowu „talent“ przydałoby się stopniowanie jak przymiotnikom, gdyż powiedziane przed chwilą stosuje się tylko do jego superlatywu; w niższych stopniach oznacza ono artystyczną sprawność, która już sama przez się dla nietwórczego obserwatora jest tajemnicą wymagającą pojemnej tajemniczości etykiety. I jeśli istotnie można mówić o kłęsce „talentyzmu“, to wówczas gdy spotkamy samą sprawność bez „osobowości“. Możemy to obserwować na bardzo „wielkich“ talentach, na pisarzach, których sprawność wykonawcza zwraca powszechną uwagę, wysuwając ich do pierwszego rzędu literatury, czasem z niemalą teję szkodą.

Oto H. Januszewska. Wiersze jej teraz zebrane p. t. *Exodus* (łacińskiemu tytułowi odpowiada mnogość cytat łacińskich w tekście — nigdzie ich tyle nie widziałem), zdobiły przedtem stronicę Familienblättern, zdobiły dosłownie: wszystko tu tak ozdobne, ładne, wytworne, modne aż do snobizmu. Przedewszystkiem paradująca naiwnym kultem świętych religijność: oczywiście, gdzie się porusza temat z tego zakresu dość już w literaturze wszechświatowej pogłębiony (*Kur św. Piotra*) trudno widać niedorastanie do tematu; ale naogół hagiografja wzorem Iłakowiczówny, nie gorzej, fantastyczność, epicka treść także. Wspomnienia dzieciństwa, zawsze tą samą senną barwą oprószone, już przez samą Iłakowiczównę zbanalizowaną, konwencjonalne w wyborze, rozrzewnia-

jące szczerością, sztuczną w gruncie. Obok wiersze, którychby się Wierzyński najlepszej manjery nie powstydził; gdzie niegdzie ekstatyczne zwierciadlenie codzienności, jak u Tuwima. Ile w tem pretensjonalności! A zarazem podbijająca efektywność i spontaniczność, łatwość poetyczności, która pokrywa łatwizny. Taki talent! Kleszczyński poezji naszych czasów!

Siostrą jej z wielu względów mogłaby być Felicja Kruszevska, tylko poważniejsza („a w szerokości czoła coś z Platona“), bez interesującej epickiej treści tamtej, jakby trudniejsza, więcej „twarzą na zachód“, ale tak samo rozlewna, szeroka okresem poetyckim, „mouvement lyrique“, wiodącym odległą genealogję od Żeromskiego poprzez melancholijnego Wierzyńskiego; metryka współczesna, akcentowa, czasami werset Hłakowiczówny; za modlitewną postawę odpowiada Staff; liryzm zamazuje kontury (por. jej Paryż z Paryżem Pawlikowskiej); tematyka pośrednia, literatura, sztuka służy za odskocznję; książkowości tematyki odpowiada całość, na której pięknych stronicach czuć mniej pulsującą krew, niż atrament.

Inną, bardzo utalentowaną poetką i okazem innej postawy względem świata jest Beata Obertyńska, którą poznajemy z dwu tego- rocznych sporych tomów „Biblijoteki Medycznej“. Niema tu parady religijnej, natomiast wytworny gorzkawy sceptycyzm, pesymizm połączony z poetycznem odczuciem świata, wzniosła, może nawet pretensjonalna filozoficzność. Zmienność nieco kapryśna nastrojów, to melancholijnych, to częściej drwiących, przybieranych w szaty niezwykle pomysłowego obrazowania: inwencja metaforyczna wyjątkowa, umiejętność rozwinięcia złożonej przenośni, często w formie personifikacji lub animizacji zjawiska przyrody (której poetka jest bystrą i zamilowaną obserwatorką) w ramach precyzyjnej zwięzłości; „wyobraźni błękitny latający dywan“ szybuje nieustannie po linii wytyczonej przez Staffa i aż do Pawlikowskiej: żeby nie było tej ostatniej, B. Obertyńska zajęłaby jej miejsce, a w każdym razie rywalizować może takimi wierszykami, jak „Nocy! O klaczy kara, dzika i płochliwa“, lub zwrotkami, jak

Wiatr dmie po pustym sadzie
po ciemnym skłonie się toczy...
Dżdzu czarnem ziarnem micie
w zmrużone oczy nocy...

albo, jeszcze inną personifikacją nocy (trzecią już, tak się składa: co za bogactwo i rozmaitość!)

Noc podeszła do okna wonią zżętych traw
Jak czarna ciepła krowa, łąką pachnącą i mlekiem.

Wielki talent, wielka i wszechstronna kultura i „kulturalność“, a jednak brak suggestywności, brak jakiegś wewnętrznej potrzeby istnienia w tych wierszach; mogłoby ich być mniej o kilka, o wiele, brak narzucającej się czytelnikowi osobowości poety.

Innym bardzo wielkim a odmiennym talentem jest Roman Kołoniecki, którego wszechstronnie prezentuje duży tegoroczny tom *Kryształ młodości*. Przyrodzona poetyczność, automatycznie przetwarzająca wszystkie doznania i refleksje w nasycone emocjonalnie i harmonijnie ułożone słowa. Jest w tem coś żywiołowego. Wydaje się, że poeta, operujący tak szerokim i różnorodnym zapasem środków ekspresji, wchłonął całą poezję polską ostatniej doby, stopił ją i wyrzucił jak ławę z siebie. Gdyby zginęły w jakiejś katastrofie wszystkie książki poetyckie ostatniego dziesięciolecia, zastąpiłby je *Kryształ młodości*, oddając nie tylko ich styl artystyczny w najszerszym słowa znaczeniu, lecz i swoistą postawę względem świata, zadumaną i patetyczną w dotykaniu najbardziej ważkich problemów rzeczywistości. Ale nie tylko poezji współczesnej jest on reprezentantem: szeroka kultura literacka i umysłowa, jeszcze rozszerzona poznaniem Zachodu, prowadzi go do studjum poetyckiego, a przynajmniej do wyzyskania jako znaczących alluzji, wspomnień poetów dawniejszych, do obcych jak Whitman (wersety!) i do Norwida. Zwracanie się do „czaroleskiej rzeczy“ i norwidowej, z nadzieją, że „lirę uleczy“, jest charakterystycznym wysiłkiem wyjścia z zaczarowanego kręgu ubezwłasnowolniającej poetę poetyczności dzisiejszej; także widoczne na wielu wierszach różnostronne dążenie do prostoty stylu i wiersza (niepotrzebnie tylko dezorganizującego wiersz aż do samej jego istoty), „walka o treść“ ze sobą samym — oto czem różnią się te utwory od książek dawniejszych poety.

Walka wewnętrzna z talentyzmem, postawienie sobie zasady, że „być dobrym poetą to jeszcze bardzo mało“, gorączkowe, uparte i bezładne poszukiwanie, wykuwanie swej osobowości — oto może istotna przyczyna łamania zygzakowatej i postrzępionej linii twórczości innego uta-

lentowanego i płodnego poety, Stefana Napierskiego¹, który w tym roku prezentuje się aż dwoma tomikami, należącymi do najciekawszych. W obu a zwłaszcza w tomiku *Poeta i świat* spotykamy się z wyjątkowo rozległą kulturą literacką, która temu poecie i krytykowi dostarcza z tak daleka ożywczych soków, a zarazem grozi tem, co formułuje dowcipne określenie filologa, jako człowieka, który poznawszy bezlik dusz, zatracił własną; w obu, zwłaszcza w *Obrazach z podróży* wpadamy w ultra-romantyczną, specyficzną dla twórcy atmosferę i spotykamy m. in. utwory o bardzo własnych akcentach, których on sam nie umie docenić.

VII

Próby wyjścia poza epigonizm bezpośrednich poprzedników, utwierdzenia się w jakimś innym stylu, zaczerpnięcia soków z oddali, znajdujemy u dwóch mniej głośnych poetów na dwóch krańcach Polski. W Wilnie St. R. Dobrowolski wydaje *Autoportret*, młodzieńczy w ostrej krytyce społeczno-politycznej, w radykalizmie haseł, w szczerej postawie bohemy, w opiewaniu przyjaźni, w żartach poetyckich, stylizujących się na różne sposoby, ale charakterystyczny nadewszystko wyraźnem, świadomem, często aż za bardzo formalnem i frazeologicznem oparciem się o Norwida. Nie pierwszy on i nie ostatni jest dowodem żywego stosunku współczesności, „prawnuków“, do odkopanego przez „wnuków“ poety; źle tylko, gdy jak to widać u najmłodszych Wilna („żagarystów“) niedokształtowania poetyckie Norwida są używane do zasłaniania się w destrukcyjnej dla samej istoty poezji uległości wzorom awangardy. Ale o tem niżej. Tymczasem notuję wpływy Norwida na poecie osiedlonym i drukującym w Poznańskim: St. Czernik po zeszłorocznej „I serji“ obok naiwności ukazującej znamiona szczerego talentu, dojrzewającego zdala od hałasów wielkomiejskich, wydał w tym roku poezję *O polskim płocie*, dociągając się niekiedy do „awangardy“ umyślnem prozaizowaniem, autoironicznym obnażaniem chwytu twórczego, a zarazem odwołujące się do Norwida, choć może bardziej jeszcze do Jesienina.

Objawem tej generalnej reakcji przeciw epigonizmowi i „talentyzmowi“ (a jednocześnie zjawiskiem, które można rozpatrywać z punktu widzenia dialektyki „formalistów“, por. wyżej) — w swych po-

¹ Por. moje obszerniejsze uwagi o nim w „Przeglądzie Współczesnym“.

ważnych momentach, objawem bezmyślnego ulegania modzie, jak nie pisanie dużych liter, jeszcze powszechniej, jest wzrost wpływów „awangardy“ krakowskiej. W każdym razie nie objawem „postępu“ w żadnej mierze, żadnem nowatorstwem. Reakcyjny epigonizm, sam z kolei, przedwojennego futuryzmu i innych pokrewnych zjawisk: gdzie indziej, nawet tam, gdzie się najdłużej utrzymują — w plastyce — uznano je za zbyt długo trwający „kawał“, który już należy zlikwidować. U nas to trwa w nudnem skostnieniu tuzin lat; teoretyczna tego strona, poza negacją, jest dzieciństwem i rezultatem mało pomysłowych rozmyślań: co by tu jeszcze wyczynić? praktyka poetycka jest sprawdzianem tej nicości programowej; o całej tej grupie możnaby wogóle nie mówić, gdyby nie J. Przyboś, bo drugi talent, J a l u K u r e k, który wydał pomnożone II wydanie *Śpiewów o Rzeczypospolitej*, będąc redaktorem „Linji“ i jednym z najważniejszych krytyków zespołu, w swojej praktyce poetyckiej nie przekracza linii, rozgraniczającej poezję, choćby bardzo buntowniczą i pojętą indywidualnie, od absurdu.

Na tejsze linii balansuje J u l j a n P r z y b o ś. To nic, że jego zbiorek *W głąb las* jest drukowany to z dużemi literami, to bez nich, to poziomemi to pionowemi linijkami. Wbrew wszelkim upartym i krzywdzącym talent cudactwom, jest w nim przyrodzona dobitność języka, śmiałość i trafność synonimiki, zwięzła obrazowość myślenia, sugestywność ellips, potęga liryzmu, gdy wbrew zasadzie „liryczny“; bezład produkcyjny sprawia, że czyta się to jak prozę, przetykaną gęsto wybornemi cytatami z wierszy: czy taka lektura nie może czasem więcej jeszcze rozciekawiać do nieznanych, a w tym wypadku nieistniejących, tylko wyobrażalnych całości? Jakby te całości wyglądały, gdyby do nich zastosować kompresję metrycznego i kompozycyjnego porządku, gdyby w poezji Przybosia zapanował kosmos w miejsce chaosu, jak poruszałaby się ta maszyna, którą tu widzimy w formie porozrzucanych bezładnie części składowych z cennych wartościowych metali, zobaczymy niezadługo na przykładzie poety, w którego twórczości oba systemy występują równolegle.

Nie wiem czy zastosowanie się do wymogów zawartych w pojęciu „poezja“ przydałoby się na wiele twórczości M. C z u c h n o w s k i e g o: przede wszystkim obciąża go wielomówność, bardziej może niż uleganie absurdałnej doktrynie „konstruktywizmu“ czy „assocjanizmu“. Jego *reporter* róż to 22 wielkie stronicie długich przewoźnie wersetów, któreby można nazwać nieprzerwanym wylewem lirycznym, gdyby nie podział na

kilka rozdziałów. Jest to bowiem poemat i w nawale obrazów, w tasieniach rzekomych wierszy tai się jakaś treść epicka: pogrzeb robotniczy, młodość reportera, redakcja, manifestacje, przeżycia zmysłowe, zwycięska rewolucja. Nie będziemy ściślej ustalać tego wątku, ukrytego, zatajonego w girlandach ornamentyki słownej. Bardziej żałować należy niewątpliwego talentu J. C z e c h o w i c z a, niszczonego w upartych, nibyto bardzo europejskich, dziwactwach, od unikania wielkich liter i znaków pisaćskich poczynając. Nie jest on zresztą wcale ortodoksyjnym „awangardystą”: w wielu wierszach, po wyłuskaniu go z dziwactw graficznych, okazuje się zwykłym „strofkarzem” i wówczas we zwrotkach bardzo indywidualnych, lecz naznaczonych wyraźnym rytmem, zwięzłych i wielomówiących w swej eliptyczności, umie oddać bardzo subtelne przeżycia poetyckie, bardzo istotną prawdę poetyczną rzeczy (*o matce, przez kresy, erotyk*); zupełnie swoistą, zwiewną nastrojowością „faluje jego piosenka”; jest w nim coś z natury Verlaine’a.

Największą jednak szkodę wyrządziła rozlewająca się fala awangardizmu, podmywając ostatnie plony Mieczysława Jastruna. Jego debiut przed 4-ma laty wydawał mi się zapowiedzią wielkości: prawie niespotykana w poezji polskiej kondensacja patosu, zwięzłość ujęcia tajemniczej, iście poetyckiej, bo niewyraźnej prozą, treści, możliwa tylko w marmurowem obramieniu mocnego, wyrazistego wiersza, niezwykłego, porywającego w swój rytm, stapiającego szeregi słowne w niewspółmierne z żadnym odcinkiem prozy całości. Te właściwości odnajdujemy w nowej, tak niecierpliwie wyczekiwanej przeze mnie książce *Inna młodość*; może nawet w wyższym stopniu, jeśli chodzi o jej „poésie pure” (używam terminu ks. Bremonda nie zupełnie w jego rozwinięciu), o precyzję w oddaniu nieprzetłumaczalnej treści, zwięzłość przy bogactwie wątków i ornamentyki. Ale to, co mówię, dotyczy tylko pierwszej części książki, kilkunastu utworów, pisanych przeważnie 9-zgłoskowcem o toku jambicznym, który wydaje się naturalnym rytmem tworzenia poety; a i tu częste niedbałości i poślizgnięcia się w formie zewnętrznej, mówią o niepojmowaniu najistotniejszego we własnej poezji. Druga połowa książki wypełniona poematami opisowo-nastrojowymi wierszem wolnym, czasem wyglądającymi na naśladowanie Przybosa, jest manifestacją tego niezrozumienia, tej ślepoty artystycznej wyjątkowego poety.

Tej ślepoty nie można zarzucić dwu innym poetom, których poznaję teraz dopiero przy sposobności niniejszego sprawozdania, aczkolwiek już

poprzednio, przed rokiem, wydali po tomiku. Obaj uniknęli destrukcyjnych wpływów mody, obaj władają doskonale wierszem, obaj umieją zwięźle i wyraziście kształtować swoje natchnienia. Duży tom *Wawrzyńca Czereśniewskiego Przemiany*, duży nie wskutek wielomówności, ale z przyrodzonego poecie szerokiego diapazonu wrażliwości, ukazuje poetę wielkich nadziei i bardzo sympatycznego po ludzku człowieka, w tradycji Organizacji Bojowej wyrastającego z ludu warszawskiego radykała. *Leopold Lewin* jest piewą melodyjnym i pełnym wdzięku w swej *Korze pisanej*, może bardziej niż tamten związany jest bezpośrednio z tradycją „Skamandra“ z przed 10 lat, zdarzają się nawet repliki zbyt popularnej Wierzyńszczyzny („zamieszkać pod paupem błękitnej pogody“). Obaj zasługują na życzliwą uwagę, można się jednak obawiać, że spotkają się z surowością naszej krytyki, chodzącej zato na dwóch łapkach przed każdym zadufaniem i impertynenckim dziwactwem.

VIII

Dla niektórych opiniodawców będą oni, zresztą jak i cała szukająca nowych ścieżek poezja, produktem „rozkładającego się kapitalizmu“; wyjścia zdaniem ich należy szukać po drugiej stronie barykady. Nie mogę się przyłączyć do tego poglądu na podstawie poznanych tegorocznych pldów „poezji proletariackiej“ i wogóle „klasowo“ zabarwionej. „Dojrzało już we mnie burzy natchnienie, Pegaz porywa do lotu“, pisze o sobie *E. Bładowski* w *Czerwonym świecie*, oraz „paszcza cara rzekła 'wszystko zjem“; a *W. Skuza* pisze równie banalne *Kolorowe słowa* pełne pogrózek chłopskich świata dworów i miast, stylem przypominającym bodaj romantyczną rewolucyjność. Ale większość poetów lewicowych społecznie skłania się również do lewicowości poetyckiej, czyli do „awangardizmu“, w którego łonie zresztą też pobrzmiwają akcenty społeczne. Połączenie to nie wydaje nic dobrego: wileńska grupa „Żagarystów“, która ujawniła szczere, ciekawe talenty przed rokiem, kontynuując swą działalność w „Pionach“, wyniszczyła dokładnie u siebie prawdziwą poezję, zastępując ją prozaizowaniem i agitacyjnymi łatwiznami. Ośrodek poezji rewolucyjnej Lublina „Barykady“ nie jest mi znany. Niektóre nazwiska współpracowników, jak *M. Piechal* (który w tym roku wydał piękny poemacik o ofiarnych ratownikach zbiorów dzikowskich z pożaru p. t. *Garść popiołu*, nieco monotony w żalobnym patosie, godny

jednak szlachetnością i siłą ekspresji autora *Elegij całopalnych*), mówiłyby o wysokim poziomie organu. Ale znane mi wyjątki jednego z poetów grupy, J. Łobodowskiego, zaprzeczają jaskrawo temu przypuszczeniu wierszami, które w swej prozaicznej łatwości mają za ozdobę hasła: „wszystkim inżynierom powybić złote zęby dla wprawy“—Majakowski bywał w tem przynajmniej oryginalny i umiał włożyć furi inwencji i humoru.

A przecież „poezji proletarjackiej“ literatura polska zawdzięcza jedno z najwspanialszych dzieł poetyckich może nie tylko sprawozdawczego roku. Mówię o książce Wł. Broniewskiego o *Troska i pieśń*. Lecz to nie Broniewski szukał tematu, ale temat wyszukał Broniewskiego: ten zrzadka odzywający się poeta wybuchnął z przerażającą — powiedzmy otwarcie ze stanowiska jego przeciwników politycznych — siłą. Nie to, że jego wiersze są „rewolucyjne“: wiersze jego są rewolucją, są etapem jej zwycięstwa w świadomości powszechnej. Można być pewnym, że sprawdzi się pragnienie poety:

by te słowa zabrał nie jeden,
jak lonty dynamitowe,
na Hutę Bankową, na Reden...
— Zapalać! Gotowe? — Gotowe!

To wiersze — dynamit: jak on proste w swym składzie i jak on kruszące. Zwięzłe równie jak proste, sugestywne bezpośrednią szczerością patosu. Wbrew wszelkim wyprowadzającym ich na manowce, skąd nie umieją znaleźć drogi wyjścia, „poszukiwaniom“ swych współczesników, poeta, świadomy nieskończonych możliwości, jakie daje tradycyjna technika poetycka, zadowala się nią w zakresie metryki (przeważnie 9-zgłoskowiec „jambiczny“, odpowiadający swą energją i „ściśliwością“ charakterowi tej poezji, obok kanonizowanych od kilkunastu lat czterowierszy z „akcentowców“) jak i stylu, gdzie ornamentyka jest środkiem, nie celem. Nowatorstwa są nieliczne, ale istotne i udatne, np. w zakresie doskonałych rymów nieściśłych: wszystkim — mistyki. A że mimo wszystko nie tematowi a ukształtowaniu artystycznemu zawdzięcza poezja Broniewskiego swą wartość, widać na wierszach, nie mających nic wspólnego z zasadniczą tematyką, np. poświęconych przeżyciom tworzenia (tu do zanotowania przepiękna paralela eposu i liryizmu „Gdy oknem pełznie cisza martwa...“) i wiecznym uczuciom człowieka w obliczu nędzy życia, wspaniałości gwiazd i nieuchronnego nasuwania się śmierci. Książ-

ka jest scementowana jednością lirycznego „ja“ poety, jego oblicza, któremu nawet wróg polityczny nie odmówi piękna i szlachetności: jego wspaniały gniew bojownika i umiłowanie jasnych dłań celów są zupełnie różne od bezideowej, anarchistycznej „Schadenfreude“, jaką tryskają w swych politycznych wierszach niektórzy inni, i to bardzo znakomici poeci, szydząc z nieszczęść ludzkości, ojczyzny i ustroju, który miękkim edredonem wyścieła ich wieszczę trójnogi.

IX

Czy przykład Broniewskiego nie doradza młodym poetom odmowy od upartego poszukiwania nowatorstw a raczej konsekwentnego rozwijania istotnych i cennych właściwości swej indywidualności twórczej? Takie życzenia formułuję na wypadek spotkania się w przyszłości z tymi wśród nich, którzy potrafili odnaleźć własną drogę, pijąc ze źródła Hippokreny własnym, choćby niewielkim kubkiem. Ciekaw jestem, jakimi kiedyś odnajdę Irenę Tuwim, Halinę Konopacką, Henrykę Łazowertównę, żeby ograniczyć się tylko do paru poetek, zrzadka drukujących się obecnie w czasopismach lub niedrukujących wcale. Z prawdziwą też satysfakcją powitałem *Trzeci krąg J a n a B r z e c h w y*; w tomie tym, stanowiącym niejako „wiersze zebrane“ poety, obok pamiętnych mi dobrze *Talizmanów*, znalazłem nowe cykle, snujące dalej tak swoistą poezję z podświadomości, lubieżnej senności, czułości zaświatowej. Ta liryka niesłychanie miękka, melodyjna, nietylko rytmicznie świadcząca o wyraźnej przewadze, o zalewie żywiołu muzycznego, nieokreślonych sugestyj, jest na tle poezji polskiej, z jej przyrodzonym, uwarunkowanym przez właściwości języka, ciężeniem do refleksyjności, do wysuwania znaczeniowych i plastycznych walorów słowa, czemś zupełnie rzadkiem i oryginalnym, choćby włączone do zbioru młodzieńcze wiersze ukazywały nici genetyczne, prowadzące do Tuwima i zwłaszcza do Leśmiana. Jeśli to jest „leśmianizm“ (zjawisko co do którego zachowuję jak najdalej idący sceptycyzm) — to został on tu „udoskonalony“, a zwłaszcza oczyszczony ze zbędnych w liryce pierwiastków groteskowo-irracjonalnej epiki.

Zupełnie słusznie własne linie twórczości rozwijają, nie przejmując się alarmami i sugestją snobizmu „ostatniego krzyku“ ci poeci współcześni, którzy już poprzednio (powiedziałbym, „w poprzednim okresie literatury“ odwołując się do wstępnych słów tego sprawozdania), zajęli

wysokie i określone stanowiska w pierwszym rzędzie dominującej wówczas liryki. Większość z nich zresztą nie wydała nowych zbiorów w omawianym roku: Wierzyński, Młakowiczówna, Iwaszkiewicz; Słonimski, jak i wyżej wymienieni, tylko w pismach publikował wiersze, niektóre bardzo piękne, ale nie włączył ich do nowego wydania swych wierszy zebranych, które stanowią zdaje się niezmienny przedruk dawnego (świadcząc o istnieniu wiernych poezji czytelników!) i dlatego odnoszą się do nich moje obszernie uwagi w zeszłorocznym „Przeglądzie Współczesnym“. Lechoń nie przerywał dyplomatycznego milczenia.

Wydała zato nowy zbiorek *Pawlikowska*. *Surowy* *jedwab* przynosi te utwory, z których dała się poznać ostatnio w pismach poetka swym wielbicielom, zadziwiając w tematyce dotychczas obcemi zainteresowaniami dla spraw moralno-społecznych. Jednak na tle tomiku te wiersze tendencyjne stanowią znikomą mniejszość; w większości spotykamy tak znaną nam postawę gorzkiego zdumienia wobec świata, ujętego w formę doskonałych minjatur refleksji, zadziwiających niezwykłą a zwięzłą metaforą, czasem „uniezwyklonych“ stylistycznie jakimś drobnym a skutecznym chwytem: „śpiewak z bożej niełaski“. Synteza obu rodzajów i specyficznej „somatycznej“ filozofii jest ostatni utwór tomiku *Ciężarna*, nadzwyczajny w swem sugestywnem użyciu „większej metafory“ — wprowadzenia jako porównania sylwety murzynki. Książka w tegorocznym dorobku poetyckim Polski zajmuje miejsce odpowiednie do rangi poetyckiej autorki.

Biblia Cygańska Tu wima, choć zjawiała się dopiero pod koniec roku sprawozdawczego, stała się już przedmiotem licznych ataków, wychodzących zarówno z jednej jak i z drugiej strony barykady społecznej. Uragliwe szyderstwo w obliczu nadechodzącej grozy katastrof, triumfowanie nad walącym się bez współudziału poety światem, było dla jednych zdradą solidarności społecznej, państwowej, kompromitującym dowodem braku więzi plemiennej; dla drugich — indywidualizm, hedonizm życiowy, pogarda dla tłumu, dla przeciętnego człowieka, czy obdarzonego atrybutami „mieszczaństwa“, czy zespolonego w bezmyślną „tępą hotę“, „chamjò“ uległe wiecowym bredniom „jakiegoś Henia“, były dowodem wewnętrznej wrogości poety wszelkim wymogom „tyrańskiej wspólnoty“, niemożności podporządkowania się celom „kolektywu“. Co do mnie, przyznawałem rację i jednej i drugiej stronie; mało tego, w postawie poety, ujawnionej utworami o tematyce zahaczającej o sprawy społeczne, znalazłem pewne właściwości „jaźni lirycznej“ odrażające

i obce, pomimo pozornych podobieństw, esencji tych poetów, na których mógłby się on powołać (Błoka, w stosunku do „mieszczaństwa“, jeszcze świadomości Puszkina, w nienawiści do „tłumu“): byłyby dla mnie równie odrażające, gdybym je np. znalazł u rosyjskiego poety, tryumfalnie chichoczącego nad głodową śmiercią milionów pod rządami Sowietów w 1921 r. Ale wszystko zmywa wszechzatapiający żywioł poezji: jemu oprzec się nie zdoła żaden czytelnik książki; nawet owe niesympatyczne dla mnie wiersze rozświecają się po chwili przed olśnionymi oczyma wewnętrznym żarem, uwydatniającym przejrzystą i wysoką ich sztukę. Nie miejsce tu, w ramach tego sprawozdania, na jej analizę: to temat dla rozpraw. Wystarczy stwierdzić, że Tuwim prześciga w tej książce sam siebie w potędze językowej, w sprawności uproszczonego i w dalszym ciągu „odpoetyzowanego“ słowa, w odświeżaniu słoworództwa kontekstem, w swoistem neologizowaniu; że styl jego jest ostatecznem potępieniem pedanterji „metaforyzmu“, sztucznego i ciągniętego za uszy: tu jedno słowo zamienia rozciągle obrazowanie, jeden epitet „malowniczy“ lub emocjonalny wystarcza; że niezwykłą, nie spotykaną w poezji polskiej rolę odgrywa ekspresja niesłychanie urozmaiconej „intonacji“ (np. kłótlive i żarliwe, przekorne tłumaczenie *Odpowiedzi*). W tematyce odnajdujemy — ale jak odświeżone — stare Tuwimowskie opętanie, groteskowość, demonologję, wzmocnione i sugestywnie pogłębione motywy „pijackie“: słowem rozpętanie swoistej romantyki na przekór długoletniemu i płodnemu studjum Puszkina, którego rezultaty spotykamy tu i w pewnych gestach poetyckich i w podejściu do niektórych tematów (np. tematu sławy pośmiertnej) i w udoskonaleniach prozodycznych, i w przejrzystem rozwinięciu retorycznego okresu i w doskonałości kompozycyjnej (przykłady bardzo charakterystyczne: *Et arceo* i *Do prostego człowieka*). Ale przyrodzony anarchizm Tuwima ujawnia się nietylko w podejściu do tematyki społecznej: kładzie on przegrodę pomiędzy jego twórczością a klasycyzmem Puszkina, każe mu się wyłamywać z jego poetyki niepotrzebnymi wybrykami przeciw dyscyplinie metrycznej i ładowi twórczego piękna. Z tem wszystkiem jest to — co tu mówić — najwspanialsza książka poetycka roku, a może i całej działalności Tuwima, którego znaczenie utwierdza się poza ramami epoki i grupy, jaka go wydała; a bluźnierstwa wybaczmy mu uświetniona jego słowem Ojczyzna, kochana po swojemu, po pijanemu, z lermontowska „strannoju lubowju“ (*Patryota*).

Pokolenie starsze, starsze od tego, którego generałym reprezentantem jest Tuwim, niewiele przynosi do tegorocznego dorobku. Staffa

Wysokie drzewa, jeden z najpiękniejszych, nieoczekiwanej świeżości tomów poety, należy do poprzedniego roku. Z głośniejszych nazwisk K. H. Rostworowski występuje z książką „wierszy różnych“ *Zygzaki*. Są tu wiersze to satyryczne, to religijne; patryjotyzm kurjerkowy; kultura poetycka na poziomie Wyspiańskiego, który nawet w wierszu na pogrzeb Słowackiego jest cytowany dwukrotnie. Nawet doskonałości formy, którą Rostworowski umiał niekiedy zadziwić, niema; tomik został wydany chyba poto, żeby zaprzeczyć przypuszczeniom, że autor jest lepszym lirykiem niż dramaturgiem.

X

Mówiliśmy prawie wyłącznie o liryce, gdyż inne rodzaje wierszowanej poezji nie przynoszą nic bardziej godnego uwagi. Epika, jeśli za jej reprezentację uważać *Rapsod A. W a s k o w s k i e g o* jest w upadku. Prowincjonalne pogłosy Wyspiańskiego, który sam był w tem późnym epigonom Słowackiego nie rokuja żadnej możliwości rozkwitu. Bajkopisarstwo, rodzaj zregenerowany dość nieoczekiwanie za Młodej Polski, uprawiają *R a d n i e r a d* (*Sto jeden bajek dla starych fajek*) i *Z a s z t o w t*, obaj nie wznosząc się na poziom bezpośrednich swych poprzedników: Lemańskiego, Ejsmonda, nawet Hertza.

Oprócz wspomnianych już poprzednio reedycyj i wydań zapomnianych a tak niedawnych poetów, należy zanotować pośmiertny tomik *L i e b e r t a* i staraniem przyjaciół wydane poezje *S z c z ę s n e g o*. Mimo niewątpliwych zalet, niewiele one znaczą w chorze poetów, który jak widzieliśmy jest liczny i mimo wszystko p o t ę ż n y. Poezja liryczna nie kwitnie na zawołanie: wielkie literatury świata mają długie okresy jej zupełnego wyjałowienia (np. we Francji od połowy 17-go do końca 18-go wieku) i okresy bujności; okresy te niekoniecznie pokrywają się z ogólnymi podziałami chronologicznymi historii literatury, ze zmianą stylów i dominant estetycznych. Liryka polska przeżywa obecnie niewątpliwie okres bujności. Odwrócenie się od niej uwagi publiczności, która zresztą nigdy nie miała u nas „wysokiej namietności nieszczędzenia życia dla dźwięków“, mówiąc słowami Puszkina, nie zmienia faktu, że może nigdy w tej dziedzinie tyle świetnych talentów nie tworzyło z tak wspaniałym rezultatem. Sam Tuwim z jego ostatnim tomem usprawiedliwi rok 1932 w dziejach liryki polskiej.

DRAMAT

Bortkiewicz Leon — Jan, dramat fantastyczny w trzech aktach (Wilno); *Granit Zdzisław* — Co wolno mężczyźnie, tego nie wolno kobiecie (Lwów); *Kozicki Władysław* — Syn marnotrawny, trzy akty z prologiem (Lwów); *Kuncewiczowa Marja* — Miłość panieńska, sztuka w 4 aktach; *Maraszeński Stanisław* — Spór trwa; *Milski Janusz* — Na odcinku, trzyaktowa opowieść dramatyczna z 1920 roku (Lwów); *Niżyński Marjan* — Dalmino, poemat dramatyczny (Kraków); *Szelburg-Zarembina Ewa* — Ecce homo; *Szukiewicz Maciej* — Popieluch, baśń sceniczna w 5 aktach z prologiem (Kraków); *Winawer Bruno* — Poprostu truteń, komedia; *Zegadłowicz Emil* — dramaty, 2 t. (Szamotuły).

UTWORY DRAMATYCZNE — INACZEJ NIŻ POWIEŚCI — nie są właściwie przeznaczone do czytania. Osądzać je na podstawie lektury to coś tak, jak wartość kompozycji muzycznych oceniać wyłącznie z tekstu nutowego. Najżywsza wyobraźnia krytyka nie zdoła wydobyc z nich tych wszystkich walorów, które wykrzesać potrafi (co prawda — nieraz je i spaczyć) wysiłek reżyserski, inscenizatorski, aktorski. Tej ogniowej próby teatru — z bardzo nielicznymi wyjątkami¹ — nie przebyły utwory dramatyczne polskie, wydane drukiem w roku ubiegłym (zresztą też i nie wszystkie na tę próbę zasługują).

A jest ta produkcja — jak na obecne stosunki wydawnicze — nadspodziewanie obfita. Jeśli odrzucić wydane drukiem utwory sceniczne o charakterze popularno-amatorskim, oświatowo-zawodowym, okolicznościowo-szopkowym, już w założeniu przeznaczone dla teatrzyków szkol-

¹ W roku minionym wystawiono *Miłość panieńską* Kuncewiczowej i *Poprostu trutnia* Winawera; w latach dawniejszych — dwa dramaty Zegadłowicza: *Głaz graniczny* i *Lampkę oliwną*; inne z omawianych tu utworów, o ile mi wiadomo, grane nie były.

nych, żołnierskich, strażackich i t. p., których też — ze względu na ich pozaartystyczne intencje — rubryka niniejsza nie uwzględni, — to i tak zeszłoroczny „plon“ dramatyczny, wydany w książkach, liczy jedenaście pozycji bibliograficznych, tyluż autorów, utworów zaś szesnaście. A przecież wśród tych drukowanych w roku zeszłym pisarzy dramatycznych brak paru reprezentacyjnych nazwisk w zakresie tego działu literatury pięknej: ani Rostworowski, ani Szaniawski, ani Nałkowska w roku ubiegłym nie wydali drukiem żadnego ze swoich dzieł scenicznych. Tak samo nie ukazał się w książce najlepszy bodaj z debiutów dramatycznych, jakie w zeszłym sezonie pojawiły się na scenach, *Sobowótór* Janiny Morawskiej (grany w teatrze im. Żeromskiego w Warszawie).

Widać więc z tego, że owa kilkunastotomowa produkcja dramatyczna, opublikowana w roku ubiegłym, to bardzo przypadkowe zgrupowanie utworów: wśród nich, obok pierwszego zbiorowego wydania dramatów Zegadłowicza, mamy dwie sztuki — i to nie te najlepsze — z zeszłorocznego repertuaru scen warszawskich (Winawer i Kuncewiczówna), jeden utwór (Szelburg-Zarembiny) zakwalifikowany przez Teatr Ate-neum w Warszawie, lecz przez cenzurę do grania niedopuszczony, a obok dwu pisarzy, już wcześniej znanych w zakresie dramatycznej twórczości (Kozicki, Szukiewicz) — pięciu autorów, których nazwiska raz pierwszy się pojawiają na okładce dzieł o charakterze dramatycznym.

*

Najliczniejsza grupa wśród tych wszystkich utworów to sztuki teatralne o typie realistycznym (Kozicki, Winawer, Kuncewiczowa, Miłski i Granit).

Z nich — pod względem koncepcji zakrój najszerszy posiada dramat Władysława Kozickiego *Syn marnotrawny*. Jest to historia młodego obiecującego muzyka-kompozytora, wyrosłego w środowisku zubożałej arystokracji, który się wykołaja przez małżeństwo z tancerką kabaretową, zrywa z własnym światem, marnieje w atmosferze teatrzyków rewjowych, zatracą talent twórczy w układaniu błahych piosenek, w porwywie zazdrości o kobietę-wampira zabija rywala, poczem — odradza się w więzieniu (coś jak Oskar Wilde), zdobywa sławę symfonią „Pochwała cierpienia“, uzyskuje rehabilitację w kołach towarzyskich i zawodowo-muzycznych, a wraz z tem serce (i rękę zapewne)

pięknej księżniczki, z którą był zerwał dla tancerki. Wątek żywy, przejrzysty i dość zajmujący, dobra ekspozycja pierwszego aktu, kilka efektownych scen (niespodziewane spotkanie hrabiny-matki z niepożądaną synową w I akcie, a w II-im układ dwu rywali o kobietę w jej obecności), dialog sprawny. Niestety — psychologia postaci (prócz może owej tancerki) zdawkowa i konwencjonalna (szczególnie gdy chodzi o księżniczkę, opiekunczego anioła wykołajeńca), to też sceny kulminacyjne (dwie sceny środkowego aktu: między muzykiem a tancerką, potem między tymże i księżniczką) nie spełniają oczekiwań, finał zaś dramatu jest zanadto deklamacyjny. Wreszcie za błąd w kompozycji utworu uważałbym niewyzyskanie dwu ciekawie zapowiadających się motywów ubocznych, zadzierzgniętych na początku sztuki (stosunek głównego bohatera do poprzedniego kochanka tancerki; reakcja uosobionej przez baronową opinii „świata“ na mezaljans w rodzinie hrabiostwa). Szczególnie zaś — nie przekonywa czytelnika duchowa bezbarwność głównego bohatera: na podstawie banałów, które wypowiada ten podobno nietylko twórca, ale i uczony teoretyk muzyki, nieskłonnii jakoś jesteśmy wierzyć ani w siłę jego talentu, ani w jego wybitną inteligencję (co na początku sztuki podaje nam się do wierzenia). Prolog, poprzedzający dramat i luźnie (nazbyt już luźnie) z nim powiązany (przez dwukrotną w toku akcji wzmiankę o obrazie Rembrandta „Syn marnotrawny“) — to dialogowany wykład rozdziału z historii sztuki, wykład, który nie sugeruje ani wielkości Rembrandta, ani siły dramatycznej jego przeżyć; mimo wykazanej tu znajomości realiów (autor to znany historyk sztuki) jest to najsłabsza część utworu, o wykonaniu zbyt już niewspółmiernem z wielkością potraktowanego w tym prologu tematu. Mimo to, jako całość, nie jest to dramat gorszy od niejednego z tłumaczeń, przesuwających się rok rocznie przez polskie sceny, i w dobrej interpretacji aktorskiej, z pominięciem zupełnie chybionego prologu, mógłby nabrać rumieńców scenicznego życia.

Komedja Brunona Winawera *Poprostu truteń* posiada treść dość błahą, ale — podobnie, jak inne sztuki tego płodnego teatralnego dostawcy — odznacza się wielką sprawnością techniczną. Rzecz osnuta na komedjowo uwydatnionym kontraście dwu światów. Do cichej pracowni uczonego (fizyka, astronoma, a potrochu i geologa) wtargnęło najpospolitsze głupstwo ludzkie: łaknące łatwych zarobków kombinatorstwo, szafujący naoslep subsydjami tępy biurokratyzm, spekulanci i reklamiarze, łaziki i ptaki niebieskie, bridziści, durne kobietki.

Przez niewymyślne zdarzenie (wypadek samochodowy) w krąg interesów takich właśnie figur dostaje się młody a już nieco zdziwaczały uczony-samotnik. Ma się on stać, jako fachowiec-rzeczoznawca, współuczestnikiem grubszej afery: chodzi o wyłudzenie rządowego subsydjum pod pozorem odkrycia radu w pewnej miejscowości. Powstaje szereg zabawnych nieporozumień między prostotą ducha uczonego a spryciarstwem jego przygodnych partnerów, pomiędzy jego życiową niezaradnością a cyniczną rzutkością tamtych. Do tego głównego wątku, pełnego żywych kolizyj, dość grubą nicią przyfastrygowany został uboczny wątek romansowy: kończy się wszystko marjażem między uczonym a młodą studentką biologji, jedyną rozsądną osobką w tem całym gronie. Ona to właśnie formułuje — dość mętną zresztą i nierozwiniętą w sztuce — filozofję życia, wyrażoną w tytule: mężczyzna taki czy inny, kombinator czy uczony, to zawsze truteń; ul ludzki stoi pszczołą-robotnicą i pszczołą-matką. Świeżość inwencji autora, omijającej prostactwo zwykłych komedjowych zawikłań, inteligentny dowcip o cierpkim posmaku satyry społecznej, dobrze postawione figury, dialog udatnie odtwarzający żywy tok mowy potocznej z jej skrótami, niedomówieniami, poprawkami — oto zalety tej sztuki. A mimo to — jest to tylko jedna z poprawnych, lecz błahych pozycji w przemijającym dorobku repertuarowym roku i możnaby wątpić, czy zasługiwała na uwiecznianie jej drukiem.

Miłość panińska Marji Kuncewiczowej to debiut autorki na polu dramatycznym, który nie zdaje się rokować przyszłych jej sukcesów w tej dziedzinie. Treści dość wątpliej autorka nie umiała nadać kształtu artystycznie zdecydowanego. Panna Janka, bohaterka dramatu, studentka konserwatorjum, — spodziewa się dziecka. Gotowa byłaby zostać matką, rzucić wyzwanie opinji, nawet zadać cios własnym rodzicom, nie wiedzącym o jej poufnem życiu miłosnem, gdyby tylko — jej kochanek pragnął ich wspólnego dziecka, gdyby zdolny był podjąć moralną odpowiedzialność świadomego ojcostwa, tak, jak ona właśnie chce podjąć odpowiedzialność świadomego macierzyństwa. Że jednak on nie dorósł do tego duchowego zespolenia z nią w stosunku do przyszłego dziecka, zawiedziona Janka, idąc za radą przyjaciółki, z dziecka rezygnuje i potajemnie poddaje się operacji spędzenia płodu. Niestety, sztuka nie przekonywa dramatycznie ani o konieczności tych wydarzeń, które zachodzą, ani o prawdopodobieństwie jakiegoś innego możliwego ich przebiegu. Zbyt wiele bowiem jest niewiadomych w rachunku dramatycznym tej sztuki, ten zaś, jak wiadomo, lubi operować wiel-

kościami wyraźnie oznaczonemi. Najdotkliwsza z tych niewiadomych to główny bohater sztuki, kochanek Janki, — niewiadoma jako charakter, jako umysłowość, jako typ stosunku miłosnego. Drugą niedość określoną postacią dramatyczną jest owa przyjaciółka, tak ważną rolę odgrywająca w rozpaczliwej decyzji bohaterki; trzecią — matka Janki. Zapewna. w życiu dokoła nas niemało się snuje takich bezbarwnych, nijakich postaci. Ale utwór dramatyczny ma swoją logikę: tylko wtedy staje się dziełem udanem, narzucającem się życiu, triumfującym nad rzeczywistością (w tem właśnie sens i znaczenie wszelkiej sztuki), gdy nawet w takich nikłych życiowo figurach pokaże zdecydowane indywidualności ludzkie. Obok tego i sam problemat nie jest dość jasno postawiony, mimo, że się o nim w sztuce tak wiele mówi (zwłaszcza w IV akcie), a i budowa sztuki dużo pozostawia do życzenia (nie wydaje się potrzebnym osobny akt, rozgrywający się w klinice, gdyż nie dzieje się w nim ani nawet się nie mówi nic dramatycznie ważnego). Tak w czytaniu, jak i przedtem, widziana na scenie, sztuka pozostawia wrażenie mdłe, nieokreślone, jako coś niedość jasno przemyślanego w założeniu, a zupełnie chybionego w wykonaniu. Tyle, że ujmuje powaga autorki w traktowaniu zagadnienia miłości i macierzyństwa, cóż, kiedy brak tej powadze przekonującego dramatycznego wyrazu.

Na odcinku Janusza Miłskiego to bezpretensjonalny obrazek dramatyczny osnuty na tle wojny polsko-bolszewickiej. Romanis oficer z córką leśniczego, w którego domu ów oficer na tyłach frontu ma kwaterę, ściganie szpiegów nieprzyjacielskich, odgłosy frontu, ostatni akt na samym froncie, w okopach — oto elementy niewyszukanej akcji. Zawikłanie dramatyczne polega na tem, że owa leśniczanka pochodzi z rodziny mieszanej wyznaniowo i narodowo (rzecz dzieje się na Białorusi) i że jej najbliżsi, brat i ojciec, pozostający na tajnej służbie bolszewickiego wywiadu, stają się ofiarami obowiązku służbowego ze strony narzeczonego dziewczyny. Cała historia „rozwiązuje się“ w ten niefrasobliwy sposób, że dziewczyna ginie zabita przypadkowym odłamkiem granatu, zostawiając w rozpacz oficer, sprawcę śmierci jej najbliższych. Sceny w okopach dalekie są od siły dramatycznej sławnej sztuki Sheriffa, a moralna tendencja utworu budzi chwilami wątpliwości. Tyle, że rzecz napisana gładko, niepozbawiona dramatycznego nerwu oraz zdawkowej, lecz nierażącej fałszem prawdy psychologicznej, ma dialog zręczny i język poprawny (z zastrzeżeniem co do autentyczności prowincjonalizmów białoruskich w ustach bohaterki: jej „także coś“ zatracą nazbyt

z lwowska). Sztuka może być niezłym nabytkiem dla scen popularnych.

To, co wolno mężczyźnie, tego nie wolno kobiecie Zdzisława Granita — to płód beznadziejnego grafomaństwa. Stek melodramatycznych sytuacji, papierowych figur, naiwnych monologów i bezsensownych dialogów, wypowiedzianych okropnym językiem. Jeden z bohaterów zabija się, żeby się „uwolnić z brzemiennego życia“ (str. 24), inny (czy może ten sam) „odszedł pokochając...“ (sic, str. 40), inny „musiał wyjechać interesownie“ (t. j. w interesie, str. 42), ktoś znowu w rozterce wykrzykuje: „Jakże ja strasznie walczę między uczuciem a rozumem!“ (str. 14) — i t. p., gdziekolwiek tekst otworzyć. Że też ktoś życzliwy nie wyperswadował niefortunnemu (a zapewne wielce jeszcze młodemu) autorowi wydawania tej nieszczęsnej ramoty drukiem!

*

W osobną grupę wyłączmy dramaty fantastyczne. Rok ubiegły w wydaniu książkowym przyniósł ich trzy.

Najdojrzały z nich artystycznie, ale też i najbanalniejszy w artystycznym wyrazie a zarazem najbłahszy tematycznie — to *Popieluch* Macieja Szukiewicza (pisarz niedzisiejszy: już bezmała przed laty trzydziestu premjowany był na konkursie dramatycznym). Jest to baśń sceniczna, gładkim ósmiozgłoskowcem trocheicznym snująca historję wygnanej żony królewskiej oraz jej syna Popielucha; ten, zostawszy rycerzem, zabija oczywiście smoka i, mimo intryg zazdrośników, mimo wdania się nieczystych mocy, w końcu triumfuje, poślubiając królownę i przywracając tron opuszczonej matce. Żywa akcja, pomysłowe sceny czarów, udatnie wpleciony element komiczny, dowcipnie stylizowany konwenans psychologiczny, szlachetna idejka (*Popieluch* „naród wykupa ze śpiocha“) — wszystko to tworzy całość miłą i lekką, o dużych walorach scenicznych. Inna rzecz, że jest w tym utworze coś wczorajszego, przebrzmiałego literacko, niby echo z epoki teatralnych powodzeń „Zaczarowanego koła“. Wszystko tu aż nadmiernie proste, aż do... znudzenia jasne, bo nadto już — ograne.

Inny zgoła charakter, bo poszukujący nowych form, a w tem poszukiwaniu raczej gotowy zejść na manowce niezrozumiałości, niż popaść w szablon doskonałej jasności, — mają dwa pozostałe utwory z tej grupy.

Marjana Niżyńskiego poemat dramatyczny *Dalmino* zro-

dził się — jak informuje przedmowa — na gruncie istniejącej przed dwoma laty w Krakowie „eksperymentalnej placówki teatralnej“, a z powodu jej upadku wystawienie sztuki nie doszło do skutku. Utwór ten, z niewątpliwym talentem napisany, przeznaczony był do wystawienia na specjalnej scenie „doświadczalnej“ — i zapewne, będąc wystawiony przy współudziale autora i na podstawie jego wskazówek, nabrałby teatralnej plastyki, wyrazistości, wymowy (precedensów nie brak: znany jest fakt, że niektóre utwory Wyspiańskiego, jako całość w czytaniu uchodzące za słabe, np. „Akropolis“, w realizacji scenicznej nabierały niespodziewanego wyrazu, uroku, logiki). Tak, jak jest, w tekście drukowanym, *Dalmino* nie tłumaczy się należycie. Rzecz posiada, jak się zdaje, wykładnię trojaką. Literalne znaczenie (a zapewne i zaródź pomysłu) wyjaśnia następujący komentarz autorski (nieco jakby ironiczny w swej kronikarskiej oschłości): „W Muerto odbył się pogrzeb warjata. Za trumną pozwolono pójść umysłowo chorym. W czasie pogrzebu jeden z uczestników uległ atakowi szału“. Ten właśnie osobliwy pogrzeb jest tematem utworu. Zbyteczne dodawać, że w tem, co w czasie pogrzebu mówią i czynią „warjaci“, — jest polot, siła, piękno i sens utajony w przeciwieństwie do martwoty i bezducha, reprezentowanych przez ludzi „normalnych“, uczestniczących w pogrzebie (proboszcz, mnisi). Ale — prócz „treściowej“ interpretacji, poemat dramatyczny posiada inną, zdaje się, istotniejszą: kompozycyjno-muzyczną. Jak świadczą bowiem adnotacje autorskie w spisie osób („prowadzący poemat“, „osnowa“, „patos“, „margines“) — osoby te są odpowiednikami niby poszczególnych tematów muzycznych, tworzących całość tej literackiej, ale duchem muzyki przenikniętej kompozycji. Wreszcie trzecia wykładnia — alegoryczna: główny bohater *Dalmino* (patetyczny umrzyk, zmarłychwstający na własnym pogrzebie), i on i to wszystko co się na jego pogrzebie odbywa — ma to być alegorja „ojczyzny“ oraz toczących się w niej czy o nią spraw. Nie miejsce tu wdawać się w domysłny komentarz tych zawiłości, w ich egzegezę. Dość, że pod tym dramatycznym rebusem (który alogicznością obrazów, ich uczuciowem kojarzeniem przypomina trochę technikę liryków Micińskiego) wyczuwa się szczerą pasję twórczą, świeżość wyobraźni, siłę poetyckiego wyrazu, autentyczność natchnienia szukającego sobie własnej oryginalnej ekspresji, a z mocnych zwartych wierszy poematu tchnie niepodrabiana poezja. Krystalizująca się mgławica obiecującego talentu.

Jak tamten w Krakowie (wydawnictwo „Gazety Literackiej“), tak inny znowu przejaw poszukiwania nowych form w dramacie — ukazał

się w Wilnie (nakład Chomińskiego, prześliczna dwubarwna bibliofil-cka edycja w opracowaniu graficznym i z drzeworytami Kaliszczaka): to dramat fantastyczny Leona Bortkiewicza p. t. *Jan*. Zaczyna się tonem romantycznym: zakochana w nieznanym dziewczyna, marzyliście zapatrzona w księżyc, oczekująca czegoś tajemniczego. A jednak niema w tem naiwności i banału mimo nieco manierycznej prozy (z nieodzownymi w składni przestawniami). Ów nieznanomy, tytułowy bohater, pozostaje do końca sztuki postacią nieco zagadkową. Zagadkowość psychologiczna bohatera dramatu — ułatwione to niewątpliwie założenie dla autora: uwalnia od postawienia zdecydowanego charakteru. Ale tutaj ułatwione tylko z pozoru; w istocie autor zadaje sobie problem ciekawy i trudny: jeśli go dobrze rozumiem — problemat światomego i celowego tworzenia własnej indywidualności. Rozbieżność i intensywność różnorodnych zainteresowań bohatera, podleganie wielorakim wpływom — wszystko to zaciemnia mu własną przyrodzoną istotę, utrudnia mu czy uniemożliwia zatopienie się zupełnie bez reszty w wielkiej miłości ku kobiecie. Odchodzi więc od kochanki — za jej zgodą, — aby wyzbyć się w wędrówce owych różnych przypadkowych, przez świat mu zaszczerpiionych umiłowań czy związków duchowych, — i wtedy, znalazłszy siebie samego, wróci znów do niej, by już niepodzielnie żyć dla niej jednej. Sceniczny wyraz tego problemu jest w dramacie dość mglisty, mętny, gubiący się w alegoriach trudno uchwytnych. Irrealizm figur (czy masek), z których władztwem nad sobą, nad własną duszą, zмага się bohater, — niedość się narzuca wyobraźni czytelnika (o ile znów miejscami nie wpada w oschłą schematyczność). To też całość trzeba uznać za wysiłek nieudały, wszakże zapowiadający w autorze inteligentnego pisarza o ambitnych zamierzeniach.

*

Niebrak w zeszłorocznym plonie książkowym także dramatów alegorycznych, usiłujących dać obraz syntetyczny współczesnego świata, różnych jego politycznych i socjalnych zawiłości, a z wyżyn odwiecznego ideału przeświecić stan rzeczy obecny.

Tak powstał szlachetny w intencji a śmiały w ujęciu dramat Ewy Szelburg-Zarembiny *Ecce homo*. W dzisiejszym świecie militarizmu, bezrobocia i walk socjalnych, w przytułku dla bezdomnych, rodzi się Chrystus, aby raz jeszcze zacząć nauczać, ulec prześladowaniu

i ponieść śmierć. Pełna goryczy anatema na cynizm i obłudę silnych i możnych, na odmęt nienawiści społecznych i narodowych. Sięgnąwszy po wielki temat śladem „Braci Karamazowych“ Dostojewskiego i śladem „Miłosierdzia“ Rostworowskiego, autorka nie osiągnęła ani głębi „Wielkiego Inkwizytora“ ani siły dramatycznej „Miłosierdzia“. Temat, wymagający wizjonerskiej wyobraźni, przenikliwej myśli i bogatej pomyślowości szczegółów, u Szelburg-Zarembiny wypadł raczej ubogo i oschle. Najlepszy jest początek dramatu, obfitujący w ostre i mocne kontrasty i niezłe pomysły; to sceny przed grobem nieznanego żołnierza, przed zamkniętą fabryką i w schronisku dla bezdomnych. Ich stosunkowo wysokiej miary nie wytrzymują jednak dalsze sceny, przedstawiające historję nowoczesnego Chrystusa: potraktowane są nazbyt szkicowo. Zawodzi tu niemal wszystko: i anemiczność figur, sytuacji, dialogów. i schematyczność stanowisk myślowych, i zbyt uproszczenie społecznych przeciwieństw, i zanadto już naiwna argumentacja przedstawicieli różnych grup społecznych (np. ex-wojskowego), i nieprzekonywająca psychologia tłumu (za prędko i za łatwo zmienia się jego nastroj w stosunku do stawionego przed sądem Chrystusa). Być może, że realizacja sceniczna nadałaby tym abstrakcjom nieco prawdy i życia, to też żałować należy, że wskutek przeszkód ze strony cenzury dramatu nie wystawiono. Ożywiłby on w każdym razie bezduszną i jałową współczesnego naszego repertuaru teatralnego. Wprawdzie autorka nie sprostała wielkości podjętego tematu, ale jej debiut dramatopisarski wypadł raczej obiecująco i mimo napotkanych przeszkód powinien ją zachęcić do dalszej twórczości na tem polu.

Nie da się tego powiedzieć o długim (i niestety, nudnym od początku do końca) poemacie dramatycznym Stanisława Maraszeńskiego p. t. *Spór trwa*. Ma to być alegoryczne przedstawienie historji Polski i świata od rozbiorów do wielkiej wojny z perspektywą nadejścia epoki braterstwa ludów, która się wyłoni z obecnego rozgardzaju czasów (tymczasem jeszcze „spór trwa“). Utwór, utrzymany w duchu ideologii Krasieńskiego, a w stylu przypominający nieco alegoryczne dramaty Staffa, ale rozwlekły i jednostajnie bezbarwny, pozbawiony wszelkiej więzi dramatycznej, stanowi raczej dialogowany poemat, utrzymany w formie arcymonotonnego wiersza o nużącej przewadze amfibrachów. Produkt, ożywiony najlepszymi chęciami, szlachetną tendencją, wiarą w szczęśliwe losy nadchodzącego świata, pozbawiony jest, niestety, nie tylko przekonującej sugestji, ale wszelkiej poetyczności. Pełen

mglistych alegoryj i myślowej łatwizny (oczywiście, tylko zła wola staje na przeszkodzie uszczęśliwieniu świata), w ubogiem obrazowaniu banalny i zdawkowy („świetlana przyszłość“, „zmaganie się materji i ducha“, „świty“, „zaranie“, „pogoda życia“ etc.), — nie zdaje się wróżyć w autorze przyszłego twórcy godnych uwagi rzeczy.

*

Osobne rozważenie należy się dramatom Emila Zegadłowicza, których zbiorowe wydanie dwutomowe przyniósł rok ubiegły. Tom pierwszy zawiera trzy dramaty chłopskie (*Nawiedzeni*, *Lampka oliwna*, *Głaz graniczny*), tom drugi tyleż dramatów o różnym charakterze (dramat mitologiczny *Alcesta*, dramat biblijny *Betsaba*, dramat alegoryczny *Wigilje*).

Z dramatów chłopskich Zegadłowicza najslabszy jest niewątpliwie pierwszy z trzech, *Nawiedzeni*. „Durny“ wiejski sierota, którego religijne halucynacje zarażają mistycznym uniesieniem wieś podgórską, powsinogi beskidzkie (druciarz, szklarz, świątkarz etc) niby chór grecki, mistrzujący, a potem niejako apostołujący nawiedzonemu chłopcu, towarzyszący dość nikłej akcji obfity aparat cudowności (zwidy i strachy), chłopskie pogwarki, obrzędy weselne — wszystko to składa się na stylizowane widowisko regionalne, bardzo urozmaicone, lecz pozbawione jakiegokolwiek nerwu dramatycznego (zatarg nawiedzonego z plebanem wiejskim o typie księdza-racjonalisty z „Dziadów“ — nie posiada dość silnych dramatycznych akcentów).

Inny charakter — o zdecydowanej przewadze naturalizmu — i odmienną kompozycję — zwartych, mocnych dramatów bez rozwlekłości i dłużyzn *Nawiedzenia* — mają *Głaz graniczny* i *Lampka oliwna*. Oba są oparte na temacie zbrodni i ekspiacji (tu chciwa spadku i rządów na swoim córka dusi chorego ojca, tam mąż w konsekwencji własnego wiarołomstwa zabija żonę). W obu dramatach motorem akcji i jej ośrodkiem jest silna indywidualność kobieca, nie chcąca i nie umiejąca zmieścić się w ciasnych szrankach potoczności chłopskiego bytu. Obie te główne bohaterki (Fela w *Głazie* i Hanka w *Lampce*) to postacie dramatyczne zdecydowane, wyraziste (jak ich zapewne prototyp literacki, Młoda z „Kłątwy“ Wyspiańskiego); zwłaszcza Hanka z *Lampki oliwnej*; co do Feli bowiem, bohaterki *Głazu*, to w jej psychice razi chwilami nieskoordynowany z poziomem środowiska nalot nieco książkowej frazeologii.

I inne figury obu dramatów, reprezentujące silne namiętności twardych prostaczych dusz, naogół udały się autorowi, szczególnie Dominik i Błażek w *Lampce oliwnej*. Natomiast nieco sztuczne jest wprowadzenie do tegoż dramatu fantastycznych postaci świętków, schodzących z obrazów zawieszonych w izbie. Ich pojawienie się dwukrotne jako figur dramatu samodzielnych(a nie np. istniejących w halucynacji umierającego ojca lub zbrodniczej córki) — niedość tłumaczy się w naturalistycznym toku dramatu, zbyt luźno też kompozycyjnie wiąże się z jego akcją. Za to wielce udatne było wprowadzenie do drugiego z dramatów procesji odpustowej, jako tematu mocno związanego z wątkiem głównym, posuwającego rozwój akcji i nie wypadającego ze stylu utworu. Najdotkliwszym zaś kompozycyjnym brakiem obu zarówno dramatów jest niedość przekonujące uzasadnienie ich katastrofy końcowej: brak konieczności zamykających dramaty wydarzeń (zwłaszcza wyraźnie przypadkowej śmierci Jaśka, kochanka Hanki). Naogół jednak oba te dramaty, i *Głaz graniczny* i *Lampka oliwna*, należą do najfortunniejszych rzeczy w twórczości Zegadłowicza, wytrzymały też nieźle przed paru laty próbę teatru.

Najlepszym dramatem drugiego tomu (i bodajże najlepszym w całym zbiorze) jest dramat *Alcesta*, osnuty na mitologii greckiej. Bez sztywnych ram tragedji klasycznej, autor osiągnął zwięzłość, zwartość i spokojną siłę (cechy tak obce Zegadłowiczowi w jego rozlewnej liryce i wielomównych powieściach). I tu najudatniejsza postać to główna bohaterka. W jej poświęceniu się na dobrowolną śmierć, w rywalizacji o prawo do poświęcenia między nią a jej ściganym przez los mężem — jest prostota bez retoryki, w jej tajonej a w obliczu śmierci objawiającej się miłości do Heraklesa, w dialogu kochanków — szlachetne piękno uczucia; to samo w rozmowie przyjaciół (Admeta, męża Alcesty, i Heraklesa), których przyjaźń jest mocniejsza nad rywalizację o kochaną przez obu kobietę; w scenach zbiorowych (rada, uczta)—dobrze wydobyta groza czającego się za progiem losu, wymowne pauzy i przemilczenia. I tu się trafiają sceny słabsze; tam mianowicie, gdzie myśl, idea, filozofja życia dochodzą do głosu w bezpośrednim wynurzeniu, w monologu, nie w dialogu lub w sytuacji (refleksje przedzgonne Alcesty). W każdym razie, jest to dramat o mocno zadzierzgniętym węźle dramatycznym i o doskonale jednolitej budowie, co — obok wcześniej wymienionych zalet — wysuwa go na czoło produkcji dramatycznej Zegadłowicza.

Drugi w tym tomie dramat, *Betsaba*, osnuty na znanych motywach

biblijnych, — jest od *Alcesty* znacznie słabszy i w kompozycji i w dramatycznym wyrazie. Ekspozycja rozwlekła, w dialogach kochanków (Dawida i Betsaby) brak tej świeżości i prostoty, które są ozdobą *Alcesty*, sceny kulminacyjne wrażenia nie wywierają, a ważne motywy akcji pozostały nierozwinięte czy niedość przemyślane: król Dawid to figura raczej dekoracyjna, niż dramatyczna, buntowniczy Absalon zbyt szablonowo pojęty, zdradzony rywal Dawida a wierny jego żołnierz — niedość przekonujący w swem milczącym cierpieniu i abnegacji. Całości — nawet w epizodach lirycznych czy partjach dytyrambicznych (a jak się zdaje, w intencji autora, miały być one najsilniejszą stroną utworu) — brak tego tchnienia poezji, które tak opromienia *Alcestę*.

Najsłabszy wreszcie z całego zbioru, zupełnie (jak sądzę) chybiony — to ostatni w drugim tomie dramat, *Wigilje*. Zrodzony pod wpływem drugiej części „Fausta“, splata motywy faustowskie z obrazem współczesnego świata. Ale — gubi się w mglistych symbolach, niejasnych zestawieniach, zagadkowych koncepcjach; walorów scenicznych nie posiada, wyrazu dramatycznego mu brak (mimo ciekawych pomysłów w szczegółach: rewolucja jako próba teatralna, rozdwojenie jaźni bohatera i t. p.). Zawilgości myślowe dramatu dopraszałyby się komentarza autorskiego (czy bowiem znajdą sobie egzegetów-filologów, wypada wątpić). Dramat ten laurów autorowi nie przysporzy: sam jego pomysł i rodzaj nie zdają się leżeć w typie twórczym Zegadłowicza.

Reasumując, z pośród sześciu dramatów tego pisarza tylko trzy poczytywałbym za rzeczy udane: *Lampkę oliwną*, *Głaz graniczny* i *Alcestę*.

*

Prócz tych trzech dramatów Zegadłowicza, z całorocznego planu drukowanej produkcji dramatycznej — na wyróżnienie zasługują jeszcze tylko dwa: to *Ecce homo* Szelburg-Zarembiny oraz *Dalmino* Niżyńskiego. Co do reszty: dramat Bortkiewicza to dopiero ciekawa zapowiedź, utwory Szukiewicza, Kozickiego, Winawera i Milskiego nie wyrastają ponad poziom pospolitej produkcji literackiej, a wszystkie pozostałe — to rzeczy chybione i niepotrzebne.

STANISŁAW ADAMCZEWSKI

P O W I E Ś Ć

Arheus Sebastian — Przyjaciół z przypadku; *Bal Stanisław* — Narkoza miłości; *Balicki Stefan* — Chłopcy. Szkice z życia szkoły z przedmową Juliusza Kadena Bandrowskiego (Lwów 1933); *Belmont Leo* — Złotowłosa czarownica z Clarus; *Benshem Reuben* — Czerwone dusze; *Berski Józef* — Gra i miłość; *Bezluda Miroslaw* — Akademia Jóźka (Toruń); *Białynia Antoni* — Przepaść (1933); *Birkenmajer Józef* — Mój przyjaciel Sań-Fu (Wilno); *Boguszevska Helena* — Świat po niewidomemu; *Boleszczyc J.* — Zmartwychwstanie młodzi!...; *Braun Jerzy* — Cień Parakleta, część I: Wiktor; *Brochwicz Stanisław* — Przekleństwo pierwszej miłości; — Tajemnica Ekspresu Warszawa—Berlin; *Bunikiewicz Witold* — Magja drogich kamieni; *Choromański Michał* — Zazdrość i medycyna (1933); *Czeska-Mączyńska Marja* — Otworzyło się okno na świat (Katowice); *Dangel Feliks* — Zbój... O wilku, który żył wśród ludzi (Wilno); *Dąbrowska Marja* — Noce i dnie, cz. II: Wieczne zmartwienie; *Drewnowska Anastazja* — Czaty; *Frank Janina* — Miłość i szabla; *Frenkel Mieczysław R.* — Minuta milczenia (Lwów); *Gacki Władysław* — Szkice myśliwskie; *Gańcza Wacław* — Baczność! — Polska idzie! Powieść morską, 2 t.; *Gilowska Wanda* — Ich miłość; *Godek Piotr* — Testament milionera; — Indyjska trucizna; — Tajemniczy wynalazca; *Golba Kazimierz N.* — W cieniu wielkiej legendy (Kraków); *Groele-Szalay W.* — Szatańskie złoto (Poznań); *Gutowski Witold* — Siostra Marja. Historia wielkiej miłości i czystego serca. Wstrząsający romans z życia wyższych sfer towarzyskich; *Guzowska Zofia* — Przez dolinę cieni; *Helm-Pirgowa Janina* — Zastęp (1933); *Hoesick Ferdynand* — Swat; *Iwaszkiewicz Jarosław* — Panny z Wilka (1933); *Jarecka Gustawa* — Inni ludzie; *Jarosławski Mieczysław* — Miss i murzyn, (1933); *Jean Romuald* — Rita. Mord seksualny; *Jerzmanowski Stanisław* — Jej życie; *Jotemski Konrad* — Stracona placówka. Opowiadanie piechura; *Kaden-Bandrowski Juliusz* — Mateusz Bigda. Grunt. Z cyklu: Czarne skrzydła (1933); — Aciaki z I-szej A (Lwów); *Kadenowie Adam, Barbara i Jacek* — Pipi Sikorka. Pamiętniki; *Kafalski Stefan* — Królowa Bałtyku; *Karbowski Jerzy* — Lot o świecie; *Kiedrzyński Stefan* — Dzień upragniony; *Kiewnarzka Jadwiga* — Skazy na szczęściu; *Kobylińska Eugenja* — Kłopoty pani Niuśki (Wilno); *Koczorowski Zygmunt C.* — Uśmiechy samotności (Życie jest piękne); *Konar Alfred Aleksander* — Ojcowie i my; *Koreywo Bolesław* — Życie na bakier, t. I i II (Poznań); *Kornaga Jeremi* — Robotnicy; *Kossak Zofia (Kossak-Szczucka)* — Nieznany kraj; *Kossowski Jerzy* — Białe fol-

wark; Kowalscy, Anna i Jerzy — Mijają nas; Koźmiński Karol — Queretaro; Kruczkowski Leon — Kordjan i cham (Kraków); Krzyszcz Walenty — Powieści śląskie; Krzewiński Julian — Z dziejów tęsknoty; Kudliński Tadeusz — Wygnańcy Ewy (Kraków); Kurnatowski Leon — Zagadkowi milionerzy; Lewandowska Marja Dołęga — Pamiętnik „szantażystki“, t. I; Lutostawska Izabella — Andrzej Korecki; Lasoń Józef — Opowieści leśne; Łakomy Ludwik — Na dziewiątej pochylni. Opowieść z podziemi z dwoma oryginalnymi zdjęciami katastrofy kopalnianej (Dąbrowa Górnicza); Łuczyńska Mieczysława — Noc zemsty; — Jarzmo życia; — Skarb nędzarza; — Rozbite gniazdo; — Irma; — Skradziony uśmiech; — Nieśmiertelne szaleństwo; Maciejowski Józef — Zwycięstwo; — Niewierna kochanka; — Dziewczyna z temperamentem; — Dzieje grzechu Anetki; — Targowisko miłości; — Z rąk do rąk; Madler Adam — Falista linja; Makuszyński Kornel — Człowiek znaleziony w nocy; — O duchach, djabłach i kobietach; Malewska Hanna — Wiosna grecka; Marczyński Antoni — Byczy sen; — Czarci jar; — Straszna noc. Powieść morską (Poznań); — Gaz 303 (Poznań); — Księżę Wątunga; — Ostatnia torpeda; — Przeklęty statek; Meisnerówna Zofja — Srebrzysty namiot; Meissner Janusz — Hangar Nr. 7; Midowiczowa Marja — Szkarłatny sonet (Kraków); Mierzejewska Marja — Wśród raf koralowych; Miłaszewska Wanda — Na cztery wiatry (Poznań); Morcinek Gustaw — Wyrębany chodnik. Powieść nagrodzona na śląskim konkursie literackim w roku 1931. Cz. I i II (Cieszyn); — Chleb na kamieniu (Cieszyn); Mostowicz Tadeusz Dołęga — Ostatnia brygada; — Prokurator Alicja Horn, t. I i II (1933); Nasielski Adam — Koncern „B“, t. I; — Strzał; — Fort grozy, t. I i II; Nowakowski Zygmunt — Kucharz doskonały; — Start Edmunda Sully (Kraków); Olgiard Stella — Hanka; Orski Jan — W siłach miłości (1933); Ossendowski F. A. — Okręty zbłąkane; — Syn Beliry; Ostrawicka Marza — Uśmiech Tatr. Cykl fragmentów powieściowych na tle zdarzeń prawdziwych z przedmową Anny Skarbek; Poker Jim — Panna wodna. Powieść morską; Pollak Józef — Via Crucis; Potemkowska Wacława — Koniczyna czyli trzy pokolenia młodych dziewcząt, cz. I i II; Prędzki Artur — Alkohol; — Ciąg dalszy; Rabska Zuzanna — W gospodzie pod bukami (Poznań); Reis Zygmunt — Gawędy legionowe; Relidzyński Józef — Miłość Renaty Jazłowieckiej; Reutt Marja — Spłacony dług wdzięczności (Poznań); Rodowicz-Iwanicka Zofja — Zgaszony błękit; Romański Marek — Czarny trójkąt; — Człowiek z „Titanica“; — Pająk; Romański Marek i Borkowicz Mirko — Szajka Biedronki, t. I i II; — Akcje „A. T. N.“; Rudnicki Adolf — Szczury; Rudzka Joanna — Pamiętnik Marji; Rusinek Michał — Burza nad brukiem; Schroeder Artur — Światła na wodzie; Skarbek Anna — Zanim będzieś mówił o miłości; Smolarski Mieczysław — Przygoda jednej nocy; — Człowiek bez przeszłości; Stasicki Kr. — Trzy na dwunastą (Bydgoszcz); Staśko Paweł — Kwitujące sady; W szponach dzikusa; Stein S. — Pan Dyrektor Gulin (Lwów); Strug Andrzej — Żółty krzyż, cz. I: Tajemnica Renu, cz. II: Bogowie Germanji; Szemplińska Elżbieta — Narodziny człowieka, cz. I: Radosna afirmacja; Świętecki Władysław — Gawędy wieczorne; Uniłowski Zbigniew — Wspólny pokój; Wa-glewski Maksymilian — Głębokie bagno; Wandyczowa Stefanja — Wycinek koła; Waśniewski Jan — Na podszybiu. Powieść górnicza; Wicherkiewiczowa Marja — Łódź na purpurze (Poznań); Wierzyński Kazimierz — Granice świata; Wiktor Jan — Eros na podwórzcu; — Czarna Róża (Kraków); Wojciechowski Jakób —

Raz kiedyś a obecnie, wstępem poprzedził Boy-Żeleński; *Wotowski Stanisław Antoni* — Upiorny dom; — Półświatek; — Złoto i krew (W szponach czerezwycajki); — Niebezpieczna kochanka; — Salon baronowej Wiery; *Zakrzewska Helena* — Pojednanie. Opowieść o niedźwiedziu tatrzańskim (1933), *Zaleski Stanisław* — Największe zwycięstwo, Opowiadania sportowe (1933); *Zarzycka Irena* — Królewski lot (1933); *Zawieyski Jerzy* — Gdzie jesteś, przyjacielu?...; *Zetemos* — Z cyklu nowel mistycznych; *Ziemska Ewa* — Kobiетки; *Zygma Jan* — Igraszki lwowskie, Powieść z czasów obrony Lwowa (Katowice).

POWYŻSZA LISTA, UŁOŻONA PODŁUG URZĘDOWYCH danych bibliograficznych, wykazuje 189 pozycji powieści i zbiorów nowel wydanych w ciągu r. 1932. Ponieważ pewne opuszczenia i niedokładności są w każdej bodaj bibliografii nieuniknione, cyfrę tę śmiało można zaokrąglić do 200. To byłoby zatem ilościowym wyrazem całkowitej naszej produkcji powieściowej w roku sprawozdawczym. Cyfra niezbyt imponująca, jeśli ją porównać z odpowiedniami danymi francuskimi lub angielskimi. We Francji¹ w r. 1931 wyszło 2656 powieści, a w Anglii² (w samem tylko Zjednoczonym Królestwie, a więc bez Irlandji, bez dominiów i bez kolonij) 4203 w r. 1932. Oczywiście, cyfry absolutne mogą tu nie wiele mówić, ale zato bardzo wymowny jest stosunek procentowy produkcji powieściowej do ogólnej produkcji wydawniczej w tych krajach. Otóż we Francji na powieść przypada 27% z drobnym ułamkiem (podług danych z r. 1931), w Anglii zaś (podług danych z r. 1932) procent ten wyraża się cyfrą 28,2. Tymczasem u nas, jeżeli przyjmiemy, jak mnie informują z kompetentnej strony, że ogólna ilość wydanych w r. 1932 książek (nie druków wogóle) wyniesie mniej więcej 3000, to na powieści przypadnie tylko 6,7%. Nawet jeżeli przypuścić, że u nas czytelnictwo powieści jest znacznie mniejsze niż w wymienionych klasycznych krajach romansu, to i tak, w świetle tych cyfr, będzie rzeczą oczywistą, że nasza produkcja „krajowa“ nie może wystarczyć na nasze potrzeby w tym zakresie. Tem się też tłumaczy olbrzymia stosunkowo ilość wydawanych u nas przekładów z literatur obcych, zwłaszcza angielskiej i anglo-amerykańskiej. Ilość ta, jeżeli nie przewyż-

¹ Podług danych ogłoszonych w tygodniku *Marianne*, nr. 18 z 22 lutego 1933.

² Podług statystyki w *The Publishers' Circular* cytowanej w *The Times Literary Supplement*, nr. 1614 z 5 stycznia 1933.

sza, to prawie napewno dorównywa ilości oryginalnych powieści polskich.

Tak się rzecz przedstawia ilościowo. Smutniejsze jeszcze refleksje nasunęłyby porównania jakościowe, ale te nie dadzą się ująć statystycznie. W każdym razie można powiedzieć, że przy takim porównaniu z naszych dwustu pozycji musielibyśmy przynajmniej połowę odrzucić na utwory nie osiągające poziomu przeciętnej w wymienionych krajach poprawności techniczno-literackiej. Wydawca angielski albo sam jest znawcą albo ma do pomocy naprawdę wykwalifikowanego eksperta, to też wydanie w Anglii powieści, jak to się mówi, „poniżej krytyki“ jest prawie niemożliwe. Z drugiej strony niema tam, rzecz szczególna, grafo-manów-idealistów, wydających swe płody na własny koszt; kto pisze, musi na pisaniu zarobić. Dlatego instytucja „nakładu własnego“, jeżeli chodzi o powieść, w Anglii bodajże nie istnieje.

Ilościowe rozmiary naszego dorobku rocznego w dziedzinie powieściopisarstwa są takie, że w zasadzie jeden krytyk mógłby go przeczytać i opracować. Jeżeli jednak chodzi o niniejszy artykuł, to muszę od razu powiedzieć, że ze 189 pozycji objętych naszą bibliografią znam tylko coś około połowy tej liczby. Redakcja *Rocznika Literackiego* nie miała możliwości zgromadzenia wszystkich znanych jej z bibliografii wydawnictw, a termin wykonania pracy nie pozwolił referentowi na zapoznanie się z całością produkcji. Przypuszczam jednak, że nic naprawdę ważnego nie pominąłem. Artykuł ten zresztą jest kroniką, a kronika nie dąży do wyczerpania przedmiotu, tylko notuje fakty najgodniejsze zapamiętania.

Znany mi materiał dzielę na pięć grup. W pierwszej znajdują się cztery książki, które dzięki swym wyjątkowym wartościom artystycznym, zarówno mojem zdaniem jak również na podstawie prawie powszechnej opinii krytyków, stanowią najwybitniejsze zjawiska literackie roku ubiegłego. Grupa druga obejmuje powieści t. zw. „cykliczne“, ukazujące się u nas, tak samo jak zagranicą, coraz częściej i będące niespodziewanym a znamiennym dla naszych czasów objawem wielkiej formy epickiej. Na grupę trzecią złożą się wyjątkowo liczne w roku ubiegłym debiuty powieściopisarskie, pomiędzy którymi zarysowuje się parę ciekawych talentów. Czwartą grupę zajmą mniej lub więcej udane kontynuacje pracy talentów znanych już i ustalonych. Wreszcie w grupie piątej będą pokrótce omówione powieści sensacyjne, feljetonowe, detektywne i popularne.

I

Bezsprzecznie najwybitniejszym zjawiskiem literackim r. 1932 były pierwsze dwie części „cyklicznej“ powieści Marji Dąbrowskiej. Wprawdzie cz. I. *Nocy i dni* ukazała się jeszcze pod koniec r. 1931, ale rok ubiegły, w którym wyszła cz. II, był właściwym okresem powodzenia i popularności tego niezwykłego dzieła. W tym roku i na początku roku bieżącego najwięcej też zajmowała się niem krytyka. A trzeba przyznać, że tym razem krytyka doskonale spełniła swoje zadanie. Narzekania i spory na temat naszej krytyki literackiej, głośnie przed paru laty, znalazły teraz niespodziewaną a wymowną odpowiedź. Krytycy pisali mało; mówiło się nawet, że niema u nas krytyki wogóle. Ale bo też i nie było bardzo o czym pisać. Kiedy się jednak pojawiło dzieło wybitne, krytycy od razu pokazali, co umieją. Powieść Dąbrowskiej została scharakteryzowana umiejętnie w różnych swych aspektach i oceniona z przenikliwą sprawiedliwością. Artykuły Stanisława Adamczewskiego, J. E. Skińskiego, Stefana Kołaczewskiego, przedewszystkiem zaś osobno wydana świetna rozprawa historyczno-literacka K. W. Zawodzińskiego¹ nie tylko dają wszechstronne oświetlenie wielorakich zagadnień związanych z ocenianą powieścią, ale ponadto są przykładami pracy, metody i stylu o najwyższym poziomie. To, przy okazji, należało zapisać dla pamięci.

Wartości dzieła Marji Dąbrowskiej są wielorakie. Jest to z jednej strony powieść obyczajowa, przedstawiająca z subtelnym artyzmem życie pewnego środowiska — biedniejszej i deklasującej się warstwy ziemiańskiej — na przestrzeni ostatnich dwóch dziesiątków lat ubiegłego stulecia; jest to szerokie, spokojne, pełne, epickie malowidło codzienności tego środowiska: życia i prac, uczuć i stosunków rodzinnych, narodzin, małżeństw i zgonów, miłości, dążeń i zawodów, *nocy i dni*; piękna i poezji „szarego“, codziennego bytowania. Ale jest też w tej powieści głęboki i przejmujący dramat dwojga ludzi, dwóch charakterów ludzkich, dwóch losów odmiennych a fatalistycznie związanych jednostronną miłością i — małżeństwem. Jeżeli mówić tylko o pierwszych dwóch częściach powieści, to raczej ten dramat psychologiczny występuje na pierwszy

¹ K. W. Zawodziński *Marja Dąbrowska. Historyczno-literackie znaczenie jej twórczości*, Kraków 1933. Odbitka z *Przeglądu Współczesnego*, nry 129—139, styczeń—luty 1933.

plan. Element historyczno-obyczajowy jest jakby tylko naturalnym i koniecznym składnikiem dramatu i zostaje o tyle uwzględniany, o ile wnosi rzeczy dla niego istotne, wpływające na jego rozwój. Ten dramat tragicznie niedobranego małżeństwa przedstawiony jest jednak sposobem epickim, na tle stosunków i środowiska przedziwnie konkretnego, odmalowanego z realizmem pierwszorzędym i sugestywnym, wśród całego splotu akcji pobocznych, dodatkowych i uzupełniających, z wielką mnogością osób i spraw dla samego dramatu drugorzędnych. Ale to bogactwo epickiej oprawy nie zasłania nigdy głównego, psychologicznego tematu powieści, — owszem, nadaje mu nieustanne pulsowanie życia, pokazuje, iż dramat rozgrywa się w wymiarze rzeczywistym, otwiera co raz to nowe perspektywy i tworzy obraz niezwykle pełnej i bogatej rzeczywistości.

To też spór na temat, czy *Noce i dnie* są powieścią obyczajową czy psychologiczną nie miałby głębszego uzasadnienia. Raczej należałoby się przyjrzeć, jak te dwa elementy zostały kompozycyjnie zharmonizowane. Ale mówić o tem w tej chwili byłoby przedwczesnie. Można tylko stwierdzić, że w pierwszych dwóch częściach harmonja pomiędzy obydwoema elementami jest doskonała, jakkolwiek element psychologiczny góruje niewątpliwie. To co można było poznać z I tomu części trzeciej zdaje się przechylać ku wyraźnej przewadze elementu obyczajowego. Na ostateczny sąd w tej sprawie trzeba poczekać. Teraz wartoby się zająć innym aspektem dzieła i to takim od którego, w mojem przekonaniu, przedewszystkiem zależało jego i powodzenie i znaczenie.

Mam tu na myśli wartości ściśle artystyczne: styl i kompozycję. Wartości te bywają uświadamiane tylko przez czytelników literacko wykształconych, podświadomie jednak działają na wszystkich z pewnością potężniej niż elementy tematyczne. Tajemnicą wielkiego wrażenia, jakie wywarła powieść Dąbrowskiej, zdaje mi się być przedewszystkiem jej styl. Można powiedzieć, że autorce udało się przezwyciężyć kilka wszechwładnie dotąd panujących stylów naszej prozy i osiągnąć w tym zakresie coś, dla większości jej czytelników, całkiem nowego. Główne style, z którymi czytelnik powieści polskich spotykał się w latach ostatnich, dałyby się sprowadzić do czterech następujących punktów: (1) liryczno-patetyczny styl Żeromskiego; (2) opisowo-deklamacyjny styl Reymonta, dzisiaj odczuwany jako wybitnie nie-żywy, papierowy; (3) styl przesadnie metaforyczny, wywodzący się od Kadena i doprowadzony w dziesięcioleciu 1920 — 1930 do absurdu przez jego

naśladowców; (4) styl „stylizacyjny“, którego głównym przedstawicielem jest Berent. Dąbrowska w dawniejszej swej twórczości ulegała niejednokrotnie manierze stylowej punktu 1 i 3 powyższej klasyfikacji—i dopiero w *Nocach i dniach* radykalnie przechodzi do rzeczywistego, ludzkiego opowiadania (narracji), humanizuje swój sposób ekspresji słownej, przywraca prozie powieściowej ton dawno niesłyszany: *vox humana*. Nie jest to nowość, oczywiście! Raczej nawiązanie do takich mistrzów roman-su jak Balzac, Tolstoj lub Conrad, którego większość dzieł nawet formalnie (konstrukcyjnie) jest opowiadaniem. Ale w pewnych razach nawrót do wielkich tradycji przeszłości jest najwyższem nowatorstwem. Tem bardziej, że nie o naśladownictwo tu chodzi, tylko o metodę. Opowiadanie też można stylizować; cała rzecz w tem, żeby opowiadać na własny sposób, śpiewać na własną nutę. Autorce *Nocy i dni* udało się taką własną nutę pochwycić.

Pod względem techniki kompozycyjnej utwór Dąbrowskiej będzie można ocenić dopiero po poznaniu jego całości. O tych rzeczach nie da się powiedzieć nic ostatecznego na podstawie fragmentów. Są tu partje skomponowane kapitalnie, ale są też miejsca kompozycyjnie zagadkowe lub wyglądające — należy przypuszczać, że tylko do czasu — na niekonsekwencje. Do tego tematu trzeba będzie powrócić z chwilą, kiedy o gólna zasada kompozycyjna całej tetralogji zostanie ujawniona.

Drugiem wybitnem zjawiskiem literackiem roku ubiegłego była powieść Michała Choromańskiego *Zazdrość i medycyna*. Tutaj przedewszystkiem uderza sam artyzm przedstawienia. Artyzm wybitnie wirtuozowski, nasuwający nieodparcie porównania z dziedziny muzyki. W stylu obrazowania, sile, trafności i sugestywności porównań i opisów, w żywej naturalności opowiadań, dialogów i licznych monologów-rozmyślań jest tu wszędzie pełnia zamierzonego osiągnięcia. Zdaje się, że autor rzeczywiście może zawsze wyrazić wszystko „co pomyśli głowa“, że wypowiada się całkowicie — każdy pomysł prowadzi do ostatecznych konsekwencji, każdy obraz do zamierzonej z góry siły wyrazu. Tak samo jest z kompozycją: celowość i konsekwencja w dążeniu do zamierzonego efektu.

Sama fabuła powieści bardzo prosta. Akcja obejmuje ściśle tydzień czasu. Tematem jest miłość dwóch mężczyzn, męża i kochanka, do jednej kobiety, która zdradza i oszukuje ich obydwóch. Kochankiem jest znakomity chirurg. Akcja polega na tem, że szalejący z zazdrości mąż popełnia podłość za podłością, żeby się ostatecznie przekonać o zdradzie; kiedy

jednak jest już prawie u celu, przypadek sprawia, że i tym razem dowodu nie będzie i sytuacja pomiędzy trojgiem bohaterów pozostaje właściwie w tem samem miejscu, w którym była na początku powieści. Tak to się przedstawia *in abstracto*.

Żeby taką fabułę zdramatyzować i puścić w ruch, na to trzeba było nadzwyczajnego artyzmu ekspresji. Ekspresję tę autor osiągnął w stopniu rzadko spotykanym i to jest najwybitniejszą wartością jego książki. Osiągnął ją różnemi środkami techniki powieściopisarskiej, pomiędzy którymi na pierwsze miejsce występuje metoda kompozycji: operowanie chronologią i stosowanie wielorakich sposobów przedstawienia zarówno samej akcji dramatycznej jak i jej antecedencyj. Rzecz zaczyna się od końca, poczem następuje przepysnie zmodulowany nawrót o tydzień wstecz i relacja zdarzeń tego tygodnia, prowadząca konsekwentnie do punktu wyjścia, ale przerywana retrospektywnemi nawrotami w znacznie dawniejszą przeszłość, opowiadająca zdarzenia z przed tygodni, miesięcy czy nawet lat. W tych nawrotach autor stosuje z nigdy nie zawodzącą go *maestrią* najróżniejsze techniki powieściowe: przedstawienie obiektywne, sceny dramatyczno-dialogowe, opowiadania naocznych świadków, przeplatane i uzupełniane wstawkami obiektywnymi, rozmyślania i monologi wewnętrzne głównych bohaterów, wreszcie pamiętnik osoby już nieżyjącej. Pomimo zastosowania tak różnorodnych technik, pomimo braku stałego „punktu widzenia“ (braku całkiem świadomego, a nawet programowego), pomimo ciągłego przechodzenia od jednej techniki do drugiej, całość powieści posiada niezaprzeczoną jednolitość organiczną, na którą składa się jedność terenu i jedność akcji dramatycznej oraz jednolitość przedziwnie sugestywnej atmosfery.

Arcydziełem charakterystyki i duszoznawstwa są postaci obydwóch zakochanych mężczyzn. Ich psychologja, ukazana w ruchu, w dynamice zdarzeń, jest pierwszorzędnem studjum zazdrości (u męża) i miłosego zatrucia (u kochanka-chirurga). Postać jedynej bohaterki powieści jest raczej problematyczna. Nie widzimy jej od wewnątrz ani razu. Możemy ocenić i dokładnie wymierzyć ogrom namiętności, ogrom pasji miłosej (nie tylko erotycznej!), jaką budzi w obydwu bohaterach, ale o niej samej, o jej motywach, o jej psychologii, o powodach ciągłych, chronicznych i zrutynizowanych jej zdrad i kłamstw — nie wiemy nic. Ukazanie tej postaci wyłącznie w widzeniu zakochanych w niej mężczyzn jest doskonałym chwytem konstrukcyjnym; nadaje to szaleństwu ich pasji miłosej tem większą ekspresję i pozwala silniej odczuć jej tragiczną

irracyjonalność, ale samej bohaterce nadaje charakter zagadkowości, który nie przestaje intrygować i drażnić. Nieliczne postaci drugoplanowe zarysowane są z nadzwyczajną, halucynacyjną plastyką. Wielkie wartości opisowe mają partje powieści poświęcone życiu szpitalnemu. Dwa opisy — opis operacji i opis „pechowego dnia chirurga“ — wznoszą się na szczyty powieściowego realizmu.

Rozpatrywana w całości, powieść Choromańskiego budzi pewne zastrzeżenia. Wydaje się, że wirtuozostwo ekspresji góruje tu z nadto nad psychologją. Zazdrość (a więc i miłość) może z nadto została sprowadzona do fizjologii i — medycyny. Niewątpliwie jednak wszystko to leżało w programowym założeniu autora. Zagadnienia moralne, etyczne, czy filozoficzne, nie obchodziły go bezpośrednio. Chciał dać obraz ludzkiego szaleństwa. To też cała powieść stoi artystem przedstawienia i siłą ekspresji. Ten artysta i ta siła osiągnęły tu wyżyny wyjątkowe, rzadko i przez nielicznych osiągnane.

Zupełnie odmienny charakter ma inna wybitna książka ubiegłego roku: *Panny z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza, tom zawierający dwa opowiadania, a raczej dwie krótkie powieści. Tutaj artysta, ekspresja, styl są prawie niezauważalne. Wszystko jest nasycone samą treścią. Są to w formę powieściową ujęte dwa poematy filozoficzne: o bezpowrotności minionego czasu i o żalonym tryumfie życia nad śmiercią. Atmosfera ciszy, spokoju, zadumany i rezygnacji.

W pierwszej powieści, *Pannach z Wilka*, blisko czterdziestoletni Wiktor Ruben wraca do miejsc, gdzie przed piętnastu laty przeżył pamiętny okres młodości. Spędzając wakacje studenckie w dworze wujostwa, Wiktor był w sąsiednim dworze potroszę gościem, potroszę nauczycielem. We dworze było dużo panien. Przed Wiktorem otwierały się różne możliwości — uczuciowe, erotyczne, przyjaźniowe, poetyczne. I oto teraz Wiktor znalazł się w krainie przeszłości. Powstają z zapomnienia dawne sprawy, zarysowują się jakieś kontynuacje, rodzą się możliwości nowe... Ale to wszystko, choć niby żywe, jest równie nieosiągalne w swej istotnej, dawnej formie, jak jedyny niezmienny przez czas obraz jednej z panien, zmarłej przed dziesięciu laty. Wiktor wraca do swych zajęć zarządzającego fundacyjnym folwarczkiem dla ociemniałych dzieci. — Jest wielka, dojmująca melancholja w tej dziwnej historii „utraconego czasu“. Ale oprócz melancholji i beznadziejności poemat ukazuje dużo pięknego wiejskiego świata. W delikatnym, dyskretnym, niezauważalnym artyźmie opisów zostało ukazane autentyczne piękno. W atmosferze dwo-

ru wilkowskiego i dworku wujostwa Wiktora jest coś z powietrza wypełniającego powieści Orzeszkowej albo Turgieniewa. Zapach. Przezroczystość. Spokój. Coś, pomimo wieczystego przemijania, wieczycie niezmiennego.

Druga powieść znajdująca się w tym samym tomie, *Brzezina*, wprowadza w atmosferę całkowicie odmienną. Tu wszystko tchnie chorobą nieuleczalną, spokojnem szaleństwem, śmiercią. Upiorny charakter całości nadaje sam teren akcji: głucha leśniczówka i mogiła żony leśniczego, pochowanej przed rokiem w pobliskiej brzezynie. Do domu wdowca, mieszkającego z opuszczoną i zaniedbaną córeczką, przyjeżdża jego brat, aby tu właśnie umrzeć, gdyż w zagranicznym sanatorjum dla suchotników nie chciano już go trzymać. Pomiędzy braćmi niema harmonji. Suchotnik jest hałaśliwy, wygrywa tanga na fortepianie i każdym słowem doprowadza nerwy wdowca do szaleństwa. W dodatku ma romans z pewną Maliną, siostrą strażnika leśnego. Na tle tego romansu dochodzi do okropnej sceny pomiędzy braćmi. Jesteśmy o włos od bratobójstwa. A potem powolne, okrutne konanie suchotnika, jego śmierć i pogrzeb tuż za domem, w brzezynie. Następnie romans wdowca z tą samą Maliną, przewyciężenie upiornej magji terenu i opuszczenie leśniczówki z jej dwiema mogiłami. — Filozoficzny sens tych ponurych zdarzeń zdaje się mówić, że bezmyślne okrucieństwo śmierci równe jest takiemuż okrucieństwu życia, krzewiącego się ponad śmiercią i pomimo niej. Symbolem, a raczej uosobieniem, tak pojętego życia jest owa Malina, dziewczyna wiejska, jednakowo „kochająca“ i jednakowo, biologicznie, roślinnie powolna obydwu kochankom — i swemu narzeczonemu. Artyzm powieści polega na mistrzowskiem zasuggestowaniu atmosfery — niepokojącej, ciężkiej, upiornej, dławiącej. Opis przedśmiertnych stanów suchotnika, jego konania i następujących potem zwyczajowych obrzędów przedpogrzebowych stanowi punkt szczytowy powieści i pozostawia wrażenie niezatarte. Realizm wszystkich opisów oszczędny, spokojny i zarazem w nieomyślnej trafności wybranych szczegółów — okrutny. Spokojne okrucieństwo — to zasadnicza nuta, na której zbudowano tę bardzo mroczną elegję.

Do wybitnych zdarzeń ubiegłego roku należy również debiut Kazimierza Wierzyńskiego w charakterze nowelisty. Nowy środek wyrazu ukazał nowe, nieprzeczuwane oblicze znakomitego poety i otworzył przed nim nowe możliwości. We wszystkich nowelach zawartych w zbiorze p. t. *Granice Świata* jest tragizm, wszystkie mówią o gro-

zie życia i mówią w sposób nowy a przejmujący. Najbardziej zastanawiającą jest nowela p. t. *Wyrok śmierci*. Potworność opowiedzianych w niej faktów nieodparcie nasuwa myśl o niemożliwości takiego zdarzenia w życiu rzeczywistym — i to nawet wbrew temu, że formalny narrator został tu całkiem wyraźnie zidentyfikowany z autorem. Ostatecznie jest to przecież obojętne. Psychologicznie i artystycznie rzecz jest prawdziwa ponad wszelką wątpliwość. Potworne, dzikie bohaterstwo austriackiego jeńca wojennego w Rosji, studenta i aktora filmowego Morfa, ma głębokie uzasadnienie. Chodziło tu o swego rodzaju „urastanie duchem“, podciągnięcie się do bohaterskiego poziomu kochanej kobiety. Morf chciał dowieść pani O., że jest godnym jej partnerem, że umie żyć w regjonach, do których ona nie chciała go dopuścić. No i dowiódł: pokazał, jak zrozumiał prawdę pani O. i pokazał co w sobie „wyzwolił“ pod zaklęciem szafu bohaterskiego, porywającego go „wzwyż“, ponad siebie. Jest to więc studjum o niebezpieczeństwach bohaterstwa. Niepokojąca, oryginalna, nowa prawda psychologiczna tej noweli została świetnie zharmonizowana z jej prawdą artystyczną. Pod względem kompozycji i techniki przedstawienia *Wyrok śmierci* jest arcydziełem. Rysem prawdziwie genialnym, świadczącym o nieomylnym smaku artystycznym pisarza, jest przedstawienie szczytowego punktu noweli zapomocą relacji pani O., włączonej do opowiadania głównego narratora. Na tem stoi cały artyzm utworu. Relacja pani O brzmi w taki sposób, że nie można jej nie wierzyć. Pani O. jest prawdziwa; nawet zagadkowy szczegół o brzydocie jej paznokci był potrzebny, ponieważ wzmocnił wrażenie prawdziwości, realności tej postaci. Prawdziwe jest też to, co ona mówi. *Wyrok śmierci* jest jedną z najlepiej skomponowanych nowel (nie tylko polskich).

Pozostałe nowele tomu trochę tracą na sąsiedztwie z *Wyrokiem śmierci*. Przy wielu zaletach, nie dorównują wartości tego całkiem wyjątkowego utworu. Dwie nowele ściśle wojenne, *Granice świata* i *Patrol*, odznaczają się skupieniem, oszczędnością efektów i pewną oschłością, przypominającą nowele wojenne Mérimée. Nadzwyczajne skondensowanie upiornej atmosfery wyróżnia nowelę *Msza na Ucharówce* — po-nure studjum szaleństwa, obłędu, zatruty i unicestwienia ludzkich dusz, przerażonych i śmiertelnie umęczonych potwornościami terroru rewolucyjnego. Dwie końcowe nowele, *Napoleon* i *Tarnina*, tematycznie wychodzą poza wojnę i rewolucję, ale również pełne są tragizmu i grozy życia. Pierwsza, o zbankrutowanym przemysłowcu naftowym, z zaciekleścią

niszczącym nieudane dzieło swego życia i ginącym pod rumowiskiem własnoręcznie rozwalonego szybu, oraz o jego skazanym na zagładę synu suchotniku, jest poematem klęski, bankructwa, beznadziejności i zatrącenia. Druga nowela, pomimo pewnych pozorów, nie jest bynajmniej utworem pogodniejszym. Prawda, mamy tu przezwyciężenie, pogodzenie się z losem, harmonję końcową. Smutne to jednak zwycięstwo i żałosna harmonja. Bohaterka noweli, po nagłej śmierci bardzo kochanego męża godzi się ostatecznie na nowe „szczęście“ w ramionach jego przyjaciela. Wola świadoma po wielu szamotaniach ulega „światu przyrody, którym rządzi niepowstrzymany, n a t r ę t n y mus życia“ i na podobieństwo krzaku tarniny „potwierdza wartość życia, ledwie ponad nicłość wywyższonego“. Niema w tem radości ani afirmacji. Utwór, pomimo całkowicie odmienny temat i odmienną tonację uczuciową, w swym sensie filozoficznym uderzająco zbliża się do omówionej wyżej *Brzeziny* Iwaszkiewicza. Tutaj tak samo ślepa przemoc życia postawiona jest narówni z ślepą przemocą śmierci.

Kompozycyjnie inne nowele zbioru nie dorównywają *Wyrokowi śmierci*, ale pod względem stylu wszystkie są jednakowo świetne. Doskonałość prozy jest w książce Wierzyńskiego rzeczą najbardziej zastanawiającą. Stara prawda, że długotrwałe uprawianie sztuki wersyfikacyjnej jest dobrą szkołą dla prozaika, znalazła tu jeszcze raz świetne potwierdzenie¹.

II

Wysoce charakterystycznym dla naszych czasów zjawiskiem są coraz częściej pojawiające się cykle powieściowe. Proust, Galsworthy i Strydom Undset byli tu inicjatorami. Rzecz szczególna, że nie tylko w Anglii i Niemczech, ale i we Francji, gdzie krótka, zwięzła forma powieści należała do ustalonych tradycyj literackich, zaczynają się ukazywać tomy powieściowe liczące po 600 i 700 stron i całe rozległe cykle takich pisarzy jak Jules Romains, G. Duhamel, Roger Martin du Gard, Jacques de Lacretelle i dziesiątki innych, mniej znanych. Musi w tem tkwić jakaś bardzo istotna potrzeba i w zakresie wypowiedzenia i w zakresie percepcji czytelniczej. Zjawisko to w całej pełni występuje również na na-

¹ O książkach Dąbrowskiej, Choromańskiego, Iwaszkiewicza i Wierzyńskiego, w obszerniejszym ujęciu, pisałem w *Wiadomościach Literackich* (nry 7 i 20 z r. 1933).

szym gruncie. W roku 1932, oprócz tetralogii Marji Dąbrowskiej, zainicjowano aż sześć cykli powieściowych, z których dwa, Kadena i Struga, zostały już w początkach roku bieżącego doprowadzone do końca.

Cykl Juliusza Kadena-Bandrowskiego, *Mateusz Bigda*, łączy się z poprzednim cyklem tegoż autora, *Czarnemi skrzydłami*, i stanowi razem pięcioksiąg, pentalogję, a nic nie świadczy o tem, aby rzecz została zamknięta ostatecznie; owszem, można raczej przypuszczać, że niebawem nastąpi ciąg dalszy. W trylogji o Mateuszu Bigdzie występuje kilka postaci znanych z *Czarnych skrzydeł*, ale akcja przenosi się do Warszawy i wciąga w swój zakres mnóstwo nowych figur, głównie ze świata parlamentarnego. W założeniu swem powieść poświęcona jest współczesnemu polskiemu życiu politycznemu. Przedstawia posłów z trzech obozów—konserwatywno-arystokratycznego, ludowego i socjalistycznego; na dalszym trochę planie jeden przedstawiciel „narodowców“, marszałek sejmowy. Główną akcję stanowią, lub mają stanowić, walki, układy, umowy, „konszachty“ pomiędzy temi trzema głównymi ugrupowaniami. Ludowcy dążą do jakiejś bliżej nie sprecyzowanej nowelizacji ustawy rolnej, pozyskują dla tej sprawy arystokratów za cenę „ustąpienia“ ich przedstawicielowi stanowiska Prezydenta Rzeczypospolitej, a poparcie socjalistów wymuszają w drodze pewnych sukcesyj dla ich Banku Robotniczego; „narodowcy“ starają się te układy sparaliżować „interpelacją w sprawie zawieszenia krzyża w sali sejmowej“¹, ale ich akcja ma być znów sparaliżowana zapomocą zaaranżowania przez ludowców skandalu karcianego w hotelu, który jest własnością marszałka sejmu. Na takim tle z groteskową demonicznością występuje postać przywódcy ludowego, Mateusza Bigdy, który ostatecznie wszystkich swych kontrahentów wyprowadza w pole i sam zdobywa „pełnię władzy“. To jest jedna warstwa powieści — polityczna. Pod nią, ponad nią i obok niej występują z nieporównanie większą konkretnością sprawy osobiste, zwłaszcza rodzinne, erotyczne i majątkowe, wszystkich główniejszych działaczy politycznych.

¹ Dlaczego i w jaki sposób owa interpelacja ma pokrzyżować układy ludowców z konserwatystami, a nawet doprowadza do rozruchów ulicznych, tego na podstawie tekstu powieści nie da się ustalić. W tej sprawie, tak samo jak w innych sprawach politycznych, tekst powieści huczy, szumi i świszczcie ciągną ekspresję, ale z tego huku, szumu i świstu nie można wyłowić uchwytnej artykulacji słowno-pojęciowej. Mamy tu dziwny paradoks estetyczny: ekspresję czystą — sam wyraz, bez treści, która miała być za jego pomocą wyrażona.

Cały utwór budzi dwie ważne refleksje: (1) w sprawie stosunku twórcy do opisywanej rzeczywistości i (2) w sprawie stosunku ekspresji artystycznej dzieła do jego treści. Otóż co do pierwszej sprawy. Autor stosuje daleko posuniętą deformację, pojmując ją w ten sposób, że wybiera z rzeczywistości pewne fakty i pewne osobiste rysy charakterystyczne ludzi znanych w polskim życiu politycznym ostatnich lat i dotwarza do nich uzupełnienia i „pogłębienia” czysto fantazyjne a prawie zawsze pogorszające, spotworniające rzeczywistość. Stosuje to zarówno do osób jak do zdarzeń, stosunków politycznych i społecznych. Deformację wprowadza nawet do chronologii, która w tej powieści jest całkowicie fantazyjna. Nie wiadomo, kiedy odbywa się akcja *Mateusza Bigdy*: pewne fakty wskazują na rok 1920, inne na rok 1923, inne znów na lata po r. 1926 (srebrne pięciozłotówki, hotel sejmowy i sam wygląd gmachu sejmowego, zautomatyzowanie telefonów i t. p.). Wśród osób działających zaznaczone są rysy, które bez żadnej wątpliwości pozwalają, a nawet zmuszają, do zidentyfikowania ich ze znanymi, rzeczywistymi postaciami z naszego świata politycznego, ale zarazem, pod pokrywką zmienionych nazwisk, implikuje autor tym postaciom potworności moralne, pachnące najokropniejszym kryminałem. W ten sposób pojęta „wolność artysty” wobec materiału twórczego, wobec rzeczywistości, którą się „kształtuje”, budzi jak najpoważniejsze wątpliwości. Owszem, można przenosić rzeczywistość aktualną do dzieła sztuki; robili to najwięksi twórcy; ale konieczna jest przy tem lojalność, takt, granica pomiędzy faktem a zmyśleniem, wreszcie przyjęcie na siebie pełnej odpowiedzialności wobec swych modeli. Tutaj autor nie ustanawia żadnej granicy pomiędzy znanymi i sprawdzalnymi faktami a złośliwą i potworną implikacją. W tem tkwi problemat, którego nie da się obalić frazesem o „wolności tworzenia”.

Teraz co do drugiej sprawy. Pisząc kiedyś o *Czarnych skrzydłach*, nazwałem stosunek ich autora do człowieka somatyzmem. Tego somatyzmu w *Mateuszu Bigdzie* znajdzie się bez miary; przybiera on tutaj charakter manjacki, chorobliwy, niepomiarkowany. Z nieprzebranej obfitości przykładów przytoczę tylko jeden:

Ciągle przecież w tych dniach ostatnich i wielce gorączkowych podchodził ktoś, podkładał się, przyczajał, a potem gadał tajemnie prosto w ucho, zionąc zapachem gęby i żołądka. Podczas takich okazji Deptuła rozjaśniał połyskliwe czoło, chłoniął oddech człeczyny i już słów nie słuchając, sądził wedle zapachu. Wonie te, czy też

smrody, były różne: wódczane, tytoniowe, żołądkowe, inne znów jakby przasne a inne przypalone, czy też zakalcowate.

Zapach Ciaracha był niby świeży, ale z głębi od spodu, gniło coś w tym człowieku nieustannie. (Tom I, str. 160).

Zapewne, to jest bardzo suggestywne. Ale w jakichż to regionach przebywa wyobraźnia autora! Wyobraźnia ta z zamiłowaniem obmacuje, wacha i niemal liże swe obiekty ludzkie, natomiast jeżeli chodzi o psychologię, o ukazanie duszy człowieka, prawie zawsze obraca się w schematach i rudymentach lub wpada w przesadę fantastyczną albo karykaturę. Tak samo jest w stosunku do głównego tematu powieści — do spraw politycznych. Powódź, ocean ciągłego charakteryzowania, krzykliwe, zamaszyste gesty, retoryka i metaforyka — a pod tem wszystkiem zdumiewający brak konkretnej treści. Ostatecznie są to brawurowe etiudy i warjacje stylistyczne na temat pewnych, bynajmniej nie najważniejszych, wycinków z życia politycznego dzisiejszej Polski, ale o prawdzie tego życia i o prawdzie ludzkiej wogóle cały trzytomowy *Bigda* mówi bardzo niewiele.

Drugą, obecnie już ukończoną, powieścią cykliczną jest trylogja *Andrzeja Struga* p. t. *Żółty krzyż*. Najdłuższa to powieść ubiegłego roku (razem 1128 stron!). Rzecz zakrojona na epopeję wielkiej wojny. Jednakże sceny ściśle wojenne, sama groza wojny, zajmują w niej miejsca stosunkowo mało. Głównym tematem jest tu szpiegostwo wojskowe, wywiady i kontrwywiady obydwóch stron walczących. Nadaje to powieści charakter romansu detektywne, co znowuż dziwnie kłóci się z partjami patetycznymi, w których autor z niepokojącym zamiłowaniem używa zaimka *jakowyś*, czasu zaprzeszłego i kontynuuje tradycję Młodej Polski pisownią *myt* zamiast *mit*. Maniera przedstawiania wizyj sensorycznych jako rzeczywistości, która dopiero pod koniec sceny zdradza swój złudny lub koszmarny charakter, nie zaznacza się tak wybitnie jak w dawniejszych powieściach autora, ale jednak występuje w kilku szczytowych momentach akcji (np. sen Ewy Eward przewożonej do więzienia po wydaniu na nią wyroku śmierci). Jest kilka scen efektowniejszych (katastrofa łodzi podwodnej), przedstawionych z realizmem dosyć suggestywnym. Piękny i bardzo plastyczny opis końcowy ataku czołgowego i walki z czołgami niemieckiej śmiertelnej brygady przestępców i wykolejenców wojskowych. Bardzo efektowna jest postać kapitana francuskiego, który tak się wżywa w swoją maskę szpiegową — Ossiana Helma — że prawie zatracą własną osobowość i w decydującym momencie, zamiast odłączyć się od armji niemieckiej, pozostaje przy niej

i pozwala się zgnieść przez aljancki czołg. Ale w charakterystyce tego bohatera, w rozwoju jego losu, w miłości do owdowiałej subtelnej i dramatycznej Rity, w przyjaźni do porucznika von Senden, w całej postaci profesora Wagera, wynalazcy trujących gazów — więcej jest jednak efektu i programowego idealizmu pacyfistycznego niż zwykłego prawdopodobieństwa i przekonywającej prawdy psychologicznej. Najbardziej jednak wątpliwą pozycją dzieła jest jego postać centralna, owa Eva Evard, genialna (jakoby) artystka filmowa i coś w rodzaju sumienia dziejowego, jakiejś ponadnarodowej oskarżycielki sprawców katastrofy dziejowej, bezmyślnej (jakoby) i absurdalnej. Losy zewnętrzne Evy Evard przypominają losy Maty Hari i są niejako przekomponowaniem losów tej postaci rzeczywistej; ale psychika Evy jest szczytem nieprawdopodobieństwa, a jej wyniesienie ponad cały walczący świat nie znajduje dostatecznego usprawiedliwienia; to też ciągły i szczery zachwyt twórcy dla tej jego bohaterki jest zagadkowy i czasem trochę komiczny. Całość wielkiej budowy cierpi na brak równowagi pomiędzy różnorodnymi elementami dzieła i na brak surowszej konstrukcji.

Jako pierwsza część zamierzonego cyklu wyszła powieść Jerzego Brauna p. t. *Cień Parakleta*. Utwór o bardzo ambitnych założeniach: dzieje młodości i lat uniwersyteckich inteligentnego młodzieńca, poszukującego i zdobywającego pogląd na świat o wartości absolutnej. Autor na przykładzie swego bohatera stara się nas przekonać, że istota prawdy metafizycznej o wszechświecie, człowieku i Bogu nie tylko jest nam dostępna, ale nawet dana *a priori*, niezależnie od doświadczenia. Dzięki tej przyrodzonej zdolności możemy nieomylnie pojąć Boga, przyczynę wszechrzeczy i jej ostateczne cele. Ta optymistyczna filozofja popierana jest w powieści dosyć dowolnem streszczaniem poglądów Bacona, Kartezjusza, Kanta, Schellinga, Fichtego i wielu innych filozofów oraz Ojców Kościoła. W drugim tomie może będzie nareszcie zrozumiałe wyłożona filozofja Hoene-Wrońskiego (sam tytuł powieści pozwala się tego spodziewać). Wszystko to byłoby pociągające i ciekawe, gdyby autor rozporządzał surowszą dyscypliną filozoficzną. Niestety, jego wywody, wygłaszane apodyktycznie i z wielką pewnością siebie, są przykładem umysłowości typowo nienaukowej, mało krytycznej, często naiwnej. Ponadto dzieje myśli bohatera nie zostały tu dostatecznie stopione w jednolitą całość kompozycyjną z rozwojem jego życia. Stąd znaczna część filozoficznej zawartości dzieła musiała być przeniesiona do uwag, komentarzy i wyjaśnień wypowiedzianych przez autora we własnem imieniu.

Zniechęcającą również cechą powieści jest jej styl: często niedbały i pośpieszny, często niemile napuszony — wogóle dziennikarski w niepochlebnem znaczeniu tego słowa.

Sympatyczniejszą próbą jest pierwsza część dwutomowego cyklu powieściowego Michała Rusinka, wydana p. t. *Burza nad brukiem*. Tutaj wielkie zdarzenia dziejowe — ostatnie lata wojny i pierwsze lata niepodległości Polski — ukazane zostały w perspektywie świadomości biednego chłopca, syna stróżki w kamienicy krakowskiej. Dużo ładnych obrazków charakterystycznych, dużo suggestywnej atmosfery nędzy i niedoli ludzkiej — i dużo sentymentalizmu. Mały bohater, jego matka i ludzie, z którymi oni mają do czynienia, występują żywo i wyraźnie; ich szare i twarde życie rysuje się przekonująco. Język powieści bogaty, pełen prowincjonalizmów i dobrze użytej gwary krakowskiej. Dużo słów t. zw. mocnych czyli nieprzyzwoitych, ale ich użycie jest celowe i dobrze usprawiedliwione zamiarem artystycznym. Gorzej jest ze stylem opisów, w którym maniera nieumiarkowanej metaforyzacji panuje jeszcze w całej pełni. Obrazy takie jak: „Wielki wór dojrzałych słów zbił się w nim na miazgę“ nie należą do rzadkości. Widać, że autor sumiennie terminował w warsztacie Kadena — i nie wyszło mu to na dobre.

Koniczyna Wacławy Potemkowskiej jest cyklem trzech powieści: o babce, matce i córce — trzech kobietach „zrośniętych jak trzy listki koniczyny“. Rzecz ciekawa ze względu na epokę i teren akcji. Babka kształci się na pensji polskiej w Kijowie w latach tuż po powstaniu 63 r. Autorka daje doskonały i ciekawy obraz tej mało znanej dziedziny polskiego szkolnictwa, pełen historycznych już dzisiaj rysów obyczajowych. Matka pod koniec wieku ubiegłego uczy się w gimnazjum rosyjskiem w Kamieńcu Podolskim. Szkoła, piękno miasta, życie środowiska polskiego w tym kresowym grodzie — przedstawione prosto, inteligentnie i bardzo zajmująco. Ostatnia część (jeszcze nie wydana) zajmie się wychowaniem i losami córki i rozegra się już w naszych czasach i, zapewne, w Polsce. Artystycznie powieść cierpi na tem, że ma zanađto wyraźny charakter autentycznych prywatnych dziejów, zlekka tylko przekomponowanych na powieściową fikcję; za mało w tem może typowości czy syntezy; ale i czysto powieściowe wartości (żywe charakterystyki ludzi, naturalne dialogi) zastanawiają i zajmują w tem dziele mało dotychczas znanej autorki.

III

Wśród licznych debiutów powieściopisarskich roku ubiegłego najudatniejszym i najciekawszym jest powieść Elżbiety Szemplińskiej p. t. *Narodziny człowieka*, należąca właściwie do poprzedniej grupy, ponieważ również stanowi pierwszą część dwutomowego cyklu. — Historia bardzo oryginalnego małżeństwa i trojga równie oryginalnych dzieci. Najkapitałniejszy mąż i ojciec — drobny urzędnik, najpierw geometra, potem biuralista na poczie. Charakter mętny, tumanowaty, z wiecznymi aspiracjami i słabo usprawiedliwionem poczuciem wyższości nad ludzką przeciętnością; tanio poetyczny, deklamujący wieszczów, zwłaszcza — oczywiście! — Słowackiego, każący żonie uczyć się napamięć *Urody życia* i robiący jej chamskie awantury za małe postępy w tych ćwiczeniach. Kapitałny okaz niedonoszonej genjalności i poetyckiego kołtuństwa. Kocha, na przykład, muzykę, ale nie pozwala żonie zajmować się fortepianem, tylko sam wygrywa fałszywie na mandolinie i wcieka się że nawet w tej sztuce żona okazuje się zdolniejsza od niego. Żona w pewnych zakresach całkowicie głupia i pospolita, w innych, zwłaszcza w całym swem macierzyństwie, staje się często prawie bohatera, a moralnie i nieraz intelektualnie góruje nad swoim pretensjonalnym mężem. W rysunku tej pary małżeńskiej jest coś przedziwnie świeżego, nowego, oryginalnego. Tak samo świat dzieci, przy całej jego trochę może przerysowanej fantastyczności, ukazany został z niezwykłą intuicją i oryginalnością. Nie mam tu miejsca na omówienie szczegółów, a zwłaszcza na przytoczenie cytaty, ale chciałbym przynajmniej zwrócić uwagę ciekawszych czytelników na dwa rozdziały: IV p. t. *Otylja i Andrzej*, świetny, choć jak dotąd kompozycyjnie nie związany z całością, epizod o małym proletariuszu ze „złemi skłonnościami“ i jego nauczycielce pragnącej uleczyć tę chorą duszę, niestety bez powodzenia — głębokie, prawdziwie odkrywcze wniknięcie w psychologję dziecka predestynowanego na przestępcę; dalej na rozdział VII p. t. *Laurenty*, przepyszenie odtwarzający specjalną atmosferę pracy biurowej — tej najokropniejszej na świecie pracy, przeznaczonej dla ludzi, których już nic lepszego ani ciekawszego w życiu nie czeka; wreszcie na umieszczony na str. 217—218 opis zachwyty Aldy wobec kota Mruka wypożyczonego jej na parę dni przez sąsiadkę. To są rzeczy, krótko mówiąc, porywające. — Styl powieści opanowany, jasny, celowy. Po tej — podobno bardzo młodej — autorce można się słusznie spodziewać rzeczy wysokiej miary.

Również bardzo ciekawym debiutem jest powieść Leona Kruczkowskiego — *Kordjan i cham*. Tutaj mamy powstanie r. 1830 w ujęciu klasowym. Dzieło jednak narodziło się nie tyle z ducha Marxa ile z ducha Żeromskiego. Przypomina ideowo opowiadanie *O żołnierzu tułacz*, tylko że radykalnie przewyższa typową dla Żeromskiego ambiwalencję sentymentu i staje uczuciowo całkowicie po stronie krzywdzonych t. j. chłopów, a w warstwie szlacheckiej nie chce widzieć żadnych wartości poza dążeniem do grubo materialnych korzyści. Rzecz jest oparta na autentycznym pamiętniku Kazimierza Deczyńskiego *Opis życia wieśniaka polskiego* i na wielu innych źródłach historycznych, tak, że — podług wyrażenia autora w przedmowie — ma charakter konstrukcji montażowej faktów historycznych. — Zależność od Żeromskiego znalazła wyraz i w stylu powieści, zwłaszcza w nielicznych jej partjach opisowych. Dla przykładu przytoczę jeden okres:

Pojął Kazimierz nagle, w przeraźliwym ostrowidzeniu, tę sprawę przekłą, co jak gryzący opar nawisła tu odwiecznie w głuchem, niskiem powietrzu wsi, jątrzyła utajonym dreszczem wśród skrzypiących opłotków, pomiędzy zapadłemi w ziemię zagrodami... Ową duszność złowrogą, co tu jarzmiła życie podbrózne, śródgłębne, nędzą napuchłe i upodłone ciemnotą!... Ową przemoc pradawną a wielmożną człowieka nad ludźmi — pańskość władnącą i dławiącą, ciężką jak kłatwa rzucona na zgarbione grzbiety (str. 224).

Słownik, charakterystyczne złożenia słów, rytm i patos tego okresu wyraźnie mówią o jego wzorze. Trzeba tylko przyznać, że naśladownictwo jest bardzo inteligentne, powiedziałbym twórcze — i niema w sobie tego bezwolnego, mechanicznego poddania się stylowi mistrza, które możemy obserwować u innych jego naśladowców. — Naogół styl Kruczkowskiego jest dość samodzielny. — „Montażowa“ budowa powieści nie pozwoliła na zwartszą konstrukcję — mamy tu szereg obrazów bardzo luźnie powiązanych, ale w granicach samego obrazu skomponowanych dobrze i — wymownie. Do najlepszych scen należy scena u Lelewela, bezskutecznie namawianego przez sprzysiężonych do objęcia rządów rewolucyjnych. — Słabą stroną tego montażu faktów historycznych jest ta okoliczność, że zakończenie powieści nie zgadza się właśnie z faktami. W powieści Kazimierz Deczyński nie chce się przyłączyć do pochodu podchorążych, maszerujących z Belwederu do miasta: uważa, iż sprawa ich nie jest jego sprawą; mówi: „nie znam wroga moskiewskiego, nie znam cara... moim wrogiem są ciemieży i krzywdziciele ludu chłopskiego, któ-

rych znam dobrze!... których synami wy jesteście!... Wy!“ Wtedy jeden z podchorążych, właśnie syn znienawidzonego dzierżawcy ze wsi rodzinnej Deczyńskiego, uderza go „straszliwie“ w piersi kolbą gweru i — prawdopodobnie — zabija. Na tem się kończy powieść. Tymczasem historyczny Deczyński wziął udział w powstaniu, bił się dzielnie, dosłużył się stopnia podporucznika i przeżył na emigracji jeszcze osiem lat i tam właśnie napisał swój cenny pamiętnik. Jeżeli więc autor dawał „faktomontaż“, to nie należało i tych faktów przemilczać. Włączenie ich do schematu ideologii klasowej byłoby zapewne dosyć trudne, ale — jak mi się zdaje — ostatecznie jednak możliwe. Autor ułatwił sobie zadanie raczej niepotrzebnie, ze szkodą zarówno dla prawdy dziejowej jak i dla własnej ideologii.

Wspólny pokój Zbigniewa Uniłowskiego zdobył sławę sensacyjną dzięki konfiskacie, ale i pomimo taką sławę zasługuje na uwagę. Jest typowym przykładem pierwocin literackich, wygląda na utwór autobiograficzny, a jego artyzm pozostaje w fazie jeszcze dosyć surowej. Utwór ma wartość raczej dokumentu, gdyż odtwarza środowisko nie uzyskane dotąd w powieści: powojenną warszawską cyganerję literacką i studencką, jakże różną od wszelkich dawniejszych, naszych i obcych, cyganeryj! W odtworzeniu tem autor okazał temperament pisarski nieprzeciętny i wielką zdolność obserwacyjną. Postaci kilku studentów i młodych literatów, dwie czy trzy kobiety, wszystko skupione w jakimś zakazanem mieszkanku proletarjackim, ukazał autor w ostrem świetle i przedstawił w ruchu niezaprzeczenie żywym. Ciasnota, zaduch, nędma, prostactwo, głupota ludzka, nuda straszliwa, kłótnie, dokuczliwość, pijatyki, miłość daleka od wszelkiego romantyzmu, choroby i śmierć — samobójcza lub naturalna, gruźlicza — oto główne składniki tego życia we wspólnym pokoju. Na tem ponurem tle wykwita czasem surowa, pozbawiona czułości, dobroć ludzka. Poza pokojem — knajpa, nudne i niebardzo inteligentne dyskusje literackie, pijaństwo i trochę rozpusty. W młodym autorze zdaje się tkwić pierwszorzędny temperament pisarski, któremu brak jeszcze opanowania, krytycyzmu i, mówiąc otwarcie, kultury literackiej. Stąd uleganie złym przykładom i wprowadzanie do powieści ludzi rzeczywistych pod lekko zmienionemi nazwiskami, stąd nadużywanie brutalności słownych, stąd niezaradność kompozycyjna. Ale ta pierwsza powieść świadczy wyraźnie, że autor braki usunie łatwo, a trudności przezwycięży niebawem napewno.

Szczury Adolfa Rudnickiego są utworem dziwacznym

i w pierwszym zetknięciu dosyć nieprzyjemnym. Styl zaniedbany, prawie niechlujny, mnóstwo okropnych błędów językowych, w treści jakiś mgławicowy chaos, trudny do przeniknięcia. Przy bliższem zapoznaniu się z tym pamiętnikiem osiemnastoletniego chłopca z ponurego miasteczka wyczuwamy, że jest w tem jednak jakaś wyższa finezja; że i to zaniedbanie stylu i nawet błędy polszczyzny mogą tu być świadomym eksperymentem. Autor pragnie dać przekrój psychiki człowieka pogrążonego w beznadziejną nędzę i pozbawionego wszelkiej woli, wszelkich aspiracji, wszelkiej ambicji życiowej. Robi to metodą mikroskopową: opis kilkunastu minut tego życia zajmuje całe dziesiątki stronic. Jest w tem, zdaje się, naśladowanie Joyce'a, a napewno widać gruntowne przejęcie się freudyzmem. Ostateczny efekt powieści — zaiste szczurzy zapach nędzy i beznadziejności — dorównywa najbardziej ponurym efektom Dostojewskiego. Jako pierwszy utwór nieznanego autora rzecz budzi szczerze zainteresowanie. Jest, trzeba użyć tego słowa, frapująca.

Żeby pozostać przy formie pamiętnika, wspomnę w tem miejscu o dwóch jeszcze utworach napisanych w tej formie. Pierwszy to *Pamiętnik Marji Joanny Rudzkiej* — zwierzenia młodej kobiety, wykształconej, kulturalnej, o wielkich ambicjach, najpierw naukowych, potem literackich, spragnionej miłości i pełni życia, a nie mogącej znaleźć swego miejsca w dzisiejszym świecie i kończącej, po wielu bankructwach uczuciowych, samobójstwem; nowa „spowiedź dziecięcia wieku“, poprzedzona przedmową i przeplatana komentarzami autorki, która formalnie występuje tylko jako wydawca autentycznego pamiętnika. W tych komentarzach pragnęłoby się bardziej krytycznego stosunku do bohaterki, która nie tylko wzrusza rzeczywistym cierpieniem, ale i drażni częstym snobizmem. Drugim utworem w tej formie jest powieść *Mieczysław* a R. Frenkla *Minuta milczenia*. I tutaj bohater nie znajduje swego miejsca w świecie i ani przez miłość ani przez doświadczenia wojenne nie może się połączyć z czemś, co by mu dało poczucie pełni życia. Lata uniwersyteckie w Wiedniu, miłość, wojna, okopy, szpitale dla zakaźnych, nuda etapowo-kancelaryjna, koniec miłości gasnącej powoli przez lata przymusowej separacji, powrót z wojny do Lwowa i śmierć od jednej z pierwszych kul wystrzelonych w walce polsko-ukraińskiej — oto zarys losów bohatera powieści typowo debiutanckiej, wypowiadającej „gorzyc wiośnianą“ żarliwie, ale trochę jeszcze chaotycznie.

Dwie powieści Artura Prędskiego są eksperymentami interesującymi, ale niebardzo udanymi. *Alkohol* atmosferą i problematyką

przypomina powieści Przybyszewskiego. Historia dwóch literatów, z których jeden ma talent i słaby charakter, a drugi ma spryt i siłę charakteru. Silny eksploatuje słabego z pomysłów literackich i niszczy go alkoholem i erotyką własnej żony. W rozwiązaniu tej sytuacji jest sporo przenikliwości psychologicznej, ale trudno się nią przejąć na serio. Przytoczona w powieści nowela pierwszego z literatów, zawierająca kilka jaskrawości freudowskich, za które cała książka została skonfiskowana, nie przekonywa o jego jakoby wybitnym talencie. *Ciąg dalszy* jest jeszcze jednym przyczynkiem do literatury na temat rozczarowania powojennego. Nad *Alkoholem* góruje konkretnością terenu i środowiska i mniej sztuczną problematyką społeczną i psychologiczną. Styl obydwu powieści w prostocie swej zanadto szary i „zgrzebny“.

Odrębną i oryginalną pozycją wśród tych debiutów jest powieść Anny i Jerzego Kowalskich *Mijają nas*. Powieść podróźnicza, ironiczna i egzotyczna. Hiszpania jest dla nas terenem egzotycznym, zwłaszcza w tych zakątkach kraju i środowiskach ludzkich, które tu zostały wdzięcznie i zajmująco opisane. Zapach egzotyizmu przenika całą książkę, która jest zbiorem nowel dramatycznych, charakterystycznych i humorystycznych na tematy zaczerpnięte głównie z życia ludu wiejskiego i miejskiego. Legendy lokalne, sugestje wielkiej sztuki i literatury hiszpańskiej, tragizm i groteska w losach ludzkich, obserwacje bystre i przenikliwe składają się na zbiór niezwyklej wrażeń podróźniczych, zantowianych stylem czasem trochę *précieux*, naogół jednak dobrze dostosowanym do migotliwej zmienności tematów.

Inni ludzie Gustawy Jareckiej są powieścią zbudowaną na kontraście dwóch środowisk społecznych. Bohaterka, córka dentysty z Łodzi, pieczęłowicie wychowana w tradycjach drobnej burżuazji niemieckiego pochodzenia, dzięki pewnym okolicznościom, a głównie dzięki irracjonalnemu popędowi, usamodzielnia się, pracuje w Warszawie jako nauczycielka w żydowskiej szkole ludowej, poznaje człowieka z „innego świata“ i przez miłość ku niemu wchodzi w świat „innych ludzi“, o których wolno przypuszczać, że są wyznawcami ideologii komunistycznej. Powieść napisana interesująco, stylem trochę niezdeterminowanym i jakby nieśmiałym. Najciekawsza w opisie dzieciństwa bohaterki na gruncie łódzkim i w scenach ze szkółki żydowskiej. Malowidło środowiska „innych ludzi“ jest trochę zamazane i nie zawsze zrozumiałe.

Powieść Jerzego Zawieyskiego *Gdzie jesteś, przyjacielu?*... to znów przyczynek do literatury rozczarowania powojennego. Rzecz

składa się z dwóch części o bardzo nierównej wartości. Część pierwsza przedstawia życie ludu robotniczego w Łodzi podczas wojny i okupacji niemieckiej. Artyzm tego przedstawienia jest dość surowy, prawie prymitywny. Lepsze wrażenie sprawia część druga malująca dzisiejszą naszą emigrację robotniczą we Francji. Tutaj widać, że autor pisze z własnej obserwacji, a obserwatorem jest inteligentnym i umie ukazać rzeczy zajmujące i przejmujące w tem mało znanem środowisku. Właśnie najciekawszy jest obraz środowiska — informacyjna strona powieści. Mniej zadowala sam bohater, którego młodość poznaliśmy w pierwszej części, a który teraz, na emigracji, widzi, że wojna niczego nie rozstrzygnęła, przeczuwa zbliżającą się nową katastrofę dziejową i daremnie tęskni do przyjaciela, otoczony zewsząd wrogami. Więcej w nim stylizowanego symbolu niż żywego szlówika. Zato inne postaci z życia emigracyjnego wypadły bardzo żywo. Jako pierwsza próba pisarska rzecz jest interesująca i pozwala się spodziewać od autora w przyszłości dobrej powieści społecznej.

Pierwsza powieść *I z a b e l l i L u t o s ł a w s k i e j*, *Andrzej Korecki*, jest inteligentną próbą naśladowania sztuki powieściopisarskiej Weyssenhoffa. Środowisko, w pewnej mierze tematyka, a głównie styl przypomina tu mistrza powieści z wyższych sfer ziemiańskich. Tylko u Lutosławskiej już widzimy tragedje rodzinne, zwłaszcza małżeńskie, których Weyssenhoff nie obserwował w tem środowisku, a przynajmniej ich nie opisywał. I w tej powieści są małżeństwa rozbite beznadziejnie, a małżeństwo głównej pary bohaterów, doprowadzone do skutku po bardzo pięknie opisanej miłości, w pewnym momencie wisi na włosku. Zresztą książka mówi najwięcej o miłości szczęśliwej dwojga ludzi nierównych wiekiem, ale równych zaletami i bardzo sympatycznych. Analiza tej miłości, charakterystyki licznych postaci drugoplanowych i opisy przyrody świadczą o dobrej szkole i niemałym talencie debiutanki.

Debiutem literackim jest zapewne książka *H e l e n y B o g u s z e w s k i e j* *Świat po niewidomemu*. Nie jest to powieść, ale można z niej powziąć wyobrażenie o wybitnym talencie pisarskim autorki. Ten zbiorek opowiadań o życiu w zakładzie wychowawczym dla ociemniałych dzieci jest wyjątkowo ciekawą i doskonale napisaną książką. Autorka wprowadza nas w tajemniczy świat najstraszniejszego kalectwa: ślepoty od urodzenia, i pokazuje, jak dotknięte nią dzieci pozostają dziećmi o psychice zasadniczo identycznej z psychiką ich szczęśliwych, widzących rówieśników; jak się bawią, radują, marzą o przyjemnościach i ile mogą

mieć tych swoich przyjemności. Na przykładzie pewnego Karolka, który po licznych operacjach, odzyskał nareszcie wzrok, widzimy jak przystosowanie do życia „po niewidomemu“ nie pozwala przejść do życia normalnego, jak ten chłopiec niechętnie odchodzi od zdobytej już w tamtych warunkach indywidualności i najwidoczniej traci coś bardzo cennego. Ale są również przez autorkę z przedziwną siłą wyrazu ukazane takie momenty w tem życiu, zwłaszcza u dzieci starszych, u dorosłych prawie dziewcząt, kiedy poczucie krzywdy tego kalectwa staje się czemś nie do zniesienia, czemś tak strasznym, że można wobec tego tylko milczeć, jak milczy się wobec śmierci. Te kilkakrotne nagle zamilknięcia w relacjach autorki pozostawiają niezapomniane wrażenie. Styl tych opowiadań jest rzeczywistym korrelatem subtelności, dyskrecji i prawdziwej dobroci. Zdaje się, że tylko takim stylem można mówić o tych rzeczach.

Zastęp Heleny Hełm-Pirgowej jest powieścią z życia młodzieży polskich szkół prywatnych w Częstochowie, tuż przed wybuchem wojny światowej. Dramatyczne walki z rosyjskimi władzami szkolnymi, konspiracje i przygotowania starszej młodzieży do walki o niepodległość zostały tu przedstawione zajmująco i zgodnie z historyczną prawdą, aczkolwiek bez wybitniejszej ekspresji artystycznej.

Debiutem prawdopodobnie jest obszerna powieść historyczna *Kazimierza N. Gołby W cieniu Wielkiej Legendy* na temat powstania listopadowego. Nowością jest tu przedstawienie prób związania sprawy powstania z osobą księcia Reichstadt („Orlątko“) i wynikająca z zapatrywań bohatera powieści, Tadeusza Dawidowskiego, koncepcja, że niepowodzenie czy też zaniedbanie tych prób było przyczyną upadku powstania. Pod względem kompozycji i stylu rzecz stoi mniej więcej na poziomie historycznych powieści Gąsiorowskiego.

Wiosna grecka *Hanny Malewskiej* daje inteligentną rekonstrukcję życia sportowego w starożytnej Grecji, a bohaterem opowiadania jest nie byle kto, bo sam Platon z czasów swej (przypuszczalnie) wszelkimi sportami wypełnionej młodości. Opowiadanie przedstawia przejście od sportu do filozofii i stara się wyjaśnić naturalność takiego przejścia — albowiem „karność ducha i ciała jednej jest natury“. Zdaje się, że autorka oparła swoją rekonstrukcję na dobrych źródłach, a stworzone przez nią obrazy mają ekspresję przekonującą i efektowną.

Na podszybiu *Jana Waśniewskiego*, podług podtytułu, jest „powieścią górniczą“, ale zajmuje się głównie życiem rodziny sztygara Kossobudzkiego, wdowca z trojgiem dorosłych dzieci, pracującego naj-

pierw w Zagłębiu, potem na kopalni rudy w Olkuszu. Właścicielami kopalni i szefami Kossobudzkiego są Francuzi i powieść w ciemnych barwach przedstawia ich rabunkową i bezlitosną dla podwładnych gospodarkę. Sprawy rodzinne, opowiedziane zręcznie, składają się na zajmujący obrazek obyczajowy. Dwie katastrofy kopalniane opisane są precyzyjnie, po inżyniersku. Po stylizowanych opisach takich katastrof u Kadena lub Morcinka czyta się te trzeźwe relacje z wielkim zainteresowaniem i nie bez pożytku.

Robotnicy Jeremiego Kornagi są powieścią satyryczną. Z wielkim temperamentem, chwilami z zacięciem wyższej komedji politycznej, autor opisuje organizowanie oddziału robotniczego przez arystokratyczny „Związek wielkiej Polski mocarstwowej“, który pragnie mieć swoich własnych robotników, zmilitaryzowanych, posłusznych i gotowych do rozbijania innych organizacji robotniczych. Cała akcja polega na wzajemnem nabieraniu jednej strony przez drugą. Mnóstwo tu aktualnych aluzyj politycznych, sporo ostrej choć karykaturalnej satyry, przepysznych scenek rodzajowych i doskonałych, żywych dialogów w świetnie pochwycionej warszawskiej gwarze robotniczej. Ale rzecz ma wadę nie do darowania: jest za długa, rozciągnięta ponad wszelką miarę i przez to w ostatecznym wyniku nużąca. Komedja nie może mieć więcej niż pięć aktów, a tutaj jest ich przynajmniej dziesięć razy tyle. Za dużo dobrego!

Satyra jest też króciutka powieść S. Steina *Pan Dyrektor Gulin*. Doskonały temat: życie szkoły średniej w małym miasteczku wschodnio-galicyskiem. Tytułowy bohater powieści jest śmiało zarysowanym typem karjerowicza, lizusa, chama i kolosalnego, nieprawdopodobnego głupca. Tylko, że na tem ogólnem zarysowaniu rzecz się kończy; autor nie zdołał zdynamizować swego pomysłu. Mogła z tego powstać polska wersja *Drobnego biesa* Sołoguba czy *Profesora Unratha* H. Manna, ale autorowi zabrakło rozmachu i fantazji.

Falista linja Adama Madlera wprowadza czytelnika w świat małomiasteczkowej inteligencji żydowskiej. Znowuż ciekawy temat i znowuż wykonanie zawodzi. Jakiś mglisty idealizm społeczny, „zasadnicze“ dyskusje, sentymentalne rozmowy i wielki brak uchwytnej treści.

Z pozostałych debiutów *Kobietki* Ewy Ziemskiej nie zdradzają poważniejszych aspiracji artystycznych, a *Uśmiechy samotności* Zygmunta C. Koczorowskiego i *W siódlach miłości* Jana Orskiego są przykładami książek napisanych tylko dla własnej satysfakcji autorów.

IV

Przechodząc do pisarzy już znanych, wypada najpierw omówić tych, którzy w swych kontynuacjach przynoszą coś nowego i posuwają się naprzód. Tutaj przede wszystkim należy nowa powieść *Tadeusza Kudlińskiego Wygnańcy Ewy*. To już nie krok naprzód, ale najefektowniejszy skok o tycze. Powieść ma bardzo oryginalną konstrukcję: składa się jakby z osobnych nowel czy obrazków, poświęconych każdy jednemu z bohaterów. Po kilku nowelach o innych postaciach wraca znowu nowela o postaci przedstawionej w pierwotnym jej zarysie, uzupełnia jej obraz, rozwija dalej linię jej losów, i tak z tych pojedynczych a co pewien czas powtarzanych ogniw powstaje zwarty ogólny obraz współczesnego wielkiego miasta ze wszystkimi jego warstwami, klasami, typami i żywiołami. W nowelach poświęconych jednej postaci panuje jednolity sposób przedstawienia, właściwy psychice tej postaci. Różnorodność typów i charakterów, żywość, realizm i rozmach w ich szkicowaniu godne są najstaranniejszej uwagi. Trudno tu wymienić te wszystkie figury i trudno któreś z nich wyróżnić, gdyż każda jest w swoim rodzaju znakomita. To jest obraz współczesności ukazany w ruchu — dziesiątki najdziwniejszych losów ludzkich, zazębiających się wzajemnie i przecinających pod najbardziej niespodziewanymi kątami. Ale ten obraz ma w powieści nadbudowę ideologiczną — i tutaj nasuwają się od razu zastrzeżenia. Autor, urodzony malarz-realista, nie jest, albo jeszcze nie jest filozofem. Owa nadbudowa, wyodrębniona w osobnych rozdziałach książki drukowanych kursywą i połączonych kolejnymi prośbami *Modlitwy Pańskiej*, jest najniepotrzebniejszym a pretensjonalnym dodatkiem do utworu w istotnej swej warstwie dalekiego od wszelkiej pretensjonalności. Ten komentarz liryczno-filozoficzny przeszkadza kontemplacji obrazu i osłabia jego wymowę. Jest on jakąś pozostałością młodzieńczego nieopanowania, które nie chce pamiętać, że warunkiem mistrzostwa jest — ustalenie własnych granic.

Drugą kontynuacją godną uwagi jest kontynuacja *Zygmunta Nowakowskiego*. Nie mam tu na myśli *Kucharza doskonałego*, który jest bliźniaczko podobny do *Geografii serdecznej*, tylko powieść p. t. *Start Edmunda Sulimy*. Jest to ciekawe studjum duszy aktora, ujęte w formę dobrze skomponowanej powieści. Tok opowiadania lekki, swobodny, przeplatany komentarzami autorskimi w manierze staroświeckiej, nie mniej jednak odtwarzający proces psychiczny z przenikliwością

całkiem nowoczesną. Szkoda, że autor nie obrał sobie za przedmiot studjum egzemplarza ludzkiego o szlachetniejszym ciężarze gatunkowym: pewne rysy charakteru jego bohatera wydają się podyktowane skłonnością satyryczną; naogół jednak otrzymuje się obraz interesujący i wiarygodny. Widzimy nieustające, bolesne naprężenie ambicji, dążenie do pokazania siebie w najkorzystniejszym aspekcie, do panowania nad innymi ludźmi w zakresie najmizerniejszych drobiazgów życiowych, wieczne oscylowanie pomiędzy poczuciem tryumfu a pewnością klęski, kołysanie się na djabelskiej huśtawce, zawieszona nad przepaścią. Proces ten rozwija się na konkretnem tle teatru krakowskiego, odmalowaniem ze znajomością rzeczy i pierwszorzędnym realizmem. Teren, ramy obrazu, ludzie — aktorzy, statyści, rzemieślnicy teatralni, publiczność — wszystko ma swój wyraz właściwy i wszystko jest objęte wizją jednego człowieka i ukazane w perspektywie jego szaleństwa. Powieść ma własny, oryginalny rytm i doskonałą jednolitość konstrukcyjną.

Powieść *Gustawa Morcinka, Wyrąbany chodnik*, nie tylko imponuje rozmiarami — przeszło tysiąc stron — ale również bogactwem materiału tematycznego. Mamy tu malowidło życia rodzinnego, narodowego i społecznego o zakroju epopeicznym. Autor chciał dać całkowity obraz bytowania żywiołu polskiego na obydwóch Śląskach, Górnym i Cieszyńskim, w epoce kiedy żywioł ten zdobywał uświadczenie narodowe i w najtwardszym trudzie „wyrąbował chodnik“ prowadzący do zjednoczenia z całością ojczyzny. Zgodnie z tym zamiarem przedstawił w kilkudziesięciu reprezentacyjnych postaciach nie tylko lud robotniczy, górników i hutników, ale również cały ustrój społeczny i kulturalny kraju: oprócz zwykłych robotników pokazał sztygarów, inżynierów, lekarzy, dyrektorów, szkołę ludową, niosącą razem z oświatą wynarodowienie; kościół i rolę duchowieństwa w walkach o utrzymanie narodowości; stowarzyszenia kulturalne i oświatowe, teatry amatorskie, czytelnice, wybory, strajki, obyczaje, tradycje, prace powszednie, zabawy, uroczystości, święta, odpusty, pogrzeby i dziesiątki innych jeszcze form i postaci życia zbiorowości ludzkiej. — Motywem dynamicznym, nadającym ruch i życie powieści, są w pierwszym tomie walki narodowościowe z Niemcami i w mniejszej mierze z Czechami, a w drugim trzy kolejne powstania górnośląskie i plebiscyt oraz wojna z Czechami o zagłębienie Karwińskie. Chronologicznie powieść zaczyna się w pierwszych latach bieżącego stulecia, kończy się wkroczeniem wojska polskiego na Górny Śląsk. Takie są ramy. — Jak się udał ten obraz pod względem artystycznym? Otóż pod

tym względem obraz nie jest jednolity. Jako powieść książka składa się z ustępów o wartości bardzo nierównomiernej. Autorowi nie udało się przetworzenie tak olbrzymiego materiału w konsekwentną konstrukcję artystyczną. W drugim zwłaszcza tomie są całe wielkie partje nie związane organicznie z powieścią, opowiadające o zdarzeniach dziejowych sposobem dziennikarsko-referatowym, niejako poza plecami bohaterów powieści. Również sami bohaterowie nie zawsze są dostatecznie wyodrębnieni z ogólnego tła. W konstrukcji zdarzeń i konfliktów dramatycznych sporo typizacji i uproszczeń. W zakresie kompozycji i stylu autor ulega niekorzystnemu dla niego wpływowi Reymonta. Stąd pochodzi kompozycja „panoramiczna” i stylizacja opisów na prostotę i prymitywizm. Pewne miejsca świadczą, że autor mógłby być o wiele bardziej interesujący, gdyby w zakresie stylu stał się samodzielniejszy. Mniej stylizowanego opisu a więcej zwykłego opowiadania, więcej prostej narracji, wyszłoby znakomicie na korzyść *Wyrąbanemu chodnikowi*. — Te wszystkie zarzuty nie przekreślają bynajmniej wartości dzieła Gustawa Morcinka. Mówią one tylko, że jego powieść mogłaby być lepsza niż jest. Tak jak ją mamy przed sobą, jest ona raczej olbrzymich rozmiarów szkicem niż wykończonem dziełem sztuki. Szkic ten posiada dwie wielkie wartości. Po pierwsze — jest autentyczny: mówi prawdę o ludzie górnośląskim, ukazuje patos jego patryjotyzmu, uświadomienie dążeń i praw, niespożytą energję. Po drugie — szkic ten mówi przejmująco o najstraszniejszym nieszczęściu, jakie może dotknąć zbiorowość ludzką: o niewoli politycznej i o konieczności walki narodowej. Nie idealizuje tych spraw — owszem, przedstawia ich fatalizm i okrucieństwo. Ludzie *Wyrąbanego chodnika* często ociekają krwią, często — jak świetnie powiedział autor — unosi się wokół nich „swąd nienawiści i okrucieństwa”, ale ich dążeniem jest wydobycie się z tej atmosfery, stworzenie i ugruntowanie lepszego porządku świata. Taki jest sens ideologiczny tej pod względem artystycznym niedoskonałej powieści. — Wydany już po *Wyrąbanym chodniku* zbiór nowel Morcinka p. t. *Chleb na kamieniu* nie dodaje nic nowego do charakterystyki autora. Nowością jest tu tylko jeden utwór: *Burmistrzanka Gryzelda* — próba stylizacji historycznej, podjęta zapewne pod wpływem nowel śląskich Zofji Kossak, ale nie dorównująca wzorowi.

Wspomniane nowele Zofji Kossak wyszły w zbiorze p. t. *Nieznanany kraj*. Są to dwadzieścia dwa utwory o bardzo różnorodnym charakterze kompozycyjnym i nierównej wartości artystycznej. Nowele,

sceny historyczne, obrazki rodzajowe, wspomnienia osobiste, opisy zwiedzania kopalni i hut, doskonałe artykuły informacyjne o terenach śląskich pozostałych za granicą niemiecką i czeską, wreszcie trochę (znaczenie mniej doskonałej) publicystyki politycznej. Największą w tem wszystkim wartość mają opisy. Czy to będzie opis pierwoboru śląskiego w pierwszej noweli p. t. *Nad Odrą w 1015 r.*, czy opis kopalń, hut żelaznych lub zakładów chemicznych (*Na ziemi i pod ziemią*), czy opis uroków krajobrazu beskidzkiego (*Krasa gór*) — wszędzie wyobraźnia i obserwacja artystyczna autorki znajduje wyraz w słowie doskonale pięknem i celowem. Inaczej rzecz się ma z rysunkiem i psychologią licznych postaci historycznych związanych z dziejami Śląska. Trafiają się i w tym zakresie rzeczy udatne, naogół jednak autorce nie udało się zdramatyzować materiału historycznego: w rozmowach, dialogach i rozmyślaniach tych ludzi jest jakaś sztuczność; czuje się, że mówią i rozmyślają w przedstawiony sposób tylko dlatego, żeby nas poinformować o swej roli i znaczeniu historycznem, a nie dlatego, że tak wynika z ukazanej w noweli aktualnej sytuacji. To też najlepiej wypadły postaci bezimienne, typowe. Jako dzieło artyzmu rzecz jest nierówna. Ale jakież to bogaty zbiór wiadomości o Śląsku, o jego historii, o ludziach zasłużonych w walce o polskość tego kraju, o pięknościach jego krajobrazu, o jego bogactwach przyrodzonych i o jego dzisiejszych potrzebach i troskach! Na tem polega niewątpliwa wartość książki¹.

Książka J. K a d e n a B a n d r o w s k i e g o *Aciaki z I-szej A* należy raczej do publicystyki. Jest to szereg krótkich obrazków, szkiców, wspomnień na temat dawnej szkoły średniej galicyjskiej, znanej autorowi z osobistego doświadczenia, i na temat dzisiejszego życia szkolnego w stolicy, obserwowanego zbliska na przykładzie młodzieńczych przyjaciół autora. Niektóre obrazki ładne, niektóre spostrzeżenia bystre i godne uwagi, ale wszystko tonie w morzu forsownie stylizowanego i nużącego gadulstwa.

Zupełnie odmienny charakter ma inny zbiorek „szkiców z życia szkoły“ — *Chłopcy* S t e f a n a B a l i c k i e g o. W tych dwunastu przepysznie wykonanych portrecikach psychologicznych jest ekonomja słowa,

¹ Szczegółowsze rozwinięcie uwag o książkach Z. Nowakowskiego, G. Morcinka i Zofji Kossak drukowałem w *Wiadomościach Literackich* (nr 11 z 1933, oraz 45 i 51 z 1932).

precyzja i zwartość obrazu, trafność wyboru szczegółów i rysów charakterystycznych. Książka mówi o uczniach szkoły powszechnej, pochodzących przeważnie z rodzin proletarjackich; ukazuje ich nie tylko na tle szkoły, ale i w otoczeniu domowym, tak że w każdym obrazku mamy całkowity zarys warunków życia, nieodwołalnie ustalających przyszłe losy chłopców, prawie zawsze beznadziejnie mroczne. Główny jednak akcent spoczywa wszędzie na predyspozycjach wrodzonych każdego chłopca, na fatalizmie wynikającym z samego charakteru. W tym zakresie przenikliwość autora jest zastanawiająca. Pod względem konstrukcji każdy z obrazków jest zamkniętą i dobrze zorganizowaną nowelą.

Dwie nowe książki J a n a W i k t o r a, *Czarna Rózia* i *Eros na podwórzu* są kontynuacją przedziwnego nieporozumienia. Pierwsza książka w znacznej części, druga w całości poświęcone są zwierzętom. W pierwszej i drugiej autor z przekonaniem i zamiłowaniem rozwija w dalszym ciągu swoistą koncepcję psychiki zwierzęcej, polegającą na tem, że każdemu opisywanemu zwierzęciu implikuje się nie tylko uczucia ale i pojęcia ludzkie — społeczne, estetyczne, moralne, a nawet religijne. Psy modlą się do Wielkiego Gazdy (oczywiście psa), a jakiś np. kaczor w momentach podniosłych może religijnie wzdychać do Wielkiego Kaczora i t. d. Konwencja przemawiania ludzką mową stosowana jest w całej pełni i doprowadzona do najskrajniejszych konsekwencji: zwierzęta mówią zróżnicowanymi dialektami i gwarami, dowodząc tem, że w ich społeczności, tak samo jak u ludzi, zachodzą różnice kulturalne i klasowe. I to wszystko nie ma bynajmniej charakteru jakiegoś apologu antycznego czy takich opowiadań zwierzęcych, jakie drukował w *Chimerze* Jan Lemański. Tam pseudonim zwierzęcy jest maską nałożoną na człowieka w celu osiągnięcia specjalnych efektów satyrycznych, moralizatorskich czy tylko poprostu artystycznych. U Wiktora chodzi zupełnie o co innego. Te implikacje mają pretensję do odkrywczości w dziedzinie psychologii rzeczywistych zwierząt. Ale jak to wygląda? Co się przez to osiąga? Taki pewien Azor w *Czarnej Rózii* jest przyjacielem biednej roznosicielki węgla i rozumie wszystkie jej krzywdy, całą niedolę ludzką, miłość do dzieci nieślubnych, upokorzenia, zawody, klęski. Odchodząc z jej nory, „na mgnienie odwraca głowę i w jednym spojrzeniu przez boleść uśmiecha się do dzieci: — Nie bójta się — ja tu przyjdę“. To też kiedy Azor dostaje wścieklizny, Rózia bez żadnych obaw biegnie do niego razem z dziećmi, „chwytą spazmatycznie i przechyla ku niemu głos, duszę, życie: — Od ciebie zawsze dobre — zawsze najlepsze. Co my

teraz? Z tobą było łej". Zaraz potem Azor kona, a jego „uśmiech pełen miłości uniósł się na wyżyny wiekuistego uciszenia, aby wcielić się w kształt wieczności i w zaświatach drugiego życia zaświadczyć wyrazami wdzięczności, że na ziemi żyją dobrzy ludzie". Do takich efektów dochodzi się w tonacji sentymentalnej; zobaczymy jeszcze, jak brzmi tonacja humorystyczna. W *Erosie na podwórzu* opisana jest miłość u zwierząt, głównie wśród ptactwa domowego. Tutaj znowuż wszystko w ludzkich kategoriach: rycerskość, romantyzm, ambicje, przekomarki, udana wstydlivość, fanfaronady, hypokryzja i oburzenie moralne. Pewien kaczor tak przemawia do umiłowanej kury: „O czarująca! Co za głowa, co za oblicze, co za sukieneczka, co za nóża. Ach, z jakim wdziękiem chodzisz. Wytworność! Szaty twoje chyba z puchów i muślinów. Kaczka przy tobie śmieciarką. Kocham twoją piękność". Potem ten kaczor i jeszcze drugi przemocą zdobywają kurę, a nawet ją gwałcą. W tej scenie połączenie zewnętrznych cech ptasich z dobitnie akcentowaną w przedstawieniu psychiką typowo ludzką daje niespodziany efekt jakiejś fantastycznie groteskowej pornografii. — Autor lubi zwierzęta i zapewne często z nimi przebywa, ale do jego zdolności obserwacyjnych na tem polu trudno mieć zaufanie. Bystry obserwator świata zwierzęcego zwróci przedewszystkiem uwagę na to co nie przypomina człowieka, co jest całkowicie różne od nas i dlatego tak tajemnicze i pociągające. W zwierzęciu jest dużo mniej cech ludzkich niż w człowieku zwierzęcych. Psychika zwierzęcia jest jedną z najotchłanniejszych tajemnic znanego nam świata i może być zarówno tematem badań naukowych i refleksji filozoficznej, jak obiektem intuicji i ekspresji artystycznej. To jednak co uprawia Jan Wiktor nie ma wartości w żadnym z tych zakresów i nie prowadzi do niczego¹.

Heleny Zakrzeskiej „opowieść o niedźwiedziu tatrzańskim" p. t. *Pojednanie* pochodzi, niestety, ze szkoły Jana Wiktora. Zaraz na pierwszych kartkach książki czytamy o tem, jak „Miś" słucha głosu dzwonu z klasztoru braci Albertynów na Kalatówkach, a „twarde jego serce

¹ Czytelnikowi zainteresowanemu tematem polecam artykuł Anieli Gruszeckiej *Zwierzęta w utworach p. J. Wiktora*, drukowany w nrze 126 *Przeglądu Współczesnego* z października 1932. Przy sposobności pragnąłbym również zwrócić uwagę na tegoż pióra i tamże drukowane oceny niektórych innych pozycji niniejszej kroniki, a zwłaszcza na ocenę powieści G. Morcinka (i szkiców Zofji Kossak) (nr. 121, maj 1932), książki Adama Kadena (nr. 128, grudzień 1932) i powieści Z. Uniłowskiego (nr. 130, luty 1933).

zżyma się przeciwko nienawistnej prawdzie“. Jakaż to prawda? Oto: „bosi brodaci ludzie w zakonnych szatach, którzy zbudowali ten leśny przybytek, umieją najlichszemu stworzeniu nieść pomoc i ratunek z taką słodyczą i miłością, jak gdyby sama matka natura nauczyła ich tej sztuki“. „Miś“ oczywiście o tem wszystkim wie doskonale, bo „słyszał już o tem nieraz“, a zżyma się, ponieważ nie chce zgody z ludźmi: „dla niego człowiek jest i zostanie do końca nieubłagany wrogiem, któremu zaprzysiągł nienawiść“. Zauważmy jeszcze, że te wysoce skomplikowane refleksje nasuwa niedźwiedziowi samo tylko usłyszenie dzwonu. Zaiste trudno dalej posunąć „humanizację“ czworonoga. Taka koncepcja psychiki zwierzęcej zniechęca do czytania książki. W intencji autorki rzecz jest, zdaje się, przeznaczona dla młodzieży, a ucłowieczanie zwierząt, roślin i przedmiotów martwych ma uświęconą tradycję w literaturze dla dzieci i młodzieży. Czas by był najwyższy na gruntowną rewizję tej tradycji. Należałoby się zastanowić nad tem, co się osiąga, dając dzieciom sentymentalne zmyślenia lub świadomą nieprawdę o świecie, w którym będą musiały żyć.

Po takiej literaturze o zwierzętach z niemалą ulgą bierze się do ręki *Szkice myśliwskie* Władysława Gackiego, gdzie bezpretensjonalna ale ściśła i rzetelna obserwacja daje bez porównania cenniejsze rezultaty. Tutaj granice dwóch światów zostają utrzymane; autor, zwracając się do ulubionego wyżła, tak mówi: „nadaję ci, mój piesku, tytuł najwyższy — mojego przyjaciela. Choć wiem, że głębia twoich mądrych, wpatrzonych we mnie oczu, zostanie na zawsze tajemnicą“. To jest skromna postawa, ale z opisu obyczajów i czynności tego wyżła otrzymujemy obraz ciekawszy od wszelkich fantazji na temat psich uczuć i myśli. Jeszcze inny charakter ma książka zwierzęca Adama, Barbary i Jacka Kadonów: *Pamiętniki Pipiego Sikorki*. Cały ten Pipi, piszący pamiętnik, jest tylko pretekstem do mówienia o różnych, wesołych i smutnych, sprawach życiowych tonem nie tyle ptasim co dziecinny. Bawiło to autora i jego pomocników, może zabawi i jeszcze kogo. Osobiście nie przepadam za tym stylem pisania i — zabawy.

Biały folwark Jerzego Kossowskiego jest dokończeniem dawniej wydanej powieści p. t. *Ceglany dom*. Dramatyczne dzieje dwóch rodzin powaśnionych i rozdzielonych zabójstwem, potem pogodzonych i połączonych małżeństwem syna zabójcy z siostrą zabitego, znajdują tu ostateczne zamknięcie. Powieść pokazuje bankructwo tego małżeństwa i w znacznej części zajmuje się losami dwóch sióstr nieudanego małżon-

ka. Zewnętrzny zarys tych spraw wyraża się w fabule utrzymującej zainteresowanie do końca, rozwój charakterów ludzkich przeprowadzony konsekwentnie, ale dość konwencjonalnie. Również tło obyczajowe — sfera drobnego ziemiaństwa — wypadło raczej szablonowo i nie zostało ożywione żadnymi ciekawszymi i żywszymi rysami. Za mało w tem realizmu i świeżej obserwacji.

Na cztery wiatry Wandy Miłaszewskiej jest dobrze skomponowaną powieścią o moralnym rozkładzie i materialnym upadku pewnej rodziny ze sfery „inteligencji“ warszawskiej. Rzecz się zaczyna od pogrzebu matki-wdowy i przedstawia losy czworga rodzeństwa. Widzimy tępy egoizm jednego brata, lekkomyślność i karciarstwo drugiego, ryzykowny erotyzm starszej siostry, wreszcie ucieczkę z domu do klasztoru młodszej, idealnej i zagrożonej ślepotą. Postaci tych czworga i kilku osób, z którymi się stykają, zarysowane żywo, akcja utrzymana w dobrym tempie. W realizmie przedstawienia i w analizie charakterów jest ład i konsekwencja. W całości miara średnia, ale wypełniona uczciwie.

Eugenia Kobylńska jest autorką *Utopionej lalki*, ładnej powieści wydanej przed paru laty. „Opowieść w ośmiu rozdziałach“ *Kłopoty pani Niuśki* jest miłym potwierdzeniem tamtego debiutu. Są to z delikatnym humorem kreślone obrazki z życia domowego małej rodziny inteligentkiej w Wilnie. Żona nauczycielka, mąż sędzia, przerzucany z jednego zapadłego miasteczka do drugiego, i kilkoletni synek. Kłopoty pani Niuśka ma z kapryśnym mężem, z bardzo niezdolnym synem i, głównie, ze zmieniającymi się często sługami, które dużo mówią przepysznie tu odtwarzanym dialektem „wileńskim“. Niekonwencjonalny realizm, zapach konkretności, naturalny humor i komizm intymnej komedji domowej w życiu szczęśliwej rodziny. Owszem, bardzo przyjemna lektura.

Kornel Makuszyński wydał dwie nowe książki: zbiór feljetonów *O duchach, djablach i kobietach* i powieść *Człowiek znaleziony w nocy*. Powieść jest hymnem na cześć dobroci i miłosierdzia. Dobroć opisanego tu człowieka sięga miary bohaterstwa, a nawet świętości. Inne postaci — poza jednym jedynym czarnym charakterem, który słusznie dostaje się do kryminału — są również przykładami i wzorami dobroci tak doskonałej, że aż nieludzkiej. I właśnie ta odczłowieczona doskonałość — zarówno głównego bohatera jak i ludzi, których jego dobroć krzepi i podnosi — wytwarza w powieści atmosferę przedziwnie mało realną,

prawie sztuczną. W głosie wyśpiewującym hymn słyszy się nutki falsetowe; budzi się sceptycyzm; intencje dydaktyczne przeblęskują beznadziejnie nudną nagością. Nie widzimy tu dobroci rozkwitającej zbawczo w warunkach rzeczywistych i ludzkich. Alegoria to i bajka, a nie powieść z życia dzisiejszej Warszawy.

Syn Beliry F. A. Ossendowskiego przenosi czytelnika do kolonij hiszpańskich w Afryce. Dramatyzm powieści polega na przeciwieństwach rasowych. Bohaterem jest mulat, syn murzynki, kobiety lekkich obyczajów, i hiszpańskiego arystokraty. Nieuznanie przez ojca, tragedia pochodzenia, nieszczęśliwa miłość do córki gubernatora kolonij, wyjazd do Madrytu, zawrotna karjera literacka, potem wojskowo lotnicza, wieczne przekleństwo losu mieszańca rasowego, bunt i ostateczna zagłada — oto główne etapy tej bardzo sentymentalnej i melodramatycznej historii. Egzotyzm terenu i środowiska może zainteresować czytelnika polskiego, ale jeśli to będzie czytelnik wybredniejszy, zrazi go prymitywizm artyzmu i psychologii, maskowany nie zawsze udatnie wielką zamaszystością narracji i pompatycznym humanitaryzmem.

Na znacznie wyższym poziomie stoi egzotyczno-historyczna powieść Karola Koźmińskiego p. t. *Queretaro*. Jest to przedstawienie meksykańskiej tragedji Maksymiljana Habsburga, widzianej oczyma rozbitka z powstania 63 r., który znalazł się w armji tego „cesarza“ razem z kilku innymi Polakami. Ten epizod polskiej akcji zbrojnej mało był znany. Szkoda, że autor nie dał przedmowy lub jakiegoś przypisu źródłowego, gdyż kwestja materiałów historycznych, na których opiera się ta ciekawa powieść, jest intrygująca. Rzecz napisana z prawdziwym talentem, dobrym stylem (tylko *co i raz* zamiast *raz po raz* razi) i skomponowana, do pewnego punktu, z wielką zręcznością. Mówię z zastrzeżeniem, ponieważ pod koniec powieści, kiedy ukazuje się tajemnicza postać ojca Jacka, kompozycja trochę się zaciera. Postać ta nie spełnia oczekiwań: domyślamy się, że to jest Polak i zapewne ojciec równie tajemniczej Krystyny, ale chcielibyśmy się dowiedzieć czegoś pewnego. Zato filozofji życiowej Jacka słuchamy z zainteresowaniem. Ukazana w kilku scenach postać nieszczęsnego cesarza ma doskonały rysunek, a sama scena egzekucji pozostawia wrażenie, które utrwała się w pamięci.

W zbiorze nowel Artura Schroedera *Światła na wodzie* nowela tytułowa ma doskonałą, skupioną atmosferę i niepospolite piękno. Nowelą również, ale znacznie słabszą, jest *Medaljonik*. *Djabel* nieudany, a reszta to okolicznościowe i dość blahe feljetony.

Opowiadania sportowe Stanisława Zaleskiego, *Największe zwycięstwo*, odznaczają się interesującymi tematami, dobrym stylem i konsekwentną kompozycją. Charakterystyczną cechą tych nowel jest zdecydowany mizoginizm. W trzech utworach, a jest ich razem pięć, kobiecie dostaje się wybitnie niepochlebna rola. Opowiadanie *Przeklęta łódź* powstało widocznie pod natchnieniem noweli Conrada *The Brute*. W stosunku do pierwszej powieści autora (*Chłopcy wybierani*) ten tom jest niewątpliwym postępem w sztuce pisarskiej.

Do grupy objętej niniejszym rozdziałem wchodzi jeszcze nowele Zuzanny Rabskiej (*W gospodzie pod bukami*) i powieści: Aleksandra Alfreda Konara (*Ojcowie i my*), Ferdynanda Hoesicka (*Swat*), Jima Pokera (*Panna Wodna*), Józefa Reldzyńskiego (*Miłość Renaty Jazłowieckiej*), Zofji Meisnerówny (*Srebrzysty namiot*), Leo Belmonta (*Złotowłosa czarownica z Glarus*) i Józefa Berskiego (*Gra i miłość*). Wszystkie te utwory nie są pozbawione różnych zalet i różnych wad, ale do rozwoju talentu ich autorów nie wnoszą żadnych nowych pierwiastków; są utwierdzeniem zdawna zajętych pozącyj.

V

Powieść ściśle kryminalna nie ma u nas licznych przedstawicieli. Z pośród moich materiałów do tej kategorji można zaliczyć tylko utwory Adama Nasielskiego i Marka Romańskiego. Autorzy ci mają naogół dobre pomysły, ale pod względem wykonania nie są mistrzami. Powieść kryminalna stoi całkowicie na technice przedstawienia. Tu musi być matematyczna, inżynierska dokładność. To co się nazywa jednością kompozycji, stałość punktu z którego patrzy się na akcję, ma w tym zakresie znaczenie rozstrzygające; bez porównania donioślejsze niż w powieści „artystycznej“, gdzie błędy kompozycji mogą być wynagrodzone innymi wartościami. Tymczasem nasi autorzy „kryminalni“ w tych zagadnieniach są słabo zorientowani. To też najlepsze ich pomysły idą bardzo często na marne. — Odrębną pozycję w tej grupie zajmują reportaże policyjne Leona Kurnatowskiego, oparte, zdaje się, na faktach rzeczywistych i pisane w sposób dobrze dopasowany do tematów. Rzeczy te można czytać z zainteresowaniem.

Element kryminalny i detektywny w znacznym zakresie występuje w powieściach sensacyjnych Stefana Kiedrzyńskiego i Tadeusza Dołęgi-Mostowicza. U tych pisarzy układ zajmującej fa-

buły, zdolność snucia i umiejętnego plątania intrygi, sposoby pobudzania ciekawości, sprytnie retardacje i inne chwytły konstrukcyjne stoją na bardzo wysokim poziomie. Co psuje ich robotę, to nieumiejętność utrzymania się w granicach gatunku literackiego, „wyższe“ aspiracje i pretensje. *Dzień upragniony* Kiedrzyńskiego byłby powieścią doskonałą w swoim rodzaju, gdyby usunąć z niej wszystko co jest satyrą i narzekaniem na „nasze czasy“ i stosunki w Polsce. *Ostatnia brygada* Mostowicza zepsuta jest sentymentalizmem i niepotrzebnym kaznodziejstwem. Tegoż autora *Prokurator Alicja Horn* w pierwszych rozdziałach jest zapowiedzią powieści sensacyjno-kryminalnej w najlepszym stylu. Potem ta zapowiedź wprawdzie znajduje w pewnej mierze potwierdzenie, ale pretensja do psychologizmu, poezji, głębi uczuć niszczy całą budowę, doskonale figury zamienia w jakieś monstra o fantastycznej psychice i moralności, a przez nieopatrzne narzucenie czytelnikowi innej postawy, innego kąta widzenia, innych wymagań niż w początkowych rozdziałach, pogrąża dobrze rozpoczętą powieść w otchłań ponurej bredni. — Pilna lektura dobrej literatury sensacyjnej, zwłaszcza angielskiej, dużoby mogła tym autorom pomóc.

* O bardzo obfitej egzotyczno-fantastycznej twórczości powieściowej Antoniego Marczyńskiego można powiedzieć, mniej więcej, to samo co o poprzednich dwóch autorach, tylko że tu poziom techniki pisarskiej jest znacznie niższy.

Do sensacyjnej literatury należy również powieść Mieczysława Jarosławskiego *Miss i murzyn* — długa historia lotniczo-egzotyczno-orjentalna, naiwna w pomysłach i niewybredna w stylu.

Najliczniejszą i podobno najpoczytniejszą kategorię stanowi jednak powieść takich piór jak Józef Maciejowski, Stanisław Antoni Wotowski, Paweł Staśko, Irena Zarzycka i ostatnia na tym horyzoncie gwiazda — Mieczysława Łuczyńska. Autorzy ci wydają po kilka powieści rocznie, a statystyka czytelnictwa wykazuje, że są bardzo poczytni. Nie jest to twórczość specjalnie sensacyjna. Powieści tych autorów mówią o zwykłych sprawach życia i właśnie nie temat, ale sposób tego mówienia decyduje to o powodzeniu. Żeby się o tem przekonać, weźmy jedno z dzieł autorki najpopularniejszej, p. Łuczyńskiej. (Autorka ta wydała w r. 1932 siedem powieści i, podług badań M. J. Ziomka¹, zdobyła w czytelnictwie krakowskich wyjątkową poczytność.)

¹ Maksymiljan Józef Ziomek *Ze studjów nad czytelnictwem w Polsce. Przegląd Współczesny*, nry 129—130, styczeń—luty 1933.

Jarżmo życia nie jest powieścią sensacyjną. Akcja rozgrywa się w środowisku urzędników pocztowych i jest rozwinięciem losów nieszczęśliwego małżeństwa. Brutalny mąż zostaje ukarany chorobą weneryczną i śmiercią samobójczą, a maltretowana żona, po wielu doświadczeniach, zawodach i trudach, wychowuje sama córeczkę, zdobywa niezależność materialną (pensjonat w Aninie) i wreszcie wychodzi za mąż za człowieka, który ją kochał od dzieciństwa. O stylu pisarskim i o głoszonej tu filozofji życia mogą dać wyobrażenie tylko cytaty¹.

Oto przemówienie rezonerki powieści, starej panny:

— Z jednej strony opinia jest może rzeczą względną, lecz na niej opiera się spokój lub szarganie duszy po bagnach. Nie każdego człowieka można po jednym, dwóch czy trzech razach widzenia poznać i ocenić. Pani jest jak dziecko, pani Helu, twoją swobodę obejścia, szczerość, prostotę uczuć, tę wdzięczną, niemal dziewczęcą naiwność, przyjmując za zdawkową monetę ulicznej miłości i odpowiednio poczną te rzeczy komentować. Tylko prawdziwi ludzie, rozumni istotną mądrością, a nie czczem, bezsensownem wygłupianiem się — nie będą sądzić podług siebie i brudzić plugawemi domysłami. Niech pani nie sądzi, że mówię pani to wszystko, by ją zrazić do mężczyzn lub choćby do takiego Miłżyca. Nie. On jest inny. Szczery pani przyjaciel i uczciwy człowiek.

Przybrała już swoją zwykłą, trochę hardą, trochę lekceważącą minę i rzuciła z energicznym machnięciem ręki:

— Tylko na nim tyle się świat pozna, co kura na pieprzu.

I zauważywszy drgającą uśmiechem twarz Dołżyckiej, dodała:

— Prawdę mówię, pani Helu, bo właśnie cały świat, a raczej życie, to jest jedna wielka świnia (str. 87).

Jeszcze parę przykładów:

Janka wyczuła w nim serdecznego przyjaciela i odpłacała tą samą monetą (str. 153).

— Tak, Janiu, — kończyła Dołżycka z bladym uśmiechem. — Ludzkie życie jest jak automat kierowany różnemi okolicznościami....

— Człowiek może być zwykłą spasioną świnią, byleby był silny...

— A ja ci mówię, że tak nie jest. Spotyka się wiele zwykłych świń, nie wiadomo dlaczego obleczonych w ludzką skórę, ale stokroć więcej jest ludzi uczciwych.

Dołżycka wzgardliwie machnęła ręką.

— Nie łudź się, Janko. Żeby móc jako tako żyć — trzeba być prawdziwą świnią. Wtedy można znaleźć pewne zadowolenie.

¹ Trzeba pamiętać, że przytoczone rozmowy nie tyle są środkiem charakterystyki działających osób, ile raczej dialektycznym wyrazem sensu moralnego, wynikającego z przedstawionych w powieści zdarzeń.

— Twoje zapatrywanie jest beznadziejne, Helu.

— Nie, Janeczko, tylko życiowe.

— Więc coś ty chcesz ode mnie? Żebym stała się świnią?

Dołżycka wybuchnęła śmiechem.

— Jakaś ty dziecinna, Janiu. Chcę tylko, żebyś nie szukała w błocie pereł, bo one rodzą się gdzie indziej...

— Patrz — wskazała Jance — Skąpski z Ziemińskiej. Zdaje się, że będzie z nich para. On, zwykła zadowolona z siebie i życia świnią, ona doskonały materiał na to... chociaż zupełnie rozumna kobieta (str. 175—176).

— Tak, Janiu... W życiu trzeba zdobywać się na maximum wyrozumiałości. I nie trzeba wymagać za dużo od ludzi, bo to są płonne marzenia (str. 209).

— A że umarł, to się nic strasznego nie stało. Świat oczyścił się z jednej więcej... świni (str. 226).

— Miała już pani jednego kochanego człowieka. I ładnieby pani wyszła na tem swoim kochaniu, gdybym jej stamtąd nie wyciągnęła. Zawracanie głowy! Żadnych kochanych ludzi niema na świecie. Każdy mężczyzna, to za przeproszeniem, świnią, droga pani Heleno, i nic więcej (str. 237—238).

Zdaje się, że powieści tej kategorii zawdzięczają swe powodzenie przede wszystkim zrozumiałości języka i stylu, następnie tematyce i oczywiście wypływającego z niej sensu moralnego. To wszystko jest — zgodnie z popularnem określeniem — „takie życiowe“. Dla mas spragnionych czytania większa część literatury omówionej w pierwszych czterech rozdziałach tej kroniki jest poprostu niezrozumiała przez sposób wypowiedzenia i obojętna przez zakres poruszanych w niej zagadnień. Dla tych mas powstaje i bujnie rozrasta się odrębna literatura o swoistych i bardzo charakterystycznych cechach. I w tym zakresie istnieją wielkie różnice indywidualności pisarskich i talentów. Zbadanie tych cech i różnic mogłoby być przedmiotem pożytecznych studiów socjologiczno-literackich.

*

Wbrew rozważaniom wstępnym niniejszej kroniki, sędzę, że można ją zamknąć akordem optymizmu. Znacomite dzieła Dąbrowskiej, Choromańskiego, Iwaszkiewicza i Wierzyńskiego; cały poczet interesujących debiutów, wśród których z wyjątkową wyrazistością rysuje się energiczna sylwetka Elżbiety Szemplińskiej; rzeczywiście ewolucyjne kontynuacje kilku znanych już talentów — to, wszystko razem, nie jest mało. Można sobie życzyć, aby rok bieżący nie był uboższy od swego poprzednika.

WZNOWIENIA LITERACKIE

Kraszewski J. I. — Sceny sejmowe: Grodno 1793, (z serii „Biblioteka Wielkich Pisarzy”: J. I. Kraszewskiego Powieści historyczne); *Mickiewicz A.* — Dzieła poetyckie, wydał i objaśnił T. Pini (Nowogródek); *Norwid C.* — Poezje wybrane, ułożył i przypisami opatrzył Mirjan; *Orkan Wł.* — Dzieła pod red. St. Pignonia: Komornicy, W roztokach, 2 t., Drzewiej. (Kraków); *Orzeszkowa E.* — Cham; *Ostrowska Br.* — Pisma poetyckie, przedmową poprzedził J. Lechoń, przygotował do druku i opatrzył przypisami L. Piwiński: I. Opale. Poezje, II. Chusty ofiarne. Aniołom dźwięku, III. Z raptularza. A. B. C. Polaka Pielgrzyma; *Reymont Wł. St.* — Pisma, wydanie zbiorowe zupełne, z przedmową Zdz. Dębickiego (do końca 1932 r. wydano 36 zeszytów [tomy I—XIX]); *Rodziewiczówna M.* — Ryngraf, (Poznań); *Sienkiewicz H.* — Pisma, w układzie Ign. Chrzanowskiego, (do końca 1932 wyszło): I—IV Ogniem i mieczem, V—X Potop, XI—XIII Pan Wołodyjowski, XIV—XVI Bez dogmatu, XVII—XIX Rodzina Połanieckich; XX—XXII Quo vadis, XXIII—XXVI Krzyżacy, XXVII Na polu chwały, XXVIII—XXIX Wiry, XXX—XXXI W pustyni i puszcy, XXXII Legjony, XXXIII—XL Nowele; *Słowacki J.* — Listy, przygotował do druku L. Piwiński, I—III; *Staff L.* — Pisma, pierwsze wydanie zbiorowe (wychodzi od r. 1931). Tomy: I. Sny o potędze, II. Dzień duszy, III. Mistrz Twardowski, IV. Ptakom niebieskim, V. Skarb, VI. Pył z szat pielgrzyma, VII. Godiwa, VIII. Gałąź kwitnąca, IX. Igrzysko; *Sygietyński A.* — Pisma krytyczne wybrane, w opracowaniu Z. Szweykowskiego; *Weysenhoff J.* — Dzieła: I. Zywot i myśli Z. Podfilipskiego; II. Sprawa Dołęgi, VII. Soból i panna. (Poznań); *Wyspiański St.* — Dzieła, pierwsze wydanie zbiorowe: VII. Rapsody. Parafrazy. Wiersze, VIII. Pisma prozą, opracował L. Płoszewski.

1. **N**IE JEST ZADANIEM NADER WDZIĘCZNEM OMÓWIENIE całorocznego dorobku w zakresie ponownych wydań utworów literackich dawniejszych.

Z jednej strony rewja taka pociąga, bo można się po niej spodziewać, że będzie pomocna przy odpowiedzi na pytanie szersze, mogące wzbudzić głębsze zainteresowanie, będące elementem tego poznania się narodu w istności swojej, które się dokonywa przez piśmien-

nictwo. Pytanie zaś możnaby ująć w ten sposób: Do jakiego stopnia twórczość wczorajsza czy przedwczorajsza zaspokaja zapotrzebowania duchowe dzisiejszości w dziedzinie literatury pięknej, o ile dawność, z poza granicy r. 1918, bierze udział w formowaniu się smaku literackiego, wogóle uczuciowego odniesienia się do świata, w pierwszym pokoleniu Polski znów niepodległej; słowem, którzy pisarze i jakie dzieła stanowią dzisiaj duchową więź, arkę przymierza między dawnymi a nowymi laty. Pytanie, łatwo przyznać, dla naszej samowiedzy narodowej wcale nie błahe.

Z drugiej jednakowoż strony odpowiedzieć na tak postawione pytanie w ramach wyznaczonego tematu, — jakże trudno! Ileż tu wątpliwości! Czy reedycje dzisiejsze zaspokajają wskazaną wyżej potrzebę? To znaczy, czy wszystko, co się wznawia w wydaniach, wznawia się pod tym kątem widzenia? I naodwrot, czy wszystko, co w owej bliskiej przeszłości było żywotnego, dostaje się — wznowione — w ręce czytelnika, czy nie pozostawiono poza obrębem uwagi niczego, niczego przynajmniej istotnego; co ważniejsza, czy nic nie pozostało poza obrębem... możliwości?

Właśnie możliwości. Gdybyż to bowiem stan rzeczy na tym odcinku rynku wydawniczego był rezultatem swobodnej gry popytu i podaży, gdybyż popyt był wykładnikiem istotnych zapotrzebowań duchowych! Ale wiadomo przecież, że tak nie jest. W ciężkim ucisku lat chudych książka pierwsza padła ofiarą, z artykułu normalnej potrzeby staje się coraz bardziej artykułem zbytku, zrzadka tylko i skąpo konsumowanym. Dorobek wydawniczy (a mowa tu nie o tym, co wjeżdża na grzbiecie rozwierzganej sensacji) w drobnej zaledwie mierze jest produktem normalnego rozwoju wytwórczości, w znacznym zaś stopniu zależy od fortunnej pomysłowości reklamy i kolportażu, w równie znacznym od ryzykanctwa wydawcy, w nienajmniejszym wreszcie (co tu tać) od dopływu pożywki z państwowego Funduszu Kultury Narodowej.

Tak więc materiał, wzięty poniżej pod uwagę, częściowo tylko i z dużymi zastrzeżeniami może służyć za podstawę do wniosków, któreby nas tu najwięcej interesowały, wniosków o organicznem wnikanii przeszłości w terażniejszość. Ostatecznie jednak, nawet przy tych czy innych ograniczeniach, materiał to niekoniecznie wart wzgardy; wniośki zeń, chociaż ułamkowe i względne, mogą mieć pewną wagę. Ponadto również i drogi, któremi wydawnictwa omawiane dochodzą do

skutku, sposoby i formy ich realizacji, charakterystyczne dla dzisiejszości, nastroczyć mogą kilka refleksyj na temat dróg i rozdroży dzisiejszego księgarstwa, najważniejszego współczynnika - organizatora w owym duchowym przenikaniu się epok.

2. Całoroczny plon wydawniczy, w ramach określonych tytułem notatki, przedstawia się wcale, nad spodziewanie nawet, bogato, ale zarazem wyraźnie jednostronnie. (Zaznaczyć wypada zgóry, że w bibliograficznym zestawieniu powyższem pominięto wznowienia obliczone na użytek szkolny, tudzież parę pozycji pomniejszego znaczenia). Jak widać, podana bibliografia wznowień obejmuje prawie wyłącznie wydania zbiorowe, albo też wybory, i to takie, które mają zarysować całą fizjognomję literacką danego autora. Można by więc wnosić stąd ogólnie, że zainteresowanie współczesnych kieruje się raczej ku całokształtom działalności literackich pewnych pisarzy, niż ku jakimś poszczególnym ich dziełom. Coś podobnego zresztą zdaje się zachodzić także w odniesieniu do poetów i dramaturgów współczesnych, najmłodszych; oni sami to przynajmniej wyczuwają, sami przygotowują własne wydania zbiorowe, żeby się pokazać czytelnikom w całości swego dorobku.

Zaczynając nasz przegląd od wyborów i wydań cząstkowych, z wieku i urzędu wysunąć musimy na czoło przygotowany przez Miriamę *Wybór poezyj* Norwida. Długo oczekiwany, ukazał się nareszcie w tomie okazałym, przynosząc przeszło 130 utworów lirycznych czy epickich (we fragmentach). Układ materiału rzeczowy, nie dał się wszelako przeprowadzić konsekwentnie, z przyczyny trochę wydawcy (raz grupuje się utwory według tematów, to znowu według gatunków literackich), trochę samego poety, jak mało kto symfonizującego w swych utworach przeróżne elementy treści i formy. Jednakowoż i pozatem trudno się zgodzić bez oporu ze wszystkim w przeprowadzonym układzie. *Promethidion* np. zniknął w tym wyborze jako dzieło samoistne; zostały z niego disiecta membra, dwa dialogi rozparcelowane między dwie grupy, nawet bez zaznaczenia w tytule, że to części całości osobnej i obszerniejszej; dopiero z not końcowych wydawcy można się o tem dowiedzieć. Ma to przecież jednak pewne znaczenie, że poeta uważał ten utwór za całość organiczną, nazywał go „rzecz w 2 dialogach z epilogiem“, nawet nie „dwa dialogi“. Nie mówimy już o tem, że wyłączenie epilogu okalecza zarówno konstrukcję jak i myśl-rodzicielkę całości. Można by też tu i ówdzie kwestjonować dobór utworów, dlaczego to a nie tamto, ale ostatecznie

mniejsza o to; zwłaszcza że dostaliśmy cenną nadpłatę: kilkanaście utworów poza tym wyborem nigdzie dotąd nie ogłoszonych.

Większej wagi jest sprawa inna. Powiedzmy otwarcie: z tomu niniejszego, zaledwie wyszedł, wieje już anachronizmem. Nie chodzi tu przytem nawet o to, co głosi plotka, że tom, złożony dawno, przeszło dziesięć lat wyczekał się na wykończenie (odbiło się to w tekście na pisowni, dzisiaj już staroświeckiej, w doborze zaś nieuwzględnieniem żadnego z utworów, wydobytych na jaw w ciągu lat ostatnich przez przygodnych poszukiwaczy). Przypisy wydawcy są bowiem świeże, a właśnie one to tchną najbardziej niewczesnością. Z ustosunkowania się wydawcy do poety nie poznasz, żeby od czasów *Chimery*, a choćby od rozpoczęcia wydania zbiorowego, zmieniło się co w recepcji Norwida w Polsce. Tymczasem zmieniło się wiele, a to jedno przede wszystkim: sława jego jako poety jest już ugruntowana, nie trzeba jej podbijać ekstatycznymi superlatywami; zdoła ona wytrzymać nawet próbę trzeźwego krytycyzmu. Tymczasem w przypisach wydawcy — obok oczywiście znakomitego wnikania w problemy norwidowskie — istne królestwo superlatywu. Raz po raz słyszymy o „epokowej głębi“ tego czy innego utworu, o ich pięknie „niewysłowionem“, treściach „dodennych“, „najgłębszych“ wypowiedziach, jakie (np. o istocie poezji) „kiedykolwiek“, „nie tylko w Polsce“ się pojawiły; o jednym z utworów powiedziano, że jest „najzawrotniejszy“, że sięga „pogranicza nieuchwytności myślowej“, o innych, że są na poziomie Juwenala, Dantego, ba, przechodzą Dantego, są „ileż głębsze“ od „nieco szematycznych“(!) jego ujęć. Wszystko to z namaszczoneym apodyktyzmem, a majestatyczne słowo, przy braku innych, ma być samo dla siebie dowodem, czytelnik musi je przyjąć na wiarę.

Otóż wolno mniemać, że taki ekstatyzm wobec Norwida jest stanowiskiem nieco zacofanem, a co gorsza, zbytecznem. Wielkości jego namaszczonej sugestją wpierać już pokoleniu nie trzeba. Ogólna niecierpliwość, z jaką czekamy na ponowne podjęcie wydania zbiorowego, może być dobrym sprawdzianem dzisiejszego odczuwania wartości i prawdziwej potrzeby tego poety. To też radziłyśmy powitać wybór niniejszy jako zapowiedź; wydawca cytuje w przypisach nieogłoszony jeszcze tom F, zapowiada wyjście tomu B. Niewątpliwie ukończenie wydania *Dzieł Zbiorowych* będzie w dziejach recepcji Norwida w Polsce pozycją najbardziej superlatywną.

Jeżeli o *Wyborze* Norwida wolno powiedzieć, że wyszedł nieco za-

późno, to o *Pismach krytycznych wybranych* Sygietyńskiego rzeczy można, że ukazały się w momencie najbardziej właściwym. Nietylko dlatego, że czas był doprawdy, by z gęstwiny starych czasopism wydobyć na jaw i przypomnieć pisarza o świetnej inteligencji, rozległym horyzoncie sądu i o pysznem piórze, i że czas był zwrócić go jako osobną indywidualność historii krytyki literackiej i artystycznej polskiej. Nietylko dlatego. Ten wzgląd naukowy mógłby nie mieć waloru dostatecznego. Ale jest wzgląd drugi, użytkowy.

W okresie obecnym, kiedy nasza literatura powieściowa wchodzi znowu w znak realizmu, kiedy oddanie prawdy rzeczy, pochwycenie faktu i fankiku od strony niespodzianej, zaobserwowanie ich jak najbystrzejsze, staje się znowu ambicją główną twórcy, kiedy zmysłowy smak świata pociąga najbardziej powieściopisarzy, w okresie Iwaszkiewicza, Dąbrowskiej, — epoka z przed połowy wieku, pierwociny wiosenne naszego realizmu i naturalizmu, doba Orzeszkowej i Prusa staje się nam znowu bliską, bezpośrednio naszą. Mochnackim doby tej (jeżeli o literaturę piękną chodzi) był właśnie Sygietyński. On przed laty pięćdziesięciu otwierał w Polsce okna na Europę, parał się z aktualnymi problemami artystycznymi, twórczość sobie współczesną podsuwał pod miarę wysokich wymagań, obowiązujących na Zachodzie.

Pół wieku upłynęło od jego wystąpień krytycznych, a jakie dzisiaj są one świeże i aktualne, jak dodatnim mogą być wkładem w kulturę literacką naszej doby. Z poza świetnych analiz twórczości Zoli, Daudeta, Goncourtów, a zwłaszcza Flauberta wynikają punkty widzenia, kryteria i dostrzeżenia krytyczne żywe po dziś dzień. Przyznać trzeba, że wydawca w zwięzłym, treściwym wstępie uwydatnił doskonale ideowe podłoże, wymiary i perspektywy prądu naturalizmu, jak też i jego polskiego szermierza.

Możnaby mieć conajwyżej jedno zastrzeżenie wobec obecnego wydania. Nie zdaje się, żeby najtrafniej dobrano materiał drugiej części tomu, obejmującej recenzje literackie Sygietyńskiego z twórczości polskiej. Krytyczna ocena spostrzegawczości artystycznej Konopnickiej, oczywiście, nieprzedawniona jest i dzisiaj. Trudno jednak wyrozumieć, poco przedrukowano egzekucję krytyczną na zapomnianych już dzisiaj doszczętnie poezjach Hajoty. Zwłaszcza gdy widać, że pominięto np. pierwszorzędne recenzje utworów dramatycznych Rydla czy Kisielewskiego (z *Ateneum*) lub szczegółową ocenę książki Biegeleisena o *Panu Tadeuszu*, dotyczącą w znacznej mierze tych samych właśnie zagadnień:

sztuki ujęcia przyrody w wyrazie artystycznym. Recenzje te powiedziałyby znacznie więcej o Sygietyńskim-krytyku literackim; nie będzie zaś rychło drugiej podobnej sposobności do przypomnienia tych jego wystąpień.

3. Z wydań zbiorowych należy się najpierw słowo uwagi *Dzieltom poetyckim* Mickiewicza, przygotowanym przez T. Piniego; na uwagę tę możnaby nawet położyć większy nacisk. Jużciż nie ze względu na tekst i sposób jego podania; tu, owszem, trzeba by wysunąć zastrzeżenie-niejedno. I co do układu (przy poezjach drobnych zastosowano układ rzeczowy, ale ściśnięte obok siebie bez odróżnienia grupy i grupki dały w rezultacie chaos, w którym bez indeksu alfabetycznego wyznać się niesposób). I co do kompletności (wbrew zapowiedzi wstępnej Komitetu, że tom „zawiera wszystkie bez wyjątku dzieła poetyckie Mickiewicza“, trzeba niestety powiedzieć, że nie zawiera; brak II i III cz. *Renegata*, sonetów: *Jastrząb*, *Poezyjo, gdzie cudny...*, mniej pewnego autorstwa sonetów: *Rozeszliśmy się...* i *Gdzie dawniej...*, brak polskiego fragmentu dramatu o Jasińskim, brak *Słów N. Panny* i *Słów Chrystusa*, które choć prozaiczne, słuszniej należą do pism poetyckich niż *Księgi*). Przedewszystkiem zaś co do poprawności tekstów. Zapewne, trzeba przyznać, że o poprawność tę naogół dość się tu starano; ryzykownie jednak było powiedzieć o tekście (jak powiedziano w zapowiedzi wstępnej), że jest „nieskażony“. Skaz, i to wcale dotkliwych, możnaby tu zestawzić długi poczet (dla przykładu wymieńmy kilka: wiersze o fałszywym tekście: *W imionniku Maryli*, *W im. Sękowskiej*, *Snuć miłość...*; o zniekształconej rytmice: *Gdy tu mój trup...* i in.; zdefektowane: *Przyjaciele*, *Ręce za lud...*, *Król Bobo*, *Colono*, *strzyżono*, nawet *Epilog Pana Tadeusza*). Błędów tekstu, w sposób przykry psujących sens wiersza, też spora ilość. Jak widać, wzorowością tekstu wydanie bynajmniej się nie zaleca. Waga jego zato gdzieindziej.

Tom *Dzieł poetyckich*, wydany staraniem Komitetu Nowogródzkiego z okazji ukończenia kopca Mickiewicza, może być poniekąd potraktowany jako znak czasu. W ciągu półtora roku — dzięki niskiej cenie — rozszedł się on już w dwóch wydaniach, a więc w par- (jeśli nie więcej) tysięcznym nakładzie. Wydanie zaspokaja najwidoczniej jakiś popyt, wyraźnie w tym kierunku zdecydowany. Raz jeszcze możemy się przekonać, jak Polska powojenna głodna jest Mickiewicza, jak żywa jest współcześnie potrzeba obcowania z duchem i dziełem poety. Przecież jest to z jego wydań zbiorowych po wojnie wcale nie pierwsze, ale

już trzecie. Podobnie szybko i w podobnie wysokim nakładzie rozeszło się wcześniejsze 10-tomowe wydanie Kridla (w „Bibliotece Arcydzieł Literatury“), mimo że też nie było bez zarzutu, zarówno co do tekstu, jak co do wyposażenia (przedmowa!). Tę (mówiąc terminem osłuchanym) pomyslną konjunkturę Mickiewicza w Polsce powojennej trzeba tutaj wyraźnie skonstatować, jest ona bowiem godnym uwagi i znaczącym symptodem, mówiącym wyraźnie o niektórych wymiarach struktury duchowej pokolenia.

W serji „Biblioteka Arcydzieł Literatury“ po (nienajlepszym) Mickiewiczu poszły bardzo staranne wydania Krasieńskiego i Słowackiego w opracowaniu L. Piwińskiego. W roku sprawozdawczym zamknięto właśnie wydanie *Dzieł Słowackiego* trzytomowym wydaniem *Listów*.

Nie można szczędzić słów uznania dla staranności tej edycji; ze wszech miar na nie zasługuje. Jest najpełniejsza: W tomie III (Listy do krewnych, przyjaciół i znajomych) przynosi, w porównaniu z poprzednim wydaniem Kridla, 20 nowych listów, z tego 5 ogłoszono tam po raz pierwszy. A są wśród nich niektóre (do E. Januszkiewicza) dużego znaczenia dla dziejów twórczości poetyckiej Słowackiego. — Edycja jest także najstaranniejsza. Wydawca, gdzie mógł (t. zn. w znakomitej większości wypadków), sięgał do autografów i kontrolował teksty, za punkt ambicji miał, by je jaknajsumienniej uwzględnić; to też niejedną poprawkę ważną wprowadził w teksty wydań poprzednich. We wstępnych notatkach legitymuje się stale, skąd autograf, gdzie był pierwodruk i skąd tekst podstawowy wydania. Ścisłość filologiczna wydawcy zaspokoić może nawet wymyślne wymagania.

Jeżeli czytelnik może wnosić jakie pretensje, to chyba do nakładcy, zbyt oszczędnego, że poskąpił jakichś 2 arkuszy druku na dodatkowe wyposażenie tekstu. Mniejsza już o komentarz rzeczowy, mimo że i jego brak niejednokrotnie dotkliwie się odczuwa. Potrzebą znacznie ważniejszą byłby tu indeks osób i rzeczy, ułatwiający orientację w bogatym materiale. Wypadnie wszelako stłumić tę pretensję, ciesząc się faktem, że zbiór, i to taki zbiór listów Słowackiego jest pod ręką.

4. Zkolei uwaga innego pokroju. Wspomniane wydanie *Dzieł Słowackiego*, całe w ogóle wydawnictwo „Biblioteki Arcydzieł Literatury“, zorganizowane zostało systemem nowym, przed wojną mało praktykowanym, mianowicie na zasadzie prenumeraty, skombinowanej z wypłatą ratami. System ten rozpowszechnił się ostatnio znacznie, przy wydawnictwach zbiorowych stosuje się go obecnie prawie normalnie. Jest

on symptomatyczny dla chwili; dowodzi z jednej strony u wydawców obawy przed ryzykiem (przez uprzednie zgłoszenie prenumeraty, sondują oni grunt), z drugiej zaś, u odbiorcy świadczy o konieczności liczenia się z groszem. Niemniej jednak sposób ten okazał się trafny i celowy, czego najwymowniejszym podobno przykładem było niespodziewanie szybkie i szerokie rozejście się zbiorowego wydania dzieł Żeromskiego przez J. Mortkowicza. Dowodem również wymownym może być szybkie upowszechnienie się samego systemu wśród wydawców.

Niektóre z podobnych przedsięwzięć ukończone (lub przerwane) zostały przed okresem sprawozdawczym; np. arctowskie serje powieści historycznych Kraszewskiego (w r. 1932 wyszedł z niej jeden już tylko tom), powieści T. T. Jeża, następnie Mortkowicza wydanie zbiorowe Struga, W. Meiselsa wydanie pełne utworów oryginalnych i tłumaczeń Kasprówicza, w opracowaniu Kołaczковского. Z będących w toku wydań zbiorowych wszystkie prawie zorganizowane zostały tym właśnie sposobem. Po staroświecku, normalnym nakładem wydawcy, wychodzą bodajże tylko daleko już posunięte *Pisma* H. Sienkiewicza, prawie już ukończone Rodziewiczówny, i rozpoczęte dopiero J. Weyssenhoffa.

Poświęca się tutaj tyle uwagi tym sprawom księgarskim, bo — jak się rzekło — są one symptomatyczne także dla organizacji czytelnictwa w Polsce. Nie ulega wątpliwości, że czytelnika dzisiejszego trzeba umiejętnie znaleźć i zjednać; książka niejako musi wyjść mu na spotkanie. Znamy to zjawisko. W podobny sposób zdobywali dla książki polskiej przed stuleciem Zawadzki i Glücksberg nowizny ziem północno-wschodnich dawnej Rzplitej. Dzisiejsi wydawcy wykazują jednakowoż większy niż dziadowie zmysł aktualności i umiejętność reklamy. Nie cofają się np. nawet przed sojuszem z kinem; księgarnia Gebethnera i Wolffa wznowiła w roku sprawozdawczym wydanie *Chama Orzeszkowej*, a Dom Książki Polskiej *Księżnę Łowicką* Gąsiorowskiego, właśnie korzystając z zainteresowania, jakie wzbudziło wyświetlenie akcji tych utworów na ekranach. Nawet wydania zbiorowe uzasadniać się zwykło jakąś okolicznością aktualną: rocznicą pracy twórczej czy odznaczeniem pisarza głośniejszą jakąś nagrodą. Ta dążność do utrzymania się w tempie chwili, do zaktualizowania przeszłości, znamienna jest dla charakteru życia współczesnego, ale odbija się ona nawet na charakterze, na rodzaju przysposobienia wydań, interesujących nas tutaj wyłącznie.

Biorąc pod uwagę jakość przysposobienia krytycznego wymienio-

nych wydań zbiorowych, nie możemy tu — rzecz naturalna — wchodzić w drobiazgi filologiczne, zaciekać się w skrupulatną kontrolę tekstów i t. p.; sprawy te należą na inne forum. Tutaj pozostać wypadnie przy sprawach ogólniejszej natury. Otóż patrząc na sprawę pod tym kątem widzenia bardzo rozwartym, dostrzec się musi jeden rys ogólny tych wydań. Wydawaćby się mogło, że wydania omawiane, przez to samo choćby, że zbiorowe, mają w sobie pewien moment retrospekcji, a zatem historyczności. Wydawcy, jak się dopiero co rzekło, często sami go nie tają, legitymując przedsięwzięcie jubileuszem czy t. p. Cóż, kiedy nie zawsze wynika stąd konsekwencja, któraby się wyraziła w jakości wyposażenia samego wydania. Naogół bowiem nie zaspokajają one obudzonych właśnie zainteresowań historyczno-literackich.

Przy typie wydania, obliczonego na szeroki krąg odbiorców, nie sposób żądać zawiele. Trudnoż mieć pretensje, że edycje te nie przynoszą tekstów w oprawie krytycznej, nie notują odmian z autografów czy pierwszych wydań, choć nierzadko mogłyby to być szczegóły interesujące nawet dla szarego czytelnika¹. Pretensje podobne odsunąć wypada w nieokreśloną dal, do przyszłych wydań iście krytycznych. Jednakowoż nawet w wydaniach wziętych pod uwagę na miejscu byłby, więcej: konieczny się wydaje, pewien minimalny trybut historyczno-literacki. Jeżeli wydawca sięga wstecz po plon przypominany, to interesuje nas — jak daleko wstecz? Kiedy i jak ukazał się podany utwór? Jeżeli wydanie ma raz jeszcze dowieść, że utwór jest wciąż żywotny, że znajduje echo w duszach czytelników, zaspokaja jakąś potrzebę, to — z jaką intensywnością zaspokajał je dotąd, jak często bywał wydawany, ile go weszło w naród? Oprawa bibliograficzna, któraby dawała odpowiedź na te i tym podobne pytania, dodaje przecież smaku wydaniu, uwydatnia wartości utworu, jest we właściwym sensie słowa jego zaletą. Czemż więc jej skąpić?

Tymczasem z zestawionych na czele wydań do unikatów należą takie, które postulatowi temu czynią zadość. Wspomnieliby jedno tylko (trudnoż brać tu w rachubę wydanie Orkana), ale właśnie takie, które sposobem wykonania doskonale demonstruje, że postulat to ani wygórowany, ani niestosowny. Mówię o rozpoczętem wydaniu zbiorowem poezji

¹ W wydaniu *Pism Sienkiewicza* dopuszczono jeden — pożądany — wyjątek: przy noweli *Z pamiętnika poznańskiego nauczyciela* podano odmiany tekstu z pierwszej jej redakcji, mówiącej — jak wiadomo — o stosunkach w szkole rosyjskiej w Królestwie.

Br. Ostrowskiej, przygotowanem przez L. Piwińskiego. Wydawca z doskonałym umiarem, ale i z wzorową sumiennością, sięga do autografów i pierwodruków, daje ważniejsze odmiany, zaznacza punkty orientacyjne dla (jakże znamiennych!) dziejów recepcji poetki. Schowane na końcu tomów noty wydawcy bynajmniej nie uwłaczają nawet artystycznemu charakterowi wydania. Przy innych próżnobyśmy szukali podobnej oprawy wydawniczej. Niema jej nawet przy Sienkiewiczu, pisarzu tak wyraźnie już objętym i określonym przez historję¹. Niema przy Reymonie², Weyssenhoffie, i in.

A przecież nie ulega wątpliwości, że zaniechanie to odbija się ujemnie nawet na pełności doznania artystycznego, jakie możemy osiągnąć zapomocą takiego wydania przy ponownem i nieprzerwanem obcowaniu z całością spuścizny literackiej pisarza. Weźmy przykład. Na czele każdego tomu Staffa spotykamy inskrypcję: „Pierwsze zbiorowe wydanie *Pism* Leopolda Staffa ukazuje się w trzydziestolecie jego pracy twórczej“. Tak przywitany czytelnik, biorąc w rękę estetyczne tomiki wydania, zaintrygowany jest przedewszystkiem sprawą, jak też artyzm poety żył, jak się rozwijał przez te lat trzy dziesiątki, o ile utwory późniejsze przedstawiają wyższy kaliber osiągniętego piękna, jak z latami potęgniało bogactwo wyrazu, jak się rozszerzały pola artystycznego zainteresowania twórcy i t. p. Wydanie tymczasem nie czyni nic a nic, by tę stronę zainteresowania czytelnika zaspokoić, by zarazem ukazać tę wartość pisarza, wyznaczyć miarę bujności jego wzrostu. Wydawcy jakby zależało na tem, by wywołać złudzenie, że oto mamy do czynienia z utworem chyba dzisiejszym. Zaznaczony zaś typ wydania jest dzisiaj — jak się rzekło — prawie normą.

Musi zastanowić ta awersja do historii. Jestto niewątpliwie hekatomba płacona triumfującemu dziś molochowi aktualności, nie licująca wszelako z dziełem wysokiego arcyzmu, które przecież niema co obawiać się historii. Składają się, być może, na ten fenomen jakieś zawodowe racje księgarskie (które też nakazują zamilczanie lub wstydlive ukrywanie dat wydania), ale korzenie jego są niewątpliwie szersze. Wolno je widzieć m. i. w pewnej psychozie, pozostałej jeszcze z okresu Mło-

¹ Tutaj uczyniono przynajmniej jedno: przy poszczególnych utworach podano rok napisania. Dobrze i to.

² Podane w bibliografji wstępnej wydanie *Pism* Reymonta jest — poza przedmową i numeracją tomów — stereotypowem powtórzeniem dawniejszego wydania Gebthnerowskiego (20-tomowego).

dej Polski; zasugerowano czytelnika, że taki, o jakim tu mówimy, trybut wydawniczy jest balastem, ociężałym pedanterją, nudą, że opłacać go byłoby poprostu zniewagą dla dzieł czystej sztuki, ponadczasowej, absolutnej. Obawiać się należy, że dzisiaj opinia taka jest produktem grubego zacofania, myślowego wsteczniectwa. Zbyt prędko rwą koło nas dzieje, zbyt okazały tom historii zmarmurzył się w naszych oczach, zbyt wiele przemknęło przed nami haseł, prądów, kierunków literackich, przemknęło i odeszło w przeszłość, — żebyśmy w obcowaniu z dziełem mogli bagatelizować aspekt historyczny.

Wszystkie te utyskiwania powściągnąć należy, mówiąc (a mówić trzeba osobno) o ukończonem szczęśliwie wydaniu *Dzieł* St. Wyspiańskiego. Zaczęte w r. 1924, dobiegło ono właśnie do końca, nie bez perypetyj, niemniej szczęśliwie. Perypetyje odbiły się potrosze na charakterze wydania; trzy końcowe tomy wyszły z pod nowej redakcji, L. Płoszewskiego, w rezultacie w odmiennem nieco ujęciu. Nie obniżył się (jeśli się nie podwyższył) poziom poprawności tekstu i ścisłości aparatu krytycznego, choć część zadania była niewątpliwie trudniejsza, choćby ze względu na rosnącą z latami nieczytelność autografów poety. Wyraźnej zmiany uległ charakter wstępów wydawcy; zamiast podawanych przez poprzedniego wydawcę szerokich ujęć literackiej i ideowej zawartości dzieł, czytelnik otrzymuje tutaj zwięzłe, z wielką ekonomją słowa, choć z nie mniejszem bogactwem treści, ujęte informacje genetyczne, źródłowe, wprowadzające dobrze w lekturę; wydawca zresztą nie cofa się i przed charakterystyką, przed artystycznym oszacowaniem dzieła; a wszędzie ma sąd ostrożny, mocno motywowany, subtelny, jasny.

Trzy końcowe tomy objęły: fragmenty dramatyczne, rapsody, lirykę i pisma prozaiczne. Dostały się tutaj pozycje nowouzyskane, wydobyte przez skrzętnego wydawcę już to z zapomnianych druków (Epilog przedstawienia na cześć Mickiewicza z r. 1898, artykuły o pomnikach Mickiewicza), już też z autografów (satyra literacka, zapiski z raptularza i in.). W chwalebnej zapobiegliwości zebrał wydawca również (niezwykle drogą osobistych wywiadów) informacje szczegółowe, w miarę możliwości z zarysami treści, o dramatach zamierzonych, czy szkicowanych i zniszczonych przez poetę, a opowiadanych przezeń przyjaciółom. Arcyszczęśliwy pomysł, który pomnożył stan wiedzy faktycznej o zasięgu wyobraźni twórczej Wyspiańskiego i o intensywności rytmu jego twórczenia.

Nigdy syty czytelnik odchodzi z jedną tylko niezaspokojoną pre-

tensją. Szkoda, że wydawca nie włączył tu jeszcze rozrzuconych po dziennikach wywiadów z poetą, przekazujących poglądy jego na własne dzieła; poszły one w zapomnienie z wyraźną szkodą dla interpretacji zmysłów twórczych Wyspiańskiego. Mam narazie na uwadze dwa konkretne wypadki: W *Słowie Polskiem* (nr. 526 z r. 1901) w „Fejletonie krakowskim“ anonimowy korespondent podał był rozmowę swą z Wyspiańskim o inscenizacji *Dziadów*, gdzie zanotował bardzo charakterystyczne i ważne jego poglądy na dramat wogóle i w szczególności na mickiewiczowską koncepcję dramatu polskiego; w *Głosie Narodu* (nr. 87 i n. z roku 1903) streścił J. Kotarbiński rozmowę swą z poetą o *Wyzwoleniu* (m. i. także o planie dalszego ciągu tego dramatu). Znana jest opinia poety o *Weselu*, wypowiedziana z racji zamierzonego wystawienia tego dramatu w Warszawie. Czyżby się nie znalazło ich więcej? Nie włączone w wydanie zbiorowe, przypadną dla szerszej uwagi. A szkoda ich. Jedy-na to chyba pretensja do wykończonego, iście pomnikowego wydania dzieł Wyspiańskiego. Pretensja o niezamknięcie wydania zbiorem Listów Wyspiańskiego skierowana być musi pod innym już adresem.

5. Jeżeliby teraz chodziło o zdanie sobie sprawy z tendencji, jakie panują na omawianym odcinku życia literackiego w Polsce wyzwolonej, to przy wszystkich zastrzeżeniach, jakiemi się obwarować należy z powodu zbyt wąskiej podstawy sądu, z powodu komplikacji współdziałających tu czynników pozaliterackich (ekonomicznych i in.), — można by zaryzykować takie spostrzeżenie. Wnosząc z ujawnionego stanu popytu i podaży, wolno twierdzić, że z literatury lat minionych dwa zwłaszcza okresy oddziałują silnie na psychikę współczesną: oddźwięka ona szczególnie żywo na wielką twórczość okresu romantycznego (Słowacki, ale nadewszystko Mickiewicz i Norwid), tudzież okresu modernizmu, a zatem na dzieła z przed 100 lat, oraz z przed lat 30. Z tego drugiego okresu utrzymały wysoki swój walor dzieła zarówno poetyczne jak powieściowe (Reymont i Żeromski, Kasprówicz, Wyspiański i Staff). Zaznaczyć wszelako warto, że podjęta przed paru laty (w „Bibliotece Tygodnika *Illustr.*“) próba reaktywacji literackiej Przybyszewskiego-powieściopisarza skończyła się, co rychlej przerwana, unaocznieniem rozpaczliwej pustki i nieznośnej już dziś manieri tego „wielkiego inicjatora“. Generacja obecna, jeśli wnosić wolno, reaguje więc nadal silnie na powiew piękna i na szerokie ujęcia ideowe typu romantycznego czy neo-romantycznego. Tak, zdaje się, jest mimo tylekroć, mniej lub więcej przekonywająco otrębywanej „likwidacji romantyzmu“ w Polsce współczesnej.

Natomiast okres realizmu, literatura z przed lat mniej więcej 50, nie doszła jeszcze do pełni swego renesansu. Wyjąłby tu i osobno potraktować — Sienkiewicza. I pozycja bowiem i rola tego pisarza w Polsce, w formowaniu się świadomości narodowej, nie jest jednorodna z innymi. O wyjątkowej, niezastąpionej roli, jaką Sienkiewicz teraz dopiero należycie spełnia w organizowaniu monolitu samowiedzy i cywilizacji narodowej w Polsce dzisiejszej, była mowa niedawno na innym miejscu¹; niema potrzeby tutaj się powtarzać. Powołując się tylko na podane przy tamtej sposobności racje, wypada stwierdzić z radością, że oto właśnie dochodzi znów do skutku pełne wydanie tego pisarza. Połączonemi siłami Lwowa i Warszawy wydano od r. 1929 tomów 40, obejmujących jak dotąd całą twórczość beletrystyczną (ściślej mówiąc: powieści i nowele); na czem wszelako jeszcze nie koniec. Niemniej jednak życzeniem nadal nieziszczonem zostaje — odpowiednio przysposobione wydanie trylogii dla ludu.

Z rówieśnych Sienkiewicza chyba tylko Rodziewiczówna wielotomowym wydaniem Wegnera weszła raz jeszcze między czytającą publiczność; dla innych czas reedycji jeszcze nie nadszedł. Mimo wyraźnej potrzeby, mimo nawoływań twórców i krytyków (Iwaszkiewicz, Płoszewski), nie ruszyło z miejsca nieukończone (a już wyczerpane) wydanie zbiorowe Orzeszkowej. Łataniną doraźnych wydań osobnych zaspokaja się popyt na Prusa (w r. 1932 wznowiono w serji „Biblioteka Uniw. Ludowych“ trzy drobne nowele; z dawnych wydań w obiegu księgarskim są tylko trzy wielkie powieści; to wszystko). Gdzie się dopatrywać właściwej przyczyny takiego stanu rzeczy? Trudno powiedzieć. Czy to niechęć wydawców do większych przedsięwzięć zbyt twarda, czy też napór odbiorców zbyt jest mały na jej przełamanie, dość że na zmianę na tym odcinku jakoś się nie zanosí. W każdym razie, jak widać z zestawień statystycznych dr. Ziomka, poczytność Prusa utrzymuje się wciąż na wysokim poziomie; z tej więc strony szanse powodzenia nowej edycji są wyraźne i niewątpliwe.

Nie lepszy los spotkał innych twórców tamtego pokolenia. Mimo wielu starań rodzina Dygasińskiego nie może się dokołatać do wydawców ze zbiorowym wydaniem dzieł tego pisarza; ponadto z załamaniem się „Biblioteki Polskiej“ upadły projekty zbiorowych wydań Witkie-

¹ Zob. w *Myśli Narod.* 1932, nr. 4, art. *Sienkiewicz w nowej Polsce.*

wicza, Asnyka; co prawda, nie udało się również pozyskać dostatecznej ilości prenumeratorów na dzieła Brzozowskiego.

Bądź co bądź, omawiając tendencje na rynku księgarskim, wolno jednakże podkreślić jako symptom tę niekorzystną koniunkturę dla naszych pisarzy-realistów. Ponieważ jednak równocześnie w biegu twórczości współczesnej oryginalnej, w powieściopisarstwie zwłaszcza, można bez pochyby stwierdzić głęboką tendencję ku realizmowi, — wolno mniemać, że w omówionym zakresie, na polu reedycji, mamy tutaj właśnie do czynienia z charakterystycznym zastojem, nawet z zacofaniem.

Mówiąc o tendencjach i ich współczynnikach w zakresie wznowień literackich, prócz wydawców i odbiorców osobno i szczególnie podnieść trzeba jeden jeszcze czynnik regulujący: Fundusz Kultury Narodowej, t. zn. organ planowej gospodarki kulturalnej polskiej, który ze stanowiska — by tak rzec — duchowej racji stanu uważając potrzeby życia także literackiego, raz po raz wkracza w nie z pomocą. Z pośród omówionych powyżej przedsięwzięć wydawniczych niejedno — jak już zaznaczono — właśnie pomocy Funduszu zawdzięcza swe dokonanie. Tej deski ratunku czepia się nadzieja, że lata następne przyniosą wyższy stopień planowości i świadomej celowości także w dziedzinie wznowień literackich.

STANISŁAW PIGON

PRZEKŁADY

LITERATURA ANGIELSKA

Baring Maurycy — *Daphne Adeane*, tł. Janina Buchholtzowa; *Burnett F. H.* — *Panna szlachetnego rodu*; *Byrne Donn* — *Dom kata*, tł. Stanisława Kuszelewska; *Conrad Joseph* — *Falk* — *Amy Foster* — *Jutro*, tł. Aniela Zagórska (*Pisma zbiorowe*, t. VIII); *Dell Ethel* — *Kurtyna bezpieczeństwa*, tł. F. Zielińska (Lwów); — *Na skalistym wybrzeżu*, tł. Janina Zawisza-Krasucka (przedr. z r. 1930); — *Strażnik wrót*; — *Władca*; — *Żelazne kraty*, tł. J. Buchholtzowa; *Dickens Charles* — *Dawid Copperfield*, t. I—IV (*Dzieła pod red. Horzycy*, przedr. z r. 30); — *Opowieść wigilijna*; *Fletcher Joseph Smith* — *Kto?...*; *Galsworthy John* — *Na giełdzie Forsytów*; — *Po tamtej stronie*; — *Święty*, tł. Tadeusz Ihnatowicz; *Huxley Aldous* — *Ostrze na ostrze*, tł. Marja Godlewska, 2 t.; *King Rufus* — *Chronometr zgrozy*; — *Dzieje jednej nocy*, tł. Zofja Schmorakowa; — *Małeńka Katy*; — *Na zgubionym kursie*; — *Pieniądze albo życie*, tł. Janina Sujkowska; *Kipling Rudyard* — *Pieśń dzieci*, tł. Stan. Pieńkowski; *Locke Wilian J.* — *Jagnię w wilczej skórze*, tł. B. Kopelówna; — *Kuglarz*, tł. H. Jel.; — *Prawdziwy skarb*, tł. R. Centnerszwerowa; — *Stella Maris*, tł. J. Maliszewski; *Macdonald F.* — *Cztery dni*, tł. J. Sujkowska; *Marshall Edison* — *Wyspa fok*, tł. Jerzy Marlicz (Poznań); *Russel Bertrand* — *Podbój szczęścia*; *Sanders Charles Wesley* — *Śmierć na rozdrożu*; *Sheriff Robert Cedric* — *Kres wędrówki*, tł. T. Ihnatowicz; *Wallace Edgur* — *Człowiek, który kupił Londyn*; — *Gniazdo występku*; — *Sandi twórca królów*, tł. J. Buchholtzowa; — *Tajemnica trzech dębów*, tł. Józef Olbrycht; — *Tajemniczy dżentelman*; — *Władca dusz*; *Walpole Hugh* — *Tajemnicze miasto*, tł. Stan. Śmigiełski; *Wells Herbert George* — *Niewidzialny*.

„MIŁO ANGIELSKĄ MIŁĄ SIĘ PRZEJECHAĆ CZASEM“. I powieść angielską miło przeważnie się czyta. Żadna inna prawdopodobnie nie osiąga równie wysokiego procentu w literaturze przekładowej, i to nie tylko u nas. Żaden inny język nie może się poszczycić taką

jak angielski ilością dostępnych dla każdego arcydzieł powieściowych (wystarczy pamiętać o „Robinsonie Crusoe“ o „Podróżach Guliwera“ i o „Dawidzie Copperfieldzie“). Nikt tak jak Anglicy nie rozwinął i nie wydoskonalił sztuki zaciekawiania i wzbudzania sympatji dla różnopościowych fikcyj życia, których królestwem jest powieść. Choć też nie z rodzimego natchnienia tylko romansopisarstwo angielskie się wywodzi, choć wytwarzało się pod ogromnym wpływem Hiszpanów i Francuzów, a w ostatniem półwieczu ulegało znów silnym wpływom Francuzów i Rosjan, Anglja jest niezmiennie klasycznym krajem powieści, jeśli niezawsze przodującym oryginalnością i doskonałością artystyczną, to zawsze bujnością i rozmaitością. Rasowy genjusz zmyślenia w słowie, który kiedyś znajdował wyraz w balladach, a potem w nie zrównanej twórczości dramatycznej, w późniejszych czasach formę powieściową upodobał sobie nadewszystko. Potomkowie namiętnych bywalców teatralnych z czasów Szekspira stali się plemieniem najzapamiętalszych jakich sobie można wyobrazić czytelników. Jakże rzadki jest ten Anglik, który wsiadłszy do wagonu natychmiast nie wyciąga książki, a skończywszy jej czytanie (w tempie, o jakim nie śniło się niektórym teoretykom pisarstwa i czytelnictwa), natychmiast nie sięga do walizki po drugą, jak palacz po nowego papierosa. Nawet żebrak uliczny, wystawiwszy kapelusz po datki, czyta książkę. I, naturalnie, w większości wypadków książką tą jest powieść. — Ta potężna namiętność czytelnicza wiąże się funkcjonalnie z równie potężną produkcją. Piszą powieści nietylko ci, którzy mają nerw i pasję do tego, ale i ci, którzy równie chętnie zajęliby się czem innem, coby im równy dochód dawało. Ogromna tradycja romansopisarska, wrodzony plemienny dar gładkiego wypowiedania się, nieustanny popyt na rynku księgarskim: wszystko to znakomicie sprzyja rzemieślnictwu literackiemu. Skoro np. w piśmie zawodowego związku autorów czyta się ogłoszenie agencji wydawniczej, „poszukującej opowiadań miłosnych typu awanturniczko-melodramatycznego“, czyż nie jest rzeczą naturalną, że w innem piśmie ogłaszają się mistrzowie, którzy uczą (personaliter, albo też drogą korespondencji) jak takie opowiadania pisać? Ci i owi zakładają całe szkoły. Inni wydają praktyczne podręczniki. „Sztuka i technika pisania“, „Sekrety stylu“, „Jak pisać nowele“, „Jak pisać powieść w odcinkach“, „Jak osiągnąć powodzenie literackie“: oto kilka tylko tytułów wybranych z pośród mnóstwa podobnych. Ich ideał i myśl przewodnią wyraża dobrze i krótko tytuł tysięczonowicowego przeszło tomu: „Powszechne zasady pisania dla zarob-

ku"! — Myliłby się, ktoby myślał, że to tylko szarlataneria literacka. Przeważnie te książki zawierają zupełnie zdrowe rady techniczne, często poparte dokładną i bystrą analizą klasycznych utworów danego gatunku (podobnie jak zawierają dobre rady co do robienia korekty i korespondowania z wydawcami). Naturalnie, żaden wybitny pisarz do żadnej „szkoły literackiej“ nie chodził, ani podręczników w typie wspomnianym pewno nie czytywał, ale ta powszechna świadomość, że literatura jest między innymi sprawą pewnej techniki, która ma swoje zasady i swoje wymagania, stanowi o poziomie przeciętnej podaży pisarskiej: szczególnie w zakresie powieści, jako tego gatunku, który jest najbardziej czytany i dla współczesnego Anglika (co i raz to któryś z nich wyznaje)... najłatwiejszy. Najskromniejsze „opowiadanie miłosne typu awanturniczko-melodramatycznego“, jak to, którego poszukuje agencja wydawnicza, obliczone tylko na zajęcie uwagi czytelnika od jednej stacji kolejowej do drugiej, napewno będzie w zakresie rzemiosła literackiego wykonane bez zarzutu. Stopniowanie w ekspozycji, konsekwencja w działaniu postaci, logika stosunków między nimi, proporcje w budowie: żadna z tych elementarnych zasad nie będzie napewno pogwałcona. Żeby jakiś bohater w pewnej części powieści był tak ważną osobą, że czytamy nie tylko jego listy, ale jego myśli, a potem zgubił się i tylko niejasne echo nas doszło, że niewiadomo dlaczego został złodziejem: — to się napewno nie zdarzy. Albo, żeby kochankowie oddawali się sobie w strojach balowych w ogrodowej altanie w zimną noc późnej jesieni, i żeby imię Ariosta było wzywane dla wmówienia w nas, że rozkosz ich była niezmacona!

Naturalnie, dobre rzemiosło nie stanowi jeszcze o wartości dzieł literackich. Dzieła o wielkim ciężarze gatunkowym obywają się w pewnych wypadkach i techniką mniej doskonałą, i nawet jaskrawe wady im nie szkodzą. Wysoka kultura rzemiosła jest natomiast nieoceniona, kiedy chodzi o literaturę drugo-, trzecio- i dalszo-rzędną. A w społeczeństwie czytelników literatura musi być wielorzędowa. W powieści angielskiej w granicach dobrego rzemiosła znajdują pokarm najróżnorodniejsze gusty. Kto chce rozkołysać fantazję obrazem zawiłych intryg, niebezpiecznych przygód, namiętnych uczuć i wścieklej walki czarnych charakterów z białymi, może sobie czytać np. utwory Ethel M. Dell, autorki obficie reprezentowanej w naszej liście bibliograficznej, i, jak można wnosić z niedawno przeprowadzonych ankiet, jednej z najpoczytniejszych, kto wie czy wręcz nie najpoczytniejszej dzisiaj w Pol-

sce. Kto pragnie więcej pierwiastka kryminalnego i fantastycznego, ma wielką serję dzieł Edgara Wallace'a. Kto ma trochę już wybredniejsze wymagania literackie, kto szuka i czegoś w rodzaju problemu, może sięgnąć do powieści Williama J. Locke'a. „Jagnię w wilczej skórze“ np. upostaciuje mu prawdę, że lepiej żyć ubogo a z czystem sumieniem, niż być bogaczem i drzeć o wykrycie się nieczystych źródeł majątku; „Kuglarz“ okaże, iż błazen cyrkowy, który dzielnie walczył na wojnie i dośłużył się rangi jenerała, choć po demobilizacji do dawnego zawodu musiał wrócić, może się jednak ożenić z damą z towarzystwa; ze wzmocnionym dramatyzmem (lord i pokojówka) takie samo zagadnienie będzie zilustrowane w powieści „Prawdziwy skarb“. Są to wszystko poprawne naogół, czasem z prawdziwem nawet majsterstwem technicznem wykonane wyroby pisarskie, przeznaczone dla dalszych szeregów wielkiego współczesnego tłumu czytelniczego: niegorsze ostatecznie, czasem nawet lepsze, od przeciętnych filmów, które wszyscy oglądamy, i od przeciętnej muzyki „lekkiej“, która nam się wszystkim obija o uszy. Współczesne w szczegółach swoich tematów, żyją one przeważnie z bogatego kapitału tradycji powieściowej (w „Jagnięciu“ Locke'a np. mamy nawet motyw nierozróżnialnego podobieństwa bliźniaków, zupełnie jak w naszej starej „Malwinie“!). Nie można też w zasadzie mieć nic przeciwko tej literaturze, która, dając godziwą rozrywkę i poruszając wyobraźnię, przygotowuje w pewnej mierze czytelników dla literatury wyższego rodzaju.

Niestety, ten wyższy rodzaj jest ilościowo w przekładach naszych znacznie słabiej reprezentowany. Brak nam ciągle „żelaznego repertuaru“ klasyków powieściowych angielskich. Dużo wprawdzie rzeczy w różnych czasach przełożono, ale nie pojawiają się reedycje; niejedno zresztą trzeba by przetłumaczyć nanowo. Nawet okazje rocznicowe nie pobudzają przedsiębiorczości w tym zakresie. W zeszłym roku np. minęło stulecie od śmierci Waltera Scotta, a darmo by szukać śladu tej daty na naszym rynku księgarskim. Nie ukazało się nawet żadne poważniejsze o nim studjum. Czołowe pismo literackie zamieściło tylko notatkę jakiegoś młodzieńczego pióra, stwierdzającą, że Scott jest staroświecki i mechaniczny i w epoce, kiedy „zdobywamy stratosferę“, nie może nas zadowolić. Zapewne, że mechaniczności i zabytkowej staroświeczyzny jest w Scocie dużo (jest ich niemało i w większych od niego pisarzach), ale czyż „zdobywając stratosferę“, musi się czytać takie wielkie ilości Ethel Dell, Edgara Wallace'a i Williama Locke'a? Boć wła-

śnie rozległa poczytność tych pisarzy jest faktem! Czyby nie było lepiej, gdyby ten i ów czytelnik mógł sięgnąć po jakiś tom starego bazarza z Abbotsfordu, gdzie przy równej ilości przygód i sensacyj znalazłby o ileż żywsze figury, o ileż bardziej malownicze obrazy, i o ileż większe poczucie wielkości życia? Nie spotyka go, niestety, w tym kierunku ani zachęta ze strony krytyki, ani pomoc ze strony wydawców. — Nieco lepiej ma się rzecz z dziełami większego niż Scott, choć równie jak on dla rozległych i różnorodnych kategorii czytelników przystępnego mistrza, Dickensa. Wprawdzie zainicjowane kilka lat temu wydanie Gutenberga nie zostało wykonane tak, jak się z jego zapowiedzi oczekiwano, pocieszający jest jednak już fakt, że mamy w tym roku do zanotowania ponowny przedruk w tej serji „Dawida Copperfielda“, któremu w innem wydaniu sekunduja „Opowieści wigilijne“. — Jeśli jednak dodamy jeszcze nowe wydanie sławnego dzieła angielskiej literatury dla dzieci „Ali w krainie czarów“ Lewisa Carrolla, to już wyczerpaliśmy cały zasób zeszłorocznych wydawnictw przekładowych z zakresu klasyków angielskich. Wszystkie inne są tłumaczeniami z pisarzy czasów ostatnich, albo dziś żyjących, albo niedawno zmarłych.

Poza rozrywkowymi tradycjonalistami, o których już była mowa, naczelne miejsce zajmują tu Conrad i Galsworthy. Z Conrada ukazał się jeden tylko tom, obejmujący „Falka“, „Amy Foster“ i „Jutro“, przybytek to jednak ogromnie ważny zarówno ze względu na absolutną wartość tych trzech drobnych utworów, jak i przez to, że znaczy on nowy etap w dziele systematycznego i gruntownego zapoznawania nas z twórczością tego wielkiego pisarza, tak szczęśliwie ropicztem przez p. Anielę Zagórską i tak wytrwale i rozumnie prowadzonem przez „Dom Książki Polskiej“. Kiedy wydawnictwo to dobiegnie do końca (a końca jest już bliższe teraz niż początku), będziemy święcić nielada uroczystość: po raz pierwszy znakomity powieściopisarz angielski będzie wydany nietylko w starannych przekładach, ale w całości. Żaden z dawniejszych (nawet tak czytany w 18-ym wieku Fielding, nawet tak popularny w pierwszej połowie 19-go Scott) dotąd tego w Polsce nie osiągnął. Niedawne odznaczenie redaktorki i naczelnej tłumaczki Krzyżem Zasługi świadczy, jak dzieło to otoczone jest powszechnem zainteresowaniem i uznaniem. — Trzy opowiadania, które w jej właśnie pięknym przekładzie ukazały się obecnie, pozwalają czytelnikowi polskiemu przede wszystkim pogłębić znajomość sztuki nowelistycznej Conrada, świetnej zarówno wtedy, kiedy bardziej zwykłą sobie metodą ukazuje dra-

mat ludzki w przeszłości, poprzez nawarstwienia jego skutków i w pryzmacie wzroku postronnego obserwatora, jak i wówczas, kiedy (przykładem „Jutro“) każe się temu dramatowi, sposobem „klasycznej“ nowelistyki, rozgrywać wprost przed naszymi oczami. Charakter zaś dramatyzmu tych nowel prowadzi nas w samą głąb uczuciowego i wyobraźniowego świata Conrada, dając poznać we wstrząsającym upostaciowaniu kilka z najistotniejszych, wiele razy powracających motywów jego twórczości. Historia Janka Górala w „Amy Foster“ to dramat wiecznej samotności jednostki w obcym środowisku, choć ją z tem środowiskiem połączyły więzy pracy i rodziny. Nietylko krytycy polscy (bardzo do hipotez w tym zakresie pohnopni), ale i angielscy widzieli w tym utworze transpozycję własnych odczuwań Conrada. „Jutro“ jednak, które pokazuje, jak ci co zostali w domu zupełnie nie mogą zrozumieć tych, których pęd wewnętrzny porwał w szeroki świat, jest dla nas przestrogą, żeby „problemu Conrada“ nie upraszczać zanadto (i nie popadać w naiwne i niesmaczne „rewindykacje“). Bardziej może jeszcze od tamtych dwóch osobistym utworem jest „wspomnienie“ o Falku. Połączenie kategorycznego imperatywu moralnego z drapieżnym instynktem życia, mierzącym się z najokropniejszymi przeciwnościami, ten prymityw skądinąd jest jednym z najbardziej typowych bohaterów conradowskich, a tem bardziej zastanawiającym, że autor pozwolił mu zwyciężyć, gdy tylu innych kazał złamać losowi.

Galsworthy wchodzi do naszej literatury przekładowej bez tak troskliwie obmyślonego planu jak conradowski, a jednak wchodzi w dużych ilościach i zdobywając sobie niezwykle rozległą poczytność. Jest to niewątpliwie niemałe zjawisko w naszym życiu literackim. Przyczyny jego są prawdopodobnie dwojakie: jedne ściślej związane z naszymi warunkami, inne ogólniejsze, to jest te same, które zyskały Galsworthy'emu uznanie w innych krajach. Nasze powieściopisarstwo po okresie Sienkiewicza, Prusa i Orzeszkowej w znacznie większej mierze zasadało się na koncentracji uwagi dokoła pewnych scen czy momentów lirycznych, aniżeli na ciągłości konsekwentnie motywowanego opowiadania. W dziesięcioleciu ostatniem mieliśmy nawet takie dzieła, w których oglądaliśmy emocjonalnie zobrazowane skutki prawie zupełnie pominiętych przyczyn. Na tem tle musiała naturalnie pociągnąć osobistość urodzonego narratora, który potrafi rozwijać każdą opowieść z doskonałym poczuciem kolejności i zależności wydarzeń, z nieodpartą logiką i pełną iluzją życiowego prawdopodobieństwa. Bo wytrawny,

celowy realizm, zdolność wywoływania złudzenia rzeczywistości, jest głównym czynnikiem, który stanowi o randze Galsworthy'ego w literaturze. Jego artyzm kompozytorski nie odznacza się wielką oryginalnością. Sam on gdzieś bodaj powiedział, że nie byłoby „Sagi Forsytów“, gdyby nie było „Wojny i pokoju“ Tołstoja. Powieść *Beyond*, wydana w tym roku popolsku (pod źle przełożonym tytułem „Po tamtej stronie“) jest właściwie warjantem „Anny Kareniny“, napisanym na sposób Turgeniewa. Jego psychologja nie zawiera też nic szczególnie odkrywczego. Jako myśliciel wzbudza Galsworthy bardzo duże wątpliwości: w jego koncepcjach jest prawie zawsze albo jakaś przesada, albo niedociągnięcie, albo jaskrawa sprzeczność wewnętrzna. Czyż nie jest przesadą ten „Święty“: święty dlatego tylko, że jego córka urodziła dziecko bez ślubu i że parafjanie robili z tego powodu trochę złośliwych uwag? Czy ta Anna Karenina z *Beyond* nie jest trochę za mała w porównaniu ze swoim prototypem? Czy to nie jest trochę śmieszne, żeby na temat nadużycia praw alkowy małżeńskiej przez Soamesa dwa pokolenia Forsytów gadały i cierpiały? (Warto zauważyć, że podobny wypadek wydarza się i powieści Walpole'a, „Tajemnicze miasto“, ale nikt nad tem się nie rozwodzi, ani tragizuje; czytamy tylko, że bohaterka „cicho płakała“; w czem mam wrażenie, że Walpole okazuje dużo więcej taktu jako artysta i dużo więcej zmysłu miary jako człowiek). Dalej: czy jakkolwiek pisarz stworzył kiedy w intencji sympatycznej bardziej nieznośną parę kochanków, jak Irena i Bosinney? Zwłaszcza Irena, to przepiękne ciele, wystraszone, kiedy słabe, a złośliwe, kiedy ma dość siły? Galsworthy miał niewątpliwie dobre i miękkie serce, ale poczucia proporcji mu brakowało. Mało chyba jest książek publicystycznych wydanych w czasie wojny, w których pierwsze miejsce, jak w jego zbiorze „Snopek“ (1916), zajmuje sprawa okrucieństwa... wobec zwierząt. Wszystkie zresztą uchybienia miar są niczem wobec wewnętrznej sprzeczności „Sagi Forsytów“. Toż w założeniu miała to być satyra, akt oskarżenia tych, którzy zasadzają życie na kodeksie prawa własności. A tymczasem w wykonaniu jest to przecież raczej dytyramb na cześć własności i posiadania. Soames Forsyte, traktowany jako czarna bestja w tomie I-ym, stopniowo staje się figurą coraz dostojniejszą i ginie jak bohater, a glorią apoteozy otoczył go autor jeszcze po raz drugi w ostatniej noweli świeżo przełożonego zbioru „Na giełdzie Forsytów“. — Galsworthy stał się w literaturze angielskiej tem, czem Ramsay Macdonald w polityce: zamierzywszy być rewolucjonistą, wy-

szedł na obrońcę tego, co jest w Anglii najbardziej tradycyjne i najtrwalsze. Największym urokiem jego powieści jest to, że przedstawiają one stare i niezmiennie właściwości życia angielskiego z gruntowną znajomością, z plastyką i z głębokim instynktowem (choć nie programowem) zamiłowaniem. Jego popularność w świecie jest właściwie głównie hołdem składanym Anglii, z jej spokojem, powagą, poczuciem honoru, smakiem, zmysłem ładu, szlachetnem obejściem, przywiązaniem do starych obyczajów i instytucyj. Bohaterem „Sagi Forsytów“ w większej mierze niż którykolwiek z członków tej obficie rozgałęzionej rodziny (czemu polskie wydania nie zawierają towarzyszącej angielskim tablicy genealogicznej?), jest Londyn, przedstawiony z niezmiennie precyzyjną prawdą szczegółu, Londyn zmieniający się, a jednak w pewnych rzeczach zawsze jednakowy, stanowiący jeden z czynników zdumiewającej historycznej ciągłości życia angielskiego. Lubując się w „Sadze“, czy w *Beyond*, lubujemy się m. in. w ustalonym trybie pracy i odpoczynku, w dostatniości mieszkań, wygodzie klubów, swobodzie ulicy, zieleni parków, i tym podobnych przez wieki wytworzonych i przez solidarną zbiorową rozwagę utrzymywanych właściwościach życia. Z punktu widzenia ideałów społecznych możnaby co do tych uczuć wzbudzonych przez powieściopisarza mieć duże zastrzeżenia. Dickens uczył nas kochać Anglię pracujących biedaków; Galsworthy, przy całym swoim programie socjalistycznym, uczy nas podziwiać Anglię obszarników, giełdjarzy i wielkich przemysłowców. Stosunek Dickensa do *Dombey'ego* był prostszy i szczerzy, niż stosunek Galsworthy'go do Forsytów; ale też przyznać trzeba, że jest to niezwykle fenomen literacki: osiągnąć tak wielkie wrażenie, idąc nawspak ogłoszonemu przez siebie programowi. Może być zresztą, że ta wewnętrzna sprzeczność staje się jeszcze jednym czynnikiem wrażenia dzieła. Czytając, musimy ciągle prowadzić wewnętrzną polemikę z autorem, jak w procesie o żywych ludzi: fikcyjny świat jego „Sagi“ staje się przez to dla nas światem prawie rzeczywistym.

Literatura angielska jest tak bogata, że dostać się na karty jej historii nie jest łatwo. W dwutomowej np. książce A. C. Warda o ruchu literackim po wojnie wcale nie figurują nazwiska Maurycego Baringa i Hugona Walpole'a, choć pisarze to bardzo godni uwagi, i w innem piśmiennictwie mogliby być pierwszorzędnymi. Powieść Baringa (ur. w 1874 r.) „Dafne Adeane“ (wyd. w oryginale w 1926 r.) jest doskonale napisanym utworem i nastroczając porównanie z *Beyond* Galswor-

thy'ego pozwala na określenie w nowy sposób właściwości tamtego autora. Jest to jeszcze jeden warjant „Anny Kareniny“. Opowiadanie Baringa nie ma szerokiej i gładkiej płynności Galsworthy'ego. Jest przecinane i pełne skoków. Nie osiąga też ani tej plastyki przedstawienia rzeczy i wydarzeń, ani tej sugestywności autonomicznego życia bohaterów. Jest jednak dużo oryginalniejsze i w założeniu kompozycji (tytułowa postać powieści to umarła, której wpływ jednak przejawia się we wszystkich decydujących momentach akcji), i w rozwiązywaniu konfliktu (którym jest nie akt rozpacz, ale akt rezygnacji), i w ideowych projekcjach wydarzeń. — Hugh Walpole to znów urodzony narrator, mniej troskliwy o wyrazistość szczegółów, ale doskonale narzucający wyobraźni ogólną przenikliwą atmosferę miejsca i nieomylny w przedstawianiu biegu czasu. Powieść „Tajemnicze miasto“ nie należy do najlepszych jego rzeczy, pozwala nam jednak ocenić jego artyzm i wnikliwość, bo terenem jej jest stosunkowo dalekie od stałych jego zainteresowań środowisko rosyjskie (w Petersburgu), akcja zaś rozwija się w tak już nadużytych we wszystkich literaturach okresie pierwszej i drugiej rewolucji 1917 r. Pobrzmiwają w tej książce (w ugrupowaniu postaci zwłaszcza i w konstrukcji scen przełomowych) liczne echa powieści Dostojewskiego, które jednak w połączeniu z tradycjami romansopisarstwa angielskiego tworzą kombinację wcale nową i ciekawą. A choć szczęśliwe zakończenie po szeregu potworności przypomina trochę tę literaturę, o której była mowa na początku, książka to jednak jako całość bynajmniej niepoślednia. — Walpole należy do młodszego, choć nie najmłodszego pokolenia (ur. 1884 r.). Zbliżyony do niego wiekiem był Donn Byrne, zmarły już (1928) autor „Domu kata“, jedyny w naszej serii reprezentant Irlandji. Znawcy całej jego twórczości utrzymują, że inne jego powieści są lepsze od tej, w której postawił sobie za cel być pisarzem tradycyjnym i przemówić do najpopularniejszych gustów. Istotnie, ta historia o rewolucjoniscie przedzierzgniętym w „kata“, o nieszczęśliwym małżeństwie jego szlachetnej córki i o spiskowcu irlandzkim pojawiającym się w coraz to innem przebraniu dosyć przypomina tanie awantury powieści pani Dell. Obfite opisy, akcentujące lokalny charakter wątku, są nałożone dosyć mechanicznie, czem przypominają powieść polską. Prawdziwą jednak dynamikę i wyrazistość mają sceny łowieckie i jeździeckie, zwłaszcza wielki opis wyścigów, podjęty najwidoczniej ze śmiałą myślą rywalizacji z Tołstojem.

Przy tak stosunkowo znacznej ilości przekładów powieściowych

poezja angielska jest w naszym zeszłorocznym dorobku reprezentowana przez jedną tylko ulotkę (wydaną nakładem Polskiej Macierzy Szkolnej) z piękną „Pieśnią dzieci“ Rudyarda Kiplinga w przekładzie Stanisława Pieńkowskiego. — Tak bogato i świetnie w Anglii rozwinięty gatunek essayu reprezentowany jest także jedną tylko książką, mianowicie „Podbojem szczęścia“ Bertranda Russella, którego to zresztą autora już wcześniej niektóre rzeczy zostały przełożone. Świetny stylista, znakomity uczony, jest Russell jednak pisarzem bardzo nierównomiernym i czytelnikowi jednej kategorii jego książek trudno nieraz powiązać je z innemi. Ostrożny w badaniu filozoficznym, subtelny w ocenie ograniczeń poznawczych naszego umysłu, dopuszczający możliwości rozmaitych dróg prawdy wtedy, kiedy pisze dla czytelników wybrańszych, w książkach popularniejszych i w artykułach dziennikarskich na tematy ściślejsze z bieżącym życiem związane staje się nienajlepszego typu publicystą, apodyktycznym, uogólniającym pośpiesznie i grubo. Książka świeżo przełożona jest właśnie przykładem gorszej jego produkcji. Aż trudno sobie wyobrazić, że napisał ją autor głębokiego i ścisłego „Zarysu filozofji“. Jest to teoria życia ułatwionego. Czy szczęście jest możliwe? Naturalnie. Trzeba tylko być rozsądnym, wyzwolić się z „formalnej moralności“, która jest „dziełem księży i znajdujących się w niewoli umysłowej kobiet“, a nadewszystko nie mącić sobie umysłu teorią grzechu. Należy czyny klasyfikować tylko jako szkodliwe lub nieszkodliwe. A jakież z tych czynów, które są w zakresie możliwości przeciętnego człowieka, są naprawdę szkodliwe? „Nieprzebieranie w środkach w interesach“, (cytuję dosłownie) „bezwzględne traktowanie pracowników; okrucieństwo wobec żony i dzieci; zła wola w stosunku do konkurentów; folgowanie dzikim instynktom“: tak, to jest coś, to są „grzechy, przynoszące naprawdę szkodę, a pospolite wśród szanowanych osób“; ale osoby te takimi grzechami najmniej się przejmują i najrzadziej z ich powodu czują się skruszone. Słusznie robią, musi powiedzieć czytelnik, bo oto następna zaraz stronica okazuje, że w poczuciu grzechu „jest coś odpychającego, coś co wyraża brak szacunku dla samego siebie“, a „nic dobrego nie wynikło jeszcze dla nikogo z braku poczucia własnej godności“. A kłamstwo? Nie przesadzajcież znowu z tem kłamstwem. Autor przytoczy wam odrazu piękny przykład kłamstwa, które tylko na dobre wyszło. (Można wyobrazić sobie, jakim głupcem musi być dla niego np. conradowski Falk). Kwintesencja: nie męczyć się żadnem poczuciem winy, ani pokutą, tylko iść do psychoanalityka.

Rzecz gustu. Może być, że te wskazówki przydadzą się moralnym skrupulantom, którzy wyznają np. pogląd, że „żaden święty nie paliłby [tytoniu]“, albo temu „dorosłemu mężczyźnie, [który] uważa często, że życie seksualne poniża kobietę, i nie może odczuwać szacunku wobec swej żony — chyba, że żona ma wstręt do stosunków seksualnych“. Jeżeli znacie takich, to im polećcie tę książkę, albowiem do nich jest najwidoczniej zaadresowana. Wywodom odpowiadają przykłady. Często są one czerpane z życia wielkich postaci historycznych. Oto jeden z nich: „Napoleon cierpiał w szkole naskutek poczucia niższości wobec kolegów, którzy byli bogatymi arystokratami, gdy on był niezamożnym stypendystą. Kiedy pozwolił na powrót emigrantów do Francji, miał satysfakcję, gdy widział, jak dawni koledzy szkolni nisko mu się kłaniają. Co za szczęście! Ale wywołało w nim ono pragnienie doświadczenia podobnej satysfakcji na rachunek cara, to zaś zaprowadziło go na wyspę Świętej Heleny“. Jak widzimy, przy pomocy tej książki można nie tylko zdobywać szczęście, ale i znajomość historii: jedno będzie pewno równe drugiej.

Za przeciwieństwo „Podboju szczęścia“ można uważać powieść Aldousa Huxleya (ur. 1894) *Point counter point* (dla której nie chcę, podobnie jak dla *Beyond*, używać nieszczęśliwego tytułu polskiego przekładu „Ostrze na ostrze“). Tam wszystko się układało gładko, mile i bezgrzesznie; tu mamy przed sobą koszmarnie kłębowisko nonsensu, łajdactwa, tępoty, małpiarstwa, obłudy, głupiej zbrodni, szumnej frazeologii i wszelkiego rodzaju obmierzłości. Wszystko kręci się, wije, bez walki w wielkim stylu: jedni koło drugich, raczej niż jedni przeciwko drugim, — w atmosferze wewnętrznego załgania, duchowej pustki i absurdu. Galerja figur ogromna, ujęta w ruch i charakterze ze zdumiewającą dosadnością. W zakresie malarstwa możnaby ją porównać z wielkimi kompozycjami Piotra Brueghela. Literacko biorąc, jest to jakiś „Pickwick“ *à rebours*, w którym koszmarność zeszała na pierwszy plan, a humor znalazł przytułek tylko w epizodach. Charakterologia Huxleya jest nie tylko uposażona przez dziedzictwo po dawnych powieściopisarzach angielskich, ale wiele także zawdzięcza Proustowi (co nawet na pewnych szczegółach tematowych się zaznaczyło). Jego technika opowiadania, polegająca na równoległym prowadzeniu kilku wątków (jakby w kontrapunkcie: stąd tytuł *Point counter point*), ujawnia pokrewieństwo z techniką Wirginji Woolf. Choć tak jednak składniki jego sztuki da się odnaleźć u innych, całość dzieła Huxleya jest niezmiernie

spoista i indywidualna. Jego ekspresja jest mocna i wyraźna, a metody mistrzów są nietylko na nowy sposób skombinowane, ale nieraz wyklarowane i udoskonalone. Jest to znakomicie opracowane dzieło beznadziei, posągowe załamanie rąk nad niesamowitem widowiskiem świata. Najbardziej pozytywna postać zdobywa się wkońcu na czyn heroiczny, ale czynem tym jest — morderstwo. Następujące potem objawienie prawdy wyższej ma w wyniku tylko samobójstwo. — A cóż przyszłość, którą tak często oskarżyciele współczesności się pocieszają? Jak Aldous Huxley zapatruje się na nią, to okazuje powieść „Nowy wspaniały świat” (wydana w 1932 r., w cztery lata po poprzedniej). Rzecz dzieje się w okresie, kiedy zwyciężyły i utrwaliły się popularne programy, po których współcześni oczekują szczęścia dla świata. Zasada równości została uzgodniona z zasadą specjalizacji i rządów elity. Higiena i maltuzjanizm osiągnęły wysoki stopień doskonałości. Niema żadnych krępujących ograniczeń, prócz tych których wymaga funkcjonowanie systemu społecznego. Panuje zupełna swoboda płciowa. Nawet w wychowaniu dzieci stosowane są „gry i zabawy seksualne”. Wszystko jest zestandardyzowane i skomunizowane. Dla uniknięcia niespodzianek natury ludzie rodzą się drogą laboratoryjną. Zdobywcze psychoanalizy są wyzyskiwane, aby nie rozwijać w jednostce właściwości, które jej się w przewidzianym dla niej życiu nie przydadzą. Niema więc żadnych w tym świecie fantazji, zachcianek, indywidualnego wyłamywania się z reguł. W zapadłym tylko kącie, gdzieś w górach Meksyku, zachowany został rezerwat dawnego świata, z resztkami zbarbaryzowanego, zmieszanego z dzikimi kultami szamanów chrześcijaństwa i z podartym, zabrudzonym tomem Szekspira. I oto jednak w tej nawet zminimalizowanej i zdegenerowanej postaci stary świat cywilizacji okazuje się ciekawszym i pełniejszym od nowego. Wychowany w rezerwacie szlachetny Dzik, który entuzjastycznymi słowami szekspirowskiej Mirandy witał świat nowy i jego powierzchowną wspaniałość, po krótkim czasie odchodzi od niego z rozpaczą, obrzydzeniem i zgrozą: świat ten ofiaruje mu tylko wygodę, gdy on, człowiek o rozbudzonem sercu i rozpalonej wyobraźni, chce Boga, poezji, wolności i cnoty, choćby za cenę niebezpieczeństwa, nieszczęścia i grzechu. W najlepiej urządzonej ze światów ostatni czytelnik Szekspira przenosi powieszenie nad zreglamentowane dobrodziejstwa techniczne. Książka pysznie napisana, ze zmysłem karykatury, ze znakomicie dozowaną ironją, godnie staje w rzędzie satyrycznych utopij angielskich, które w Swifie mają swego patriarchę. — Rzecz też

znamienna, że w głównych myślach i obawach swoich schodzi się ona z nową książką Bertranda Russella (*The Scientific Outlook*, 1931), który, wyłożywszy poprzednio zasady zdobywania szczęścia, teraz doszedł do prawdy, że szczęście to nie będzie dużo warte, jeśli się ograniczymy do dzisiejszych techniczno-naukowych ideałów siły i wygody, a zatracimy poczucie odwiecznych wartości, któremi zawsze żyli „kochanek, poeta i mistyk“. Należy przypuszczać, że i ta książka, wymierzona przeciwko neo-barbarji, usprawnionej technicznie i obeznanej z wykrawkami nauki, i z tego tytułu pyszałkowato odrzucającej wszystko inne, będzie niedługo przełożona, choćby dla uzupełnienia poprzedniej.

*

„Siadaj tu pan na chwilę, Summerhay, ja pójde zapalić“. Tak mówi jedna z postaci w *Beyond Galsworthy*’ego, a zdanie to jest w wielkiej mierze typowe dla stylu polskich przekładów, dla tego nacisku, który na nie wywiera obca forma językowo-obyczajowa. Czyżby ten sam tłumacz powiedział: „Siadaj tu pan na chwilę, Szweykowski, ja pójde zapalić“? — W „Kresie wędrówki“ generał pyta świeżo przybyłego oficera: „Ojciec zdrów?“ Na co oficer: „Tak, zupełnie, sir“. I to „sir“ powtarza się potem ciągle. Dlaczego, na miły Bóg, nie „panie generale“? — Nieprzewyżczone trudności stanowią czasem dla tłumaczy najpospolitsze apostrofy towarzyskie. Przyzwyczajeni do polskiej tytułomanji („Wielce szanowny panie kolego“ i t. p.), nie pojmują, że „Mr.“, albo „Miss“ mają więcej znaczenie gramatyczne niż ceremonialne i że nie trzeba być koniecznie czymś bliskim przyjacielem, żeby mówić do niego „Summerhay“, albo że po angielsku można mówić „Zofjo“ przy tym stopniu poufałości, przy którym po polsku mówi się „panno Zofjo“.

Ale nacisk obcego języka przybiera czasem jeszcze jaskrawszą postać. Pierwsza osoba, jaką poznajemy w „Dafne Adeane“, sprezentowana jest nam jako „barrister“ (czemu nie adwokat?). Na podwieczorek je się, w dalszym ciągu tej powieści, „jam“ (czemu nie konfityrę?). Proboszcz nie mieszka na plebanji, ale w „rektoracie“. W teatrze nie siedzi się w krzesłach, tylko w „stallach“! A już nie daj Boże, żeby się zdarzyły jakieś materje techniczne, jak np. z okazji wojny w „Kresie wędrówki“ (nawiasem mówiąc, bardzo zręcznej przeróbce powieściowej znanej sztuki R. C. Sherriffa, mogącej służyć za przykład

do studjowania zasad rzemiosła): mamy wtedy „dugout“, „destroyera“, „log-book“, i co chwila coś podobnego. „Sagalas London à Bałabanówka!“

Tu nowa kwestja się wyłania. Nie dosyć znać język. Trzeba w pewnej mierze znać świat danej książki. P. Zagórska dobrze tłumaczy prozę morską Conrada, bo doskonale się zapoznała z technologją żeglarstwa, tak, że samaby mogła pewno być dziś marynarzem. Niestety, większości tłumaczyw opadają ręce, gdy tylko się zdarzy jakiś szczegół bardziej techniczny, lokalny, albo erudycyjny. W „Kresie wędrówki“ niestworzone rzeczy czytamy o nazwie „Soho“, która jest poprostu nazwą dzielnicy londyńskiej. W „Tajemniczem mieście“ rozgrywa się jakiś niesłychany mecz „Rugger contra Cambridge“, tymczasem *rugger* to tylko odmiana footballu. W *Beyond* jest opisany obraz Piera di Cosimo „Śmierć Prokris“; opis, niestety, chybia celu, bo tłumacz uznał, że jest to „Śmierć Prokrisa“. O tych błędach przykro pisać. Brak odnośnych wiadomości, naturalnie, nikogo nie hańbi, ale, ostatecznie, są one nietrudne do zdobycia. Czyby np. redakcja „Roju“ nie mogła kupić dla głównych swoich tłumaczy po egzemplarzu małego słownika oksfordzkiego, *Land und Leute in England* Toussaint-Langenscheidta i *The Oxford Companion to English Literature*? Wszystkie pomyłki, o których tu mowa, byłyby wczas sprostowane. — Czasem, swoją drogą, tłumacze okazują szczególnie zaćmienie przenikliwości. Russell np. w „Podboju szczęścia“ cytuje powiedzenie jakiejś pani, że (jak to brzmi w przekładzie) „lepiej jest łamać siódme przykazanie, niż szóste, bo to przynajmniej wymaga zgody drugiej strony“. Dla Polaka zdanie to bez sensu, a przyczyna prosta: Anglicy przyjęli inny podział dekalogu: co dla nich jest przykazaniem szóstym i siódmym, to dla nas piątym i szóstym. Nic to jednak w porównaniu do pewnych pomysłów tłumaczki „Ali w krainie czarów“. T. zw. fałszywy żółw w tej powiastce opowiada o swoich czasach szkolnych i przekręca nazwy wszystkich przedmiotów nauki, ale przekręca tak, że nabierają one innego sensu: np. zamiast *multiplication* (mnożenie) mówi *uglification* (brzydzenie). W polskim przekładzie oczekiwane „mnożyć“, jest zastąpione przez „monolić“, co nic nie znaczy i do żadnego z dalszych dowcipów nie przystaje. (Wogóle cały Lewis Carroll jest do przetłumaczenia nanowo). — Szczególnie źle dzieje się w przekładach aluzjom i cytatom literackim. Tłumaczki „Dafne Adeane“ i „Nowego wspaniałego świata“ przytaczają Szekspira w istniejących transkrypcjach poetyckich, ale tłumacz *Beyond* np. nie

spostrzegł się, z czym miał do czynienia i dał swój przekład czterowiersza z sonetu 116, nawet dokładny, ale w niestosownej, piosenkowej formie. Pewne aluzje są zgola opuszczane. Opuszczane są też często motta, np. w „Tajemniczem mieście“ i w „Dafne Adeane“ (nawiasem mówiąc, Dafne najniepotrzebniej pisana jest zawsze jako „Daphne“).

Jeszcze inna częsta właściwość. Suggestja obcego języka nasuwa najbliższe słownikowe odpowiedniki, choć ich koloryt jest nieraz całkiem inny. „Rzekł“, „odparł“: wyrazy te brzmią emfatycznie po polsku, a pojawiają się często w przekładach tekstów, w których panuje najpotoczniejsza naturalność. Zamiast „robić“ jakże często się tu „czyni“, a kobieta, która w normalnych warunkach nazwałaby się pewno „podłą“, nazywa się „niegodziwą“. Do tejże kategorii należy rzekomo silne wyzwisko: „Ty przeklęty łajdaku“ (w *Beyond*). Czyż tak się klnie? — A jak uroczyść, tak samo „poetyczność“ jest stałym niebezpieczeństwem tłumaczy. „Tęsknota“, „oczy duszy“ i t. p. z niezupełnem uzasadnieniem nasuwają się często np. tłumacze „Domu kata“. Naturalnie, powieść ta jest mniej ważną pozycją, więc można się nad tem dłużej nie zastanawiać (podobnie jak można nie wszczynać sporu z tłumaczką o to, że oczy „nieśmiało“ robi „przymilnemi“). Nie tak niewinne jest to gdzieindziej: kiedy np. Galsworthy mówi o „Pajacach“, jako o „rozdzierającej małej historyjce“, a tłumacz robi z tego „wstrząsającą tragedję“.

Zdawałoby się, że punktem, w którym tłumacz szczególnie powinien strzec się omyłki, jest tytuł. Tymczasem i tu zdarzają się uchybienia. Tytuł powieści *Beyond* tłumaczą ostatnie jej słowa: *Love! Beyond measure — beyond death*, co oddane jest w przekładzie słowami: „Miłość, silniejsza niż wszystko, — silniejsza niż śmierć!“ Skądże więc potem „Po tamtej stronie“? — Podobnież znaczenie tytułu *Point counter point* (dosłownie: „punkt contra punkt“) tłumaczy nietylko kompozycja utworu, ale wyraźna aluzja na jednej z końcowych stronic. Skądże więc te niezgodne z nastrojem dzieła „ostrza“?

Oczywiście, uwagi te nie mogą być wyczerpujące. Systematyczna charakterystyka wszystkich przekładów za dużyby miejsca zabrała. Są wśród nich lepsze i gorsze, są niektóre zupełnie dobre; poziom poprawności językowej jest naogół niezły, choć prawie wszyscy „wątpią w swe prawa“ (rzadko: o swoich prawach), choć zdarzają się takie formy, jak „o złu“ (w „Podboju szczęścia“), a nawet takie curiosa, jak „siedzieć w tête à tête ze starą babą“ (w „Dafne Adeane“).

LITERATURA ANGLO-AMERYKAŃSKA

Baldwin Faith i Achmed Abdullah — Ludzie Broadwayu, tł. Janina Sujkowska; *Beach Rex* — Srebrna ławica, tł. Stefanja Heymanowa; *Brainerd Eleanor, H.* — Pomysł panny Jane, tł. Stefanja Heymanowa; *Cort Jack* — Banda podpalaczy; — Miljonowa kradzież; — Napad na pociąg; — Piękna pielęgniarka; — Testament pana Kinga; — Wykradzione dziecko; — Ucieczka z trumny; — Zamach dynamitowy; — Zbrodnia sławnego lekarza; *Curwood James Oliver* — Dolina ludzi milczących, tł. Jerzy Marlicz; *Dine S. S. Van* — Piosenka śmierci, tł. Janina Sujkowska; *Eberhart Mignon, G.* — Gdy pacjent przemówi, tł. Janina Sujkowska; *Ferber Edna* — Dziewczęta, tł. Janina Zawisza Krasucka; *Gaertner E. M.* — Świat twardych ludzi; *Glyn Elinor* — Bogini nocy, tł. Felicja Zielińska — Karjera Katarzyny Bush, tł. K. Dąbrowski, — Mój rycerz, tł. F. Zieliński, — Za cenę życia (Lwów); *Gollomb Joseph* — Klinika znachorów; *Hutten, Bettina baronowa von* — Dafne, tł. Janina Buholtz; *Lee Mary* — W sztabie (I tom trylogii — Tak to wielka wojna); *Lewis Sinclair* — Samuel Dodsworth, 2 t., tł. Stanisława Kuszelewska (Kraków), *London Jack* — Martin Eden, 2 t. wyd. II, tł. Stanisława Kuszelewska; — Trzy serca, tł. J. P. Zajęzkowski; *Lowell Joan* — Kolebka na głębinie, wyd. II, tł. Janina Sujkowska; *Markham Virgil* — Djabeł kusi (Wilno); *Mills, Arthur* — Szafirowy Pająk; *Page Gertruda* — Paddy do wszystkiego, tł. M. Dynowska; *Parrot, Ursula* Ex-żona; — Rozwódka (ta sama powieść pod innym tytułem), tł. Helena Hellerówna; *Sinclair Upton Beall* — Małżeństwo Sylwji; — Mokra para-da; — Służba państwowa; — Sylwja, tł. Antonina Sokolicz; *Smedley Agnes* — Kobieta sama, tł. Hilda Latoszyńska; *Williams William A.* — Szpieg, tł. Marja Bogdaniowa; — Walka o tajemniczy dokument, 2 t.

SPORA STERTA KSIĄŻEK UPRZYTOMNIA OKU PŁON przekładów z beletrystyki amerykańskiej, wydanych w roku ubiegłym. Przeszło 30 tomów. Cyfra wcale imponująca, jak na czasy kryzysu na rynku wydawniczym: nadspodziewanie pokaźna także ze względu na brak świadomych zainteresowań literaturą amerykańską u polskiego ogółu czytającego. Narzuca się pytanie: w jakiej mierze ukazanie się na rynku księgarskim tych kilkudziesięciu nowości wydawniczych zbliża nas do literatury Stanów Zjednoczonych? — i w jakim stopniu pomnaża istotny dorobek literatury ojczystej?

Jak wyżej zaznaczyliśmy, ani propaganda, ani świadoma orientacja nie kieruje zainteresowań czytelników ku literaturze amerykańskiej. Na żadnym z naszych uniwersytetów nie wyodrębniła się jeszcze jej katedra. Także wśród literatów polskich nie znalazła literatura amerykańska przyjaciół, którzyby się stali jej orędownikami. Oprócz Edgara Poe, Marka Twaina i (przez czas krótki) Jacka Londona, żaden

zdaje się pisarz amerykański nie cieszył się w Polsce szczególną popularnością. Jednakże, jak to z listy powyższej wynika, beletrystyka amerykańska wchodzi do naszej, pod postacią przekładów, na froncie wcale szerokim. Zawdzięcza to wyłącznie własnemu impetowi zdobywczemu. Odpowiada snadź potrzebom, których sami w dostatecznej mierze zaspokoić nie umiemy. Warto zastanowić się pokrótce nad tem zjawiskiem. Stany Zjednoczone, podobnie jak Anglja, są dziś krajem masowej produkcji powieściowej. W porównaniu z rozmiarami tej produkcji nasza twórczość na tem polu jest ilościowo całkiem nikła, a rażąca też niewydoskonaleniem beletrystycznej techniki. Powieść w Polsce nie stała się artykułem tak powszechnej konsumpcji, jak w wyżej wymienionych krajach, gdzie jest konieczną potrzebą ogromnej większości ludzi, a lektura — codziennym odpoczynkiem i nałogiem. Do potrzeb tych przystosowało się tam znakomicie powieściopisarskie rzemiosło — beletrysta angielski, czy amerykański, jak bodaj żaden inny, umie fantazję czytelnika swoim powieściowym wątkiem zająć i rozerwać. Tem przedewszystkiem tłumaczy się tak bujny na gruncie angielskim rozwój i tak gorliwa uprawa rodzaju powieści detektywnej czy awanturkowej. Myśmy tego rodzaju właściwie nie rozwinęli, i głodu „powieści z akcją“, jak się okazuje, w masach czytelniczych także i u nas ostrego, dotąd własnym przemysłem zaspokoić nie umiemy. Nie potrzeba dodawać, że te właśnie powieści, gdzie artyzm roboty literackiej mniej waży, a zaletą główną jest zajmująca akcja — mało stosunkowo tracą w podłym nawet przekładzie i z tego względu wybornie nadają się do tłumaczenia. Oczywiście, niema genre'u literackiego, któremoby nie mogła zaszkodzić niekompetencja tłumaczy — przekraczająca pewne granice. — Wracając do porównania literatur, podnieść raz jeszcze należy, że nie wykształciła się też u nas dostatecznie nowoczesna technika powieściowa — sztuka znęcenia i zatrzymania uwagi czytelników środkami sprawniejszemi od sposobów dawnych. Pod tym względem pozostajemy za Anglją i Ameryką przynajmniej tak daleko w tyle, jak w umiejętności kaptowania posłuchu reklamą. Ktokolwiek miał coś do czynienia z przekładami z naszej literatury na angielski, ten w pełni zdać sobie musiał sprawę z tych odrębności, utrudniających wejście naszym utworem na rynek angielski, i naodwrot, ułatwiający zbyt przekładów z tych literatur na rynku polskim. W tradycjach naszej beletrystyki nie leży typ powieści zacięwiającej dowcipnie skonstruowaną intrygą; nie rozwinęli też współcześni nasi powieściopisarze techniki narracyjnej, któraby wyrównać mogła

sprawności anglo-amerykańskich kolegów-fachowców. Całkiem odrębne tradycje beletrystyki tłumaczą się, ma się rozumieć, tem, że w ciągu ostatnich lat pięćdziesięciu powieść polska nie weszła na dobre w orbitę wpływów literatury anglo-amerykańskiej. O wiele silniej oddziaływały wzory francuskie, rosyjskie. Charakterystyczna po dziś dzień jest dla naszej twórczości specyficzna pretensja literacka, troska o „piękno literackie“ utworów, przy zlekceważeniu „fabuły“, mającej być tylko pretekstem do właściwego opisu. Z beletrystyki naszej nie została wyrugowana owa skłonność do ostentacyjnego poetyzowania, której u współczesnych lepszych pisarzy amerykańskich nie zauważymy zgoła. Miejsce „ekspresjonistycznego“ czy innego poetyzowania zajmuje u nich więcej użytkowa, dokładna i szybka konstatacja. Liryzm wbity jest wgłąb pod słowo, nazewnątrz występuje przedmiotowa informacja. Czołowi powieściopisarze amerykańscy wyróżniają się tak wyostrzonym zmysłem socjologicznym, taką zdolnością notaty przedmiotowej, a pełnej znaczenia, że pod tym względem darmo byśmy szukali godnych odpowiedników we współczesnem polskiem powieściopisarstwie.

* Literatura amerykańska, która tak długo pozostawała w sferze wpływów europejskich, zwłaszcza literatury angielskiej, usamodzielniała się znacznie w ostatnich dziesięcioleciach, i wyosobniła w dziedzinę naprawdę już i stylem i duchem odrębną. Niewątpliwie dotąd łączy ją z macierzystą literaturą angielską najsilniejsze pokrewieństwo form, rodzajów, i bardzo wielu innych tradycji literackich. Drzewo literatury amerykańskiej rozgałęzia się podobnie, jak bratnie drzewo angielskie. Z tem wszystkiem literatura angielska jest już tak różna, jak różna jest dziś od angielskiej cywilizacja amerykańska. Stanowi przede wszystkim przewodnik aktualny po tej cywilizacji; w najwybitniejszych swoich utworach celuje, jak powiedzieliśmy, szczególnie bystrym zmysłem socjologicznym. Całkiem świadomie, z pasją obserwacyjną, studjuje rodzimą Amerykę i swoich Amerykanów, jako nowy, ciekawy, i wielce godny krytycznej uwagi typ człowieka. Różnica uderzy nas z całą siłą, gdy porównamy powieściowo-socjologiczne studia Sinclaira Lewisa z analogicznymi utworami Johna Galsworthy'ego. Inny świat, inny styl myśli, inny akcent krytyki społecznej...

Jakież utwory tej oryginalnej literatury zdobywają sobie dziś poczytność w Polsce?

Cośnieważ mówią same nazwiska autorów, których utwory właśnie oto przyswojono polszczyźnie. Z „klasyków“ nikt nie doczekał się no-

wego przekładu. Poe, Hawthorne, Bret Harte, Irving, Howells, Mark Twain, Henry James etc. musieli się zadowolić swoim dawnym, szczupłym przeważnie, stanem posiadania w dziedzinie przekładów na polski, — lub też po staremu zostali ogółowi naszemu nieznani. Jak się okazuje, wstęp do literatury polskiej mieli w roku zeszłym tylko żyjący pisarze amerykańscy (z wyjątkiem, jedynym, zmarłego przedwcześnie Jacka Londona). Przyswajano nowości: to była myśl przewodnia tłumaczy (i wydawców). Wśród nowości tych znalazł się „Dodsworth“, ostatnia doniedawna powieść laureata nagrody Nobla, Sinclaira Lewisa, są utwory zdolnych powieściopisarek amerykańskich Urszuli Parrott („Rozwódka“) i Edny Ferber („Dziewczęta“), są aż cztery nowe próbki propagandowo-beletrystycznej metody Uptona Sinclaira, jest kilka pogodnych, obyczajowych lub awanturniczych opowiadań, mających uprzyjemniać chwile odpoczynku (jak Eleonory H. Brainerd: „Pomysł panny Jane“, Anity Page: „Paddy do wszystkiego“, J. O. Curwooda: „Dolina ludzi milczących“, Joanny Lowell: „Kolebka na głębini“, Rex Beach: „Srebrna ławica“), są dwa typowe przykłady metody powieściopiskarskiej Jacka Londona („Trzy serca“, „The Hearts of Three“), pośmiertnie wydane w Londynie w r. 1920, i po raz drugi publikowany w przekładzie polskim „Martin Eden“, są reportaże, czy pseudo-reportaże, upodabniające się do beletrystyki (Agnieszki Smedley „Kobieta sama“, E. M. Gaertner „Świat twardych ludzi“ (obrazki Rosji Sowieckiej), Marji Lee: „W sztapie“ — pierwsza część powieściowego cyklu „Tak, to Wielka Wojna“); są wreszcie licznie reprezentowane okazy beletrystyki „sensacyjno-kryminalnej“, płody piór przeważnie mało znanych, jak J. Golomba, Mignon G. Eberharta, Jacka Corta, Williama A. Williamsa, jeśli nie liczyć najpopularniejszego w tem gronie Van Dine'a.

Widać z tego wyliczenia, że i współcześni najwybitniejsi beletryści amerykańscy nie cieszyli się łaską tłumaczy w roku zeszłym. Figuruje wprawdzie na liście Sinclair Lewis, istotnie czołowe nazwisko w beletrystyce współczesnej Stanów Zjednoczonych; ale ani A. E. Coppard, ani A. Bierce, ani Dreiser, ani Cabell, ani Hergesheimer, ani Sarah Orne Jewett, ani Willa Cather, ani Thornton Wilder, ani Eric Linclater, ani Edith Wharton, ani Pearl S. Buck, ani nikt inny ze sporego zastępu wybitnych beletrystów, którzy stali się ozdobą literatury amerykańskiej ostatnich lat trzydziestu, nie przedstawił się publiczności nanowo, czy po raz pierwszy. Motyw handlowy: przyswajania nowości, cieszących się doraźnem powodzeniem, zamknął drogę do literatury polskiej nietyl-

ko klasykom, ale i większości wyżej stojących w hierarchji literackiej beletrystyków współczesnych. W tych warunkach, jak się okazuje, najłatwiej wchodzi do naszej literatury powieści sensacyjne i detektywne. Znajduje dalej łatwo miejsce powieść — shocking, lub reportaż skandaliczny; wreszcie dość duży jest popyt na przyjemne opowiadania, okraszane humorem, lub łagodnie denerwujące opisem zatrważających przygód. Utwory wybitne pod względem literackim — tak sądzićby należało — tylko wtedy doczekać się mogą spolszczenia, jeśli obok innych zalet posiadają i takie, które od razu przemówią do popularnego gustu. Tak więc przyswojono np. polszczyźnie niektóre powieści Lewisa i Dreisera, zdolne zainteresować czytelnika polskiego plastycznie nakreśloną psychologią bohaterów, dramatycznymi sytuacjami, lub bodaj tylko wartkim biegiem narracji. Powieść reprezentująca wartości innej kategorii, uchwytnie tylko dla czytelników wrażliwszych, nie przenika wcale do naszej literatury. Nadmieniliśmy już, że praca naszych tłumaczyw nosi przeważnie charakter roboty pośpiesznej na zamówienie; chyba oddawna już się nie zdarzyło, żeby przekład jaki z literatury amerykańskiej wyrażał indywidualne umiłowania tłumacza i, co za tem idzie, wykonany był *con amore*. To nie skrzętność ambicji artystycznych nagromadziła tę stertę 30 przekładów...

Ale, tak czy inaczej, nie brak wśród nich utworów, które z pewnym pożytkiem istotnie mogły być przyswojone polszczyźnie, — przede wszystkim gwoili lepszemu zaznajomieniu czytelników ze światem amerykańskiej cywilizacji. Czy przekłady spełniły należycie tę misję informacyjną? Czy oryginały zostały wiernie odwzorowane? I czy nie ucierpiała przy tej operacji polszczyzna? Oto najważniejsze pytania. Jak zawsze w takich wypadkach sprawdzić należy: 1) czy tłumacze władają swobodnie mową ojczystą, czy nie krzywdzą jej ducha; i 2) czy rozumieją dobrze oryginał?

Otwórzmy „Dodswortha“. Wśród utworów beletrystyki amerykańskiej, które wydano roku zeszłego w przekładzie polskim, jest to pod względem ważkości literackiej pozycja najważniejsza, nad którą dłużej więc wypadnie się zatrzymać. Także szatą zewnętrzną różni się ta książka od pospolitej wydawniczej tandety. Dwa tomy przyzwoicie drukowane, na ładnym papierze; nadto przedmowa pióra prof. Romana Dybońskiego udostępnia czytelnikom ten utwór znakomitego powieściopisarza. Czy w istocie atoli mogą się z nim zapoznać czytelnicy, w tłumaczeniu pióra p. Stanisławy Kuszelewskiej?

Przedewszystkiem ucierpi czytelnik od złej polszczyzny. Plaga to, z reguły uprzykrzająca lekturę tłumaczeń, a przecież ani trochę przez to nie więcej znośna. Tłumaczka nie czuje dostatecznie słowa polskiego, i nawet gdy oryginał nie nastręcza większych trudności, transpozycja częstokroć wypada nader niezręcznie. Podajemy próbki, zebrane z kilku stronic: „nastrój zagubienia“ (poprostu: „a feeling of incompetence“), „rogi ulic krzykliwe od nawoływań gazeciarzy“, „naprawiać swoje gapiostwo niewysłania depeszy“, „zmiękczyć pogląd“, „kapelusz... opadał z przodu na czoło, przez co... wyglądał... zbyt rozpustnie“, „bywają porządnie niezgodni ze sprawiedliwością“, „pomimo swego lodowatego parwenjuszostwa wygnańca“, „tak i równie bolesna od niezapomnianego sentymentu i utraconej słodyczy rozgrywka między szkołą Schmutza i kursami rolniczemi Maginnisa“...

Nie brak i jaskrawszych błędów gramatycznych: „jakoś w to wątpię“ (I, 153), „użyli jakieś słowo“ (I, 149).

Ale najciekawsze, jak przemienia się pod piórem tłumaczki obraz obcego kraju, skutek nieznamomości języka — i realjów. Znów zaczerpnijemy przykłady z materiału kilkunastu stronic. Oto państwo Dodsworth przyjeżdżają do Anglii i widzą wapienne wzgórze ze śladami wykopów rzymskich („Roman earthworks“); w wersji p. Kuszelewskiej jest to „górką wapienną, poryta robotą ziemną, prostacką, jak za rzymskich czasów“. Czyżby tłumaczka nie wiedziała, że Anglja niegdyś wchodziła w skład państwa rzymskiego? „Mother England! Home!“ — to „Anglja, ojczyzna!“ — a nie — „Matka Anglja! — Dom rodzinny!“ Dodsworth dowiaduje się, że „nie powinien nigdy popełniać wielkiego błędu, jakim jest obstalowywanie trzewików spacerowych i wieczorowych u tego samego szewca“, — ale czemu „riding-boots“ („buty do konnej jazdy“) przełożono: „trzewiki wieczorowe“? „Chill sweetness“ („miły chłód“) — to „chłodna słodycz“; „murkiness“ („gęsty mrok“) — to „światło“. Dodsworth odświeża wspomnienia lektury: widzi Anglję, jako kraj Szekspira, Scotta, Dickensa, Wellsa, Galsworthy'ego — i m. in. Hardy'ego, kraj „where Jude wavered by dusk across the moorland“. Zdanie to znaczące: „gdzie Jude chwiejnie snuł się po pustkowiu“ — tłumaczka oddaje: „gdzie Jude o zmroku śmigała przez moczary“, — co świadczy zarówno o nieznamomości Hardy'ego (mianowicie powieści „Jude the Obscure“), jak też właściwego sensu b. pospolitego słowa „moor“ — „ugór, pustkowie, dzikie pole“. „Yorkshire moors“ — są to „puste pola Yorkshire“, a nie „bagniste Yorkshire“ — co zgoła niezgodne z prawdą. —

Dodsworth mija na ulicy Anglików — „unhurried people“ — „nie sprawiających wrażenia pośpiechu“ — pod piórem tłumaczki: „powolnych“. „Cotton operatives on the dole in Salford“ — „bezrobotni z fabryk wyrobów bawełnianych w Salford, utrzymywani z zapomóg“ — zmieniają się w „fachowców przedsiębiorców z Salford“, „Cambridge dons“ — „wykładowcy z Cambridge“ — w „studentów“, „graduates of the University of London“ („magistrowie“) — znowuż w „doktorantów“. Przed gankami domów miejskich leżą mało używane w Anglii „kalosze“ (zamiast „gum od rowerów“). W obyczajach poważne zmiany: „gaworzyli o krykicie u lorda“ — kiedy mowa tylko o matchach na popularnem w Londynie boisku krykietowem „Lord's“; p. Primble „zawył“, gdy naprawdę tylko „cedził słowa“ w rozmowie („drawled“); „pozdrowienia półgębkiem“ („fishy Howyduhs?“) przeistaczają się w „dystygowane“; Londyńczycy zakwalifikowani są na „głupich“, gdy czytamy, że są „mało serjo“ („a little silly“); Dodsworth dociera wreszcie na „peryferje lepszych sfer towarzyskich“, („suburbs of correct English society“), a tłumaczka informuje, że to właśnie „drugorzędne towarzystwo angielskie“. — Amerykanin jakiś opowiada, że aktorzy londyńscy to ludzie wykształceni, mówiący poprawną angielszczyzną, „a nie jacyś chamusie nowojorscy“ („not a lot of these New York roughnecks“): u tłumaczki ekwiwalent: „bez tych nowojorskich klusek w gębie“, niedokładnie oddający zarówno myśl oryginału, jak też różnicę między poprawną angielską, a wulgarną amerykańską wymową. Zagadkowo brzmi w wersji polskiej, co handlowiec amerykański mówi o swoich kolegach po fachu: „Zawsze wyobrażam sobie naszego tip-top businessmana, jako faceta, który przez pół dnia rozsyła swoje listy, a przez drugie pół zbiera je zpowrotem“. Czy być może? Oryginał wyjaśnia, że chodzi o coś innego: o to, że ów businessman rzekomo „połowę czasu zużywa na rozdzielanie korespondencji po kartotekach, a połowę na jej odszukanie“ („spends half his time having his letters filed away and the other half trying to find 'em again“). — Zdarzają się jeszcze dotkliwsze wypaczenia sensu dłuższych urywków. Poniższe np. ma być próbką typowo amerykańskiego sposobu myślenia: „Rzecz prosta, mam jeszcze w sobie jakiś jeden procent amerykańczyka, ale naogół pysznie się czuję w angielskiej skórce. Zresztą ta cała prohibicja, niech ją licho weźmie — przepraszam panią bardzo, ale jestem wrogiem prohibicji. Mam wrażenie, że to najważniejsza przyczyna, dla której nie chciałbym, żeby mnie moi szefowie wlekli zpowro-“

tem do Stanów...“ Ma to być niby rezonowanie Yankesa, osiadłego w Londynie, ale w rzeczywistości mówi on coś innego: „Naturalnie, żem Amerykanin stuprocentowy, jednak co do prohibicji — do licha... jeśli o to chodzi, to jedyna kwestja, w której nie umiem się odciąć kolegom angielskim, wykpiwającym Amerykę“. („Of course I'm a one-hundred-per-cent. American, but I do like English ways, and this dam' Prohibition... I guess that's about the only subject where I haven't got any come-back when my English pals razz me about the States“). Wogóle wyrażenia mowy potocznej, podobnie jak terminy techniczne, sprawiają tłumaczcze trudności. Jeszcze jeden przytoczymy przykład. Ten sam Yankes, którego zdanie o prohibicji zacytowaliśmy wyżej, ostrzega przyjezdnych rodaków: „Uważajcie, żeby nie popełnić nietaktu, którego wielu Amerykanów nawet z wyższej sfery nie umie się ustrzec. Nie przechwalajcie się cyfrą dochodów... bo Anglicy uważają to za śmieszne zadzieranie nosa...“ („...putting on side“). W przekładzie p. Kuszelewskiej ostrzeżenie to brzmi: „...Nie mówić nigdy, ile się ma miesięcznego dochodu... bo Anglicy myślą zawsze, że to cyfra miesięcznych oszczędności...“. Czyż nie jest usprawiedliwiona konkluzja, że tłumaczka przenosi czytelników w klimat obyczajowy fikcyjny, i w świat, często niepodobny całkiem do anglo-amerykańskiego? i że zamiast odzwierciedlać, mimowoli karykaturuje? (Cytaty wybraliśmy przykładowo z rozdziałów VI — XI tłumaczenia).

Do podobnej konkluzji dojdziemy, porównyując z oryginałem przekład „Rozwódki“ („Ex-wife“), pióra p. Heleny Hellerówny. Interes tej powieści, napisanej zręcznie, z chęcią lekkiego zgorszenia czytelnika na każdej stronicy, jest znowu głównie obyczajowy. Utwór Urszuli Parrott tłumaczka zniekształciła może równie dotkliwie, lecz w inny sposób, niż p. Kuszelewska „Dodswortha“. Znacznie łatwiej przychodziło jej pisanie prostą i naturalną polszczyzną. Przekład czyta się wcale gładko, niezręczności, w rodzaju: „namiętne są we mnie jedynie włosy“ — spotyka się stosunkowo nie tak często. Niewątpliwa to zaleta. Czytelnik nie domyśli się jednak, że przekład objął niewiele więcej ponad połowę oryginału — wszystko, co było trudniejsze, lub niezrozumiałe, a zwłaszcza wszystko, co składało się na odmienny koloryt lokalny powieści — tłumaczka opuściła bez wahania. Mimo to nie udało się uniknąć licznych błędów. Widoczne to choćby na przestrzeni kilku stronic. A więc np. (przykłady bierzemy z rozdz. V): „negro spirituals“ („ludowe pieśni murzyńskie“) — nazywa tłumaczka „reli-

gijnemi“, „drzewo klonowe“ („maple“) — „orzechowem“; zwodzą ją wyrazy, podobne brzmieniem do polskich, lecz znaczeniem różne. Np. „triviality“ — („drobiazg“) — przekłada: „trywjalność“. Wogóle tam, gdzie decyduje się na jakiś odpowiednik dla aluzji do miejscowych stosunków, czy usiłuje znaleźć nazwę polską dla egzotycznych realiów — bardzo często pada ofiarą nieporozumienia. Bez porównania więcej jednak grzeszy samowolnemi skrótami i opuszczeniami, w rezultacie, jak powiedzieliśmy, znacznie uszczuplającemi rozmiar książki. Praca jej reprezentuje ten typ tłumaczenia, który w stosunku do oryginału stanowi wersję uproszczoną i doszczętnie niemal odbarwioną ze wszystkiego, co było odrębnym kolorem obcego środowiska. Usunięte zostało prawie wszystko, co przypominać mogło, że akcja powieści toczy się w Stanach Zjednoczonych. Pospolita, niestety, metoda opracowania sposobem przekładu przewodników powieściowych po obcym świecie...

Najwięcej tłumaczeń wyszło w roku zeszłym z pod pióra p. Janiny Sujkowskiej. Przełożyła aż pięć powieści, w tem trzy sensacyjno-kryminalne (Van Dine: „Piosenkę śmierci“, J. Gollomb: „Klinikę znachorów“ i M. G. Eberhart: „Gdy pacjent przemówi“), jedną fantastyczno-podróżniczo-obyczajową (Joan Lowell: „Kolebka na głębinie“) i jedną sensacyjno-obyczajową (F. Baldwin i A. Abdullah: „Ludzie Broadwayu“). Dla zorientowania się w kwalifikacjach tłumaczki, zajmijmy się na chwilę utworem detektywным Van Dine'a. Da to zarazem pojęcie o tem, w jakim stanie docierają do naszej publiczności próbki tego rodzaju literackiego, na które popyt u nas jest tak duży i stały. Van Dine, jak dziś wszyscy w tym rodzaju pisarze, natchnienie swe zawdzięcza przede wszystkim twórczości Conan Doyle'a, z niego się wywodzi — podobnie jak Conan Doyle z Edgara Poe. Dobry to wzór, i nic dziwnego, że nikt dotąd czystością roboty mistrzowi nie dorównał. Van Dine należy do pretensjonalniejszych naśladowców, opowiadaniom stara się nadać pozór wyszukanego intelektualizmu... Jego detektyw - amator, to człowiek o tak subtelnej kulturze, że na wiosnę może się czuć dobrze tylko w Europie, lecz i z Paryża wystraszą go tłumy ziomków — amerykańskich turystów... Tłumaczka atoli wyjałowiła atmosferę z intelektualizmu, usuwając uwagi i refleksje, zdaniem jej nie do rzeczy. Tak uproszczony utwór został nadomiar spolszczony fatalnie. Przekonać się można o tem odrazu, otworzywszy książkę, choćby na pierwszych stronicach. „Naturalnie złożyłem odpowiednie oświadczenie niewiedzy“, „Czaro-

dziejska bajka, wymalowana krwią, świat w anamorfozie“, „prawda... mimo niezaprzeczalnych dowodów okazała się dla normalnych umysłów zbyt zbrodnicza“, „...jego śmiertelna powaga zrobiła na nas wstrząsające wrażenie. Był ponury i wzburzony...“ i t. d. Język niedokładny, słowa pod sugestją oryginału źle dobrane i źle zastosowane. Przykład roboty, która przyczynia się do rozstroju zdrowego poczucia językowego u mas czytelnich, pochłaniających literaturę „sensacyjną“. Pozatem przekład pełen błędów, nieścisłości i opuszczeń, których ze względu na lekką wagę utworu przykładowo nawet wykazywać nie warto. Ale czemuż utwór lekki dostawać ma się do rąk czytelnika polskiego w postaci zwulgaryzowanej i w wersji tandetnej? Wskazane słabe strony ustalają poziom prac p. Sujkowskiej, choć nie wszystkie tłumaczenia wykonała równie niedbale. Staranniej np. spolszczyła Joanny Lowell „Kolebkę na głębinie“. Ale we wszystkich tych przedsięwzięciach przeszkadzał typowy naogół dla pracy naszych tłumaczy brak przygotowania językowego od strony angielszczyzny — przedewszystkiem zaś niedostateczne poczucie ducha polszczyzny.

Jeżeli jeszcze wspomnimy osobno anonimowy przekład (w dwóch tomach) powieści J. Londona „Martin Eden“ (nakładca nie wymieniony, skład główny Tow. Wyd. „Rój“) — to zatrzymamy się na przykładzie roboty nawet wśród tłumaczeń reprezentującej poziom najniższy. Cały ten przekład — to właściwie zbiór kilku tysięcy drobnych i większych charakterystycznych nieporozumień, wynikających z zetknięcia całkiem nieprzygotowanego tłumacza z tekstem angielskim. Ukazywanie się na rynku księgarskim takich nowości wydawniczych (czy przedruków) uznać należy za bezwzględnie szkodliwe.

Przykładowo omówiliśmy nieco dokładniej kilka tłumaczeń utworów wybitniejszych, czy charakterystycznych. Uprzytomnić sobie można na tej zasadzie, jaką postać biorą na się utwory literatury amerykańskiej, dochodząc rąk naszych w przekładzie. Poziom przekładów waha się, ale nigdy nie jest wysoki. Do biegleszych stosunkowo tłumaczy, wśród dotąd nie wymienionych, należą J. Marlicz (swobodniej władający polszczyzną, przekładał Curwooda), Antonina Sokolicz (tłumaczka Uptona Sinclaira), Stefanja Heymanowa (tłum. Rex Beach i E. H. Brainerd); słabsi są dr. J. P. Zajączkowski (U. Sinclair i J. London), oraz E. Falkowski („Świat twardych ludzi“ E. M. Gaertner; rzucają się w oczy błędy gramatyczne!). Do bardzo słabych należy Hilda Latoszyńska (A. Smedley, „Kobieta sama“ (zamiast: „samotna“!).

Tłumaczenia z literatury amerykańskiej w r. 1932 nie osiągnęły poziomu minimalnego, obowiązującego u tych narodów zachodnich, gdzie poczucie językowe silniej wszczepione jest w duszę jednostki, i gdzie dla rzeczy pisanych źle, z pogwałceniem ducha mowy ojczyściej, niema wogóle miejsca na rynku księgarskim. U nas natomiast tłumaczenia, cieszące się tak znacznym faworem u publiczności — są prawdopodobnie obok prasy codziennej drugim najważniejszym czynnikiem, rozstrajającym poczucie językowe u mas. Nie spełniają też dobrze swej roli przewodników po obcej cywilizacji. Przekłady z literatury amerykańskiej w niemałej mierze odgrodziły polskich czytelników od rzeczywistości amerykańskiej, niemało przeszkodziły w poznaniu autorów. W naszej kulturze literackiej są niestety pozycją raczej ujemną.

WITOLD CHWALEWIK

LITERATURA HISZPAŃSKA

M. Cervantes — Don Kichot, tł. E. Boyé. Wast Hugo — Kamienna pustynia, tł. Franciszk Baturewicz; — Kwiat Duraceny; — Ta, która nie przebaczyła, tł. Tadeusz Jakubowicz.

„HISZPANJA JEST WIEDZĄ TAJEMNĄ, EZOTERYCZNYM, niedającym się odcyfrować systemem; kodeks rycerskości, turystyczne przewodniki, lekcje gry na gitarze — oto wszystko, co po tylu wiekach zawodnych prób interpretacji udało się nam zdobyć“.

Słowa te wypowiada wybitny hispanista francuski, sam pół-hispan rodem, Jean Cassou, mając na myśli naród złączony z Hiszpanją przez długi ciąg stuleci licznymi węzłami politycznymi i kulturalnymi. W odniesieniu do Francji są też te słowa raczej retorycznym przejawieniem, hiperbolą, której dosłownemu zrozumieniu sprzeciwia się dalszy ciąg przedmowy do „Littérature Espagnole“, skąd są zacytowane. Śmiało jednak można je zastosować do Polski. A jeśli dorzucimy operowych to-readorów i kabaretowe tanga będziemy mieli wcale dokładny obraz pojęć naszego ogółu o Hiszpanji, o *Espana de pandereta* (tamburinowej) jak się z wzgardliwą irytacją wyrażają po drugiej stronie Pirenei.

Przyczyny tego smutnego zjawiska tłumaczy świetne, nieustannie przez polskich hispanistów cytowane studjum prof. Wędkiewicza („Zaniedbana dziedzina humanistyki“, Przegląd Współczesny 1928); nie o wszystkich jednak czynnikach wspomina autor.

— Literatura hiszpańska nie idzie wśród naszej publiczności. — Oświadczył mi niedawno kierownik jednej z najruchliwszych, zwłaszcza w dziale przekładów, firm wydawniczych. Nie kwestjonując słuszności tego twierdzenia, które padło z ust całkiem kompetentnych — przynajmniej do stwierdzenia faktycznego stanu na rynku księgarskim — postaramy się wykryć przyczyny zjawiska. Czy tkwią one w naszej publiczności, czy w literaturze hiszpańskiej, czy wreszcie w medjum, pośredniczącem między jedną a drugą — tłumaczach?

Skrupulatna analiza nie zdoła wykryć jakiejś uczuciowej idiosynkrazji naszego społeczeństwa do elementów psychiki hiszpańskiej (el genio castellano) — raczej możnaby mówić o „współ-czuciach“. — „Spontaniczna“ ignoracja literatury hiszpańskiej byłaby nader smutnem świadectwem o nas samych, zwłaszcza wobec rosnącego po wojnie zainteresowania się Hiszpanją w Niemczech (por. Wędkiewicz j. w.) w Anglii i Ameryce (liczbowe dane podałem w Kronice Hiszpańskiej „Wiadomości Literackich“). Przyczyny należy tedy poszukać w przekładach. Nie w ich wierności, czy językowej formie — wartości literackiej, lecz — w wyborze dzieł przełożonych.

Niewątpliwie wydawca, z którym rozmawiałem, miał na myśli dzieła Unamuna i Piusa Barojoy. Co do tak egzemplifikowanej literatury można mieć poważne zastrzeżenia. „Mędrzec z Salamanki“ nie cieszy się we własnej ojczyźnie zrozumieniem szerszych mas a nawet wśród intelektualistów spotyka się z milczącą ignoracją ludzi tej miary, co Azorin. Unamuno, myśliciel par excellence, pozostawia dużo do życzenia jako powieściopisarz. Pozatem o jego dziełach a w znaczniejszej jeszcze mierze o dziełach Barojoy trzeba powiedzieć, że znaczenie ich w rozwoju literatury hiszpańskiej jest bez porównania większe od ich wartości ściśle literackiej. Powieści Piusa Barojoy, związane integralnie z przełomową datą „98-go roku“, uwarunkowane historycznem znaczeniem tego momentu, chaotyczne w strukturze, nużą natłokiem postaci i destrukcyjnym pesymizmem, który dla przeciętnego czytelnika cudzoziemca zdaje się wisieć w powietrzu. (Gdybyż przynajmniej wiedział o dyspepsji Barojoy!). Te dwie postaci bardzo czcigodne dla każdego hispanisty są dla ogółu nienazbyt fortunnem wyspecyfikowaniem literatury hiszpańskiej, która

w najgłębszym mem przekonaniu, posiada znacznie szersze możliwości spopularyzowania się w Polsce.

Barwne „Episodios nacionales“ Perez Galdosa (zwłaszcza tak nam bliskie epizody z wojny napoleońskiej); jędrne powieści „górala“ Peredy; wykwintny humor dyplomaty Valery — jeśli chodzi o przedostatnie pokolenie, znalazłyby napewno serdeczniejszy oddźwięk w rzeszach czytelniczych. Ze współczesnych przede wszystkim należy wymienić „piewę skromnych ludzi i małych rzeczy“ Azorina, którego nawet zawistni pod tym względem Francuzi nie wahają się postawić jako artystę wyżej od Anatola France’a; pokrewnego mu duchem a subtelniejszego, miększego Gabrijela Miró; mistrzowskiego w strukturze Ryszarda Leona; kandydatkę do nagrody Nobla Conchę Espinę; a poza tym szeregiem potentatów słowa żyjących jeszcze (czy zmarłych przedwcześnie parę lat temu, jak Miró) gromadkę pomniejszych, jak pogodnego humorystę Floreza, popularnego we Francji Carretera (nam znanego jedynie z grubo słabszych rzeczy pisanych po francusku) Zamacoisa, Insuę i wielu, wielu innych pisarzy wysokiej kultury literackiej o znakomicie opanowanej technice.

Idealizm i realizm, donkichotyzm i sanchopansyzm, co w przedziwnej harmonii połączone stanowią istotę hiszpańskiego ducha; malownicze tło Andaluzji czy Pirenejów, a na tem tle żywi ludzie swoistej kultury obyczajowej, których sprawy i myśli są dla większości wspomnianych autorów odskocznią dla spraw ogólnoludzkich, znalazłyby niewątpliwie w psychice polskiej oddźwięk nie słabszy, niż poczytna literatura skandynawska, bardziej nam obca uczuciowo, dalsza, poczęta z ducha germańskiego i protestanckiego. Z romańską (jakżeż wspinała!) i katolicką kulturą Hiszpanji uda nam się niewątpliwie zadzierzgnąć nici żywszego i serdecznego zrozumienia.

Przydługi ten wstęp wydał mi się uzasadniony jako konieczne wprost usprawiedliwienie znikomej bibliografji hispanistycznej za rok 1932. Ten fakt — zawstydzający — trzeba było wyjaśnić i trzeba było wskazać możliwości naprawienia naszej długiej ignoracji.

Jeżeli chodzi o literaturę ściśle hiszpańską, to mamy do zanotowania jedną jedyną pozycję, ale za to niezmiernej wagi. Jest to przekład „Don Kichota“ dokonany przez E. Boyégo. (W r. 1932 wyszło 10 zeszytów). Wydanie tego arcydzieła to może najpiękniejszy czyn zasłużonej firmy nieżyjącego już Mortkowicza, czyn rehabilitujący naszą kulturę, w której dorobku przez tyle wieków nie znalazł się przekład tak wiel-

kiego dzieła, któryby na nazwę przekładu zasługiwał (sic!). Istniały dotychczas dwa „przekłady”: kasztelana Podoskiego z 1786 r. i W. Zakrzewskiego z 1855 r. O ich wartości pisałem niedawno w „Kurjerze Poznańskim” („Polska i pierwszy przebój literacki” Kur. Pozn. 26 lipca 1932). Tu zaznaczę tylko, że o ile Podoski „uzupełnił” Cervantesa i napisał drugie tyle co sam autor, tak Zakrzewski całe rozdziały znów streszczał „własnymi słowami”. W krótkim artykule sprawozdawczym nie miejsce rozwodzić się o znaczeniu i stanowisku w literaturze już nie hiszpańskiej ale światowej dzieła tej miary, co „Don Kichot”. Zaznaczyć chyba wypadnie, że ostatnio znalazł się hiszpański J. N. Miller w osobie znanego b. redaktora „Gaceta Literaria” E. Gimeneza, który omal wszystkie klęski, jakie spadły na Hiszpanję od czasów Filipa II przypisuje... lekturze „Don Kichota” (por. S. Essmanowski „Wjazd Don Kichota do Polski”. Kultura 17/IV 1932).

Wydanie „Don Kichota” w pełnem, uczciwem tłumaczeniu dr. Boyégo, rehabilitującym nasze dotychczasowe karygodne niedbalstwo pod tym względem, trzeba samo przez się uważać za czyn tak doniosły, że wobec niego muszą zmaleć usterki przekładu. Znaczenie ich jest zresztą drugorzędne i dopiero sumienna analiza potrafi je wykryć. Przedewszystkiem raczej należy pochwalić doskonałą polszczyznę Boyégo. Tłumacz świetnie sobie daje radę z przydługimi, nabrzmiałymi od zdań względnych okresami prozy hiszpańskiej; umiejętna archaizacja dodaje językowi jędrności i barwności, nie utrudniając zrozumienia filologicznie niewykształconemu czytelnikowi. Daje się tylko wyczuć pewien brak studjów nad polskim słownictwem rycerskim. „Morrión” to nie nagłówek hełmu, lecz hełm kompletny bez przyłbicy tylko, charakterystyczny dla piechurów Filipa i dobrze znany z obrazów Velazqueza; karwasze też nie całkiem dokładnie odpowiadają pojęciu „el espaldar”. Większą niedokładność tego rodzaju, bo powodującą pewne nieporozumienie, spotykamy zaraz w pierwszym rozdziale. Cervantes mówi o szlachcicach „de lanza en astillero”, a więc o tym typie spokojnych ziemian, których pradziadowska kopja tkwi beczynnie w specjalnym stelażu (astillero) w sieni domu, raczej jako rycerski ornament niż broń; w polskim przekładzie kopja u siodła wywołuje obraz szlachcica gotowego każdej chwili „konno i zbrojno” ruszyć w pole.

Te drobne, krytyczne uwagi nie powinny jednak zaważyć na ocenie przekładu, który jest dziełem wazkiem i doniosłym.

Pozatem można jeszcze zanotować przekłady trzech powieści Hugo

Wasta („Kamienna Pustynia“, „Kwiat Duraceny“, „Ta, która nie przebaczyła“. Nakł. „Roju“). Chociaż tłumaczone z hiszpańskiego, należą te dzieła ze względu na pochodzenie autora do literatury argentyńskiej; omówimy je tu pokrótce. Hugo Wast jest laureatem państwowej nagrody argentyńskiej i trzeba przyznać, że z rzadką słusnością przypada mu ona w udziale, nie tyle może ze względu na literacką wartość, co na rzetelnie narodowy charakter twórczości. Obcy wszelkiemu zakłamaniu egzotyczności, bez tandetnych efektów gauchizmu ukazuje nam Wast argentyński krajobraz i charakter zamieszkującego ludu przy codziennej pracy. Trochę mało w tem umiejętności wydobycia nawierzchni drgnięć ludzkiej psychiki, nieco banalna technika w traktowaniu pejzażu, dzięki czemu zbyt przebiega sama fabuła prosta i nieciekawa; (czuje się, że nie o nią chodziło autorowi), a jednak mimo tych wszystkich braków literackiej techniki bije z powieści prawda życia, trochę zbyt usyplifikowana, niby posąg niecałkiem wprawna ręką z grubsza okrzęsany, niemniej interesująca, przykuwająca uwagę czytelnika. To też jak czytamy w ostatnim numerze argentyńskiego pisma „Nosotros“, „Kamienna Pustynia“ została przetłumaczona na dziesięć języków.

Przekładów dokonało dwóch tłumaczy: Franciszek Baturewicz („Kamienna Pustynia“) i Tadeusz Jakubowicz („Kwiat Duraceny“ i „Ta, która nie przebaczyła“). Trudno powiedzieć, który przekład jest słabszy. Nie zdarzają się wprawdzie rażące nonsensy, czy błędy językowe poza-tem, że Baturewicz (za przykładem dialektu argentyńskiego) używa jednocześnie drugiej osoby liczby pojedynczej i mnogiej, składni nieznanej w żadnej ludowej gwarze polskiej, lecz równocześnie ta niby poprawna polszczyzna w dążeniu za ścisłością staje się tak sztuczna i nudna a z chęci ułatwienia sobie pracy tak bezbarwna, że po kilkudziesięciu kartkach czytelnik polski odczuwa jałową czczość. Ta polszczyzna, któraby może była zupełnie na miejscu, gdyby chodziło o traktat ekonomiczny, w powieści staje się nie do zniesienia i jeżeli Wast nie zyska sobie u nas tej popularności, co gdzie indziej, to brak jej trzeba położyć na karb przekładów przedziwnie poprostu... nudnych.

Temi skromnemi pozycjami muszę niestety zamknąć bibliografię przekładów z języka hiszpańskiego za rok 1932.

LITERATURA JUGOSŁOWIAŃSKA

Peter II Petrović Njegosz — Górski wieniec. Wydarzenie dziejowe z końca XVII stulecia. Ze studjum krytycznem Branka Lazarevića. Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył Henryk Batowski. „Biblioteka Jugosłowiańska“ pod red. prof. Juljusza Beneszić, t. III.¹

WYDANY PRZEZ REDAKCJĘ BIBLIOTEKI JUGOSŁOWIAŃSKIEJ przekład „Górskiego wienca“ ma dla zaznajomienia się u nas z literaturą Jugosławji duże znaczenie. Jak bowiem ogłoszony przedtem przekład „Śmierć Smail Agi Czengića“ Iwana Mażuranića pokazał nam klasyczny utwór literatury chorwackiej, tak znów przez ogłoszenie tłumaczenia „Górskiego wienca“ mamy możliwość zaznajomienia się z wybitnem dziełem literatury serbskiej.

Autorem tego poematu jest czarnogórski władca Petar Petrović Njegosz (1813—1851), który sprawował w swem niewielkiem księstwie najwyższą władzę kościelną i świecką. Njegosz, pomimo że przebywał w odległej od jakiegos kulturalnego centrum Cetynji, znalazł możliwość zdobycia dość poważnego literackiego wykształcenia i miał niewątpliwy talent literacki; prócz „Górskiego wienca“ napisał zbiorek ód pochwalnych na cześć Rosji i jej władców p. t. „Pustinjak cetinski“ (Pustelnik cetyński), poemat epicki w dziesięciu pieśniach p. t. „Slobodijada“, w którym opiewa zwycięstwa Czarnogórców nad Turkami i Francuzami, religijno-alegoryczny poemat o stworzeniu świata i człowieka p. t. „Luća mikrokozma“ (Promień mikrokosmosu), pisany pod wpływem „Raju utraconego“ Milтона, dramat historyczny p. t. „Łaźni car Szćepan Mali“ (Car samozwaniec Stefan Mały), mający za temat przedstawienie awanturnika czarnogórskiego z XVIII w., który się podawał za cara rosyjskiego.

„Gorski vijenac“ (Górski wieniec) został ogłoszony drukiem w Cetynji w r. 1847 i odrazu zdobył sobie powszechny zachwyt we wszystkich tych krainach, które zamieszkiwali Serbowie, był bowiem najdoskonalszym wyrazem tych uczuć, jakie żywił naród serbski w stosunku do swych ujarzmieli, Turków. Równocześnie ten poemat dramatyczny został ze

¹ Z braku odpowiednich czcionek tytuły utworów poety serbskiego, jak również nazwiska są podawane z konieczności częściowo w polskiej transkrypcji.

względu na jego artystyczne wartości uznany za arcydzieło w literaturze serbskiej. W chwili ukazania się „Górskiego wieńca” piśmiennictwo serbskie nie miało jeszcze wielu przedstawicieli. Pobudkę do odrodzenia się literatury serbskiej daje w XVIII w. Dositej Obradović, który w przeciwieństwie do poprzedników używa jako języka literackiego mowy ludu serbskiego; po nim posiada doniosłe znaczenie Vuk Stjepan Karadžić, zbieracz pieśni ludowych, autor słownika serbskiego i reformator serbskiej pisowni. W I połowie XIX w. literatura serbska ma już wielu przedstawicieli, jak powieściopisarz Milovan Vidaković, romantyczny liryk Branko Radicević, Simo Milutinović Sarajlija, autor utworu dramatycznego „Tragedia Obilić”, który Mickiewicz w paryskich wykładach stawiał za wzór słowiańskiego dramatu, i innych, lecz żaden pisarz ani żaden utwór nie ma tego znaczenia, co „Górski wieniec”.

Tematem tego utworu, który autor opracował z szczególną starannością, jest śmierć czarnogórskich poturczeńców z początkiem XVIII w. Moment walki z renegatami uznał poeta za początek wyzwolenia Czarnogórców i Serbów z pod jarzma tureckiego, to też nie poprzestał jedynie na opisanu wydarzenia dziejowego, lecz przepełnił poemat uczuciem patriotycznym, a postaciom nadał wartości ogólnonarodowe. Znaczenie utworu polega jeszcze na tem, że Njegosz osnuł oryginalny utwór na podstawie poezji ludowej i z jej elementów, że odtworzył wiernie życie ludu i odsłonił jego duszę.

Cały naród serbski odczuł odrazu walory „Górskiego wieńca”, a głównie jego charakter narodowy, stąd też poemat ten stał się najulubieńszą książką serbską i jest nią do dni dzisiejszych. To też niebawem utwór władzy został przetłumaczony na kilkanaście języków europejskich, a tu i owdzie dwukrotnie.

Przekład polski, dokonany przez Henryka Batowskiego, odznacza się nadzwyczajną sumiennością. Zestawienie tekstu oryginału z tłumaczeniem wykazuje filologiczną drobiazgowość i staranność w kierunku powtarzania czy raczej odtwarzania myśli autora, wyrażonej nieraz dość zawile i niejasno. Polski tłumacz wywiązał się z zadania całkiem zadowalająco, zwłaszcza że obok wierności starał się o utrzymanie wdzięku poetyckiego oryginału. Tłumaczenie zostało poprzedzone interesującą rozprawką wstępną ministra pełnomocnego Jugosławji w Warszawie, Branka Lazarevića.

LITERATURA NIEMIECKA

Arnau Frank — Podziemni bojownicy, powieść, tł. Emer; *Brod Maks* — Zaczarowany kraj miłości, powieść, tł. M. Kanfer (Kraków). *Courths-Mahler Jadwiga* — Życie i miłość tylko dla ciebie, powieść, tł. T. Barmińska (Kraków); Cudowny amulet (*Das Amulett der Rani*), powieść, tł. Eugenji Solskiej. *Hesse Herman* — Siddhartha, tł. Kazimierz Błeszyński; Narcyz i Złotousty, tł. Marceli Tarnowski. *Ludwig Emil* — Dary życia, tł. Wanda Kragen (Kraków). *Rundt Artur* — Sowiety tworzą nowego człowieka. Wrażenia z podróży po Rosji sowieckiej, tł. M. F. Sieniawski. *Wassermann Jakób* — Na rozdrożach życia, powieść, tł. Juljusz Feldhorn (Kraków); — Zmierzch aniołów, powieść pierwsza: Józef Kerkhoven, powieść druga: Etzel Andergast, tł. Marceli Tarnowski (Poznań). *Werfel Franciszek* — Rodzeństwo z Neapolu, powieść, tł. Leopold Staff (Poznań). *Zweig Arnold* — Klaudja, powieść, tł. Kazimierz Bukowski (Lwów); Młoda kobieta z roku 1914, tł. Wanda Kragen. *Zweig Stefan* — Homo eroticus, Mary Baker-Eddy, tł. R. Centnerszwerowa i L. Belmont.

NA INNEM MIEJSCU *ROCZNIKA LITERACKIEGO* STARAŁEM SIĘ WYJAŚNIĆ przyczyny, dla których powieści tłumaczone ukazują się u nas w ilości nieproporcjonalnie wielkiej w stosunku do produkcji oryginalnej. Jeżeli jednak chodzi o tłumaczenia z literatury niemieckiej, to liczba ich utrzymuje się w granicach dosyć rozsądnych. Z piętnastu pozycji objętych naszym wykazem bibliograficznym przynajmniej dziesięć przypada na najnowsze utwory pisarzy wybitnych lub interesujących. Udośpienie tych utworów czytelnikowi polskiemu jest nie tylko usprawiedliwione, ale pożądane i pożyteczne. Natomiast cztery lub pięć książek niemieckich przełożono bez żadnej dobrej racji. W porównaniu z niepotrzebnymi przekładami z literatury angielskiej lub anglo-amerykańskiej jest to jednak liczba znikomo mała.

Pisarzem niemieckim najobficiej u nas tłumaczonym i zapewne najpoczytniejszym jest Jakób Wassermann. Z dawniejszych jego powieści wyszedł w r. 1932 przekład jednej części z tetralogji *Der Wendekreis*, pod tytułem polskim *Na rozdrożach życia* i bez zaznaczenia, że to jest tylko część czterotomowego cyklu (*Romanfolge*); pozatem wyszła wielka dwuczęściowa powieść, wydana w oryginale w r. 1931 p. t. *Joseph Kerkhoven und Etzel Andergast, zwei Romane in einem Band*. Po polsku mamy tę powieść w dwóch tomach i pod niepotrzebnie dorobionym ogólnym tytułem *Zmierzch aniołów*. Jest to bardzo obszernie rozwinięte i głębokie studjum pewnego środowiska młodzieży niemieckiej,

nie znającej już wojny z własnego doświadczenia, ale dotkniętej „psychozą wojny“ w stopniu daleko groźniejszym niż pokolenie, które przeżywało przez cztery lata w okopach. Główną postacią w tem środowisku jest Etzel Andergast, znany z poprzedniej powieści Wassermanna p. t. *Der Fall Maurizius*. Akcję zasadniczą stanowi rozwój stosunku tego młodzieńca do Józefa Kerkhovea, specjalisty od psychologii patologicznej, studjującego „*Krankheit der Jugend*“ zarówno w masach jak w indywiduach. Pokolenie, do którego należy Andergast, przedstawia się na tle studjów Kerkhovea w barwach przerażająco ciemnych. Wielkie partje powieści robią wrażenie przykładów z podręcznika psychopatologii. Akcja ożywia się z chwilą poznania przez Andergasta żony Kerkhovea, Marji. Rozwój miłości tych dwojga, zakończonej obustronną rezygnacją i powrotem Andergasta do uwielbianej matki, jest niezrównanym przykładem analizy psychologicznej, ekspresji i poezji. Ale poza subtelnościami analizy jest tu dużo przepyszných malowideł realistycznych przed- i powojennego świata niemieckiego. Malowidło życia obyczajowego, psychologia jednostki i psychologia grup społecznych znalazły w tej powieści mistrzowski wyraz artystyczny. Talent autora osiągnął w niej najwyższy szczyt dotychczasowego rozwoju. Przekład polski gatunkiem stylu nie zawsze może sprostać prozie oryginału, ale jest staranny, ścisły i — poza nielicznymi drobiazgami — językowo poprawny.

Franz Werfel jest autorem również dobrze znanym czytelnikowi polskiemu. *Rodzeństwo z Neapolu* (*Die Geschwister von Neapol*, oryginał wyszedł w r. 1931) jest piątą czy szóstą powieścią tego pisarza, tłumaczoną na język polski. Najlepsza to chyba powieść Werfla i, rzecz szczególna, ani tematem ani opracowaniem nie podobna do poprzednich. Nic tu nie przypomina niemieckości: tematem jest życie typowo burżuazyjnej rodziny neapolitańskiej, terenem akcji Neapol i, epizodycznie, puszcza brazylijska. Ojciec — drobny ale zamożny bankier, trzech synów i trzy córki. Przez długi czas powieść zajmuje się malowaniem szczęśliwego życia w zamkniętem kole rodzinnem, gdzie tylko nazbyt tyrańska miłość ojca do dzieci wywołuje bolesne konflikty. Nagle jednak wszystko się łamie: przychodzi bankructwo, emigracja synów do Brazylii, gdzie jeden z nich umiera, tragedje sentymentalno-erotyczne córek, zaarrestowanie ojca przez policję faszystowską — i „prawie“ szczęśliwe zakończenie, głównie dzięki interwencji przepysznie scharakteryzowanego Szkota, zakochanego w jednej z córek.

Rysunek psychologiczny wszystkich postaci zawsze interesujący, akcja żywa i atmosfera, zarówno neapolitańska jak brazylijska, odtworzona z artyzmem pierwszorzędym¹. Przekład Staffa w idealny sposób oddaje sprawiedliwość stylowi oryginału.

Hermann Hesse znany jest u nas z powieści *Der Steppenwolf*, wydanej przed paru laty w dobrym przekładzie Józefa Wittlina p. t. *Wilk stepowy*. Obecnie przybywają dwie jego książki: *Siddhartha*, napisany przed *Wielkim stepowym* (w oryginale: *Siddhartha. Eine indische Dichtung*, 1922) i powieść *Narcyz i Złotousty* (*Narziss und Goldmund*, 1930). *Siddhartha* jest pięknym poematem na temat filozofji brahmańsko-buddhystycznej, wyłożonej na tle losów tytułowego bohatera, syna brahminy, i jego przyjaciela Govindy. Rzecz się opiera na dobrej znajomości indyjskich doktryn religijno-filozoficznych i posiada ekspresję artystyczną doskonale dostosowaną do tematu. Kompetentny przekład Kazimierza Błeszyńskiego został poprzedzony obszernym i bardzo interesującym wstępem tłumacza. *Narcyz i Złotousty* jest powieścią historyczną z czasów nieokreślonego, poetyckiego raczej niż historycznego średniowiecza. Surowy mnich Narcyz przyjaźni się z młodym uczniem szkoły klasztornej Goldmundem. Goldmund pewnego dnia opuszcza klasztor i rusza w szeroki świat szukać szczęścia. Odtąd powieść staje się niezwykle barwnym opowiadaniem o rozlicznych przygodach Goldmunda. Głównie są to przygody z kobietami, które Goldmund spotyka w bardzo urozmaiconych okolicznościach. Ale mamy również opisaną jego pracę u rzeźbiarza, ucieczkę przed morową zarazą i przygodę miłosną na poziomie znacznie wyższym od wielu poprzednich. Podkładem filozoficznym tej akcji jest często przez Hessego przedstawiana antynomja pomiędzy światem ciała i światem ducha. Goldmund widzi w Narcyzie uosobienie świata duchowego i zazdrości mu życia w tym świecie, ale nie wie, że Narcyz tak samo jemu zazdrości życia w świecie cielesnym. Dwaj przyjaciele spotykają się w chwili śmierci Goldmunda i zaczynają pojmować tragiczną niedostateczność swoich filozofij życiowych. To zakończenie jest trochę sztucznie i niepotrzebnie skomplikowane wprowadzeniem freudowskiego motywu wyidealizowanej miłości do matki. Najbezsowniejszą wartością powieści

¹ Ostrzegam czytelnika, że wydanie polskie, chociaż sprzedawane jako całość a nie jako I tom, nie zawiera całej powieści; brak w niem kilku końcowych rozdziałów.

jest przepyszenie uchwycona atmosfera owego nieokreślonego, poetyckiego średniowiecza, a opis zarazy posiada momenty niezapomniane. Przekład staranny.

Z dwóch obecnie wydanych po polsku powieści Arnolda Zweiga, *Klaudja* (*Die Novellen um Claudia*) i *Młoda kobieta z roku 1914*, (*Junge Frau von 1914*), pierwsza ukazała się w oryginale jeszcze w r. 1929, druga na początku r. 1932. Druga związana jest ze znaną u nas powieścią tegoż autora *Spór o sierżanta Griszę*, ale stanowi całość zamkniętą w sobie i jest utworem nie ustępującym wartością tamtej sławnej powieści. Są tu w nieporównany sposób przedstawione pierwsze lata wojny (1914—1915) w Niemczech, ale nie na froncie, tylko w kraju. Nie jest to zresztą powieść wojenna; jej głównym tematem jest miłość — miłość cudownie kobiecej kobiety, bankierówny Lenory Wahl i powołanego na wojnę literata Bertina. Z epicką rozlewnością i bogactwem przepysznego realizmu przedstawione są dzieje wielkiej miłości na tle straszliwie nie sprzyjającej takiemu uczuciu epoki dziejowej. Ostateczną filozofją kobiety z r. 1914, jak każdej kobiety z każdego roku, jest aforizm: *Heiraten ist eine Frauensache*. Powieść A. Zweiga daje wymowną i przekonującą ilustrację tej filozofji. — Polszczyzna przekładu wymagałaby drobnych ale licznych poprawek.

Nie dorównywa omówionym wyżej powieściom długa powieść Maxa Broda *Zaczarowany kraj miłości* (*Zauberreich der Liebe*), wydana w oryginale w r. 1929. — Ktoś wypuszczony z więzienia, dokąd dostał się dzięki bardzo złemu przyjacielowi, po otrzymanej rehabilitacji, odbywa podróż po morzu Śródziemnem z dosyć płochą kochanką i zatrzymuje się w Palestynie. Opis stosunków palestyńskich, przeniknięty żywym sentymentem syjonistycznym, jest najciekawszą partją tego utworu; najwięcej jednak miejsca zajmują tu sprawy miłosne, a te są przedstawione w sposób znacznie mniej interesujący. — Język przekładu pozostawia wiele do życzenia.

Książka wydana pod tytułem *Homo eroticus — Mary Baker-Eddy* zawiera dwa studia biograficzne Stefana Zweiga, samowolnie przez wydawcę wyrwane z dwóch książek autora i równie samowolnie złączone pod sensacyjnym tytułem. Jest tu mianowicie studjum o Casanovie, wzięte ze zbioru p. t. *Drei Dichter ihres Lebens*, wydanego w r. 1928 i zawierającego ponadto studia o Stendhalu i Tolstoju, oraz studjum o Mary Baker-Eddy, wzięte ze zbioru *Die Heilung durch den Geist*, z r. 1931, zawierającego studia o F. A. Mesmerze, o wymienionej zało-

życie *Christian Science* i S. Freudzie. Tytuł *Homo eroticus* nie pochodzi od autora: w wydaniu niemieckim studjum o Casanovie ma tytuł *Casanova*, a tylko jeden z dziewięciu rozdziałów tego studjum zatytułowany jest *Homo eroticus*. Przeciwno takiej kompozycji polskiego wydania autor protestował listem ogłoszonym w *Wiadomościach Literackich* (nr. 4 z 15 stycznia 1933), uważając, że spotkała go „krzywda artystyczna”. — Pomimo tak skandaliczne okoliczności, towarzyszące ukazaniu się polskiego przekładu, książka mogłaby być pożyteczna, gdyż przynosi dwie prace interesujące i pięknie napisane, z których zwłaszcza studjum o założycielce potężnej sekty amerykańskiej jest cenne przez sam materiał informacyjny, dla zwykłego czytelnika polskiego całkowicie niedostępny. Ale i tę wartość wydawnictwa przekreśla lichy przekład obydwóch studjów. Przekład ten na pierwszy rzut oka wydaje się raczej znośny, ale to tylko dopóki nie porówna się go z oryginałem. Weźmy dla przykładu ostatni rozdział studjum o Casanovie. Już sam tytuł tego rozdziału brzmi nader niezręcznie: „Genjusz przedstawiania własnego wizerunku”. Po niemiecku jest: *Genie des Selbstdarstellung*. Jeżeliby się już trzymać pomysłu tłumaczki, to należałoby powiedzieć: „Genjusz przedstawiania samego siebie”, albo: „malowania własnego wizerunku”, ale i jedno i drugie nie byłoby świetne. Najlepiej było zrezygnować z dosłowności i powiedzieć: „Genjusz autobiografji”. Następnie zaraz w pierwszych słowach rozdziału tłumaczka pisze „osławiony” jako odpowiednik niemieckiego „der renommierte”, co jest tem samem jakby zamiast „biały” powiedzieć „czarny”. Dalej czytamy taki ustęp:

Mimo jednak drastycznej lubieżności swojej i zmysłowości, mimo zuchwałego i dla wrażliwszych uszu nazbyt wyraźnego popisywania się, z uczuciem zadowolonej próżności atlety, grą mięśni phallusa — tysiącokrotnie lepsze jest to bezwstydnie paradowanie aniżeli tchórzliwe wykręcanie się, czy niemoc lędzwiowa in *eroticis* (str. 109—110).

Powiedziane to jest stylem dalekim od zwykłej wytworności Stefana Zweiga. Zobaczmy, jak to brzmi w oryginale:

Aber mag er grobsinnlich wirken, lukianisch frech und für zartsinnige Gemüter manchmal allzu sichtbar phallische Muskeln mit der Eitelkeit eines selbstzufriedenen Athleten spielen lassen — tausendmal besser doch dieses unverschämte Paradiere als ein feiges Weg-Eskamotieren oder eine lendenlahme Galanterie in eroticis (str. 113).

Zamiast analizować tekst tłumaczki, postaramy się trochę dokład-

niej przełożyć tekst niemiecki, a porównanie dwóch tekstów polskich i ocenę zachodzących pomiędzy nimi różnie pozostawiamy uwadze czytelnika:

Może on [Casanova] wydać się grubo zmysłowym i po lukianowsku bezczelnym, a natury delikatne będą uważały, iż zbyt jawnie i z próżnością chełpliwego atlety popisuje się muskulaturą falliczną — jednakże ten impertynencki ekshibicjonizm jest tysiąckrotnie lepszy od tchórzliwych przemilczeń lub od wytworności impotentów *in eroticis*.

Nie o dosłowność tu chodzi (a i pod tym względem dużo tłumaczka zgrzeszyła), ale o ton. Co innego jest powiedzieć: *die nackten und bloss hauthaften Geschlechtlichkeiten*, a co innego: „obnażanie zewnętrznych znamion płciowych“, jak mówi tłumaczka na tej samej str. 110. Polskim odpowiednikiem w stylu Zweiga byłoby tu coś w rodzaju: „Nagie i czysto epidermiczne elementy płciowości“. Ale najgorsze jest to, że podobne uwagi nastrocza nie tylko str. 110, ale prawie wszystkie 120 stronice tego przekładu. — Nie lepiej wypadł przekład studjum o Mary Baker. Tutaj mamy konstrukcje w rodzaju: „wysłuchuje on zaszczytną propozycję“ lub „nie dopłacił jej zaległe dolary“, albo dziwactwa słownikowe w rodzaju „darczyni zdrowia“ (*Heilbringerin*) lub „głośnie“ zamiast zwykłego „głośno“. *Aussprüche aus heiligen Schriften* przetłumaczono na „przysłowia z Pism świętych“ zamiast „sentencje“ i t. p. Czasem, przez widoczną nieuwagę, opuszczane są całe ustępy oryginału. Słowem autor, protestując przeciwko „krzywdzie artystycznej“, miał o wiele więcej racji niż sam przypuszczał. Nie tylko bowiem układ i tytuł, ale i podany w tym tomie tekst dotkliwie krzywdzi autora.

Wątpliwym nabytkiem naszej literatury przekładowej jest wielki i zbyt kownie wydany tom Emila Ludwiga p. t. *Dary życia* (w oryginale: *Geschenke des Lebens. Ein Rückblick*, 1930). Żywotopisarz Goethego, Bismarcka, Wilhelma II, Lincolna, Schliemanna i... Chrystusa, w pięćdziesiątym roku życia postanowił opisać własny żywot. Ludwig jest jednak osobistością mniej interesującą od postaci przedtem przez niego opisywanych. W jego autobiografji może zająć relacja z działalnością dziennikarskiej autora (który przed wojną był korespondentem *Berliner Tageblattu* w Londynie) — wspomnienia ze spotkań i rozmów z różnemi znakomitościami dawniejszemi i dzisiejszemi: królami, ministrami, uczonymi, kardynałami etc. Nie mają te rzeczy równej wartości; niektóre wspomnienia są czysto anegdotyczne i dość blade, inne posiadają dosyć pikantną wymowę w porównaniu z dzisiejszemi rolami

rozmówców Ludwiga. W całości książka ma zalety lekkiego feljetonu razem z jego wadami. Przekład jej nie należał do rzeczy najpilniejszych.

Z olbrzymiej literatury o Rosji sowieckiej przetłumaczono „wrażenia z podróży“ dziennikarza niemieckiego Artura Rundta p. t. *Sowiety tworzą nowego człowieka*. Autor jest obserwatorem bystrym i bezstronnym, a pisać umie zajmująco. Przy czytaniu książki przeszkadza jednak refleksja, że o Rosji powinniśmy mieć własną literaturę, lepszą od wszelkiej tłumaczonej.

Pozostałe trzy pozycje są już bez żadnych wątpliwości pozycjami zbyt cennymi. Powieść Franka Arnau *Podziemni bojownicy (Kämpfer im Dunkel)* opisuje losy Niemca amerykańskiego, który przyjechał w czasie wojny bić się za ojczyznę, a po doświadczeniach wojennych (głównie na terenie rosyjskim) wraca do Ameryki z refleksją: „no, bóg się skończył. Ale ciemność podziemi została, światło się nie stało! —“ Autor, zdolny pisarz w zakresie romansu detektywno-kryminalnego, poszedł za panującą przed paru laty w Niemczech (i nie tylko w Niemczech) modą na powieści o „rozczarowaniu powojennem“ i napisał utwór doskonale mierny i obojętny. Tłumaczenie tego rodzaju utworów, tak samo jak tłumaczenie pensjonarskich, nudnych powieści Hedwigi Courths-Mahler, jest jeszcze jednym dowodem, że nasza rodzima twórczość nawet ilościowo nie nadąża zapotrzebowaniu czytelniczemu.

LEON PIWIŃSK

LITERATURA ROSYJSKA

Aldanow M. A. — Djabelski most, tł. Jan Mański; — Dziewiąty Thermidora; — Spisek, tł. Jan Barski; — Ucieczka, tł. Leo Belmont; *Breszko-Breszkowski Mikołaj* — Klęska szatanów; — Kobiety, krew i brylanty; — Trucizna ziemi (bez tł.); *Erenburg Ilja* — 10 H.P. Życie auta, tł. Wład. Broniewski; — Król zapalczany, tł. Józef Brodzki; — Miłość Joanny Ney; *Gul Roman* — Generał Bo, 2 t., tł. Halina Pilichowska; *Jusupow T. T.* — Koniec Rasputina (bez tł.); *Kryżanowskaja W. I.* — Gniew boży; — Prawodawcy, 2 t.; — Śmierć planety, 2 t., tł. Bł. Włodarz; *Kuprin A.* — Bransoleta z granatów; — Pół-bóg; — Straszna chwila; — Wiera. Dzieje jednej miłości (bez tł.); *Lejkin Mikołaj* — Gdzie pomarańcze dojrzewają, tł. P. Orski; — Nasi zagranicą, tł. Sebastjan Arhens; — Pod hiszpańskim niebem; — W gościnie u turków (bez tł.); *Leonow Leonid* — Borsuki, tł. J. P. Zajączkowski; *Missan Marja* — Oko za oko ząb za ząb, tł. Irena Łozińska (Lwów); *Pilniak Bo-*

rys — Wołga wpada do morza Kaspijskiego, tł. Wł. Broniewski; *Puszkina Aleksander* — Jeździec miedziany, tł. Julian Tuwim, przedmowa Wacław Lednicki; *Romanow Pantelejmon* — Trzy pary jedwabnych pończoch; *Tolstoj Leon* — Anna Karenina, t. I—IV, Dzieła pod red. J. Tuwima (przedr. 1930); — *Djabelski pacholek*; — *Hadzi Murat*; — *Szczęście rodzinne*, tł. Zbig. Zamorski; — *Wojna i pokój*, t. 12, tł. Zofja Popławska.

I

W OKRESIE PRZEDWOJENNYM, W MOMENCIE NAJSilniejszego zaostrzenia historycznego i kulturalnego konfliktu polsko-rosyjskiego, mążny St. Brzozowski, umiejący w sobie godzić pierwiastki bojowego publicysty z subtelnością i erudycją krytyka literackiego — wystąpił ze słynnym, głębokim i wnikliwym artykułem o „Kryzysie inteligencji rosyjskiej“, w którym z pasją swoistą atakował — *sui generis* — metodę — „dumnej ignorancji“ stosowaną do spraw kultury rosyjskiej.

Wiele się zmieniło od czasu tego wystąpienia. I Polska i Rosja przeżyły geologiczny wprost przełom. W zespole spraw domagających się przewartościowania zasadniczego znajduje się też kwestja ustalenia nowego stosunku do spraw kultury rosyjskiej. Zważywszy na atawistyczne niejako nastawienia pokolenia starszego, nie jest to rzecz tak znowu łatwa, jak się nieraz wydaje. Właśnie obecnie, gdy już możemy sobie pozwolić na obiektywny i obiektywizujący zabieg poznawczy, mścić się poczynają skutki owej metody „dumnej ignorancji“, stosowanej całkiem éwiadomie względem wszystkiego, co rosyjskie. Skutki te odczuwają przede wszystkim ci, którzy, z czysto poznawczego punktu widzenia, pragną na naszym gruncie zająć się problemami kultury rosyjskiej. Nic więc dziwnego, że profesor Lednicki, otrzymawszy odpowiedzialną katedrę, a pozbawiony czasem prymitywnych narzędzi do systematycznej, celowej pracy — z bólem o tych sprawach pisze w artykule (później wydanym w odbitce) p. t. „Droga do Rosji“. Pisząc się obu rękami na wiele z tez i rekryminacyj krakowskiego profesora, chciałbym jednak do nich dorzucić parę uwag ogólniejszej natury. Idzie tu o tę na wstępie zaznaczoną sprawę koniecznej rewizji samego stosunku do kultury rosyjskiej. Żyjemy w okresie przełomowym. Wymiera już pokolenie tamto przedniepodległościowe, a narasta nowe, dla którego cały zespół zagadnień, związanych z walką nieprzejednaną z Rosją carską będzie stanowić poprostu jeden tylko z problemów historycznych, badanych ze spoko-

jem, jaki daje nietylko odskok dziejowy, ale i „wyrównanie losowe“. Nie znaczy to bynajmniej, by i w tej beznamietnej postawie nie pozostało coś z zadawnionych niechęci. Ale to coś przejawia się chyba zaledwie w zmniejszeniu się atrakcyjności sztuki i kultury rosyjskiej w porównaniu z innymi. Pozostanie chyba na stałe większa czujność kulturalna, która jest potrzebna, przy zetknięciu się z obcą o silnie zaznaczającym się typie rewolucyjnym kulturalną osobowością. Nie mogąc więc liczyć na to, że nowe pokolenie, nie znające języka rosyjskiego, będzie podatniejsze do samodzielnej pracy na terenie równie ważnym, jak inne z dziedziny wiedzy o kulturze światowej, trzeba zawczasu jeszcze, to jest w momencie rozbudowy własnej kultury niepodległej, postarać się o założenie silniejszych, niż dotychczasowe fundamentów pod to nowe kulturalne doświadczenie. Korzystając z tego, że sama historia postawiła krzyż nad wieloma najdrażliwszymi sprawami między Polską a Rosją zachodzącymi — można z całą też swobodą przejść do rzeczy ważniejszych niż... rozpatrywane jeszcze dziś prawie wyłącznie motywy antypolskie czy filopolskie, takie, czy inne w literaturze rosyjskiej...

Jak słusznie podnosi w artykule swym p. Lednicki, trzeba zejść... z mickiewiczowskiej „Drogi do Rosji“. Przed odpowiedzialnymi badaczami historii kultury i literatury — stoi ogromne pole pracy. Pracy nie tak efektownej co prawda — jak wielkie historjofobiczne syntezy o tem: „ku czemu idzie Rosja“, czy „jaka była, lub ma być idea przewodnia rosyjskiej kultury“... Pozostawiwszy tę dziedzinę poetom, ewentualnie publicystom, trzeba się zabrać do „odpracowania“ tamtej „dumnej ignorancji“. Znaczy to przede wszystkim zabranie się do sumiennego zbierania miarodajnego materiału poznawczego czy to z dziedziny faktów historycznych, zjawisk kulturalnych, czy literackich. Jednym z kierunków tej nowej pracy — są tłumaczenia klasyków rosyjskich celowo dobrane, roztropnie komentowane i omawiane. Aby możliwie prędko dać nowemu pokoleniu konieczne minimum rozpoznawcze na miejsce poprawionych wydań — rzeczy jako tako znanych, trzeba chyba wysilek tłumaczy skierować ku udostępnieniu rzeczy nieznanych jeszcze choć klasycznych. W ostatnich czasach istotnie daje się zauważyć duża poprawa pod tym względem. Wychodzą tłumaczenia mniej lub więcej staranne. Choć i tu zdawały się lepsza organizacja. Nie mamy tłumaczeń z Czechowa, natomiast Kuprin stale jest odgrzebywany.

Same tłumaczenia klasyków nie wystarczają. Trzeba je choćby w najkrótszym wstępie, pisanym przez odpowiedzialnego krytyka, omówić.

Trzeba powiadomić czytelnika choćby o tem, kim jest ten twórca „ugodniony“ fatalnym czasem przekładem i czem w jego twórczości, a także w twórczości epoki danej było dzieło tłumaczone. Nie trzeba dodawać, że te wstępy, czy posłowania nie mogą stanowić okrutnie obciążającego sam tekst balastu erudycyjnego komentatora. Przy tej okazji z całą szczerością muszę wysunąć pewne obiekcje w stosunku do wydawnictwa ściśle odnoszącego się do zakresu niniejszego studjum o literaturze tłumaczonej z rosyjskiego w roku 1932.

Sam pomysł wydania genialnego „Miedzianego Jeźdźca“ Puszkina wraz z nastawiającym komentarzem, względnie syntetycznem studjum wyjaśniającem był bezwzględnie słuszny. Piękny przekład Tuwima gdyby się ukazał np. na szpaltach „Wiadomości Literackich“ mógłby nie stanowić dostatecznego bodźca dla głębszych estetycznych czy wogóle poznawczych doświadczeń. Jednak mam wrażenie, że bibljofilska żyłka pary „adaptatorów“ poniosła ich trochę za daleko. Cóż zrobić? w dobie okrutnego kryzysu takie wydania luksusowe chybiamy celu kulturalnego.

Następnie wychodząc z założenia, że umieszczone w tym samym tomie, co tłumaczenie studjum krytyczne musi być traktowane, jako komentarz, a nie monografia samodzielna jednego utworu, zmuszony jestem do oceny wstępu głównie z tego punktu widzenia. Z obszernego studjum, uderzającego skądinąd niezwykle erudycją w zakresie biografistyki puszkiniowskiej, o estetycznej i ideowej zawartości „Miedzianego Jeźdźca“ nie dowiemy się rzeczy ważnych, miarodajnych. Ściśle mówiąc, czytelnik narażony jest na kłopotliwe wyłuskiwanie dopiero z mnóstwa szczegółów, faktów i falcików, tego, co mogłoby stanowić wytyczne dla samodzielnej rekonstrukcji tej zawartości ideowej. Co gorsza, — istnieją w dość luźnym konglomeracie i skierowania wręcz opaczne. Ot choćby nawrot do nieuzasadnionych ani tekstologicznie, ani faktycznie a powierchownych z psychologicznego względu, domysłów na temat wpływu mickiewiczowskich „wychowawczych rozmów“ o których mało przecież konkretnego wiemy¹. Silniejszą stroną studjum — mogłaby być

¹ Z trafnie zaobserwowanej zbieżności kilku motywów „Ustępu“ i „Miedzianego jeźdźca“ prof. Tretiak ze zbytkiem „wpływologicznej“ inicjatywy poszedł za daleko: błąd polegał na niezrozumieniu istoty pierwiastków rosyjsko-dziejowych w przewodniej idei utworu. Trudno przecież przypuścić, aby, porównawczo rzecz biorąc, teza np. szkoły krakowskiej o przyczynie upadku Polski — była wynikiem jakichś „wychowawczych rozmów“, prowadzonych, dajmy na to, przez Bobrzyńskiego, czy Szujskiego z jakim bardzo utalentowanym cudzoziemcem.

biograficzna „geneza od wewnątrz“. Lecz znowu mamy tu zespół jedynie skrupulatnie zainwentaryzowanych faktów, mogących służyć dla ewentualnego dopiero psychograficznego doboru. Ale to, co w oddzielnym monograficznym studjum mogłoby stanowić ograniczoną zakresowo część składową — w studjum komentacyjnym, zwłaszcza obliczonem dla obcego czytelnika tego porewolucyjnego — jest w znacznej mierze „embarras de richesse“. Biografistyka, co gorsze, zasłania nawet i te nieliczne wnikliwsze uwagi o zawartości ideowej, czy o walorach poetyckiej formy. Zresztą przy dzisiejszym zaostrzonym krytycyzmie w stosunku do „biograficznej genetyki“ — nie wiem, czy studjum o tak można powiedzieć, krańcowo biografistycznej postawie, nie mogłoby być wystawione na silny obstrzał metodologiczny.

Poza „Miedzianym jeźdźcem“ — reszta tłumaczeń klasyków rosyjskich nie została zaopatrzona w konieczne, mojem zdaniem, wstępy, komentarze i nastawienia. Niema więc powodu do jakichś naświetlań.

Przechodzę do przekładów z literatury współczesnej¹. Zacznę od emigracyjnej. Nie licząc Erenburga, o którym mówię gdzieindziej, jeżeli idzie o zakres 1932 roku dominuje Aldanow. Nie umiem powiedzieć, czy usprawiedliwione jest to wyłączone powoływanie na reprezentanta emigracyjnej literatury rosyjskiej pisarza utalentowanego, ale pod względem ideowym dość enigmatycznego, a niezdecydowanego w swym stosunku do tragicznych problemów emigracyjnego życia. Nie trzeba bowiem zapominać, że biorąc pod rozwagę to, com powiedział o konieczności nowego stosunku do kultury rosyjskiej — i przy doborze tłumaczeń z emigracyjnej literatury rosyjskiej musimy się kierować względami użyteczności poznawczej.

Chcemy przede wszystkim skonfrontować oblicze emigracji rosyjskiej z obliczem emigracji naszej. Abstrahując od wszelkich różnic historycznych można, zdaje się, przy pomocy tego porównawczego rozpoznania odpowiedzieć sobie — czem jest ten ogólny przecież przejaw emigracyjnego bytowania — bezdziejowość, wywołująca tragiczny kompleks w świadomości kulturalnej. W naszej emigracji — kompleks ten,

¹ Pomijam z rozmysłem to wszystko, co do dorobku kulturalnego naszego wnieść nic już nie może. A więc, najpoczytniejszego sądząc z ilości tłumaczeń — Breszko-Breszkowski, teozofkę Kryżanowską, no, i antysowiecki reportaż p. Missan, wypisującej wszystko, co jej antysowiecka ślina na język przyniesie. Pominę też powieści Erenburga p. t. „10 H.P.“ i „Król zapalczany“ jako nie dotyczące się rzeczywistości rosyjskiej.

jak wiemy, został w dużej mierze przesublimowany religijnie nastawionym romantyzmem. Gdybyśmy na podstawie Ałdanowa, względnie Gula — chcieli coś o tem zagadnieniu emigracyjnem powiedzieć — to uderzałaby przede wszystkim jedna na pozór czysto formalna sprawa: predylekcja do modnego typu biografij, czy historycznych kronik — powieściowych. W naszej emigracji pewnym odpowiednikiem byłby jak mi się zdaje, wywołany „Panem Tadeuszem“, prąd napoły-realistyczny, ten „Soplicowski“.

Wyda mi się, że w obu wypadkach, mamy do czynienia z pragnieniem „ucieczki w kraj lat dziecińczych“, — pragnieniem zapomnienia się, w tkliwym rozpamiętywaniu lepszych czasów życia grupy inteligencji, względnie idąc dalej po tej linii — docierania do sienkiewiczowskiego kultu przeszłości, choćby barwnej i żywiołowej jedynie. W naszym zakresie t. j. w zespole przetłumaczonych powieści rosyjsko-emigracyjnych, mamy trzy rodzaje tego *sui generis* literackiego historycyzmu.

Po pierwsze powieść o emigracyjnym — „wyraju“ Ałdanowa (cykl powieściowy — „Klucz“, „Ucieczka“ i zapowiadany tom trzeci).

Temat... powiedziałbym z „Pana Tadeusza“ — smutne dzieje dość przeciętnej inteligentkiej gromadki, przeżywającej kataklizm rewolucyjny.

Dopiero przy takim zestawieniu tematów — uwypukla się cała nie-dojrzałość epizmu ałdanowskiego. Napewno intencją głębszą autora było raczej pobłażliwe, przebaczące wyjawienie choroby inteligentkiej niezdolności do odczucia tragizmu rewolucyjnego. Ałdanow przedstawia nam tych wytrąconych z równowagi spożywców kultury, ludzi o zapewnionej egzystencji, usytuowanych i materialnie i kulturalnie, którzy całkiem nieporadnie patrzą na zalewający ich potok żywiołu. Są między nimi i tacy, co w swem oburzeniu, spowodowanym brutalnym aktywizmem nowych ludzi — idą na kontrrewolucyjne poczynania. Idą bez wiary w zwycięstwo, by prędko spasować i uciec z kraju... Jest tylko jeden w tem gronie człowiek, wzbudzać mogący sympatję, a właściwie... głębszą litość. To stary, owdowiały ex sędzie śledczy, który w więzieniu z religijną rezygnacją przygotowuje się na śmierć — wyzwolenie, śmierć, która wreszcie da prawo do opuszczenia niezrozumiałego, obcego świata — bez ucieczki haniebnej.

Ale czy taka *pointe*’a, może mieć coś wspólnego z epizmem górnym, na wielkiej miłości dla niezniszczalnego narodu opartym, „Pana Ta-

deusza". Na miejsce przebaczającej miłości, u Aldanowa mamy drażniącą w swej niezaradności pobłażliwość moralizatora liberalizującego. Nie starczyło Aldanowowi nietylko talentu, ale i wewnętrznego pogłębienia, by napisać ważką powieść o kryzysie bezdziejowości inteligencji rosyjskiej.

Drugim rodzajem literackiego historycyzmu może być powieściowa kronika historyczna o tragicznem załamaniu rewolucjonistów-bojowców 1907 roku.

P. Gul, typ raczej publicystyczno-kronikarski w swym „Generale B. O.“ (generale bojowej organizacji, Borysie Sawinkowie) podjął temat nielada. Temat kto wie, czy nie najbardziej tragiczny w dziejach inteligencji rosyjskiej XIX wieku. Wykonany został ten temat już wręcz fatalnie. W snobistycznym przechodzeniu do porządku dziennego nad oboma stronami: podłym rządem, i młodzieńczym, romantycznym rewolucjonizmem, — autor poprzestaje na bezmyślnem często wycytowywaniu z „Byłoje“ Burcewa, dodając dla uwypuklenia egotyzmu romantycznego Sawinkowa garść okrawków z jego wierszy. W rezultacie otrzymujemy coś zupełnie niestrawnego. Sawinkow zamienia się na melodramatycznego literata zamachowca, kabotyna, leczącego się z rosyjskiej inteligencjonalistycznej chandry: winem, kobietą i... bombą; tajemniczy po dziś dzień Azef na żydowskiego pasera, z typu znajomych Urke-Nachalnika; reszta zaś rewolucjonistów — na dziecinną, łatwowierną, zneurastenizowaną bandę marzących o pięknej śmierci... a nie o realizacji nowego życia. Książka pozostawia posmak przykry, dzięki pomimowolnemu może samoopluwaniu się. W żadnym wypadku takiej książki nie należałoby wsuwać do rąk cudzoziemca. Można mieć zastrzeżenia co do widzowskiego stanowiska Struga, dziejopisa naszej bojowej organizacji, ale w porównaniu z takim Gulem jest on bohaterstwo lojalny wobec... cudzego bohaterstwa.

Trzecim rodzajem — będzie już zwykła zmodernizowana (mauroisowsko) powieść historyczna Aldanowa, o rewolucji francuskiej i o echach tej rewolucji w Rosji epoki schyłku oświeconego absolutyzmu (Katarzyna II, Paweł I). Zwrócenie się Aldanowa do rewolucji francuskiej jest psychologicznie zrozumiałe. Aldanow szuka niejako załóżka tego tragicznego widowiska dziejowego, którego rozwiązaniem tragicznym miałby być bolszewizm. Może na szczęście o tych raczej intuicyjnych założeniach nie mówi w powieści. Idzie mu o nawskroś epicki obraz historyczny. I rzecz znamienne, tam, gdzie mamy rekonstrukcję po-

wieściową tej obcej rzeczywistości, t. j. w tomie pierwszym kroniki p. t. „Dziwiątego Thermidora“, to go należy uznać za bardzo udatny. Bardzo szczęśliwie zostaje tu połączona wystarczająca erudycja historyczna z intuicyjną zdolnością odgadywania nastrojów mas rewolucyjnych. I to można sobie wytłumaczyć istnieniem we wspomnieniach autora zarówno kapitału naukowo-literackich doznań z sumiennej lektury miarodajnych źródeł francuskich, jak i innego kapitału wspomnień z pierwszych momentów bolszewickiego przewrotu. Nastawiona wspomnieniami silnie emocjonalnymi erudycja historyczna szczęśliwie dokonywała wyboru faktów, szczegółów, odcieni charakterystycznych. Ale.. wszystkie te walory narracyjne słabną, wraz z przeniesieniem się na teren rosyjski. Zaczynają się wtedy dłużyzny, braknie żywych bohaterów pierwszoplanowych, a „chór“ staje się mocno papierowy. Przypuszczam, że tutaj znowu zaszkodziła i postawa autora i... materiał historyczno-erudycyjny. Postawa liberalistyczno-bronźownicza. Owa Katarzyna ałdanowska niczem się nie różni od tych oklepanych portretów, jakimi zapełniali swe opozycyjne historyczne rekonstrukcje publicyści udający historyków. Czytelnik z ulgą w pierwszym tomie opuszcza podwoje carskiego „domu publicznego“ i przenosi się do rewolucyjnego Paryża, by nie powracać do Rosji Pawła I. Mimo wysiłków, nie udaje się autorowi, choćby minimalnie upodobnić carobójców — do świadomych rewolucyjnych działaczy francuskich. Scena zamachu marcowego w swej pozatragicznej okropności zabijania oszalałego tyrana — melodramatyzmem zbliża się do bulwarowej raczej literatury kryminalnej.

II

Pozostaje dział trzeci: tłumaczenia z literatury sowieckiej. Najodpowiedzialniejszy krytycznie, i najtrudniejszy. I tu znów powstaje zagadnienie kulturalnej celowości wyboru tłumaczeń. Zainteresowanie literaturą sowiecką jest całkiem zrozumiałe. Ale i zrozumiałe są też pewne obawy przed rozkładowym wpływem tej literatury. Bez względu na to, co będziemy myśleć o swobodzie twórczej w kraju dyktatury proletariatu, a co za tem idzie, o szczerości głoszonych poglądów pisarzy sowieckich — z kulturalnego instynktu nastawiamy się *a priori* obronnie wobec tej literatury. Idzie w tym wypadku o coś więcej, niż o propagandę wrogiej ideologii społecznej. Instynkt obronny zostaje

zaktywizowany przez coś, co jeszcze pozatem tkwi w literaturze sowieckiej, a stanowi jej, że tak powiem „klimat etyczny“. W lwiej części literatura sowiecka jest przejawem bynajmniej nie entuzjazmu dla wyzwalającej nowej idei i zachwytu dla nowego świata, ale tej, okrutnej, raczej już porewolucyjnej mściwości w stosunku do niedobitej, odpornej inteligencji i podobnie mściwej, choć zarazem także zazdrosnej niechęci do kultury rzekomo burżuazyjnej. Przedewszystkiem właśnie to „okrucieństwo talentów“, w porównaniu z którem Dostojewskiego pathos nienawiści — odwrotna strona niespokojnego umiłowania ideału — jest sielanką niemal, wywołuje odruchową repulsję. Drugim czynnikiem odpychającym jest brutalna wulgaryzacja „uklasowionej“ problematyki psychologicznej. Czarne charaktery są jeszcze, z klasowego punktu widzenia, stale przyczerniane, a „biali“ czasem na modłę złych książek dla młodzieży — wybielani. Dołącza się do tego niebywałe rezeronstwo dość podejrzanego intelektualizmu i prymitywna tendencyjność. Autorzy sowieccy piszą tak, jakby nie ufali, że im się uda bez postawienia dwóch kropek nad jednym „i“ — przekonać masy o swej postawie ideowej. Histerycznie więc wykrzykują swe hasła, gadatliwie rozprawiają o swej nowej wierze. Nie chcą swego czytelnika zjednywać dopiero dla ideologii, ale mu ją chcą zgóry narzucić. Częściej chcą chyba raczej imponować pozbawioną jakichkolwiek wątpliwości — postawą afirmacyjną, samym sobie, t. j. kolegom po piórze, niż czytelnikom. Nieprzyjemne jest też niechlujstwo kompozycyjne, przybierające pozór rewelacyjnych przeobrażeń wszelkich dawniejszych kanonów. W dziedzinie formy daje to pilniakowe „zarozumiałe niezrozumiałstwo“, sprawiające często, że powieści Pilniaka nawet dla najbardziej życzliwego czytelnika cudzoziemskiego, zwłaszcza w tłumaczeniowym odbarwieniu stają się całkiem już poprostu niecznołą lekturą.

Tak samo, jak w życiu faktycznym, jak i w nauce sowieckiej, tak samo w sowieckiej literaturze daje się zauważyć niszczyielski wpływ kulturalnego arywizmu. Byle więcej, byle prędzej, byle okazalej! Dognać, przegonić, a nadewszystko podłemu, burżuazyjnemu światu przeciwstawić — nietyle rezultaty swej realnej pracy odkrywczej i zdobywczej — ile ten „bussines socjalistyczny“: własne traktory, własne giganty... no i własną proletarjacką kulturę.

Tylko, — że Dnieprostroj był budowany wysiłkiem wspólnym kilku wielce utalentowanych inżynierów, nie tak znowu liczną rzeszą udarników, no i nieprzebranych mas zaganianych głodem, lub wręcz

batogiem — sowieckich parjasów. Kultury rozbudowywać w ten sposób niepodobna. Kultura się „robi“ całkiem „nieplanowo“. Robią ją nie specy, nie zziajani dostawcy „romano-zagatowok“, ale ci najczęściej borykający się z sobą tragiczni ludzie wielkiego umiłowania i wielkiej czujności. Walka z innymi bez walki ze sobą nie daje zaczynu twórczego. I dlatego w dziedzinie kultury — ci, co burzą, nigdy nie są tymi też, co tworzą. W dziedzinie kultury dlatego też — po choćby najbardziej ożywczych burzach, przychodzą okresy, wyrównawczej wegetacji, wyciekowania na nowych twórców.

Płytkim i nieusprawiedliwionym byłby sąd o sowieckiej literaturze i o sowieckiej „rozbudowie“ wogóle, któryby nie uwzględnił tego, co może najtrudniej jest przyznać wrogom — wielkiego talentu. Z rozmyśłem mówię o talencie zbiorowym, talencie pokolenia rewolucyjnego, talencie młodej, niewyczerpanej jeszcze „rasy“. Rewolucja rosyjska była tak głęboko sięgającym wstrząsem psychicznym, że wydobyć musiała te przez wieki nieuprawiane racjonalne pokłady naturalnych bogactw duchowych rosyjskich. Są dane potemu, że w przyszłości, gdy ustanie zbrodnicza wprost akcja kastracji, jaką uprawiają różnego typu zaganiacze „ideologiczni“ — rosyjska sztuka pisarska, raczej prozaistyczna, niż poetycka (tamta jest związana najczęściej z pierwszą bohaterską epoką wojenną) zajmie ważkie miejsce na europejskim parnaisie. Świadczy też o tem dzisiejszy literacki zaczyn. Tak, ale i w tej dziedzinie, jak widać, nie można się chyba obyć bez „piatiletkowej wytwórczości samych narzędzi wytwórczości“. Tam na innych frontach już ta piateletkowa praca idzie. Na nieszczęście, na froncie literackim, z bardzo małymi wyjątkami, jesteśmy jeszcze w okresie „wojennego komunizmu“, ze wszystkimi jego niszczyielskimi odruchami bestjałskiej pasji.

I literatura sowiecka jest dopiero początkiem literackiej rozbudowy. Tylko, że i tu potrzebna, niezbędna jest „peredyszka“. Możliwość przemyślenia, przemacerowania w walce wewnętrznej tego, co dały tragiczne doświadczenia. Przed Sowietką Rosją stoi dziś problem najbardziej zasadniczy. Problem, którego rozwiązanie wpłynie na rozstrzygnięcie stosunku do całości wielkiego eksperymentu historycznego. Czy sowiecka Rosja potrafi wytworzyć własną kulturę duchową? Nie jakąś fikcyjną kulturę proletariacką, ale wielką kulturę porewolucyjną, w której skład jako częśćka wejdzie i ten, w gruncie rzeczy szczegół — raczej praktycznej natury, jakim jest zmiana... odbiorcy, czy rozszerzenia zasięgu kulturalnych oddziaływań. Mój optymizm pod tym względem po-

woduje moze wiara w to, ze tak samo, jak w materialnym zyciu sowieckim na miejsce komunistycznych fanatykow, przyjdą do głosu czynniki twórczo gospodarcze, rekrutujące się z elity nowej technicznej inteligencji, tak samo, w kulturze rosyjskiej, zadominują nad wysługującymi się dyktaturze — ci realni twórcy o nowe naprawdę formy życia gospodarczego oparci.

Trzymając się tych bardzo wąskich ram, bo w gruncie kilku zaledwie tłumaczeń z roku 1932 — spróbuję w nich znaleźć momenty potwierdzające to, co ogólnie zostało tutaj zaznaczone.

Erenburg, Romanow, Pilniak, Leonow — cztery nazwiska — cztery powieści, cztery przedewszystkiem bezsprzeczne całkiem talenty. Ale jaka ogromna różnica w znaczeniu ich wypowiedzi, dla nas, wrogów z całości światopoglądu, których oni mają przecież zmusić do szacunku dla swego ideału. Erenburg może być zresztą traktowany oddzielnie. To sympatyk dotychczas bezpiecznie trzymający się zdala od miazdzącej indywidualności — rzeczywistości sowieckiej. To — komiwojażer, chcący nam wcisnąć do ręki schyłkowy zrusyfikowany tylko europejski sceptycyzm pod banderolą sowieckiej rewolucyjności.

I jego bohater — jakże bielutki, barankowy, Andrzej Łobow, zaplątany jedynie w mord wywiadowczy, coś zaprędko z rajy sowieckiego, do „Babilonu burżuazyjnego“ wyjeżdża. I to z przyczyn romansowych raczej, niż kominternowych. O pracy rewolucyjnej Łobowa wiemy przesadnie mało. Wiemy jedynie to, że za pieniądze anarchizującego sybaryty-intelektualisty (ma to być sobowtór Anatola France'a), przekupuje naiwnych francuskich marynarzy. Takim jest rewolucyjny czyn bohatera. Coś i w nim jest z komiwojażerstwa. Ona znowu to piękna fizycznie i duchowo Joanna Ney, oczarowana, duchowo podbita, przez „czerwonego Aloszę Karamazowa“. Córka wywiadowcy, siostrzenica zbira, ofiara niewinna bestji białogwardyjskiej — ale wierna do śmierci Łobowowi. Główny zawiązek akcji to czysty, owieczkowy romans. Łączy się on jednak zbyt już nieprzemyślnie z częścią czarniejszą niż sadze. Gołąbkowe tony miłosnego dialogu za tło muzyczne mają zgrzyt nożów morderczych, pisk kokoci nocnych paryskich spelunek (dobrze poznanych przez „Comis rewolucyjnego“ Erenburga). Atmosferą dla wzniosłego zbratania duchowo-cielesnego jest smród hotelowej izby, przeznaczony dla płatnej miłości.

Gdy mówiłem o tej wywołującej repulsję arywistycznej nienawiści do „kultury burżuazyjnej“, miałem na myśli przedewszystkiem Eren-

burga. Jedynie w oczerniającej pasji Erenburg jest istotnie silny. Sceny z paryskich zaułków przypominają czasem wizyjne koszmarnie obrazy Dostojewskiego. Tylko... że u Dostojewskiego czytelnik wciągnięty przez autora w ten demoniakalny wir cieni, czuje, że go tam zaprowadzono nie poto, by go dręczyć jedynie, ale by mu obnażyć tragiczną prawdę o nędzy ludzkiej uwikłanej w grzech. Dostojewskiego okrucieństwo okupione jest wielką bohaterską wiarą w istnienie konkretne w tychże obnażanych przez niego ludziach podziemnych przebłyków anielstwa. Erenburgowski Alosza Karamazow, właściwie mówiąc, nic do tego mrocznego świata nie wnosi i dlatego jego białość jest tylko kolorystycznym zgrzytem. Jeszcze mniej mówi na takim tle ustawiona dickensowska Joanna Ney, raczej somnambulicznie przechodząca przez życie zarówno i to francuskie jak i tamto sowieckie, nic w niem nie rozumiejąca, z niczem nie walczącą, a kochającą obcego chłopca zaświatową preromantyczną miłością. W rezultacie „Miłość Joanny Ney“ jest mieszaniną prymitywnego mieszczańskiego sentymentalizmu, anarchicznego sceptycyzmu, i jakiejś może starannie ukrywanej nostalgicznej, rozpaczliwej wiary w zwycięstwo czystości i dobra.

Dziś, jak wiemy, Erenburg pojednał się ostatecznie z rządem sowieckim i przeniósł się do Rosji. Wyjdzie mu to może na zdrowie. Zacznie brać odpowiedzialność za swoją twórczość.

Pantelejmona Romanowa wiele łączy z Erenburgiem. Przedewszystkiem łączy go „zagadywany sceptycyzm“. Romanow to znowu wkupiający się w łaski sowieckiego czytelnika, pisarz par excellence inteligentki. Przedmiotem satyrycznego obstrzału Romanowa, w jego „Towarzyszu Kislakowie“, czyli „Trzech parach pończoch jedwabnych“, są nowi sowieccy „ludzie zbyteczni“. Rekrutują się oni podobno z byłych radykalistów, którzy w młodości nie zdobyli się na to, by pójść do szeregów bolszewickich, a potem nie starczyło im znowu hartu dla przeprowadzenia rewizji poglądów (czy na akt skruchy). Życie przeszło nad nimi. A oni w ogniu tego życia się wleką, coraz to niżej spadając i społecznie i moralnie. Cóż... sami są sobie winni. Rewolucji nie można zatrzymać. Na obozowe ciury miejsca niema w walczącym rewolucyjnym potoku.

Takby wyglądało chyba to, co chce nam „zdobywczy“ Pantelejmon Romanow o swej wzgardzie dla nowych „ludzi zbytecznych“ powiedzieć. Oczekujemy, że Romanow rozwinie przed nami obraz przeradzania się Kislakowa pod wpływem wychowawczej przyjaźni inteligencko-prole-

tarjackiej; że zarazem i nam, bardziej jeszcze dalekim od możliwości zbliżenia się do tych ideałów, da okazję do ideowego rozeznania. Nie, nic z tego nie otrzymaliśmy. Przyjaźń z Pałubinem musiała być nietrwałą. Kislakow choć sobie wmawiał, że zbliża się bezinteresownie, podświadomie niejako zaspakajał swój instynkt karjerowiczowski... Pasja antyinteligencka, jaką pała popularny pisarz sowiecki, przysłańca wszystko. Czy w tej pasji nie kryje się jednak o wiele więcej „kislakowszczyzny“, niż w samym Kislakowie? Romanowa nie można chyba traktować jako... apologety Sowietyzmu. Do tego jest za bardzo prymitywny. Ale nie w tem leży siła talentu naturalisty, ostrowidza. Romanow, wychowany na wzorach rosyjskich, zaczyna być sobą dopiero wtedy, gdy opisuje szary dzień sowieckiego życia, owo mrowisko rewolucyjnie poruszonych istot — gnieźdzących się w ograniczonej „żyłpłoszczadzi“.

Wraz z Pilniakiem, autorem „Wołgi wpadającej do morza Kaspijskiego“, a zwłaszcza z Leonowem, wchodzimy do innego regjonu powieściopisarstwa sowieckiego. Zmienia się przede wszystkim „klasa pisarska“. Pilniak i Leonow to już coś więcej, niż zdolności czy przeciętne talenty. Trzeba pochwalić wydawców za wybór reprezentatywnych utworów tych pisarzy. Wybrano, jak się okazuje roztropnie, jeden z ostatnich utworów Pilniaka i jeden z pierwszych utworów Leonowa.

I Pilniak i Leonow to pisarze, zdobywający w mazoie twórczym własną drogę. Krańcowo różne są to indywidualności — różne więc musiały być też i ich drogi twórcze. Pilniak wywodzi się z futuryzmu. Zagadnienia techniczno-artystyczne i stylowe zajmują go, kto wie, czy nie bardziej niż ideologiczne. Przejęty jest hasłem stworzenia nowej formy dla literatury porewolucyjnej (dodałbym właśnie tylko literatury, a nie odrodzenia kulturalnego i moralnego). Jak zwykle bywa w takich wypadkach, inowacja przez czas pewien łączyła się z dziwactwem i drażniącym niezrozumiałstwem. Potem dopiero, a co znamienne pod wpływem stabilizacyjnym „piatiletki“ — przyszły próby świadomego przystosowywania się do obowiązującego niejako realizmu. Zawartość treściowa domagać się poczęła adekwatnego słownego wyrazu. Szarej rzeczywistości — przemysłowej rozbudowy — nie można było tak łatwo zawrzeć w stylizowane „neofuturystyczne“ kształty. Realizm stał się nakazem psycho-socjalnym, który rzetelnego twórcę obowiązywać musiał. Pilniak i dziś próbuje godzić romantyczny nawskroś stosunek do rzeczywistości ze specyficzną powiedziałbym „lojalnością“ względem realistycznego sowieckiego kanonu. Aby się ustrzec natomiast od jakże

grożącej wulgaryzacji w bardzo ciekawy sposób sam schemat powieści o piatiletce poprzez *sui generis* romantyczną hyperbolizację stara się podnieść na wyżyny symbolu. Nie zawsze to mu się udaje. A przyczyny szukałbym, idąc w tym wypadku za wyznaczonemi przez St. Brzozowskiego nastawieniami krytycznemi, w wewnętrznych, moralnych trudnościach: w niepewności sądu o celach rozgrywającego się procesu rewolucyjnego.

I w Pilniaku pokutuje przerost nienawiści dla prawdziwych i rzekomych wrogów, nad miłością dla ideału. I dlatego w mocnej „Powieści o piatiletce“, z większą wypukłością przedstawione są i postacie i fakty negatywne, niż *bohaterska walka z żywiołem*. Ów żywioł oporny w „Włodze, wpadającej do morza Kaspijskiego“ występuje jedynie w racjonalistycznych wstawkach. Z romantycznym koturnem mówi się o gigantycznych światoburczych czy prometejskich planach profesora Polietiki, który z naiwnością genjusza projektuje zwrócenie nurtów rzek. Ale gdy przychodzi do unaocznienia, wtedy to, w fabularnym zespole, na miejsce conradowskiego wroga-żywiołu (przypomnę właśnie „Nostromo“, który mimo ultrakonserwatywnej postawy autora... mógłby stać się wzorem dla tego typu socjologicznych obrazów epickich — jakim powinnyby się stać powieści o piatiletce) — wzbudzającego groźny szacunek, jedynym przeciwnikiem budowniczych — zamierzających nakażać Włodze płynięcie nawspak, jest głupiutki sabotażowy zamach garsteczki degeneratów. Ma się rozumieć, zamach nie dochodzi do skutku. Co więcej, główny jego inspirator zostaje zabity przez jakiegoś szaleńca, spełniającego rolę klasycznego wysłańca też „uklasowionego losu“. A niesamowita w pewnych momentach opowieść o zbrodniczych machinacjach sabotażowych kończy się triumfem zwycięstwa (nad czym... bo nie nad żywiołem). Jest w powieści Pilniaka bezwzględnie coś fałszywego, jest w niej dysonans, niedozwalający na szlachetniejszy wydźwięk entuzjazmu ideowego. Zbyt już uproszczonemi, racjonalistycznemi kategorjami chciał Pilniak rozwiązać odwieczny problem tragizmu dziejowego. Zbyt „po bolszewicku“ sobie postąpił w rozbudowie konfliktu powieściowego, omijając w gruncie rzeczy to, co winno było stanowić jądro ideologiczne afirmatywnej „powieści o piatiletce“ — *walkę z żywiołem*. Niema żywiołu natury w akcji powieści, niema go także w analizie dusz ludzkich.

Ogólnie mówiąc, ciekawszymi od postaci pierwszoplanowych są ci mistrzowsko naszkicowani sabotażyści. Ma się wrażenie, że zwolniony

od obowiązków tworzenia typów-symboli Pilniak, znowu rasowo-ro-syjski realista o satyrycznem zacięciu — daje maximum tego, na co go stać. Tu dopiero znajduje swe ujście pasja twórcza, zmierzająca ku odkrywaniu głębi ludzkiej podłości. I Pilniak jednostronnie zbliża się do Dostojewskiego, ale on Dostojewskiego boleśnie racjonalizuje. Antypod Erenburga, jeżeli idzie o kulturę uczuć — zbliża się do niego tam, gdzie... neguje. Gdyby Pilniak mógł się najszczerzej wypowiedzieć do końca, kto wie czy nie wyrwałby się z jego przerażonego serca jakiś pozaracjonalistyczny okrzyk bolesnego rozeznania.

Leonow jest może jednym z niewielu sowieckich pisarzy, który nas wzrusza do głębi. Wzrusza i nakazuje szacunek. Leonow jest, zwłaszcza dziś, zdeklarowanym bolszewikiem. Dziś, po napisaniu swojej „powieści o piatiletce“ (Sot') nie ulega już wątpliwości, że ewolucja duchowa Leonowa, w danym momencie zatrzymała się na afirmacji tego, co się w Rosji dzieje. Zawiedzeni w swych nadziejach emigracyjni krytycy (nawet Adamowicz, możliwie obiektywny krytyk paryskich „Poslednich Nowostiej“) chcą podważyć szczerość leonowskich wypowiedzi. I krzywdzą Leonowa. Z typu moralnej postawy, z heroicznej, można powiedzieć, szczerości — Leonow należy do rzędu twórców nieprzekupnych zgoła. Być może przekonała go „piatiletka“, być może, że i sam autor, jak jego bohater z powieści „Złodziej“, (nie tłumaczonej — a nadającej się do tłumaczenia, jak i „Sot'“), w walce wewnętrznej dotarł aż do momentu zwrotnego, z którego prowadzi już droga jedynie: albo do śmierci, albo do twórczej rezygnacji z indywidualistycznego buntu. Największe rokujący nadzieje, młody pisarz sowiecki należy, jak powiedziałem, do tej nielicznej grupy, która wewnętrzną rzetelną pracą chce sobie własne widzenie świata wytworzyć. Stawiając we wstępnych rozważaniach na pozór przesadne optymistyczne horoskopy — miałem na myśli możliwości, które zawarte są w Leonowie.

Może się mylę, ale wydaje mi się, że dopiero Leonow podszedł do problemu wpływu Dostojewskiego z właściwej, twórczej strony. Jak łatwo było przewidzieć, szło w tym wypadku nie o postawę religijno-dogmatyczną tragicznego apologety prawosławia i „konserwatyzmu rewolucyjnego“, ile o jego odczuwanie świata i ludzi. Co ważniejsze, szło o niedocenianą zwykle stronę kompozycyjnych zabiegów, owych zabiegów specyficznych, zmierzających do galwanizacji, czy wulkanizacji akcji powieściowej, przy jednoczesnem ubezpieczaniu (chyba z rozmysłem nieco sztucznym) epickiego dystansu.

Dla ujawnienia takiego twórczego wpływu Dostojewskiego więcej coprawda dałaby powieść nielhumaczona — „Złodziej“, niż „Borsuki“. Ale i „Borsuki“ z innego względu są chyba najciekawszym dokumentem literatury sowieckiej. Jest to powieść chłopska, w przeciwieństwie do przeważającej ilości powieści „inteligencko-proletarjackich“. Socjologicznie rzecz biorąc, „Borsuki“ — są obrazem kryzysu, jaki przeżywa włościanstwo porewolucyjne.

Przed Leonowem, człowiekiem porewolucyjnej epoki, stało znowu zagadnienie „Martwego domu“ Dostojewskiego: tragizmu — niezastosowalności sił witalnych chłopstwa rosyjskiego. *I to, a nie co innego, jest ideą przewodnią „Borsuków“*: Leonow, na podobieństwo Dostojewskiego, unika szablonowych odpowiedzi na postawiony problem. Z pozorów wydawać się może, że odpowiedzią jest rezygnacja wodza kontrrewolucyjnego, Semena, i oddanie się jego w ręce brata Pawła, bolszewika ideowego, a w danym wypadku ideowego też naczelnika likwidacyjnego oddziału G. P. U. Symbolicznie rzecz biorąc, możnaby w tem zakończeniu dopatrzyć się i afirmacji stanowiska „kolektywizacyjnego“, którego ideją jest poddanie pod wychowawczy wpływ włościańskiej klasy, zwycięskiemu, odpowiedzialnemu za losy całości, proletarjatowi.

Autor z odważną wnikliwością podkreśla jakby mimochodem, że w odwiecznym sporze o łakę, ginie poprostu zagadnienie rewolucji. Spór dwóch wsi, ów tragikomiczny spór „Gusaków“ ze „Złodziejami“, trwający setkę lat, istnieje i nadal po rewolucji, która jedynie zmieniła szanse Gusaków — obdarzonych łaką, a za to... przystępujących do bolszewizmu. Można więc domyslać się, że kiedyś przy nadarzającej się okazji, eksbiałogwardzista Miszka Zygan, znowu podsyci zarzewie wojny o miedzę... i znowu sprawa Borsuków — stanie się aktualną. Nie trzeba jednak z autora „Borsuków“ zbyt łatwo czynić zakapturzonego wroga systemu bolszewickiego. Symboliczne zakończenie mówi także wyraźnie i o tem, że Leonow ze smutkiem może przyznaje prawo do supremacji nad nieodrodzoną jeszcze masą chłopską tamtym odrodzonym już proletariuszom, których psychicznie i duchowo reprezentuje Paweł.

Jasne jest, że taka właśnie konkluzja autora musiała być wynikiem głębokiego borykania się ze sobą uczciwego pisarza włościańskiego. Część pierwsza powieści — to niebywale wnikliwa socjologiczno-psychologiczna geneza dwóch typów emigrujących do miasta — bezrolnych chłopów. Dumny, mściwy Paweł — nie wytrzymuje w środowisku drobnomieszczańskim i brata się socjalnie z proletariatem. Sieńka —

przedewszystkiem niezależny, cierpliwy, — po przejściu drobnomieszczańskiej szkoły życia — wraca po wojnie na wieś, by między swoimi pozostać. I gdyby wtedy znalazł w poruszonej czy tylko wstrząśniętej, ale nie twórczo sfermentowanej wsi, zastosowanie dla swej żadnej pracy, ale i oporu — natury rozbudzonej, możeby stanął na czele... kołchozu. Nie znalazł, a natrafił zamiast tego na (bliźniaczo podobne do dawniejszych obszarniczych) rekwizycyjne gwałty, a co ważniejsze, na pychę sowieckich kacyków. W sporze z rekwirującymi zagroził pomstą; ktoś inny (Bryłkin) zabił bolszewika. No i... poszedł w las i stanął na czele „borsuków“. Ciężko ranny, unieruchomiony, ma czas na rozmyślania o nich, „borsukach“, o tamtych bolszewikach, o Nastce, przybyłej do niego, dla... kochania, a nie dla pracy ogólnej. Zaczyna się w nim proces dojrzewania wewnętrznego, tak samo jak w innym wykolejeńcu, o zadatkach na bohatera, Mitce złodzieju (ze „Złodzieja“). Przybycie brata bolszewika, jest wstrząsem moralnym. Idą na schadzkę nocną. Mówią ze sobą, jak ludzie, jak bracia. Spotykają się wreszcie dwaj krewniacy najbliżsi chłop i proletariusz, by się poraz pierwszy zetknąć oko w oko, dusza koło duszy. Paweł Sieńki nie przekonywał. Sieńka jednak wniosek pewien wyprowadził z braterskiego zetknięcia się. Wnioskiem było zawieszenie broni, względnie próba współżycia, choćby na prawach nierównych.

A może i tu jak w „Złodzieju“ Leonow, idąc za przykładem mistrza Dostojewskiego obrywa powieść w momencie, gdy w bohaterze zaczyna się odrodzieńczy proces. O nowej akcji organizacyjnej odrodzonego Sieńki Leonow pisać już nie chce. A może nie chce mówić w rzeczach, które w nim samym nie mają jeszcze rozwiązania. Wolał, jak wiemy, zmienić przedmiot rozważań.

Kilka słów na zakończenie. Powrócę jeszcze raz do punktu wyjścia mych rozważań. Do konieczności ustalenia na nowo naszego stosunku do kultury rosyjskiej. Nie ulega wątpliwości, że sama ilość tłumaczeń z rosyjskiego, poczytność zarazem tych tłumaczeń świadczy o tem, że z każdym rokiem maleje tamta idiosynkrazja antyrosyjska. Literatura rosyjska na równi z innemi przenika do życia umysłowego. I tamta dawna klasyczna i ta nowsza w obu jej przejawach: sowieckim i emigracyjnym. „Dumna ignoracja“ na szczęście zanika.

LITERATURA SKANDYNAWSKA

a) Literatura norweska:

Bojer Johan — *Łud nad morzem* (Poznań); — *Życie* (Kraków). Oba utwory tłumaczyła Marja Kreczowska: *Undset Sigrid* — *Jenny*, tłum. Zbigniew Grabowski; — *Hariet Waage*, tł. Stefan Granowski; — *Macierzyństwo*, tł. Marja Kuncewiczowa;

b) Literatura duńska:

Bang Hermann — *Dzieje pewnej dziwnej miłości*, tł. Leopold Staff, wyd. II (wyd. I wyszło pod tytułem: *Michał*); *Gunnarsson Gunnar* — *Czarne ptaki*, tł. L. Staff; *Jensen Johannes, V. Lodowiec* — *Mit o pierwszym człowieku*, tł. Marja Kreczowska (Kraków); *Michaelis Karin* — *Bibi. Życiorys małej dziewczynki*, tł. Aniela Waldenbergowa; *Nexö Marcin Andersen* — *W kraju szczęśliwym*, tł. Felicja Aum.

LITERATURA NORWESKA

WŚRÓD PISARZY SKANDYNAWSKICH, Z KTÓRYMI ostatnimi czasy zaznajomiono czytelników polskich, najwyższe w hierarchji miejsce zajmuje niewątpliwie Sigrid Undset, (ur. 1882 r.). Arcydzieło tej pisarki: „*Krystyna, córka Lawransa*“, wywarło u nas głębokie wrażenie, wstrząsnęło wręcz umysłami, zadając kłam częściowo tylko słusznym opinjom wydawców, że głębokich, wymagających wysiłku, dzieł rozpowszechniać u nas niepodobna. Ta sama książka, której przekład długo przeleżał w rękopisie (*Krystyna*), zanim nagroda Nobla, przyznana autorce, ośmieliła wydawcę, stała się u nas wydarzeniem, wywołując entuzjazm nawet u autorek, które reprezentowały, zwalczany przez Undset, estetyzm życiowy. Zachwiał się, mieniący się postępem, epigonizm, prawda psychologiczna kazała na chwilę zapomnieć o nałogach myślowych.

Było więc rzeczą naturalną, że starano się zaznajomić z innemi dziełami tej autorki, która przez powagę, głębię, siłę namiętności i nieustraszoną odwagę w odsłanianiu prawdy, okazała się bardziej męską od naszych współczesnych powieściopisarzy. Wkrótce ukazała się więc w polskim przekładzie (1931) „*Wiosna*“, najlepsza, mojem zdaniem, z tych powieści, które Undset napisała przed sławną trylogją. (Oryginał „*Wiosny*“ ukazał się w r. 1914). Jest to wogóle jedna z najświetniejszych powieści psychologicznych, poświęconych analizie duszy kobiecej. Latami trwająca niezdolność młodej kobiety do miłości, mająca swe podstawy zarówno w instynktownym lęku jak i w romantycznym idealizmie, który, nie znajdując długo zaspokojenia, ohamował zdolność do życia,

jest tam przedstawiona z tak szczegółową i wnikliwą analizą, z taką prawdą uczuć, że można tę książkę uznać za mistrzowską. Ponieważ trzeba dużej kultury uczuć, aby wogóle przeżyć tego rodzaju dramat, jaki przeżywają bohaterowie, więc też i ta książka wniosła w naszą atmosferę literacką pewien poziom, od któregośmy się odzwyczaili¹.

Wszystkie powieści, przetłumaczone w zeszłym roku, pochodzą z wcześniejszego okresu twórczości Undset i, z wyjątkiem „Jenny“, należą do najsłabszych. Przy całym respekcie dla twórczości pisarki norweskiej rzeba stwierdzić dwie rzeczy: 1-o „Krystyna córka Lawransa“, jest w twórczości Undset jednorazowem wzniesieniem się na takie wyżyny, na które ta autorka ani przedtem, ani potem nigdy się nie wzniosła, jest fenomenem w całej jej twórczości. 2-o Nieustanne powracanie do tego samego tematu, małżeństwa, ujmowanie go wciąż z różnych stron nieodparcie nasuwa przypuszczenie, że na dnie tej twórczości kryje się jakiś uraz, jakaś nurtująca ją sprawa osobista. Ale to właśnie decyduje o pewnej monotonji tej twórczości, gdy się ją bliżej pozna. Undset, to płomienna strażniczka ogniska rodzinnego. Zaniepokojona jego rozkładem w życiu nowoczesnem, stała się nieznuzoną szermierką „sprawy kobiecej“, lecz w innym całkiem sensie: walczy, aby przywrócić kobiecie rolę, którą samochcąc porzuciła. Trylogja nie tylko przewyższa wszystkie inne jej utwory, ale nadto, dzięki temu, że jest także powieścią historyczną, daje o wiele szerszy zakres przeżyć estetycznych i intelektualnych, niż powieść współczesna. A wspaniała, godna zazdrości, tradycja sag skandynawskich, jest taką szkołą epiki, że samo przejęcie się temi tradycjami zapewnia zwycięstwo nad wszystkiemi. Dusza Undset jest także głęboka, co namiętne. Wypowiedzieć się mogła całkowicie dopiero w wielkich, nie na miarę współczesną, postaciach, dając wszystkie stopnie uczuć ludzkich od otchłani namiętności do najwyższych przeżyć etycznych i religijnych. Z taką skalą niepodobna wprost wystąpić w powieści współczesnej. Jest więc w nich więcej szermierką, tłumaczką prawdy, mniej artystką. Powieść „Jenny“ była pierwszym sukcesem młodej autorki (rok 1911) stanowi też doskonałe wprowadzenie w świat jej twórczości. Undset, wychowana wedle postępowych naówczas zasad,

¹ Atak p. Ireny Krzywickiej na tę powieść i na autorkę, jej ubolewania, że miłość tak długo się w tej powieści wlece i propozycje ożywienia powieści, czemś ciekawem, w rodzaju choroby wenerycznej, należy do udatniejszych, choć mimowolnych autocharakterystyk tej pisarki.

którym hołdował jej ojciec, zna doskonale życie młodych emancypantek tej generacji. „Jenny“ reprezentuje ich elitę, ma głęboki, poważny stosunek do życia, cechujący samą autorkę... i dlatego właśnie przeżywa tragedję. Bo nie przez nagą tendencyjność, lecz przez prawdę tragiczną życia bohaterki wiedzie nas Undset do narzucenia przekonania, że pełnię życia, pion, znaleźć kobieta może tylko w małżeństwie i rodzinie. Ta „wolność“, której mogą bezkarnie zażywać płytkie kobiety — prowadzi głębsze do kolizyj i rozbicia. Książka podbija nie kunsztem niezwykłym, lecz psychologiczną prawdą uczuć. Dzięki temu też stanowi dokument epoki.

„Harriet Waage“, podobnie jak przetłumaczona poprzednio „Pani Hjelde“, przedstawia nam Undset jako szermierkę „sprawy kobiecej“ w tym nowym, wyżej określonym, sensie. Pani Waage, to historia kobiety, która straciwszy jedyne dziecko i czując pustkę i nudę we własnym domu, szuka szczęścia w stosunku z innym mężczyzną... by żałować wkońcu rozbitego ogniska domowego, które porzuciła.

„Macierzyństwo“ jest nowelą o kobiecie bezdzietnej, która szuka treści życia w wychowywaniu cudzego, porzuconego przez matkę dziecka. Autorka i tutaj przekonywuje nas zawsze prawdą psychologiczną, ale te utwory nie pozwoliłyby nawet przypuszczać tego, co później stało się faktem, że ta sama pisarska stworzy kiedyś „Krystynę córkę Lawransa“. W Skandynawji pisarz całkiem inaczej pracuje, ma całkiem inne wymagania od siebie, to też często rozwój dalszy przynosi wielkie niespodzianki.

„Życie“ Bojera, to powieść psychologiczna z romantyczną nieco koncepcją irracjonalizmu życia. Bohaterka utworu, nie mogąc zdecydować się na zrealizowanie swej miłości (na przeszkodzie stoi kłótnia rodów i różnica stanów) oddaje się innemu, człowiekowi, którego nie kocha, poczęści przez uległość istoty zrozpaczonej, poczęści dlatego, że oszałamia się marzeniem, że to „tamten“. Gdy wreszcie dochodzi do skutku małżeństwo z ukochanym, dzięki jego miłości i energii, bohaterka nie ma siły wyznać mu swego postępu i odbiera sobie życie. W „Ludzie nad morzem“ daje nam Bojer najprzeciętniejszą powieść naturalistyczną o „szarych ludziach“. Pretensje do epiki nie zostały zrealizowane, bo autor nie zdołał zamknąć w tym obrazie ani tego, co ogólnoludzkie i istotne, ani narzucić poczucia wartości tego życia. To ostatnie było zresztą niemożliwe i z innych względów, bo Bojer podejmuje w tym utworze, oddawna już przez Hamsuna prowadzoną, walkę przeciw indu-

strjalizmowi, urbanizmowi i odrywaniu się chłopskiego żywiołu od ziemi. Zachodzi jednak olbrzymia różnica, że koncepcje Hamsuna mieszczą jego socjologiczną krytykę całej kultury nowoczesnej, a zdarzenia powieści są przy pozorach naturalizmu wielkimi symbolami.

Bojer mieszkał długi czas w Paryżu, nawiązał osobiste stosunki z Francuzami, dzięki czemu kilka jego utworów tłumaczono na francuski, gdy inni, więksi odeń, pisarze skandynawscy we Francji wcale, lub mało byli znani. Niemcy tłumaczą wszystkie bardziej znane powieści skandynawskie, nie wynika jednak z tego, by Bojer obok Hamsuna „reprezentował najwyższą klasę powieściopisarską“, jak to pisze Breiter (Wiadomości Literackie nr. 4, 1933). Norweski historyk literatury K. Elster, wskazuje na wielką nierówność twórczości Bojera, duński krytyk, Topsoe-Jensen, pisze, że „Bojer skwapliwie poucza i głosi, ale nie jest ani oryginalnym, ani głębokim umysłem“. Jest to jednak wytrawny pisarz o dużej rutynie (ur. 1872 r.) i dlatego nawet te rzeczy przeciętnej miary są często lepsze od tych naszych współczesnych powieści, którym się przyznaje nagrody. Interesującymi są już przez swój egzotyzm; nie dlatego że „zadziwiające powinowactwa duchowe i artystyczne łączą świat norweskiego chłopa ze światem polskiej wsi“, jak pisze Breiter, lecz właśnie dlatego, że nawet pojęcia nie mamy o tem, jak te różnice są wielkie i jak świat ten jest ciekawy.

LITERATURA DUŃSKA

Piękny przekład „Lodowca“ Jensena zapoznaje nas z charakterystyczną częścią twórczości największego z żyjących pisarzy Danji, dobiegającego w tym roku sześćdziesiątki, a u nas całkiem nieznanego. „Lodowiec“, napisany w 1908 roku był pierwszym ogniwem wielkiego, z sześciu tomów złożonego, cyklu powieści prehistorycznych i historycznych, pod ogólnym tytułem „*Den lange Rejse*“, który kończy powieść o Krzysztofie Kolumbie (1921 r.).

Sam mit o człowieku z epoki lodowców, aczkolwiek silnie przykuwa naszą wyobraźnię, imponuje intuicją pisarza, nie daje jednak pełnego wyobrażenia o indywidualności autora. Jest to raczej szereg obrazów plastycznych, promieniujących energią — nie konstrukcja powieściowa. A indywidualność to bardzo ciekawa i oryginalna. Prądy ubiegłej epoki: darwinizm, ewolucjonizm, nietzscheanizm, zostały tu oryginalnie ujęte przez człowieka innej, późniejszej generacji i zapłodniły ideowo kon-

cepcje intuicjonisty-historyka. „Energietyzm“, „witalizm“, pchnęły J. V. Jensena zrazu, jak Verhaerena, ku chwale świat wielkiego przemysłu i wynalazków, amerykańskiego rozmachu i zdobywczości. Ale ten rozmach wewnętrzny wywiódł jego tęsknotę ku szerszym światom, pierwotnej przyrody i pierwotnego człowieka, pierwszego twórcy, ujarzmiacza żywiołów, wynalazcy i najeźdźcy. Rozpoczął twórczość w epoce symbolizmu, pod wpływem znanego w Polsce Joergensena, by się wkrótce, po pierwszej podróży do Ameryki, wzdorliwie odwrócić zarówno od pesymizmu naturalistów, jak i wyrafinowanej analizy psychologicznej „modernistów“. Podróżował ogromnie wiele, kształcąc w opisach podróży swój neo-realizm, by potem odbyć „długą podróż“ intuicyjną w prehistorję i tworzyć mity, w wielkich cyklach epicznych głosić chwałę swej rasy, bo i teoria rasy, mesjanizm skandynawski gra dominującą w jego twórczości rolę. Zapewne, moralność Jensena jest moralnością ewolucjonisty, darwinowsko-nietzscheańska, ale bliższy jest on duchem Kiplingowi (o którym napisał studjum), niż Nietzschemu. Z Kiplingiem łączy go nadto wspólny rys w przedstawianiu braterstwa człowieka z przyrodą. Bo też wogóle twórczość Jensena uprzytamnia nam wyraźnie, jaka olbrzymia zachodzi różnica między pojmowaniem zdobywczości i postępu przez środkowoeuropejskie mieszczaństwo, a tem pojmowaniem, jakie wytworzyła elita narodów w marynarsko-handłowo-imperjalistycznej ekspansji, w zetknięciu z krajami egzotycznymi.

Nie w tej lub innej teorii leży siła Jensena, jest on cały „podany naprzód“, zawsze gotów do nowej ekspansji i w tem oparciu się o instynkt, w tem zaufaniu w energję człowieka-zdobycy leży jego siła. Jego miłość do przyrody, nie zakłada „dobroci“ przyrody, lecz raczej ufność w zwycięstwo człowieka... pewnej rasy.

Przywykliśmy do tego, że pierwiastki etyczne w literaturze skandynawskiej odgrywają dużą rolę. Inaczej u Jensena. Tu mamy raczej estetyzm, ale nie ten psychologiczny, związany z samoanalizą, lecz inny, zwrócony na zewnątrz, ku światu.

Piorunujemy na pesymistów, każdy, kto widzi smutne i przykre fakty, zakrzywany jest u nas i odsądzony od czci, jako „pesymista“. Wszystko to jednak tylko małoduszność, strach przed prawdą i deklamacja. W istocie nasze snobizmy literackie wskazują na wszechstronne zainteresowanie tem, „jak kto gnął“. Dlatego też nie znaliśmy i nie znamy takiego gloryfikatora zwycięskiej mocy człowieka i cywili-

zacji, jakim jest J. V. Jensen. „Lodowiec“ będzie nietylko odświeżającą lekturą dla dorosłych, lecz może nadawać się jako pendant do „Robinsona“ dla starszej młodzieży, do biblioteczek harcerskich.

Bang (1857—1912) należy do generacji „znużonych dusz“, reprezentuje schyłek naturalizmu z jego rozczarowaniem, pesymizmem, zwrotem ku psychologizmowi. Oryginał *Michała* ukazał się w 1904 r. Podobno bohater powieści, Claude Zoret, jest wystylizowanym portretem węgierskiego malarza Munkaczy'ego. Jest to powieść psychologiczna o tragicznym podkładzie: Malarz o sławie europejskiej, Zoret, ma ucznia, którego kocha nad życie, który jest przedmiotem jego nadziei i jedynym nieodłącznym towarzyszem. Zoret żyje już tylko sztuką i uczniem. Ale uczeń, Michał, wybiera, gdy się nastęcza sposobność: życie bez pośrednie. Zdobywa kobietę, ku której skłaniał się „mistrz“, porzuca malarstwo, opuszcza mistrza, w tajemnicy przed nim nadużywa przysługującego mu kredytu pieniężnego, nie zjawia się nawet wtedy, gdy mistrz umiera. Dzięki przeżytemu bólowi Zoret maluje jeszcze piękniej, fama głosi szczyt jego geniuszu, ale to już mistrzowi jest obojętne. To jest tylko sztuką... tamten zabrał mu życie, m a ż y c i e. Psychologiczny dramat jednostki symbolizuje dramat artysty wogóle, głód bezpośredni życia, wreszcie, jeśli kto woli, odwieczny dramat między „starym“ i „młodym“, który, depcząc po wszystkim, pójdzie swoją drogą, bo pójść musi. Środowisko wielkomiejskie, snobistyczna atmosfera, tryb życia „mistrza“ oddane z talentem. Czy więcej w tem smutku, ironji, czy „objektywizmu“, trudno sądzić, nie znając całej twórczości tego pisarza. Ale może to tylko urok „tajemniczości“, styl schyłku naturalizmu.

Nexö należy do starszej generacji pisarzy (ur. 1869 r.), ale późno wystąpił na widownię pisarską, karierę swoją bowiem zaczął jako pastuch trzody na wyspie Bornholm i dopiero uniwersytet ludowy otworzył przed nim szersze widnokręgi. Jest przedstawicielem lewicy w powieściopisarstwie i był jedynym pisarzem duńskim, sympatyzującym ongi z bolszewizmem. Pisywał powieści realistyczne, przepojone humanitaryzmem i zwycięskim optymizmem. Szczególnie dobrze malował dzieje proletariatu. Powieść „W kraju szczęśliwym“ maluje przedmiotowo prądy panujące w Danji w przededniu i podczas wojny, fazy i wpływy grundtvigjanizmu, zmaterjalizowanie pewnego odłamu zwolenników Grundtviga, którzy przedewszystkiem mieli na oku praktyczne jego wskazania, idealistyczno-pacyfistyczne prądy innej grupy i jej stanowisko.

podczas wybuchu wojny. Krach finansowy głównego bohatera powieści, reprezentującego ryzykanctwo triumfującego, a obliczonego na zbyt ograniczony, przemysłu, ujawnia krytycyzm autora w stosunku do tego ongiś benjaminka twórczości ludzkiej. Książka więc, prócz obrazu prądów ludowych w Danji, zawiera tendencje, szerzone już oddawna przez Hamsuna: krytykę industrializmu i psychiki z nim związanej. Wartość artystyczna nie odbiega od dodatniej przeciętności.

Przyznaję, że nie orjentuję się, o co chodzi w „Bibi“ Michaelis; czy to książka dla dorosłych, czy dla dzieci i, co gorzej, skłonny jestem przypuszczać... że to wszystko jedno. Mała dziewczynka uciekła od ojca dla wrażeń, ale kocha go i pisuje do niego listy o swych przygodach i marzeniach. Książka jest niabyto pamiętnikiem w listach. Dziewczynka bez opieki ma straszne przygody, trochę w tem, co przeżywa prawdy, trochę urojenia. Wreszcie ulega wypadkowi i umiera. Tak czasem wygląda w literaturze „wdziek“ kobiecego pióra. Jeśli idzie o „genre“, to odpowiadałyby mu u nas rzeczy J. Korczaka, ale te ostatnie są bezporównania lepsze.

Gunnar Gunnarsson (ur. 1889 r.), jest Islandczykiem, (akcja jego utworów rozgrywa się zawsze na Islandji), mieszka jednak od wczesnej młodości w Danji i pisuje wyłącznie po duńsku. Obdarzony od dzieciństwa usposobieniem marzycielskiem, wcześniej poczuł powołanie poetyckie, lecz dopiero po przyjeździe do Danji, dzięki pierwszym podstawom wykształcenia, które mu dał duński uniwersytet ludowy, po długich borykaniach się z nędzą, dał się poznać jako pisarz. Niewątpliwy dar poetycki i brak głębszej kultury prowadziły w rezultacie do dzieł nierównych, zawsze pociągających swem tłem egzotycznym, ostro wyraziście stawianymi zagadnieniami etycznymi i prawdą psychologiczną w partjach autobiograficznych. Poprzednio ukazała się już w przekładzie Staffa jego *Borgslaegtens historie* (po polsku jako „Saga Islandzka“), oraz „Okrety pod niebem“, a także *Salige er de Enfoldige* (Błogosławieni ubodzy duchem“), jako „Siedem dni ciemności“ w przekł. M. Tarnowskiego.

„Czarne ptaki“ powstały jakieś 3 lata temu i ukazują nam Gunnarssona bez wad dawniejszych utworów, jako wytrawnego i niepospolitego pisarza. „Lodowiec“, „Jenny“ i „Czarne ptaki“, to bezwątpienia najbardziej interesujące przekłady z literatury skandynawskiej, wydane w ubiegłym roku. „Czarne ptaki“ wzbogacają nadto serję dzieł wysoce interesujących, jakie przekładom Staffa zawdzięczamy.

„Czarne ptaki“ tematem i nastawieniem ideowem powinny się stać

bliskie miłośnikom literatury z tezami humanitaryzmu i „obrony człowieka“. Jakże różną od niej jest jednak ta powieść! Większość dzisiejszej literatury o tezach pacyfistyczno-humanitarnych grzeszy rozkładowym relatywizmem lub demagogicznym sentymentalizmem. Chcąc dowieść, że wojna jest zła, dowodzi się... że niema rzeczy, dla której warto ginąć, lub gromadzi sofizmaty dla udowodnienia, że każde bohaterstwo jest pozą. Inaczej u Gunnarssona, realizującego postulaty humanitaryzmu w sposób jedynie artystyczny. Bo też jedynym twórczym relatywizmem artysty jest zawsze zdolność przekonania nas, iż życie jest głębsze od pospolitych i utartych naszych o niem wyobrażeń. Książka Gunnarssona jest znakomicie skomponowana, mocą konstrukcji więc akcji i charakterów, bez żadnych podpórek w postaci tez socjologicznych, pokazuje nam autor, w jaki sposób my „niewinni“ i my „sędziowie“ bierzemy udział w każdym złym czynie. Czytając tę książkę, czujemy obecność surowej przyrody islandzkiej, harmonizującej z surową przedmiotowością artyzmu autora. Czujemy też, czym jest dla pisarza północnego wspaniała tradycja sag staro-islandzkich: w powściągliwości wyrażania uczuć, w surowej rzeczowości i dokładności. Siła namiętności, surowość i wszędy obecne życie moralne przepaja sagi. Ten właściwy sagom „respekt“ dla namiętności — miast gadania o niej — przepaja i tę powieść, jest podwaliną ustosunkowania się autora do „sprawy“ przezeń opowiedzianej, do życia. To zrozumienie, szacunek dla potęgi namiętności i surowość etyki sprzyjają dramatycznemu ujęciu życia, co w połączeniu z epicką szczegółowością i powściągliwością liryczną nadaje powieści szczególny posmak: tężyzny i męskości. „Kto winien tej zbrodni?“, pyta autor, ale bez najmniejszego udziału jego bezpośredniego liryzmu odpowiedź daje nam konstrukcja fabuły i charakterów: „społeczeństwo“. Nie wiemy, czyj grzech jest większy: winowajców, sędziego, łagodnego czy surowego księdza, czy też ich wszystkich jednaki. A raczej wiemy... O krok był tu autor od melodramatu, lub od naśladownictwa „Zbrodni i kary“ Dostojewskiego, ale się właśnie ani na jeden krok do nich nie zbliżył. Pan K. Wyka zwrócił mi uwagę na znaczenie motywu Conrada (fatalizmu oszczerczej plotki) w twórczości Gunnarssona. W tej powieści jest i ten czynnik, lecz jakże dyskretnie w całość koncepcji został wciągnięty, nie naruszając jej organicznej całości. Wizja tej książki wrywa się w pamięć na długo. Mimo okropności tematu nie pozostawia niesmaku — to jest miara jej artyzmu.

LITERATURA WĘGIERSKA

Csathó Kálmán — Wytworny pensjonat, tł. Stella Olgierd.

LITERATURĘ WĘGIERSKĄ ZNAMY BARDZO MAŁO i dlatego liczba książek węgierskich, przełożonych na język polski, jest niezadowalająca tak pod względem ilościowym jak i jakościowym. Jeszcze skromniej przedstawia się bibliografia tłumaczeń z węgierskiego, gdy zwrócimy uwagę wyłącznie na przekłady z oryginału.

Bolesława Jaroszevska, Antoni Lange, Andrzej Gawroński i Czesław Łukaszewicz — oto tłumacze, którzy przełożyli z oryginału utwory węgierskie. Niestety, Jaroszevska, Lange i Gawroński już nie żyją, a Łukaszewicz, ogłosiwszy przed przeszło 20 laty przekład wyboru nowel współczesnych pisarzy, umilkł zupełnie. Jaroszevska przetłumaczyła nowele W. Rákosi'ego, powieści Herczega („Gyurkovicsowie“), Mikszátha („Parasol św. Piotra“) i Wernera („Z popiołów“). Lange, wybitny liryk, przełożył wybrane poezje Petöfi'ego, Arany'ego i kilku nowszych pisarzy, przetłumaczył również powieść M. Jósiki „Ostatni Batory“. Gawroński, profesor uniwersytetu lwowskiego, pozostawił w rękopisie przekład kilkunastu poezyj lirycznych Petöfi'ego, wyd. w r. 1930 staraniem Towarzystwa polsko-węgierskiego w Krakowie. Oto całkowity wykaz przekładów z węgierskiego. Podobnie jednak dzieje się na Węgrzech, gdzie nasza literatura, prócz Sienkiewicza i częściowo Reymonta („Chłopi“, „Ziemia obiecana“ i kilka nowel) jest także bardzo słabo uwzględniana.

Utwory węgierskie tłumaczono u nas (jeżeli chodzi o przekłady dokonane nie z oryginału) niemal wyłącznie z niemieckiego (powieści i nowele Jókai'a, Mikszátha, Kosztolányi'ego, Molnára), rzadziej z francuskiego („Księża tułacza“ Cecylji Tormay). W r. 1932 przełożono tylko jeden utwór, mianowicie powieść Kálmána (Kolomana) Csathó „Te csak pipálj, Ladányi“ („Ty sobie tylko pal fajkę, Ladányi“), która ukazała się w tłumaczeniu p. Stelli Olgierd pod tytułem: „Wytworny pensjonat“. Z porównania tego przekładu z oryginałem wynika, że nie został on dokonany z węgierskiego. P. Stella Olgierd, tłumaczka pisarzy włoskich (G. A. Bergese, Grazia Deledda i t. d.), przełożyła zapewne powieść K. Csathó z włoskiego. Firma wydawnicza „Corbaccio“ w Medjolanie, która położyła niemałe zasługi w spopularyzowaniu literatury węgier-

skiej we Włoszech, ogłosiła w r. 1929 przekład tego utworu p. t. „Pensa solo alla tua pipa, Ladányi“.

Kálmán Csathó (urodz. w r. 1881) opisuje w pełnych humoru powieściach, nowelach i komedjach, przeważnie życie średniozamożnej szlachty węgierskiej na prowincji. Lekki, bezpretensjonalny styl, wpadający niekiedy w ton gawędy, zgadza się w jego utworach całkowicie z optymistycznym, sielankowym rozwinięciem tematu. Pod tym względem przypomina Csathó Mikszátha, oraz Jerzego (György) Szemere, autora powieści z życia warstwy ziemiańskiej. W „Wytwornym pensjonacie“, wyd. w r. 1916, występuje również zawsze zadowolony i uśmiechnięty obywatel ziemski Michał Ladányi, przebywający najchętniej w gronie wesołych przyjaciół przy obficie zastawionym stole. „Jestem Węgrem starej rasy i lubię, kiedy jest ktoś, kto dzieli ze mną trud jedzenia. A prócz przysmaków potrzeba jeszcze ludzi wesołych, w dobrych humorach“ — oto zasady filozofji życiowej pana Michała. Ponadto prawdziwą jego namiętnością jest fajka, której „nie wypuszcza z ust ani na chwilę“. Humor nie opuścił pana Michała nawet wówczas, gdy stracił majątek i musiał przenieść się do Budapesztu, gdzie żona jego otwarła coraz lepiej prosperujący pensjonat („Wytworny pensjonat“). Jak dawniej na prowincji, tak teraz w stolicy nie zmienił „ani na jotę“ swych poglądów i szukał nadal jedynie towarzystwa ludzi wesołych.

„Wytworny pensjonat“ nie porusza więc zupełnie, jak widzimy, głębszych zagadnień. Wartość jego polega tylko na bystrej charakterystyce średniozamożnej szlachty na Węgrzech przedwojennych. Jeśliby już koniecznie chodziło o zaznajomienie społeczeństwa naszego z utworami K. Csathó, to przedewszystkiem należałoby przełożyć wydaną w r. 1924 powieść, osnutą na tle biografji Michała Csokonai'a, poety węgierskiego z końca XVIII wieku. W tym utworze uwydatnił się dotąd najlepiej talent pisarski autora „Wytwornego pensjonatu“.

Na zakończenie podaję wykaz najwybitniejszych powieści węgierskich, napisanych w ostatniem trzydziestoleciu, które powinny ukazać się w przekładzie polskim: „Synowie śmierci“ M. Babitsa; „Gwiazdy z Eger“, „Niewidzialny człowiek“, „Niewolnicy Boga“ G. Gárdonyi'ego; „Żałobni narzeczeni“ Ireny Gulácsy; „Poganie“, „Brama życia“ F. Herczega; „Pani Neapolu“ M. Surányi'ego i „Dwóch jeńców“ L. Zilahy'ego.

LITERATURA WŁOSKA

Boccaccio — Dekameron, tł. Edward Boyé, zeszyt 9 i nast.; *Fraccaroli Arnoldo* — Raj dziewcząt, tł. Władysława Chotkowska; *Frattini Angelo* — Kochanek o tysiąc kilometrów, tł. Marja Grąbczewska-Bobrowska; *Kiribiri* — Dziewczę z hotelu dziennego, tł. Wiktor Bowda-Zocheński; — Monokl i dwie podwiązki, tł. tenże; — Oto czym jest miłość, tł. Janina Gramicia; — Popielniczka grzechu, tł. Jadwiga Barbanell; *Marinetti Filippo Tommaso* — 8 syntez połączonych, tł. Hanna Mirecka; *Papini Giovanni* — Gog, tł. Antonina Brzozowska; — Św. Augustyn, tł. tenże (Kraków); *Pisano Giorgia* — Jak kochano przed stu laty. Z listów Elżbiety Barrett-Browning i Roberta Browninga, tł. Zuzanna Rabska; *Pitigrilli* — Luksusowe zwierzątka, wyd. II; — Mężczyzna szuka miłości; — 18 karatów dziewictwa.

W NOWOROCZNYM ZESZYCIE *NUOVA ANTOLOGIA* Jan Papini zamieścił artykuł programowy „Pisarz jako nauczyciel“, który niezwłocznie obudził głosy sprzeciwu wśród przedstawicieli młodszej generacji literackiej we Włoszech. Punktem wyjścia polemiki stała się bynajmniej nie nowość zajętego w artykule stanowiska. Sam autor nie omieszczał zresztą podkreślić, że głosi poglądy wielokrotnie już wypowiedziane, zbyt często jednak idące w niepamięć. Przecistawiając się „literaturze czystej“, „literaturze dla literatów“, pozbawionej pełni ludzkiego znaczenia, żądał literatury, „któraby nauczwała i stała się wyrazem czegoś słusznego i głębokiego, nie dążąc jedynie do schlebiania uszom i mamienia wyobraźni“. Ten zasadniczy postulat naczelna grupa pisarzy młodego pokolenia uznaje jednak również za własny. I gdy, zdaniem Papiniego, literatura współczesnej Italji zupełnie innemi chodząc zwykłą drogami, — w ich przekonaniu twórczość włoska jest w chwili obecnej urzeczywistnieniem, często nieprzeciętnem, tych właśnie dążeń, a żale i nawoływania florenckiego kaznodziei chybiają całkowicie celu.

Nie po raz pierwszy zresztą, w latach ostatnich, wynurzenia Papiniego na temat literatury najnowszej z podobnym spotykają się oddźwiękiem. Bo też zgórą pięćdziesięcioletni dziś autor Goga, rozmieszczający właśnie swe pisma w licznych tomach wydania zbiorowego, nie jest już tem dla młodych, czem w okresie bezpośrednio poprzedzającym wojnę, a nawet w paru jeszcze latach następnych, był kolejny redaktor *Leonardo, Voce, L'Anima i Lacerba*. Rzecz inna, że nikt dotąd z pośród młodej generacji nie zdołał zająć stanowiska, któreby z dawniejszą jego rolą, choćby w pewnej mierze, porównać było można (podobnie zresztą

jest z Crocem, którego wpływom Papini nie przestał się przeciwstawiać).

„Wielu młodych, jak ja, zaciągnęło dług wobec Papiniego. I mnie również obudził on do życia umysłowego. Mówił mi o wielkich postaciach, których nie znałem, pozwolił mi przekroczyć Alpy naszej literatury i granice wszelkich literatur, stawiał przede mną pierwsze problemy: to wyznanie jednego z najbliższych współpracowników i przyjaciół młodości, Prezzoliniego, ma wartość nie tylko osobistego zwierzenia. Papini pokolenie swe prowadził istotnie ku podstawowym zagadnieniom życia duchowego, porywał zaś rówieśników umiłowaniem ryzyka, rozmachem ataków i bezwzględnością inwektyw, niesłabnącą, namiętą żądzą poszukiwań, która pchnęła go w długie pasmo doświadczeń wewnętrznych, kolejnych zdobyczy i wyrzeczeń. „Pilot ślepy“ — wedle tytułu jednej z własnych jego książek, — był apostołem zmiennych wiar, co parę lat z świeżym zapalem rzucał się w nowy prąd. Przekonywał jednak napięciem siły wewnętrznej. W obliczu udrapowanych pięknoduchów nie wahał się obnażać ostentacyjnie swych wad, byle tylko moc w sobie miały niepowszednią. W schyłek dannunzianizmu, wydane na pastwę zmanierowanych epigonów, wносił swój język żwawy i obrotny, męskość słowa i dowcip urodzonego tokańczyka — co nie obeszło się wprawdzie bez ulegania łatwej weni i kierowania się niezawsze pewnym smakiem, który chwilami kazał krzyczeć zbyt głośno lub zbyt jaskrawą zasłoną maskować kryte wstydliwie zakątki sentymentu. Gardząc objawami czułości, wyznając egotyzm i w swobodnej jednostce fanatycznie czcząc inteligencję, na jej cześć intonował hymn, powtarzany przez młodych, jak on, zwolenników (1914): „Dla mnie nie istnieje nic poza inteligencją. Gdzie niema inteligencji — tam nie moje miejsce. Ponad wszystkim wznosi się inteligencja. Tylko człowieka inteligentnego gotów jestem szanować. Szanując go, szanuję siebie. Mogę posunąć się nawet do kochania go. Kochając go, kocham siebie...“

Papini tego okresu jest w części tylko, ale w części stosunkowo dość poważnej, znany i u nas dzięki przekładowi p. W. Rzymowskiego: brak głównie (tłumaczonego na wiele języków) *Człowieka skończonego* — autobiografii intelektualnej, szczególnie znamiennej jako „spowiedź dziecięcia wieku“, a artyzm swój zawdzięczającej, nadewszystko może, rzadkiej szczerości autora. Z lat po odnalezieniu wiary, obok *Dziejów Chrystusa* — najpopularniejszej poza granicami półwyspu książki Papiniego i wogóle książki włoskiej po wojnie, nie należącej jednak do szczy-

towych osiągnięć pisarza — stają obecnie dwa nowe tłumaczenia, dokonane przez zdawną osiadłą we Florencji p. A. Brzozowską, a wydane przez zawsze żywo zainteresowanego kulturą włoską p. Wojciecha Meiselsa.

Nawrócenie Papiniego nie zmieniło tak dalece jego sylwetki duchowej, jak się to niekiedy powtarza: z jednej strony problem religijny, na przekór formie antyreligijnych paradoksów, nękał go oddawna i całą jego twórczość nazwaćby można „czyhaniem na Boga“, któremu jednak człowiek oddaje się dopiero z chwilą, gdy wszelkie inne drogi, samodzielnie przemierzone, zawodzą; z drugiej zaś strony — w czym nic dziwnego — krytyczno-bojowy rysunek pisarza zachował po dziś dzień dawną swą postać, jak o tem świadczą choćby dwie świeżo przełożone książki.

Św. Augustyn był, obok Pascala, jedynym pisarzem chrześcijańskim, którego przed przełomem wewnętrznym czytał Papini z uwielbieniem. Może przedewszystkiem dlatego, że znajdował w nim wiele rysów własnych, które też obecnie z szczególnym naciskiem podkreśla: a więc, pomijając już fakt odnalezienia prawdy po błędach młodości, — jego namiętny, romantyczny — jak powiada — niepokój, wybitny intelektualizm, wynoszący Numidyjczyka ponad współczesnych, wiedzę wszechstronną, uniwersalizm oparty na skojarzeniu w duszy jednostki różnych sprzecznych tendencji, a wreszcie skłonność do paradoksów oraz antytez, co budzi szczególnie żywy oddźwięk i zrozumienie w biografii, gorąco biorącym w obronę „obrazy i wyrażenia, na dźwięk których jakiś niedoleżny pedant wykrzywia twarz, prosząc się, ażeby w nią bić“.

Na wiązaniach paradoksu opiera się też zasadnicza konstrukcja *Goga*. Podobnie jak ongiś w *Zmierzchu filozofów* pod postacią wielkich myślicieli zwalczał Papini opatrzone ich nazwiskiem straszaki, jakie sam przekornie utworzył i wziął za cel swych pocisków (głośne określenia: Schopenhauer — twórca wielkiej *opera buffa* filozofji niemieckiej, Spencer — mechanik bez zajęcia, który się jął filozofji), — tak obecnie stawia przed czytelnikiem nową serję lalek z szopki: Forda i Gandhiego, Einsteina i Lenina, Shawa i Wilhelma II i t. d. Stare upodobanie w sofistycznych igraszkach pojęć, skłonność do paradoksu i parodji święcą nadal triumfy, ale gotują także i klęski. Jak ktoś powiedział, rękawiczka wywrócona pozostaje, mimo wszystko, rękawiczką. Nie brak tedy i tutaj podważania jednych komunałów, by zrobić miejsce innym (dla oddania nudy przepajającej wszystko, banalności świata, gdzie nie zostało już miejsca nietkniętego stopą człowieka i gdzie jakoby wszystko już zrobiono? — byłby to zbyt krótkowzroczny środek artystyczny!). Jest

poddostatkiem mniej szczęśliwych konceptów w żartach czy fantastyczności o mocno cierpkim posmaku. Namiętny akt oskarżenia, w karykaturalnem powiększeniu ukazujący wszelkie schorzenia kultury współczesnej, posępna groteska, przedstawiająca całe bankructwo cywilizacji kosmopolitycznej, jest *Gog* — podobny w tem do *Dizionario dell' Omo Selvatico* — satyrą, która posługuje się ciąglem upraszczaniem typów i zagadnień, pośrednio zaś służyć ma celom apologetycznym i zdobywa się na odosobnione tony liryczne, gdy wyraża poczucie nicości w obliczu nieba lub — w zakończeniu — skłania się przed ubóstwem i sercem. Ale właśnie przejście z jednego pola na drugie okazuje się utrudnione: upraszczanie i karykatura są oczywiście prawem satyryka, ale bilans kultury, w wartościach tych dokonany, nie ma tu cech sięgającego do głębi rozliczenia, walka, na tej płaszczyźnie stoczona, nie staje się zwycięstwem, chociaż w wielu momentach przeprowadzona została *con brio*, ze zrećznością zawołanego szermierza¹.

W kolei swych doświadczeń Papini nie ominął również, jak wiadomo, futuryzmu. Zbiór jego artykułów p. t. *Esperienza futurista* (1919) pozostanie zresztą ważnem źródłem do charakterystyki i oceny tego prądu. Jakkolwiek futuryzm nie zostawia po sobie dzieł o trwalszem znaczeniu, a najwybitniejsze indywidualności dość szybko opuściły jego szeregi, nie można mu odmawiać pozytywnego wpływu na życie artystyczne

¹ Przekład Św. Augustyna zostawia o wiele więcej do życzenia, niż tłumaczenie Goga, w którym dostrzegłem tylko drobne stosunkowo skazy: tak n. p. *con buona pace di Richet e di Oliver Lodge* to: „Niech odpoczywają w pokoju Richet i O. L., ale...“, nie zaś: „niech im będzie wieczne odpoczywanie Richeta i Olivera L.“ (str. 50); gdzieindziej idzie o wszczepienie (nie — ulżenie!) choroby zdrowemu (248); „brak mi głów“ (nie: słów — 220!) i t. d. W Św. Augustynie natomiast usterki są wcale częste. Tak n. p. *vittoriosa calata di Annibale* to nie „pełen chwały upadek Hannibala“ (10), ale zwycięskie jego zejście (z Alp na półwysep). Koniec rozdziału II (p. 18) brzmieć winien: „Rodzicom zawdzięcza to radykalne rozdwojenie jaźni, które często przyczyniało się do wzbogacenia jego życia i dzieła“ (nie zaś: „które przypisywał bogactwu...“). Podobnie: niezgodności (*incongruenze*) a nie „niewłaściwości“ Pisma Św. (40); zarzuty, nie „przeszkody“ gnostyczne (55); Symmachus był w jawnej opozycji (nie „kontraście“—59) do głowy katolików. W rozdziale o „huraraniu“ zmysłów (IV) opuszczono szereg zdań, uznanych widocznie za drastyczne: listek figowy nie na miejscu. *I lividi* zaś to poprostu sińce (15), a nie „oznaki zewnętrzne“ (!). Niepewność zdradza też tłumaczka w zakresie imion własnych: Carneade (tak niekiedy, nieodmiennie, nawet w dalszych przypadkach) to przecież Carneades. Są niedopatrzenia w datach: 33-ci, nie 30-ty rok (14), lipiec, nie czerwiec (43) i t. p.

ostatnich dziesięcioleci we Włoszech, gdzie stanowił nieodzowną reakcję przeciwko tradycjom przeszłości, którymi tu silniej, niż gdziekolwiek, nasiąkła każda pięćdziesiątka ziemi. Wpływ ten mniej nawet zaznaczył się w literaturze, niż w dziedzinach pokrewnych, n. p. na polu sztuk dekoratywnych. A przytem zaważył i na ogólnej postawie psychicznej młodych pokoleń, nastrajając je na ton bojowy, przewyciężając bierność i sceptycyzm. Ze strony oficjalnej uznano też oddawna te zasługi. Przywódca grupy — człowiek rzutki i pełen pomysłów, pozbawiony jednak koncentracji wewnętrznej, daleki od opanowania natłoku nieskojarzonych obrazów — wszedł w poczet Akademji, a wielka wystawa retrospektywna, zorganizowana w dziesięciolecie dojścia do władzy faszystów, nie zapomniała również o przygotowawczej roli futurystów. I temi powinowactwami z będącym u rządów obozem tłumaczyć należy, że prąd, który już przeszedł w cień dnia wczorajszego, próbuje znów odegrać czynną i wydatniejszą rolę. Od jesieni 1932 pojawia się w Rzymie tygodnik *Futurismo*, który, obok programu artystycznego nie uderzającego istotną nowością, naprzekór deklamacjom o „aeropoezji“, „aeromalarstwie“ oraz konkursem na kapelusz narodowy dla panów, — głosi także i hasła polityczne („Tutta la Dalmazia italiana“ „Trau, Trau, ecco il nuovo grido di guerra dei futuristi italiani!“). Lecz artystyczne możliwości tej grupy wydają się skromne, to zaś, co ongiś wabiło przynętą sensacji, dziś przestało sprawiać jakiekolwiek wrażenie.

Także i włoski teatr futurystyczny, jeśli idzie o dramatyczną twórczość inicjatorów, skromny legat zostawia przyszłości, chociaż urzeczywistnienia pewnych jego haseł nietrudno się dopatrzeć w pracy dzisiejszego dekoratora i inscenizatora, a z niektórych jego założeń literackich oryginalne i żywotne konsekwencje wyciągnął Pirandello, zbyt wyłącznie, niestety, i z różnem szczęściem artystycznym kręcący się w kole swych ulubionych problemów. To też obawiać się można, że przekład i odegranie *Jeńców Marinettiego* (*Dobosza ognistego*, w tłumaczeniu Edwarda Boyé, pomieścił swego czasu *Skamander*) nie stanie się u nas rewelacją, mimo osobistej interwencji wymownego i pełnego temperamentu autora. Teatr St. I. Witkiewicza ciekawszy jest i bujniejszy od tych „syntez“ dramatycznych, przejętych kultem siły na wzór tęsknot ludzi niedokrewnych¹.

¹ Przekładowi możnaby wytknąć pewne usterki filologicznej natury. Tak n. p. *erbacce* to chwasty, a nie trawa, *voci sommesse* — głosy ściszone, nie wzruszone (str. 8) i t. p. Są to jednak naogół rzeczy bez większego znaczenia.

Bo też sam dobór utworów, przekładanych z włoskiego, najwięcej pozostawia do życzenia. Rzecz tembardziej ubolewania godna, że przekładów tych pojawia się niewiele, a możność bezpośredniego kontaktu z literaturą włoską jest u nas stosunkowo szczupła, zarówno z powodu niedość rozpowszechnionej znajomości języka, jak i dla braku książek, zwłaszcza w wypożyczalniach publicznych. Jakkolwiek zaś współczesna Italia nie może w zakresie powieści (która, choćby ze względów wydawniczych, głównie wchodzi w rachubę) pochlubić się taką plejadą talentów w pełni rozwoju, jak powojenna Francja — to przecież nie brak jej pisarzy godnych uwagi, którzy niekiedy już i zagranicą zdołali zyskać pewien rozgłos: dla przykładu — z pośród zmarłych niedawno i przedwcześnie F. M. Martini lub U. Fracchia, z pośród kobiet M. L. Fiumi, z młodszych Moravia, Aniante, Alvaro i inni. Nie zawsze zapewne do czynienia tu mieć będziemy z dziełami całkowicie dojrzałego artyzmu. Wiele z tych książek pozostanie wyrazem fermentu, okresu prób i poszukiwań. Chęć wyjścia z atmosfery życia prowincjonalnego, — które tyle sukcesów przyniosło powieści włoskiej, — w imię wyższej jedności kulturalnej i nowych aspiracyj swego kraju; odczuwane przez wielu za sprzeczne z charakterem narodowym próby autonalizy na wzór pisarzy rosyjskich czy Prousta; kosmopolityzm upominający się o swe miejsce na ogólnoświatowej targowicy literackiej i pragnący nadążyć za rytmem współczesności, często jednak pojmowanej nazbyt powierzchownie: — te i inne tendencje dzielą dziś włoski świat literacki. O tem wszystkim słabe jednak dochodzą do nas echa, względy zaś tłumaczy (a raczej tłumaczek, gdyż męskie pióra spotyka się tu wyjątkowo) zyskuje przede wszystkim literatura na użytek komiwojażerów z *grands express européens*.

Dwie próby założenia specjalnej „biblioteki“ włoskiej spaliły w latach ostatnich na panewce. Teatr włoski, przed jakimś dziesięciu laty bardzo u nas popularny (więksi i mniejsi: Pirandello, Chiarelli, Rosso di San Secondo, Niccodemi, Benelli, Lopez, Bracco) zszedł od dłuższego czasu ze sceny: widowiskowe sukcesy Forzana nie dadzą się na grunt nasz przyszczyć. W zakresie ogłaszanych przekładów nie widać jakiegokolwiek planowości: przypadek rządzi wszystkim, tłumacze zaś starają się nietylko pokierować upodobaniami publiczności, co schlebiać jej najmniej wybrednym gustom i czynić zadość rynkowym potrzebom wydawców. Według badań czytelnictwa, przeprowadzonych przez p. Ziomka, wśród 125 najpoczytniejszych pisarzy w Krakowie widnieje tylko dwu Włochów: Pitigrilli i Gwido da Verona. Drugi zresztą znalazł przytu-

łek na szarym końcu tej falangi, pierwszy zaś z 7-go miejsca, jakie niedawno zajmował, przeszedł szczęśliwie, zaledwie po roku, na znacznie dalszy plan.

Z literatury wieków poprzednich do zanotowania jest przede wszystkim antologja, z konieczności zwięzła, ale oparta na głębokiej znajomości przedmiotu, bo opracowana przez prof. Porębowicza dla *Wielkiej literatury powszechnej* Trzaski i Sp.: zastąpi ona niedawną, pogrzebaną jednak na półkach księgarskich antologję „Panteonu“. Pozatem zrzadka tylko pojawiają się drobne przekłady (n. p. w *Przeglądzie humanistycznym* z ub. r. epigramy Michała Anioła i Strozziiego w tłumaczeniu Wittlina). W rękopisie zalega Leopardi p. Dickstein-Wieleżyńskiej i nowy, pochlebnie oceniany przekład *Boskiej Komedji*, owoc również kobiecego trudu¹.

Literatura współczesna? Od czasu do czasu ukaże się przekład którejś z powieści autorek starszego pokolenia, Matyldy Serao lub Annie Vivanti. Nagroda Nobla zachęciła L. Staffa i P. Dickstejnównę do przełożenia paru książek Gracji Deledda, z którą już w latach 1904—6 starała się zapoznać czytelników *Biblioteka dzieł wyborowych*: i dziś, jak wówczas, próba została bez większego oddźwięku. Pani St. Olgierd zawdzięczamy ogłoszony przed dwoma laty przekład jednej z najbardziej wartościowych powieści Włoch powojennych: *Rubè Borgese*. Poza tem Moretti, Panzini, Beltramelli — w rzadkich, niezawsze najlepiej wybranych i niezawsze dobrze przełożonych próbkach, oraz znacznie obficie reprezentowani dostawcy lektury, których wyłowienie jest często dowodem wręcz wyspecjalizowanych studjów. Nazwiska bowiem tego lub owego z nich próżno byłoby szukać na łamach wchodzących w rachubę pism włoskich czy za oknem wystaw księgarskich, a wielbiciele ich talentu nie zwykli naogół chlubić się publicznie temi upodobaniami.

Nie należy do tej grupy Arnaldo Fraccaroli. Publicysta niezwykle popularny i poczytny, obieżyświat niezmordowany, ongiś korespondent wojenny (ma nawet na sumieniu rzecz o zdobyciu Lwowa przez Rosjan), dziś rzuca jeden reportaż za drugim: Paryż i Hiszpanja, Paragwaj i Buenos Aires, Ceylon i Hollywood. Od czasu zaś do czasu, dla wytchnienia, zboczy i na regionalne podwórko prowincji włoskiej, zwłaszcza jako autor komedyj gwarowych.

¹ Dokonany przez Edwarda Boyé nowy przekład *Dekameronu* omówiony będzie po wyjściu z druku całości.

Zwolennicy przyznają mu dar interesującej narracji, elegancję, lekkość, dowcip, wdzięk miłego ironisty, a nawet odnajdują pod jego uśmiechem t. zw. myśl głębszą. Mniej entuzjastycznie nastroszeni czytelnicy cytują fragmenty tej myśli raczej dla uciechy dobrych towarzyszy. *Raj dziewcząt* zaś, wprowadzający go do Polski, to — wedle zapowiedzi księgarskich — „obraz współczesnej Ameryki, na tle *girlsów*“ i na tle Nowego Jorku, o którym sam autor powiada, że „za dnia jest fabryką, nocą — kabaretem“. Interesuje Fraccarolego właśnie to nocne oblicze metropolii. Zbiorowe pijaństwo wszelkich sfer towarzyskich w kraju prohibicji, manicurzystki i miljonerzy w stroju wieczorowym albo też zgola *in natura*, Amerykanki padające automatycznie w ramiona bohatera i długa serja przygód dziewczęcych, które w zdystansowanych Europej-kach mogą nawet obudzić podejrzenie, że nie na darmo we Włoszech zrodziło się przysłowie: *se non è vero...*

Powieść A. Frattiniego opiera się na zużytem przeciwstawieniu świata tępych burżujów medjolańskich, pleśniejących w nudzie życia rodzinnego — parze kochanków estetów, gdzie główna rola i inicjatywa przypada kobiecie, która, chcąc zachować żywe tętno miłości, chwile uniesień przeplata odmierzonymi okresami rozłąki. Uczucie, nie mające odwagi szukać w sobie dostatecznego oparcia ani głębi, ma je znaleźć w systematycznym wyłączaniu energii. Banalność zarówno części groteskowej, jak i zmodernizowanej sielanki, znajduje dopełnienie w natręctwie autora, uganiającego za paradoksem i z pseudofeljetonową swadą, napół żartem, napół serjo, przeciwstawiającego się panującym szablonom literackim¹.

Tematem, a nawet manierą pisarską bliźniaczo spokrewniona z tą historją lombardzką jest ostatnia z przełożonych książek Pitigrillego (Dina Segre), *18 karatów dziewictwa*. Ten sam zasadniczy kontrast „dwu światów“ (znajdujący zresztą pewne uzasadnienie w więzach, które — anachroniczne zdawna na Zachodzie lub Północy — po dziś dzień krępują kobietę włoską, zwłaszcza im dalej na Południe). Tylko gdy tam autor ostentacyjnie rezygnował z momentów o wyższym napięciu erotycznym, tu mamy ich poddostatkiem. Gdy tam kobieta miała dość samodzielności, by urzeczywistnić swą „koncepcję“ miłości, tutaj ulega ro-

¹ Walory przekładu łatwo określić paru przytoczeniami: „próbował różne rzemiosła“ (81); „nie odmawiał się od ewentualnej odpowiedzialności“ (127); ktoś zwraca się do służącej „o co by nie potrzebował“ (183) i t. d.

dzinie, która burzy jej szczęście, sprawiając, że kochanek-neurastenik kończy samobójstwem, a ona, zgodziwszy się zostać żoną typowego, jak Doktor boloński lub Pantalone wenecki, profesora, antidotum, przeciwko nudzie znajduje w — prostytutce. Gust pana Segre z dostateczną wyrazistością ukazuje się w odbiciu choćby tych dwu „pereł“, zdobiących tę samą stronę: aktorki to „kurtyzany, które w swej inteligencji uważały, że wodę przeciw płodności ze swych bidetów spijają na świętym ołtarzu sztuki“... „żyjąc wśród sublimatowych oparów absurdu“. Sublimatowe opary są istotnie — przyrodzoną, jak się zdaje — atmosferą Pitigrillego. Przekład p. Zuzanny Melickiej, wykolejający się rzadko — podobnie jak tłumaczenie Fraccarolego przez p. Wł. Chotkowską — pełen jest werwy i temperamentu, godnych o ileż lepszego zastosowania!

Sukces Pitigrillego zdaje się jednak wyczerpywać. Wszystkie bodaj celniejsze jego utwory udostępniono już publiczności obcej. W samą też porę, by czytelnik polski nie został pozbawiony emocyj tego rzędu, przybywa w sukurs niejaki p. Kiribiri, czterema odrazu tomami wkraczający triumfalnie na arenę: *Monokl i dwie podwiązki*, *Popielniczka grzechu*, *Dziewczę z hotelu dziennego*, *Czem jest miłość...* A są w pogotowiu i dalsze, które zapewne zjawią się niezadługo, jak n. p. *Dusza zawieszona na gwoździu*. Serja ta sama. Rywale Dekobry, żyjący odpadkami Moranda, Bontempelliego i Ramona Gemeza de la Serna, — światowcy, wyspecjalizowani w przyrządzaniu cocktaili, gdzie dawki kosmopolityzmu i erotyzmu odmierzone są wedle wypróbowanej recepty, z nieodzowną przymieszką olśniewających paradoksów i metafor, kojarzących z sobą najdalsze dziedziny życia. Historyk mód literackich znajdzie tu może ilościowo obfity materiał do refleksyj.

Wytchnieniem po tej lekturze staje się bezpretensjonalna opowieść: w oryginale skromna książka, przeznaczona dla t. zw. starszej młodzieży żeńskiej, w przekładzie polskim miły tom o typie wydawnictw gwiazdkowych. Zostając najwidoczniej pod urokiem tego odłamu powieści biograficznej, której pierwowzorem był *Ariel* Andrzeja Maurois, Giorgia Pisani przedstawiła dzieje życia wielkiej entuzjastki Włoch, Elżbiety Browning. Wykazała przytem duży takt artystyczny i zręcznie wyzyskać umiała ustępy z pięknych listów angielskiej poetki. Przeblyskujący gdzieś patos znajduje swe usprawiedliwienie w stylu epoki, podobnie jak zapatrzone w siebie gołąbki, które z placu św. Marka zleciały na karty książki, zdobionej przez p. St. Bobińskiego.

W sumie plon roczny niebogaty. Papini i reszta, która nie na jednym stoi poziomie, ale z obliczem literackiem współczesnej Italji niewiele ma wspólnego.

MIECZYSLAW BRAHMER

LITERATURA FRANCUSKA

Balzac H. — Księżna de Langeais; — Lekarz wiejski; — Małe niedole życia małżeńskiego, tł. i wstęp T. Boy-Żeleński; Beaumarchais — Cyrulik Sewilski; — Wesele Figara, tł. i wstęp T. Boy-Żeleński; Bedel Maurice — Filipina, tł. Julja Szyfer; Benoit Pierre — Fatalna noc w Mugdenie (bez tł.); — Wielki los, tł. Helena Hellerówna; Beraud Henry — Łazarz, tł. W. Lubicz; Bodève Simone — Piętno, przedm. R. Rolland, tł. L. Staff; Chateaubriand — Atala, René, Przygody ostatniego z Abenserażów, O Buonapartem i o Burbonach, tł. i wstęp T. Boy-Żeleński; Constant Benjamin — Czerwony kajet, tł. i wstęp T. Boy-Żeleński; Dumas A. (ojciec) — Czarny tulipan; — Kobieta o aksamitnym naszyjniku; — Paulina; — W pałacu carów (bez tł.); Ferri Pisani — Królestwo Al. Capone'a, tł. Wanda Peszkowa; Halévy J. — Żydówka, opera w 5 akt; Hugo V. — Rok dziewięćdziesiąty trzeci (Dzieła pod red. J. Iwaszkiewicza); La Hire Jean de — Belzebub, tł. Zofja Piasecka-Kalicińska; Machard Raymonde — Nie będę własnością, tł. Zofja Koskova; Mauriac François — Losy, tł. St. Kołaczkowski; — Kłębviso zmij, tł. J. E. Skiwski; Montaigne — Próby, 5 tomów, tł. i wstęp T. Boy-Żeleński; Montesquieu — Listy perskie, tł. i wstęp T. Boy-Żeleński; Nelard Octave — Pod sygnałem; Neveux Omer — Idylla w Białym Dworze, tł. Z. Chrzanowska; Pieśń o Rolandzie, tł. i wstęp T. Boy-Żeleński; Pascal Bl. — Myśli i pisma późniejsze, 2 t., tł. i wstęp T. Żeleński; Rouquette Louis Frédéric — Błąkające się zwierzę; — Człowiek, który przyszedł; — Drogie małżeństwo; — Królowa nieskończonych rozkoszy; — Miasto wędrujących róż; — Piekielna wyspa; — Wielka biała cisza, tł. Eugenja Solksa; Saeyes M. M. — Elekta, tł. K. Bobrowska; Steeman A. — Dziwny manekin; Sintair i Steeman — Duchy w kolegium; Stendhal — Czerwone i czarne, 2 t., tł. i wstęp T. Żeleński; Stern Leopold — Miłość współczesna; Vioux M. — Chciwiec, tł. H. Hellerówna (ta sama powieść, w tymże przekładzie ukazała się p. t. Brutal); Zevaco Michel — Buridan; — Dwie eminencje; — Jan bez trwogi; — Królewska córka; — Miłostka karzelka; — Miłość i zemsta; — Na śmierć i życie; — Panienska z balkonu; — Pardaillan i Fausta; — Pod pałacem niebem Hiszpanji; — Rodzina Borgiów; — Srebrny puhar; — Syn Pardaillana; — Szaleniec z pałacu St. Paul. — Uosobienie zła; — Zmierzch potęgi, tł. Jan Mściwoj; Zola Emile — Kartka miłości — Rozkosze życia (bez tł.).

JAKOŚCIOWE I ILOŚCIOWE ZESTAWIENIE PRZEKŁADÓW z języków obcych na polski, dokonanych w r. 1932, prowadzi do wyników oczekiwanych wprawdzie, niemniej przeto dość przykrych¹.

¹ Studium opracowane na podstawie „Urzędowego Wykazu druków wydanych w Rzeczypospolitej Polskiej“. Część I. Druki w języku polskim. Rocznik V. 1932.

R o k	angielskich	francuskich	niemieckich	rosyjskich	włoskich	R a z e m
1932	125	108	60	48	23	364
1922	105	94	60	12	16	287
1912	41	73	49	10	14	187
1902	31	57	63	9	13	173 ¹

Stwierdzamy więc przedewszystkiem, w porównaniu z latami przedwojennymi, zdwojenie ilości przekładów, przy równoczesnym znacznym spadku produkcji rodzimej. Nie należy się temu jednak dziwić, bo bibliografje innych literatur, n. p. francuskiej, wykazują ten sam rozwój, znamienny zwłaszcza dla literatury pięknej. Zastanowić dalej musi fakt, ogólnoeuropejski zresztą, że narody anglo-amerykańskie i w Polsce wybiły się na pierwsze miejsce, w ciągu dwudziestu lat zwiększając tu ilość przekładów z górą trzykrotnie; także i literatura rosyjska wzrosła niemal pięciokrotnie (10 i 48). Wzrost ten odpowiada w zupełności, znamieniem zwiększonej roli, jaką te narody odgrywają w ekonomji życia duchowego powojennego świata cywilizowanego. Swoiste warunki polskie, uniezależnienie się dwu dzielnic Polski od kultury niemieckiej, łącznie z intelektualną anarchją Niemiec i z upadkiem europejskiego znaczenia ich kultury, sprawiły, czego zresztą można się było również spodziewać, że przekłady z literatury niemieckiej znamieniem się cofnęły (w 1912 49 na 187 t. j. 26%, w r. 1932 60 na 364 t. j. 16.5%).

Znacznie gorzej rzecz ma się, gdy przejdziemy do jakościowej strony problemu. Należy tu stwierdzić przedewszystkiem, bądź co bądź zatrwajający upadek przekładów niemieckich dzieł naukowych, niczem nie zastąpionych. Naodwrot podkreślmy fakt, że z rosyjskiego i angielskiego kilka dzieł wysokowartościowych zostało nam przyswojonych. Najsmutniej jednak przedstawia się właśnie stan jakości przekładów francuskich. Otóż w r. 1932 ukazało się tu przekładów dzieł treści naukowej 15, religijnej 22, literatury pięknej 71. W odniesieniu do obu pierwszych kategorii uderza pełen cichej wymowy fakt, że suma stron wszystkich przełożonych dzieł „naukowych“ wynosi około 2400 stron,

¹ Dane statystyczne za 1902, 1912 i 1922 zebrane na podstawie „Przewodnika Bibliograficznego“.

t. j. przeciętnie na każde dzieło naukowe stron 160, podczas gdy dla dzieł religijnych cyfry te wynoszą aż 4600 stron i 210. Naturalnie, że porównanie to należy brać tylko z grubsza, bo nie weszły w rachubę czynniki tak znaczne, jak wielkość formatów, ilość wierszy na stronę i wymiar czcionek; właściwie tylko przybliżona ilość wyrazów byłaby tu najlepszą podstawą porównania. Natomiast należy uznać większość dzieł religijnych (17 na 22) jako tak zwane „nakłady własne“, ponieważ wydawcami są zakony (Jezuici, Karmelitanki, Loretanki, Dominikanie, Salezjanie), lub bractwa, Seminarja duchowne i t. p. Wiadomo, że t. zw. „nakłady własne“ np. poezje, nie odzwierciedlają naturalnych warunków rynku księgarskiego, ani potrzeb czytelników. Religijna literatura Francji stoi bezwątpienia najwyżej, to więc zbliżenie byłoby objawem dodatnim, gdyby wybór książek przekładanych odpowiadał choć w części wysokiemu francuskiemu poziomowi. Tymczasem, z małemi wyjątkami, na język polski przekłada się dzieła religijne bez większej wartości, kubek w kubek niestety, jak rzecz się ma z przekładami belewrystycznymi.

W przekładach z literatury pięknej, statystyka druków nie przedstawia, jak wiadomo, całokształtu zapożyczeń, jakie kultura polska czyni u obcych. Tak ważna kategoria—bo nietylko że dość liczna, ale i przedostająca się do stosunkowo najszerzej publiczności — a mianowicie przekłady utworów dramatycznych wystawianych na scenach polskich, wchodzi w zakres studjów takich jak moje, tylko o tyle, o ile przekłady te ukazują się w druku, co jak wiadomo zdarza się w dzisiejszych warunkach polskich bardzo rzadko.

Specjalnie w tym roku może uderzyła mnie w przekładach z literatury pięknej, stosunkowo wielka liczba dzieł wyszłych w ponownych wydaniach. Jest to na rynku polskim przejaw wyjątkowy, zwłaszcza w przekładach, a tembardziej w naszych wypadkach pocieszający, że odnosi się między innymi też do najbardziej wartościowych, może najmniej popularnych przekładów (Montaigne, Pascal, Montesquieu).

Podział literatury pięknej (71 dzieł) pomiędzy poszczególne kategorie literackie, przedstawia się jak następuje: powieści 53, poezji 1, teatr. 3, dzieł treści ogólnej 6 i powieści dla młodzieży 8. Nie powinien tu zadziwić wcale spadek przekładów poetyckich, ponieważ jest to dziś przejaw ogólnoeuropejski, ale bądź co bądź zastanawia mała ilość przekładów dla młodzieży i dzieł treści ogólnej, przy niebywałem wprost rozrzedzeniu pozycji powieści. Zresztą, przy szczegółowem przejrzeniu, przed-

stawia się ten nadmiar bez porównania gorzej: znaczna większość to nie powieści, lecz niestety powieściidla. Naturalnie, że nie da się tutaj przebieierać w sposób, na który wszyscyby się zgodzili. Dla mnie, przynajmniej conajmniej 40 z 53 przełożonych w roku ubiegłym powieści francuskich mogłoby spokojnie oszczędzić sobie podróży do Polski. Wystarczy powiedzieć, że osławiony Zevaco, ze swoim nigdy nie kończącym się tasiecem pseudohistoryczno-awanturniczo-detektywowo-wzruszająco-wstrząsających powieści dla modystek, zawitał do Polski w 1932 r. nie mniej niż w 16 pozycjach. Rouquette, jeszcze chyba niżej stojący, o ile wogóle mówić można o stopniach w obrębie nicości literackiej, ma aż 7 pozycji t. j. o 7 zawiele. Widocznie jednak muszą być ludzie, którzy takie „dzieła“ kupują. Guarda e passa. Uważam, że gorzej rzecz ma się, gdy ta bezplanowość, jaka chyba zawsze cechowała ruch przekładów w Polsce, a dziś dochodzi do szczytu, powoduje, że w tych bądź co bądź ciężkich czasach jedną i tę samą książkę przekłada się kilka razy (Dumas *Paulina* 3 razy, Vioux *Le Requin* 2 razy, raz jako książka p. t. *Chciwiec*, 2-gi raz w tem samym tłumaczeniu p. Hellerówny p. t. *Brutal*, jako premja *Świata*). Byłoby także wskazane, gdyby amatorowie przekładania, mając upodobanie do pewnych autorów, informowali się o potrzebie przekładów wybranych dzieł, dlatego, by nie przekładali właśnie niezbyt dawno tłumaczonych (Verne, Zola, Dumas), lub może nie tak bardzo wartych przekładu, lecz przeciwnie zabrali się do przekładu tychże autorów, dzieł całkiem nietłumaczonych, lub przynajmniej wyczerpanych.

Z przykrością myślę, ile czasu i trudu idzie na marne i ile pieniędzy traci się na wydawanie bezwartościowych przekładów, podczas gdy całe dziesiątki dzieł pierwszorzędnej wartości artystycznej, lub kulturalnej, lub ciekawych, porywających, nie może dostać się do czytelników polskich nie władających językiem francuskim. Byłoby bardzo wdzięczną i pouczającą pracą, której przecie powinien się ktoś, i to rychło podjąć, zestawiać okresowo, jacy najważniejsi autorowie współczesnej literatury francuskiej, jakie dzieła ich, znane już innym językom cywilizowanej Europy, nie przedostały się jeszcze do języka polskiego. Nie sięgając dalej i wyłączwszy naturalnie rok 1932, wystarczy przekartkować bibliografię francuską za lata 1930 i 1931, by przekonać się do jakiego stopnia karygodnej anarchji doszedł obecnie polski ruch przekładów. Muszę w końcu poskarżyć się, że ostatni czas by tłumacze, zwłaszcza dzieł poważnych i wartościowych, zaczęli uwzględniać, w formie choćby

najskromniejszego przypisu, na jakim wydaniu oparli swój przekład. I tak np. dość częste dowolności pozorne Boya w przekładzie Montaigne'a mają napewno swe źródło w tem, że Boy tłumaczył z jakiegoś oryginału różniącego się znacznie od wydań naukowych np. Villey'a. Niektóre śmieszne błędy przekładu Balzaca *Wiejski Lekarz*, można w ten sposób wyjaśnić. I tak, wydanie Conard str. 25 „double mélancolie“, które Boy tłumaczył (str. 30) „łagodna melancholija“, ma swe źródło zapewne w tem, że jakaś inna edycja Balzaca zamiast *double* ma *douce*, zaś „soupe au caillou“ (str. 37) zupa z gwoźdźcia“ (str. 41), pochodzi zapewne z „soupe au clou“ innego wydania. Podobnie *Czerwony Kajet* Constanta, który zawiera dowolnie ustalony wybór listów, lub *Listy Perskie* Montesquieu, które przedstawiają niektóre listy.

Zresztą niema się z czem kryć. Niemal jeden tylko człowiek podtrzymuje honor przekładów z francuskiego na polski: Boy. W jednych tylko przekładach Boya tętni żywa krew, są nerwy a nie papier, jest prawdziwie twórcza robota. Muszę to podnieść tem silniej, że choć tego roku głównie mamy do czynienia z jego nowemi wydaniem dzieł uprzednio tłumaczonych, to przecie nietylko odznacza się ciężar gantunkowy tych wybranych autorów (Montaigne, Pascal, Montesquieu, Stendhal, Balzac, Chateaubriand), ale i ich strona zewnętrzna, papier, czcionki, układ typograficzny, przedstawiają się bezporównania wyżej w zestawieniu z wydaniem poprzedniemi. Bardzo liczne nieraz poprawki, głównie językowe, stwierdzają dbałość Boya o podniesienie także wewnętrznej wartości nowych wydań, najczęściej w kierunku poprawności, prostoty i zwięzłości.

Zresztą psychologia Boya tłumacza i stylisty jest także godna zainteresowania. Uderza nas jego płynność, swoboda, żywość, które czynią, że czyta się przekłady te jak oryginały, nie czując, że tłumacz wiązany jest krok za krokiem pierwowzorem. A przecie to pierwszy warunek podobańia się. Lecz przy tej samorzutności pisarza, zadziwiająca naogół wierność tłumacza, gdy porówna się pracę jego z pracą nieomal wszystkich innych tłumaczy. Bogaćstwo słownictwa to jeden z czynników tej wierności. Tembardziej wołałbym więc żeby się był zřęcznie wywijał zawsze z takich trudności i przetłumaczył inaczej Jacquotte, Nicole niż przez Agata, Michasia (*Lek. Wiejski*). Nader rzadkie są miejsca, gdzie Boy pozwala sobie na, nieznaczne zresztą, skracania, np. opuszczając tam i sam niezbyt ważne zwroty lub części zdań np: à la grille du potager — u furty (*Figaro* str. 103); j'allai voir l'évêque... opuszczone (*Lek. Wiej.* str. 132); tapis irrégulier — kobierzec (ib. str. 13); sans issue

apparente—opuszczone (ib. str. 23), faute d'aliment généreux—z braku podniety (ib. str. 177), ... alpestre, si riante, au lieu où elle se fond dans les grands bassins de la France—alpejski (ib. str. 14); w *Małych niedolach pożycia małżeńskiego* rozmaite terminy techniczne np. str. 136 fr. opuszczone: catilinaires i philippiques, str. 172 fourches caudines, na str. 145 3 linje specjalnych przewisk, na str. 6 opuszczone 3 linje, na str. 163/4 dwa zdania, str. 237 tekstu fr. opuszczone 3 linje; la pupille sail-lante et verte — zielone źrenice (*Czerw. i Czar.* str. 185); Julien fit un effort pour marcher et réussit à ne pas tomber — uczynił wysiłek aby nie upaść (ib. 188); ami par lui répudié en 1816 — przyjaciel (ib. 245), ib. str. 40 al. 1, dwa wiersze opuszczone; *Listy perskie*, str. 118, część zdania opuszczona; str. 141 całe zdanie opuszczone; par des séductions soutenues de mille menaces, — namową i groźbą (ib. 28). Być może, że czyni to często świadomie, chcąc nieco skrócić dany utwór, np. Balzaka *Małe Niedole pożycia małżeńskiego*.

Polską jest u niego przedewszystkiem budowa zdań, szyk i rytm. I to właśnie odróżnia Boya, dobrego tłumacza z bożej łaski, od przygodnych skrybów, którzy właśnie w niczem nie będąc wierni, czepiają się niezdarne oryginału, niewolniczo naśladować obcą budowę zdań i obcy rytm, lub także lęklivych tłumaczy, którzy w przesadnej obawie o polskość, nicują z gruntu zdanie francuskie i tam nawet, gdzie wierność nie byłaby przeciwna polszczyźnie. Boy najczęściej jest tłumaczem kongenjalnym, t. j. oddaje oryginał tak wiernie, jak na to duch języka polskiego pozwala. Ta wierność jest nietylko słownikarska, lecz także i treściowa. Bardzo rzadko zdarza mu się, jak w *Listach Pers.*, że łagodzi drażliwe miejsca, podczas gdy przeciwnie z początku jego kariery można było zauważyć w Molierze, Villonie, Rabelais, że dorzuca nieprzyzwoitości. Nie mógłbym tej pochwały wyjątkowej wierności rozciągnąć na wszystkie przekłady Boya. Uważam np. że Moliera Boy „przełożył“ na autora 16-go w., że nierzadko Villona, Verlaine'a, Racine'a, zniekształca boleśnie, że zdarza mu się często nie rozumieć Rabelaisa. Ale przekładom wydanym w r. 1932, nie podobnego zarzucić nie można. Naturalnie, że i tu Boy, który jest artystą, jest bardzo czuły na wewnętrzne ukryte podobieństwo, na odpowiedniość jaka jest między nim a tym lub owym autorem. I dlatego przełoży wysmienienie, odtwórczo, np. *Wesele Figara*, *Cyrulika Sewilskiego*¹, z całym temperamentem

¹ Nie wiem tylko dlaczego Boy, który przecież nie powinien zapomnieć, że popełniał swego czasu poezję, daje przekładać wiersze w „Cyryliku“ komu innemu;

Księżnę de Langeais Balzaka, da świetny, pełen polotu przekład, lub jakże żywe, porywające tłumaczenie paszkwilu *O Buonapartem i o Bourbonach*, kapitalne *Małe Niedole* Balzaka; podczas gdy do innych autorów, np. do górnio noszącego się Chateaubrianda (w „Atala“ „René“, „Ostatni z Abens.“) musi się przystosowywać bardziej świadomie, z większą dyscypliną.

Prawdziwą przyjemność sprawiają u Boya częste spolszczenia zwrotów i przysłów, np. *Wesele Figara*: je veux t'apprendre à clocher devant les boiteux — nauczę cię, jak się gwizda po kościele (str. 52), sait-on gré du superflu à qui nous prive du nécessaire — cóż po koronkach temu kto nie ma kubraka (str. 107) i t. p. Rzadkością u Boya są usterki językowe lub stylistyczne, które przeciwnie są najcięższą plagą dręczącą czytelników innych tłumaczy. Ale i Boy nie jest od nich zupełnie wolny i gdy spotka się ich kilka w jednym przekładzie, można stąd wnosić o zbytnej szybkości pracy: ma première enfance s'est écoulée — spłynęło moje dzieciństwo (*Lek. Wiej.* 177), je n'en sortis que pour aller lachever mes études à Paris — opuściłem aż poto aby... (ib. 177), Qu'as tu? i dalej: ce qu'a sa femme — co ty dziś masz?, co ma jego żona? (*Małe Nied.* 32) zam. co ci jest? co jest jego żonie?; se tiennent — mają się (ib. 65) zamiast „trzymać“, a właściwie należałoby to spolszczyć na przysłowie: złapał Kozak Tatarzyna; gaucherie (*Czer. Czar.* 102) niezgrabstwo; fallait-il brouiller — miałamż różnić (ib. 148); préoccupé — obłądzony (*Listy Per.* 28).

Można podkreślić kilka innych swoistych cech Boya tłumacza. I tak nazbyt często opuszcza wogóle wiele terminów, nazw, imion geograficznych, historycznych i t. p. szczegółów należących do t. zw. kolorytu historyczno-lokalnego. Może to czyni dlatego, że w mniemaniu swoim uważa przeciętnego czytelnika polskiego za zbyt głupiego, by mógł się na tem poznać. Nie będę się o to sprzeczał... a poproszę tylko Boya, by nie czynił tego dla tych choćby „trzech sprawiedliwych“ znawców, którzy przecie w Polsce może się gdzieś kryją. Mógłby takich charakterystycznych opuszczeń lub uproszczeń zacytować wiele: np. claret, termin oznaczający pospolite rodzaje win francuskich czerwonych na rynku angielskim, opuszczone (*Figaro* 106); chaîne des deux Mau-

nie chcę ich krytykować, muszę tylko stwierdzić, że ich rytm, forma strof, długość wiersza, różnią się od oryginału, co przecie jest rzeczą kapitalną gdy chodzi o tekst podkładany pod śpiew, jak właśnie tutaj.

riennes — w tych stronach (*Lek. Wiej.* 13); canaux disposés avec autant d'art que dans le Limousin—nawodnione były umiejętnie (ib. 26); mistral—burza (*Małe Nied.* 78) zam. mistral, wiatr północy; Amadis omnibus—Adonis wieczny-tułacz (*M. Nied.* 119), zam. Amadis pospolity; bois qu'on appelle Belvédère — laszek (*Czer. Czar.* 58); dans le quartier du Roule — w mej dzielnicy (ib. 245); toiles peintes, dites de Melhouse — perkaliki (ib. 27); bois déposés le long du Doubs sur le chemin de hallage—drzewa złożonego wzdłuż rzeki (ib. 39); esprits animaux—siły (*Listy per.* 128).

Do innego typu słabszych stron przekładów Boya należy stosunek jego do terminów technicznych. Ma się często wrażenie jak-gdyby sekretarz Boya, któremu on zadał pensum wyszukania znaczenia tych terminów w słowniku, marnie wywiązywał się z tego polecenia mistrza: impériale en dais — 'godła królewskie (*Figaro* str. 103) zam. baldachim; blé noir — czarny chleb (*Lek. W.* 47) zam. gryka; pâté au riz — różowe ciasto (ib. 228) zam. pasztet z ryżem; indienne — cycowy (*Lek. W.* 39) zam. perkalikowy; mansarde—dymniki (ib. 56 pension bourgeoise — pensjonat zam. pensjonat dostatni (ib. 179); imposte — okap (ib. 74) zam. górna część drzwi (*Lek. W.* 74), planche de fayard — deska (ib. 20) dodać: bukowa; accacia inermis — akacja (ib. 25) dodać: bez cierni; canton—powiat zam. okręg (ib. 13); clayon à fromage — deseczka do robienia sera (ib. 20), zam. krata do osuszania; hameau — wioska (ib. 32) zam. przysiółek; viorne—kalina (ib. 14) zam. hordowina (nie drzewo, lecz roślina pnąca); ébonlis — wyrwy (ib. 14) zam. usypiska; infirmité — perwersja (*Mał. Nied.* 11) zam. choroba, kalectwo; (malle) dévoilée — ukaranie (ib. 18) zam. (dylizans) odkryty; moumoute — maciorka (ib. 127) zam. mička, koteczka; bergeronnette — czajka (*Ks. L.* 140) zam. pliszka; bandelettes sacrées — skrzydła (*M. N.* 18) zam. święte przepaski; persil — korzenie (ib. 119) zam. pietruszka; pennon — chorągwie (*Ost. Ab.* 126) zam. proporczyki; bruyères — haszcze (ib. 127) zam. wrzosowiska; satin tailladé — jedwab (ib. 126) zam. jedwab podkładowy; adjudication du bail—wynik licytacji (*Czerw. czar.* 166) zam. przyznanie najmu; mon livre de raison (*List. Per.* 121) księga zdrowego rozumu (!) zam. registr. rodzinny. Zresztą przekłady są pod względem dbałości o wierność oddania terminów technicznych bardzo nierówne; w niektórych z nich np. w *Atala*, rzuca się w oczy dbałość o słownikarską dokładność, mimo, a może właśnie z powodu ich nadmiaru.

Ciekawa jest też kategoria niedokładności leksykologicznych przy wyrazach, które skądinąd Boy napewne zna. Jest to fakt znany dla psychologów tłumaczenia, widzących w tego rodzaju „błędach“ zemstę, dławionego przez dyscyplinę tłumaczenia, pędu do swobody i samodzielności: *obstinément* — szczerze zam. uparcie, (*Cyrulik* 64); *trem-pait* — kąpała (*Lek. W.* 74) zam. maczała; *indolence* — bezradność (ib. 119) zam. opieszałość, gnuśność; *pour accepter nos malheurs* — złagodzić (ib. 43) zam. przyjąć; *bonne pâte d'homme* — dzielny człowiek (ib. 37) zam. pocziwiec; *la manoeuvre* — manewry (*Lek. Wiej.* 17) zam. ćwiczenia (codzienne), *insecouiant* — niedbały (ib. 34) zam. nieopatrzny; *prendre en campagne des vivres et des fourrages chez les bourgeois* — brać na wsi żywność, a furaz po miastach (ib. 14) zam. brać podczas wojny żywność i paszę u obywateli; *litière abondait* — suchy żłób (ib. 26) zam. obfita podściółka; *sapin* — jodła zam. świerk (ib. 26); *débiter les coupes de bois* — skupować drzewo aby je potem sprzedawać (ib. 48) zam. przecierać ścięte drzewo; *industrie première* — wiejski przemysł (ib. 46) zam. podstawowy, główny przemysł; *montagnes escarpées* — okzesane (*Ks. Lan.* 12) zam. strome; *à couteau tiré* — coś się popsuło (*Mał. Nied.* 81) zam. w otwartej wojnie; *tout arrive par son ordre* — wszystko toczy się wedle swej kolei (*Atala* 87) zam. wszystko dzieje się z Jego rozkazu; *n'a tressailli* — nie ściśnie się, (*René* 95) zam. nie zadrżało; *en parlant raison avec vous* — mocując się na rozum (*Czerw. Kaj.* 69) zam. rozmawiając z panią na chłodno, rozsądnie; *une hypocrisie cauteleuse et prudente* — przemysłana obłuda (*Czerw. Czar.* 69), przebiegła i ostrożna; *corbaille de noce* — koszyk weselny (*Czerw. Czar.* 109) zam. wyprawa; *affairé et important* — ważna i poważna (ib. 28) krzątający się i ważny.

Osobną grupą niedokładności jest, jeszcze bardziej znamienne dla psychologii Boya - tłumacza, i dziesiątki razy powtarzające się w jego przekładach, upraszczanie lub opuszczanie cyfr, jakieś tajemne „wyzwolenie się“ dla Boya, jakby „crime gratuit“ dla Gide'a: *trois ou quatre mille* — wielotysięczny (*Atala* 30); *trente ou quarante mille livres* (*O Buon.* 188) — kilkadziesiąt tysięcy; *la somme de trois ou cinq francs* — sumy kilko-frankowe (*Czerw. Czar.* 46); *sept ou huit années* — kilka lat (ib. 94); *quatre ou cinq invitations* — kilka zaproszeń (ib. 158); *quatre ou cinq fois* — kilka razy z rzędu (ib. 159); *je ne sais combien de clous* (ib. 28) fantastyczną ilość gwoździ; *cinq ou six vallées* — kilka dolinek (ib. 31); *mille fois* (ib. 176) po sto razy; *place de huit cents*

francs — korzystna posada (ib. 176); cinq ou six cent mille livres — kilka tysięcy funtów (*List. Per.* 230); cinq ou six pièces—kilka sztuk (ib. 231) i w. i. w każdym niemal przekładzie Boya.

Artysta wiernie odczuwający, jakim jest Boy, dopuszcza się bardzo rzadko zmiany obrazów zmysłowych, które nietylko przekształcają jedną z ważnych cech oryginalności autorów, ale co gorzej zmieniają nastrój lub nawet „odpoetyzowują“, np. obraz wojenny: courir au pas de charge (*Lek. W.* 154) staje się chłopskim, gdy Boy polszczy go na: gonić jak z butami na jarmark; nappe de filets humides — frendzle ciężkich strumyków (ib. 13); la femme qui vous a pondu, — kobieta, która Pana urodziła (ib. 64); grosse du lichen de raccomodage — zgrubiałe od naprawek (*Mat. Nied.* 76); je ne sais quel fatal secret — stłumiła nieszczęsną tajemnicę (*Atala* 38) zam. jakby jakąś nieszcz. taj.; les anges avaient peut-être enseveli — aniołowie pogrzebali (*Atala* 89); w obu tych wypadkach tłumacz podaje jako pewne, co jest tylko przypuszczalne. L'âme qui s'est envolée — wyszła z ciała (*At.* 85); langue aussi légère — rzucać płoche słowa (ib. 87), co pozahawia sposób mówienia Indjan egzotycznego charakteru.

Pieśń o Rolandzie. Jest to jeden z najsłabszych przekładów Boya, choć trzeba uznać, że w Bibliotece Boya nie mogło go braknąć. Ale utwór może najmniej przemówił do Boya, być może dlatego, że popełnił kapitalny grzech, i nie przekładał wprost z tekstu staro-francuskiego, ale z przekładu na nowofrancuski, dokonanego przez Bédiera. Boy sam tego jasno nie mówi, ale w kilkudziesięciu miejscach wynika to z porównania przekładu Boya z przekładami Bédiera z jednej strony, a z oryginałem z drugiej (por. ląsy 55, 68, 81, 109, 113, 128, 134, 136, 172: tu opuszcza wraz z Bédierem „Polskę i Islandję“, 215, 228 i wiele innych). Bédier zaś tym razem (w przeciwieństwie do opracowania Tristana i Izoldy) miejscami najzupełniej zawodzi, tak co do wierności, jak przedewszystkiem co do siły wyrazu. Jedną z konsekwencji tej fatalnej pomyłki jest, że Boy trzyma się prozaicznej formy Bédiera. Nie pokusił się o tłumaczenie poetyckie, którego należy mojem zdaniem wymagać, gdy zważy się, że po wyjątkach E. Porębowicza, i A-L. Czernowej, po przekładzie Króla, Boy jest czwartym z rzędu tłumaczem. Nadmiar korekta, która zawsze jest u Boya staranna, tutaj pozostawia wiele do życzenia (Frandrja l. 172, Gamelon 134, raz Ronseval, raz Ronceval i t. d.) Prezentacja imion własnych nie jest jednolita, raz zostawia czystą formę francuską np. przy nazwach rozmaitych mieczy, (choć

tłumaczy „Joyeuse“ na „Radosny“); Maurienne (l. 172) — mareński zamiast morjański; Poitou—Płatwa (l. 172) zam. Piktawia; Berenger — Berenzyr (l. 177) zam. Berengar; Tencedur—Tezendur (l. 215) chyba błąd drukarski; Petchénègues — Peczenejów (l. 233) zam. Pieczyngów; Bramidoine — Bramimonda (l. 264) zam. Bramidonja; Terre Certaine (l. 68) — cały kraj, zamiast Cerdanja; la Terre des Aieux (l. 76) — Hiszpanja, zam. ziemia przodków, to zn., przeciwnie, Francja, jak w l. 134. Niedokładności w tłumaczeniu wyrazów i zwrotów czasem sięgają zbyt daleko: bliaut (l. 20) — kubrak, zam. nasuwień (jumper średniowieczny); yeux vairs (l. 20) — oczy wypukłe, zam. mieniące siwo-zielone; lance de frêne (l. 56) — włócznia bukowa zam. jesionowa; gonfanon (l. 68 i t. d.) — sztandary zam. proporce; ports (l. 87 i t. d.) bramy, zamiast: przełęcz (pirenejskie). felon — okrutnik, zam. zdrajca (l. 113, i t. d.); mesnie (l. 135) wierni, zam. swojacina, drużyna; tant que durent les défilée (l. 136)—przez cały czas sprawowania szyków, zamiast: jak długo jadą przez wąwozy; gentil chevalier (l. 140) — luty rycerz, zam. szlachetny; perrons (l. 169 i i.) — schody, stopnie, zam. głązy; comte capitaine (l. 172)—rotmistrzów, zam. wodzów, podobnie drugi błąd przeciw stylowi epoki: campagnons (l. 166)—kompanami, zamiast druchami...; sous un pin (l. 174)—na szczycie góry, zam. pod sosną; qu'il est mort en vainqueur le gentil comte (l. 174) — że umarł jako zwycięzca i jako zacny hrabia, zam.: że szlachetny hrabia umarł jako zwycięzca; coulpe (l. 166)—modlitwa, zam. akt skruchy; une brogne dont les pans sont safrés (l. 228)—ma być: stalową koleczugę o połach damaskinowanych; w (l. 228) tekst starofrancuski: la guige en est d'un palie roet, t. j. rapcie jego są z sukna jedwabnego, haftowanego w rozety, Bédier tłumaczy nie-najlepiej: courroie en bon drap de soie où des cercles sont brodés, Boy zupełnie dowolnie: rzemienie z tęgiego jedwabiu a podbicie haftowane; felun e engrès st. fr. l. 233, Bédier: rudes et obstinés, Boy: twarżi i uparci.

Przekład dzieła Montaigne'a *Próby* uważam za pomnikowy wyczyn Boya w jego *Bibliotece arcydzieł literatury francuskiej*, nie tylko dlatego, że jest to najcięższe i najdłuższe dzieło, nawet gdy się porówna je z Rabelaisem, ale także dlatego, że jeżeli się uwzględni trudności, na które tłumacz natknął się, przekład jest najstaranniejszy i najbardziej udany. Można by się sprzeczać, co do sposobów zapomocą których Boy stara się nadać patynę archaiczną językowi, ażeby dać odpowiednik stylowi Montaigne'a; jest to zawsze wielkie ryzyko, nie mógł-

bym jednak powiedzieć, ażeby często Boy nie wychodził z tej fałszywej sytuacji z honorem. Najślabiej rzecz ma się z wyrazami i zwrotami nieużywanymi już w dzisiejszej francuszczyźnie lub co gorsza, używanymi w innem znaczeniu, i tak np. domestique nie znaczy sługa (str. 53), lecz domownik, zaufany; estimation — zdumienie (I. 50), zam. poważanie; ramentevant — sławiąc (51) zam. przypominając; la commune de son armée (88)—rycerstwo zam. pospolitych żołnierzy; talon — stopa (52) zam. pięta; imbécillité — szaleństwo (57) zam. słabość, ułomność; se développer d'un argument — rozwinąć argument, zam.: nie umiał odpowiedzieć na argument; plaisante liaison — pocieszne urzeczenie (I. 124) zam. zawężlenie. Przytem jestem dumny, że nie mając pretensji do doktoratu ze wszelakich sprośności, muszę zwrócić uwagę mistrza Boya, że powinien tu uzupełnić swe wykształcenie przez studjum problemu „aiguillettes“; milan (139) — jastrząb zam. kania; teigneux — zołzowaty (186) zam. okryty strupami; informe — zmaczone (186) zam. niekształtne; livre solide — tęga księga (187), zam. poważna; lieu de franchise — miejsce bezkarności (188) zam. schronienie, azyl; nourriture et institution des enfants — wyżywienie i wychowanie (190) zam. wychowanie i wykształcenie; marjolaine — macierzanka (194) zam. majeranek; acquet — zadatek i wydatki (I. 194) i IV. 166: nabytki, zam. korzyść; hocher du nez — pokrzywiając się (II. 105) zam. kręcić nosem, gardzić; bien apprentis sont ceux qui syndiquent leur liberté — przedsiębiorcy są ci mędrkowie, którzy bronią swej wolności (I. 251) zam. naiwni są ci mędrkowie, którzy przyganiają swej wolności; assaut — potyczka (II. 138) zam. szturm, podobnie batterie baterja (II. 150) zam. szturm; ivresse de l'entendement—pijaństwa rozumu (III. 101) zam. upojenie; verger — warzywny ogród (III. 104) zam. sad; étonner — (III. 150) uwiecznić swemi wymysłami zam. podeprzeć, utwierdzić swemi pomysłami; souci des destinés — bez osobliwego uważania losów (IV. 6) — zam. bez osobliwej uwagi ze strony przeznaczenia; tourments (IV. 7)—cierpienia, zam. tortury; chausses (IV. 213) — buty zam. płudry; rance — stęchlizna (IV. 213) zam. zjełczałość; lie — butwieł (IV. 213) zam. osad na dnie; esgorger — (IV. 214) — ścisnąć pod gardło zam. zamordować, zarznąć; curieusement (IV. 217) — z wysiłkiem, zam. z powagą, starannie.

Pascal Myśli i Pisma pomniejszych, t. I i II. To wydanie nowe różni się znacznie od pierwszego. Wstęp już dłuższy i zawiera jako nowość próbę „odbronzowania“ świętości Pascala i uwydat-

nienia roli pierwiastków erotycznych w jego życiu... Zmiany tekstowe idą głównie w kierunku polepszenia polszczyzny i zwięzłości, czasem w kierunku ściślejszego oddania myśli autora; witam je z prawdziwym uznaniem, np. słynne, *esprit de finesse* przełożone w I wyd. jako *zmysł życiowy* w II wyd. jako *przyrodzona bystrość*, ale właściwie i to nie jest dobrze i Boy musi się postarać w III wyd. o takie wyrażenie *esprit de géometrie* i *esprit de finesse*, które bardziej uwydatniałoby Bergsonowską różnicę intelektu i intuicji; gdy Pascal pisze: *se perdre dans les choses de finesse*, co Boy tłumaczy w I. wyd. rzeczy praktyczne, a w II. różnorodności, oba te przekłady wydają mi się złe, bo sens jest bez kwestji: gubić się w subtelnościach intuicji, lub: w subtelnościach uczucia. Tak samo: *les premiers principes des choses spéculatives et d'imagination* (nr. 1 wyd. Brunschwigga) — I wyd.: do podstaw rzeczy z zakresu dociekań i wyobraźni, II wyd.: do podstaw rzeczy z zakresu dociekań i wyobraźni rzeczy, zamiast: do pierwszych zasad idei spekulatywnych i wyobrażeń.

Nie uważam jednak, by wszystkie poprawki były szczęśliwe, wolę często I. wyd.: *placer la balle* (nr. 22) — I wyd.: umieszcza piłkę, II. mierzy piłką; *asseoir son imagination plutôt sur un que sur l'autre* (72 nr.), I. wyd.: czepiać się wyobraźnią raczej tej niż innej, II. czepiać się raczej tej niż innej, zamiast: oprzeć swą wyobraźnię raczej na jednej niż na innej; *confusion de Montaigne* — (nr. 62) — I wyd.: o zamęcie, II. o bezładzie; *ils ne sont droits que* (r. 1) — I. wyd.: myślę ściśle jedynie, II. myślę bowiem jedynie; *les zèles pieux d'une dévotion spirituelle* (nr. 194) — I. wyd.: przez nabożną żarliwość uduchowionej dewocji, II. przez nabożną żarliwość. Także i korekta jest staranniejsza w pierwszym wydaniu niż w drugim.

Boy ma zupełną rację w swej Przedmowie, gdy stwierdza, że przekład Pascala jest tem trudniejszy im bardziej niektóre myśli mają charakter skrótów i podręcznych notatek. Stąd pewne niedociągnięcia, na które w przekładzie Pascala należy patrzeć bardziej pobłaźliwie: *diviser ma morale en quatre* (nr. 20) — dzielić moją moralność, zam.: dzielić mą etykę, mój traktat o moralności; podobnie, *les principes de la morale* (nr. 347) — zasady moralności zam. podstawy etyki; *divine morale* (nr. 737) boski moral, boska etyka; *raccourci d'atomes* (nr. 72) — cząstka atomu, zam. skrót atomu; *connaissions donc portée* (nr. 72) — doniosłość II. wartość, zam. nasz zasięg; *la proximité empêche la vue* (nr. 72) — bliskość umyka się wzrokowi, zam. bliskość przeszkadza widzeniu; tout

tombe sous son alliance (nr. 72) — I wyd. powinowactwo, II. związek, zam. przymierze; de quoi vous plaignez-vous (nr. 188) o co się gniewacie?, zam. na co się uskarżacie? admettre la raison (nr. 253) przyjmować rozum, zam. uznawać rozum; ces pauvres enfants (nr. 295) dzieci biedaków, zam. te biedne dzieci; la force sans la justice est accusée (nr. 298) ściąga nienawiść zam. jest oskarżana; une vapeur (nr. 347) — zam. wilgoć (w ujęciu starej fizjologii); la loi était figurative (nr. 647) — prawo było przenośnią, zam. zakon; detto (nr. 702); nous y serions bien moins disposés (nr. 745) — mniej mieliśmy przyczyn do niej, zam. mniej składalibyśmy się do niej; abrégé des grandes choses (nr. 746) — zakład wielkich dzieł, zam. skrót; le second miracle peut supposer le premier (nr. 810) — może przyjmować pierwszy, zam. dopuszcza przyjęcie pierwszego. Ale to są drobne szczegóły. — Świetny przykład *Myśli* jest rzeczywiście wielką zasługą Boya.

Nietylko jakościowo i pod względem doboru autorów, ale nawet i ilościowo, wszystkie przekłady nie wykonane przez Boya, stoją w r. 1932 na drugim miejscu.

Mauriac w *Kłębowskiu Żmij* wprowadza w swoiste autorowi problemy konfliktów rodzinnych południowo-zachodniej Francji, w analizę kliniczną w tem środowisku szarpiącej się duszy. Tłumaczenie Skińskiego z zamiłowaniem i precyzją odtwarza środowisko i życie jednostek we wszystkich najsztudniejszych i mocno przestylizowanych meandrach oryginału. Wytknąłbym czasem zbytnią swobodę w przebudowie zdań (np. tekst fr. 193, tekst pol. 159), dość częste odejścia od dosłowności i trzymanie się tylko wewnętrznego sensu: takie, niekiedy, zresztą rzeczywiste „ulepszanie“ autora, wytrawniejszym tłumaczom już nie jest dozwolone. Ne peuvent se fuir au fond de ces maisons — nie mogą uciec od siebie, wciśnięci w mury wspólnego mieszkania (str. 25), zam.: nie mogą w głębi tych domów uciec przed sobą; qui ne voudrait pas que je l'oublie — pragnący wrazić się w moją pamięć (29) zam.: kto nie chciałby abym go zapomniał. Znamienne dla Skińskiego jest pewne banalizujące łagodzenie tekstu: tu te vaudrais dans un souvenir — zagłębiałaś się w rozkoszy wspomnienia (str. 31), zam.: tarzałaś się w wspomnieniu; interminables journées — długie, wlokące się dni (str. 233) zam.: niekończące się dni; nous avons souffert flanc à flanc — wspólna męczarnia (str. 27) zam.: cierpieliśmy bok przy boku. Pewne niedokładności przekładu znachodzą się też: qui à travers eux ne rayonne plus — który nie z każdego może promienio-

wać (str. 21) zam.: który przez nich już nie promieniuje; *qui redoute pour mes bronches* — ze względu na mój bronchit (str. 24), zam.: który obawia się dla moich oskrzeli...; *Tu jacasses et bêtifies* — baraszkujeś (str. 26) zam.: paplesz i głupkujesz; *dont la raison m'échappait* — którego nie umiałem rozwikłać (str. 27) zam.: którego przyczyny nie mogłem uchwycić; *tu me voyais venir de loin* — zdaleka czułaś kiedy powracałem (str. 27), zam.: już zgóry czułaś jak wracam do tego samego przedmiotu.

Mauriaca *Losy* należą do słabszych powieści tego autora. Jednak przekład Kołaczkowskiego stoi na wymaganym poziomie literackim. Powiedziałbym może, że i tu, nie zawsze konieczne dla polszczyzny, dowolnie przycina i przebudowuje zdania, podczas gdy byłoby i dozwolonem i wierniejszem w wielu wypadkach iść za pierwowzorem francuskim. O wiele więcej niezrozumień i nieścisłości daje się tu wyłowić niż w poprzednim, znacznie lepszym przekładzie: *une bourse au petit seminaire* — miejsce w bursie seminarjum (str. 8) zam.: stypendjum w Małym Seminarjum; *fonder un cercle* — zorganizował zebrania (str. 11) zam.: założył klub; *leurs patronages* — ze swoją opieką (str. 12) zam.: patronaty, świetlice; *J. G. avait été le soutien* — do czego J. G. nie mało się przyczynił (str. 12), zam.: którego J. G. był podporą; *contributions indirectes* — kontrybucja pośrednia (str. 22) zam.: administracja podatków pośrednich; *suie* — pot (str. 87) zam.: sadza; wiesz Antoni, on musi mieć w żyłach atrament zamiast krwi (str. 38), zam.: zamiast krwi ma atrament (dodaj: marki „Antoine“, popularnej fabryki atramentów francuskich); *comme Pierre monta à son tour* — siedł do swego pokoju (str. 189) zamiast: skoro Piotr zkolei siedł na górę.

Wiktor Hugo *Rok 93* (z dzieł Wiktora Hugo, pod red. Jarosława Iwaszkiewicza, ze słowem wstępnem J. Kaden-Bandrowskiego). Przedtem już wyszły z tego cyklu przekład „Nędzników“ i „Człowiek Śmiechu“; niniejszy, jak zresztą i tamte, jest bezimienny. Tekst jest niestety zniekształcony licznymi błędami drukarskimi i fatalną korektą. Można powiedzieć, że tłumacz stoi na przeciwnym biegunie Boya, jak on dbając o literacki poziom, informuje się bardzo starannie o wszystkie terminy specjalne, o wyrazy i zwroty nieznane mu, lecz nie ma daru wierności, stąd owo dowolne żonglowanie członami zdań, rozciąganie zdań krótkich, skracanie zdań zawitych i t. p. Często napotykamy na niepotrzebnie użyte wyrazy obce, których polskie odpowiedniki raczej tutaj się nadają, np. *provoquait* — prowokował (str. 40) zam.: wyzywał.

Mimo wspomniane staranne przygotowanie się, przecie dadzą się wyłowić nierzadkie usterki, nieścisłości, niepotrzebne dowolności: équinoxe — porównanie (str. 27), zam.: zrównanie, barre d'aspect — drąg żelazny zam.: lewar; à brume s'ajoutait la houle — morze burzyło się coraz silniej (str. 45); défroques — spuścizna (str. 99) zam.: łachy; démolition — pogrom (str. 99) zam.: rozbiórka, zburzenie; étoles — ornaty (str. 100) zam.: stuły; bégueule — obłudna (str. 116) zam. skromnisia; elle avait donné son pain — placek gryczany (str. 285) zam.: chleb.

Bodève *Piętno* z przedmową Romain Rollanda i pisane pod jego widocznym wpływem, niestety nie z czasów Jana-Krzysztofa, ale z czasów „Duszy w Zachwycie“ i to tych najsłabszych jej elementów, proletariacko-sentymentalnych. Zaiste nic niema tam z Tołstoja, z którym przedmówca skromnie autorkę, a zapewne i siebie, porównuje. Naturalistycznie dobre są elementy zbiorowej obyczajowości robociarskiego Paryża i na tem tle, czasem nawet brutalnem lub kpiącym, nieprawdopodobnie banalnie potraktowana postać „czystego dziewczątka“, zabijającego się z przeczystej miłości do szlachetnego, a naturalnie bogatego młodziana, naturalnie anarchisty, naturalnie Rosjanina, bo przecie inaczej być nie może... Przekład staranny, ale czy nie szkoda czasu Staffa na takie rzeczy?

Saeyey's *Elekta*. Powieść mistyczna, w rodzaju powieści Baumana, pisana z tendencją wyraźnie budującą, i ze zbyt widocznymi pretensjami literackimi, ale nawskroś nasycona uniesieniami, liryzmem, medytacjami; z punktu widzenia ideowego powieść zawodzi i nieprzekonywa. Najciekawsze w tej książce to przedmowa O. Lekeux o najnowszej katolickiej powieści mistycznej. Tłumaczenie nie było łatwe, zwłaszcza w partjach lirycznych, lecz jest zadowalające.

Béraud *Łazarz*, przełożył Lubicz; tłumaczenie niezłe i daje się przyjemnie czytać i potoczyć. Często jednak tłumacz banalizuje, podstawiając termin ogólny polski, zamiast kilku poszczególnych: mansarde, réduit, galetas i t. p., przekłada jednostajnie, pokoi, izdebka. Często opuszcza epitety, bezpotrzebnie zmienia dosłowność, zachowując tylko najogólniejszy sens: np. seuls demeuraient quelques spectateurs de promenoir — publiczność śpieszyła na salę (str. 146). Tłumaczenie roi się od nieścisłości, zwłaszcza terminów technicznych i od niezrozumień: np. les archipels de maisons — cyple domów (109); les enseignes — sygnały (109) zam.: wywieszki, szyldy; affres délicieuses — tęskność wspaniała (109) zam.: rozkoszna udręka. Tam-tam — niezwykle instru-

menty (111) zam.: tamtam- bęben murzyński, maculé — pogięty (138) zam.: poplamiony; devant l'évier banal — na korytarzu (113) zam. przy wspólnym zlewie; considération narquoise — przebiegłe znaczenie, (113) zam. kpiące poważanie; l'homme s'épongeait — ocierał twarz zwilżoną gąbką (123) zam. przeciwnie osuszał twarz chustką; il prit un tortillard — idąc serpentyną (str. 124) zam.: wszedł do wąskotorowej kolejki; mousse — pleśń (124) zam.: mech; avaient effrité — wygładziły (124) zam. nadgryzły; dans son désœuvrement — bezwiednie (147) zam. w beczynności; lit de fonte et de cuivre — żelazne łóżko obite skórą (10) zam. łóżko żelazne z mosiężnymi ozdobami; la sortie des diligences — wysiadanie z dylizansu (26) zam. odjazd dylizansów; sonnerie des trompettes — głosy trąbek i dzwonków (126) zam. granie trąbek; z rzeki Romanche zrobił skały (27); ébène — heban, ewentualnie przenośnie: lśniąca czarność, jest dla niego zawsze powierzchnią, płaszczyzną (73, 108, 89), brasserie — cukiernia (168) zam. piwiarnia; méticuleusement — trwożnie (179) zam. drobiazgowo, skrupulatnie.

O. Neveux *Idylla w Białym Dworze*, tłumaczona poprawnie przez Z. Chrzanowską; powieść sentymtalna, o szlachetnych zamierzeniach, przepojona szczerem umiłowaniem i znajomością Polaków, niepozabawiona spojrzenia dowcipnego na ich wady, np. lekceważenie swojego, wynoszenie obcych i t. p. Błędy drukarskie.

Lucietto *Wojna Mózgów*. Jest to ciekawy reportaż przedstawiający szpiegostwo Niemiec podczas wojny i kontrwywiad Aljantów. W sposób rzeczowo suchy i jakby ściśle protokółarny, niepotrzebujący kwiatów retoryki wobec nieprawdopodobieństwa zdarzeń, otwiera oczy na tajemne sprężyny wielu spraw wojennych, znanych nam tylko powierzchownie, których widzieliśmy przerażające i krwawe wyniki, nie rozumiejąc wówczas skomplikowanych i krętych dróg, gdzie ścigali się członkowie wszystkich „intelligences-services“ świata. Nieco więcej dbałości o poprawność językową, no i staranniejszą korektę przydałyby się: obznajmieni (5), zadawalniająca (7), pewnego typu (88) i t. p. Przydałoby się też tłumaczowi wiedzieć, że houille blanche to napewno nie znaczy biały węgiel kamienny, lecz hydro-elektryczna energia.

Marcelle Vioux *Chciwiec*, w innem wydaniu zatytułowane *Brutal*. Powieść grubo naturalistyczna, zupełnie w duchu t. zw. roman rosse z przed 50 laty, uganiającego się za wyrażeniem brzydoty i podłości życia, a do tego jakby podszyta „sygestywnym“ filmem dla powojennych panienek i starszych panów.

Cykl powieści Rouquette'a, które również niepotrzebnie pielgrzymują po Polsce ku ucieście modystek i szwaczek, przełożony jest dość poprawnie i inteligentnie naogół, czego nie można powiedzieć o przekładach Dumasa ojca.

Natomiast powieści Zevaco, wydane dość starannie pod względem zewnętrznym, tłumaczone są żywo choć jakby językiem poprzedniej generacji, zasianym sporą ilością błędów językowych i galicyzmów: zauzdane konie (*Sreb. puh.* 7), psy pożrą (38), chcę podyszeć świeżem powietrzem (89), słowa twe tchną mądrością, którą nie mogę nie zachwycać się (95).

Ferri Pisani *Królestwo Al Capone'a*. Autor wydaje się brać na serjo swój reportaż, poprzedza go rodzajem obszernego wstępu, przedstawiającego odnośne stosunki w Ameryce, z szybkością kinematograficzną przesuwają się obrazy, bez żadnych usiłowań psychologicznego naświetlenia; po tej jednak próbie, reszta ma charakter rewolwerowej powieści: szlachetność bandyty rozdającego pieniądze zawszonym wyborcom, walki band między sobą, napady, morderstwa, dintojry. Nie można powiedzieć, żeby przekład był zły, przeciwnie jest płynny i świeży, ale niestaranny.

Boussenard *Piekło wśród lodów, W niewoli u ludożerców, Kapitan Łamigłowa, Korsarz mórz południowych*. Powieści dla młodzieży typu awanturniczego z niesłychanymi przygodami w czterech stronach świata. Niemal wszystkie mają młodocianego bohatera-ulicznika, wywodzącego się od Gavroche'a V. Hugo, a trzymanego do chrztu zapewne przez Passe-partout Verne'a: hultaj wprawdzie ale zacności chłopak, znający 1001 forteli dla ratowania swych przyjaciół z opresji, a przytem nieustraszony, jakby wiedział, że chyba żadna broń sieczna ani palna się go nie ima. Niektóre z tych powieści (*Piekło wśród lodów*) mają oprócz tego charakter sensasyjno-detektywowy z mentorskim tonem à la Sherlock Holmes. Drugie korzystają z innych sensacyj (*Kapitan Łamigłowa*), np. z wojny burskiej. Wszystkie przepełnione mordami, strzałami, nożami, mitraljezami; od szpilki aż do armaty, wszystkie możliwe narzędzia krew toczą z ludzi różnokolorowych jak z wodociągu. Nie wiem czy to jest bezwzględnie koniecznym czynnikiem większego zaciekawienia młodzieży i momentem wychowawczym. Pacyfiści chyba zielenieją przy lekturze takich książek. Przekład zresztą niezgorszy.

LITERATURA RUMUŃSKA

Rebreanu Liviu — *Ion*, tł. Stanisław Łukasik (Kraków)¹).

¹ Redakcja nie otrzymała artykułu, omawiającego przekłady z literatury rumuńskiej. Wskazana bibliograficzna pozycja za r. 1932 omówiona będzie w Roczniku następnym.

LITERATURA PODRÓŻNICZA

a) Prace oryginalne.

Balawelder Romuald — Dusze północy (Z podróży „Polonją“ do Danji, na fjordy Norwegii i Nordkap); *Ciechanowiecka Ludwika* — W sercu Sahary; *Czarkowski-Golejewski Kajetan* — SP—AEU, 13 dni nad Azją; *Duma Jan* — Opis mojej podróży dookoła Polski; *Fic Anastazy* — Betleem (odb.: Ateneum kapłańskie); *Gustowski Leszek* — Od Warszawy do Sahary (Poznań); *Jasieński Roman* — Po Syberji i Mandżurji (Wilno); *Kłos Józef, ks.* — Wyprawa na Bożą rolę. Wspomnienia i wrażenia z pierwszej narodowej pielgrzymki do Ziemi św., 2 t. (Poznań); *Kurek Jalu* — Mount Everest 1924; *Lepecki Mieczysław B.* — Podróż do Egiptu. Wrażenia z podróży odbytej w roku 1932 z Marszałkiem Piłsudskim; *Masoński Jan* — Na szlaku Warszawa — Afryka — Warszawa. Kartki z podróży motocyklem; *Mortkowiczówna Hanna* — Po obu stronach szosy. Autem przez Europę; *Paszkiewicz Adam* — Listy z Angoli; — Wśród murzynów Angoli (Lwów); *Posadny Ignacy, ks.* — Droga pielgrzymów. Wrażenia z objazdu kolonij polskich w Połudn. Ameryce (Poznań); *Radkowski Tadeusz, ks.* — Przez Algier; *Słonimski Antoni* — Moja podróż do Rosji; *Suryc Michał* — W kraju „piatiletki“; *Wittlin Józef* — Etapy: Italja, Francja, Jugosławia.

b) Przekłady.

Andrée Salomon August — Tragedja wśród lodów; *Haensel Carl* — Walka o Matterhorn, tł. z niem. Marja Sandoz (Kraków); *Houben H. H.* — Północ woła. Wstęga przygód i płomień bohaterstwa na drodze do bieguna północnego, tł. Witold Belza (Poznań).

FRANÇOIS MAURIAC OPOWIADA W JEDNEJ ZE SWYCH autobiograficznych książek (*Souffrances et bonheur du chrétien*), że pewnego razu zaczął czytać Gide'a *Voyage au Congo* i że go ta książka początkowo znudziła, „jak wszystkie relacje o podróżach“. I nagle przyszedł moment, gdy dzieło to zajęło go nie opisem Afryki, ale wizerunkiem duchowym autora, wyłaniającym się z opowiadanych przezeń wrażeń;

Gide wydał mu się nagle tak innym od tego, co o nim piszą dziennikarze, tak ludzkim, tak bliskim ziemi! Ani jednego niskiego odruchu, ani śladu pedanterji, ogromna kultura, przenikająca całego człowieka, nie mająca nic wspólnego z jakimś bagażem umysłowym do wzbudzania podziwu u innych — oto cechy duchowe Gide'a, które objawiły mu się podczas tej lektury.

Refleksje powyższe zawierają dwie typowe reakcje czytelnika książek podróżniczych. Jakże rzadko dzieła tego rodzaju zdolne są obudzić istotne zainteresowanie! Albowiem pisanie wspomnień z podróży przypomina potrochu opisy osobistych przeżyć podczas wojen i kataklizmów historycznych. W takich gorących czasach każdy coś tam przeżyje i ponieważ jego własne życie było zagrożone, wyobraża sobie, że i przygody jego winny zainteresować wszystkich ludzi, wobec czego zasługują na uwiecznienie w druku, lub chociażby w piśmie. Podobnie się dzieje z podróżami. Ledwie człowiek wychylił nosa za granicę swego zaścianku, już mu się wydaje, że nowy świat odkrył i częstuje bliźnich swemi „wrażeniami z podróży“. To też opisy obcych krajów interesują bardziej jako źródło do poznania danego człowieka, albo jako artystyczna próba indywidualnego ujęcia zjawisk, szeroko znanych czy wielokrotnie opisywanych, niż jako obraz dalekiej od nas rzeczywistości. Chyba, że podróżnik opisuje kraj bardzo interesujący i nieznany (jak np. współczesna Rosja), wówczas gotowiśmy za cenę dobrych informacji przebaczyć autorowi wiele literackich niedomagań.

Kilkanaście książek, stanowiących dorobek polskiej literatury podróżniczej za rok ubiegły, nie zawiera ani jednej „rewelacyjnej“ i trwałej pozycji. Obok rzeczy przeciętnie poprawnych, czy nawet interesujących, spotykamy tam rzeczy bardzo słabe, poniżej jakiegokolwiek poziomu literackiego. W rozpatrzeniu poszczególnych dzieł zacznę od książek, traktujących o krajach dobrze znanych, aby stopniowo przejść do opisów coraz to bardziej dla przeciętnego Polaka egzotycznych. Z tego stanowiska na pierwszy ogień winna pójść książka J ó z e f a W i t t l i n a *Etapy*.

Jest to zbiór wrażeń podróżniczych i feljetonów z różnych czasów. Rozdziały o Assyżu pisane były w latach 1925—1926 i tchną istotnem odczuciem krajobrazu i atmosfery duchowej ojczyzny świętego Franciszka. Osobisty wizerunek autora maluje się też w tych częściach książki najsympatyczniej: Wittlin okazuje się subtelnym obserwatorem dzieł przyrody i sztuki, uczuciowcem, któremu idea franciszkańska znana jest

nie z książki, lecz z przeżycia. Druga część książki streszcza wrażenia francuskie z lat 1929—1932: Paryż, Chartres, Normandja. Obok ściśle podróżniczych opisów spotykamy tu feljetony o literaturze francuskiej (doskonały szkic o „ponurości współczesnej prozy francuskiej“), oraz artykuł, niezbyt szczęśliwie tu doczepiony „Gorgułow i Pan Bóg“. — Opisywać Paryż — to jest dzisiaj duża odwaga i mimowoli musimy zapytać, czy autor miał w tym wypadku coś istotnie własnego do powiedzenia, co by tę odwagę usprawiedliwiało. Niewątpliwie, stwierdzanie na każdym kroku niepojętej wszechstronności Paryża, tego miasta, które łączy w sobie wszystkie możliwości ludzkiego ducha, nie jest nowością, ale Wittlin umiał w jednym fragmencie pokazać nam to w sposób nowy i naoczny: przejechał Paryż wpoprzek Sekwaną i dał coś w rodzaju przekroju miasta, uwidoczniając główne warstwy jego historii i współczesności. Trzecia część książki powstała jako wynik podróży autora na zjazd Pen-Klubów do Jugosławii w 1932 r. Najwięcej tu z całej książki pierwiastka osobistego, bardziej interesującego samego autora, niż jego czytelników. Wyjątek pod tym względem stanowi rozdział „O pewnym łożu“, gdzie Wittlin miał możność dowcipnego a zarazem melancholijnego stwierdzenia sztuczności pewnych granic państwowych i bezsensu antagonizmów, dzielących nasz świat. Rozdział ten najlepiej też charakteryzuje Wittlina, jako pisarza podróżniczego: jest to przedewszystkiem liryk i refleksjonista. Książka jego nie daje bogatej wizji obcego kraju, ani nie jest kroniką podróży: jest to zespół kilku zasadniczych momentów wrażeniowych, syntetyzujących te wartości, jakie autor z danej podróży wyniósł.

Syntezy takiej nie przynosi książka Hanny Morkowiczówny *Po obu stronach szosy*, a przyczyną tego jest może... auto, jako środek lokomocji. Szybkość tego pojazdu ma w sobie coś fatalistycznego. Jechać autem, a nie wykorzystać jego szybkości — to oczywisty nonsens; ale z drugiej strony niepodobna jest zadzierzgnąć mocniejszego i bardziej intymnego wężła między duszą kraju i duszą zwiedzającego, gdy obrazy nowej rzeczywistości mkną przed nami, jak na taśmie filmowej. Zwolennicy auto-turizmu nazywają to pochłanianiem wrażeń „wielkimi haustami“, ale opisom podróżniczym na dobre to nie wychodzi. Książka p. Morkowiczówny niewiele wyszła poza granice notatek kronikarskich, mających wyłącznie subiektywne znaczenie. Materiał wrażeniowy winienby się przedstawiać niezwykle bogato: autorka przejechała autem przez Czechosłowację, Wiedeń, Salzburg, Marsylję, Arles, Avi-

gnon, Dijon i zatrzymała się na dłużej dopiero w Paryżu dla zwiedzenia wystawy kolonialnej. Z Paryża przez Szampanję i Nadrenję skierowała się do Niemiec środkowych, aby przez Weimar, Lipsk i Berlin wrócić do Polski. Jak zamknąć w małym tomiku tyle rzeczy widzianych? Nie rozwiązała tej sprawy powódź nazw geograficznych, ani liczne reminiscencje pisarzy i artystów, których dzieła kojarzyły się autorce z fragmentami francuskiego krajobrazu. Książeczka, pisana zresztą bardzo żywo i dobrą polszczyzną, pozostała — mimo literackiego opracowania — wyciągiem z podróżniczego notatnika.

Jakiekolwiek mielibyśmy jednak zastrzeżenia co do książki p. Mortkowiczówny, pozostanie faktem, że ten opis podróży pisała osoba o dużej kulturze literackiej. Żadną miarą nie da się to powiedzieć o analogicznym opisie kapitana J a n a M a s o Ń s k i e g o.

Autor chciał ogarnąć w swej relacji szlak podobny do tego, którym jechała p. Mortkowiczówna, ale jeszcze dłuższy. Po przebyciu bowiem Alp, udał się na południe, przejechał całe Włochy i Sycylię, przepłynął się okrętem do Tunisu, stąd motocyklem do Algieru i znów okrętem do Hiszpanji; następnie przez Madryt i San Sebastian skierował się do Paryża i przez Niemcy wrócił do Polski. Czytając tę książkę, nie rozumiałem zupełnie, poco i dla kogo została napisana. Pomijam fakt, że wrażenia kpt. Masońskiego, nad wyraz banalne i nieciekawe, mogą mieć znaczenie tylko jako dokument osobisty, gorszą rzeczą jest to, że autor poprostu nie umie pisać po polsku. Oto kilka kwiatków gramatyki i stylu:

„jak w młynie *mle* się tworzący czyn“.

„na prawie *połowy* drogi“ (str. 23).

„Pnięcie się pod górę mojej maszyny, przechodząc kolejno z biegu trzeciego do pierwszego, szło jeszcze jako tako“ (str. 16).

„*Piększą ję*... stare rozłożyste drzewa“.

„*pośliśmy* spać“ (str. 28).

„Czem jest Francja wystarczy być w Paryżu“ (str. 71).

Wśród wrażeń przeważają informacje o noclegach i jedzeniu, a gdy duch dochodzi do głosu, czytamy takie budujące zdania:

„Krajobraz zaczyna nabierać cech wykwintnego (!!) pejzażu“.

A takie refleksje ogarniają autora w kościele św. Marka w Wenecji (zachowuję wszystkie właściwości składni i przestankowania autora):

„Osobiście bardzo szanuję sztukę, i powiem otwarcie po tem co widziałem, pytam czem jest nasza obecna sztuka i nasi obecnie żyjący lu-

dzie sztuki wobec gigantów prac i polotu budujących kościoł św. Marka?" (str. 22).

Mam wrażenie, że dopiero zakończenie książki czyni zrozumiałem jej genezę: czytamy tam wielkie pochwały dla motocyklu firmy Harley, na którym autor jechał, dla benzyny Gargoyle, opon Goodrich, świec marki Champion, dla cukru, który świetnie „krzepi“ podczas wielkich wysiłków fizycznych i wreszcie dla wyrobów Polskiego Monopolu Tytoniowego, wobec których papierosy zagraniczne idą w ką. No, przynajmniej teraz i czytelnik coś skorzystał i do końca życia będzie wiedział, gdzie ma się poco zwrócić!

Tymczasem jednak zwróćmy nasze oczy gdzieindziej, na północ, dokąd się udał w lipcu ubiegłego roku nasz okręt *Polonia*, wioząc na swym pokładzie wielką gromadę turystów z całej Polski. Opowiedział o tej wyprawie R. B a l a w e l d e r w książce *Dusza północy*. Autor jest geografem, ale w książce swej nie męczy pedanterją fachowego opisu, umiejętnie dawkując wiadomości o zwiedzanych krajach i przeplatając je pełnem humoru opowiadaniem o perypetjach podróży. Dzięki temu książkę czyta się przyjemnie i możnaby ją uznać za jedną z lepszych pozycji omawianego tutaj dorobku pisarskiego, gdyby... Niestety, i w niej są różne irytujące „gdyby“! Autor, snując w jednym miejscu refleksje krytyczne o polskiej kulturze, mówi z emfazą: „Ja nie widzę w Polsce szczerości“ (str. 98). Wywdzięczając mu się za tę uwagę, będziemy musieli stwierdzić, że nie widzimy w autorze prostoty. Jest dobrym geografem i umie dobrze opisać swoje wrażenia, ale mu to nie wystarcza: chce być jeszcze poetą i kaznodzieją, „wieszczem“ geografji i „wieszczem“ narodowym, karcącym swoich rodaków za niedociąganie się do jego subiektywnych ideałów. W jednym miejscu książki pod wpływem wspomnienia o porywającej mowie prof. M. Limanowskiego na zjeździe polskich geografów, autor woła: „Ej, geografjo! Możesz stać się królową nauk. Tylko — ucałuj się ze sztuką. To nie będzie mezaljans“. (str. 179). Nie, napewno nie będzie mezaljans, ale połączenie to nie może polegać na tem, że będziemy geografję poetyzować, dając zamiast prostego zreferowania jakiejś hipotezy geograficznej pseudopoezyką i niejasną „bajkę“ geograficzną, jak to czyni autor na str. 116—121 swojej książki. Znam dobrze prof. Limanowskiego i słyszałem nieraz jego płomienne przemówienia, ale nie sędzę, aby przyznał się do duchowego pokrewieństwa z tak upoetyzowaną geologją. Mam nawet wrażenie, że ta forma łączenia ze sobą nauki przyrodniczej ze sztuką jest

właśnie „mezaljansem“, i w mojej wierze w możliwość bardziej dobrego małżeństwa między temi dwiema dziedzinami idę dalej, niż autor! Jeżeli hipoteza naukowa ucieka się do poetyckiej alegorii i frazeologii, aby podziałać na wyobraźnię, to dowód, że ma zbyt mało swej własnej artystycznej siły. Siły tej nie nabędzie, ustroiwszy się w pseudoliteracką szatę, tylko okaże tem pewniej swą słabość i ckliwą pozę. Cóż za porównanie między takim poetyzowaniem nauki a niewysłowionym urokiem konstrukcyj naukowych, opowiedzianych z czarującą prostotą w dziełach, np. Jeans'a? Otóż tej frazeologii i zdawkowego, banalnego sentymentalizmu książka Balaweldera zawiera nieco za wiele. Nie zamierzam polemizować poza tem z poglądem na świat, skłaniającym autora do krytycznych uwag o polskiej kulturze, ale mam prawo mieć pretensję, że pogląd ten nie posiada wyraźnych konturów ideowych. Skończywszy książkę, wiem, że autor jest pacyfistą (str. 105) i antykle-rykałem, ale to oczywiście za mało, aby zrozumieć, co autor miał na myśli, pisząc takie np. słowa:

„Niewola kulturalno-religijna ciąży na życiu naszym duchowem jak zmora „słowiańskiej niewolniczości“ (str. 97).

Dla poznania polskiej duszy autor radzi nam jechać do Norwegji, aby w obliczu tak bardzo różnej kultury dojść do własnej kulturalnej samowiedzy. Zdaje się, że wyjazd do jakiegokolwiek obcego kraju przyczynia się do zdobycia takiej samowiedzy, niekoniecznie potrzebna tutaj Norwegja, choć nie wątpię, że jest to napewno kraj bardzo interesujący. Do utwierdzenia się tego przekonania niemało przyczynia się i książka R. Balaweldera, co jest — mimo wytkniętych braków — jej niewątpliwą zasługą.

Skoro zawędrowaliśmy wyobraźnią na daleką północ, słusznie będzie uprzytomnić sobie, co nam daje książka H o u b e n a *Północ woła*. Jako rzecz tłumaczona, dzieło to częściowo tylko łączy się z naszym tematem. Jest to historia wypraw do bieguna północnego, doprowadzona do ostatnich czasów, a więc uwzględniająca i nieszczęśliwy lot Nobilego. I tej książce zaszkodziło silenie się na literackość i poezję. Autorowi chodziło o to, aby dać obraz bohaterских wysiłków i nadludzkich cierpień, jakie przechodzili uczestnicy polarnych ekspedycji. Położył na tę stronę swej historii tak wielki nacisk, że właściwy cel i naukowy wynik tych usiłowań ginie czytelnikowi z oczu i niezłomna woła tytułu ludzi, aby dotrzeć do bieguna, wydaje się wkońcu jakąś tragiczną psychozą. Wielka szkoda, że wydawnictwo to nie zostało zaopatrzone w mapkę, co

utrudnia ogromnie zrozumienie szlaków, przebytych przez poszczególne ekspedycje. Przekład naogół dobry, choć nie wolny od sporadycznych błędów językowych.

Rozpatrzmy teraz dwie książki, które powstały jako wynik podróży do współczesnej Rosji. Są to książki Antoniego Słonimskiego i Michała Suryca. O pierwszej dużo pisano i mówiono, druga przeszła niemal bez echa. Sprawiedliwości nie stało się tym razem zadość, o ile bowiem Słonimski góruje nad Surycem literacką wartością swego dzieła, o tyle bogactwo i obiektywizm obserwacji skromnej i niereklamowanej pracy Suryca używa jej bezwzględniego pierwszeństwa pod względem informacyjnym. Oczywiście możnaby się posprzeczać, co kto woli w dziele podróżniczym: dobry język, barwną narrację, świetny dowcip i swobodę pisarza o dużej kulturze literackiej, czy też obfitość i sumiennność wiadomości? Otóż w każdym innym wypadku wybrałbym to pierwsze, ale jeśli chodzi o Rosję, wolę drugie. Jesteśmy tak zaniedbani pod względem znajomości współczesnej Rosji, a znajomość ta jest tak bardzo dla nas doniosła, że do osiągnięcia jej potrzeba nam jak najwięcej podróżniczych reportaży, nie zaś pośpiesznie robionych syntez i uczuciowych wynurzeń, zbyt osobistych, aby kogokolwiek naprawdę obchodziły. Ani zachwyty Shaw'a nad współczesną Rosją, ani rozczarowanie Słonimskiego nic nam o tym kraju nie powiedziały. Wrażenia obu tych pisarzy są ciekawym materiałem dla poznania ich indywidualności, ale wobec tak olbrzymiego zjawiska historycznego, jakim jest komunistyczna Rosja, zainteresowanie osobami tych czy innych pisarzy musi ustąpić na plan drugi. Dlatego też, mimo mniejszej literackiej satysfakcji, przeczytałem książkę Suryca ze znacznie większym zainteresowaniem. Przedewszystkiem był on w większej ilości miast i poznał rzeczywistość sowiecką nierównie lepiej. Słonimski był tylko w Moskwie i Leningradzie; Suryc zaś, oprócz obydwu stolic, zwiedził Niżny Nowogród, Kazań, Uljanowsk (dawny Symbirsk), Samarę, Pokrowsk, Saratow, Stalingrad (dawny Carycyn), Władykaukaz, Tyflis, Batum, Jaltę, Liwadię, Sewastopol, Odesę i Kijów. Jeśli Słonimski pisze, że bolszewicy skrzętnie oczyszczają miejsca postoju turystów zagranicznych z niemiłych i kompromitujących widoków, to dzieje się to zapewne tylko w miastach największych, ale prowincja odsłania zawsze słabości, które propaganda usiłuje zamaskować. Już choćby z tego względu materiał, zawarty w książce Suryca, jest nierównie bogatszy i bardziej podatny do wyrobienia sobie sądu o współczesnej Rosji.

Ale Suryc sądu takiego wydawać nie chce i ma rację. Słonimski jedzie przekonać się, jak eksperymenty sowieckie odbijają się na człowieku, widzi, że ten człowiek został zdruzgotany jako jednostka, że brak wolności odbija się szkodliwie na duchowej twórczości społeczeństwa rosyjskiego, w rozmowie ze swym bratem stryjecznym stwierdza, że cena, jaką zapłaciła Rosja za dokonany eksperyment, jest niewspółmiernie wysoka w stosunku do wyników, wyjeżdża więc z przekonaniem, że oto był w kraju „wielkich haseł, wielkiego bluffu, wielkiego ucisku i wielkiej nędzy“ (str. 187). Przeżyte rozczarowanie prowadzi go do nowego ideału: usilnej pracy nad tem, „aby przyszła rewolucja nie była tak krwawa i barbarzyńska, jak dawne rewolucje“. Niepodobna odmówić końcowym stronicom dzieła Słonimskiego tonu szczerzego wzruszenia i nawet wzniosłości, jaką daje prawdziwa wiara, a jednak czujemy, że te mocne słowa pozostaną tylko słowami. Autor jest rycerzem humanitaryzmu, a więc tego prądu moralnego, który całe swoje istnienie zawdzięcza kulturze chrześcijańskiej, chociaż jako dziecko marnotrawne rodziców swoich się wstydzi. Ten wstyd mści się na nim srogo, bo w zetknięciu z tak zdecydowanym i konsekwentnym stanowiskiem, jak komunizm, humanitaryzm nie ma się czem wylegitymować i jest ideologicznie zupełnie bezsilny. Dlatego syntezy historjozoficzne Słonimskiego na temat Rosji są czemś zbyt cennym i stanowią tylko balast w jego książce. Dlatego również — powtarzam — Suryc ma rację, że się w takie wywody nie bawi, tylko opowiada, co widział, zarówno dobrego, jak i złego. Książka ma dzięki temu charakter krajoznawczy i reporterski. Autor nie tai przed nami kontrastów i sprzeczności rosyjskiej rzeczywistości, mówi o nędzy i niesprawiedliwości, o fikcjach nowego porządku rzeczy, o sposobie życia różnych warstw i grup zawodowych, cytuje liczne sądy mieszkańców Rosji, komunikuje tylko to, o czem się naocznie przekonał. I pod tym ostatnim względem książka Suryca różni się korzystnie od wrażeń Słonimskiego. Słonimski pisze np. z wielką pewnością siebie, że „zarządzający w hotelu, portjer, kelner, służący i t. d.“ są agentami G. P. U.; jest to bardzo prawdopodobne i możliwe, ale ciekawibyśmy się dowiedzieć, skąd Słonimski o tem tak napewno wie? Otóż Suryc takich kategorycznych, a niedość umotywowanych twierdzeń w dziele swem nie umieszcza.

Tyle dobrego powiedziawszy o książce Suryca, nie mogę jednak przemilczeć jej wielkich niedomagań w zakresie języka polskiego. Autor jest zapewne Żydem i potrafi dlatego napisać tego rodzaju dziwo-

ląg: „zapytałem jej, skąd do niej tak wspaniałe stroje“ (str. 144). Ma to znaczyć: skąd je wzięła, albo jak doszła do tego, że ma takie stroje. W innym miejscu czytamy, że w leningradzkim Domu Kultury „mnoży się od samouków“ (str. 39). Zdarzają się też i nieścisłości rzeczowe. Nie rozumiem, np. dlaczego autor uważa, że panowanie Aleksandra III zapisało się krwawymi zgłoskami w dziejach Rosji (str. 35)? Był to chyba mniej krwawy okres historii Rosji, niż inne. Podobnie wzmianka, że jeden z towarzyszków podróży autora, Belg, należał do „socjalistyczno-katolickiego stronnictwa“ w swoim kraju (str. 124), polega na jakimś nieporozumieniu, gdyż takiego stronnictwa w Belgii nie ma i nawetby nie mogło być!

Ale porzućmy już „kraj piatiletki“ i nawet Europę, a przenieśmy się myślą do Egiptu, który doczekał się w 1932 roku dwóch nowych opisów w języku polskim. Zajmiemy się naprzód książką kpt. Mieczysława B. Lepeckiego *Podróż do Egiptu*. W dziele tem wyróżnić można dwa wątki treści: materiał informacyjny o marszałku Piłsudskim, mający znaczenie historyczne dla przyszłych biografów p. Marszałka, oraz wrażenia autora z pobytu w Egipcie, Grecji, Konstantynopolu i Rumunji. Poznanie Egiptu ograniczyło się do zwiedzenia Aleksandrii, Kairu, Fayumu, i piramid w Gizeh, Memfis i Sakkarze; do górnego Egiptu autor nie dotarł. W Grecji autor widział Pireus i Ateny, w Rumunji — Constanzę, Bukareszt i Falticzeni, siedzibę 16-go pułku piechoty rumuńskiej, którego marsz. Piłsudski jest szefem. Kpt. Lepecki zna już wiele krajów egzotycznych, i jest autorem wielu książek podróżniczych. Nic też dziwnego, że posiada pewną rutynę w opisywaniu zwiedzanych krajów, widoczną i w ostatniej książce. Czytelnik może się z niej dowiedzieć wielu rzeczy konkretnych o właściwościach geograficznych Egiptu, o mieszkańcach i ich kulturze. Z tego stanowiska najcenniejsze może są rozdziały: I (Dar Nilu) i VII (Koptowie). Nieco słabiej wypadają te rozdziały, w których autor, nie opierając się na żadnym przyjętym systemie grupowania wiadomości geograficznych, idzie śladem swych wrażeń i daje tylko produkt własnej obserwacji, jak np. w ustępach o Kairze, Aleksandrii czy Atenach. Natomiast wyraźnie przykre wrażenie sprawia protekcyjnalny stosunek autora do spraw, wymagających pewnego dystansu w sposobie ich traktowania. Np. na widok modlących się mahometan autor zauważa:

„Biła od nich głęboka, prawdziwa wiara, wypędzona sromotnie z Europy“ (s. 110).

To uogólnienie, dotyczące wiary w Europie, wydaje się conajmniej przedwczesne.

Protekcjonalny stosunek autora do wszystkich religij wpłynął też na sposób opowiedzenia oficjalnej wizyty, jaką kpt. Lepecki składał koptyjskiemu patriarsze. Była to ściśle biorąc rewizyta, ponieważ uprzednio pewien arcybiskup koptyjski złożył w imieniu patriarchy wizytę marsz. Piłsudskiemu, więc kpt. Lepecki został delegowany do patriarchy w imieniu p. Marszałka. Podczas wizyty patriarcha opowiadał o swej przyjaźni z cesarzową Etyopji i owacyjnem przyjęciu, jakiego doznał w tym kraju. Autor powtarza nam słowa patriarchy, ale dodaje zaraz od siebie, co od „pewnego znajomego mieszkańca Egiptu“ słyszał o rzeczywistym stosunku Etyopji do koptyjskiego patriarchy, a są to rzeczy wyraźnie ośmieszające tego dygnitarza kościelnego. Żegnając patriarchę, autor wychodzi z przekonaniem, że „zrobił Polsce uczciwą propagandę wśród milionów Koptów“ (str. 125). Nie wątpię, że swem zachowaniem podczas wizyty kpt. Lepecki robił Polsce jak najlepszą propagandę, ale relacją o swej wizycie robi propagandę złą, bo świat wobec dzisiejszych środków komunikacyjnych stał się bardzo malutki i patriarcha koptyjski dowie się prędzej czy później, że został wyśmiany, i to nie przez dziennikarza, przychodzącego po wywiad, ale przez człowieka, składającego mu oficjalną wizytę w imieniu marszałka Piłsudskiego.

Drugim dziełem, w którem między innemi mowa jest o Egipcie, jest ks. J. Kłosa *Wyprawa na Bożą Rolę*. Najobszerniejsze to z polskich dzieł podróźniczych wydanych w 1932 roku, ale — niestety — nie najlepsze. Kto wie nawet, czy nie jedno z najgorszych. Autor przejechał wraz z pielgrzymką wiele pięknych krajów: Grecję, Egipt, Palestynę, Syryję, Turcję (Konstantynopol) i Rumunję. Wysiliwszy się na 600-stronicową książkę, trudno, żeby autor nie zawarł w niej bardzo wielu szczegółowych informacji o krajach, które widział. Ale ogólny poziom tej książki jest poprostu żalospny. Czytelnik dłuższy czas nie zdaje sobie nawet sprawy, dla kogo to jest właściwie pisane. Autor częstuje nas nieraz wiadomościami powszechnie znanymi, opowiada z jednakiem zajęciem o świątyni w Karnaku, jak i o tem, że zapuścił w ciągu podróży brodę, która budziła sensację wśród jego towarzyszków. Historia tej brody urasta do rozmiarów całego wątku powieściowego, którego koroną jest na końcu II tomu fotografia autora z brodą. Takie szczegóły orjentują nas wreszcie, że mamy tu do czynienia z jakąś niemal familijną intymnością, łączącą autora z jego czytelnikami. Są to przedewszyst-

kiem prenumeratorki *Przewodnika katolickiego*, którego ks. Kłos jest redaktorem. Nie wątpię, że dla nich dzieło to musi mieć wiele uroku, ale dla szerszego ogółu czytelników wykształconych jest nie do strawienia. Z każdej stronicy wyziera brak poważniejszych zainteresowań umysłowych, ubóstwo wyobraźni i refleksji, banalny, małomieszczański stosunek do najpiękniejszych pomników kultury świata. Daremnie szukalibyśmy np. głębszego wzruszenia we wrażeniach z Grecji, gdy autor stąpa po śladach i ruinach kultury starożytnej, będącej kolebką dzisiejszej. Podczas kazania X. Bp. Okoniewskiego w areopagu ateńskim, w tem samym miejscu, z którego niegdyś św. Paweł przemawiał do Ateńczyków, książd Kłos cierpi niewymownie, że siedzi na twardym kamieniu, i ma ochotę powtórzyć za starożytnymi Ateńczykami: „Innym razem słuchać cię będziemy“ (s. 70). Ma to być oczywiście dowcip, ale nie jest on w najprzedniejszym gatunku. Podobnych płaskich konceptów, napełniających wielkim niesmakiem, w całej książce coniemiarą. Chcąc na wesoło opowiedzieć o chorobie morskiej, autor posuwa się do wyrażen trywjalnych w rodzaju „wynętrzanie się“, albo „sikanie z głębin istoty człowieczeństwa“. Kręcenie głową nad „dziwacznością“ obcych języków (np. węgierskiego, s. 17), albo imion własnych (Tutankhamen — s. 99; jeden z kalifów — s. 272) nie należy do wypadków sporadycznych. Tutankhamena autor wspaniałomyślnie nawet tłumaczy: „Ha, żył on dobre trzy tysiące lat przed nami, więc nie dziw, że nie nosi nazwiska dzisiejszego“ (s. 99). Informacje „naukowe“ w rodzaju: „hieroglify, pismo egipskie, dziś jeszcze mało przystępne (!!)" dla uczonych (!!)" (s. 130), albo: „fetyszyzm — czyli ubóstwienie człowieka“ (s. 275), — też nie należą do rzadkości. Ale najgorsze są uczucia, jakie ożywiają autora wobec niektórych obcych ras i narodów, albo religij. Pomijam już płaski antysemityzm, godny w swej treści i wyrazie jakiegoś brukowego świstka dla półinteligentów, ale zgoła nie licujący z szatą kapłana religij powszechnej, jak katolicyzm; gorszym od niego jest stosunek ks. Kłosa do innych religij, albo poprostu do ludzi niewierzących. Dla głębi i piękności starożytnej religij greckiej autor nie ma najmniejszego zrozumienia, a Rénana traktuje za jego uwielbienie dla starożytności jako „faryzeusza (!!)", co Bogu wcielonemu odmawiał hołdu a nowe religie odkrywał w zastygłych ruinach ludzkiej wielkości“ (s. 67). Jeszcze bardziej prostacki jest stosunek autora do mahometanizmu. Posłuchajmy, jak autor opowiada o relikwiach mahometaniskich w meczecie Omara w Jerozolimie:

„Albo inna przewrotność. Za szczerozłotą kratą stoi na krańcu kamienia ozdobna szafka, a w niej srebrna urna.

— To ich najświętszy relikwiarz — opowiada przewodnik.

— A co mieści się w tym relikwiarzu? — pytamy.

— Mieszczą się dwa włosy z brody proroka.

Z niesmakiem odwracam się od tego fetyszyzmu czyli ubóstwienia człowieka“ (s. 274 — 275).

Sądzę, że po głębszem zastanowieniu się ks. Kłos zrozumie niebezpieczeństwo tak daleko posuniętego lekceważenia inteligencji czytelników. Każdy chyba odpowie na to, że Mahomet mógł być fałszywym prorokiem, ale jeśli znalazł ludzi, co mu uwierzyli, to przechowywanie relikwii po nim nie jest z ich strony przewrotnością, tylko normalnym objawem kultu, mającego swój odpowiednik w katolickim kulcie relikwii świętych Pańskich. Nazywanie tego „fetyszyzmem“ jest nietylko dowodem ignoracji, ale także podważaniem jednej z form życia religijnego w Kościele. I chciałbym wiedzieć, jakim prawem może ks. Kłos piorunować potem na „fanatyzm“, panujący w mahometańskim uniwersytecie w Kairze, gdy daje sam dowody tak daleko posuniętego własnego fanatyzmu? Pozwolę sobie przypomnieć w tem miejscu autorowi słowa A. Manzoni, zacytowane z uznaniem przez Piusa XI-ego w encyklice o chrześcijańskim wychowaniu młodzieży:

„Kościół... nigdy nie utrzymywał, że poza jego łonem, lub bez jego nauczania, człowiek nie może poznać żadnej prawdy moralnej; owszem, to zdanie potępił niejednokrotnie, ponieważ w różnych formach ono się zjawiało etc.“.

Jakże szlachetnem zadaniem byłoby więc uwypuklić te prawdy moralne w religjach, z którymi się ks. Kłos w swej podróży zetknął. To dopiero byłoby świadectwem głębokiej wiary, bo stwierdzałoby dobroć Opatrzności Bożej, która rozsiewa wśród ludów, nie znających pełni Objawienia, tyle światła, aby nawet w granicach niedoskonałego poznania prawdy widna była dla ludzi dobrej woli droga do zbawienia. Dopiero w takim ujęciu poznalibyśmy wtedy w ks. Kłosie człowieka, który nienadaremnie na Bożą Rolę jeździł, który z tej wyprawy wyniósł głębsze przejęcie się rzeczywistym duchem chrześcijaństwa — miłością!

Przejdźmy wreszcie do relacji z podróży do krajów całkiem już dla nas egzotycznych. Bardzo miłą i pełną uroku książkę o pobycie swoim wśród Indian brazylijskich napisał Arkady Fiedler. Rzecz ma charakter napół powieściowy i sprowadza się głównie do charaktery-

styki tubylców, z którymi autor się stykał. Celem wyprawy do Brazylii było poszukiwanie okazów fauny brazylijskiej dla polskich instytucji naukowych, stąd też głównym wątkiem opowiadania są myśliwskie dzieje autora w puszczy. Towarzystwo Indian Koroadów było do pewnego stopnia warunkiem powodzenia wyprawy, albowiem bez ich doświadczenia łowieckiego i przewodnictwa niepodobna byłoby osiągnąć celu, dla którego autor przyjechał. Puszcza i wspólne łowy — to teren, na którym dokonało się ciekawe zbliżenie Europejczyka z ludem pierwotnym, pełnym dziecinnych często odruchów, ale zarazem i ciekawych, oryginalnych właściwości charakteru. Autor umiał zająć wobec swych nowych przyjaciół (a niełatwo było pozyskać ich trwałe zaufanie) postawę sympatyczną, rzetelnie ludzką i uczciwą. W świetle tej książki, nie grupującej materiału obserwacyjnego według żadnego utartego schematu, doskonale poznajemy warunki życia i duszę brazylijskich Indian, ich swoistą kulturę i obyczaje. Jest to książka bogata i napisana z pewnym literackim talentem.

Dobre pod względem informacyjnym, ale nie mogące rościć prawa do wartości literackiej, są dwie książki A d a m a P a s z k o w i c z a o Angoli. Autor dał w nich dwie dopełniające się relacje o jednej i tej samej podróży; stąd podobieństwo zasadniczego układu treści i zbieżność wielu szczegółów. *Listy z Angoli* mają raczej charakter reportersko-impresjonistyczny, natomiast *Wśród murzynów Angoli* — jest książką informacyjno-propagandową. Autor nakłania swych czytelników do oszczędzania pieniędzy, aby mogli w przyszłości wkroczyć na wielkie szlaki kolonizacyjne i handlowe świata. Oba dziełka dają niezłe pojęcie o całokształcie geograficznego charakteru i stosunków ekonomicznych Angoli, stanowiąc obok istniejących już książek dawniejszych o tej kolonii portugalskiej (np. Jerzego Chmielewskiego) niezły przewodnik informacyjny dla ludzi interesujących się tym krajem.

Inną część Afryki omawia najobszerniejsza z naszych egzotycznych książek podróżniczych ostatniej doby, mianowicie Ludwika Ciechanowieckiej *W sercu Sahary*. Autorka zdecydowała się na podróż automobile ciężarowym w głąb Sahary, docierając poprzez Ghardaja (stolica Mzabu), El Golea, In Salah do Tamanrassetu, który jest stolicą Hoggaru, krainy Tuaregów. Podróż obfitowała w liczne trudności, przygody i nieprzewidziane postoje, np. w Ghardaja, gdzie autorka musiała zabawić przeszło miesiąc, poznając dzięki temu życie i obyczaje Mozabitów. Książka ma charakter dziennikarskiej impresji: mnóstwo scen ulicz-

nych, spotkań, rozmów, wywiadów, szkicowych portretów, wszystko to ułożone według schematu kroniki podróży. Dopiero w końcowych przypiskach autorka daje pewne usystematyzowanie niektórych wiadomości o kraju i ludziach. Gdyby nie te przypisy, trudno byłoby obronić się przed wrażeniem pewnego chaosu, jaki książka pozostawia w pamięci. Ale to chyba jedyny poważniejszy zarzut, jaki jej można postawić. Żywość opowiadania i plastyka wizji egzotycznego kraju nadają temu dziełu piętno niewątpliwego literackiego talentu. W dorobku naszej literatury podróżniczej stanowi książka p. Ciechanowieckiej pozycję wartościową.

W pewnym związku z interesującym nas tematem pozostają wreszcie dwie książki, poświęcone turystyce wysokogórskiej. Są to: Jalu Kurka *Mount Everest 1924* oraz K. Haensla *Walka o Matterhorn*. Rzeczy te nie są opisami podróży, odbytych przez autorów, lecz powieściami, a więc utworami, wprowadzającymi już pierwiastek fikcji literackiej. Jalu Kurek opisał bardzo plastycznie wyprawę Mallory'ego i Irvine'a na niezdojdyty szczyt ziemi, choć przepoił swoje opowiadanie zbyt silnie liryzmem, nie wzmagającym, lecz osłabiającym wstrząsający patos całego zdarzenia. Dziwna rzecz, jak mało naśladowców znajduje u nas surowa prostota i wstrzemięźliwość uczuciowa Conrada, będąca najgłębszą postawą pisarza, gdy opowiada o tragicznym wysiłku człowieka w walce z przyrodą. Powieść Haensla, tłumaczona dość lichy na język polski, jest typową idealizacją sportu wysokogórskiego. Ale tylko sportu! Bohater powieści należy do ludzi, którzy nie zdobywają szczytu, o ile ktoś inny już się przedtem na niego dostał. Oczywiście, przyjmujemy do wiadomości to zapatrywanie, ale bez entuzjazmu i należytego zrozumienia. Gdyby wartość moralna turystyki wysokogórskiej ograniczała się tylko do zaspokajania takich ambicyjek, byłby to fakt godny pożałowania. Na szczęście jest w pędzie ludzkim do gór jeszcze cała gama innych przeżyć, które najgłębiej może oddaje *Księga Ubogich*:

Do tego doszedłszy kresu,
Stanąwszy na takim szczycie,
Uczulibyście, jak wolnem,
Niekrępowaniem jest życie...

Ale żeby to przeżyć, niekoniecznie potrzebna jest świadomość, że nikt przede mną na szczycie tym nie powstał¹.

KONRAD GÓRSKI

¹ Patrz str. 215.

LITERATURA PAMIĘTNIKARSKA

A) Prace polskie:

Berkan Władysław — Ks. Patron Wawrzyniak w moich wspomnieniach (Poznań); *Diamond Herman* — Pamiętnik (Kraków); *Filipowski Józef* — Wspomnienia o St. Wyspiańskim (Kraków); *Gąsecki Jan Bożawola* — Nieco wspomnień z lat młodych (b. m.); *Glass Henryk* — Na szlaku Chudego Wilka. Z podziemi ku Polsce; *Grabowski Witold* — Wspomnienia kaliszczanina o życiu młodzieży w latach 1884—8 (Kalisz); *Hofmokr-Ostrowski Zygmunt* — W Modzelinie. Pamiętniki adwokata, t. XVIII; *Jakubowicz Ildefons* — Szkice i obrazki. Zabawne ale prawdziwe zdarzenia z niedawnej przeszłości (Pelplin); *Jasiński Zygmunt* — Wspomnienia. Wojna światowa (1914—1918). W odrodzonej Polsce (1918—1922); *Juszkiewicz Henryk* — Rok 1905. Parę kart z pamiętnika; *Karwatowa Anna* — Moje wspomnienia 1828—1914 (Pelplin); *Kasprowiczowa Marja* — Dziennik, t. I; *Kowalczyk Jan Jakób* — Odrodzenie Górnego Śląska (Katowice); *Majewski Stanisław* — Szlakiem zwycięstwa (Gdynia); Pamiętniki bezrobotnych Nr. 1—57; *Piotrowski Grzegorz* — Z wysokości lotu i w perspektywie czasu; *Piskozub Paweł* — Legjoniści polscy w armii włoskiej 1917—18; *Potocki Jerzy* — Na wojnie i na łowach; *Rose Karol* — Wspomnienia berlińskie; *Rosen Jan* — Wspomnienia 1860—1925. Spisała Anna Leo; *Rómmel Juljusz* — Moje walki z Budiennym (b. m.); *Składkowski Felicjan Sławoj* — Moja służba w brygadzie, t. I i II; *Staniewiczowa Anna* — Wspomnienia; *Święcicka-Jastrzębiec Janina* — Za kulisami opery. Z pamiętnika artystki; *Talko-Hryncewicz Julian* — Wspomnienia z lat ostatnich (1908—1932); *Urke-Nachalnik* — Życiorys własny przestępcy (Poznań); *Wasilewski Leon* — Moje wspomnienia ukraińskie.

B) Prace tłumaczone:

Herzl — Pamiętniki t. I, tł. H. Weissówna; *Lutyk Stefanja* — Na wschód, tł. M. Emisarska; *Omm Peter* — Podziemna dyktatura, tł. Aleks. Wat.

¹⁾ Ze względu na trudności otrzymania egzemplarzy recenzyjnych w artykule powyższym nie zostały omówione następujące dzieła podróżnicze, w 1932 roku:

S. A. Andrée — *Tragedja wśród lodów*; Jan Duma — *Opis mojej podróży dookoła Polski*; Leszek Gustowski — *Od Warszawy do Sahary*; Roman Jasiński — *Po Syberji i Mandżurji*; ks. Ig. Posadny — *Drogą pielgrzymów*; ks. T. Radkowski — *Przez Algier*.

PODANY SPIS, ZAWIERAJĄCY 30 POZYCYJ LITERATURY pamiętnikarskiej za jeden tylko rok 1932, nadaje akcentu realności stylistycznej hyperboli o „zalewie“ rynku księgarskiego przez pamiętniki. „Zalew“ ten ma swoje uzasadnienie. Zawsze okresy wielkich wydarzeń, wstrząsających „domowymi węglami“ społeczeństw, dostarczały nawet jednostkom przeciętnym obfitego materiału do obserwacji i przeżyć, a indywidualnościom wybitnym pola do całkowitego wyładowania swej energii. Żyjemy zaś ciągle jeszcze w orbicie tych wstrząśnień, a nawet ostatnie lata szczególnie może sprzyjają publikacji wszelkiego rodzaju wspomnień, zważywszy, że dokonał się już pewien dystans w stosunku do wojny europejskiej, będącej zamknięciem jednej epoki, a początkiem nowej. Życie bieżące podkreśla szczególnie silnie w świadomości jednostek poczucie linii granicznej między tem, co już się skończyło, a tem, co jako już teraz krystalizujący się kształt życia widnieje w przyszłości. Taki stan niewątpliwie potęguje poczucie kontrastu i sprzyja potrzebie utrwalenia doznań.

Wojna i jej konsekwencje znajdują wyraz w olbrzymiej większości omawianych pamiętników. Na 27 pozycjach polskich (z tłumaczeń, wojenny żywioł panuje tylko u St. Lutyk) w 18 tematem jest wojna jako motyw wyłączny, lub bardzo ważny, a tylko w paru stanowi czynnik drugoplanowy. Kto pisze i jak ujmuje żywioł tych zdarzeń? Panuje pod tym względem duża różnorodność. Przedewszystkiem wojskowi różnych stopni. Ci ukazują nam front, szarość i grozę tego życia, walki polsko-bolszewickie, kampanie legionów polskich, głównie Pierwszej Brygady. Charakterystyczny jest brak wspomnień ze służby pod sztandarami obcymi, oraz obrazu formowania się jednostek bojowych polskich w łonie armji rosyjskiej. W bardzo drobnej mierze lukę tę wypełnia Glass, którego gros wspomnień ma charakter cywilny, dotyczy organizacji harcerskich. Rysów dopełniających do tego obrazu dostarczają zapiski polityków, działających za frontem. Więc pamiętniki Diamanda przenoszą nas do Wiednia (rzadziej do Lwowa lub Krakowa) w środowisko Koła Polskiego w parlamencie austriackim. Tam też przebywa Jasiński jako wysoki urzędnik Ministerstwa Komunikacji. Zabiegi polityków w Berlinie omawia Rose, malując jednocześnie życie emigracji polskiej w Niemczech, składającej się wyłącznie niemal z rzemieślników oraz robotników fabrycznych i rolnych. W atmosferę placówek dyplomatycznych w Szwajcarji wprowadza nas wojenna część *Wspomnień* Rosena, który osiadłszy tam na czas wojny, brał udział

w pracy propagandowej i filantropijnej. Na wschód, za front rosyjski, do Petersburga i Kijowa przenoszą nas wspomnienia prof. Talko-Hryncewicz. Obracamy się tutaj w zamożnej naogół sferze inteligencji, ziemianstwa lub arystokracji. Niedoli rzesz chłopskich, ewakuowanych przez rząd rosyjski w r. 1915, dotyka krótko Glass.

Wojna, chociaż stanowi dominujący ilościowo i jakościowo element treści pamiętników, nie wyczerpuje ich jednak całkowicie. Jako odrębny temat, można wyodrębnić wspomnienia artystów i o artystach (Rose, Kasprowiczowa, Filipowski, Święcicka, Karwatowa, Gąsecki). W inną dziedzinę myśli i w inny świat ludzi wprowadza nas Hofmohl-Ostrowski. Szereg reportaży z procesów sądowych, w których autor brał udział jako obrońca, mają ilustrować myśl o brakach i trudnościach wymiaru sprawiedliwości. Motywy o charakterze sensacyjno-kryminalistycznym, a nawet sens myśli przewodniej, tylko wychodzącej niejako z przeciwnego krańca, bo z ust przestępcy, łączy w pokrewną tematycznie grupę te *Pamiętniki adwokata z Życiorysem przestępcy* — Urke-Nachalnika. Odrębną znów grupę i bardzo jednolitą tematycznie stanowi obszerny tom (57 pozycji) *Pamiętników bezrobotnych*, wydanych jako plon konkursu, rozpisanego przez Instytut Gospodarstwa Społecznego w Warszawie.

Dotychczasowy „przekrój“ produkcji pamiętnikarskiej za rok 1932 wskazuje na znaczną różnorodność i bogactwo zarówno ilościowe jak i tematyczne. W tym momencie nasuwa się pytanie: jaką całą ta produkcja i każda z poszczególnych pozycji ma wartość dla literatury?

Chodzi o to, czy dany pamiętnik posiada w sobie dostateczną siłę wyrazu artystycznego, by wzbudzić w czytelniku tę swoistą radość i zadowolenie, które są cechą przeżycia estetycznego. Nie należy tylko identyfikować tej siły z formą w wąskim, popularnem znaczeniu (język, ornamentyka stylistyczna, kompozycja). Jej źródłem może być każdy gatunek treści, niezależnie od tego, czy ma on lub nie ma wartości dokumentu. Istota cennej leży w charakterze przeżycia, w jego organicznej pełni, wewnętrznej dojrzałości, która znajduje sobie zawsze odpowiedni i najwłaściwszy sposób uzewnętrzniania. Stosunek tych czynników decyduje o wartości literackiej pamiętnika, o tem, czy stanowi on żywy obiekt literatury, czy też martwą pozycję bibliograficzną. Z 30 pamiętników, wydanych w 1932 r., bardzo niewiele osiąga tę wartość i zdobywa sobie prawo zaliczenia do literatury. Tracą to prawo przedewszystkiem te, w których dominują jakieś cele fachowe. Römmel

np. traktuje swoje zapiski jako podręcznik, mający służyć dla celów dydaktyki „rzemiosła“ wojennego, Piskozuba *Kartka z pamiętnika*, wypełniona suchymi faktami i spisem nazwisk, może mieć wartość tylko dokumentu. Podobnie rzecz ma się z broszurami Grabowskiego, Juskiewiczza i Kowalczyka.

Są wśród pamiętników i rzeczy całkiem chybione: produkty grafo-manji (Gąsecki, Święcicka), snobizmu (Potocki), lub żalosnych nieporozumień (Karwatowa, Staniewiczowa, Majewski, Talko-Hryncewicz). Wspomnienia, cenne dla autora lub dla bliskiego grona ludzi, z którymi współżyje, nie wytrzymują tego nacisku krytycznego, jaki pociąga za sobą publikacja. Ta dysproporcja szczególnie uderza we *Wspomnieniach* prof. Talko-Hryncewicza. Nie przemawia do nas ani „fanatyczne umiłowanie nauki“, co podkreśla we wstępie wydawca, ani „obiektywny opis początków rewolucji rosyjskiej“, suchy, ubogi i płytki w ocenie zdarzeń na miarę historyczną. Brak prymitywnej choćby kultury pisarskiej dyskwalifikuje dziełko Berkana, a dziwaczny eksperyment, zastosowany we *Wspomnieniach* Diamanda, odbiera im informacyjną wartość. Eksperyment polega na tem, że wydawcy zgromadzili z listów, pisanych głównie do żony, urywki, dotyczące działalności publicznej zmarłego polityka. Rezultat tej sztucznej koncepcji można było zgóry przewidzieć: chaos niedopowiedzianych szczegółów, wymagający dokładnego komentarza, by się w nich zorjentować. W zasadzie nic nie, można zarzucić wspomnieniom Rosego, Jasińskiego, Wasilewskiego; wzbudzają one szacunek dla autorów i zainteresowanie dla wypadków tak niedawnych, a leżących już za progiem historii. Ci politycy piszą rzeczowo, spokojnie, raczej oświetlają zdarzenia, niż je malują i przeżywają emocjonalnie. Ta publicystyka twarzą zwrócona wstecz, pozbawiona jest nerwu walki, a przez to temperamentu i blasku literackiego. Literackość natomiast promieniuje z publikacyj Glassa, Piotrowskiego, Hofmokl-Ostrowskiego. W tym ostatnim wypadku nawet zbyt silnie, tworząc dysonans z tokiem narracji pamiętnikarskiej. Mniejsza o to, że poszczególne momenty wspomnień tworzą całości zamknięte, jakby nowelkowe. Razi w nich jakaś frywolna kokieterja literacka, chęć wydobycia nastroju makabrycznego w białem świetle słonecznem. Wprowadzenie motywów fantastycznych (*Jutro*) nasuwa przypuszczenie, że pod maską groteski kryje się nie poważna twarz myśliciela, lecz oblicze wesółka, wydmuchującego bańki mydlane dla własnej przyjemności.

Mimo dość dziwnego tytułu — *Z wysokości lotu i w perspektywie*

czasu — wspomnienia Piotrowskiego wywierają wrażenie przyjemne. Oficer marynarki rosyjskiej i lotnik z tych czasów przedwojennych, gdy lotnictwo stawiało pierwsze kroki, wspomina autor swój pobyt w szkole pilotów we Francji, potem sukcesy w Moskwie i Petersburgu. Przelot z Petersburga do Kronsztadu (37 wiorst) czyni go zwycięzcą rekordu światowego. Te skromne wyczyny wobec dzisiejszego poziomu sztuki latania, wzbudzają uśmiech na ustach autora, ale i zrozumiałe wzruszenie. W tego rodzaju „perspektywie czasu” nasuwają mu się refleksje nad istotą postępu, cywilizacji. Piotrowski ma dużo kultury umysłowej i naturalny takt literacki, pisze więc prosto, płynnie, nie bez finezji. Ale jego wspomnienia, jak łatwo i jakby od niechcenia wyszły z pod pióra, tak łatwo giną, zdobywając się na żywot efemerydy. Inną wagę gatunkową mają wspomnienia Glassa, ale podobną wartość. *Szlak Chudego Wilka* wypełniony jest przygodami, jakich dostarczyła tysiącom dorastającej młodzieży wojna. Dzisiejsze pokolenie harcerskie rozczytywać się będzie w nich namiętnie, ale z wątpliwym pożytkiem. W tem zdrowem ciele rezyduje duch bezkrytyczny, niezdolny do subtelniejszej gimnastyki umysłowej, ani wzruszeń głębszych, nad te, które podsuwa wigor cielesny.

W akcji przesiewania materiału pamiętnikarskiego, by zeń wydobyć pozycje prawdziwie cenne dla literatury, doszliśmy do końca.

Z 27 pozycji polskich, nie licząc przekładów, po odrzuceniu pięknego drobiazgu, jakim są „Wspomnienia o Stanisławie Wyspiańskim” Filipowskiego, pozostaje pięć tylko, stanowiących wartościowy nabytek dla literatury: Kasprowiczowa, Rosen, Składkowski, Urke-Nachalnik, *Pamiętniki bezrobotnych*.

Dotychczas pojawiły się dwie części *Dziennika* Kasprowiczowej: „Moje życie z nim” (1910—1914) i „Wojna” (1914—1922). Zrozumiałe jest zainteresowanie, z jakim kulturalny czytelnik polski bierze do rąk tę książkę. Natomiast nieusprawiedliwione są częste głosy rozczarowania, chociaż i to tłumaczy się dość łatwo charakterystycznym nieporozumieniem. W *Dzienniku* tym chcemy widzieć i obserwować Kasprowicza przede wszystkim i wyłącznie. Tymczasem na plan pierwszy wysuwa się postać autorki. Jeżeli jednak zdołamy się na lojalność i uznamy jej prawo do pisania o tem, co uważa za właściwe (Kasprowiczowa zresztą uprzedza czytelnika choćby tytułem pierwszej części: *Moje życie z nim*), nieporozumienie rozwiewa się. Zapewne, Kasprowiczowa unika realistycznej anegdoty. Jednak, skupiając się pra-

wie wyłącznie na analizie swego uczuciowego stosunku do męża, daje już przez to samo bardzo dużo konkretnego materiału o wielkim poecie.

Z drugiej strony relacje o procesie twórczym *Marchoła*, genetyka pieśni *Ksiąg ubogich*, uwagi o *Hymnach* stanowią pierwszorzędny materiał dla wielbicieli talentu Kasprowicza, nie mówiąc już o badaczach literatury.

Jednak rozpatrywanie „Dziennika“ wyłącznie pod kątem informacyj o Kasprowiczu byłyby niesprawiedliwością. Nie wolno zapominać o autorce. Jej duch wypełnia karty pamiętnika i nasycy wszystko właściwą sobie atmosferą. Takie już jest prawo psychologii grupy, że życie jednostek, postawionych przez los powyżej poziomu przeciętności, podlega, choćby prawem kontrastu, surowszej, bardziej zaostrej ocenie krytycznej. Oczy nasze niby „chytne szpiegi“ łatwiej chwytają rysy ujemne, zapominając zrównoważyć je z rysami dodatnimi. *Dziennik* Kasprowiczowej dostarcza aż nadto materiału do tego rodzaju impresyj. Z pod maski miłości nie trudno wydobyć zadowolenie kobiety ambitnej, która zdobyła serce wielkiego człowieka. Dlatego brzmi w jej wyznaniach ostry dysonans, ale pozbawiony płaskich, lub naiwnych akcentów. Przedewszystkiem ambicja nie jest tuzinkowa; ma ona ten rys dodatni, że nie chce być pasorzytem, karmiącym się blaskami sławy. Ma świadomość, że trzeba się zdobyć na pełnowartościową zapłatę. Obowiązek ten podejmuje i, biorąc po ludzku, wywiązuje się z niego w zupełności. A przecież nie było to łatwe, zważywszy na gwałtowny, arbitralny i despotyczny charakter poety, na jego wyczuloną intuicję. Ta młoda kobieta, rzucona w obce jej środowisko, zstępująca z wygód półarystokratycznego dobrobytu w skromne pokoiki profesora-literata, potrafiła zorganizować mu nietylko gospodarstwo, ale i wytworzyć równą, pogodną, kulturalną atmosferę domową. Dysonujące, „fałszywe“ wydźwięki mają swe źródło jeszcze i w innych powodach. Notatki zaczyna spisywać kobieta młodzianka, obyta i wypolerowana wprawdzie w atmosferze wysokiej kultury towarzyskiej, ale jeszcze niedoświadczona w stosunku do realizmu życia. A w zapiskach swych podejmuje drogę najtrudniejszą, znów bardzo ambitną. Ta organizacja aktywna, refleksyjna, nie zadowala się bezpośredniością wylewu lirycznego. Dąży równocześnie do postawy analityczno-krytycznej względem samej siebie i nieświadoma wpada w pułapki, jakie zastawia na człowieka obnażająca się szczerłość. Z biegiem czasu doświadczenie wzrasta. Kasprowi-

czowa zaczynać oceniać trafnie siebie i świat, a te momenty *Dziennika*, w których jej refleksja odrywa się od stałego podłoża („moje życie z nim“) i zdobywa się na samodzielne obserwacje (uwagi o wojnie, o rewolucji bolszewickiej, stosunek do przyrody, sceny z obrony Lwowa) wskazują na to, że podjęty wysiłek kształtowania siebie, by możliwie dorównać człowiekowi, ku któremu pchnęła ją w równej bodaj mierze miłość i ambicja, nie został zmarnowany.

„Dziennik“ Kasprowiczowej wprawdzie, podobnie jak i inne tego gatunku publikacje, jako całość, tworzy sumę poszczególnych notatek, ułożonych chronologicznie, jednak wyróżnia się tem, że posiada wyraźną linię rozwojową, jakby nić akcji dramatycznej, co upodabnia go do utworów celowo konstruowanych. Ta „powieść“, snująca intymną nić dziejów miłości, jest dziełem niewątpliwie talentu literackiego i to właśnie, prócz wartości dokumentu psychologicznego, pozwala zaliczyć *Dziennik* Kasprowiczowej do szeregu żywych dzieł literatury.

Zupełnie inne horyzonty i odmienny świat otwierają nam *Wspomnienia* Rosena. Gdy u Kasprowiczowej czas, koloryt epoki nie odgrywają większego znaczenia, tutaj zwrot do przeszłości minionej stanowi akcent dominujący; gdy u Kasprowiczowej panuje półton intymnej spowiedzi, tutaj barwa, gwar i ruch wytwornej sceny życia. Ale jak tam z samego życia wynikła linja rozwojowa nadaje *Dziennikowi* rys utworu komponowanego celowo, tu jedność i jednolitość wewnętrzna ma swe źródło w swojego rodzaju „podstępie“ literackim. Bowiem *Wspomnień* nie napisał sam Rosen. Opierając się na jego opowiadaniach, rolę tę wziął na siebie „człowiek bliski i przyjaciel“ (p. Anna Leo). I tem się tłumaczy, że *Wspomnienia* tchną subtelnym czarem kobiecego pióra, są pełne wdzięku i wytwornego taktu. Rosen w swej „cygańskiej“ wędrówce, jako wzięty malarz-batalista, poznał kawał świata. Zetknął się lub pozostawał w bliskim kontakcie ze wszystkim, co z ludzi i rzeczy miała w tych czasach Europa wybitnego. Tłumy postaci przewijają się przez kartki pamiętnika (Zola, V. Hugo, Verlaine, Kraszewski, Chełmoński, Kossak, Sienkiewicz, Aleksander III, Mikołaj II, Paderewski — oto parę postaci, które ilustrują krąg zetknięć i znajomości). Ze środowisk dokładniej poznajemy Warszawę z końca ub. wieku, Monachjum, Paryż. Ale i w Rzymie, Petersburgu czy Bukareszcie, Norwegji czy Afryce czuje się Rosen swobodnie, bo nigdzie nie zagrzewa miejsca na stałe. Rosen jest bystrym obserwatorem, ale przeważa w nim plastyk, malarz nad psychologiem i filozofem. Stąd obraz epoki, barwny, żywy,

w świetle pogody i humoru oglądany uderza prawdą życia, ale jest raczej powierzchowny, nie wnikający do głębszych pokładów.

Co stanowi urok *Mojej służby w Brygadzie* Składkowskiego? Dla tych, którzy z nią byli osobiście związani, to czar wspomnień, możliwość przebycia tego długiego i obfitego w zdarzenia szlaku, jaki przemierzyła Brygada. Czem jednak wytłumaczyć sobie ów czar u czytelnika, nie mającego tak osobistego stosunku do treści pamiętników. Naturalnie działa tu bardzo silnie ten bodziec zaciekawienia, związany z historyczną rolą Brygady; przedewszystkiem jednak samorodny talent autora. Składkowski pisze z dnia na dzień, pod „wrażeniem chwili“. Ale wspomnienia jego nie ociekają tym ciepłym sosem bezpośredniości, który tak deformuje realizm przeżycia. W każdym momencie odnajdujemy dystans między bodźcem zewnętrznym a reakcją piszącego, dzięki czemu zanotowana treść przybiera skończone kształty. Sprawcą tego dystansu jest humor autora, będący jego stałą postawą duchową wobec życia. W postawie tej w doskonałą, organiczną całość splatają się przeciwne napięcia psychiczne: impulsywna wrażliwość z chłodną wstrzeźmiewczością, czego rezultatem jest umiar i prostota. Humor jest tym filtrem, który nie pozwoli przerodzić się sentymentowi w sentymentalizm, uczuciom szczerym w wyobrażnię uczuć, konkretnej myśli w pustą abstrakcję, a realności kształtów i barw w fantastykę. Umiejętność podwójnego widzenia, t. z. oglądania zjawisk z różnych stron równocześnie, widzenie ich cech dodatnich i ujemnych, wielkości i małości, cieni mistycznych (jakby powiedział Prus) i dotykalnych kształtów materji daje w rezultacie umiar, pełnię realizmu bez nadmiaru czy niedomiaru. Humor ten zaprawiony pogodą i zdrowiem daje epicką równowagę, która nie zaciera jednak cech indywidualnych piszącego.

Posiadając tak szczęśliwą naturę, Składkowski może pisać słowem prostem, bez posilkowania się skomplikowanymi chwytami stylistycznymi, by wywołać silny efekt. Notatki możnaby nazwać nawet stereotypowymi. Ale jaką barwą i świeżością uderzają na tem tle przepyszne, zwarte, od niechcienia rzucone obrazki czy sceny! A niema objawu z życia żołnierskiego na wojnie, któreby nie zostało utrwalone na tym czułym filmie. Ktoś porównał *Moją służbę w Brygadzie* z *Pamiętnikami* Paska. Spostrzeżenie trafne. I tu i tam żywość barw, plastyka postaci, szczery rubaszny humor, u Składkowskiego nie cofający się nawet przed dosadnym słowem. Ale i ogromna różnica. Nietylko ta, którą wysuwa przedział wieków. Różnica tkwi w typie. Składkowski jest czło-

wiekiem zdolnym do delikatnych i subtelnych uczuć, których niezależnie od poziomu kultury umysłowej, napróżno szukać u Paska. Dla Składkowskiego wojna nie jest sposobnością wyładowania się nadmiaru sił żywotnych ani tembardziej chęci zdobycia sławy. Bardzo powściągliwie daje Składkowski wyraz humanitarnym uczuciom, odpycha go okropność i ohyda wojny. Ani razu nie zabrzmiał fałszywy patos romantyzmu militarnego. Jest twarde zrozumienie, że wojna, dobrowolny udział w niej jego i całej Brygady, to droga jedyna, tragicznie niepewna, realizacji idei. Ten głos idei nie wyraża się w słowach; została ona tak zabsorbowana, tak wszczepiła się w krew, że wyraża się nieustannie w czynie i niewidocznie przenika każdy odruch. To zespolenie idei i czynu, to całkowicie świadome wzięcie na barki odpowiedzialności i ciężkiego obowiązku nadaje kartkom pamiętnika akcent głębokiej powagi, rozświecła je światłem piękna moralnego. Źródłem tego światła nie jest wyłącznie postać autora. Składkowski, choć pisze w pierwszej osobie, w jego pamiętniku niema zupełnie egotyzmu. Składkowski jest tak zrośnięty ze środowiskiem legionowem Brygady, że pisząc o sobie, notując spostrzeżenia i przeżycia, oddaje w całej czystości ducha grupy. Z mnóstwa publikacji legionowych dopiero pamiętniki Składkowskiego pozwalają bliżej poznać, spokojnie zważyć i ocenić jakość tej siły i zwartości duchowej, jaki reprezentowała w tych czasach ogólnej niepewności Brygada. Tak zwartej i tak zorganizowanej psychicznie grupy nie mogły rozbić najgorsze ciosy zewnętrzne. Dzisiaj, po latach, możliwość obcowania z mocnym, ofiarnym, zrównoważonym i pogodnym duchem grupy stanowi bardzo cenny walor dydaktyczny dla społeczeństwa.

Przystępując z kolei do omówienia *Życiorysu własnego przestępcy* Urke-Nachalnika, niepodobna znaleźć motywu, któryby posłużył jako gładkie przejście, literacki pomost od pamiętników Składkowskiego. Tak różne to światy, że trzeba się zgodzić na skok w konstrukcji niniejszego szkicu.

Życiorys ma charakter opowiadania z wyraźnymi cechami konstruowanej powieści na tle osobistych przeżyć. Nie wchodząc w znaczenie, jakie ma utwór ten dla nauki, chociaż ta atmosfera, zasugerowana przedmową dr. Stefana Błachowskiego i opracowaniem mg. fil. Stanisława Kowalskiego, odgrywa swą rolę w reakcji czytelnika na utwór, przyznać mu trzeba duże znaczenie dla literatury. Nachalnik świetnie odtworza środowisko żydowskie. Najdokładniej maluje żydów ortodoksów, zamieszkujących małe miasteczka, ale znajdzie się sporo rysów dla po-

znania środowisk materialnie wyżej stojących i obyczajowo odcinających się już od ghetta. W literaturze polskiej od czasów *Lejbe i Siory* Niemcewicza żydzi reprezentowani są silnie. Ale nawet w utworach specjalnie „żydowskich“, posługujących się metodami skrajnego realizmu, obraz środowiska lub portrety poszczególnych jednostek tchną ciągle konwencjonalizmem lub deformuje je tendencja. U Nachalnika niema tego i być nie może. Sam żyd z małego miasteczka, choć zamożnej rodziny kupieckiej, wzrastający pod wpływem matki fanatycznie ortodoksyjnej żydówki, wychowanek chederu i jeszywetu, choć posiada stosunek krytyczny do swego środowiska, jednak uczucia samotnego wyrzutka społeczeństwa, bolejącego nad swym stanem moralnym, hamują przesadę krytycyzmu i pozwalają odtwarzać świat żydowski w całej jego realnej prawdzie. Ale jako „powieść“ środowiskowa daje nam przedewszystkiem Życiorys poznać podziemny świat przestępców. Obraz bogaty w szczegóły, w realia „zawodu“, oddaje cały straszliwy „klimat“ melin złodziejskich, szynków, domów publicznych, cel więziennych. Píše to nie literat-obszrwator, lecz Urke — zawodowy mistrz kunsztu złodziejskiego. Przestępca, ale i nieszczęśliwy człowiek. Te karty, dyżące wyziewami bagna moralnego, są rachunkiem sumienia jednostki upadłej, słabego charakteru, która nie miała sił wyzwolić się z demonicznych pętów zła, ale w którego duszy złożone jest pragnienie dobra i uczciwości. Ten rachunek przeraża go, wywołuje wybuchy fatalistycznej determinacji, ale stanowi ulgę spowiedzi, która uspakaja.

W dobie literackiego kryzysu nasuwa on fachowemu piśmiennictwu dwa kapitalne problemy: zawartości i kształtu dzieła, jego treści i formy, skupiające się w starej, jędrnej zasadzie — pełne, intensywne i szczere przeżycie, zorganizowane w świadomości jednostki, znajduje sobie bezpośrednio najwłaściwsze środki ekspresji niezależnie od panującej mody i kierunków. Bo nie literackość nadaż dziełu Nachalnika piętno wysokiej wartości. Przeciwnie, ta jego literackość jest dość lichego gatunku, świadcząca o małej kulturze pisarskiej. Ale właśnie tchnienie prawdy przeżycia nadaż tej zgruba ciosanej bryle urok jakiegoś prymitywu.

Podobne refleksje nasuwają też *Pamiętniki bezrobotnych*. Dotychczas ogłosił ich Instytut Gospodarstwa Społecznego 57, reprezentujących wszystkie wybitniejsze ośrodki miejskie, a nawet drobne miasteczka i wieś. Mamy tam przedstawicieli najróżnorodniejszych zawodów fachowych i szczebli ekonomicznych w obrębie klasy pracowników fizycz-

nych. Trudno w krótkim szkicu omawiać każdy z pamiętników poszczególnie, zresztą chybiałoby to celu. Podobieństwo sytuacji i narzucony przez konkurs schemat sprawiają, że pamiętniki są bardzo do siebie podobne. Ale w ramach schematu jakież bogactwo typów ludzkich! Jakież nieprzebrane źródło obserwacji i spostrzeżeń. Czy wolno jednak przystępować do tych pamiętników z lancetem krytyczno-literackim, czy nie będzie to okrutną ironją? Jest w nich bowiem przede wszystkim paląca prawda rzeczywistości, naga niedola ludzi nękanych przez głód i niejako żywcem, a bezprawnie mordowanych. Bo skoro dane im było życie, mają nie tylko prawo, ale i obowiązek żyć, a giną. Wymowa tej prawdy jest w *Pamiętnikach* tak potężna, że najszczerze współczucie zamienia się w gryzący wstyd, w poczucie tragicznej winy, którą zmazać można tylko na drodze pozytywnego działania-ratunku. Już w związku z *Życiorysem* Nachalnika nasuwa się myśl, czy nie my wszyscy, syte, zorganizowane społeczeństwo, jesteśmy przyczyną panującego zła. Ale gdy tam nie wchodziła w grę pospolita nędza materialna, gdy zdecydowanie ujemna wartość moralna przestępcy uprawniała bądź co bądź do zajęcia postawy obronnego egoizmu, tutaj imponujące piękno postawy moralnej tych bezrobotnych nędzarzy druzgoce spokój wewnętrzny człowieka sytego. W tych dojmująco szczerych wyznaniach ani razu nie przewija się myśl o ulżeniu swej doli przez kradzież lub inną drogę, kolidującą z prawem lub moralnością, nie zrywa się mściwe słowo rozrachunku z tymi, co posiadają. Przez ból i cierpienie przebija imponujący spokój nie bezradnej bierności opadającego z sił głodomora, lecz głębokie przeświadczenie człowieka, że istnieje prosty środek ku rozwiązaniu zła. Tym środkiem — ludzkie prawo do pracy, ten fundament radości i sensu życia.

Powieść nasza zajmowała się robotnikiem miejskim i wiejskim, ich warunkami życia i psychologią. Ale „Pamiętniki bezrobotnych“ wskazują, jak, dotychczas przynajmniej, literatura nie zna tego świata pracy. I znów trzeba stwierdzić, że w ramki nieraz najsakrajniejszej metody realistycznej oprawia wyimaginowany obrazek, konwencjonalny i mdły. „Pamiętniki bezrobotnych“ ze swą prawdą przeżycia, które wyzwala naturalne piętno ekspresji, stają się najlepszym przykładem pewnych kierunków nowej sztuki literackiej. Sztucznie brzmią strofy poetów proletariackich, a estetyczne zachwyty nad urokiem maszyny i pochwała pracy błędną wobec prostego „hymnu“, jaki śpiewa w zakończeniu swego pamiętnika (Nr. 17) dziesiętnastoletni chłopak robotnik.

„Zamiatam szeroki trotuar. Mam twarz jasną i zdaje się, że pogodną. Znikło napięcie, niepokój. Jest jakby we mnie wielka cisza i wielki spokój. Na ulicy szum, gwar, hałas, ale ja nic nie słyszę, nic mnie nie razi, nic mnie nie męczy. Zamiatam ulicę ruchem żniwiarza. Kiedyś myślałem o rytmie roboczym. Jeśli kiedykolwiek, to właśnie teraz praca moja jest współrzedną z jednoczasowym skórczem komór sercowych. Dlatego może tak lekko mi. Nie myślę, nie kombinuję. Teraz pracuję, mam pracę“.

Pozostają jeszcze do omówienia przekłady. Jest ich trzy i żadna z pozycji nie stanowi nabytku specjalnie cennego. Zręczny reportaż Omma, odtwarzający za pośrednictwem pamiętnika osobistego sekretarza słynnego Al Capone, życie podziemne amerykańskich przemytników, jest interesującą „powieścią sensacyjną“, jakich zresztą wiele. A przetłumaczenie wspomnień Stefanji Lutyk (*Na wschód*) można usprawiedliwić tylko tem, że autorka w swej ucieczce przed bolszewikami spędziła na szlaku syberyjskiej kolei parę tygodni w pociągu polskiego bataljonu syberyjskiego. *Pamiętniki* Herzla, twórcy nowego kierunku sjonistycznego, narazie nie mogą pociągać polskiego czytelnika ani formą, ani nawet treścią. Być może, że w następnych tomach materiału ten okaże się bardziej ciekawy dla interesujących się wysiłkiem żydów w stworzeniu własnego państwa.

Skończyliśmy przegląd pamiętników za rok 1932. Chociaż z obfitej produkcji tylko pięć pamiętników stanowi nabytek cenny, a wśród tych, pięciu trudno jest mówić o jakimś arcydziele, jednak można stwierdzić z dużą dozą prawdopodobieństwa, że dział pamiętnikarski za rok 1932 zapisał się dobrze, a nawet może lepiej niż inne działy literatury.

STANISŁAW FURMANIK

LITERATURA DLA MŁODZIEŻY I DZIECI

a) Książki polskich autorów:

Antoniewiczówna Junina — Mały ogródek; — *Bajeczka o chorej królownie i o Wojtusi*; — *Bajki polskie dla grzecznych dzieci*; *Berger* — Marnotrawny syn.

Biblijoteczka dla dzieci: Białobrzaska — Król i żołnierz; — Kto na ciebie kamieniem, ty na niego chlebem; *Bolkówna Marja* — Wróbel, Zagadka; *Górska Zofja* — Jaś i Małgosia, Siedem łabędzi, Słowiczek; *Las Bruno* — Frankowe szczęście i Podrzutek; *Londyński B.* — Historia malej Nefry i jej ulubieńca Pepa, Jułrzenka, Ostrożnie z papierem, Samotna rusałeczka, Triumf słońca; — *Majewska Helena* — Biała gołąbka, Chata Wuja Toma, Długi, gruby i świdrooki, Kot elektryczny, Kukulka; *Radzyński* — Finka (wyd. III), Jaś i Kasia w balonie; *Rościszewski M.* — Błądny ogień, Czapka Niewidka, O krótkim miesiącu lutym; *Sadowski E.* — Przygody panny Heleny, Stoliczku, jeść! Złota rybka; *Stolarski B.* — Kopciuszek francuski, Oficer i szpieg, Szpak Stary, Czerwony Kapturek, Lis dobroczyńca, O tem jak chłop nabrał dziedzica, Przepowiednia gwiazdkowego dziadka.

Biblijoteka Bajek Całego Świata: Bajki i powiastki dla dzieci, — Cudowne baśnie; *Grimm J. i Grimm W.* — Bajki (oprac. Elw. Korotyńska); *Korotyńska Elwira* — Wesołe zabawy, Świat dzieci, W krainie czarów.

Biblijoteka Iskier: Barszczewski — Tajemnica jeziora Bangweolo; *Smejkal* (vide tłumaczenia).

Biblijoteka Iskier: Ossendowski F. A. — Miljoner „Y”.

Biblijoteka Tęczowa: Dromlewiczowa Zofja — Dziewczynka z Luna Parku, cz. II; *Pinon-Gacka Aniela* — Słowo harcerza, cz. II.

Bicz L. — Mysza i liczydelfko; *Bieroński* — Mały zuch; *Bogusławski Antoni* — Mała Tereska; *Bogusławski Ant. i Czyżowski Kaz. Andr.* — Na straźnicy; *Bornsteinowa J. i Czaplińska A.* — Przygoda Tomka w krainie karłów afrykańskich; *Byno-Arctowa Marja* — Nasza Małenka; *Czarodziejskie baśnie dla grzecznych dzieci*; *Dromlewiczowa* — Przygoda; *Fredro Szembek M.* — Same Tajemnice; *Gąsiorowski Wacław* — Dobosz Woltyżerów; *Grotowska Helena* — Jeniec z północy; — Mali mieszkańcy dużego domu; *Hausvater* — Bilans (obrazek sceniczny); *Hopek Stan. ks.* — Św. Teresa od Dzieciątka Jezus; *Howerla Zygmunt* — Robinson polski; *Izdebska Władysława* — Pamiętnik Babuni, Jacek; *Rolicki Tadeusz* — Pod pełnemi zagłami (piosenki harcerskie); *Junuszevska Hanna* — Ele, mele, dudki! Jawor, ja-

wor; *Juzzy i Suzzy* — Pilot, — Jaś-król Hotentotów (autor Józef Relidzyński); *Kamiński Aleksander* — Antek Cwaniak; *Karlówna Sulamith* — Wieczyste ogniwa; *Kączkowska Marja* — Święty Antoni; *Koerner Lewi* — Bilu; *Konopnicka Marja* — O krasnoludkach i o sierotce Marysi (wyd. X); *Korczakowska Jadwiga* — Jędrusiowe bajki; *Krasucka Janina* — Zawisza; — Bajki i powiastki dla grzecznych dzieci; *Krcalova Olga* — Z krainy baśni; *Krzemieniecka Lucyna* — Bajeczka z podwóreczka, Cudowne okulary, O leniuchach lekkoduchach, Przyszła koza do woza.

Książki Błękitne (redaktorka Janina Remigjuszowa Kwiatkowska): *Bolesławicz* — Śmieszek Pana Wojewody; *Markiz de Cherville* — Wspomnienia psa; *Daudet Alfons* — Przygody Imci Pana Tartarena z Taraskonu; *Duninówna Helena* — Szkolne zwycięstwo Janki; *Rawita-Gawroński Franc.* — Konkury kozackie; *Juszkiewiczowa* — Święto księżycy; *Kari Marja* — Pamiętnik Wandzi, Życie Irenki; *Kutz Tadeusz* — Na trawie; *Lazarusówna Fryderyka* — Krzysztof Kolumb (cz. I, cz. II), Śladem Heleny Parkhurst; *Lewicka Anna* — Danusia i Chińczycy, Korona Bolesława Chrobrego, Wielki czarodziej Tomasz Alva Edison, Za Napoleonem; *Lewicka Marja* — Nasz dom; *Moszyńska Jadwiga* — Moja matka; *Reutt Marja* — Rok Zosi; *Siebe Josephine* — Nowe Opowiadania z Sianek Górnych (cz. I, cz. II); — Siódmostkistki żeńskiej szkoły powszechnej im. Króla Jana Sobieskiego we Lwowie; *Ossendowski F. A.* — Przygody Jurka w Afryce, W krainie niedźwiedzi.

Książki Różowe (redaktorka Janina Remigjuszowa Kwiatkowska): *Czarnocka* — Renia, Czerwony zwycięzca; — Bajki czechosłowackie; *Hohendlingerówna Halina (Ciocia Hala)* — Daduś na pasterce, Luluś w królestwie toruńskich pierników, Święty ptaszek; *Juszkiewiczowa* — Małpka i krabik; *Krzemieniecka Lucyna* — Spotkały się dwie Marysie; *Lazarusówna Fr.* — Chata w słońcu, Na stogu siana; *Lewicka A.* — Wróbleta; *Marszak S. (Stefan Themerson)* — My nie chcemy siedzieć w klatce; *Modlińska Wanda* — Pamiętnik jednego zeszytu; *Moszyńska J.* — O Stachu, Jagusi i brzozowym liście, Wakacje u Babuni; *Ossendowski F. A.* — Narodziny lalki, Daleka podróż boćka; *Pinon-Gacka Aniela* — Bzik Niecnota, Za szybą, Z pamiętnika lalki; *Pniowerówna* — Cztery siostry; *Tomaszewiczówna Walerja* — Wilczek; *Visentini Olga* — Murzyniátko; *Żułkosiowa* — Moi przyjaciele.

Księgozbiorek Dziecięcy: *Korotyńska Elwira* — Ali-Baba i 40 zbójców, Bajki Ezopa; *Marczewska Michalina* — Cudowne zdarzenie, Dobre serce, Dwaj przyjaciele, Kotek małej Olesi, Leniwa prządniczka, Niepoprawni psotnicy, Przygody wiernego psa, Złośliwa rusałka, Złote serduszko; *Nicki Marek* — Atlasowe pantofelki, Księżniczka Klementyna, Odwiedziny Wuja Zygmunta, Podróż Danusi, Postępy Emilki.

Ledóchowska Urszula M. — Wśród bandytów dzikich gór; *Lewicka Anna* — Z naszego morza i przymorza; *Lisowska* — Co słychać w lesie; *Makuszyński Kornel* — Panna z mokrą głową; *Makuszyński K. i Walentynowicz Marjan* — 120 przygód koziołka matolka; *Marlicz Jerzy* — Łowcy przygód; *Morawski Zygmunt* — Harcerenada i Na manowcach; *Morkowiczowa Janina i Sempolowska Stefanja* — W szkole i w domu, czytanki (Szczęśliwy książę, Zajac); *Morkowiczówna Hanna* — 30 kolegów z całej Polski; — Najpiękniejsze bajki 1001 nocy. — Najpiękniejsze bajki Wschodu; *Niewiadomska Cecylja* — Powiastki króciutkie dla młodych dzieci (wyd. V); *Nikorowicz Ignacy* — Loteryjka w niebie. — Oj znowu Purim!; *Orski* — Czarodziejska podróż krasnoludków; *Ossendow-*

ski — Słoń Birara; *Ostrowska-Gramatyka Anna* — Smyk i Urwis; *Pałowski Stan. ks.* — Ofiara Krzysi, Zwycięstwo Ninki; *Paszkowicz Adam* — Wśród murzynów Angoli; *Piechocka Marja* — Zaki XVI wieku; *Piekarczyk* — Skarby na Czorszynie; *Pietras Marjan* — Szóstaki i Siódmaki; *Piosenki* z widowiska kukielkowego p. t. O strasliwym smoku i dzielnym szewczyku, prześlicznej królownie i królu Gwoździku; *Posadzowa Stefanja (Marciszewska)* — Pan Jezus i dzieci; *Porazińska Janina* — Wesola gromada; *Pirgowa Helm Janina* — Zastęp; *Reutt Marja* — Legendy o świętych; *Roguska Z. i Korupczyńska Regina* — Przy choince; *Rościszewski* — Bajki słowiańskie. W-g *Sienkiewicza* — Żywot i męki Juranda rycerza.

Skarbnica Milusińskich: *Bilis Jerzy* — Bajeczka dla Lusienki, Dar tęczyowy (tłum. El-Hor); *Falski* — W państwie małego Wika; *Korotyńska Elwira* — Jaś i Małgosia, Kopciuszek, Tomcio Paluch, (Daniel Defoe) Robinson Kruzoe, Dzieciące lata Kościuszki i Poniatowskiego, Piękna i potwór, Plotkareczka, Trzej królewicze, Woda zdrowia; *Krajewski G.* — Staś górnik; *Krajewski H.* — Jak Henio walczył z bolszewikami; *Kwaśniewski W.* — O głupim żydku i mądrym chłopie; *Kwiatkowska Fr.* — Słoń Dżimbo i Nacia; *Kwiatkowski Fr.* — Bronia i jej wiewiórka; *Mrozowski J.* — O królownie Wisienice i złej macosze, O Walgierzu Wdałym; *Noakowska* — O śnieżycze; *Ślawiński M.* — Jak Pan Prezydent poznał Janka, Miruś w szkole; *Sokolnicki T.* — W grodzie Lecha; *Sokolnicki W.* — W zamku Kruświckim; *Szabłowski Teodor* — Król kotów; *Szawelis Z.* — Mały nurek; *Wolski Z.* — Biedny Kazio, O Bogienice i dzbanku mleka; — *Zulewska M.* — Jak kotek Murzynek nauczył się myszki zjadać, Przynęta na wilki, Zosia w puszczy.

Stawski Mosze (Abu Naaman) — Iczche i inne opowiadania, Ptak i inne opowiadania, Początek rodu lisów bez ogonów i inne opowiadania, Syn handlarza oliwy i inne opowiadania, W drodze do krainy szczęścia i inne opowiadania.

Suchorzewska Marja — Św. Stanisław Kostka; *S-wicz* — Ostatni dzień; *Szelburg-Zarembina Ewa* — Moje wierszyki; *Taylor Jerzy Marjusz* — Ostatni faraon; *Themerson* — Narodziny liter, Początek; *Warzycka Eliza* — Baśnie czarodziejskie, wyd. III; *Urbanowska Zofja* — Gucio zaczarowany (wyd. V); *Weryho-Radziwiłłowiczowa M.* — Co słonko widziało, Różne przygody; *Wolańczyk* — Legendy polskiego morza (Biblioteczka Sokoła, dział Sokoląt).

Wybór polskich bajek.

Zajmujące czytanki: *Arct M.* — Gadające źródło; *Brzosek* — Związek siedmiu; *Burdecka J. M.* — Planetoida 2100; *Buyno-Arctowa* — Syn policjanta, Zemsta; *Chociłowski* — Złamany bagnet; *Darkowski* — W śnieżnym więzieniu; *Duninówna* — Przyjaciółki; *Helm-Pirgowa* — O honor sztubaka; *Jastrzębski Z.* — Powietrzny szlak, Strażnicy morza; *Juszkiewicz Wł.* — Na łasce losu, Żółty przyjaciel; *Kwiecińska Alina* — Kolega z suteryny; *Łoś* — Czarny Wojtek, Księżniczka Mafalda, Przygoda w Serra de Maro; *Monar* — Ogród białego smoka, Wilcza jama; *Popławski Wł.* — Stefek Błyskawica; *Powalski Jan* — W zaklętym zamku; *Taylor J. M.* — Błękitny żagiel, Zamek nad jeziorem.

Zieliński Bolesław — Orli szpon, Wodna Lilja.

Złota Biblioteczka dla Grzecznych Dzieci: *Orski W.* — Bajka o djable Borucie, Czarodziej z Bagdadu, Don Kiszot, Dziad i baba, Historia o ośle, psie, kocie i kogucie, Historia o prawdziwej księżniczce, Jaś i Małgosia, Kazio bekse, Kopciuszek, Kot

w butach, Latający kufer, Mądry krawiec, O siedmiu koziołkach, Pan Twardowski, Piękna Maja, Rybak i jego żona, Sinobrody, Siostrzyczka i braciszek, Śliweczka, Śnieżka, Śpiąca królewna, Tomcio Paluch, Zaczarowany niedźwiedź; *Otolska Bronisława* — Kłamstwo się zawsze wyda, Nieposłuszny Edzio, Odważny tchórz, Prawdziwy głód, Przygoda z rodzynkami, Wycieczka z przeszkodami, Zabawa nie w porę! Zabawa w teatr.

Zulińska Barbara: Nasza mała przyjaciółka.

b) Przekłady z obcych języków:

Alcott Louise May — Janka i Janek; *Beecher Stowe Harriet* — Chata wuja Toma; *Boussenard L.* — Kapitan Łamigłowa, Korsarze mórz południowych, Piekło wśród lodów, W niewoli u ludożerców; *Cervantes de Saavedra Miguel* — Don Kichot i jego przygody; *Defoe Daniel* — Robinson Kruzoe (przygody Robinsona p-g Daniela Defoe, tłum. P. Sz., mimo podania oryginału treść nie jest zaczerpnięta z dzieła Daniela Defoe); *Ewing Juljana Horatia* — Dzieje jedynaka; *Grimm Jakób i Grimm Wilhelm* — Baśnie (wybrał i opracował E. Jezierski); *Grimm Jakób i Grimm Wilhelm* — Bajki i powiastki; *Koch Anna* — Franka; *Kreczkowska Marja* — Robinson Kruzoe; *Marlitt E.* — Hrabianka Gizella, Księżniczka wrzosów, Panienska ze starego młyna; *Mayne Reid* — Bandy ci meksykańscy, Osada w wielkiej pustyni; *Montgomery L. M.* — Dolina tęczy; *Niewierow Aleksander* — Dwaj chłopcy. Przygody Gulliwiера w kraju karłów i olbrzymów; *Szpillman Joseph* — Polak wśród dzieci Marji; *Smejkal* — Sfora Bieguna Południowego (Biblioteka Iskier); *Thompson Seton* — Chłopiec i ryś, Czynk-Cap, Matka cyranka, Dlaczego sikorki tracą rozum raz w roku, Matka liszka, Wilk z Winnipeg, przyjciel małego Jima; *Verne Jules* — Osada w powietrzu, 500 milionów Begumy, Wśród lodów północy; *Zaleska M. J.* — Wyprawa po skarby ukryte wśród puszczy (tłum. z francuskiego, wyd. drugie).

Do tłumaczeń należy zaliczyć 9 książek z Biblioteki Książek Błękitnych i Różowych oraz osnute na tle bajek z 1001 nocy i innych tematów (będących niemal międzynarodowym dorobkiem) opracowania w Biblioteczkach. Nie umieszcza się tych książek w tłumaczeniach, gdyż są to właściwie skróty lub wolne przeróbki zapożyczonego tematu.

WEDŁUG URZĘDOWEGO WYKAZU DRUKÓW, WYDANYCH w Rzeczypospolitej Polskiej (druki zarejestrowane w Bibliotece Narodowej) okazuje się, że w r. 1932 na ogólną liczbę 9703 druków przypada na pozycje literatury pięknej 1188 druków, a w tej liczbie 330 książek dla młodzieży. Te liczby mogą ulec nieznacznym zmianom po ostatecznem ukończeniu prac statystycznych.

Cyfra wydawnictw dla młodzieży nie jest bynajmniej małą liczbą, jeżeli wziąć pod uwagę trudności wydawnicze ostatniego roku oraz podniesienie skali wymagań w stosunku do tych wydawnictw; żąda się

obecnie od nich nietylko dobrej treści, ale również poprawnej formy i estetycznego wyglądu zewnętrznego. Utworzenie przy Ministerstwie W. R. i O. P. komisji do oceny książek do czytania dla młodzieży szkolnej jest właśnie dowodem troski władz oświatowych o dobrą książkę dla młodzieży.

Opierając się na danych, zaczerpniętych z Urzędowego Wykazu Druków, możemy stwierdzić, że poszczególne działy literatury dla młodzieży nie są równomiernie zasilone, np. książek historycznych wydano mniej niż podróżniczych lub obyczajowych. Wynika to ze specjalnego ustosunkowania się do tych tematów. Tematy historyczne wymagają nietylko głębszego przygotowania naukowego, lecz i odmiennego nastawienia psychicznego niż ten nastrój, do którego przywykliśmy w dotychczasowych książkach historycznych. To też nie mamy wiele nowych historycznych powieści. Jako wznowienie zaś pojawiła się zajmująca książka W. Gąsiorowskiego: „Dobosz wołyżerów“, powieść o gorącym tętnie przygód, zapału, odwagi i poświęcenia. Jako historyczną można też traktować książkę Hełm-Pirgowej „Zastęp“; maluje ona w sposób żywy i odpowiadający ówczesnym nastrojom dni niedalekiej przeszłości, atmosferę pracy młodzieży w szkole polskiej w 1913/14 roku.

Więcej inicjatywy widzimy w książkach podróżniczych; autorowie wkraczają często do współczesnych naszych stosunków (zagadnienie morza i marynarki, interesy kraju); tło powieści bywa jednak najczęściej egzotyczne (Barszczewski: „Tajemnica jeziora Bangweolo“, Ossendowski: „Słoń Birara“, Ossendowski: „Miljoner „Y“, H. Grotowska: „Jeniec z północy“), lecz w wielu wypadkach wplątane są tu losy lub dzieje naszych rodaków, polskiej nauki i t. d. Zwłaszcza silnem uczuciem patriotyzmu przepełniona jest książka A. Lewickiej nietylko przygodowa, co raczej podróżniczo-opisowa p. t. „Z naszego morza i przymorza“ oraz o żywym tempie książka Buyno-Arctowej: „Nasza Małenka“; akcja rozgrywa się na terenie Polski, w obronie interesów polskich. Z tłumaczeń piękną książką jest J. V. Smejkała: „Sfóra Bieguna Południowego“, rzecz o wyprawie komandora Byrda, w sposób niesłychanie ciekawy traktująca stosunek człowieka do psów, tych wspaniałych zwierząt północy.

Ze względu na zapotrzebowanie książek przygodowo-przyrodniczych kilka księgarń wznowiło poprzednie wydawnictwa np. Gebethner i Wolff książkę M. J. Zaleskiej: „Wyprawa po skarby“. W Bibliotece Najciekawszych Podróży ukazał się Verne i Mayne Reid, pojawił się też Boussenard. Na tle przygód Robinsona snują swe wątki różni tłu-

macze i przetwarzacze tekstów, do tego stopnia nawet, że książeczka p. t. „Przygody Robinsona w/g Daniela Defoe tłum. P. Sz.“ mimo zaznaczenia, że opiera się na oryginale Daniela Defoe — zawiera historję załogi zatopionej łodzi podwodnej.

Z obyczajowych mamy do zanotowania o współczesnym kolorycie: „Pannę z mokrą głową“, Makuszyńskiego i „Wesołą Gromadkę“ Porazińskiej. Pierwsza — interesująca historia w żywym tempie o losach panny o niezwyklej przeszłości, druga — idealny obraz szkolnych wiejskich dzieciaków i ich usiłowań.

I jeszcze „dzisiejszość“ jest poruszona w sposób głęboki i artystyczny w ciekawej pod względem ujęcia książce Hanny Mortkowi-czówny p. t.: 30 kolegów z całej Polski. Stoi ich 30 (raczej przez nie-dopatrzenie 29) na karcie tytułowej, na mapie Polski i w 30 łatwych i prostych wierszykach, z zachowaniem zabarwienia regionalnego, mówi autorka o każdym z chłopców; obok wiersza są udatne, estetyczne ilu-stracje samej autorki. Książka ta utrwala w umyśle czytelnika pojęcie braterstwa i wspólności interesów synów jednej ziemi, ma znaczną wartość społeczną i artystyczną.

Nierównie więcej niż oryginalnych mamy tłumaczeń i wznowień książek obyczajowych. Zwracanie się do Wł. Izdebskiej i Marlitt (autor-ki „Złotej Elżuni“) jest wyrazem, iż książki obyczajowe są pożądane. Lecz, niestety, wydawcy, nie mając nowoczesnych dobrych książek, wy-dają powieści już przestarzałe i choć interesujące zawiłą intrygą, lecz mało posiadające walorów wychowawczych potrzebnych obecnie. Pewną pogodę wnoszą tłumaczenia z ang. (Montgomery: „Dolina tęczy“, Alcott: „Janka i Janek“, Ewing: „Dzieje jedynaka“) Zato odrębną nutę trąca wyjątkowa książka Niewierowa: „Dwaj chłopcy“; z niesłychanym realizmem podana tragedia głodnej wsi pod rządami bolszewickimi, uciemiężenie chłopstwa — i niespożyta wiara chłopstwa w swe siły: „wszystko odbuduje“ — książka ta mimo niedbałej korekty i niepozor-nego wydania jest bardzo interesująca, ale raczej dla dojrzałej młodzie-ży, jako krwawy dokument nędzy powojennej.

Specjalny dział w r. 1932 stanowią książki dla małych dzieci, do nich głównie stosuje się uwaga, iż wydawcy ze specjalną starannością i troskliwością zajmują się książkami. Bardzo poprawne i pomysłowe pod względem graficznym, ciekawe w ujęciu treści są książki Lucyny Krzemienieckiej i Hanny Januszewskiej, wnoszą one do literatury dzie-cięcej specjalny urok, niefrasobliwy humor i dużą miarę estetyczną;

w opowieściach Krzemienieckiej zachowany jest wysoki poziom etyczny, lecz niema moralizatorstwa ani pouczania; proza nawpół rymowana dodaje niezwykłego wdzięku jej opowiadaniom; bardzo staranne wydanie (Tow. „Bluszcz“) stawia te książki na wyróżniającem się miejscu.

Dla małych dzieci mamy jeszcze Makuszyńskiego z ilustracjami M. Walentynowicza: „120 przygód Koziółka Matołka“, szereg kolorowych obrazków, rozwijających stopniowo akcję (podobnie jak w dodatkach humorystycznych w pismach amerykańskich); wątek opowiadania tej filmowej książki pełen niespodziewanych przygód niezbyt wymyślnych, czasem ryzykownych pod względem wychowawczym, książka jednak budzi śmiech wśród najmłodszych. Starannie ilustrowana jest książka Anny Gramatyki Ostrowskiej: „Smyk i urwis“, przygody chłopców, którzy dostali się do cyrku.

Z książek wesołych — wśród wznowień — widzimy Z. Rogoszówny: „Dzieci Pana Majstra“. A z dawniejszych ukochanych książek naszego jeszcze dzieciństwa — mamy Z. Urbanowskiej: „Gucia zaczarowanego“, której brak nie dający się zastąpić inną książką odczuwały zdawna biblioteki dziecinne.

Wszystkie te książki, jak również wznowiona Konopnickiej: „O krasnoludkach i o sierotce Marysi“ — są wydane bardzo starannie, na dobrym papierze, wydania drogie i droższe. Mamy jednak przystępniejsze książki co do ceny — Serja Książek Błękitnych i Książek Różowych (wydawane od listopada 1927 r. pod redakcją Janiny Remigjuuszowej Kwiatkowskiej); pojawiły się w r. 1932 w ogólnej liczbie 48 książeczek (Błękitne od Nr. 121 do 144, Różowe od 120 do 143). Widać znaczny krok naprzód, w książkach jest staranniejsza korekta, niż poprzednio, ilustracje lepsze; treść możliwie najwięcej interesująca dla dzieci, jakkolwiek jest mniejszy odsetek baśni fantastycznych niż w latach ubiegłych, co wpłynęło jednak na podniesienie poziomu wydawnictwa. Wydawnictwo to walczy z trudnością pomieszczenia interesującej treści w ramach niewielkiego tomu, w tym wypadku tylko talent autora rozstrzyga o wartości książeczki; obok zupełnie udanych tomików są oczywiście rzeczy słabsze.

We wszystkich dziecinnych książkach spostrzegamy usiłowanie utrzymania pogodnego nastroju. Jest to nietylko wynikiem przemysłowego starania pedagogów, by wprowadzić dzieci w świat radosny, lecz również wypływa stąd, że większość teraźniejszych dzieci nie chce czytać smutnych opowieści, o śmierciach, cierpieniach, nawet sentymental-

talność już je razi. Instynktownie szukają rzeczy wzmacniających siły duchowe, atmosfery dzielności, odwagi, pogody ducha. W ten sposób też pojęte są zajmujące czytanki, wyd. Arcta i z tego powodu cieszą się wielką poczytnością wśród młodszych klas szkół średnich, tembardziej że poruszają tematy współczesne, tak interesujące dla chłopców 9—12 letnich, jak sprawę obrony państwa, najnowsze wynalazki i t. p.; tempo opowiadania najczęściej żywe, przygody niespodziewane.

Z wyszczególnionego wykazu bibliograficznego mamy wrażenie, że wydano w r. 1932 wiele książek dla młodzieży. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że część ich, zawarta w Bibljoteczce dla dzieci, Skarbnicy Milusińskich, Księgozbiorku Dziecięcym, Złotej Bibljoteczce — to drobne książeczki, o parustronnicowej objętości, treść zaś obraca się w kręgu najpospolitszych zagadnień życia dziecięcego, szata wydawnicza bardzo skromna, niewyszukana. Część opowiadań ze Skarbnicy Milusińskich weszła w skład tomów Bibljoteki Bajek Całego Świata, wobec czego tytuł: Bajki z całego świata nie zawsze odpowiada treści, gdyż nie są to bajki-baśnie, lecz raczej opowiadania i powiastki, często wielokrotnie już przedrukowywane i opracowywane.

Osobną grupę stanowią wydawnictwa Żyd. Tow. Kobiet Awiw (Stawski, Koerner, Karlówna); dobór baśni kilku książek zaczerpniętych jak wskazuje po-tytuł Z 1001 nocy, niezbyt szczęśliwy pod względem wychowawczym; treść humoreski scenicznej: „Oj, znowu Purim!” obrazów Karlówny „z dziejów narodu książki“ p. t. „Wieczyste ogniwa“, lub Koenera Lewi: „Bilu“ (o emigracji do Palestyny) mogą być zrozumiane tylko przez młodzież znającą święta i zwyczaje żydowskie. Wydawnictwa te są to niewielkie broszurki.

W ogólnem zestawieniu książek dla dzieci i młodzieży w 1932 r. można rozróżnić dwa nurty: 1) to usiłowanie dostarczenia książki tańszej, lecz kosztem treści (bierze się często wznowienia nawet przestarzałych autorów), mniej dba się o zewnętrzny wygląd (ilustracje, druk, papier — gorsze) i objętość (trafiają się niebibljoteczne wydania), niema specjalnej myśli wytycznej, puszcza się dorywczo na rynek to, co może być rozkupione, lub co można wydać tańszym kosztem; 2) wydawanie książek specjalnie opracowanych, z uwzględnieniem nowszych lub najnowszych myśli pedagogicznych i poglądów, z troską o estetyczny wygląd zewnętrzny, o artystyczny poziom ilustracji, o ozdobne wydanie. Te książki utrzymują zdobytą tradycję pięknej książki dziecinnej polskiej, znanej już zagranicą.

Tradycję tę tak świetnie podtrzymywaną w swoim czasie przez firmę Tow. Wydawn. J. Mortkowicza i Braci Jakubowskich utrzymują bezustannie bez załamania księgarnie M. Arcta, Genethnera i Wolffa, Ossolineum, Książnicy Atlasu.

Obie te grupy składają się na całość literatury dziecięcej; obie mają swoich bardzo różnych odbiorców. Usiłowano już kilkakrotnie wytworzyć pośrednią grupę: dobre książki, tanie, ładnie wydane (np. Dobre Książki, Tow. Wyd. J. Mortkowicza) lub dobre, tanie, małe, starannie wydane (np. „Moje Książeczki“ M. Arcta, rozchodzące się przed wojną w 5—10 tysiącach egz.). Lecz w praktyce ta średnia grupa książek, któreby były dostępne dla szerokich warstw młodzieży, nie może się obecnie utrzymać. Niestety, książka do czytania dla dziecka jest w niepomiernej ilości domów tylko luksusem. Jak wyrzut brzmi list 12—13-stoletniego ucznia ze szkoły na Wołyniu: „Dziękuję Ci, Płomyku, za przysłaną książkę; jest to pierwsza w życiu moja własna książka do czytania....“ Kiedyż dzieci nie będą pisały podobnych listów?

* W obu grupach książek widzimy brak opracowania pewnych działów. Odczuwa się brak liczniejszych książek o morzu i morskich zagadnieniach, o teraźniejszej dorastającej pannie, o kobiecie, brak dobrych powieści na tle życia sportowego, o teraźniejszych stosunkach w kraju i w Europie, o wojsku polskim. O samolotach i wynalazkach narazie znajdujemy w dorobku z lat ubiegłych (Umiński, Dąbrowa), lecz brak nowszych; brak nakoniec dobrych utworów scenicznych, brak tak dalece, że bardzo przeciętne i marne utwory sceniczne są odgrywane po szkołach latami z zapalem, bez cienia krytycyzmu; może dział ten nie rozwija się należycie, gdyż starsza młodzież szkolna nie szuka „utworów scenicznych dla młodzieży“, lecz czerpie materiał do obchodów szkolnych wyłącznie niemal z dzieł wielkiej literatury. Oczywiście trudno domagać się od autorów, by kierowali swą twórczością zależnie od stawianych wymagań (praktyka wykazała, że utwory pisane z pewną zgóry powziętą tendencją nie odznaczają się najczęściej walorami artystycznymi), lecz wytworzenie atmosfery zainteresowania określonymi zagadnieniami może pobudzić inicjatywę i skłonić pisarzy do podjęcia tych czy innych tematów. A książki są istotnie potrzebne. W olbrzymiej większości szkół powszechnych nauczycielstwo nie ma potrzeby walczyć z obojętnością dla książki — obojętności tej niema; nauczyciel musi walczyć z brakiem książek dla spragnionych czytania, proszących o „no-

we“ książki, gdyż cała szkoła przeczytała już „wszystkie“ książki z biblioteczki.

Mamy większy głód książki, niż możemy sądzić z ruchu w wypożyczalniach, czytelniach szkolnych, bibliotekach. W małych, dusznych mieszkaniach, skupionych po kilkanaście przy ciemnych, brudnych korytarzach wielopiętrowych kamienic — książka, nawet podarta, wiersze bez sensu napozór, rymy — rozpaczliwe, obrazki — o karczemnych barwach, — są radością małej właścicielki i jej sąsiadów. Nie dlatego, by nie umieli się poznać na dobrej książce, lecz dlatego, że dobre książki są drogie, są pisane często z myślą o dziewczynkach ślicznie ubranych, martwiących się jedynie chorobą lub grymasami lalki — i tam te książki trafiają. A do tych ubogich mieszkanek wyrobnic, szwaczek, robotnic — trafiają tańsze, liche książki, ale są przyjmowane z radością.

I wiele z naszych książek dla dzieci byłoby absurdem w rękach tych dzieci z biednych, małych, dusznych mieszkanek.

Ze względu na brak miejsca nie poruszamy sprawy pism dla dzieci i młodzieży, wśród których oprócz, możnaby nazwać ogólnych (Dla przyszłości, Dziś i jutro, Iskry, Kuźnia Młodych, Moje Pisemko, Orli lot, Płomyczek, Płomyk, Skrzydła i t. p.) istnieje dosłownie ogromna ilość wydawanych przez młodzież w poszczególnych zakładach naukowych lub zespołach (tylko nowopowstałych w 1932 było przeszło 100). Te czasopisma nasycają częściowo głód czytelnictwa.

*

Ciekawe dane daje nam statystyka wydawnictw prowadzona przez Instytut Bibliograficzny Biblioteki Narodowej:

Rok	Ogólna liczba druków nieperjodycznych	W tej liczbie druków	
		z literatury pięknej	a w tym dziale książek dla dzieci i młodzieży
1928	9.843	1.872	335
1929	12.084	1.939	397
1930	12.274	1.617	357
1931	11.313	1.239	401
1932	9.703	1.188	330

W tych samych latach z liczby książek dla młodzieży mamy:

w r. 1928	prac oryginalnych	297,	tłumaczeń	38,	nakład w tysiącach	1262,2
" " 1929	"	343	"	54	"	1670,6
" " 1930	"	287	"	70	"	1537,0
" " 1931	"	290	"	111	"	1650,7
" " 1932	"	288	"	42	"	—

Przytem w 1932 r. książek dla młodzieży w języku polskim było 330, w języku żydowskim 4, w jęz. hebr. 3, w języku niemieckim 2, w języku ukraińskim 16; możliwe są drobne niedokładności. (Dane zaczerpnięte z wydawnictw: Statystyka Druków, 1928—1930, Biblioteka Narodowa, Instytut Bibliograficzny i Statystyka Druków 1931, Statystyka Polski wydawana przez Główny Urząd Statystyczny Rzeczypospolitej Polskiej, Serja B zeszyt 3).

Możemy sięgnąć nawet w odleglejsze lata, np. do roku 1926, gdy dane bibliograficzne zestawiał referat ewidencyjno-bibliograficzny Wydziału Społeczno-Politycznego Ministerstwa Spraw Wewnętrznych.

Mianowicie: ogółem w r. 1926 zarejestrowano w Wydziale Społeczno-Politycznym Ministerstwa Spraw Wewnętrznych 6339 druków nie periodycznych (suma nakładu 21533004); w tej liczbie książek dla dzieci i młodzieży w języku polskim było:

	188	przy sumie nakładu	1.138.500
w języku żydowskim	25	" " "	38.500
" ukraińskim	6	" " "	21.000
" niemieckim	3	" " "	9.000
" rosyjskim	1	" " "	1.000
" białoruskim	1	" " "	2.300
Razem	224		1.210.300

(Dane wzięte z Przeglądu Bibliotecznego, Rocznik I, 1927 r., artykuł Jana Muszkowskiego: Sprawa książki w nowej ustawie prasowej).

Nie możemy mieć jeszcze dokładnego porównania z ruchem wydawniczym książek dla młodzieży w innych krajach. Mamy jednak z wydawnictwa: „Le Droit d'Auteur“ (Organ Biura Unji Międzynarodowej dla protekcji prac literackich i artystycznych, Berno, 1932, nr. 12 z dnia 15 grudnia) zestawienia poniższe:

W krajach następujących: Anglja, Belgja, Danja, Francja, Niemcy, Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, Węgry, Włochy — opubliko-

wano w r. 1930 ogółem wydawnictw dla młodzieży: 1342, w r. 1931 — 1365 (w tej liczbie nowych wydań — 1019, wznowionych — 346).

Zatem wzięwszy pod uwagę obszar, zaludnienie porównywanych państw oraz procent dzieci, rosnących w warunkach sprzyjających rozwojowi czytelnictwa, musimy przyznać, że troska o książkę dla dzieci i młodzieży zaprzęta u nas sfery odpowiedzialne: wydawców, księgarzy, autorów — w dość znacznym stopniu. Wspólnymi siłami starają się oni zaopatrzyć ten rynek — trzeba dodać w miarę sił i środków. Troska władz szkolnych w sprawie doboru książek (Komisja oceny książek i jej prace), liczebności i zasobności bibliotek, starania o rozwój czytelnictwa — nie są też bez wpływu na produkcję książki. Nawet w pewnym stopniu wywołują te czynniki wzmożenie tej produkcji. Niestety, książka pisana bez talentu zawsze będzie miała mniejszą wartość, a wydana brzydko i niedbale — nie zdobędzie należytego miejsca w świecie książki, mimo najbardziej aktualnej i interesującej treści. Sztucznie reklamowana ustąpi zawsze prawdziwie dobrej książce, starannie i artystycznie wydanej, która ma nieprzemijającą wartość dla młodzieży. Chcielibyśmy widzieć wszystkie nasze wydawnictwa dla dzieci i młodzieży, stojące na odpowiednio wysokim stopniu artystycznym, zarówno w treści jak i w wyglądzie zewnętrznym, ale musimy zgodzić się z prawami życia i handlu: za gorszą cenę — gorszy towar, a wartość prawdziwie dobrej książki może opłacić tylko talent.

STANISŁAWA KOSSUTH

HISTORIA LITERATURY I KRYTYKA

LITERATURA POLSKA

(Zarysy dziejów kultury polskiej. — Nowe podręczniki historii literatury. — Wydania zbiorowe klasyków polskich. — Studja nad średniowieczem, renesansem i barokiem: Kochanowski, Budny, Sarbiewski. — Romantyzm: Mickiewicz i Norwid. — Dookoła Wyspiańskiego).

PRZEGLĄD NASZEGO DOROBKU NA POLU STUDJÓW historyczno-literackich za r. 1932 rozpocząć trzeba od stwierdzenia faktu wysoce radosnego: pole to uległo bardzo istotnemu rozszerzeniu w kierunku przez całe dziesięciolecia systematycznie zaniechawanym, w kierunku prac nad dziejami rozwoju kultury polskiej, zarówno materialnej jak duchowej. Trzy zarysy encyklopedyczne oraz kilka prac o szerszym zakresie czynią, z jednej strony, zadość potrzebom dotychczasowym, z drugiej zaś stwarzają podłoże dla dalszego rozwoju tego rodzaju studjów. Z wieku i urzędu wysuwa się tu na pierwsze miejsce trzeci tom „Dziejów Kultury Polskiej“ (Kraków, Spółka Wydawnicza, Anczyc) pióra A. Brücknera. Dzieło niestrudzonego profesora berlińskiego, zakończone na powstaniu listopadowem, jest bardzo ciekawą próbą przedstawienia stopniowego wzrostu cywilizacji polskiej od pojawienia się Polski na widowni historycznej, zawiera niesłychanie dużo nowych materiałów i cennych spostrzeżeń, ale z tem wszystkiem jest to raczej imponujący bogactwem magazyn surowych materiałów aniżeli jasna i przekonywająca konstrukcja. Te właśnie zalety posiada, w połowie tylko dotąd wydane, dzieło J. S. Bystronia, „Dzieje obyczajów w dawnej Polsce“ (Warszawa, Trzaska-Evert-Michalski) operujące materiałem chronologicznie szerszym, bo nie obejmującym średniowiecza, ułożonym bardzo systematycznie i wskutek tego właśnie ukazującym wza-

jemne zazębianie się kultury duchowej i materialnej. Zakres jeszcze szerszy ma książka o zbyt szerokim tytule, „Kultura Staropolska“ (Kraków, P. A. U.) bowiem jest bardzo bogatym i plastycznym obrazem życia Polski jagiellońskiej; dzieło zbiorowe, powstałe z referatów krakowskiego Zjazdu im. J. Kochanowskiego w r. 1930, z wybitną przewagą studjów pierwszorzędnej wartości naukowej, mimo pominięcia pewnych zagadnień, dla życia kulturalnego w Polsce renesansowej istotnych, jest niemal wzorem, jak tego pokroju prace przedstawiać się powinny. Zagadnieniami węższymi i bardziej specjalnemi zajmują się książki St. Kota i Cz. Lechnickiego w zakresie kultury dawniejszej, oraz książka B. Suchodolskiego w zakresie kultury nowoczesnej, stąd wypadnie mi wrócić do nich jeszcze niżej.

Wszystkie te publikacje przynoszą obfity i ciekawy materiał faktyczny, pozostawiając czytelnikowi wyciągnięcie zeń wniosków zarówno o charakterze i wartości kultury polskiej, jak i o charakterze narodu, który kulturę tę wytworzył. Ideami przewodniemi owego procesu powolnego narastania kultury polskiej zajmuje się nieduża książeczka I. Chrzastowskiego o tytule niezbyt precyzyjnie treść jej ujmującym („Okolo Wychowania Narodowego, Trzy odczyty“, Warszawa, Dom Książki Polskiej). Autor usiłuje dowieść, że biegunami, między którymi przebiegał przez wieki cały rozwój kultury duchowej w Polsce, były od czasów przyjęcia chrystjanizmu po niedawne, głośne orędzie Prymasa Hłonda, katolicyzm i patryjotyzm. Charakterowi popularnych prelekcij przypisać należy, że książeczka znakomitego uczonego krakowskiego robi wrażenie, jakgdyby reprezentowała to stadium w rozwoju myśli polskiej, które przed laty stu bezmała znalazło tak znamienity wyraz w prelekcjach paryskich Mickiewicza.

*

W porównaniu z próbami ustalenia konturów rozwoju kultury polskiej, nowe pomysły ujęcia historii literatury polskiej przedstawiają się niezbyt pokaźnie, mimo iż grunt przeorany przez dziesiątki poprzedników nie nastręcza bodajże zbyt wielkich trudności. Zmienione warunki życia politycznego i społecznego, odmienne nastawienie wobec przeszłości, wszystko to każe żywo odczuwać potrzebę nowego spojrzenia na życie literackie przeszłości, dotychczas jednak nauka polska na dzieło tego rodzaju się nie zdobyła. Pojawiły się natomiast trzy próby i to, rzecz zna-

mienna, próby o charakterze raczej praktycznych podręczników aniżeli książek, wyrosłych na tle konieczności teoretycznego rozwiązania danych zagadnień. Najbardziej pomysłowa i oryginalna, to dla szkoły średniej przeznaczona „Literatura Polska“ J. Kleinera (Lwów, Ossolineum), sięgająca na razie do końca w. XVIII, zwięzła, jasna, precyzyjnie charakteryzująca dzieła, ludzi i czasy. „Historja Literatury Polskiej“ K. Górskiego (odbitka z „Wiedzy o Polsce“), zakończona na r. 1863, napisana popularnie w dobrym tego wyrazu znaczeniu, w zakresie czasów przedrozbiorowych idzie przeważnie torem przez poprzedników utartym, by obszernie i zajmująco przedstawić dopiero „wielkie“ zjawiska romantyczne, przyczem pomija lub ogólnikami zbywa sprawy drugorzędne, wskutek tego całość wypada w niej niecałkiem równomiernie. Zastanawia brak Norwida, czego przeoczeniem tłumaczyć oczywiście niepodobna. Bardzo pięknie wreszcie wydana i bogato, nieznanym niejednokrotnie materiałem ilustrowana „Literatura Polska“ A. Brücknera (Warszawa, Trzaska-Evert-Michalski) jest treściowo najpełniejszym wizerunkiem piśmiennictwa polskiego od jego średniowiecznych początków po dni najnowsze. Ujęcie jednotomowe nie stoi jednak na poziomie redakcji dawniejszej, dwutomowych „Dziejów“, odznacza się bowiem i nieprzejrzystym układem, i sporą ilością błędów faktycznych, i stroną językowo-stylowo zaniedbaną i zawiłą.

*

Ubogie nasze średniowiecze, które nigdy nie miało zbyt wielkiego znaczenia do historyków literatury, pozostawiających tę dziedzinę badań innym, zwłaszcza historykom języka, stało się przedmiotem bardzo ciekawej w pomyśle lecz najzupełniej chybionej w wykonaniu rozprawy E. Kucharskiego „'Pani pana zabiła' jako zabytek średniowiecznej poezji“ (Odbitka z „Pamiętnika Literackiego“). Autor tej pracowitej, lecz dziwacznej igraszki naukowej usiłuje dowieść, że był w średniowieczu genialny niemal poeta, operujący słownictwem z największych rarytasów językowych złożonem, i formą bardzo kunsztowną, nie zważając na to, że inne zabytki poetyckie tej epoki wcale o tak wysokim poziomie ówczesnej techniki poetyckiej, bez czego genjusz taki jest nie do pomyślenia, bynajmniej nie świadczą. Daleko cenniejszą, bo istotnie cenną rzecz o średniowieczu polskim wydała nauka czeska w rozprawie o ruskich

źródłach Długosza (E. Perfeckij: „Historia Polonica Jana Długosza a ruské letopisectvi“, Praha, Slovansky Ustav).

Sporo natomiast studjów wywołał wiek XVI, w dużej zresztą mierze reprezentujących zapóźnione oddźwięki Zjazdu Kochanowskiego z przed lat trzech. Pojawił się tedy „Pamiętnik“ zjazdowy z referatami roztrząsającymi najróżnorodniejsze zagadnienia twórczości poety czarnoleskiego. Ogólny rezultat tych referatów jest uderzająco chudy; wyjątek stanowią jednak zarówno ogólne charakterystyki Kochanowskiego pióra G. Mave-ra i T. Sinki, jakkolwiek dają one wręcz sprzeczne wyniki, jak również rzecz S. Pigionia o stanowisku krytyki romantycznej wobec śpiewaka „Trenów“. Uzupełnieniem prac nad Kochanowskim są trzy rozprawy w „Kulturze Staropolskiej“; jedna z nich, I. Krókowski, daje bogate w szczegóły wiadomości o roli łaciny w polskiej literaturze renesansowej, druga, studjum K. Kolbuszewskiego, kreśli zajmujący szkic syntetyczny ówczesnej prozy polskiej, ograniczony zresztą tylko do zagadnień tematycznych. Jeśli do tego dodać ładne sylwety Kochanowskiego, udostępnione w tomie szkiców W. Borowego „Kamienne Rękawiczki“ (Warszawa, Instytut Literacki) oraz inteligentną dysertację W. Weintrauba o „Stylu Kochanowskiego“ (Kraków, Prace historyczno-literackie), dorobek zjazdu uważać możnaby za zamknięty. Dodać do niego jednakowoż należy jedno jeszcze, okazałą książkę francuską J. Langlade'a („Jean Kochanowski“ Paris, Les Belles Lettres) o Kochanowskim jako myślicielu i liryku, wraz z jej anneksem, komentowanym przekładem „Pieśni“ („Chants“). Dzieło to profesora poznańskiego sumuje całą wiedzę naszą o Kochanowskim i przynosi niewątpliwie więcej aniżeli zbiorowy wysiłek, utrwalony w referatach pamiętnika zjazdu.

Poza Kochanowskim jedynie problemy religijno-reformacyjne, należące raczej do dziedziny zagadnień kulturalnych aniżeli literackich, znalazły wyraz w trzech publikacjach. E. Bursche tedy sporządził poprawny przedruk rymowanego traktatu „Apologeticus“ (Kraków, P. A. U.) obojętnego historycznie a lichego artystycznie, St. Kot zaś ogłosił kapitalny okaz prozy renesansowej, duży traktat Szymona Budnego „O Urzędzie Miecza Używającym“ (Warszawa, Kasa Mianowskiego). Nie ograniczając się do roboty wyłącznie edytorskiej, wydawca dodał do dzieła Budnego komentarz w formie osobnej rozprawy o „Ideologii Politycznej i Społecznej Braci Polskich Zwanych Arjanami“ (w tym samym nakładzie), dając w niej barwną i wnikliwą charakterystykę tak aktualnych dzisiaj, niejednokrotnie wspominanych a bliżej nieznanym

tendencji, które przyświecały radykałom religijnym czasów batorjańskich.

W zakresie studjów nad barokiem polskim z zadowoleniem należy podkreślić pojawienie się dwu rozpraw o Sarbiewskim. Jedna z nich, J. Świerzowicza „M. K. Sarbiewski, próba wizerunku psychologicznego“ (Trzemeszno, odbitka ze Sprawozdania Gimnazjum), napisana przed laty kilkunastu, kładzie nacisk na rysy pisarza jezuickiego typowe, klasyczne, pomija natomiast to, co było w nim daleko istotniejsze, jego barokową skłonność do mistycyzmu, zabarwiającą wydatnie jego nowoczesny nawskroś stosunek do przyrody. Zagadnień bardziej specjalnych, bo zawodowego wykształcenia jezuickiego profesora, dotyczy dysertacja J. Zdanowicza „Sarbiewski na tle kontrowersyj teologicznych swojego wieku“ (Wilno, Św. Wojciech). Rozprawa, poświęcona analizie rękopiśmiennego traktatu Sarbiewskiego, odszukanego w Wilnie, przypomnieć powinna, że w muzeum Czartoryskich, w Krakowie, czekają na historyka teologii i filozofii w Polsce inne jeszcze wolumina niezbadanych dotąd rozpraw uczonego poety zakonnego. Innymi pisarzami w sutannach zajmuje się J. Janów w cennym studjum „Romans o Barlaamie i Jozafacie w przeróbce Skargi, Baranowicza i Lichoniewicza“ (Lwów, odb. z „Przeglądu Humanistycznego“), kontynuując w ten sposób swoje dawniejsze prace nad motywami ludowymi w dawnym piśmiennictwie polsko-ruskim. Wspomnieć wreszcie należy, jako że przykry obowiązek recenzenta do tego zmusza, sporą i zajmująco napisaną, lecz przeraźliwie płytką książkę Cz. Lechickiego „Mecenat Zygmunta III“ (Warszawa, Kasa Mianowskiego), zawiera ona bowiem cały rozdział o poetach końca w. XVI i pierwszej połowy w. XVII. Rozdział ten, podobnie zresztą jak cała książka, jest zgrabną kompilacją wiadomości znanych i oklepanych, przemyconych pod maską publikacji naukowej.

Wiek osiemnasty „świeci nieobecnością“ w dorobku naukowym zeszłorocznym, dotyczą go bowiem tylko dwie rozprawki z lat wcześniejszych (Borowego o Drużbackiej w „Kamiennych Rękawiczkach“, oraz S. Helsztyńskiego o tłumaczach Milтона i Pope'a). Podobnie ma się rzecz z preromantyzmem polskim, gdzie stosunkiem Brodzińskiego do wolnomularstwa zajmuje się (w odbitce z „Pamiętnika Literackiego“) niestruudzony badacz dziejów naszej masonerii, S. Małachowski-Lempicki.

Dużo natomiast stosunkowo nowości powiększyło naszą wiedzę o Mickiewiczu, zwłaszcza o dwu zagadnieniach jego twórczości i życia. Przedewszystkiem tedy „Dziady“, wciąż jeszcze nastroczające nowe proble-

my, wywołały parę cennych pozycji. S. Kolbuszewski podał więc rewizji stosunek „Mickiewicza i Maryli“ (Poznań, J. Dippel) w ujęciu nadanem mu przez spowiedź Gustawa, wykazując bardzo przekonująco, jak „pryzmat poezji“ wpłynął przeinaczająco na rzeczywistość przeżyta. Tego samego dzieła dotyczy przedrukowany obecnie szkic Borowego o fragmentaryczności „Dziadów“ (w „Kamiennych Rękawiczkach“), oraz rozprawa H. Życzynskiego „Dziady drezdeńskie Mickiewicza w setną rocznicę“ (Lublin, Two Przyj. Nauk), poświęcona zresztą przedewszystkiem „Dziadom“ drezdeńskim. Tezę jej podstawową stanowi, jeśli się nie mylę, trudny do dowiedzenia pogląd, że tematem dramatu jest cios zadany nie Polsce, lecz wolności ogólnoeuropejskiej. Autor rozsiał w całym studjum dużo trafnych spostrzeżeń, które wymagałyby jednak bliższego uzasadnienia. Problemem znowuż reminiscencyj biblijnych w „Dziadach“ zajmuje się W. Fallek („Motywy biblijne w III. cz. Dziadów“, Łódź), autor kilku studjów o oddźwiękach biblij w literaturze polskiej, stale grzeszących... przeoczeniem, że pisarze polscy stykali się z biblją nie w oryginale hebrajskim lecz w jej wersjach chrześcijańskich.

Inne studja mickiewiczowskie dotyczą kwestyj biograficznych. Parę nowych, mało istotnych drobiazgów przyniosła tu rozprawka benedyktyna lubińskiego J. Ostrowskiego o „Mickiewiczu w Wielkopolsce 1831/2“ (Lubiń, Muzeum Ziemi Kościańskiej), jakkolwiek nie na wszystkie uwagi autora jej przystać można. Wątpić np. wolno, czy Mickiewicz był dla Konstancji Łubieńskiej tylko wzorem pobożności. Akademickiem ujęciem, niezwykle prostem i plastycznym, odznacza się studjum S. Pigionia „Adam Mickiewicz w Kole Sprawy Bożej“ (odbitka wstępu do XI tomu wydania sejmowego, obejmującego „Przemówienia“), przedstawiającem bardzo stosunkowo dokładnie okres czynnego towarzyszenia w życiu poety. Wysoce obiektywnemu ujęciu tego zagadnienia jedno tylko zarzucić można, wyeliminowanie z zakresu rozważań czynników natury osobistej, czy poprostu ludzkiej, które w znacznej mierze przyczyniły się do rozłamów i ostatecznego upadku Koła. Mam tu na myśli sens moralny całej, przed paru laty głośniejszej „dajbeljady“, z której wyniknęło jasno jedno, co nie może być niespodzianką dla nikogo, kto się psychologją życia sekciarskiego choć trochę interesował, mianowicie destrukcyjny wpływ kobiet na poziom tego życia etyczny. Wywody Boya-Żeleńskiego wydają mi się tutaj daleko słuszniejsze, aniżeli ogólnikowa wzmianka Pigionia o różnicy w tej sprawie między Kołem a St.-Simonizmem i „nauką“ *Enfantina*. Ostatnich wreszcie lat poety i jego

udziału w wojnie krymskiej, tak głośnego dzięki hałaśliwej kampanji na temat zagadkowej śmierci poety, dotyczą trzy rozprawy historyczne, R. Brandstaettera „Legjon Żydowski Adama Mickiewicza“ (Warszawa, Menora), R. Blütha „Konstantynopolińska katastrofa“ (Warszawa, odb. z „Drogi“), oraz M. Handelsmana „Mickiewicz w latach 1853 — 1855“ (Warszawa, Hoesick). Szczególnie cenna jest ta ostatnia, daje ona bowiem, na materiałach archiwalnych oparty, bardzo szczegółowy opis stosunków politycznych, których rezultatem była turecka misja Mickiewicza.

Scharakteryzowane tutaj studia mają, bez wyjątku, charakter przyczynków, cegieł, bez których nie obejdzie się przyszły architekt syntetycznej książki o Mickiewiczu, dzieła, które ukazałoby poetę takim, jakim ukazują go prace najnowsze i jakim widzi go Polak współczesny. Czas najwyższy, by książka taka ukazała się, zwłaszcza obecnie, gdy każdy rok jest „stuleciem“ tego czy innego z arcydzieł twórcy „Pana Tadeusza“.

Takim samym postulatem jest monografia Norwida, poety, którego myślą i mową nawskroś przesiąknęła psychika pokolenia, które w młodości zetknęło się ze słowem poety, spopularyzowanem przez początkowe tomy jego „Pism“, urwanych beznadziejnie przed laty dwudziestu. Rzecz prosta, że bez ogłoszenia tomów dalszych monografia taka jest nie do pomyślenia i że wszystko to, co o autorze „Promethidiona“ rokrocznie się pojawia, z natury rzeczy musi mieć charakter fragmentaryczny. Że jednak nawet przy takich ograniczeniach o Norwidzie pisać można ciekawie i głęboko, dowodem wnikliwa analiza jego „Misterjów“, t. j. „Krakusa“ i „Wandy“ pióra Z. Szmydtowej. Zarówno treść obydwu dramatów, jak i ich osobliwa forma wystąpiły tutaj w całej swej ważkości, czego niepodobna powiedzieć o pracy Z. Falkowskiego, rozpatrującej problem „Tragizmu w 'Kleopatrze'“ (Wilno).

Pewne zainteresowanie wzbudzili pisarze regionalni, tak zachodni jak wschodni. Z pierwszych uwagę skupia na sobie Ryszard Berwiński, jak świadczą ogłoszone w perjodykach materiały do jego biografji, oraz ciekawa rzecz M. Janika „Berwiński a Wyspiański“ (odb. z „Pamiętnika Literackiego“), stwierdzająca wyraźne ślady lektury radykalnego poety wielkopolskiego w „Legionie“. Z pisarzy znowuż kresowych monografji doczekał się jeden z pionierów literatury białoruskiej, „Wincenty Dunin Marcinkiewicz“ w książce J. Gołąbka (Wilno, Two im. Wróblewskich). Twórczość „dudarza“ mińskiego została tu przedstawiona wcale obszernie, autor jednak nie pokusił się o rozwiązanie niepokojącej umysł czytelnika zagadki, jak to się stać mogło, że pisarz, który w wyrobionym

języku literackim, a więc polskim, był mniej niż miernotą, w języku białoruskim, a więc literacko niewyrobnym, pisał, jak autor zapewnia, rzeczy wartościowe. Z Wilna wyszła również (nakładem Twa Przyjaciół Nauk) bardzo duża książka o „Michale Czajkowskim jako powieściopisarzu“ J. Piotrowiczowej. O publikacji tej, poza stwierdzeniem jej objętości, nic więcej powiedzieć nie umiem.

Wracając na kresy zachodnie, zanotować należy jeszcze niedużą broszurę T. Pietrzykowskiego o „F. K. Tuczyńskim“ (Toruń), pisarzu ludowym, autorze opowiadań o Twardowskim, Sowizrrzale-Pokrace etc., interesującym dla historyka folkloru w Polsce.

Epoki pozytywizmu dotyczy pięknie wydany, ze wstępem L. Krzywickiego tomik „Szkiców Literackich“, nieznanego zupełnie krytyka B. Białobłockiego (Warszawa, Instytut Gospodarstwa Społecznego). Deotyma, młoda Konopnicka, Marrené-Morzkowska, Gleb Uspienski, Złatorwatski, przewijają się na tych kartach, jako cienie przeszłości, która niegdyś była życiem aktualnym. Co za szkoda, że do „naszych publicystów i pisarzy socjalistycznych z okresu lat 1880—1900“, bo tem legitymuje się nowy tomik, nie należeli Felicjan, Karłowicz, Chmielowski, szkice ich bowiem zatopione w starych czasopismach bardziej zasługiwałyby na przedruk aniżeli młodzieńczo-naiwne artykułiki Białobłockiego.

Pokrewne cele przyświecały B. Suchodolskiemu, autorowi antologii myślicieli i publicystów, walczących od czasów romantyzmu o nowoczesny pogląd na świat. „Ideały kultury a prądy społeczne“ (Warszawa, „Nasza Księgarnia“), bo taki tytuł książka nosi, stanowiąc będą po ukończeniu całości, jedną z najbardziej fundamentalnych pozycji w rozwijającej się pomyślnie od lat kilku wiedzy o okresie naszego pozytywizmu.

*

A wreszcie czasy nowe, choć niezupełnie najnowsze. Wielkich pisarzy przedwojennych przypomina bardzo pięknie napisany i wydany tom szkiców literackich „Les Attitudes et Destinées“ Z. L. Zaleskiego (Paris, Belles Lettres). Po sylwetach romantyków, Mickiewicza, Hoene Wrońskiego, Słowackiego, po ciekawym artykule o G. Flaubert, następuje seria szkiców o poetach i, przedewszystkiem, powieściopisarzach polskich, przypominająca najlepsze karty młodzieńczej książki autora („Twórca i Dzieło“), a więc portrety Żeromskiego, Reymonta, Weyssenhoffa, Sieroszewskiego, Berenta, a wreszcie ogólny zarys rozwoju nowszej powieści,

sięgający po dzień niemal bieżący. Poza książką Zaleskiego o twórcach tego okresu nie pojawiło się nic godnego uwagi oprócz zgrabnego essay'u angielskiego W. Borowego o „Leopoldzie Staffie“ (odb. z „The Slavonic Review“ XI).

Jedyny wyjątek stanowi Wyspiański. Dwudziestopięciolecie śmierci poety krakowskiego wywołało istną powódź feljetonów, artykułów i artykułików, zarówno w periodykach jak w prasie codziennej, która przyniosła zresztą, w specjalnych numerach (zwłaszcza w krakowskim „Czasie“), pozycje niekiedy wprost rewelacyjne. Prace te najwymowniej świadczą o kulcie, który dla dzieła Wyspiańskiego żywią szerokie koła kulturalnych czytelników. Na genezę i charakter tego kultu rzuca znamienne światło wielki turniej polemiczny, wywołany nowymi próbami interpretacji symboliki „Wesela“, określenia wartości jego „dramatis personarum“, zwłaszcza Wernyhory i Chochola. W turnieju tym wzięły udział przeróżne pióra, złote, stalowe i zgoła żelazne, w szrankach wystąpili poeci, profesorowie, krytycy, Rostworowski, Sinko, Kucharski, Pigoń, Zawodziński i in., by w rezultacie doprowadzić postronnego obserwatora do wniosku, że spór nie ma szans zwycięstwa ani po jednej, ani po drugiej stronie. Zainteresowanie jednak, które symbolika „Wesela“ wywołała, jest niesłychanie znamienne. Świadczy ono, jak dalece utwór zrósł się z najgłębszemi przeżyciami pokolenia, które na tragiczne jasełka brownowickie spoglądało oczyma młodzieńców lub nawet wręcz dziecinnymi, pokolenia, dla którego „Wesele“ było rewelacją poetycko-patrjotyczną. W ten sposób spór cały, podobnie jak inne, w latach ostatnich tak głośnie, o wartość „Pana Tadeusza“, o brązownictwo Mickiewicza i towianizm, o zagadkę śmierci poety wreszcie, stanowi raz jeszcze dowód, że czar poezji politycznej wciąż trwa w dzisiejszej psychice polskiej, wychowanej w krainie, gdzie wiecznie jeszcze jest „laurowo i ciemno“. Spór ten toczył się nietylko na łamach pism, lecz i w publikacjach oddzielnych, z których wymieniam tylko R. Bergela „Dramat widmowy w Weselu“, (Myślenice), S. Szczutowskiego „Nad głębiami Wesela“ (odb. z „Przeglądu Współczesnego“), oraz S. Cywińskiego „Symbolikę „Wesela“. (Warszawa, odb. z „Myśli Narodowej“). Klucz polityczno-partyjny, bardzo zresztą prymitywny, zastosował do interpretacji ideologii politycznej autora „Wyzwolenia“ W. Kwiatkowski („Wychowanie państwowe a twórczość Wyspiańskiego“, Lwów), co — na tle wspomnianego poprzednio sporu — staje się zupełnie zrozumiałe.

Jak już zaznaczyłem, artykuły, szkice, rozprawy i studia, wywołane

przez dwudziestopięciolecie śmierci Wyspiańskiego stanowią cenne świadectwo rozległości i głębi kultu poety w społeczeństwie dzisiejszem, równocześnie zaś przynoszą niejednokrotnie bardzo interesujące szczegóły i szczególiki, które rzucają nowe światło na istotne problemy, tkwiące w dziejach poety. Problemami temi zajmuje się przedewszystkiem komentarz do VII-go tomu „Dzieł“ pióra L. Płoszewskiego, następnie jedyna większa i poważniejsza praca o „Wyspiańskim na tle romantyzmu“ W. Barbasza (Lwów, „Przegląd Humanistyczny“). Autor zajął się w niej analizą jednego z centralnych zagadnień w twórczości poety „Wyzwolenia“; zagadnienie to posiada już swoją bardzo obfitą „literaturę“, złożoną z rozpraw a nawet całych książek, mimo to pozostaje wciąż jeszcze niewyczerpanem i nierozwiązanem. Gruba książka Barbasza przynosi bardzo wiele nowego, zarówno w zakresie problemu tytułowego jak innych, ubocznych (artyzm Wyspiańskiego), zadowalającej jednak odpowiedzi na pytanie podstawowe nie daje, co zresztą nie jest jej winą.

*

Na zakończenie jedna jeszcze uwaga. Przygniatająca większość omówionych tu publikacji, to odbitki z pism periodycznych. Kryzys wdarł się w dziedzinę nauki i uniemożliwia wydawanie samodzielnych publikacji naukowych, choć niezawsze przeszkadza pojawianiu się książek, dużych a pozbawionych wartości. Kryzysem też zapewne tłumaczy się wyraźna wąskość zainteresowań, gdyby bowiem odrzucić „Cochanoviana“, jako podzwiek lat poprzednich, dorobek historyczno-literacki roku ubiegłego wypadłby jeszcze mizerniej, aniżeli w obecnym przeglądzie.

JULJAN KRZYŻANOWSKI

LITERATURY OBCE

W DZIEDZINIE KRYTYKI NAUKOWEJ DZIAŁ LITERATUR obcych nie posiada w Polsce bogatej tradycji. W przeciwieństwie do Niemców, a nawet Rosjan, nasi krytycy trzymali się przedewszystkiem terenów własnych, a jeśli je przekraczali, to raczej zmuszeni wymaganiami metody badań, niż zainteresowaniem dla samych zjawisk. Główną przyczyną tego nastawienia były warunki życia w Polsce, które zmu-

szały nie tylko krytyków ale i poetów do podporządkowania swych dążeń naczelnej idei: zachowania ducha narodowego. Z chwilą zmiany warunków politycznych „więzy” te prysły. To też od kilkunastu lat można zauważyć pewną zmianę, pojawia się stosunkowo więcej prac krytycznych z zakresu literatur obcych. Rok 1932 nie jest bodaj lepszy ani gorszy pod tym względem, potwierdza jednak spostrzeżenie. Rejestr bibliograficzny notuje szereg pozycji, wśród których niejedna ma wartość wybitną. Na czoło tej listy wysunąć trzeba drugą część pierwszego tomu „Literatury greckiej” T. Sinki. Sam rozmiar tomu — przeszło 800 str., obejmujących tylko literaturę V i IV w. a. Ch., — mówi o monumentalnej skali przedsięwzięcia naukowego. Stronie zewnętrznej odpowiadają wewnętrzne zalety dzieła. Sinko świetnie zna swój przedmiot, orjentuje się i operuje swobodnie olbrzymim materiałem badań, jaki filologia klasyczna nagromadziła przez wieki. Mimo to książka nie jest mechaniczną sumą wiedzy o literaturze greckiej, lecz oryginalnem niejednokrotnie nowem zupełnie ujęciem zagadnień, gdzie drobiazgowość ścisłej metody łączy się z szerokością horyzontów i, wbrew tradycyjnym przesądom, z żywym tokiem wykładu.

Inny zupełny charakter ma praca T. Zielińskiego p. t. „Grecja niepodległa”, składająca się z szeregu historycznych i kulturalno-historycznych szkiców „ze szczególnem uwzględnieniem legendy historycznej”. Przy takiej koncepcji źródłowa znajomość rzeczy nie wystarcza, niezbędny jest talent literacki, by skojarzyć surową rzeczowość z urokiem poezji. Wiedza i talent nie zawiodły i tym razem autora „Klechd attyckich”. „Grecja niepodległa” Zielińskiego, obejmując ten sam okres czasu, właśnie przez swą diametralność metody i ujęcia materiału, stanowi dopełnienie „Literatury greckiej” Sinki: drobiazgowej analizie, szczegółowemu rozwinięciu obrazu w ramach ścisłej metody naukowej, przeciwstawia się zwięzła, barwnie napisana, synteza, przegląd tych wartości, które Grecja antyczna złożyła pod fundament kultury europejskiej.

Z innych opracowań całokształtu, jeśli chodzi o rozmiary tematu, na trzeciem miejscu postawić należy „Dzieje literatury rosyjskiej” Brücknera. Jest to jednak konspekt z dzieła dawniejszego i pod względem naukowym nie posiada większego znaczenia. Zainteresowanie wywołuje przede wszystkim rozdział ostatni, informujący o literaturze w Rosji bolszewickiej. Ten sam temat podejmuje również, tylko w znacznie szerszych ramach, Baczyński — „Literatura w Z. S. R. R.”. Praca Baczyńskiego, dzięki aktualności tematu, wzbudza zrozumiałe zaciekawienie.

Jej zaletą jest to przede wszystkim, że autor zwraca się do zagadnień rosyjskich bez naiwnej postawy „wyższości kulturalnej“, bez nałogowych uprzedzeń dla panującego w Rosji systemu polityczno-społecznego, przeciwnie, stara się wniknąć w istotę tamtejszych warunków życia, które dały impuls nowej literaturze. Dokładność informacji, sprowadzających się głównie do powieści bolszewickiej, trudno sprawdzić; trzeba tu zaufać kompetencji autora. Nasuwa się tylko jedna uwaga. Baczyński nie tylko informuje, wydaje również sądy, a nawet polemizuje. I tu tkwi słaba strona książki, bo nie wiemy, kto z kim polemizuje. Stanowisko Baczyńskiego jest niejasne i bodaj sprzeczne w sobie, nie bardzo wiemy z kim mamy do czynienia. Oczywiście nie chodzi tu o osobiste sympatje czy antypatje, lecz o system przekonań, który stanowi podwalinę „metody“ obiektywnego dyskusowania faktów.

Literatury rosyjskiej dotyka raz jeszcze Baczyński w swem drugim studjum p. t. „Powieść kryminalna“. Interesuje nas ono tutaj tylko częściowo, mianowicie te rozdziały, które traktują o tym rodzaju literackim w poszczególnych literaturach europejskich (Anglja, Francja, Niemcy, Skandynawja, Rosja). Autor daje szereg bardzo ciekawych spostrzeżeń w tym względzie, ale punkt ciężkości rozprawy spoczywa na zagadnieniu ogólnoliterackiem, chodzi mianowicie o to, by, w przeciwieństwie do „wytwornej“ krytyki, która pomijała milczeniem romans kryminalny, wyznaczyć mu właściwe miejsce w literaturze. Dyskusja na ten temat jest dziwnie chaotyczna. Baczyński zdaje się nie odróżniać motywu zbrodni jako czynnika fabularno-konstrukcyjnego, od zagadnienia zbrodni, które stanowi zupełnie inny czynnik zawartości utworu literackiego. Stosując zaś z ferworem ten rodzaj metody socjologicznej, która wszelkie zjawiska sprowadza do materialistycznej dialektyki, z łatwością umieszcza na jednej linii tragedję grecką, Szekspira, Dostojewskiego z romansem kryminalnym. Teoretyczne nadbudówki, w których autor „fruu“ po różnych epokach historycznych, psują pozytywną wartość studjum, skądinąd bardzo ciekawego i oryginalnego na gruncie naszej krytyki.

Inne zagadnienie porusza Berger w swej obszernej pracy p. t. „Grabbe i romantyka“. Tradycyjna monografia, informująca o życiu i dziełach mało znanego poety romantycznego, byłaby może nieciekawa. Nie oto jednak chodzi autorowi. Grabbe nie jest wprawdzie poetą najwyższej marki, ale on sam i jego dzieła stanowią znakomitą „ilustrację“ kierunku, który reprezentuje. Zagadnieniem romantyzmu zajmowali się gruntownie i wszechstronnie zarówno badacze niemieccy jak

i francuscy. Berger, posługując się temi zdobyczami, a przede wszystkim opierając się na wyznaniach poetów i pisarzy romantycznej szkoły niemieckiej (stąd migotliwa mozaika cytat w pracy, stosowanych jednak celowo i nienudzających czytelnika), ustala poglądy Grabbego na najważniejsze „zagadki bytu“ (człowiek, rodzina, państwo, przyroda, sztuka, religja), jego związek ze szkołą i indywidualny charakter odchylen. Praca Bergera, na tle naszej zrutyinizowanej monografistyki historyczno-literackiej, odznacza się świeżością i wnosi poważny wkład, jako jedna z nielicznych prób wnikięcia w rdzeń ducha romantyki.

Pewien związek z romantyzmem ma również praca Zdziechowskiego: „Chataubriand i Napoleon“. Zresztą zagadnienie romantyzmu odgrywa tu najmniejszą rolę. Również nie daje Zdziechowski, jakby to można było wnioskować z tytułu, przyczynku, omawiającego stosunek Chataubrianda do Napoleona. Anegdota tego stosunku stanowi, by się tak wyrazić, symboliczny pretekst do podjęcia zagadnienia głębszego: chodzi o rewolucję i niszczenie kultury, restaurowanej przez Napoleona w dziedzinie państwowej, przez Chataubrianda, autora „Genie du christianisme“, w dziedzinie religji. Bodźcem do podjęcia tego problemu stała się, jak sam utor wyznaje na początku, rewolucja rosyjska z jej konsekwencjami. Aura intelektualna tego bodźca wpłynęła raczej ujemnie na dzieło. O ile bowiem historyczno-kulturalny „obraz“ epoki (wielka rewolucja i pierwsze cesarstwo) jest oddany znakomicie, to już psychologiczna sylweta Chataubrianda, „wybielana“, czy też naginana do historjizacyjnych przekonań autora, mało ma sugestywnej wymowy, a zabarwienie całości akcentami eschatologicznymi zamąca przejrzyistość myśli przewodniej.

Pozostaje do omówienia jeszcze jedna rzecz większych rozmiarów (488 str.), wydana w 1932 r., mianowicie monografia Gołąbka p. t. „Ivo Vojnowić, dramaturg jugosłowiański“. Jest to owoc wielkiego nakładu pracy i sumienności, a zarazem objaw zainteresowań nieznanej u nas literaturą południowych Słowian, objaw tem chwalebniejszy, że nie ogranicza się do powierzchownego „reportażu“, lecz mający ambicję dać rzecz źródłową o najwybitniejszym przedstawicielu literatury serbsko-chorwackiej. Ale na tem musi się skończyć pochwała. Abstrahując od aktualnych zadań propagowania „kulturalnej wymiany między narodami“, monografia Gołąbka, jako twór krytyki naukowej, jest swojego rodzaju *contradictio in adiecto*. Nie wchodząc w szczegóły, podkreślić należy tylko jedno. Jeśli traktować pracę Gołąbka jako dokładną informację o wybitnym dramaturgu jugosłowiańskim (życiorys, streszczenie utworów,

wyznaczenie miejsca w danej literaturze, wpływy), to wykład kłóci się z dążnością do odtworzenia sylwety Vojnovicia ze stanowiska psychologiczno-artystyczno-kulturalnego. Jeżeli zaś celem pracy jest nie informacja lecz konstrukcja, to, pomijając nieudolne „unowocześnianie“ metody (psychoanaliza, teoretycy niemieccy: Freytag, Walzel, Ermatinger, Spitzer) tę konstrukcję rozbijają znów drobiazgi o charakterze informacyjnym. W rezultacie monografia Gołabka jest raczej pozycją, niż konkretnym wkładem w naszej krytyce naukowej.

Prac o mniejszych rozmiarach (broszury, odbitki) rok 1932 przynosi bardzo mało. Więc Abramowicza „Obraz współczesnej poezji litewskiej“, skromniutki przyczynek do przyczynku; Pazurkiewicza — „Współczesna literatura węgierska“, zwięźle informująca o ruchu literackim na Węgrzech. Nieco lepiej przedstawia się „pokłosie“ setnej rocznicy śmierci Goethego. Z tych studjów, Brandstättera, zadzierżyste, polemiczno-dziennikarskie, omawiające stosunek Goethego do kwestji żydowskiej, oraz Stendiga, spokojne, rzeczowe, kompilacyjne, o wpływach Biblii na twórczość Goethego, nie mają znaczenia dla naszej ubogiej literatury krytycznej o największym poecie niemieckim. Wyróżnia się natomiast głębokością ujęcia i piękną formą wykładu odczyt Dyboskiego, ujmujący puściznę duchową Goethego pod kątem uniwersalnych wartości artystycznych i moralnych.

Na zakończenie niniejszego przeglądu jeszcze słów parę o studjum Dyboskiego — „Żywiół morski w twórczości Conrada“. Zazwyczaj rozprawki o podobnych tytułach nie wzbudzają żywszego zainteresowania. Pachnie to bowiem atmosferą wypracowań seminaryjnych, albo ciasnem „przyczynkarstwem“. Studjum Dyboskiego — jak tego zresztą należało się spodziewać — nie ma nic wspólnego z taką metodą. Autor, rozwijając swój temat, nie obija się o zewnętrzne drobnostki, lecz istotnie wprowadza czytelnika w zasadniczy nurt osobowości Conrada i tajemnicy jego twórczości.

W związku z omawianymi broszurami nasuwa się jedna ważna sprawa. Broszury te, to przeważnie odbitki artykułów, zamieszczanych w prasie codziennej lub perjodycznej. Nie ulega wątpliwości, że tego rodzaju artykułów, obchodzących nas tutaj, rok 1932, jak zresztą i poprzednie lata, jeśli wziąć pod uwagę całą prasę polską, dał setki. Choćby ogólnikowa orjentacja w całej tej produkcji krytycznej, wyjąwszy właśnie nieliczne odbitki, jest techniczną niemożliwością. Pewien „wgląd“ w te stosunki dają dwa zbiory Boya Żeleńskiego („Flirt z Melpomeną wieczór X“

i „Okno na życie“), zresztą na specjalnym odcinku „wrażeń teatralnych“, których dostarcza przynajmniej w połowie literatura zagraniczna. Olbrzymia reszta produkcji przemija wraz z czasem. Dopóki nie będziemy posiadali szczegółowej biblijografii czasopism, rejestrowanej przez odpowiednio wyposażony instytut, ogólna orjentacja w tej dziedzinie będzie niemożliwa. A przecież, pomijając już słuszne przypuszczenie, że w tej olbrzymiej masie artykułów, dotyczących literatur obcych, znajdą się zawsze, w każdym roku, rzeczy wartościowe, godne utrwalenia, właśnie ta „szara“ masa przemijająca przede wszystkim stanowi wyraz naszego stosunku aktualnego do literatur obcych i z tego względu powinna w niniejszym przeglądzie zająć miejsce naczelne.

STANISŁAW FURMANIK

LAUREACI ROKU 1932

Co roku można obserwować w prasie polskiej żywe poruszenie w związku z zagadnieniem „Kto w tym roku będzie laureatem?”. Najwięcej dyskusyj toczy się koło nagrody państwowej, choć i nagrody pomniejsze, prowincjonalne, ściągają uwagę dziennikarzy i prasy literackiej. Dla czytelnika nie jest to sprawa obojętna. Jego rozumowanie idzie tym mniej więcej szlakiem: nagrodę powinien dostać pisarz najwybitniejszy, najbardziej zasłużony. I ktośby kwestjonował słuszność takiego, najzupełniej zgodnego ze zdrowym rozsądkiem, założenia? Nie każde jednak stanowisko proste, umiające się wylegitymować nieodpartą logiką, jest zarazem praktyczne, w tym sensie, aby mogło stać się podstawą działania. Jeśli gdzie, to właśnie w zakresie rozdawnictwa nagród za zasługi literackie pojęcia „najwybitniejszego“ i „najbardziej zasłużonego“ pisarza są względne w stopniu chyba najwyższym. Czyż trzeba tego dowodzić? Czyż nie jest oczywiste, że pisarz „zasłużony“, a nawet „znakomity“ ze stanowiska ludzi pokolenia starszego, może być i bywa często „zakałą literatury“ w pojęciu generacji młodszej? A dalej, jeśli nawet pominąć ten zasadniczy rozłam między pokoleniami w poglądach na cele i wartość literatury — czyż nie odgrywają tu olbrzymiej roli czynniki pozaliterackie, socjalne, polityczne? Czyż zasługi pisarza nie wiążemy z zasługą społeczną, a w ocenie tej zasługi czyż nie jesteśmy najściślej uzależnieni poprostu od wyznawanej doktryny, albo prościej jeszcze, od przynależności partyjnej?

Dodajemy jeden jeszcze czynnik, odgrywający wibitną rolę przy wyborze laureata: czynnik ekonomiczny. Pocóż ukrywać, że i on odgrywa rolę? Rolę może szczególnie doniosłą w dobie dzisiejszego przesilenia? A skoro już wyliczamy główne elementy wpływające na taki czy inny wybór laureata, czyż nie należałoby wspomnieć o tem jeszcze, że

ciała obradujące nad wyznaczeniem nagród literackich nie składają się z cieni, tylko z żywych ludzi, mających swój wyraźny, osobisty, stosunek do działalności i osób proponowanych kandydatów? Ten czynnik subiektywny występuje tam wszędzie, gdzie człowiek sędzi człowieka, a zdaje się, że Polska nie należy do krajów, gdzie byłby najłatwiej reprezentowany...

Czy jednak, zapyta ktoś, mimo całej względności, ciężącej na wyborze laureata, nie dałoby się ustalić pewnego kryterjum orjentacyjnego, czy każdorazowy wybór jest mechaniczną niejako przypadkową tamtych czynników?

Otóż, gdybyśmy np. sądzili według roku, o który nam chodzi w tym artykule, można by tak sprawę zdefiniować: z jednej strony bierze się pod uwagę pisarzy, których działalność można uważać za zamkniętą, a w każdym razie za całkowicie ustaloną w swym charakterze i roli w historii literatury; z drugiej — tych, których działalność, czy też poszczególne dzieło, wiąże się z jakimś ważnym momentem bądź ogólnonarodowym, bądź dzielnicowym. Nie twierdzę, że ta zasada jest przestrzegana ściśle. Owszem, można by wymienić niejednego z dawniejszych laureatów (choćby Szaniawskiego), którego dzieło nie odpowiada powyższej definicji. Nie będziemy jednak, zdaje się, dalecy od prawdy, przyjmując powyższą zasadę jako *przeważającą*. Naturalnie, i w tym wypadku zostanie dużo miejsca na działanie wspomnianych na początku czynników. Naogół, dałoby się stwierdzić tendencję raczej konserwatywną; laureat naszych nagród literackich nie jest rewolucjonistą, torującym nowe drogi literaturze, lecz pisarzem uznanym, mającym często swoją kartę w podręcznikach historii literatury.

Rok 1932 przynosi nagrodę m. Warszawy Józefowi Weyssenhoffowi.

Uwieńczyła ona dzieło pisarza już dziś nieżyjącego, dzieło, które w chwili odznaczenia Weyssenhoffa można było uważać za zamknięte.

Osobliwością tego znakomitego pisarza jest to, że można o nim śmiało powiedzieć, iż zamyka pewien rozdział w naszej literaturze. Nie znaczy to, aby nie pisano à la Weyssenhoff, owszem, raczej można mieć pewność, że dopóki mamy lasy, dopóki odbywają się polowania, dopóki, choćby w skromniejszych, dostosowanych do dzisiejszych warunków rozmiarach, trwa po dworach i pałacach życie szlacheckie — znajdują się i jego piewcy. Będą to jednak epigoni. Nietylko dlatego, że temat jest niejako artystycznie wyczerpany, że wracając doń idzie się chcąc nie chcąc, śladami świetnego twórcy „Sobola i panny“, ale i dlatego, że

przełwał być *reprezentatywny* dla epoki. Weyssenhoff uchwycił ostatni moment, kiedy to życie, bądź co bądź reprezentowało wyżyny kultury narodowej. Nastąpiło potem radykalne przesunięcie spraw społeczno-kulturalnych ku miastu, z całem kłbowiskiem bolączek i ran społecznych, które otworzyła wojna i okres powojenny. Trudno dziś myśleć o spontanicznym renesansie zacisza i dostatku wiejskiego w literaturze. Możliwa jest tylko literatura wspomnień. Twórczość Weyssenhoffa była linią graniczną między rzeczywistością i wspomnieniem.

Wartość jego prozy? — Trudno byłoby wymienić pisarza, tak bezpośrednio działającego na czytelnika, tak umiejącego przemówić do każdej wyobraźni, mającej poczucie słowa — i poczucie rzeczywistości. Ten język wytworny, oszczędny, malowniczy, trzymany na wodzy umiaru, a jednak nie obcy silnym akcentom uczuciowym, pozostanie na zawsze pomnikiem prozy polskiej w wielkim stylu. Niesłusznie też powiada się, jakoby Weyssenhoff był pisarzem wyłącznie „pańskim“, jakoby jego paleta nie rozporządzała barwami, mogącemi oddać życie innych warstw społeczeństwa. Warstwa średnioszlachecka i ludowa czyż nie są przedstawione z pełnią wyrazu artystycznego właśnie w „Sobolu i Pannie“? Mieszczaństwo Weyssenhoffa wychodzi z pod jego pióra mniej szczęśliwie: autor oscyluje tu pomiędzy teoretycznym raczej niż płynącym ze szczerej sympatji uznaniem dla dzielności i zasług mieszczanina, a mimowolną ironją ziemianina i szlachcica dla niemiłego mu „mieszczucha“.

Twórczość Weyssenhoffa nie należy do równych. Kontrast pomiędzy jego dziełami najcelniejszymi a słabszymi jest jaskrawy. „Jan bez Ziemi“ będzie zapewne najlepiej reprezentował ów gatunek „słabszy“, nacechowany pewnym sybarytyzmem, wygodnictwem, jeśli chodzi o stronę subiektywną, a uboższą inwencją artystyczną i niepgłębioną psychologją w zakresie odtwórczym.

Jeśli Weyssenhoff wybitnie zajmuje stanowisko w naszej literaturze jako piewca przyrody polskiej i życia szlacheckiego, to jednak zupełnie wyjątkowe i jedyne jest jego stanowisko jako malarza obyczajów w swem arcydziele „Żywocie i myślach Zygmunta Podfilipskiego“.

Bo choć nie pierwszy to raz zwróciło się ostrze satyry polskiego pisarza przeciw sobkostwu, egoizmowi, polerowanej nikczemności, to jednak tak ostro nietylko w wyrazie artystycznym, ale w ujęciu psychologicznem nie przemówił nikt ze współczesnych. Bo też działały tu specjalne warunki. Autor „Podfilipskiego“ przy całym swoim krytycyzmie i iro-

nicznym stosunku do „podfilipszczyzny“ zachował, mógł zachować, cały spokój, niemal chłód obserwatora. Nie wmieszany w prądy ideowe, któreby naruszały jego równowagę artysty i człowieka, mający czas na zbieranie obserwacji, a znajdujący ulgę, odciążenie, w satyrze, zdobył ten najszcześliwszy dystans do tematu, będąc jednakowo oddalonym od emfazy, kaznodziejstwa, jak od biernego tkwienia w środowisku, które obrał sobie za przedmiot swej powieści-satyry. Zadanie było szczególnie trudne z tego względu, że Weyssenhoff wziął na cel życie choć nikczemne, ale w tej nikczemności mało wyraziste, nie posuwające się ani razu do granic zbrodni, a bodaj nawet wyraźnego wyłamania się z konwencyonalnych nakazów potocznej moralności. Trzeba było niesłychanej dyskrecji, aby nie uciec się do szarży, a uchronić się od nudy. Uchwycić ten *demonizm nicości*, a zarazem oddać jego ohydę moralną i być ciekawym — oto, co udało się Weyssenhoffowi, a co bodaj nikomu z jego współczesnych udaćby się nie mogło. Z jednego jeszcze względu satyra Weyssenhoffa zajmuje w naszej literaturze miejsce wyjątkowe: wzięła sobie za cel okres, że tak powiem, *nieistniejący historycznie*. T. zw. towarzyskie sfery Warszawy na przełomie XIX i XX wieku poza nielicznymi wyjątkami, nie reprezentowały nic, nie dążyły do niczego, wypowiadały się całkowicie w błahej snobistycznej wegetacji drobnych ambicji, najpospolitszego użycia. Słowem środowisko, o którym nie da się „nic“ powiedzieć. Oddać tę bezkonturową nicość, i to oddać ją tak, że obraz jej pozostaje na wieki nie tracąc nic ze swej plastyki — oto wielka zasługa Weyssenhoffa. Gdyby nie on, a mówiąc ściślej, gdyby nie jego „Podfilipski“ — pozostałby dla przyszłych pokoleń ten, ciemny coperawda, zakątek historii naszego życia społecznego zapomniany, niezrozumiany. Istota tego życia wymykała się bowiem pióru czy to Żeromskiego, czy Sienkiewicza czy Orzeszkowej aby wymienić tych, którzy każdy na swój sposób zbliżali się do ujęcia problemu sobkostwa polskich warstw „górných“ okresu przejściowego naszych dziejów.

Nagrodę Warsz. Tow. Literatów i Dziennikarzy za całą działalność pisarską przyznano też nieżyjącemu już Maciejowi Wierzbickiemu. Ten typowy powieściopisarz popularny należy do autorów, którzy zawsze w Polsce mogą liczyć na poczytność. Ambicją autora nie była ani wyszukana psychologia, ani ubieganie się o nową oryginalną formę; pisał powieści znaczne, owiane duchem patryjotycznym, tam zaś gdzie poruszał tematy historyczne, był skrupulatny i pracowity. Należy do potomności Kraszewskiego, choć świetnością pióra nie dorównywał autorowi „Sta-

rej Baśni". Znaczenie Wierzbińskiego wzmacnia się przez wzgląd na jego wielkopolskie pochodzenie, które dodaje mu zasługi jako pracownikowi na terenie, gdzie życie kulturalno artystyczne szczególnie było z przyczyn powszechnie znanych zaniedbane.

Rostworowski ma u nas stanowisko uprzywilejowane. Jest pisarzem katolickim. Choć to brzmi paradoksalnie, ale katolicyzm właśnie nadaje mu piętno oryginalności. Znana to bowiem rzecz, że w kraju, który tak chętnie przy każdej okazji mówi o swym katolickim charakterze, literatura katolicka w znaczeniu właściwym nie istnieje. Mamy literaturę teologiczną i dewocyjną. Poza tem mamy pisarzy, „poczuwających się“ do katolicyzmu. — Twórczość Rostworowskiego stanowi tu wyraźny wyłom. Jest to pisarz o katolickim poglądzie na świat, pisarz, usiłujący spojrzeć na życie oczami katolika i pod tym katolickim kątem widzenia rozstrzygnąć wielkie zagadnienia etyczne. Jak dalece autorowi udaje się to zamierzenie, jak dalece synteza katolicyzmu z artystem jest u niego doskonała, na ten temat można by dyskutować. Niesporne wszakże jest poważne dążenie do syntezy i znaczne na tem polu osiągnięcia.

Wyróżnienie Karola Huberta Rostworowskiego nagrodą państwową za „Niespodziankę“ — nie było niespodzianką dla społeczeństwa. Rozgłos jego sztuki był tak powszechny, a „Niespodzianka“ tak wyraziście syntezowała jego dotychczasową działalność na polu dramatopisarstwa, że nagroda była jakby naturalnym wyrazem opinii społecznej. — Bo istotnie, cokolwiek dałoby się powiedzieć o wartości „Niespodzianki“, przyzna jej każdy, że była sensacją literacką w najlepszym tego słowa znaczeniu. Umiejętność trzymania widza w napięciu, doprowadzenie konfliktu do niebywałego natężenia, znakomite operowanie dialogiem, wielka wyrazistość poszczególnych scen, obfitujących w efekty wstrząsające, wreszcie silnie zaznaczony moment religijny sztuki zapewniły jej rozgłos ogromny. — Niepokojącym w „Niespodziance“ momentem było to, że właściwa tragedia zaczyna się dopiero od chwili, kiedy matka spostrzegła, że zabiła syna. Widz odnosi wrażenie, że gdyby ta sama kobieta nie zabiła własnego syna, tylko *innego* człowieka, którego chciała ograbić z „dolarów“, nie byłoby tragedji... Czwarty akt jest przeciągnięty, chwilami przypomina inscenizowany katechizm. Moment religijny jest tu raczej doczepiony, niż czynny w samej akcji, w samych osobach.

W tymże 1932 roku Związek Zawodowy Literatów Polskich przyznaje nagrodę poecie Józefowi Aleksandrowi Gałuszcze za tom p. t.

„Cienie Orłów“ i „Głosy Ziemi“. Autora z jednej strony pociągają tematy religijno-społeczne, z drugiej motywy przyrody. Nie obce są mu również tematy współczesne, operowanie efektami onomatopeicznymi, metaforą zaczerpniętą ze świata techniki. Taki jest np. wiersz p. t. „Wyścigi samochodowe“. Ale poeta raczej ubocznie traktuje te tematy. W poezji osnutej na motywach religijnych sporo konwencjonalizmu, właściwe przeżycie religijne słabo zaznaczone. Najcelniejsze są utwory opiewające wieś, życie wiejskie, ukochanie przyrody, i krajobrazu polskiego.

Kosmaty włosacz, grubaśny baryła
 toczy się wśród kielichów jak sułtan turecki,
 z kwiatu na kwiat wędruje pustak szalawiła,
 pod nosem z nonszalancją mrucząc po niemiecku:
 sum-m-m-m — brum-ö-ö-ö — zum-m-m-m

(„Trzmiel“)

w takich plastycznych, barwnych wyczutych obrazach, przesiąkniętych umiłowaniem przyrody poeta celuje i bodaj do większych doszedłby rezultatów, kierując w tę stronę swoje dalsze wysiłki.

Na wyróżnienie zbioru nowel Kossak-Szczuckiej (nagroda Śląska) p. t. „Nieznany Kraj“ złożyły się dwa momenty: odznaczenie utalentowanej autorki i chęć zwrócenia uwagi społeczeństwa na ten rzeczywiście „nieznany kraj“ którym do dziś, niestety, jest dla wielu z nas Śląsk. Autorka, choć sama nie Ślązaczka, dużo włożyła pracy w poznanie kraju, w którym już od szeregu lat przebywa, oparła swoje nowele na obfitym materiale historycznym. W „Nieznanym Kraju“ chciała autorka zapoznać czytelnika z historją Śląska od czasów najdawniejszych, dając w szeregu nowel jakby przekrój różnych okresów historii tej dzielnicy. Ten poniekąd propagandowy charakter nowel wyczuwa się w ogólnym optymistycznym tonie, w gotowości podkreślenia przy każdej sposobności polskości Śląska, wytrwałości i patriotyzmu jego ludu, barbarzyństwa obcej przemocy. Talent Szczuckiej — to talent brawurowy. Jej nowele i powieści nie raziłyby nikogo, gdyby się pojawiły lat temu trzydzieści. Ale i dziś są czytane i nawet rozchwytywane. Proste motywy patriotyczne, batalistyczne, przemieszane z dobrze podaną anegdotą historyczną są ulubioną lekturą szerokiej publiczności. Podziwiać można rozmach pisarski, wigor, inwencję językową, no i ogromną pracowitość w zbieraniu i opracowywaniu materiałów rzeczowych. Z tem wszyst-

kiem pewna panoramowość i retoryczność tej jędrnej prozy przypomina jednak, że mamy do czynienia raczej z kulturalnym i utalentowanym epigonizmem, niż z talentem samorodnym.

Nagrody literackie jak są tak i będą przedmiotem sporów. Wielu widzi w tem „przeraźliwy“ brak jednomyślności wśród krytyków i publicystów. Zapewne, gatunek i poziom tych sporów nie zawsze przynosi zaszczyt bojownikom. Jednak czytelnik obiektywny, patrzący na te sprawy z pewnego dystansu pociesza się jednym, że, bądź co bądź, wszyscy odznaczeni pisarze na to wyróżnienie zasługiwali, samo zaś ustanowienie instytucji nagród literackich przynosi niewątpliwie chlubę kulturze polskiej.

J. E. SKIWSKI

ESTETYKA

Filozofówna Irena — Uwagi o t. zw. „systemie“ Stanisławskiego (Odb.: Księga Pamiątkowa Koła Filozoficznego S.U.W.); *Ossowski Stanisław* — U podstaw estetyki; *Wallis-Walfisz Mieczysław* — O zdaniach estetycznych (uzupełniona odbitka: Księga Pamiątkowa Koła Filozoficznego S.U.W.), oraz szereg artykułów w *Wiedzy i Życiu*; *Żeleński Tadeusz (Boy)* — Śmiech (w zbiorze: Śmiech, uśmiech i zgroza).

ESTETYKA MA SZCZĘŚCIE, ŻE SPRAWOZDANIE NI-
nięjsze dotyczy roku 1932, a nie któregoś z wcześniejszych. Nie była to
w Polsce, doniedawna, dyscyplina w stanie rozkwitu, i łatwo mogło się
zdarzyć, że — zwłaszcza przy uwzględnieniu samych tylko publikacyj
książkowych — przeznaczona dla niej rubryka pozostałaby poprostu
niewypełniona. Ale oto właśnie pod koniec roku ukazało się w tym
zakresie dzieło nie tylko wartościowe — takie od czasu do czasu i przed-
tem się pojawiały — ale swemi wartościowemi rozważaniami ogarniające
w pewnym sensie całość przedmiotu, — a to w polskim piśmiennictwie
estetycznem jest już naprawdę „zdarzeniem“. Z tego też choćby po-
wodu książka p. Ossowskiego — bo ją tu mam na myśli — budzi wy-
jątkowe zaciekawienie.

Są jednak i powody bardziej specjalne. Z jednej strony, przycho-
dząc u nas jako pierwsza w swoim rodzaju po szeregu przemian i wstrzą-
sów, które tak głęboko przeobraziły naszą kulturę, a z nią przedewszyst-
kiem i sztukę, książka musi interesować ze względu na swój stosunek do
tych przemian i do całego zrodzonego z nich życia artystycznego. Z dru-
giej strony, jako dzieło filozoficzne, nasuwa z natury rzeczy pytanie,
jak sobie autor poradził z trudnościami, które przy traktowaniu estetyki
następowały niektóre bliskie mu — na mocy związków z pewnym bądź
co bądź dość określonym kierunkiem — swoiste tendencje myślowe. Co
do punktu pierwszego, wystarczy zapewne powiedzieć, że autor, nie czy-

niąc ze swego dzieła filozoficznej wykładni żadnej z doktryn bojowych sztuki najnowszej, przecież i doktryny te i, przedewszystkiem, samą odpowiadającą im sztukę wziął pod uwagę i całkowicie uniknął konserwatyzmu, tak łatwo na tym terenie grożącego teoretykom oderwanym. Bardziej skomplikowana jest kwestja druga. Że estetyka jest jakąś innego typu dyscypliną myślową niż te, które w ściślejszem znaczeniu przywykło się nazywać „naukami“, z tego sobie zdać sprawę jest wogóle dosyć łatwo; szczególnie jednak żywo musi się odczuć tę prawdę, gdy się przeszło przez ostrą szkołę naukowości, pojmowanej jako wyprowadzanie ścisłych łańcuchów dedukcyjnych ze sformułowanych ściśle założeń, przy jednoczesnem ogromnem podniesieniu wymagań co do werbalnej strony owej ściśłości. Wszelka próba potraktowania w ten sposób merytorycznych zagadnień estetyki (nie mówię tu o różnych niezbędnych przygotowaniach i wstępach) prowadziłaby do rozbicia w puch samego zwicznego i nieuchwytnego przedmiotu, o którymby próbowało się mówić. Uczony więc tego typu, przystępując do estetyki, nie może się uchronić od kompromisu; musi on tu, rezygnując z wiedzy w jego pojęciu pełnej i doskonałej, tak czy inaczej cofnąć się na stanowisko skromniejsze. Po jakichże teraz liniach pójdzie ten odwrót? Pytanie to stawiamy sobie z zaciekawieniem tem większem, że ma ono swoje ogólniejsze znaczenie. Kompromisu i pewnego nawrotu wymaga nie tylko estetyka, ale liczne inne sfery zagadnień konkretnych i zbliżonych do życia, jak np. sfera moralna, albo społeczna. Te formy rzeczywistości nigdy się nie nagną do myśli pojmowanej jakżeśmy to sformułowali przed chwilą; jeśli więc myśl ta nie chce się od ich opracowania uchylić, musi ona nagiąć się do nich — a „Estetyka“ p. Ossowskiego może służyć za próbę i przykład, czego się w takich sytuacjach można spodziewać.

Czego? — Gdybym chciał tu zaryzykować formułę kuszącą, ale mającą może zbyt wiele z osobistego wrażenia, powiedziałbym chętnie: pozytywizmu. Bo jakimże, doprawdy, innym terminem objąć niektóre z najwybitniejszych cech tego dzieła? to cofanie się przed zagadnieniami ostatecznemi, — tę skłonność do opisu raczej niż do wyjaśniania, — to odrzucanie *a limine*, lub raczej ignorowanie, wszystkiego co choćby zdaleka mogłoby załatywać metafizyką, — ten empiryzm jakiś jakby hume'owski, w teorii mocno sceptyczny, ale ufny, że dla praktycznego porozumienia wszystko się przecież w końcu ułoży? A wreszcie — ponieważ pozytywizm jest kategorią nie tylko filozoficzną, ale oznacza także pewien temperament i typ kulturalny — tę przy całej

swej subtelności skrupulatnie trzeźwą wrażliwość estetyczną, gdzie każde poszczególne doznanie, surowo kontrolowane, pozostaje jakby bez tonów górnych, bez owych, tak nieraz zwielokrotniających wrażenie, ech w ciemniejszych regionach uczucia? Myśl, którą tu próbuję wysunąć, miałaby swoje znaczenie, zważywszy, że pewien „neopozytywizm“ jest i w literaturze i na wielu innych terenach jednym z poważnych czynników polskiej kultury od czasu odzyskania niepodległości. Nie śmiałbym jej jednak forsować. Rzuciwszy więc tylko mimochodem spostrzeżenie, o którym przypuszczam, że swoje ziarno prawdy przecież zawiera, w dalszym ciągu będę się już trzymał wyłącznie tego, w co żadnym sposobem wątpić nie można, i powiem poprostu, że estetyka p. Ossowskiego jest estetyką *empiryczną*.

To już jest zupełnie wyraźne. Autor w tytule zapowiada, że będzie badał „podstawy“ estetyki; ale niech nikt nie przypuszcza, że znajdzie tu analizę podstawowych *pojęć*, jakimi się w estetyce operuje, albo ustalenie i sprecyzowanie jakichś fundamentalnych dla niej założeń. Chociaż obce jej są wszelkie ankiety, statystyki, eksperymenty, jest to przecież w swem nastawieniu ogólnem estetyka „od dołu“, jak u Fechnera. Nie znaczy to — wyjaśniam dla osób, które ani Fechnera ani Ossowskiego nie znają — by autor tylko gromadził fakty; wprost przeciwnie: fakty są tu wszędzie jak najstaranniej spreparowane dla celów manipulacji myślowej, przerobione — przy zastosowaniu bardzo złożonego, poczęści oryginalnie opracowanego aparatu pojęciowego — z „faits bruts“ na „faits scientifiques“. Niemniej jednak „podstawy“, o których tu mowa naprawdę, a nie raczej w intencji, to przedewszystkiem „dane faktyczne“; w przeważającej ilościowo i najcenniejszej swej części książka stanowi krytyczne rozejrzenie się w materiale, jego segregację, analizę, rozklasyfikowanie, ugrupowanie. Wychodząc z mającego już swą tradycję rozróżnienia trzech rodzajów piękna — piękna układów, czyli formalnego, piękna przedmiotów, odtwarzających rzeczywistość i piękna związanego z ekspresją — autor w trzech pierwszych częściach swego dzieła analizuje każdy z tych typów, wyodrębniając zarówno ich przedmiotowe odmiany jak i, w pewnej mierze, przeżycia, którymi na nie reagujemy. Na tej dopiero podbudowie ma się wznosić pewna syntetyczna konstrukcja. Nietylko jednak jest ona nader dyskretna i, w stosunku do podbudowy, prawie nikła, ale autor mocno podkreśla, że części analityczne posiadają, w jego pojęciu, wartość własną, od konstrukcji tej niezależną. Tak, że i cała praca jest dokonywana

od dołu, i po części sam ten „dół“ jest uznany za wystarczający sobie przedmiot poznania.

W tym też i tak traktowanym zakresie książka przedstawia się znakomicie. Analizy przeprowadzone są po mistrzowsku, z zupełnie niezwykłą wszechstronnością i jakimś niemal że idealnym brakiem uprzedzeń, będącym zresztą tylko jednym z aspektów podstawowej, a w stopniu tak doskonałym nie tak znowu łatwej do osiągnięcia cnoty uczciwości myślowej. Precyzyjne narzędzie logiczne, wyostrzone w najlepszej szkole — stosowane tu zresztą prawie wyłącznie do podziału i definicji — nigdzie nie jest nadużywane. Wrażliwość estetyczną scharakteryzowałem przed chwilą w sposób, który mógłby nasunąć myśl o pewnym conajmniej przeciwieństwie temperamentów; śpieszę więc dodać, że użyty tam zwrot o „subtelności“ nie był bynajmniej komplementem, ale najdyskretniejszym, jakiego można było użyć, wyrazem rzetelnego uznania. Na wyliczanie poszczególnych partyj udatnych nie mam tu miejsca; dla przykładu tylko niechaj wymienię większą część rozważań poświęconych układom muzycznym, świetne postawienie zagadnień realizmu łącznie z podstawowym dla nich rozróżnieniem „przedmiotu przedstawionego“ i „dezygnatu dzieła“, albo głęboko słuszną — wbrew niektórym rozkapryszonym estetom — rehabilitację roli *przedmiotu* w sztukach plastycznych. Tak jest: rzeczy pierwszorzędnych jest tu obfitość, i wobec nich te lub owe — w szczegółach — pobieżności czy powierzchowności nie są warte, by o nich wspominać¹. Jednak, jak wiadomo, dowcip krytyka okazuje się, odkąd świat światem, nietyłe w przytakiwaniach, ile w przyganach, a i obowiązek jego przecież wymaga, by uczciwie wysunął swoje zarzuty. Niech więc i mnie będzie wolno zaznaczyć tu swą opozycję. Nie mając zresztą możliwości wchodzenia w dyskusję ściślejszą, uczynię to w sposób dość uproszczony, z możliwych ujęć formalnych wybierając nietyłe najistotniejsze, ile najbardziej się nadające do sformułowania w krótkości.

Trudność pierwsza dotyczy metody i jest swego rodzaju wznowieniem starego i wypróbowanego argumentu przeciwko estetykom empirycznym nie opartym na eksperymencie. Materjałem faktycznym autora

¹ Jeden tylko punkt, niewymagający wyjaśnień ani dyskusyj, pozwolę sobie poruszyć: ów srogi, na str. 150, lapsus historyczno-literacki dotyczący biednego Mallarmé'go. Mallarmé nigdy i nigdzie nie był poetą bezsensu, jak to za Stanisławem Witkiewiczem i szeregiem niedość uświadomionych dawnych krytyków francuskich nieopatrznie powtórzył nasz autor.

są t. zw. „przedmioty piękne“; na jakiejże to zasadzie dokonywany jest ich wybór, w szczególności wybór „pięknych“ dzieł sztuki? W przedmowie autor mówi, że są to „przedewszystkiem dzieła o ustalonej mniej-więcej reputacji estetycznej“, w tekście zaś zamiast „reputacji“ mamy stale do czynienia z *podobaniem się*. Już tu chyba jest coś nie w porządku, gdyż dwie te rzeczy nie są nierozzerwalnie związane i ich możliwa rozbieżność wnosi do estetyki moc komplikacyj. Mniejsza jednak o tę chwiejność raczej pozorną; ale co to jest reputacja „ustalona“? albo — jako jej stosowniejszy tu odpowiednik — upodobanie, choćby w przybliżeniu, *powszechne*? Ustalona — lub powszechne — wśród kogo? Śród ogółu ludzi? nie, napewno: takich czy to reputacyj czy upodobań wogóle niema. Śród sędziów kompetentnych? też nie: bo gdyby autor uznawał w estetyce sąd kompetentny, to cała metoda książki musiałaby być inna niż jest. Faktycznie chodzi o dzieła podobające się — i to „mniej-więcej“ — w Europie, — w naszej epoce, — w warstwach wykształconych, — tym przedstawicielom owych warstw, do których przeżyć estetycznych autor miał dostęp; czyli że, mówiąc o pięknie, mówi się o tem, co się w jakimś nieokreślonym środowisku przeciętnie podoba: skrajnie zaiste rezygnacyjny sposób wyznaczania swego przedmiotu! Rezygnacja ta jest oczywiście świadoma; autor najwidoczniej nie wierzy w możliwość obrysowania ostrzejszego, a uważa, że dla zaspokojenia praktyczno-społecznej potrzeby zorientowania się w życiu estetycznym środowiska, wśród którego się obracamy, wybrana metoda wystarczy. I ja również o tem nie wątpię; ale teoretyka i filozofa wolno chyba zapytać: po pierwsze, czy jest tu wogóle jeszcze „przedmiot“ nadający się do badania; po drugie: czy jest on *godny* badania z innych względów niż owe praktyczne? Gdyby już naprawdę — *per inconcesum* — wszystkie inne możliwości były zamknięte, to dla mnie osobiście przedmiotem o wiele bardziej „przedmiotem“ i o wiele jednocześnie ciekawszym byłoby np. „to, co się podobało p. Stanisławowi Ossowskiemu w roku ery chrześcijańskiej 1932“. Uczony nie ma za zadanie mówić o sobie? przepraszam: gdy powszechność prawd raz gdzieś spadła, a w statystyki się wdawać nie chcemy, to czyż nie większa pociecha dowiedzieć się, co się podoba jednostce o wysokiej kulturze, zdolnej swe upodobania zorganizować i nas swem doświadczeniem wzbogacić, niż co się rzekomo podoba jakiejś nieistniejącej przeciętnej?

Tyle co do metodycznego punktu wyjścia; zajdźmy teraz od strony wyników. Na trzech częściach analitycznych, jak powiedziałem, książ-

ka się nie wyczerpuje. Części te, wraz z pierwszym rozdziałem czwartej, poświęconym pięknu przyrody i zestawieniu go z pięknem sztuki, mają — według zapowiedzi przedmowy — dostarczyć materiału także do pewnej syntezy. Czy nie będzie niesprawiedliwością powiedzieć, że synteza ta przynosi niejake rozczarowanie? Przeciętnemu czytelnikowi wnioski jej mogą się wydać ubogie. Niektóre brzmią negatywnie; niemożliwością np. ma być „znalezienie jakiejś jednej kategorii, obejmującej z punktu widzenia własności przedmiotowych wszystkie owe typy [*scil.* wartości estetycznych], a przez to znalezienie globalnej odpowiedzi na pytanie, jaką stroną zjawisk zajmuje się estetyka“ (str. 262); niemożliwością również zbudowanie „takiego pojęcia przeżyć estetycznych, które byłoby jednolitym i adekwatnym korelatem dla wszystkich typów wartości estetycznych“ (str. 283). — Inne wypadnie chyba nazwać destrukcyjnymi; taką jest propozycja rozbicia estetyki na „psychologję wzruszeń estetycznych“ i „naukę o twórczości artystycznej“ (str. 293 n.). — Inne wreszcie — albo te same oglądane pod innym kątem — są jakby zwichnięte w pół drogi: przeżycie estetyczne ma być odmianą „życia chwilą“ w jego postaci kontemplacyjnej, ale co tę odmianę wyróżnia z pośród innych, tego, zdaniem autora, wskazać nie można (str. 281). Na wszystko to, radzi nie radzi, musielibyśmy oczywiście się zgodzić, gdyby autor wzbudził w nas przekonanie, że przy największym wysiłku nie da się osiągnąć nic więcej. Ale tego właśnie przekonania trudno czytelnikowi jest nabrać.

Weźmy dla przykładu pierwszy z przytoczonych dwóch wniosków negatywno-pluralistycznych, — ten, który dotyczy przedmiotów. Jasną jest rzeczą, że tylko w jakimś bardzo słabym stopniu wpływa on z „danych“ nagromadzonych w trzech pierwszych częściach, w szczególności we stwierdzonych tam różnic między „typami“. Że tego rodzaju różnice, i to bardzo głębokie, istnieją, to wiedzieliśmy i bez tych analiz, których wartość polega z pewnością nie na tem, że je stwierdzają, ale że je dokładniej ujmują. Mimo to nie wszyscy przecież dochodziliśmy i dochodzimy do tych samych co autor negacyj. Nie doszedłby do niej, przynajmniej tak poprostu, i sam p. Ossowski, gdyby nie szereg negatywnych, że tak powiem, zabiegów dodatkowych, — poprostu systematycznych *odmów* zajęcia się różnemi rzeczami, któremi zająć się było warto. Gdy np. chodzi o poszukanie jakiegoś elementu wspólnego, ewentualnie o próbę sprowadzenia jednych typów do drugich, znajdujemy właściwie, słabo tylko zamaskowane sposobem zredagowania, arbitralne

w gruncie rzeczy „*sic volo*“, czyli raczej „*sic nolo*“ (str. 260—262; podobnie co do przeżyć str. 281). Skądinąd znów daremnie szukamy rozprawienia się jakiegokolwiek z tym — przecież dość naturalnym — poglądem, że oceny można oceniać, — że jedne są bardziej, inne mniej właściwe, ważne czy słuszne. Odrzucenie tego poglądu panuje nad całą książką; ale co nam każe na nie się zgodzić? — Trzecia wreszcie arbitralność na wielką skalę, to bezdyskusyjne przyjęcie definicji: „wartość estetyczna jest to wartość, przypisywana przedmiotom ze względu na pewien typ przeżyć, mianowicie ze względu na przeżycia estetyczne“ (str. 259). Prawda, że autor później definicję tę ogranicza i że ograniczenie to ma swój wpływ — mojem zresztą zdaniem, szkodliwy — na wyniki, mianowicie na ów katastrofalny pomysł przepołowienia wartości według jakiejś niemożliwej linii podziału (str. 288); faktem jest jednak, że definicja w swojej pierwotnej postaci rozstrzyga o kierunku dociekań i że bez niej trzy pierwsze części nie mogłyby nawet pozornie służyć za punkt wyjścia dla czwartej. Skąd jednak autorowi wiadomo, że ta właśnie definicja jest słuszna? Stąd, że „to się dziś... przyjmuje prawie powszechnie“ (str. 259)? Mało filozoficzny argument! Raczej czułbym się skłonny przypuścić, że jeżeli wszystkie inne koncepcje zostały tak zgóry zlekceważone, to jako zawierające ślady metafizyki, — może specjalnie idealizmu? Jakakolwiek tu jednak było przyczyna, jedno jest pewne: autor uchylił się od zbadania na własną rękę istoty wartości estetycznych. A to jest rzecz bardzo poważna. Bo skutek jest ten, że w syntetycznej swej części książka może przekonać tylko tych, którzy już potencjalnie są przekonani; dla kogoś przypatrującego się z boku zagadnienie „podstaw“ estetyki nie jest w niej wogóle poruszone. Metoda „od dołu“ raz jeszcze wykazała swą niewystarczalność: kto nie ma wspólnych z autorem założeń bardzo ogólnych, ten się z nim i we wnioskach nie zgodzi.

Dla uświadomienia sobie całego wielkiego zakresu zagadnień istotnie „podstawowych“, które p. Ossowski pomiął, przyda się uzupełnić lekturę jego książki przeczytaniem pracy p. Wallisa-Walfisza, zatytułowanej *O zdaniach estetycznych*. Po szeregu analiz wstępnych postawiona jest tu wyraźnie kwestja „wartości“ zdań estetycznych — ich „prawdziwości“, „prawdopodobieństwa“, „ważności“ — cała, przez p. Ossowskiego milcząco przesądzona sprawa „kompetencji“ sądów o pięknie. Osobiście trudno mi się zgodzić na zawiłą koncepcję, zapo-

mocą której autor próbuje, na gruncie swego psychologizmu, ratować się od jego relatywistycznych konsekwencji. Przedmiot estetyczny zdefiniowany jest tu jako „taki, że odpowiedniemu odbiorcy i w odpowiednich warunkach daje doznania estetyczne dodatnie“, zaś co do „odpowiedniego odbiorcy“ wychodzi ostatecznie bodajże na to, że jest nim ten, kto jest zdolny mieć doznania estetyczne „właściwe“. Ale jakie doznania estetyczne są właściwe (zważywszy, że na mocy definicji i pod grozą błędnego koła nie mogą to być doznania spowodowane przez przedmioty „naprawdę“ estetyczne), tego, mimo ogromnego nakładu pracy, jakoś nam autor przekonywająco nie wytłumaczył. To jednak bynajmniej nie przeszkadza pracy p. Wallisa być cennym i doniosłym przyczynkiem do logiki i epistemologii estetyki i stanowić jasny i wyraźny punkt wyjścia dla dyskusji jak najbardziej istotnej.

Na zakończenie wspomnijmy o kilku pracach drobniejszych.

Oprócz studjum wyżej wymienionego, p. Wallis-Walfisz ogłosił w *Wiedzy i Życiu*, w latach 1931 i 1932, cykl szkiców, utrzymanych bardziej popularnie i wprowadzających w świat estetyczny od strony zagadnień mniej oderwanych. Na rok 1932 przypadają artykuły: *Pierwiastki pozaestetyczne w dziełach sztuki*, *O przedmiotach pięknych i ślicznych*, *O przedmiotach estetycznie brzydkich*, oraz *Klasyfikacja sztuk*. Mimo że autor zajmuje stanowisko także w kilku sprawach zasadniczych (ukochanem dzieckiem estetyków warszawskich jest w szczególności ów już u p. Ossowskiego przed chwilą napotkany pluralizm), jest to nietylko już rozstrząsanie podstaw, ile doskonały jakby przewodnik orjentacyjny dla osób, które się w kraju piękna pragną rozejrzeć, zanim zaczną studjować go bliżej.

„Ukochane dziecko“: ten termin tak nielicujący ze sztywnością dyskusyj akademickich niech mi posłuży za przejście do tonu dużo zabawniejszego, którego niezbędnie wymaga następna praca do omówienia, — praca nie kogo innego jak autora *Piekle kobiet* i *Bronzowników*. Tak jest: wszechobecny Boy i w tem oto skromnem sprawozdaniu będzie miał swoje miejsce. I to zupełnie zaszczytne. W zbiorze *Śmiech, uśmiech i zgroza* ukazał się w wydaniu książkowym bystry i, jak łatwo sobie wyobrazić, kapitalnie napisany jego feljeton o *Śmiechu*, drukowany swego czasu w *Wiadomościach Literackich*. Coprawda, „śmiech“, o którym tu mowa, to nietylko ten wywołany komizmem, humorem albo dowcipem, który interesuje estetyków, ale także i przedewszystkiem ów inny, bar-

dzień pierwotny, fizjologiczny, którego tamten jest tylko refleksem czy surogatem: śmiech gromadki tańczących dziewcząt, niemowlęcia, bawiącego się własną nogą, gracza, który wygrał w pokera i robi się za nadto „rozkoszny“ i t. p. Twierdzi tedy Boy, w przybliżeniu — bo niełatwo jest w tym fajerwerku odróżnić jedną racę od drugiej, — że śmiech jest naturalną reakcją wobec zjawisk nowych i świeżych, wyrazem „radosnego zdumienia“, „animalnej rozkoszy“ cielesnej, i że stąd jego właściwem królestwem, jego, jak powiada, „centralą“, jest okres wczesnego dzieciństwa. Człowiek dorosły śmieje się albo wtedy, gdy zdoła spojrzeć na świat z tą samą świeżością, co dziecko (i do tego służy cały wielki aparat najróżniejszych odmian komizmu), albo gdy w nim coś niespodzianie obudzi stare dobre zainteresowania dziecięce: gdy ktoś palnie cztery litery (dzieci się ponoć *temi* rzeczami najgłębiej interesują), gdy pan radca *coram publico* zwymiotuje, albo panu ambasadorowi na cercle'u przytrafi się coś jeszcze gorszego. Wszystko inne, to już tylko sublimacje. Jak tu krytykować takie wywody? Subtelniemi środkami logiki oddzielać, powiedzmy, błąd od prawdy w niedość ściśle sformułowanej tezie o znaczeniu słowa „d...“ dla śmiechu? Sam Boy widzi w tej swojej teorji drugie — po Kolumbowem — „jajko“ genjusza zabłąkanego wśród osłów (w danym wypadku estetyków) i wydziwia nad filozofami, którzy na ten prosty pomysł nie wpadli. Jajko — to może i nie. Ale kilkanaście dobrych rodzyneków jest tu do wyłowienia napewno.

Miłośnikom i teoretykom teatru warto polecić krótki ale pouczający szkic p. Ireny Filozofówny o „systemie“ Stanisławskiego, czyli o jego podstawowych wskazaniach dla gry aktorskiej, wraz z przynależną do nich teorją. Na pracę tę zwracam uwagę między innemi dlatego, że jest odbitką z publikacji mało znanej i mało dostępnej. W zasadzie jednak drobne rozmiarami przyczynki, mogące się znajdować w czasopismach i wydawnictwach zbiorowych, nie należą już do mojego tematu.

HENRYK ELZENBERG

CZASOPISMA LITERACKIE

I

Dwutygodnik Literacki. — Gazeta Literacka. — Kultura. — Kultura Lwowa. — Linja. — Lwowskie Wiadomości Literackie i Muzyczne. — Piony. — Prądy. — Prom. — Przegląd Literacki. — Wiadomości Literackie. — Zet. — Żagary.

LISTA, JAK WIDZIMY, SPORA. JEST ONA JEDNAK świadectwem nie istotnego bogactwa naszego czasopiśmiennictwa literackiego, lecz raczej... inflacji.

Ostatnie lata były szczególnie obfite w nowe pisma literackie, które powstawały i powstają jak grzyby po deszczu, ale i prędko giną.

Pod koniec 1931 r., właśnie, gdy dogorywał *Pamiętnik Warszawski*, który niestety nie zdołał zyskać szerszej poczytności, powstawały kolejno: w Krakowie *Gazeta Literacka*, w Warszawie *Kultura*, w Poznaniu *Dwutygodnik Literacki*.

Dwa z nich już po paru miesiącach zgasły; rok ostatni był też niełaskawy dla dwu innych pism, „starszych”: dla krakowskiej *Linji* i łódzkich *Prądów*, które wydały po jednym zaledwie numerze!

Prawdziwy cmentarz noworodków!

Powstały zato jeszcze inne pisma...

Nowe pisma, upadając, żalą się na brak oddźwięku, na kryzys itd. Ale owa inflacja przyczynia się jeszcze do pogorszenia stanu rzeczy: te różne rozproszone wysiłki, kończące się po paru numerach katastrofą, budzą nieufność do wszelkich prób późniejszych, nawet poważniejszych.

Trzebaby wreszcie pomyśleć o wprowadzeniu w tę dziedzinę jakiejś „racjonalnej gospodarki“.

Wobec mnogości czasopism a szczupłości miejsca, ograniczymy się

tylko do krótkiego wskazania ich charakteru i tendencji. Celem tego przeglądu będzie tylko ogólna orientacja.

W *Wiadomościach Literackich* (r. IX, red. Mieczysław Grydzewski) zaszło w r. ub. wyraźne przesunięcie w kierunku spraw społeczno-obyczajowych.

Coraz częściej pojawiające się artykuły o „świadomem macierzyństwie“, o rozwodach, projektach nowego prawa małżeńskiego itd. skupiły się wreszcie w osobnym dodatku p. t. „Życie Świadome“, poświęconym „reformie życia obyczajowego“. Właściwie wyraziłem się nieścisłe: „skupiły“, bo tematy te odnajdujemy i poza kolumnami dodatku.

One niewątpliwie nadają „smak“ pismu.

Drugim objawem wskazanego wyżej przesunięcia stały się tzw. „reportaże *Wiadomości Literackich*“, omawiające niektóre ważne i poważne zjawiska chwili (np. reportaż z Żyrardowa), ale obok tego i pospolite sensacje (np. procesy).

Numer 20-sty tygodnika na 8 stron ma pięć wypełnionych następującymi sprawami: „Labuś — czy odnowiciel chrześcijaństwa“, „Ofensywa Pirożyństwa“, „Proces o zabójstwo tancerki“, dwie kolumny „Życia Świadomego“. Czy nie za wiele tego dobrego jak na pismo literackie? (Numer ten nie jest typowy, ale w każdym razie znamieny).

Wiadomości Literackie w obecnej fazie chcą być trybuną liberalizmu. W kampanji swej jednak upraszczają wiele spraw.

Zwalczają np. nacjonalizm. Nacjonalizm może być niezaprzeczenie objawem szkodliwym. Czy jednak — poza nacjonalizmem — ma jakieś prawo do bytu poczucie narodowe, troska o kulturę narodową? Bardzo dużo miejsca poświęcają *Wiadomości* walce z klerykalizmem, ale nie jest jasne, czy wogóle dopuszczają istnienie jakich uczuć i zagadnień religijnych. I tak możnaby przejść kolejno różne dziedziny problemów.

Jest jeszcze rzecz inna.

A. Słomiński, polemizując w jednej ze swoich kronik tygodniowych (nr. 41) z atakami na *Wiadomości*, zarzutowi uprawiania przez to pismo pewnej „polityki“ przeciwstawił swój zarzut, że wadą *Wiadomości* jest właśnie „przesadna tolerancja, jałowy obiektywizm i brak postawy ideowej“. Zdaje się, że ostatnie słowa kostycznego weredyka tłumaczą nam tajemnicę *Wiadomości* i tego dziwnego napozór zjawiska, że opozycja przeciw nim obejmuje szeroki front, i „prawicę“ i „lewicę“.

Oto czytelnik *Wiadomości* widzi kierunek pisma, ale nie może dojrzeć jego postawy ideowej.

I tego nie zastąpią wybitne pióra, któremi *Wiadomości* chętnie się szczycą, nie zastąpią najciekawsze nawet artykuły.

Niedługo był żywot *Kultury*, tygodnika, który zaczął wychodzić pod koniec 1931 r., najpierw jako dodatek niedzielny do *Expressu Porannego*, a później jako tygodnik samoistny (redaktor Kazimierz Wierzyński). Poświęcona „twórczości i krytyce“, *Kultura* uwzględniała równomiernie obok literatury sztuki plastyczne i muzykę. W części literackiej okazała pewną żywość i bezstronność, co zaznaczyło się zwłaszcza w dziale informacyjnym.

Pismo nie zdobyło sobie jeszcze własnej linii, ale mogło być pożyteczne.

Dwutygodnik *Zet* (r. I, n-ry 1—18) powstał z ambitnemi i daleko sięgającymi zamiarami. Najbardziej realne z nich to „oczyszczenie atmosfery intelektualnej i kulturalnej Polski współczesnej“, traktowanie życia społecznego i sztuki na wspólnych podstawach filozoficznych, uprawa filozofji jako głównego środka w walce „o nowy ład moralny“. Na to wszystko zgoda. Ale... ale redaktor pisma, Jerzy Braun, jest wyznawcą Hoene-Wrońskiego i wspólny z paru innymi entuzjastami szerzy kult mistrza, w jego systemie wskazuje rozwiązanie wszystkich zagadnień kulturalnych, społecznych, politycznych, panaceum na cały współczesny kryzys światowy.

Nie trzeba długo rozwodzić się, że program ten — choć z szlachetnych niewątpliwie pobudek wyrosły — jest złudzeniem.

Są w *Zecie* słuszne wskazania literackie (np. postulat większej odpowiedzialności pisarza za swoje słowa, odnowienie kryterjów etycznych, rozważania problemów estetycznych i t. d.), ale roztapiają się one w tej niestrudzonej propagandzie „filozofji absolutnej“.

Kto chce bliźniego swego przyzwyczaić do gór, nie może prowadzić go odrazu na... Gaurisankar. Tem bardziej, gdy grozi tam niebezpieczeństwo mgieł.

Z wydawnictw poszczególnych księgarni nakładowych do pism literackich zaliczyć można tylko *Przegląd Literacki* (księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego, r. III), który obok działu propagandowo-reklamowego zamieszcza też poważniejsze artykuły literackie.

Z pism prowincjonalnych największe zapewne szanse utrzymania się ma *Gazeta Literacka*. Odrodziła się ona po paroletniej przerwie pod koniec 1931 r., jako półoficjalny organ Związku Zawodowego Literatów Polskich w Krakowie (pod redakcją Józefa Al. Gałuszki,

później komitetu), pragnąc skupić pisarzy Krakowa, Śląska i Podhala, którzy „mają prawo do odrębnego i własnego głosu w twórczości odrodzonej Polski“. (W 1932 zeszyty 4—10 r. III i 1—3 r. IV).

Istotnie w Krakowie i na Śląsku ożywiła się w ostatnich czasach twórczość, pojawiło się paru utalentowanych prozaików (nie dorównują im poeci!). *Gazeta* śledzi ich twórczość uważniej, niż pisma stołeczne (czasem razi tu wzajemna „reklama“). Z autorów starszych za patrona bierze widocznie K. H. Rostworowskiego. Zabierając głos w sprawach ogólnych, przeciwstawia się często *Wiadomościom*, czasem łączy z *Zetem*. Poziom artykułów jest nierówny.

Już w ciągu pierwszego roku nie obeszło się tu bez „rewolucyj“ i secesyj. M. in. grupa poetów t. zw. awangardy (z pod znaku T. Peipera), która miała swoją kolumnę w *Gazecie*, zerwała z nią stosunki i wznowiła pismo *Linja* (kontynuację dawnej *Zwrotnicy*), redagowane przez Jalu Kurka. W jednym zeszycie wydanym w ub. r. (nr. 4) Jan Brzękowski wtajemnicza w arkana *Nowej budowy poetyckiej*, stosowanej przez poetów „awangardy“, którzy przypisują sobie rolę przełomową w rozwoju naszej poezji.

Podczas gdy *Gazeta Literacka* śławi życie literackie Krakowa, założony w Poznaniu *Dwutygodnik Literacki* (redaktor Stanisław W. Balicki) zajął front przeciw atmosferze umysłowej swojego miasta. „Poznanio-burczość“ przejawiała się nie tylko w utarczkach polemicznych, ale i w torowaniu ścieżek autorom, którzy dla Poznania byli dotychczas niemi. Talenty literackie stałych współpracowników nie dorównywały jednak aspiracjom. Pismo po wydaniu sześciu numerów zostało zawieszone.

Inne, nowe pismo literackie w Poznaniu, miesięcznik poetycki *Prom* (redaktor Eugenjusz Morski, r. I z. 1—4) nie ma akcentów bojowych. Występują tu poeci młodzi, spowiadający się ze swych doznań lirycznych. Zbiorowe oblicze grupy nie jest jeszcze wyraziście zarysowane.

Łódzkie *Prądy*, założone w 1931 r. jako wydawnictwo Łódzkiego Klubu Literackiego (pod redakcją Grzegorza Timofiejewa), miały najpierw pewne tendencje regionalne, z naciskiem na kwestje społeczne, w tym największym ośrodku robotniczym szczególnie aktualne. Stopniowo krąg współpracowników zacieśniał się; pismo stało się organem „lewicy literackiej“. Ten wyłącznie charakter nosi numer wydany w 1932 r. (4-ty), wypełniony rozważaniami na temat literatury proletariackiej a mieszczańskiej.

Nie udało nam się dotrzeć do nowego miesięcznika literacko-spo-

lęcznego, wychodzącego od października ub. r. w Lublinie, p. t. *Barykady*. Sądząc z listy współpracowników 1-ego numeru, reprezentują one ten sam kierunek co *Prądy*.

Wileńskie *Słowo* przyjęło w 1931 r. pod swe skrzydła grupę młodych pisarzy „Żagary“, którzy zaczęli wydawać, jako dodatek do *Słowa* „miesięcznik idącego Wilna poświęcony sztuce“ p. t. *Żagary*. W r. ub. nastąpił ze względów politycznych rozwód (po wydaniu n-rów 6—8), młodzi przenieśli się do *Kurjera Wileńskiego*, gdzie wydają *Piony*, „miesięcznik zespołu Żagarów“ (pod redakcją Jerzego Zagórskiego, n-ry 1—5). — Poeci Żagarów głoszą zdecydowaną ideologję klasową; pod względem artystycznym mają pewne filjacje z „awangardą“ (wymiana autorów *Pionów* i *Linji*).

W miesięczniku *Lwowskie Wiadomości Literackie i Muzyczne* (red. W. Gołębiowski, r. VII) literatura była — wbrew tytułowi — na dalszym planie. (W r. b. dział literacki ożywiony). Założone w październiku ub. r. drugie pismo lwowskie, *Kultura Lwowa*, swojemi trzema zeszytami nie uzasadniło zupełnie potrzeby swego istnienia. (Sprawiedliwość każe zaznaczyć, że zeszyty tegoroczne są już lepsze, pismo zajmuje się kulturą Lwowa).

Jakiż z tego ogólnego przeglądu nasuwa się wniosek?

Pism i pisemek literackich nie brak obecnie, jest ich wiele, nadspodziewanie wiele. Ale nie posiadamy ani jednego pisma, któreby starało się objąć całe życie literackie polskie i dać pełny jego obraz bez świadomych czy nieświadomych zniekształceń i przemilczeń. Jednym z istniejących pism uniemożliwia to tendencja, innym zacieśnianie się do pewnego tylko programu lub terenu.

Potrzebę zaś takiego pisma coraz wyraźniej się odczuwa.

W części drugiej rzucimy jeszcze okiem na czasopisma różnego typu, uwzględniające i literaturę.

II

Droga. — Gryf. — Myśl Narodowa. — Pamiętnik Literacki. — Polonista. — Przegląd Humanistyczny. — Przegląd Powszechny. — Przegląd Współczesny. — Ruch Literacki. — Tygodnik Ilustrowany. — Wici Wielkopolskie.

Czasopisma ogólne.

Na czele perjodyków kroczy *Przegląd Współczesny* (r. XI, n-ry 117—128, redaktor Stanisław Wędkiewicz). Poświęcony głównie zagadnieniom

politycznym i społeczno-ekonomicznym doby współczesnej, omawia też ogólne kwestje z zakresu kultury humanistycznej. Artykuły i studia żiterackie nieliczne, ale zato ważne. Podkreślić w ub. r. należy artykuł K. W. Zawodzińskiego *Jubileusz Skamandra* (n-ry 117—8), studjum o Słonimskim, Wierzyńskim i Iwaszkiewicz.

Drugi miesięcznik krakowski, *Przegląd Powszechny*, wydawany prze ks. jezuitów, ogłosił w r. ub. (rocznik 49-ty, jest to nestor naszych czasopism!) obok paru rozprawek historyczno-literackich dłuższy artykuł J. M. Świącieckiego *Psycho-analiza w literaturze polskiej*, przegląd dotychczasowych badań psychoanalitycznych nad autorami i dziełami polskimi.

Młodym głównie autorom oddane są kolumny literackie *Drogi*, miesięcznika „poświęconego sprawie życia polskiego“ (red. Wilam Horzyca, r. XI). Na uwagę zasługuje tu artykuł Romana Kołonieckiego *O przyszłości najmłodszych pisarzy w Polsce* (z. 9). Po próbie scharakteryzowania dzisiejszego stosunku społeczeństwa do literatury autor przedstawia smętny los młodego poety, który najczęściej zmuszony jest zrezygnować ze studjów dla pracy zarobkowej, co potem mści się na nim fatalnie, powodując „niedokształcenie“.

Myśl Narodowa, tygodnik „poświęcony kulturze twórczości polskiej“ (red. Zygmunt Wasilewski, r. XII), oceniając bieżący ruch literacki w dziale sprawozdawczym (czasem stronnico), artykuły literackie rezerwuje dla omawiania wybitniejszych jedynie twórców o znaczeniu narodowym.

Tygodnik Ilustrowany ożywił w ub. r. swój dział literacki, choć jeszcze nie osiągnął dawnego poziomu. W każdym razie wróciła tradycja ogłaszania wybitnych utworów w dziale powieściowym.

Czasopisma regionalne.

Do ogólnej kultury literackiej wnoszą swoją cegiełkę i czasopisma regionalne, przez opracowywanie dawnej i współczesnej literatury regionalnej i ogłaszanie nowych utworów, przeważnie gwarowych.

Mamy dwa poważne kwartalniki tego typu, uwzględniające i literaturę: *Zaranie Śląskie*, organ Polskiego Towarzystwa Ludoznawczego w Cieszynie (r. VIII) i *Gryf*, poświęcony sprawom kaszubsko-pomorskim, wydawany w Kartuzach (w r. 1932 ukazały się zeszyty 2—4 r. VIII i z l. r. IX).

Wileńskie *Źródła Mocy* w r. ub. nie wychodziły.

ROCZNIK LITERACKI

Regionalny przeważnie charakter mają *Wici Wielkopolskie*, wydawane we Wrześni (red. Marjan Turwid, r. II, z. 1—12). Wielkopolska nie posiada literatury ludowej, miesięcznik zajmuje się autorami pochodzącymi z Wielkopolski.

Czasopisma naukowo-literackie.

Oba nasze czasopisma naukowo-literackie, kierowane przez tego samego redaktora, prof. Bronisława Gubrynowicza, mogły rozdzielić niejako pomiędzy siebie teren pracy.

Pamiętnik Literacki, organ Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza (r. XXIX) ogłasza dłuższe studia i większe recenzje, dające czasem przegląd nowych badań nad jakimś tematem; miesięcznik zaś *Ruch Literacki* (wydawany przez księgarnię Gebethnera i Wolffa, r. VII, z. 1—10) — artykuły drobniejsze, „przyczynki“, recenzje oraz bibliografję treści literackiej czasopism.

W ostatnim roczniku *Pamiętnika* może zainteresować szersze koła czytelników rozprawa Stefanji Skwarczyńskiej *Próba teorii rozmowy* (z. 1), rozważająca na podstawach psychologii i przykładów literackich różne rodzaje i możliwości artystycznego opracowania rozmowy. Z zeszytów *Ruchu Literackiego* najciekawszy zapewne był z. 8, poświęcony Conradowi, specjalnie zaś jego stosunkowi do Polski i polskości.

Czasopisma dydaktyczno-literackie.

Wychodzą dwa pisma dla nauczycieli, posiadające dział literacki. *

Lwowski *Przegląd Humanistyczny* (redaktor Ryszard Ganszynieć, r. VII, z. 1—5) w artykułach literackich i przekładach obejmuje szeroki zasięg od Homera po literaturę nowszą. Wymienić można przejrzysty szkic Karola Kleina *Ekspresjonizm polski* (Grupa „Zdroju“) (z. 4—5).

Dwumiesięcznik *Polonista* (r. II z. 1—6) posiada osobny dział informacyjno-literacki, poświęcony literaturze współczesnej, którą stara się ujmować syntetycznie (m. i. przeglądy poszczególnych rodzajów literackich za r. 1931).

LEON PŁOSZEWSKI

LITERATURA W ENCYKLOPEDJACH

GŁÓD ENCYKLOPEDYJ — TO OBJAW PO WIELKIEJ wojnie dość powszedni, dla czasów dzisiejszych symptomatyczny. W epoce dużych przemian, niepewności i względności, rodzą go silne tęsknoty za czemś trwałem, zdefiniowanym, pewnem; stwarza go ogólny pęd do opanowania rzeczywistości, ujęcia jej w ramy typów, do ułożenia całokształtu wiedzy w systemy przystępnych określeń i formuł. Człowiek powojenny, hołdujący zazwyczaj ideałowi magicznej władzy nad światem, „wierzy“ w encyklopedję, łądzi się, iż ona mu zastąpi lub stworzy pogląd na świat, i na tę biblję wiedzy gotów przysięgać. Encyklopedja bowiem, oprócz pozorów pewności i walorów sprawdzianu, daje mu klucz do tajemnicy nieznanych regionów, dopełnia braki jego pamięci i wykształcenia. Od niej żąda za to odpowiedzi krótkich i jasnych na wszystko, czego nie rozumie lub nie wie. Tem się też tłumaczy niebывały wzrost encyklopedyj małych, jedno lub dwutomowych, i stosunkowo rzadkie powstawanie dużych powszechnych encyklopedyj artykułowych, wypieranych przez krzewiące się silnie encyklopedje specjalne. Z drugiej jednak strony encyklopedja dzisiejsza nie pozbawiona jest niekiedy zdecydowanego pionu ideowego; ma zadokumentować zmianę warunków politycznych i tendencji społecznych. Nietylko więc pragnie nadążyć za szalonym postępem techniki i rozwojem różnych dyscyplin specjalnych, ale chce udzielić głosu nowemu człowiekowi, zaświadczyć o poziomie cywilizacyjnym państw młodych lub nowopowstałych, a nawet stać się pomnikiem wielkości narodu. Takim pomnikiem i chlubą kultury włoskiej jest „Enciclopedia Italiana“ (rozpoczęta 1929 r.; w 1932 r. tom 16, lit. G.), przewyższająca starannością i wyposażeniem graficznym publikacje dotychczasowe. Wiadoczną w niej przewaga humanistyki i historii. Ambicją Włochów jest

stworzyć ją wyłącznie własnymi siłami. Literatura polska ma w niej dobrego opiekuna w osobie prof. G. Mavera w Rzymie. Włosi rozpoczęli oprócz tego wydawanie encyklopedji encyklopedyj (*Enciclopedia delle enciclopedie*), zbioru szesnastu specjalnych encyklopedyj, z których każda utworzy tysiącstronicowy tom w układzie alfabetycznym, a całość zamknie dwutomowa encyklopedia ogólna, stanowiąca zarazem indeks. Publikacją o monumentalnym zakresie ma być nowa, licząca 70 tomów, hiszpańska „*Enciclopedia Espana*“, u nas, niestety, niedostępna. Znaczenie pomnikowe stara się też zdobyć urzędowa „*Bolszaja sowietskaja enciklopedija*“, wydawana w Moskwie od 1926 roku, zakrojona na 65 tomów (w 1932 r. tom 25), o nastawieniu marksistyczno-leninowskim, główny nacisk kładąca na współczesność i sprawy społeczno-ekonomiczne, typograficznie jednak niewysoko stojąca. Sylwetki pisarzy polskich wychodzą w niej z pod pióra H. Kamińskiego (Steina) i in. Pamiątką odzyskanej niepodległości Czechów stanie się popularny „*Masarykuv slovník naučný*“, wychodzący w Pradze od 1925 r. (w 1932 r. tom 6), w którym o polonika literackie dba prof. M. Szykowski. Prócz tego Cześć wydają nowe uzupełnienia (dotąd 3 tomy, 1930/1932) największej swej encyklopedji, którą stanowi 28-tomowy „*Ottuv slovník naučný*“ (1888—1909). Pozatem mają nową, małą 2-tomową encyklopedję B. Kocziho „*Malý slovník naučný*“ (1932). — Zdobywają się również na encyklopedje mniejsze narody i państwa: np. Słowacy wydali pierwszą własną encyklopedję (*Slovensky naučný slovník*, 1932, 3 t.); Jugosławia przygotowuje wielką powszechną encyklopedję (*Kniga sveg znanja*), jakiej dotąd nie posiadała. Słowacy ukończyli właśnie swój pierwszy „*Poučni slovar*“ (1933, 2 t.). Nowe encyklopedje wydają Ukraińcy we Lwowie (*Ukrajinska zahalna enciklopedija*), Łotysze, Litwini i in.

Po wielkiej wojnie rychło się okazało, że wszystkie encyklopedje świata są już mocno przestarzałe. To też wielkie firmy wydawnicze uczuły się zmuszone sporządzić zupełnie nowe edycje. Tak np. w 1929 r. pojawiło się trzecie już powojenne, ogółem zaś 14 wydanie słynnej „*Encyclopaedia Britannica*“ w 24 tomach (pierwsze wydanie w 1768 r.), uważanej dotychczas za nieprześcignioną. Literaturę polską i inne polonika, opracował w niej prof. R. Dyboski, dając obcym przykład, jak powinien ten dział w encyklopedji wyglądać. Ogólny zarys dziejów naszej literatury zajął tam 5 dużych stron. Kilka dużych encyklopedyj wyszło w Ameryce: np. „*The New International Encyclopaedia*“

(wyd. II, N. York 1925/26, tomów 25), w której pastwili się nad literaturą polską mr. Judah Achilles Joffe i mr. Felix Vexler. W 1929 r. ukazała się w nowym wydaniu 30-tomowa „Encyclopaedia Americana“ (N. York), nie dorównująca w niczem brytyjskiej. Kompilację literatury polskiej, zdradzającą brak podstawowej orientacji, sporządził w niej na 2¹/₂ stronach jakiś Leo Wiener. — Bardziej jeszcze zlekceważono literaturę naszą w nowym wydaniu „Chambers's Encyclopaedia“ (Londyn 1927, t. 10). — W Paryżu dobiega końca nowy „Larousse du XX-e Siècle en six volumes“ (t. 5 w 1932 r.). Uprzednio wyszedł nowy „Larousse Universel“ (t. 2, 1921/3). Często ponawiany jest najpopularniejszy, zawsze jednak w polonikach nie bez błędów „Petit Larousse“.

Najwięcej bodaj encyklopedyj produkują Niemcy, gdzie współzawodniczą z sobą trzy duże firmy: Brockhaus, Meyer i Herder (katolicka). Wszystkie one specjalizują się w systemie krótkich a dokładnych informacji, wprowadziły też nowe jedno lub dwutomowe encyklopedje popularne. Pierwsza wydaje od 1928 r. nowoopracowaną, 15 edycję (pod zmienionym obecnie tytułem): „Der grosse Brockhaus“, mającą objąć 20 tomów (w 1933 r. tom 14). W polonikach prowokując i napastniczo antypolska (zob. w t. 14: Polen), literaturze naszej, w zwięzłym i rzeczowym zarysie ogólnym, poświęca 4 i 1¹/₂ strony, dając w tem tablicę chronologiczną. Prócz tego Brockhaus wydał: nowy „Handbuch des Wissens“ (6 wyd. w r. 1928/29 w 4 t.); jednotomowy „Der kleine Brockhaus“ (wyd. 1 w 1926; wyd. 2 w 1930 r.), wreszcie popularny „Volks-Brockhaus“ (1931). Podobnie Meyer ma również trzy typy wydań: duży 14-tomowy „Meyers Lexikon“ (1924/33); średni trzytomowy „Kleines Konversations-Lexikon“ (1931/32), oraz jednotomowy „Blitz-Lexikon“ (1931). W dużem wydaniu ogólny obraz literatury polskiej zajął 3 strony. — Poważnem uznaniem cieszy się oryginalnie opracowana encyklopedja „Der grosse Herder“ (od 1931 r., obliczona na 12 tomów i atlas), stanowiąca czwarte wydanie „Herders Konversationslexikon“. W tym samym katolickim nakładzie wyszedł w dwu małych tomach „Der kleine Herder“. Dużą wreszcie popularność zdobył bardzo tani, jednotomowy „Knaurs Konversations-Lexikon“ (Berlin 1932). — To byłby przegląd ważniejszych publikacyj obcych.

Zobaczmy teraz, jak na tem tle niebywałego rozwoju encyklopedyj, przedstawia się stan ich obecny w Polsce. — Musiało minąć zgórą dziesięć lat od chwili wyjścia w Warszawie ze stemplem rosyjskiej cenzury wojennej w 1914 r. ostatniego zeszytu, do dziś nieukończzonej, najob-

szerniejszej z polskich „Wielkiej encyklopedji powszechnej ilustrowanej“, — zanim w odrodzonej Polsce poczęły prawie równocześnie ukazywać się zeszytami dwie nowe encyklopedje: „Ultima thule“ dr. St. Fr. Michalskiego, oraz „Ilustrowana“ dr. St. Lama. Obecnie (1933) posiadamy z wydanych po wielkiej wojnie cztery nowe ukończone encyklopedje, piątą zaś doprowadzoną do połowy.

Trzy najpierw oddane do użytku zawdzięczamy inicjatywie ich redaktora dr. Stanisława Lama. Pierwszą z nich 5-tomową „Ilustrowaną encyklopedję“ ukończono w 1928 r. Następnie wyszedł w jednym tomie „Leksykon ilustrowany“ (1931), wreszcie dwutomowa popularna „Encyklopedja powszechna“ (1932). Wszystkie, powiedzmy odrazu, przewyższają poziomem graficznym i starannym doбором ilustracyj pozostałe publikacje. Czwarta nosi tytuł: „Wielka ilustrowana encyklopedja powszechna“ wydawnictwa „Gutenberg“ (tomów 18, 1929/32, obecnie wychodzą suplementy). Wreszcie piąta, najwcześniej zaczęta (1925), to nieukończona jeszcze „Encyklopedja powszechna Ultima thule“, pod redakcją dr. St. Fr. Michalskiego; pięć dotąd wydanych tomów pozwala się w niej jednak niezłe zorjentować.

Jeżeli chodzi o stosunek tych pięciu publikacyj do literatury, to wyznać trzeba, że żadna nas nie zadawała. Wszystkie, prócz większych lub mniejszych usterek, mają jedną wspólną wadę: nierównomierność opracowań i brak jednolitej w tych opracowaniach metody. Nie wynika jednak z tego, ażebyśmy encyklopedje te stawiali na jednym poziomie.

Trzy encyklopedje Lama przypominają typem, stopniowaniem rozmiarów i popularności, trzy wspomniane wyżej cztero i jednotomowe edycje Brockhausa. Stanowią one nowy poniekąd u nas rodzaj encyklopedyj, jakby dostosowanych do charakteru obecnego czytelnika. Literatura w takich encyklopedjach nie może liczyć na uprzywilejowanie, ogranicza się też prawie wyłącznie do wymieniania nazwisk, tytułów i dat. W pięciotomowej encyklopedji Lama, pieczę nad piśmiennictwem, prócz redaktora, mieli: A. Lange, E. Maliszewski, prof. G. Przychocki i W. Jampolski. Troszczono się o przedmiotowość, rzadko naogół wypowiadając sądy krytyczne. Tutaj właśnie spotyka się nierówność w opracowaniu. Tak np. Dostojewski otrzymał w 54 wierszach charakterystykę znaczeniową, jakiej napróżno szukalibyśmy u autorów polskich, obdarzanych prawie wyłącznie stopniowaniem przymiotnika: wielki lub wybitny. Kasprowiczowi np. poświęcono 24 wiersze (w wielkim Brockhausie 13 w.), lecz Fr. Ks. Dmochowskiemu 38 w., a Norwidowi tylko

19 w.; St. Brzozowskiemu 13 w.; Mickiewiczowi 111 w. (Masaryków słownik daje mu: 152 w., Enc. Britannica: 105, Brockhaus: 87 w., Meyers Lexikon: 68 w.). Sienkiewicz otrzymał 39 wierszy, Prus 43, Żeromski 24 w. (w encyklopedji sowieckiej: 110), i t. d. Widać więc, że literaturze miejsca nieco skąpono. Pretensyj możnaby mieć sporo, głównie zaś o pewne szczegóły, co do których zazwyczaj po encyklopedję sięgamy: brak więc np. dokładnych dat, urodzin i śmierci pisarzy (co uwzględnia np. mały „Brockhaus“). Wyjątkowo podawano daty wydania utworów. Oprócz autorów mamy krótkie syntetyczne omówienia poszczególnych literatur narodowych, przyczem najwięcej miejsca zajęła literatura polska. Na 7 stronach zestawiono przegląd chronologiczny piśmiennictwa naszego do 1926 r. Osobno dano tablicę piśmiennictwa światowego, niepotrzebnie jednak wykluczono z niego Polskę. Pozatem w 3 stronie wciśnięto obraz rozwoju literatury polskiej, nie unikając wypowiedzi subiektywnych i wcale ryzykownych, podanych w dość kategorycznej formie. O Norwidzie słowem nie wspomniano.

Te uwagi, dotyczące raczej szczegółów, nie negują bynajmniej ogólnych wartości encyklopedyj Lama, owocu dużego wysiłku, opracowanych oryginalnie przy pomocy wielu wybitnych specjalistów. Zwłaszcza jednotomowy „Leksykon“ Lama, bardzo zasobny w ilustracje, ma wszelkie szanse wyrugowania rozpowszechnionych u nas, a wyraźnie Polskę lekceważących, podręcznych encyklopedyj Brockhause lub Laroussa.

Encyklopedia „Guttenberga“ nie mogła liczyć na dobre przyjęcie. Wszystko niemal przeciwko niej przemawiało: przesadny tytuł („wielka ilustrowana“!), brak daty wydania, niski poziom typograficzny, liche ilustracje, nie budząca zaufania anonimowość wydawcy, oraz nieujawnienie nazwisk redaktorów poszczególnych działów, rażące, zwłaszcza początkowo, błędy rzeczowe i pominięcia. Rychło zorientowano się, że to kompilacja, tłumaczona w części z bezwartościowego niemieckiego „Algemeines Konversations-Lexikon“ F. Schmidta, w części zaś trawestowana z leksykonu Meyera (zob. Przyjaciół Szkoły 1930, 13). Księgarnie polskie odmówiły przyjęcia jej do sprzedaży. Jedyne małe orjentacja społeczeństwa, duże zapotrzebowanie encyklopedyj i niewysoka stosunkowo cena, pozwoliły tej imprezie prosperować. Stwierdzić jednak należy, że po pierwszych fatalnych tomach, które wywołały bardzo ostre odzewy, starano się podnieść poziom, a wkońcu nawet zrehabilitować tomem 13, poświęconym Polsce. W tym tomie 67 stron zajęła literatura polska: prof. Tadeusz Grabowski dał jej zarys od początków do roman-

tyzmu, dr. Konrad Górski opracował romantyzm, Kazimierz Czachowski literaturę współczesną, wreszcie dr. Ludwik Simon dzieje teatru. Rzeczy to sumienne, bardzo oczywiście zwarte. Zarzucić im można zbyt zajmowanie się osobami zamiast kierunkami, prądami i t. p. Stworzyło to bowiem zasadnicze złamanie postulatu encyklopedyj: niepowtarzania i nierozłączania tych samych rzeczy. Tymczasem o wielu autorach mamy tu informacje w dwu a nawet trzech miejscach, bez żadnych odwołań. Nieraz lepsze dane i ciekawsza charakterystyka ukrywa się w artykule niżeli w alfabetycznej pozycji. Powtarzają się nazwiska, tytuły, daty. Trudno jednak wymagać, ażeby wysilano się w podobnej publikacji na zupełnie bezosobowe przedstawienie dziejów literatury, jak to np. zrobił Juljusz Wiegand (*Geschichte der deutschen Dichtung*, 1925, 2 wyd.). Bezstronność każe przyznać tej encyklopedji niemałą dbałość w wylizaniu utworów i podawaniu bibliografji.

Encyklopedia Ultima thule, zakrojona najpoważniej, obrała z godną podziwu śmiałością drogę trudną i niebezpieczną, świadomego stosowania subiektywnych ocen działalności pisarzy, wartości i znaczenia ich dzieł. Kierowano się przytem niewątpliwie szlachetną tendencją, niezawsze jednak sąd wypadł bezstronnie i sprawiedliwie, czasem zaś krzywdząco. Nie przypisujemy tego wymienionym na karcie tytułowej, w dziale literatury polskiej, badaczom: ś. p. prof. Stanisławowi Dobrzyckiemu a później dr. Stanisławowi Kolbuszewskiemu. Odpowiedzialność ponosi za to redaktor, który zwłaszcza w pierwszych tomach, nieraz zapominał, że encyklopedia nie powinna być polem rozpraw, porachunków lub nieumotywowanych potępień. Tak np. o Stanisławie Brzozowskim czytamy m. in. takie brednie: „Cała działalność B. nie przyniosła literaturze ani krytyce polskiej żadnych pozytywnych wartości. Wniosła raczej do literatury i krytyki chaos myślowy... Brak charakteru, brak zasad doprowadziły wkońcu B. do tego, że ok. 1900 r. staje się współpracownikiem żandarmów rosyjskich“... Te wycieczki (powściągnięte w dalszych tomach), więcej szkodzą encyklopedji, niż drobne niedopatrzienia lub sądy np. takie: „Gdyby Dumas więcej pracował nad swemi utworami, niewątpliwie zajęłby inne stanowisko w literaturze“... Lub o biednym Delille'u: „W ostatnich latach zaniewidział i ożenił się“... Wdarcia się tych rozmaitych uchybień tembardziej jednak wypada żałować, iż spotyka się często charakterystyki twórców wprost znakomite np. Kasprowicza (177 wierszy, u Gutenberga: 98), Kochanowskiego i innych oraz z dużem znanstwem przytaczaną bibliografję, uwzględniającą najnowsze badania. —

Nie łączymy z encyklopedjami powszechnymi zbiorowych wydań encyklopedycznych (np. „Encyklopedji polskiej“ wyd. przez Akademię Umiejętności), pomijamy też liczne obecnie encyklopedje specjalne.

Obok spraw encyklopedyj należy poświęcić nieco bodaj uwagi ważnej publikacji prof. A. Peretiatkowicza i prof. M. Sobeskiego pt. „Współczesna kultura polska“ (nauka, literatura, sztuka, życiorysy literatów i artystów z wyszczególnieniem ich prac, Poznań 1932, str. 319). Jest to słownik biograficzny, którego typ zagranicą ma już dość długą historję i doprowadzono go do znacznej doskonałości; stał się zaś tak nieodzownie potrzebny, jak np. książka telefoniczna. Mają więc Anglicy wydawany od 80 zgórą lat, słynny „Who's Who“; Stany Zjednoczone posiadają potężny „Who's Who in America“, ukazujący się co dwa lata od 1899 r., a zawierający obecnie ok. 30000 biografij. Istnieje też osobny „Who's Who in Literature“, nieświeżo jednak opracowany. Wysoko umieli postawić ten rodzaj słownika Włosi w wydawnictwie: „Chi è?“ podającem, nie tylko życiorysy i dokładne wykazy dzieł autorów, lecz nawet bibliografję o nich. Również Niemcy mają podobną publikację: „Wer ist's?“ i inne, jak np. „Minerva“, obejmująca w ostatnich rocznikach instytucje naukowe całego świata, profesorów i docentów. — Wszystkie tego rodzaju obce słowniki posiadają ustaloną metodę wydawniczą. Ambicją ich jest osiągnięcie jak największej dokładności i dużego zakresu osób. Nie ograniczają się też do uczonych, literatów i artystów, lecz uwzględniają publicystów, polityków i t. p.

W Polsce były również niejednokrotne próby sporządzania podobnych zbiorów życiorysów osób współczesnych, zazwyczaj literatów i uczonych. Tak np. pełen inicjatywy redaktor A. Wiślicki, wydawał od 1887 r. bardzo dobry kalendarz pt. „Ruch“ (jako dodatek do warszawskiego Przeglądu Tygodniowego), w którym umieszczał niewielki słownik współczesnych polskich pisarzy. Znane są powszechnie dwa „Albumy pisarzy polskich współczesnych“ Stefana Dembego (1898, 1901). Następnie wyszedł pełen błędów „Rocznik naukowo-literacko-artystyczny“ W. Okręta (1905), a wkońcu dr. Stanisława Lama „Współcześni pisarze polscy“ (literatura i krytyka, 1922). Nowa publikacja znanych uczonych poznańskich nie jest więc pierwszą próbą na terenie polskim, ale jest najobszerniejszą z dotychczasowych. Oparto ją wyłącznie na materiale autobiograficznym, który opracował magr. A. Wigura, wybierając z niego (przeważnie według wskazówek samych autorów) tylko rzeczy najważniejsze. „Pewna nierówność — czytamy w przedmowie — w ujęciu da-

nych, umieszczonych w książce, tłumaczy się nierównością materiału nam nadsyłanego, za który odpowiedzialne są wyłącznie odnośne osoby“... Mi-mowoli nasuwa się tutaj pytanie, jakąż więc odpowiedzialność wzięli na siebie podpisani na czele książki uczeni, i do czego sprowadziła się ich rola? Za zawartość książki odpowiedzialności nie biorą, materiał opracował kto inny. Więc pozostała jedynie ważna rola wyszukania tych, którzyby usprawiedliwiali piękny tytuł „Współczesna kultura polska“. W tym względzie przyjęto w dziale nauki pewne kryteria formalne, umieszczając profesorów i docentów oraz członków niektórych towarzystw naukowych. W dziale literatury i sztuki brano pod uwagę „przede wszystkim moment twórczości literackiej i artystycznej“. Dział publicystyki pominięto, gdyż zawiera go „Współczesna encyklopedia życia politycznego z uwzględnieniem życia gospodarczego“ prof. Peretiatkowicza (3 wyd. 1932). Przeto całkowicie zależny od wydawców książki, wybór nazwisk lub ich pominięcie, stanowić może przedmiot autorskiej odpowiedzialności; w tym więc kierunku wolno nam mieć pretensje. Zdaje się, że tytuł książki obowiązywał do czegoś, pocóż więc pomieszczono w niej wielu nie-Polaków oraz osób nic z kulturą polską nie mających wspólnego? Pominięto natomiast i zapomniano o wielu Polakach zasłużonych w sprawie narodowej kultury. Moglibyśmy wyliczyć kilkaset nazwisk ludzi mających poważny dorobek za sobą, do których wydawcy nie zwrócili się. Wystarczy dla przykładu kilka nasuwających się pamięci. Brak np.: Bolesława Limanowskiego, Stefana Dembego, B. Lutomskiego, B. Brensztejna, doc. Cywińskiego, doc. Krzesińskiego, doc. Tomkiewicza, St. Adamczewskiego, P. Chomicza, Pawła Kucharskiego, Cz. Leśniewskiego, ks. Wł. Łęgi, K. M. Morawskiego, dr. Ossowskich, St. Pieńkowskiego, M. Piszczkowskiego, A. Lewaka i wielu innych, równie zasłużonych, których szczupłość miejsca nie pozwala wymienić. Wspomniane biograficzne słowniki angielskie i amerykańskie włączają czasem nazwiska osób obcych, znanych w Anglii lub Ameryce, lub też związanych z niemi węzłami kulturalnymi. Spotykamy np. nazwisko Paderewskiego lub Wincentego Lutosławskiego. Wystarczy porównać biografię tych dwu znakomitych Polaków, zamieszczoną w „Who's Who“, z informacjami w „Współczesnej kulturze polskiej“, ażeby się przekonać ilu ważnych szczegółów w publikacji polskiej nie uwzględniono i jak tego rodzaju rzecz wyglądać powinna. Spójrzmy jednak, co zawiera omawiana książka. Mamy w niej 2150 nazwisk (tyle zapewne rozesłano zapytań), wśród których jednak 736 żąd-

nych informacji nie zawiera, tyle bowiem osób nie udzieliło wydawcom wcale odpowiedzi. Ciekawe, że w tej liczbie mieści się nieomal cała literatura. Świadczyłoby to o ogromnej nieufności, lekceważeniu, czy też obojętności pisarzy na, zdawałoby się, zaszczytną propozycję figurowania w takiej książce. Czy brak niemal 35 proc. odpowiedzi, nie nasuwał wydawcom jakich refleksyj o zmniejszeniu wartości książki? A wreszcie, jakie rezultaty dała metoda polegania wyłącznie na autobiografii? Odpowiedź na to dają spotykane istne curiosa (np. o Tetmajerze), za które odpowiedzialności wydawcy się jednakże zrzekają. Nie należy jednak wątpić, że drugie wydanie (oby najrychlejsze) „Współczesnej kultury“ spełni zapowiedź, otwierającą w przedmowie publikację obecną: „Zadaniem tej książki jest ułatwić pracę“...

PIOTR GRZEGORCZYK

ESTETYKA KSIĄŻKI POLSKIEJ

STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO NAZWISKO I WSPOMNIENIE o jego pracach musi stanąć na czele kartek, poświęconych zagadnieniom książki polskiej w roku dwudziestopięciolecia śmierci artysty, 1932. Lam¹, omawiający inicjatorską i nowatorską działalność genialnego artysty na polu polskiego drukarstwa, słusznie zahaczył tę jego inicjatywę o rozgłos, jaki w Paryżu za pobytu tam Wyspiańskiego miały czyny Morrisa. Smolik² określa bliżej, że „metoda pracy Wyspiańskiego w dziedzinie zdobnictwa książki zbliża ją do pracy W. Morrisa, W. Craine’a, a następnie i Grasset’a“, którzy zwrócili się wprost do przyrody po motywy roślinne. Zarazem Smolik zaznacza samodzielność Wyspiańskiego wobec praerafaelitów, wzorujących się na illuminowanych rękopisach i inkunabułach.

Idee Morrisa wyszły poza jego praktykę tworzącą luksusowe wydawnictwa bibliofilskie i były pobudką do kształtowania w Anglii i poza Anglią książki, odpowiadającej powszechnej potrzebie nowego czasu. „Ważniejszym niż tworzenie prywatnych wydawnictw miłośników książki... staje się dla nas dzisiaj dążenie do książki prostej, a jednak pełnej smaku... I o tem myślał Morris i właśnie na jego naukach, jak książka może być zdobną brakiem zdobin, polega jego wielkie znaczenie reformatora“³. Niezależność i siła talentu Wyspiańskiego wyrażają się w tem, że śmiało zerwawszy z tradycjami, ciągle eksperymentując, w okresie niespełna dziesięcioletnim przeszedł on całą drogę od oryginalnych zespołów druku z ornamentem i ilustracją na szerokich polach pa-

¹ St. Lam, *Książka wytworna*, Warszawa, 1922, str. 29—32.

² P. Smolik, *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź, 1928, str. 34.

³ F. Poppenberg, *Buchkunst*, Berlin, 1908 (*Die Kunst*, t. 57 i 58), str. 72.

pieru do samodzielnie zdobytych czystych układów drukarskich w duchu dzisiejszym.

Układy drukarskie Wyspiańskiego dążą do czegoś więcej prócz wartości optycznej¹. Smolik widzi trafnie, że „forma drukarskiego układu i ozdoba graficzna książki, obmyślona w najdrobniejszych szczegółach tak, by utworzyła z treścią doskonale harmonijną budowę, miała dopełniać i zarazem usilić sugestię myśli i rytmu słowa, płynącą z treści książki”². Tę ważną obserwację można dopełnić podkreśleniem, że myśl Wyspiańskiego nadania układowi drukarskiemu roli współtworzywa w utworze dramatycznym uwyrażnia się stopniowo, począwszy od roku 1901; gdy stopniowo scenarjusz, wyodrębniony kursywą, przyjmuje w części kształt rymowanego wiersza, poeta rozczłonkowuje inne partje scenarjusza na ustępy luźno-rytmiczne, osadzając je na osi pośrodku stronicy i oba te fakty łącznie skłaniają czytelnika do recytacji i tak podnoszą ważność scenarjusza, że utwór w czytaniu staje się niejako epicko-dramatycznym. We współdziałaniu z tekstem układ drukarski Wyspiańskiego jest śmielszy niż gra czcionek we współcześnie drukowanej *Chimere*. To też w ślad za Smolikiem trzeba wyrażać żal, że w ukończonym w zeszłym roku, tak starannie pod wieloma względami opracowanem zbiorowem wydaniu dzieł Wyspiańskiego nie uszanowano układów drukarskich poety.

Kilka retrospekcyj³, poświęconych rozwojowi nowoczesnego drukarstwa u nas uwydatniło współcześnie z pracami Wyspiańskiego rolę drukarni krakowskich: Uniwersyteckiej, Anczyca, Teodorczuka i Telca. Smolik opracował działalność Jana Bukowskiego, d'Abancourt uwydatniła walory ilustracyj i zdobin Mehoffera. W tym pierwszym okresie nowego ruchu na polu drukarstwa u nas artyści zbliżyli się do drukarzy, którzy już precyzyjnie realizowali ich projekty, naogół jednak ten okres

¹ Dekoracyjność układów książek Wyspiańskiego wykazywał A. Gawiński, O książkach Wyspiańskiego, Przegląd Biblioteczny 1908, t. I, zes. 2. Opisy układów drukarskich Wyspiańskiego podają Lam, op. cit., Smolik, op. cit., tenże, Książka Wyspiańskiego, Rzeczy Piękne, 1932, zes. 1—12, i odbitka, Kraków 1932, J. Kot, Wielkanocny numer Życia w układzie St. Wyspiańskiego, Grafika R. II, zes. IV, 1932/33.

² P. Smolik, Zdobnictwo książki... str. 13.

³ St. Lam, op. cit.; P. Smolik, Druk i książka, Przemysł i Rzemiosło, R. II. Nr. 1, 1922; tenże, Jana Bukowskiego prace graficzne, Łódź, 1930; H. d'Abancourt, Grafika książkowa Józefa Mehoffera na tle prądów współczesnych, Kraków, 1929.

upłynął pod znakiem malarzy. Zdanie Lama, że „mamy więcej zdolnych malarzy i artystów grafików, niż grafików artystów i drukarzy“ nie przestało być aktualne i dzisiaj. Lecz jeśli i dziś malarze i graficy podają drukarzom projekty często niezgodne z duchem sztuki drukarskiej, to jednak nastąpił już zwrot, który wyznacza nowy etap w rozwoju nowoczesnej książki polskiej. Z szeregów swego pokolenia, Wyspiański zdecydowanie wysunął się naprzód. Mniej więcej w dziesięć lat później z warszawskiej oficyny Łazarskiego, gdzie działa znakomity drukarz-artysta Adam Półtawski, a potem jeszcze z kilku oficyn, jak: Anczyca w Krakowie, Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie, tamże Goldmana, Drukarni Rolniczej pod kierunkiem J. Kuglina w Poznaniu i inn. ukazują się książki, które stają się wykładnikami klasycyzmu drukarskiego, nawrotu do formy, w której ornament gra rolę cichą i całkowicie podporządkowaną drukowi, i do harmonii w zakresie czystej formy drukarskiej z szlachetnym krojem czcionki, prostym i celowym i jedyną zdobiną, sygnetem wydawcy. Od momentu odzyskania niepodległości, mimo kryzysu ekonomicznego nowe życie rozkwita i w dziedzinie książki. Teraz jej opiekunami i zarazem twórcami wzorów stają się u nas towarzystwa bibliofilów, których poczet rozpoczyna założone w r. 1921 Towarzystwo Bibliofilów Polskich w Warszawie. Od tej chwili prawie co roku przybywa na terenie Polski towarzystwo miłośników książki. O rozkwitającym u nas kultywie książki świadczą zagranicą udziały Polski w wystawach międzynarodowych; świadczy także szlachetne amatorstwo Tyszkiewiczów, ich oficyna florencka¹.

Przykładami nowego klasycyzmu w najlepszym rozumieniu są *Sonety krymskie*, wydane w r. 1923 przez Towarzystwo Bibliofilów w Warszawie, tłoczone u Łazarskiego w układzie A. Półtawskiego, a w innym typie *Rękopisy Napoleona*, drukowane u Anczyca (nakład Antykwarjatu Naukowego H. Wildera, 1929).

W latach dwudziestych najżywszą działalność rozwija krakowskie Towarzystwo Miłośników Książki, które wydaje długi szereg druków wyjątkowych, ale zarazem najintensywniej pracuje w kierunku tworzenia książki normalnej, pięknego druku na codzień. Wielce zasłużeni prezes K. Witkiewicz, W. Baranowski, K. Piekarski, pracują tam na czele liczą-

¹ Zeszłoroczne wydawnictwo oficyny florenckiej, poświęcone kolekcji Dreyfussa, ukazało się w 50 egzemplarzach z których żaden, niestety nie dotarł do Polski — dlatego to wydawnictwo nie mogło być omówione w niniejszym przeglądzie.

nego zastępu członków Towarzystwa w ścisłym związku z drukarniami Anczyca i Muzeum Przemysłowego.

W myśl najgłębszych nauk Morrisa o architekturze książki, ci budowniczości książki polskiej pojmują teraz zadanie jako pracę od podstaw. W r. 1923 pojawia się pierwsza polska czcionka-ornament L. Gardowskiego. I nareszcie powstają polskie kroje liter, czcionki St. Jeżyńskiego z r. 1929 i już z ostatniej doby, z r. 1932 krój A. Półtawskiego, przyczem druga próba zdaje się bezsprzecznie mieć wyższość nad pierwszą. Te próby poprzedziło wiele dyskusyj wśród drukarzy i bibliofilów¹. Fachowo dyskutowano skośny rysunek często powtarzających się w języku polskim liter *k*, *w*, *y*, *z* i wskutek tego rozlatywanie się wyrazów, lub konieczność spacjowania i brak spoistości polskiego wiersza druku w stosunku do łacińskiego. Oba składy Jeżyńskiego i Półtawskiego naginają owe skośne litery do pionu. Ale Jeżyński stylizuje antykwe z gotyka. Półtawski mniej się oddala od charakteru łacińskiego czcionki. Gdy jednak dukt pionowy łączy z zaokrągleniami, wyzyskującymi możliwie najzupełniej pole szczytu słupa, to uzyskuje nieprawidłowe krzywizny, które temu składowi dają coś z charakteru rękopiśmiennego, w przeciwieństwie do składów, których wzorem była prawidłowość rzymskich liter ciętych w kamieniu. Skład Jeżyńskiego o dukcie jednostajnie grubym i ze skłonnością do gotyku nadaje się do druków z tendencją do archaizacji i do prymitywu i w ten sposób został już kilkakrotnie zastosowany (np. w książce Zegadłowicza, *Dziesięć ballad o powšinogach beskidzkich*, 1929). Skład Półtawskiego piękny pięknem bardzo indywidualnem będzie stosowny dla wydawnictw wybranych, ale może nielicznych, o swoistym wyrazie, gdzie zyskałby pełny efekt w zestroju z wytwornym ornamentem tegoż artysty. Doniosłe rozważania Półtawskiego, na których oparł on swój krój, ostatecznie dowiodły prawa języka polskiego do własnej czcionki. Należy jeszcze pragnąć takiego rozwiązywania zadania, aby zadosyćuczynienia potrzebom pisowni polskiej nie okupywać wyrzeczeniem się ważnych zalet klasycznej antyki, które jej zapewniają szeroką zastosowalność i przez to siłę ekspansji.

Gdy od tego ważnego faktu w drukarstwie polskiem w roku ubiegłym zwrócimy się do zeszłorocznej produkcji książki, to musimy

¹ Na łamach Grafiki zabierali głos W. Rożen (R. I zesz. 4, 5, 1921), J. Kokornaczyk (R. II, zesz. 1, 1922), R. Mathia (R. II, zesz. 8, 1922). Rozważania Półtawskiego i jego antykwe przedstawił J. Muszkowski w pracy p. t. *Antykwa polska Adama Półtawskiego*, Grafika R. I, zesz. 6, 1931 i odbitka, Warszawa, 1932.

stwierdzić, że w roku 1932 kryzys, a raczej splot kryzysów ekonomicznego z moralnym, odbił się na niej bardzo poważnie, hamował ją i częściowo wypaczał. Instytucje wydawnicze zmuszone były ograniczać się. Zależnie od swoich celów i warunków wkraczały na jedną z dwu dróg, albo skróciły poczet wydawnictw, zadowolając się kilkoma pierwszorzędnej wartości, albo nie hamując ruchu, wypuszczały na rynek książki o niższej jakości wydawniczej.

Nierówność wartości drukarskiej ujawnia się przedewszystkiem na polu powieści. Każdy rok przynosi teraz nowy zalew powieści, drukowanych pośpiesznie i niedbale na najlichszych papierach. Jaskrawa okładka ma ratować wygląd i zalecać publiczności niewybrednej i łaknącej sensacji. Od gatunku najgorszego tworzy się wszakże cały szereg stopni wwyż. Gebethnerowska powieść w żółtej okładce, wzorowana na francuskich wydawnictwach (*Mercure de France*, Plon, Rieder) już także nie wystarcza oku współczesnego amatora książki. Zmiana okładki na zajmującą kompozycję Sopoćki czy Walentynowicza, lub odręcznie rysowane litery przez Piotrowskiego, nie naprawiają rzeczy, bo te okładki dobre same dla siebie formalnie odskakują od reszty książki.

Ładny typ powieści dla chwili obecnej wytworzyło wyłącznie z materiału drukarskiego Warszawskie Towarzystwo Wydawnicze, które z pietyzmem kontynuuje czyny Jakóba Mortkowicza. Sławne dziś w Polsce *Noce i dnie* Dąbrowskiej otrzymują właśnie ten kształt drukarski harmonijny i prosty. Format ósemki 13 × 19 cm, papier bezdrzewny, szeroka antykwa dla tekstu; tytuł kwadratową antykwa powtarza się na okładce w poprawnem rozmieszczeniu w związku z sygnetem wydawcy. Okładka o spokojnej ciepłej barwie, nie kontrastuje gatunkiem papieru z arkuszami tekstu¹. Do tego typu częściowo zbliżają się powieści Trzaski, Everta i Michalskiego i Ossolineum; za niemi w licznych szeregach wielka różnorodność poziomów wydawniczych. Brak harmonji, np. uderza w wydaniu zbiorowem pism Weyssenhoffa nakładem Wegnera.

Jakób Mortkowicz oddawna także określił typ małego zbiorku poezyj w serji „Pod znakiem poetów“. (W roku 1932: Tuwim, *Biblia cygańska*; Staff, *Wysokie drzewa*; Liebert, *Kołysanka jodłowa*; Szczęsny, *Pieśń o drodze*). Wytworna prostota tych tomików świadczy, że pochodzą one od współczesnego bibliofila z jego żywym odczuciem klasycyzmu

¹ W tomie III (*Miłość*), niestety, druk się popsuł: często wyrazy rozsuwane są nierówno i nadmiernie, odbicie wadliwe.

w druku. Tym zbiorkom nie dorównywa biblioteka poetycka Zakładów Wydawniczych św. Wojciecha, ani zbiory poezyj, wydawane przez Hoesicka.

Poezje wybrane Cyprjana Norwida, z podobiznami autografów poety, przemawiają spokojną harmonją w rodzaju klasycznych wydawnictw angielskich, zwłaszcza na papierze brewjarzowym. Tłoczone na papierze grubszym urastają do zbyt tęgiego tomu. W tej formie i w trzecim szeregu egzemplarzy na papierze gorszym książka straciła wykwint przy obniżeniu ceny księgarskiej z 20 zł. do 18 i do 12 zł. Zważywszy także cenę tomu powieści Dąbrowskiej (10 zł.) widzimy, że piękna prostota nie może jeszcze stać się chlebem powszednim polskiego społeczeństwa. Nasze warunki ekonomiczne, mały rozwój czytelnictwa i t. d. wywołują u nas to zjawisko arystokratyzmu ładu.

Niedobre wyniki dał też inny sposób oszczędnościowy, stosowany ostatnio przez Gebethnera i Wolffa. Polega on na tworzeniu wydań ozdobnych zapomocą przenoszenia żywcem kolumny złożonej dla formatu ósemki na format quarta, przyczem niepomierne zwiększają się marginesy, a druk traci oddech, stłoczony pośrodku. (Schiller, *Don Karlos*, przekł. Hłakowiczówny; Meissner, *Żwirko i Wigura*).

Natomiast piękną inicjatywą państwową i zarazem doniosłym czynem wydawniczym Kasy im. Mianowskiego jest wreszcie podjęte sejmowe wydanie dzieł Mickiewicza, którego pierwsze tomy w najbliższym czasie ukażą się na półkach księgarskich. *Adama Mickiewicza Dzieła wszystkie*, opracowane typograficznie przez A. Półtawskiego zapowiadają się jako pomnikowa redakcja pism poety i jako rzetelny wzór klasycyzmu drukarskiego, udostępniony szerokim rzeszom społeczeństwa.

Jeśli Jakób Mortkowicz dążył do stworzenia szlachetnych *typów* wydań powieści i poezyj, to Instytut Literacki, wydając czy to zbiory poezyj, czy krytykę literacką, traktuje książkę *indywidualnie*. I tu, zgodnie z poważnym charakterem instytucji i w duchu nowego klasycyzmu drukarskiego, unika się jaskrawości. Ale z okazji każdej książki rzecz od początku do końca jest pomyślana nanowo z chęcią uchwycenia i uwydatnienia w szacie wydawniczej indywidualnego nastroju treści. Uderzająco trafnie pomyślaniami wydaniem są w roku zeszłym Borowego *Kamienne rękawiczki*, Sygietyńskiego *Pisma krytyczne wybrane*, Piechala *Garść popiołu*.

Środki bardzo proste. W książce Borowego zastosowano dla tekstu modernizowaną, drobną, intensywną antykwę, tytuł na karcie tytułowej

i na okładce ma coś z napisów wyciętych na renesansowych płytach nagrobnych, a szerokie marginesy, dwubarwność druku i jego czystość nadają okładce bardzo subtelny wykwint. *Pisma* Sygietyńskiego w szacie nowocześnie poprawnej poddają czytelnikowi coś z nastroju zeszłego wieku prostym krojem druku i układem karty tytułowej.

Zbiory poezyj przyjmują ładny zwyczaj drukowania drobnych liryk kursywą. (Kruszewska *Twarzą na zachód*, Piechal *Garść popiołu*). Podwójne i potrójne linje zamykające kolumny są może efektem za ciężkim przy kursywie, która sprawia wrażenie pseudo-rękopisu. *Garść popiołu* zdobi jeden drzeworyt dekoracyjno-nastrojowy (płonąca księga), druk dwubarwny, papier obwoluty barwy popiołu, bibulasty z rwanymi brzegami.

Układ książek Instytutu Literackiego pod kierunkiem St. Chrostowskiego przekonywa, ile może zdziałać zrozumiana w sensie dzisiejszym współpraca artysty z maszyną drukarską. Książki te są to dostępne szerokiej publiczności wydawnictwa o poziomie już bibliofilskim, gdy działalność zrzeszonych bibliofilów w roku spotęgowanego kryzysu zacięła niemal zupełnie.

Gdy książka biblijofilska chce się wzbogacić ilustracją, powraca najchętniej do techniki najbliższej spokrewnionej z czcionką — do drzeworytu. W rezultacie często ma miejsce archaizacja książki, często zwrot do prymitywu ludowego. Ten zwrot przedewszystkiem zaznaczył się u nas, np. w cennych książkach ilustrowanych przez Skoczylasa w *Legendzie* Reymonta (1924), w *Puszczy jodłowej* Żeromskiego (1926) i w *Pastorałkach* Czyżewskiego (1925) z drzeworytami Makowskiego, w układzie St. Koczorowskiego, gdzie ludowość szczególnie spłotła się ze stylem nawskroś nowoczesnym.

Ale mamy dziś w Polsce liczny zastęp znakomitych grafików i ilustratorów — niedość oni naginają się do potrzeb książki.

Zeszłoroczne wydawnictwa ilustrowane graficznie są to przede wszystkim nakłady Mortkowicza: *Or-Ota Pieśń o rynku i zaułkach* z akwafortami T. Cieślewskiego i Cervantesa *Don Kichot* w przekładzie Boyé'go, ilustrowany drzeworytami St. Mrożewskiego. W książce *Or-Ota* i *Cieślewskiego* widzimy dwie opowieści: drukowaną poetycką i malarską kwasorytniczą. Uzgodnione mniej więcej tematem, formatem i barwą papieru, płyną obok siebie, lecz mogłyby każdej chwili rozejść się bez wzajemnej szkody. Ale również ilustracje do *Don Kichota*, mimo techniki drzeworytniczej, rzec można, czynią wszystko, aby się odsepa-

rować od kolumn tekstu. W zeszytach stanowią narazie luźne wkładki — są tłoczone na papierze tekstowym, lecz na oddzielnych arkuszach, co tłumaczy się subtelnościami techniki drzeworytniczej Mrożewskiego, wymagającej szczególnego pietyzmu drukarza. Mrożewskiego faktura jest tak skomplikowana, osiąga on tak bogatą gamę odcieni w skali czarno-białej zapomocą przeróżnych ledwie widocznych kreskowań i groszkowań, że przewyższa pod tym względem złożoność drzeworytu z końca XIX wieku. Obrazy ciemne, zamknięte sztywno w ramy prostokątne, odcinają się ostro od kolumn przejrzystego druku. I w nastroju mają sztywność i jakąś makabryczną groteskowość, wynikającą ze skłonności do karykatury bez szczypty humoru, który tak jedna widza dla Don Kichota Doré'go.

Niewątpliwie łatwiejszem zadaniem, lecz za to z istotnym wynikiem harmonji było złożenie pod artystycznym kierunkiem St. Koczrowskiego małej książeczki Zaleskiego *Genjusz z urojenia* z winietami drzeworytniczemi Brandla, pełnemi natchnionej fantazji i rozumienia ducha druku. Takie książki powinny przełamać niebezpieczną modę plansz, zapożyczoną z wydawnictw naukowych, które muszą się posługiwać ilustracją fotochemigraficzną.

Jak dalece można planszami rozbić książkę, tego najlepiej dowodzi wydawnictwo Głównej Księgarni Wojskowej, serja *Pięciu na Olimpiadę*: ilustracje w charakterze plakatów na ciemnem tle, bez marginesów, nieoczekiwanie przerywają tekst najzupełniej. I jakżeż te modne ilustracje dosunięte do brzegów stronic zniosą przycięcie nożem intro-ligatora?

Niema w Polsce taniej ilustrowanej powieści z ambicją bibliofilską, odpowiadającej francuskiemu *Livre de demain*. W roku ubiegłym Gebethner i Wolff wydał parę powieści i szkiców literackich ilustrowanych, ale nie drzeworytem, lecz cynkotypją kreskową z oryginałów piórkowych, z francuska dopełniających humor autora tekstu humorem rysownika; również sposobem francuskim, ale dawniejszym niewyszukanym, ilustracje rozbiegają się po stronicach tekstu bez zasady konstrukcyjnej.

Na dobre powiązanie ilustracyj z tekstem zdobywają się czasem książki dziecinne. Przyjemnie wyróżnia się w zeszłym roku grupa książek Towarzystwa Wydawniczego *Bluszcz*, gdzie teksty L. Krzemienieckiej i H. Januszewskiej zyskały wtór w ilustracjach-dekoracjach H. Krüger, St. Bobińskiego i R. Wyłcana. W tanim wydawnictwie cynkowa

klisza kreskowa dwu i trójbarwna nieźle spełnia rolę podobną do barwnego drzeworytu. W tym samym rodzaju Arct wydał Porazińskiej *Wesołą gromadę* (ilustr. M. Bylina) i Gebethner i Wolff Szelburg-Zarembiny *Moje wierszyki* (ilustr. W. Zawidzka). Książkę Bluszczu zdobi dodatkowo ton wesołości w ilustracjach. I wesołość jest talizmanem wielkiego powodzenia *120 przygód Koziołka Matołka*, ułożonych w dobrem porozumieniu Makuszyńskiego z Walentynowiczem (nakł. Gebethnera i Wolffa).

Typ polskiej książki naukowej określiła w pierwszej ćwierci naszego wieku Polska Akademia Umiejętności, a obecnie precyzuje go także Kasa im. Mianowskiego. Piękno nie może tu stanowić celu, ale rozumny ład graniczy z pięknem. Formaty dużej ósemki, kilka rodzajów dobrze czytelnych czcionek zawsze już szerokiej antyki, kolumny zwarte, na stronicach tytułowych napis wyraźny, (najczęściej rozsunięty, t. j. tytuł w górze stronicy, wzmianka o nakładcy, miejscu i dacie wydania w dole), okładki ochronne w barwach zciśzonych, całość przejrzysta i jednolita, unikanie jaskrawych kontrastów (np. druku tłustego), czuwanie nad prawidłowością układu i zarazem nad uwyrażnieniem przezeń treści — oto ogólna charakterystyka, która się należy już wielu z pośród tych książek. Wadą wydanego w roku zeszłym przez Akademię tomu II-go *Literatury greckiej* Sinki jest przeładowanie tomu. Wogóle w ubiegłym roku jakby epidemicznie porozrastały się książki do przestraszających rozmiarów, niszczących wdzięk proporcji: *Literatura* Sinki, *Poezje* Norwida (na grubszym papierze), tom VIII *Dzieł* Wyspiańskiego, Bystronia *Dzieje kultury polskiej*, Mańkowskiego *Galerja Stanisława Augusta*...

Do dobrego poziomu drukarskiego książek naukowych nie dociągnięto jeszcze naogół poziomu ilustracyj — nie wystarcza trafność ujęcia, gdy w technice reprodukcyjnej brak precyzji (np. Ossowski, *U podstaw estetyki*). Znakomite fotografie roślinności w wydawanem od szeregu lat pod redakcją Z. Wóycickiego dziele *Krajobrazy roślinne*, reprodukuje techniką światłodrukową J. B. Obernetter w Monachjum.

Pozatem, przy obecnym stanie rzeczy, wogóle ilustracja fotochemigraficzna przekreśla właściwie harmonję książki. Pośpiech dzisiejszy nadużywa fotografii, wyrzekając się zbyt często *interpretacji* przedmiotu rysunkiem, nieraz równie ważnej jak słowna. Ale człowiek dzisiejszy już nie obejdzie się bez ilustracyj fotochemigraficznych, one rzeczywiście są konieczne, zarówno czarne jak barwne. B. Lenart popiera ostat-

nio na naszym gruncie wynalazek O. Neuberta: filmo-światłodruk (Filmlichtdruck), który można tłoczyć łącznie z kolumną druku¹. Usunięto by przez to z książek niezdolne wklejki z papieru kredowego, ale nie usunie to jeszcze zasadniczego rozdziwku między liniowym i płaskim charakterem czcionki a światłocieniową plamą uplastyczniającej obraz ilustracji. W Niemczech Bauhausbücher propagują niezbyt udatny zespół o brutalnym efekcie, związek ilustracji fotochemigraficznej z drukiem ostro kontrastowanym zapomocą różnych gatunków czcionek i obficie czernionych geometrycznych elementów zdobniczych, podkreślających tekst². Konstatujemy w Polsce wpływy i tej propagandy, np. w *Bibliotece a. r.*

Naogół w zakresie ilustracji fotochemigraficznej jest u nas bardzo dużo wyników średnich, naprzemian trochę lepszych i gorszych, jakimi np. urozmaica się szpalty i wypełnia t. zw. tablice obszernych wydawnictw: *Polska, jej wiedza i kultura*, *Historja powszechna*, *Geografja powszechna* (Trzaska, Evert i Michalski) i encyklopedji dla młodzieży: *Świat i życie* (Książnica Atlas). Dwa bieguny stanowią: z jednej strony prawie po gazeciarsku wykonane reprodukcje rotograwjurowe, zwłaszcza marnujące piękny materiał ilustracyjny z dziedziny sztuki, w wydawnictwie *Wiedza o Polsce* (nakł. Broszkiewicza), z drugiej strony na przeciwnym biegunie — doskonałe, najlepsze dziś polskie rotograwjury, wykonane w zakładach bydgoskich, towarzyszą monografji Sterlinga *Piotr Michałowski*, w wydaniu Biblioteki Polskiej.

To wydawnictwo o ambicjach jednocześnie naukowych i artystycznych stanowi w zakresie książek ilustrowanych fotochemigraficznie najlepszy rezultat wydawniczy u nas w roku ubiegłym i jest książką piękną w granicach na tej drodze dziś osiągalnych. Było ono w dużej mierze przygotowane przez poprzednie monumentalne dzieło Biblioteki Polskiej — wydanie dzieł malarskich Wyspiańskiego. Teraz format zastosowano nieco mniejszy i środki skromniejsze, bo niema plansz barwnych. Ale ten sam piękny druk i układ, tekst ilustrowany dobrą cynkotypją, z ilustracjami, jak w wydaniu Wyspiańskiego, umieszczonemi na równym poziomie w górze stronic i jeszcze piękniejsze niż tam, zgromadzone poza tekstem plansze rotograwjurowe na kartonie matowym, do-

¹ B. Lenart *Piękna książka...* Wilno, 1922, str. 21.

² Uzasadnia to teoretycznie L. Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, Bauhausbücher, t. 8, München, 1925, w rozdziale p. t. Typophoto, str. 30—32.

brany ciepłą barwą do papieru tekstowego, z czem zestrzaja się i kolor okładki z imitacji pergaminu. Szkoda, że Biblijotece Polskiej nie udało się tu jeszcze uniknąć dla tekstu ciężkiego i léniacego papieru kredowego, któremu jakże słuszenie wytacza walkę Lenart.

Drugiem obok wydania Piotra Michałowskiego wielkiem wydarzeniem wydawniczym w r. 1932 było dzieło cenne dla historyków sztuki *Galerja Stanisława Augusta* w opracowaniu T. Mańkowskiego, nakład Ossolineum. Zawiera monografię Mańkowskiego, katalog Galerji i liczny szereg reprodukcij obrazów królewskich. Jest wydane starannie, lecz nadewszystko krytyczne wydanie katalogu zbiorów królewskich nastroczało tu bardzo poważnie trudności — dzięki zamieszczonej reprodukcji jednej ze stronic oryginału czytelnik ma mniej żalu za nieprzejrzystość układu druku. Pozatem, wśród tęgich tomów zesłorocznych stanowiąc tom najtęższy, księga ta, mimo solidnej skórzanej oprawy poprostu rozłamuje się.

Zakrojona na małą skalę, lecz bardzo ładnie wydana jest księga (raczej książka!) pamiątkowa ku uczczeniu 80-lecia urodzin Leona Wyczółkowskiego (*Leon Wyczółkowski*), tłoczona w Drukarni Rolniczej w Poznaniu. Ilustracje w technice fototypji na papierze czerpanym, stanowią plansze w gatunku bardzo dyskretnym, a odtwarzają zwłaszcza dobrze rysunki i autolitografje.

Monografje artystyczne J. Mortkowicza (*L. Wyczółkowski, M. Bąrciński*), są zeszytami z kilku plansz, których ładną technikę reprodukcyjną znamy od kilku lat. Monografje Sterlinga o Wyczółkowskim i Warchałowskiego o Szczepkowskim są odbitkami z czasop. *Sztuki piękne*, posiadają więc dobrze znany ogółowi układ tego pisma.

Natomiast inne dwie monografje o artystach wyszły w tym roku ze specjalnej inicjatywy jednorazowej: Waldmana o Gottliebzie nakładem Komitetu Wystawy Pam. dzieł M. Gottlieba w Krakowie i Kozickiego o Wittigu, wydana staraniem komitetu budowy pomnika ku czci poległych lotników (wydał L. Złotnicki). Wysoko ceniąc piękny gest obu komitetów, niemożna nie widzieć braku staranności wydawniczej w książce poświęconej Gottliebowi i braku gustu w układzie książki o Wittigu. Zwłaszcza w potraktowaniu reprodukcij rzeźb Wittiga, najrozmaiciej umieszczonych w stosunku do kolumn druku z częstem wcinaniem ich w kolumny, to na tłach różnie obciętych, to z oszparowaniem, które zatracą szczegóły sylwet, rządzi duch swobody z popularnych miesięczników.

Lecz ten sam duch rządzi i w monografiach o miastach i ziemiach polskich, w serji *Cuda Polski* Wegnera, choć zeszłoroczny *Śląsk Morcinka* rozporządza piękniejszymi niż poprzednie tomy tej serji zdjęciami krajobrazu.

Takie próby tem nie mniej dowodzą chęci ucieczki od systemu wklejek kredowych, który jest także prawdziwie przykry, a rozgościł się natrętnie w dzisiejszych wydawnictwach. Fatalnie na tem cierpią książki podróżnicze, przyrodnicze i techniczne. Nawet spokojna, w stylu angielskim *Fotografika* Bułhaka (Trzaska, Evert i Michalski) z cynkotypjami na lśniących wklejkach przy matowym, miękkim papierze tekstu jest także książką złataną. A taki sposób szczególnie razi, gdy np. w dziele Bystronia *Dzieje kultury polskiej* (Trzaska, Evert i Michalski) z bardzo zajmującego materiału ilustracyjnego obiekty równorzędne, np. obrazy Canaletta (tak samo sztychy i fotografie architektury), reprodukowane są raz po raz to w tekście, to na wklejce.

Wnioski z powyższego przeglądu: Współczesny kryzys czytelnictwa zaznaczył się w zeszłorocznej produkcji książki, niemniej jak w paru latach poprzednich, wielką ilością wydawnictw brukowych. Kryzys ekonomiczny wzmożony, sprawił godne ubolewania obniżenie wartości wydawniczej wielu publikacyj poważnej treści. Jednakże i w tym roku wypracowywano wydawnictwa cenne i starano się o postęp. Zaznaczają się dwie tendencje: do kształtowania *indywiduów* książkowych i do formowania *typów* i naogół polska książka rynkowa wyższych gatunków wchodzi pod znak klasycyzmu drukarskiego. Czy kierunek ten ku tworzeniu harmonji z zespołu zasadniczych składników książki: kart papieru i czcionek literowych nie grozi niebezpieczeństwem książkowej ilustracji graficznej? Zeszłoroczne największe wydawnictwa ilustrowane graficznie mogą wzmóc takie obawy. Z drugiej strony z roku na rok zaostrza się sytuacja w dziedzinie książki ilustrowanej fotochemigraficznie, mimo poszczególnych wyników względnie bardzo znacznej wartości. Czas pokaże, czy rozwiązanie trudności nastąpi na drodze *Typophoto*, czy da w rezultacie przedmiot w stosunku do dotychczasowej książki zupełnie nowy. Mimo to wolno sądzić, że najważniejszą sprawą dla nas dzisiaj w zakresie książki jest praca od podstaw, podjęta wreszcie przez naszych bibliofilów-drukarzy, która w roku zeszłym stworzyła fakt dużej wagi — krój czcionek, obmyślony w przystosowaniu do polskiej pisowni. W tej sprawie trzeba życzyć dalszych dyskusyj i dalszych prób.

LITERATURA POLSKA W PRZEKŁADACH (1928 – 1932)

CZASY, W KTÓRYCH NIEWĄTPLIWYM WSKAŹNIKIEM promieniowania kultury był fakt ukazania się książki w obcym przekładzie, mijają już, zdaje się, całkowicie. Kryterjum to nie nasuwało żadnej wątpliwości do tej pory, kiedy książka stanowiła produkt bezsprzecznie kulturalnej wartości. Zmiana jednak musiała nastąpić z chwilą, gdy w grę weszły czynniki merkantylne rynku księgarskiego, traktujące książkę głównie jako źródło zysku, nie bacząc na jej wartość istotną. Gdy więc książka stała się towarem, o którego powodzeniu często decyduje reklama, gdy rynek księgarski począł nieomal kształtować czytelnictwo, a nawet oddziaływać na jakość twórczości pisarskiej, — gdy wreszcie ilość przekładów zawisła od wysokości subwencji propagandowych, — sumowanie literackich sukcesów zagranicznych niewiele potrafi powiedzieć o ekspansji kultury jakiegoś narodu. Podobnie np. jak stwierdzona w Polsce poczytność powieści pani E. M. Dell, czy też Edgara Wallace'a, nie pozwala na wyciągnięcie wniosków o oddziaływaniu wpływów kultury angielskiej czy innej, — tak też powodzenie w Czechosłowacji powieści p. Mniszkówny nie uprawnia jeszcze do twierdzeń o naszej ekspansji kulturalnej, a świadczyć będzie raczej o zdobywaniu rynku księgarskiego.

Cóż przeto dać może zagraniczny bilans literacki, z którego nie myślimy rezygnować? Otóż, analiza tego bilansu może się stać jednym ze składników badań stanu wiedzy o Polsce zagranicą, wykazać może stopień zainteresowania nami przez obcych, ujawnić chęć kulturalnego do nas zbliżenia, a wkońcu ułatwić odpowiedź na pytanie, czy i o ile możemy mówić o emanacji naszej kultury¹.

¹ Problemem wpływów naszej kultury na obcych zainteresowano się żywiej od niedawna. Z ostatnich prac wymienimy: Brückner A.: Promieniowanie kultury pol-

1. Pierwsze zagadnienie tkwi w tem: jak zdobyć wiadomości o losie książki polskiej zagranicą? — Oto, poprostu sięgnąć po „Index Translationum“ kwartalnik, wydawany od lipca 1932 r. w Paryżu przez jedną z agend Ligi Narodów: Międzynarodowy Instytut Współpracy Intelaktualnej¹, — i sprawa załatwiona. Niestety, spotyka nas srogi zawód. Ten wykaz przekładów, wydawanych w 5 językach: angielskim, francuskim, hiszpańskim, niemieckim i włoskim, — Polskę, jakby umyślnie, lekceważy, zaledwie parę naszych pozycyj wymienia, grzeszy niedbałością i brakiem metody. — Ale, na szczęście, nie jesteśmy skazani wyłącznie na łaskę obcych, gdyż mamy własny, od lat pięciu wychodzący, doskonały przegląd obcych poloników: „Wykaz Druków Polskich lub Polski Dotyczących Wydanych Zagranicą“, miesięczny dodatek do „Urzędowego Wykazu Druków“, opracowywany jak najstaranniej w Bibliotece Narodowej w Warszawie². To właśnie będzie główne, chociaż nie jedyne, nasze źródło w czerpaniu materiału ilościowego. Dane zaś inne, jeśli nie ujawniono tego w przypisach, pochodzą z osobistych informacji autorów, tłumaczy i wydawców.

• Zobrazowaniem całokształtu stanu wiedzy o Polsce zagranicą zajmują się ostatnio prof. Roman Pollak, w nieukończonym jeszcze, niezwykle ciekawym i cennym cyklu szkiców³. Najwięcej miejsca i uwagi poświęca tym zagadnieniom, od lat 12: „Przegląd Współczesny“, w którego, znakomicie prowadzonej rubryce: *Obcy o Polsce*, prócz redaktora, prof. Stanisława Wędkiewicza, omawiającego polonika francuskie, szwedzkie, rumuńskie i in., pisują: prof. Julian Krzyżanowski (polonika angiel-

skiej na kraje sąsiednie. *Kultura staropolska*, Kraków 1932. — Brückner: *Dzieje kultury staropolskiej* (w t. II-gim), Kraków 1930. — Wiele dorzucił zjazd Kochanowskiego: zob. *Pamiętnik zjazdu*, 1931, oraz I zjazd filologów słowiańskich w Pradze 1929, zob. *Zbornik praci...* Praga 1932. — Z wcześniejszych: F. Koneczny: *Polska w kulturze powszechnej*, Kraków 1918 (zbiorowa), oraz Kot Stan.: *Rzeczplita Polska w literaturze politycznej Zachodu*, Kraków 1919.

¹ Paris, 2, rue de Montpensier (Palais Royal). — Staraniem naszej Biblioteki Narodowej ukazuje się polski zeszyt „Indexu“. — Institut International de Coopération Intellectuelle wydaje oprócz tego m. in. roczne wykazy wybitnych dzieł, ukazujących się w różnych krajach: „Ouvrages remarquables parus dans différents pays“. Pierwszy wykaz za 1924 r. wyszedł w 1926 r. Polska jest w nich uwzględniana.

² Zarządowi Biblioteki Narodowej składam podziękowanie za udostępnienie mi rękopisu nie ogłoszonego jeszcze wykazu poloników.

³ Pollak R. *Wiedza o Polsce zagranicą*. Oświata i Wychowanie 1932 i nadbitki. Dotychczas: *Uwagi wstępne*, Anglja, Belgja, Włochy. Całość powinna wyjść jako osobna książka.

skie), prof. R. Pollak (włoskie), prof. W. Lednicki (rosyjskie), J. Stańczewski (brazylijskie) i in. W latach 1928—29, ukazywał się w Warszawie „Przegląd Prasowy i Bibliograficzny Poloników Kulturalnych“ zestawiany przez K. Zieleniewskiego, do użytku Ministerstwa Spraw Zagranicznych.

2. Pragnąc zyskać obraz szerszy, bierzemy pod uwagę okres *pięcioletni* (1928—1932), zawarty w 5 rocznikach wspomnianej bibliografii poloników, wyławiając z niej *jedynie* przekłady utworów należących do tzw. *literatury pięknej*, — pióra polskich pisarzy. W tym obrazie jawi się nam 55 autorów¹), z których prawie połowa (27) już nie żyje. W ogromnej większości są to powieściopisarze (41, w tem żyjących 23), w drobnej tylko liczbie poeci (10, w tem 3 żyjących), w najmniejszej dramaturdzy (4, w tem 2 żyjących). To wyliczenie orjentuje nas w rodzajach literackich: czterokrotnie większa liczba beletrystów, niż poetów, to rzecz zrozumiała. Poeci współcześni tłumaczeni są zupełnie wyjątkowo². Liczba dramaturgów zwiększyłaby się nieco, gdybyśmy dodali tych, których utwory wystawiano na scenach obcych, lecz w druku nie wydano.

Ogółem przełożono w minionem pięcioleciu 167 polskich utworów, które wyszły w 284 edycjach książkowych, w 24 językach. Z tej liczby 167 utworów, ponad 60 proc. ukazało się w oryginale przed 1914 r. W naszym opowiadanym diagramie, biegnąca wstecz krzywa retrospektywna rysuje charakterystyczny kontur i świadczy zarazem, że literatura powojenna słabo jest naogół reprezentowana zagranicą. — Okres badany wykazuje duże wahania w rocznej ilości wydań przekładów: począwszy od 38 — w 1928 r., liczba ta rośnie znacznie w następnym (58), dochodzi do szczytu w 1930 r. (82), poczem opada w 1931 r. do 68 wydań, a w 1932 r., zniża się aż do poziomu wyjściowego (38), na co wpłynąć musiał m. in. powszechny zastój na rynkach wydawniczych.

¹ Nie wliczamy tutaj B. Jasińskiego; pomijamy Helenę Bobińską, której jakąś powieść przełożono z rękopisu w Moskwie. Nie pomnażamy też pozycij nazwiskami, o których nie nie wiadomo: Stefanja Kolberg: *The Triumph of Love*, Firenze 1931, Eugenja Markowa: *Le porteur d'eau*. Paris 1931; oba przekłady z polskiego.

² Oprócz czeskich i słowackich przekładów Zegadłowicza, wyszedł w trzech wersjach Wierzyńskiego „Laur olimpijski“ (po niemiecku, włosku i francusku) oraz rosyjski wybór wierszy Broniewskiego (1932). O antologjach i innych przekładach mowa niżej.

W okresie omawianym ilość obcych przekładów w podziale na języki przybiera następującą kolejność: wyszło zagranicą tłumaczeń z literatury polskiej w języku czeskim 41, francuskim 40, włoskim 36, niemieckim 26, ukraińskim 23, rosyjskim 21, angielskim 21, hiszpańskim 13, węgierskim 10, serbo-chorwackim 9, litewskim i łotewskim po 8, słoweńskim 7, szwedzkim i hebrajskim po 4, bułgarskim 3, duńskim, holenderskim, esperanto po 2, białoruskim, słowackim, portugalskim, norweskim po 1. — Widać więc z tego, że najwięcej tłumaczą nas ludy słowiańskie (106), poczem romańskie (90), germańskie (56) i inni (32)¹.

Pierwsze więc miejsce przypada Czechosłowacji. Bez przesady można powiedzieć, iż właśnie w tem państwie literatura polska budzi stosunkowo jeszcze najwięcej zainteresowania i najlepiej jest znana. Dostaje się tam bez propagandy, bez wysiłku z naszej strony. Garną się do niej sami Czesi, umieją odczuć jej piękno i orjentują się w jej wartościach. Od stu zgórą lat literatura polska wywiera niepośledni wpływ na rozwój narodowego piśmiennictwa czeskiego. Stwierdził to ostatnio niezbiacie prof. Marjan Szykowski² i inni. Zarówno nasz romantyzm, jak zwłaszcza Młoda Polska (nad czem obecnie prowadzone są studia, wybitnie oddziaływały na twórczość czeską. Czesi przed wielką wojną chłonęli literaturę polską w ogromnych ilościach. Wszyscy głośniejsi pisarze polscy tłumaczeni bywali wielokrotnie. Po wojnie zaszły jednakże duże w tym względzie zmiany. Nie podjęto, niestety, trudu niezapomnianego Edwarda Jellinka, autora „Bibliografji przekładów z piśmiennictwa polskiego na język czeski do końca 1882 r.“, nie można

¹ W 1932 r. wyszły w Warszawie 2 zeszyty „Statystyki druków“ za l. 1928—31, przynoszące wiele cennych zestawień. M. in. wprowadzono tam rybrykę: Druki wydane zagranicą w jęz. polskim oraz tłumaczone z jęz. polskiego. Nie uwzględniono w nich jednak podziału według treści i typów wydawnictw, tylko według języka, kraju wydania i in. cech. Ogółem wyszło zagranicą w jęz. polskim w tym okresie 4 lat: 627 druków (w tem 265 tłumaczeń). Ogromna większość tych druków wyszła w ZSSR (555). To przeważnie drobne broszury propagandowe. — Z jęz. polskiego ogółem w latach tych przełożono: 322 druki: na jęz. francuski: 46, rosyjski i włoski po 45, ukraiński — 30, czeski — 40, angielski — 24, niemiecki — 23.

² M. Szykowski: Polska udział w czeskim narodnym obrozie. (Udział Polski w narodowym odrodzeniu czeskim). Praga 1931, str. 508. — W tym samym nakładzie Instytutu Słowiańskiego wyszła w 1930 r. praca J. Heidenreicha o Wpływie Mickiewicza na literaturę czeską okresu przed 1848 r. — Brak odpowiednich czoinek zmusza nas, niestety, do transkrybowania nazwisk i tytułów czeskich.

przeto przytoczyć dokładniejszych cyfr, któreby najlepszy dały obraz. Orientację w czasach powojennych ułatwia wykaz, zestawiony przez Karola Nosovskiego: „Slavica česká a slovenská za léta 1914—1925“ (Praga 1926). W tych 12 latach wyszło w Czechosłowacji ogółem 179 przekładów z jęz. polskiego; z rosyjskiego zaś: 709, z serbochorwackiego i słoweńskiego: 86, z ukraińskiego: 29, z bułgarskiego: 4.

Inny autor czeski Józef Beczka¹, oblicza bilans przekładów z polskiego w 14 latach powojennych na 160 dzieł, 70 autorów (nie licząc 15 tłumaczeń na język słowacki), podkreślając jednocześnie, że cyfra ta, pozornie wysoka, wskazuje na znaczny spadek w stosunku do ilości przekładów przedwojennych oraz w stosunku do ilości tłumaczeń z innych języków². Stwierdza również, że przed wojną światową społeczeństwo czeskie było znacznie lepiej i gruntowniej informowane o kulturze polskiej, niżeli w czasach ostatnich. Cechą przekładów powojennych jest duża retrospektywność: ukazują się zbiory dzieł autorów nie raz już na język czeski tłumaczonych, np. Kraszewskiego, Jeske-Choińskiego, Zapolskiej (10 tomów). Pozatem wydano w nowym przekładzie (o czym niżej) całego Sienkiewicza (oprócz innych wielu jego wydań), zbiorowe dzieła Reymonta, Prusa (7 t.), większość Przybyszewskiego, Żeromskiego (5 t.), Sieroszewskiego (13 t.), Struga, Dygasińskiego (3 t.), Rodziewiczówny (5 t.) i in. Przybywają wprawdzie z nietłumaczonych dotychczas: Berent (pierwszy przekład „Próchna“), Jerzy Bandrowski (8 t. przeważnie z dziejów Legjonu czeskiego na Syberji), Makuszyński (2 t.), Nałkowska, Grubiński (2 t.), Kiedrzyński, T. Konczyński (3 t.), Krzywoszewski, Ligocki. Nowsze utwory reprezentuje jednak tylko: Zagadłowicz, Goetel, Ossendowski, ostatnio zaś Kaden-Bandrowski. Poza tem pojawiło się kilku autorów powieści sensacyjnych lub bulwarowych (A. Marczyński, Romański, P. Staśko) oraz podróżniczych (Umiński).

Popularność zdobyli w czytelnictwie czeskim, oprócz Sienkiewicza, zwłaszcza Reymont i Żeromski, następnie Ossendowski i Mniszkówna. Ma również wielbicieli, rzadko tłumaczony, Perzyński.

¹ Beczka Josef: Czechische Uebersetzungen aus der polnischen Literatur in der Nachkriegszeit. Slavische Rundschau 1932, 2.

² Stosunek do przekładów z innych literatur obrazują następujące cyfry oficjalnych źródeł czeskich: w 1931 r. ukazało się w Czechosłowacji przekładów z dziedziny literatury pięknej: z języka polskiego — 14 druków, z francuskiego — 211, z angielskiego — 207, z niemieckiego — 184, z rosyjskiego — 75, z serbochorwackiego — 8, ukraińskiego — 2, bułgarskiego i słoweńskiego po 1.

Przekłady poezji naogół są bardzo nieliczne. Poza sporadycznymi wydaniem poszczególnych utworów trzech naszych wieszczów (np. Pan Tadeusz, Anelli), mamy Kasprowicza (O bohaterskim koniu), tomik Konopnickiej, dwa tomy Tetmajera (tłum. F. Kvapil 1915—16) i pięć tomów Wyspiańskiego (Warszawianka 1914, Wesele — tłum. A. Czerny 1918, Protesilaos 1920, Kazimierz Wielki — tłum. J. Karnik 1931). Z pośród nowszych poetów bardziej znany jest w Czechosłowacji Zegadłowicz. Istnieją również doskonałe antologje naszej poezji: Przede wszystkim nieodżałowanego przyjaciela Polski, znakomitego poety i tłumacza Franciszka Kvapila: „Polská moderni poesie“, tom 1 w 1922 roku zawiera pogłosy romantyzmu, wiersze 26 autorów, m. in. Norwida, Lenartowicza, Ujejskiego; tom 2 (1925) — 30 autorów z doby Asnyka. Śmierć Kvapila udaremniła wyjście trzeciego tomu, który miał objąć okres Młodej Polski. Ukazała się natomiast antologja, pomyślana jako uzupełnienie tego niewydanego tomu Kvapila: Jest to wybór i przekład Jana Karnika: „Z polského parnasu“ (Praga 1930); mamy w niej krótkie wyjątki z Kasprowicza (Z chałupy, Księga ubogich, Mój świat), Staffa (Ucho igielne) i Tuwima. Najwięcej miejsca poświęcono Zegadłowiczowi (pieśni słowiańskie, Dom jałowcowy, Przyjdź Królestwo Twoje, Dęby pod pełnią). Przekładowi Karnika oddała krytyka czeska duże pochwały. Współczesną naszą poezję tłumaczą nadto: Adolf Gajdosz (Gałuszka, Czartakowcy), Otto F. Babler (Iłakowiczówna, Tuwim, Zegadłowicz). Publikuje je zwłaszcza czasopismo „Archa“¹.

Osobnej wzmianki wymaga sprawa tłumaczeń naszych dramatów, wystawianych na scenach czeskich, rzadko jednak ogłaszanych drukiem. W dziedzinie tej duże zasługi położył znany badacz literatury dr. Bohumil Vydra, który przełożył przeszło 40 sztuk scenicznych, m. in. Staffa (To samo), Nowaczyńskiego (Wiosna narodów), Perzyńskiego (Uśmiech losu), Szaniawskiego (3 utwory), Kiedrzyńskiego (4 komedje), Siedleckiego, Kaweckiego, Grubińskiego, Grabińskiego i in. O współczesnym teatrze polskim publiczność czeska może się dowiedzieć z artykułu prof. M. Szykowskiego w zbiorowej pracy czeskiej, poświęconej teatrowi słowiańskiemu².

¹ Poezję polską uwzględnia również zbiór przekładów Emanuela z Leszebradu: Navszteivy, Praga 1932.

² Současne divadlo u Slovanu, Praga 1932. (wyd. Instytutu Słowiańskiego). Tamże w artykule Otokara Fischera o współczesnym teatrze czeskim, wiele informacji o wpływie polskim na teatr czeski oraz o dramatach polskich granych w Czechach.

Wspomnieć wkońcu należy o czasopismach, szczególnie interesujących się naszą literaturą. Należy tu przedewszystkiem „Slovansky Przehled“, miesięcznik redagowany przez zasłużonego pisarza Adolfa Czernego, wielkiego przyjaciela Polski, znakomitego również tłumacza m. in. „Króla Ducha“. Dalej, poważny kwartalnik naukowy „Slavia“ poświęcony filologii słowiańskiej, redagowany przez prof. O. Hujera i prof. M. Murkę. W „Slavii“ m. in. zamieszcza prof. Ign. Chrzanowski słynne przeglądy opracowań literatury polskiej. Wymienić trzeba dalej „Slavische Rundschau“, dwumiesięcznik praski w jęz. niemieckim, pod redakcją prof. F. Spiny i G. Gesemanna. Sporo miejsca poświęcają kulturze naszej inne czasopisma i dzienniki czeskie. Zwłaszcza dobrze postawiony jest dział polski pod redakcją A. St. Mágra w „Prager Presse“, codziennym organie czeskiego ministerstwa spraw zagranicznych.

Niepodobna wyliczać tutaj tłumaczy, ani też publicystów i uczonych czeskich zajmujących się żywiej sprawami naszej kultury. Wszelako wymienić należy Wacława Dreslera, który wydał siedem książek czeskich o Polsce, w tem duże dzieło informacyjne: „Polsko a Poláci“ (Pilzno 1922) ¹.

W prastarym praskim uniwersytecie Karola wykłada od 1923 r. język i literaturę polską prof. Marjan Szykowski, który stworzył w swem seminarjum poważny ośrodek polonistyki zagranicą i wielu uczniów skierował na drogę badań stosunków kulturalnych polsko-ceskich, czem sam się intensywnie zajmuje.

Wśród Słowaków zwiększy znajomość naszej literatury utworzenie w Bratysławie w Uniwersytecie Komenskiego, lektoratu języka polskiego, który objął dr. Władysław Bobek, zasilający prasę słowacką artykułami o polskiej literaturze.

Liczba przekładów na język francuski równa się prawie przekładom na język czeski ². Nie świadczy to jednak o równym stopniu zainteresowania literaturą polską w obu krajach. W powodzi oryginalnej twórczości francuskiej i dużej ilości przekładów z innych języków, — 8 tomików beletrystyki polskiej, rzucanych rocznie na ten największy rynek świata, stanowi kroplę tak małą, iż zwróci na nią uwagę niewielu poza rejestrującym bibliografem. Cóż bowiem znaczy 8 powieści pol-

¹ Drugą pracą informacyjną o współczesnej Polsce jest zbiorowa książka pod redakcją dr. B. Wydry „Současne Polsko“ (Praga 1928).

² Ilość przekładów z francuskiej literatury pięknej na język polski waha się od 60—90 rocznie. W omawianem 5-leciu wynosi około 400.

skich, wobec angielskich przeszło 250, niemieckich prawie 100, włoskich i rosyjskich kilkudziesięciu rocznie¹, około których w setkach dzienników i tygodników huczą gigantofony drogo opłacanych, zachwalających recenzyj? To jednak, że kropla literatury naszej nie ginie w tem morzu całkowicie, że się czasem coś słyszy lub czyta o literaturze polskiej w Paryżu, zawdzięczamy garstce przyjaciół Francuzów, fanatyków naszej literatury. Należą do nich: świetny pisarz Paul Cazin, tłumacz Paska, Norwida i tylu innych najtrudniejszych do przełożenia pisarzy, dalej Frank L. Schoell, wytworny esseista, tłumacz „Chłopów“, prof. Henri Grappin wybitny uczony, autor „Histoire de Pologne“ (1922), tak zasłużeni bracia Leblond, pani Rosa Bailly, generalna sekretarka Les Amis de la Pologne..., że z konieczności ograniczymy się do zacytowania tylko tych kilku najgłośniejszych nazwisk.

Dokładniejszą orjentację w całokształcie przekładów francuskich z polskiej literatury utrudnia brak nowszej biblijografji. Próba p. Krystyny Bereśniewiczówny² z 1911 r. domagała się rewizji i dopełnienia. Nad biblijografją poloników francuskich pracuje od wielu lat Ján Lorentowicz i jest nadzieja, że owoc tej żmudnej pracy ujrzymy niebawem w książce. Zapowiedź jej precyzji mieliśmy w wydanej przez Lorentowicza biblijografji przekładów francuskich Słowackiego. Biblijografja poloników francuskich Lorentowicza gotowa już była całkowicie w 1931 r. Objęła ona w 12000 pozycij nietylko przekłady, ale wogóle wszystko, co się dotychczas o Polsce, Polakach, nauce polskiej wszystkich dziedzin, wzajemnych stosunkach etc. w języku francuskim ukazało. Takiego zestawienia, które da materiał do obrazu polsko-francuskich relacyj poprzez wieki, jeszcześmy nie mieli. Tem większa potrzeba wydania pracy Lorentowicza w całości.

Publikacje beletrystyki polskiej w przekładach francuskich podzielić można na wydawane z subwencyj propagandowych z inicjatywy

¹ Orjentujemy się wedle „Index Translationum“ oraz pracy: Viktorov-Toporov V.: „Rossica et Sovietica. Bibliographie des ouvrages parus en français de 1917—1930 inclus relatifs à la Russie et à l'URSS“. Paris 1932, s. X, 130. — Nowych przekładów z rosyjskiej literatury pięknej na jęz. francuski notuje ta biblijografja ogółem 178 (Dostojewskij — 21 tłum., Czechow i Gorkij — po 16, Lew Tolstoj — 13, Turgienjew — 12, Gogol i Mereżkowski — po 10, Puszkina — 8, Ehrenburg i Kuprin — po 5... oraz przeszło 30 autorów nowszych po 1 przekładzie). Francuzi, jak widać z tego, wolą klasyków rosyjskich niż beletrystów sowieckich.

² Bereśniewiczówna K.: *Essai d'une bibliographie des traductions françaises de la littérature polonaise. La revue des Bibliothèques*. Paris 1911, s. 117—172.

polskiej, oraz na nie korzystające z tej pomocy, zawyczaj dochodowe imprezy francuskie. Do tej drugiej kategorii należą: Sienkiewicz i Ossendowski. Pozatem tylko wyjątkowo zdarza się edycja tego rodzaju¹. Inicjatywę wydawniczą ujęło z polskiej strony, założone w 1928 r.: Société d'Echanges artistiques et littéraires entre la France et la Pologne², którego komisja literacka uruchomiła w 1930 r.: Collection Polonaise. W zbiorze tym ukazało się do 1932 r. pod firmą NRF (Nouvelle Revue Française) 6 tomów przekładów: Prusa „Placówka” (tłum. M. Rakowska), Szymańskiego „Hanusia” (Schoell), Weyssenhoffa „Soból i panna” (Cazin), Sieroszewskiego nowele sybirskie (J. de France i Teslar), Berenta „Żywe kamienie” (Cazin) i Norwida „Stygmat” (Cazin). Pomimo doskonałych tłumaczeń, mimo uzyskania za przekłady zaszczytnych nagród literackich, cała ta bardzo kosztowna impreza, do której wydawca nie dołożył oczywiście ani centima, najzupełniej zawiodła. Wina nietylko może wyboru, którym nie łatwo było wzbudzić szersze zainteresowanie, ile głównie wydawcy. NRF wzięwszy bowiem za nakłady pieniądze, uwięziła je skutecznie w piwnicach i wprost jawnie zbojkutowała. Zawiodła również elita francuska: tomy Berenta i Norwida nie znalazły w niej życzliwego odzwieku. „Żywe kamienie” zbył w kilku wierszach złośliwych uwag, właśnie miesięcznik „Nouvelle Revue Française”.

Ten fatalny stan, pogorszony jeszcze cofnięciem subwencji, skłonił do szukania innych dróg wyjścia. Z inicjatywy dr. J. A. Teslars³ powstała niedawno nowa Collection Polonaise, niezależna od wspomnianego Tow. Wymiany, wydawana w Paryżu u Malfèra, oparta na zasadach handlowych. W tej nowej serji, kierowanej przez założyciela, wyszły dotychczas dwa tomy już z datą 1933 r.: Sienkiewicza: „W niewoli tatarskiej” i in. nowele, oraz Sieroszewskiego „Ucieczka”, obie

¹ Np. Perrin wydał powieść Wandy Miłaszewskiej „Zegar zatrzymany”, La Pendule arrêtée, Paris 1929. Autorki tej przekład powieści „Cmentarz i sad” drukował w odcinku Journal des Debats, co należy w prasie francuskiej do zdarzeń wyjątkowych, mających precedens jedynie w przekładzie „Lalki” Prusa, w dzienniku tym drukowanej w latach powojennych.

² Prezes towarzystwa: min. Franciszek Pułaski, sekretarz gen. J. A. Teslar, przewodniczący komisji literackiej Z. L. Zaleski. — Por. Teslar J. A.: Działalność polskiej komisji literackiej w Paryżu. Przegląd Współczesny 1931, nr. 105.

³ Dr. Józef Andrzej Teslar jest profesorem języka polskiego w Ecole Supérieure de Guerre oraz w Ecole Nationale des Langues Orientales Vivantes, przełożył wiele utworów polskich na jęz. francuski.

w przekładzie hr. Jacques de France de Tersant i J. A. Teslara. W druku jest pierwszy zupełny przekład „Krzyżaków“ Sienkiewicza, dokonany również przez wymienioną spółkę tłumaczy. W kolekcji tej niebawem ukazać się ma zbiór listów Chopina¹ w opracowaniu H. Opieńskiego, w przekładzie Stefana Danysza. Planowane jest również zapoznanie Francji z najnowszą powieścią polską: Michała Choromańskiego, Goetla, Kadena-Bandrowskiego, Nałkowskiej i in. Prócz tego w przygotowaniu jest serja historyczna, w której ukaze się praca Louis Regnaulta: „France et Pologne“, K. Smogorzewskiego „Allemagne et Pologne“, J. Piłsudskiego „Bibuła“ i in.

W Paryżu działają nadto dwa ważne ogniska edytorskie: Bibliothèque Polonaise de l'Institut d'Etudes Slaves, wychodząca pod redakcją profesora tegoż Instytutu² dra Zygmunta Lubicz Zaleskiego, delegata Ministerstwa Oświaty do spraw naukowych we Francji. W zbiorze tym wyszła ostatnio (1933) Br. Chlebowskiego „Histoire de la Littérature polonaise“, opracowana przez prof. M. Kridla, przedtem zaś tak poważne dzieła jak Konopczyńskiego „Le liberum Veto“ (1930) i Jana Rutkowskiego „Histoire économique de la Pologne avant les partages“ (1927). Drugą doniosłą propagandową placówką wydawniczą jest kolekcja historyczno-polityczna p. t. Problemes politiques de la Pologne contemporaine, zainicjowana przez delegata Polskiej Akademji Umiejętności w Paryżu min. Fr. Pułaskiego³. W serji tej wyszły 3 tomy⁴.

Z pośród czasopism sporo miejsca poświęca Polsce miesięcznik „Monde Slave“, kwartalnik „Revue des Etudes Slaves“ oraz pismo „La Pologne“, redagowane przez K. Smogorzewskiego w Paryżu.

Z problemami naszej literatury współczesnej i romantycznej może czytelnika francuskiego zaznajomić piękna książka prof. Z. L. Zale-

¹ Listy Chopina również w tem opracowaniu wyszły po angielsku w tłum. L. Voynich (N. York 1931 i Londyn 1932). W Moskwie w 1929 r. ukazały się „Pisma“ Chopina w przekładzie Anny Goldenweizer. Na polską edycję czekamy bezskutecznie.

² W kolekcji gramatyk Instytutu Studiów Słowiańskich wyszła w opracowaniu prof. A. Meilleta i prof. Wilman-Grabowskiej: „Grammaire de langue polonaise“. Instytut wydaje kwartalnik „Revue des Etudes Slaves“, w którym spotyka się często prace poświęcone literaturze polskiej.

³ Polska Akademia Umiejętności posiada w Paryżu Stację Naukową (6, Quai d'Orléans, Paris IV-me), do której należy Biblioteka Polska i Muzeum A. Mickiewicza.

⁴ „La Pologne et la Baltique“ (praca zbiorowa); „La Silésie polonaise“ (zbiorowa); Smogorzewski C.: „La Poméranie polonaise“. W druku dzieło zbiorowe: „La Pologne et la Prusse Orientale“; w przygotowaniu: „La Pologne et la Lithuanie“.

skiego¹ „Attitudes et destinées, faces et profils d'écrivains polonais“ (Paris 1932, s. 374), w której prócz studjów o Hoene Wrońskim, Mickiewicz, Słowackim, mamy sylwety Żeromskiego, Reymonta, Sieroszewskiego, Weyssenhoffa, Berenta, Struga, Przybyszewskiego, Kadena i in., wreszcie szkic o rozwoju powieści polskiej i rozprawę o relacjach Flauberta z Polską. — Z poprzednio wydanych wymienimy antologję: W. Bugiela: „Les Grands poètes polonais“ (Paris 1928) oraz pracę Jana Topassa: „Visages d'écrivains. Les aspects du roman polonais“ (Paris 1930), oraz szkic Schoella o Boyu-Żeleńskim i kulturze francuskiej w Polsce².

Wzajemnym stosunkom polsko-francuskim poświęcona jest nowa praca Stanisława Łukasika: „La France et la Pologne à travers les siècles: I. Jusqu'à la grande révolution“ (Paris 1933), w której omówiono również wpływy literatury francuskiej w Polsce oraz sprawę przekładów³.

Na trzecim miejscu wymieniamy Włochy (36 przekł.), gdzie dzięki m. in. pracy prof. R. Pollaka rozwinęło się w ostatnich latach duże zainteresowanie literaturą polską⁴. Skupia się ono w elicie społeczeństwa i promieniuje głównie z katedr uniwersyteckich; stąd większe poświęcenie uwagi dawniejszej naszej twórczości. Propagują tę literaturę nie, jak w Paryżu, Polacy lecz sami Włosi. Nierównie większy przynosi to skutek. Od 1924 r. istnieje w uniwersytecie rzymskim katedra (zrazu zastępcza) języka i kultury polskiej, na której wykładał do 1929 r. prof. R. Pollak; poczem objął ją sławista prof. Giovanni Maver, autor cennych prac m. in. o Słowackim, Sienkiewicz, Kochanowskim. Prócz tego literaturą polską zajmuje się szereg wybitnych badaczy, którzy występują często również jako tłumacze, np. prof. P. E. Pavolini (tłumacz „Anhellego“), prof. A. Palmieri (tłumacz Cieszkowskiego), prof.

¹ Prof. Z. L. Zaleski położył duże zasługi w organizowaniu studjów polskich we Francji, jest też autorem kilkunastu publikacyj w jęz. polskim i francuskim, z których „Le Dilemme Russo-Polonais“ (1920), zyskała nagrodę paryskiej Académie des Sciences morales et politiques.

² Schoell Fr. L.: *L'enfant terrible de la Pologne*: Boy. Paris 1931. — *La culture française en Pologne*. La Grande Revue. Paris 1932.

³ Zob. recenzję tej książki pióra dr. M. Brahmera (Przegląd Współcz. 1933, nr. 129), który czyni autorowi szereg zarzutów.

⁴ Por. Pollak R.: *Wiedza o Polsce zagranicą*. Włochy. Oświata i Wychowanie, 1932, s. 628—667. Autor daje dokładny obraz polonistyki we Włoszech, wylicza przekłady etc.

E. Lo Gatto (studja o Prusie, Żeromskim), doc. E. Damiani (tłumacz Kochanowskiego), siostry: C. Garosci i C. Agosti (tłum. Żeromskiego), doc. W. Giusti, docentka Nelli Nucci, dr. Maria Bersano-Begey, G. Clarotti i in. To autorzy licznych prac polonistycznych, doskonali tłumacze i propagatorzy naszej kultury.

Dalszemi ważnemi centrami szerzenia we Włoszech wiedzy o Polsce są: Instytut Kultury Polskiej im. A. Begeya w Turynie (założony w 1929 r.)¹, oraz rzymski Instytut Europy Wschodniej (Istituto per l'Europa Orientale², wydający od 1921 r. miesięcznik historyczno-polityczny „L'Europa Orientale“, oraz od 1926 r. dwumiesięcznik „Rivista di Letterature Slave“, pod redakcją prof. Lo Gatto. Zwłaszcza w ostatniem piśmie bardzo dużo znajdziemy prac i przekładów z naszej poezji i prozy³. — W r. 1931 powstało w Rzymie Tow. Włosko-Polskie (Associazione Culturale Italo-Polacca), któremu prezesuje znany historyk G. Volpe, sekretarzuje zaś prof. Maver⁴.

O stanie przekładów z literatury polskiej w ostatniem 15-leciu mamy dokładne dane w pracy Walerjana Preisnera: „Pokłosie poloników we Włoszech“ biblijografia za l. 1914—1931 (Lwowskie studja biblioteczne 1932). W tym okresie największą ilość wydań osiągnął Sienkiewicz (ok. 50), poczem: Żeromski (7), Mickiewicz, Towiański, Przybyszewski, Ossendowski (po 6), Reymont (5), Słowacki, Krasiński, Kochanowski (po 3). Najwięcej przekładów przypada na l. 1930—1931 (ok. 80). Autor stwierdza stały wzrost liczby tłumaczeń.

W stosunku do przekładów z innych literatur pozycja nasza we Włoszech również bardzo jest skromna. Przeciętnie dziesięć razy więcej tłumaczy się tam z rosyjskiej, a 30 razy więcej z francuskiej literatury niż z polskiej. Literaturę rosyjską niezmordowanie przekłada,

¹ Turyn stanowi według prof. Pollaka (l. c. 665), największy ośrodek polonofilstwa „we Włoszech a może i poza Włochami“.

² Instytut wydaje od 1929 r. kolekcję p. n. Piccola biblioteca slava, dotychczas 22 tomików, w czem połowa dotyczy literatury polskiej. Z innych kolekcij zawierają serje polskie: „Il Genio Slavo“ (A. Polledro w Turynie); „Scrittori classici slavi“ i in. Biblijografię sławistyki włoskiej zestawil: Damiani Enrico: Piccola guida bibliografica agli studi delle lingue e letterature slave in Italia. Roma 1932, s. 52.

³ Kasprowicz (Hymny), Słowacki (W Szwajcarji), Prus (Michałko), Konopnicka, Kochanowski, Tetmajer, Wierzyński, Tuwim i in.

⁴ Polska Akademia Umiejętności utrzymuje również w Rzymie Stację Naukową (Roma, 15 via delle Botteghe Oscure), w której biblijotekarzem jest p. Józef Michałowski.

propaguje, pisze o niej i o Sowietach książki prof. E. Lo Gatto. — Z pośród literatur słowiańskich drugie miejsce zajmuje we Włoszech literatura polska. Polacy w ubiegłym 5-leciu przyswoili sobie z włoskiej literatury pięknej ok. 70 utworów, czyli prawie dwa razy więcej niż w tym samym czasie Włosi z polskiej.

Współczesna nasza poezja udostępniona jest Włochom w „Antologia della poesia contemporanea polacca“, sporządzonej przez dr. Oskara Tłuchowskiego razem z młodym poetą włoskim G. Cau (1931). Obraz współczesnej prozy dała w wyborze nowel Stella Olgierd „Novellieri Polacchi“ (Milano 1929), oraz E. Damiani w wypisach: „I narratori della Polonia d'oggi“ (Roma 1930). Rolę antologii spełniały przekłady wierszy i prozy zamieszczane w piśmie „I Nostri Quaderni“ (1927—28). Zarys rozwoju kultury i literatury naszej dał Włochom prof. R. Pollak w pracy: „Pagine di cultura e di letteratura polacca“ (Roma 1930). O współczesnej poezji polskiej zwięzły szkic informacyjny napisał W. Giusti: „Aspetti della poesia polacca contemporanea“ (Roma 1931).

Czwarte miejsce zajmują Niemcy (26 przekładów). Twórczość polska dla czytelnika niemieckiego nie przedstawia niemal żadnego zainteresowania. Społeczeństwo niemieckie nastawione jest do literatury naszej zdecydowanie niechętnie. O największych nawet pisarzach, jak Żeromski lub Wyspiański, nikt nic nie wie. Z pośród 10 polskich autorów tłumaczonych w ubiegłych 5 latach, na pewnym poziomie utrzymuje się jeszcze Sienkiewicz (7 tłum.), dzięki propagowaniu przez sfery katolickie „Quo vadis“. Krótki okres niebywałego powodzenia miały dwie pierwsze książki Ossendowskiego (ponad 100.000 egzemplarzy!), co spowodowało liczne bezkrytyczne przekłady następnych. Trzecia jednak zawiodła; nie wiele lepiej poszły dalsze (7 tłum.). Pewną poczytnością cieszy się wśród elity Reymont. Przekłady innych, z wielkim trudem wprowadzanych autorów, nie zwróciły niczyjej niemal uwagi. Tłumaczono: Goetla, Kadena (po 2 t.) Kossak-Szczucką, Romańskiego, Sieroszewskiego, Wierzyńskiego i Wiktora (po 1 utworze). Ilustracją nastrojów niemieckich może być sprawa bojkotu Kossak-Szczuckiej. Znacomie przełożone przez dr. O. Forst-Battaglie „Legnickie pole“ (Die Walstatt von Liegnitz, Monachjum 1931), opatrzone dłuższym szkicem informacyjnym o autorce, pięknie wydane, przyjęto zrazu dobrze. Skoro jednak po kilku tygodniach wyszło na jaw, iż Szczucka jest autorką szeregu ciętych feljetonów o Śląsku, natychmiast rozpoczęto bezwzględ-

ny bojkot książki. Wydawca, zmuszony do wycofania powieści z obiegu księgarskiego, poniósł wraz z tłumaczem dotkliwą stratę.

Tej obojętności niemieckiej nie zdołała przełamać niezwykle wszechstronna i intensywna praca informacyjna i sprawozdawcza dr. Ottona Forst-Battagljji, cenionego w Niemczech krytyka i historyka literatury, który zdaje sprawozdania w licznych czasopismach niemieckich o polskiej twórczości i nauce. Lekceważenie literatury polskiej w Rzeszy zestawień trzeba z niewybredną mnogością przekładów polskich z piśmiennictwa niemieckiego, o czym świadczy ok. 250 wydań w ub. 5-leciu.

Brak również ciągłości w zestawieniach poloników niemieckich: trud L. Kurtzmanna z 1881 r. nie znalazł konstytuatora¹. O literaturze polskiej mają Niemcy niejedną książkę; oprócz kilku wydań niemieckich Brücknera, dał ostatnio wartościowe opracowanie prof. Juljusz Kleiner (*Polnische Literatur*, 1930). Dwie prace poświęcił nowszej twórczości naszej, zasłużony tłumacz Aleksander Guttry².

Omówieniom literatury polskiej, głównie z historycznego stanowiska, najwięcej miejsca poświęca kwartalnik „Jahrbücher für Kultur und Geschichte der Slaven“, organ wrocławskiego Instytutu Europy Wschodniej (Osteuropa Institut in Breslau), redagowany bezstronnie przez prof. Erdmanna Hanisch'a. Oprócz czasopism katolickich jak „Gral“ i „Hochland“, wszystkie niemal niemieckie perjodyki literackie albo lekceważą Polskę albo odnoszą się do niej wrogo³.

Dwa następne skolei miejsca przypadają przekładom na język ukraiński (23) i rosyjski (21). Datą przełomową w losach tłumaczeń obcej beletrystyki w ZSRR stanowi 1928 rok, w którym nastąpiło nagłe zwinięcie wszystkich prywatnych przedsiębiorstw wydawniczych i nakładowych, a stworzenie jednego wydawnictwa państwowego, które

¹ „Die polnische Literatur in Deutschland bibliographisch zusammengestellt von L. Kurtzmann“, Poznań 1881. — Por. również artykuł A. Zippera: Znajomość literatury polskiej w Niemczech. *Neofilolog* 1932, III, 2. — Losami literatury polskiej w Niemczech zajmuje się od lat prof. F. R. Arnold w Wiedniu. Zestawienie przekładów niemieckich ma dać prof. J. Rollauer, w wychodzącym w Wiedniu zbiorowym dziele: „Deutsch-Oesterreichische Literaturgeschichte“.

² Guttry A.: *Polens geistiges Antlitz*. Paris 1931. — *Unbekannte Literatur. Charakteristiken polnischer Dichter*. Paris 1931.

³ Por. Forst-Battaglia O.: Wśród czasopism i dzienników niemieckich. *Przegląd Współczesny* 1927, nr. 68.

objęło również literaturę piękną. Przed tą datą współczesna powieść polska, zwłaszcza o tematach rewolucyjnych, robotniczych i społecznych, tłumaczona była niezwykle chętnie i w dużych ilościach. Dość wspomnieć, iż niemal równocześnie pojawiło się około dziesięć przekładów „Przedwiośnia“ Żeromskiego. Niekępowani żadną ustawą o ochronie praw autorskich (do dziś zresztą w ZSRR nie obowiązującą), wydawcy sowieccy uprawiali jawne korsarstwo na przekładach Struga, Daniłowskiego, Reymonta, Sieroszewskiego i in. — Po 1928 roku ogólna liczba przekładów spada do $\frac{1}{4}$, równocześnie znikają w Rosji niemal w zupełności przekłady współczesnej beletrystyki europejskiej, a stopniowo zaczyna wzrastać liczba tłumaczeń klasyków obcych¹. „Centralne Wydawnictwo Ludów ZSRR“, biorąc w całkowite jarzmo literaturę, wytyczyło również w zakresie przekładów plan najściślejszy, dopuszczając jedynie utwory odpowiadające ideologii lub potrzebom swego rządu. Z prozy polskiej tłumaczy się przeważnie rzeczy nieduże, odpowiednio wyjęte z całości i spreparowane, często nowe (Konopnickiej, Prusa, Orzeszkowej), mogące spełnić rolę propagandową, które wychodzą w wysokich nakładach. Tłumaczeni są najwięcej Strug i Sieroszewski, poczem Orzeszkowa i Tetmajer (powieści góralskie). Z nowszej literatury weszli do ZSRR: Marja Dąbrowska (Ludzie stamtąd), Goetel (Z dnia na dzień) i Kaden (Czarne skrzydła), z poetów tylko Broniewski i kilku podobnych mu, w antologii: „Revoljucionnaja poezija Polshi“ (Moskwa 1929) oraz w zbiorze M. S. Živova: „Iz polskich poetov“ (Moskwa 1932).

Ukraińcy sowieccy przyswajają sobie nieco więcej autorów polskich niż Rosjanie, ogłosili np.: Orkana (Kostka Napierski), Jeża (W zarniu), nawet jakiś wyimek z Makuszyńskiego (Po mlecznej drodze) i książycową fantastyczną trylogję Żuławskiego.

W stosunku do licznych przekładów polskich beletrystyki rosyjskiej, a zwłaszcza małowartościowej sowieckiej (1928: 52 wydań, 1929: 53, 1930: 33, 1931: 28), ilość tłumaczeń na język rosyjski (przebiegnie 4 rocznie) jest nieznaczna².

¹ Por. Aleksejev M.: „Aus des russischen Uebersetzungsliteratur. Neue Ausgaben europäischer Klassiker. Slavische Rundschau 1931, 9—10.

² Wedle Bulletin d'Information (Moskwa 1928), Polska w przekładach obcych w ZSRR stoi na szóstym miejscu: literatura francuska 30%, amerykańska 24%, angielska 18%, niemiecka 13%, skandynawska 5%, inne 5%. — Por. też: Parnicki Teodor: Polska i Polacy w literaturze rosyjskiej. Myśl Narodowa 1932, 21.

Poza granicami Rosji ukazują się również nieliczne przekłady powieści polskich na jęz. rosyjski (w Berlinie i Rydze). W Berlinie wyszła też antologja „Sovremennye polskie poety“ w przekładach M. Chormańskiego, z sylwetami autorów pióra S. Kułakowskiego.

Ilość przekładów angielskich jest tak nikła jak rosyjskich (21); gdy tymczasem w Polsce największe właśnie zajęcie budzi powieść angielska. Oto różnice: w 1928 r. przełożono na angielski z polskiego 5 utworów, z angielskiego na polski 116; w 1929: 1 — 148; w 1930: 4 — 125; 1931: 9 — 100. — Prof. R. Pollak słusznie przypuszcza, że z wszystkich krajów europejskich, Anglja jest terenem, na którym wiedza o Polsce z największym trudem przyjmuje się i krzewi¹. Tłumaczy się to, pomijając wrogą propagandę, brakiem wspólnych interesów, odległością i upartym konserwatyzmem angielskim w ignorowaniu naszego państwa, a gloryfikowaniu Rosji.

Rozejrzenie się w angielskich zasobach przekładowych ułatwi niedawno wydana bibliografja poloników, ułożona przez panią Eleanor E. Ledbetter², — zwłaszcza gdy spore jej luki uzupełnimy bodaj katalogiem księgarskim „Book List: Poland“ (czerwiec 1932). Autorka pomnożyła liczbę tłumaczeń, uwzględniając zawartość dwu czasopism: nowojorskiego „Poland“ i londyńskiego „Slavonic Review“, osiągnęła w ten sposób łącznie z antologjami 173 pozycje w okresie zgórą stu lat (do 1931 r.). Gdy jednak weźmiemy pod uwagę tylko przekłady literatury pięknej wydane oddzielnie, i nie wliczymy w nie ani 9 zbiorów antologij, ani 10 tomów polskich baśni ludowych, cyfra ta spadnie (przyjmując nawet pewną poprawkę in plus) do około 90 druków. Nie będzie przeto zupełnie przesadą, jeżeli powiemy, iż w ciągu wieku wyszło w Anglji tyle przekładów z literatury polskiej, ile w Polsce wychodzi przeciętnie w ciągu miesiąca tłumaczeń z piśmiennictwa angielskiego. Spójrzmy na te przekłady ze stulecia.

Znów powtarzają się te same prawie nazwiska co wszędzie: Sienkiewicz niemal w całości (22 wydania, w tem 5 tłumaczeń Krzyżaków, a tylko 3 Quo vadis); Mickiewicz (10 wydań, w tem 5 Konrada Wallenroda, 3 Pana Tadeusza, Księgi pielgrzymstwa w 1833 r., Dziady);

¹ Pollak R. l. c. 309. Omawia również przekłady.

² Ledbetter E. E. Polish Literature in English Translation. A Bibliography with a list of books about Poland and the Poles. With a foreword by Dr. Tadeusz Mitana. New York 1932, s. 45. — Autorka jest bibliotekarką w Cleveland w St. Zjedn.

Ossendowski (9 wydań); Kraszewski (4); Orzeszkowa (3), Rodziewiczówna (3); Reymont (Chłopi, Komediantka, Ziemia obiecana); Słowacki (Anelli, Mazepa), Krasiński (Irydjon, Nieboska). Jednym utworem reprezentowani są: Prus (Faraon), Fredro (Damy i huzary), Weyssenhoff (Soból i panna), Żeromski (Popioły) i in. Z nowszej literatury oprócz Ossendowskiego i Goetla weszła do Anglii tylko Kossak-Szczucka (Pożoga, 1927, i Kłopoty Kacperka w przekładzie Moniki Gardner).

Znajomość literatury polskiej w Anglii i Stanach Zjednoczonych byłaby niechybnie mniejsza, gdyby nie wielki trud propagandowy i popularyzatorski prof. Romana Dyboskiego, który licznymi książkami, odczytami, a wreszcie prelekcjami w Szkole Słowiańskiej (School of Slavonic Studies), w uniwersytecie londyńskim, zdołał sprostować wiele krzywdzących nas fałszów i wytworzyć pewne związki zajęcia się naszą kulturą. Następcy Dyboskiego: prof. Julian Krzyżanowski oraz (obecnie tam wykładający) prof. Wacław Borowy, włożyli niemało pracy w pogłębienie wiedzy o Polsce w Anglii. Najwięcej jednak wdzięczności winniśmy p. Monice Gardner, autorce źródłowych monografij o Mickiewiczu (1911), Krasińskim (1918), Sienkiewiczu (1926), doskonałej tłumaczce i popularyzatorce naszej literatury. Prócz jej studjów zaznajomić mogą Anglików z piśmiennictwem naszym dwie książki prof. R. Dyboskiego: „Periods of Polish Literary History“ (London 1923), i „Modern Polish Literature“ (London 1924), oraz prof. J. Krzyżanowskiego zbiór studjów o romantyzmie: „Polish Romantic Literature“ (London 1930), któryby należało wydać również po polsku.

Z czasopism najwięcej nam miejsca poświęca „Slavonic Review“, organ Szkoły Słowiańskiej, redagowany przez B. Pares'a. Index dzieł roczników wskazuje naszą w tem piśmie pozycję: Polska: 34 artykuły przeważnie o literaturze i 14 przekładów; Rosja: 133 artykuły z wszystkich dziedzin i 31 przekładów; Czechosłowacja: 44 art. i 8 przekł.; Jugosławja 24 art.; Ukraińcy 11 art. — Przekłady klasyków polskich zamieszczane w tem piśmie pochodzą głównie ze szkoły slawisty amerykańskiego prof. G. R. Noyes'a z Berkeley w Kalifornji, niezmiernie zasłużonego w dziele przyswojenia Anglii i Ameryce Kochanowskiego, Mickiewicza, Słowackiego i in.

Z pośród innych państw omówimy południowo-słowiańskie i naszych sąsiadów. Dużą życzliwością cieszy się literatura polska w SHS, gdzie w ub. 5-leciu wyszło 16 przekładów (w tem 7 w jęz. słoweńskim, w części wydanych w Gorycy i Tryjeście, a więc we Włoszech). Tłuma-

czenia chorwackie zawdzięczamy w znacznej mierze prof. J. Beneszićowi, znawcy naszej literatury i tłumaczowi Reymonta, Słowackiego i in. — Pani dr. Zdenka Marković, autorka cennej rozprawy o Wyspiańskim, przełożyła „Gody życia“ Dygasińskiego. W Belgradzie, oprócz „Potopu“ Sienkiewicza, wyszedł I. tom zbiorowego wydania Rodziewiczówny w przekładzie Ł. R. Kńeżevića ze wstępem dr. St. Papierkowskiego. Z nowszej literatury dotarła do SHS Kossak-Szczucka. — Słoweńcy najczęściej czytają Sienkiewicza. Prócz tego tłumaczą Reymonta (3), Orzeszkową i Ossendowskiego. — Nad biblijografią poloników jugosłowiańskich pracuje prof. Fr. Hlesić z Zagrzebia, autor wielu prac naukowych i niestrudzony propagator naszej kultury w SHS.

Zdumiewa natomiast zupełny prawie zanik zainteresowania nami w Bułgarii, mimo obustronnych często powtarzanych wyrazów sympatii. W ciągu omawianego okresu wyszło tam jedynie w 1929 r. 3 tomy (2 Sienkiewicza i 1 Rittnera). — W Sofji, począwszy od 1919 r. wszczęło Tow. Polsko-Bułgarskie (założone przez pierwszego posła polskiego dra T. S. Grabowskiego) żywą akcję propagandową oraz wydawanie „Polskiej Biblioteki“, w której 12 tomach ukazały się w jęz. bułgarskim m. in.: Chołoniewskiego: „Duch dziejów Polski“ (1919); prof. W. Ganev'a: „Chopin“ (1919); Wyspiańskiego: „Sędziowie“ (1920, tłum. Dora Gabe-Peneva); Krasińskiego: „Irydjon“. (1920, tłum. A Ganczew); antologia: „Polski poety“ (1921, Gabe-Peneva); Brodzińskiego: „Wiesław“ i in. poezje (1921); „Dzieje malarstwa polskiego“ (1922); zbiorowa praca: Polska, Bułgaria i Słowiańszczyzna (1922); Kasprowicza: „Hymny“ (1923, tłum. Gabe-Peneva), Zapolskiej: „Tamten“ (1924), Słowackiego: „Anelli“ (1925, tłum. Gabe-Peneva, obszerny wstęp dał prof. Bojan Penev, nie żyjący już, wielki przyjaciel Polski). Staranne te wydawnictwa, nie potrafiły zająć szerszych kół czytelników, nie miały żadnego powodzenia i w 85% pozostały w składach wydawców, głównie z powodu wadliwych założeń propagandowych¹.

Litwini i Łotysze tłumaczą z literatury polskiej niezmiernie mało (po 8 przekładów w ciągu 5 lat). Biblijografię dzieł polskich przełożonych na jęz. litewski zestawił M. Brensztejn (Źródła Mocy 1928). Tenże autor wykrył wiele oszustw w litewskich parafrazach „Pana Tadeusza“, powodowanych szowinizmem i wrogiem do wszystkiego co polskie stosunkiem. Poza Sienkiewiczem (2 tłum.), przełożono w ostatnim

¹ Por. Kielczyński Apolinary: Akcja polska w Bułgarii. Ruch Słowiański 1929, 6. — Tenże: O zbliżenie polsko-bułgarskie. Tamże 1930, 1—3.

5-leciu na jęz. litewski: Żeromskiego (Przedwiośnie), Orzeszkowej (Meier Ezofowicz) i 2 tomy Mniszkwówny.

Na Łotwie przełożono (przeważnie nie z oryginału, lecz z tłumaczeń rosyjskich): Sienkiewicza (3 utwory), Reymonta (Chłopów), Żeromskiego (Wierną rzekę), Orkana (Pomór) i Tetmajera (Pannę Mery). W uniwersytecie ryskim katedrę literatur słowiańskich zajmuje od 1930 r. prof. Julian Krzyżanowski, który oddziaływa na zwiększenie się zainteresowania naszą kulturą i prócz wykładów, informuje o naszej poezji w publikacjach łotewskich. Bibliografię przekładów Mickiewicza na jęz. łotewski opracował Ksawery Świerkowski (Pamiętnik Literacki 1931, 1), na język litewski M. Brensztejn (Źródła Mocy 1927).

W poszukiwaniach naszych nie natrafiliśmy w okresie pięciolecia na przekłady na jęz. rumuński. W Polsce zaś rozwijają się badania wzajemnych stosunków kulturalnych. Prócz dokonanych przez Zegadłowicza przekładów wierszy rumuńskich, pisał o Rumunji i Polsce w XIX w. St. Łukasik. Prof. St. Wędkiewicz w rzeczy: „Z dziejów polonistyki w Rumunji“ (Prace Filologiczne XII, 1927), podał m. in. ciekawą bibliografię, następnie zajął się tradycjami rumuńskimi o Janie III (Studja staropolskie 1928); dr. Cz. Chowaniec — Mironem Costinem w Polsce. O wpływach polskich na literaturę rumuńską ogłosił pracę prof. P. P. Panaitescu z Bukaresztu (Pamiętnik Zjazdu Kochanowskiego 1931). Przełożono też niedawno kilka powieści rumuńskich. Może lepsze poznanie wzajemne oddziała korzystnie na zajęcie się Rumunów również naszą literaturą.

Z pośród nielicznych przekładów na inne języki, zainteresowanie nasze zwraca się zwłaszcza w stronę Szwecji, ściągającej na siebie uwagę dysponowaniem nagrodą Nobla. Naszą pozycję kulturalną w tym kraju obrazował prof. St. Wędkiewicz: „La Suède et la Pologne, Essai d'une Bibliographie des publications suédoises concernant la Pologne“ (Stockholm 1918), oraz w: „Chłopi Reymonta w Szwecji“ (1925). Polonika szwedzkie zestawiał ostatnio również K. G. Fellenius, dając bibliografię przekładów z polskiego: „Svensk — Polska Föreningen 1926—1931“ (Centraltryckeriet 1931, Stockholm). Z nowszej literatury przełożono na język szwedzki: Kossak-Szczuckiej „Złotą wolność“ ze wstępem prof. Wł. Konopczyńskiego; następnie J. Kossowskiego „Dom ceglany“, Goetla „Z dnia na dzień“ i kilka rzeczy Ossendowskiego. Dawniejsze przekłady obejmują Sienkiewicza, Orzeszkową, Chłędowskiego, Żeromskiego (3 utwory), Reymonta (Chłopi) i innych.

Osobnego opracowania wymagałby przegląd polskich dramatów, wystawianych na scenach obcych a zazwyczaj nie ogłaszanych drukiem, wymykających się więc z pod kontroli bibliografa. Wspomnieliśmy już o przekładach utworów scenicznych na jęz. czeski. Największe sukcesy w ostatnich latach zdobyły zagranicą dramaty Zofji Nałkowskiej. „Dom kobiet“ wystawiony był na siedmiu obcych scenach, zyskując wszędzie zasłużone ogromne pochwały i powodzenie. Wystawiono go w 1930 r. w Zagrzebiu, Lublanie, Pradze, Brnie, w Kopenhadze (1931), Narwie i Tartu (1932), a nawet nadany był jako słuchowisko w Norwegii w 1931 r. Pozatem „Dom kobiet“ przełożony na: francuski, niemiecki, włoski, węgierski i rumuński, czeka na wprowadzenie na inne sceny. Nastąpi to najpierw w teatrze Pawłowej w Rzymie. Z innymi teatrami toczą się umowy. Drugi dramat Nałkowskiej: „Dzień jego powrotu“ wzbudzał zachwyty w Zagrzebiu (1932) i innych miastach Jugosławii. Wystawił go też Birmingham Repertory Theatre w listopadzie 1931 r. W najbliższych czasach są możliwości ujrzenia go w Paryżu, Wiedniu, Antwerpii (przekład flamandzki), Nowym Jorku, Danji i Szwecji. Żaden z polskich autorów dramatycznych nie zbierał oddawna tak licznych laurów na scenach obcych. — Mniej natomiast zwrócono zagranicą uwagi na powieści Nałkowskiej. W 1920 r. pojawiły się w angielskiej wersji „Kobiety“. Przełożona na jęz. francuski przez p. Felicję Wyleżyńską „Chaucas“, oczekuje wydawcy.

3. Od podziału na języki przekładów, powróćmy do pisarzy, ażeby ujawnić stopień ich popularności wśród obcych czytelników.

Najpoczytniejszym polskim autorem zagranicą jest nadal Sienkiewicz. To pierwszeństwo daje mu 53 nowych wydań jego dzieł w ub. pięcioleciu. Od pół wieku czyta go świat cały z wciąż żywym zainteresowaniem. Rekord wydawniczy zdobywa oczywiście „Quo vadis“, najpopularniejsza książka polska w świecie. Wśród 20 nowych wydań tego arcydzieła (w tem 6 niemieckich i 5 włoskich), zwracają uwagę mnożące się edycje z objaśnieniami dla młodzieży szkolnej. Powodzeniem cieszy się również „W pustyni i w puszczy“ (5 wydań), oraz zbiory nowel (9). Pewną niespodzianką jest rosyjskie wydanie „Bez dogmatu“ (Moskwa 1932), w nakładzie 50.000 egz., w serji powieściowej pod red. M. Gorkiego i A. Winogradowa, w cyklu nazwanem „młody człowiek na przełomie dwóch epok“. Inne powieści Sienkiewicza, jednego z najpoczytniejszych przed rewolucją w Rosji autorów, nadal są na indeksie

ksiąg zakazanych w ZSRR. — Sienkiewicz przewyższa również innych polskich pisarzy najwyższą liczbą wydań w jednym języku: 13 włoskich tłumaczeń dokumentuje to dosadnie. Jak niezwykle jest we Włoszech popularny, świadczy 125 dotąd ogłoszonych przekładów jego dzieł, w czym 33 wydań „Quo vadis“¹. Nic więc dziwnego, jak sami Włosi świadczą, że na wsi, wśród chłopów włoskich zabraknąć może „Narzęczonych“ Manzoni, ale znajdzie się z pewnością „Quo vadis“. — Szczególnym kultem darzą Sienkiewicza Czesi, o czym świadczy m. in., ukończone w 1930 r., wspaniałe zbiorowe wydanie jego dzieł w 21 tomach, z ogromnym pietyzmem na nowo niemal w całości przełożonych przez Wacława Kredbę². — Sienkiewicz zdobywa w omawianym okresie najwyższą ilość, bo 19, państw; jest więc najbardziej rozpowszechnionym polskim autorem. Sława Sienkiewicza i poczytność u obcych byłyby nierównie większe, gdyby mu nie wyrządzano krzywdy lichemi i fałszowanemi tłumaczeniami, na których przed wojną robiły firmy obce duże fortuny, ani grosza nie płacąc autorowi. Obecnie już się rozpoczęła tak konieczna praca nad zupełnie nowemi tłumaczeniami. Piękny przykład dali Czesi. Również we Włoszech i Francji wychodzą po raz pierwszy z oryginału w całości dokonane tłumaczenia³.

Drugie skolei miejsce w rozpatrywanym okresie przypada Ossendowskiemu (46 wydań), jednemu z powojennych polskich autorów, który zdobył światowy rozgłos i powodzenie. Romantyczno-egzotycznym reportażem utrafił w gust dzisiejszych rzesz czytelniczych a sensacyjną powieścią utorował sobie drogę do nieprzystępnych dla cudzoziemców obcych rynków wydawniczych. Największy sukces w ostatnim 5-leciu zdobył jego „Lenin“ (11 wydań), poczem „Żywot małpki“ (7), „Przez kraj bogów, ludzi i zwierząt“ (5). Zaczynają się Ossendowskim zwłaszcza Czesi (11 tłumaczeń), podoba się widocznie Francuzom (9 tłum.), Niemcom (7), Anglikom i Amerykanom (6); jest najpoczytniejszym z polskich autorów w Hiszpanji (6) i na Węgrzech (5). Przekłady jego powieści (którymi rynki księgarskie wydają się być już przesy-

¹ Meisels Wojciech: Sienkiewicz w Italji. *Gazeta Literacka* 1927, 3.

² Kredba V. Kult Sienkiewicza w Czechosłowacji. *Ruch Słowiański* 1930, 8.

³ Dzieje sławy sienkiewiczowskiej zagranicą oczekują badacza. Pierwszą bibliografię przekładów dał Stefan Demby (*Tyg. Illustr.* 1900, 10), inne wylicza K. Czachowski: „H. Sienkiewicz“ (1931), i przytacza art. J. Lorentowicza „Sienkiewicz w Europie“. Zob. pozatem: Skulski Ryszard: Przegląd nowszej literatury krytycznej o Sienkiewiczu. (*Pamiętnik Literacki* 1932). — Łukasik Stan.: Sienkiewicz w Rumunji. Kraków 1928, *Sprawozd. Gimnazj.* IV.

cone) dokonywane są często, podobnie jak Sienkiewicza i innych pisarzy nie z oryginału lecz z tłumaczeń obcych.

Trzecie dopiero miejsce osiąga Reymont, na którego arcydzieło zwróciła uwagę świata nagroda Nobla. O połowę mniejsza ilość tłumaczeń niżeli Ossendowskiego, bo tylko 22, imponuje jednak dziewięcioma przekładami „Chłopów“ na dziewięć różnych języków. Mamy więc tej trudnej do transpozycji powieści całkowity przekład włoski Aurory Beniamino (wyd. 1928 i 1932), nową edycję niemiecką J. P. d'Ardeschah'a-Kaczkowskiego¹, przekład węgierski (J. Tomcsanyi 1929), holenderski (1930), ukraiński (Charków 1930), łotewski (1930), słoweński (J. Glonara 1928—31), chorwacki Beneszića (1929—31) i hebrajski (Tel Aviv 1928). Przed 1928 r. wyszła edycja m. in.: czeska (K. Rypáček 1920), angielska (H. Dziewicki 1925), szwedzka, japońska, francuska (Schoell). W paryskiej Collection des Deux-Textes wydał Schoell „Pamiętnik młodej Polki“ (1932), ostatnio zaś przełożył „Pielgrzymkę do Jasnej Góry“. Z innych dzieł Reymonta notujemy dwa przekłady „Ziemi obiecanej“ (angielski i chorwacki). — Sława Reymonta gruntuje się zwolna, ale trwa w świecie coraz pewniej i szerzej, skłaniając do tłumaczenia nie tylko „Chłopów“, lecz i innych mniej głośnych powieści.

Na czwartym miejscu, znów jednak z ubytkiem o połowę szczuplejszym niż Reymont — staje Sieroszewski (12 wydań), pisarz chętnie tłumaczony w Z. S. R. R. (zwłaszcza na Ukrainie), a silnie wprowadzany na Zachodzie, głównie we Francji, gdzie wyszły 4 przekłady jego nowel i powieści: „Na kresach lasów“ (2 wyd.), „Miłość Samuraja“, nowele „A travers le désert blanc“ i „Ucieczka“. Próby przekładów na jęz. niemiecki (Dalai-Lama) i włoski (Zamorski djabeł), nie zachęciły do dalszych eksperymentów.

Sieroszewskiemu dorównywa bez trudu F. Goetel (12 przekładów). Cieszy się poczytnością zwłaszcza w Anglii i Stanach Zjedn. dzięki powieści „Z dnia na dzień“ (dwa wyd. londyńskie 1931, 1932, i jedno nowojorskie 1931). Powieść ta coraz więcej zyskuje przekładów: rosyjskie drugie wyd. w 1930 r., niemieckie, Berlin 1931, szwedzkie, Sztokholm 1932. Powodzenie Goetla coraz szerszy przybiera zasięg.

Kolejna pozycja przypada Orzeszkowej (11 wydań). Twórczość jej wyzyskuje się w Z. S. R. R., gdzie wydawane są niektóre jej utwory w wysokich nakładach, np. „Dziurdziowie“ (pt. Ved'ma, Moskwa 1929,

¹ Prócz tego Reymont i Sienkiewicz reprezentowani są w zbiorze: *Ausgewählte Werke der Nobelpreisträger*. Berlin 1930.

35000 egz. i 1930 r. — 7000 egz., oraz przekład ukraiński, Charków 1930, 7000 egz.). Usiłowanie sprowadzenia jednego z tych wydań, w celu zbadania jak w niem gospodaruje sobie tłumacz, nie powiodło się. W Moskwie, Charkowie i Kownie wyszedł również „Meir Ezofowicz“. Prócz drobnego przekładu łotewskiego i słoweńskiego, wymieniamy wkońcu dwa tłumaczenia na esperanto (Marta, *Pieśń przerwana*, Paryż, 1928), jedyne utwory polskie zagranicą w tym sztucznym języku.

Miejsce siódme przypada dziewięciu przekładom Mickiewicza, w minionem 5-leciu najwięcej tłumaczonego z polskich poetów. Tę stosunkowo dość dużą liczbę przekładów spowodowało odsłonięcie w 1929 r. pomnika wieszczu w Paryżu. Uroczystość tę uczczono pięcioma pięknymi tomikami dawnych i nowych przekładów, wydanych przez Polskie Tow. Przyjaciół Książki w Paryżu lub przez Tow. Les Amis de la Pologne. Również tej okoliczności zawdzięczać należy sporo osobnych, drobnych publikacyj francuskich o Mickiewiczu, o charakterze informacyjnym, propagandowym lub pamiątkowym. Tak np. p. Rosa Bailly wydała „L’Hommage de la France à Mickiewicz“; Stan. P. Koczorowski ogłosił ciekawy zbiór głosów francuskich o poecie z okresu 1830—1923: „Mickiewicz et la pensée française“; J. A. Teslar poświęcił mu rzecz: „Devant la colonne de Mickiewicz“. Prócz tego wydali o Mickiewiczu broszury: J. P. Palewski, B. Kielski i Potocki (1930), wkońcu zaś większą pracę p. M. Czapska „La vie de Mickiewicz“ (Paris 1931, s. 320), która wywołała żywe odgłosy w pismach polskich i francuskich. Uprzednio wyszła rozprawa prof. Z. L. Zaleskiego „Michelet et Mickiewicz“ (1928) i prof. W. Lednickiego „Mickiewicz en Russie“ (Bruxelle 1929). — Poza Francją notujemy dwie cenne pozycje: ukraiński przekład wierszem „Pana Tadeusza“ (Kijów 1927, wyszedł w 1928) pióra M. Rylskiego, i angielski przekład prozą tejże epopei, dokonany przez prof. G. R. Noyes’a, — oraz dwa okazałe wybory: rosyjski „Izbrannyje proizvedeniija“ (Moskwa 1929) i włoski „Antologia della vita spirituale“ w tłum. A. Palmieriego (Roma 1930). Nad wierszowaną transkrypcją „Pana Tadeusza“ na jęz. włoski pracuje O. Tłuchowski, który w 1929 r. wydał dobry przekład „Sonetów krymskich“. Wspomnieć też należy o włoskiej rozprawie dr. Nelly Nucci: „Alcuni elementi tragici delle creature di Mickiewicz“ (Padova 1932)¹.

¹ O Mickiewiczu we Włoszech informują: Pollak R. i Damiani E.: *Note bibliografiche di traduzioni e studi italiani riguardanti Adamo Mickiewicz*. Roma 1924, *Rivista di Cultura* X, 6—7.

Skolei mamy tylko osiem przekładów Żeromskiego, pisarza, jak się okazuje, niełatwo asymilowanego przez Zachód, o czym m. in. świadczy niepowodzenie angielskiej skróconej wersji „Popiołów“ (N. York, 1928). Powieść ta ukazała się po włosku (Torino, 1930), gdzie też wyszło „Wszystko i nic“ (1928). O zainteresowaniu Żeromskim we Włoszech (gdzie należy do wcale poczytnych autorów), świadczy również analityczna praca dr. Nelly Nucci o elementach społecznych i narodowych w jego dziełach (*Alcuni elementi sociali e nazionalisti dell'opera letteraria di S. Żeromski*, Roma 1932; zob. recenzję dr. W. Wyhowskiej de Andreis, *Pamiętnik Lit.* 1932, 4). — Prócz hiszpańskiego tłumaczenia „El viento del Este“ (Madryt 1931), notujemy łotewski przekład „Wiernej rzeki“ (Ryga, 1931) i litewski „Przedwiośnia“ (Kowno 1930). W Z. S. R. R. wychodzą obecnie jedynie drobne fragmenty pism Żeromskiego jako literatura propagandowa.

Również ośmioma przekładami reprezentowany jest Kaden-Bandrowski. Podobnie jak Sieroszewski spotyka się autor „Łuku“ z lepszym przyjęciem na Wschodzie i wśród Słowian niż na Zachodzie. Wyszedł wprawdzie po niemiecku „Generał Barcz“ (1929) i „Novellen“ (Berlin 1928) w tłum. A. Guttryego, a nawet błahy odczyt penklubowy „Polnische Literatur“ (1928, po polsku: *Rzymianie Wschodu*), ukazał się również włoski przekład „Miasta mojej matki“ (1929), ale rzeczy te minęły bez głośniejszego echa. — W Z. S. R. R. rok 1931 przyniósł rosyjski i ukraiński przekład „Czarnych skrzydeł“; „Lenorą“ i „Tadeuszem“ zadebiutował ostatnio Kaden w Czechach (tłum. dr. J. Beczka, Praga 1932). W rękopisie leży czeski przekład „Miasta mojej matki“, pióra B. Vydry.

Na dziewiątym miejscu naszych zestawień notujemy 7 przekładów powieści p. Heleny Mniszkówny (5 czeskich i 2 litewskie). Dziesiąte miejsce zajmują powieści Tetmajera (6 wydań): trzy przekłady ukraińskie, jeden rosyjski, włoski (Anioł śmierci, 1930) i łotewski. Jedynaste miejsce przypada Kochanowskiemu i Słowackiemu (po 5 tłumaczeń). Przekłady te (podobnie jak Mickiewicza) to zazwyczaj owoce filologicznych trudów obcych uczonych, zajmujących się naukowo naszą literaturą lub też prace wychodzące z ich seminarjów uniwersyteckich. Zwłaszcza prof. G. Rapall-Noyes potrafił zogniskować zainteresowanie swych uczniów na arcydziełach naszej twórczości. Z jego kalifornijskiej pracowni wyszedł m. in. przekład wyboru poezyj Kochanowskiego (1928) i „Anhelli“ w tłum. D. P. Radin (1930). — Czterystolecie poety czarno-

leskiego wzmogło też nieco liczbę przekładów. We Włoszech wyszło drugie wydanie pięknego przekładu „Trenów“ w transpozycji Damiani'ego. Ukazał się również francuski przekład tego utworu L. Roquigny'ego. W Paryżu (1931) wyszedł wybór poezyj Kochanowskiego, wierszowany przez poetę André Marie (któremu dostarczono prozaicznego przekładu), oraz tłumaczenie „Pieśni“ pióra prof. J. Langlada, który równocześnie wydał tom uczonych studjów o poecie (Paris 1932)¹.

Żywe zajęcie się Słowackim widzimy w kołach sławistów włoskich. Prócz rozpraw prof. G. Mavera, notujemy przekład „Genezis z ducha“ prof. A. Palmieriego (Roma 1930) oraz przekład „Kordjana“ i „Mazepy“, dokonany przez p. Clotildę Garosci (Torino, 1932). Prócz tego mamy chorwackie tłumaczenie „W Szwajcarji“ (prof. Beneszić, 1928), i ukraińskie „Ojca zadżumionych“ (Charków, 1930). Nawiasem przypominamy, że M. Zerov wydał w Kijowie 1926 r. przekład „Mazepy“.

Na 12 miejscu wyliczamy również dwu autorów czterokrotnie tłumaczonych: Prusa i W. Gąsiorowskiego, którego 4 powieści wyszły w napoleońskim cyklu czeskim (1930—31). Prócz węgierskiego przekładu „Faraona“ (1929), i francuskiego „Placówki“ (1930), notujemy drobną nowelę w jęz. ukraińskim i białoruskim. Obecnie w zestawieniu naszym przypada kolej na 7 autorów mających po 3 przekłady (Konopnicka, Szczucka, Kraszewski, Strug, Wierzyński, Zegadłowicz, Żuławski) oraz 6 autorów po 2 przekłady (Kiedrzyński, Orkan, Przybyszewski, Romański, Weyssenhoff). Wkońcu zaś pozostało 27 autorów (a więc prawie połowa wszystkich), których przełożono tylko po jednym utworze. Są to w części autorzy młodzi, pierwszy raz przekraczający Polskę np.: Ejsmond, Kossowski, Miłaszewska, Schroeder, Wiktor. W części zaś starsi rzadko tłumaczeni i trudni: Berent, Krasiński, Norwid, Wyspiański.

Z tego co się zwięźle tu powiedziało wnioski są jasne i krótkie: Pozycja nasza zagranicą opiera się głównie na Sienkiewiczzu. Odczuwa się niechęć lub brak ufności do naszej literatury powojennej, co jednak przewyższa coraz większa liczba autorów. Wzrastające zainteresowanie badawcze polonistyką oddziaływa korzystnie na popularyzowanie arcydzieł naszej literatury wśród obcych. W przekładach z literatur słowiańskich zajmujemy drugie miejsce po Rosjanach. Wkońcu, propaganda

¹ Zob. pozatem: Bar A.: Jan Kochanowski w obcych językach. Próba bibliografji. Kraków 1930.

naszej literatury bezplanowa i niezorganizowana, niesłusznie lekceważy państwa mniejsze, gdzie miałyby widoki lepszego powodzenia, a dba tylko o sugestje wielkich metropolij i stara się wysuwać niezawsze odpowiednich dla zagranicy autorów.

PIOTR GRZEGORCZYK

TEATRY W POLSCE

UWAGI OGÓLNE

ROK TEATRALNY 1931/32 NIE ROZPOCZĄŁ SIĘ W POLSCE w normalnym terminie, t. j. dnia 1 września. W momencie tym bowiem dotychczasowa praktyka organizacyjna wstrząśnięta była w posadach przez poważny konflikt pomiędzy pracodawcami, t. j. przedsiębiorcami teatralnymi i prowadzącymi teatry gminami miejskimi, a pracownikami artystycznymi, t. j. aktorami, reżyserami i dekoratorami. Konflikt ten wybuchł na tle ekonomicznym i miał bezpośrednią łączność z ogólnym kryzysem gospodarczym. Jednakże ostrość tego zatargu tłumaczy się szczególnymi powodami, które wywarły w konsekwencji wpływ decydujący na cały sezon ubiegły i zapewne nie pozostaną bez śladu na najbliższe lata teatru polskiego.

Narastający kryzys gospodarczy do końca poprzedniego sezonu teatralnego (1930/31) odbywał się w teatrach całkowicie na koszt właścicieli teatrów. Ponieważ w Polsce niepodległej zasadniczym, nieomal panującym typem teatru jest teatr komunalny, przeto zwiększające się z powodów kryzysowych deficyty teatralne ginęły w ogólnych trudnościach finansowych miast polskich i, nie odgrywając w ich budżetach roli decydującej, nie wywoływały przez czas dłuższy żywszej reakcji. Przedsiębiorcy prywatni, zmuszeni konkurować z teatrami komunalnymi, z konieczności znosili swoje deficyty, licząc na przetrwanie złej konjunktury. Ponieważ zaś pierwszy sezon kryzysowy teatrów polskich był zarazem sezonem, w którym aktorzy doszli do zenitu swego uposażenia (dalekiego oczywiście jeszcze od poziomu cen światowych w tej dziedzinie), przeto dotychczasowe normy organizacyjne stały się niemożliwe do utrzymania. Zakwestjonowanie tych norm przez Związek Dyrektorów Teatrów Polskich i niemożność ustalenia norm nowych ze Związkiem Zawodowym

Artystów Scen Polskich stało się powodem długiego i pełnego zadrażnień sporu.

Dotychczasowa praktyka organizacyjna, nakładająca przymus organizacyjny na aktorów i uznanie tego przymusu przez Związek Dyrektorów, polegała na tem, że przed rozpoczęciem każdego sezonu obie strony, dyrektorzy i aktorzy, ustalali treść t. zw. konwencji, czyli umowy, którą każdy dyrektor teatru zawierał ze związkiem aktorskim, jako umowę ramową, według której dopiero podpisywał kontrakty z poszczególnymi aktorami. Warunki konwencji ogólnej, jakie postavili dyrektorzy związkowi aktorskiemu bardzo silnie odbiegały od praktyki dotychczasowej, grożąc aktorstwu znacznem i raptownem pogorszeniem warunków pracy. W żadnej bodaj dziedzinie pracy przełom kryzysowy od dobrej konjunktury ku złej nie został umiejscowiony na tak niewielkiej przestrzeni czasu, jak właśnie w teatrze. Głównym powodem tego było ogólne bankructwo polityki finansowej gmin miejskich, tego najważniejszego czynnika w utrzymywaniu teatrów w Polsce.

Konieczność porobienia wielkich oszczędności w budżecie skłoniła miasta polskie do zasadniczej zmiany w stosunku do swych teatrów. Tam, gdzie teatry były przez gminy subwencionowane i skutkiem tego posiadały duży wpływ na działalność tych teatrów, subwencje zostały bardzo zmniejszone lub poprostu ograniczone do świadczeń rzeczowych, jak bezpłatne udzielenie budynku, ruchomości teatralnych, gdziekolwiek bezpłatnego światła czy wody, wreszcie zwolnienia z miejskiego podatku widowiskowego. Tam, gdzie gminy prowadziły teatry na własny rachunek, dokładając deficyty z kasy miejskiej, teraz przechodzono na dzierżawy przeważnie bardzo skromnie subwencionowane. Panujący dotąd typ teatru komunalnego, prowadzonego w zarządzie gminy, nagle w Polsce zniknął. Nawet opery, których prowadzenie poza czynnikiem państwowym czy komunalnym, nie da się poważnie pomyśleć, zostały jako miejskie zamknięte i oddane zrzeszeniom lub prywatnym towarzystwom z niewielką subwencją. Największy konsern teatralny w Polsce, warszawskie Teatry Miejskie, obejmujące operę i trzy teatry dramatyczne, prowadzony dotąd bezpośrednio przez gminę, został oddany w dzierżawę, popartą subwencjami rzeczowymi i pieniędzmi.

Na początku sezonu 1931/32 następujące teatry miejskie zostały w ten czy inny sposób wydzierżawione: Warszawa, Kraków, Lwów, Poznań, Bydgoszcz, Toruń, Łódź i Wilno. Ponieważ chętnych podjęcia się dzierżawy popartej odpowiedzialnością nie było zbyt wielu, przeto nie-

które teatry przeszły na typ teatrów t. zw. zrzeszeniowych, prowadzonych pod egidą Związku Artystów Scen Polskich. W ten sposób występujący dotąd w mniejszości typ przedsiębiorcy teatralnego, prowadzącego teatr na swoje ryzyko, stał się na skutek przekazania większości teatrów miejskich dzierżawcom, panującym. Dyrektorzy teatrów prywatnych i dyrektorzy-dzierżawcy teatrów miejskich, opracowawszy swoje budżety na podstawie frekwencji kłéskowego roku 1930/31, zaproponowali związkowi aktorskiemu szereg zasadniczych zmian w konwencji, między innymi zejście z dotychczas obowiązującego dwunastomiesięcznego kontraktu na kontrakt dziewięciomiesięczny, co pozwalałoby zamykać teatry w najgorszym sezonie letnim, dalej obniżenie minimum gaż aktorskich, aktorom zaś samym daleko idące zmniejszenie wynagrodzeń.

Na tem tle rozpoczęła się walka pomiędzy dwiema stronami, która z gabinetów konferencyjnych przeniosła się na łamy dzienników, wywołała nadzwyczaj żywą polemikę i zakończyła się w pierwszym swem stadium zamknięciem wszystkich teatrów, które w dniu 1 września znalazły się bez zespołów. Ponieważ opinia zwróciła się bardzo ostro, choć niezawsze zasłużenie przeciwko aktorom, ponieważ obarczeni zobowiązaniami przedsiębiorcy nie mogli tolerować długo bezczynności swych warsztatów, wreszcie ponieważ zasoby związku aktorskiego nie były bynajmniej tak duże, by mogły gwarantować przetrwanie dłuższego okresu zamknięcia teatrów, zaczęła się fala odwrotna, która doprowadziła do porozumienia pomiędzy powaśnionymi stronami: kontrakt dwunastomiesięczny został z pewnemi modyfikacjami utrzymany (z prawem dla przedsiębiorcy oddawania artystom teatru na miesiące letnie do grania „na działą“), minimum zostało obniżone, szereg rygorów na korzyść dyrektorów zmienionych i, co najważniejsze, poziom ogólny gaż uległ dużemu obniżeniu, tak że bardzo wielu najwybitniejszych i najbardziej poszukiwanych artystów, nie chcących się zgodzić na proponowane warunki, pozostało na ten rok poza teatrem. Największą jednak porażkę ponieśli aktorzy przez zmianę systemu gwarantowania gaż przez przedsiębiorców: odtąd prawie wszystkie teatry miały wypłacać gaże w stosunku do umówionych norm tylko w miarę wpływów kasowych. Dało to w praktyce taki rezultat, że w niektórych teatrach bardzo wybitni aktorzy zarabiali tego roku poniżej 10% swoich dotychczasowych dochodów. Kilku najwybitniejszych aktorów, którzy w ciągu lat ostatnich nie chcieli się angażować na stałe, gdyż objeżdżanie z gościnnymi występami szeregu miast teatralnych przynosiło im znacznie większe dochody (do

15000 zł. miesięcznie), obecnie, nie mogąc na takich samych występach zarobić znacznie mniejszej sumy i nie mogąc otrzymać gaży stałej w dotychczasowej wysokości (od 3000 do 5000 zł. miesięcznie), występowało przygodnie, na bardzo złych warunkach finansowych.

Zewnętrzną pozostałością tej „wielkiej wojny teatralnej“ było przesunięcie otwarcia teatrów do 1 października, a co za tem idzie przesunięcie roku teatralnego o jeden miesiąc. Z tych to powodów omówienie niniejsze dotyczy już nie dawnego okresu od września do września, lecz nowego, od października do października.

*

Głębokie zmiany, jakie zaszły w życiu organizacyjnem i gospodarzem teatrów w Polsce, nie mogły pozostać bez decydującego wpływu na ich artystyczne oblicze. Niepewność jutra, zależność zarobków od frekwencji, wpływ kryzysu na frekwencję, wszystko to sprawiło, że dotychczasowe postulaty artystyczne w dziedzinie repertuaru, inscenizacji i gry zaczęły tracić jakiekolwiek znaczenie. Konieczność utrzymania placówki przy życiu już nietylko ze względów artystycznych i kulturalnych, ale wprost społecznych, usprawiedliwiała w całej pełni poszukiwania takich wyjść artystycznych, któreby przyniosły sukces kasowy.

Opera warszawska, zrazu zupełnie zamknięta, uruchomiona została z stosunkowo niewielką subwencją rzeczową i pieniężną, przez same zespoły artystyczne i techniczne, które największymi ofiarami osobistymi, starając się tylko bez żadnych kosztów wznawiać najpopularniejsze opery, prowadziły tę placówkę reprezentacyjną. W znacznie lepszych warunkach znalazły się wydzierżawione miejskie teatry dramatyczne, natomiast teatry dyr. Szyfmana walczyły z wielką trudnością z przeciwnościami. Klęskę finansową poniósł Teatr Ateneum, przeważnie bankructwem kończyły się teatry rewjowe i operetkowe. Z miast pozawarszawskich dwukrotnie w ciągu sezonu zmieniała się dyrekcja teatrów lwowskich. Teatr w Katowicach zaś nie skończył wogóle sezonu, wobec niemożności pokrycia deficytu.

Poszukiwanie sztuki kasowej, spełniając postulat ekonomiczny, nie wytworzyło form nowych: przeważna ilość teatrów opatruje swój ideał artystyczno-ekonomiczny w tych rodzajach literackich i tych formach inscenizacyjnych, które dotąd uchodziły za bardziej dochodowe. Pozytywnie więc kryzys ten nie wniósł w zakresie repertuaru nic nowego, ne-

gatywnie — rozgrzeszył z wszelkich usiłowań w kierunku wytworzenia jakiejś linii. Myśląc szablonami lat ostatnich, teatry w znacznej mierze odsuwają się od repertuaru klasycznego na rzecz współczesnego, o wiele mniej propagują literaturę polską, grając przeważnie repertuar cudzoziemski, odchodzą od dramatu ku komedji, od komedji zaś ku farsie. Zaznacza się również wyraźna tendencja do wystawiania utworów o niewielkich kosztach inscenizacyjnych. Mieszają się w sposób dotychczas niespotykany rodzaje sztuk, operetka pod nazwą komedji muzycznej przenika na sceny dramatyczne. Podział wybitnych sił aktorskich pomiędzy teatry staje się wybitnie nierówny: prawie cała elita aktorska skupia się w najlepiej zaopatrzonych b. warszawskich teatrach miejskich, pozostałe sceny bądź wogóle nie posiadają sił bardzo wybitnych, bądź też ograniczają się do niewielkiej ich liczby.

Sześć dramatycznych teatrów Warszawy wystawia zaledwie dwa dramaty repertuaru monumentalnego („Don Karlos“ i „Romeo i Julja“) wobec pięciu premier tego typu w jednym teatrze krakowskim. Komedja retrospektywna w reprezentacyjnych teatrach warszawskich posiada zaledwie dwie premjery, obie traktowane tylko jako przedstawienia szkolne i grane wyłącznie popołudniu. W tym samym czasie Teatr Ateneum wprowadza dwie komedje retrospektywne jako preteksty do ciekawych inscenizacyj. Repertuar współczesny składa się zarówno ze wznowień, jak i utworów wystawianych poraz pierwszy. Ponieważ ilość premier w teatrach pozawarszawskich jest, z powodu kryzysu, jeszcze większa, niż to dotąd bywało, przeto teatry te ubiegać muszą i ubiegają Warszawę w t. zw. prapremjerach, t. j. pierwszych wogóle przedstawieniach danej sztuki. I tak Warszawa wystawiła dziewięć prapremjer polskich w tym sezonie, gdy np. teatr krakowski dał cztery polskie prapremjery, teatr zaś Polski w Poznaniu również cztery prapremjery.

Z dramaturgji europejskiej grano utwory reprezentujące prawie wszystkie najważniejsze narodowości: grano więc utwory francuskie, angielskie, niemieckie, włoskie, węgierskie, hiszpańskie i rosyjskie. W tym ostatnim dziale obok utworów dawniejszych pisarzy, widnieją już nazwiska pisarzy sowieckich (Katajew i Afigenow). Zupełny natomiast brak reprezentantów literatur zachodnio-słowiańskich i południowo-słowiańskich.

Analizując nawet dużą ilość wystawionych w tym roku utworów, można zaledwie, bez naginania faktów, dwa wyznaczyć uogólnienia: zupełny brak specjalizacji w dziedzinie repertuaru w poszczególnych

teatrach, oraz wyraźną skłonność do repertuaru o charakterze społecznym.

Specjalizacja repertuarowa nie była właściwie nigdy w Polsce bardzo wyraźna. Poszczególne teatry, zwłaszcza o charakterze reprezentacyjnym, trzymały się pewnego zakresu repertuaru, zwłaszcza tam, jak w warszawskich teatrach miejskich, gdzie jedna dyrekcja prowadziła dwa lub trzy teatry dramatyczne. Tak więc Teatr Narodowy i Polski w Warszawie wyraźnie rywalizowały w repertuarze monumentalnym, pomieszczanym z współczesnym możliwie wysokiej rangi, przyczem Teatr Narodowy posiadał przewagę repertuaru retrospektywnego, Teatr Polski zaś repertuaru współczesnego, pozostałe zaś teatry z różnemi, zależnemi od indywidualności kierowników, odchyleniami, uprawiały repertuar komedjowy, z wyłączeniem jednak utworów rewjowych i operetki. Teatry pozawarszawskie, mimo swego reprezentacyjnego dla danego miasta charakteru, musiały posiadać repertuar bardziej różnorodny, starały się jednak przynajmniej w pełnym sezonie zimowym, nie schodzić poniżej rozrywkowej komedji w dobrym stylu. W pierwszym roku kryzysu ekonomicznego w teatrze, prawie że zatarły się wszelkie specjalizacje repertuarowe. We wszystkich teatrach przeważa repertuar współczesny, jednakże nawet w teatrach o charakterze wyraźnie współczesnym, znajdujemy również, choć nieliczne, pozycje repertuaru retrospektywnego. Teatry zaś pozawarszawskie grają repertuar od „Dziadów“ Mickiewicza — aż po farsę bulwarową.

Przewaga repertuaru o charakterze społecznym jest charakterystyczna dla repertuaru teatralnego naszych czasów w całej Europie. Przewaga elementów treściowych nad formalnemi, zagadnień życiowych nad estetycznemi jest bardzo widoczna. Stąd skłonność do reportażu scenicznego, przedstawiającego życie współczesne w możliwie najbardziej bezpośredniej formie.

Za nowy typ widowiska teatralnego uważać można warszawski teatr „Banda“. Nie dlatego nowy, żeby istotnie wnosił jakieś nowe pierwiastki, ale że wskrzeszał i unowocześniał dawny typ kabaretu literackiego, który bardzo niewiele ma wspólnego z rewją, starając się usprawiedliwić swój podtytuł „kabaret komików“ (wzięty zresztą żywcem z wzorów zachodnio-europejskich) poziomem literackim tekstów i artyzmem wykonania.

Natomiast tak żywy do niedawna ruch poszukiwań w zakresie wartości artystycznych inscenizacji, zeszedł wyraźnie na plan dalszy. Nie-

tylko dlatego, że eksperymentowanie w tej dziedzinie wymaga większych nakładów pieniężnych i jest ryzykowne z punktu widzenia kalkulacji handlowej, ale dlatego przede wszystkim, że zainteresowanie dla spraw formalnych w teatrze istotnie, śladem literatury, zeszło na plan dalszy. Wartości treściowe, tendencja utworu, jego prawdziwość—oto najbardziej aktualne ideały tego teatru. Wydobycie tych wartości posiada oczywiście rozpiętość dość znaczną, od środków tradycyjnych, do bardzo nowoczesnych, jednak z decydującą przewagą nowoczesnych.

Sezon teatralny 1931/32 nosi w Polsce wyraźny charakter przewidywanego i chaosu przetwarzających się pod presją życia form organizacyjnych. Fakt jednak, że, mimo pogłębiającego się nadal kryzysu ekonomicznego, spadek frekwencji w tym roku nie posunął się zbytnio naprzód, w teatrach zaś dobrze zorganizowanych począł się raczej cofać (oczywiście pod dobroczynnym wpływem obniżenia cen miejsc) dowodzi, że o „kryzysie teatralnym“, o odwróceniu się publiczności od teatru, nie może być mowy, że raczej, na tle ogólnej dekonjunktury, zaobserwować było można stosunkowo większe zainteresowanie teatrem, niż innymi gałęziami sztuki.

WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

TEATRY WARSZAWSKIE

Opera w Teatrze Wielkim w dzierżawie zrzeszenia zespołów artystycznych Opery Warszawskiej pod kierunkiem Tadeusza Mazurkiewicza. (Gmach Teatru Wielkiego na placu Teatralnym.)

Teatr Narodowy, Teatr Nowy i Teatr Letni: teatry dramatyczne w dzierżawie (administracji poręczającej) Stefana Krzywoszewskiego. Dyrektor Teatru Narodowego i Nowego — Ludwik Solski. Dyrektor Teatru Letniego — Emil Chaberski. Sekretarz generalny w charakterze kierownika literackiego — Bolesław Gorczyński. (Gmachy: Teatr Narodowy we własnym gmachu przy ul. Wierzbowej, Teatr Nowy w salach Redutowych, Teatr Letni w Ogrodzie Saskim.)

TEATR NARODOWY.

a) utwory polskie:

1. *Leczycki Kazimierz*: Sztuba — trochę komedji, trochę dramatu w 3 aktach — (13.XI-31. — 41 r.). 2. *Kraszewski Józef Ignacy*: Miód kasztelański — komedja kontuszowa w 3 aktach — (5.I — 15 r.). 3. *Szaniawski Jerzy*: Fortepian — komedja w 3 aktach — (9.I — 35 r.). 4. *Winawer Brunon*: R. H. Inżynier — komedja w 3 aktach — (16.IX — 10 r.).

b) utwory tłumaczone:

1. *Marchand Leopold*: Baltazar — komedia w 3 aktach. Tłumaczył Stanisław Szpotański — (5.XII-31 — 28 r.). 2. *Schiller Fryderyk*: Don Karlos — poemat dramatyczny w 5 aktach. Przekład Kazimiery Hłakowiczówny — (20.II — 72 r.). 3. *Forzano Joachim* według *Mussoliniego Benito*: Sto dni — dramat w 3 aktach. Przekład Bolesława Gorczyńskiego — (16.IV — 19 r.). 4. *Sheldon E.*: Historia dwu serc — w 3 aktach z prologiem i epilogiem. Przeróbka R. de Flersa i F. de Croisseta. Przekład Kazimierza Dunin-Markiewicza — (14.V — 31 r.). 5. *Pagnol Marceli*: Fanny — komedia w 4 aktach. Przekład B. Gorczyńskiego — (21.VI — 50 r.). 6. *Colantuoni Alberto*: Bracia Castiglioni — komedia w 3 aktach. Przekład Aleksandra Guttry'ego — (29.VII — 19 r.). 7. *Croisset Franciszek*: Tajemnica zamku Leftsbury — sztuka w 3 aktach. Przekład Tadeusza Kończycza — (20.VIII — 30 r.).

Do wszystkich sztuk dekoracje projektował Karol Frycza.

TEATR NOWY.

a) utwory polskie:

Miłaszewski Stanisław: Drugie imię miłości — komedia współczesna w 3 aktach — (21.XII — 61 r.).

b) utwory tłumaczone:

1. *Sommerset-Maugham W.*: Święty płomień — sztuka współczesna w 3 aktach. Przekład Anny Donat. — (10.II. — 47 r.). 2. *Camasio Aleksander i Oxilia Nino*: Młodość szumi — komedia w 3 aktach. Przekład E. Chaberskiego. — (1.IV — 50 r.). 3. *Jewreinow Mikołaj*: Miłość pod mikroskopem — komedia w 6 obrazach. Przekład i opracowanie Eugenjusza Świerczewskiego. — (21.V — 31 r.).

Dekoracje Karola Frycza.

TEATR LETNI.

a) utwory polskie:

1. *Przybylski Zygmunt*: Wicek i Wacek — komedia w 4 aktach. — (25 r.).
2. *Rapacki Wincenty*: Wesoly wspólnik — krotchwila w 3 aktach. — (28 r.).
3. *Kiedrzyński Stefan*: Życie jest skomplikowane — komedia w 3 aktach. — (37 r.).

b) utwory tłumaczone:

1. *Doillet Laurenty*: Kłopoty Bourrachona — komedia w 3 aktach. Przekład B. Gorczyńskiego. — (32 r.). 2. *Ellis Walter*: Omal nie noc poślubna — komedia w 3 aktach. Przekład Teodory Drzewieckiej. — (63 r.). 3. *Verneuil Ludwik*: Bank Nemo — komedia w 3 aktach. Przekład Gustawa Olechowskiego. (28.III. — 44 r.). 4. *Wakefield Gilbert*: Adwokat w opałach — komedia w 3 aktach. Przekład Teodory Drzewieckiej. — (29 r.). 5. *Frank Brunon*: Gwiazdy ekranu — krotchwila w 3 aktach. — (25 r.). 6. *Fodor Władysław*: Ruleta — komedia w 3 aktach. Przekład Kazimierza Wroczyńskiego (10.VIII — 50 r.). 7. *Verneuil Ludwik*: Jak się zdobywa kobiety — komedia w 4 aktach. Przekład Józefa Brodzkiego. — (23.IX — 30 r.).

Dekoracje Karola Frycza.

Teatry Polski i Mały: pod dyrekcją Arnolda Szyfmana.

Teatr Polski — w gmachu Teatru Polskiego przy ul. Słowackiego.

Teatr Mały — w gmachu Filharmonji Warszawskiej (mała sala) przy ul. Jasnej.

TEATR POLSKI

a) utwory polskie:

1. *Czyżowski Kazimierz Andrzej*: *Virtuti Militari* — 3 akty. Muzyka Lucjana Marczewskiego. — (16.I-32). 2. *Grzymała-Siedlecki Adam*: *Ich synowa* — komedja w 3 aktach. — (27.II). 3. *Nowaczyński Adolf*: *Komedja amerykańska* — sztuka historyczna z r. 1931 w 5 aktach. — (4.V).

b) utwory tłumaczone:

1. *Szekspir Wiliam*: *Romeo i Julia* — tragedia w 3 częściach, 12 obrazach. Przekład Jana Kasprowicza. — (29.X-31). 2. *Bruckner Ferdynand*: *Elżbieta, królowa Anglii* — sztuka w 5 aktach. Przekład Marjana Szykowskiego. — (5.XII). 3. *Katajew W.*: *Defraudanci* — sztuka w 16 obrazach. Przekład Haliny Pilichowskiej. — (12.II-32). 4. *Shaw Bernard*: *Pygmaljon* — komedja w 5 aktach. Przekład Florjana Sobieniowskiego. — (30.III). 5. *Shaw Bernard*: *Zbyt prawdziwe, aby było dobre* — zbiór kazań scenicznych. Przekład Sobieniowskiego. — (4.VI). 6. *Grey Clifford i Newman Greatrex*: *Jim i Jill* — komedja muzyczna w 6 obrazach. Przekład i piosenki Marjana Hemara. Muzyka Vivian Ellis'a i Richarda Meyers'a. — (13.VII).

Dekoracje Wincentego Drabika, Karola Frycza i Stanisława Śliwińskiego.

TEATR MAŁY.

a) utwory polskie:

1. *Maszyński Marjusz*: *Katastrofa* — komedja w 3 aktach. — (8.X-31). 2. *Kie-drzyński Stefan*: *Szczęście od jutra* — komedja w 3 aktach. — (22.I-32). 3. *Winawer Brunon*: *Prostu truteń* — komedja w 3 aktach. — (18.III). 4. *Kuncewiczowa Marja*: *Miłość panińska* — sztuka w 4 aktach. — (4.V). 5. *Morstin Ludwik Hieronim*: *Dzika pszczoła* — komedja w 3 aktach. — (28.V).

b) utwory tłumaczone:

6. *Fodor Władysław*: *Dr. Julja Szabo* — komedja w 3 aktach. Przekład J. A. Hertza. — (18.XI-31).

Dekoracje Stanisława Śliwińskiego.

TEATR ATENEUM.

w sali teatralnej Domu Kolejarzy przy ul. Czerwonego Krzyża Nr. 20
pod dyrekcją Stefana Jaracza.

a) utwory polskie:

1. *Korczak Janusz*: *Senat Szaleńców* — humoreska ponura w 3 aktach. Muzyka Romana Palestra. — (1.X-31). 2. *Fredro Aleksander*: *Damy i huzary* — komedja w 3 aktach. — (17.I-32). 3. *Zapolska Gabryela*: *Panna Maliczewska* — sztuka w 3 aktach. — (20.II).

b) utwory tłumaczone:

4. *Romains Jules*: Szkoła obłudy — sztuka w 4 aktach. Przekład Jerzego Zawieyskiego. — (28.X-31). 5. Podług *Büchnera Georga*: Śmierć Dantona — tragedia w 4 aktach, opracowali Aleksy Tołstoj i Paweł Szczegolew. Przekład Leo Belmonta. — (10.XII). 6. *Porché Franciszek*: Car Lenin — sztuka w 3 aktach z epilogiem. Przekład J. Zawieyskiego. — (9.IV-32). 7. *Mihaly Istvan*: Mam lat 26 — sztuka w 3 aktach. Przekład Ireny Grywińskiej. Muzyka H. Gadowski. — (16.V). 8. *Afigenow Aleksander*: Strach — sztuka w 4 aktach. Przekład Haliny Pilichowskiej. — (8.VI).

Dekoracje Ivo Galla, Eugenjusza Poredy, Zofji Węgierkowej i Jerzego Zaruby.

W lokalu teatru „Banda“ przy ul. Mokotowskiej 73.

a) utwory polskie:

Stonimski Antoni: Murzyn warszawski — komedia w 3 aktach. — (22.VI-32).

b) utwory tłumaczone:

Lampel Piotr Marcin: Bunt w domu poprawczym — sztuka w 3 aktach. Przekład Jacka Frühlinga. — (29.VII).

TEATR MELODRAM

w sali w podziemiach Galerji Luxemburga przy ul. Senatorskiej, zespół Teatru Lwowskiego pod dyrekcją Leona Schillera.

a) utwory polskie:

Podług *Krumłowskiego K.*: Królowa przedmieścia — wodewil w 3 aktach. Opracował L. Schiller.

b) utwory tłumaczone:

1. *Rehfisch H. J. i Herzog W.*: Sprawa Dreyfusa — dramat w 6 aktach. Przekład J. Frühlinga. 2. *Joachimson*: Jak stać się bogatym i szczęśliwym? — komedia muzyczna. Tekst Spoliańskiego. Adaptacja i reżyserja L. Schillera.

Dekoracje Władysława Daszewskiego.

TEATR IM. ŻEROMSKIEGO.

grający naprzemian w sali kinematografu na pl. Wilsona na Żoliborzu, w prywatnym mieszkaniu przy ul. Boduena i w sali Instytutu Głuchoniemych i Ociemniałych przy pl. Trzech Krzyży, pod dyrekcją Ireny Solskiej.

a) utwory polskie:

1. *Żeromski Stefan*: Róża — wybrane fragmenty. 2. Komedje rybałtowskie — widowisko według tekstów autentycznych w opracowaniu scenicznym Leona Schillera. Muzyka R. Palester. 3. *Morawska Janina*: Sobowtór — tragikomedja w 3 aktach. 4. *Krumłowski K.*: Białe fartuszki — wodewil.

b) utwory tłumaczone:

1. *Kaiser G.*: Dzień pałdziernikowy — sztuka w 3 aktach.

INSTYTUT REDUTY.

przedstawienia dla zaproszonych gości w podziemiach gmachu Zakładu Ubezpieczeń przy ul. Kopernika, dawane przez Instytut Reduty pod dyrekcją Juliusza Osterwy.

utwory polskie:

1. *Morozowicz-Szczepkowska M.*: *Sprawa Moniki* — sztuka w 3 aktach.

TEATR NA CHŁODNEJ

wspólna impreza z Teatrami Polskim i Małym w sali kinowej przy ul. Chłodnej, przerwana po paru miesiącach.

a) utwory polskie:

Zapolska Gabriela: *Moralność pani Dulskiej* — komedia w 3 aktach.

b) utwory tłumaczone:

1. *Dickens Karol*: *Świerszcz za kominem* — baśń dramatyczna w 4 aktach.
2. *Midleton G. i Olivier S.*: *Panna młoda z dachu* — komedia w 3 aktach.

TEATRY MIEJSKIE, ZLIKWIDOWANE NA JESIENI ROKU 1931-GO JAKO przedsiębiorstwo miejskie, zostały wypuszczone w administrację poręczającą komedjopisarzowi Stefanowi Krzywoszewskiemu na warunkach bardzo wygodnych. Dzierżawca otrzymał bowiem od miasta bezpłatną używalność gmachów teatralnych, dekoracyj, mebli i kostjumów, wodę, światło, zwolnienie od podatku widowiskowego, przejęcie opłat skarbowych, opłaty za służbę techniczną, wreszcie prawo udzielania emerytowanym aktorom teatrów miejskich pozwolenia na granie, co w praktyce równało się oddania licznej rzeszy aktorów zemerytowanych (niezależnie od wieku) do dyspozycji administratora poręczającego. Ponadto miasto przyznało dzierżawcy subwencję roczną w sumie zł. 260.000 w formie zakupionych przedstawień.

Tak dobre oparcie finansowe potęgowała jeszcze zupełna niezależność administratora od władz miejskich, co pozwalało mu na swobodne zorganizowanie zespołu i prowadzenie teatrów. Na tle fatalnych warunków w większości innych teatrów warszawskich i poza Warszawą, administrator poręczający teatrów miejskich mógł stosunkowo wygodnie skompletować bardzo dobry zespół, poraz pierwszy bowiem od lat wielu warszawskie teatry miejskie znalazły się w tej dziedzinie bez konkurencji. Pewnem natomiast obciążeniem były trudności, wynikające z „wojny teatralnej“, niepozwalające na dość wczesne zorganizowanie sezonu.

Układając repertuar Teatru Narodowego nowa dyrekcja nie wróciła do dawnych usiłowań tego teatru, zajęcia charakteru reprezentatywnego dla polskiej kultury, ale raczej kontynuowała linię eklektyczną, o wiele mniej posilając się repertuarem klasycznym i retrospektywnym. Na jedenaście premier tego sezonu wystawiono mianowicie w Teatrze Narodowym jeden utwór klasyczny („Don Karlos“ Schillera), jeden utwór retrospektywny („Miód kasztelański“ Kraszewskiego) i dziewięć utworów współczesnych, w czem dwa wznowienia. Jeszcze większe przesunięcie zauważyć było można w podziale repertuaru na oryginalny i tłumaczony. Teatr Narodowy zeszedł wprawdzie z drogi początkowej prawie wyłącznego grania utworów oryginalnych już w latach poprzednich, niemniej jednak repertuar oryginalny dominował nad tłumaczonym. Obecnie stosunek się odwrócił — Teatr Narodowy wystawił bowiem siedem premier tłumaczonych przy czterech oryginalnych. Z premier oryginalnych poza cytowaną już komedią retrospektywną i jednym wznowieniem („R. H. Inżynier“), jeden utwór miał w Teatrze Narodowym swą prapremierę („Fortepian“ Jerzego Szaniawskiego), jeden przeszedł już przez próbę teatrów pozawarszawskich („Sztuba“ Kazimierza Lezczkiego).

„Fortepian“ należy niewątpliwie do lepszych utworów Szaniawskiego. Nawiązuje on tematem do „Ewy“, granej przed dziesięcioma laty w Teatrze Reduta, jest jednak od tego utworu o wiele dojrzalszy. Stawia on sprawy kultury artystycznej, tu reprezentujące wartości kulturalne wogóle, oko w oko ze sprawami materialnymi. Życie duchowe wymaga podstaw materialnych, aby mogło się rozwijać. Te jednak zasady ezlachetne, które normują życie duchowe, nie dają się zastosować do spraw materialnych. Przeciwnie, środki materialne zdobywa się raczej sposobami bardzo przyziemnymi lub wręcz amoralnymi. To też, gdy Szaniawski czyni to zestawienie, każąc dostojny dom Baltów, w którym buduje się najświetniejsze koncertowe fortepiany i w którym kształcą się młodzi artyści muzycy, ratować obdarzonej handlowym sprytem pani Baltowej — rozumiemy doskonale, że nie jest to zagadnienie oderwane, lecz wynikające z rozmyślań autora nad trudnościami, które dzień dzisiejszy przynosi sprawom duchowej kultury. Sceptyczny optymizm Szaniawskiego, polegający na aprobowaniu sprzeczności życiowych, bez szczególnych zresztą złudzeń co do ich charakteru, sprawia, że spowity w mgłę tajemniczego nastroju „Fortepian“ posiada konkretny kościec dramatyczny, w którym każda postać, odgrywająca pewną funkcję w sto-

sunku do dialektycznego zamierzenia, posiada jednak własne życie i własny profil charakterystyczny.

„Sztuba“ Leczyckiego należy do typu modnych dziś sztuk społeczno-tendencyjnych, oraz do rodzaju szczególnie ulubionego we współczesnym teatrze — sztuk dotyczących współczesnego wychowania. Chodzi o przeciwstawienie suchego i rygorystycznego pedagoga pedagogowi z sercem. Przeciwstawienie to dokonywa się na terenie szczególnie uzdolnionego ucznia, którego oczywiście surowe zasady dyrektora sprowadzają na krawędź nieszczęścia, interwencja zaś nauczyciela „z sercem“ skierowuje na właściwą drogę. Problem postawiony więc w płaszczyźnie nie nowej i oświetlony bez jakiejś szczególnej oryginalności. Zalety utworu debjutanta scenicznego polegają tu na dość dużym wyczuciu efektu scenicznego. Oryginalność zaś tematu polega na odmalowaniu zagadnienia na tle szkoły koedukcyjnej, co pozwala oczywiście na zarysowanie wątku miłosnego, do którego wplątano zarówno ucznia i uczenicę, jak i nauczyciela.

Jedyny utwór o charakterze klasycznym — „Don Karlos“ Fryderyka Schillera wystawiono po raz pierwszy w poetyckim przekładzie Kazimierzy Młakowiczówny. Przekład ten, znany już z książki, dokonany został bardzo indywidualnie pojętym wierszem o bardzo długiej i nierównej kadencji. Wiersz ten, o niezwyklej i czarującej piękności, nastrecza dużo trudności przy wypowiadaniu go, jednakże praktyka sceniczna wykazała, że przy włożeniu większej pracy można było osiągnąć aktorsko doskonale rezultaty.

Repertuar retrospektywny reprezentował „Miód kasztelański“ Kraszewskiego, przeznaczony wyłącznie na przedstawienia szkolne, grywane popołudniu. Utwór to należący do repertuaru szkolnego tradycyjnie, jakkolwiek zupełnie już zwietrzały i pozbawiony tej stylowości, która czyni naiwność miłą. W przeciwstawieniu do tej właśnie miłej stylowości Korzeniowskiego, komedia Kraszewskiego jest sztuczna raczej niż stylowa, jakkolwiek rola Jacka Sołoduhy, grywana przez najpierwszych w Polsce artystów, dziś jeszcze w wykonaniu znakomitem może ratować utwór od artystycznego uwiądu.

Z utworów tłumaczonych, granych w tym sezonie w Teatrze Narodowym, jeden — „Historja dwóch serc“ Sheldona, wystawiany był już poprzednio w Warszawie, Tear Polski grał go we wrześniu 1919 roku (z Ireną Solską i Wojciechem Brydzińskim w rolach głównych) pod tytułem „Romans“. Jest to opowieść o miłości młodego pastora do wiel-

kiej śpiewaczki, opowieść miłości ludzi szlachetnych, pełna syntymentalizmu i dykretnie potraktowanej sensacji. „Romans“ jest raczej dobrem tworzywem scenicznym dla aktorów, niż sztuką o literackich wartościach, nie można mu jednak odmówić tych cech zręcznego dramaturgii, które we Francji wywodzi się od Dumasa syna i Scribe'a, a które było wzorem dla Sheldona. Bowiem amerykańskość „Romansu“ ogranicza się całkowicie do tła i charakterystycznej dla krajów protestanckich postaci pastora — jako utwór sceniczny, „Historja dwóch serc“ leży całkowicie w orbicie teatru francuskiego.

Z pięciu premier sztuk tłumaczonych trzy przypadają na dramaturgię francuską, dwie na włoską. Z francuskiej wystawiono Marchanda, Pagnola i Croiseta, z włoskiej Forzana i Colantuonięgo. Z sztuk tych na uwagę zasługuje przede wszystkim „Fanny“ Pagnola, oraz poniekąd Marchanda „Logika Baltazara“. Pozostałe są mniej szlachetnego rodzaju: „Sto dni“ Forzana (jakoby pisane z udziałem Mussoliniego) jest historycznym reportażem, dramatyzującym klęskę Napoleona pod Waterloo i wypadki poprzedzające udanie się cesarza Francuzów na pokład angielskiego okrętu, bez większej wartości literackiej; „Bracia Castiglioni“ Colantuonięgo są makabryczną farsą w guście regionalnych teatrów włoskich z prowincji, pozbawioną jakichkolwiek wartości literackich, wreszcie „Tajemnica zamku Leftsbury“ jest dobrze zrobioną sztuką sensacyjną z wielką rolą kobiecą, przeznaczoną dla znakomitej artystki.

Natomiast „Fanny“ i „Logika Baltazara“ doskonale reprezentują współczesną komedię francuską z wszelkimi jej zaletami intelektualnego dowcipu i rubasznego humoru komedji charakterów. Istnieje pomiędzy temi utworami znaczna różnica poziomu: Marchand napisał raczej komedię lekką o celach rozrywkowych, ale uczynił to z prawdziwą brawurą, oryginalnością pomysłów scenicznych, doskonałemi rolami i dość zawikłanem podłożem psychologicznem, wymagającym zręcznej interpretacji aktorskiej. Natomiast „Fanny“ posiada niewątpliwe walory literackie.

„Fanny“ Marcelego Pagnola jest dalszym ciągiem „Marjusza“ tegoż autora. Walorem tej komedji jest doskonałe odtworzenie szczególnego środowiska portowego, znanego zresztą w teatrze francuskim dzięki komedji Vildraca „Paquebot Tenacity“. Restauracja portowa z jej ruchliwym i plotkarskim życiem jest terenem „Fanny“. Żyją w niej ludzie prawi, śmieszni i dobrzy, pozornie gruboskórni i bez kultury, w rzeczywistości obdarzeni dużą odpowiedzialnością za swoje czyny i silnem

uczuciem. Na tle tego środowiska narysowany został interesujący problemat, który krytyka słusznie nazwała problematem „świadomego ojcostwa“. Bowiem dziecko, które ma się urodzić małej Fanny, dziecko Marjusza z krwi, a Panis'a z prawa i dobrowolnego przyjęcia ojcostwa, posiada naprawdę dwóch ojców. Pierwszy, prawdziwy, jest ojcem z przypadku i bez świadomości tego faktu, zaskoczony nim, niedający sobie rady z zagadnieniem moralnym, które ono nasuwa. Drugi — właściciel sklepu ze sprzętem rybackim — rozciągający opiekę dobrowolną nad dzieckiem, jest ojcem prawdziwym, ojcem z przekonania i zamiłowania. I rzecz charakterystyczna dla francuskiego autora — kobieta, stojąca pomiędzy młodym urwisem i starym pocziwcem, w imię miłości dla dziecka opowiada się ostatecznie za mężem przeciwko kochankowi.

Repertuar Teatru Nowego, składający się z czterech pozycji, posiadał charakter kameralny bez jakichkolwiek szczególnych cech charakterystycznych. Grano więc jedną prapremjerę polską i trzy sztuki tłumaczone, zarówno komedje, jak dramaty, zarówno po raz pierwszy w Polsce, jak z repertuaru naszych teatrów pozawarszawskich. Według narodowości: jedną angielską, jedną włoską, jedną rosyjską. Ponadto w przerwie pomiędzy „Drugim imieniem miłości“ a „Świątym płomieniem“ na scenie Teatru Nowego odbywały się przedstawienia komedji Lenza „Trio“, granej przez grupę artystów, którzy z tą sztuką obejdzali uprzednio polską prowincję.

„Drugie imię miłości“ jest pierwszą komedją Miłaszewskiego napisaną prozą, po „Bału w obłokach“ zaś drugą komedją współczesną tego autora. Należy niewątpliwie do lepszych utworów tego pisarza, mając mocne podstawy w strukturze psychologicznej postaci, związanych z sobą mocną intrygą dramatyczną. Konfliktu głębszego brak: poprostu starcie dwóch mężczyzn na terenie miłości do jednej i tej samej kobiety, przyczem sytuację komplikuje fakt, że mężczyznami są ojciec i syn. Zwycięstwo młodego nad starym, miłości odwzajemnianej nad nieodwzajemnianą — oto motywy tej anegdoty, które składają się na zgrab dramatyczny komedji.

Obok komedyjki, której walory polegają wyłącznie na odtworzeniu atmosfery studenckiego życia — „Młodość szumi“, Teatr Nowy wystawił dwie sztuki z problemem. „Świąty płomień“ podejmuje znane zagadnienie prawa moralnego do zabójstwa dla szczęścia zabijanego i jego ukochanych. Matka skraca życie nieuleczalnie chorego syna, który uległ wypadkowi samolotowemu, aby rozwiązać sytuację powstałą na-

skutek miłości żony nieszczęśliwego do jego brata — miłości, która ma być właśnie uwieńczona przyjściem na świat dziecka. Oskarżycielką jest pielęgniarka chorego, autor jednak staje po stronie matki, przyznaje jej prawo zabójstwa, błogosławi w ten sposób usprawiedliwiającą moc życia w stosunku do nienadających się odwrócić praw śmierci. W rok później ten sam Teatr Nowy grać będzie inną sztukę („Cień“ Nicodemiego), która jest mimowolną odpowiedzią Sommerset-Maughamowi: tematem tej sztuki jest zupełne wyzdrowienie nieuleczalnie chorej i jej powrót do normalnego życia. „Święty płomień“ nie jest sztuką o przyjemnej atmosferze, jej lekkomyślność w uogólnieniach etycznych jest bardzo widoczna, niemniej jednak posiada kilka scen o dużej sile efektu teatralnego.

„Miłość pod mikroskopem“ nie stoi w żadnym stosunku do efektownej i modnej w swoim czasie teorii Jewreinowa o „teatralizacji życia“, która to teoria wydała doskonałą sztukę teatralną „To, co najważniejsze“. Spekulacja intelektualna, ubrana w kształt scenariusza, nazwana „Miłością pod mikroskopem“ przez tłumacza, a „Bogiem pod mikroskopem“ przez autora, nie zawiera już efektownych manifestacji intelektualnych, jest dość rozwlekłe zbudowaną sztuką o lekarzu-materjaliście, wyzbytym pozornie z wszelkiej uczuciowości, który, pod wpływem miłości do kobiety, znajduje w momencie decydującym w swojej piersi serce, doznaje przełomu wewnętrznego i odradza się jako człowiek sentymentu.

Teatr Letni utrzymał swój charakter teatru rozrywkowego, operującego przede wszystkim farsą i lekką komedią. Z dziesięciu sztuk, które w tym sezonie wystawił, jedna zaczerpnięta została z repertuaru retrospektywnego na popołudniowe przedstawienia dla młodzieży („Wicek i Wacek“), dwie były polskimi prapremjerami („Wesoły wspólnik“ i „Życie jest skomplikowane“). Pozostałych siedem należało do bieżącego repertuaru teatrów zagranicznych, z czego trzy — do teatru francuskiego, dwie — do teatru angielskiego, jedna do niemieckiego i jedna do węgierskiego.

Krotchwila Rapackiego „Wesoły wspólnik“ jest bezpretensjonalna i napisana z doskonałą znajomością komizmu sytuacyjnego oraz możliwości aktorskich wykonawców, dla których była przez komedjopisarza-aktora przeznaczona. Natomiast komedia Kiedrzyńskiego ma ambicję odtworzenia ludzi typowych dla naszych czasów, brutalnych egoistów, karjerowiczów i macherów, od których postać dodatnio pomyślanego

młodzieńca odcina się przedewszystkiem przez swą anemiczność. Kiedrzyński zwrócił uwagę szczególną tym razem na perypetje swych bohaterów, o wiele mniejszą wagę przywiązując do ich duchowych założeń.

Z sztuk tłumaczonych dobrym humorem sytuacyjnym wyróżnia się „Omali nie noc posłubna“, oraz pewnemi aspiracjami psychologicznemi „Kłopoty Bourrachona“ — pozostałe są bądź poprawnym repertuarem rozrywkowym, bądź też — jak np. „Adwokat w opalach“, pozbawione jakichkolwiek zalet literackich i scenicznych.

Syntetyczne oblicze b. teatrów miejskich w Warszawie w pierwszym roku administracji poręczającej w zakresie repertuarowym nie daje wielu rysów wyrazistych. Dwie zaledwie cechy można ustalić: przewaga repertuaru współczesnego nad klasycznym i retrospektywnym (22:3); oraz bardzo silna przewaga repertuaru tłumaczonego nad oryginalnym (17:8). Stosunek utworów o wartościach literackich do utworów obojętnych dla literatury, przedstawia się na niekorzyść literatury (11:14).

Teatr Polski, rywalizujący od wielu lat, częstokroć z dużem powodzeniem z Teatrem Narodowym o pierwsze miejsce pod względem repertuarowym, w omawianym sezonie, wobec programowego zejścia Teatru Narodowego z ambicji pierwszej sceny repertuarowej, tem usilniej starał się pozycję tę utrzymać. Ponieważ jedna trudności finansowe tego teatru były w tym okresie bardzo duże, przeto mogła być mowa tylko o zaznaczeniu swoich aspiracji, przeważnie zaś repertuar Teatru Polskiego oparł się również o dzieła współczesne.

Z repertuaru retrospektywnego Teatr Polski wystawił niegraną od wielu lat w Warszawie tragedję Szekspira „Romeo i Julję“. Teatry polskie nie posiadały już oddawna pary młodych aktorów, która mogłaby podołać temu zadaniu. Para, która wykonała owe role klasyczne w Teatrze Polskim (Lubieńska i Pawłowski) nie nadawała się idealnie do zamierzeń autora — prostota jednak ujęcia całości, bardzo współczesna, a jednak spokojna oprawa dekoracyjna, wysunięcie na plan pierwszy słowa szekspirowskiego — wszystko to uczyniło z przedstawienia widowisko szlachetne i interesujące.

Z współczesnego repertuaru polskiego wystawiono trzy utwory: dano prapremjery „Virturi Militari“ Czyżowskiego i „Komedji amerykańskiej“ Nowaczyńskiego, oraz wystawiona graną już wcześniej na scenie poznańskiej „Ich synową“ Grzymały-Siedleckiego.

„Virtuti Militari“ w zamierzeniu autora miało dać sceniczny skrót dzieła wyzwolenia Polski. Autor wyodrębnił trzy etapy tego dzieła: walkę konspiracji szkolnej w dawnej Galicji aż do momentu wybuchu wojny światowej, frontową działalność zbrojną legionów Piłsudskiego, wreszcie walkę konspiracyjną z niemiecką okupacją w Warszawie aż do powrotu Komendanta z twierdzy Magdeburgskiej. Każdy z tych etapów ujęty był w niewielki kompleks anegdotyczno-sceniczny, przyczem poszczególne postaci tych wątków z trzech poszczególnych aktów są wspólne, główna treść jednak wyładowywała się w bezpośrednich apostrofach liryczno-dramatycznych, mających wyrazić duchowe napięcie ludzi, którzy walczyli o niepodległość. Taką apostrofą w akcie pierwszym jest przemowa konspiratora na przedstawieniu uczniowskim, w drugim — monolog umierającego żołnierza-telefonisty, wreszcie w trzecim — przemówienie konspiratora-patrjoty, przemówienie o charakterze ideowo-dyskusyjnego epilogu, w którym wypowiedzieć się ma natężenie bohaterskie pokolenia. Każdy akt kończy się efektem dynamiczno-scenicznym: pierwszy wybuchem wojny, drugi walką okopową, trzeci — doskonale wydobyty przez inscenizatora efektem marszu wojsk polskich, idących ze wszystkich stron świata do stolicy. Ten efekt końcowy, związany z tupotem nóg żołnierskich, a wyprowadzający się z upartych kroków więźnia magdeburgskiego, był najbardziej udanym momentem widowiska, które jako utwór literacki nasiąknięte jest reminiscencjami z Wyspiańskiego i nie posiada dostatecznej mocy dramatycznej, aby sprostać zamierzeniu. Dysproporcja pomiędzy zamierzeniem a osiągniętym efektem była dotkliwa i przemawiała przeciwko autorowi utworu.

„Komedja amerykańska“ Nowaczyńskiego ma za temat życie Polonji chicagowskiej i pragnie uwzględnić udział żywiołu polskiego w walce praworządnych elementów amerykańskich z rozpanoszoną i zorganizowaną bandytyzmem. Jest to jednocześnie satyra na nowobogackich amerykańskiego typu i z poznańskim akcentem, oraz chęć przedstawienia kryzysu na gruncie amerykańskim, jak i utwór fabularny, mający zainteresować widza perypetjami bohaterów. Nie posiada ta komedja ani wyraźnych założeń ideowych, ani nawet tej pasji satyrycznej, która cechuje lepsze utwory Nowaczyńskiego — mimo niewątpliwych zalet scenicznych należy do słabszych utworów tego autora.

„Ich synowa“ Grzymały-Siedleckiego jest jeszcze jedną satyrą na współczesne mieszczaństwo, dokonaną tą samą metodą, której użył Shaw

w „Pierwszej sztuce Fanny“, to jest przez wprowadzenie do rodziny mieszczańskiej dziewczyny z t. zw. niższych sfer. Tylko że bohaterka Grzymały-Siedleckiego góruje pod względem moralnym wyraźnie nad „wyższem“ od siebie środowiskiem, wnosząc raczej element prostoty i zdrowia do rodziny bardzo płytkiej i pełnej drobnych zawikłań. Komizm sytuacji i parę niezłych ról aktorów charakterycznych wyczerpuje zalety tej komedji, przeznaczonej raczej dla teatrów wyraźnie i bezpretensjonalnie rozrywkowych.

Z utworów tłumaczonych, granych w Teatrze Polskim w tym sezonie, niewątpliwie najciekawsza jest „Elżbieta, królowa Anglii“ Brucknera, sztuka nieznanego doniedawna autora „Przestępców“, którzy odnosili triumfy w całej Europie. Jak w „Przestępcach“, sztuce współczesnej, tak i w historycznym dramacie o „Elżbiecie“ zastosował Bruckner technikę simultaniczną, prowadząc równoległe akcje na dworze angielskim królowej Elżbiety i na dworze hiszpańskim króla Filipa II-go. Akcja przerzuca się tu nieustannie z jednego miejsca na drugie, stwarzając niezwykle kontrasty ideowe i sceniczne, wydobyte świadomie użytym sposobem średniowiecznego teatru ustawiania na scenie dwu obok siebie umieszczonych dekoracyj, oświetlanych naprzemian reflektorami. Mimo wyraźnie tendencyjnej sympatii dla protestanckiej Anglii, autor uzyskał wiele doskonałych dynamicznie efektów oraz przeprowadził ciekawą paralełę charakterów postaci historycznych, kultur, narodów i światopoglądów.

Po „Defraudantach“ sowieckiego autora Katajewa, przedstawiających podróż dwu defraudantów-urzędników sowieckich po Rosji dzisiejszej, zbyt płytko wnikaających w życie Rosji sowieckiej, aby utwór, oparty na perypetyjach nieskomplikowanych mógł polską widownię zainteresować, Teatr Polski wystawił po raz pierwszy w świecie najnowszą sztukę Shawa „Zbyt prawdziwe aby było dobre“. Jak wszystkie utwory Shawa z ostatniego okresu jest to dość luźnie związana z sobą i niebogata w szczegóły anegdota, która w pierwszym akcie jest zawiązkiem komedji z intrygą, w drugim staje się komedją dowcipu intelektualnego, w trzecim zaś przedziera się w szereg apostrof społeczno-filozoficznych, mających na celu w sposób nieskordynowany ani myślowo ani narracyjnie zaatakować szereg obowiązujących prawd społecznych, przede wszystkim zaś stosunek ludzkości do wojny. W stosunku do sztuk poprzednich, nowy utwór Shawa odznacza się mniejszą ilością trafiających w sedno spostrzeżeń, większą natomiast mętnością świato-

poglądu. Co pozostało w tej sztuce z dotychczasowych cech jej autora, to najzupełniej nonszalancki stosunek do postaci scenicznych, o których autor zapomina od czasu do czasu zupełnie, wytwarzając jakgdyby złudzenie, że nawet widzowie na scenie z niezbyt wielkim zainteresowaniem przysłuchują się retorycznym popisom swych Kolegów.

Świetny, po raz trzeci wznawiany w tym teatrze „Pygmaljon“ Shawa, oraz miła i bezpretensjonalna, wyróżniająca się korzystnie dowcipnym tekstem, operetka „Jim i Jill“ uzupełniają ten sezon Teatru Polskiego.

Teatr Mały śmiało rzec może o sobie, że w omawianym sezonie niósł sam jeden ciężar obowiązku wobec współczesnej dramaturgji rodzimej, albowiem na sześć wystawionych sztuk pięć należy do nowalij naszego repertuaru. Jeżeli jednak uważać to za swego rodzaju próbę sił, to nie wypadła ona najlepiej.

Najbardziej ambitną jest niewątpliwie sztuka Marji Kuncewiczowej p. t. „Miłość panińska“. Mimo, że nie spotkała się ona z przychylnem przyjęciem krytyki i publiczności, rozpatrywana jako dzieło debutantki* uderzyć musi umiejętnością komponowania trudnej faktury, atakowaniem zagadnień, które nie tak łatwo dają się przeprowadzać na scenie. Słabą stroną tej sztuki jest chęć umiejscowienia głównego konfliktu dramatycznego w rozmowie o charakterze wspomnieniowym — widać tu jeszcze technikę raczej powieściową; gdy tymczasem cały akt trzeci, może niedość jeszcze rozwinięty, zdradza doskonale wyzyskanie efektów czysto scenicznych. Problem: niezży ciowy stosunek rodziców do młodej dziewczyny, stwarza dwupłaszczyznowość utworu, satyrę na otoczenie mieszczańskie, i dramat pierwszej przygody serca.

„Poprostu truteń“ Winawera nie należy do lepszych utworów tego pisarza. A jednak jest w tej komedji jakieś docieranie do głębiej zaobserwowanego zagadnienia społecznego. Tendencja ta jednak wymyka się autorowi, istnieje jakiś brak proporcji pomiędzy fakturą dramatyczną a dnem intelektualnem utworu. Pozytywna postać naukowca nie wnosi nic istotnie pozytywnego, jest jeszcze jedną ilustracją do upodobań życiowych samego autora.

Aspiracje komedji charakterów mają: „Szczęście od jutra“ Kiedrzyńskiego i „Dzika pszczoła“ Morstina. Pierwsza góruje nad drugą doskonałością rzemiosła scenicznego, obie jednak nie wychodzą poza ramy obrazków obyczajowych, ukazujących w takim czy innym skrócie charakterystycznie zarysowane postaci. W komedji Kiedrzyńskiego jest

to środowisko bogatego mieszczaństwa o bardzo niewybrednej podszewce moralnej, w której szarpie się wartościowa kobieta, zmuszona do rywalizacji z własną, o wiele bardziej od niej zdolną do brutalnej walki córką; w drugiej zwykła gra miłosna, prowadzona na dwóch planach, z postacią zabawnego oryginała pośrodku.

„Katastrofa“ Maszyńskiego, dużo gorsza od poprzedniego utworu autora, który już debiutował jako komedjopisarz, należy do rodzaju krotchwil, wprowadzających na scenę kilka typów charakterystycznych na tle scenicznie związanego wątku miłosnego. Nietylko jednak postaci negatywne, również i dodatnie w zrozumieniu autora, grzeszą prymitywizmem i zbyt małym, nawet jak na lekką komedję, pogłębieniem charakterów.

Teatry Polski i Mały w omawianym sezonie znajdowały się w bardzo trudnym położeniu materialnem. Można powiedzieć bez przesady, że prowadzone były dzięki ofiarności osobistej artystów, którzy otrzymywali swoje bardzo skąpe wynagrodzenia proporcjonalnie do wpływów kasowych. To też wynik repertuarowy uznać można za dość pomyslny. W szczególności podkreślić należy dość duży odsetek sztuk polskich (stosunek 8:7 na korzyść utworów polskich).

Teatr Ateneum w tej fazie swej działalności, którą firmuje Stefan Jaracz (od sezonu 1930/31), odznacza się skłonnością do sztuk o charakterze społecznym. Nie wyczerpuje to jednak działalności tego teatru i nie charakteryzuje ściśle jego oblicza. Na plan pierwszy wysuwa się pasja do odnawiania teatru nie z punktu widzenia zagadnień artystycznych wyłącznie, lecz zainteresowań widowni. Ateneum eksperymentuje pod względem repertuarowym i pod względem inscenizacyjnym bez jakiegoś konkretniejszego programu: poszukuje różnych sposobów rozruszania teatru, uczynienia go tworem bardziej żywym, integralniej tkwiącym w życiu społecznych warstw szerokich.

Stąd pewna dziwność repertuaru, którego każda pozycja, udana czy nieudana, posiada cechy wysokiej ambicji i, zbyt intuicyjnych może, lecz prowadzonych z szczerością i pasją, poszukiwań.

Najbardziej charakterystyczne dla tego repertuaru są trzy sztuki typu filozoficzno-społecznego, nierównego zresztą, poziomu. Więc przede wszystkim debiut powieściopisarza Janusza Korczaka, który w utworze bardzo nieskoordynowanym formalnie, nierównym co do swej wartości, łączącym partje bardzo interesująco z momentami banalnemi,

starał się dać dramatyczny osąd naszej współczesności, tego szaleństwa ludzkości, chorej na przeróżne i dziwaczne choroby, a dające się uleczyć tylko przez osobistą dobroć każdego poszczególnego człowieka. „Senat szaleńców“ poza tą jedną nutą pozytywną właściwie nie odsłania samego autora: pod postaciami różnych szaleńców wypowiadają się tu najróżniejsze poglądy, z których prawie każdy zawiera jakieś ziarno prawdy, lecz każdy jest pewnym wynaturzeniem rzeczywistości.

„Szkoła obłudy“ Jules Romainsa też nie jest wolna od usterek formalnych, składa się bowiem z świetnej dramatycznej ekspozycji pierwszego aktu i dość luźnego reportażu następnych. Zagadnienie, które jest treścią tej sztuki, z innego punktu widzenia daje przekrój niemożliwości naszej epoki. Bohater utworu, pragnąc się uniezależnić od nieznosnych kajdan rzeczywistości społecznej, poszukuje różnych sposobów wyjścia poza nawias społeczeństwa, aby dojść w końcu do przekonania, że jedyną drogą ku temu — jest właśnie hipokryzja. Ona pozwala na podwójne życie, życie oficjalne niejako człowieka i życie osobiste.

Zwykłym reportażem jest sztuka Mihaly'ego „Mam lat 26“, poświęcona życiu zredukowanego urzędnika, nie wnosi ona jednakże nic ciekawego do zagadnienia społecznego, które pod różnemi postaciami istnieje zawsze i nazywa się nędzą wydziedziczonych.

Drugą grupę repertuaru Teatru Ateneum tworzą dwie sztuki polskiego repertuaru retrospektywnego: „Damy i Huzary“ i „Panna Maliczewska“. Pierwsze z tych przedstawień miało być, wedle słów Jarczaka, odbronzowaniem Fredry, przywróceniem mu humoru i wesołości. Uzyskano to przez bardzo silne podkreśloną karykaturę charakteryzacji i gry aktorskiej, istotnie zdobywając na widowni dużo śmiechu, ale też i zatracając takie walory komedji Fredrowskiej, jak precyzję dialogu i bardziej subtelne cechy gry aktorskiej. Dla kontrastu jakby — zagrano „Pannę Maliczewską“ w ramach drobiazgowego realizmu, uzyskując znakomity rezultat artystyczny w precyzji dialogu i grze aktorów.

Trzecia grupa — to reportaże historyczne. Takim bowiem reportażem historycznym jest w przeróbce rosyjskiej słynna „Śmierć Dantona“ Büchnera, przedstawiająca dość chaotycznie znany fragment wielkiej rewolucji, obejmujący śmiertelną walkę Dantona z Robespierrem. Reportaż Porché, przedstawiający życie Lenina od paryskich czasów z przed roku 1905-go aż po śmierć na czerwonym tronie Rosji, posiada mnóstwo ciekawego materiału historycznego, czasem przedstawianego

w interesującym skrócie scenicznego symbolizmu, przerasta jednak w rezultacie tematem artystyczne możliwości autora. Wreszcie sztuka Afigenowa „Strach“, odsłaniająca ciekawy i dość bezstronnie przedstawiony wycinek życia współczesnej Rosji sowieckiej, odcinek życia uczonych, mimo zaokrąglonej akcji dramatycznej jest też raczej reportażem: historycznym, gdyż przenosi nas w warunki życia zupełnie odrębne od znanych nam z autopsji, reportażem, gdyż waga niezwyklej rzeczywistości jest w sztuce o wiele wymowniejsza, niż artystyczna obróbka autora.

Trzy pozostałe teatry dramatyczne Warszawy w omawianym sezonie nie mogą być nazwane teatrami stałymi. Teatr Melodram był doręczywą imprezą b. zespołu Teatru Wielkiego we Lwowie, skąd przybył do Warszawy na czele z dotychczasowym dyrektorem dramatu lwowskiego, L. Schillerem. Zespół ten zdołał wystawić w Warszawie po raz pierwszy reportaż historyczny o „Sprawie Dreyfusa“, oraz pokazał dwie komedje muzyczne, grane w poprzednim sezonie we Lwowie. Z tych pierwsza została całkowicie przepracowana przez Schillera, który z bezpretensjonalnej komedjo-operetki starał się uczynić widowisko o charakterze dokumentarnym dla czasów krakowskiego „Życia“.

Teatr im. Żeromskiego nie dawał widowisk ciągłych i w jednym miejscu, lecz starał się utrzymać przy życiu, grając w salach wybitnie nie nadających się do tego celu, operując zespołem przygodnym i repertuarem przeważnie wartościowym i ambitnym, wymagającym jednak większych środków technicznych. Z wystawionego repertuaru niezwykle interesująco wyróżnił się debiut sceniczny Janiny Morawskiej, która w bardzo oryginalnej i swoistej formie dała udaną próbę dramatu syntetycznego.

WŁADYSŁAW ZAWISTOWSKI

TEATR KATOWICKI

D R A M A T.

a) utwory polskie:

1. *Ruszkowski R.*: Wesele Fonsia — w 3 aktach. — (17 r.).
2. *Fredro A.*: Pan Jowialski — w 4 aktach (5 odsłon). — (14 r.).
3. *Wierzbński M.*: Kajzer — w 3 aktach. — (9 r.).
4. *Danielewski C.*: Pod Gwiazdźstą Bandera — w 6 obr. — (21 r.).
5. *Siedlecki G.*: Ich synowa — w 3 aktach. — (11 r.).
6. *Fredro A.*: Damy i huzary — w 3 aktach. — (13 r.).
7. *Wiśniewski I.*: Odzyskane serce. — (6 r.).
8. *Kamiński J.*: Krakowiacy i Górale. — (4 r.).

b) utwory tłumaczone:

1. *Verneuil L.*: Radość kochania — w 4 aktach. Tł. I. Poraska. — (11 r.).
2. *Raupach E.*: Młynarz i jego córka — w 5 aktach (10 obr.). — (6 r.).
3. *Franck B.*: Tosiek — w 3 aktach. Tł. prof. Ligoń. — (11 r.).
4. *Ernest Fr. i Bach Er.*: Hiszpańska mucha w 3 aktach. — (19 r.).
5. *Madis E. i Boucard R.*: Matrykuła 33 — w 3 aktach (10 obr.). Tł. Edw. Woroniecki. — (8 r.).
6. *Veber P. i Madis E.*: Spódniczka czy toga — w 3 aktach (4 obr.). Tł. Edw. Woroniecki. — (5 r.).
7. *Benedetti i Dozzi*: Biała Dama — w 3 aktach. Tł. Z. Jachimecka. — (2 r.).
8. *Hirszfeld L.*: Interes z Ameryką — w 3 aktach. Tł. M. Wilecki. — (6 r.).
9. *Deval J.*: Ukochany — 3 aktach. Tł. Jan Śmiechowski. — (5 r.).
10. *Shaw B.*: Nigdy nic nie wiadomo — w 4 aktach. Tł. F. Sobieniowski. — (3 r.).
10. *Brandon T.*: Ciotka Karola w 3 aktach. — (2 r.)

OPERA

1. *Lehar Fr.*: Paganini — w 3 aktach. Tł. T. Wołowski i Edw. Domański. — (17 r.).
2. *Lehar Fr.*: Hr. Luksemburg — w 3 aktach. Tł. A. Kitschman i L. Śliwiński. — (19 r.).
3. *Gilbert J.*: Ks. Ollala — w 3 aktach. Tł. W. Rapacki. — (20 r.).
4. *Strauss O.*: Bohaterowie — w 3 aktach. Tł. A. Kitschman. — (13 r.).
5. *Lehar Fr.*: Cloelo — w 3 aktach. Tł. K. Tom. — (12 r.).
6. *Benatzky R.*: Noc w San Sebastjano — w 3 aktach. Tł. T. Wołowski i Jera. — (16 r.).
7. *Lehar Fr.*: Wesoła Wdówka — w 3 aktach. Tł. A. Kitschman i L. Śliwiński. — (11 r.).
8. *Jacobi W.*: Targ na dziewczęta — w 3 aktach. Tł. A. Kitschman. — (12 r.).
9. *Kalman E.*: Ks. Czardaszka — w 3 aktach. Tł. A. Kitschman. — (13 r.).
10. *Zeller K.*: Ptasznik z Tyrolu — w 3 aktach. Tł. C. Danielewski. — (4 r.).
11. *Jarno J.*: Krysia Leśniczanka — w 3 aktach. Tł. W. Rapacki. — (25 r.).

PRZEDSTAWIENIA NA PROWINCJI:

Królewska Huta — 16 przedstawień, Giszowiec — 6, Ruda — 4, Bielsko — 15, Tarnowskie Góry — 13, Nowy Bytom — 9, Lipiny — 6, Rybnik — 13, Knurów — 5, Pszczyna — 4, Radzionków — 1, Siemianowice — 4, Świętochłowice — 7, Mikołów — 9, Brzeziny ŚL. — 3, Pawłów — 4, Cieszyn — 2, Bielszowice — 1, Lubliniec — 1, Jaworzno — 1, Będzin — 3, Dąbrowa Górnicza — 3. Razem 130 przedstawień.

PRZEDSTAWIENIA NA ŚL. OPOLSKIM:

Bytom — 4 przedstawienia, Zabrze — 4, Zaborze — 1, Mikulczyce — 1, Wieszowa — 1, Gliwice — 1, Zerniki — 1, Wielkie Strzelce — 1. Razem 14 przedstawień.

Z KOŃCEM SEZONU 1931/32 UPŁYNEŁO PEŁNYCH 10 LAT istnienia i działania Teatru Polskiego w Katowicach, spełniającego ważną misję szerzenia kultury polskiej po obu stronach kordonu oddzielającego ludność polską województwa śląskiego od tej, którą los

pozostawił w obrębie granic państwa niemieckiego. Rocznicy tej nie święcono uroczystości, nie mniej przeto stwierdzić należy, że przez 10 lat teatr katowicki zasłużył się dobrze sprawie polskiej, budząc uśpionych i zobojętniałych narodowo, każąc ich sercom drgać rytmem swojskim i zbierać z siebie powierzchowną powłokę kultury germańskiej, jaką w ciągu długich wieków niewoli starano się ich powlec. Ze scen różnych miast województwa śląskiego, gdzie występował teatr katowicki, oraz ze scen teatrów w Bytomiu, Zabrze, Gliwicach, Raciborzu i tylu innych miejscowości Śląska Opolskiego rozchodziło się słowo polskie, rozlegały się dźwięki muzyki narodowej. Śląsk poznał wszystkich autorów scenicznych polskich, zaznajomił się z twórczością kompozytorów polskich w pierwszorzędnym wykonaniu naszych artystów.

Na Górnym Śląsku, gdzie kultywowanie pieśni polskiej należy do chlubnych tradycji i gdzie w czasach ucisku narodowego było jedyną dozwoloną formą wypowiedzania uczuć, muzyka natrafia na grunt podatny. Dla wszystkich zrozumiała i dostępna opera polska spotkała się tutaj z gorącym przyjęciem. Nie darmo w Katowicach wystawiono pierwszy w Polsce pomnik Moniuszce, gdyż opera polska w Katowicach nauczyła publiczność śląską cenić go.

Teatrem Polskim w Katowicach zarządza i odpowiada zań finansowo i moralnie Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego, którego Zarząd stara się o fundusze, potrzebne na jego prowadzenie i wspólnie z czynnikami subwencjonującymi Towarzystwo a mającymi swych przedstawicieli w zarządzie, rozstrzyga koleżeńlnie najważniejsze sprawy: oznacza typ teatru, ustala repertuar, uchwała budżet i t. p. Delegatem Towarzystwa celem bezpośredniego administrowania teatrem jest od r. 1927 dyrektor p. Marjan Sobański.

Chcąc zobrazować działalność teatru śląskiego w jednym sezonie trudno to uczynić, wyodrębniając ten sezon z całości pracy teatru. W ciągłości rozwoju Teatru Polskiego w Katowicach da się zaobserwować, jak od roku 1922 zjednywa on sobie publiczność, jak powoli ją wciąga w sferę swego oddziaływania, zapoznaje się z jej gustami, nawiązuje kontakt z prowincją i Śląskiem Opolskim, słowem, jak staje się tym czynnikiem, który w życiu kulturalnym Śląska zdobywa sobie należną pozycję i może wreszcie poszczycić się niemałym dorobkiem artystycznym i sukcesem moralnym. A przyznać trzeba, że ze względu na wyjątkową strukturę społeczną i kulturalną publiczności śląskiej oraz ze względu na liczne, a niejednokrotnie wprost sprzeczne, zadania,

jakie ma do spełnienia teatr śląski, z niemałymi musi się porać trudnościami.

Element napływowy, przybyły z różnych dzielnic Polski, nadający tu przeważnie ton a mający różne upodobania i różny poziom wymagań, nie licząc się częstokroć z miejscowymi warunkami, radby widzieć w teatrze to, co się wystawiało lub wystawia w Warszawie, Krakowie i Lwowie i to conajmniej na tym samym poziomie wykonania. A przecież teatr winien przede wszystkim obsłużyć publiczność tubylczą o gustach wręcz odmiennych: robotników, małomieszczan i rolników. Publiczność ta szuka w teatrze zabawy lub silnych, prostych wzruszeń, chce się śmiać i płakać, cieszy się i przeżywa widowiskiem, dającem dużo ruchu i zdarzeń na scenie; wymaga ona sztuk pojęciowo przystępnych, a widowiskowo zajmujących — śpiewu, muzyki i tańca. Są wreszcie ludzie, którzy wyłącznie chcą bawić się w teatrze, szukają pogody, beztroskiego, zaprawnego pikanterję żartu i wytchnienia. Dla tych najsympatyczniejszą jest operetka. Idzie na nią każdy — inteligent i robotnik. Są wreszcie bardzo liczni amatorzy muzyki poważniejszej, którzy przepadają za operą. Opera katowicka ma zresztą ważne znaczenie w tym sensie, że tu na pograniczu, a w szczególności po niemieckiej stronie Śląska reprezentuje polską twórczość muzyczną, przemawiając językiem dla wszystkich zrozumiałym. Zwinięcie obecne w Katowicach działu muzycznego wprowadziło ten stan, że teatr niemiecki, przyjeżdżający z Bytomia do większych miast województwa, a posiadający dział muzyczny (operę i operetkę) ściąga nietylko niemiecką ale i polską publiczność, nie mając z naszej strony przeciwnika.

Wreszcie do ważnych zadań teatru śląskiego należy wychowanie młodego pokolenia i zapoznanie go z arcydziełami sztuki dramatycznej oraz udostępnienie młodzieży szkolnej teatru na specjalnie urządzone dla niej przedstawieniach. Towarzystwo Przyjaciół Polskiego Teatru spełnia tę misję, aranżując przedstawienia szkolne i koncerty.

Na jakież trudności natrafia się przy układaniu repertuaru, przy zestawieniu zespołu aktorskiego, przy organizacji pracy! Zważyć należy, że ze względu na prędkie przesycenie terenu każdym przedstawieniem trzeba stosować szybką zmianę repertuaru. Jak tu przy niemal co tygodnia wystawianej nowej premierze przygotować starannie sztukę zwłaszcza, że pracę przerywają ustawiczne wyjazdy na prowincję, gdzie grać przychodzi niejednokrotnie przy wprost katastrofalnych warunkach?

W sezonie 1931/32 liczył zespół teatru katowickiego w dziale dramatu i operetki — gdyż te dwa działy uruchomiono w tym sezonie — wraz z personelem technicznym 117 osób. Dramatem kierował Władysław Ryszkowski przy współpracy reżyserskiej p. Zygmunta Biesiadeckiego. Sezon rozpoczęto „Weselem Fonsia“ — Ruszkowskiego dopiero w połowie października — do tego bowiem czasu trwała wojna z ZASP-em! Inauguracyjne to przedstawienie przygotowano bardzo starannie i zagrano koncertowo. W odstępach czasu mniejwięcej dziesięciodniowych wystawiono następujące sztuki autorów polskich: „Pan Jowialski“ — A. Fredry; „Kajzer“ — Macieja Wierzbńskiego — żywo przyjęty przez publiczność śląską jako sztuka oświatowo-propagandowa, spotkał się z protestem ze strony prasy niemieckiej i co znamiennejsze ze strony katowickiej „Polonji“; wodewil C. Danielewskiego „Pod gwiazdzistą banderą“, cieszący się dużym powodzeniem i długo nie schodzący z afisza na prowincji; „Damy i Huzary“ Al. Fredry; „Odzyskane serce“ Wiśniewskiego, przedstawienie dla młodzieży; „Ich synowa“ Siedleckiego i „Krakowiacy i Górale“ Kamińskiego, przedstawienie zagrane na wolnym powietrzu. Z autorów obcych wystawiono: „Radość kochania“ L. Verneüla; na Zaduszki „Młynarz i jego córka“ Z. Raupacha; „Tosiek“ („Burza w szklance wody“) B. Francka, zlokalizowane i przystosowane do gwary śląskiej przez S. Ligonias; „Hiszpańska mucha“ Fr. Ernesta i E. Bacha; „Matrykuła 33“ E. Madisa i Boucarda; „Spódniczka czy toga“ Vebera i Madisa; „Biała Dama“ Benedettiego i Dozziego; „Interes z Ameryką“ L. Hirszfelda; „Ukochany“ J. Devala; „Nigdy nic nie wiadomo“ B. Shawa; „Ciotka Karola“ T. Brandona.

Operetka rozwijała się pod kierunkiem znakomitego artysty Marjana Domosławskiego. Orkiestrą liczącą 26 osób dyrygował Jarosław Leszczyński i Kazimierz Tomaszewski. W skład zespołu operetkowego wchodził chór w liczbie 24 osób i balet złożony z 12 osób.

W szybkim tempie wystawiono: „Paganiniego“ Fr. Lehara; „Hrabiego Luksemburga“ Fr. Lehara; „Księżniczkę Ollala“ J. Gilberta; „Bohaterów“ O. Straussa; „Cloclo“ Fr. Lehara; „Noc w San Sebastjano“ R. Benatzkiego; „Wesołą wdówkę“ E. Kalmana; „Targ na dziewczęta“ W. Jacobiego; „Księżniczkę Czardaszkę“ E. Kalmana i „Ptasznika z Tyrolu“ K. Zellera.

Oceniając sezon 1931/32 w porównaniu z innemi sezonami zaliczyć go należy może nie do najlepszych ale w każdym razie udanych i pod względem artystycznym i co do frekwencji publiczności, która prze-

ciężnie utrzymywała się na wysokości 60% pełnych kompletów. W sezonie tym dano w ciągu 7 miesięcy 27 przedstawień dla młodzieży oraz 52 przedstawienia popularne po niezwykle niskich cenach. Bezpłatnych biletów dla bezrobotnych wydano różnym organizacjom społecznym i oświatowym 17.968.

Mimo stosunkowo dobrej frekwencji przeciętne wpływy kasowe teatru były dość słabe, co tłumaczy się niezwykle niskimi cenami biletów wstępu oraz obowiązkiem wyjazdów na prowincję a zwłaszcza na Śląsk Opolski. Wyjazdy te (przeciętnie 2 razy w tygodniu) wobec kolosalnych kosztów przejazdu licznego zespołu oraz wydatków na reklamę miejscową, najem sali, opału, straż ogniową etc., przy równocześnie wprost śmiesznie niskich cenach biletów, są w wysokim stopniu deficytowe. Niedobór przy jednym przedstawieniu wynosi przeciętnie około 1.000 zł.

Dalszem utrudnieniem, które w końcu doprowadziło do zwinięcia działu muzycznego jest nałożony na Towarzystwo Przyjaciół Teatru Polskiego przez związki zawodowe zatrudnienia i opłacania artystów i pracowników przez pełnych 12 miesięcy podczas kiedy sezon teatralny na Śląsku może trwać najwyżej przez 7 miesięcy.

W przeciwieństwie do tego stanowiska związków zawodowych okazują artyści, pracujący w teatrze katowickim, wiele zrozumienia dla ważności misji, jaką ma on do spełnienia, a niejednokrotnie świecą przykładem zaparcia się i poświęcenia wobec ciężkich warunków pracy. Także ze strony prasy śląskiej spotyka się teatr naogół z życzliwym ustosunkowaniem i uznaniem, jak zresztą na to ze względu na swój charakter placówki propagandowej zasługuje.

WŁADYSŁAW MIEDNIAK

TEATR KRAKOWSKI

a) utwory polskie:

1. *Słowacki Juliusz*: *Mindowe* — (3.X-31);
2. *Mickiewicz Adam*: *Dziady* — (31.X);
3. *Wyspiański Stanisław*: *Wyzwolenie* — (11.XI);
4. *Zabłocki Franc.*: *Fireyk w zalotach* — (14.XI);
5. *Wiśniewski Józef*: *Odnalezione serce* — (4.XII);
6. *Hertz Adolf*: *Młody las* — (5.XII);
7. *Winawer Brunon*: *Prosto truteń* — (19.XII);
8. *Rydel Lucjan*: *Betleem Polskie* — (26.XII);
9. *Zapolska Gabr.*: *Panna Maliczewska* — (9.I-32);
10. *Szaniawski Jerzy*: *Fortepian* — (20.II);
11. *Morstin Hieronim*: *Dzika Pszczoła* — (5.III);
12. *Czyżowski K. A.*: *Virtuti Militari* — (18.III);
13. *Fredro Aleksander*: *Damy i Huzary* — (3.V);
14. *Wąskowski Antoni*: *Makryna* — (12.V);

15. *Rostworowski K. H.*: U mety — (15.V); 16. *Krumłowski K.*: Królowa przedmieścia — (4.VI).

b) utwory tłumaczone:

1. *Benavente Jacinto*: Krąg interesów — (10.X-31); 2. *Fodor Władysław*: Rabunek u jubilera — (17.X); 3. *Rice Elmer*: Ulica — (24.X); 4. *Raupach Ernest*: Młynarz i jego córka — (1.XI); 5. *Achard Marceli*: Mistigri — (28.XI); 6. *Frank Brunon*: Burza w szklance wody — (12.XII); 7. *Lucy Mary*: Dziewczyna i hipopotam — (31.XII); 8. *Madis A. i Boucard R.*: X-33 — (16.I-32); 9. *Mareland Leopold*: Baltazar — (21.I); 10. *Moncey Edward*: Pan naczelnik to ja — (30.I); 11. *Doillet Laurenty*: Kłopoty Bourrachona — (6.II); 12. *Eurypides*: Ifigenja w Aulidzie — (13.II); 13. *Rocca Gino*: Tragedja bez bohatera — (27.II); 14. *Engel A. i Horst J.*: Raj oprysków — (12.III); 15. *Goethe J. W.*: Egmont — (2.IV); 16. *Andrejew Leonidas*: Ten, którego biją po twarzy — (9.IV); 17. *Mereżkowski D.*: Car Paweł I. — (16.IV); 18. *Bakony Karol*: Żółta rękawiczka — (30.IV); 19. *Hodges i Percyval*: Hau-hau — (21.V); 20. *Lenz Leon*: Perfumy mojej żony — (28.V).

Dyrektor artystyczny: Teofil Trzeciński.

SCENA KRAKOWSKA, IDĄCA JAK WSZYSTKIE NIEOMAL polskie placówki kulturalne w bliskim towarzystwie kryzysu, miała u wstępu do nowego sezonu zagadnienie niełatwe. Przykre względy finansowe doradzały podstępnie niżenie poziomu repertuaru w celu zdobycia jak najszerszego zasięgu i uzyskania możliwej frekwencji, natęmiast wspaniałe tradycje jednej z najświetniejszych scen polskich i chlubne ambicje dumnego ze swych wartości kulturalnych miasta kładły słuszną tamę reorganizacji repertuaru. Stąd też długoletni dyrektor sceny Teofil Trzeciński w ostatnim roku swej 11-letniej działalności teatralnej w Krakowie doszedł do mety pośrednią drogą. Miejscami zagarniała ona bogatą przestrzeń, kierując się odważnie do leż kultury narodowej i skarbcza zagranicznej wielkiej sztuki, chwilami natomiast odginała się w niecelowe i wręcz niebezpieczne zakosy. Uzyskaną doborową nieomal jednolitość i imponujące zestawienie polskiego repertuaru pogrążono mimowoli w nieco kolorowej mieszaninie sztuk zagranicznych, co nie pozwala uchwycić zasadniczej linii działalności.

Toteż nim przejdziemy do szkicowego przeglądu ważniejszych pozycji repertuaru, właściwsze będzie zaznajomienie się z ogólnym skrótem statystycznym.

Zastarzały od lat system dawania nowych sztuk co sobotę postawił scenę w szeregu najbardziej zapracowanych teatrów w Polsce, czego do-

wodem 36 sztuk wystawionych w sezonie. Ta nadmierna częstość wprowadzania nowości, obok pewnej zalety, jaką jest bezsprzecznie szersza rozpiętość repertuaru, ma jednak znaczniejsze wady. System ten zaznajał wprawdzie społeczeństwo z nowościami, nie daje natomiast możliwie najpełniejszych wyników pracy teatru. Gubi się w nim zasada, że teatr idzie nie rozrzutnością, lecz skupieniem wysiłku. Kilka sztuk, które padły w Krakowie, mogłyby zdobyć lepszy sukces, gdyby porwały grą i precyzją wykonania. I scena pozastoleczna może bowiem wysiłkiem wspólnym zdobyć wręcz zadziwiające powodzenie, że wspomniemy, pamiętny zresztą dla dyrektora Trzczińskiego sukces „Orlątko” na scenie krakowskiej w r. 1920/21, które osiągnęło 56 przedstawień. Dowodu atoli na możność zdobycia zadowalającej frekwencji niepotrzebnie zresztą szukamy w odleglejszych latach, leży on wszak, w nagości swojej oczywisty, w zestawieniu omawianego tutaj repertuaru. Sztuki reżysersko wysoko opracowane i szczególnie troskliwie przygotowane, jak „Car Paweł I”, „Ulica”, lub bodaj z podrzędniejszego repertuaru „Królowa Przedmieścia”, która przyciągnęła stronę dekoracyjną, dały nągół duże powodzenie; np. „Car Paweł” 15 przedstawień, „Ulica” 27, „Królowa Przedmieścia” 36. Są to duże wyniki, jeśli się ma na oku przeciętną frekwencję całoroczną (1 sztuka 9 przedstawień).

Liczyby zamykające działalność teatru przedstawiałyby się następująco. Wystawiono ogółem sztuk 36 w ciągu 344 przedstawień. Premjer wprowadzono poważną ilość 27 przy 9 wznowieniach dawniejszego repertuaru. Stosunek dzieł autorów polskich do utworów obcych wypadł niestety na niekorzyść literatury polskiej, która obsadziła 17 pozycji, ustępując w liczbie 19-tu sztukom zagranicznym. Bilans o tyle bardziej zastanawiający, że frekwencja sztuk obcych, obliczona według częstości przedstawień była niższą od frekwencji sztuk polskich (polski repertuar 1:8, obcy 1:7).

Te ostatnie dane dopraszają się ostrzejszych zabiegów chirurgicznych. Zasłużonemu dyrektorowi przypomnijmy na tem miejscu godne najwyższego uznania wyniki z jego dawniejszej chlubnej pracy na krakowskiej scenie. W pierwszym roku pracy, objętej po poprzedniku Grzymale-Siedleckim, t. j. w sezonie 1918/1919 widzieliśmy 25 (!) sztuk polskich a zaledwie 11 obcych, w r. 1919/20 — 25 sztuk polskich, 11 obcych, w roku 1920/21 — 21 polskich i 14 obcych. Sam się nam pcha pod rękę jeszcze jeden nieoczekiwany argument. Tak wielka przewaga sztuk polskich w dawniejszych latach urodzaju rodzimego repertuaru

nie szła bynajmniej równolegle z frekwencją. Naodwrot bowiem wtenczas sztuki polskie miały słabszą frekwencję (polskie 1:9, obce 1:13).

Co ciekawsze w ostatnim repertuarze zagranicznym poza czterema czy pięcioma sztukami („Car Paweł I“, „Egmont“, „Krag Interesów“, „Ulica“) spotykamy bezwartościowe sztuczdyła, które nie przedstawiały wartości artystycznej ani nawet finansowo eksploatacyjnej. Publiczność krakowska stanowiła tu pierwszorzędne jury. Najgorzej szły najgorsze sztuki. Zawiódł więc zawołany na pomoc dla kasy — fachowiec, здаwałoby się w tej dziedzinie, — detektyw, złodziej u jubilera, bandyta, wchodzący przez rozbite okna, cały raj opryszków i 33 przebierań tajemniczego szpiega X. Te rzeczy szły najgorzej („Raj Opryszków“ 5 razy, „Rabunek u Jubilera“ 6, „X-33“ 7 razy). Porównanie każdej tej nowości zagranicznej z którąkolwiek z pod ręki lichszą sztuką polską wypadnie na niekorzyść importowanych specjalów. Czułość dyrekcji na tego rodzaju repertuar obcy okazała się zbyteczna. W teatrze natomiast działo się równocześnie co innego. „Dziady“ szły razy 12, „Dzika Pszczoła“ 13, „Ifigenja w Aulidzie“ (tekst Kasprowicza) 12, „Propostu Truteń“ 11.

Nasycenie sceny repertuarem rodzimym było pożądane. Co więcej, z cyfr przemawia wytrwanie społeczeństwa przy repertuarze wartościowym. Prawdziwe dzieło sztuki przegryzło się zwycięsko przez kataklizm finansowy i stało się twardsze od kryzysu.

Odmierzmy jednak sumiennie sprawiedliwość.

W zakresie wystawionego kompletu sztuk polskich, które w opracowaniu zaszczycone były szczególniejszą opieką, udało się teatrowi uzyskać duże wyniki. Zestawienie twórczości polskiej obejmuje przeważnie pierwszorzędny repertuar wznowiony (Mickiewicz, Fredro, Zabłocki, Słowacki, Wyspiański), 2 ciekawe prapremjery „Dzika Pszczoła“ Morstina i „Poprostu Truteń“ Winawera, dalej 9 premier niepośledniej wartości zarówno pod względem tekstu jak i wykonania, że wspomnimy świetnie inscenizowaną „Ifigenję w Aulidzie“ — zaliczoną do repertuaru polskiego ze względu na tekst Kasprowicza, „Mindowego“ Słowackiego, subtelny „Fortepian“ Szaniawskiego oraz przekonującą psychologicznie sztukę Rostworowskiego „U Mety“, która stanęła na czele nowego polskiego repertuaru.

W jednym zdaniu ujmijmy narzucające się uwagi. W „Mindowym“ dano nam ciekawą i trafną inscenizację, zasadzającą się na umiejętnym przegrupowaniu scen i uzyskaniu ekonomji dramatu, przyczem nadano

widowisku doskonałą oprawę dekoracyjną. „Dziady“ weszły na scenę w nowej realizacji scenicznej Teofila Trzcńskiego w miejsce dotychczas obowiązującej w Krakowie inscenizacji Wyspiańskiego. Nowa forma starała się wydobyć jednolitość dramatu, w którym to celu pominięto kilka nader ważnych miejsc tekstu jak scena u Nowosilcowa i końcowy obrzęd „Dziadów“. O wiele bardziej udałe i wartościowe było w zupełności nowy sposób pomyślane rytmizowanie chórów i opracowanie gry zespołowej.

„Wyzwolenie“ Wyspiańskiego wybiegało nieco poza ramy dawniejszej inscenizacji. Jako jedną z ważniejszych zmian wprowadzono realistyczne ujęcie sceny masek, które zastąpiono rozmową żywych ludzi. Gruntowne przestudjowanie ról i umiejętnie stosowana gestykulacja podniosły wartość tego realistycznego ujęcia, poraz pierwszy — rzeczy można — udostępniając widzom zrozumienie tekstu. Zaproszony na gościnne występy Osterwa dał w roli Konrada kreację wielkiej miary, która go w następnym sezonie poprowadziła po laury państwowej nagrody teatralnej.

Dwie prapremjery polskie „Poprostu Truteń“ i „Dzika Pszczoła“ zapoznały słuchaczy z współczesną polską twórczością komedjową. Sztuka Winawera, zręcznie pomyślana, ujęła przekonywającą satyrą, w której przetopiono dowcipnie aktualną współczesność. W zakresie lżejszego repertuaru zajęła ona wspólnie z „Dziką Pszczolą“ Morstina poczesne miejsce.

Dramat współczesny reprezentowali dwaj niedawni laureaci państwowej nagrody literackiej: Szaniawski i Rostworowski. „Fortepian“ Szaniawskiego koronkową subtelnością dialogu i wykwinnym tematem nie zdobył — mimo rzetelnych wartości — publiczności. Natomiast trzecia część trylogii Rostworowskiego „U Mety“ dobrała się ostro do głębi serc słuchaczy. Sztuka prawdziwością swą rzuciła się na widownię, policzując filistrów i snobów zwyciężkami zapasami autora ze snobizmem.

Rzadkim pietyzmem otoczono tragedję Eurypidesa „Ifigenję w Aulidzie“, której dano wspaniałe ramy dekoracyjne i trafną ilustrację muzyczną. Grę potraktowano realistycznie, wprowadzając jako nowość inscenizacyjną całkowite usunięcie chórów.

Pod względem pomysłowości dekoracyj zdobyła pierwsze miejsce „Królowa Przedmieścia“, której przydano dowcipnie ruchome groteskowe dekoracje, podpatrzone wśród fragmentów Krakowa.

Repertuar zagraniczny, scharakteryzowany już nieco w opracowa-

niu statystycznym, nie osiągnął wysokiego poziomu repertuaru polskiego. Nie dało się w nim dostrzec przekątni harmonijnej, która w dziale sztuk polskich prowadziła od wielkiej sztuki do schludnego ludowego widowiska. Linja repertuaru obcego staczała się z wielkich wyniosłości w karkołomny dół, nie prostując zygżaku na poziomie średniej jakości.

„Car Paweł I“ z fenomenalnym Stępowskim dał pod względem gry i reżyserji widowisko najlepsze w sezonie. Takiego ścisłego kontaktu duchowego z widownią i tak bezwzględnej sugestji sceny nie osiągnięto w żadnej innej sztuce. „Cara Pawła“ wypchnął reżyserko na pierwsze miejsce Józef Karbowski, który tą sztuką jak i „Ulicą“ wydobyl z siebie maksimum talentu reżyserskiego.

Wielki repertuar obcego pochodzenia znalazł nadto godną najwyższego uznania pozycję w wystawieniu „Egmonta“ w stulecie zgonu Goethego. Była to, zdaje się, jedyna znaczniejsza uroczystość teatralna, oddana przez Polskę wielkiemu poecie, zarazem tem świetniejsza, że podciągnięto w niej cały zespół teatralny do góry, nie szczędząc kosztów i pracy. Inscenizację w 12 obrazach oparł reżyser Trzciński na tekście premjery wejmarskiej z r. 1791, a więc nie według opracowania Schillera i Ifflanda z r. 1796. Stąd też pozostawiono poprzednie ugrupowanie scen oraz zatrzymano scenę z Regentką i Macchiavellim. Imponująco wykonany „Egmont“ stanowił wraz z „Carem Pawłem I“ właściwiwe zamknięcie zdrowej części repertuaru obcego.

Wyniki teatru krakowskiego w r. 1931/32 mimo potrąconych przez nas uwag są niepośledniej wagi, nie będzie zatem w tem żadnej przesady ni pobłażliwości, jeśli sumując pracę sceny, damy jej jedno z najlepszych miejsc we współczesnej polskiej hierarchji artystyczno-teatralnej. Nieuniknione wycieczki po złote runo okupił teatr wszechstronnością pracy i wspaniałym bilansem artystycznej działalności w dziedzinie wielkiej sztuki.

MICHAŁ RUSINEK

TEATRY LWOWSKIE¹

TEATR WIELKI.

a) utwory polskie:

1. *Rittner Tadeusz*: Wilki w nocy — komedja w 3 aktach. — (21.I-32 — 18 r.).
2. *Krumłowski Konstanty* · *Leon Schiller*: Królowa Przedmieścia — wodewil w 3 ak-

¹ Jest to redakcyjny skrót obszerniejszego studjum.

tach. — (2.II — 16 r.). 3. *Mickiewicz Adam*: Dziady — poema-widowisko w 5 częściach. — (18.III — 22 r.). 4. *Słowacki Juliusz*: Sen srebrny Salomei — romans dramatyczny w 3 aktach. — (9.VI — 6 r.).

b) utwory tłumaczone:

1. *Shaw Bernard*: Czarna dama z sonetów — 1 akt. Tłum. F. Sobieniowski. — (21.I-32 — 18 r.). 2. *Szekspir Wiliam*: Sen nocy letniej — komedja w 2 częściach. Tł. St. Koźmian. — (12.II — 19 r.). 3. *Baum Vicki*: Ludzie w hotelu — sztuka w 3 aktach. Tł. St. Standé. — (3.III — 26 r.). 4. *O'Neill Eugen G.*: Czarne ghetto — sztuka w 7 odsłonach. Tł. J. Chodecki. — (19.IV — 24 r.). 5. *Tretiakow Sergiusz*: Krzyczcie Chiny — łańcuch faktów w 9 obrazach. Tł. J. Janicki. — (16.V — 4 r.). 6. *Alberg M. i Hesse O.*: Śledztwo — sztuka w 5 aktach. Tł. J. Frühling. — (30.V — 7 r.). 7. *Larric Jacek*: Gorączka nafty — komedja w 3 aktach. Tł. J. Brodzki. — (3.IX — 16 r.). 8. *Schönthanowie Franciszek i Paweł*: Porwanie Sabineek — komedja w 5 aktach. — (27.IX — 4 r.).

TEATR ROZMAITOŚCI.

a) utwory polskie:

1. *Milaszewski Stanisław*: Drugie imię miłości — komedja w 3 aktach. — (5.II-32 — 7 r.). 2. *Kiedrzyński Stefan*: Szczęście od jutra — komedja w 3 aktach. — (1.III — 21 r.). 3. *Nalkowska Zofja*: Dzień jego powrotu — sztuka w 3 aktach. — (12.III — 10 r.).

b) utwory tłumaczone:

1. *Connors Barry*: Roxy — komedja w 3 aktach. — (16.I-32 — 45 r.). 2. *Maugham Sommerset*: Święty płomień — sztuka w 3 aktach. Tł. A. Donat. — (13.II — 20 r.). 3. *Shaw Bernard*: Mezaljans — komedja w 3 aktach. Tł. F. Sobieniowski. — (23.III — 26 r.). 4. *Camasio A. i Oxilia N.*: Młodość szumi — komedja w 3 aktach. Tł. E. Chaberski. — (30.IV — 15 r.). 5. *Hadges I. i Percyval A.*: Hau-Hau — komedja w 4 aktach. — (14.V — 25 r.). 6. *Doillet Laurenty*: Kłopoty Bourrachona — komedja w 3 aktach. — (31.V — 23 r.). 7. *Brandt Johannes*: Ostatnia noc Freda Kracka — komedja w 3 aktach. Tł. J. Strachocki. — (15.VI — 10 r.). 8. *de Flers R. i Caillavet A.*: Papa — komedja w 3 aktach. Tł. E. Śliwińska. — (28.VI — 3 r.). 9. *Verneuil Ludwik*: Tak się zdobywa kobiety — komedja w 3 aktach. Tł. J. Brodzki. — (10.IX — 15 r.). 10. *Achard Marcel*: Dziwni kochankowie (Mistigri) — sztuka w 3 aktach. Tł. Felicja Brandt. — (17.IX — 13 r.).

TEATR LETNI W KRYNICY.

utwory tłumaczone:

1. *Jochumson Feliks*: Jak stać się bogatym i szczęśliwym — komedja muzyczna. Tł. H. Zbierzchowski i L. Schiller. — (17.VII-32 — 5 r.). 2. *Szekspir Wiliam*: Co chcecie — komedja w 3 aktach. Tł. St. Koźmian. — (30.VII — 3 r.). 3. *Hauptmann Gerhardt*: Dorota Angerman — dramat w 3 aktach. Tł. J. Brodzki. — (19.VIII — 2 r.).

SEZON TEATRALNY 1931/32 WE LWOWIE NIE MOŻE BYĆ rozpatrywany odrębnie, sam w sobie. Wiąże się on najściślej z sezonem poprzednim (1930/31), tworząc łącznie okres zamknięty: dwulecie pracy Leona Schillera w teatrze lwowskim, które jest renesansem sceny lwowskiej. Wydana na łup rozmaitego rodzaju przedsiębiorców i dzierżawców, zepchnięta na najbardziej szary koniec scen prowincjonalnych — przez wiele lat poprzednich nie znaczyła się niczem w życiu teatrów polskich, prawie nie istniała.

Ten stan rzeczy uległ podstawowemu przeobrażeniu z chwilą objęcia lwowskiej sceny dramatycznej przez Leona Schillera, który wszedł jako kierownik artystyczny do nowej spółki dzierżawnej: Czapelski — Zaleski.

Schiller wyrósł w kręgu oddziaływań sceny krakowskiej na przełomie minionego i obecnego stulecia, sceny, którą tworzył Pawlikowski, po nim Solski i Kotarbiński, o którą zabiegał twórca „Wyzwolenia“. Ten wpływ zasadniczy dopełnił i europejskiej perspektywy nabrał przez długoletnią współpracę z E. Gordonem Craig'em, wielkim reformatorem współczesnego teatru. Stąd w przyszłej akcji Schillera zespoli się z jednej strony polska tradycja teatralna, wywodząca się z polskiego prymitywu scenicznego, z ludowych zabaw-widowisk, z Mickiewiczowskich postulatów wizjonerskich, rzuconych z katedry „Collège de France“, z prób ich urzeczywistnienia w twórczości Wyspiańskiego i z drugiej strony aktualna dążność reformistyczna, reprezentowana przedewszystkiem przez Craig'a. Ze skojarzenia i skrzyżowania tych dwu oddziaływań kształtowała się organizacja twórcza Schillera, najwybitniejszej postaci teatru powojennego w Polsce.

Schiller, w pierwszej fazie swej działalności (Warszawa, Łódź), podjąwszy i dokonawszy zwycięskiej walki z naturalizmem, doszedł do kongenjalnej inkarnacji polskiego dramatu romantycznego i poromantycznego. Okres lwowski Schillera należy już do drugiej fazy ewolucyjnej. Znaczy go nawrót do realizmu (oczywiście, dalekiego od przeciężonej manjery realistycznej teatru z przed wojny). Formizm wyemancypowany i uprawniony przez rewolucyjną działalność Schillera, teraz poddany zostaje treści, treści dnia dzisiejszego. Powstaje nowy kierunek repertuarowy: teatr aktualny, teatr społeczny, teatr problemowy i nowy styl, przystosowany do nowej tendencji treściowej: neo-realizm sceniczny.

Te zasadnicze wyjaśnienia były konieczne, aby wskazać jakby dwuwarstwowość działania Schillera w pierwszym sezonie lwowskim: z jednej strony ze względu na środowisko nie zarzuci on prób teatru monumentalnego, z drugiej da szereg widowisk, eksperymentujących w nowym neorealistycznym kierunku.

Ten ogólny rys sezonu 1930/31 roku stanowi tło, na którym należałoby ująć sezon 1931/32. Zachodzi jednak między nimi wielomiesięczna, burzliwa przerwa, wypełniona nie ruchem w teatrze, ale — wokół teatru. Nieporozumienia między miastem, przedsiębiorcami, kierunkiem artystycznym teatru sprawiły, że zespół dramatyczny wyjechał z Schillerem do Warszawy i tam zaczął pracę w teatrze „Melodram“ (obecnie „Kameralny“). We Lwowie naprędce sklecono zespół pod przewodnictwem znakomitej artystki Siemaszkowej.

Charakter czegoś improwizacyjnego, dorywczego miał ten teatr nie tylko pod względem aktorskim, inscenizacyjnym, dekoracyjnym, ale także i przede wszystkim pod względem repertuarowym. Linja repertuaru niesłychanie chaotyczna, nierówna, jakby popychana od premjery do premjery — charakteryzuje działanie imprezy, która trwała od października do grudnia. Następnie wysunięto kandydaturę Wilama Horzycy — kandydaturę bezwątpienia wyjątkową, i po długiej dyskusji zdecydowano wreszcie oddać mu teatr dramatyczny w dzierżawę z obowiązkiem prowadzenia dwu scen: Teatru Wielkiego dla sztuk o charakterze monumentalnym i Teatru Rozmaitości, jako sceny kameralnej.

Horzycy na szczęście udało się pozyskać Schillera na gościnny pobyt. W ten sposób i przez udział dekoratora Andrzeja Pronaszki wytworzyła się w teatrze lwowskim konjunktura personalna, która nakazywała w nim upatrywać kontynuację wielkiej a przedwcześnie zerwanej pracy Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie. Przegląd repertuaru i realizacji scenicznej dowiedzie, że nakazywała poniekąd słusznie.

W zakresie repertuaru monumentalnego dał ułamkowy sezon lwowski r. 1932 trzy reprezentacje: „Sen nocy letniej“ Szekspira (inscenizowany przez Edm. Wiercińskiego), „Dziady“ Mickiewicza i „Sen srebrny Salomei“ Słowackiego (oba utwory w ujęciu inscenizacyjnym L. Schillera). Wszystkie one dalekie były od traktowania tradycyjnego, szablonowego.

Pierwsza inscenizacja była zamierzeniem ambitnem. Wierciński założył dać koncepcję przeciwstawiającą się zbanalizowanemu ujęciu „Snu“ przez Reinhardta. Fantastyczne, czarodziejskie i czarowne ca-

pricio Szekspira — pragnął pojąć w duchu współczesności: nie jako *feerję* lasu, cud baśni, ale jako *alchemję* złudy, cud teatru. Nie *panteizm*, ale *jakby*: *panteatralizm* — leży u dna tej inscenizacji, która wyszła z wiary w urzekającą moc teatru, w jego zdolność narzucenia wizji najbardziej odległej od rzeczywistości życia.

Koncepcja ta, wyszedłszy z podłoża psychiki współczesnej, po środki realizacyjne odwołała się przede wszystkim — do teartu szekspirowskiego. Konwencjonalizm, antynaturalizm tego teatru, jednolitość jego konstrukcji, prostota skojarzyły się w przedstawieniu Wiercińskiego z nowoczesnymi prądami plastycznymi i nowoczesnymi zdobyczami techniki teatralnej, zwłaszcza techniki światła.

Wystawienie „Snu srebrnego Salomei“, dokonane przez L. Schillera, dało powód do polemiki szczególnego rodzaju. Jeśli przedstawienie dramatu Słowackiego w r. 1926 (Trzciński — Drabik) stało się powodem jaskrawej rewizji estetycznej, we Lwowie — zgodnie z ogólną psychozą, która otaczała pracę Schillera — podniesiono zarzuty o charakterze politycznym. „Realizacja „Snu srebrnego Salomei“ — twierdzono — stała się dla polskości darem Danaów na scenie“. Słowacki stał się prawie pisarzem z bolszewickiej agitki. Po raz pierwszy chyba wystawienie wielkiego, narodowego dramatu stało się zdradą przeciw narodowej „racji stanu“. Czyniono zarzut fałszerstwa inscenizacji.

Proces o fałszerstwo posiadał bezpośrednio źródło w niedostatkach estetycznych utworu. Reżyser wiedziony trafem odczuciem, szczyt poetyki dramatu — wieszczanie Wernyhory o losach Polski — przesunął na koniec widowiska, uczynił jego dominantą. Kończyło się ono słowami:

„A co dziś? Ja człek grobowy!
Pany! Wasz dom purpurowy
Niech śpi...“

Z opuszczenia czterech końcowych słów (zresztą później dla nieważności swojej restytuowanych): „i ja spaty budu“ — uogólniono na całą inscenizację zarzut „tendencyjnego fałszerstwa“. Po prawdzie zaś ten dopuszczalny zabieg wprowadził równowagę między romanzowym wątkiem „Snu“, a jego wizjonerstwem historjozoficznym, wyrażonem przez postać i słowa Wernyhory, który stał ośrodkiem, osią centralną, właściwym sprawcą zdarzeń ukazanych: widunem, który „rzeczy śniowne, pełne szumu i zamętu rozpowiada“. Przebieg dramatu stał się jakby wizją żywą lirnika-proroka, nieuchronnem urzeczywistnieniem się

tego, co ujrzał swemi tragicznie widzącemi oczyma w losie jednostkowym i zbiorowym.

Pojęcie „Snu“ przedewszystkiem jako dramatu Wernyhory dało widowisku jednolitość, zespoliło je organicznie. Idąc w tym kierunku, Schiller wydobył w niem ciężką, koszmarną, udręczającą wizyjność, tak zgodną z atmosferą tego dramatu. Jednocześnie jednak tę infernalną widzialność zrównoważył akcentem położonym na stronę muzyczną. „Sen srebrny“ jest dramatem podwójnej rzeczywistości: realnej i nadzmysłowej, widzialnej i muzycznej. Poza i ponad treścią zdarzeń realnych, ponad ludźmi i poza słowami wibruje nieustannie melodia duchowa, o której postaci mówią nieraz, że ją „słyszą“, że się w nią „zasłuchały“, którą poeta podkłada wyrazom i rytmom. Tę tonację muzyczną inscenizator wydobył i podkreślił: każde uniesienie mistyczne, każdy akcent w czynach i słowach, odniesiony do świata ponadzmysłowego brawił i podkładał muzyką, jakby obiektywizując, niejako udzielając widzowi tego, co jest udziałem osób działających na scenie.

Ta reprezentacja dowiodła, że ów „romans dramatyczny“ Słowackiego jest utworem o istotnym walorze scenicznym, o sile sugestywnej, nawet wręcz narkotyzującej. Przy całej dystansowości dla widza dzisiejszego fluid poetycki tego utworu okazał się nieślabnącej siły.

W środku pomiędzy omówionemi inscenizacjami z zakresu wielkiego repertuaru znajdują się „Dziady“ — dzieło sceniczne Schillera najwyższej dojrzałości i najwyższej miary.

Inscenizacja polegała na całkowitem zerwaniu z naturalizmem. Akcja utworu odbywała się w jednym tle zasadniczem, w pełnej prostoty i wymowy, jednobarwnej konstrukcji plastycznej, wyobrażającej wzniesienie, zwieńczone trzema krzyżami na tle niebios. Ta reminiscencja Golgoty była owym tonem podstawowym, który zespałał widowisko w strukturalną jedność, czynił z niego jedną sprawę martyrologii ducha indywidualnego i zbiorowego, sprawę zbawienia zbiorowości przez jednostkę ludzką i narodową. Na tle takiej stałej konstrukcji, jako element zmienny, kształtujący wymowę sceny w rozmaitych częściach poematu, występowały fragmenty architektury (np. ruiny kolumnowe, charakterystyczne dla epoki sentymentalizmu w prologu) oraz pojedyncze meble (np. klęcznik w scenie widzenia Ewy). Niekiedy te symboliczne akcenty, syntetyczne skróty, lokalizujące akcję, nabierały sensu całkowicie autonomicznego, jak olbrzymi krzyż na przodzie sceny w widzeniu X. Piotra.

Misterjum, które wyszło z *officium*, ze służby bożej w istocie swojej zrośnięte jest z muzyką i śpiewem. Stosownie do tego w inscenizacji Schillera nie tylko ilustrują one teatr, potęgują jego wzruszeniowe działanie, ale są jego nurtem najbardziej wewnętrznym, powiewem mistycznym, stanowią nieskończonościową perspektywiczność spraw dziejących się na scenie.

Inscenizator lwowski założył także usceniczenie całości wielkiego dzieła. Przedewszystkiem z luźnych fragmentów cz. I-ej skomponował ekspozycję dramatu. Lukę poematu, wskutek której ani zjawienie się pokutującej zjawy młodzieńca na obrzędzie wiejskim, ani jego spowiedź nie jest przygotowana, — wypełnił Schiller przedziwnie wymownym chwytem milczącego spotkania kochanków losem dla siebie przeznaczonych. Ten prolog zawiązuje wyraźnie linię dramatyczną widowiska i poddaje mu ton zasadniczy. Za cenę starannej selekcji, dla całości poświęcającej szczegóły mniej istotne (gawęda Kaprała, ballada o Poraju, wspomnienia Gustawa o domu i t. p.) — znalazła się scena w salonie warszawskim, wróciła też najcudowniej poetyczna scena widzenia Ewy, prawdziwe *cymelium* mistyki katolickiej.

Główny tytuł wielkości inscenizacji lwowskiej stanowi to, że najgłębiej pojęła zwartość, jedność dzieła Mickiewiczowego. U jej podłoża leży jasne widzenie moralnego i społecznego symbolu duszy ludzkiej. Schillerowi pierwszemu właściwie „Dziady“ w sensie teatralnym, scenicznym przestały wydawać się rumowiskiem, z którego to lub owo można odrzucić.

Wysoka miara kongenjalności odczucia i ucieleśnienia czyni z „Dziadów“ lwowskich dzieło wielkie, bezwątpienia największe dzieło danego momentu w teatrze polskim, jedno z największych w teatrze polskim w ogóle. O tyle jeszcze większe i donioślejsze, o ile arcytwór polskiej poezji jest wciąż — wielki i doniosły.

W zakresie współczesności repertuaru polskiego dał teatr lwowski cztery reprezentacje: „Wilki w nocy“ Rittnera, „Drugie imię miłości“ Miłaszewskiego, „Szczęście od jutra“ Kiedrzyńskiego, „Dzień jego powrotu“ Nałkowskiej oraz jedno wznowienie: Krumłowskiego „Królowa Przedmieścia“ w adaptacji scenicznej L. Schillera.

Komedję Rittnera zainaugurowano spóźniony i fragmentaryczny sezon. W wyborze autora i sztuki przebiły się tendencje znamienne. Typ intelektualistyczny, poniekąd rewizjonerski utworu Rittnerowskiego był bliski aktualnej dążności repertuarowej. Wybitne wartości

w pełni wydobyla wystawa lwowska (górująca nad wcześniejszą o dwa lata warszawską i o rok — łódzką). Cyzelatura dialogu, gama subtelnych odcieni psychologicznych, ustawienie kontrastów, cała finezyjność roboty rittnerowskiej zostały wydobyte przez reżysera Strachockiego z wielkim nakładem starania, z wyczuciem i rozumieniem.

Ten sam reżyser wprowadził na scenę inny i nowy zupełnie utwór o problematyce moralnej: „Drugie imię miłości“ Miłaszewskiego. Brak wartości, dorównującej walorom Rittnera-dramatysty nie stworzył możliwości ani dla reżysera ani dla gry aktorskiej. Martwota prozy scenicznej wyszła w całej pełni. Wykonypowana, chłodna fioritura języka nie zdołała zakryć braków konstrukcji dramatycznej, operującej szablunami, nierówności roboty między dwoma pierwszymi, a ostatnim aktem, niedostatku konsekwencji dramatycznej.

Następna pozycja to: „Szczęście od jutra“. Obie te komedje są warcją na temat: współubiegania się dwu pokoleń, ich walki o prawo do szczęścia, o prawo do miłości. Schemat w obu utworach pokrywa się dokładnie, różni się tylko sztafaż, ogólna kwalifikacja moralna i jakość dramatyczna. Komedja Kiedrzyńskiego mieści się na niższym stopniu moralnego rejestru, niż sztuka Miłaszewskiego, ale góruje nad nią wyższym poziomem scenicznego życia.

Ostatnia pozycja tego zakresu repertuarowego — sztuka Nałkowskiej, wraca na wysoki poziom inauguracji, może go przewyższa. „Dzień jego powrotu“, rzechy można: dramat demonstratywny, przeprowadzający pewną tezę, ukazujący jakby eksperymentalnie pewien przebieg — góruje nad „Domem kobiet“ walorami technicznymi. Jeszcze wyższa jest tu asceza formalna, a konstrukcja mechanizmu dramatycznego, rozkład dramatycznego ciśnienia — ukazuje wysoką miarę intelektualistyczną: świadomej i celowej organizacji.

Jednak ani poprzednia, ani zwłaszcza ta sztuka (wystawiona na 50-lecie pracy scenicznej Józ. Chmielińskiego) — w stronie realizacyjnej nie przyniosła żadnej wartości. Fatalnie obsadzona, niezbyt starannie przygotowana nie liczy się do znaczniejszych osiągnięć teatru lwowskiego.

Wybitny walor sceniczny posiadało natomiast wznowienie „Królowej Przedmieścia“. Stary, spłowiały wodewil Krumłowskiego Schiller, z właściwą sobie skłonnością do amplifikacji i interpretacji literackiej i muzycznej, wystylizował na pełną czar, nowoczesności, nastrojowego, kolorystycznego, ruchowego bogactwa, komedję muzyczną à la Murger — o młodopolskiej cyganerii krakowskiej.

Współczesny repertuar obcy przedstawia się i ilościowo znacznie obszerniej i w jakości jeszcze bardziej jest zróżnicowany. Dla zwięzłego i jasnego przeglądu można w tym zakresie wydzielić trzy grupy: sztuki o wyraźnym akcencie społecznym, sztuki o charakterze mniej zdecydowanym, wahające się między intelektualistycznym rewizjonizmem (Shaw), a sensacyjnym reportażem (V. Blum), wreszcie literaturę czysto rozrywkową: lekką komedię, farsę.

Pierwszy typ utworów świadomie wysunąłem na czoło, aby od razu załatwić kwestję najbardziej drażliwą, kwestję, która rozbrzmiewała echem najszerszym, najgłośniejszym i nie zawsze — właściwym. Reprezentują ten rodzaj dwie sztuki: inicjatywa ich wystawienia wiąże się z pobytem Schillera we Lwowie. Zresztą ze Lwowa przeszły one już na inne sceny polskie („Czarne ghetto“ — Warszawa, „Krzyczcie Chiny“ — Łódź).

Druga z nich wywołała napastliwe ataki pewnego odłamu prasy, jako utwór propagandowy i w końcu, mimo pierwotnego dozwoleń cenzury, została przez władze administracyjne — po 4 przedstawieniach — zdjęta z afisza. Stało się to po raz pierwszy na całym terenie Europy, na którym sztuka Tretjakowa — była i jest grywana ciągle, nie wyłączając Anglii, w którą bezpośrednio godzi. Tak więc z perspektywy cała afera Tretjakowska musi być uznana, zwłaszcza w zestawieniu z faktem inscenizacji w Łodzi — za rezultat swoistej przeczulicy, zbiorowej psychozy, jaka znamionuje stosunek społeczeństwa do współczesnej literatury rosyjskiej i z drugiej strony za ostateczny wynik walki bezwzględnej, walki, z jaką spotyka się cała działalność Schillera. Ostatnio rozegrała się ona na terenie Lwowa i skończyła się w sposób wiadomy. Mniej jest wiadome, że ta właściwie ostatnia praca, zamykająca dwuletni okres twórczości, związany ze Lwowem, była jednym z najwspanialszych popisów inscenizatorskich, jednym z najbardziej skończonych dzieł z zakresu repertuaru współczesnego.

Ze sztukami: „Ludzie w hotelu“ i „Śledztwo“ przechodzimy w inny pokład repertuarowy. Charakterem reportażowo-sensacyjnym wiążą się one w ogólnej postawie z tamtymi, ale nie posiadają wyraźniejszego piętna socjalnego.

Szlachetniejszy typ sztuki, spokrewniony z poprzednimi pierwiastkiem sensacyjności, ale jednocześnie sublimujący go do wyżyn problematyki etycznej — stanowi „Święty płomień“ Maugham'a. Samo zało-

zenie tej, jednej z lepszych jego sztuk, jest bardzo odważne i ryzykowne: dzieciobójstwo z litości, z miłości.

Problematykę czystą reprezentują jeszcze dwie sztuki Shaw'a: „Czarna dama z sonetów“ i jedna z nieco słabszych jego komedyj: „Mezaljans“ („Związek niedobry“). Pierwsza z nich, wystawiona na inaugurację sezonu, jest rozkoszną igraszką na temat historii i współczesności, teatru i poezji, Szekspira i Elżbiety Tudorówny. O ile ta czarodziejska drobnostka nie została zagrana nawet poprawnie, o tyle komedia zyskała dobrą interpretację. Nie zatracono, jak tam, waloru słowa, które w swojej perspektywie intelektualnej, wadze pobudzającej, niespodzianości jest pierwszą tajemnicą wielkości Shawa; nie zatracono też nic z jego paradoksalnego realizmu „lepszego, niż Szekspirowski“.

Pozostaje już tylko do sumarycznego wyliczenia — bardzo liczna grupa sztuk o charakterze wyłącznie użytkowym. Wśród nich znajdują się conajwyżej dwie lub trzy o nieco ciekawszej fizjognomji: dwie amerykańskie komedje pełne świeżości spojrzenia i ujęcia formalnego: „Roxy“, „Gorączka nafty“ oraz „Mistigri“ Acharda — finezyjna, ironiczna, pesymistyczna opowieść o miłości. Pozatem idzie drugorzędny towar francuski: Verneuil'a: „Jak się zdobywa kobiety“, „Kłopoty Bourrachona“ L. Doilleta, angielski: „Hau - Hau“ i zupełnie trzeciorzędny włoski („Młodość szumi“) i niemiecki („Ostatnia noc Freda Kracka“). Kończy ten szereg — bez żadnej twórczej inwencji wyciągnięta z lamusa stara piła z turniurami: „Porwanie Sabinek“ braci Schönthanów.

To, co się ostatecznie, jako rys najcharakterystyczniejszy wybija na czoło i ostaje w sezonie teatralnym, który stanowił przedmiot niniejszych oświeśleń — to niewątpliwie repertuar monumentalny i poszukiwania w zakresie kształtu scenicznego. Te dwa walory wydają się znaczące nie tylko na tle teatralizmu polskiego, ale nawet obcego. Nie mówiąc o francuskim, który daleko wyprzedzamy, w szeregu usiłowań nowego teatru niemieckiego i rosyjskiego, Lwów, jako polska prowincja teatralna — w ostatnim i poprzednim okresie, zdobył się na rezultaty mało znane i niezupełnie doceniane, a zapewniające teatrowi dzisiejszej Polski stanowisko — europejskie.

TEATRY ŁÓDZKIE

TEATR MIEJSKI.

a) Utwory polskie:

1. *Marek A.*: Pieśniarze Ghetta — sztuka w 3 akt.; 2. *Fredro A.*: Pan Geld-hab — komedja w 3 akt.; 3. *Grzymała-Siedlecki A.*: Ich synowa — komedja w 3 akt.; 4. *Żeromski St.*: Uciekla mi przepióreczka — komedja w 3 aktach.

b) Utwory tłumaczone:

1. *Szekspir W.*: Co chcecie — komedja w 5 akt., tł. L. Ulrich; 2. *Langer Fr.*: Przedmieście — sztuka w 4 akt. (15 odst.), tł. A. B. Dostał; 3. *Caillavet i de Flers*: Święty gaj — komedja w 3 akt.; 4. *Alsberg M. i Hesse O.*: Śledztwo — sztuka w 5 akt., tł. J. Frühling; 5. *Bulhakow M.*: Mieszkanie Zojki — sztuka w 4 akt., tł. G. Waserug; 6. *Rehlich H. i Herzog W.*: Sprawa Dreyfusa — dramat w 6 akt., tł. J. Frühling; 7. *Friedman A.*: Dr. Stieglitz — komedja w 3 akt.; 8. *Arnold i Bach*: Królewski film — farsa w 3 akt. 9. *Michały I.*: Mam lat 26 — sztuka w 3 akt. (8 obr.), tł. I. Grywińska; 10. *Brecht B. i Weill K.*: Opera za 3 grosze — sztuka muzyczna w 10 obr., tł. T. Sygietyński; 11. *Galsworthy J.*: Walka — sztuka w 3 akt. (4 obr.), tł. Z. Sawicka; 12. *Madis A. i Boucard R.*: X. 33 — sztuka w 6 obr. 13. *Tolstoj A. i Szczegolew P.*: Azef — reportaż sceniczny w 10 obr., tł. J. Brodzki; 14. *An-ski Sz.*: Dybuk — dramat w 3 akt., tł. A. Marek; 15. *Shaw G. B.*: Rodzice i dzieci — sztuka w 3 akt., tł. Fl. Sobieniowski; 16. *Verneuil L.*: Bank Nemo — komedja w 3 akt., tł. G. Olechnowski; 17. *Weber P. i Madis A.*: Spódniczka czy toga — komedja w 4 akt., tł. E. Woroniecki.

TEATR KAMERALNY.

a) Utwory polskie:

1. *Rittner T.*: Wilki w nocy — komedja w 3 akt.; 2. *Kiedrzyński St.*: Czwarty do bridża — komedja w 3 akt.; 3. *Winawer Br.*: Poprostu truteń — komedja w 3 akt.

b) Utwory tłumaczone:

1. *Hodges S. i Percival*: Hau-hau — komedja w 4 akt.; 2. *Bracco R.*: — Ona czy jej siostra — komedja w 3 akt., tł. Z. Czarnecki; 3. *Jerome K. Jerome*: Miss Hobbs — komedja w 4 akt.; 4. *Frank Br.*: Burza w szklance wody — komedja w 3 akt., tł. Ferd. Londyn; 5. *Doillet L.*: Kłopoty Bourrachona — komedja w 3 akt.; 6. *Lucy Mary*: Dziewczyna i hipopotam — komedja w 3 akt., tł. Treter F. 7. *Ellis W.*: Omal nie noc poślubna — komedja w 3 akt., tł. T. Drzewiecka.

TEATR LETNI.

a) Utwory polskie:

1. *Smólski Wł.*: Błędny bokser — komedja w 3 akt.

b) Utwory tłumaczone:

1. *Arnold i Bach*: Hiszpańska Mucha — komedia w 3 akt. 2. *Arnold i Bach*: Awantura w raju — komedia w 3 akt.; 3. *Verneuil L.*: Moja panna mama — komedia w 3 akt.; 4. *Frank L.*: Miesiąc aresztu — komedia w 3 akt.

TEATR ŁÓDZKI, POD KTÓREGO MIANEM NALEŻY ROZUMIEĆ dwie sceny: Miejską i Kameralną, oraz trzecią sezonową — Letnią, prowadzony był w sezonie 1931/32 w zarządzie Z. A. S. P.-u, pod artystycznym kierownictwem dyr. Karola Borowskiego. Zespół aktorski składał się 42 osób. Czynności reżyserskie sprawowali pp. Borowski, Szletyński, Walden, Wierciński, Woskowski, Ziemiński Z. i Żytecki.

Teatr korzystał z wydatnej, bo wynoszącej ok. 235.000 zł., pomocy finansowej władz miejskich, które — prócz subsydjum w gotówce (ok. 200.000 zł.) — opłacały koszty oświetlenia i opału gmachu, koszty przewozu dekoracyj oraz zwracały administracji wydatki na zakup pozostających własnością miasta nowych dekoracyj, do wysokości 75% ceny kupna. Prócz tego miasto opłacało czynsz dzierżawny za wynajem gmachu Teatru Miejskiego przy ul. Cegielnianej, oraz oddało bezpłatnie do użytku budynek Teatru Letniego w Parku im. Staszica.

Sezon w Teatrze Miejskim trwał od 11.IX. 1931 r. do 18 czerwca 1932 r.; w Teatrze Letnim — od 21 maja do 31 sierpnia 1932 r. Średnia frekwencja dzienna w Teatrze Miejskim wahała się od 168 osób (w maju) do 325 osób (w lutym) osiągając od 20—40% kompletu; w Teatrze Kameralnym — od 61 osób (w maju) do 172 osób (w listopadzie), osiągając od 18 do 50% kompletu. W Teatrze Letnim, gdzie czynnikiem decydującym o frekwencji są warunki atmosferyczne, najwyższą frekwencję osiągnięto w m. lipcu i sierpniu (163 osób dziennie).

Jak świadczy załączony wykaz, na trzech scenach łódzkich wystawiono w sezonie 1931/32 ogółem 36 sztuk, z czego 8 oryginalnych i 28 tłumaczonych¹. Największą liczbę przedstawień osiągnęły: „Hau-Hau“ (113), „Sprawa Dreyfusa“ (47), „Azef“ (34), „Kłopoty Bourrachona“ (32); „Awantura w raju“ (31); pozostałe utwory miały mniej niż po 30 przedstawień. Wśród dziesięciu sztuk o największej liczbie przedstawień znajdujemy (na dziewiątym miejscu) jedną tylko sztukę polską, miano-

¹ W tem było: z jęz. niemieckiego — 9, z angielskiego — 7, z francuskiego — 6, z rosyjskiego — 2, z włoskiego, czeskiego, węgierskiego i żydowskiego — po jednej.

wicie — „Wilki w nocy“, graną 21 razy. Ogółem utworom polskim poświęcono 95 przedstawień, utworom obcym — 589 przedstawień.

Kilkanaście wieczorów wypełniły występy zespołów zamiejscowych i objazdowych, według następującego wyliczenia: 1) Trzy występy zespołu B. Samborskiego („Prawda czy kłamstwo“ — L. Larjo); 2) Trzy występy zespołu J. Leszczyńskiego („Miłość już nie w modzie“ — W. Starka); 3) Cztery występy Opery Warszawskiej — („Toska“ i „Madame Butterfly“ — Puccini'ego, „Borys Godunow“ — Mussorgskiego i „Eugenjusz Oniegin“ — Czajkowskiego); 4) Dwa występy zespołu operetkowego („Czar Walca“ — O. Straussa); 5) Jeden występ zespołu angielskiego „The English Players“ („Candide“ — G. B. Shawa).

Dla ścisłości wymienimy również widowiska dla dzieci, urządzone w ciągu sezonu, mianowicie: „Odzyskane serce“ — Ringa oraz inscenizacje bajek „Tomcio Paluch“ i „Królewna Śnieżka“.

*

Scena Teatru Miejskiego przeznaczona była w zasadzie na widowiska o charakterze poważniejszym, wymagające większej przestrzeni scenicznej, doskonalszych środków technicznych, operowania liczniejszymi zespołami i t. p. Ogólny charakter sceny Teatru Kameralnego określa się poniekąd już jego nazwą, choć, oczywiście w granicach jej zamknąć można utwory o bardzo niejednakowej wartości literackiej i scenicznej. Teatr Letni miał zadania wyłącznie rozrywkowe, uprawiał tedy repertuar najlżejszy.

Analiza t. zw. linii repertuarowej w omawianym tu sezonie jest dość trudna i kłopotliwa, kierunek jej bowiem zależy w dużym stopniu od szeregu czynników ubocznych, z teatrem organicznie niezwiązanych, a wywierających przecież wpływ nieraz przeważny. Słusznie byłoby może mówić tu nie o jednej, lecz raczej o trzech liniach repertuarowych, zresztą krzyżujących się wzajemnie i zahaczających o siebie; ale i te linie poszczególne — jeśli chodzi o Teatry Miejski i Kameralny — łamane są i powyginane dość kapryśnie, trudno więc według nich sądzić bezapelacyjnie o istotnych planach i tendencjach kierownictwa. Mówiąc najogólniejszym skrótem, opartym o bardziej charakterystyczne fragmenty repertuarowe, linia interesującego nas tu repertuaru biegła od komedji szekspirowskiej („Co chcecie“), poprzez sensacyjne reportaże historyczne i aktualne („Dreyfus“, „Azef“, „Mieszkanie Zojki“, „Mam lat 26“), aż

do lekkiej i najlżejszej komedji („Święty Gaj“, „Królewski film“, „Hau-Hau“ i t. p.). Naturalnie, nakreślona tu linja, którą trudno nazwać prostą, miała znaczne i godne uwagi odchylenia w stronę komedji klasycznej („Pan Geldhab“), bądź też utworów współczesnych o wysokiej wartości literackiej i literacko-społecznej („Wilki w nocy“, „Przepióreczka“, „Walka“, „Rodzice i Dzieci“, „Dybuk“). Częściowo jednak te odchylenia miały cechy przypadkowe i okolicznościowe, związane były bowiem z inauguracją sezonu, repertuarem dla przedstawień uczniowskich, przypadającymi rocznicami i t. p.).

O czystości i jednolitości „linji repertuarowej“ trudno mówić wtedy, gdy olów konieczności życiowych obciąża fatalnie najlepsze chęci kierownictwa teatru, każąc mu lawirować po burzliwie niepewnem morzu ponurej konjunktury wśród dość rzadkich wysepek względnego kasowego sukcesu. Najbardziej jaskrawo uwydatnia się to w repertuarze Teatru Kameralnego, który przeznaczony był początkowo dla utworów o wybitnej wartości literackiej, eksperymentalnych, nowatorskich i t. d. Niestety, z wyżyny tych zamierzeń trzeba było szybko zejść w rejony różnogatunkowej komedji współczesnej i np. na stu trzynastu (!) przedstawieniach odgrywać „rekordowe“ „Hau-Hau“ pp. Hodges'a i Percivala...

Skromne zasoby Teatru Łódzkiego, nieodzowne oszczędności i redukcje nie pozwalały na olśniewanie publiczności nadzwyczajnością wystawy, przepychem kostjumów i dekoracyj, feerycznością wielkich sztuk widowiskowych. Pociągnąć i zafascynować coraz bardziej zblazowanego widza stroną zewnętrzną, optyczną spektaklu było rzeczą w tych warunkach bodaj że niemożliwą. Pozostawałby więc jedynie niełatwy, dużej odwagi wymagający sposób — zdecydowanego skierowania linji repertuaru w innym kierunku, zerwania z konserwatyzmem i konwencjonalizmem przyzwyczajęń, zwiekszowania repertuaru na tor społeczny, wiodący w samo sedno dzisiejszych zainteresowań i bolączek masowych. Chodziłoby, poprostu mówiąc, o zbliżenie sceny z życiem, o wzmocnienie teatralnego organizmu żywą krwią prawdziwej współczesności. Czynione już niejednokrotnie w tej dziedzinie na scenie łódzkiej próby przeważnie osiągały zamierzone skutki i wskazywały na istniejące potrzeby i możliwości. Dzieje warszawskiego teatru „Ateneum“ dostarczyły również cennych i pouczających przykładów.

W wyliczeniu dziesięciu sztuk, które na scenach łódzkich w sezonie 1931/32 r. miały największą liczbę przedstawień, znajdziemy przekonujące argumenty na rzecz naszej tezy o potrzebie radykalnego odświe-

zenia repertuaru teatralnego. Na pierwszym miejscu stoi wspomniana już, grana w Teatrze Kameralnym, blaha komedyjka amerykańska p. t. „Hau-Hau“ o sensacyjno-kryminalistycznej i zgrubsza dowcipnej treści, to wyjątkowe jednak powodzenie przypisać należy nietylko problematycznym dla nas wartościom pociągającej tłumi fabuły, lecz również dobrej grze jednego z komików zespołu — ulubieńca publiczności w roli głównej. Ale na drugim i trzecim miejscach, tuż za owym symbolicznym „Hau-Hau“, idą dwa historyczne reportaże: „Sprawa Dreyfusa“ (47 przedst.) i „Azef“ (34 przedst.). Historyczna ich treść ma tak wiele analogii i punktów styecznych ze sprawami dnia dzisiejszego, że — biorąc przytem pod uwagę nawakroś nowoczesną fakturę tych utworów — „Sprawa Dreyfusa“ i „Azef“ mogą być zaliczone, bez zbytnich zastrzeżeń, do rzędu sztuk, pobudzających istotne zainteresowania widzów, śmiertelnie znudzonych podgrzewanym sztucznie pietyzmem dla klasyków teatru albo — *du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas* — usilną hodowlą komedji bulwarowo-alkowianej. Szóste z kolei miejsce zajmuje dobra komedja Bułhakowa p. t. „Mieszkanie Zojki“ (26 przedst.), tętniąca spletanym, zmiennym rytmem rzeczywistości sowieckiej, intrygującej w wysokim stopniu dla każdego widza po tej stronie kordonu. Na ósmym miejscu znajdujemy węgierską sztukę „Mam lat 26“ (22 przedst.), traktującą — choć mdło i bojaźliwie — piękące zagadnienie bezrobocia wśród inteligencji, — więc rzecz o temacie jak najbardziej aktualnym. A zatem, cztery z pośród najbardziej kasowych sztuk należą do repertuaru o charakterze społecznym i współczesnym, niekiedy „historycznie“ maskowanym, — co nie jest faktem bez znaczenia i swoistej wymowy. Pozostałe — z liczby dziesięciu — utwory, z wyjątkiem „Wilków w nocy“, są to komedje i komedjo-farsy, wystawiane w Teatrze Kameralnym i Letnim, które to sceny posiadają dość specjalny, łaknący przede wszystkim rozrywki kontyngent publiczności.

Na dobro kierownictwa teatru powiedzieć trzeba, że mimo rozmaitych, skłaniających do kompromisów, przeszkód i trudności, nie zapoznawało ono bynajmniej kwestji żywiowości teatru i starało się w repertuarze czynnik ten również uwzględniać. Dowodem tego jest wystawienie, prócz sztuk wyżej wymienionych, takich utworów, jak „Walka“ — Galsworthy'ego, „Śledztwo“ — Alsberga i Hesego i in., które w różnym stopniu i formie odbijają zawilą problematykę skłóconej społeczności dzisiejszej, czyli bliskie są wszystkim w skłóceniu tem cierpiącym, a nie wyzbytym nadziei. Niewątpliwą również zasługą dyrekcji teatru

było większe niż w poprzednich latach uniezależnienie repertuaru scen łódzkich od wpływów stolicy, co zapewniło zawsze pożądaną samodzielność i swobodę w wyborze sztuk do grania. Nie przesadzano też w obfitości „gościnnych występów“ sił zamiejscowych i zaletami gry obcych „gwiazdorów“ nie przyćmiewano rzetelnej pracy własnego zespołu.

Omawiając sprawę repertuaru, nie możemy pominąć milczeniem smutnego, a znanego powszechnie zjawiska, mianowicie: upośledzenia twórczości polskiej na rzecz obcej, tłumaczonej. Osiem sztuk polskich na trzydzieści sześć wystawionych w ciągu sezonu — to istotnie odsetek bardzo niewielki. Jeżeli od tych ośmiu odejmiemy „Pana Geldhaba“, „Przepióreczkę“ i „Wilki w nocy“, jako należące do mniej lub więcej dawnego repertuaru (i wystawiane raczej w celach reprezentacyjnych), oraz pozostawimy na uboczu „Pieśniarzy Ghetta“, pióra polsko-żydowskiego pisarza — A. Marka, na polską twórczość najnowszą przypadną zaledwie cztery komedje współczesne — Grzymały-Siedleckiego, Kiedrzyńskiego, Winawera i Smólskiego. Oczywiście, taki stan rzeczy nie pochodzi ani z braku autorów polskich i sztuk zasługujących na wystawienie, ani, tembardziej, z jakiejś niechęci kierownictwa teatru do twórczości rodzimej, lecz sprowadza się głównie do kwestji zwiększonych kłopotów finansowych, wystawianiem nowych sztuk polskich powodowanych. Teatr Łódzki nie był i nie jest pod tym względem wyjątkiem. Podziela on los innych teatrów polskich, z temi samemi zmagając się trudnościami i na te same cierpi niedostatki.

W rezultacie podjętej tu próby analizy repertuaru Teatru Łódzkiego w r. 1931/1932 ustalić musimy następujące ujemne cechy, t. zw. linji repertuarowej: 1) chwiejność i niejednorodność; 2) kompromisowość w stosunku do upodobań najmniej wybrednej publiczności i 3) upośledzenie twórczości polskiej. Bądźmy jednak sprawiedliwi i — ustalając te braki repertuaru — dodajmy zarazem, że głównem ich źródłem były decydujące w czasach dzisiejszych, zwłaszcza w teatrze związkowym, względy natury materialnej. Być może, iż usunięcie zaznaczonego wyżej nieporozumienia pomiędzy teatrem a — rzeczywistością pozwoliłoby poważnie zmniejszyć wagę i nacisk tych właśnie względów, dając kierownictwu większą śmiałość i swobodę w działaniu.

Ale dające się zrozumieć i wytłumaczyć mankamenty repertuarowe okupywane były — trzeba to podkreślić — w ciągu całego sezonu — systematyczną, usilną i owocną pracą dyrekcji i zespołu, zmierzającą zawsze do wzniesienia wystawianych sztuk na możliwie wysoki poziom inscenizacji i gry aktorskiej. Poparte kulturą i inwencją, cenne doświadczenie dyr. Borowskiego, zdobyte latami odpowiedzialnej pracy w warszawskim Teatrze Polskim, wybitne zdolności grona młodych reżyserów oraz wysoka wartość przeciętna materiału aktorskiego, wśród którego nie brakło sił wybitnie utalentowanych — te czynniki sprawiały, że grane w Teatrze Łódzkim utwory, realizowane były zawsze w sposób zaszczyt przynoszący tej scenie.

Już inauguracyjne przedstawienie w Teatrze Miejskim ukazało publiczności szekspirowską komedię „Co chcecie“ w całkiem nowej szacie: umiejętna reżyserja dyr. Borowskiego uczyniła z tego widowiska rozkoszną groteskę, pełną jasnych barw, wdzięcznego humoru i świeżych pomysłów inscenizacyjnych. Wzięty z miejsca rozmach i rozpęd reżyser-ski nie zawodził później w ciągu sezonu, który przyniósł szereg przedstawień pod niejednym względem wzorowych. Wymienimy tu kilka z pośród realizacyj, których poziomowi nie powstydziliby się z pewnością żadna scena stołeczna.

Dyr. Borowski, który niósł na swych barkach lwią część trudu reżyser-skiego, realizował też m. in. „Operę za trzy grosze“, „Azefa“ i „Małolat 26“, montując te skomplikowane technicznie widowiska, tak odmienne w nastroju i charakterze, w pełen scenicznej prawdy i ekspresji sposób. Dobrze orjentujący się wśród nowatorskich prądów współczesnej sztuki teatralnej — p. J. Walden bardzo starannie wystawił „Śledztwo“ i „Przedmieście“, transponując inteligentnie składniki wielkomiejskiego „klimatu“ tych utworów na wartościowe elementy teatralne. Według doskonałych wzorów warszawskiego „Melodramu“ skonstruował na scenie łódzkiej p. E. Wierciński pasjonującą „Sprawę Dreyfusa“, która osiągnęła bardzo znaczną liczbę przedstawień. P. Z. Ziemiński, wyróżniający się obiecująco w gronie młodych sił reżyser-skich, zrealizował w formie nader ciekawej głośne „Mieszkanie Zojki“: zręczne, ironiczne nieco, podkreślenie zawartych w tej sztuce kontrastów sowieckiego życia, należyte uplastycznienie charakterystycznych jego przedstawicieli i nadanie całości żywiłowego, zgodnego z intencją autora, tempa — te zalety inscenizacyjne uczyniły z „Mieszkania Zojki“ jedno z najlepszych przedstawień sezonu. Wystawienie „Wilków w nocy“ dało p. Ziemiń-

skiemu sposobność do wykazania innych stron kwalifikacyj reżyzerskich, dzięki czemu udało się wydobyć ze scenarjusza i zmaterjalizować w przestrzeni scenicznej ową swoistą nastrojowość rittnerowską, gdzieś na pograniczu snu i jawy mającą swe królestwo. By zamknąć to niekompletne z konieczności wyliczenie, wymienimy tu jeszcze „Przepióreczkę” — Żeromskiego, oddaną w umiejętne i troskliwe ręce p. J. Woskowskiego, który z pełnem zrozumieniem uwydatnił przewodnie myśli tego wyjątku z testamentu wielkiego pisarza,—oraz „Walkę” Galsworthy’ego, zaktualizowaną interesująco i konsekwentnie, w ramach istniejących możliwości, przez p. E. Żyteckiego. Omawiając realizacje sceniczne sztuk, wystawianych w Teatrze Łódzkim w sezonie 1931/1932 r., nie możemy pominąć nazwisk pp. Mackiewicza i Poduszki, którzy na swych posterunkach dekoratorskich dzielnie i z pożytkiem współpracowali z kierownictwem i reżyserami teatru.

Pracy wszystkich tych, którzy za sposób i formę inscenizacyj byli odpowiedzialni, przyświecała zawsze słuszną zasadą naczelną: podkreślić, przy użyciu środków najbardziej odpowiadających duchowi i treści utworu, jego zalety i wartości, — stuszczać, o ile się da, braki i niedostatki. Dzięki ściślemu stosowaniu tej jedynie racjonalnej zasady reżyzerskiej i starannemu kultywowaniu zespołowego stylu gry, osiągnął Teatr Łódzki w sezonie 1931/1932 r. ogólne wyniki artystyczne, równoważące w dużym stopniu ujemne pozycje całorocznego bilansu, układanego — nie zapominajmy o tem! — w okresie powszechnego kryzysu, zubożenia i niepewności.

BOLESŁAW DUDZIŃSKI

TEATRY POZNAŃSKIE

TEATR POLSKI.

a) utwory polskie:

1. *Fredro Al.*: Wielki człowiek do małych interesów — komedia w 5 aktach.
2. *Hertz J. A.*: Młody las — sztuka w 4 aktach.
3. *Brandowski St.*: Sarajewo 1914 — sztuka w 4 aktach.
4. *Grzymala-Siedlecki A.*: Ich synowa — komedia w 3 aktach.
5. *Fredro Al.*: Śluby Panieńskie — komedia w 5 aktach.
6. *Łopalewski T.*: Aureliu nie rób tego — komedia w 3 aktach.
7. *Walewski A.*: Kopciuszek — bajka w 8 aktach.
8. *Miłaszewski St.*: Drugie imię miłości — komedia w 3 aktach.
9. *Marynowski Z.*: Rozwód — komedia w 3 aktach.
10. *Markiewicz K. i Fijałkowski M.*: Sprawa honorowa — komedia w 4 aktach.
11. *Rostworowski K. H.*: U mety — sztuka w 4 aktach.

b) utwory tłumaczone:

1. *Connors B.*: Roxy — komedja w 3 aktach. 2. *Dickens K.*: Świerszcz za komi-nem — sztuka w 4 aktach. 3. *Birabeau A. i Dolley J.*: Lazurkowe wybrzeże — kome-dja w 3 aktach. Tł. B. Gorczyński. 4. *Arnold F. i Bach E.*: Hulla di Bulla — farsa w 3 aktach. Tł. Z. Koskowska. 5. *Földessy E.*: Bądź moim stryjem — komedja w 3 aktach. Tł. M. Witecki. 6. *Verneuil L.*: Tak się zdobywa kobiety — komedja w 4 aktach. Tł. J. Brodzki. 7. *Zuckmayer K.*: Kapitan z Köpenicku — zdarzenie prawdziwe w 15 od-słonach. Tł. J. Kossowski. 8. *Katajew W.*: 1,000,000 udręk — komedja w 3 aktach. Tł. H. Filichowska. 9. *Szekspir Wiliam.*: Romeo i Julja — tragedia w 5 aktach. Tł. J. Paszkowski. 10. *Ellis W.*: Omal nie noc poślubna — komedja w 3 aktach. Tł. T. Drzewiecka. 11. *Lucy Mary*: Dziewczyna i hipopotam — komedja w 3 aktach. Tł. T. Treter. 12. *Gignou R. i Thery J.*: Niedojrzały owoc — komedja w 3 aktach. Tł. G. Olechowski.

TEATR NOWY.

a) utwory polskie:

1. *Abramowicz A. i Ruszkowski R.*: Mąż z grzeczności — komedja w 3 aktach. 2. *Perzyński Wł.*: Lekkomyslna siostra — komedja w 3 aktach. 3. *Grzymała-Siedlec-ki A.*: Włamanie — sztuka w 3 aktach. 4. *Marczyński A.*: Karjera gwiazdy filmowej — krotchwila w 3 aktach. 5. *Kiedrzyński St.*: Szczęście od jutra — komedja w 3 aktach. 6. *Rapacki W.*: Wesoly współnik — krotchwila w 3 aktach. 7. *Beylin G.*: Mąż naszej panienki — komedja w 3 aktach.

b) utwory tłumaczone:

1. *Langner F.*: Przedmieście — sztuka w 3 aktach. 2. *Bisson*: Niespodzianki roz-wodowe — farsa w 3 aktach. 3. *Förster Mayer*: Vivat Academia — farsa w 3 aktach. Tł. Horwath. 4. *Wierny Mężuś* — farsa w 3 aktach. Przeróbka A. Galińskiego. 5. *Lengyel M.*: Dziewczę z Chin — sztuka w 3 aktach. 6. *Arnold Fr. i Bach Er.*: Awantura w raju — farsa w 3 aktach. Tł. A. Horwath. 7. *Tołstoj i Szczegolew*: Caryca i Rasputin — reportaż w 4 aktach. Tł. Z. Kleszczyński. 8. *Croisset*: Jastrząb — sztuka w 3 aktach. 9. *Mereżkowski D.*: Car Paweł I — sztuka w 9 odsłonach. 10. *Andrejew L.*: Ten, którego biją po twarzy — sztuka w 4 aktach. 11. *Pirandello*: Żywa maska — sztuka w 3 aktach. 12. *Savoir A.*: Ósma żona sinobrodego — komedja w 4 aktach. 13. *Verneuil L.*: Azais — komedja w 3 aktach. Tł. G. Olechowski. 14. *Pagnol*: Marius — komedja w 4 aktach. Tł. J. Lechoń. 15. *Ervin John*: Pierwsza Pani Frazer — komedja w 3 aktach. Tł. Fl. Sobieniowski. 16. *Doillet L.*: Kłopoty pana Bourrachona — ko-medja w 3 aktach. Tł. B. Gorczyński. 17. *Mirande Y.*: Panna z dyplomacji — farsa w 3 aktach. 18. *Verneuil L.*: Bank Nemo — komedja w 3 aktach. Tł. G. Olechowski. 19. *Stark W.*: Miłość już nie w modzie — komedja w 3 aktach. 20. *Feydeau M.*: Opiekuj się Amelją — farsa w 3 aktach. 21. *Gerbidon M. i Armant P.*: Szczur hote-lowy — komedja w 4 aktach. Tł. K. Bukowski. 22. *Larric J.*: Gorączka nafty — ko-medja w 3 aktach. 23. *Pirandello*: Rozkosz uczciwości — komedja w 3 aktach. Tł. B. Gorczyński. 24. *Gandera F.*: Wesele Arletty — komedja w 3 aktach.

BILANS SEZONU 1931—1932 W TEATRACH POZNAŃSKICH przedstawia się niewesoło. W porównaniu z poprzednimi sezonami, wśród których bywały bardzo dobre, dorobek ostatni jest zawstydzająco nikły i nieciekawym.

Prócz przyczyn zewnętrznych, od dyrekcyj niezależnych, wiele było powodów i niedomagań natury wewnętrznej, świadczących o nieporadności i zaniku pomysłowości u sterników scen poznańskich.

Nie mam pretensyj do dyr. Z. Wojciechowskiego za sezon operowy. Po odmiastowieniu Teatru Wielkiego, kiedy ofiarowano czujniejszą opiekę tylko orkiestrze symfonicznej wydawało się, że wogóle Poznań zrezygnował z przedstawień operowych. Dopiero w marcu udało się otworzyć prywatną imprezę raczej operetkową, niż operową w Teatrze Wielkim i już w maju sezon zakończono. Prócz powtórek poprzednio przygotowanych oper, a przede wszystkim operetek, pokazanych w słabszym wykonaniu, wystawiono operetkę L. Falla „Królowa Kina“, która stała się główną atrakcją sezonu. Pod koniec kwietnia wprowadzono jeszcze operetkę „Czar Munduru“ profesora poznańskiej szkoły muzycznej M. Świerzyńskiego, co przynajmniej miało swój sens jako pokaz pracy popularnego kompozytora melodyjnych pieśni. Podział pracy w Operze przedstawiał się w ten sposób: opery reżyserował K. Urbanowicz, dyrygował nimi dyr. Wojciechowski; w operetkach reżyserem bywał J. Sendeci, dyrygentem B. Tyllia. Dobre intencje kierowników miały do przezwyciężenia zbyt wiele przeszkód w materjale głosowym i aktorskim zespole, aby całość mogła wypaść w najlepszych wypadkach lepiej, niż poprawnie. Nie na wiele przydały się w tych warunkach i gościnne występy prawdziwych gwiazd i zareklamowanych przesadnie gwiazdeczek. Skrócony sezon był chyba tylko manifestacją woli utrzymania Teatru Wielkiego i tyle o nim wystarczy zanotować.

Teatr Polski powierzył początkowo dyktaturę Al. Zelwerowiczowi. Znakomity artysta zjechał do Poznania z Wilna na czele młodych, utalentowanych aktorów, których wyszkolił sobie w ciągu dyrekcji wileńskiej i demonstrował nam w ciągu pierwszych dwóch miesięcy ostatni dorobek. Był to interesujący pokaz dobrej szkoły, urozmaicony kreacjami Zelwerowicza. Nagle Zelwerowicz wyjechał do Warszawy i jego zespół, bez mistrza, zaczął mocno fałszować w mało wprawnych rękach reżyserskich Nuny Młodziejowskiej, która głównie objęła teraz rządy.

Ratowano się odtąd przynajmniej ciekawszym repertuarem, wpro-

wadząc kilka nowości na polską scenę. Tu poraz pierwszy grano Siedleckiego „Ich Synową“, tu ujrzeliśmy drugą sztukę Zdzisława Marynowskiego „Rozwód“, tu toczyła się ku przegranej „Sprawa Honorowa“ K. Markiewicza i M. Fijałkowskiego, tu na koniec stanął „U mety“ Karol Rostworowski. W Poznaniu mają Rostworowski i Siedlecki mir u publiczności. Może i w tej atmosferze życzliwości tkwiła dla reżysera dyr. Szczurkiewicza, i dla wykonawców podnieta do wzmożenia wysiłków, dość, że obie sztuki zagrano popisowo, zyskując znaczne powodzenie. Trafnym wyborem okazał się „Rozwód“, zgrabnie napisany, z kulturą pisarską, zagrany bardzo dobrze. Dobra tradycja nakazywała dyr. Szczurkiewiczowi repertuar opierać głównie na polskich sztukach. Dzięki tej zdrowej zasadzie ujrzeliśmy, prócz polskich prapremjer, kilka wtórnych pokazów polskich nowości, a więc reportaż Brandowskiego, komedje Łopalewskiego i Miłaszewskiego.

Wielki obcy repertuar reprezentował Szekspir „Romeo i Julia“, z Biesiadecką i Kreczmarem w rolach tytułowych. Wrzawę wywołała premjera komedji W. Katajewa „1.000.000 udręk“, która dodała dyrekcji jeszcze jedną udrękę, gdy zaczęto hałaśliwie analizować tendencję satyry bolszewickiego komedjopisarza.

W sumie zyskano sobie małe naogół powodzenie zarówno artystyczne, jak i kasowe, co doprowadziło już w maju do gościnnych występów reżysera T. Trzcńskiego i J. Zaklickiej i skłoniło Szczurkiewiczów do szukania oparcia w tej parze artystów przy układaniu nowego sezonu, a kiedy i nowy sezon, finansowo nie poprawił się, spowodowało Szczurkiewiczów do przekazania Trzcńskim wszelkich praw do Teatru Polskiego. Wspomnieć o tych dalszych losach dyrekcji już tutaj wypada, bo powody rezygnacji Szczurkiewiczów, przez kilkanaście lat kierujących główną sceną Wielkopolski, tkwią właśnie w niepowodzeniach omawianego sezonu.

Teatr Nowy miał też kiepski rok. Zespół znów pogorszo, zostawiając jedynie Halinę Cieszkowską jako filar, podtrzymujący artyzm i jako główną partnerkę dla zapraszanych na występy gości. Repertuar zależał od kaprysów Leszczyńskiego, Junoszy Stępowskiego, Różyckiego, czy Fertnera. Stępowski bawił u nas nawet przez 10 tygodni. Przyjemność podziwiania kreacyj doskonałego aktora psuło poczucie niesmaku, że Teatr Nowy schodzi do roli drugorzędnej, bo zamiast realizować własny plan artystyczny, zadowala się statystowaniem przy występach gościnnych.

Premjera „Mariusza“ Pagnola pouczyła nas też, że w reżyserji dyr. Rudkowskiego nawet słaby zespół Teatru Nowego może się zdobyć samodzielnie na wartościową całość, a więc to budowanie całego sezonu na gościnnych występach bynajmniej nie było koniecznością. Niestety pasja reżyserska dyr. Rudkowskiego szła w kierunku inscenizowania głównie słabych reportaży w rodzaju „Dziewczęcia z Chin“, czy „Carycy i Rasputina“, i wyróżniania obcego dorobku. Wyjątek zrobiono dla Antoniego Marczyńskiego, wprowadzając jego „Karjerę Gwiazdy Filmowej“. Okazało się jednak, że narazie Marczyński na scenie kariery nie robi.

Zamiłowanie dyr. Rudkowskiego do widowisk znalazło wkrótce upust w organizowaniu przedstawień w parku Sołackim i spowodowało zmontowanie w nowym sezonie Komedji Muzycznej, która do reszty zmieniła też oblicze Teatru Nowego. To jednak do sprawozdania już nie należy.

Godzi się natomiast choć wspomnieć o działalności t. zw. Teatru Narodowego, pod dyr. Zb. Szczerbowskiego grywającego przeważnie po prowincji, choć premjery demonstrowano zawsze w Poznaniu. Repertuar składał się przeważnie z przeróbek powieści Sienkiewicza, czy Krzeczewskiego, oraz z baśni dla dzieci. Znacznie ciekawsze bywały przedstawienia w Teatrze Szkolnym zarówno pod względem repertuaru, jak i wykonania. Teatr ten uczniowski ucierpiał jednak wiele na konkurencji teatrów zawodowych, które nagle zaczęły głównie kalkulować na kie-szeni młodzieży. I ta jednak kalkulacja często zawodziła, co powiększyło jeszcze kłopoty dyrektorów poznańskich teatrów w niezwykle ciężkim i smutnym sezonie, przełomowym zarówno dla ś. p. Opery, jak i dla ambitnych i wysoce wartościowych poprzednio poznańskich teatrów dramatycznych.

STEFAN PAPÉE

TEATRY WILEŃSKIE

a) Utwory polskie :

J. Korzeniowski — Panna męzatka. Komedja w 3 aktach (15); *J. Słowacki* — Horsztyński. Dramat, scen XII. (15); *T. Łopalewski* — Aureliu, nie rób tego. Komedja w 3 aktach. (17); *S. Żeromski* — Róża. Dramat, 9 spraw (19); *Al. Fredro* — Pan Geldhab. Komedja w 3 aktach (12); *K. Leczycki* i *J. Mackiewicz* — Pan poseł i Julja. Komedja w 3 aktach (12); *G. Zapolska* — Panna Maliczewska. Sztuka w 3 aktach (6); *K. A. Czyżowski* — Virtuti militari. Rapsodja żołnierska w 3 częściach (8); *A. Grzymała-Siedlecki* — Ich synowa. Komedja w 3 aktach (12);

A. Hertz — Pod falami. Komedja w 3 aktach (7); *K. H. Rostworowski* — Niespodzianka. Zdarzenie prawdziwe w 4 odsłonach (3); *Al. Fredro* — Zemsta. Komedja w 4 aktach; *St. Kiedrzyński* — Szczęście od jutra. Komedja w 3 aktach (11); *C. Daniłowski* — Polacy w Ameryce. Wodewil w 5 aktach (26); *J. Kraszewski* — Chata za wsią. Dramat ludowy w 5 odsł. (11)¹.

b) Utwory tłumaczone.

Sommerset Maugham — Święty płomień. Dramat w 3 aktach (14); *Caillavet i de Flers* — Ładna historja. Komedja w 3 aktach (13); *A. Madis i R. Boucard* — Matrikuła 33. Sztuka w 3 akt. w 10 obrazach. Tłum. E. Woroniecki (12); *Molière* — Szelmostwa Skapena. Komedja w 3 aktach. Tłum. Boy-Zeleński (9); *E. Marlowe* — Złoty wiek rycerstwa. Komedja w 3 aktach (13); *Grimm i Corner* — Kopciuszek. Baśń fantastyczna. Tłum. W. Walewski (19); *H. Audran* — Lalka. Komedja muzyczna w 5 odsł. (22); *J. Kaiser* — Dzień październikowy. Sztuka w 3 aktach (10); *M. Jewreinow* — Teatr wiecznej wojny. Komedja w 3 akt. (17); *L. Verneuil* — Tak się zdobywa kobiety. Komedja w 3 akt. (26); *L. Marchand* — Logika pana Baltazara. Komedja w 3 akt. Tłum. St. Szpotański (11); *B. Grimm* — Królowna Śnieżka. Baśń fantastyczna w 6 obrazach (5); *Fr. Brunon* — Burza w szklance wody. Komedja w 3 aktach (14); *Fr. Arnold i E. Bach* — Hulla di bulla. Farsa w 3 aktach (18); *L. Hirschfeld* — Ta, której szukamy. Komedja w 3 akt. Tłum. M. Wilecki (15); *J. Mihaly* — Mam lat 26. Tragikomedja w 8 obrazach. Tłum. I. Grywińska (37); *P. Antoine* — Co może kobieta? Komedja w 3 aktach. Tłum. Fel. Bernard (14); *W. Szekspir* — Dwunasta noc. Komedja w 5 aktach (12); *E. Labiche i M. Michel* — Słomkowy kapelusz. Wodewil w 5 akt. (10); *P. Weber i H. de Cross* — Bęben. Komedja w 4 aktach (9); *Caillavet i de Flers* — Miłość czuwa. Komedja w 4 akt. (9); *Fr. Porché* — Car Lenin. Sztuka w 3 aktach z epilogiem. Tłum. J. Zawieyski (11); *F. Gottwald* — Dama w jedwabkach. Komedja w 3 aktach. Tłum. W. Londyn (10); *Moiessy* — Pan naczelnik to ja. Krotchwila w 3 akt. Tł. W. Perzyński (12); *L. Verneuil* — Bank Nemo. Komedja w 8 obrazach. Tł. J. Olechowski (7); *Fr. Arnold i E. Bach* — Awantura w raju. Krotchwila w 3 akt. Tł. A. Horwath (22); *E. Wallace* — Nieuchwytny. Sztuka w 4 akt. Tł. N. Niovilli (18); *R. Coolus i A. Rivoire* — Od kanapy do fotela. Komedja w 3 akt. Tł. B. Hertz (11); *M. Hennequin* — Florette et Patapon. Farsa w 3 akt. (11); *G. B. Shaw* — Lichwa mieszkaniowa. Sztuka w 3 akt. Tł. F. Sobieniowski; *F. Arnold i E. Bach* — Pod zarządkiem przymusowym. Farsa w 3 akt. (15); *Al. Tolstoj i P. Szczegolew* — Azef. Reportaż w 10 obrazach. Tł. J. Brodzki (26); *L. Doillet* — Kłopoty Bourrachona. Komedja w 3 akt. Tł. B. Gorczyński (8); *M. Pagnol i F. Nivois* — Handlarze sławy. Komedja w 4 akt. z prologiem. Tł. J. A. Hertz (19); *Fr. Vosper* — Cudowny półow. Komedja w 3 aktach (8).

¹ Ponadto: gościnny występ trupy K. Adwentowicza ze sztuką St. Miłaszewskiego „Drugie imię miłości“ (2) i gościnny występ zespołu „Reduta“ ze sztuką „Sprawa Moniki“.

ROK Ubiegły był rokiem jubileuszowym teatru wileńskiego. Upłynęło właśnie 25 lat od chwili wskrzeszenia w Wilnie polskich przedstawień, zakazanych przez Rosjan od r. 1862 do r. 1906.

Spółeczeństwo uczciło tę datę, składając hołd pierwszej kierowniczce odrodzonego teatru, p. Nunie Młodziejowskiej Szczurkiewiczowej, która przybyła na uroczystość z Poznania i wzięła udział w okolicznościowym przedstawieniu „Zemsty” (inscenizacja Ivo Galla). Obchód ten w dniu 7 maja 1932 był też poniekąd zamknięciem właściwego sezonu.

Zacznijmy jednak przegląd ważniejszych premier z tego okresu od początku. Przed rozpoczęciem sezonu nastąpiła zmiana na stanowisku dyrektora obu scen wileńskich. Jak wiadomo, po wyjeździe „Reduty” teatry wileńskie objął jesienią 1929 r. Związek Artystów Scen Polskich, powierzając dyрекcję p. Aleksandrowi Zelwerowiczowi. Gdy po dwuletniej pracy na tem stanowisku dyr. Zelwerowicz powrócił do Warszawy, Z. A. S. P. zaofiarował to stanowisko p. Mieczysławowi Szpakiewiczowi.

Równocześnie w zespole aktorskim zaszły duże zmiany. Cennym nabytkiem było pozyskanie dla teatrów wileńskich współpracy tak wybitnej artystki jak p. Stanisława Wysocka. W większości swej zespół składał się z sił młodych, ale już „wyrobionych”.

Rozpoczęto sezon w połowie września 1931. W teatrze „Lutnia”, posiadającym charakter kameralny i tradycyjnie służącym przez to repertuarowi głównie komedjowemu, na pierwszy ogień poszła „Panna męzátka” w reżyserji i z udziałem Wysockiej (Pułkownikowa) i p. Irenę Brenoczy w roli tytułowej. Dzięki doskonałej reżyserji i inteligentnej grze zespołu przedstawienie posiadało wdzięk stylowej anegdoty i przychylnie usposobiło publiczność do nowego kierownictwa. W kilka dni potem ożywił się nieczynny podczas miesięcy letnich — Teatr Wielki (na Pohulance), gdzie dano „Horsztyńskiego” z gościnnym występem Osterwy (Szczęsny) w reżyserji M. Szpakiewicza.

Był to więc początek chlubny ale i śmiały, zważywszy na krytyczny okres, w jakim teatr zainaugurował dwudziesty szósty rok swego istnienia. Okrojone znacznie subwencje i spadek frekwencji, spowodowany rosnącym zubożeniem miejscowego społeczeństwa, te znaki nie wróżyły nic dobrego nowemu dyrektorowi. W takich warunkach zaczynać sezon od sztuk znanych i ogranych, zaczynać repertuarem klasycznym, było krokiem dość ryzykownym. Krok ten udał się i zorientował publiczność

w nastawieniu literackiem dyr. Szpakiewicza, który postanowił możliwie najczęściej dawać repertuar, posiadający niewątpliwe wartości poetyckie.

W dalszym toku pracy, wymagającej ze względu na warunki lokalne dużego wysiłku i szybkiego tempa (po trzy premjery miesięcznie w każdym teatrze) nie zawsze można było utrzymać repertuar na poziomie, wytkniętym pierwszymi premjerami. Tu i ówdzie wypadło iść na kompromis, to i owo „puścić“, by po odpoczynku i zaczerpnięciu oddechu — znowu dać rzecz wyższej rangi. To jednak należy z uznaniem podkreślić, że nawet kompromisy utrzymane były w granicach dobrego smaku. Unikano celowo bulwarowej sensacji i krypto-pornografji w doborze repertuaru zarówno obcego jak i rodzimego. Łóżko i trójkąt małżeński w tym okresie nie grały prawie żadnej roli na scenie wileńskiej.

Z repertuaru polskiego wysuwają się w perspektywie roku na pierwszy plan dwie świetne wręcz inscenizacje: „Róża“ (reżyserja M. Szpakiewicza) i „Niespodzianka“ (reżyserja S. Wysockiej). Wystawienie „dramatu niescenicznego“ Żeromskiego było nietylko „ewenementem“ artystycznym ale i ważnym czynem społecznym. Rzetelna praca teatru, włożona w realizację tego arcydzieła literatury, nie poszła na marne. Publiczność zareagowała żywo i na dziewiętnastu przedstawieniach wypełniała teatr niemal po brzegi. Na temat inscenizacji „Róży“ odbyła się liczna i ożywiona dyskusja w Związku Literatów.

Dramat Rostworowskiego nie zdobył już takiego powodzenia: szersze masy odstręczył zapewne jaskrawy realizm i ponury temat utworu, budzącego skądinąd podziw mistrzostwem techniki dramatopisarskiej. Była to bodaj najlepsza z dotychczasowych realizacja tego utworu w Polsce. Wspaniała kreacja Wysockiej w roli Matki głównie się do tego wrażenia przyczyniła. Zresztą wszyscy wykonawcy (Bielecki, Karpiński, Gliński, Kamińska) dociągnęli do wysokiego tonu, podanego przez znakomitą tragiczkę. Premjera „Niespodzianki“ w Wilnie pozostanie znaną datą w historii tutejszego teatru.

Nad repertuarem polskim przeważał ilościowo (70%) repertuar obcy. W tej dziedzinie zanotować należy zjawisko znamienne: rekord powodzenia kasowego w sezonie, 37 przedstawień, zdobyła sztuka węgierskiego pisarza Michaly'ego „Mam lat 26“, cikliwa ramota o bezrobotnym inteligencie. Czemu przypisać ten sukces słabiutkiego literacko utworu: czy aktualności tematu, czy inscenizacji reżysera W. Radulskiego, który wplótł w akcję szereg pikantnych obrazków à la Felicien Rops (kankan,

kobieta ze świnią i t. p.)? Zdania były podzielone. Skłonny byłbym przyjąć to drugie tłumaczenie, gdyż w innych miastach (np. w Łodzi) gdzie sprawa bezrobocia jest daleko ostrzejsza niż w Wilnie, utwór ten grany bez tych przypraw poruszenia takiego jak u nas nie wywołał.

Wielki repertuar reprezentował szekspirowski „Wieczór Trzech Króli“ („Dwunasta noc“) gdzie doskonałe kreacje stworzyli ulubieńcy wileńskiej publiczności Leon Wołlejko (Chudogęba) i Karol Wyrwicz Wichrowski (Malvolio). Całość bardzo udatnie inscenizowana przez W. Radulskiego w syntetycznej dekoracji Wiesława Makojnika, należała do najlepszych przedstawień sezonu. Tylko przekład tekstu dużo pozostawiał do życzenia. Nazwiska tłumacza nie podano na afiszu, ale niektóre zwroty przypominały niefortunne przekłady szekspirowskie Ulricha.

Z twórczości współczesnej zaciekały dwa dramaty psychologiczne „Święty płomień“ (znowu świetna kreacja Wysockiej w roli matki, skracającej życie swego beznadziejnie chorego syna) i „Dzień październikowy“, utwór przesycony mistycznym fatalizmem, posiadający silne, szczerze akcenty tragiczne, lecz w ostatnim akcie zwichnięty naciąganą symboliką.

Nie wzbudził spodziewanej sensacji „Car Lenin“, może dlatego, że tu, w Wilnie, publiczność zbyt dobrze zna Rosję i bolszewizm, by mógł ją zaciekać na patatajkę sklecony reportaż francuski. Znacznie lepiej zrobiony przez spółkę autorów rosyjskich, gdyż ze zrozumieniem przedmiotu reportaż o Azefie, mimo ogórkowego okresu, w jakim go wystawiono, osiągnął 29 przedstawień, głównie dzięki temu, że przypadł do gustu komunizującej młodzieży żydowskiej.

Wśród kilkunastu komedyj i fars, które umilały czas gnębionej przez kryzys publiczności, wyróżnić należałoby stary ale jary „Złoty wiek rycerstwa“ i trzy doskonale napisane farsy niemieckiej spółki autorskiej, Arnolda i Bacha. Wielka inwencja w sferze komizmu, zręczne budowanie sytuacji i konsekwentne wyciąganie z nich wszelkich możliwości aż do nonsensu włącznie — te zalety wyróżniły je spośród szeregu innych utworów tego samego typu.

Ogólny rzut oka wstecz na sezon ubiegły pozwala stwierdzić, że teatry wileńskie zamknęły swój bilans artystyczny saldem dodatniem. Nie było premier rewelacyjnych, ale i nie było takich, których wogóle nigdy i nigdzie nie bierze się w rachubę. Nie było nowych poszukiwań formalnych, i twórczych eksperymentów, bo czas i środki nie pozwalały na to,

lecz istniały i ujawniały się niejednokrotnie szlachetne ambicje, by dać rzeczy ponad poziomem przeciętności. Kompromisy i eklektyzm repertuarowy dyktowane były przez ciężkie warunki pracy, a głównie — dość ograniczoną ilość publiczności, stanowczo niewystarczającej na utrzymanie w ruchu dwóch scen dramatyczno-komedjowych. To też w sezonie bieżącym Wilno posiada już tylko jeden teatr (na Pochulance) służący poezji i literaturze, a w teatrze „Lutnia“ otwarta została operetka.

TADEUSZ ŁOPALEWSKI

SPIS RZECZY

	Str.
Przedmowa	5
Kołaczkowski St. Literatura polska w 1932 r.	9
Zawodziński K. W. Liryka	21
Adamczewski St. Dramat	44
Piwiński L. Powieść	56
Pigoń St. Wznowienia literackie	94
Przekłady	
Borowy W. Literatura angielska	108
Chwalewik W. Literatura anglo-amerykańska	123
Essmanowski St. Literatura hiszpańska	133
Gołębek J. Literatura jugosłowiańska	138
Piwiński L. Literatura niemiecka	140
Blüth R. Literatura rosyjska	146
Kołaczkowski St. Literatura skandynawska	163
Pazurkiewicz St. Literatura węgierska	171
Brahmer M. Literatura włoska	173
Czerny Z. Literatura francuska	182
Literatura rumuńska	200
Górski K. Literatura podróżnicza	201
Furmanik St. Literatura pamiętnikarska	215
Kossuthówna St. Książki dla dzieci i młodzieży	227
Historja literatury i krytyka	
Krzyżanowski J. Literatura polska	239
Furmanik St. Literatury obce	248
Skiwski J. E. Laureaci 1932 r.	254
Elzenberg H. Estetyka	261
Płoszewski L. Czasopisma literackie	270
Grzegorzczak P. Literatura w encyklopedjach	277
Twarowska M. Estetyka książki polskiej	286
Grzegorzczak P. Literatura polska w przekładach	298
Teatr	
Zawistowski Wł. Uwagi ogólne	324
" " Teatry warszawskie	330
Miedniak Wł. Teatr katowicki	346
Rusinek M. Teatr krakowski	351
Terlecki T. Teatry lwowskie	356
Dudziński B. Teatry łódzkie	366
Papée St. Teatry poznańskie	373
Łopalewski T. Teatr wileński	377

Układ graficzny książki
opracował Stan. Ostoja-
Chrostowski
Odbito 1500 egz. w dru-
karni B. Wierzbicki i S-ka,
Warszawa, Chmielna 61.

