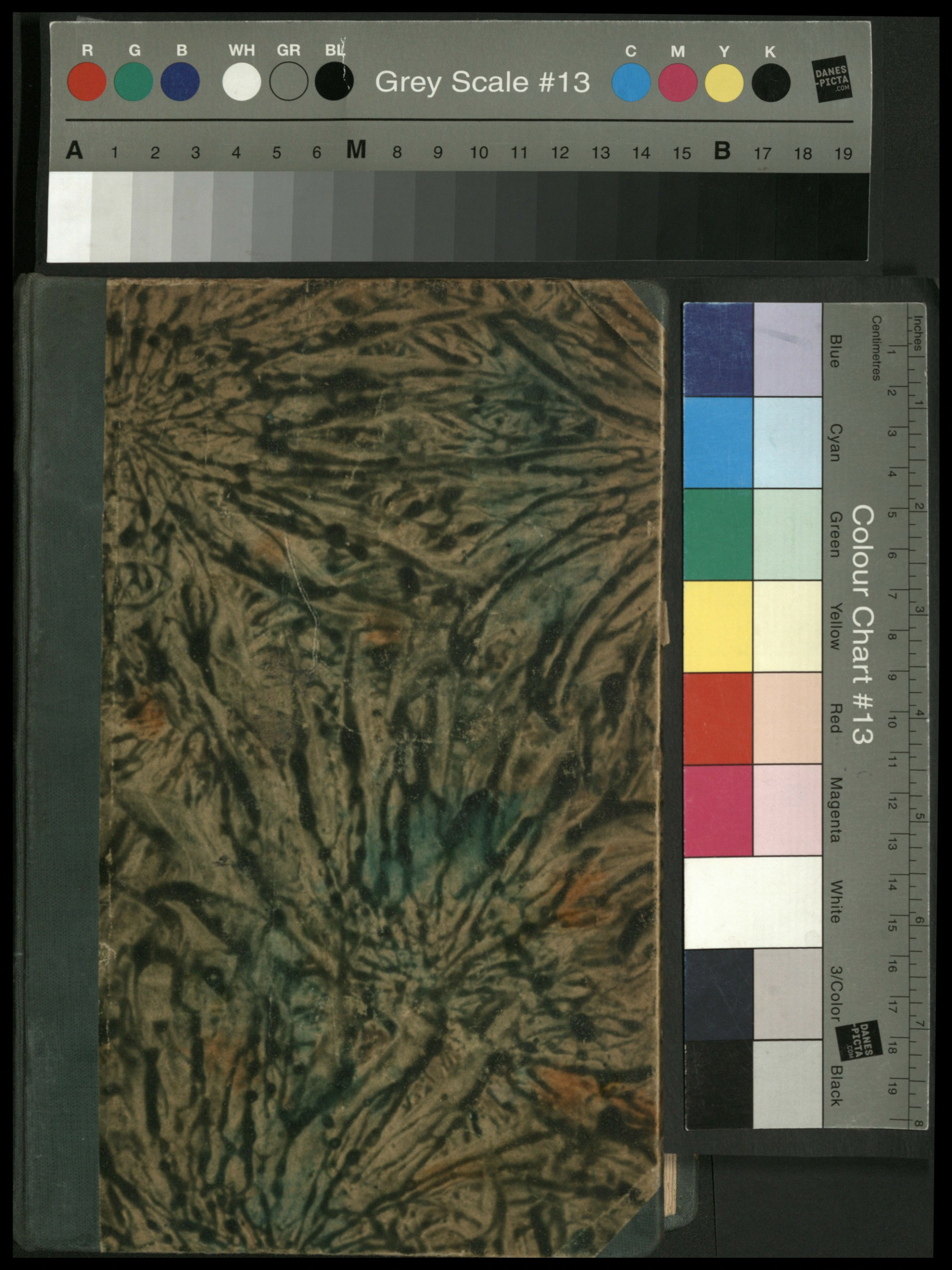

R G B WH GR BL
Grey Scale #13
C M Y K
DANES-PICTA.COM
A 1 2 3 4 5 6 M 8 9 10 11 12 13 14 15 B 17 18 19
Colour Chart #13
Blue Cyan Green Yellow Red Magenta White 3/Color Black
Inches
Centimetres
DANES-PICTA.COM

NOWA LITERATURA W NOWEJ POLSCE

1933

Drukarnia „Antiqua", St. Szule i S-ka, Kacza 7.

LEON POMIROWSKI

NOWA LITERATURA W NOWEJ POLSCE

NAKŁAD
GEBETHNERA I WOLFFA
WARSZAWA

884

9612/II



PRZEDMOWA.

Wypada zacząć od sakramentalnych zastrzeżeń: że trudno ten kilkunastoletni, od czasu niepodległości, okres traktować jak skrystalizowane oblicze piśmiennictwa, że gdyby nawet był pewną skończoną całością, to brak nam dystansu czasowego dla jego oceny, że wreszcie sami tkwimy w życiu, które usiłujemy przeniknąć — jakże więc, stanowiąc cząstkę prądów i napięć współczesności, moglibyśmy opanować jej całokształt? Ponad te wszystkie tak słuszne zastrzeżenia, wybija się więc najważniejsze, mianowicie brak dystansu p s y c h i c z n e g o t. zn. podstawowych warunków możliwie objektywnej postawy.

Mimo to postawę zająć trzeba. Fakty, które coś znaczą w życiu, reagują na nas, a każda reakcja jest zamaskowanym sądem, bo wyraża nasz stosunek do rzeczywistości.

W książce tej usiłowałem dać zarys ważniejszych wydarzeń pisarskich ostatnich lat.

Co zasadniczo wyodrębnia współczesność literacką od czasów przedwojennych, to niepospolite natężenie realizmu. Tak w zakresie tematyki i problematyki, jak i artystycznego ujęcia, a więc techniki i stylu. Realizm jest dziś tonem dominującym w całem powojennem piśmiennictwie europejskiem; u nas zaś tem bardziej uzasadniony, że wiąże się z epoką niepodległości, a więc z nową polityczną i ekonomiczną rzeczywistością. Społeczeństwo ciągle jeszcze przeżywa tę rzeczywistość jak obce ciało w swoim organizmie. I dlatego to, co w innych literaturach jest przedmiotem ciągłych przezwyciężeń, płynną i przepływają-

cą formą czasu, u nas staje się zjawiskiem prawie egzotycznem i pełnem niespodziewanej treści.

Zjawiskiem tem jest codzienność.

Najtrudniej jest oswoić się z marzeniami, które stały się faktami. Raz jeszcze potwierdza się tu ironja paradoksalnej sprzeczności między dążeniem do celu a samym celem, bojową czy marzeniową podróżą do Polski a samą tą realną Polską. Literatura, jak zresztą i całe dorosłe pokolenie, dotkliwie przeżywa ów moment rozdźwięku między wyobrażeniem, wyrosłem z tradycji, a teraźniejszością, wyrosłą z nieugiętych praw bytu. „Ideał sięgnął bruku", wsiąkł w dzień powszedni, znikł z pola romantycznego widzenia, stał się powszedniością.

Stąd złudzenie, że go niema, stąd uporczywe wołania o nową ideę życia. Słyszymy je raz po raz, zwłaszcza pod adresem literatury, która zawsze była drogowskazem wzruszeń i kamertonem potrzeb narodowych, a teraz porzuciła dawną rolę i rzekomo oddaliła się od życia.

Należy stwierdzić, że wszystkie te zarzuty, wyrzuty i pretensje oparte są na jaskrawem nieporozumieniu.

Wbrew pozorom literatura tkwi głęboko w życiu i walka o ideę trwa w niej z niemniejszą siłą, zato rozgrywa się w znacznie cięższych warunkach i trudniejsza jest do rozpoznania. Czy byłby do pomyślenia jakikolwiek proces życia — bez idei? Można jej sobie nie uświadamiać, nie znaczy to jednak, że jej niema.

W okresie niewoli ideał był jasny: chodziło poprostu o wolność. Dziś — o jej formę. I od tej chwili zaczyna się komplikacja.

Z chaosu skłóconych namiętności, prądów politycznych i potrzeb socjalnych, państwo mozoli się nad urobieniem organizacji, która otworzyłaby drogę twórczym możliwościom na przyszłość. Analogicznie do tych prób, literatura polska usiłuje w głębiach powszedniości niepodległościowej odnaleźć twórcze źródła nowych widzeń i nowej ekspresji słowa. Celem współczesnego pisarza jest więc docieranie do utajonej treści nowych przejawów egzystencji dla uchwycenia jej sensu i skojarzenia rzeczy wewnętrznych z zewnętrznemi w harmonijną całość. Osiągnięcie takiej całości stanie się prawdą artystyczną pokolenia, do symbolu streszczoną syntezą współczesności.

Zaznaczone wyżej nieporozumienie wynika więc stąd, że przyzwyczailiśmy się widzieć ideę społeczną w programowej postawie pisarza a nie w artystycznym wyrazie jego utworu. Dziś idea społeczna w literaturze straciła — na szczęście — swój dydaktyczny, mentorski, służebny charakter. Wołanie o swobodę życia stało się swobodnem patrzeniem na życie. Linja ideowa dzieła wyraża się w linji procesu życiowego, który autor przedstawia — bez względu na temat.

Rozstrzyga tu oczywiście problemat formy.

Można bezduszne czy grafomańskie elaboraty produkować z najżywotniejszych objawów zbiorowości, gdy najszlachetniejsze intencje pozbawione są artystycznej kompetencji; ale można i z najdrobniejszych fragmentów życia jednostkowego wydobywać najgłębsze wartości ludzkie, a więc najrzetelniej społeczne. Inna jest forma elementu społecznego w życiu realnem, a inna w sztuce. Życzenie w sztuce wtedy jest pobożne, gdy jest twórcze, a będąc twórcze — z natury swej jest już społeczne.

Trudno w tej przedmowie mówić o wszystkich objawach, rodzajach i formach literatury współczesnej. Szczegółowe omówienie tych spraw odnajdzie czytelnik w pracy p. t. „Walka o nowy realizm", będącej teoretycznym wstępem do książki niniejszej. Tutaj ograniczę się do zwrócenia uwagi na motyw zasadniczy.

Tym motywem jest walka o człowieka, człowieka — jako komórkę nowej społeczności. Poznać go do rdzenia, sięgnąć do głębszych, niż dotąd, pokładów psychiki, to wysnuwać nowe konsekwencje na przyszłość. Tylko że obecnie poszukiwania te rozwijają się nie w sferze przeżyć wybujałej, Konradowej indywidualności, która była bardziej symboliczna, niż ludzka, lecz w ramach zwykłej, przeciętnej jednostki. W niej właśnie doszukują się pisarze nowych cech indywidualności. Wojna wykazała, że najgroźniejsze możliwości tkwią w duszy pospolitego człowieka. Nienadarmo powystawiano tym „nieznanym żołnierzom" pomniki i znicze. Potęgę zbiorowego czynu tworzył szeregowiec, raczej zapoznana w nim, a sprowokowana warunkami, siła indywidualna. Zrozumiano, że potęgę tę tworzy nietylko w wojsku, lecz i w każdem innem środowisku. Odtąd wyświetla się wewnętrzną i zewnętrzną dolę tego „nieznanego żołnierza"

w rozmaitych warstwach i rozmaitych dziedzinach bytu dla odcyfrowania psychologji nowej, rodzącej się rzeczywistości.

Do wojny rzeczywistością tą gardzono, jako rzeczą wyjałowioną, którą się na każdym kroku uczuciowo i myślowo prześcigało. Podobnie odnoszono się do anonimowej powszedniości życia ludzkiego. Zamiary wydawały się stokroć większe od sił.

Dziś wszystko uległo radykalnej zmianie. Otaczająca rzeczywistość pełna jest tajemnic i rewolucyjnej dynamiki (technika, przewroty socjalne), anonimowa jednostka dała poznać, do jakich zdolna jest możliwości życiowych, gdy się ją wykolei z osiadłego trybu egzystencji; wizja tkwiących w niej sił przerosła najśmielsze „zamiary" nowych „wieszczów".

Jest więc o co wojować w obliczu współczesności. I walka o przeniknięcie tej nowej — fizycznej i duchowej — rzeczywistości toczy się na wszystkich odcinkach kultury.

Z walki tej właśnie bierze początek wspomniany na wstępie realizm. Treścią jego jest dążność do opanowania zarówno świata fantastycznych dziwów techniki oraz procesu przebudowy społecznej, jak i zagadek podświadomego życia człowieka. Albowiem obie te dziedziny są ściśle ze sobą związane. To, co się dzieje dokoła nas, jest przecie zawsze projekcją naszych — świadomych a częściej jeszcze nieświadomych — wewnętrznych przemian, potrzeb i konieczności.

Nad uchwyceniem tego związku między psychiką dzisiejszego człowieka a światem nowych form wre gorączkowy trud w literaturze. Oczywiście nie wszyscy są nim w jednakowym stopniu pochłonięci — i to jest zrozumiałe. Rysy epoki tworzą nieliczni. Kto jednak czujniej wsłucha się w tętno bieżącej literatury, wyczuje, że cała atmosfera nasycona jest temi tendencjami.

Oprócz tedy realizmu zmysłowego, będącego nawiązaniem do konkretności opisowej Zoli, Maupassanta, Flauberta, Orzeszkowej, Prusa, Sieroszewskiego, Weyssenhoffa, obserwujemy rozrost realizmu p s y c h o l o g i c z n e g o, będącego nawiązaniem do konkretności wyobrażeniowej Rimbauda, Norwida, Dostojewskiego, Hamsuna, Conrada, a z nowych Joyce'a, T. Manna, Wyspiańskiego, Żeromskiego, Nałkowskiej i in.

W pracy tej pragnąłem podkreślić najcharakterystyczniejsze fakty dzisiejszej poezji, prozy i dramatu.

Uświadamiam sobie, że ujmując sprawy literackie z pewnego określonego punktu widzenia, nie zdołałem całego materjału wyczerpać, ani go miarą idealnej sprawiedliwości ocenić. Jeżeli przeto zgóry dopuszczam możliwość wielu braków, niedokładności i opuszczeń, to nie poto, aby w ten sposób uprzedzić zarzuty, a przez to i zasłonić się przed niemi, ale poprostu, aby dać wyraz własnemu krytycznemu sumieniu.

CZĘŚĆ PIERWSZA: POEZJA

1. O ISTOCIE LIRYKI

Przechodząc do konkretnego omówienia nowej literatury, należy stwierdzić, że pierwszym jej sygnałem staje się twórczość poetycka, a właściwie liryka, jako istota poezji. Liryka inicjuje epokę, przynosi wiele nowych ładunków uczuciowych, nowych form a jeszcze więcej zapowiedzi; zapala atmosferę nadzieją wielkich przeobrażeń i na tem kończy się jej rola.

Rozbudzone przez poezję napięcia literackie przejmuje szybko proza powieściowa i ona to dopiero kształtuje właściwe oblicze literatury współczesnej. Dlaczego tak się stało i zawsze tak się dzieje? Ponieważ liryka poprzestaje na bodźcach, impulsach i wzruszeniach, a epika opracowuje ich konsekwencje w tym lub innym zakresie życia. Ale o tem w następnym rozdziale.

Cechy i warunki twórczości lirycznej.

Liryka zawsze jest czułą busolą przemian. Materjał, którym operuje i którym się wypowiada, to przeczucia, wizje, doznania osobiste. Jest to treść, której jedynem potwierdzeniem i uzasadnieniem może być słowo; stąd trudność w sprawdzaniu tej formy z jakąkolwiek inną formą życia, stąd również powszechny pogląd o jednoznaczności liryki z subjektywizmem — co nie jest ścisłe.

Zastanówmy się najpierw nad cechami liryzmu przed próbą zdefinjowania jego treści.

W przeciwieństwie do powieści i dramatu, gdzie obowiązuje dystans wobec tematu, cechą liryki jest brak wszelkiego

dystansu, jako warunek bezpośredniości wyrazu. W powieści i dramacie wyobrażenia, uczucia i myśli są ś r o d k i e m w organizowaniu tematycznego tworzywa, ponieważ tworzywo to wzięte jest z otaczającej rzeczywistości; w liryce zaś wyobrażenia, uczucia i myśli są właśnie głównym tematem, ich ekspresja — głównym artystycznym celem utworu. Wynika z tego, że czynnik podmiotowy staje się tu zasadniczym przedmiotem, narzędzie pracy — jednocześnie jej materjałem. Ze względu więc na ten wskroś intymny charakter poezji, odpowiedzialność artystyczna jest tu znaczniej mniej uchwytna, niż w innych rodzajach twórczości, wypowiadających się, jak wspominałem, bardziej konkretnym, dającym się stwierdzić i uświadomić materjałem życia.

Sprawy wewnętrzne i zewnętrzne w liryce.

Dalej należy zauważyć, że brak dystansu wobec tematu wiąże się ściśle ze zwężonym zakresem świadomości, zarówno w sferze powstawania jak i oddziaływania objawów liryzmu. W poezji dochodzą do głosu przeważnie momenty podświadome, i cała tradycyjna estetyka liryki oparta jest na przekonaniu, że tajemniczyu urok jej wpływu polega na eksponowaniu gry elementarnych żywiołów duszy — na słowa. Jest to chwytanie na gorącym uczynku tętna procesów wewnętrznych, a więc jakby rytmiki krążenia krwi. Ta właśnie przyrodnicza nieuchwytność objawów nadała im w oczach dawnej estetyki ów nadzmysłowy, natchniony, kapryśnie boski charakter, który z poety czyni medjum wyższych sił, i za który trudno go czynić odpowiedzialnym. Wedle tej teorji, której głównym pionierem był Schiller, wszelka próba rozszerzenia zakresu świadomości odbiera liryce tę metafizyczną czystość formy, dzięki której wartość słowa staje się idealną wartością estetyczną. Zjawisko takiego zamącania treści lirycznej w istocie łatwo da się zaobserwować we wszystkich wypadkach, w których poezja jest owocem narzuconego z zewnątrz programu, tezy lub publicystycznej tendencji.

Jakiż byłby nasz stosunek do takiego pojmowania twórczości lirycznej? Wydaje mi się, że naogół podobny. Liryka jest obrazem spraw wewnętrznych człowieka. Nie znaczy to, oczywiście, aby poecie nie wolno było się wypowiadać na temat tych czy innych zagadnień społecznych, ale wszystkie te zagadnie-

nia muszą wynikać z osobistych przeżyć autora. Nie ulega chyba żadnej wątpliwości, że wielkość uniesienia lirycznego, jego ekspresja i siła wpływu jest ściśle uzależniona od wielkości i skali wewnętrznego przeżycia — bez względu na temat; chodzi tylko o to, aby to było istotnie przeżycie i aby potrzeba wypowiedzenia go była koniecznością wewnętrzną a nie oddźwiękiem potrzeb zewnętrznych. Muszę się zastrzec, gwoli uniknięcia wszelkich nieporozumień, że nie propaguję tu żadnego ostracyzmu, i że daleki jestem od zamykania poezji w duszącej atmosferze egotyzmu.

Liryzm a subjektywizm.

Zaznaczyłem już wyżej, że identyfikowanie liryzmu z subjektywizmem uważam za nieścisłe. Byłoby to degradowanie każdego indywidualnego doznania do poziomu jednostkowego i prywatnego przejawu uczuć. O ile bowiem każde zjawisko liryczne posiada charakter osobistego przeżycia, to nie każde osobiste przeżycie jest zjawiskiem lirycznem.

Czem więc jest to zjawisko?

Powszechną wśród teoretyków jest opinja, że utwór liryczny stanowi rytmiczną konstrukcję uczuciowego wyobrażenia o świecie. Środkiem ekspresji jest metafora, która życie wewnętrzne przetwarza na życie słowa. Warunkiem zaś efektu tego słowa jest zdolność zespalania jego wartości znaczeniowej z dźwiękową, nastrajającą podświadomie czytelnika czy słuchacza na stosowne przyjęcie znaczeniowej treści. Wszystko to jednak nie wyczerpuje zagadnienia prawdziwości utworu lirycznego. To bowiem, że autor czuje w sobie nadmiar emocji i że musi mu dać ujście w wypowiedzi, bynajmniej nie rozstrzyga o wartości artystycznej tej emocji.

O istocie liryki,
jako formie artystycznej.

Cóż tedy rozstrzyga?

Wydaje mi się, że decyduje tu taka tylko wypowiedź, w której uczucie autora staje się jednocześnie wyrazem napięć uczuciowych pewnej powszechności. Nie znaczy to bynajmniej, że owe napięcia mają być świadomie przez ogół przeżywane, lub że poeta jest świadomym ich głosicielem. Nie. Chodzi o to, aby ujawnione przez poetę emocje tkwiły w duszy danej zbiorowo-

ści, choćby potencjalnie, bo wtedy słowo poetyckie budzi je ze stanu utajenia i pozwala przeżywać pozornie obce, bo nieświadome wzruszenia — jako możliwe. Musi tu więc nastąpić moment współbrzmienia. Współbrzmienie to może być dwojakiego rodzaju: albo poeta w swoich własnych doznaniach trafia w rytm już istniejących doznań zbiorowych, albo swoim głosem rytm ów powołuje dopiero do życia. Artystyczna przeto wartość liryki polega na tem, że ujawniona w utworze osobowość poety jest wykładnikiem wewnętrznych możliwości ogółu, wykładnikiem tkwiących w tym ogóle, metafizycznych pierwiastków, które czekają na idealną formę, aby się uznać i uświadomić. Dzieje się to oczywiście i wtedy, gdy poeta przeciwstawia się ogółowi, albowiem każda wojna wybitnej indywidualności ze światem jest tylko drogą do zawarcia przymierza z tym światem — na głębszych niż dotąd podstawach.

Poeta, choćby najbardziej oryginalny, jest przecie tylko.... człowiekiem, i mówiąc o sobie, mówi o pewnych wartościach ludzkich. Chodzi więc „tylko" o to, iżby te wartości subjektywne posiadały taką pojemność, głębię i moc, aby mogły się stać społecznemi, aby w rytmie indywidualnego przeżycia poety i publiczność czytająca rozpoznała czy przeczuła swój rytm wewnętrzny — bez względu na to czy temat poematu jest jej bliski, czy obcy.

Rzecz prosta, że o fakcie wspomnianego współbrzmienia decyduje zagadnienie formy. Forma sprawia, że owa zdolność przeżywania w ramach powszechnych możliwości — staje się rewelacją pierwiastka społecznego w pierwiastku indywidualnym, narzędziem objektywizowania najbardziej subjektywnych uczuć, słowem, faktem artystycznym, a więc wartością społeczną — nie prywatną. W samem więc zjawisku ekspresji, w przyrodzonej zdolności wypowiadania się, w aparacie słownym, którym poeta dysponuje — występować musi ów tajemniczy dar czy t. zw. magja talentu (bo inaczej tego nazwać nie można), dzięki której ilekroć artysta spowiada się z własnych wzruszeń, staje się — najczęściej nieświadomie — spowiednikiem wzruszeń ludzkości.

Symbolizm.

Trudne warunki popularyzowania się liryki wynikają

również z krótkości utworu poetyckiego. Ograniczony wewnętrznie do napięć, emocyj i wzruszeń, autor zmuszony jest do syntetycznego ich ujęcia, a znów synteza narzuca potrzebę operowania symbolami.

Symbolizm jest nieodłączną cechą poezji. Należy to twierdzenie podkreślić wbrew wszelkim teorjom na temat reform czy przeobrażeń w poezji współczesnej, których propagatorem jest twórca futuryzmu, Marinetti. Zapewne, charakter symbolów ulega zmianie, jak wszystko w życiu. Zmiany w życiu otaczającem wymagają odrębnego doń stosunku, to jasne. Walka przeciwko symbolizmowi, zapoczątkowana przez futurystów, jest nieświadomą walką o nową materję symbolów dla odtworzenia nowego kształtu wyobrażeń. Anachronizmem a często elementarnem wykroczeniem przeciwko kulturze pisarskiej jest używanie przenośni poetyckich, którym życie oddawna przeciwstawiło własną, bardziej fantastyczną poezję faktów.

Poezja współczesna, podobnie jak poezja przeszłości, czerpie metafory z aktualnych przebiegów życia, ściślej — z nowego widzenia nowej rzeczywistości. Nie wyrzeka się przecież metafory — wręcz przeciwnie, stosuje ją nadmiernie, czasem nawet manjakalnie. A co ważniejsza, metafora współczesnej poezji jest czemś znacznie głębszem od przeności — jest właśnie symbolem.

2. POECI PRZEDWOJENNI

Nim przejdę do omówienia poszczególnych grup czy odłamów, z których jedne powstały wskutek pewnej więzi ideowej lub artystycznej, inne znów całkiem przypadkowo, nim przedstawię ważniejszych czy tylko charakterystycznych dla naszej epoki poetów, muszę zacząć od próby syntetycznego ujęcia twórczości patrona całej poezji dzisiejszej, Leopolda Staffa. Mimo bowiem różnic ideowych i artystycznych, nie ulega wątpliwości, że najnowsza poezja sztukę swoją kształciła na sztuce autora „Snów o potędze".

Poza Staffem, uważam za konieczne, bodaj w kilku słowach, omówić rymotwórstwo A. Langego, B. Leśmiana i Br. Ostrowskiej.

Szablon klasyfikacyjny każe S t a f f a zaliczyć do okresu modernizmu, ale twórcze jego rymy wyprowadzają go równie zwycięsko na czoło dzisiejszej literatury. Jest w nim bowiem owa przysłowiowa „siła fatalna", charakterystyczna konieczność wypowiedzenia prawd, które musiały przyjść do głosu.

Istota poetyczności Staffa wyraża się w nawskroś moralnym stosunku do piękna. Znaczy to, że wszystko, co zazwyczaj towarzyszy sztuce rymotwórczej: nastrój, muzyczność, wizjonerstwo, metafora — nie jest stylistyczną nadbudową powziętej idei, ale jej etyczną konsekwencją. Staff w każdym wierszu jest moralnie odpowiedzialny za estetyczną tego wiersza wartość, każdy jego utwór jest objawem poglądu na świat, ponieważ jedynie głębokie zrozumienie świata staje się podstawowym warunkiem wielkiej poezji. Z wiedzy, wszystkie sprzeczności wiążącej w harmonijną całość, wynika piękno „wszystkości", jak z mądrości artystycznego poznania — poezja. T. zw. refleksyjność wierszy Staffa płynie właśnie z wielkiej nauki spraw życia, nauki, którą artysta doświadcza samego siebie, nim produkt jej odda z powrotem życiu. Pojęcie piękności wiąże się dla Staffa z pojęciem syntezy wszystkich zjawisk istnienia; opanowanie techniki, krystalizacja środków artyzmu — z opanowaniem otaczającej rzeczywistości.

Stąd owa pyszna swoboda w gospodarowaniu akcentem, słowem, rytmem i rymem, swoboda, która pozwoliła Staffowi być poetą wyzwolenia, marzycielem potęgi, dobywać epicki sens z najbardziej lirycznych przenośni, lokować głęboką religijność w kulcie Dionizosa i z pogańską egzaltacją prawować się z własnem sumieniem o chrześcijańską prawdę życia.

To, co zwykliśmy nazywać pełnią życia, bynajmniej nie jest natężoną formą gotowej harmonji, ale uciążliwą drogą ujarzmiania skłóconych żywiołów. Życie nasze nie upływa bowiem prostolinijnym szlakiem od jednego gotowego kształtu do drugiego, ale zaczyna się w trudzie formowania owego kształtu i na tym trudzie się kończy. Praca poety jest pod tym względem, mimo całej paradoksalności tej myśli — najklasyczniejszym, bo najgłębszym, symbolem pracy ludzkiej wogóle. Sens jej tkwi w trwaniu, które szkoli naszą siłę i wytrzymałość,

a więc ciągle, bez przerwy pozwala zaznawać bolesnej rozkoszy w zdobywaniu coraz większej władzy nad sobą, dla samego siebie stawać się sumieniem świata.

Motyw ten, wsparty zarówno mocą witalną, jak i ideą, snuje się u Staffa prawie we wszystkich książkach. Raz jeden tylko spłynął w słowach prostego, ale jakże ważnego stwierdzenia: „Milsza jest mi podróż, niż przybycie".

Stara kultura i niegasnąca świeżość odczuwania to pierwsze i niezmienne wrażenie, jakiem darzy każdy tom tego romantycznego klasyka.

W istocie mądrość poetycka Staffa jest niewyczerpana. Wiersze jego są coraz głębsze, coraz żywsze i coraz piękniejsze. I niewiadomo co w tej mądrości jest bardziej uderzające, czy piękno myślenia, czy myśl w pięknie.

Ile to już ewolucyj duchowych przeszedł ten czarodziej rytmów i wiele w tych rytmach zawarł zmiennej treści płynącego życia. Sekret młodości poety tkwi w tem, że życie n i e u p ł y w a, lecz wciąż p ł y n i e dla niego, że im więcej go przeżywa, tem więcej ma go przed sobą, i droga podbojów dłuży mu się w nieskończoność.

Bo te wiersze jego są podbojami, wyniosłym trudem stawiania sobie coraz większych przeszkód. Staff wie, że pokonywanie jest rośnięciem a proces rośnięcia — głównym celem wszystkich celów życia. Więc wojuje, zmaga się o doskonalszą wiedzę i czystszy, szlachetniejszy wciąż akcent, choć wie, że sens tych bojów ze słowem o słowo tkwi nie w dobijaniu do portu tej czy innej filozofji, ale w samej podróży...

Niema chyba trudniejszej czynności literackiej, niż pisanie prozą o poezji. W żadnej innej sytuacji nie narzuca się tak silna, tak, powiedziałbym, dramatyczna potrzeba kongenjalności. Można się kusić o transmitację krytyczną uczuć, wyobrażeń lub myśli, z których wyrosły poetyckie słowa, ale jak tu przekazywać w relacji pojęciowej samą tę poezję, w której myśl jest uczuciem, uczucie wyobrażeniem, a wyobrażenie — nawrotem do ciemnych, irracjonalnych źródeł uczucia? Jak oddzielać w chemicznym związku poetyckich wyrażeń ideę od obrazu, jak tę ideę badać w obrazie a obraz w idei, kiedy słowa poety są zarazem surowym impulsem i kulturą syntetycznych przeżyć, ciosem i odbiciem, pytaniem i odpowiedzią?

Rzecz jasna, trzeba ten proces przeżyć na podobieństwo poety, trzeba nim być w milczeniu, kiedy on głośno mówi. A przecie, mimo te srogie misterja krytycznego sumienia, pisze się i pisać trzeba, bo tego wymaga i prawo społecznego rezonansu najcichszych nawet wzruszeń twórczych, i sam ów autor, no i wreszcie pasja sprawozdawcza tego tłumacza, sędziego i powiernika, jakim powinien być krytyk. Ale właśnie wiersze Staffa są tego gatunku, że nazbyt obciążają szalę odpowiedzialności wbrew najlepszej woli i domniemanym kompetencjom duchowym krytyka. Czego bowiem ma się tu być tłumaczem, co osądzać, gdy jedynym tłumaczem i jedynym sędzią tych wierszy — czuje się to — jest sumienie Staffa, a więc rzadka wśród poetów postawa etycznej o d p o w i e d z i a l n o ś c i za estetyczną wartość każdego brzmienia. Czuje się, że każde z jego słów pokryte jest pełnią wewnętrznego przeżycia, i każde, choć tak proste i oszczędne, wyraża pełnię nowych możliwości. Można więc conajwyżej być samozwańczym powiernikiem poety i raczej oceniać własne wrażenia, niż same dzieło.

Jednem z najciekawszych zagadnień twórczości Staffa jest jego stosunek do formalnych i treściowych przemian, które gęsto propaguje a rzadko uprawia najmłodsza nasza poezja, ściślej, współczesna młodość poetycka.

W istocie, jeżeli chodzi o postawy programowe, dwa są wyraźnie zarysowujące się ośrodki poetyckie: „formistów“, i „proletarjatczyków“. Ale i jedni, i drudzy z nielicznemi wyjątkami raczej remontują, montują i stroją mechanizm twórczości, niż tworzą.

Formiści wyprzedzają potrzeby nowego widzenia świata wizją nowej konstrukcji formalnej; poeci proletarjaccy z tą samą sztucznością efektów artystycznych używają i oczywiście nadużywają poezji, jako potwierdzenia swych proletarjackich uczuć. Poezja ta jest narazie czynnikiem wtórnym i służebnym; ma być dowodem i afirmacją potrzeb nowej kultury, nie jest jednak ani jej wyrazem, ani nawet duchem.

Obie postawy, i przesadny intelektualizm formistów, i autosugestywna uczuciowość poetów rewolucyjnych, wyobrażają charakterystyczne dla kryzysowej współczesności skrajne skrzydła — klasycznego i romantycznego stosunku do świata. Jednak ani czysta matematyczna wizja nowoczesnej techniki, ani

najczystszy wyraz rewolucyjnej woli nie wybawią świata od tragedji przełomu, ani nie wyzwolą tragicznej poezji, w której hasła stałyby się czynami.

Poezja Staffa wydaje się bliższą przełomowości współczesnego ducha. Jest w niej, w miarę nieustannie potęgującej się dojrzałości, to stanowisko świadomej dziś wobec niespodzianek życia pokory, stanowisko mężnej wytrzymałości wewnętrznej, które pozwala poecie odnaleźć w sobie uczuciowo-myślowe odpowiedniki zewnętrznych przewartościowań.

Obok zwierzeń lirycznych, które są autobiografją osobistych przemian, poeta daje świetne pokazy lirycznego dramatu życia, demonstruje patetyczną walkę, jaką toczy świat we własnem łonie o usprawiedliwienie, nie, raczej o uzasadnienie rozpaczliwych swoich wstrząśnień i przesileń. Przykładem może być taki „Judasz",*) który w tym sensie jest arcydziełem dialektyki poetyckiej „dnia duszy", wzburzonym głosem dzisiejszych „snów o potędze".

W dawnej, niezmienionej formie rymu, rytmu i strofy, rozkwita nowe oblicze duszy. Dusza doświadcza bolesnych trosk chwili dziejowej, choć nie mówi ani o cudach maszyn lub ich tłoczącym oddechu, ani o niedolach gwałconej wolności, czy nadchodzącej zemście historji.

Twórcze przeżycie, które zawsze jest wojną z życiem o życie, rodzi symbolikę silniejszą od potrzeb chwili, od interesów klasy i wreszcie od serwitutów tej czy innej, burżuazyjnej czy proletarjackiej, kultury.

Jak inni wielcy pisarze, i Staff podlega prawom t. zw. kryzysu. Postawa ta jednak jest twórcza, polega bowiem na natężonym wysiłku wiązania przeszłości z teraźniejszością, na wydobywaniu z tradycyjnych motywów — jak religijna wola potęgi i żądza wolności — tych akcentów, któremi rozbrzmiewa epoka współczesnych symbolów poezji.

W ten sposób przez ciągłe pogłębianie swego indywidualnego stylu widzenia i obrazowania, doprowadza poeta ową tradycyjną treść sztuki do doskonałości, t. zn. na taki poziom, który pozwala rodzić się nowym ideom i nowym formom w harmonijnym związku ze staremi. Pod tym względ-

*) Ucho igielne.

dem wiersze Staffa są triumfem ewolucjonizmu w sztuce, świadectwem dojrzałości, która zagadnienie życia traktuje jak zagadnienie aktualnego wiecznie mitu.

Odnaleźć perspektywę, z której można ogarnąć ducha współczesnej walki o wolność, i w gorączce tego współczującego przeżywania nie stracić własnej duchowej wolności — to chyba najtrudniejsze i najważniejsze zadanie twórcy — dziś i zawsze.

Staff zadanie to rozwiązuje bez przerwy. Jego czyny literackie są autentycznemi czynami rodzącego życia.

Antoni Lange.

Wiele emocjonujących zagadnień najnowszej poezji fermentowało już w twórczości Langego, którego zwykło się traktować jako stężały wzór modernizmu. Niewątpliwie nosi on w sobie typowe cechy swojej epoki, ale tak pogłębione, że tyczyć się mogą i innych epok, a choćby i naszej. Lange uchodzi za intelektualistę poezji i to był i jest powód, że analiza jego utworów, po ukłonach w stronę kunsztu słowa, oparta była na analizie poruszanych przez niego zagadnień. Jest w takiem ujęciu oczywiste nieporozumienie.

Myśl, równie dobrze, jak i przeżycie uczuciowe, odgrywa w poezji rolę pośrednią, rolę wyobraźniowego zaczynu wzruszeń. Koncepcją ideową pewnej sprawy można się równie silnie zemocjonować, jak i bezpośredniem doznaniem uczuciowem. W jednym i drugim wypadku rozstrzyga problemat formy, która w rękach twórcy zawsze jest czynnikiem rośnięcia. Można, mówiąc o Langem, mówić raczej o nadmiernej sile panowania nad sobą, naginania przeżyć treściowych do spekulatywnego ujęcia.

Intelektualizm czy t. zw. mózgowość w jego wierszach jest tedy jednem z zagadnień formy, transpozycją jego wyobrażeń o świecie. T. zw. asocjacje myślowe są w poezjach Langego rytmicznem odbiciem stosunku do życia. Gdy poeta ten przeżywa rozdarcie wewnętrzne, rozdwojenie między intelektem a uczuciem, gdy szarpie się w zwątpieniach, zawsze odnajduje nowe źródła artystycznej inspiracji i nowy, coraz bardziej wyszukany ich wyraz. Piękno, według Langego, jest obrazem prawdy życiowej. W nim samym prawda ta występuje w walce z ograniczonością poznania.

Słowa jego zawsze są napięte, rynsztunek wersyfikacyjny zawsze dźwięczy wewnętrznem drżeniem wyrazów. Przykładem zasięgu duchowego i typowo nowoczesnej brawury poetyckiej jest wiersz p. t „Romantyczność". W pojemności wyobrażeniowej utworu tego możnaby zmieścić wielu współczesnych „zdobywców świata".

Bolesław Leśmian.

Podobnie i wiersze Bolesława Leśmiana, szczególniej przed kilkunastu laty wydany tomik „Łąka", są ogniskiem wpływów, nieświadomie działających na wyobraźnię wielu współczesnych poetów nowatorów. Mimo opiewania tych czy innych zjawisk, terenem odkryć poetyckich Leśmiana jest nie przejaw, nie rzecz, lecz słowo. Słowo jest dlań skoncentrowaną treścią barw, dźwięków, wyobrażeń otaczającego życia, Świetne obrazy zmysłowej rzeczywistości wyrażają w istocie zmysłowy stosunek do znaczeniowej i dźwiękowej treści słowa. Intuicjonizm jego w tej dziedzinie dochodzi do niepospolitego wyrafinowania. Ale wyrafinowanie to urodziło się nie z bezpośredniego, naturalnego wzruszenia wobec życia, lecz pośrednio, z wrodzonej kultury formy, z umiłowania słów i wszystkiego, co te słowa w zakresie zestawień, metaforycznych kombinacyj i fantastycznych wizyj — tworzą. Nigdy Leśmian tych kunsztownych wizyj nie zakłóci kontaktem z realizmem życia, nigdy nie sprobuje sprawdzić wyobrażenia o rzeczy z samą rzeczą. Jest w nim samozachowawczy lęk natury bluszczowej, czułej, zazdrośnie zamkniętej w świecie „snów na jawie", rozkochanej w estetycznych możliwościach swej sztuki, pełnej modernistycznego symbolizmu i indywidualnej, świetnie wyrobionej rytmiki.

Bronisława Ostrowska.

Przeciwieństwem poezyj Leśmiana są poezje Ostrowskiej, poetki otwartych na życie uczuć, przeżywanych z głęboką bezpośredniością i prostotą. Linja jej rozwoju odbija harmonijnie ewolucje prądów od modernizmu do naszych czasów. Nie znaczy to, iżby niewolniczo poddawała się sugestjom epok. Umiała im narzucać własne prawdy uczuciowe, często z niemałą siłą reakcji krytycznej. Wyłamywała się tedy w okresie t. zw. młodopolskiego estetycznego amoralizmu — instynktem społecznym, po-

czuciem łączności poezji z koniecznościami zbiorowego bytu. Ujmowała zagadnienia sprawiedliwości, wolności i t. p. nie w formie prymitywnej dydaktyki, lecz z wrażliwością prawdziwej chrześcijanki, dla której dola człowieka jest wyrazem doli całej ludzkości. Stosunek znów do naszych czasów wypowiada się w takim „Tartaku słonecznym“ i „W starem lustrze“ — tragiczną troską nad panoszącym się i pustoszącym duchem powojennych dziejów, które człowiek rozpętał, aby stać się ich ofiarą. Ostrowska szuka punktu oparcia, celu, któryby usprawiedliwiał współczesność, szuka postawy etycznej, która rozproszyłaby atmosferę ideowej pustki. W dążeniu tem napina wszystkie siły swej poetyczności, dochodzi do świetnych osiągnięć formalnych, w których subtelna ironja, jako ton górujący — jednocześnie staje się artystycznem świadectwem dojrzałości, opanowania i swobody w operowaniu elementami sztuki.

* * *

Przechodząc do rozpatrzenia prądów i ugrupowań poetyckich ostatnich lat kilkunastu, muszę uczynić zastrzeżenie w sprawie metody ujęcia. Wiadomo, że żadna klasyfikacja „zespołowa“ nie zdoła opanować materjału badań bez krzywdy dla osób. W szkicowej tej charakterystyce będę oczywiście usiłował połączyć zagadnienie grup czy prądów z zagadnieniem indywidualności artystycznych, ideę przewodnią z odpowiadającą jej literacką rzeczywistością.

Świadomy jednak jestem, że nie uda mi się uniknąć pewnej niesprawiedliwości w ocenie jednej lub drugiej strony. Aby tę niesprawiedliwość zmniejszyć do minimum, szczególnie gdy w grę wejdzie wybitniejsza indywidualność, będę starał się raczej wyodrębnić danego pisarza, niż odrębność tę, dla „okrągłości“ ujęcia, naginać do wymyślonej dlań grupy.

3. FUTURYZM

Zasługą futuryzmu we wszystkich jego rozgałęzieniach jest, podobnie jak się to działo w epoce romantyzmu, z którym Marinetti i inni tak zajadle wojowali — szukanie nowych elementów piękna i nowych środków jego ujęcia. Ideą przewodnią

tych poszukiwań była (i jest!) tęsknota do poezji życia, w przeciwieństwie do poezji słów. Idea, jak idea, pozostała w sferze podniecających haseł, życie tworzyło własną poezję, jednak poeci futurystyczni zdołali zrewolucjonizować zagadnienia, obszar i narzędzia mowy poetyckiej. Dziś wyniki tej działalności wsiąkły w mechanizm, w charakter i w poziom pracy artystycznej, nie słychać już namiętnych wieszczeń z przed kilkunastu laty; życie, do którego futuryści tak gorąco apelowali, zredukowało maksymalistyczne programy nowatorów, przystosowując światoburcze plany do wykonawczych możliwości współczesnego twórcy.

Futuryzm ze stanowiska filozofji.

Przystępując do scharakteryzowania i oceny poszczególnego okresu czy ruchu literackiego, odczuwamy w pierwszym rzędzie pokusę „przydzielenia" go do jakiegoś określonego systemu filozoficznego. Tak więc, gdy mowa o futuryzmie, ponieważ odwołuje się on stale — przeciw intelektowi — do intuicji, skłonni jesteśmy uznać go za literacki odpowiednik bergsonizmu. Niewątpliwie jest w tem racja, ale tylko częściowa.

Trzeba wreszcie ustalić, że naogół ani praktyka literacka, ani nawet programy estetyczne — o ile są autentyczne i żywotne — prawie nigdy nie realizują jednoznacznego systemu pojęć. Że są one raczej odbiciem t. zw. ducha, światopoglądu, czy filozoficznej atmosfery epoki, jakiemś mixtum compositum pojęć, terminów i poglądów, które w danym okresie mają obieg w przodującej kulturalnie warstwie społecznej, a które — w swej postaci nieskażonej — należą do rozmaitych, często krańcowo sobie przeciwnych, współczesnych systemów filozoficznych. W zastosowaniu więc do futuryzmu z równą słusznością można wysunąć na plan pierwszy elementy bergsonizmu, w nim zawarte, jak i empirjokrytycyzmu, wpływy relatywizmu i nietzscheanizmu, poglądy behaviorystyczne, freudystyczne i t. d. i t. d.

Patrząc na te sprawy w wulgarnym skrócie: jest w futuryzmie i „élan vital", kosztem zdrowego i powolnego rozsądku, imperjalistyczne „Wille zur Macht", i zredukowanie treści psychicznej człowieka do korelacji czystego doświadczenia, i równouprawnienie sprzecznych założeń, i wielość rzeczywistości, i poruszenie „Acherontu" — odwołanie się do barbarzyńcy, drzemiącego w podświadomości każdego cywilizowanego człowieka.

Słowem, wszystkie kompleksy wyobrażeń i aspiracyj, które świadomie czy nieświadomie tkwiły w społeczeństwach europejskich bezpośrednio przed wojną.

Ale, zaznaczywszy tu ogólną postawę, musimy się zastrzec, że bynajmniej nie filozofja futuryzmu stanowiła o jego wartości, zdolności promieniowania oraz znaczeniu we współczesnej poezji europejskiej.

Geneza.

Futuryzm powstał, — jak zresztą powstają wszystkie kierunki literackie — u zbiegu dwu procesów: immanentnego procesu literackiego rozwoju — przeżycia się form i przerastania ich w inne; oraz procesu rozwoju rzeczywistości społecznej, która, w miarę narastania w niej zmian, domaga się i powołuje do życia nowy, stosowniejszy odpowiednik literacki.

Przyjrzyjmy się splotowi tych procesów w momencie powstania futuryzmu.

W poezji: albo „słowiki i róże", tradycyjny odwieczny sposób kojarzenia wyobrażeń, opiewanie „odwiecznych" uczuć, opisywanie tylko takich rzeczy i stosunków rzeczywistości, które się dostatecznie uleżały i ucukrzyły t. zn. istniały już za czasów poezji romantycznej. — Epigonizm i zatrzymanie się na formach bytu, postrzeżenia i wrażliwości z przed stu czy kilkudziesięciu lat.

Albo: wyrafinowane dreszczyki poezji dla koneserów, szukanie perwersyjnych djabolicznych nastrojów, wytwarzanie wreszcie wartości, na których mógł się poznać jedynie wyrafinowany znawca, gdyż nie pozostawały w żadnym stosunku do rzeczywistości, lecz wyrastały wyłącznie z literatury, były warjacją dawnych form i utworów literackich. — Z drugiej natomiast strony — od strony realnego życia: rzeczywistość włoska, i szerzej biorąc — europejska, bezpośrednio przed wojną: gwałtowne rozprężanie się imperjalizmu, rozwój — z niezwykłym rozpędem — cywilizacji urbanistycznej, rozrastanie się kolosów przemysłowych, wspaniałe perspektywy karjer dla self-mademanów, zdobywców, conquistadorów industrjalizacji, pęd, ruch, dynamika, początki racjonalizacji amerykańskiej, maszynizacji człowieka, rozwój, rozkwit, który rozpierał ograniczone szranki

ostrożnego intelektu, nowe terminy, nowe obrazy, nowe słowa, nowe stosunki — nowy sposób wiązania słów, nowi ludzie.

Jakże wsteczna i, rzec można, pokątna, niepotrzebna musiała się wydać Marinettiemu współczesna mu poezja, gdy otwartemi oczyma spojrzał na współczesność! Perspektywa dla ambitnego nowatora zaiste patetyczna! Tu jesteśmy u narodzin futuryzmu: zmniejszyć dystans między poezją a cywilizacją współczesną, jej dynamiką, jej rozrostem z dnia na dzień, dogonić — stworzyć dla tej cywilizacji dnia dzisiejszego, ba, dla cywilizacji jutra — odpowiednią nadbudowę literacką!

Wzruszona materja zamiast wzruszonej duszy.

A więc przedewszystkiem chodziło o całkowite odrodzenie czy przerodzenie dotychczasowego liryzmu, opartego na egotyzmie, na psychologji wewnętrznego „ja", które to „ja" zostało już wyeksploatowane docna. Skąd ten wniosek? Oto człowiek od wieków żyje pod presją przeszłości, która go podporządkowuje dawnym normom logicznym, ideowym i psychologicznym. Obrabowany niejako przez tradycję, niewiele posiada rezerw, aby zamanifestować swoją indywidualną, współczesną duchowość. Doszedł do wyjałowienia. Wyczerpaną, niewiele mającą do powiedzenia wzruszeniowość człowieka należy zastąpić wzruszeniową istotą materji, do której dostęp daje intuicja.

Jak się do tego bierze Marinetti?

Sprawy gramatyczno-filologiczne.

Propaguje zmiany w systemie tradycyjnych form syntaktycznych, agituje za zburzeniem składni, której mechaniczna niezmienność dławi wielokształtne życie materji, żąda używania czasowników w trybie bezokolicznym dla uelastycznienia ich roli wobec rzeczowników (jako najważniejszych elementów języka) i pozbawienia zależności od subjektywnego „ja" poety.

Słowa na wolności.

W związku z tym atakiem na gramatyczno-filologiczne podstawy poetyckiego zdania, usiłuje Marinetti rozprzęgnąć ich więź logiczną przez głoszenie t. zw. „słów na wolności", t. zn.

słów, wyzwolonych od praw narracyjnej ciągłości. Zasadę tej ciągłości uważa Marinetti za główną przeszkodę postępu literatury, twierdząc, że zasada owa sprawia, iż od Homera do d'Annunzia poezja żadnych właściwie różnic nie wykazuje. O cóż tu chodzi? O przerwanie toku kolejności (succession) opowiadanych zdarzeń ze względu na hamujące obciążenie, jakiemu z tego powodu ulega bezpośredniość ekspresji literackiej. Zerwaniem tego jarzma byłyby właśnie owe futurystyczne „słowa na wolności", przywracające całkowitą pełnię znaczenia i brzmienia artystycznemu wyrazowi — pełnię nieskrępowanej dynamiczności i bezpośredniości w obrazowaniu wszechświata.

Dalej głosi Marinetti zerwanie z dotychczasową klasyfikacją obrazów na szlachetne i wulgarne, poetycko godne i niegodne, nawołuje do posiłkowania się łańcuchem analogji, t. zn. wywoływania jednoczesności (symultaneizmu) działań różnych efektów i akcyj, do forsownego, umyślnego przedstawiania brzydoty, ponieważ tą drogą zniszczy się wreszcie, równie sztywną, jak zakłamaną, uroczystościowość w literaturze.

Walka z paseizmem i modernizmem.

Występuje w tych radach wyraźnie odruch reakcji przeciw jarzmu wszelkich absolutów, autorytetów, tradycjonalizmów, barykadujących drogę bezpośredniości, kultowi nowości i niespodzianki. Nazywało się to walką z paseizmem, a więc ze zbanalizowanemi objawami przeszłości, które upatrywano w romantyzmie, symbolizmie, nastrojowości, dekadentyzmie i t. p. Walka ta osiągnęła szczególną aktualność we Włoszech, gdzie futuryści przekonani byli, że przezwyciężyli epokę modernizmu, w której widzieli zimne blaski zachodzącego słońca romantyzmu, i która nadużywała swych praw wobec ludzi, mających inne, nowe zadania. Przekonanie to było naogół słuszne. Jednak siła przeciwstawiania się futuryzmu czasom minionym była znacznie większa od siły realizowania pozytywnego programu. Program ów nietylko przerastał zdolności artystyczne nowatorów, ale ponadto pełen był wewnętrznych sprzeczności. Tem się tłómaczy, że futuryzm w tej formie, jaką mu zakreślił Marinetti, pozostał marzeniem.

Futuryzm w obiegu światowym.

Futuryzm włoski był sygnałem, który prawie we wszystkich krajach obudził, raczej wykluł ruchawkę literacką. Przybierała ona najrozmaitsze nazwy, a co ważniejsza, i najrozmaitsze postaci. Pamiętamy zatrzęsienie „izmów", powstających z dnia na dzień. Różniły się czasem najistotniejszą treścią, nieraz były sobie wręcz przeciwstawne — łączyła je tylko wspólna nienawiść to tradycji literackiej, do odziedziczonej formy i tematyki, poszukiwanie za wszelką cenę nowego, współczesnego wyrazu, i wreszcie — w skutkach najowocniejszy — krytyczny, laboratoryjny stosunek do narzędzi pracy poetyckiej: dźwięku i semantyki słowa, zdania, utworu.

Futuryzm w Rosji.

Zwracano już nieraz uwagę na wieloznaczność ideologiczną futuryzmu: we Włoszech był niejako prekursorem i stał się oficjalną poezją faszyzmu, w Sowietach oddał się na usługi rewolucji komunistycznej. Trudno to kłaść na karb giętkości i oportunizmu. Poprostu obydwa te kierunki już u swoich początków zawierały różną treść społeczną.

Idzie o to, że na futuryzm w znaczeniu włoskiem w Rosji nie było wówczas miejsca: carat trzeszczał w swych wiązaniach, perspektywy cywilizacji kapitalistycznej były tu już opłakane. Te warunki społeczne nadały kierunek ideologiczny poszukiwaniom formalnym. Futuryzm rosyjski odrazu jest antykapitalistyczny, anarchiczny, gubiący się w metafizyce negacji, wieszczący apokaliptycznie zagładę.

Narzuca się wprost twierdzenie, że od ego-futuryzmu aż po imaginizm, był to właściwie proces wypracowywania buntowniczej „byliny" chłopskiej—w zgodzie z nastrojami i poglądami szerokich warstw, które w owym czasie jedyną możliwość odmiany upatrywały w rewolucji chłopskiej. Nawet propagowany programowo urbanizm był w istocie wizją miasta, widzianą oczyma legendarnego, albo i przysłowiowego chłopa.

To kształtowanie rewolucyjnej „byliny" chłopskiej dostrzegamy w temacie: np. „Stienka Razin" Anatola Kamieńskiego, tematyka t. zw. imaginistów i W. Iwanowa, Jesienina i t. d.; ale też i w formie: w kolosalnych, cierpiących niejako na elephantiasis metaforach wielkiego poety Wł. Majakowskiego;

w pięknych w swej dziwaczności — „jurodiwych“ — poematach Wł. Chlebnikowa; w wiejskiem obrazowaniu świetnego Jesienina; w bełkocie „zaumnoj rieczi“ (mowy pozamyślowej) Kruczonych i t. p.

Futuryzm rosyjski był raczej związany z przedrewolucyjną wsią rosyjską. Siłę, rozmach i sugestywność zawdzięczał powiązaniu z podglebiem społecznem. Po rewolucji robotniczej ulegał stopniowym przeobrażeniom w kierunku likwidacji.

Ekspresjonizm.

Równie jaskrawo odbiegała od włoskiego futuryzmu jego odmiana niemiecka: ekspresjonizm. Futuryzm Marinettiego pragnął rozpuścić psychiczną treść w zewnętrzności materjalnej — ekspresjoniści naodwrót, unicestwiali powłokę cielesną, oddzielającą jaźń człowieka od świata zewnętrznego, ale we wręcz przeciwnej intencji: rozpuszczenia wszelkiej zewnętrzności w psychice.

Rozluźnienie formy zostało tu użyte dla erupcji słów przypadkowych, obrazów niesformowanych, przychwyconych in statu nascendi, stanów psychicznych jak najbardziej nienormalnych. To klimat duchowy „Doktora Caligari“, Haarmana i dzisiejszych Goebbelsów.

Dadaizm.

Najciekawszem, jakkolwiek najmniej może artystycznie wartościowem odgałęzieniem nowatorstwa był dadaizm. Stworzony w r. 1916 przypadkowo przez kilku cyganów uciekinierów z krajów nieprzyjacielskich, w Szwajcarji, w kabarecie „Café Voltaire“, był przedewszystkiem postawą duchową: anarchizmem, doprowadzonym do ostatecznych granic, negacją wszystkiego, nawet samego siebie. Odrazu zaznaczyły się właściwie dwa odłamy: dadaizm absolutny, grupa Tristana Tzara, Hugo Balla, Ribemont-Dessaignes. oraz dadaizm o politycznem zabarwieniu, reprezentowany głównie przez Niemców: Huelsenbecka, później W. Meringa, R. Hausmanna i t. d. Pierwszy poprzestawał na rewolucji w poezji, a politycznie na epatowaniu mieszczucha; drugi miał intencje antyburżuazyjne, aktywistyczne, degradował literaturę, a właściwie dążył programowo do niszczenia, obniżenia literatury.

Dadaizm nie tylko wyzwolił słowa „na wolność“ ale wogóle uznawał słowo jedynie za kompleks dźwiękowy, (ale nie naśladowniczy onomatopeiczny), za „rzecz“, uniezależnioną od swojego umownego znaczenia. Stąd wzorowanie się na murzyńskiej czy maoryjskiej poezji, gdzie słowa normalne przeplatane są słowami wymyślonemi.

Dadaizm dziś już należy do przeszłości. Francuscy dadaiści założyli szkołę surrealizmu, niemieccy częściowo stanęli w szeregach sztuki rewolucyjnej, częściowo „sfilistrzeli“. W chwili swego powstania dadaizm, przy całym swym cynizmie i natrząsaniu się z człowieka, był tragicznym protestem zawiedzionych i rozgoryczonych pacyfistów w obliczu rzezi światowej.

Nowatorzy we Francji.

We Francji nie było gwałtownego odskoku nowatorstwa od tradycji. Miało tu ono już grunt urobiony przez genjalnego Rimbauda, który może najgłębsze wycisnął piętno na współczesnej poezji europejskiej; można chyba dziś jeszcze kwalifikować poezje na przed i porimbaudyczne. Rozluźnienie tradycyjnej formy, przełamanie automatyzmu wyobrażeń, dystans między poszczególnemi składnikami obrazu poetyckiego, ucieczka od naiwnego realizmu, od łatwizny wierszowania, od „nastrojowości“, sentymentalizmu, skomplikowanie techniki wiersza, rymu (asonans) i rytmu — te elementy nowej sztuki tkwiły już w umiarkowanej, ale jakże subtelnej i wysokiej formie, w wierszach Rimbauda.

Z Rimbauda wywodzi się Guillaume Apollinaire, najwybitniejszy chyba poeta „nowej sztuki“. Propagator kubizmu w malarstwie, realizował go też i w poezji. Jego wiersze, częstokroć improwizowane, są pociskiem „czystej poezji“. Niespodziewane zwroty, zestawienia i metafory dosięgają szczytów wyrafinowania i wirtuozji, która chwilami wydaje się jakby jedynym celem tej sztuki.

Nową poezję francuską trudno omawiać niezależnie od nowego malarstwa. Nazwiska jej bojowników: Apollinaire'a, Maxa Jacoba, Andrè Salmona, J. Romainsa, Cocteau, Delteila i t. d. są związane z nazwiskami Cezanne'a, Picasso, Deraina, Matisse'a, Marie Laurencin i wielu innych. Razem walczyli o odrodzenie środków ekspresji, które wskutek długiego użycia starły

się, przestały właściwie działać na naszą wrażliwość. Jest to więc walka raczej o odświeżenie naszej wrażliwości, o nowe rozumienie świata. Społecznie jałowy, był to ruch wyżywający się niemal całkowicie w wymiarach wzruszeń estetycznych.

Z Apollinaire'a w prostej linji wywodzą się surrealiści, którym teoretyczne uzasadnienie dał freudyzm. Traktują oni poezję jako odmianę psychoanalizy. Stąd „écriture automatique" t. zn. spisywanie wszystkiego, co dyktuje natchnienie, uwolnione od cenzury świadomości; prymat improwizacji nad konstruowaniem, upodobnienie formalnego mechanizmu poematu do mechanizmu marzenia sennego. T. zw. „niezrozumialstwo" nowej sztuki cechuje surrealistów w stopniu bodaj najwyższym: utwory ich wymagają mozolnego odcyfrowywania. W konsekwencji rozłamu bardziej lewicowi surrealiści, z Ludwikiem Aragonem na czele, usiłują pogodzić daleko posunięte nowatorstwo z ideą rewolucyjną i z materjalistycznym światopoglądem.

4. FUTURYZM POLSKI

Przyczyny ciągłych zapóźnień.

A u nas?

Futuryzm polski jest zjawiskiem spóźnionem i sztucznem.

Spóźnionem społecznie i artystycznie. Przenika do Polski, kiedy już wygasa zagranicą, a w każdym razie kiedy tam zmienia już swą postać. Nie będę tu szczegółowo wymieniał przyczyn tego spóźnienia. Znamy je wszyscy. Warunki polityczne oraz wynikająca z nich postawa psychiczna, zamykała drogę — „nowinkom". Instynkt samozachowania górował nad instynktem zdobywczym. Tyle zawsze było roboty nad rozwiązywaniem i porządkowaniem spraw bytu narodowego, że nie starczyło woli, energji i czasu na przeprowadzanie śmielszego płodozmianu w literaturze. Próby takie zawsze traktowane były jako luksus, dywersja, a nawet jako zamach na świętość obowiązków. Od czasów Słowackiego, którego do końca życia ścigała lekceważąca opinja Mickiewicza na temat „świątyni, w któ-

rej niema Boga", każdy bardziej rewolucyjny wypad estetyczno-artystyczny narażony był na wrogi sprzeciw lub tępy sabotaż milczenia. Słabe i bierne umysły wogóle likwidowały wszelką próbę odmiany sprosta, jako owoc ciemnej intrygi lub spisku na narodowy charakter literatury, w myśl klasycznych słów literata z III cz. Dziadów: „Słowianie, my lubim sielanki"...

Gdy w okresie Młodej Polski niektórzy pisarze, szczególnie Przybyszewski, usiłowali przerwać monotonję tradycyjnej uprawy form i ujęć artystycznych, odstępstwo to przyniosło im potężne cięgi od tak intelektualnie wysokogatunkowych nawet mentorów literatury jak Brzozowski, groźnie czuwających nad postulatem społecznej i narodowej służby.

Dopiero po ukończeniu wojny pojawiają się grupy poetów w Krakowie i Warszawie, występujących z hasłami przeobrażeń w dziedzinie teorji i praktyki literackiej — polscy futuryści.

Moment ich wystąpienia odrazu pozbawił ich tego rewolucyjnego efektu, jaki spotykamy na Zachodzie. Przebrzmiało ono prawie bez żadnego wrażenia wśród szerszej publiczności, zredukowane do ram koterji literackiej, i to w granicach dość wąskiej dyskusji.

Futuryzm bowiem nie natrafił u nas na warunki sprzyjające. Świadomości społeczeństwa w owym czasie obce były perspektywy rozmachu industrjalizacyjnego. Wielki przemysł utracił rynki zbytu; ciężar gatunkowy życia gospodarczego przesuwa się raczej ku średniej wytwórczości; powstawały stutysięczne kadry urzędników państwowych, pracującej inteligencji — i one to właśnie nadawały kierunek aspiracjom kulturalnym owych lat. Ta poezja, która była częściowo przezwyciężona na Zachodzie, u nas dopiero zyskiwała rację bytu: poezja nastroju.

Futuryzm więc typu włoskiego był u nas raczej zjawiskiem egzotycznem i importowanem. Futuryzm typu rosyjskiego i dadaizm, z ich nihilizmem i anarchizmem — nie miał racji bytu w społeczeństwie, które dopiero rozpoczynało budowę własnego państwa. A że futuryści nasi naogół (poza fragmentarycznemi próbami) nie zdobyli się na stworzenie jakiegoś odrębnego, oryginalnego wyrazu, więc skazani byli na zawieszenie w próżni, brak rezonansu i przedwczesny uwiąd.

Ogół czytelników i literatów przeszedł nad nimi do porządku dziennego, bardziej w tym momencie pochłonięty prze-

biegiem fermentów dziejowych. Fakt ów należy zanotować z żalem, ponieważ zlekceważenie tego prądu nie dało mu warunków rozwoju i pozbawiło nas okazji do wyzyskania wielu niewątpliwie twórczych pierwiastków. Cała walka z futuryzmem ścieśniona została do walki z manifestami i dość ubogą produkcją polskich nowatorów — co w żadnym wypadku nie mogło być rozwiązaniem zasadniczego problematu artystycznej wartości futuryzmu.

Ale wróćmy do naszych poetów.

Grzechy polskich futurystów.

Nieszczęściem ich było, że nazbyt doktrynalnie, literalnie czy wręcz mechanicznie zaczęli stosować „przykazania" Marinetti'ego, oraz, że z tych przykazań wybrali przeważnie najsłabsze, najbardziej abstrakcyjne i demagogiczne. Zasadniczą rewolucję form potraktowano... formalnie, kładąc główny nacisk raczej na moment destrukcji dawnych form, niż na tworzenie nowych.

Kardynalne nieporozumienie polegało tu na tem, że futuryści, odrzuciwszy zasadę odtwarzania rzeczywistości zmysłowej w jej logicznym łańcuchu przyczyn i skutków, co było dla nich równoznaczne z bezmyślnem powtarzaniem zdarzeń, to samo przecie czynili w zakresie swoich doznań wewnętrznych, bo je p o w t a r z a l i najczęściej na surowo, bez żadnego przetwórczego, a więc artystycznego stosunku.

Prymitywizm i dadaizm.

Pewną asekuracją przeciwko tej paradoksalności było przyznawanie się do świadomego „prymitywizmu", co miało usprawiedliwiać całkiem prostoduszne już objawy dadaizmu. Można było temi objawami drażnić „nałogową" potrzebę zrozumialstwa, powtarzając za Marinettim, że — „być zrozumianym nie jest wcale rzeczą konieczną", ale nie można było na dłużej stosować tej sztucznej gry wobec samych siebie, t. zn. oszukiwać się, że to, co nie daje satysfakcji „emerytom merytoryzmu" — daje satysfakcję poetom.

Problem urbanizmu i kult maszyny.

Miasto, nowy kamienny krajobraz, dzieło zbiorowej woli i trudu człowieka, pochłonęło wyobraźnię poetów.

Zjawiska techniki pokryły i zasłoniły zjawiska przyrody. Przenikanie tworów cywilizacji stało się ciekawsze od wżywania się w zjawiska natury.

Ciekawość ta zresztą była zewnętrznym objawem głębszych zainteresowań. Chodziło zapewne o rzeczy ważniejsze, niż o zmianę tematu. Wyrzekając się obrazowania gór, lasów, wód i uczuciowego do nich stosunku, podniecając się natomiast dziełami mózgu i ręki ludzkiej w postaci maszyn, samolotów, ognisk fabrycznych i t. p. — poeci usiłowali — powtarzam — poprostu u r e a l n i ć swój stosunek do rzeczywistości.

Cóż to znaczy? Oto sądzili, że w tych właśnie tworach cywilizacji zdołają wyświetlić tajemnicze dotąd prawa natury. W mechanizmie najszerzej pojętej sztuki odnaleźć biologiczne prawa... „matki przyrody". Była to więc jakby wola (nie zawsze świadoma) skrócenia drogi dotychczasowych wędrówek i tęsknot wyobraźni po obszarach świata. Maszyna staje się syntezą natury. Narzuca się tu analogja między dążeniem i pracą inżyniera i robotnika, a dążeniem i pracą poety. Technicy poprzez maszynę pragną opanować żywioły natury, poeci zaś — odgadnąć p r a w a natury.

Człowiek jako mechanizm.

Ale przecie i sam człowiek jest mechanizmem, i działające w nim siły stanowią niemniejszą, ba — stokroć mocniej intrygującą zagadkę. Lirycy zwracają coraz większą na ów mechanizm uwagę. W przeciwieństwie jednak do przeszłości literackiej, tak pełnej subjektywnej samoanalizy, teraz jest to stosunek bardziej przedmiotowy. Poetom chodzi nie o wylew uczuć, raczej o uświadomienie sobie samej funkcji tworzenia.

Jesteśmy tedy świadkami wielu poetyckich eksperymentów, w których futuryści, dla celów introspekcyjnego samopoznania, rozkładają t. zw. ducha twórczego na poszczególne składniki, rozbijając organizm utworu na oddzielne człony, a człony na cząstki. Niestety, zamiast nauczyć się praw, które rządzą artystyczną pracą, przeważnie dezorganizowali aparat tej pracy, zatracając ideę lub wizję całości w zdaniach, a zdania w dadaistycznym bełkocie.

A jednak, mimo wielu krytycznych uwag, jakie polski ruch futurystyczny nasuwa z perspektywy kilkunastu lat od

swego zamarcia, odegrał on — podkreślam to raz jeszcze — dodatnią rolę w naszej poezji.

Chwistek i Witkiewicz
jako teoretycy formizmu.

Najoryginalniejszą bądź co bądź odmianą „nowej sztuki" na naszym gruncie był „formizm", stworzony w Krakowie przez kilku malarzy i paru przygarniętych młodych poetów.

Właściwymi twórcami formizmu są L. Chwistek i St. I. Witkiewicz. Mimo różnic, które ich dzielą, obaj istotę tego kierunku widzą w przezwyciężeniu realizmu w sztuce.

W oryginalnem swem dziele „Wielość rzeczywistości", rozbija Chwistek pojęcie rzeczywistości na odrębną i niezależną rzeczywistość rzeczy, rzeczywistość fizykalną, rzeczywistość wrażeń i rzeczywistość wyobrażeń. Tym rzeczywistościom odpowiadają poszczególne gatunki sztuki, a więc rzeczywistości rzeczy — prymitywizm, fizykalnej — realizm, wrażeniowej — impresjonizm, wyobrażeniowej (w postaci snów, marzeń, wizyj) — futuryzm. Futuryzm, według Chwistka, jest więc wżywaniem się w rzeczywistość wyobrażeń w związku z przesyceniem się rzeczywistością rzeczy, fizykalną i wrażeń. Rzeczywistość wyobrażeń daje największą wolność artyście, ponieważ wyzwala go od świata zjawisk otaczających i niewolniczo zależnych od tego świata — wrażeń.

Wyobrażenia, jako materjał sztuki, zdają się być w swojej nieokreśloności, niestałości i ruchomości — esencją życiowych procesów. Autonomizmowi różnorakich rzeczywistości przeciwstawił się Irzykowski („Na Gewoncie formizmu" Przegląd Warszawski 1922 r.), zwracając uwagę, że pojęcie życia nie da się ująć geometrycznie w formie rzeczowników i obrazów, lecz w formie czasowników i zdarzeń. W istocie Chwistek traktuje ze swego stanowiska np. tematy w sztuce, jako wartości całkiem odrębne od formy, wychodząc z założenia, że temat, a więc pewna fabularna treść życiowa jest tylko pretekstem, że można np. wymalować połcie słoniny i stworzyć arcydzieło. Zapewne, ale wtedy owa słonina przestanie już być słoniną, stanie się współczynnikiem wizji i od tej wizji nabierze wewnętrznej wartości.

Stosunek do tematu.

Temat w sztuce bynajmniej nie jest rzeczą przypadku. Wybór i stosunek do tematu jest dalszym ciągiem naszych wyobrażeń o życiu, jest w pewnym sensie odbiciem naszego poglądu na świat. W dziele sztuki temat nigdy nie jest pospolitym surowcem, lecz tworzywem, a więc wibrującą materją w zespole elementów artystycznych. Pod tym względem to, co Irzykowski nazywa hierarchją tematów („Walka o treść"), da się ująć raczej w postaci hierarchji indywidualności, ponieważ od tych indywidualności zależy stosunek do życia a więc i rodzaj tematu.

Jakkolwiek zresztą wypadłaby dyskusja z postulatami Chwistka, którą to dyskusję, oprócz Irzykowskiego, w szerokim zakresie toczył również i Witkiewicz, pozostaje nieodparte przekonanie, że główną tendencją formistycznego systemu Chwistka jest dążenie do nowego realizmu w sztuce. Wyda się to herezją wszystkim teoretykom tego kierunku, jak wydało się to Witkiewiczowi, gdy z oburzeniem stwierdza, że Chwistek łączy formizm z realizmem. Oczywiście realizmu nie należy tu pojmować dogmatycznie, jako rzeczywistości „fizykalnej", lecz w postaci rzeczywistości psychicznej, jako dążenie do odkrycia życiowego rdzenia najbardziej nawet metafizycznych przejawów. Cała koncepcja tego nowego realizmu wynikła przecie z walki z jednostronnością zbanalizowanego pojęcia empirycznego realizmu.

Nie zapominajmy, że futuryzm, ograniczając pojęcie naturalizmu do rzeczy zewnętrznych i zmysłowych, musi popaść w symbolizm, który właśnie był reakcją przeciwko owemu zewnętrznemu naturalizmowi. Przesilenie zaś, jakiemu zkolei uległ symbolizm, jest powszechnym dziś objawem niewyżytych głodów naturalizmu — ale głodów w obrębie zjawisk wewnętrznych, duchowych — ba, irracjonalnych, których domeną była dotąd jedynie mistyka. Dekonspiracja artystyczna tych przeżyć mistycznych jest właśnie drogą do wspomnianego wyżej, nowego wewnętrznego realizmu. Wydaje mi się, że to samo ma na myśli Witkiewicz, głosząc postulat „jedności" wśród różnorodności zjawisk i mówiąc o „dreszczu estetycznym", jako efekcie tej naczelnej zasady estetycznej.

Ta jedność — to przecie wspólny, podziemny korzeń wszystkich rozgałęzień życiowych. W docieraniu do tych podziemnych źródeł stajemy z konieczności w obliczu irracjonalności i z konieczności musimy deformować zewnętrzny i zmysłowy kształt życia, aby ukazać jego utajony, prawdziwy sens, który w zestawieniu z dotychczasowym pragmatycznym sensem wydaje się — bezsensem. Tak też należy rozumieć propagandę owego „bezsensu" w ujęciu Witkiewicza, w jego dążeniu do t. zw. czystej formy, t. zn. formy całkowicie i bezwzględnie otrząśniętej od zależności i wpływów materjału życiowego. Wszystko, co jest tym materjałem — wewnętrznym lub zewnętrznym — jest do przetrawienia na formę, t. zn. ma tylko służyć idei artystycznego wyrazu, a w żadnym wypadku nie ma żyć własnem, pozaartystycznem życiem. Bezkompromisowość ta, posunięta do ascezy, daje miarę wymagań artystycznych, jakie Witkiewicz stawia sztuce. Dążenie do „czystej formy" właściwie więc jest dążeniem do całkowitego przerodzenia treści życiowej, którą posiłkuje się autor w swem dziele. O cóż tedy chodzi?

Treści życiowej nie można odrzucić, jeżeli się nie chce utworu pozbawić życia; — jedyną więc drogą do stworzenia nowej artystycznej rzeczywistości jest sięganie do takich spodów dawnej, aby w głębiach jej odnaleźć rzeczy nowe, dotąd nieświadome. W ostatecznej przeto konkluzji jest to również walka o nowy realizm. Wyrazem nowej czystej formy będzie wykrywanie nowej treści. Wiąże się to z witkiewiczowskiem zagadnieniem „Istnienia poszczególnego"*) oraz jedności osobowości — jako wyrazu sztuki, albowiem i ta „poszczególność" (indywidualność?) i owa jedność — to tajemnicza treść głębin a nie powierzchni zjawisk. Że Witkiewicz tak właśnie pojmuje problematy „istnień poszczególnych" i „jedności osobowości", tego dowodzą jego postaci powieściowe i dramatyczne, żyjące życiem najgłębszej podświadomości.

---

*) St. I. Witkiewicz: Szkice estetyczne.

Obok Chwistka i Witkiewicza dużą rolę w torowaniu drogi zagadnieniom formalnym odegrał Tadeusz Peiper. Występował zresztą nietylko jako teoretyk, ale i jako poeta. W obu wypadkach jest to poszukiwacz i eksperymentator, choć wartość jego krytycznej działalności przerasta artystyczną. Umysł jasny i wyrobiony, i mimo wyraźnych a programowych tendencyj ku przerafinowaniu (przekora — jako reakcja przeciwko banałom) posiada dużo t. zw. „zdrowego sensu". Uwydatnia się to nietylko w walce z tradycyjnym szablonem literackim modernizmu — co jest naturalne — lecz i w walce z fetyszami futuryzmu. Świadectwem tego krytycyzmu jest świetna rozprawa z programem Marinetti'ego („Tędy" — Hoesick 1930) oraz naiwnościami futurystów. Zagadnienie futuryzmu i wypływającego zeń formizmu jest dla niego zagadnieniem tych przebogatych możliwości, któremi naładowana jest t e r a ź n i e j s z o ś ć z całym rynsztunkiem realizmu i techniki.

W istocie nie odwołuje się on nieodpowiedzialnie, jak inni, do nieznanej przyszłości, ale przyszłość tę usiłuje wydedukować na mocnym gruncie współczesności poprzez analizę takich zjawisk jak masa, maszyna, miasto i t. p. Stosunek jego do tych zjawisk jest czysto estetyczny, Peiper szuka w nich idei ładu (na podobieństwo Witkiewicza), podporządkując fakty realne ideowej apoteozie teraźniejszości. Podobnie przedstawia się i sprawa jego poezyj. Noszą one wyraźny ślad doktryny estetycznej (np. postulat rośnięcia wiersza, lub coraz większego oddalania rymów) i przez to wywierają czasem wrażenie łamigłówek literackich — dzięki zawiłości i sztuczności wyrazu.

Ale, jak wspomniałem, jest to teoretyk, umysł chłonny, nacechowany intuicjonizmem i ambicją odkrywczą. W redagowanej przez siebie „Zwrotnicy" wysunął na czoło problemat formy, pojętej jako autonomiczny wyraz treści życiowej, i w dziedzinie tej dokonał wiele pożytecznej pracy. Zagadnienie sztuki związał z nowoczesnem pojęciem życia, rozpatrując formę artystyczną w płynnej i szerokiej skali zjawisk od najdrobniejszych technicznych przejawów do największych kompleksów życia społecznego. Szczególnemu rozbiorowi poddane

zostały elementy słowa, zdania, rytmu i rymu z rzadkim u nas wysiłkiem związywania tych czynników poezji z całokształtem czynników kultury.

Poezja futurystyczna.

Przechodząc do literackiej praktyki futuryzmu i do korzyści, jakie z niej osiągnęła poezja polska, należy stwierdzić, że była ona naogół mniej ciekawa od działalności teoretycznej. Cechowały ją dorywczość i ciągłe fluktuacje, przynajmniej w pierwszych latach istnienia. Dopiero w 1923 — 24 r., po pewnem uporządkowaniu pojęć przez „Zwrotnicę" i „Nową sztukę" stała się bardziej uchwytna i ustabilizowana.

Obszar tej praktyki literackiej rozpada się dosyć wyraźnie na dwa odłamy: maksymalistyczny, aspirujący do przebudowy życia poprzez przebudowę sztuki, rozwijający się niejako w sferze wpływów futuryzmu rosyjskiego i włoskiego: tu wymienić należy nazwiska Jerzego Jankowskiego, autora pierwszej książki futurystycznej „Tram wpopszek ulicy", Brunona Jasieńskiego, Aleksandra Wata, Stanisława Młodożeńca, poniekąd M. Brauna, Anatola Sterna, Jalu Kurka, w dalszej linji i J. Przybosia. Drugi odłam, ograniczający swoje zainteresowanie do nowej estetyki, ciążący raczej ku nowej poezji francuskiej — reprezentowali Tytus Czyżewski, Tadeusz Peiper, Adam Ważyk, Stanisław Brucz.

Bruno Jasieński.

Przechodził długą terminatorkę poetycką u Igora Siewierjanina („But w butonierce") W. Majakowskiego („Pieśń o głodzie"), u Jesienina. Mimo to uleganie obcym wpływom, położył znaczne zasługi dla nowej wersyfikacji poetyckiej. Jego asonanse i aliteracje należały do najbardziej wyrafinowanych i udanych w naszej nowatorskiej poezji. Wyróżnia go również wyjątkowa pomysłowość w tworzeniu metafor, niespodzianych, ultrawspółczesnych, któremi każdy jego utwór jest aż do przesytu i baroku naszpikowany. Rzecz znamienna, że wszystko to mieści się w ramach uświęconej „rąbanej" metryki czterowiersza, co już raczej działa na słuchacza groteskowo.

W tematyce szukał motywów brutalnych z kroniki ulicz-

nej, jaskrawych, najbardziej drastycznych. Wiersze jego naogół sprawiają wrażenie plakatów poetyckich.

Najlepszy jego utwór to z rozmachem napisany poemat „Śpiew o Szeli". Motywy pieśni ludowych w parafrazie rewolucyjno - futurystycznej wypadły ponad spodziewanie żywo i sugestywnie. Do poematu tego wrócimy przy omawianiu poezji proletarjackiej.

Aleksander Wat.

Żadne krańcowości „nowej sztuki" nie były obce utworom Aleksandra Wata.

Wynikało to z postawy duchowej: nihilistycznej desperacji, z pasji doprowadzania literatury do jej ostatnich konsekwencyj, do tych granic, za któremi przestaje ona już istnieć. Z tej racji ówczesne utwory Wata były u nas najkonsekwentniejszą realizacją dadaizmu. Nietylko w wierszach, wiązanych ze słów, obcych logicznemu znaczeniu, ale i w poematach prozą (z książki „Ja z jednej i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka"), w których akcenty i wyznania liryczne wypowiadały się w wizyjnych projekcjach gorączkowej wyobraźni; ale też poczęści i w późniejszej intelektualistycznej prozie „Bezrobotnego Lucyfera", którą omawiamy w części II.

Stanisław Młodożeniec.

Zdobyczą tego poety jest połączenie impresjonizmu z onomatopeizmem przy wybijaniu rytmicznych akcentów. Wiersze jego i tem się wyróżniają, że osnową ich jest lokalny folklor, że jego artystyczne parafrazy gwary wydobywają najaw wewnętrzną melodję motywów ludowych. Są to niejako futurystyczne ballady.

Wiersze te nie wyróżniają się może kunsztem, stanowią jednak realny i pozytywny przyczynek dla odżywienia mowy „elity" mową surowej wiejskiej gwary.

Anatol Stern.

Anatol Stern, mimo iż był jednym z prowodyrów ruchu futurystycznego, w praktyce literackiej okazał mniej kierunkowej ostrości. Wiersze jego mają naogół kompromisowy charakter, są wyrazem dążności do pogodzenia tradycji z nowością, symbolizmu i estetyzmu z t. zw. rzeczowością w poezji.

Bardziej zato ruchliwy w zmianie ideologji, przerzuca się od sensacyjnie brutalnego sensualizmu, w którym zresztą celował, do motywów religijno - społecznych, do neokatolicyzmu, który w tym czasie był modny we Francji (Cocteau), a który Stern zabarwiał moralizatorstwem, charakterystycznem i dla dzisiejszej jego postawy.

Tytus Czyżewski.

Tytus Czyżewski ma bardzo rozległą skalę tworzenia — od niemal kabaretowych konceptów wierszowanych, poprzez akcenty folkloru i motywy religijne, do „bezprzedmiotowej poezji". Nie opiewa w swoich poezjach maszyny, lecz buduje je na wzór maszyny, ukazując ją zresztą od jej strony apokaliptycznej („Zielone oko"). W najciekawszym „bezprzedmiotowym" poemacie p. t. „Robespierre" potrafił stworzyć odrębną wizjonerską rzeczywistość poetycką o najszlachetniejszem brzmieniu. We wcześniejszych swoich utworach umiał czasem wznieść dziwaczność do wyżyn wartościowej kategorji estetycznej.

Adam Ważyk.

Najciekawszym, żeby nie powiedzieć najlepszym, poetą „nowej sztuki" jest bezsprzecznie Adam Ważyk. Jego poematy („Oczy i usta") wyrastają nie z rzeczywistości, lecz na gruncie wybitnej i wyrafinowanej kultury poetyckiej. Jego pejzaże poetyckie mają szlachetną czystość linij i rzadką klarowność barw. Precyzja, mimo wyszukania i kunsztowności, polszczyzny w poezjach Ważyka, w przeciwstawieniu do jego prozy, wyróżnia go na tle niechlujstwa językowego większości nowatorów. Żonglując przeważnie elementami wyobraźni dziecięcej, Ważyk bardzo subtelnie realizuje nasyconą imaginacyjność „poezji czystej".

Juljan Przyboś.

Kult maszyny znalazł najkonsekwentniejszego wyraziciela w Juljanie Przybosiu. Nie czyni tego tylko w imię programu. To samo można powiedzieć o jego urbanistycznych wierszach. Spłaca w nich poeta daninę nie obowiązującemu powszechnie hasłu, lecz sile własnych wrażeń. Przema-

wia za tem siła plastyczna jego obrazów, które trudno podrobić, a które w ujęciu Przybosia stają się bezpośrednią sugestją rzeczywistości. Występuje tu niewątpliwie nowy realizm poetycki, polegający na odnajdywaniu epickich pierwiastków w przeżyciu lirycznem i operowaniu niemi w szerokiej metaforycznej skali. Przyboś posiada mocne i świeże wyczucie natury, które pozwala mu krzyżować i urozmaicać szablonową logikę pojęć, pozwala w każdym symbolu doszukiwać się źródeł życia i... stwarzać nowe symbole, — chociaż autor programowo zwalcza wszelką symbolikę.

Jalu Kurek.

Jalu Kurek przejął od futuryzmu włoskiego nie tylko rynsztunek formalny ale i jego tematy: opiewa wyczyn sportowy, rozpęd industrjalizacji, nacjonalizm.

W „Śpiewach o Rzeczypospolitej" zespolił zagadnienie liryzmu z poczuciem rzeczywistości, tworząc nowy typ apostrofy patrjotycznej, oczyszczony z szablonu i uczuciowego pasorzytowania na ojczyźnie.

„Zdrój".

Jednym z modernistycznych objawów naszej epoki był ekspresjonizm — w istocie przeciwstawny futuryzmowi, jako kultowi zewnętrznej rzeczywistości.

Pierwszem źródłem wpływów ekspresjonizmu w Polsce stało się grono poetów, skupionych dokoła czasopisma „Zdrój". Dłuższy czas pismo nie orjentowało się ani we własnych zadaniach, ani w istocie ekspresjonizmu, który identyfikowano z modernistycznym idealizmem, egotyzmem oraz dogmatem arystokratyzmu sztuki. Im bardziej była ograniczona świadomość istoty i celów rozpowszechnionego na Zachodzie (specjalnie w Niemczech) ekspresjonizmu, tem bardziej nieokreślone było pojęcie jego genezy. Genezę tę wyprowadzano z mistycznych objawień Słowackiego, z dociekań nad okultyzmem, czego skutkiem było roztopienie idei prądu w mistycznym werbalizmie, utożsamianie pojęcia Ducha z pojęciem „nagiej duszy", za sprawą samego Przybyszewskiego. Prowadziło to do propagandy irracjonalizmu, pojętego jako manifestacja stanów podświadomych, no i do odrzucenia kryterjów intelektualnych w organizowaniu dzieła

sztuki. W konsekwencji — negacja postulatów formy i ideowe utrwalanie... chaosu.

Nie mogę tu wdawać się w genealogję historyczno-estetyczną ekspresjonizmu. Najsilniej przejawił się w Niemczech; była już o tem mowa poprzednio. Wyraża on dążenie do oddania najgłębszego wnętrza rzeczy przez uchwycenie najistotniejszej, reprezentacyjnej dla danej całości — cechy. Wnętrze to i jej rys naczelny można wszelako opanować poprzez natężenie duchowego wnętrza człowieka, jedynie zdolnego do rozpoznania utajonej prawdy zjawiska. Jest to więc objaw potęgowania realnej rzeczywistości za pośrednictwem potęgowania subjektywnego o niej wyobrażenia, widzenia, rozumienia i czucia. Ekspresjoniści teoretycy twierdzą, że najprostszą drogą do objektywizacji obrazu życia jest doprowadzanie indywidualnej jego widzialności do ostatnich granic uczuciowo-zmysłowego natężenia.

Pierwszymi pionierami kierunku, który, jak z powyższego wynika, był i jest odrodzeniem pewnych form romantycznego stosunku do świata, byli — inicjator i teoretyk prądu Jerzy Hulewicz, Jan Stur, Emil Zegadłowicz, a najwybitniejszymi jego przedstawicielami Roman Eminowicz i Zenon Kosidowski.

Niema potrzeby dowodzić, że duch kierunku, jako odpowiadający uniwersalnej potrzebie „dochodzenia rdzennej istoty życia", przeniknął i nasycił technikę wielu pisarzy, zarówno liryków, jak prozatorów.

5. SKAMANDER.

Grupa „Skamandra" występuje na widownię literacką niewiele wcześniej od futurystów. Chwila tego wystąpienia związana z datą niepodległości. Młodzi poeci zaczynają spełniać w dziedzinie słowa rymowanego te same konieczności, które stały się nakazem dnia wszystkich innych dziedzin naszego życia.

Jakież to były konieczności?

Przezwyciężanie tragicznej atmosfery niewoli, podporządkowywanie się nastrojom niepodległości. Moment fizycznego przełomu, związany z kalendarzową datą listopada 1918 roku

należało uczynić datą psychiczną. Wyłowić z dotychczasowych przeżyć słowa wolnościowe tętno, dać doraźny, gwałtowny — bynajmniej nie programowy — wyraz tej przemianie, która wstrząsnęła ówczesnem istnieniem.

Bezprogramowość — żywiołowość.

I odrazu zwróćmy uwagę na ten moment w wystąpieniu omawianej grupy, moment, który raz po raz staje się przedmiotem namiętnej dyskusji, mianowicie: jaką była ideologja Skamandrytów, co wnieśli twórczego, jakim programem narzucili się społeczeństwu i, rzecz najważniejsza, — co ze swoich obietnic spełnili.

Należy więc odrazu stwierdzić, że nie wystąpili z żadnym programem, że nie propagowali żadnej ideologji — tak — ideologji w sensie jakichś nowych przykazań społecznych, moralnych czy artystycznych. Ale w momencie, w którym wystąpili, ideologji takiej nikt z siebie wydobyć nie umiał. Był to okres rozlewania się nowych wartości i wchłaniania ich przez szeroką płaszczyznę życia polskiego. Należy podkreślić właśnie przyrodniczy charakter tego procesu, rewoltowanie się przeciwko tradycji, mechaniczne niemal zrywanie związków z olbrzymim etapem niewoli, pośpieszne wytaczanie nowych psychicznych dział na reducie poezji, będącej zawsze pierwszym alarmowym dzwonem przeobrażeń w nastrojach zbiorowości.

Celem więc tego procesu reakcji niepodległościowej s t a ł s i ę s a m p r o c e s, s a m a r e a k c j a.

Z żywiołową siłą wystąpiła wola wyżycia się, wola przeżywania nowych objawów egzystencji bez narzucania sobie jakichś finalnych zadań, bez wykreślania linji ideowej, bez chęci zdobycia świadomości społecznej dla nowych konieczności dziejowych, albowiem konieczności te, dalekie od krystalizacji, fermentowały w zarodku; — świadomość tych spraw mogła przyjść dopiero później.

„Herostrates" — Lechonia, „Wiosna i wino" — Wierzyńskiego, „Wiosna" — Tuwima, „Carmagnola" — Słonimskiego — to były pierwsze sygnały przełomowych nastrojów.

Na marginesie odrodzenia.

Poezja Skamandrytów stała się pełnem temperamentu

wzruszeniem w chwili zaczynającej się przebudowy. I sądzę, że było to pierwsze do spełnienia zadanie kulturalne w sferze poetyckiego słowa — iżby młodsze generacje poetów mogły stąpać dalej — nie w próżni — ale na gruncie nowego realizmu słowa, a więc na gruncie teraźniejszości, przetworzonej na formę doznań artystycznych.

Bez zamanifestowania tej atmosfery nowego realizmu, żadna wola poetycka żadnym zamachem nie sięgnie w przyszłość. Najwznioślejsza i najbardziej nowatorska metafizyka musi być mocno wsparta na empiryzmie danej rzeczywistości — to jasne. Poezja Skamandra była właśnie takim wyciągiem doświadczalnym rosnącej rzeczywistości. Uczuciowość tych poetów stała się jakby chemicznym preparatem, przerabiającym witalną materję życia na witalny artyzm słowa.

Później... później można było już żądać znacznie więcej, a więc woli przebicia się przez tę kulturę łączności z romantyczną i modernistyczną przeszłością ku nowym prawdom artystycznym — ku niepodległości duchowego wyrazu w politycznie niepodległej Polsce.

Pierwszy okres twórczości Skamandrytów był tedy żywotnym i nastrojowym refleksem twórczego procesu różnorodnych ośrodków realnego życia. Nie obliczem duchowem czasu, ale raczej odgłosem szumiącej w nim krwi.

Liryka a problematyka.

Każdy nowy poeta musi intuicyjnie organizować swoją nowość duchową, aby móc budować własną indywidualną koncepcję życia. Zagadnienie techniki artystycznej, tak ściśle związane z duchem technicznych możliwości zbiorowego życia, zmusza bez przerwy do pogrążania się w konkretną rzeczywistość dla odżywiania się pulsem nowoczesnej pracy i związanych z nią haseł. A wiadomo, jak niebezpieczna jest dla artysty ta pokusa nurkowania w wir życia, ta konieczność sprawdzania własnej osobowości na życiu zespołowem. Eksperymenty programowego uspołeczniania sztuki zawsze grożą twórcy „połknięciem“ problematu, który liryk przeważnie odczuwa jak obce ciało, i z którego nie umie wyciosać artystycznego kształtu, aby idei otaczającego życia — dać życie w poezji.

Uwydatnia się to w t. zw. poezji pracy, albo proletarjac-

kiej poezji, której przedstawiciele szczególnie jaskrawo atakowali bezideowość skamandrytów. Rzadko który jednak z tych pisarzy umiał przezwyciężyć tendencyjny charakter tematu na rzecz wartości artystycznych, przemycając zazwyczaj w wierszach t. zw. „hasełkowość“ (wyrażenie Irzykowskiego), co w sumie dawało rymowaną publicystykę.

U nas ciągle jeszcze się zapomina, że jedynie żywotna i jedynie twórcza jest dydaktyka, która płynie z życiowego dynamizmu sztuki, a nie z tendencyjnej postawy autora. Utylitaryzm sztuki wyraża się w działaniu wzruszeń estetycznych. Aby to jednak mogło nastąpić, nie wystarczy atakować daną rzeczywistość, trzeba ją wziąć w wewnętrzne posiadanie t. zn. przerobić treściowe elementy bytu na formę sztuki. Wtedy dopiero sztuka ta osiąga swój dalekonośny społeczny rezonans.

Zasługi Skamandrytów.

Niewątpliwą zasługą Skamandrytów, w okresie kiedy stanowili grupę, było to, że na odcinku opanowanej przez siebie rzeczywistości wykryli mało u nas wyzyskane źródła liryzmu, że tym liryzmem nasycili świadomość ogółu, i że ducha tej odprężającej się rzeczywistości z impulsywną plastyką i muzycznością odtworzyli. Odcinkiem tym był wspomniany już moment z m y s ł o w e j p r z e m i a n y d n i a w c z o r a j s z e g o n a d z i s i e j s z y, radosny akcent podskórnej woli życia i wyżycia się. Dziś można tej poezji stawiać zarzuty, że zrezygnowała z ambicji dźwignięcia się poza tę żądzę użycia twórczem hasłem na przyszłość, że mimo wyjątkowe talenty nie dała ideowej zapowiedzi na dzień jutrzejszy. Jeżeli jednak zestawić wyniki z genetycznym punktem wyjścia ich akcji, jeżeli wziąć pod uwagę sumę wysiłków, włożonych w liryczną reprodukcję prądu (nie idei) n i e p o d l e g ł o ś c i o w e g o p r o c e s u s t a w a n i a s i ę — należy przyznać, że jest on z dotychczasowych brzmień współczesnej poezji przez żadną grupę artystycznie nieprześcignięty.

W istocie, jakiekolwiekbyśmy dezyderaty krytyczne przeciwstawiali tym poetom, musimy tu stwierdzić, że żaden inny warsztat poetycki nie skupił tak utalentowanych rymotwórców, jak Lechoń, Tuwim, Wierzyński, Słonimski, Wittlin, Iwaszkiewicz. Każde z tych nazwisk reprezentuje odrębną indywidual-

ność i odmienną tonację w pracy kojarzenia dawnych form poetyckich z treścią na nowo organizującego się życia.

Jan Lechoń.

Jan Lechoń w swoich trzech niewielkich tomikach ujawnił wysoką klasę artyzmu. Tajemnicą wartości i sławy tego poety jest harmonijne zespolenie epickiej niemal klasyczności z typowem dla współczesności wyrafinowaniem. Poezje jego cechuje swoisty związek romantyzmu z klasycyzmem. Romantyzm występuje w przeżyciu i ujęciu tematu, klasycyzm — w wykonaniu.

Strofy jego „Karmazynowego poematu" i zbiorku „Srebrne i Czarne" wybijają się tak niepospolicie opanowaną ekspozycją, że nurt wewnętrzny osiąga niemal narracyjny charakter. Jednak w ścisłych, chłodnych, wzorowych kształtach tych wierszy czuje się tłumioną pasję nerwowca, który pragnie się najpełniej wypowiedzieć, a jednocześnie zachować dystans wobec siebie samego. Ten właśnie dystans psychiczny wobec siebie jest jednym z najważniejszych czynników jego artystycznej indywidualności. Wyraża się to w rzadkiej precyzji słowa, w okrągłości wyrazu, słowem — w estetycznej doskonałości formy.

Ta forma wierszy wydaje się na pierwszy rzut oka główną ambicją Lechonia. Poecie jakby chodziło jedynie o ostateczny wyraz swoich przeżyć i prac, pragnie on za wszelką cenę ukryć wewnętrzny, dramatyczny warsztat swojej roboty artystycznej — a przecie — tak, — największym urokiem tego ilościowo skromnego dorobku jest przebłyskujące raz po raz drżenie, echo zmagania duchowego między porywem uczucia a dogmatem „artystowskiego" kunsztu.

Jak każdy klasyk, Lechoń pełen jest wstydliwie ukrywanego romantyzmu, romantyzmu najprostszych napięć, najbezpośredniejszych emocyj.

„Mochnacki", „Piłsudski", „Polonez artyleryjski" lub „Pani Słowacka" — to wiersze nabite aż do tragizmu głęboką wzruszeniowością. Jest to właśnie miłość do „opiewanych" osób lub spraw, miłość, którą poeta usiłuje zataić, jakgdyby w obawie, że objawiona, zaleje kontur artystycznego panowania nad tematem. Solidarności tej z przedmiotem poetyckiego opisu i z tego jeszcze względu nie chce okazać, że całą duszą jest z przeszłością, którą

postulat współczesności każe mu wartościować. Posiłkuje się w tym celu metodą objektywizacji przeżyć, umieszcza efekty nie na głównych, ale na pobocznych, pomocniczych motywach obrazu, i tą pośrednią drogą oddziaływa na uwydatnienie momentów pierwszoplanowych. Zabiegi te — mocą artyzmu ukryte w cieniu — stanowią potężne źródło wzruszeń „Karmazynowego poematu".

Współczesny czytelnik z taką lubością, a może dla snobizmu, podkreślający swoją nowoczesność, — w gruncie rzeczy znacznie żywiej odczuwa objawy tradycji, niż owej nowoczesności. Z tradycji wyrósł, lepiej ją rozumie i pod jej kątem nieświadomie przeżywa dzisiejszość. Otóż Lechoń jest pod tym względem idealnym wyrazicielem tej atmosfery psychicznej, szukającej oparcia w związku między dawnością a nowością. Wybór i sposób traktowania przez niego tematów przypomina najpiękniejsze tradycje romantycznej i neoromantycznej poezji. Jest w nim to samo godne „wzięcie się", szlachetność postawy, patetyczna prostota zdania, wreszcie imponujący umiar, szczególnie przypominający Mickiewicza z epoki „krymskich" i „lozańskich" sonetów.

Cechą wspólną obu poetów jest transponowanie liryzmu na opis, charakterystyczna dążność do przetwarzania t. zw. kompleksów osobistych na wartości ogólne — narodowe i społeczne.

Co bowiem wyróżnia Lechonia od innych Skamandrytów, to wybitna potrzeba ideowości. Poeta jakby czuł ciążący na sobie obowiązek rozwiązywania i uwspółcześniania tęsknot wielkiej narodowej poezji. Każdy jego wiersz jest wysiłkiem do wyogromnienia sprawy osobistej do poziomu pozaosobistego, społecznego. Świetność formy wynika tu ze szczęśliwego połączenia daru wymowy z poczuciem odpowiedzialności za słowo, za jego symboliczne, dźwiękowe a zwłaszcza znaczeniowe wartości. Ta właśnie przejrzystość intencyj artystycznych, ich konstrukcja, będąca owocem jakże rzadkiej harmonijnej proporcji intelektualnych i uczuciowych elementów — dała krótkotrwałej twórczości Lechonia długotrwały rezonans publiczny.

Jakże miło było widzieć w tym nowym poecie tak jasny obraz przełomowego okresu. Lechoń bowiem w osobliwy spo-

sób przezwyciężał tradycję romantyzmu — przez wydobywanie zeń nowych i chyba ostatecznych efektów.

W nowej poezji polskiej napiął strunę twórczej przeszłości i po mistrzowsku ujawnił, ile w tej przeszłości było zarodków — nowych czasów.

Juljan Tuwim.

T u w i m natomiast jest już wibrującą struną współczesności.

Tradycję przeszłości zastępuje poetyckiem wyczuciem jej wpływu na każde nowe zjawisko. Ale cały już jest w nowości tego zjawiska. Pochłonął je doszczętnie, czy ono go pochłonęło — to wychodzi na jedno: nikt silniej, niż Tuwim, nie zaakcentował procesu fermentujących przemian, którym podlega podświadoma treść naszego życia, i nikt z taką namiętnością nie wyeksperymentował źródeł poetyczności naszych czasów. Na te dwa momenty należy zwrócić uwagę baczną: na p r o c e s przemian w płaszczyźnie podświadomości, oraz na o o b r a z y nowej poetyczności.

W pierwszym wypadku utwory Tuwima są wcieleniem wewnętrznego tętna współczesnej psychiki. Umie w niej poeta odnaleźć najsilniej brzmiące tony, witalistyczne natężenie przesilającej się epoki. Jeżeli Lechoń w poezjach wyraża pierwiastek ewolucyjny dzisiejszych przeobrażeń, to Tuwim demonstruje element rewolucyjny i jego żywiołowe, przyrodnicze tempo. Mimo wyszukanej formy, która budzi wrażenie, jakgdyby artysta doznawał czystej rozkoszy w samem manipulowaniu słowem, jest on jednym z najbezpośredniejszych wyrazicieli swoich doznań. Wypowiadane treści jakby poprzyrastały do słów, których używa; stąd ta sugestja burzliwej życiowości każdego zdania, którego rytmy i rymy uderzają spontanicznym pulsem życia. Słowa te prawdopodobnie dlatego nazwane zostały „we krwi", że je poeta nasyca całym sobą, że w akcenty rytmiczne kładzie cały ciężar każdorazowego wewnętrznego uniesienia.

Spłonąć, oddać się bez reszty przeżyciu, przeżycie najpełniej wyrazić, to w istocie wyzwalać się — od etapu do etapu. Ogromna chłonność wrażeniowa pozwala przelewać się wszystkim niemal prądom, które wiały w poezji w ostatnich kilkunastu

latach. Tylko że Tuwim formułował atmosferę psychiczną tych prądów nie w hasłach — lecz realnym kształtem swojej pracy. W poezjach jego odnajdujemy i futuryzm — od dadaizmu do świadomej apologji wielopostaciowej energji, i ekspresjonizm — od egotyzmu do świetnie odczutego psychologicznego realizmu. I tu może jest słaba strona tej świetnej poezji? W tej zdolności przybierania najróżnorodniejszych form, w tej „biologicznej" bezkierunkowości? Czy świadczy to o ciągłem szukaniu najodpowiedniejszego wyrazu, czy — o powierzchowności recepcji świata?

O ile można się zorjentować w różnorodności pretensyj, jakie zgłaszają różni publicyści — na tle zagadnień społecznych, i estetycy — na tle nowych zagadnień formalnych, Tuwima oskarża się, że nie służy żadnej konkretnej idei. W istocie charakter tych utworów nie daje podstaw do wyczucia jakiegoś określonego poglądu na świat w sensie świadomie zajętego narodowego, społecznego czy estetycznego stanowiska w obliczu nowych zjawisk.

Ale czyż wartość poety-liryka ocenia się wedle jego poglądu? Czy nie zachodzi tu pomieszanie pojęć między poglądem a s t o s u n k i e m do świata? I czy właśnie nie ten stosunek rozstrzyga o wewnętrznej wartości utworu? Tuwim nie należy do gatunku wieszczów, wielkich propagatorów w rodzaju Kasprowicza czy Wyspiańskiego, dla których pewna etyczna czy narodowa idea życia jest dźwignią literackiej pracy. Tuwim bardziej jest pochłonięty f u n k c j ą tej pracy, niż jej związkiem z systemem ogólnoludzkiego sensu istnienia. Ale gdyby nawet był z gatunku wieszczących poetów, idee jego nie miałyby oderwanego, teoretycznego znaczenia; walor treściowy tych idej uzależniony byłby od tego, czy stały się one w s p ó ł c z y n n i k a m i artystycznej całości. Tak zresztą, pod kątem analizy estetycznej, dadzą się ująć i najbardziej wstrząsające zagadnienia twórczości Kasprowicza czy Wyspiańskiego. Podobnie idea „Improwizacji" jest przecie nie do pomyślenia bez wulkanicznej dynamiki uczuć Mickiewicza, jak i patos dramatyczny Słowackiego bez dramatycznego widzenia rzeczywistości.

We wszystkich tych wypadkach postawa ideowa o tyle

wchodzi w grę, o ile staje się grą uczuć i myśli poetów, psychobiologiczną sprężyną ich stosunku do życia.

Tuwim należy do tego rodzaju twórców, którzy wobec każdego nowego tematu jakgdyby rodzą się czy odradzają na nowo. Każdy taki temat staje się dla niego sensacją, bo pobudza do odnajdywania nowych wzruszeń i nowych myśli. I sądzę, że jego ideologja jest ideologją wewnętrznego życia podjętego przezeń tematu. Jest to, jak już na wstępie zaznaczyłem, — ideologja procesu życiowego, ideologja gorączkowego s t a w a n i a s i ę pewnych odcinków rzeczywistości, które przez poetę przepływają i domagają się wyrazu. Tę to rzeczywistość doznań Tuwim przerabia na rzeczywistość słów, i tu się zaczyna i na tem też kończy jego odpowiedzialność życiowa, jako poety. Odpowiedzialność ta polega na sile indywidualnego odczucia, a siła tej indywidualności staje się jedyną dla artysty drogą do wykrywania nowej treści w starych, jak świat, faktach, obrazach, procesach. Naszą — czytelników — rzeczą jest wysnuwać z tych przedstawionych przez poetę faktów, obrazów, procesów — idee życia. Nie znajdziemy u Tuwima ani propagandy, ani dydaktyki. Jest liryczna interpretacja akcji życia, wierna i niezawodna ufność w instynkt zdobywczy, który w n a j z w y k l e j s z e m z j a w i s k u pozwala artyście d o j r z e ć d z i w y ż y c i a.

Pod tym względem Tuwim nietylko jest „dzieckiem Łodzi", aparatem odbiorczym sprężonej atmosfery „dnia dzisiejszego", którego niespodzianki raz po raz zaskakują człowieka. Poezja jego czyni wrażenie stacji nadawczej, sygnalizującej, na podobieństwo twórczości Withmana, każdy wzrost temperatury i każde natężenie możliwości życia. Urokiem Tuwima jest odkrywanie tych nieoczekiwanych możliwości w najpowszechniejszem zjawisku. Jest on wynalazcą e g z o t y z m u c o d z i e n n o ś c i, a więc dramatycznych elementów ruchu, wewnętrznej przemiany materji, słowem — jest wyrazicielem nie skrystalizowanego oblicza, ale f u n k c j i duchowego przeżycia. W tym sensie staje się niezmordowanym poszukiwaczem wciąż nowych bodźców... do poszukiwań. Dąży nie do mety, z której mógłby ogarnąć całokształt przebytej drogi, ale do coraz bardziej skomplikowanych doświadczeń i przygód.

Teraz więc możemy ustalić ideę poety.

Jest nią pragnienie pełni życia, żądza wygrania jego najsilniejszych wibracyj, bez względu — powtarzam — na rodzaj życiowego przejawu. Więc może to być zarówno renesansowa wizja „rzeczy czarnoleskiej", jak bachiczna koncepcja „tańczącego Sokratesa", nienasycona wola orgjastycznych uniesień, czy ascetyczne wołanie o „liczbę" ścisłego, matematycznego wzoru, który ujarzmi rozpętane żywioły jaźni.

Oczywiście, tak ujęta indywidualność Tuwima nie da się zdefinjować w jakiejś jednokierunkowej postawie ideowej. Transponując tę myśl na język znaczeń społecznych — autor „Biblji cygańskiej" może być tak samo fanatycznym radykałem, jak i konserwatystą, zależnie od tego, gdzie w danym wypadku znajdzie źródło największej emocji i okazję najpełniejszej wypowiedzi. Stosunek jego do wielorakich spraw społecznych jest więc czysto instrumentalny. Tuwim reaguje na nie reakcją wzruszonej wyobraźni.

Kazimierz Wierzyński.

Mniej zgorączkowana, zato bardziej patetyczna jest twórczość K a z i m i e r z a W i e r z y ń s k i e g o. Wszystkie jego utwory oparte są na wspaniałem poczuciu rytmu, zbudowane z rzadkim u nas darem konstrukcyjnym i kompozycyjnem opanowaniem.

Eksplodująca radość pierwszych tomików, szczególnie „Wiosny i wina" jest — historycznie rzecz biorąc — reakcją na cierpiętniczą melancholję poezji polskiej, indywidualnie zaś — świadectwem upajania się nietylko nowem młodem życiem, ale przedewszystkiem zdolnością i mocą wyrażania go. Owa zdolność i moc stają się dlań zachwycającą sensacją. Stąd to owe grzmiące akcenty na cześć odrodzonej młodości i na cześć nowego słowa, które poeta odnajduje w świeżości swego odczuwania — choć niema chyba w dorobku Wierzyńskiego ani jednej programowej ody, czy „modlitwy do słowa".

Nigdzie jednak ta przelewająca się w organizmie poety rozkosz nadmiaru nie przelewa się poprzez brzegi formy. Brzegi są twarde i szczelnie zamykają kipiącą treść przeżycia. I w tem tkwi czar tych wierszy - okrzyków. Władza kompozycji bowiem nie tylko opanowuje tu tropikalne wzruszenia, ale

i płynącą z nich różnorodność, nieprzewidziane rzuty i odruchy wyobrażeń.

Wkrótce jednak ów bujny kompleks młodości ustępuje miejsca procesowi indywidualizacji. Indywidualizacja zawsze jest problematem różniczkowania przeżyć, a różniczkowanie — owocem dojrzewania. Temu dojrzewaniu zawdzięcza Wierzyński epitet neoklasyka. Zapewne, o ile zjawisko klasycyzmu wyraża się w zdolności wyzyskiwania wszystkich czynników treściowych na użytek najpełniejszego, w zakresie danego tematu — kształtu formy, to Wierzyński jest klasykiem. Chodziłoby więc o uświadomienie sobie tych elementów treściowych, których zestrój harmonijny daje ową pełnię formalnego wyrazu, nazywanego klasycznym. Są niemi objawy tężyzny, aktywności, patetyczne dążenie do łączenia przeciwieństw i rozpoznawanie w tych sprzecznościach ideowej jedności. Jedność tę odnajduje poeta w jakimś wspólnym dla wszystkich objawów życia — rytmie.

Rzecz jasna, że tak pojęta klasyczność może wyrastać z najbardziej nawet romantycznych podniet. Charakter poetyckiego przeżycia wypowiada się charakterem artystycznego wyrazu i wedle niego może być jedynie sądzony. Z tego punktu widzenia obojętną jest naogół rzeczą, czy stosunek poety do życia jest bardziej przedmiotowy czy podmiotowy, epicki czy liryczny. Taki czy inny, musi być tak silnie przeżyty, aby zdołał oddać siłę życia. Tę siłę życia poezja Wierzyńskiego oddaje nietylko dzięki dynamice, ale i ze względu na konstrukcję artystyczną stworzonego obrazu. Artyzm Wierzyńskiego przejawia się w rosnącem potęgowaniu lub ściszaniu przeżyć, zależnie od tego, czy świat zewnętrzny sprowokował poetę, czy też on sam ów świat zewnętrzny prowokuje. W pierwszym wypadku wiersz zaczyna się od hucznych akcentów i kończy się na cichej reakcji wewnętrznej; w drugim — utwór zaczyna się w wolnem tempie, jakby autor ostrożnie odwijał swoje uczucie ze słów, aby mu ułatwić bezpośredni dostęp do pozaosobowego życia, i aby wkońcu pełnym głosem narzucić siebie (swoje wrażenie) — światu.

W obu wypadkach wizja poety zakreśla harmonijne koło od siebie do świata, lub od świata do siebie, tworząc obraz skomponowanej pełni przeżycia. Tego rodzaju harmonijność możliwa jest tylko na podstawie wybitnej równowagi cech li-

rycznych i epickich. Tę równowagę „dionizyjski" poeta posiada w stopniu znacznie wyższym, niż wielu refleksjonistów naszej i obcej sztuki wierszowanej, choć trudno byłoby przypisywać Wierzyńskiemu ściśle określoną filozoficzną postawę, jaka cechuje np. Staffa — jednego z mistrzów autora „Wróbli na dachu".

Dowód to elastyczności, artystycznej chłonności natury. Wielka różnorodność tematyczna wierszy Wierzyńskiego tem bardziej podkreśla panującą w nich jedność tonu.

W istocie wystarczy porównać różne zbiory i różne okresy, w których one powstały, aby odnaleźć jednolity charakter indywidualności Wierzyńskiego. Weźmy np. pod uwagę tak sprzeczne tematycznie dziełka, jak „Laur Olimpijski" i „Pieśni fanatyczne". W pierwszym tomiku poeta inkrustuje w mowie procesy oddechu, biegu, skoku, całą plastyczną bezpośredniość akcji życia, jaką gra organizm opiewanego szermierza sportu. W drugim tomiku, pod wpływem tendencyj społecznych, usiłuje odtworzyć niedolę, bolesność i krzywdę, jako objawy zrośnięte z powszednią, szarą egzystencją człowieka. Jednak szarość tej człeczej doli odtworzona jest z taką pasją, że jasnem się staje, iż tematem utworu jest nie społeczny sens treści, lecz akcent i tempo akcji wewnętrznej autora.

Jeżeli chodzi o „Laur" — to pojemność akustyczna tych drobnych poematów, rżniętych w przeczystym krysztale metafor, skupia zarazem plastykę i dynamikę ciągłości życia. Treść wierszy, a więc obrazy czynów sportowych, oddycha rytmem podsłuchanym w szumie wioseł, w grze muskułów, w marszu, w natężeniu zawodniczych ambicyj. Poezja sportu zawarta w tej pięknej książeczce wyraża więc idealną karność tajemniczych żywiołów ciała, które w tym sensie staje się obrazem najdoskonalszej maszyny.

Wierzyński w ostatnich wierszach próbuje jednak przezwyciężyć tętno swoich bezinteresownych wzruszeń na rzecz pewnych spraw społecznych. Chce zająć wobec nich postawę. Sądząc z wyników tej postawy, należy stwierdzić, że w utworach tych („Pieśni fanatyczne") — dostrzega się więcej przymusu, niż naturalnej ewolucji. Czuje się, że elementy krzywdy czy bólu nie stanowią dlań zagadnienia socjalnego dramatu — nie są składnikami jego przeżycia, raczej sensacją wyobraźniową, która budzi

współczujące oddźwięki. Nowe idee korzystają z świetnego artyzmu, lecz i wykolejają dotychczasową linję szczerości artystycznej. Oryginalność, bujność obrazowania, metaforyczne sprzęganie odległych zjawisk istnienia, wreszcie tak charakterystyczna dytyrambiczność jego poezji, podlegają tutaj pewnemu skrępowaniu, pobrzmiewają tu i ówdzie sztucznością akcentu, słowem — nie wydają się konieczne.

Wierzyński nie jest ani mistykiem, ani metafizykiem, ani społecznikiem. Nie szuka światów poza temi, które kryją się w wewnętrznych możliwościach konkretnie przeżytej rzeczywistości. Ta właśnie artystyczna konkretność — staje się miarą jego wartości. Szczerością jego poezji jest moc stwarzania obrazów życia, które trwa, które się dzieje — w nim, lub poza nim.

Najbłahsza rzecz, uskrzydlona aktywnością utajonych w niej możliwości, daje triumfujący efekt szczerości. Szczerością więc jest — poprostu twórczość. Całą sztuką tej sztuki poetyckiej Wierzyńskiego, zewnętrznie tak tradycyjnej i tak obcej wszelkiemu formalnemu nowatorstwu — jest dźwignia techniczna duszy — świetnie zorganizowany aparat w płynnym mechanizmie marzenia.

Antoni Słonimski.

Antoniego Słonimskiego, podobnie jak i poprzednio omówionych „skamandrytów", cechuje w początkach działalności poetyckiej impet rewolucyjny, płynący z poczucia odnowy życia. Natura tego artysty jednak, jak to już zaznaczył Kołaczkowski, jest wielostronna, pełna sprzeczności i niespodzianek. Z pośród wszystkich rówieśników swoich jest on — wbrew pozorom — najbardziej romantyczny, a jego rewolucjonizm — obciążony najbardziej tradycyjnemi pierwiastkami. W swej najgłębszej istocie jest to bowiem niesłychanie czuły liryk, czuły aż do sentymentalizmu. Świadomość jednak tej cechy, tak obcej nowym, twardym warunkom bytu, każe mu ją tłumić i maskować. I może w tej właśnie potrzebie hamowania rozedrganej uczuciowości należy szukać tendencji intelektualistycznej jego poezyj, jako właśnie jednej z form reakcji.

Z pośród wszystkich urazów, jakim podlega ten poeta w obliczu spraw i zjawisk świata, najsilniej działają nań urazy wewnętrzne, utajone uczucie wstydliwości z powodu własnego

przewrażliwienia i zdolności bolesnego współczucia. Stąd owa dumna postawa, wzgardliwy, nawskroś egotyczny stosunek do ludzi i specyficzny racjonalizm. Mówię „specyficzny", bo oparty głównie na reakcji wzruszeniowej, a wypowiadający się w głoszeniu gotowych haseł.

Wrażenie racjonalizmu powstaje wskutek sceptycznego i krytycznego tonu wielu jego wierszy. Ale sceptycyzm jest tu tylko pobudzającym tworzenie bajronizmem, a krytycyzm — przeważnie intelektualną przekorą, walką z truizmami na rzecz innych truizmów, albo wręcz owocem znudzenia.W akcentach pesymistycznych Słonimskiego nie dostrzega się dyscypliny intelektualnej, która usprawiedliwiałaby gorzką, heinowską refleksję nad życiem.

Zasadniczą sprężyną sceptycznego stosunku do świata jest tu, jak już zaznaczyłem — bardzo szlachetny „weltschmerz" natur tkliwych i nazbyt czułych na niesprawiedliwości i brutalności istnienia. Wygląda to na paradoks, gdy się weźmie pod uwagę brutalność i bezceremonjalność poniektórych wystąpień publicystycznych Słonimskiego. Paradoksalność to jednak pozorna. Brawurowa ironja i rozmach pisarza wywołane są odwetem samozachowawczego instynktu uczuciowca, który za wszelką cenę chce być zimnym mózgowcem.

Tam jednak, gdzie bezpośredniość wylewu nie jest zamącona sztucznością wysiłku — Słonimski dochodzi do świetnych wyników artystycznych. Szczególniej w wierszach, w których gorączkowa emocja wzięta jest w chłodny, spokojny, epicko-retoryczny wyraz. Słowa jego budzą wtedy niepokój, brzmią patetyczną siłą rzetelnie odczutej prawdy, rytmiczną mocą wewnętrznego przekonania.

Sfera tematyczna poezyj Słonimskiego ścisle jest — oczywiście — związana z charakterem jego temperamentu i stosunkiem do świata. I on jest poszukiwaczem egzotyzmu, jak Tuwim, jak Lechoń, jak Wierzyński. Tuwim jednak szuka egzotyki w dynamizmie codzienności, Lechoń — w epizowaniu dramatycznych przeżyć narodowych, Wierzyński — w pochwale życiodajnej energji.

Egzotyzm Słonimskiego wyraża się w wędrówkach wyobraźni po szerokim świecie, w poszukiwaniu tych miejsc, które mogłyby być dla jego rozterki wewnętrznej „zaciszną wsią", gnia-

zdem spokoju, radości i wypoczynku, a więc swoistym i d e a ł e m o j c z y z n y człowieka, który mimo całej trzeźwości poglądów czuje się z a s a d n i c z o urażony realizmem rzeczywistości.

Nostalgja tej idealnej ojczyzny staje się główną przyczyną propagandy braterstwa, humanitaryzmu, pacyfizmu. Czujemy jednak, że czysty idealizm tej postawy uwarunkowany jest niezdolnością czy niechęcią do samodzielnego poznawania zjawisk życia, jakby w oczekiwaniu aż same one narzucą się jego wrażliwości. Gorycz Słonimskiego nie wynika z ugruntowanej filozofji. Pozwala on zaskakiwać się tym zjawiskom, wedle których urabia sobie idee — od przypadku do przypadku. Źródeł wiecznej krzywdy, jakiej człowiek doznaje od człowieka, nie widzi krytycyzm poety w samej naturze ludzkiej. Narodowe, socjalne i polityczne zawiłości dzisiejszych społeczeństw, cały narastający dramat przełomowej epoki upatruje poprostu w złej lub tępej woli człowieka, a nie w tragicznych komplikacjach bytu, których praprzyczyną jest przecie tragiczna sprzeczność w samem łonie możliwości duchowych człowieka. Dlatego też przekonany jest szczerze, że dialektyka humanizmu i humanitaryzmu — to środek leczniczy na schorowane życie.

Wiara w pacyfikację międzyludzkich stosunków drogą głoszenia... pacyfizmu jest objawem niewątpliwie ujmującym, nie świadczy jednak o głębszej analizie bolesnych objawów egzystencji zbiorowej.

Jak silnie Słonimski — urodzony satyryk — przejęty jest wspomnianą wiarą, tego dowodzi niezmiernie charakterystyczny brak humoru w jego społecznych manifestacjach. Humor ten, ściślej, jego dowcipowa forma, kwitnie przeważnie w publicystyce, w sprawach lżejszego kalibru, gdy chodzi o indywidualne, doraźne wypadki, drobne złośliwości lub osobiste zadrażnienia. Niema go, gdy trzeba opanować zagadnienie twórczej natury. A przecie w takich okazjach byłaby to broń groźniejsza od gniewu, broń Shawów, Huxleyów, Wellsów, France'ów, a u nas Mickiewicza, Słowackiego, Prusa, St. I. Witkiewicza. Brak humoru jest wynikiem braku dystansu wobec ogólnoludzkiego materjału przeżyć, który skądinąd tak często staje się terenem artystycznych wystąpień Słonimskiego, jak np. w „Wieży Babel", lub poemacie „Oko w Oko".

W technice wersyfikacyjnej Słonimski jest błyskotliwym wirtuozem, jego frazes poetycki pełen świetnej retoryki, i wiersz— typowym wierszem akcentowym. Wybitne poczucie miary, ścisłość wypowiedzi, ponadto zaś imponująca a tak rzadka ekonomja słowa daje jego utworom silne, uderzające brzmienie.

Jarosław Iwaszkiewicz.

Do grupy Skamandra należałoby zaliczyć jeszcze Jarosława Iwaszkiewicza oraz w luźnym stosunku i Józefa Wittlina.

Iwaszkiewicz jednak znacznie pełniej wypowiedział się w prozie. Jako poeta jest chyba najidealniejszem wcieleniem estetyzmu. Pisarz zdobywa się czasami na niezwykłą soczystość barw, z premedytacją potęguje je nawskroś osobistemi wzruszeniami. W poszukiwaniu wciąż nowego egzotyzmu uczuć dochodzi do takiej rozlewności lirycznej, że w pewnym momencie głównym motywem jego wierszy staje się apoteoza samej najczystszej muzyki słowa. Lubieżny do tego słowa stosunek, wyrafinowany sposób upajania się samym faktem wypowiedzi, pozwolił Iwaszkiewiczowi wyspecjalizować formę wierszowania w dowolnych tonacjach i najbardziej kapryśnych kształtach technicznych — od stroficznych sentymentalnych prymitywów do najbardziej wysztucznionych impresjonistycznych efektów. Psychologicznie najciekawszym w tych poezjach problematem jest problemat formy, nurtująca tęsknota do konstrukcji, któraby tym subtelnym, pastelowym, biernym wzruszeniom dała bardziej aktywny wyraz. Ten wyraz osiąga poeta w prozie.

Stanisław Baliński.

Stanisław Baliński w jedynym zbiorze „Wieczór na Wschodzie“ wykazał wysoki kunszt literacki. Delikatność tonu i architektoniczna prostota budowy łączy się z typowo romantyczną postawą wobec zjawisk Wschodu. Baliński jest poetycznie zamyślonym wędrowcem. Z wędrówek tych wyławia radość chwili, z którą asymiluje się jego czujna refleksja. Gotów tak chodzić bez końca, znajdując dla każdej rzeczy artystyczne potwierdzenie i... wewnętrzne usprawiedliwienie. Miękki i wytworny stosunek do własnych przeżyć każe mu traktować każde zjawisko realne jako liryczną konsekwencję jego romantycznych wyobrażeń.

Na tem kończę szkic o poetach „Skamandra".

W konkluzji, na pytanie co wnieśli do poezji, możnaby w krótkości odpowiedzieć:

Ujawnili ukryty realizm słowa, zamanifestowali melodyjny związek rytmicznego zdania z rytmiką codzienności, wyzyskali ekspresyjność przenośni do granic materjalnego niemal orzeczenia spraw duchowych, wzbogacili wiersz fonetycznem odgadywaniem pojęć, dali zmysłowy impet rytmom i rymom. Wreszcie wyszkolili długi szereg młodych poetów... którzy nie chcą się do tego przyznać, chociaż swój wysoki formalny poziom tym właśnie Skamandrytom zawdzięczają.

6. POECI REWOLUCJI

Przechodząc do naszej społeczno-rewolucyjnej poezji, muszę wypowiedzieć parę uwag na temat ideowego podłoża tej sztuki, jej stanowiska artystycznego i stosunku do t. zw. estetyki formalnej.

Trudności polemiki.

Dyskusja z pisarzami marksistami jest niezmiernie utrudniona, jeżeli nie wręcz niemożliwa: brak tu poprostu wspólnego języka, jakichś najogólniejszych ale wspólnych założeń. Idzie o to, że marksizm literacki siłę swojej argumentacji czerpie nie z dziedziny literatury, że jest doktryną integralną, która rości sobie prawo do interpretacji, a i co więcej — co zresztą stanowi jej szczególną oryginalność — do zmiany przez interpretację wszelkich bez wyjątku zjawisk praktyki społecznej człowieka i ludzkości. Że dalej, wiąże nierozerwalnie swoje losy z przewidywanemi perspektywami historycznemi określonej klasy społecznej — proletarjatu, tak że powodzenie czy niepowodzenie tych perspektyw decyduje o jego istnieniu. W ten sposób ani „obalić" marksizmu literackiego nie można na terenie dyskusji literackiej, ani naodwrót: poprzestając tylko na tym terenie, nie można „dojść" do marksizmu. Trzeba najpierw przyjąć en bloc ogólne założenia marksizmu, dotyczące życia gospodarcze-

go, społeczno-politycznego, kulturalnego, aby się stać pisarzem proletarjackim. I tem właśnie różni się m. in. literatura proletarjacka od innych kierunków literackich, że światopogląd, a nie wspólność formy i stylu, decyduje o przynależności do niej: mieści się w niej zarówno były futurysta i nowator, B. Jasieński, jak i skamandryta z formy, „passeista" Wł. Broniewski.

Walka klas w literaturze.

Ten brak wspólnego języka, ezoteryzm terminologji, ekskluzywność i odgradzanie się od całej reszty literatury sprawiają, że na temat literatury marksistowskiej panują u nas nieporozumienia, przesądy i insynuacje, które miały swój legalny obieg u narodzin polskiego socjalizmu już przed kilkudziesięciu laty. Mówi się więc, że dla marksizmu żołądek jest ważniejszy od mózgu; że marksizm skazuje na autodafé wszystko, co dotąd w dziedzinie kultury stworzono; że jest światopoglądem fatalistycznym, głoszącym, iż jednostka czy fakty życia duchowego nie mają najmniejszego wpływu na ukształtowanie dziejów; że dąży do mechanizacji człowieka; że poeta marksista ma prawo opiewać tylko tematy społeczne i t. p.

Do takiej wulgarnej interpretacji marksizmu w niemniejszym zresztą stopniu, niż jego przeciwnicy, przyczyniają się i co gorliwsi i naiwniejsi wielbiciele. I choć nie jest tu naszym celem rekapitulacja zasad marksizmu, trudno się jednak obejść bez najogólniejszego wytyczenia stanowisk.

Każda działalność ludzka, według marksizmu, jest zdeterminowana społecznie. Chodzi o to, że człowiek żyje w gromadzie, jego władze fizyczne i duchowe powstają, formują się, rozwijają i zanikają we współdziałaniu z tą gromadą; że więc prawa, które rządzą rozwojem społeczeństw, są również najogólniejszemi prawami rozwoju jednostki. Dotychczas jesteśmy na terenie, wspólnym marksizmowi, jak i wszelkim odmianom socjologizmu. Ale według marksizmu, temi prawami są w „ostatecznej instancji" prawa działalności gospodarczej człowieka. To jest strona materjalistyczna marksizmu.

Każda formacja społeczna, ideowa i materjalna, rozwija się siłą konfliktu tkwiących w niej sprzeczności, które stopniowo narastają, powodując wszelkie zmiany i, nawzajem, powodowane niemi. Gdy zmiany te dochodzą do pewnej ilości, stają

się innemi jakościami. Innemi słowy, mamy tu tezę, antytezę i syntezę Hegla — i oto jest strona dialektyczna marksizmu, który według samego Marksa jest postawieniem heglizmu na nogi.

Materjalizm dialektyczny jest tedy ontologją marksizmu, dialektyka materjalistyczna jego metodą.

Konflikty wspomniane powstają w pierwszym rzędzie u podstaw materjalnej, gospodarczej działalności społecznej. W warunkach dotychczasowej gospodarki społeczeństw historycznych, sprzeczności podstawowe wyrażają się w podziale społeczeństw na klasy i w walce tych klas. Walka tedy klasowa ma być najogólniejszą parabolą bytu ludzkiego, dziejową siłą, która określa i modyfikuje zarówno historję społeczno - polityczną ludzkości, jak i powstanie, rozwój, degenerację kierunków duchowych, a więc i — poprzez te wszystkie skomplikowane oddziaływania — całokształt życia i psychologji jednostki.

Nie dzieje się to wprost i bezpośrednio, jak to myślą prymitywni zwolennicy marksizmu. Wchodzą tu bowiem w grę szczeble pośrednie, które prowadzą od bazy gospodarczej do nadbudowy procesu kulturalnego, cała skomplikowana sieć wzajemnych oddziaływań. Nie zmienia to jednak w niczem tej ogólnej prawdy marksizmu, która głosi, że wszelkie zjawisko społeczne jest nietylko wyrazem sił klasowych, ale i ich czynnikiem, że więc zawsze służy interesowi jakiejś określonej klasy. Ideologja nigdy nie jest społecznie bezinteresowna. Niema tu miejsca na neutralność, aspołeczność, ponad czy poza klasowość: można być tylko „albo po tej albo po tamtej stronie barykady". Każda działalność duchowa, czy to bezpośrednią swoją wypowiedzią — treścią, czy też przez szczepienie pewnych form, metod, nawyków myślowych, nastrojów czy akcentów emocjonalnych — a więc niekoniecznie przez głoszenie haseł czy poglądów — jest określona klasowo, jest orężem określonej klasy w jej walce o prymat i panowanie. W tem to znaczeniu każda twórczość, wedle marksizmu, jest polityczna i tendencyjna.

Redukowanie literatury.

Streściwszy więc najogólniej i, jak mi się zdaje, sine ira et studio założenia marksizmu, nie będę oczywiście na tem miejscu z niemi polemizował. Ograniczę się tu jedynie do wskaza-

nia paru istotnych wątpliwości, jakie się nasuwają w związku z realizacją marksizmu w literaturze.

Pisać powieść czy wiersz — to nie jest kwestja wyrażenia swoich uświadomionych, zdyscyplinowanych poglądów. To znaczy — wypowiedzieć się całkowicie, ze wszystkiemi kompleksami, w całym splocie uświadomionych i — co ważniejsza — nieuświadomionych myśli, popędów, skłonności, słowem w całej złożoności, na którą, jak to marksiści sami przyznać muszą, składają się elementy dziedziczne, przekazane przez tradycję, narzucone przez otoczenie, zasugerowane przez rozmaite wpływy kulturalne — słowem, elementy pochodzenia różnoklasowego. Beletrysta więc może mieć intencje jak najbardziej rewolucyjne, a mimo to być przewodnikiem wpływów obcych klasowo. Pisarz, chcąc napisać powieść naprawdę proletarjacką, powinien więc tę twórczą lawę oczyścić klasowo, to znaczy ograniczyć się do bardzo wąskiej skali elementów uświadomionych, po ich dokładnem — w dodatku — sprawdzeniu i ocenzurowaniu ze stanowiska klasowego. Czyż to nie znaczy: zrezygnować z napisania powieści?

Te i inne wątpliwości tkwiły zapewne u podstaw grupy pisarzy sowieckich „Nowy Lef", która konsekwentnie głosiła hasło likwidacji beletrystyki, powieści, poezji lirycznej, jako rodzajów literackich z istoty swej „burżuazyjnych" — na rzecz publicystyki, agitacyjnego wiersza, reportażu i biografji, czyli t. zw. literatury faktu. Grupa ta jednak była zwalczana przez oficjalną krytykę marksistowską i zlikwidowała się przed kilku laty.

Wiąże się z tem inna wątpliwość: literatura proletarjacka powinna się właściwie legitymować nietylko swoją tendencją, ale i odrębnością stylu. A przecież np. w polskiej literaturze proletarjackiej mamy do czynienia z pisarzami, którzy pod względem stylu, techniki i kultury pisarskiej powinni być zaliczeni właściwie do najrozmaitszych odłamów t. zw. literatury burżuazyjnej.

A pozatem — no tak, czyż w tem doktrynalnem — od Taine'a do Szkłowskiego — osaczaniu utworu artystycznego tysiącem wpływów i zależności, nie zapomniano o czemś, co jest chyba najważniejsze w dziele sztuki. Chodzi mi tu o zaznacze-

nie momentu metafizycznego twórczości. Momentu, w którym prawdziwy twórca, popularnie mówiąc, „wychodzi z siebie", a więc wyłamuje się z pragmatycznego łańcucha przyczyn i skutków, daje utworowi to, co w nim — artyście — jest nigdy i nigdzie niepowtarzalną, indywidualną wartością t. zw. jaźni — czem człowiek różni się od człowieka, a zjawisko twórczości od życiowego surowca.

Sumując te uwagi, jedno należy stwierdzić. Teorje społeczne na temat sztuki, zwłaszcza zaś koncepcja materjalizmu dziejowego, są niewątpliwie pobudzającym zaczynem dyskusyjnym. Ilekroć jednak dyskusja sprowadza się do praktycznych przykładów, marksistowski punkt widzenia umie zająć jedynie negatywne stanowisko: wyłowić burżuazyjno-kapitalistyczne sugestje, wykazać brak proletarjackiej postawy. Nie umie się jednak wylegitymować pozytywną pozycją sztuki proletarjackiej. Najwidoczniej sama istota sztuki i wogóle artystycznej kultury jest organicznym produktem pewnego społeczno-klasowego poziomu życia... Jedynie więc dorastanie do tego poziomu i wynikający stąd szczebel kultury duchowej warunkuje artystyczną klasę dzieła.

Ale wtedy należałoby uznać, że jest ono ponadklasowe....

Wartość społeczna
jako koncepcja jakości.

Wartość społeczna nie jest koncepcją ilości, lecz jakości. Jeżeli chodzi o wyjałowione w hałaśliwym młynie retorycznym słowo „proletarjat", to należy sobie wreszcie uświadomić „drobną" różnicę między emanacją kulturalną pracy proletarjackiej a ideologją tej pracy. Praca nie jest treścią ideologji proletarjackiej, jedynie punktem wyjścia dla niej. Treścią tej ideologji jest nasz socjologiczny i filozoficzny stosunek do pracującej zbiorowości. Praca proletarjatu może zapładniać wyobraźnię artystyczną, ale nie może być treścią tej wyobraźni, bo treścią wyobraźni jest praca kojarzenia i budowania form, dzięki którym powstaje sztuka, jak dzięki pracy szewca powstaje but a nie tomik proletarjackich poezyj.

Dawniej przedmiotem poezji były estetyczne stany samoubóstwienia lub hasło służby narodowej; teraz zaś doktryna pro-

letarjackiej służby każe deifikować zbiorowość pracującą, i programami społecznemi wykręcać się od stosunku do sztuki. Dewaluuje się istniejące (nie proletarjackie) objawy twórczości — żeby puszczać w obieg spłycone i bezkrwiste szablony retoryki dydaktycznej, naładowanej pakułami frazesów. Tu chodzi o czyny. Nie można na dłuższy dystans przeciwstawiać się cudzej pracy samem jej przedrzeźnianiem. Nie można prostolinijnie ograniczać się do eksploatowania tendencyj społecznych i pasorzytować na ich propagandzie. Tendencje, bez względu na ich charakter — nacjonalistyczny czy klasowy — na to są, aby je przekuwać na obraz konieczności życiowych, i w ten sposób czynić zadość głodowi zagadnień społecznych. Społecznikować — nie znaczy to tworzyć wartości społeczne!

Praktyka literacka.

Przechodząc z kolei do praktyki literackiej, wypada tu stwierdzić, że w zgodzie zresztą z wnioskami, które można było wysnuć z powyższych uwag, najciekawiej prezentuje się ona w dziedzinie publicystyki i krytyki literackiej. Cokolwiek można było zarzucić czasopismom marksistowskim, „Dźwigni“ a potem „Miesięcznikowi Literackiemu“ a więc — z naszego stanowiska — monomanję, zwężenie zakresu zainteresowań i częste „demaskowanie“ społeczne spraw i ludzi, którzy się wcale nie maskowali, dbały one jednak o poziom, czasami dawały zupełnie oryginalne ujęcia zagadnień literackich i wychowywały zastęp młodych talentów, częściowo z pośród proletarjatu.

Pisywali tu: Andrzej Stawar, Jan Hempel, Aleksander Wat, Henryk Drzewiecki, R. Stande i t. d.

Wsród poetów rewolucji spotykamy nazwiska Władysława Broniewskiego, Brunona Jasieńskiego, Andrzeja Wolicy, Witolda Wandurskiego, St. Wygodzkiego, J. Grota, Ryszarda Standego.

Władysław Broniewski.

W ł a d y s ł a w B r o n i e w s k i to dużej rangi artysta. Przy wyraźnej tendencyjności swoich utworów umie się utrzymać na wysokim poziomie napięć literackich. Poeta przejęty jest tezą rewolucyjnego powołania sztuki. Sztuka, po-

dług niego, powinna służyć hasłom przemiany życia, powinna o nie walczyć. Stanowisko Broniewskiego jest w zasadzie słuszne, poezja rośnie wraz z życiową siłą idei. Że autor „Dymów nad miastem" ideę tę widzi w niwelacji krzywd drogą rewolucji światowej — to sprawa jego poglądu na świat. Dla nas, krytyków, interesującą jest przedewszystkiem żywotność słów, któremi poeta manifestuje swoją postawę, ponieważ w tej właśnie żywotności wyrazu tkwi pierwiastek społeczny jego wierszy. Tę siłę poezje Broniewskiego posiadają. Zapewne posiadałyby ją i w ujęciu każdego innego tematu, któryby umiał rozpalić jego uczucia i wyobraźnię. Rozstrzyga tu więc zagadnienie formy, a więc temperament, psychiczny układ, kierunek naczuleń życiowych, wreszcie słowotwórcza zdolność ekspozycji . Strofy, rytmy i rymy Broniewskiego wibrują wewnętrznem przekonaniem, a pomysłowość wyobrażeń i skojarzeń wypowiada się w metaforach, które zmuszają do wiary w wiarę poety. W ten sposób intencje społeczne zostają przetwarzane na wartości estetyczne, czyniąc ze sprawy rewolucyjnej sprawę artystyczną.

Praca Broniewskiego jest jednak trudna. Zawsze jej grozi to, że może wpaść w wąziutką koleinę szablonu i eksploatować każdorazowy napływ natchnień rewolucyjnych na rzecz powtarzających się światoburczych obrazów. pełnych gniewu, gróźb, krwi i t. p., z coraz mniejszą korzyścią dla literatury, a żadną — dla rewolucji. Broniewski broni się przeciwko temu niebezpieczeństwu i świadomie komplikuje swoje zadanie. Widać to wyraźnie w ostatnim zbiorku „Troska i pieśń", gdzie swoją ideologję usiłuje nagiąć do przeżyć osobistych, dając akcentom społecznym wyraźną barwę liryczną. Nie wszystkie utwory w tym tomiku stoją na poziomie. Ostrość tendencyj niezawsze dała się opanować formie. Przyczyną jest może zbytnia naiwność egzaltacji, której autor nie mógł czy nie chciał wyrazić za pośrednictwem obrazów. Naogół więcej tu troski, może raczej romantycznej melancholji, poprzez którą raz po raz przedziera się płodne poczucie komplikacji wewnętrznej, to znów patetyczny bunt. Wszędzie jednak brzmi męski ton, osadzony w prostych, silnie wybijanych melodyjnych taktach.

Bruno Jasieński.

Bruno Jasieński jest niemniej uzdolniony. Zadania

poetyckie, poprzez które pragnie się wypowiedzieć jego instynkt społeczny, bardziej są złożone od form Broniewskiego. Ten ostatni, zresztą, bardziej jest impulsywny i liryczny. Jasieński posiada dłuższy i trwalszy oddech w procesie artystycznego organizowania swojej idei, jest bardziej kompozytorem i konstruktorem. Futuryzm, z którego wyszedł, dał mu brawurowy rozmach, śmiałość w rozpinaniu metafor i wiązaniu odległych spraw i zjawisk. Rozpiętość tę stosuje poeta teraz dla skracania nie — jak przedtem — przestrzeni, lecz czasu. Sprawę Szeli wybitnie aktualizuje, naświetlając opis rzezi galicyjskiej całkiem współczesnem ujęciem. Autorowi chodziło o połączenie własnego socjalnego stanowiska z naturą liryki ludowej i wydedukowanie z tego związku epickiej techniki obrazowania. Bo „Słowo o Jakóbie Szeli" to utwór o wyraźnym konturze epickim, budowany z oddzielnych pieśni, będących doskonałemi parafrazami „śpiewów ludowych", a które zmysł organizatorski poety umiał związać w dość ścisłą całość. Z tragicznego aktora krwawego ruchu 1846 r. czyni Jasieński oczywiście bohatera, kształtując charakter i postępki postaci własnem wyobrażeniem o gniewie ludu. Jako wcielenie tego gniewu, buntu i niedoli, Szela emanuje w poemacie jaskrawą grozą. Rzecz niepozbawiona patosu, uderzająca miejscami wyrafinowanym kunsztem literackim. Wpływy poezji rosyjskiej (Jesienin) spożytkowane dyskretnie dzięki zwartości słowa i lapidarności zdania. Napięcia społeczne Jasieńskiego w związku z zaletami formy pozwoliły mu przezwyciężyć historyzm opisywanego zdarzenia i w ten sposób zneutralizować stosowanie historyczno-krytycznego sprawdzianu w ocenie „socjalnego" poematu.

Andrzej Wolica.

Wiersze Andrzeja Wolicy zdradzają tęgie i wrażliwe odczucie rzeczywistości. Głównym ich tematem jest miasto, ściślej, gryzący i bolesny jego ciężar. Przez siłę odczucia tych, którzy dźwigają jarzmo tego ciężaru, autor zdobywa się na rzetelną plastykę swoich wizyj. Na każdej z nich znać realny związek z tematem, ale łączność ta nie zamąca realistycznego konturu jego formy. Niewątpliwie, każdy prawie z tych urbanistycznych utworów podbity jest tendencją socjalną i to z gatunku ponurego rewolucjonizmu. W każdym występuje ton uta-

jonej zawziętości klasowej, ale zawziętość wypełniona jest niefałszowanym temperamentem artystycznym. Stąd soczystość obrazów i sugestywny, trzymany na wodzy, rozmach. Niezawsze jednak umie poeta opanować swoje natchnienia społeczne, żeby ich programowy charakter przerobić na tworzywo estetyczne. Czyni wtedy wyraźne koncesje na rzecz swojej postawy, traci miarę w stosunku do materjału, puszczając myśli luzem propagandy, a poglądy — w formie uczuciowych argumentów. Ekspresja wtedy staje się narzędziem i podporą tendencyj, a nie ich wyrazem. I wartość poetycka zostaje obniżona. A przecie z tego, co Wolica objawił w swym tomiku, widać, że stać go na utrzymanie poziomu.

7. REGJONALIŚCI

Regjonalizm jako objaw decentralizacji kulturalnej.

Jednym z objawów odrodzonej rzeczywistości polskiej jest tak zw. regjonalizm w literaturze. I przedtem wprawdzie fantastyczność, realizm folklorystyczny miały swoich piewców, jak Orkan, Tetmajer, Przybyszewski, Kasprowicz — a dawniej Asnyk, Syrokomla, Lenartowicz i wielu innych; dzisiaj jednak objawy te posiadają charakter bardziej programowy. Przyczynę tego możnaby upatrywać nietylko w fakcie, że w poszczególnych ogniskach prowincjonalnych skupiły się lokalne ośrodki pisarskie, ale przedewszystkiem w decentralistycznym rozwoju kultury, w uświadomieniu sobie wagi kulturalnej pozastołecznych dziedzin życia. Tendencje te są niewątpliwie owocem niepodległości państwowej. Rzecz prosta, nie każdy ośrodek literacki wyraża indywidualnego ducha kraju. Zależy to od zamieszkujących w danem miejscu pisarzy, ich stosunku do przyrody, obyczaju i poglądu na świat.

Czartak.

Takiem ugrupowaniem był „Czartak", do którego początkowo należeli Emil Zegadłowicz, Edward Kozikowski, Jani-

na Brzostowska, J. N. Miller, Tadeusz Szantroch. Nazwa pochodzi od kamiennej budowli w Beskidach zachodnich, będącej ongiś wieżą arjańską, którą później wyobraźnia ludowa zaludniła duchami. Program „Czartaka" nie manifestował żadnych ideowych nowości. Związany z tradycją — nie burzył również żadnych autorytetów lub kanonów. Wyraża się naogół w skromnem życzeniu, aby w nowej Polsce powstała nowa, oryginalna sztuka, zaś w osobie nowego poety grupa chciałaby widzieć typ nowego proroka, brzemiennego poczuciem bliżej nieokreślonego, boskiego powołania. Grupa wierzyła w pracę, jako dźwignię rozwoju, propagowała prostotę uczuć i bezpośredniość wyrazu, czemu, rzecz jasna, głównie sprzyjać ma kontakt z przyrodą.

Gesty czartakowskich poetów, jak widzimy, przypominały odruchy pierwszych romantyków, szczególniej angielskich, dla których zagadnienie natury redukowało się do zagadnienia przyrody, a prostota — do nieskrępowanej szczerości uczuć i wyobrażeń. Czartak, jak każda grupa, początkowo manewrował solidarnie. Wkrótce jednak indywidualności pisarskie wzięły górę nad programem, którego naiwność nazbyt odskakiwała od burzliwych komplikacyj nowej Polski, i każdy z poetów poszedł swoją drogą. Wspólne były tylko punkty wyjścia.

Emil Zegadłowicz.

Naczelnym poetą „Czartaka" był Emil Zegadłowicz. Trudność oceny wartości jego dorobku wynika nietyle z jej nadzwyczajnej obfitości, ile z różnorodnych a przedewszystkiem sprzecznych walorów. Obok krótkich rzetelnych obrazów — cały szereg utworów, w których trudno dopatrzeć się odpowiedzialności artystycznej. Zegadłowicz posiada niepospolitą łatwość słowa, które go ponosi i pozbawia panowania. Mam wrażenie, że sam autor byłby w kłopocie, gdyby go zmusić do uznania się we wszystkiem, co napisał. Stąd również niebezpieczeństwo jednostronnej oceny, jakie czyha na badacza tej nieselekcjonowanej przez poetę obfitości materjału.

Zegadłowicz — wbrew swoim programowym tezom — jest niewątpliwie kontynuatorem modernistycznego neoromantyzmu, osobliwie jego formy impresjonistycznej. Jego „powroty do natury" są objawem przesytu, może raczej zmęczenia cywilizacją,

niż nieodwołalną potrzebą wewnętrzną. Dowodzi tego nazbyt przesadne, nieszczere roztkliwianie się nad zjawiskiem prostoty.

Na podobieństwo sentymentalistów końca XVIII wieku widzi on symbol życia w pojęciu natury, a najgłębszą istotę tej natury — w uczuciu.

Uczucie wiąże go za pośrednictwem ojczyzny z całym światem, daje nieobliczalne, ale i niekontrolowane perspektywy „wieczności“ i „kosmiczności“ przeżyć.

Z takiego ujęcia uczuciowości musiało wyniknąć uznanie swego „ja“ jako centru świata. Nacisk czy tylko poddawanie się popędom subjektywnym stało się zapewne przyczyną rozlewności nietylko słowa, ale i zawartych w niem znaczeń. Nie bez wpływu był tu również ekspresjonizm niemiecki, widzący w dynamice indywidualnego odczucia — wierny obraz otaczającej rzeczywistości. Niestety, w naturze poetyckiej Zegadłowicza niema dynamiki, która potęguje a przez to i konkretyzuje wzruszeniowy stosunek do życia. Niehamowana wylewność uczuciowa zamiast zbliżyć Zegadłowicza do rzeczywistości beskidzkiej (w której widział symboliczny mikrokosmos bytu ludzkiego), oderwała go od niej, ponieważ uczyniła z niej tematyczną pobudkę czy tylko pretekst do wypowiedzenia ogólnikowych tęsknot, wierzeń lub bólów, przypominających mistyczne manifesty romantyków.

Płynność wyznań Zegadłowicza zdaje się świadczyć, że w stosunku do religijnych zagadnień, których pełno w jego wierszach, unika on głębszych komplikacyj. Adoracja prostoty, w której poeta widzi wcielenie religijno-społecznego ideału życia, wynika nie z trudu przezwyciężania tragicznej rozterki, jak u Kasprowicza, lecz z upraszczającego idealizowania postrzeganych faktów. „Powsinogi beskidzkie“, w których mowa o bożych pracownikach-rzemieślnikach, dają piękną sugestję melodyjności żywota tych świętych prostaków, nie odtwarzają jednak ducha ich trudu, tej atmosfery rzeczowości, jak to się dzieje w „Rzemiosłach“ M. Brauna lub „Zawodach“ Kadena. Byty ludzkie w ujęciu Zegadłowicza grają rolę akompanjamentu dla muzycznego brzmienia jego słów, są tłem, na którem występuje solowe pienie poety.

Ulubioną formą poezyj Zegadłowicza są ballady, balladymisterja, pisane wolnym choć rymowanym wierszem, pozbawio-

ne konstrukcji i kompozycyjnej jedności wątku. Treścią są nie logicznie rozwinięte ciągi, lecz oddzielne obrazy, które się powtarzają, lecz nie potęgują. Język oddaje gwarę beskidzką, z którą poeta zżył się i zespolił, którą doskonale włada.

Edward Kozikowski.

Z innych przedstawicieli „Czartaka" na uwagę zasługuje Edward Kozikowski. Po pierwszych, nieuniknionych w atmosferze programowości, dziwactwach, na które duży wpływ wywarły eksperymenty futuryzmu, szybko otrząsa się z narzuconych sobie tematów i nastrojów i dochodzi do własnego, dojrzałego wyrazu. Jest on w pewnym sensie przeciwieństwem Zegadłowicza dzięki zwięzłości określeń i poczuciu energji słowa. Jeżeli wiersze Zegadłowicza są muzyczne, to poezje Kozikowskiego cechuje wybitna plastyczność. Wyostrzone zmysły chwytają silnie figuralne właściwości zjawisk, ich barwy i kontury. Tomik p. t. „Tęsknota ramy okiennej" najwierniej charakteryzuje te cechy. Poeta posiada cenną zdolność konkretyzowania swoich wyobrażeń; jego wrażeniowy opis faktów lub przeżyć uderza realizmem artystycznej obserwacji i nieprzeciętnym zmysłem kompozycji. Czytelnik nabiera zaufania do wewnętrznej prawdy jego opisów przyrody, gotów tę prawdę uznać jako sprawdzian samej przyrody. Przyczyną tej solidarności czytelnika z autorem „Wymarszu świerszczów" jest prosty i rzetelny stosunek autora do tematu. Beskidy nie są dla Kozikowskiego jedynie kanwą, na której haftuje swoje nastroje, lecz pełną powagi rzeczywistością, do której zbliża się ze wzruszeniem i umiłowaniem.

Leonard Podhorski Okołów.

Tendencje regionalistyczne zdradza również (bez związku z jakąkolwiek grupą) niezbyt popularny zato bardzo utalentowany i rzetelny poeta Leonard Podhorski Okołów. Jego „Białoruś" to zbiór tęgich wierszy, świadczących o całkowitem opanowaniu formy i płynącej z tego opanowania — swobodzie artystycznego wyrazu. Chociaż związany uczuciowo z krajem białoruskim, chociaż niebezpieczną — dla uczuciowca — pobudką pisarską stała się nostalgja uwięzionego w mieście mieszkańca szerokiej przestrzeni — utwory Podhorskiego nie mają

nic z roztkliwiania się nad sobą i swoją tęsknotą. Są męskie w tonie, doskonale skonstruowane a sentymenty nacechowane wydatną plastyką epicką. W tem właśnie tkwi oryginalność tego artysty: w ambitnym wysiłku objektywizowania uczuć, wytrawionych, mimo swego emocjonalnego charakteru, z wszelkiej sentymentalności.

Witold Hulewicz.

Do tegoż regionalistycznego gatunku należy również Witolda Hulewicza „Miasto pod chmurami".

Jest to wierszowana monografja Wilna, wziętego w sieć poetyckich impresyj i nastrojów. Technika ujęcia tematu jest wielostronna, jak wielostronne są uczucia, które budzi „urbanistyczna" tradycja i współczesność tego grodu. Więc raz opiewa go autor odą, raz wspomnieniem jego przeszłości, raz wierszowanym opisem jego kształtów murowanych, raz wreszcie wzrusza się dziejową tego miasta rolą. Okiem przybysza widzi wyraziściej, a ostrości widzenia nadaje często akcent patetyczny. Inni się zżyli powoli z Wilnem; dla niego wszystko w tem starem mieście jest nowe i nowe budzi asocjacje.

Kompozycja zbioru, jednolita w zachwycie nad tematem, rozbija się na opisy budynków, fragmentów i dzielnic. W każdym poszczególnym utworze uderza sprawiedliwy podział czynników, składających się na całość wyrazu: rzeczywistość opiewanych zjawisk tyle tu ma praw, co i rzeczywistość uczuciowej aury autora.

Tonacja wewnętrzna, zresztą, wyraźnie tu jest uzależniona od oblicza przedmiotu. Spotykamy tu więc i rymowaną opisową prozę, i wylewy sentymentu i jego dramatyczne unerwienie.

Do innych autorów uprawiających poezję regionalistyczną należą mi. in. podhalanie: Feliks Gwiżdż, Andrzej Galica.

8. K W A D R Y G A.

Z pośród młodszych ugrupowań najważniejszą rolę odegrała „K w a d r y g a", której powstanie wywołane było z jednej

strony wpływem skamandrytów, z drugiej... reakcją przeciwko Skamandrowi. Reakcja ta miała być drogą do samodzielności.

Tendencje społeczne.

Młodzi poeci zarzucali swoim starszym kolegom zasklepianie się w zagadnieniach formalnych, brak ideologji społecznej, oderwanie się od życia i t. p. efektowne skargi, które miały dowodzić, że członkowie „Kwadrygi" wolni są od tych wad. W istocie w utworach grupy rozbrzmiewa nuta społeczna, widać wysiłek do nawiązania kontaktu z problematami zbiorowej egzystencji, ujednostajnienia kroku poezji z rytmem dążeń nieokreślonych bliżej mas. Naogół jednak program ten pozostał w sferze teorji, świadcząc raczej o ambicjach, niż o realizacji haseł.

Przyczyną była m. in. zbytnia rozlewność liryczna, pozostająca w rozdźwięku z narzuconemi sobie obowiązkami. Poeci nazbyt byli przepełnieni osobistemi przeżyciami, które zazwyczaj są pierwszym sygnałem t. zw. powołania poetyckiego, i potrzeba tych zwierzeń przelała się nurtem osobistym poprzez brzegi społecznych tematów. Siły lirycznego wyrazu, któryby oddawał ducha pozaosobistych spraw (do czego w niektórych wierszach dochodzi Broniewski), prawie nie spotykamy w poezjach Kwadrygowców. Sprawę niedoli ogółu przeżywają raczej jako źródło uczuciowych pobudek, uprawiając w praktyce literackiej, zarzucany innym, egotyzm i symbolizm. Do członków grupy należą m. in. L. Szenwald, Włodzimierz Słobodnik, Władysław Sebyła, Stanisław Ryszard Dobrowolski, Konstanty I. Gałczyński, Nina Rydzewska, Aleksander Maliszewski, Marjan Markowski, Stefan Flukowski, Stanisław Ciesielczuk. Pozatem Kwadrygę łączą liczne filjacje z innemi ugrupowaniami młodych poetów, które właściwie wyróżniają się tylko odmiennością nazw. W miarę rozwoju duchowego poetów, piętno grupowości zaczyna się zamazywać, charakter uzdolnień i typ indywidualnej emocjonalności bierze oczywiście górę nad zasadą ideowej wspólnoty. Omówimy tu kilku z tych poetów.

Konstanty Gałczyński.

Ciekawie przedstawia się K o n s t a n t y G a ł c z y ń s k i. Najmniej może opanowany, najwięcej zapowiada. Nieopanowanie jest w nim naturalnym skutkiem oryginalnej

i bujnej indywidualności. Widać, że poeta nie może z nią jeszcze dać sobie rady. Bogactwo wyobrażeń, na pierwsze wejrzenie chaotyczne, zdradza jednak artystę o dużych możliwościach. Napisał niewiele, ale odrazu ujawnił pewną dynamikę metaforyczną i brawurową tematyczną koncepcyjność. Jest w nim rozmach człowieka, szukającego na bezdrożach — własnej drogi. Dziś jeszcze zmysł humoru i ostrość obserwacji każe mu się przerzucać od wrażenia do wrażenia, z przesadą naciskać pedały ekspresjonistycznych środków, szarżować... samego siebie. Ale ów humor i konkretność wizji pozwalają wierzyć, że po okresie burzliwego, przekornego dandyzmu, zdobędzie się na czyny wyższej miary.

Ryszard St. Dobrowolski.

Równie dobrze zapowiada się Ryszard St. Dobrowolski. Mimo iż wydał kilka zbiorków, ciągle jeszcze rozwija się, dochodząc do coraz pewniejszych wyników. Dotychczasowa działalność poetycka doznawała rozlicznych wpływów Lechonia, Tuwima, Broniewskiego — ostatnio Norwida. Ale wpływy te padają na oryginalny grunt. Poeta je pożytkuje celowo i słusznie w doskonaleniu własnej techniki i własnego stosunku do życia. Już dziś da się stwierdzić dobry poziom tej samodzielności — szczególniej w „Autoportrecie", gdzie uderza niekłamana rzetelność w przezwyciężaniu rzemiosła na rzecz artystycznego wyrazu.

Dobrowolski to natura buntownicza i żywiołowa. Temat, który go zapala, jako społecznika, zapala jednocześnie jego osobiste uczucia. Powstaje z tego piękne współbrzmienie, wzmożona aktywność wyobrażeń o charakterze romantycznym, bez sentymentalnej nastrojowości, bez sugestjonowania treścią duchową, której poeta nie przeżył. „Autoportret" nietylko jest objawem kultu dla Norwida, ale i oryginalną parafrazą jego formalnych i treściowych walorów. Zagadnienie pracy — hasło, wiążące Norwida ze współczesnością — podjęte jest przez Dobrowolskiego bez kokieteryjnego okrywania się płaszczem wielkiego poety, lecz w formie dorabiania się tą drogą własnego ideowego i artystycznego poziomu.

Władysław Sebyła.

Powagą i szerokiem epizowanem ujęciem wyróżniają się wiersze Władysława Sebyły. „Pieśni Szczurołapa“ to owoc dojrzałych przeżyć i sformowanego narzędzia mowy. Sebyłę cechuje intelektualny stosunek do życia; poeta jest naturą wnikliwą i czynną. Sprawa, która go interesuje — to psychologja urbanizmu. W zjawiskach wielkiego miasta umie poeta docierać do człowieka, jego pracy, i w pracy tej wykrywać dramatyczną prawdę losu. Niema tu jednak żadnych roztkliwień, łatwej gry współczucia lub patosu.

Nowym efektem jest zestawianie zjawisk techniki ze zjawiskami natury, wykrywanie przyrodniczego rytmu w faktach skomplikowanej cywilizacji. Wiersz swobodny, potoczysty; przenośnie świadczą o plastycznej wyobraźni.

Aleksander Maliszewski.

Pełen natomiast drgającej uczuciowości jest Aleksander Maliszewski. Poeta poddaje się swoim nastrojom, zużywa, czasem nadużywa ich podniecające nastroje, szczególnie gdy chodzi o postawę społeczno - rewolucyjną. Mimo jednak groźnych akcentów („Czarna Beatrycze“), jest naturą czułą i w czułości znajdującą najprostsze słowa. Przez wiersze jego przepływają nurty napięć współczesnych, gniewne pomruki ludu roboczego, którym poeta przyświadcza często teatralnym frazesem, co zresztą nie znaczy, iżby to czynił nieszczerze. Brak mu jedynie wytrzymałości i opanowania. Dobrze natomiast nietylko wyczuty, ale i oddany jest wiersz „Parada“, pełen natężonego choć trzymanego na wodzy porywu. Naogół radykalizm ideowy Maliszewskiego przyodziany jest w tradycyjną impresjonistyczną formę.

Włodzimierz Słobodnik.

Włodzimierz Słobodnik jest sielskim, tkliwym, melodyjnym, równym poetą. Wrodzone mu jest poczucie rytmiki; poszukiwania i wybór rymu nie wiążą i nie zniekształcają tonu i myśli jego wiersza; wiersze są śpiewne w brzmieniu, harmonijne w ruchu. Jest zbytnia poprawność w tych poezjach, automatyzująca się proporcja między tematem a wykonaniem.

Najtrudniej byłoby określić jakąś naczelną ideę przewodnią jego wierszy. Płynie przez nie „strumień piękności“, ale

psychika autora czyni wrażenie łożyska, pokornie poddającego się prądowi przeżywanych widzeń lub zdarzeń; stąd zależności i epigonizm. Nie widać w nim woli kierowania sobą.

W miarę dojrzewania musi przyjść i proces przezwyciężania tej łatwości i płynności wzruszeń — na rzecz głębszych i bardziej zdobywczych namiętności. Pociągnie to za sobą i większą indywidualizację formy, rozdzwonionej dotąd swoistą szablonowością. Słobodnika jednak stać na tę przemianę. Posiada wrodzone poczucie miary w stopniowaniach i kontrastach oraz wyrobioną, pełną swobody technikę.

Antoni Ciesielczuk.

Wiersze Antoniego Ciesielczuka świadczą, że młody poeta przebił się przez pierwszy etap swego rymopisarstwa, rozkwitającego pod wpływem podziwu dla zmysłowego wyglądu zjawisk. „Głosy i struny" dowodzą głębszych poszukiwań, są relacją bardziej metafizycznych wycieczek wyobraźni. Rozbrzmiewa tu, jak i w poprzednich utworach, energiczny rytm — owoc natężonych, niecierpliwych wysiłków do ukonkretnienia zdobyczy myślowych. Same te jednak zdobycze są jeszcze raczej plazmą nastrojową, materją przeczuciową i płynną; i dlatego nie zawsze wytrzymują ciężar formalnego rynsztunku.

9. POEZJA LEGJONOWA.

Odrębny dział zajmuje poezja legjonowa. Niestety, dość obfitą produkcję tę, zasługującą na szczegółowe omówienie, mogę tu ująć b. szkicowo, w najogólniejszych tylko zarysach.

Należy więc przedewszystkiem stwierdzić, że poezja ta, na podobieństwo poezji legjonów Dąbrowskiego, powstała w gorączce boju.

Chwila ją urodziła i chwila określiła. Odrazu wypada zaznaczyć, że poza twórczym w akcentach Józefem Mączką, większych wyników artystycznych nie dała — i jest to zrozumiałe.

Zjawisk tej poezji nie można traktować z punktu widzenia czystych kryterjów estetycznych; piękna jej należy szukać

nie w samych słowach, lecz w ich źródle, a więc nastroju, atmosferze, w pięknie ideowych uniesień. Poezja ta tworzy całość dopiero w związku z poezją realnego wysiłku, jaką stała się akcja legjonów Piłsudskiego. Siła przeżycia duchowego tych, którzy niezależnie od pobudek akcji wojennej mogli byli być poetami, oddana została czynowi, i słowo, które wskutek tych przeżyć powstało — jest raczej odblaskiem czynu, niż samowystarczalnym czynem artystycznym, jest — jakby powiedział Norwid — „czasu burzy i czasu gromu bohaterstwa bezwiednym rumieńcem".

Co poetom legjonowym, (lub o dziele legjonowem piszącym) jak Słoński, Mączka, Denhoff-Czarnocki, A. Teslar, A. Ćwikowski, J. Relidzyński, T. Szantroch, St. Długosz, R. Bergel, J. Starzewski, B. Zahorski, L. André i inni, nadaje odrębne piętno narodowe — to gatunek patrjotyzmu. Nie jest on reakcją nienawiści do wroga; przeciwnie, tem się odznacza, że dominuje w nim pozytywny stosunek do r e a l i z o w a n y c h — w akcji żołnierskiej — marzeń narodowych.

Patrjotyzm zazwyczaj wypowiada się w dwojakiej formie: jako marzenie o życiu i jako jego wyraz.

Dotąd w literaturze od czasów romantyzmu przeważała ta pierwsza forma. Była patetyczna, wspaniała i wzniosła w swojej tragicznej jednostronności. Wyobraźnia poetów romantycznych tworzyła własną idealną Polskę ponad i prawie bez związku z możliwościami realnej egzystencji. Marzenie o Polsce zastępowało Polskę. Naturalną podnietą miłości ojczyzny była wspomniana nienawiść do wroga Inaczej jednak przedstawia się uczucie patrjotyczne, gdy wyrasta ono nie z samotnych wyobrażeń, lecz z czynnego stosunku do życia. Każda możność realizacji koncentruje uczucie i myśl dokoła tworzonej rzeczywistości. Rzeczywistość ta, ściślej sam pochłaniający trud jej budowania, staje się w tym wypadku stokroć ważniejszem źródłem natchnień, niż nienawiść do wroga. Może zabrzmi to jako paradoks, ale ów wróg, z którym udało się nawiązać realny, mimo iż krwawy, kontakt, traci na znaczeniu wobec tak bliskiej nadziei zdobycia nowego życia. Poetycka wyobraźnia żołnierza gotowa jest darować wrogowi tyloletnią krzywdę za szczęście tego momentu, jakim stał się f a k t w y w a l c z e n i a n i e-

podległości, możność przejścia od marzeń do czynów.

Poezja, jak wogóle cała współczesna polska literatura wojenna, wybitnie się różni od literatury zagranicznej ze względu na tę swoją psychiczno-narodową genezę. Nigdzie bodaj nie było moralniejszych, konieczniejszych i sprawiedliwszych przyczyn wojny, niż w Polsce. I to wpłynęło na charakter omawianej poezji. Jest ona naogół jednolita i prostolinijna zarówno w wyrazie bólu (Słoński), jak i radości (Mączka, Relidzyński, Teslar).

Jak wspomniałem, najwybitniej zaznaczył się tu talent Józefa Mączki. Umiał on skupić duże bogactwo tonów i barw od wibrującego tragizmu do brawurowego żartu, łącząc głębokie poczucie tradycji z doraźnym momentem boju. Siła uczuciowego przeżycia sprawia, że szczerość i bezpośredniość wyznań jest tu motorycznym czynnikiem artystycznym.

10. POZA GRUPAMI.

Kazimiera Iłłakowiczówna.

Kazimiera Iłłakowiczówna stanowi niewątpliwie odrębną indywidualność poetycką. Cokolwiek powiedzieć można o duchowem obliczu jej wierszy, to jedno przedewszystkiem osadza się jako wrażenie naczelne: surowa, do ascezy posunięta uczciwość wobec samej siebie.

Iłłakowiczówna mówi, gdy ma coś istotnego do powiedzenia, a i wtedy czuje się, że przeżycia jej przecedzone są przez gęsty filtr artystycznego samokrytycyzmu, że wychodzą z retorty psychicznej w stanie gorliwego i sumiennego ociosania. Poetka jest naturą głęboko moralną, wywalczającą formę swoich spowiedzi po żarliwej dyskusji wewnętrznej. Świat zjawisk zewnętrznych jest dla niej jedynie punktem wyjścia, albo szeregiem plastycznych form, w których lokuje swoje przeżycia. Świat ten nigdy prawie nie stanowi „świata dla samego siebie“ — mimo świetnych obrazów, w jakie go autorka wystraja. Zjawiska otaczające coraz częściej stają się dla niej odskocznią ku wewnętrznym.

Jeżeli, jak wspomniałem, wyobraźnia Iłłakowiczówny umie rozpinać wizje z tych elementów zewnętrznych, konstruować piękne fakty poetyczne, to jednak zawsze pozostaje po lekturze świadomość, że najważniejsza treść tych utworów tkwi nie w tych obrazowych formach, które naogół są chłodne, ale w bolesnej pracy nad sobą, a właściwie nad etycznem ustaleniem stosunku do życia. A tych spraw nie można całkowicie wypowiedzieć. Czytelnik może ulec złudzeniu, że niechęć do opiewania zmysłowych przejawów życia przenosi autorka i na przejawy wewnętrzne. Jeżeli tu i ówdzie występuje akcent wrogości do siebie, to jest on charakterystycznym objawem uczuć, jakie cechują artystkę w obliczu materjału twórczości. Nim z tego materjału powstanie tworzywo, a z tworzywa kształt wymarzony, da się on autorce boleśnie we znaki.

Ambicją, może i podświadomą, Iłłakowiczówny jest wola objektywizowania subjektywnej treści, widzenia w niej komórki, symbolizującej całokształt otaczającej egzystencji. Stąd nienawiść do ciała, do słowa, do obrazu, stąd miłość do procesów wyzwalania się, do lotu i pędu. Poetka wyczuwa, że w duszy jej obok uroczystych, natchnieniowych momentów, wloką się i szare pasma codzienności i powszedniości i pragnie je zwalczyć przez sam fakt rozpoznania ich drogą introspekcji. Ale droga to zawodna i nie zawsze daje satysfakcję. Poezja osiąga swój triumf przez dynamiczny wzrost uczucia, a nie przez ścisłą samoanalizę. Autorka przeto buntuje się przeciw odkryciom dokonanym na sobie samej — i te ruchy i odruchy najsilniejsze wywierają wrażenie, mobilizują bowiem cały rozpęd twórczych uniesień, demonstrując bogatą różnorodność środków artystycznych.

I wtedy rodzą się słowa, nasycone cierpieniem, świecące pięknem męki twórczej, jak w tym wierszu z „Płaczącego Ptaka“:

„Po cierniach stąpam, na cierniach głowa ma spoczywa, kiedy
idę w łoże,
sen mię jak jastrząb szarpie, jawa jak sęp ściga;
dzień każdy przelatuje po mnie jak w pędzie kwadryga, —
miażdżąc... I muszę niby dziad natrętny pieśnią brzęczeć,
by włosów z bólu nie rwać i nie jęczeć“.

Szeroko rozpięte zdania tego wiersza, jak i innych utwo-

rów tego typu, są nietylko odbiciem formalnego ale i treściowego stylu przeżyć, z któremi zmaga się ta świetna artystka.

Do poezji współczesnej wnosi nadto Iłłakowiczówna motywy bogatej fantastyczności, która zawsze prawie kojarzy się z potrzebą stylizacji. Autorka często podejmuje jakiś prosty temat, raczej pretekst, niż temat, i wyolbrzymia go wewnętrznem przeżyciem. Przyczem widzi się niemal naocznie stadja jego rośnięcia pod piórem artystki.

Wyobraźnia jej sięga zarówno w dziedzinę baśni, jak i wątków dziecięcego prymitywizmu, z których wydobywa nawskroś nowoczesne, wyrafinowane możliwości.

Iłłakowiczówna posiada wybitne poczucie symboliki. Zamiłowanie do symbolizmu nie jest tu jednak odejściem od konkretności życia. Przeciwnie. W jej „Połowie", „Płaczącym ptaku" lub „Z głębi serca" raz po raz wyczuwa się dążność do duchowego urealnienia wizji, dotarcia do podświadomych źródeł przeżycia, których silnie doznana pełnia nabiera dopiero symbolicznego znaczenia. Z tego powodu wiersze poetki nie posiadają bezpośredniej jasności wyrazu, raczej uderzają utajoną głębią i siłą, działają przez sugestję, budzą natężony spółgłos czytelnika. Urokiem tych poezyj jest połączenie irracjonalnych porywów z niepospolitym umiarem formy. Stąd pozorne wrażenie klasycyzmu, właśnie jako efekt formalnego panowania nad nieustającym niepokojem wewnętrznym.

Marja Pawlikowska Jasnorzewska.

Przeciwieństwem Iłłakowiczówny jest indywidualność Marji Pawlikowskiej Jasnorzewskiej. Charakter jej utworów jest pełen aforystycznej lapidarności, autorka wypowiada się maksymalnym skrótem artystycznej definicji. Ta zdolność zgęszczania zdania, frazesu, daje niezwykłą dobitność wyrazu, a jednocześnie świadczy o dojrzałej świadomości środków, granic i możliwości. Autorka „Pocałunków", daleka od wszelkich „dziwności" czy niepokojów metafizycznych, jest przedewszystkiem literatką, brawurową wirtuozką formy. W dziedzinie tej jest w istocie niedościgniona, często olśniewająca. Utwory jej są krótkie, opięte ścisłem słowem, jak żywy organizm wrażliwą skórą — działają też doraźnie siłą impresjonistycznego efektu.

Artystka traktuje swoją pracę z umyślną pobłażliwością, jakgdyby chciała się w ten sposób bronić od możliwych pretensyj, że jest tak... bezpretensjonalna. Nie należy jednak zbytnio ufać temu wrażeniu. Nie są to tylko igraszki, czy minjaturowe złotnictwo. Drobiazgi liryczne Pawlikowskiej posiadają swój ciężar gatunkowy. Ciężar syntetycznego wysiłku. Bo chociaż poetka zbiera swoje refleksje z przelotnych zdarzeń a pointy kładzie na zmysłowych kształtach życia, jednak w tych fragmentarycznych, skondensowanych ujęciach odkrywa przenikliwe i wielomówiące perspektywy, w cząstkach odbija całokształty.

Pawlikowska jest urodzoną stylizatorką. Nie znaczy to jednak, że dorabia tylko, jak to się ogólnie sądzi, sztukaterję poetycką do swoich spostrzeżeń lub wizyj. Stylizować — to parafrazować, a wszelka parafraza jest odradzaniem życia przez indywidualne przeżycie. Zapewne, w tego rodzaju metodzie artystycznej trudno się ustrzec przed naciskiem estetyzacji, a więc przed rozpieszczaniem się własnemi uczuciami i poddawaniem przypadkowym nastrojom. Wiele też tych rozpieszczeń estetycznych w wierszach poetki.

Pomimo wirtuozji rymotwórczej Pawlikowska często ulega tematowi, ulega bowiem — naogół nie bez sybarytystycznej rozkoszy — życiowemu charakterowi swoich wzruszeń. Wzruszeń tych nie przetwarza doszczętnie i całkowicie na nowe — nowe w sensie odrębności i niezależności formalnego wyrazu. Ale te właśnie luzy, owe nieprzetworzone wyobraźnią reszty życiowego materjału, dają wiele czaru jej poezjom, pozwalają bowiem przeplatać się wzajemnie sentymentalnym, ludzkim odczuciom oraz nadmiernie wyrafinowanym efektom literackim. Jeżeli można mówić — w modernistycznem rozumieniu — o objawach „sztuki dla sztuki", to utwory Pawlikowskiej są niewątpliwie szlachetnem ich wcieleniem.

Józef Wittlin.

Daleki natomiast od wszelkich pokus t. zw. artystowstwa jest Józef Wittlin.

Poeta niewiele wydał, mimo to jednak zdobył własne miejsce w poezji współczesnej. Wybitna kultura, samokrytycyzm, poczucie miary i wagi słowa — to rynsztunek, w który uzbraja

swoją postawę ideową. Bo w wierszach jego głównie o tę postawę chodzi.

Wittlin należy do gatunku humanitarnych humanistów. To, co w pojęciu zeszłowiecznego liberalizmu jest pierwiastkiem wiecznym, z ziarna chrystjanizmu wyrosłym, stało się materją przeżyć artysty. Wittlin jest typem szlachetnego cierpiętnika, z tem tylko zastrzeżeniem, że cierpienie nie upaja go, ale poprostu... boli, choć zdaje się być głównem źródłem natchnień pisarskich. Jest w nim pewnego rodzaju tragizm współczucia, mus wewnętrzny bratania się z każdą krzywdą. Poczucie tej krzywdy rani go nietylko jako objaw konkretnej niedoli ludzkiej, lecz i jako jeden z warunków bytu ludzkiego wogóle. Moralny więc konflikt w tem, co jest bodźcem życia a równocześnie owocem jego rozstroju — stanowi przyczynę bolesnych i boleściwych akcentów „Hymnów" Wittlina.

Formalnie wzorowane na „Hymnach" Kasprowicza, utwory Wittlina pozbawione są jednak tego dramatycznego aktu oskarżenia, jaki rozbrzmiewa w „Mojej pieśni wieczornej" i in. Wittlin ścisza głos uczucia tonem pewnej determinacji, choć nie tłumi ani realizmu obrazów, ani ich wymowy społecznej.

Motywem zasadniczym tych wierszy jest więc rozdźwięk między zjawiskiem kultury i natury; ich barwą—smutek, na pograniczu skargi i rezygnacji.

Artyzm utworów wyraża się w narzucającej się ekspresji, w bezpośredniości podania komplikacyj wewnętrznych. Jak na naturę tkliwą i czułą aż do przewrażliwienia, Wittlin posiada wybitną dyscyplinę w zakresie techniki i poczucia wartości słowa.

Same „Hymny" odznaczają się jeszcze typowo młodzieńczą rozlewnością formy.

Jerzy Liebert.

Do gatunku etycznych organizacyj artystycznych należy i młodo zmarły, jeden z najbardziej utalentowanych poetów — Jerzy Liebert.

Nie było jednak w nim nic z cudownego dziecka epoki, żadnych pokazów brawurowej improwizacji wirtuozowstwa. Jego świetne wyniki formalne zawsze były na poziomie wewnętrznego rozwoju. Nie był również pionierem nowych form, nie wkupy-

wał się w literaturę żadnym estetycznym lub społecznym programem. Przeciwnie, czerpał z materjału tradycji i ciągle do niej nawiązywał, doznawał normalnych a kształcących wpływów dawnych i współczesnych wybitnych poetów i ciężko dopracowywał się własnego wyrazu. Ciężko — bo w pracę tę kładł całego siebie.

Wiersze jego — mimo iż każdy miał tak czarujący zapach świeżości, harmonijny koloryt i płynną melodję — nie były owocem samego tylko natchnienia, a natchnienie — jedyną pobudką pisania. Nie chwile były przyczyną jego utworów, ale wewnętrzna konieczność. W poezji widział najprostszą drogę do piękna, w pięknie — usprawiedliwienie sensu istnienia. Brzmi to ogólnikowo a nawet banalnie, ale odpowiada najrzetelniejszej rzeczywistości. Nie estetyzował, nie rafinował umyślnie swoich doświadczeń. Zagadnienie formy było dlań nie gotowym rynsztunkiem obrazów, w które przyodziewał swoje wizje, lecz czynnością najczystszego, najwierniejszego wypowiadania treści wewnętrznej. I w tem była największa trudność, największe niebezpieczeństwo: ekshibicjonizm bezpośredniości. Ustrzegł go się młody artysta kulturą talentu, ale i czemś więcej jeszcze.

Bijąca z jego utworów prawda duchowa dowodzi, że trud poetycki stał się dla niego najwznioślejszą formą organizowania postawy moralnej, wysiłkiem do ukoronowania poezji — poezją zharmonizowanych sprzeczności. Bo przecie na wydobywaniu i kojarzeniu tych sprzeczności polega właściwie cały mozoł i cały urok poezji. Metafora, przenośnia, porównanie — prymitywne czynniki wszelkiej poetyczności — wyrosły z odwiecznej woli sprzęgania w całość wrogich lub obcych światów, odnajdywania wspólnych korzeni wszelakich różnic, z dążenia do jakiejś absolutnej metafizycznej jedności bytu. Cała wartość tej akcji oparta więc jest na rozpiętości i sile kontrastów, na głębi przeciwstawień, w których ambitna wola pragnie wykryć wzajemną zależność, więcej, wzajemną utajoną tęsknotę, aby w rezultacie z wrogich światów stworzyć nowy harmonijny ustrój życia. W samej więc technice wierszowania, w budowie poetyckiego zdania, w strofie, w akcentach rytmu i rymu występuje tak bardzo ludzka, często nieświadoma, potrzeba bratania, godzenia, wreszcie ujarzmiania oddzielnych spraw w jedną wielką wspólną sprawę. W ten tylko sposób osobiste, liryczne przeżycie staje się własno-

ścią całej ludzkości. W ten sposób poezja odkupuje ciężary, gorycze i walki; w ten sposób — wreszcie — niespełnione marzenia, porażone męstwo i wszystkie rodzaje ucisku—na dobro zostają obrócone.

Nie znaczy to jednak, aby poezja była samą tylko łaską Bożą, ucieczką uciśnionych, ozdobnem dla słabych schroniskiem. Wiedzą prawdziwi twórcy, że sztuka, na podobieństwo rzeczywistości zewnętrznej, ma swoją własną hierarchję ucisków, trosk i niedoli. Wiedzą, że świat poezji nie jest ucieczką od rzeczywistości, ale trudem i męką w tworzeniu nowej. W tem łączność popędów artystycznych z religijnemi.

Bolesne wiersze w „Kołysance jodłowej“ to ostatnie, po „Drugiej Ojczyźnie“ i „Gusłach“, ale jakże piękne świadectwo tej woli. Głównym motywem „Kołysanki“ jest proces zamierania. Jak płomiennie jednak pisze ten poeta o swojem wygasaniu, z jaką swobodą i nawet humorem ten proces własnego rozpadu przetwarza na obraz życia. Tkwiące na spodzie każdego wiersza czysto ludzkie roztkliwienie nad swoim losem staje się ostrogą dla wciąż nowej żywotności poetyckiej — w ciągle tej samej pracy kojarzenia, harmonizowania, bratania.

Wygląda na to, jakby własną śmierć zamieniał na życie swojej poezji.

Stefan Napierski.

Wiersze Napierskiego, pełne krążenia duchowości, choć bardzo rozmaitego poziomu i gatunku, należą do t. zw. poezji narracyjnej, w której, skądinąd szczere, liryczne odczucie jest raczej opisane, niż wyrażone. Wypływa to z wyłącznie cerebralnego stosunku do przedmiotu wrażeń i z charakteru samych wrażeń. Najłatwiej byłoby określić te wiersze jako poetyzowaną prozę, ale nie byłaby to sprawiedliwa ocena. Refleksje bowiem tego pisarza nie są ad usum formy wierszowej sztucznie przystrajane w rytmy, rymy i przenośnie, ale odrazu powstają w tym metaforycznym i rytmicznym kształcie. Jest już w samej formie myślowej jego wrażenia poetyckiego jądro, właściwe każdej myśli melodyjne brzmienie. Tę to melodję właśnie opisuje autor dla uchwycenia rytmicznego związku między składnikami refleksji i wywołanego przez nią uczucia.

Osią zainteresowań poetyckich jest tu zawsze stosunek

do pewnej gotowej formy intelektualnej, którą poeta poddaje rozczynowi osobistych wzruszeń. Zdarza się jednak i dosyć często, że reakcja emocjonalna, prawem odwetu duchowego, wyraża się w naiwnym, czasem bezbronnym sentymentalizmie.

Napierski posiada czułą intuicję atmosfery psychicznej i dlatego jego portrety poetyckie, albo może krótkie wierszowane monografje ulubionych bohaterów lub autorów (Konrad i Laura, Wasilewski, Shelley, Browning, Winckelmann, Goethe, Hoffman, Kleist, Grillpazer, Valery i inni) uderzają raczej trafnością tła, niż rysunkiem postaci. Poezje jego wyrastają przeważnie z literatury, nie z bezpośredniego stosunku do zjawisk. Ostatecznie jednak jest rzeczą obojętną, co stanowi przedmiot przeżycia: fakty kultury czy natury; chodzi o siłę odczucia i zdolność organizowania nowej rzeczywistości na podstawie danej.

Swoją sztukę rymotwórczą traktuje Napierski trochę z amatorska, jako wirtuozyjny margines ważniejszych, wewnątrz ukrytych spraw.

Marjan Piechal.

Jest sporo poetyckiego zdrowia w lirycznych wynurzeniach Marjana Piechala. Jego utwory nietylko wyrażają nastroje wrażeniowe, ale są nieustannym wysiłkiem do ich opanowania. Wybitna zmysłowość w odczuwaniu irracjonalnych „smutków duszy" w dużej mierze odbarwia zawartą w nich literaturę, nadając im cechę żywej konkretności doznań.

Jest to moment dużego znaczenia w rozwoju młodego poety, ile że chroni od nadużywania t. zw. autosugestji. Wiemy wszyscy, że bez tych sugestyj nie może być mowy o poezji wogóle, chodzi tylko o wyczucie właściwej miary wobec własnych wzruszeń. Miara owa z jednej strony strzeże od pogrążania się w emocjach, z drugiej zaś daje władzę przetwarzania osobistych nastrojów na obrazy. Piechal tworzy obrazy często bardzo mocne. Zmysłowy, jak wspomniałem, stosunek do własnych emocyj pozwala mu je przenosić w obręb otaczającej rzeczywistości i wyobrażenie o życiu sprawdzać z samem życiem.

Ale obfitość wyboru staje się trudnością doboru. Wyraża się to w nadmiarze określeń i pewnem stłaczaniu przymiotników, na czem traci wyrazistość porównania i kompozycja. Naogół jednak Piechal zwycięsko zwalcza ten werbalistyczny „Krzyk

życia". Większość jego wierszy, mimo braku ekonomji w retorycznem wybijaniu akcentów, dowodzi rzetelnej świeżości widzenia a przedewszystkiem ambitnego sięgania w głąb tematu. Wynikają z tego mocne i oryginalne w konstrukcji uczuciowej wiersze jak np. „Elegja żalu", „Odysseja", „Trzeci most".

Stanowią one dodatnią pozycję w najmłodszej poezji i z tego jeszcze powodu, że Piechal szczęśliwie harmonizuje środki artystyczne z zainteresowaniami tematycznemi. Sięgają one w sprawy narodowe i społeczne bez natręctwa lub programowości. Stosunek do życia zbiorowego staje się dla poety podstawą jego najistotniejszego wewnętrznego samopoczucia. Znać tu wpływy Norwida i Żeromskiego, należy jednak stwierdzić, że znajdują one drogę do własnych potrzeb poety, nie są mu narzucone.

Józef Czechowicz.

Józef Czechowicz należy do wybitniejszych poetów wśród najmłodszych. W wierszach jego znać skupienie i zdolność koncentracji uczuciowej. Jest naturą w gruncie rzeczy tkliwą, ale najwidoczniej uważa tę cechę za moment wstydliwy i z tego powodu usiłuje nałamywać swoje wizje do przeżyć obcych swej naturze.

W zbiorku Czechowicza są tęgie wiersze, które triumfują nad temi zewnętrznemi komplikacjami. Taki „Dzień" np. wykuty jest z głębokiego uczucia, które rośnie wraz z rozwojem samego utworu. Widzi się niemal, jak wiersz formuje się w kształty i staje się organizmem samodzielnym, prawie wyemancypowanym od bodźca pierwszych impresyj. Wiele takich wysiłków w tym i innych tomikach świadczy o powadze, wrodzonej kulturze artystycznej młodego poety i przejęciu się kunsztem słowa.

Roman Kołoniecki.

Roman Kołoniecki posiada mocne poczucie ekspresji, choć niezawsze poczucie miary. Wiersze jego powstają, czuje się to, z niekłamanego zaognienia wewnętrznego; przedmiot utworu budzi istotne wzruszenie, prawie nigdy nie jest pretekstem dla rymowych tylko efektów. Jest to zaleta cenna i twórcza. Niestety, młody autor niezawsze umie gospodarować tą pieniącą się emocją. Stąd przy wypowiadaniu swoich przeżyć za silnie, nazbyt deklamacyjnie naciska pedały orzeczeniowej

frazeologji. Zdania jego strof często są barokowe i balast określeń przytłumia piękne, skądinąd, wyobrażenia.

„Kosodrzewina“ — najbardziej charakterystyczny zbiorek — nacechowana jest wszystkiemi temi zaletami i wadami. Duchowy punkt wyjścia tych wierszy jest ciekawy i pomysłowy. Liryczny styl obrazowania oparty jest tu na wzajemnej wymianie przeżyć wewnętrznych poety z elementami przyrody. Świat tej przyrody pojęty jest w formie naturalnego teatru życia, jakby nato stworzony, żeby nasilać i naświetlać uczucia poety. W ten sposób następuje zręczne i szczere przymierze ze światem otaczającym. Przetwarzając bowiem zjawiska przyrody na grę uczuć, poeta dochodzi do odczucia spraw wewnętrznych, jako spraw przyrody, i odnajduje artystyczną swobodę operowania własnemi przeżyciami. Powstają z tego jakby dialogi z sobą samym, niepozbawione uroku pewnej objektywności. Uczucie miłości przelewa się w uczucie bólu a ból wraca dla zapłodnienia nowych wizyj.

Hanna Mortkowiczówna.

Hanna Mortkowiczówna w „Niepotrzebnem sercu“ porusza stary temat serca i zamieszkałych w niem uczuć tęsknoty, zachwytu, bólu, rozczarowań i miłości — miłości, która jest matką tych wszystkich wzruszeń; temat ujęty został przez poetkę z prostotą i głębią a przez to jakby na nowo odżył na gruzach dotychczasowego banału.

Autorka przypuszcza atak do serca, które jest największą „niewiadomą“ miłości. Podpatruje jego tajemnicę od strony najmniej spodziewanych wpływów na czyny człowieka.

Artystyczny gatunek tych strof miłosnych o miłości wyraża się w impresjonistycznym skrócie przeżyć. Skrót jest tak lapidarny czasem, że dochodzi do epickiego kształtu. I mimo iż autorka raczej rozkochana jest w zagadnieniu miłości, w jego wielostronnych objawach, niż w jakimś konkretnym przedmiocie uczuć, poezje jej ani przez chwilę nie czynią wrażenia abstrakcji. Niema tu nagminnego „opętania“ wyobraźnią, lub obsesji... niespełnionych marzeń. Wyznania poetki mają charakter opisu a opis dobitność ostrego konturu.

Anna Słonczyńska.

Poezje Anny Słonczyńskiej są dość urozmaicone.

Ściszonym religijnym tonom, („Boże gniazdo", „Niebieski gość"), przeciwstawia poetka siłę dźwięków i barw („Dźwięki i barwy"). Ale sztuka nie polega na rozpętywaniu wewnętrznych porywów, lecz na uzbrajaniu się w nie. Tej sztuki dokazuje Słonczyńska z dużym wynikiem. Władza artystyczna, jak każda inna władza, wyraża się nietylko w wywiązywaniu coraz to nowych możliwości z materjału, ale przedewszystkiem w panowaniu nad niemi.

Poezje Słonczyńskiej przedstawiają właśnie wysiłek zgłębiania zmysłowych form życia. Pośrednictwem w tej pracy są barwy i dźwięki. Poetka natęża je w różnorodnych metaforach, napełnia ogniem, w barwach widzi dźwięki a w dźwiękach barwy, rozdziela na najdrobniejsze odcienie, i cała ta chemja czy alchemja poetycka staje się ostatecznie wielokolorową i wielodźwiękową wizją własnych popędów artystycznych, barwą i dźwiękiem technicznych środków sztuki.

Irena Tuwim.

Wiersze Ireny Tuwim czynią wrażenie jakby delikatnej siatki obronnej przed realnym odpowiednikiem przeżyć, o których autorka pisze. W miarę rozwoju, słowa jej nabrzmiewają doświadczeniem tych spraw wewnętrznych; stąd w takiej „Miłości szczęśliwej" porównania tchną większą żywotnością, no i większem prawdopodobieństwem artystycznem, niż w innych tomikach. W ustawianiu i zestawianiu obrazów czuć większą pewność ręki, choć swoboda tych przerzutów obrazowych niezawsze odpowiada kompozycji całości.

Mieczysław Braun.

Utwory Mieczysława Brauna, szczególnie jego „Rzemiosła" postawiły go w pierwszym szeregu poetów t. zw. rzeczowości. Opanowanie materjału, zdolność zespalania stylu własnych uczuć ze stylem wewnętrznego rytmu odtwarzanych rzemiosł, dało poecie nazwę klasyka. W istocie wiele jest tężyzny słowa i epickiego dystansu w tych „Rzemiosłach", które mogą uchodzić za reprezentacyjny tomik t. zw. poezji pracy. Praca ta jednak ujmowana jest nieco sztucznie i bałwochwalczo, jako cel absolutny, a nie jako konkretna czy symboliczna wartość społeczna. Stąd wiersze te, mimo aktualności tematów, są jakby

stylizowaniem i anachronizowaniem procesu pracy; piekarz czy szewc w takiem zwierciadle niewiele się różni od świątka Zegadłowicza.

Marjan Czuchnowski.

Poetą zchaotyzowanej obrazowości jest Marjan Czuchnowski. Obrazy jego powstają to z werbalizmu, to z przeczulonej wrażliwości wobec zjawisk zmysłowych, zwłaszcza przyrodniczych. Asocjacje, które z tych reakcyj budzą się w wyobraźni, są czasem udatne, naogół jednak zamazują rysunek konstrukcyjny wiersza. Poeta usiłuje połączyć nietylko najodleglejsze zjawiska ale i najbardziej oddalone wrażenia. Język urozmaicony, śmiały, bujność wyobrażeń, całkowicie przekształcających realność doznania na nadrealistyczną wizję, lubowanie się w gorącym kolorycie metafor — wszystko to sprawia, że wiersze Czuchnowskiego toną w parnym klimacie psychicznym, albo raczej klimat ów rozsadza je z wyraźnym uszczerbkiem kompozycji i idei artystycznej. Jest to niewątpliwie tworzenie nieświadome z wyraźną tendencją do poddawania się irracjonalnym transom. Poeta posiada jednak ładunek twórczej energji, która prędzej czy później zmusi go do artystycznej konkretyzacji wzruszeń.

Mieczysław Jastrun.

Natomiast dużo rozwagi, refleksji i opanowania ujawnia Mieczysław Jastrun. Nie znaczy to, że w wierszach rozważa i filozofuje. Przeciwnie. Tematem jego utworów są również wzruszenia i reakcje psychiczne—wyobrażeniowo-uczuciowe. Jastrun jednak nie daje się opanować nastrojom. Czuje się, że sam je stwarza, że nadaje im świadomy kierunek artystyczny, że porównania obmyśla i cyzeluje — nie gubiąc przytem bezpośredniości wyrazu. Duży zasięg wizyjności pozwala mu osadzać każdy przedmiot przeżyć w szerokiem tle i komponować obrazy z lirycznych wątków.

Helena Januszewska.

Wiersze H. Januszewskiej tętnią rytmem i dużą siłą ekspresyjną. Szczególnie kompozycje o krótkim zgłoskowcu mają zwartość i obiecującą agresywność wyrazu. Na stylu utworów znać solidną, niefałszowaną kulturę literacką, niepozbawioną wprawdzie przymilności do tradycji mistrzów romantycz-

nych oraz kokieterji modernistycznej, ale żywotność tonu i swoboda ruchów świadczy, że autorka jest o krok od indywidualnego stylu. Z danych „rzeczowych", które można wciągnąć do rubryki zalet, trzeba wymienić zdolność nastrojowego obrazowania, błyskotliwość metafory, wreszcie wersyfikacyjną giętkość strofy. Te dane są dobrym fundamentem.

Liryzm Januszewskiej grawituje ku przedmiotowości i ta właśnie przedmiotowość ogranicza rozmiar wylewów uczuciowych, nadając im cechę realnego współczynnika w konstruowaniu obrazów.

Wawrzyniec Czereśniewski.

Dużą ambicją formalną oraz nieustanną dążnością do pogłębiania swych przeżyć odznaczają się wiersze W a w r z y ń c a C z e r e ś n i e w s k i e g o. Znać tu jeszcze upajanie się efektownie pomyślanym zwrotem, oryginalniejszą koncepcją ujęcia, dźwięcznością dobrze skonstruowanej strofy — naogół jednak poeta przezwycięża te pokusy i raz po raz uderza w coraz dojrzalsze akcenty.

Ludwik Hieronim Morstin.

L u d w i k M o r s t i n posiada szeroki, płynny i rytmiczny frazes poetycki, melodyjne wyczucie taktu. W utworach jego znać wielkie spoufalenie się ze słowem — widoczna przyjaźń „od urodzenia" — oraz nieskrępowaną, śmiałą swobodę w naciskaniu niezawodnych klawiszów efektu.

Każdy obraz w tych poezjach podszyty jest rozmarzeniem. Marzycielskość jest tu zasadniczem źródłem „mowy wiązanej"; z tego też względu ciekawy tu jest sam proces dźwigania się ze stanu tej miłej bierności, jaką jest kontemplacja marzeniowa, do poziomu aktywizowania doznanych wzruszeń.

Poetyckość Morstina pozbawiona jest cech nowoczesnej techniki i nowoczesnego poglądu na świat. Autor nie kuje swoich strof w twardej bryle realizmu, pozbawiony jest kontaktu ze współczesnością, nie ulega jej dynamicznym sugestjom życiowym. Materjał, z którego czerpie. z natury swej jest już poetyczny; są to wizje przeżyć własnych, wzniecone niezwykłością widoków a jeszcze bardziej reakcje wrażeń, powstałych z zachwytu nad pomyślanym obrazem. Wielki wpływ wywarła rów-

nież poezja romantyczna, szczególnie jej odmiana sielankowa. We wszystkich wierszach występuje świadome ograniczanie się do prostolinijności tych przeżyć, pozbawionych jakiejkolwiek pretensjonalności wobec form, spraw i faktów „dnia dzisiejszego", dla których poeta nie znalazłby wyrazu w swej sztuce.

Józef Aleksander Gałuszka.

Utwory Józefa Aleksandra Gałuszki cechuje nuta romantycznej wybujałej koturnowości i równie wybujałego impresjonizmu, opartego na dość jaskrawych kontrastach między poczuciem poetyckiego „ja" a realnością życia. Pobudzony wrażeniem, autor daje mu natężone krasomówcze ujście, przyczem idea oraz organizacja artystyczna wrażenia zależna jest częstokroć od błyskotliwości narzucających się zestawień. Stąd brzmienie jego przeżyć zawsze prawie jest głośne, reprezentacyjne, barokowe. Zmianę tonacji wywołuje kontakt z przyrodą („Głosy ziemi"). W rymowanym opisie natury Gałuszka znacznie jest prawdziwszy; czuje się, że pisze o sprawach bliskich i drogich, których nie ma potrzeby ekwipować w uroczyste, sensacyjne porównania. Zjawiska tej przyrody stają się dla niego jakby przenośnią wewnętrznych przeżyć, opis ich jest znacznie prostszy i tęższy w wyrazie. Impresjonistyczno-modernistyczny charakter wierszy Gałuszki świadczy, że pisarz nawrażliwiony jest, jak i Morstin, atmosferą psychiczną i techniką młodopolskiej sztuki poetyckiej.

Adam Galis.

Wśród powodzi wciąż nowych i nowych tomików poezyj, niewątpliwą siłą i indywidualnością tonu wybija się zbiór wierszy Adama Galisa „Bryły". Młody poeta istotnie rzeźbi w bryle, szuka tej bryły i daje dobre, pełne konkretności wyrazu — wycyzelowane bryły uczuć, wrażeń, wyobrażeń i myśli. Pierwsza więc rzecz, która go wyróżnia — to przeżywanie twardej rzeczywistości faktów. Każde wyobrażenie o rzeczy wypowiada się wewnętrznym duchem tej rzeczy. Ducha tego wydobywa artysta po głębokiem obcowaniu z przedmiotem relacji, w której czynnik aktywnej myśli przoduje innym czynnikom wewnętrznym. Z pośród sprzecznych zjawisk współczesności umie wybrać momenty najbardziej typowe, znamienne, charak-

terystyczne, które w jego ujęciu ujawniają swoją utajoną zewnętrzną symbolikę, np. w takim wierszu jak „Krzesło". Od najprostszych, realnych elementów przedmiotu Galis wznosi się rosnącą logiką wyobrażeń do paradoksalnych, niepokojących objawów irrealizmu. W przenośniach, w elementach obrazowania znać solidną szkołę literacką, ale tężyzna wyobrażeń, spinających odległe sprawy w jednolitą wizję, jest oryginalną własnością pisarza, podobnie jak zdolność utrzymywania epickiej perspektywy wobec tematu. Stąd właśnie tematy owe nabrzmiewają ostrym, realistycznym konturem a wiersz — solidnie wypracowaną równowagą.

Juljan Ejsmond.

Z wielorakiej twórczości najbardziej nas tu interesują „Żywoty drzew". Jest to szereg monografij poszczególnych gatunków drzew, o których poeta mówi z dużym nakładem uniesienia.

Ten rodzaj opisu i stosunku do przyrody, prawie zanikający w prozie współczesnej, zdradza poetę bezpośredniego i nieskomplikowanego w odczuwaniu zjawisk, dla których — jakby w przeciwieństwie do satyrycznej postawy wobec ludzi — pełen jest wewnętrznej afirmacji.

Każdy satyryk posiada taką wzruszeniową podszewkę liryczną, stanowiącą klapę bezpieczeństwa czy równowagi psychicznej w wojnach ze światem ułomności ludzkich. Świat ten satyryk zawsze prawie widzi w kształcie zdeformowanym, stąd dla przeciwwagi musi znaleźć objekt, budzący uczuciowe uznanie. Jest to pewnego rodzaju satysfakcja dana „sercu", zaniedbanemu przez zmysł spostrzegawczy.

Proza Ejsmonda posiada czysty ton, wywołany prawdziwością wzruszeń, jakie w nim budzi kontakt z przyrodą. Emocje te wsparte są nadto na wysiłku zrozumienia życia opisywanych drzew, co zabezpiecza autora od nadmiernego humanizowania objawów przyrody. Drzewa nie są tylko pretekstem do wynurzeń osobistych poety, ale stają się samodzielnemi bytami, których tajemnicze życie poeta usiłuje rekonstruować w swojej wyobraźni.

Drzewo raduje się po roślinnemu zdrowem krążeniem soków i smakowitą wilgocią gleby, mówi głosem wichru, szumiącego w jego liściach lub konarach, cierpi od najazdu niszczącej

wody, umiera od topora, daje za życia schronienie mieszkalne stworzeniu ptasiemu, a po śmierci — ludziom. Każde drzewo posiada swoją indywidualność, odrębne dzieje i los. Wokół każdego snuje się odmienna opowieść, czytelnik nie wiedzieć jak wciągnięty zostaje w nurt tej roślinnej egzystencji i odczuwa ją, jak obraz swoistej doli i niedoli.

Stefan Godlewski.

Innym objawem prozy poetyckiej, liryzowanym opisem, jest również S t e f a n a G o d l e w s k i e g o „Warszawa". Niewielki ten tom składa się z czterech miłych opowiadań, osnutych na tle legend Warszawy. Już sam fakt, że z tak ponurego i pozornie z wszelkiej poezji odczynionego miasta wydobył autor kilka wątków fantastycznych, że je z kulturą pisarską podał, że dość ubogiej, tematycznie, treści nie rozsadził pretensjonalnem ujęciem, ale w ramach subtelnej miary utrzymał — jest niewątpliwym wdziękiem tej prozy.

Proza ta wyrobiona jest ze ścisłego, zwartego języka, który szczelnie przylega do tego „co autor chciał powiedzieć", nie symuluje i nie insynuuje domyślnemi sugestjami, że chce więcej powiedzieć, niż mówi.

Na podkreślenie zasługuje również prosty realistyczny stosunek do baśniowej treści utworów. Autor zstępuje ku swoim fantazjom ze zwykłej codzienności i wraca do niej, dyskretnie zacierając granice odrębnych światów, co zresztą harmonijnie wiąże się ze wspomnianem już realistycznem traktowaniem nadprzyrodzoności zjawisk.

Wadą jednak tych napółrealistycznych, napółfantastycznych nowel jest oczywiście nie to, że ich atmosfera literacka wypełniona jest niedzisiejszym romantyzmem, — lecz ich niedość staranna kompozycja.

Każdy z obrazków interesująco się zaczyna, ale kończy nijako. Jakby autor nie chciał czy nie umiał wyzyskać tych napięć, które go skłoniły do podjęcia tematu, jakby poprzestał na stylizacji materjału w rozmiarach dostarczonych przez klechdę. Każda anegdota urywa się w miejscu, w którem należałoby wszczętą „intrygę" rozwiązać i formą tego rozwiązania uzasadnić ideę opisu, a więc artystyczny powód pracy. Trudno bowiem

przypuścić, iżby przyczyną pisarską była tu sama relacja balladowego motywu a nie twórczy do niego stosunek.

Ten oto brak osobistego stosunku odbija się przedewszystkiem w biernej postawie bohatera, poety Jacka Wolskiego — w obliczu „niesamowitych" doświadczeń. Młodzieniec jest naogół bezwolny; każda sytuacja i każda narzucona przez nią rola przepływa przezeń bez głębszej reakcji, czyniąc z poety mimowolną ofiarę przypadków. Zazwyczaj jest tylko świadkiem, słuchaczem lub widzem. Gdy zdarzy mu się być czynnym aktorem zaznanej przygody, przeżycia conajwyżej pobudzają go... do napisania wierszyka.

Do szczególnych zalet „Warszawy" należą: trzeźwe wyczucie romantycznego nastroju, własny styl i pisarski nerw. Te ballady prozą posiadają swój indywidualny „genre" i, na podobieństwo sztychów, budzą delikatne choć mało aktywne wzruszenie estetyczne.

11. POEZJA I POECI

(Uwagi ogólne na temat najmłodszej poezji)

Najmłodsza poezja współczesna przypomina gałąź, której pąki, nie doczekawszy się pory kwitnienia, pękają pod naporem soków. Młody poeta jest nabrzmiały możliwościami, którym nie pozwala dojrzeć. Chwyta na gorącym uczynku pierwsze wewnętrzne zapowiedzi poetyckie i spisuje je w pośpiechu, jak rzecz skończoną. Jest w tem często dużo świeżości, ale mało trwałości. Młodzi poeci dopiero w procesie pisania uświadamiają sobie jego potrzebę. Być może, że wogóle w większości wypadków czynność pisarska jest jedyną formą afirmacji jątrzących wzruszeń, że dopiero w chwili, gdy poeta zacznie pisać, osiąga poczucie ostatecznego sensu i kształtu tego, co chciał napisać. Jedną z t. zw. dziwności natury poetyckiej „jako takiej" jest to, że najprostsze doznanie odczuwa jak objawienie, a potrzebę wypowiedzenia się jak wyższą, niezależną od woli ludzkiej konieczność. W tym sensie zagadnienie metafory jest dążno-

ścią do pomnażania ważności swego widzenia wobec zjawisk świata, próbą sił między wyobraźnią a rzeczywistością.

Całe jednak nieszczęście tego rodzaju starć polega na tem, że triumf wyobraźni osiąga się z wyraźnym uszczerbkiem otaczającego życia. Poeta wybiega naprzód marzeniami, ale pozostaje w tyle czynem. Poczucie zwycięstwa staje się wtedy bardzo osobiste, oparte bowiem nie na fakcie pokonanego wroga, lecz na widmie autosugestji. Wchodzi tu w grę typowe nadużycie wyobraźni. Pod jej wpływem poeta natęża swoją uczuciowość w przekonaniu, że od jej napięcia tężeje świat. Tymczasem dzieje się wręcz przeciwnie. Rzeczywistość nie daje się nagiąć do wizji, w której niema miejsca na pewien skończony całokształt świata, i poeta zostaje z uczuciem zwiększonego jeszcze osamotnienia.

Przyczyną tych częstych a tak bolesnych nieporozumień jest niezdolność zharmonizowania własnych przeżyć z pewnemi przebiegami życia, niezdolność uzgodnienia rytmu otaczającej rzeczywistości z rytmem wzruszeń. Gdy się przegląda liczne dziś zbiorki poezji, w których technika wierszowania doszła naogół do wysokiego stopnia wirtuozji, tem bardziej uderza fakt dysproporcji między tem, co autor bierze ze świata, a tem, co mu od siebie daje. Poeta czerpie ze świata podnietę, ale mu się nie wypłaca; utwory jego nie stają się dla życia podnietą — do nowego życia. I dzieje się tak bez względu na to, czy poeta natchnął się popędem społecznym, propagandą pewnej ideologji, postawą klasową czy potrzebą osobistej spowiedzi. Zapomina się, że życie nietylko pragnie zmian l e c z i i c h w y r a z u; świat tęskni do człowieka, jak tęsknią zchaotyzowane części do zorganizowanej całości. Świat chce się uznać w twórcy i w jego twórczości dojrzeć własną potęgę. Mało który poeta myśli o tem. Bierze z życia, ale niewiele mu daje. Myśli przeważnie o sobie. Wziętą z życia pobudką sam się pobudza, zapominając, że świat nie poto istnieje, byśmy w nim urządzali improwizowane łowy na podniecające wrażenia lub aktualne idee, lecz by wykrywać zachodzące w życiu zmiany, i prawdzie tych procesów rzetelny, mocny dawać wyraz. W tym duchu pojęta propaganda t. zw. pokory wobec słowa — jeżeli słowo to ma być znakiem, wyrazem czy symbolem istnienia — jest propagandą poczucia odpowiedzialności za siebie wobec ogółu.

Nie mam zamiaru wytaczać poetom procesu, że nie są filozofami, że im brak skończonego systemu pojęć. Mądrość poety — mówmy szczerze — jest mądrością instynktu, a pogląd na świat wyraża się w pojemności i dynamice wzruszeń. Przedstawianie bowiem jest tu realizowaniem, a realizowanie — tworzeniem nowego porządku rzeczy, nowej rzeczywistości. Chodzi więc o głębię instynktu i dynamikę wzruszeń, chodzi o to, aby ta głębia i dynamika równe były tworzącym organom natury, jeżeli mają się z nią mierzyć.

Winą młodych poetów jest właśnie ów ułamkowy, często okolicznościowy i lekkomyślny stosunek do życia, chęć załapania kilku ożywczych oddechów, bez troski o konsekwencje, jakie z tej rabunkowej gospodarki płyną zarówno dla organizmu poety, jak i dla organizmu otaczającego życia. A konsekwencje są wiadome: zniekształcanie życia i szybkie wyczerpywanie się poety.

Pragnę być dobrze zrozumiany. Pisarz może wybierać ze świata wzruszeń czy faktów najdrobniejsze nawet cząstki, ale cząstki te w ujęciu poety powinny zatracać swą cząstkowość, powinny stawać się całościami lub całostkami, t. zn. osiągać własną zorganizowaną samodzielność życiową w obliczu olbrzymiej reszty innych wzruszeń i innych faktów. Rzecz prosta, że o takim wyniku przeżyć poetyckich decyduje forma, organ twórczego działania. Forma bowiem, jako zagadnienie twórczości, nietylko jest zagadnieniem wyzwalania nurtującego w nas stanu rzeczy, ale i zagadnieniem budowania nowego tych rzeczy porządku.

Operowanie czynnikami języka poetyckiego, a więc przenośnią, porównaniem, strofą, rytmem, rymem i t. p. w tym tylko celu, aby z tematycznych kawałków życiowego surowca (wewnętrznego czy zewnętrznego) wykrawać równie surowe kawałki wrażeniowych zwierzeń — jest symulowaniem życia, nie życiem, poetyzowaniem, nie poezją.

Nie można traktować otaczającej rzeczywistości jako tła lub pretekstu do pobudzania i uzasadniania naszego osobistego istnienia. Osobiste przeżycia (które zazwyczaj są pisarskim punktem wyjścia) muszą być usprawiedliwione ogólnoludzką wagą swego wyrazu. Już sam fakt, że z tego osobistego doznania czyni się wyznanie, a więc nieokreśloność najintymniejszego

uczucia zamienia się w materję słowa, do którego wszyscy mają dostęp, zmusza chyba do jakiejś odpowiedzialności wobec gatunku przeżyć.

Są poeci, których emocje odrazu pęcznieją w słowach, i takim żadna tresura psychiczna ani pomoże, ani zaszkodzi: są albo pełnowartościowymi twórcami albo... grafomanami. Ale olbrzymia większość to ci, którzy mozolnie dobierają słowa, z długim rozmysłem układają metafory, często dopiero z oryginalnie pomyślonego porównania czerpią wzruszenia, dopingują się możliwością przeżycia, którego nie zaznali, ale które jest im potrzebne do pielęgnacji poetyckiego nastroju. Oni to tworzą poetycką kulturę środowiska — demonstrują różnorodność zainteresowań, zamieniają rzeczy na słowa, z których powstają nowe rzeczy. Jeżeli w otaczającym świecie odnajdą odpowiednik własnych napięć — rozszerzają i pogłębiają ów świat przez wydobywanie tkwiących, choć ukrytych w tym świecie możliwości. Wiemy przecie wszyscy, że cokolwiek nowego staje się w życiu, staje się za sprawą naszego widzenia, czucia, myślenia, za sprawą zdobywczej woli, dzięki której poeta w swych słowach podbija świat, a świat w pisarzu odnajduje nowe własne bogactwa. Innemi słowy: liryzm poety musi być głosem pewnej epickiej wartości bytu.

PRÓBA BIBLJOGRAFJI UTWORÓW POETYCKICH Z LAT 1918 — 1933.

A.

ALBERTI K. Bunt lawin 1926, Mój film 1927, Pochwała życia i śmierci 1930

ANDRÉ L. Jaskinia Platona 1928, Szlakiem niepodległych 1928

ARNSZTAJNOWA F. Odloty 1933

B.

BALIŃSKI S. Wieczór na wschodzie 1928

BALK H. Anioł nieznany 1932

BĄKOWSKI S. Rymy wędrowca 1922, Gawędy z Panem 1926, Ścieżki ułomnych 1926, Oczy godzin 1927, Lotnik niezłomny 1928, Śmierć Adama 1929, Z raju i podziemia 1931, Ku przełęczy 1933

BIRKENMAJER J. Poszumy Bajkału 1927, Ulicą i drogą 1928

BOYÉ E. Sandał skrzydlaty 1921

BRANDSTAETTER R. Jarzma 1928, Droga pod górę 1931, Węzły i miecze 1933

BRAUN J. Najazd centaurów 1922, Oceanjada 1922, Dywan rozkwitający 1924, Ziemia i niebo 1930, Tancerz otchłani 1933

BRAUN M. Rzemiosła 1926, Przemysły 1928, Liść dębowy 1933

BRONIEWSKI W. Wiatraki 1925, Trzy salwy 1926, Dymy nad miastem 1927, Komuna paryska 1929, Troska i pieśń 1932

BRUCZ ST. Bitwa 1924

BRZECHWA J. Oblicza zmyślone 1926, Talizmany 1929, Trzeci krąg 1932

BRZESKA W. Mitropa 1932

BRZĘKOWSKI J. Tętno 1926, Na katodzie 1929

BRZOSTOWSKA J. Szczęście w cudzem mieście 1925, O ziemi i mej miłości 1925, Erotyki 1926, Najpiękniejsza z przygód 1929

BUJNICKI T. Poomacku 1933

BUNIKIEWICZ W. Ballady 1920

C.

CIESIELCZUK S. Chaty w obłokach 1927, Wieś pod księżycem 1928, Pies kosmosu 1929, Głazy i struny 1931

CZARNOCKI-DENHOFF W. Włóczęga 1923

CZECHOWICZ J. Kamień 1927, Dzień jak codzień 1930, Ballada z tamtej strony 1932

CZEREŚNIEWSKI W. Odkrywanie tajemnic 1931, Przemiany 1933

CZERKAWSKA M. Zielony cień 1929, Sieci na wietrze 1931

CZERNIK S. Poezje 1931, O polskim płocie 1933

CZUCHNOWSKI M. Poranek goryczy 1930, Kobiety i konie 1931, Reporter róż 1932. Tak 1933

CZYŻEWSKI T. Zielone oko — wizje elektryczne 1920, Noc — dzień, mechaniczny instynkt elektryczny 1922, Wąż, Orfeusz i Eurydyka 1922, Osioł i słońce w metamorfozie 1925, Pastorałki 1925, Robespierre 1926

D.

DAN A. Oceanjada 1924

DĘBICKI Z. Poezje 1924

DOBROWOLSKI S. R. Pożegnanie Termopil 1929, Autoportret 1932

E.

EJSMOND J. Miłość wieczna 1922, Bajki 1927, W słońcu 1931

F.

FELDHORN J. Domy 1922, W ogrodzie brata Chryzostoma 1931

FIERBA A. Kopalnia słoneczna 1933

FIK J. Kłamstwa lustra 1932, Przemiany 1933

FLUKOWSKI S. Słońce w kieracie 1929

G.

GALIS A. Bryły 1933

GAŁCZYŃSKI K. I. Koniec świata 1930

GAŁUSZKA J. A. Płomień i grom 1920, Biesiada Kameleonów 1921, Uśmiechy Boga 1922, Dusza miasta 1922, Gwiazda Komandorji 1925, Ludzie bez twarzy 1927, Głosy ziemi 1928, Cienie orłów 1931

GEMBARZEWSKI M. Biały pióropusz 1927, Mussolini 1927, Pieśni Słowianina 1930, Sztandary 1933

GŁOWACKI T. Wymarsz 1931

GODLEWSKI S. Grabinka 1927

GROT J. W przededniu 1933

GRZĘDZIŃSKI S. Parabole 1924

GWIŻDŻ F. Kośba 1921

H.

HELSZTYŃSKI ST. Sonety inowrocławskie 1931, Mnich opactwa lubińskiego 1932

HERBERT E. Sonety dnia słonecznego 1932

HULEWICZ I. Samaskâra 1918

HULEWICZ W. Płomień w garści 1921, Sonety instrumentalne 1928, Lament królewski 1929

I.

IŁŁAKOWICZ K. Trzy struny 1919, Śmierć Feniksa 1922, Rymy dziecięce 1923, Połów 1926, Obrazy imion wróżebne 1926, Płaczący ptak 1927, Zwierciadło nocy 1928, Czarodziejskie zwierciadełka 1929, Z głębi serca 1928, Popiół i perły 1930

IWASZKIEWICZ J. Oktostychy 1919, Djonizje 1922, Księga dnia i księga nocy 1929, Powrót do Europy 1931, Lato 1932 1933

J.

JANOWSKI J. Siejba tęcz 1923

JANUSZEWSKA H. Dom na wyspie 1930, Exodus 1932

JASIEŃSKI B. But w butonierce 1921, Pieśń o głodzie 1922, Ziemia na lewo 1924, Słowo o Jakóbie Szeli 1926

JASIŃSKI Z. Rejs do Rygi 1931

JASTRUN M. Spotkanie w czasie 1929, Inna młodość 1933

K.

KARPACKI B. Ludzie w hełmach, Marsz po próchnie 1932

KARPIŃSKI S. Ludzie wśród ludzi 1932

KARSKI M. G. Drzewo przydrożne 1919, Gra 1924

KARSKI Z. Musujący poranek 1922

KASPROWICZ I. Dzieła 1932-33

KASPERSKI J. Rosarium 1931

KASPERSKI W. Dębowe progi 1932

KĄCZKOWSKI J. Gon 1933

KOŁONIECKI R. Wschody i zachody 1927, Kosodrzewina 1930, Kryształ młodości 1932

KONOPACKA H. Któregoś dnia 1929

KONOPKA F. Słowa w ciemności 1929

KOSIDOWSKI Z. Szalony łowca 1921

KOZIKOWSKI E. Płomyk świecy 1921, Tęsknota ramy okiennej 1922, Koniec Hortensji Europy 1925, Wymarsz świerszczów 1925, W towarzystwie wierzby 1929

KRAGEN W. Poza rzeczywistością 1931

KRUCZKOWSKI L. Młoty nad światem 1927

KRUSZEWSKA F. Przedwiośnie 1923, Błękitny ogród 1928, Twarzą na zachód 1932

KUREK J. Upały 1925, Śpiewy o Rzeczypospolitej 1929

L.

LANGE A. Rosa polna 1926, Gdziekolwiek jesteś 1931

LECHOŃ J. Karmazynowy poemat 1920, Rzeczpospolita babińska 1921, Srebrne i czarne 1924

LEŚMIAN B. Łąka 1920

LESZCZYŃSKI J. Nawiedzenia 1928

LEWIK W. Moje prowincjałki

LEWIN L. Wyrąb lasu 1931, Kora pisana 1933

LIEBERT J. Druga ojczyzna 1925, Gusła 1930, Kołysanka jodłowa 1932

LISIEWICZ M. Suita lotnicza 1932, Legendy i ballady 1933

Ł.

ŁAZOWERTÓWNA H. Zamknięty pokój 1930

ŁOBODOWSKI S. W przeddzień 1931, Słońce przez szpary 1931, Gwiezdny psałterz 1931

ŁOPALEWSKI T. Gwiazdy tańczące 1921, Majowce 1921, Piękna podróż 1929

M.

MADEJ A. Płonące lonty 1931, Pieśń o Bałtyku 1932

MAKUSZYŃSKI K. Narodziny serca 1920, Pieśń o ojczyźnie 1924

MALISZEWSKI A. Oczy, usta, serce *(wespół z Sebyłą)* 1927, Czarna Beatrycze 1929

MAŁACZEWSKI E. Pod lazurową strzechą 1922

MĄCZKA J. Starym szlakiem 1918

MICHALSKI B. L. Wczoraj 1932

MILLER J. N. Achilles na marach 1918, Lacrimae rerum 1921, Korowód 1924

MIŁASZEWSKA W. Rok boży 1927

MIŁASZEWSKI S. Gest wewnętrzny 1928

MIŁOSZ CZ. Poemat o czasie zastygłym 1933

MŁODOŻENIEC S. Kreski i futureski 1921, Kwadraty 1925, Niedziela 1930

MORSTIN L. H. Radość i frasunek 1930

MORTKOWICZÓWNA H. Jarzębiny 1924, Niepotrzebne serce 1930

N.

NAPIERSKI S. Poemat 1924, Odjazd 1927, List do przyjaciela 1928, Ziemia wolna 1930, Poeta i świat 1932, Obrazy z podróży 1933

NIŻYŃSKI M. Opowieść o dzwonniku z portu Jaffa 1929

NIEDZIAŁKOWSKA - DOBACZEWSKA Na chwałę słońca 1920

NOWIŃSKI K. Gwiazdy na strychu 1930

O.

OBERTYŃSKA B. Pszczoły w słoneczniku 1927, O braciach mroźnych 1930, Klonowe motyle 1932

OPPMAN A. Pieśń o rynku i zaułkach 1932

OSTROWSKA B. Dzieła 1932-33

P.

PAWLIKOWSKA M. Niebieskie migdały 1924, Różowa magja 1924, Pocałunki 1926, Wachlarz 1927, Dancing 1927, Cisza leśna 1928, Paryż 1929, Profil białej damy 1929, Surowy jedwab 1923, Załoga 1933

PAWLIKOWSKI M. Harfa Eola 1930

PEIPER T. A 1924, Żywe linje 1924, Raz 1929, Naprzykład 1932

PIECHAL M. Krzyk z miasta 1929, Elegje całopalne 1931, Garść popiołu 1932

PISKOR ST. Pożar kosmosu 1929

PIWOWAR L. Raj w nudnym zajeździe 1932

PODHORSKI-OKOŁÓW L. Słomiany śmiech 1923, Droga do Emaus 1923, Białoruś 1924

POLACZEK J. S. Wymarsz olimpijczyków 1932

POŁCZYŃSKI-JANTA A. Śmierć białego słonia 1928, Krzyk w cyrku 1930
POMER S. Elegje podolskie 1931
PRĘDSKI A. Poezje 1929
PRZYBOŚ J. Śruby 1925, Oburącz 1926, Z ponad 1930, Wgłąb las 1932
PRZYŁUSKI B. Badyle 1932
PRZYSIECKI F. Śpiew w ciemnościach 1921

R.

RACIĄŻKÓWNA S. Chińska akwarela 1930
ROGOSZ-WALEWSKA J. Na szali słonecznej 1930
ROSTWOROWSKI K. H. Zygzaki 1932
ROŚCISZEWSKA Z. Wstęgi 1928, Tańce 1929
RUSINEK M. Błękitna defilada 1930
RYDZEWSKA N. Miasto 1929
RYGIER L. Gemma 1925
RYTARD M. J. Noże wiosny 1929

S.

SEBYŁA W. Oczy, usta, serce 1927, Pieśni szczurołapa 1930
SEWI M. Pieczęcie 1931
SKIWSKI J. E. Człowiek wśród potworów 1930
SŁOBODNIK W. Modlitwa o słowo 1927, Cień skrzypka 1929, Nowa muzyka 1930, Spacer nad Wisłą 1931
SŁONCZYŃSKA A. Muzyka słońca 1926, Niebieski Gość 1929, Barwy i dźwięki 1930
SŁONIMSKI A. Sonety 1918, Czarna wiosna 1919, Parada 1919, Harmonja 1920, Godzina poezji 1923, Droga na wschód 1924, Oko w oko 1928
SŁOŃSKI E. Na progu Polski 1921, Ta, co nie zginęła 1921, Serce poety 1930
STAFF L. Zbiorowe wydanie dzieł 1931-32
STANDE S. R. Młoty 1921, Trzy salwy 1925, Rzeczy i ludzie 1925
STERN A. Futuryzje 1919, Słońce na półmisku 1919, Anielski cham 1925, Bieg do bieguna 1927, Europa 1930
STUR J. Anima nostra 1920, Triumfy 1920, Człek wędrowny 1921
STYCZ J. Szare godziny 1921, Otwarte oczy 1921
SZANTROCH T. W zorzach krwi 1918, Cyklady 1924
SZEMPLIŃSKA E. Wiersze 1933
SZCZAWIEJ J. Miłość tworząca 1930, Gałąź czeremchy 1932
SZCZĘSNY A. Pieśń o drodze 1932
SZTAUDYNGIER J. Dom mój 1930, Ballady poznańskie 1930, Ludzie 1931, Rzeź na Parnasie 1932
ŚWIEŻAWSKI L. Śmiech w zieleni 1931, Wozy jadące 1933
SWINARSKI A. M. Treny na śmierć przyjaciela 1929, Błękitna godzina 1930, Dęby w Rogalinie 1933

T.

TIMOFIEJEW G. Niema mnie w domu 1930
TUWIM I. 24 wiersze 1921, Listy 1926, Miłość szczęśliwa 1930

TUWIM J. Czyhanie na Boga 1918, Sokrates tańczący 1920, Siódma jesień 1922, Poezyj tom 4 1923, Słowa we krwi 1926, Wiersze zebrane 1928, Rzecz czarnoleska 1929, Biblja cygańska 1932

W.

WANDURSKI W. Trzy salwy 1925, Sadze i złoto 1926
WAŚKOWSKI A. Poezje 1925, Legendy 1926, Rapsody 1932
WAŻYK A. Semafory 1924, Oczy i usta 1926
WIERZYŃSKI K. Wiosna i wino 1919, Wróble na dachu 1920, Wielka Niedźwiedzica 1922, Pamiętnik miłości 1925, Laur olimpijski 1927, Pieśni fanatyczne 1929, Rozmowa z puszczą 1929, Gorzki urodzaj 1933
WITT J. Z dziesięciu stron 1929, Pluski 1930
WITTLIN J. Hymny 1920
WITTLIN T. Trasa na Parnas 1929
WOLICA A. Młoty w dłoniach 1930
WOLSKA M. Dzbanek malin 1929
WOŁOSZYNOWSKI J. Okulary 1926
WYSZOMIRSKI J. Całopalenie 1923

Z.

ZAGÓRSKI I. Ostrze mostu 1933
ZAHRADNIK J. Ludziom smutnym 1927
ZECHENTER W. Ręka na sterze 1929
ZEGADŁOWICZ E. Imagines 1918, Ballady 1920, Dziewanny 1921, U dnia, którego nie znam, stoję bram 1921, Kolędziołki beskidzkie 1923, Powsinogi beskidzkie 1923, Zielone święta 1924, Ballada o Wowrze 1924, Godzinki 1925, Dom jałowcowy 1927, Dęby pod pełnią 1929, Głośniki płonące 1930, Podsłuchy 1933 i inne...
ŻELECHOWSKI W. Struny świata 1931

CZĘŚĆ DRUGA: POWIEŚĆ

1. ZAGADNIENIE FORMY

Powieść, którą tu będę charakteryzował, wiąże się, podobnie jak i inne rodzaje literackie, z zagadnieniem formy. Wydać się to może i wydaje niektórym pisarzom, jak np. St. I. Witkiewiczowi, sztucznym rygoryzmem estetycznym, ponieważ struktura powieści pozornie jest szematem nieokreślonym a przedewszystkiem tak ściśle uzależnionym od materjału życia, że definjowanie jej, jako dzieła sztuki, może czynić wrażenie przesady. Jest w tem oczywiste nieporozumienie, albowiem materjał każdego rodzaju sztuki wykrojony jest z życia i w każdym z tych rodzajów obowiązuje czynnik oraz konieczność organizacji.

Oczywiście, organizacja treści powieściowej bardziej jest skomplikowana ze względu na ilość oraz różnorodność przedmiotów opisu. Wchodzą tu przecie w grę nietylko obrazy przeżyć, wizerunki tła, opisy akcji, analizy charakterów, ale i jakże obfite relacje myślowe autora, jego komentarze i wynurzenia osobiste na najrozmaitsze tematy, słowem — jakgdyby „prywatna" wiedza człowieka na marginesie „urzędowej" artystycznej wiedzy pisarza. Owa indywidualna, marginesowa wiedza jest środkiem pomocniczym, który może wypełniać luki, lub wogóle owe teoretyczne opisowe partje wbudowywać w konstrukcję powieści, jako jej współczynniki. Zapewne, można nawet napisać powieść na temat falistej linji własnego myślenia — i tego rodzaju eksperymenty nie należą do rzadkich i nie są pozbawione emocjonującej wartości artystycznej.

Ale w całej tej robocie, bez względu na to, z jakiego surowca

powstaje i jakim niespodziankom wyobraźni autorskiej podlega, decydować musi problemat konstrukcji. I tu jest oś formalnego zagadnienia powieści. Kompozycja tylko na małym poziomie trudu pisarskiego wydaje się czemś zewnętrznem i dowolnem. Gdzie chodzi o pełną i głęboką wypowiedź wewnętrzną — na plan pierwszy występuje etyczna postawa autora, kryterjum wartości, a więc konieczność wyboru, uzależniona od stosunku do życia. Obraz, który się tworzy, choćby był owocem największych przezwyciężeń rzeczywistości, łupem najbardziej wojującego do niej stosunku, musi być przedłużeniem przeżyć artysty, wyeksponowaną realizacją wewnętrznego świata twórcy. Nie należy zapominać, że w tym świecie wewnętrznym twórcy, jak i w świecie zewnętrznej rzeczywistości, są potężne możliwości, z których tylko ściśle określone mogą przyjść do głosu, te mianowicie, które wyrażają postawę autora wobec zagadnienia.

Nie może więc autor dowolnie gospodarować materjałem powieści bez naruszenia tej postawy, bo byłoby to jednoznaczne z naruszeniem kręgosłupa twórczości.

Nie znaczy to jednak bynajmniej, iżby pisarz miał być uwięziony w pierwotnym pomyśle dzieła, aby miał zamykać horyzonty swym wyobrażeniom, które przeważnie rosną w toku pracy, aby wreszcie unikać miał urodzajnego posiewu niespodzianki, która często zmienia początkowe ramy kompozycji a nawet treść początkowej idei.

Od czasów, kiedy forma opowieści zaczęła w postaci romansu wkraczać w dziedzinę literatury, pisarze, szukając atrakcyjnych tematów, goniąc za niezwykłością przygody, jednocześnie sami poddawali się wszystkim urokom urozmaiconej, pełnej przygód — opisowości. (Wystarczy przypomnieć sobie intrygującą tajemniczość techniki renesansowej i romantycznej). W okresie największego natężenia naturalizmu, a więc w czasie najbrutalniejszego najazdu surowego bytu na sztukę, Maupassant — jeden z mistrzów kierunku — broniąc prawa do swobodnego organizowania powieści, formę jej uzależniał nie od szematu realnej rzeczywistości, lecz od temperamentu, od siły i kierunku widzialności intelektualnej pisarza. Podobnie u nas sprawę tę interpretował i praktycznie inicjował w swej „Pałubie“ Karol Irzykowski, początkodawca

i eksperymentator irracjonalności psychologicznej w beletrystyce („garderoba duszy"); we Francji propagatorem tej swobody jest m. in. Andrzej Gide, który całą odpowiedzialność za plan i rozwój powieści przerzuca brawurowo.... na powieść, t. zn. na ryzyko doraźnego i nieprzewidzianego powstawania pomysłów.

Kompozycja jako sprawa sądu nad życiem.

Wszystko to prawda. Jednak sprawa techniki i wynikające z niej zagadnienie budowy nietylko nie traci swej aktualności, lecz przeciwnie, tem bardziej ją zyskuje. Bo im bardziej nieprzewidziane i rozstrzelone możliwości, tem konieczniejsza czujność, tem większa potrzeba opanowania wielości na rzecz jedności. Niech praca rozbudzi w pisarzu najobfitszą różnorodność psychicznego rezonansu, ale niech nad tą obfitością — będzie pisarz, niech będzie jego odpowiedzialność za części wobec całości, słowem — jego s ą d n a d ż y c i e m. Ten sąd nad życiem, które autor przerabia na rzecz indywidualnego wyrazu, jest konstrukcyjnym trudem nad harmonizowaniem wszystkich sprzeczności i różnorodności materjału, i daje w rezultacie t. zw. formę dzieła. Powieść, jak i wiersz, posiada własną rytmikę, własną metaforyczność, własne wzruszeniowe asocjacje i pojęciowe asonanse, wynikające z charakteru i zdolności przenoszenia rzeczywistości realnej w fikcyjną, — i te właśnie s p o s o b y p r z e n o s z e n i a z j a w i s k z j e d n e g o w y m i a r u w d r u g i, r o z s t r z y g a j ą o t. z w. s t y l u i n d y w i d u a l n y m.

* * *

Metoda, którą będę się posługiwał przy rozpatrywaniu ważniejszych pozycyj powieściowych, z konieczności musi być elastyczna, ponieważ uzależniona od wielorodności objawów literatury. Niema potrzeby mówić o trudnościach, jakie nastręcza bezwzględnie stosowana doktryna. Nigdy nie uda się w niej pomieścić wszystkiego, co zasługuje na uwzględnienie, nie mówiąc o sztuczności, jaką wytwarza programowe naciąganie faktów do powziętej koncepcji.

Sama ta koncepcja, jak to we wstępie książki podkreśliłem, oparta na zagadnieniu nowego realizmu — narzucona została

przez ważniejsze dzieła, w których, według mnie, skupiły się główne rysy oblicza epoki.

O realizmie tym już pisałem. Streszczę jednak tutaj te wywody, ponieważ powieść dzisiejsza jest głównem źródłem jego promieniowania.

Realizm zmysłowy i realizm psychologiczny.

Dotąd realizm polegał na opisie warunków zewnętrznego życia, na wydobywaniu plastyki otaczającej rzeczywistości. Pisarze doszli w tej dziedzinie do imponujących efektów. Ale było w tem nadużycie. Nadużycie faktu na koszt człowieka. Człowiek wyczerpywał się na rzecz pełni, soczystości i konturów dookolnych zjawisk; oddawał się w niewolę opisowi, odchodził od siebie.

Dziś znowu zaczyna wracać do siebie, jak wracał w epoce renesansu i romantyzmu. Odbija się od faktów ku stanom wewnętrznym. Do dna przenikniętą i opisaną powszedniość zewnętrznego świata usiłuje odnaleźć w sobie samym. Usiłuje odnaleźć równoważnik psychiczny zmysłowego realizmu. W związku z tem jesteśmy tu i ówdzie świadkami powolnej likwidacji opisu, jako środka obrazowania życia. Inny rodzaj życia wymaga nowej techniki. Jakże tu bowiem opisywać typowość spraw, których cechą jest płynność, zmienność, niespodzianość; spraw, które nigdy nie są, bo ciągle się stają? W istocie, dotychczasowy sposób literackiego podania, polegający na opisywaniu, najwyraźniej ustępuje miejsca formie przedstawiania; chodzi tu bowiem o proces wewnętrzny, który można chwytać jedynie na gorącym uczynku akcji i doznania. Swoistą formę owego przedstawiania spotykamy w utworach Kadena, Nałkowskiej, Witkiewicza, Choromańskiego, Kudlińskiego, Wołoszynowskiego, Grabowskiego, Szemplińskiej, Rudnickiego i in. Jest w tem niewątpliwy związek z ekspresjonizmem i potrzebą teatralizowania rzeczywistości.

Tematem powieści coraz częściej staje się nie fabuła zewnętrzna, nie intrygująca anegdota, lecz tak dotąd intymne, że aż wstydliwe zjawisko, jak psychiczne, często podświadome „z dnia na dzień", gotowalnia czy nawet garkuchnia przejawów ducha i woli bohaterów. W utajonem laboratorjum przeżyć, doświadczeń, impulsów odkryto naraz niewyzyskaną kopalnię

tematów. Nie znaczy to, że uważam za nowość tak odwieczne objawy, jak manifestowanie przeżyć wewnętrznych, zatapianie się w stanach psychicznych. Beletrystyka zagraniczna i polska pełna jest relacyj z tych podróży „w głąb ducha".

Dawna wyjątkowość
i dzisiejsza pospolitość.

Ale wszystkie te introspekcje dotyczyły niezwykłych, często melodramatycznych przebiegów psychicznych. Dziś natomiast wiercenie w głębiny duchowe odbywa się właśnie — powtarzam to raz jeszcze — w płaszczyźnie zwykłości i pospolitości. Autorowie sięgają po „złote runo" nowych prawd nie w obrębie przeżyć fenomenalnych indywidualności, lecz w życiu przeciętnych jednostek. I znajdują prawdziwe skarby. P o w s z e d n i o ś ć s t a ł a s i ę e g z o t y c z n a. I musiało do tego dojść. Albowiem w obliczu nowej Polski i w pogoni za górnem i chmurnem życiem zrealizowanego marzenia Niepodległości, człowiek przeoczył codzienność, ślepy na potężne przemiany, które się w jej łonie dokonały. Przeoczył, że ubezwładniająca jednostajność jest tylko pozorem codzienności, a sama codzienność — jakby zasłoną dymową groźnych i tajemniczych źródeł bytu. Dziś na ten głuchy podziemny rytm wszelakiej pospolitości zaczyna być coraz bardziej czuły. Utajony realizm życia staje się dla pisarza ważniejszy od efektownej scenerji wyjątkowych osób i niezwykłych spraw. Coraz więcej dostrzega się tych powrotów na wewnętrzne „łono natury". Dokumentami tych tendencyj są, między innemi,tak licznie dziś rozpowszechnione psychoanalityczne powieści (Joyce, Proust, Gide, Mauriac, a u nas — Kaden, Nałkowska, Witkiewicz, Iwaszkiewicz, Choromański i in.) oraz monografje ludzi lub zdarzeń, przyjmujące coraz częściej kształt reportażu.

Życie pojedyńczego człowieka, jego przeżycia, konflikty, wysiłki — cała burza gotujących się w nim możliwości — staje się ilustracją i symbolem życia wogóle. Ambicją twórcy współczesnego jest demaskować tę wewnętrzną „dziwność istnienia" w ludziach bez nazwisk, w istotach anonimowych. Dzięki temu twórca ten musi badać głębiej, niż dotąd, cyrkulację tajnych spraw duchowych, wyświetlać rzeczy niewyświetlone, sondować sferę podświadomości.

Droga do syntezy.

Pozornie zdawać się może, że przeżywamy ponownie kult analizy. Jednak tylko pozornie. W istocie jest to droga do syntezy. Droga trudna, ale chyba jedynie skuteczna. W głębinach psychiki ludzkiej tkwią bowiem te elementarne, niezmienne siły, które decydują o charakterze duchowości. Uchwycić tę prawdę utajoną — to opanować przytłaczającą zmienność, płynność ludzkiego przeżycia, a więc i ukonkretnić iluzoryczność naszego poznania.

Studja artystyczne nad duszą ludzką w zagranicznem i polskiem powieściopisarstwie ulegają tu niewątpliwie wpływom studjów filozoficznych. Od czasów Bergsona, Jamesa, Dilthey'a, Husserla i Crocego budzi się coraz potężniejsza reakcja przeciw t. zw. filozofji przyrodników — pozytywizmowi.

Problemat świadomości
i problemat psychiki.

Relatywizm, jako cecha pozytywizmu, musiał doprowadzić do pesymizmu wobec wyników empirycznych metod poznania. Prawa faktyczno-przyczynowe okazały się bezwładne w obliczu pozaprzyrodniczego systemu zjawisk. Tradycyjna psychologja, budująca naukę o duszy jedynie na podstawie przebiegów świadomości, powoli ustępuje miejsca psychologji nowej, która wyraźnie odróżnia p r o b l e m a t ś w i a d o m o ś c i od p r o b l e m a t u p s y c h i k i, widząc w psychice źródło przeżyć świadomości . Co więcej, zakonspirowane przeżycia psychiczne niezawsze przejawiają się w sferze świadomości; stanowią często jakby niedostępny dla samego człowieka jego świat wewnętrzny. W tym świecie jednak zamknięta jest prawda, która wyznacza kierunek współczesnym wysiłkom pisarskim. Linja ta, jak widzimy, prowadzi od konkretu zewnętrznego do konkretu wewnętrznego — w walce o zdobycie syntetycznego sensu życia.

Realizm opisowy.

Rzecz jasna, nie wszyscy pisarze idą w kierunku wspomnianego psychologicznego realizmu. Wielu uprawia, zresztą z dużym pożytkiem artystycznym, t. zw. realizm zmysłowo-opisowy

(Goetel, Choynowski, Kossowski, Szczucka, Ostrowski i in.). Nie chcąc przeto nałamywać różnych indywidualności do wysuniętej idei, mógłbym się tu posłużyć bardziej luźną klasyfikacją — klasyfikacją tematyczną.

Ujęcie takie nie spełni jednak ani nie wyczerpie zagadnienia konstrukcji krytycznej. Z tego powodu, podobnie jak i w rozdziale o poezji, wolę raczej uchybić doktrynie klasyfikacji, niż indywidualnym walorom pisarza. Sprawa tem bardziej się komplikuje, że przecie podział na tematy jest powierzchowny, bo temat częstokroć jest tylko kanwą dla wypowiedzi. Pozatem, aby ściśle rozłożyć materjał w odpowiednie rubryki, należałoby nadto dzielić a nawet i rozdrabniać dorobek niektórych pisarzy, którzy uprawiali rozmaite gatunki beletrystyczne, jak np. Kaden, Goetel, Strug, Ostrowski i in. — co wprowadziłoby zupełny chaos, nie mówiąc o tem, że nie dałoby jednolitego obrazu twórczości — o co mi głównie chodziło.

Z trudności tych usiłuję wybrnąć w ten sposób, że rozbijam produkcję powieściową na dwie zasadnicze grupy: na powieści, w których przeważa r e a l i z m p s y c h o l o g i c z n y, i na takie, w których dominuje r e a l i z m o p i s o w o-z m y s ł o w y. W tej grupie zaś można już z większą słusznością przeprowadzić podział według ośrodków tematycznych. Nie kładąc nacisku na tę klasyfikację, wyodrębniam przeto powieść społeczno-obyczajową, wojenną, historyczną, regjonalistyczną, nadto reportaż literacki i literaturę popularną.

Wreszcie muszę tu zaznaczyć, że aczkolwiek zamiarem moim była ocena najbardziej znamiennych przejawów nowej beletrystyki, od najbardziej dojrzałych do młodzieńczych prób, na pewno pominąłem niejednego pisarza, którego należało tu omówić. Są to jednak nieuniknione braki każdej pracy, w której chodzi o pewien całokształt, a więc o powiązanie zagadnienia jakości z zagadnieniem ilości.

2. REALIZM PSYCHOLOGICZNY

Juljusz Kaden Bandrowski.

Od „Generała Barcza“ do „Czarnych Skrzydeł“ to droga od zagadnień państwowych do polityczno-społecznych.

„Barcz“ był obrazem mocowania się autora z płynnym żywiołem życia in statu nascendi. Mocowanie owo — twórczo moment najciekawszy w powieści — odzwierciadlało proces ujarzmiania przedniepodległościowych popędów społecznych przez despotyczną rację państwową.

Popędy te zewnętrznie poddały się koniecznościom organizacyjnych form, ale nie wyrzekły się własnego wewnętrznego życia. Państwo rozbiło się na szereg ośrodków, z których każdy dąży do obrośnięcia we własne kształty. Podobnie dzieje się w literaturze. Od narodzin niepodległości pisarze pozajmowali szereg posterunków dla ogarnięcia całości nowej rzeczywistości polskiej drogą uprawy poszczególnych odcinków.

Organizacja twórcza Kadena zdawała się predestynować go do syntetycznego opanowania współczesności. Po „Barczu“ ci i owi wyrażali wątpliwości, czy cykl „dziecinny“ („Miasto“ i „Olszyna“) jest dalszym ciągiem tej zdobywczej linji. Podług mnie był. Aktywny stosunek do życia wyraża się nietylko w ogarnianiu coraz szerszych i głębszych okręgów świata na użytek sztuki, ale i w doskonaleniu narzędzia pisarskiego. Doskonalenie zaś narzędzia — to proces pogłębiania świadomości, to prowokowanie i sondowanie własnych możliwości. Mimo paradoksalność tej myśli, twierdzę, że jest związek między tym cyklem „dziecinnym“ a „Lenorą“ i „Tadeuszem“.

To, co wyróżnia „Miasto“ i „Olszynę“ od innych tego rodzaju wspomnień dzieciństwa w naszej literaturze, to przedewszystkiem próba zastosowania epickiego wglądu w sprawy z natury swojej nawskroś liryczne. W ogniu wzruszeń własnej przeszłości artysta hartował objektywność swego widzenia, sądził siebie w symbolicznie zmniejszonej skali chłopięcych myśli, uczuć i czynów. Ten osąd nad sobą był koniecznem przygotowaniem do sformowania postawy sprawiedliwego sędziego wobec współczesności. Żeby objąć wielki świat życia — trzeba nietylko siły, która podźwignie, ale i uczuć, które ten ciężar pozwo-

łą utrzymać. Surowy, czasem cyniczny stosunek do siebie samego zahartował czułość spojrzenia w obliczu innych ludzi.

Sprawiedliwy sędzia to nietylko ten, który dobrze widzi, ale nadewszystko ten, który widzi po ludzku. Szczególniej, gdy chodzi o masy, groźne i tajemnicze w swym anonimowym przejawie. Odtworzenie ż y c i a a nie fikcji w obrazie zbiorowości, uzależnione jest od zdolności rozpoznania w masie c z ł o w i e k a i wszystkich jego ludzkich spraw. Wtedy tylko można się pokusić o zobrazowanie olbrzymiej w swych wymiarach prawdy życia zbiorowego. W istocie to, co w ekonomicznych, społecznych, religijnych i politycznych procesach ludzkiego bytu jest pierwiastkiem wiecznym, wynika — wbrew pozorom — z tego, co kryje się w najintymniejszych, najbardziej osobistych i ludzkich przeżyciach pojedyńczej duszy. Należy tylko odpowiednio głęboko sięgnąć w tę sferę przeżyć osobistych, aby dotrzeć do źródeł człowieczeństwa.

W takiem ustosunkowaniu się do tematu należy szukać dyrektyw artystycznych w „Czarnych skrzydłach". Dramatyczne życie tłumu, potęga wzruszeń i akcyj, jego średniowieczny konserwatyzm i wyprzedzająca całe stulecia rewolucyjność — to sprawy znane z literatury pięknej i naukowej. Znamy dziś mniej więcej formułę zewnętrznej roli dziejowej mas. Ciągle jeszcze jednak nie znamy człowieka, żyjącego w gnieździe zbiorowej egzystencji. Dotrzeć do tego człowieka, wyłowić z anonimowej liczby indywidualną istność ludzką, jej potrzeby, instynkty, wierzenia — to wykryć źródło spraw, sprzęgających jednostki w zbiorowość; to wykryć najistotniejszy fatalizm społecznego istnienia. Powiedziałem słowo „fatalizm" — bo przecież to, co łączy ludzi, jest nieuchwytne i nieznane.

Nie są to przecie tylko hasła sztandarowe, wspólność interesów, wspólna potrzeba walki i obrony wobec wroga, i nawet nie instynkt samozachowawczy, który zmusza człowieka, żeby był plecami dla jednych, a piersią dla drugich. Mimo pozorów, że tylko to, co wspólne, jest więzią spajającą — sądzę, że często właśnie w najjaskrawszych acz nieświadomych różnicach indywidualnych poszczególnych ludzi należy upatrywać przyczynę solidarności działania. Wyrazem jednolitości nie jest bowiem suma jednakowych elementów, lecz wypadkowa różnic.

Wtedy tylko pojęcie jednolitości staje się pojęciem syntezy — wyrazem pełni życia.

Tak tę sprawę ujął Kaden-Bandrowski.

Po Reymontowskiej stylizowanej epopei życia chłopskiego, musiała przyjść kolej na epos trudu robotniczego. Trzeba było jednak ten trud przedstawić w wyjątkowych warunkach — iżby sięgnąć głębiej i dalej ponad pokazane dotąd w literaturze sceny najcięższej na ziemi pracy. Kaden wtargnął do podziemi, pokazał życie górników. Pomieszał życie węgla z życiem ludzi. Czarne pokłady ziemi żyją w duszach tych ludzi; oni, ludzie, żyją w królestwie czarnego kamienia. Możnaby na tle tych obrazów wywołać wizję jakichś nowych „żywych kamieni" — tylko już w ogniu aktualnej nowoczesności. Wszyscy tu są zrośnięci z węglem, jakieś nowe plemię prometeuszów, drążących świdrami jakby kamienną opokę własnego życia, aby z czarnej skały wykradać światło i ciepło dla ludzi.

Budują w mrokach. Gdy wyjdą na powierzchnię — mroki idą za nimi. Nie odstępują ich, gdy na ziemi chcą dla swego trudu budować życiowe zabezpieczenie. Ta powierzchnia ziemi jest ich miejscem odbicia. Stąd opuszczają się w głąb i tutaj wracają. Jest podstawą operacyjną ich przeżyć i działań. Tak — ziemia ta jest płaszczyzną przecinającą p o d - ż y c i e i n a d - ż y c i e. Od niej się idzie w głąb i wzwyż. Tu się spotykają z tymi, którzy schodzą z wyżyn kapitału — z mocodawcami i reżyserami posępnego widowiska górniczej doli.

Oto jesteśmy u konstrukcyjnych wrót powieści — w samym środku terenu akcji. Pod konstrukcją rozumiem ten stopień opanowania formy, która pozwala częściom i fragmentom życia definjować się faktem jego całokształtu. W „Lenorze" mamy do czynienia z taką właśnie obrazową definicją tematycznych przebiegów.

Zwróćmy tylko uwagę na wzajemny stosunek tych dwóch światów: pod ziemią i na ziemi. Światy te wydają się odległe od siebie jakimś kosmicznym dystansem, a przecie spojone są w straszliwym uścisku walki. Co więcej, można powiedzieć, że w z a j e m n i e w s o b i e p r z e m i e s z k u j ą. Górnika nie odstępuje myśl o myślach i zamiarach dyrektora, dyrektor nosi w swej głowie ciężar pracy górniczej. Jest w tej przeklętej dla obydwu stron zależności jakiś czynnik praprze-

kleństwa bytu. Człowiek tworzy dzieło, które daje mu wielkość w hierarchji pracy, ale jednocześnie staje się niewolnikiem tego dzieła. Robotnik nienawidzi swej pieskiej doli, a przecie w obronie jej nie zawaha się w walce przed najcięższemi ofiarami. Właściciel czy dyrektor kopalni męczy się i gardzi całą tą wojującą z nim nędzą ludzką, a przecie ani chwili nie przestanie o niej myśleć, skoro z niej właśnie żyje.

Przyjrzyjmy się najpierw życiu robotników. Obraz tego środowiska jest symbolicznym skrótem bytu ludzkiego wogóle. Przedewszystkiem sferowość i wiekuista formuła hierarchji. Pracownicy rozmaitych kategoryj i specjaliści stanowią specjalne klasy. Zróżniczkowanie charakterów jeszcze większe.

Wcielenie żałosnej, wzruszającej ofiary swego trudu to Szymczyk. Ten człowiek oddycha, myśli, czuje, żyje węglem — jest częścią składową kopalni. Poniży się do najokrutniejszego upokorzenia, aby się nie dać oderwać od podziemi węglowych — broni prawa do pracy, bo praca to jego ojczyzna. Martyzel to dusza Szymczyka, przekształcona kulturą umysłową w gatunek półapostoła. „Wilk strajków westfalskich" ma naturę baranka bożego. Mimo całą książkową uczoność i pozorną umysłową niezależność, zrośnięty jest z macierzystą glebą niewolniczego trudu, z którego wyrósł, i będzie nawet w święta czcił pracę w kryjomem schodzeniu do kopalni. Tam jest sobą i u siebie. Duś — to duch buntu i przemiany, wieczny fanatyzm młodości, płonącej w naturze człowieka na podobieństwo tych wiecznych ogni, które każdej chwili grożą kopalni wybuchem. On to ubija pianę komunizmu, dynamiką dumy stanu robotniczego raz po raz policzkuje deptaną godność górnika. Supernak — nieodłączny zdrajca sprawy, służalec podły i sadysta, wystrojony w maskę żarliwego szermierza i prawie mistyka w orszaku księdza Kani.

A teraz arystokracja robotnicza. Więc najpierw sam bóg socjalizmu, leader Mieniewski — zjeżdżający sleepingiem w tę dolinę rozpaczy i ubóstwa, ofiarą tragicznego krasomówstwa chcący wylepić szczerby, które głód i choroba wyrąbały w solidarności i posłuchu jego armji proletarjackiej. Więc poseł Zagłębia Drążek, karjerowicz ideologji socjalistycznej, na karkach brutalizowanej masy budujący sobie wygodną „proletarjacką" emeryturę na przyszłość; więc wreszcie sentymentalny sekretarz Koza, języczek u wagi intryg socjalistycznego zarządu, pożerany

sentymentalnemi burżuazyjnemi apetytami, proletarjacki biurokrata.

Walki w łonie tego świata — to arcyplastyczny wizerunek krzyżujących się interesów — to mała arena nienawiści, podejrzeń i podkopów wielkiej polityki. Komunizm szczerzy zęby do sytych twarzy socjalistycznych, raz po raz wyrywa z łona zorganizowanych zdesperowaną ofiarę głodu i poniewierki, i tworzy własną utajoną armję, nic do stracenia nie mającą. Widzimy więc w tej gromadzie nędzarzy rozdział na „burżujów" i wydziedziczonych — tu, gdzie zdawałoby się powinna panować solidarność cierpiących mroków. Różnice losu i charakteru — właśnie owa intymność ludzka — wyłamują ze zwartego szeregu pozornie jednolitej postawy wobec kapitału.

A teraz wejrzyjmy w zakamarki „kapitału". Wejdźmy do pałacu dożów, stanowiących o bycie i niebycie plebsu. Więc najpierw rodzina Kostryniów. Gromowładny dyrektor Kostryń — przedmiot strachu i nienawiści, satrapa doli robotniczej — sam sługa wyższych od niego potęg kapitału. Jest w tej postaci jakiś djabelski aparat zmysłów, które mu zastępują serce i mózg, a z których pomocą myśli, węszy, roznamiętnia i wzrusza siebie. Jako charakter jest pysznie rozłożony w elementach psychicznych, których suma daje klasyczny profil „drobnego biesa". Są w nim, podobnie jak w Knote i Coeurze, rysy psychiczne tak przeszywające, że zdawałoby się, iż autor restauruje perwersyjność w ramach normalności dla wydobycia całej patologji dotychczasowej normy życia.

Stosunek Kostrynia do generalnego dyrektora Coeura jest odbiciem stosunku szpicla Supernaka do tegoż Kostrynia. Będzie mu złorzeczył i będzie się modlił do niego. Męczy się, żeby nie ugryźć ciążącej nad nim łapy tego obcokrajowca, a przecie oddałby mu córkę rodzoną, żeby ta ręka układała się w jego własnej w przyjacielskim uścisku. Bo Coeur, wedle intencji autora, ma tu wyobrażać demonizm kapitału. Niewiadomo skąd pochodzi i dokąd zmierza. Jest w tym człowieku irracjonalna psychologja pieniądza, jest lubieżność i okrucieństwo, chwilowo popasającego na lądzie, korsarza. Zagłębie z jego skarbami, robotnikami i dyrektorami jest tylko ziemią podboju dla niego. A przecież i on, który rozdusił chore ręce Szymczyka, zostanie przybity twarzą do ziemi, na której żeruje; i on zostanie na chwilę

ogarnięty czarnemi skrzydłami wewnętrznego życia kopalni, gdy zgubiony w podziemiach, odnajdzie swoje życie w ramionach Martyzela.

Brutalna pasja, z jaką Kaden tworzy ludzi, częstokroć sprawia, że te laboratoryjne eksperymenty charakterologiczne stają się oddzielnemi całostkami w powieściowej całości. Niezawsze jest tu miara, często zalewający barok — ale zawsze ogromna siła ekspresji, żyjącej jakby własnem życiem.

Oba te światy — tak wrogie, a tak bliskie sobie! I w świecie kapitału i w świecie pracy święci się ten sam los ludzkiego istnienia, który ściga człowieka bez względu na ochronne mury hierarchji, stosunków i dobrobytu.

Co łączy tych ludzi — mimo wszystkie przeciwieństwa? Ziemia i jej warsztat pracy — kopalnia.

Rzecz.

Rzecz pracy człowieka lub rzecz wynalazku człowieka — większa od człowieka. Tu, u źródła twórczości, dla której jedni ofiarują swoje znoje, a inni swoją wiedzę i środki materjalne — schodzą się wyzyskiwacze i wyzyskiwani, posiadacze i wydziedziczeni, fortuny i nędze, miłości i nienawiści.

Ze świadomości, jaką rodzi tragiczna beznadziejność trudu, biorą początek wzniosłe ekstazy religijne ks. Kani, przeobrażenia duchowe masażystki Knote, cyniczne morderstwa i prowokacje Supernaka, rewolucyjne rycerstwo Dusia, wreszcie akcja Tadeusza. Zło i dobro ludzkie rośnie w ogniach i dymach tego życia, staje do walki o nowego człowieka i nowe warunki pracy.

To samo zresztą w świecie kapitału.

Rodzina Kostryniów — jest tylko obyczajową agendą jarzma kopalnianego. Dusza Kostrynia rozpryskuje się kropelkami krwawych łez, aż do żałosnego, zwierzęcego serwilizmu, gotowa w chwili kryzysu do wściekłości wobec Coeura. Jego żona, pogardliwie traktowany, bezwolny „medaljon", jednem brutalnem szarpnięciem Coeura zerwana zostaje z piersi mężowskiej, a Zuza, parodja nowożytnej Salome, zgniliznę moralną domowego ogniska pomści w erotycznych perwersjach ze współczesnym Herodem, Coeurem. Wreszcie sam Coeur, międzynarodowy, wysokiej klasy hochstapler „duszy pieniądza" — człowiek symbol, bez wiary, bez narodowości, bez rodziny, bez serca, dźwignia

i oręż materjalizmu — zginie przecie wraz z zagładą kopalni, pożarty przez ognie, które sam prowokował i rozpalił.

Podziemie kopalniane, jako realistyczny symbol ciemnych głębin życia, żyje więc na nizinach i na wyżynach. Aby tych ludzi oczyścić z gazów trujących, trzeba wybuchu, katastrofy, jakiegoś dnia sądu, w którym żałoba pochyli bojowników kapitału i pracy we wspólnem drżeniu o sens życia, o podstawę bytu, o rację człowieczego trwania — o kopalnię.

I gdy moment ten następuje i rozpacz nędzarzy eksploduje wraz z pożarem szybu, gdy zakulisowe plany zbrodniczej dyrekcji, uprzedzając przygotowany przez komunistów strajk, podrzucą klasie robotniczej — potrzebne jej do taktyki rewolucyjnej ofiary z żywych i umarłych, — zaczyna się ze zdwojoną energją walka dwóch największych, omijających się dotąd wrogów.

Na scenę, oświetloną łuną katastrofy, występują: wyrachowany geszeft i prostolinijna, naiwna prawość — poseł Drążek i Tadeusz.

Drążek, szachowany dotąd w swych posunięciach z jednej strony wyższą władzą partyjną, z drugiej akcją komunizmu — chwyta w lot kolosalny zysk, płynący z nieszczęścia górników. Wszystkie talenty tego klasycznego dorobkiewicza proletarjatu, cały zapas energji i rutyny, wykutej w zakulisowych szacherkach, cała tresura cynizmu organizacyjnych, przed ogółem ukrytych, zabiegów partyjnych, daje mu wreszcie długo marzone, świetne pole popisu. Drążek staje się reżyserem tragedji, z której dochód moralny ufunduje ostatecznie jego karjerę.

Z drugiej strony zjawia się Tadeusz, poprostu człowiek. Tu, w osadzie górniczej — nie na wojnie — rozkwita dramatycznym blaskiem jego męska młodość, tutaj ten były żołnierz niepodległości staje oko w oko z nowym, stokroć groźniejszym wrogiem, z planową odwieczną kolonizacją ucisku, wyzysku, demagogji.

Świadomość planów konstrukcyjnych pozwoliła autorowi wytrzymać do ostateczności moment wprowadzenia tego człowieka w kłębiący się koło jego miłosnego życia obłęd walki socjalnej. Tadeusz początkowo wybiera tylko własne, jakby na niego tu czekające dobro z tego ogniska namiętności zbiorowych — Lenorę. Poprzez wiry i rafy akcji, Tadeusz, syn arysto-

kracji partyjnej, gruntuje swoje losowe pobratymstwo z córką proletarjackich parjasów. Wiążą się ci dwoje poprzez wszystkie różnice najgłębszem — miłością namaszczonem — człowieczeństwem.

Ta miłość wprowadza Tadeusza w podziemne siedlisko gminy górniczej, do kopalni. I tutaj z beztroskiej energji jego młodości rodzi się zatroskany do bólu żywioł woli. Jaskiniowe warunki życia budzą w chłopcu tę prostoduszną i szlachetną naiwność, która odrazu gotowa jest cały świat na nowo przerobić. Budzi się w nim w tych ogniach nienawiści, oszustwa i kamiennej niewoli — człowiek, nie znający rozdziału między myślą a czynem, z wolą ofiary, sądu i kary.

W postaci tej koncentruje Kaden ideę przewodnią utworu. W osobie Tadeusza kompensuje łajdactwa i nieszczęścia zbiorowego życia. Z takim mozołem barokowej charakterystyki gromadzone błoto istnienia na wielkich i małych odcinkach bytu, cała skala groźnych charakterów—znajduje swoje kompozycyjne rozwiązanie w odwadze i prostocie Tadeusza, idącego bez sztandaru, bez programu partyjnego, ale zato z sercem nalanem krwią wzburzonego miłosierdzia — po zwykłą, brutalną, codzienną sprawiedliwość, po wymiar kary za zbrodnię.

Proces dojrzewania tej duszy raz po raz ukazuje autor pośrednio w przeżyciach innych osób. Efekt czynów młodzieńca przygotowywany tu jest w różnych sytuacyjnych i charakterologicznych planach. Więc metamorfoza podnoszącej się z ohydnego dna Knote do wyżyn zapamiętałego, niemal ślepego mistycyzmu; więc dostojność patrjarchalna Martyzela, apostoła ludzkiej godności w życiu partyjnem; więc deptana na każdym kroku męka nieszczęsnego Szymczyka, więc żywe bohaterstwo i żywe poczucie braterstwa komunisty Dusia; więc ofiara łamiącej walki wewnętrznej ks. Kani; więc wreszcie miłosne dobro nieskażonego serca Lenory — oto, w ramach konstrukcyjnego ujęcia, powolne etapy rodzących się przemian, których finalizacją będzie udział Tadeusza w akcji ratunkowej, jego rozpaczliwy strzał w stronę ciemiężców, jego rozmowa z ojcem, wreszcie jego płacz dziecięcy po stracie Lenory.

Forma powieści przypomina budowę symfonji. Zaczyna się od niezwiązanych pieśni solowych romansu Tadeusza z Lenorą, wkracza poprzez charakterystykę postaci i scen (ekspozycja)

w proces zmagania się ludzi i spraw, w którem to zmaganiu, szczególnie w potężnie odtworzonej scenie wybuchu, obraz istnienia przybiera formę działania anonimowych mocy.

Ta anonimowość epickiej burzy obrazu zostaje jednak przetworzona na liryczne, pojedyńcze głosy. Rozprawa epicka tych dramatycznych przebiegów rozstrzygnięta jest ostatecznie między ojcem i synem, leaderem Mieniewskim a Tadeuszem. W dialogu tym padają słowa sądu nad całą akcją społeczną, zbroczone serdeczną męką cierpiącego człowieka — człowieka, — od którego wszystko w życiu się zaczyna, i na którego dziele wszystko się kończy.

Należy uświadomić sobie, że mamy w powieści tej do czynienia z dramatem, który nas burzy, odpycha, zmusza częstokroć do walki z treścią książki, ponieważ stajemy tu w obliczu obnażonej rany w naszem własnem wnętrzu. Bolesność odkrytych przez autora spraw staje się miarą odpowiedzialności jego pisarskiego czynu.

Kaden zademonstrował w „Czarnych skrzydłach“ fakt, że oprócz zewnętrznych zaborów są i wewnętrzne, że walka o wolność życia nigdy się nie kończy ze zdobyciem terenu, na którym można swobodnie gospodarować, że oprócz zewnętrznych kajdan nosimy i wewnętrzne w zbiorowem i indywidualnem życiu, słowem, dzieło to jest potwierdzeniem mickiewiczowskiej prawdy, że wolność nie jest rezultatem, lecz procesem, i że pojęcie ojczyzny wiąże się z pojęciem walki, bowiem gdziekolwiek toczy się walka o istotną wolność, toczy się walka o ojczyznę.

Zdobycie niepodległości w oczach Kadena stało się startem ponownego natężenia mocy walczących. Problemat własnej państwowości nie mógł się zawrzeć w samej obręczy praw, które miały regulować życiem narodu; problemat ten winien być odskocznią do coraz lepszych praw. Podobnie pojęcie zewnętrznej swobody politycznej nie może stać się tamą dla rozwoju innych dziedzin życia, przeciwnie, wola nieustannego rozrostu zaczyna tu być normą bytu. Nieprzerwane ścieranie się żywiołów staje się pulsem potwierdzającego się w „swojem jestestwie“ życia. Koncepcja bytu wyraża się w rozpoznaniu jego ciągłości, a ciągłość — w dynamice rozwoju. Aby jednak stanąć w postawie bojowej, trzeba prawdzie „spojrzeć w oczy“, trzeba ją ujrzeć w rozjątrzonej postaci, w postaci płomiennego dramatu. Kaden

gwałtem zmusza czytelnika polskiego do wzięcia odpowiedzialności za los utajonego dotąd (w literaturze) życia nowej Polski, której ciężar stał się w tej książce przedmiotem jego pisarskiego sumienia.

W „Mateuszu Bigdzie“ stajemy w obliczu jakgdyby pierwszych kołodziejów odrodzonej ojczyzny. Wstrząsające uczucie polskiej samodzielności na polskiej ziemi obudziło znagła wszystkie tej ziemi żywioły, instynkty i tłumione wiekami prawa. Nie dla wszystkich była wolna Ojczyzna „męką żywota“, dla olbrzymiej jednak większości stała się nagle wydartym historji — łupem. W procesie tego błyskawicznego narastania głodów, pretensyj, egoizmów i praw, obserwuje się niemal przyrodniczą ekspansję. Ekspansję, dla której ojczyzna stała się terenem ideowych i stanowych porachunków i zdobyczy.

Żaden z powojennych polskich pisarzy nie zwrócił w tym stopniu uwagi na ów pozorny paradoks polskiej niepodległości, mianowicie — na codzienność.

Czem była ta rzeczywistość i co w niej dojrzał pisarz? Albo: czem się nam wydawała, a jaką była w swojej wewnętrznej istocie?

Wydawała się terenem pospolitej codzienności, w istocie zaś była teatrem walki o władzę, wyścigiem długo tłumionych apetytów.

W „Bigdzie“, jak i w innych utworach, chodzi Kadenowi o wykrycie zatajonej w życiu codziennem — grozy. O wyzwolenie tych podświadomych elementów, które nurtują w psychicznych pokładach ludzi lub procesów życiowych i stanowią o prawdzie bytu. Ujawnione przez pisarza nurty okazują się wewnętrznem piekłem, w którego ogniach spala się każdy fałsz, każda poza, każda, choćby nieświadoma, maska uczucia, myśli, czynu, gestu. Maski te zrywa autor z oblicza zarówno zbiorowych jak i indywidualnych przeżyć, wdzierając się arcyzmysłową dociekliwością w ukryte podwójne, czy potrójne dna duszy. Owe dna duchowe to już prawie fizjologiczna maszynerja prainstynktu życia. Puszczona w ruch, rozsadza codzienną formę egzystencji. Pod ciśnieniem wyzwolonych w człowieku sił następuje typowa dla charakterologji Kadena deformacja przyjętej przez nasze wyobrażenia normy psychicznej człowieka,

którego autor każe nam obserwować od strony nieoczekiwanych, tajemniczych kulis indywidualności. W ten sposób owa rzeczywistość, którą poznaliśmy i przeżyli pod presją potocznego, codziennego realizmu zdarzeń, obnaża nam teraz swój wewnętrzny, psychologiczny realizm. I tu tkwi olbrzymia zasługa twórcza. Owo dźwiganie na poziom zmysłowej plastyki nieobliczalnych możliwości w płaszczyźnie zwykłego, pospolitego życia. Kaden dochodzi do niesamowitych efektów w tym procesie kontrastowania ograniczonych codziennością form bytu — z nieograniczonością zawartych w niej żywiołów.

Kto z nas przypuszczał, że za kulisami wystąpień politycznych paliły się takie ogniska namiętności, że czyny, umowy, zmowy i cała gra społeczna pojedyńczych osób i grup partyjnych podminowana była takim dynamitem wewnętrznych walk, takim ponurym patosem samożerstwa, takim wreszcie despotyzmem żądzy posiadania? Dowiedzieliśmy się o tem od Kadena. Nie znaczy to bynajmniej, że tak właśnie to się działo na arenie politycznej, podobnie jak nie da się stwierdzić, czy przeżycia osobiste, obyczaje i puls uczuć takiej Zuzy, Kozy, Tadeusza i in. odpowiadają jakimś autentycznym postaciom. Utwór nie jest reportażem. Autor wykrywa tu nie to, o czem wiemy, lecz co było m o ż l i w o ś c i ą politycznego czy osobistego życia.

Nie myślało się o tem, że w Niepodległej Polsce tak tragicznie zaznaczy się sprzeczność społecznych i socjalnych interesów, że do ostatnich chwil niewoli jednolity front narodowy naładowany był tak potwornemi rozbieżnościami, i że właśnie trzeba było... tego cudu wolności, aby utajone jady parweniuszostwa rozlały się tak nagle w organizmie społecznym. Okazało się jednak, że głód życia realnego silniejszy był od przykazań polskiego mesjanizmu. Ileż to pokoleń czekało w idealistycznej ascezie na tę realną doczesność użycia, ilu kapłanów i wieszczów toczyła żrąca wola władzy, zaszczytów i posiadania, ilu wreszcie dawało się tylko wygodnie ponieść fali ideałów, czekając, aż inni je zrealizują, aby w obliczu nowej rzeczywistości odczuć w sobie obcość a nawet wrogość.

Kaden bynajmniej nie oburza się wobec tych rewelacyj pierwszych lat niepodległości — on je tylko z całą naturalistyczną pasją i do samego szpiku życia przygważdża, obnaża — świa-

dom dialektyki dziejowej, wedle której nowe życie musi się rodzić w męce wewnętrznych sporów.

Krytycy, których kluczem do „Bigdy" było odgadywanie autentycznych modeli w bohaterach powieści, nie dostrzegli prostego a tak rozstrzygającego zjawiska jak głęboka solidarność twórcy z jego tworem, autora z bohaterem, mimo jaskrawych sprzeczności politycznych, które ich dzielą. Co ma wspólnego Bigda, Deptuła, Ciarach, Gruszka, Lachowski, Mieniewski, Drążek i inni z aktorami niedawnej sceny politycznej w Polsce? Pewne szczegóły zewnętrzne, kościec faktów i ról, rekwizytornia obyczajów, z których autor czerpał, jak z surowca, a w których podchwytywaniu znajduje osobliwy triumf plotkarstwo literackie. Gdzie w świecie niedawnej rzeczywistości politycznej odnajdziemy sobowtóra duchowego takiego Bigdy, wielopostaciową złożoność typu, w którym dusza i ciało stało się funkcją jednej woli — woli władzy. Zresztą z artystycznego punktu widzenia nie tak ważny jest ostateczny wyraz tej woli, ile skomplikowany mechanizm działających współczynników osobistego, rodzinnego, obyczajowego, politycznego i historycznego bytu. To samo możemy powiedzieć o innych figurach, których akcja obyczajowo-polityczna staje się dla autora tylko p u n k t e m w y j ś c i a do wżycia się w irracjonalne głębie psychiki, do ujawnienia najistotniejszego motoru postawy życiowej człowieka.

Naczelna postać utworu, chłopski wódz Bigda, wkracza na widownię historji z całym orszakiem swego sztabu, całą armją ludu i wszystkiemi taborami wielowiekowej krzywdy. Jeżeli jednak krzywda jest wielowiekowa, tradycyjna i w swoim długim rodowodzie prawie arystokratyczna, to wodzowie jej pełni są parwenjuszowskiego buntu i krzyku.

Jeden tylko Bigda posiada wrodzoną pańskość władzy, doświadczonej osobistem cierpieniem. Życie bohatera jest tu jakby skrótem chłopskich dziejów. Od poniewieranego wyrostka, poprzez nędzę fornalską i mozolne przedzieranie się ku własnym morgom, rósł, krzepł i dźwigał się ku swemu losowi. Zawarł w nim jakby los całego swego stanu. Jednak o niczem nie zapomniał i tem przenikliwiej wszystko przed sobą widział. Rysunek i charakterystyka postaci — wspaniałe. Tajemniczość Bigdy nie jest żadną dekoracją, raczej groźnym współczynnikiem jego psychiki. Wydaje się jakby dusza osiadła mu w szczę-

kach, które raz po raz zaciska dla tem potężniejszego poczucia się w „jestestwie swojem". Posiada swoją partję, swoich ludzi, swoje placówki i własną, wodzowską „miarę czasu", która skanduje rytm jego czynów i wielkiej politycznej gry. Ta to wewnętrzna miara czasu pozwala mu zachować niezawisłość i dystans nietylko wobec wrogów politycznych, lecz i wobec własnych partyjnych przyjaciół. Bigda jest w gruncie rzeczy wielkim samotnikiem. W sobie samym, jak każda wybitna indywidualność, nosi swoje plany, swój sztab i całe wojsko „swego ludu", wszystkie triumfy i wreszcie tragizm... ostatecznego upadku.

Prawą ręką tego wodza polskich Piastów jest Deptuła — demon szacherki politycznej, wspaniały komin, przez który wali i dmie potężny przeciąg życia — jadło, rozkosz, sprawy, ludzie, stronnictwa, „świństwo i polityka i cały humor świata". Mistrz kompromisu, giętki, prężny, o genjalnym węchu dla wszelakiej intrygi, pełen djabelskiego cynizmu i potwornej żądzy użycia — jest wcieleniem rozdętej, parwenjuszowskiej kultury, którą zadokumentował dwoma doktoratami i... rozwydrzoną swobodą obyczajów. Pomimo jednak tej arcyplastyki charakterologicznej Deptuły, na tle kolosalnej karjery tego nieporównanego pyskacza — jakby nowoczesnej inkarnacji Zagłoby — czuje się całą jego gatunkową niższość od ostro i oszczędnie wyrzeźbionego konturu Bigdy, całą podrzędność jego roli — wobec roli Mateusza.

Bigda bowiem niczego nie zapomniał, a pamięć, bezsenna pamięć tragicznej przeszłości, daje siłę jego mięśniom, szczękom, zębom i głowie. Deptuła zaś wymiata wszelkie o swej nędznej przeszłości — wspomnienie; urodził się dla życia w chwili, gdy się urodziła jego karjera. Ta świeżość politycznego instynktu gry dla samej gry czyni go, pomimo pozorów, figurą, nie ręką na szachownicy życia. Może posuwać się dalej, ale i może być zdjęty z szachownicy... Bigda zaś — ten — czuje się to — nie ustąpi, a jeżeli ustąpi, to wraz z całą szachownicą...

Pozatem spotykamy tu znane nam już z „Czarnych Skrzydeł" postaci. A więc wodza socjalistycznego Mieniewskiego, który nieuchronną koleją losu wykańcza swoją świetną rolę przywódcy na prezesowskim stolcu Banku Robotniczego, aby zbankrutować politycznie wraz z bankructwem finansowem banku. Spotykamy

pełnego naiwności, żałości i uroku, fanatycznego towarzysza, posła Kozę, ongiś sekretarza Zw. Górników w Zagłębiu, jak i wtedy, nieszczęśnie zakochanego w Zuzie; witamy się z pysznym typem małomiasteczkowego burżuja, przypadkowym socjalistą— Drążkiem, który w ogniu politycznej zawieruchy wije własne ciepłe gniazdko, oczywiście z gębą zawsze pełną krzywdy ludzkiej.

Ale nowe zagadnienia w nowem środowisku wprowadzają nas w nowy świat typów. A więc hr. Lachowski, magnat, uwikłany we własne bogactwa, jak inni w nędzę; potomek najstarszego rodu a w nowej Polsce politycznie najmłodszy, i w obliczu niezliczonych dóbr już nie posiadacz, lecz posiadany przez własne majątki. Lachowski — ongiś potęga i motor rzeczywistości polskiej — dziś bezwolna lalka w rękach aferzystów i karjerowiczów, którzy rzucają sobie nim i całą jego sędziwą tradycją, jak stawką w hazardzie politycznym, albowiem tym nowym ludziom potrzebna jest jego stara ziemia.

Wreszcie z większych figur — Strzęgorz — plenipotent Lachowskiego, przedstawiciel półarystokracji i półhonoru szlacheckiego, elastyczny, sprzedajny i służebny. Świetnie maluje psychikę tego typu przekonanie, że pieniądz jest duchem świętym i jedynym demokratą, bo każdy do pieniądza — symbolu posiadania — dąży, i że on — sprzedajny Strzęgorz — lepszym jest demokratą, albowiem problem demokracji to problem zależności i służby, a służby Strzęgorze zaznali od całych pokoleń— w przeciwieństwie do tej świeżej demokracji wszelakich Deputów, którzy z rewolucyjną pieśnią na ustach... wchodzą w obrożę kapitalistycznego poddaństwa.

Jedyną postacią bez tego podwójnego dna duszy jest Tadeusz Mieniewski, tragiczny bohater „Czarnych Skrzydeł". I tu zresztą również młodzieniec ten, pełen patetycznej prostoty i bezpośredniości, staje się przez pół ofiarą i przez pół okrutnem sumieniem partyjnych podstępów i afer politycznych. Nieszczęsny kochanek zmarłej Lenory, związany podświadomie nowem uczuciem z Zuzą Kostryniówną, zabójczynią tejże Lenory, idzie samotną drogą, wsparty twardą i raniącą wolą uczciwości — poprzez wszystko i poprzez wszystkich.

W przedstawianiu wątków i osób Kaden dochodzi do ostatnich granic ekspresjonistycznej zwięzłości. Zwięzłość ta, wyra-

żona w prostej, niemal potocznej mowie pozwala autorowi definjować życie nie drogą normalnego opisu, ale jakby poprzez proces bezpośredniego stawania się faktów, stanów i przebiegów. Życie samo charakteryzuje się pod jego piórem, bez żadnego pośrednictwa narracji. Dlatego to może ta prostota Kadena jest... taka skomplikowana i trudna .Wchodzi tu bowiem w grę, oprócz trudności samego tematu (dzieje współczesności!) jeszcze i ten arcyważny element, jakim jest współrzędność walki wewnętrznej autora z walką osób działających w powieści.

W każdej scenie i w każdym portrecie powieści wyczuwa się, że jednocześnie z bojem, który rozgrywa się między bohaterami, toczy się niemniej zażarty bój w duszy twórcy.

Aktywizując psychikę bohatera, aż do tragizmu, Kaden dąży do ujawnienia tego, co w charakterze człowieka jest najrdzenniej i choćby najcyniczniej ludzkie. Ale jednocześnie — jak już wspomniałem — aktywizuje autor i własną duchowość przez przezwyciężanie pewnych tradycyjnych popędów na rzecz nowej formy wyrazu.

Owe tradycyjne popędy, które Kaden w sobie zwalcza, to skłonność do liryzmu, który zazwyczaj w literaturze naszej rozmiękczał kontury typów, zamazywał kompozycję i skłaniał do zawierania łatwych i pocieszycielskich przymierzy z najcięższemi zagadnieniami życia. Ów zaś nowy wyraz — to natężona dążność do syntetycznego objektywizowania najintymniejszych doznań i równocześnie twarda wola rozbijania zbitych kompleksów psychicznych na najcieńsze włókna ludzkiej fizjologji. Kaden nigdy nie oszczędza swoich powieściowych postaci, ale i nie oszczędza siebie. Stawiając bohatera wobec spiętrzonej grozy wewnętrznych i zewnętrznych niebezpieczeństw, sam również zapuszcza się w niemniej groźne niebezpieczeństwo stawania oko w oko z najsurowszą prawdą życia.

Od „Łuku", poprzez „Generała Barcza", aż do wielkiego cyklu „Czarnych Skrzydeł", których „Mateusz Bigda" jest dalszym ciągiem — dostrzegamy nieustanną i bezwzględną akcję obnażania kulis egzystencji, odkłamywania ludzi i demaskowania zakrzepłych społeczno-obyczajowych szablonów.

Zachodzi tu pozornie skomplikowany a w gruncie rzeczy prosty fakt widzenia otaczającej rzeczywistości, jako sceny tea-

tralnej, na której ludzie wygrywają nie prawdę swoich pragnień i namiętności, lecz narzucone przez politykę i obyczaje role. Do każdej twarzy jakby przyrosła szminka fałszywych wyobrażeń o sobie, wyobrażeń, które w toku akcji powieściowej ulegają bolesnej konfrontacji z instynktem życia tych ludzi. W ten sposób rzeczywistość widziana staje się jakby przenośnią, którą Kaden rozbiera z dekoracyjnych rekwizytów, aby dotrzeć do innej, ukrytej. Nie jest to więc spokojne, epickie zbliżanie się do życia, które stało się tematem dzieła. Kaden podchodzi doń w drapieżnych skokach, zgóry przeświadczony, że świat jest wrogiem, którego trzeba atakować, zwalczać, pokonywać.

Przyczyną wielu nieporozumień i pospolitych niezrozumień pracy pisarskiej Kadena Bandrowskiego jest, jak mi się wydaje, nietylko to, że odważa się on na wartościowanie współczesnej rzeczywistości polskiej, wobec której brak nam filozoficznego dystansu, ale i to, że przezwyciężając formy realnego życia, przezwycięża jednocześnie i cały aparat tradycyjnych form ekspresji. W tem to łamaniu literackiej tradycji tkwi może największa obraza pięknoduchów dzisiejszej krytyki. Bo, że życie się zmienia, rewolucjonizuje, o tem każdy już płynnie rozprawia, w przekonaniu, że teoretyzowanie takie nie pociąga za sobą większej odpowiedzialności. Natomiast przewroty w dziedzinie artystycznego wyrazu, jako konkretne w sztuce objawy przemian rzeczywistości, budzą gwałtowny sprzeciw. Zmuszają bowiem do osobistego przeżycia tej rzeczywistości, słowem — do współodpowiedzialności za jej sens i charakter. A przecie z tego to wojującego stosunku do materjału płynie owa konieczność skrótów, stąd również ów ekspresjonistyczny naturalizm, jako środek demaskowania treści zjawisk. Naturalizm ów jednak tem się różni od realistycznej analizy z epoki pozytywizmu, że nie ogranicza się ani do zmysłowej formy zjawisk, ani do ich przedstawienia w obrębie powszechnej świadomości. Naturalizm ten ma charakter wybitnie syntetyczny, ponieważ ujmuje fakty zewnętrzne od strony ich psychologicznych sugestyj.

W ten sposób, tak charakterystyczny dla dzisiejszej literatury antypsychologizm i antyhistoryzm (który w prymitywnem rozumieniu wydaje się jednoznaczny z negacją psychologji i historji) znajduje w Kadenie pierwszego bodaj prekursora.

Antypsychologizm jest walką przeciw wzorom zbanalizowanej psychologji — o nową prawdę psychologiczną. Tę nową prawdę wydobywa się z głębszych, niż dotąd, a więc podświadomych elementów człowieka, które przeciwstawia się aktom świadomości. Stylistycznym chwytem tej demonstracji staje się właśnie — na jaskrawych kontrastach oparta metafora. Metafora jako środek rewelowania i jednoczesnego sprzęgania największych sprzeczności życiowych.

Cała powieść Kadena oparta jest na ujawnieniu konfliktów, zachodzących w stosunku człowieka do świata, jak i w stosunku człowieka do siebie samego. W ten sposób antypsychologizm łączy się z zagadnieniem antyhistoryzmu, ponieważ każdy niemal z bohaterów nosi w sobie historję: w nieustannem zmaganiu się potężnych impulsów teraźniejszości z ciężarem przeszłości. Walka staje się ogniskiem, rodzącem przyszłość. I to jest właśnie droga do przezwyciężania historyzmu, droga, którą przedziera się autor „Bigdy" ku nowej formie literackiego kształtu. Forma ta wyraża się w skokach niespodziewanych asocjacyj, układających się, jak powiedziałem, nie w jednolitym ciągu opowiadania, lecz w równoległych wątkach akcyj i dopiero suma tych wątków daje ową teatralną wizję życia, która jest treścią książki.

Ale jest jeszcze jedna zasadnicza sprawa, która wiąże się bezpośrednio z zagadnieniem psychologicznego realizmu kadenowskiej powieści i wogóle kadenowskich smaków psychologicznych... To problemat „czarnego" widzenia rzeczywistości, upodobanie w objawianiu ponurych, cynicznych cech ludzkiej osobowości. Problemat posiada dwa oblicza: naiwne i wielce wyrafinowane. Naiwność wynika z samego charakteru pretensyj do literatury, że nie spełnia roli podręcznika pełnego podniosłych i idealnych wzorów. No, ale w tym wypadku należałoby mieć pretensję do większości dzieł literatury świata. Wyrafinowana strona zagadnienia wiąże się ściśle z duchem najrdzenniejszych impulsów życiowych, domagających się ekspresji artystycznej. Otóż zawsze tam, gdzie twórca pragnie dotrzeć do największej głębi życia, staje w obliczu twardego, nieprzeniknionego i groźnego realizmu. Realizm ów, dzięki swojej wrogości, budzi właśnie najsilniejszą reakcję, prowokuje najmocniejszy odzew we wrażliwości artysty, mobilizuje wszystkie jego siły. Natura

ludzka, niestety, przywiązuje większą wagę do siły zła, niż dobra. Tem złem jest nietylko jawne i złośliwe łamanie dobra, ale wszelkie zjawisko, dla którego niema miejsca w systemie ustalonych wartości, a więc każde wykolejenie z normalnego toru, każda zmiana i przełom, które zagrażają naszym wrodzonym instynktom posiadania i osiadłości. Ból, wywołany złem, silniejszem jest uczuciem, niż radość z osiągniętego dobra. Zło często jest jądrem ludzkiej akcji, podstawowym elementem każdorazowej rzeczywistej współczesności, pobudką do ustawicznych przezwyciężań. Najbardziej katoliccy i ideowi pisarze, jak np. Mauriac, najświetniejsi są nie w pokazach cnoty, lecz, znowu niestety, w demonstrowaniu grzechu duszy i grzechu ciała swoich bohaterów. Sofokles, Dante, Szekspir, Balzac, Beaudelaire, Goethe, Dostojewski, Mickiewicz, Słowacki, Żeromski, Wyspiański — najwyższą miarę swego genjuszu artystycznego wcielali w etycznie negatywnych obrazach życia i prawie demonicznych objawach charakteru i woli swoich bohaterów.

Człowiek będzie się modlił do ideału, ale wybiera rzeczywistość, której ciężar gatunkowy jest ciężarem jego krwi.

Jeżeli chodzi o Kadena, to charakterologja jego nietylko ulega imperatywnym prawom każdego wybitnego realizmu twórczego. Kaden poddaje się nadto nadwyżce uczuciowej, jaką wywołuje reakcja wobec specyficznych warunków, w jakich rozwijała się literatura polska, programowo idealizująca, zasłaniająca, wybielająca. Ten moment należy tu podkreślić. Nad sprawami, strzeżonemi milkliwą pruderją pozorów w naszem zbiorowem i osobistem życiu, przechodzili dawni pisarze bardzo delikatnie do porządku dziennego, mając raczej na oku delikatność uczuć publiczności, niż prawdę widzenia twórczego. Tego rodzaju postawa da się łatwo wytłumaczyć obowiązkiem podtrzymywania jednolitego frontu narodowego, którego nie wolno było zamącać żadnym psychologicznym czy społecznym rewizjonizmem.

Literatura całego świata miała prawo szukać nowych prawd, szukać i błądzić w dążeniu ku nowym odkryciom, przezwyciężając dawne formy i sposoby widzenia rzeczywistości; w Polsce najwybitniejsze talenty hamowały swoje rewolucyjne zapędy, skupione dokoła dramatu niewoli. Zresztą i w tym jednostronnym zakresie przeżyć, każda śmielsza próba docierania do głębin

psychiki — narażona była na zarzut odstępstwa od wajdelotyzmu i tradycji. Jak tę tradycję demagogicznie i samozachowawczo pojmowano, wystarczy przypomnieć sobie m. in. ataki na Żeromskiego i Wyspiańskiego, których dziś w charakterze ułaskawionych fetyszów przeciwstawia się nowym „obrazoburcom". Powinniśmy właściwie do takich procederów przywyknąć, nauczeni ironją przemijania i ciągłego odradzania się potrzeb życia.

Potrzeby są rozmaite. Jedni stoją na straży nagromadzonego przez przeszłość kapitału kultury i radziby w spokoju do końca swej egzystencji czerpać z procentów; dla innych natomiast kapitał ów jest narzędziem przedsiębiorczego ryzyka w dążeniu do nowych zdobyczy. Każda współczesność jest właściwie terenem walk duchowego pasywizmu z aktywizmem, walk płodnych dla przyszłości, która nieinaczej powstaje, jak właśnie z takich zmagań wokoło spraw tradycji. Wojowali klasycy przeciwko Mickiewiczowi, wojowało niemal całe pokolenie literackie przeciw Słowackiemu; Kraszewski przeciwko Sienkiewiczowi, Sienkiewicz i Weyssenhoff przeciwko Wyspiańskiemu; tak niedawno jeszcze tępiono Żeromskiego, nie mówiąc o nagance przeciw Przybyszewskiemu i całemu szeregowi innych. Słowem — naszargano wiele świętości, które następnie wciągnięto do „kościoła narodowych pamiątek" z całym ceremonjałem należnego pietyzmu — jakgdyby nigdy nic. Czasy się zmieniały, ludzie się zmieniali i, co przedtem wydawało się zamachem na przeszłość, samo stało się przeszłością, jej ozdobą, sztandarem, punktem oparcia dla strażników tradycji. Tak tedy w każdej epoce twórcze nowatorstwo najpierw psuje krew a później jest uroczyście kanonizowane.

Galerja negatywnych charakterów w dziełach Kadena gruntuje w literaturze podwaliny rzeczywistości, oddaje jej groźną atmosferę w sposób bardziej dla życia wartościowy, niż blade widma pozbawionych krwi „ideałów". Siła ekspresji musi być oparta na sile życia, a siła życia to zawsze tragiczna wola walki. Bez niej każdy ideał jest fikcją.

Zofja Nałkowska należy do wyjątkowych zjawisk w naszej literaturze. Od pierwszego wystąpienia na terenie powieści po dzień dzisiejszy, mimo zmian tematycznych w jej utworach, mimo rozmaitych źródeł inspiracji, zachowała ten sam wysoki poziom artystycznego stosunku do świata.

Linją zasadniczą zainteresowań jest dalekonośny wydźwięk erotyki, jej tajemnicze związki z kompleksem obyczajowych, społecznych, narodowych i międzynarodowych warunków istnienia. Od naskórkowo-zmysłowych spraw życia kobiecego do wstrząsających dramatów duchowych prowadzi ta wola docierania do charakterologicznych zagadek istnienia. Ambicje autorki narzucają jej coraz trudniejsze problematy. Dziś instynkt twórczy Nałkowskiej doszedł bodaj do pełni swego rozwoju, dziś autorka ta, jak tego dowodzą powieści w rodzaju „Teresy Hennert", „Choucas", „Niedobrej miłości" — doprowadziła sztukę konstrukcji twórczej do poziomu, na którym z całą swobodą konfrontuje najintymniejsze doznania wewnętrzne z szerokiemi obrazami otaczającej rzeczywistości. Konstrukcyjność ta polega nietylko na sile organizowania życia w granicach ścisłej, surowej kompozycji, wykluczającej pomocnicze i popisowe komentatorstwo zdarzeń — ale przedewszystkiem na wydobywaniu nieoczekiwanych możliwości, wynikających ze stosunku człowieka do człowieka. Owocem tej arcywspółczesnej ciekawości artystycznej jest ustalanie dramatycznych wpływów podświadomości na życie świadome człowicka. Odkrycia te formują postawę duchową autorki, pogłębiają twórczy sceptycyzm wobec zracjonalizowanej psychologji życia. Tego rodzaju postawa wobec przebiegów życia ludzkiego jest niewątpliwie wysokiej hierarchji intelektualnej, wymagającej napiętej i subtelnej uwagi czytelnika.

Przeżycia miłosne, jako główny motyw twórczości Nałkowskiej, stały się artystycznem łożyskiem wszystkich jej zagadnień życiowych. Poprzez analizę triumfów i upadków erotycznych demaskuje autorka wielotwarzową istotę psychiki i jej stosunek do etycznych, narodowych i socjalnych zjawisk bytu. Oczywiście, kto się nie wżyje w ducha jej koncepcyjności artystycznej, ten nie rozpozna w powieściach Nałkowskiej perspektyw, które leżą poza anegdotą. Nałkowska operuje bowiem niezmiernie de-

likatnem narzędziem sugestji w podkreślaniu społecznych czy filozoficznych konsekwencyj opisywanych faktów. Owa sugestja, jako zasadniczy element stylu, związana jest ściśle z całokształtem techniki pisarskiej autorki.

Wynika to z rasowo - estetycznej nienawiści do wszelkiego banału, tak w stosunku do tematu, jak literackiego ujęcia. Następstwem takiego nastawienia, bo wypływającem bezpośrednio ze źródła organizacji artystycznej Nałkowskiej, jest mądrość selekcjonistyczna, dążność do ascetycznej lapidarności wyrazu w obliczu narzucającej się wielości świata.

Zofja Nałkowska pisze ukryta jakby za kulisami przeżywanej rzeczywistości. Pozostawia cały obszar sceny bohaterom. Wielka sztuka panowania nad rzemiosłem pisarskiem jest tu tarczą, chroniącą od pokus sprowokowanego przez nią życia i mieszania się do jego rytmu. Nałkowska zdaje się nie brać żadnego udziału w zdarzeniach opisywanego istnienia, cała zamieniona we władzę opisu, w którym fakty realne nabierają przedziwnie przejrzystej epickości. Technika kompozycyjna jest tu tak wysokiej klasy, że cały rozruch nieujawnionej przez autorkę namiętności życia przerzuca się na czytelnika. Surowy spokój w wycinaniu realnych form świata niepokoi i wzrusza. I jest w tem wzruszeniu typowo schillerowskie uzasadnienie estetycznego podziwu w przeżywaniu wielorakich etycznych zjawisk bytu.

„Choucas" dzieje się w nieobjętych granicach przyrody oraz w willi szwajcarskiej. Akcja występuje na dwóch szlakach: pierwszy — to przestwór odurzającej masy chmur, obłoków, zwisających na szczytach gór i spadających w głuche doliny; drugi— to hotel. Z dalekiego świata przybywają do oazy szwajcarskiej samotne kawki i samotni ludzie. Życie ptaków staje się subtelnym symbolem życia ludzkiego, jego dopełnieniem i poetycznym komentarzem. Odrazu w pierwszym obrazie utworu autorka sugeruje lejtmotyw całości. Zziębnięte, zgłodniałe „szuki" spadają na chwilowy popas na dobroczynną „galerję" balkonową, gdzie czeka pożywienie. Ukryta w pokoju autorka czyni spostrzeżenia i „charakterystyki".

Do hotelu zjeżdżają się chorzy i zdrowi różnych nacyj — cała „liga narodów". Zgłodniałe zdrowia, ucieczki lub wytch-

nienia po męczeńskich przeżyciach — ludzkie „szuki". Nałkowska czyni przepyszne migawkowe zdjęcia tej ludzkiej doli i niedoli.

Fabuły w pospolitem rozumieniu tu niema, albo raczej jest jej wiele. Każdy gość w tej willi jest żywą powieścią. Takich ludzi — szkiców powieściowych jest mnóstwo, każdy ma swoje granice, swoją własną „intrygę" życiową, niezależną od innych, a przecież czujemy głęboko utajoną więź, jednoczącą losy tych różnych, obcych ludzi we wspólnem przeznaczeniu.

Oczywiście na plan pierwszy występuje reżyserja tych fragmentów życiowych, pierwszorzędna zdolność zestrajania zbłąkanych rozbitków życiowych i ich spraw indywidualnych w minjaturowy obraz ludzkości, w jej bolesną, społeczną sprawę. Ale do tej koncepcji syntetycznej dochodzimy powoli, właśnie poprzez różnorodne etapy subjektywnych doznań w obliczu świetnie przeprowadzonej analizy charakterów i ras.

Jakaż jest idea utworu? Punkt wejścia w sztuce uzależniony jest całkowicie od punktu wyjścia, treść od jej ujęcia. Zasadniczem więc zagadnieniem jest problem formy, której istotna wartość rozstrzyga o wartości pochłoniętego przez dzieło materjału życia. Mierzmy więc i tu intencje kompozycyjne skalą wyników artystycznych, tem więcej, że forma ta, jako wypadkowa działających w zbiorowości sił społecznych staje się jednocześnie wyrazem odrzynającej się od reszty świata indywidualności twórczej. Tak pojęta indywidualność, ściślej indywidualizacja, jako droga wiodąca do uzmysłowienia uniwersalności zjawisk, jest objawem twórczym każdej pracy, ustokrotnionym do potęgi w dziedzinie sztuki. Tem się dzieje, że w odróżnieniu od genewskiej Ligi Narodów, w której zasiadają osobnicy w maskach politycznych, do salonu willi szwajcarskiej nad Rodanem schodzą się ludzie z twarzami obnażonemi a częstokroć skażonemi burzą osobistego przeżycia, poprzez które dostrzegamy fatalizmy całych ras, narodów, społeczeństw. W ten sposób Nałkowska przepuszcza polityczny los zbiorowości poprzez los pojedyńczego człowieka.

I tu, jak w teatrze genewskim, rozgrywają się partje między silnymi i słabymi, zawierane są sojusze interesów i sentymentów, i tu wreszcie poniektóry partner przybity ciosem wypadków dobywa głosu, pełnego bolesnej szczerości, zaprzestaje gry, odlatuje, jak „szuka" z „galerji", w otchłań śmierci lub

w palący blask sumienia. Niedola rozgromionej, wyrżniętej Armenji, chorobliwa duma wycieńczonej zwycięstwem Francji i dumna choroba zwyciężonych, żywotnych Niemiec, zdrowe, ćwiczone muskuły Anglji, bezsensowna krzykliwość neutralnej Hiszpanji — oto międzynarodowe tło, nad którem silni i słabi, zdrowi i chorzy, dumni i upokorzeni szukają dostępu do siebie, przedzierając się przez pancerze egoizmów, phyrrusowych triumfów i cierpień, wywleczonych z pałaców czy barłogów świata.

Wspaniała prostota w rzeźbieniu tej gry, jej kryształowa czystość i niepospolita nadewszystko skromność w wykończeniu rysunku jest najwierniejszem odbiciem mroźnej fantazji zimy na powietrznych, kryształowych ekranach szwajcarskiego krajobrazu. Zdarzy się przecież niejednokrotnie, że czytelnik zatęskni do ingerencji autorki, że zechce ją przymusić do walki, do rozpalenia ognisk na beznadziejnie śnieżnych polach, do rozgrzania lodowych szczytów artystycznego widzenia. To w trakcie lektury. Później ta pasja mija. Wszystko się układa w przejrzyste linje architektonicznej konieczności. Rozumiemy, że Nałkowska nie miała potrzeby wychodzić z ram swej neutralności. Namiętności ludzkie nie przez nią były podpalone — nie będą więc podsycane ani gaszone przez nią. Same się wypalają. Dochodzą swego kresu, wraz z kresem powieściowego widowiska. Mimo tej pozornie neutralnej postawy autorki, utwór pełen jest pesymizmu, który świadczy o tamowanem wzruszeniu w obliczu raniącej dysproporcji między losem człowieka a jego życiem wewnętrznem.

„Niedobra miłość“ jest świetnem studjum psychologicznem na temat tkwiących w „prawdzie“ — nieprawdopodobieństw.

Autorka poprzedza swoją książkę krótką rozprawką z dziedziny charakterologji, twierdząc, że jedynem określeniem charakteru danego człowieka — jest charakter innego. Gdyby nie ten drugi charakter, który demaskuje zatajoną treść pierwszego, człowiek mógłby przejść jakgdyby obok własnego istotnego życia. Wszystko, coby przeżywał, jako też obraz, któryby budził, nie byłby obrazem prawdy. Byłoby to istnienie w cieniu własnej indywidualności.

Ten wstęp teoretyczny nie wydaje mi się konieczny w obliczu następujących zdarzeń powieściowych. Ani jako teza

psychologiczna, ani jako czynnik artystyczny. Organizacja działających sił utworu posiada taką zwartą i samodzielnie określającą się wymowę faktów, że wyjaśniający ów komentarz może jedynie zamącić budowę artystycznego życia.

Przejdziemy tedy do analizy samego tego życia.

Kompozycyjnie rzecz podzielona jest na dwie części: potencjonalną i kinetyczną. W pierwszej autorka przedstawia swój świat w stanie zamaskowania. Jest to szczegółowa, niesłychanie subtelna charakterystyka ludzi, czekających na role. Jakgdyby garderoba, w której aktorzy szminkują oblicza ściśle według wzorów prowincjonalnego „z dnia na dzień". Ta sama warstwa szminki w postaci nieświadomości zaciera i rysy duchowe, aż do upodobnienia w beztwarzowości jednych ludzi do drugich. Młodość zlewa się ze starością, różnice charakterów wzajemnie dopełniają się w swoich wklęsłościach i wypukłościach. Jakieś tłoczące widmo bezruchu osiada na duszach i zatrzymuje życie w granicach biologicznych funkcyj.

Ogniskiem t. zw. intrygi jest dom pp. Słuczańskich. On, stary, zmęczony człowiek, całem istnieniem swojem usiłujący zatrzeć jakiekolwiek wrażenie istnienia. Ona — pani Renata — naiwnie zdziwiona samym faktem bytu, młoda, piękna mieszczka, pełna pretensjonalnych, śmiesznych wstydów, strugająca swe obyczaje małomiasteczkowego purytanizmu, na „wypada" i „nie wypada".

Pasierb jej, syn męża, z pierwszego małżeństwa, Justyn Sluczański — miły karjerowicz, służbiście tępiący wszelką namiętność, która nie ułatwia drogi na drabinie dyplomatycznych sukcesów, traktujący kobiety jako nieodłączny, ale dodatkowy przedmiot wzruszeń w atmosferze „śpiewu i wina". Wreszcie panna Mania Siesławska, zamknięta cierpieniem w zaklętem kole ubóstwa, szarpiąca swą bezużyteczną piękność świadomością nędzy.

Pół-myśli, pół-słowa, pół-gesty, stężałe w głupim szablonie oto jedyne łączniki między tymi ludźmi, tak samo, zda się, niepotrzebne, jak i oni sami.

I naraz ta senna, zastygła płaskorzeźba zaczyna ożywać. W szranki prowincji zjeżdżają ludzie wielkiego świata, albo raczej — świat wielkiej namiętności — miłość państwa Blizborów.

Agnieszka Blizborowa jest wcieleniem wszystkich uroków życia. Mądra, na miłości wykształcona radość życia tej kobiety elektryzuje fizyczne i psychiczne życie prowincji. Postać jej staje się szczytowym i świetlnym punktem łączności pomiędzy ponurą, zawziętą miłością męża, a szarem otoczeniem miasteczka.

Na tę rolę Agnieszki w kompozycji powieści należy zwrócić uwagę. Przyjdzie moment, kiedy gaśnięcie jej indywidualności rozpali utajoną indywidualność reszty działających osób, a dusza groźnego, wrogiego dotąd otoczeniu. Blizbora stopi się z tajemniczą duszą miasta w wybuchu nieoczekiwanych, wstrząsających możliwości.

Wtedy zacznie się druga część powieści — wyzwolenie energji kinetycznej w charakterach i ich wzajemnych stosunkach. Psychologiczny irracjonalizm sprowokuje konwencjonalną rację psychiczną. Ujawnia to się szczególnie jaskrawo w losie Renaty, która wchodzi w szranki nieświadomych sobie przeznaczeń. Ta cicha, skromna kobieta, nie tracąc nic ze swoich wstydliwych pozorów, staje się własnowolnym łupem grzesznej, destrukcyjnej miłości Blizbora.

Jest coś demonicznego w nieoczekiwanej rewelacji jej instynktów. Dławiona dotąd organiczna wola jej życia, staje się potęgą bez miary i granic, zwłaszcza w związku z tym ponurym partnerem — Blizborem, który każde uczucie przeżywa jak ciężką, pustoszącą chorobę.

Agnieszka, stworzona do wciąż rosnącego szczęścia miłości, Agnieszka, wobec której każda nieżyczliwość losu wydaje się obelgą — staje się naraz nieszczęsną ofiarą mężowskiej poniewierki.

Postać ta tak jest słonecznie postawiona, że cios, który ją degraduje, wydaje się tak samo przeciwny naturze, jak nagła, zachłanna zdobywczość erotyczna purytańskiej Renaty.

Oszczędność autorskiego wyrazu nadaje opisom tych spraw żywy wizerunek bezpośredniej akcji, a cała t. zw. beznamiętność narratorska, rzekomy chłód stylistyczny w stawianiu i rozwiązywaniu losów ludzkich święci tu ten rodzaj triumfu pisarskiego, który charakteryzuje się naturalnością przebiegu najnieprawdopodobniejszych niespodzianek życia.

Nałkowska jest jedną z tych pisarek, których wysiłek artystyczny zmierza do pochwycenia idealnej perspektywy. Istota

tego wysiłku polega na takim wymiarze odległości między wizją koncepcyjną zdarzeń a ich realizacją artystyczną, że odnosi się wrażenie, jakgdyby byt tych faktów powieściowych rozgrywał się niezależnie od jakiejkolwiek interwencji autorki.

Jasne jest, że ten gatunek wizji i w ślad za nią techniki, nie w każdym czytelniku znajdzie zrozumienie. Często zresztą Nałkowska nadużywa tej powściągliwości, zawsze jednak robota jej imponuje nieposzlakowaną czystością konturów i absolutnym brakiem wszelkiego kompromisu między sugestją jej własnej autorskiej woli a wolą życia jej bohaterów.

Ten rodzaj ustosunkowania się do tematu dowodzi pewnego fatalizmu w poglądzie na świat. Postaci literackie Nałkowskiej — ich charaktery — nigdy gotowe — zaczynają się stawać w miarę procesu działań i nigdy niewiadomo, do jakich dojdą konsekwencyj. Stąd właśnie owa trudność w organizowaniu dynamicznej, przejmującej intrygi; — trzeba tu bowiem jednocześnie z fabułą zewnętrzną modelować i duchowy kształt występujących osób, co jest pracą niesłychanie ciężką, ale jakże artystycznie odpowiedzialną.

Cała sztuka budownicza tego trudu pisarskiego oparta jest na zachowaniu proporcji między dwiema wartościami opisu: maskującego i rewelującego, albo na rozwiązaniu trudności: jak długo i w jaki sposób należy ukrywać przed świadomością bohaterów potencjały ich własnych możliwości, żeby wybuch działania nie zjawił się jak deus ex machina, ale stał się normalnym dramatycznym wynikiem wytrzymanego epickiego stosunku do tematu.

Czasem autorka zbytnio przetrzymuje tę nieświadomość losu swoich postaci, osłabiając nadmierną objektywizacją opisu ich bezpośredniość liryczną. Utwory jej jednak zawsze niepokoją zatajonym nurtem niewypowiedzianych prawd, rozszerzając pole i dobytek nawskroś nowoczesnej psychologji.

Utworem, w którym Nałkowska demonstruje nie fikcję intelektualną lecz surową rzeczywistość — jest rzecz p. t. „Ściany świata". Operacje psychologiczne dokonane na żywym niejako organizmie, w sposób niemal reportażowy, dowodzą pogłębiania się tragicznego stosunku do życia.

Książka zawiera kilka zlekka beletryzowanych wycinków z życia przestępców i przestępstwa. Ulokowane w nich zagadnienie zbrodni wiąże się ściśle z zasadniczą postawą Nałkowskiej wobec świata. Naczelną cechą tej postawy jest nieustanny wysiłek do komplikowania rzeczy zrozumianych, a więc do szukania wciąż nowych spodów psychicznych. Wynikałoby z tego, że autorce „Niedobrej miłości" chodzi tylko o dramatyzowanie intelektualnego stosunku do zjawisk. Ale w takim razie narzuca się pytanie: gdzie podziały się w tym stosunku wzruszenia pierwszych wrażeń, które poprzedzają proces rozumowego owładnięcia faktami? Gdzie uwięzły siły emocjonalne, owe czucia i uczucia, które pobudzają i ostatecznie krystalizują akt świadomości? Jakże rzadko brzmi w utworach Nałkowskiej motyw zdziwienia, rozbrajający ton ludzkiej, arcyludzkiej bezradności w walce z surowemi wymaganiami formy. Trudno wszak wyobrazić sobie taką strukturę duchową, choćby najbardziej mózgowo napiętą, w której jasna czy ciemna barwa z d u m i e n i a nie odegrałaby roli fermentującego czynnika w pracy myślowej.

Pytania te mają oczywiście sens retoryczny. Wynikają z rozpowszechnionego a z gruntu fałszywego mniemania, szczególniej u nas, że pobudką przeżycia artystycznego może być jedynie rozognienie uczuciowe, jako przeciwieństwo procesu myślowego, który rzekomo paraliżuje i wysztucznia porywy pisarskie. Dla uproszczenia wyobrażeń chętnie zapominamy, że wysiłek twórczy jest wysiłkiem całego organizmu, a jego wynik — wypadkową różnego kalibru i mocy nurtów wewnętrznych, a przedewszystkiem obrazem walki między tem, co nam jest z natury dane, a tem, co w nas jest możliwe.

Jeżeli więc poprzestaniemy na prymitywnym podziale duszy na uczucia i myśli, to chyba nie ulega wątpliwości, że w pracy artystycznej myśli się uczuciami a czuje myślami, oraz, że w obu wypadkach rozstrzyga pojemność i siła konstrukcyjna wyobraźni bez względu na jej wzruszeniowy czy refleksyjny charakter.

Reprezentacyjne cechy prozy Nałkowskiej, która c z u j e myślami, muszą być rozpatrywane od strony jej wewnętrznych przeżyć, gdzie przygotowany jest cały montaż sprawy pisarskiej. Sama czynność pisarska jest stylistycznym obrazem tych przeżyć, a nie ich procesem; ważne więc w jej opisie jest nie

tylko to, co w słowach przedstawiła, ale i to, czego nie napisała, czego każe się domyślać. Jest to, jak już zaznaczałem, forma wybitnie sugestywna, w pewnym sensie jakby umowna, nie dla każdego dostępna i różnie działająca. To bowiem, co autorka zrozumiała osobiście, uznaje już za powszechnie zrozumiałe, i wtedy już tylko zlekka i delikatnie zaznacza kontur przeżycia, w przekonaniu, że dłuższy, spowiedniczy na ich temat wywód obrażałby poczucie dyskrecji i ścisłości narracyjnej i stałby się banałem. Rzecz prosta, że często nazbyt rygorystyczna oszczędność przechodzi w skąpstwo, i Nałkowska w lęku przed szablonem „niedokarmia" czytelnika należną mu porcją treści. Taką wydaje się indywidualność tej techniki pisarskiej. Ale taka, jaką jest, posiada rzadką w polskiej prozie własność przenoszenia akcji z zewnętrznego terenu zdarzeń powieściowych w sferę życia wewnętrznego czytelników.

Ten spokój budzi niepokój. Czytelnik nie chce uwierzyć, iżby tyle tylko było do powiedzenia o tych dramatycznych sprawach, ile Nałkowska decyduje się o nich powiedzieć. Stąd tyle dyskusyj, czasem aż namiętnych, które powstają wskutek wyrafinowanej prostoty jej powieściowych zagajeń.

Książka „Ściany świata", jest bodaj najwymowniejszym tego przykładem.

Zawarte w niej opowieści i relacje możnaby potraktować jako prolegomena jej twórczości dramatycznej. Wypadki życiowe są tu właściwie nie opowiedziane, ale jakby steatralizowane, wypowiadają się bowiem faktem swego tragicznego stawania się, a nie analizą psychologicznych motorów. Występujące w tych quasi nowelach postaci demonstrują nam gotowy swój los i jego skutki życiowe. W samej więc postawie tych ludzi, w aktach ich czynów, w ich nieubłaganym i hieratycznym fatalizmie powinniśmy, jak w obliczu faktów scenicznych — szukać ogniw tego łańcucha przyczyn, które wpłynęły na nieuniknione tych ludzi przeznaczenie.

Centralnem zagadnieniem poruszonego tu tematu zbrodni jest przekonanie, że przestępca, czyniąc z innych ludzi swoje ofiary, sam jest ofiarą. Nałkowska, uchylając się od wyrazu potępienia czy litości, widzi w zbrodniarzu nieuchronną predestynację. Oczywiście opinja ta dotyczy przedewszystkiem t. zw. rasowych zbrodniarzy, t. zn. ludzi, którzy stają się narzędziem sil-

niejszej od nich władzy, jakby ślepymi wykonawcami patologicznej potrzeby okrucieństwa, a następnie tych, którzy zabijają z nieoczekiwanego dla siebie przypadku, zamroczeni chwilą namiętności, a więc popełniający zło w odruchu. I jedni i drudzy stają w obliczu dokonanej zbrodni, jak wobec obcego sobie świata, za który duchowo nie mogą wziąć odpowiedzialności, choć świat ten tkwił w nich, jako organiczna, nieświadoma możliwość. Gdy więc zostają skazani na karę więzienną całego życia lub większej jego części za jedną tylko chwilę odstępstwa, odczuwają, przed wszystkiem innem, straszliwą niedorzeczność sytuacji. Bo oto zakuto i zagrzebano całe ich życie w jeden ciemny tego życia moment, niemal zmuszono ich, by w zamknięciu więziennem zamknęli się na zawsze w atmosferze zbrodniczego odruchu, z którego chcieli się — poprzez zbrodnię — wyzwolić.

Mimo iż sprawy te ujęte zostały w najbardziej ostrożne relacje, ciężar ich zwala się na autorkę. Poruszone w swoich tajemniczych głębinach, wzbierają nieprzeniknioną irracjonalną grozą i niszczą najbardziej samozachowawczy dystans, jaki chciałoby się wobec nich zachować... aby móc na nie tylko patrzeć. Nałkowska tę postawę do ostatniej chwili chciała utrzymać. Nie mogła. I w tych właśnie momentach słabości, w poczuciu ludzkiej niemocy i bezradności, kiedy osaczona naturalnem bezprawiem zbrodni i społeczną niesprawiedliwością kary, wysila się, aby coś temu zaradzić, zgóry przekonana o beznadziejności wszelkiej pomocy — zaczynają się bolesne zwierzenia a r t y s t k i.

Czy są one liryczną ucieczką od twardego dramatu problemów? Od burzliwego żywiołu cudzego przeznaczenia? Być może. Przyparta tem cudzem przeznaczeniem do nagiej „ściany“ samotności, Nałkowska po raz pierwszy bodaj z taką szczerością ucieka od swej dojrzałości w okres młodości, „gdzie nic nie było nauką i doświadczeniem, a wszystko czekaniem, zapytaniem i niezrozumieniem“, ale przecie zaraz dodaje, mimowoli stwierdzając, że młodość ta była od początku pełna dojrzałego determinizmu: „Tak samo jest dziś, tak samo jest jeszcze raz“. Dodajmy — tak samo będzie zawsze.

Natura każdego z nas jest naprzemian swobodą i więzieniem, jednocześnie sferą ograniczeń i nieskończonych możliwości. Gdy więc autorka mówi o ścianach świata, które więzieniem

oddzielają grzech od cnoty, — w słowach: „to jest miejsce, w którem świat lokalizuje swoje zło, zamyka na klucz jego niebezpieczeństwo“ — wygląda to, jakby aforyzmem tym zamykała na klucz zdolność przezwyciężenia stanu rzeczy, w którym jedni (przestępcy) losem swym rzekomo okupują spokój reszty ludzi, biorą na siebie pokutę, jaką wszyscy właściwie powinni odbywać.

Zagadnienie odpowiedzialności, zawarte w tem zdaniu, nie zostało wyczerpane w sposób, który byłby ostatecznem zharmonizowaniem doli ludzkiej z postawą artystki. Autorka do tego motywu wróci w „Dniu jego powrotu“.

„Ściany świata“ — to bogaty materjał zgromadzony pod nową budowlę.

Marja Dąbrowska

„Noce i dnie“ to epos dnia codziennego. Epos ambitne i trudne, ogołocone bowiem ze wszelkich teatralnych napięć indywidualnego i zbiorowego życia. Klasyczny warunek motywu dziejowego od czasu do czasu pobrzmiewa w tym lub innym epizodzie przeżyć. Ale choć tak bliski jest sprawie rozgrywanej w powieści (rzecz zaczyna się w kilkanaście lat po powstaniu styczniowem), umieszczony został za kulisami akcji. Umieszczony tam jest świadomie, bo wpływ jego wedle przypuszczalnych zamierzeń autorki, występować ma w innej płaszczyźnie życia i w odmiennej, od swego rewolucyjnego objawu, formie rzeczywistości.

Zasadniczym celem utworu jest proces dźwigania powszedniej potoczności życia do poziomu głównej sprawy artystycznej. Wysiłek jest wybitny ze względu na spokój, opanowanie i jednakowo równe, flaubertowskie światło, które autorka rzuca na wszystkie szczegóły swojej kompozycji. Jest to bodaj największa — wśród szeregu innych — zaleta dzieła.

Marja Dąbrowska zademonstrowała tu rzadko spotykaną w powieści polskiej wytrzymałość duchową w obliczu drobnych zjawisk życia; umiała odkryć ich organiczną, rodową wagę na tle przeobrażeń osiadłości szlacheckiej w warstwę inteligencji, w drugiej połowie XIX w. Autorka wykazała niepospolity hart techniki, siłę osobistej prawie powściągliwości wobec wszelkich

pokus narracyjnego efektu, wyrzekła się blasków lirycznego współczucia dla opisywanej doli.

Niema potrzeby podkreślać, że w zgorączkowanem i uczuciowo niecierpliwem pisarstwie naszem jest to niezwykły fenomen literacki.

Wpatrzona w monotonję pożycia pary bohaterów, zaciekła się, aby w monotonji opisu odnaleźć najwyższą satysfakcję artystyczną. I dalej: dla uzyskania najszerszego rozpięcia obrazu powszedniości, wzgardziła atrakcją przygody, jakby umyślnie wykarczowała temat z wszelkich oryginalniejszych zdarzeń życiowych. Dla ascetycznej czystości rysunku odjęła utworowi tak naturalną dla powieści ozdobność fabularnej intrygi, a konstrukcję powieściową zredukowała do psychologicznej monografji powieściowych postaci.

Ale w obrębie tego ograniczonego obszaru dokonała autorka ciekawego wglądu w intymny i tajemniczy proces tworzenia się i rozrastania komórki rodzinnej.

Dwoje ludzi wiąże się małżeństwem. On z miłości, ona z rezygnacji, z nudy, pod presją materjalnego i moralnego przymusu. Pożycie ich podważone jest obronną postawą kobiety, która czuje się ofiarą swej lekkomyślnej decyzji. Barbara przeszła kiedyś zawód miłosny, więc... nie może darować Bogumiłowi, że się z nią ożenił. Życie ich jest uciążliwe, materjalnie wyczerpujące. Śmierć dziecka wytrąca kobietę z kolei dotychczasowych przyzwyczajeń. Barbara ciągle buntuje się przeciwko mężowi, uważa go za sprawcę swego złamanego życia.

Tak to wszystko wygląda jednak zwierzchu, na oko. Autorka zamierzyła b. trudne zadanie ujawnienia wspólnoty przeznaczeń pod kątem sprzecznych, ba — wrogich sobie duchów.

Wbrew jednak pozorom, Bogumił i Barbara to para kochanków. Miłość ich rozwija się w oryginalną, swoistą linję przeżyć. Jak wszyscy w świecie kochankowie, przejść muszą wszystkie etapy i próby współżycia — od klęsk śmierci ku życiu, od nieszczęść ku szczęściu.

Jak wszyscy walczący o siebie kochankowie, nie znają swojej do siebie miłości, ani całkowitej pojemności uczuć, ani ich charakteru.

Bogumił jest w tym związku wcieleniem równowagi, spo-

koju i pewności. Barbara — żywiołem kaprysu, ciągłego niepokoju wewnętrznego i nieporządku.

Zewnętrzne wrażenia zdają się mówić, że Bogumił kocha Barbarę, a Barbara jedynie wżywa się w tę miłość, raczej kocha miłość swego męża do siebie, niż jego samego. Wydaje się, że żona tylko ulega małżeńskiemu rytmowi współżycia i poprzez ten rytm przyzwyczaja się do męża, ale go w gruncie rzeczy nie kocha. Jest to złudzenie. Barbara równie silnie kocha Bagumiła, ale właśnie nie znosi, czasem n i e n a w i d z i ż y c i a, k t ó r e z n i m m u s i p ę d z i ć. I to jest najciekawszy problemat utworu, właśnie ów proces potykania się miłości Barbary o życie, które stworzył mąż. Sprawa wydaje się tem bardziej skomplikowana, że przecie Barbara była romantyczką, entuzjastką bohaterskiej ofiary i legendy, marzycielką takiego męskiego dzieła, jakie Bogumił w swojej młodości wykuwał.

Ale oto dojrzałość mężczyzny wydaje się zaprzeczeniem jego młodości. Gdyby Barbara od początku wszystko o nim wiedziała, gdyby go odrazu ujrzała w świetle własnych wyobrażeń o bohaterstwie, gdyby Bogumił wszystkie swoje straszne przeżycia opowiedział Barbarze, byłby może odrazu najdroższy i najbliższy. Legenda stałaby się życiem. Ale Bogumił był inny.

Wymowną ilustracją psychologji tego człowieka jest zestawienie dwóch momentów; jednego z okresu narzeczeństwa, drugiego z epoki małżeństwa, kiedy Barbara po śmierci dziecka popadła w całkowitą prostrację.

Oto podczas jednego z narzeczeńskich spacerów, kiedy przechodzili koło mogiły powstańców, Bogumił, na wzniosłe pytanie, czy wie, kogo kryje grób — odpowiada obrażającym uczucia Barbary, prawie bezmyślnym śmiechem. Później zaś, po stracie ich dziecka, Bogumił, jakby dla stwierdzenia, że i on „coś nie coś“ przeszedł, że jest człowiekiem i cierpiał — z trudem i wstydliwą męką wyjaśnia powody swego przed laty brutalnego śmiechu w obliczu mogiły. Okazało się, że śmiał się... ponieważ sam półżywy leżał w owem miejscu pod stosem trupów i tylko cudem nie został pogrzebany w powstańczym grobie. Wydała mu się ta przygoda później... zabawną, więc się śmiał. A przecie i teraz wyznanie to uczynił tylko dlatego, aby żonę ocucić z rozpaczy — obrazem innej, przypadkowo przez siebie przeżytej.

Nie objawił odrazu swej wewnętrznej wielkości, tylko powoli, mozolnie rósł w duszy Barbary. Chodziło mu nietylko o zdobycie Barbary, ale i o utrzymanie jej przy sobie. Był jednym z tych, którzy posuwają się i tworzą wśród największych ciężarów, a nie czują ich; nigdy też dla przypomnienia sobie doznanych ciosów i odmierzenia drogi, którą przebyli, nie odwracają głowy wstecz. Bogumił każde warunki egzystencji traktuje jako naturalne, a potrzebę przebrnięcia i przezwyciężenia ich, jak naturalną konieczność. Bogumił jest z rasy budowniczych i organizatorów. Harmonja czynników psychicznych jest źródłem jego mądrości, a mądrość podstawą prostoty, której nieprawdopodobny rozmiar wstrząsa, irytuje, ale i obezwładnia.

Dnie groźnej rzeczywistości powstańczej przeżył bez poezji, bez nastawiania wyobraźni na wysiłek, jaki spełnia. Zamiast wyolbrzymiać tę wyobraźnię świadomością przeżyć i pobudzać niemi poczucie wartości osobistej, uważał, że powoływanie się na te czyny byłoby czemś w rodzaju nadużycia moralnego, ponieważ samo powstanie traktował jak rzecz powszedniego obowiązku. Nie uważał się za bohatera dlatego tylko, że musiał walczyć. Bogumił nie szuka walki, albowiem ciągle walczy. Walka jest normalnym rytmicznym objawem jego stosunku do świata.

Gdy powstanie upadło i trzeba było życie zaczynać na nowo, Bogumił podniósł się z nizin i dalej wojował na nowym terenie. Naród zapadł się w nową niewolę, ale on czuł się zwycięzcą, bo najsroższe nawet klęski nie wytępią w nim woli życia, potrzeby mocowania się, organizowania. Zagadnienie walki jest dla niego bezpośrednim, zwykłym impulsem pracy. Posiadał dar rozbrajania każdego wroga i każdej trudności samem przystąpieniem do jej opanowania.

Rzecz jasna, że ten pozornie tak idealnie prosty człowiek był przedmiotem ostrych nieporozumień w życiu Barbary. Sposób rozumienia i realizowania bytu, który wniósł w życie Barbary, stał się, jak wspomniałem, przeszkodą w jej miłości do niego. Kochała go, a nienawidziła jego trybu bycia. Czuła, że jego prymitywizm jest głębszy od jej rozognionych uczuć i myśli, od całego bovaryzmu jej prowincjonalnej egzaltacji. Poddała się odrazu instynktownej pewności, że Bogumił wniósł wkład miłości nietylko za siebie, ale i za nią. Nieświadomie też czuła, że aby dojść do własnego wyrazu uczuć, musi ciągle wojować z mę-

żem, musi go atakować i nawet krzywdzić, w ten bowiem tylko sposób — poprzez ciągłe niesprawiedliwości i wyrzuty sumienia — zazna bolesnej szkoły życia, która ją wzniesie do jego poziomu.

I oto na przestrzeni 400 stron I-szej części tego 4-ro tomowego cyklu, jesteśmy świadkami tworzenia się i ustalania form rodzinnego życia. Terenem tego borykania się o normę i dobro współżycia jest, jak się rzekło, drobiazgowe monotonne „z dnia na dzień" Pod tym względem Dąbrowska pierwsza bodaj wcieliła prawdę znanego wszystkim pierworodnego typu życia w artystyczną prawdę sztuki. Wielkie troski małej skali życia, obraz kształtowania się biologicznej jedności z różnorodnych czynników psychicznych.

W następnych tomach, w „Wiecznem zmartwieniu" i „Miłości", Dąbrowska rozszerza teren akcji. W grę wchodzą nowe wątki zdarzeń na tle rozgałęzień rodzinnych, obyczajowych i miłosnych. Życie małomiasteczkowe z urbanizującym się żywiołem ziemiańskim, dalekie, zlekka sparodjowane tendencje pozytywistyczne w formie działalności społecznej p. Michaliny oraz dyskretnie markowanego groszoróbstwa. Cała ta praca organiczna odbywa się w dość ciasnem kole rodzinnem. Główny jednak ciężar powszedniości obarcza Bogumiła i Barbarę. Troski tej ostatniej ciągle płyną ze źródła jej wytrąconej z torów romantycznych psychiki — a wcale nie z racji kłopotów gospodarczych. Kłopoty są tłem bytu Bogumiła.

„Wieczne" zmartwienie Barbary przelewa się jednak nadmierną drobiazgowością i przesada ta — życiowo normalna i możliwa — w płaszczyźnie artystycznej wydaje się trochę nienormalna i raczej osłabia, niż wzmacnia wewnętrzną prawdziwość typu. Cierpiętnictwo jej, jako objaw urazu psychicznego, przycicha wprawdzie — co jest przenikliwie zaobserwowane — w obliczu istotnych zmartwień a wybucha szeregiem nieposkromionych pretensyj i skarg w okresie, kiedy Barbara nie ma faktycznych do tego powodów. Na tle takiego ujęcia jasnem się staje, że autorce chodziło bardziej o spotęgowanie drobnoustrojowości samego lamentu tych poromantycznych czasów, niż o charakter postaci. Ale tendencja owa— o ile była świadomym zamiarem Dąbrowskiej — miejscami dezorganizuje indywidualność Barba-

ry, nadużywając logiki jej życia duchowego na rzecz logiki eksperymentu.

Stosunek do dzieci podkreśla charakter Barbary. Jest ona wobec nich — mimo troskliwości i zaaferowania — równie bezradna jak wobec męża. Możnaby powiedzieć, że Barbara żyje jakby na krawędzi realnego i wyobraźniowego życia. Pionami realizmu są mąż, dzieci, gospodarstwo, dalsza rodzina oraz mętna wizja spraw narodowych. Barbara wspiera się na tych pionach, ale w gruncie rzeczy żyje głównie nerwowem życiem wewnętrznem, którego zasadniczą sprężyną jest nieokreślone, lecz dojmujące uczucie zawodu. Barbara uważa się za pokrzywdzoną przez los, wyobraźnia jej nieświadomie pracuje na temat tych możliwości życiowych, któreby mogła z siebie wyłonić, gdyby los inaczej się ułożył. Jednocześnie przecie, w trakcie podniecania się tajonemi żalami, powoli przyrasta do realnych warunków rzeczywistości. Z tego oto więc przechodzenia od konkretności dnia powszedniego w sferę wyobraźniowych pretensyj do losu — wynika niepokój duchowy Barbary, jej histerja, brak równowagi. Barbara łakoma jest zmartwień, sama je prowokuje, albowiem ten stan rozdrażnienia daje tej biernej kobiecie złudzenie aktywności życiowej.

Inaczej z Bogumiłem. W przeciwstawieniu do Barbary tłumi on, pomniejsza i unieważnia każdą okazję do podniety. Posiada niepospolite wyczucie ważności życiowej, które pozwala temu ciężkiemu i ciężko zapracowanemu człowiekowi lekką taneczną stopą przesuwać się pośród mieczów raniącej egzystencji.

Dąbrowska z niezwykłą subtelnością obmyśliła i wymodelowała różnice charakterów męża i żony i z różnic tych wydobyła jakże naturalne i jakże konsekwentne przebiegi przeznaczeń. Wydaje nam się niemal rzeczą konieczną, że w tej komórce rodzinnej, jaką tworzą Bogumił i Barbara, prohibicjonizm wewnętrzny męża częściowo uzasadniony jest ekshibicjonizmem żony i częściowo ten ekshibicjonizm usprawiedliwia. Tak, nawet usprawiedliwia. Nadwyżka nerwowo-uczuciowa, z jaką Barbara reaguje na realne, a częściej fikcyjne, zdarzenia swego z dnia na dzień, cały zamęt, jaki wprowadza w stojącą wodę swego życia, pozwala nam lepiej dojrzeć i bardziej zaufać głębinie i sile duchowej Bogumiła.

Człowiek ten posiada rzadką cechę — wrodzoną mądrość

instynktu. Ta właśnie instynktowna mądrość daje mu tę wolę ryzyka i tę odwagę wobec niespodziewanych możliwości, do jakiej wiecznie podniecona, rozegzaltowana i gorzko rozmarzona Barbara nigdy nie byłaby zdolna. Ryzyko Bogumiła płynie bowiem, choć brzmi to paradoksalnie — właśnie z potężnego instynktu samozachowawczego, z poczucia więzi z rzeczywistością a przedewszystkiem z głębokiej wiary w potrzebę i celowość swego życia.

Tem się w dużej mierze tłumaczy jego krótki i smutny romans z Ksawunią. Miłość — czy może być bardziej ludzka sprawa! I czy można być bardziej człowiekiem, niż nim jest Bogumił — wzorowy mąż, ojciec, gospodarz. Bogumił — co jest zastanawiające, choć tak bardzo zrozumiałe — nie doznaje żadnych wyrzutów sumienia, nie uważa, że się komukolwiek lub czemukolwiek sprzeniewierzył — dopóki nie zdradzi samego siebie. I tu dochodzimy chyba do jądra psychologji bohatera powieści. Podstawą jego charakteru i zresztą całego istnienia jest wierność samemu sobie, jest przedziwna harmonijność duszy, słowa i czynu. Dzięki tej harmonijności, zarówno bohaterstwo powstańcze, jak i odstępstwo od wiary małżeńskiej, jak zresztą wszystkie inne postępki, tracą cechę obiegowej moralności, czerpiąc moc z tego najgłębszego uczucia prawdy wewnętrznej, w którem sumienie łączy się z naturą i ostatecznie staje się naturą człowieka.

Sposób i środki wykonawcze tej powieści są wysokiego i szlachetnego gatunku. Zaznaczona wyżej wytrzymałość opisu dała książce przestronność, czystość akcentu i równość pisarskiego oddechu, choć niezbyt zrównoważoną proporcję poszczególnych epizodów wobec całości (motyw Katelby, Agnisi, Kociełła i t. p.). Jeżeli jednak chodzi o poziom, możnaby powiedzieć, że każdy kwadratowy centymetr opowiadania mógłby być dokładną próbką całości, wiernym symbolem ideowego i stylistycznego desenia. Wypracowana forma nie zna wahań, bo nie zna ich autorka, temat został do dnia opanowany i wytrawiony ze wszelkich niespodzianek, bo wreszcie, życie tu opisane, pozbawione jest jakichkolwiek wstrząsów.

I tu tkwi główny powód, dla którego świetny ten utwór nie tak wzrusza czytelnika, jak powinien — na wszystko zgóry zyskując jego zgodę.

Rzecz jest nazbyt stłumiona w ekspresji, bardziej opowiedziana, niż przedstawiona, pełna niewyzwolonych potencjałów życiowych, wywiera wrażenie pastelu lub płaskorzeźby. Klasa tej prozy nie pozostawia wątpliwości, że wszystko to jest zrobione świadomie, z głębokiego namysłu i rozmysłu, w duchu mądrej prozy skandynawskiej, gdzie kreseczkami dochodzi się do wielkich malowideł. Czy jednak autorka nie przekroczyła granicy, dzielącej wzniosły objektywizm wyrazu od beznamiętnego stosunku do życia? Czy wpatrzona w głęboką prawdę prostego bytu nie przeoczyła nieomylnych prawd sztuki, dzięki której im zwyklejsza codzienność życiowego materjału, tem bardziej wyjątkowego wymaga ujęcia. Codzienność w sztuce usprawiedliwia się jedynie, jako wyjątkowy objaw życia.

Opis życia Bogumiła i Barbary dowodzi, że autorka widzi wiele i głęboko, ale poprzestaje na tem co widzi; nie czuje się, że chce widzieć więcej, że mocuje się z materjałem, że sięga po ukryte możliwości, że dla ich wydobycia zadaje życiu ciosy. Przeciwnie, narzędzie stylu jest delikatne, przedmiot opisu układa się pod piórem karnie, równo i posłusznie. Autorka nie uderza tem piórem, mówiąc obrazowo, w bryłę treści, ale wodzi ze spokojem i niezachwianą pewnością, że opisywane dzieje nie zaskoczą jej niczem, czegoby już zgóry sama nie przewidziała.

Ta nieobecność emocjonalnych ładunków narracji jest wynikiem tak pełnego i skończonego przeżycia wewnętrznego, że sama powieść stała się jakby odblaskiem tajemnie odbytej pracy duchowej. Tak więc dochodzę do głównego punktu zastrzeżeń. Słabością tego mocnego czynu pisarskiego jest to, że autorka najważniejszą, najbardziej wzruszającą dla czytelnika walkę z życiem stoczyła przed napisaniem utworu, samo zaś dzieło zorganizowała jak scenę klasycznego dramatu, gdzie akcja występuje nie w tragicznych czynach rodzącego się życia, ale w formie opowiadania o tem, co się stało za kulisami. Dąbrowska całą tę zakulisową burzę uczuć i namiętności wzięła na siebie. Oszczędziła czytelnikowi udziału w samym procesie stawania się aktów życia, głód jego przeważnie zaspokajając wnioskodawczą mądrością orzeczeń o tem, co się stało lub dzieje. Czytelnik pragnie jednak nie wyników, ale działania, ściślej, narzucającej się, sugestywnej wizji d z i a n i a się tych rzeczy, które autorka za niego przeżywa.

Stosunek Dąbrowskiej do tematu, a przez to i do czytelnika, żywo przypomina stosunek Bogumiła do Barbary. Wziąwszy cały mozół miłości za siebie i za nią, Bogumił przestał się troszczyć o groźną wewnętrzną codzienność żony, pozostawiając jej uczucia na łasce samotrawiących się niepokojów. Podobne wrażenie czyni kunszt opisowy Dąbrowskiej w stosunku do faktów utajonego w temacie dynamizmu. Źródłem tej postawy jest poprostu afirmatywny stosunek do t. zw. zastanej rzeczywistości, jakgdyby zgoda wewnętrzna na sens zdarzeń społecznych i indywidualnych, u z n a n i e dla dojrzanego życia bez żadnych przetwórczych tendencyj.

Nie chciałbym jednak, by refleksje te, powstałe na podstawie trzech czwartych dzieła, zapędziły mnie do wniosku, że autorka przeepizowała epicki charakter utworu. Epika bowiem zawsze jest żywym, dramatycznym procesem ujarzmiania otaczających nas sprzecznych żywiołów istnienia, a nie pracą układania ich w harmonijny deseń. Jeżeli więc wysoki poziom twórczy Dąbrowskiej upoważnia do uwagi, że życie niedość głośno woła z kart dotychczasowych tomów, to pewno dlatego, że autorka ukrywa jeszcze dramatyczne efekty swego obrazu.

Andrzej Strug.

W przeciwstawieniu do poprzednio omówionych pisarzy A n d r z e j S t r u g nie wychodzi poza ramy tradycyjnego stylu i tradycyjnych metod psychologji powieściowej Tematycznie twórczość Struga w ostatnich latach prawie całkowicie poświęcona jest wojnie. Mamy tu do zanotowania i omówienia dwa wybitne utwory, z których pierwszy, zbiór nowel p. t. „Klucz Otchłani", jest świetną introdukcją do „Żółtego Krzyża". To drugie dzieło niewątpliwie wybija się na czoło powieściowej analizy wojny: szereg twórczych odkryć psychologicznych.

Omówię oba dzieła dla uwydatnienia związków i ewolucji, jaką przeszła coraz potęgująca się wiedza artystyczna pisarza.

Strug ujmuje zagadnienie wojny od strony psychologicznej, przepuszczając efekt wojny przez dusze poszczególnych bohaterów. Obrazy przeżyć tych bohaterów mają symbolicznie skupiać cały naturalizm gwałtu człowieka nad człowiekiem. Procesy bojowe potraktowane są w „Kluczu Otchłani" jako irracjonalny bunt przeciw istnieniu. Mordując siebie, ludzie mordują życie,

z instynktu życia czynią narzędzie śmierci. Ten to rewolucyjny moment wojny pokazany jest w przeżyciach jednostek. Jednostki te buntują się... przeciwko sobie samym. Odczucie owo staje się podstawą nowej, wstrząsającej świadomości, która poraża i wyważa psychikę z jej dotychczasowego stosunku do świata.

Przykładowym i świetnym okazem takiej rewolucji wewnętrznej jest kapitan Smurow z najgłębszej noweli p. t. „Klucz Przepaści".

Autor posługuje się w tej opowieści wypróbowaną choć niezawsze bezpieczną metodą konfrontowania realnej rzeczywistości z mistyczną prawie wizją. Smurow, zuchwały „junak" moskiewski, jest postrachem wrogów i własnych żołnierzy. Szerokość jego natury pożąda najszerszych terenów ryzyka, bojowa namiętność życia doznaje sadystycznej podniety w zadawaniu śmierci. Nagle jednak, podczas jednego z zażartych ataków na wroga — sam zostaje zaatakowany z jakiegoś kąta duszy wypełzłą... świętością. I z typową dla Rosjan krańcowością przeobrażeń, krwawy oficer staje się religijnym filozofem wojny. Opuszcza swój oddział, kryje się w ruinach porzuconej wsi, doznaje mistycznych objawień, toczy długie rozmowy z Panem Bogiem. Rośnie w nim równie zajadły, jak poprzednio nienawiść do wroga, bunt przeciw mordowni wojennej.

Ta niespodziewana rebelja przeciw światu jest oczywistym buntem przeciwko sobie samemu. I jawną jest rzeczą, że ta wojna wewnętrzna rozwija się w stanie półobłędu, w którym wzniosłość objawień pomieszana jest z okrucieństwem instynktów. Kapitan nie wytrzymał ciśnienia przelanej przez siebie krwi. Łaknie nagwałt ratunku i zbawienia, uderza w dzwon na trwogę w opuszczonej dzwonnicy wiejskiej, pragnie zmobilizować wielomiljonową armję zabitych do obrony żywych i ich ludzkich przeznaczeń.

Ale autor ze znawstwem przeniknął zdradliwy charakter tej przemiany duchowej Smurowa. Wystarczyło chwilowego zetknięcia się z dezertującym szeregowcem, aby kapitan wszedł w dawną „zwierzęcą", oficerską skórę, i żeby sobie uświadomił, że jego „święte brednie" są przywidzeniem, a on sam takim samym dezerterem, jak skulony u jego nóg ze strachu żołnierz. I wojna porywa go na nowo w swe miażdżące tryby. Gdy się go

spytają, co robił przez te dziesięć dni, „powie poprostu, po rusku — djabeł go opętał po nocy i uwiódł".

To władztwo djabła nie trwa jednak długo. Ponowne pogrążenie się w krwawej rzeczywistości najwidoczniej potrzebne było dzikiej prostocie jego duszy, aby przez kontrast wesprzeć rodzące się w kapitanie człowieczeństwo. Bo gdy oto po dniu strasznej walki pojawia się, „cudownie ocalony" pośród towarzyszy broni, święty szał ogarnia go na nowo.

Po wyjściu wojska do ataku, Smurnow zaczyna się błąkać w dręczącej pustce niewiedzy o sobie i rusza samopas na pobojowisko.

Znów jakieś światełka — znaki boże, majaczą mu przed oczyma, znów je gonić zaczyna party wewnętrzną siłą. Kapitan pada na kolana, zanosi się płaczem i drżącemi rękami wygrzebuje z pomiędzy trupów zhańbioną, półżywą dziewczynkę i jej okaleczałego pieska.

W owej chwili odczuł nad sobą rękę Boga, a w duszy spokój. „Wierzył, że już go nie opuści Chrystus Pan, który wśród ciemnej nocy na niezmiernem bezdrożu wojny doprowadził go nieomylnie do miejsca, gdzie czekała jego pomocy straszna, niezawiniona krzywda". Mocno przygarnął do siebie dziecko, które stało się dlań znakiem łaski najwyższej.

Piękny ten obraz ewolucji półbarbarzyńskiej psychiki moskiewskiej miał być właśnie wyrazem psychologicznego efektu wojny. W istocie portret Smurowa wykonany został z wielką precyzją artystyczną. Autor tem większe miał do opanowania trudności, że dookoła tej postaci nagromadził mnóstwo wątków, z których każdy z powodzeniem mógł stanowić przedmiot oddzielnej opowieści. Ten brak proporcji czy ekonomji w prowadzeniu intrygi często rozprasza jednolitość koncepcji. Np. dola rodziny Chrabołów, albo pełna tragicznej determinacji dezercja rosyjskiego i niemieckiego żołnierza miała tu ilustrować dolę szczutego jak zwierzę człowieka, a jednak Strug wysnuwa z materji tego tła nieoczekiwane nici dramatyczne, które, same w sobie ciekawe i dynamiczne, niejednokrotnie przecie mącą kompozycję utworu. Pozatem należy zwrócić uwagę na nadmierność psychologicznego patronatu, jaki autor rozciąga nad bohaterem.

Sprawa jest subtelna, estetycznie skomplikowana—więc nie chciałbym być źle zrozumiany.

Chodzi mi o to, że Strug, podobnie jak i większość naszych pisarzy, poprostu nazbyt wyręcza w przeżyciach i postać powieściową, i czytelnika. Roztacza nad przebiegiem życiowym bohatera tyle opiekuńczej analizy, że w rezultacie głęboki skądinąd komentarz zasłania bohatera. Traci na tem rysunek charakteru danej osoby, a więc podstawa artystycznego realizmu, uzasadniającego samodzielny jej byt w literaturze. Traci na takiej pasji czy protekcji psychologistycznej również i czytelnik, któremu autor narzuca nieustannie pośrednictwo w obcowaniu z akcją bohatera. Możnaby wprawdzie zlikwidować wszystkie te zarzuty, gdyby się uznało, że utwory te to świadome studja psychologiczne, gdzie waga artystycznego efektu spoczywa na samym procesie opisu, analizy, komentarza, a nie na plastyce życia bohatera. Ale nawet w tym wypadku odczucie i rozumowanie na temat cudzego losu musi być w lojalnej spółce z indywidualnością tego losu, i autor musi się w dużym stopniu podporządkować indywidualnemu charakterowi swego bohatera, a więc pozostawić mu wolność działania, a przynajmniej dyskretnie usuwać się z pola tego działania.

Tymczasem tendencje psychologistyczne w naszem powieściopisarstwie pojmowane są naogół jako konieczność ciągłego niańczenia duszy bohatera. Autor jakby nie miał zaufania do czynów, słów, stosunków, do całej konstrukcji fabularnej, z której powinna wynikać wizja przeżyć i charakteru osobnika, więc sam go we wszystkiem zastępuje, rozpuszczając realny kontur jego losu w liryzmie usprawiedliwień, przechodzącym w natrętny pragmatyzm psychologiczny. Słowem — autor sugestjonuje nie opisem rzeczywistości, ale nazbyt subjektywnym do niej stosunkiem.

Stąd właśnie ów brak konsekwentnej dramatycznej intrygi w naszych powieściach. Demonstrowanie własnego stosunku do życia zamazuje obrazy tego życia, z czego wynika stara prawda, że bez opanowania samego siebie nie może być mowy o przedmiotowem opanowaniu rzeczywistości.

Uwagi te narzucają się tem silniej, że właśnie Strug posiada wybitny zmysł realizmu, i że z całkowitą swobodą wygrać może w obrębie tego realizmu wszystkie nastroje, które zbyt natarczywie sam insynuuje swoim postaciom powieściowym, przerzucając je od stanu jawy do stanu mistycznych majaczeń,

jak to się dzieje z kasjerem Śpiewankiewiczem lub kapitanem Smurowem. —

Znacznie celniejszą pod względem zwartości i kompozycyjnego opanowania jest nowela p. t. „Żołnierz z pod St. Beat". I tutaj przeżycia bohatera rozwijają się na pograniczu realnej rzeczywistości i przywidzeń, ale interwencja autora jest znacznie skromniejsza, w sam raz dla uchwycenia doskonałej proporcji między wyobrażeniem o życiu a samem życiem.

Przedmiotem opowiadania jest tragicznie przekrzywiona psychika żołnierza Doujarta, który wstrząśnięty okropnościami przeżyć wojennych i nie mogąc ich pomieścić w ośrodkach rozumu, uczuć i nerwów — doszedł do przeświadczenia, że wojna jest fikcją, owocem chorych snów, że jej niema. Otoczenie zaś jego (rzecz dzieje się w szpitalu wojskowym) posądza go o cyniczną symulację obłędu dla wykręcenia się od powrotu na front.

Walka między umysłowo chorym a lekarzami przedstawiona jest tu znakomicie. Błyskawicznie i wzajemnie przelewające się stany obłędu i świadomości dają uderzająco dramatyczny przekrój żałosnej egzystencji człowieka, któremu wojna zrujnowała doszczętnie stosunek do całej faktycznej rzeczywistości. Wojna w przeżyciach Doujarta stała się najstraszliwszym wrogiem samej siebie. Ale chory żołnierz musi własnem życiem okupić tę bolesną prawdę. Lekarze nie wierzą w jego chorobę, sądzą, że jest ona maską zupełnie zdrowego tchórzostwa. Poddają go próbie niesłychanie subtelnego aparatu, który został zbudowany... na hipotezie. Aparat zabija chorobę razem z człowiekiem.

Jeśli chodzi o „Żółty Krzyż", to z polskich książek o wojnie jest to bezsprzecznie najlepsza. Jest w niej rzadka ambicja dotarcia do biologicznego rdzenia wojennego przeżycia. Dotąd czytaliśmy w polskiej literaturze albo realistyczne ekspozycje faktów, albo na cienkiej kanwie tych faktów — gruby haft robionego animuszu wojennego, czy innej niemniej prymitywnej tendencji. Prawdy przeżyć bojowych nie udało się w nich wydobyć — w dość kompromitującym kontraście do obfitej i twórczej batalistyki literackiej na Zachodzie.

Czyżbyśmy nie doszli jeszcze do właściwego dystansu wobec olbrzymiego zjawiska wojny? Być może.

I Strug zresztą odtwarza psychologję wojny połowicznie, od strony kulis. Ale jest to zamierzenie świadome i w tym sensie uchyla pretensje krytyki, że autor nie dał tego, czego w książce jego niema, t. zn. czego dać nie zamierzał.

Strug wybrał dziedzinę pełną demonicznej niemal emocjonalności: problemat wywiadu i szpiegostwa. Temat z ducha groźnej i niebezpiecznej sensacji. Niebezpieczeństwo tkwi tu w samej pokusie materjału życiowego, tem bardziej więc obostrza warunki artystycznej postawy autora, tem silniej napina ambicję. Strug czuł to niebezpieczeństwo i płynące stąd obowiązki literackiego ujęcia. Obowiązki polegały na całkowitem przezwyciężaniu faktów realnych, na pokonaniu ich reportażowo-filmowego charakteru, aż do sięgnięcia do jakichś ogólnoludzkich źródeł psychiki, dla której fakty i przeżycia wojenne stałyby się tylko potężną prowokacją tajemniczych, często niesamowitych możliwości.

Tak pojęte zadanie wykonane zostało, pomimo wszystkich zastrzeżeń, na wysokim poziomie wiedzy psychologicznej o człowieku.

Strug, jak to już zaznaczałem, jest typowym psychologistą o wydatnych inklinacjach lirycznych w duchu najlepszych wzorów Żeromskiego. Rysunek konkretnej rzeczywistości jest dla niego zawsze pretekstem do olbrzymiego komentarza, w którym na pierwszy plan występuje przejęcie się pisarza własnem wzruszeniem i narzucenie go bohaterowi.

Jest w tem jego siła i słabość. Siła w nasycaniu realnego tworzywa własną uczuciowo-wyobraźniową koncepcją, w przetwarzaniu faktów zewnętrznych na ich odpowiedniki wzruszeniowe. Słabość — w zacieraniu konturu charakterów przez nieumiarkowane obciążanie ich własną treścią wewnętrzną, w naruszaniu ich samodzielności duchowej, wreszcie w podważaniu kompozycyjnej proporcji dzieła. I o tem już wspominałem, mówiąc o „Kluczu Otchłani". Tak więc możnaby poprostu powiedzieć, że w sile jego tkwi słabość a w słabości siła, i że nierozerwalny związek tych cech jest osnową talentu oraz podstawą stosunku Struga do świata. Z takiego sformułowania indywidualności twórczej pisarza płyną, rzecz prosta, i nieugięte konsekwencje dla jego dzieła.

Dziełu brak fabularnej konstrukcji. Ale nie byłoby to żad-

ną wadą. Wiemy wszyscy, jak głębokie i różnorodne ewolucje przechodzi forma współczesnej powieści, dzięki społecznemu procesowi zróżniczkowań. Osią konstrukcyjną nowej formy powieściowej jest zagadnienie jedności ideowo-artystycznej na zasadzie różnych planów oraz różnorodności obrazów i sytuacyj, a więc pewna autonomiczność poszczególnych części dla tem pełniejszej ilustracji, albo raczej dla zorkiestrowania ducha całości. Dowolność ta jest jednak pozorna, w istocie bowiem wymaga tem ściślejszej dyscypliny kompozycyjnej w utrzymaniu prawa proporcji między częściami postulowanej całości. Strug często o niej zapomina i zamąca równowagę utworu.

Jego sceny a jeszcze częściej jego bohaterowie wyodrębniają się przeżyciami swemi z tła tych konieczności życiowych, które ich pobudziły do odegrania tej czy innej roli. Wychodzą z ram życia, przerastają i przełamują doznaniami wewnętrznemi prawo zależności od faktów i innych ludzi, słowem — autonomizują się aż do granic indywidualnej abstrakcji charakterologicznej. W konsekwencji czynią wrażenie szeregu oddzielnych portretów psychologicznych.

Pyszna, krasomówcza potoczystość jego języka bierze początek z tego właśnie źródła liryki opisowej, która swoje najdoskonalsze i najulubieńsze wcielenie znajduje we wczuwaniu się w procesy przeżyć osobistych.

Postaci „Żółtego Krzyża", jak i bohaterowie „Klucza Otchłani" żyją rozmachem wynurzeń autora na ich temat. Wynurzenia te, mimo nadmiernej rozlewności, posiadają artystyczną wyrazistość wnikliwie przemyślanego losu ludzkiego, choć nierzadko charakterystyki tych ludzi zachodzą na siebie wskutek podobieństwa ich wewnętrznych doznań.

Gwiazdą licznego zespołu solistów, w których autor skoncentrował tragizm wojny, jest arcygwiazda filmowa — Eva Evard. Wielka jej karjera przyszła z nią na świat, jak i jej wielka uroda. Córka kanadyjskiego drwala, rosła płynnie i bez żadnego mozołu w karjerę, bogactwo i sławę, aż nasycona wszelakiem dobrem, pławiąca siebie i innych w uroku swej arcysztuki — jakby czekała, aż dzieje rozszerzą i pogłębią ekran, na którym dotąd wygrywała siebie. Dzieje stały się usłużne, wybuchła wojna światowa, a w ponurych jej ogniach Eva poczęła jakby nowe życie.

Pojęła też wkrótce najtajniejszym węchem artystycznym straszliwą prawdę obłędu wojennego, całą absurdalną irracjonalność krwawej nienawiści narodów, jako dzieło... czystej sztuki. Żeby jednak nie być w obliczu tego widowiska widzem, lecz aktorem, a więc sobą, i wejść w tajemną grę motorów wojennych, przyjęła misję agentki, stała się tym razem ciemną gwiazdą — anglo-francuskiego wywiadu. Potęgą osobistego czaru igrała groźnemi mocami wojny. Igrała ludźmi, sprawami i sobą, niby stawkami w brawurowym hazardzie. Na poziomie, na którym działała, zatracały się już linje wywiadu i kontr-wywiadu. Służba szpiegowska przestała być służbą dla jednego państwa, stawała się złowieszczą sztuką nieświadomej zdrady i swoich, i obcych. Nie ze złej, podstępnej woli, lecz ze straszliwego „zamętu rozumów", w którym człowiek przestawał wierzyć nietylko wszystkim dookoła, ale i... samemu sobie. I Eva Evard tedy, chcąc zaznać wyszukanych dreszczów tego tańca wśród mieczów, uwikłała się w smugę trujących gazów wojny — przez wszystkie strony wojujące uznana naraz za zdrajczynię.

Jeszcze ciekawszy psychologicznie jest los francuskiego oficera, który był odkomenderowany do zbadania formuły chemicznej potwornego gazu niemieckiego „Żółty krzyż". Kapitan Claude Despaix przybrał nazwisko D-ra Ossiana Helma, wcielił się w jego rodowód, wżył w psychikę nowej swej postaci, aż wreszcie dopiął niemal cudu, bo fikcję zamienił na rzeczywistość. Zaczął zapominać kim był, nim stał się Niemcem; stał się Niemcem naprawdę. Kapitan tak idealnie skoczył w skórę wroga, że przeskoczył poczucie swego najintymniejszego ja.

Dokonała się tu idealna przemiana psychiczna jednej osobowości w drugą. Ze szpiegiem tym nie mogły się już porozumieć jego francuskie władze. Jeszcze tylko w chwilach dręczącego olśnienia przypominał sobie swoją przeszłość. Na codzień był Niemcem. I zakochał się w Niemce. W nieustającym somnambulizmie duchowym wżywał się z nią razem w koszmar wojny i dramat Niemiec. Wizyjne życie Rity, hipnoza narzuconej sobie wiary, że umarły mąż żyje — znajdowały w oficerze francuskim znacznie boleśniejsze współczucie, niż zgroza jego własnej krwawiącej ojczyzny.

Albo znów dzieje obywatela niemieckiego Holendra van Trothena, którego choroba ciekawości, namiętność intrygi, sady-

styczny smak zdrady, powołały do roli szefa wywiadu francuskiego. Gdyby był obywatelem francuskim lub angielskim, zdradzałby z tą samą pasją Francję lub Anglję. Van Trothen nurza się w rozkoszy swego kunsztu, ale rozkosz ta staje się niemal orgją niesamowitych wzruszeń, gdy w serce szpiega powoli zaczyna wpełzać strach. Strach z niczego. Strach, że nic i nikt nie narusza jego bezpieczeństwa, że jego funkcje nie budzą podejrzeń, że sam potężny szef niemieckiego kontrwywiadu jest jego przyjacielem. Van Trothena ogarnia trwoga, psychoza odbiera mu rozum, nerwy go demaskują, zaczyna się zdradzać, musi się zdradzać, zdrada go dławi. W paradoksalnym przebiegu zdarzeń nikt go jednak nie chce uznać za szpiega, raczej uchodzi za warjata. Żeby uciec od zgrozy swego psychostanu, a więc wyzwolić się od siebie samego, van Trothen musi się zabić.

Te i tym podobne obrazy przeżyć świadczą o rzetelnej intuicji duszoznawczej, cóż, kiedy autor odrywa poszczególne te sylwety od epickiego kompleksu zdarzeń, jako oddzielne liryczne symbole.

Mimo te braki „Żółty krzyż" jest dziełem dużej klasy pisarskiej, a wśród polskiej beletrystyki wojennej — czołowem.

Juljan Wołoszynowski.

Umieszczając twórczość Wołoszynowskiego w dziale „Realizm psychologiczny", zwracam uwagę czytelników na dwuznaczność tego klasyfikowania. W zastosowaniu bowiem do tego pisarza, jak zresztą i do niektórych innych, tu scharakteryzowanych, zarówno wyraz „realizm" jak i „psychologiczny" daje się pojąć jedynie w znaczeniu najszerszem — i nie tyle wobec tworzywa czy metod tej twórczości, ile w stosunku do dominującej tendencji: ewokacji człowieka w całej jego wewnętrznej złożoności.

Wołoszynowski buduje swoje koncepcje artystyczne w pewnem oderwaniu od realnych faktów aktualnej egzystencji. Tematy wycina z materjału, który nie zakłóca jego typowych nadrealistycznych wyobrażeń oraz impresjonistycznej techniki. Wołoszynowski przeważnie przetrawia dawne lub nawet pradawne sprawy życia; nowoczesną jednak swoją postawę wyraża w tem, że bardziej mu zależy na samym procesie przetwarzania materji opisu, niż na formowaniu z niej skończonych całokształtów.

Poetyczność prozy Wołoszynowskiego, a jednocześnie i ta nowoczesność stanowiska wypływa więc nie z analizy gotowych faktów lub zdarzeń życia, ale z silnego i namiętnego odczucia poezji ruchu, rośnięcia, „przemiany materji". Obcujemy tu wyraźnie z renesansem romantycznego stosunku do życia.

Tem się tłumaczy, że pisarz zawraca do dawnych zdarzeń, jako do impulsów.

Zacznijmy omówienie prozy Wołoszynowskiego od rzeczy „O Twardowskim, synu ziemianki, obywatelu piekieł, dziś księżycowym lokatorze".

Rozsypane po wszystkich niemal prowincjach klechdy, podania i przysłowia o Twardowskim zostały skrętnie zgromadzone przez Wołoszynowskiego, wraz z nowocześnie pojętą demonologją, na której tle występuje egzotyzm polskiego maga. Nęcące zadanie! Stworzyć polskiego djabła w literaturze — własnego, rodzonego, narodowego odszczepieńca, którego będzie się jednako podziwiać w grzechach i cnotach, w porażkach i triumfach — niby wykres symboliczny własnych naszych, bez względu na epokę, możliwości życiowych!

Jak zadanie to zostało spełnione? Czy Twardowski Wołoszynowskiego stał się organicznem wcieleniem wszystkich o sobie legend, czy ujarzmił swojem życiem pisaną o sobie opowieść — czy Twardowski wszedł do literatury?

Nie.

To literatura wdarła się jak potop w życie Twardowskiego, zalała legendę i wyrzuciła gnieżdżącego się w ciemnych komorach wyobraźni czarownika na sam wierzch świeżej, pieniącej się poezji.

Wołoszynowski zsadził na ziemię płynącego okrakiem na księżycu maga, raz jeszcze przeprowadził przez wszystkie koleje jego życia, żeby go z powrotem triumfalnie ulokować na „srebrnej łodzi miesiąca". Niech płynie po niebie, jak wieczność symbolu, nad wypadkami rzeczywistości, nie przerywając swojej poetyckiej pokuty dla naszych złowrogich, dziennych spraw...

Temat pozornie łatwy i wdzięcznie uskrzydlony niebogatą, ale nabitą emocjonującemi zarodkami fantazją ludową — w istocie tail zdradliwe niebezpieczeństwo. Trzeba się było zdecydować: czy poprzestać na górnolotnem poetyzowaniu legendy, czy transponować wersję fantastyczną na fakty realizmu

życiowego, czy wreszcie zespolić obydwa ujęcia, t. zn. przebijać się z „piekielnych" podziemi w podniebną sferę t. zw. czystej poezji. Oczywiście, ta ostatnia droga mozolnego przekuwania naturalizmu anegdoty w nadrealizm powziętej koncepcji byłaby jedynie twórcza.

Jaką drogę wybrał Wołoszynowski? Ściśle mówiąc — żadnej z wymienionych, albo raczej wszystkie trzy na zmianę.

Autor próbuje każdego chwytu literackiego, przerzuca się od jednej koncepcji do drugiej — w rezultacie, łącznie ze swoim bohaterem, to chodzi po ziemi, to wznosi się pod gwiazdy i podobnie, jak sam Twardowski, poczuwa się do odpowiedzialności wobec akcji opisywanych zdarzeń jedynie w obrębie każdego fragmentu. Skomponowanego całokształtu autor nie stworzył. Uroków utworu należy więc szukać nie w zamkniętym obrazie losu bohatera, lecz w czysto estetycznym wysiłku przezwyciężania legendy na rzecz wirtuozji słowa i jego brawurowej rytmiki.

Cała powieść żyje w języku, w jego oderwanym, muzycznym impresjoniźmie raczej, niż w utrwalającej plastyce opisu.

Język ten narzuca się wprost zmysłowością, czasem nawet lubieżnością gry słów i wszystkich kombinacyj składniowego kunsztu, jaki autor wypracował na użytek swojej pasji stylizowania. Pasja ta jest sprawą naczelną utworu i od jej wytycznych powinna iść analiza fabularnych i ideowych wartości tekstu.

Wołoszynowski dokonał w tej dziedzinie rzeczy śmiałych i oryginalnych, dla których zmuszony był poświęcić wiele z obowiązujących reguł techniki powieściowej. Nowość ta wyraża się w budowaniu przenośni poetyckiej nie przez konstrukcję pewną całość zamykającego frazesu, ale zapomocą czynników tej konstrukcji, to zn. przez spięcie kilku lub kilkunastu krótkich, jakby podkradających się do przedmiotu zdań, których ostateczne zsumowanie następuje już nie w książce, ale w głowie czytelnika.

Ów rozkład na części — elektroliza szerokiego frazeologicznego tchu na krótkie oddechy bezorzeczeniowych zdań — jest tu wysiłkiem najciekawszym przez swoją eksperymentalność, obnaża bowiem funkcję metaforycznych skojarzeń, chwy-

ta na gorącym uczynku gradację i emocjonalność zakulisowych przeżyć pisarza.

Styl utworu stanowi mieniącą się wielopostaciową całość — czego nie można powiedzieć o egzystencji samego Twardowskiego, z którego siły witalnej czerpie energję struktura zdania. Wyrafinowanie kompozycyjne zdania zaciążyło nad ideową kompozycją całości, której autor, jak się rzekło, poszukuje do końca swego dzieła, przykładając co jakiś czas miarę koncypowanej formy do niedającej się już zebrać i opanować treści.

Zasadniczo więc na poetycki gatunek tej opowieści wpłynęła luźność stosunku między wyobrażeniem o życiu a samem życiem Twardowskiego. Źródłem poetyczności jest zdolność rozpalania ducha sarmatyzmu, przeniknięcie do elementów „karmazynowości". Pod tym względem opowieść o Twardowskim obok „Poematu Karmazynowego" Lechonia jest najprawdziwszym „poematem karmazynowym", tak w brawurowym przebiegu przygód bohatera, jak w sposobie ekspresji uczuciowej, pełnej kolorów, zapachu i całej egzotyki staropolskiego rozmachu.

Wystarczy zwrócić uwagę na linję przeżyć Twardowskiego, żeby odczuć samorodny, arcypolski rytm jego indywidualności.

Poprzez te podaniowe elementy egzotyzmu, zawarte w Twardowskim, musiał Wołoszynowski dojść do najautentyczniejszego źródła wszelkiej egzotyki — do poezji.

Wcieleniem jej stała się osobowość Słowackiego.

Pisarz zdecydował się zbeletryzować jego życie, ulegając zapewne rozpowszechniającemu się na Zachodzie gatunkowi „vie romancée", ale chyba w większym jeszcze stopniu ulegając własnej pasji estetyzowania rzeczywistości.

Zadanie było jednak arcytrudne. Jakże tu poetyzować — poezję? I jaką? Słowackiego! Słowackiego, który „z życia stworzył poemat dla Boga", który każde zagadnienie narodowego, politycznego, religijnego, psychologicznego bytu przełamywał przez pryzmat estetycznego widzenia świata.

Oczywiście, estetyzm ten sięgał głębin natury, dynamizowany najsurowszem poczuciem odpowiedzialności etycznej, dzięki której mógł obejmować wszystkie postulaty narodu i religji

pod kątem piękna, jako ostatecznej realizacji ostatecznych celów życia.

Wołoszynowski pochwycił ten zasadniczy rys natury Słowackiego w sposób przenikliwy i poetycki.

Przedstawił więc życie poety jako projekcję lub odskocznię jego twórczości. Samotność jego życia zaludnił bohaterami jego utworów, kazał mu nieustannie obcować z jego własnemi „postaciami scenicznemi", słowem, uczynił z prywatnego życia poety teren jego twórczej działalności.

I co tu należy specjalnie podkreślić na dobro Wołoszynowskiego, to że z każdym bohaterem Słowackiego rozgrywał walkę wewnętrzną o jego prawo do bytu, do sceny, do twórczości. Jeżelibyśmy więc zechcieli postawić zarzut, że autor nie opanował całego dorobku naukowego, jako punktu wyjścia do opanowania wszystkich etapów twórczości Słowackiego, to równoważnikiem tego braku będzie natężony intuicjonizm w chwytaniu tętna i barwy psychicznej autora „Balladyny".

Ogromnie melodyjna, elastyczna i subtelna jego proza owijała się dokoła postaci Słowackiego, jak ów twórczy „bluszcz", jakim oplatał się sam Słowacki dokoła pokrewnych sobie natur poetyckich.

Z natury samego tematu musiała ta powieść w pewnych partjach czynić wrażenie monotonne; za to są w niej ustępy, które przynoszą zaszczyt sztuce Wołoszynowskiego.

Szczególnie atmosfera duchowa „Beniowskiego" oddana jest z głębią i mocą, ponadto wszystkie momenty napięć, w których wiążą się w całość dramatyczne chwile egzystencji ze wspomnieniami Krzemieńca oraz mitologicznym panteizmem antycznej Grecji.

Najwybitniejszem dziełem Wołoszynowskiego jest „Rok 1863".

Wiadomo, że rok 63 był momentem kryzysu. Cała mijająca wielka epoka romantyczna oddawała wtedy jakby ostatnie strzały w walce o byt, w którego wygasającej formie rodziły się już nowe czynniki treściowe. Miał powstać pozytywizm.

Musiała nastąpić konfrontacja między marzeniem a rzeczywistością, idea musiała wchłonąć w siebie treść realnego bytu, z którego powstała, aby stać się jego ofiarą. Na tem polega

tragizm wszelkiej filozofji, choćby z najserdeczniejszego źródła płynącej. Podbija życie, aby być przez nie podbitą. Idea rodzi życie, żeby w niem utonąć.

Ten właśnie fatalizm samozatraty jest bodaj najcięższą z pośród wszystkich ofiar, jaką składa pokolenie. Człowiek staje się świadkiem potwornej deformacji „wszczynającego ruch" marzenia, pod ciosem demoralizującej nędzy doświadcza pogromu wzniosłości, żeby skończyć ofiarne życie w tępej rezygnacji i beznadziejności.

Dla wojowników powstania, ludzi, dla których wolną Polską były jedynie lasy — walka o ojczyznę stała się jedyną ojczyzną. Od pierwszej chwili konieczność zagrzebała ich w ciemnych borach, z których nie mieli wyjrzeć już ani dojrzeć własnego i ojczyzny jasnego dnia. Patrząc z dzisiejszego stanowiska na sprawy tego straszliwego buntu bezbronnych, coraz głębiej utwierdzamy się w przekonaniu, że chodziło o akt całopalenia, o uwierzytelnienie Chrystusowej idei ofiary — ofiarą z ciała i krwi, o fatalizm dziejowej konsekwencji romantyzmu, o to wreszcie, aby słowo poezji stało się „poległem ciałem" żywych ludzi.

Rozpaczliwy ten akt czynu do samego końca właściwie był tylko aktem zdeterminowanej woli. I takie po nim zostało moralne dziedzictwo. Dziedzictwo skomplikowane, o naturze dwoistej. W oczach samozachowawczej osiadłości politycznej oraz późniejszej generacji organiczników przegrana powstańców stała się przegraną romantycznej ideologji; w oczach duchowych potomków powstania — krwawiącym wyrzutem sumienia narodowego, tradycją dręczącej podniety do nowych prób.

Dzisiejszy monograf — artysta z innego już jednak dystansu ogląda i przeżywa 63 rok. Historyczny stosunek do tej daty wypełniony jest nową psychologją. Pisarze z przed niepodległościowego okresu za silnie tkwili w atmosferze klęski, żeby ją opanować na rzecz artystycznej syntezy. Żeromski, Wielopolska, Strug, Sieroszewski, czerpiąc z motywów powstańczych, przeważnie pełnili dalszy ciąg służby narodowej przez tragizowanie psychiki publicznej obrazami powstania. Artyzm ich przeważnie był tylko przypadkowym elementem (zależnie od talentu) poczucia obowiązku, któremu Żeromski dał generalne hasło odnawiania ran, iżby się nie zabliźniły „błoną podłości". Dziś

stanowisko takie nie może wystarczyć. Impuls dydaktyczny przestał być operacyjną podstawą sztuki; dziś może być tylko zagadnieniem jej wpływów. I dlatego stosunek literatury do tego lub innego momentu politycznego wyraża się w walczącym stosunku sztuki do życia, a w każdym indywidualnym wypadku — problematem artystycznego ujęcia tematu.

Wymownem świadectwem tych przemian jest dzieło Wołoszynowskiego. Jest ono pięknym, szeroko rozpostartym beletryzowanym opisem, rodzajem impresjonistycznej monografji. Impresjonizm ten wynika nietyle z planu autora, ile z indywidualnej siły lirycznego percepowania zjawisk. Wołoszynowski bowiem jest urodzonym, klasycznym lirykiem . Znaczy to, że wszystkie epickie i dramatyczne momenty transmituje w formie uczuciowych sugestyj. Całość jego obrazu jest raczej wrażeniową metaforą rzeczywistości, niż jej realistyczną wykładnią. I dalej: autorowi nie chodziło o powieściową fakturę i wynikający z niej morał, ale o przeżycie procesu stających się zdarzeń i faktów, o pewną symbiozę własnego literackiego stylu z tragicznym stylem tamtej epoki. W tym celu musiał nastroić dramatyczne motywy powstania na ton osobistego odczucia, wziąć z wypadków dziejowych te fakty i sprawy, które stałyby się harmonijnym odpowiednikiem jego własnych nastrojów.

Tego rodzaju postawa musiała być osadzona na czynnikach muzycznych. I rzeczywiście, całokształt koncepcyjny nosi wybitne piętno kompozycji symfonicznej, w której dyskretnym lejtmotywem są dzieje młodego powstańca Worobijewskiego, a losy innych osób, jakoteż relacja różnorodnych zdarzeń i opisy tworzą t. zw. potęgujące tło w postaci dysonansów lub stopniowania, tło, które wchłania w siebie partje solowe, i którego ekspresja nabrzmiewa do znaczenia pierwszoplanowego. Lejtmotyw ów — zgodnie z symfonicznym charakterem utworu — nie wiąże sam przez się całości w jednolitą konstrukcję. Przeciwnie, o ile chodzi o t. zw. jedność akcji, rzecz została świadomie ujęta w szereg luźno złączonych fragmentów, których spoidłem staje się nie fabuła określonej doli ludzkiej, ale atmosfera duchowa dziejowego momentu.

I tu właśnie zbliżamy się do sedna intencji artystycznej autora. Bohaterem — jeżeli można użyć tego wyrażenia — jest w dziele Wołoszynowskiego u c z u c i o w a r e a k c j a p o-

k o l e n i a, krajobraz jego wielorakich emocyj w obliczu fizycznego napięcia.

Pióro autora, niby czuły kamerton, chwyta falujące tony i półtony rewolucji, rozsiane w rozmaitych ośrodkach Polski. Raz po raz otwiera pisarz jakieś utajone źródło i wywodzi zeń strumień natężonych przeżyć, raz po raz budzi z ukrycia sprawy proste, błahe, codzienne i ukazuje ich wzruszającą, prawie milczącą wymowę. Wyszukana, często przerafinowana prostota narracji w znakomitej mierze przyczynia się do uwypuklenia podziemnej grozy ruchu.

W sposobie pisania Wołoszynowskiego występuje charakterystyczny rys beznamiętnego mówienia o najburzliwszych namiętnościach dla wywołania artystycznego kontrastu między wyobrażeniem a rzeczywistością i wciągnięcia czytelnika do żywej dyskusji z autorem. Ujęcia tego ani razu autor nie zdradza, zwycięsko opanowując na każdym niemal kroku narzucającą się i tak naturalną pokusę melodramatycznego eksponowania dramatycznych wypadków. Chodziło autorowi bowiem głównie o to, aby z samego tematu, z samego materjału przeżyć powstańczych wyprodukować rytmiczne tempo narracji, z samej niejako rzeczy uczynić stylistyczne narzędzie opisu. Stąd owo dostrajanie rzeczywistości do wizyjnej koncepcji, stąd tendencja do opisowego przytłumiania nazbyt jaskrawych wybuchów życia, stąd wreszcie owo lekceważące traktowanie faktu na rzecz wrażenia, transponowanie akcji fabularnej z ram opowieści w obręb wyobraźniowego dopingu czytelnika. Jest w tem niewątpliwy i nieco zapóźniony renesans impresjonizmu.

Wołoszynowski doskonale odtworzył samopoczucie narodu, wyłamującego się bez wiary z jarzma niewoli. Z jednej strony sprawa ojczyzny, z drugiej — cała reszta świata. Dusza Polski w owej chwili była unerwionem centrum Europy, jej wyrzutem sumienia. Z jednej więc strony pokutny heroizm straceńców, z drugiej dekoracyjny, werbalistyczny, obrażający humanitaryzm europejski.

Jeżeli chodzi o ojczyznę — ukazani tu zostali wszyscy przedstawiciele ówcześnie żyjących pokoleń, których tragicznym refleksem jest tu i ówdzie przebłyskująca dola Worobijewskiego. Autor, niestety, nie rozwinął i nie wyzyskał dramatycznej treści przedstawicieli ruchu, przesuwając ich dość biernie

na tle krwawej panoramy 63 r., jak np. Traugutta. Poza tem jednak obraz tej doli sprawiedliwie jest podzielony między ułamkowo ukazane losy wielu ludzi, tyle tylko, ile potrzeba dla zharmonizowania różnorodnych głosów w chóralną melodję. Bo ta melodja, jak się rzekło, jest główną artystyczną wartością dzieła, jego wirtuozyjnym efektem.

Poprzez rozpacz i jaskiniowy w lasach żywot powstańców przewija się piękno dwóch kobiet, z których jedna, hrabina Lipowska, uosabia jakże bezradną w tym czasie urodę życia, a druga, obywatelka Grudnicka, wciela jakby grottgerowską mękę ofiary — ofiary z rodziny, miłości i jakiegokolwiek osobistego celu istnienia. Obydwie snują się jak cienie, jeden w słońcu, drugi w mroku. Jedna porzuci swoją rodową „Czarną Wieś", żeby zaznać na obczyźnie szczęścia w bezpiecznej miłości, druga przypadnie całem ciałem do grobu ukochanego, w tej właśnie „Czarnej Wsi" poległego i pochowanego.

Jarosław Iwaszkiewicz.

Twórczość prozatorską Jarosława Iwaszkiewicza można podzielić na dwa okresy. Pierwszy zawierałby powieści jak: „Zenobja Palmura", „Djonizje", „Hilary syn buchaltera", „Księżyc wschodzi". Pisarz poddaje się tu czułym, aż do zmysłowego przewrażliwienia, reakcjom życia. Język jego jest sentymentalnem odbiciem świetnie uchwyconej rytmiki istnienia, samo zaś istnienie pojmuje pisarz jako proces przepływania przez duszę doznań, wrażeń, refleksyj — na temat jakiegoś konkretu. Najpiękniejszym objawem tego liryzowania życia była powieść „ukraińska" — „Księżyc wschodzi".

Dzieje ludzi i dzieje przyrody zlewają się w niej w muzyczną całość. Rozterki romantyczne bohaterów znajdują odbicie w pysznie malowanej melancholji kraju. Być może, że w tym właśnie utworze egotyzm modernistyczny doszedł do najwyższego natężenia, aby się ostatecznie przesilić. Wysiłek autorski ku przezwyciężeniu bajronicznego ducha młodości, związanej z romantycznem odczuciem przyrody — stał się jednak mimowolnem spotęgowaniem i bajronizmu, i młodzieńczych wyobrażeń, i samej — tak charakterystycznej dla modernizmu — rozkoszy doznawania, nie, raczej doświadczania samego siebie.

Drugi okres — to powolne wyzwalanie się z czarów egotyz-

mu, nastrojowości, liryzmu. Wchodzą tu w grę dwa utwory: „Zmowa mężczyzn" i „Panny z Wilka".

Prace te wyrażają dążenie do uprzedmiotowienia artystycznego stosunku do życia — na drodze do realizmu współczesnej powieści. Pierwszy z tych utworów jest jeszcze próbą, drugi — prawdziwym triumfem twórczości. Ze względu na ważność tego procesu, omówię obydwa dzieła.

Każdy urodzony liryk w pewnym momencie usiłuje pokonać swoją uczuciowość, aby w ten sposób zyskać większe panowanie w swej sztuce. Ale objektywizm wobec siebie samego jest rzeczą najtrudniejszą.

Cecha znamienna drugiego etapu działalności pisarskiej Iwaszkiewicza to wola opanowania wrodzonej rozlewności. W wierszach jego wola ta wyraża się w świadomie wysztucznianych wizjach, obrazach i rytmice; w prozie — naodwrót — w świadomie narzuconym sobie prymitywizmie ujęcia, narracji i całego kompozycyjnego kształtu. Dla zwalczenia cienia bodaj subjektywnego stosunku do opisywanych spraw i zdobycia potrzebnej perspektywy, autor „Zmowy mężczyzn" używa jednego tylko sposobu: ciągłego odsuwania się od tematu. Ale to oddalanie się jest raczej mechaniczne i jednostronne. Artystyczna rola perspektywy w obliczu tworzywa, t. zw. oddalanie ma wtedy tylko sens, kiedy zbliża przedmiot powieści i wpływa na epicką plastykę opisu. Perspektywę bowiem osiąga się przez przetworzenie i wewnętrzne opanowanie materjału, a nie przez odchodzenie od niego. I dlatego metoda ta, w zastosowaniu Iwaszkiewicza, spłaszcza tylko obraz, czyni go dwuwymiarowym, pozbawia realistycznej wypukłości i psychologicznej głębi.

Ambicją Iwaszkiewicza było, żeby proza jego płynęła „bez wysiłku" zdanie za zdaniem, jak je pierwsza myśl i pierwsza stylistyczna redakcja przynosi, bez zmian i literackiej korektury... Język codzienny, informacyjny. Przypatrując się jednak pilniej tej „prostodusznej" metodzie pisania, przychodzimy do wniosku, że autorowi chodziło o wywołanie sugestji, że ten styl jest tylko wyrafinowanym pozorem, i że właściwym celem pisarza jest demonstrowanie wewnętrznej gotowalni artystycznej. W ten sposób obok toczącej się fabuły utworu płynie równoległym prądem pokaz techniki pisarskiej, a za jej pośrednictwem — dyskretne obnażanie stosunku do świata. Oba te koryta: i przebieg zdarzeń,

i technika opisu — żłobione są, jak wspomniałem, z tak forsownym prymitywizmem, że owa niedbałość okresów, mająca służyć formalnym tendencjom obrazu — odrywa się całkowicie od organizmu powieści i narzuca się jako samoistny organizm, pasorzytujący bezkarnie na treści utworu.

Oddaliwszy się tedy od pomyślanej sprawy powieściowej, nie potrafi już autor z tej odległości nawiązać z nią właściwego kontaktu, wątki wymykają się z więzi kompozycyjnej, i brak panowania nad ciągłością wypadków zmuszony jest autor ratować... rozwlekłością ich toku.

Podkreślam te ogólne wady utworu, ponieważ wiążą się one organicznie z zasadniczą koncepcją autora. Chcąc mianowicie odtworzyć obraz jakiejś roślinnej bierności życia, jego niszczącej szarzyzny i codzienności, Iwaszkiewicz poprostu pisze w sposób bierny, szary, codzienny.

Jest w takiem ustosunkowaniu się do pomysłu jakieś dziwne nieporozumienie, trudno bowiem przypuścić, żeby doświadczony pisarz, jak Iwaszkiewicz, nie zdawał sobie sprawy, że artystyczna transpozycja bezwolności i bierności musi mieć swoją dynamikę, a wklęsłości charakterów — plastyczną wypukłość opisu, a więc ostry kontur i natężenie barw, inaczej bowiem żaden negatyw życia nie stanie się pozytywem sztuki.

Wspomniany stosunek do materjału sprawia, że w „Zmowie mężczyzn" zatarty jest stosunek między zjawiskami pierwszoplanowemi a tłem, wskutek czego przeżycia psychiczne bohaterów zlewają się z bezbarwnością owego tła i giną z przed oczu czytelnika. Są jak sny... na sennej jawie.

Ludzie w tej powieści żyją właśnie, jakby śpiąc. Ich „improduktywizm słowiański" nie wypływa ze starcia z przeszkodami, ponieważ z nielicznemi wyjątkami do żadnych starć nie dochodzi. Czołowy bohater, Władysław Sawicki, doznaje bez przerwy takiego ucisku życia, który to ucisk jest jednostronny, bo nie wywołuje żadnej reakcji. Jego nieszczęśliwe małżeństwo i ucieczka od żony niczem nie są umotywowane, ponieważ miłość do teściowej, jako powód konkretny, nie wykracza poza epizodyczną kontemplację, a t. zw. borykanie się z warunkami egzystencji polega na poddawaniu się banalnym przypadkom życiowym, w których bohater szuka sensu swego przeznaczenia, a nie może znaleźć najbłahszej przyczyny swego bezładnego

„z dnia na dzień". To samo dotyczy żony jego, Alinki, choć w postaci tej dał Iwaszkiewicz znacznie ciekawszy zakrój psychiczny. Promieniuje z niej chorobliwy urok procesu gaśnięcia. Pozbawiona woli, jak i jej mąż, posiada nad nim tę charakterologiczną przewagę, że przecie zdobywa się na tragiczny wysiłek ś w i a d o m e j rezygnacji z... wszelkiej woli.

Pod martwą powierzchnią jej odruchów, stanów duchowych i słów, czuje się rozstrajającą miłość do męża, miłość, której Alinka się wstydzi, bo nie mając ponad to uczucie innego sensu istnienia, bez przerwy jest brutalizowana — właśnie w tej jedynej racji swego życia — bezmyślnym, lekceważącym bojkotem ukochanego „Władysławka". A wszakże małżonek ten ani dla miłości, ani dla idei, ani dla karjery nie opuścił Alinki, a poprostu dlatego, że jej nie kochał. Z powodzeniem tedy mógł jej nie kochać w rodzinnych Kielcach.

Z innych postaci zasługuje na uwagę ks. Kurek, b. działacz ludowy, który obrzydził sobie ciemne korytarze polityki, doznając objawienia o właściwem swojem kapłańskiem powołaniu. Objawienie to okazało się jednak podświadomą reakcją mimowiednej miłości do Alinki, może raczej jakiejś głębokiej miłosnej tkliwości dla procesu więdnięcia młodej kobiety. Śpiewaczka Regina, pianista Szmit i jego bracia Staś i Adam, policjant Kurek (brat księdza) przesuwają się przez powieść bez głębszego uzasadnienia swoich indywidualności i prawie bez wpływu na akcję głównych bohaterów. Przeznaczenia tych osób rozmienił autor na drobne sprawy i drobne wzruszenia, przesuwając je przed oczyma czytelnika niby zdarzenia feljetonowej taśmy filmowej, która po spłynięciu z ekranu spływa i z pamięci. Cały ten olbrzymiej objętości pastel czyni wrażenie artystycznego eksperymentu. Autor świadomie cofa się do typu romansopisarstwa Orzeszkowej, właściwie do rodzaju jej spostrzegawczości życiowej — niekiedy b. przenikliwej i uderzającej — ale do tej dawnej techniki niewiele dodaje od siebie. A przecie chodziło tu o to, aby obrazy sennego bytu, odmalowane jakimś przewrotnym „mimochodem", oddziałały właśnie swoją utajoną niesamowitością, grozą małomieszczańskiej psychologji. Niestety, autor pomylił się w układaniu proporcji między nazbyt wyrafinowaną prostotą i nazbyt prostem wyrafinowaniem, w kombinowaniu przyczyn i skutków swojej sprawy pisarskiej.

Jeżeli jednak „Zmowa mężczyzn", pomimo swej całej swoistej wirtuozji stylu, obciążona była narracyjną rozwlekłością, która miała być odpowiednikiem wegetacyjnego charakteru przeżyć, to w „Pannach z Wilka" (nowele) ani śladu tych cech. Talent Iwaszkiewicza dojrzał i okrzepł. Konstrukcja utworów zwięzła, słowo oszczędne i pewne, ściśle zrośnięte z przebiegiem treściowym, koncepcja tematyczna ciekawie pojęta i znakomicie ujęta.

Pierwsza nowela jest oryginalnym obrazem konfrontacji dwóch epok w życiu człowieka. Bohaterem jest zrezygnowany pechowiec, o którym można powiedzieć, że nie on przez życie, ale życie przez niego przepływało. Przepływało i odpływało. Życie było nawet dojść bujne, miało wiele obiecujących możliwości. Żadnej jednak z nich Wiktor nie umiał zatrzymać i wyzyskać. Nieświadomie gasił wszystkie ognie, które się w nim i dokoła niego zapalały, nigdy nie umiał się doczuć miary własnej wartości, nie orjentował się w reakcji, którą budził i której doznawał. Fatalizm? Zapewne. Ale warunkiem fatalizmu jest świadomość niepowodzeń. Dla ludzi typu Wiktora, którzy na nic nie liczą i właściwie niczego nie pragną, którzy wszystko zawsze mają poza sobą, a nic przed sobą, jedynym terenem niespodzianek życiowych może być... przeszłość. Gdy więc zjawia się okazja rewindykacji tej przeszłości i Wiktorowi uda się nagle wykryć jej sens, doznaje podobnej sensacji, jak ci, którym uda się przeczuć sens przyszłości.

Moment taki wybucha przypadkowo, gdy Wiktor zjawia się we dworze wilkowskim, gdzie przed kilkunastu laty spędził wakacje w charakterze korepetytora. W atmosferze tego domu, w otoczeniu „p a n i e n", które powychodziły zamąż, a z któremi ongiś przyjaźnił się, przeszłość odsłania mu swoje oblicze. Prawdę tego życia teraz dopiero rozpoznaje, kiedy minęło — bezpowrotnie. Wspomnienia napływają szeroką falą, kuszą, uwodzą, prowokują do gorączkowej pogoni za treścią „utraconego czasu".

Wiktor dowiaduje się, że był w tym domu kochany pierwszą miłością wilkowskich dziewcząt, że każda z nich przeszła przez to uczucie, jak przez próg, ku własnemu losowi, ku śmierci, lub ku innym mężczyznom, że mógł tu zaczerpnąć życia na całe życie. Bolesne zrozumienie tego faktu nie zmienia jednak psychiki bohatera. Poddaje się analizie zestawień przeszłości

z teraźniejszością, aby głębiej jeszcze pogrążyć się w poczuciu własnej niepotrzebności. Dojrzałość tych kobiet, ich obyczaje, potrzeby i przeżycia stają się dla niego podniecającym, ale jakże spóźnionym kluczem do tajemnicy ich pierwszej młodości i uświadomienia sobie istoty łączących go z niemi stosunków.

Wyprawa w przeszłość staje się równie nieudana i smętna, jak wszystkie dotychczasowe wyprawy w przyszłość. Próby odnalezienia własnej młodości w tym „domu kobiet", który stał się domem utraconego szczęścia, raz jeszcze utwierdziły go w przekonaniu, że zawsze będzie żył jakby na marginesie swego życia, że nikt i nic nie wyprowadzi go już z tego bocznego toru na główną linję pragnień.

Tak pojęty temat zorganizował Iwaszkiewicz z rzetelną intuicją psychologiczną i wielką subtelnością rysunku. Subtelność owa zaznacza się przedewszystkiem w przeprowadzeniu równoległości losu Wiktora i losu panien. Pozornie bowiem wydaje się, że panny, w przeciwieństwie do Wiktora, nie zmarnowały życia: zdobyły mężów, rozkwitły w szczęśliwem macierzyństwie i materjalnym dosycie. Ale to tylko pozór. W istocie ta ich dojrzałość była brutalnem sprzeniewierzeniem się dziewczęcej poezji pragnień, marzeń, odruchów. Osiadły w banalnej prozie, w pielęgnowaniu błogostanu swej codzienności, w wegetacji. „Szalona Julcia", parodniowa, albo raczej paronocna, tajemnicza i tak urocza kochanka Wiktora przed piętnastu laty, chętnie nawiązałaby teraz z nim stosunek miłosny według klasycznych reguł trójkąta małżeńskiego; Jola, ongiś towarzyszka intelektualnych przeżyć Wiktora, oddawna już zaprawia nudę swego życia „słodyczą grzechu"; Kasia, która, jak się okazało, jedna naprawdę go kochała, stroni od niego, jak od raniących złudzeń wykolejonej, nieszczęśliwej egzystencji; Fela, wreszcie, uniknęła zdrady życia, bo umarła. Pozostała najmłodsza, Tunia, ale ta jest jakby wcieleniem „utraconego czasu" młodości. Dziewczyna pozwoli sobie wydrzeć pocałunek, ale nie wróci mu uczuć, które zaprzepaścił wraz z czasem.

Wiktor odchodzi do nijakości swego istnienia.

Druga nowela, „Brzezina", zaleca się niemniejszemi walorami. Przedstawia ona proces powolnej śmierci. Śmierci w blaskach słońca, urokach przyrody i łabędziego śpiewu miłości. Występuje tu świetna, prawdziwie muzyczna zdolność harmonizowa-

nia przeżyć wewnętrznych z realizmem wypadków — na podstawie stopniowania lub kontrastu. I tu również autor ujawnia wysoką klasę pisarską w cieniowaniu charakterów, wybitne poczucie miary w stosowaniu środków sugestji artystycznej.

Stanisław, młody gruźlik, przybywa do brata Bolesława, leśnika, żeby umrzeć „w rodzinie". Odtworzenie nastroju chłopca jest istnem arcydziełem psychologji. Stanisław maskuje śmiertelną chorobę wesołością i siłą panowania, którą dać może jedynie dojrzały, do dna przeżyty tragizm determinacji. Świadomy nieodwołalności swego przeznaczenia, przestaje o niem myśleć. Żyje tak, jakby w ciągu tych kilku miesięcy, które mu jeszcze pozostały, miała się zawrzeć normalna egzystencja zdrowego człowieka.

W domu brata, okrytym niedawną żałobą, ten pół żywy człowiek wywołuje przedziwną i niepokojącą atmosferę podniecenia swoją — chciałoby się powiedzieć — naturalną... beztroską życia. Skoczne piosenki, długie spacery, wspomnienia romansów w szwajcarskich sanatorjach, wszystko to budzi rozdrażnienie Bolesława, który spokój swego istnienia wygodnie ubezpieczył na rozpamiętywaniu cnót zmarłej żony. Leśnik żywi głuchy żal do brata, że burzy mu ten spokój, że demaskuje w nim tłumioną sztucznie żądzę życia.

Ten właśnie proces ożywiania, rozbudzania i prowokowania uczuć przez zamierającego człowieka — jest pięknie pomyślaną i przeprowadzoną ideą utworu.

Gra z losem dochodzi do najwyższego napięcia, gdy chłopiec zdobywa miłość prostej dziewczyny. Pełna tężyzny i zdrowia Malina zakochała się w jego chorobie, w nieświadomem odczuciu poezji gasnącego życia. Miłość ta wznieca nowy i groźny popłoch w duszy leśnika. Chory jakgdyby znowu rozognił utajone i wstydliwe żądze brata, który krążył dokoła młodej dziewczyny, bezwiednie wchłaniał płynące z niej erotyczne fluidy, a teraz oto stanął w obliczu idylli brata, jak wobec zamachu na swoje prawa.

Śmierć Stanisława w zmysłowej pełni letnich zapachów i barw przyrody, przy akompanjamencie miłosnej piosenki Maliny, żegnającej kochanka z tą namiętnością młodości, która śpieszy do nowego życia, a więc do nowego kochanka i nowej miłości — jest wybornem zamknięciem, które jakby na chwilę

tylko przełamało losy bohaterów, aby wydłużyć dalszy ciąg ich życia w poruszonej do żywego wyobraźni czytelnika.

Michał Choromański.

Nadzieje, związane z debjutem literackim Michała Choromańskiego, nie zawiodły. Jeżeli fragment „Biali bracia" był obiecującą zapowiedzią, to „Zazdrość i medycyna" jest już dojrzałą realizacją. Powieść jest świetna i stawia Choromańskiego w rzędzie czołowych pisarzy współczesnej literatury polskiej.

Proza jego wyrosła z kultury doświadczeń literackich (Dostojewski, Conrad) i osobistych oraz tej tajemnej wiedzy o człowieku, którą urodzony artysta przynosi ze sobą na świat, kształtując wszystkie realja tego świata na obraz i podobieństwo indywidualnej i samoistnej wizji.

Utwór, jak większość europejskiej produkcji powieściowej, zbudowany jest orkiestralnie, to znaczy posiada wielopłaszczyznowość wątków, będących jakby odbiciem zróżnicowania wszystkich dziedzin otaczającego życia. Imponująca tu jest zdolność równoczesnego inicjowania i rozwijania licznych a tak odmiennych przeżyć, które siła panowania nad materjałem pozwala ostatecznie skierować w łożysko jednolitej idei artystycznej. Szczególnie uderza u tak młodego pisarza ów prawie epicki dystans wobec najintymniejszych objawów psychiki, przenikliwa intuicja w ujawnianiu jej fizjologicznych spodów. W sumie — wrażenie naturalnej a przecież w najwyższym stopniu niepokojącej prostoty.

Choromański doprowadza sztukę opowiadania do takiej zwięzłości wyrazu, że opis rzeczy staje się rzeczą, a każdy obraz objawem dynamicznej bezpośredniości, żywą akcją istnienia.

Dzięki takiemu ujęciu, zewnętrzna rzeczywistość staje się metaforą wewnętrznej, zamkniętej w podświadomości przeżyć ludzkich i ukrytym fatalizmie ich losów. Życie potoczne, naciśnięte w swoich sekretnych a najczulszych włóknach, traci swą arytmetyczno-logiczną wymierność, przeobraża się w niebezpieczną powierzchnię — podziemnie i podstępnie działających sił. To właśnie uczucie ciągłego niebezpieczeństwa, jakiego doznają bohaterowie Choromańskiego, nie opuszcza również i czytelnika w obliczu autorskiej koncepcji życia. Jest to w dużej mierze efekt sugestji artystycznej, ale nietylko.

Choromański, jak zresztą inni wybitni pisarze polscy i zagraniczni, posiada niepospolite wyczucie grozy potocznego, przeciętnego życia. W pozornie prostych charakterach, w najbardziej banalnych faktach i stosunkach odkrywa maszynerję prawie demonicznych instynktów, które się tylko maskują prostotą i automatyzmem, czyhając na okazję wybuchu.

Utajony egzotyzm powszedniości — oto idea artystyczna literatury Choromańskiego. Obok Kadena, Nałkowskiej, Witkiewicza, Dąbrowskiej — Choromański staje w pierwszym rzędzie odkrywców nowego psychologicznego realizmu. Dziś — w epoce olbrzymiej socjalizacji i maszynizacji istnienia — zaprzestano poszukiwań tego realizmu w koturnowych wymiarach psychiki, wszczęto je natomiast w obrębie zjawisk najbardziej codziennych, prostych, niepozornych. Wysiłki te wydają się analogiczne do pracy analitycznej uczonych fizyków nad rozbijaniem atomów na elektrony. Powieściopisarzom również chodzi o wydobywanie elektronów siły psychicznej, o docieranie drogą palących analitycznych doświadczeń do jakichś prapierwiastków, słowem do najgłębszych motorów ludzkich przeżyć i działań. W tym sensie, im prostsza i bardziej zautomatyzowana osobowość, tem bardziej kusi psychologiczną pasję artysty. Trzeba „tylko" umieć odnaleźć i nacisnąć owe gruczoły wewnętrzne, stanowiące o istocie indywidualności najbardziej beztwarzowego człowieka, a okaże się, że drzemie w nim piekło psychofizycznych możliwości, przerastających siły jego rozumu, woli i ciała.

„Zazdrość i medycyna" — to szereg takich doświadczeń, w których autor pruje ciała i dusze swoich bohaterów. Ciała pod nożem operacji chirurgicznej, dusze — pod niemniej ostrym nożem... zazdrości. Dwukierunkowość tych operacyjnych zabiegów ujawnia koncepcję autora na temat analogji między duszą a ciałem. Związek ten umocowany jest w pierworodnej rytmice życia, w którem „duch i materja" wzajemnie się przenikają, potęgują lub osłabiają. O wykrycie praw tej rytmiki zabiega twórczy wysiłek Choromańskiego.

Takim wydaje mi się stosunek autora do spraw ludzkich w „Zazdrości i medycynie". Dla sprawdzenia tych przypuszczeń poddajmy zkolei i my treść dzieła operacji krytycznej.

Osnową powieści jest szarpiący proces zazdrości przemy-

słowca Widmara. Widmar jest stary, jego żona, Rebeka, młoda. Gdy się z nią żenił, niewiele o niej wiedział. Pociągała go w tej młodej nieinteligentnej kobiecie zagadka erotyczna, której nie umiał rozwiązać. Instynktem wyczuwał, że banalny umysł Rebeki jest tylko mętnym odblaskiem prawdy, uwięzionej całkowicie w jej ciele, że ciało to jest jedyną treścią jej duszy. Jakże tu jednak czytać realną prawdę myśli i uczuć w ciągle zmiennych, choć zawsze uroczych i ubezwładniających kształtach kobiety? Trzeba było jakichś faktów, jakiegoś światła dowodów rzeczowych, któreby pozwoliły odcyfrować osobowość Rebeki.

Zagadka tej osobowości stawała się nieznośna: Widmar podświadomie czuł, że w rozwiązaniu jej nietylko chodzi o żonę, ale w równym stopniu i o niego, o sens, wartość i dumę jego gasnącej męskości. Wyżebrał od żony spowiedź całej przeszłości, ale to mu nie dało spokoju. Pocieszał się przewrotną nadzieją, że jeżeli ta przeszłość była ciemna, to teraźniejszość prędzej czy później zdemaskuje ją. Więc czyhał, węszył i czekał. Czekał w takiem napięciu, że gdy go wreszcie przeszyło podejrzenie zdrady — powitał je w męce jak ulgę.

Zaczęły się tortury zazdrości; tortury — i rozkosze. Widmar znalazł dostęp do żony, stała mu się bliższa, bardziej czytelna i zrozumiała; wiadomo — obłudna, niewierna żona. Niezdolność miłosnego opanowania Rebeki okupuje w miłosnem opanowaniu zazdrości. W zazdrości odnalazł odwet wobec niezaspokojonej miłości oraz satysfakcję zemsty nad tajemnicą, jaką promieniowała jego żona.

Zdarzyło się bowiem, że podczas paromiesięcznej nieobecności Widmara Rebeka poddała się operacji, o której zaczęły krążyć dwuznaczne słuchy. Denuncjacja pośmiertna porzuconej przez Widmara kochanki dokonała reszty. Z pamiętnika jej dowiedział się Widmar, że żona jego miała kochanków bezliku, że skłamała mu swoją przeszłość i okłamywała w trakcie małżeństwa, że kochankiem jej jest doktór Tamten, który nie wycinał żadnej ślepej kiszki, lecz uwalniał kochankę od ciąży, i że sam prawdopodobnie był jej sprawcą.

Widmar zaczął szaleć, w szaleństwie obudził wszystkie młodzieńcze żywioły swego starego organizmu. Ta pasja zazdrości wśród tylu zabójczych momentów niepewności stała się wreszcie czemś konkretnem i pewnem w życiu Widmara. W zazdro-

ści utonęła Rebeka i miłość do niej, i znieważona duma. Zazdrość stała się namiętnością istnienia, namiętność — jego sensem.

Autor jednak miał tyle artystycznego taktu, że nie zawiesił męki bohatera w abstrakcji wyobraźniowych przeżyć. W udręce Widmara bierze udział konkretna rzeczywistość, bo w istocie chirurg Tamten jest kochankiem Rebeki, choć stał się nim dopiero po dokonanej operacji. Zazdrość Widmara nie jest więc bez podstaw, ale mimo drobiazgowego szpiegowstwa, dowodów zdrady mąż zdobyć nie może.

Dowodów tych strzeże zamknięta twierdza... medycyny. Doktór Tamten traktuje swój stosunek do Rebeki jak lekarską tajemnicę zawodową. Miłość dla tego artysty-chirurga jest jedną z chorób, której wyleczyć nie może, z tej prostej przyczyny, że nie może postawić żadnej diagnozy. Czy zresztą nie pomylił się w diagnozie przed operacją Rebeki? Co wie o Rebece? Tyle co Widmar — t. zn. musi poprzestawać na domysłach, przypuszczeniach, wreszcie urojeniach. Jednak tresura lekarska uczyniła go prostszym. Tresura podzieliła jego życie na dwie części: na medycynę i miłość. Każda z tych dziedzin pochłania go z równą siłą, i z równą siłą jedna odpycha drugą. Związek między niemi byłby jedynie taki, że do medycyny odnosi się jak kochanek a do miłości — jak medyk.

Choromański znakomicie zilustrował prostotę tych dwóch spraw w skomplikowanem życiu Tamtena. Pokaz operacji, wykonanej na Rebece, nacechowany jest porywającym patosem naturalizmu. Operacja — kopja brutalnej rzeczywistości, jaką autor wprowadza w wizyjne przeżycia powieści, zatraca w czasie swego przebiegu swój anatomiczny charakter i nabiera wartości wybitnie psychologicznej, jako teatralizacja napięć wewnętrznych Tamtena, oraz rytmu duchowego całego jego chirurgicznego otoczenia.

Gdy jednak widzimy Tamtena u boku jego kochanki, wydaje nam się prostoduszny, powtarzający, jak pacjentce, szablonowe słowa otuchy, pełen naiwnego, prawie dziecięcego optymizmu — bezradny wobec prawdziwego uroku jej ciała i kłamliwej duszy. Niemal pokora, z jaką przyjmuje wyjaśnienia Rebeki, nie probując — w przeciwieństwie do opętańczej podejrzliwości

Widmara — wnikać w ich oszukańcze podłoże, dowodzi, że człowiek ten posiada poczucie granic własnej i cudzej rzeczywistości, bez względu na to, czy ją rozumie, czy nie. Poczucie to, wytrenowane codzienną praktyką najintymniejszego, chirurgicznego stosunku do organizmu człowieka, wyrobiło w nim napół deterministyczną, napół pobłażliwą i sceptyczną postawę wobec życia. Tamtenowi chodzi o fakty dokonane, które posiadają swoją realną wymowę, a więc poprostu o to, żeby ukochana kobieta była tylko kobietą, żoną; reszta niezbyt go przejmuje.

Rebeka zaś — mimo iż tak skąpo demonstrowana przez autora — zachowuje od początku do końca swój mocny kontur charakterologiczny. Jeżeli jest zagadką dla obu kochających ją mężczyzn, to chyba największym „sfinksem" jest dla siebie samej.

Tak, kobieta ta żyje jakby roślinnem życiem. Jest lubieżnie rozleniwiona i jakby rozprzęgnięta w swej woli. Czego pragnie, do czego zmierza, jakiem chce mieć swoje życie — niewiadomo. Chce męża i chce kochanka, pożąda haremowej uległości wobec pierwszego i nerwowej podniety wobec drugiego. Obaj są jej potrzebni, ale chyba i obaj mogą być zbyteczni, gdy znajdzie się jakiś trzeci mężczyzna. Wydaje się, że najistotniejszą cechą jej psychostanu jest bierne poddawanie się procesowi wygodnego b y c i a, dla którego to procesu z tą samą szczerością mówi prawdę i kłamstwo. Prawda jej czyni wrażenie wyrafinowanego kłamstwa, a kłamstwo — bezpośredniej prawdy. Gdy wraca od kochanka, któremu przyrzekła ostateczne zerwanie z mężem, i spotyka właśnie przed domem obłędnego z zazdrości męża, z całą swobodą i naturalnością zapewnia go o swej miłości i wierności. Wrażenie tej swobody i naturalności jest tak sugestywne, że przestajemy się orjentować, co w Rebece jest podświadome a co świadome, i kogo więcej oszukuje. Zdaje się, że siebie samą.

W skupioną i skoncentrowaną akcję tych trojga osób wplątuje się jeszcze postać krawca Golda, jednego z tych pokurczów psychicznych, którzy stają się nieszczęsnem ogniwem pomocniczem w łańcuchu zdarzeń. Gdy łańcuch, napięty dramatycznym układem wypadków, pęka — pęka właśnie w tem pomocniczem ogniwie, którego rolę spełniał nędzny krawiec.

Gold staje się jedyną ofiarą dramatycznych przeżyć bohaterów. I jest w tem prawda życiowego fatalizmu.

Krawiec wplątał się w węzeł cudzych namiętności, częściowo, żeby się zemścić na Rebece za doznaną obrazę, częściowo znęcony pieniędzmi Widmara, i stał się jego szpiegiem. Przytłoczony jednak odpowiedzialnością swoich funkcyj, przeżywa nieświadomie całą burzę wściekłości Widmara. Rezultat porachunków Widmara z żoną staje się w pewnym momencie wizją, przeczuciem, wyrokiem w jego własnych porachunkach z życiem. Ginie na posterunku swej służby szpiegowskiej, rażony prądem elektrycznym. Przypadek ten leżał na linji jego przeznaczeń. Wszyscy, którzy się z Goldem stykali, czuli wiejący od niego trupi zaduch, a Tamten, wdychając zapach krawca, odrazu wyczuł... rozkoszną atmosferę swojej studenckiej młodości — prosektorjum.

Kompozycja utworu, zwarta w kilku dniach akcji, przypomina częściowo conradowską technikę objektywizacji faktów zapomocą opowiadań. Te same zdarzenia odbijają się w kilku relacjach, mających na celu stopniowe odsłanianie istoty przebiegów i powolne wyrafinowane potęgowanie efektów.

Rzecz się zaczyna od akordów końcowych, jakby streszczonej syntezy całości, którą autor w następstwie rozczłonkowuje i rozgrywa, aby po raz drugi uderzyć w te same klawisze finału i w ten sposób wzmocnić kontur konstrukcyjny opowieści.

Do typowo harmonicznych cech utworu należy przenikliwa zdolność kojarzenia aury fizycznej z psychiczną. W toku miotającej bohaterami furji przeżyć wstrząsa miastem furja zawieruchy, jakiś cyklon powietrzny, który ustaje dopiero wtedy, gdy upiorne napięcia duchowe wyładowują się... w porażonem elektrycznością ciele żałosnego krawca Golda. W ten sposób przypadkowa śmierć tego lichego robaka jakgdyby uchroniła świat od katastrofy, rozpętanej przez „możnych tego świata“... Po śmierci Golda uspokaja się przyroda i cichną ludzkie namiętności.

Adolf Rudnicki.

Bohaterem powieści Rudnickiego „Szczury“ jest rozpaczliwa szarość życia. Autor zdaje drobiazgową relację z doznań we-

wnętrznych człowieka, którego duchowość przełamuje się z tajemniczą treścią najpospolitszej powszedniości.

Utwór jest charakterystycznym objawem współczesnych tendencyj w kierunku wykrywania tajemnic życia codziennego.

Autor podjął się tu niezmiernie ciekawej ale i niezmiernie trudnej samoanalizy przeciętnego młodzieńca w przeciętnem prowincjonalnem miasteczku. Wyostrzoną intuicją usiłuje dotrzeć do rdzenia charakteru ludzkiego i poprzez człowieka odtworzyć charakter pewnego typu egzystencji. Rudnicki zdołał odnaleźć tragiczny i bolesny nerw takiego życia. Z podziwu godną objektywnością i wytrzymałością obserwacji przedstawił starganą duszę „nieudanego" osobnika, jednego z pośród miljona wykolejeńców od urodzenia. Jest to gatunek człowieka pozbawionego przeznaczenia, a więc wyzbytego woli. Jest pustą formą, w którą układa się każdorazowo przeżyta treść. Nie jest to zjawisko zbanalizowanego już egotyzmu. Nie człowiek wyciska swój ślad na życiu, lecz życie na człowieku. Wydaje się, że takie cechy indywidualne, jak wrażliwość, wrażeniowość, sumienie, duma, przestały być narządami, któremi jednostka operuje wobec świata, lecz że to świat posługuje się temi cechami ludzkiemi, jak własną bronią w ujarzmianiu człowieka.

Bohater „Szczurów" pozwala przepływać przez siebie wszystkim zdarzeniom i doświadczeniom, jakie rodzi zetknięcie ze światem. Niestety, autor nie umiał zorganizować tego świata, nie stworzył warunków, o które, jak o ściany więzienia, tłucze się znękana, bezradna, nieszczęśliwa dusza chłopca.

Wszystko w „Szczurach" zasnute jest czadem sugestji psychologicznej, której brak konturów i brak wyrazistości. Im bardziej bowiem zależało autorowi na podkreśleniu bezbarwności i chaotyczności przeżyć, tem większej ekspresji domagała się miażdżąca atmosfera nijakości. Rudnicki nazbyt sobie ułatwił ten moment w swem skądinąd trudnem zadaniu.

Weźmy np. pod uwagę stosunek do ojca lub do niejakiej M-owej.

Między ojcem a synem toczy się głucha, zacięta walka, z której wynika wzajemna nienawiść. Typowy objaw „niedobrej miłości". Bo ci dwaj kochają się jakiemś biologicznem zwierzęcem uczuciem, potrzebującem bicza złych słów i zawziętych po-

stanowień. To z przywiązania do syna ojciec nienawidzi jego bezwolności i ameboidalnej słabości. Wyrzuca go z domu, chce dla niego twardych doświadczeń, smaga go zjadliwem szyderstwem. Jedyną obroną syna jest samoobrona wewnętrzna. Do innej reakcji nie jest zdolny. Cóż ma powiedzieć lub uczynić, kiedy wie, że na czyny go nie stać, a słowom jego ojciec przestał wierzyć. Wie, że jest stworzony nie do walki i nie do pracy, lecz do.... barłogu. Barłogiem jest mu dom, łóżko, nienawistna twarz ojca, barłogiem jest miasteczko rodzinne, ubogie znajomości, żałosne przyjaźnie, cały ów cuchnący światek wegetacji, w którym czuje się u siebie, bo nosi go w sobie.

Miota się w lęku, niby zwierzę ścigane, przed samym sobą, przed ojcem, przed każdą decyzją odjazdu. Odjazd obiecuje swobodę, ale swoboda jest ciężarem nad siły. Nie ucieknie przed sobą, nie zwalczy podłej trwogi przed samodzielnością. Poco odchodzić, kiedy wszędzie i zawsze pozostanie na tem samem miejscu — wewnętrznej niemocy i zewnętrznej niedoli. Stosunek ten, nabrzmiały potencjonalnym dramatem, puszczony został na falę powieściowego przypadku, niewyzyskany i niezorganizowany.

Podobnie dzieje się i w stosunku do M-owej. Jest to stara kobieta, obłożnie chora. Chłopiec odwiedza ją, pielęgnuje, czuwa. Dziwność tego obcowania da się częściowo wyjaśnić ciążeniem nędzy do nędzy, przymierzem dwóch beznadziejnych przeznaczeń, częściowo zaś możnością wyładowania władczego tonu, jakby złośliwego odwetu za upokorzenia zaznawane od ojca, W tym prawdziwie niesamowitym romansie, jeżeli pojęcie romansu jest tu wogóle do pomyślenia, odczuwa się jakąś zwyrodniałą formę niedorozwiniętego erotyzmu, równie zdeformowaną jak nieświadomą namiastkę instynktu płciowego.

Natomiast stosunek do niejakiego Makara, podejrzanego włóczęgi, nosi charakterystyczne piętno tłumionego podziwu, Chłopiec pozornie unika go, obraża i potępia w myślach, ale wszędzie szuka, jakby szukał źródła żywotności, której sam nie posiada.

Zapewne, patronuje tym przeżyciom dalekie echo dostojewszczyzny, nie uchybia to jednak twórczej koncepcji pisarza. Uchybia natomiast fakt, że wszystkie te sprawy narzucają się w mętnych sugestjach. Czuje się, że młody powieściopisarz nie daje sobie jeszcze rady z fabularną osnową stanów psychicznych,

że nie umie kojarzyć pasji analitycznej z przedmiotowym biegiem zdarzeń. Stąd brak syntetycznego ujęcia całości, brak kompozycyjnego wyczucia granic dla nieustającego bełkotu przeżyć bohatera, a więc brak tych organicznych ram, w których kompleks wewnętrzny spaja się i definjuje w kompleksie wypadków zewnętrznych. Wszystko tu jest rozchwiane, zdane na los przypadku, bez początku i końca. Bo nawet gdy chodziło o uwydatnienie tragizmu przypadkowości, powinna ona działać siłą niezłomnej konieczności a nie... przypadku.

Wady te szczególnie jaskrawo wybijają się, gdy chodzi o etap samoanalizy bohatera w jego mieście rodzinnem, w którem wizja lokalna topografji, osób i rzeczy związana być musi z procesem przeżyć. Natomiast obraz pobytu chłopca w Warszawie, gdzie wszystko było dlań obce a szczegóły realnego życia jedynie punktem odbicia w świat duchowy, znacznie łagodzi wspomniane braki. Są tu stronice świetne, dowodzące dojrzałej siły i przenikliwości w oddawaniu psychopatologji losu. W napół świadomych majaczeniach, w kształtowaniu chorobliwych urazów psychicznych i krzyżowaniu ich z męką niedoli materjalnej demonstruje autor nieszczęście wykolejonej, bezsilnej młodości, nieprzytomny strach i nieludzką mękę oszukiwania własnej rozpaczy wobec torów życia, z których każdy jest ślepy i każdy przypomina wstrętny pysk szczura.

Język utworu jest wiernem odbiciem stosunku do tematu. Dla uwydatnienia psychicznego bezładu bohatera, autor poprostu pisze bezładnie, bez stylistycznego wyboru i kontroli, najwidoczniej przekonany, że dla zaakcentowania ekshibicjonizmu doznań wystarczy ekshibicjonizm słów. Jest w tem oczywiście grube nieporozumienie. Im mniej bowiem ujawnia t. zw. charakteru bohater, tem więcej powinien go posiadać pisarz ze względu na elementarne zagadnienie artystycznego wyrazu. Zdania budowane tu są bez żadnej troski o rytm a nawet składnię, jakgdyby na rachunek prostracji duchowej bohatera, któremu ten wylew słowny zaciera rysy. Technika ta tem bardziej razi, że konstrukcja powieści przypomina film, ukazujący w setkach obrazów jeden gest, postawę lub stan.

Pomimo jednak licznych błędów formalnych i treściowych, dzieło Rudnickiego świadczy o oryginalnym i b. wiele zapowiadającym profilu pisarskim.

Twórczość artystyczna Witkiewicza wprowadza ferment nietylko w dziedzinie t. zw. literatury pięknej, ale i krytyki. Powieści Witkiewicza nie mieszczą się i nie dają sprawiedliwie ocenić w kategorjach normalnej produkcji i jej sprawdzianów. Jest w tem zjawisku oczywisty związek z poglądem autora na powieść. Nie uznając jej za dzieło sztuki, jakby narzucał potrzebę nowej skali ocen.

W istocie wszystko w jego utworach jest odmienne od spotykanych powszechnie objawów. Wybór i rodzaj tematu, ujęcie, technika i styl. Każdy z tych elementów nabity jest wolą odwrócenia znanej rzeczywistości pisarskiej. Zapewne, łatwo byłoby wykryć te lub inne dziedzictwa czy filjacje z krajową lub zagraniczną twórczością (Przybyszewski, Kaden, Proust, Joyce), wykazać podświadome lub zgoła obce świadomości autora rodowody jego sposobu widzenia, myślenia, odczuwania i pisania. Ale ustalanie tych pokrewieństw byłoby tylko okrążaniem jego indywidualności a nie docieraniem do jej rdzenia.

Książki Witkiewicza brutalnie rozbrajają aparat krytyczny, wypracowany na zasadzie znanej rzeczywistości powieściowej czy jakiejkolwiek teorji estetycznej. Każda sprawa życiowa podminowana tu jest tysiącem „djabelskich" niespodzianek, każda skądinąd ustabilizowana racja myślowa osaczona mnóstwem irracjonalnych podkopów, każda norma zdemaskowana aż do najgłębszej anormalności swoich źródeł, każdy wreszcie człowiek, potoczny sens lub fakt — ściągnięty do jakichś mrocznych psychofizycznych korzeni.

Oczywiście jest to jeden ze sposobów, i może zasadniczy, w doprowadzaniu obrazu życia do najwyższego natężenia i wyrafinowania. Nic tak nie działa na psychikę — jak świadomość jej własnych sprężyn. Jednoczesne ukazywanie obydwóch stron medalu, którego wypukłość może być wklęsłością, a wklęsłość wypukłością, zestawianie metafizycznych aktów duszy z tajemniczym dramatem ciała, i naodwrót, słowem — odnajdywanie pod cienką powłoką najbardziej wysublimowanych przeżyć — skomplikowanej głębi prymitywnych instynktów, wytwarza stan takiego wrzenia, że każde zjawisko rozkłada

się na części składowe, a triumf opisu staje się triumfem straszliwej pasji analitycznej.

Bo Witkiewicz jest analitykiem nieumiarkowanym, bezwzględnym, fanatycznym. Analiza ta jednak nie jest dla niego celem, lecz środkiem. Jest psychicznym wykładnikiem jego techniki konstrukcyjnej, inkwizycyjnem narzędziem woli do ogarnięcia wszystkich możliwości życia w jego nieuchwytnym i prawie fantastycznym akcie pierwobytu. Gdy inni konstruują kształt bytu od pewnego podglebia egzystencji ku jej kulturalnym rozgałęzieniom, Witkiewicz działa odwrotnie. Punktem wyjścia w charakterystyce bohaterów i sytuacyj są dlań pewne szczytowe, skrystalizowane w swej społecznej formie objawy, od których pisarz nurkuje w przyczynową albo raczej bezprzyczynową głąb opisywanych przeżyć i czynów. A więc z góry na dół, drogą introspekcji, w przekonaniu, że im głębszy dół, tem większa gwarancja poznania prawdy i posiłkowania się jej materjałem w budowaniu powieściowych obrazów.

„Nienasycenia" — nie należy tedy traktować jak zwykłej powieści. Jest to raczej niepospolity wysiłek ku przewartościowaniu psychologicznych kryterjów dotychczasowej powieści, jak to czyni w swoich dziełach i Kaden-Bandrowski. Wysiłek niewątpliwie brawurowy, napewno reformatorski i z konieczności... ofiarny, ponieważ obciążony wszystkiemi grzechami pierwszych, często ślepych ciosów w twierdzę tradycji. Zdarza się więc dysproporcja między siłą uderzenia a wynikiem, obalenie bogów, które już dawno stały się bałwanami, powtarzanie w zapale walki ataków na odcinki, które już od pierwszego zamachu zostały zdobyte i t. p. Ale braki, błędy i wady te pomniejszają tylko wartość techniczną samej operacji, prowokując w nas bolesne niekiedy syki estetycznej czułości, ale ideowego kręgosłupa utworu nie naruszają.

Tematem dzieła jest proces przeżyć młodego chłopca na tle wyimaginowanych przemian dziejowych ludzkości w wieku XXI. Akcja rozgrywa się w epoce bankructwa kultury zachodnio-europejskiej i podbijania kontynentu przez bolszewickich Mongołów — całego Wschodu. Ustrój sowiecki runął już pod najazdem krajów zachodnich; w Rosji panuje biały teror, ale oto nowy potężny wróg w postaci mongolskiego komunizmu staje u bram

Zachodu i przygotowuje się do walki z Polską, po której pokonaniu ma stworzyć nową, potężną, żółto-białą rasę. Prawa, obyczaje i warunki życia socjalnego i erotycznego zostają zmienione. Trudno jest streszczać ogrom mającego nastać przewrotu; tymczasem ludzkość żyje albo raczej więdnie w stanie dekadencji, moralnego zniekształcenia, spowodowanego przerafinowaną aż do perwersji kulturą. Opis tego przełomu jest płaskorzeźbą wyobrażeń autorskich, relacją wizji, którą Witkiewicz narzuca, ale której nie uzasadnia. Dopiero przeżycia osobiste zapalają ten referat socjalno-polityczny ogniem działania.

I tu na plan pierwszy występuje bohater dzieła, młody oficerek Genezyp, którego przemiany i doznania napełnione są tak płomienną i sugestywną ekspresją, że w piekielnem kłębowisku wewnętrznem młodzieńca, jak zresztą i w szałach muzycznych Tengera lub w działaniu Kocmołuchowicza, można odnaleźć odbicie całego tego „ginącego świata"; w jego doświadczeniach erotycznych — straszliwą podziemną maszynerję zautomatyzowanego zewnętrznego istnienia. Jest wstrząsająca analogja między orgją mistyczno-płciowych popędów Genezypa a religijno-polityczną zawieruchą życia zbiorowego. W piekle tego podświadomego życia bohaterów wyzwala się bunt autora przeciwko schematyzującym, szablonowym granicom świadomości ludzkiej; w fantastycznym przebiegu przeobrażeń zewnętrznych — reakcja przeciw nieuchronnej niwelacji społecznej, do której prowadzi potworny rozrost cywilizacji. Nikt w literaturze naszej, żaden prozator nie rozpuścił tyle materjału podświadomości, nikt nie odkopał z jej ciemnej głębi tak groźnych możliwości, jak St. Ign. Witkiewicz. Rzecz jasna, że materjał ten bucha surowcem świeżo odartego ze skóry mięsa, że działa barbarzyńskim niemal efektem krwiobiegu w obrębie powieściowego i życiowego toku zdarzeń.

W pracy tej, namiętnej i jakby nieprzerwanym tchem wykonywanej, nie oszczędza Witkiewicz czytelnikowi ani jednego szczegółu ze swych zakulisowych doznań i wyobrażeń, i w istocie ta twórcza gotowalnia autora staje się harmonijnym odpowiednikiem metafizycznej orgji przeżyć jego bohaterów. W przeżyciach tych jakby pragnął zniszczyć całą dotychczasową strukturę psychologiczną typów i charakterów literackich; rozwiązłą

zachłannością słowa odczynić banalność wyrażeń, przyrosłych do banalności kształtów.

W dążeniu do tajemnego uroku odwróconej rzeczywistości i sensu wszystkiego poza wszystkiem, raz po raz staje autor wobec zagadnienia samotności. Podobnie zresztą, jak Genezyp, który po orgjach z innemi kobietami dlatego zakochał się w Elizie, że w stosunku do tej młodej dziewczyny doznaje „nieludzkiego szczęścia" w możności całkowitego opanowania jej — „pożarcia i zniszczenia" — aby przez to opanowanie dojść do kompletnej izolacji, do jakiegoś świata absolutnej wolności w świecie... Porywająca w swojem obłędnem uniesieniu scena uduszenia Elizy w nocy poślubnej staje się jakby symbolicznym, w swojej potworności, wykresem nasycenia się urokami życia aż do zatracenia. „Nikt" — bowiem — mówi autor — „nie triumfuje bardziej nad niczem jak kobieta nad światem całym i tajemnicą osobowości w takiej chwili". Nie mogąc w tym akcie „upokorzenia płciowego" umrzeć — Genezyp zabija kochankę. Ale nasycenia duchowego nie doznaje.

Prowokując nieprawdopodobne możliwości, utajone w drzemiącej zazwyczaj energji człowieka (w obliczu niezdolności ich wyładowania, czy wobec ograniczoności terenu realizacji), Witkiewicz wydobywa najjaskrawsze efekty kontrastu życiowego, jako tragikomicznego motoru działań. Bo ta dysproporcja między skomplikowaną ogromnością żądz a niemożnością ich nasycenia pełna jest nietylko dramatycznych ale i humorystycznych wybuchów. Jest to humor ponury, na granicy groteskowej deformacji zjawisk, albowiem główna jego funkcja polega na rozbijaniu zasiedziałych kompleksów. W tym sensie dzieło to jest kapitalnem studjum na temat samotności każdego nadmiaru, którego żadna artystyczna i obyczajowa miara pomieścić nie może, i który wskutek tego wylewa się destrukcyjną lawą na wszystkie formy i normy sztuki i życia.

Nic tu autorowi nie pomogą komentarze, informacje i informacje do informacyj, nie ulży mu przelewające się arcyprzenikliwe rezonerstwo jego języka, mówiącego wszystko „co pomyśli głowa", ani ostrość zmysłowego odczucia, ani intelektualna

zdobywczość w dźwiganiu coraz to nowych możliwości życia na jego powierzchnię. Zabiegi te nie zmniejszą dystansu między marzeniem a rzeczywistością, między dynamicznym rozpędem wyobraźni a statyką urządzeń w technice życia i technice sztuki.

Dopóki Witkiewicz tej techniki nie rozrobi na estetyczny a nie „workowaty" tylko użytek swoich potężnych napięć treściowych, albo raczej dopóki nie przetworzy dawnej formy powieściowej na nową, aby w niej pomieścić nowość swoich podbojów tematycznych w literaturze, urzekający wyraz jego drapieżnego humoru, przyrządzonego „na serjo" — będzie wyrazem nienasyconej twórczo samotności, mimo iż naładowanej świetnym realistycznym talentem.

Aleksander Wat.

Bohaterem wszystkich nowel Wata w „Bezrobotnym Lucyferze" jest rozbujała, czasem przypadkowa refleksja, której dorywczem tylko wcieleniem staje się człowiek i jego sprawa życiowa. Jasne jest wielkie ryzyko takiego pisarstwa, jego logistyczna abstrakcyjność. Człowiek bowiem szuka człowieka, szuka go w przekroju bardzo ludzkich, bardzo emocjonalnych dziejów, w dramatycznej anegdocie losu. Wybitnie intelektualna wyobraźnia Wata porzuca te dziedziny całkowitym odłogiem, a może pozostawia w niedostępnych dla siebie podziemiach. Na pierwszy plan występuje uogólniająca koncepcja świata, pochłaniająca całkowicie na swój ideowy użytek życie uczuciowe autora i bohatera.

Technika artystyczna polega tu nie na władzy stwarzania intrygi w obrębie walczących charakterów, ale na sztuce organizowania procesów myślowych, na budowaniu systemu filozoficznych widzeń. Faktyczność życia, jego drapieżna bezpośredniość o tyle działa na Wata, o ile staje się punktem wyjścia dla jedynie uznanego przezeń realizmu, jakim jest strukturalny relatywizm pojęć. Bajką literacką jest więc nie obraz bytu, ale jego idea, wyciąg mózgowy, w którym Wat „zaparza" nie przez siebie przygotowane fale zdarzeń. I chociaż filozofja ta niezawsze jest umocowana w solidnym zaprzęgu myśli — siła, a nadewszystko konsekwentna wytrzymałość koncepcyjnego charakteru narracji pozwala Watowi wydobyć z opisu takie ogniska prowokujących możliwości, że czytelnik odnajdzie w nich wszystkie smaki naj-

bardziej sensacyjnej fabuły. Rzecz zrozumiała, że pierwszą rolę grać tu musi wyrafinowana pomysłowość. W istocie, konstruktywność tych niewielkich całości sprawia, że częstokroć przeładowane teoretyczne wywody nabierają wyrazu bujnych przeżyć.

Nowele Wata to szereg brawurowych ataków na współczesność. Już w pierwszej opowieści, której atmosfera duchowa jest symboliczna dla reszty, występuje jaskrawe odczucie demonizmu naszej epoki, w której „syn piekieł" nie znajduje dla siebie zastosowania, zdystansowany na wszystkich polach przez ludzi, stosunki, zjawiska, bardziej djaboliczne, niż sam djabeł. Gdyby jednak... no tak, gdyby djabeł ten miał równe autorowi odczucie demonizmu i gdyby rzecz cała była przedstawiona nie w „teologicznych" dyskursach, ale w akcji, w walce równych sił — temat byłby godny Chestertona.

Taki sam dialektycznie przewrotny i nawskroś szatański charakter posiada pełna świetnej groteski wizja kościoła przyszłości, roztoczona w „Żydzie — wiecznym tułaczu". Z dużą siłą ironicznego objektywizmu wdziera się autor w przeżycia wewnętrzne dla pochwycenia na gorącym uczynku tragikomicznej względności wszelkiej postawy życiowej, demonstrując pokrewieństwa a nawet tożsamość moralną pozornie wrogich sobie elementów duchowych. „Ostatnia rewolucja w Anglji", gdzie dramat wojny domowej wypala się i znajduje ostateczne rozwiązanie na boisku sportowem, albo konflikt psychiczny atlety Toma Billa, który szuka zbawienia od ucisku siły — w słabości, czy wreszcie proces zmaskulizowania hermafrodyty, gdy, obudzona miłością kobiety, miłość męska bohatera staje się powodem śmierci ukochanej — oto próbki operacyj myślowych Wata.

We wszystkich tych utworach centralnem zagadnieniem kompozycji jest, jak się rzekło, nie sytuacja życiowa, której Wat naogół nie umie budować, i która z tego powodu jest dość naiwna, ale uderzająca rozpiętość i plastyka literackiego rezonerstwa. Wnikliwość i subtelność w odnajdywaniu, a przedewszystkiem w syntetycznem godzeniu kontrastów jest głównym urokiem tej książki.

Stosunek Wata do rzeczywistości jest bezustannem obcowaniem z własnem o niej wyobrażeniem. Brak kontaktu z naturą zjawisk, wywołany przerostem intelektualizmu, powoduje

właśnie ów brak swobody w układaniu i rozwijaniu akcji, owo niebezpieczeństwo przytłaczania „życiowej" treści utworu ciężarem abstrakcyjnych idei.

Pomimo tych braków utwory Wata są świadectwem oryginalnej indywidualności pisarskiej. Naczelnym jej rysem jest namiętne, intrygujące podglądanie dynamicznych pierwiastków kultury współczesnej — i europejski, odważny modernizm w opanowywaniu jej na rzecz nowego świata pojęć. W filozoficznem brzmieniu książki wyczuwa się jednak pewien rozdźwięk. Narzuca się pytanie, czy sceptycyzm i do krańca doprowadzony relatywizm tej książki nie jest — ze stanowiska autora — przezwyciężaniem w sobie właśnie relatywizmu? Bo zupełnie wyraźnie z pod spodu wyziera tęsknota do jakiejś „jehowicznej" bezwzględności w ujawnianiu wszystkich względności życia.

Ewa Szelburg Zarembina.

Sposób ujmowania każdego tematu przez Szelburg Zarembinę polega nie na bezpośrednim stosunku do człowieka, ale na wyświetlaniu istoty jego osobowości od strony drobnych, pozornie mało znaczących szczegółów.

W analizie tych półtonów, półsłów i półzdarzeń doszła autorka do prawdziwego wirtuozowstwa, przypominając techniką skandynawskich pisarzy. W każdej z jej książek na pierwszy plan występuje świetnie odczuta atmosfera ludzi i zjawisk, właśnie owo powietrze psychiczne, którem oddycha życie „osób działających". Same te osoby zjawiają się i przechodzą jak cienie, ale zostaje po nich przejmująca smuga nastrojów psychicznych, z których czytelnik z łatwością konstruuje kształt ich charakterów i przeznaczeń. Patrząc bowiem na ludzi, Zarembina widzi raczej ich przeznaczenia, a nie ich stany, raczej ich „dalsze ciągi" metafizyczne, perspektywy, niż określone granice ich indywidualności.

W znamiennym nawrocie do realizmu w naszej i obcej literaturze łatwo byłoby potraktować ten rodzaj literacki jako spóźniony produkt modernistycznego poetyzowania rzeczywistości.

Takie ujęcie sprawy byłoby jednak przeoczeniem indywidualności Zarembiny zgodnie z panującą jeszcze tu i owdzie

metodą przygważdżania dzieła do tego lub innego okresu literackiego i rozstrzygania o jego wartości pod kątem jego zewnętrznych objawów.

Mam wrażenie, że w tym wypadku mamy do czynienia ze znacznie głębszem zjawiskiem.

Ustrój poetycki Zarembiny polega nietylko na darze, ale i na żywiołowej konieczności rozpoznawania siebie w istotach, rzeczach i faktach świata otaczającego, w przeświadczeniu, że stany uczuciowe, doznawane przez autorkę, pokrewne są tej zewnętrzności. Rzeczywistość jest tu materją, w której artystka szuka potwierdzenia swego wewnętrznego życia.

Jest to postawa urodzonej poetki, szukającej rymów i rytmów nie w organizowaniu potęgujących uczucie zdań, ale w ujawnianiu głębokiej wspólnoty między człowiekiem i jego losem.

Filozofja Zarembiny wyrasta z przyrodniczego odczucia jedności życia, którego najdalsze rozgałęzienia i najbardziej metafizyczne konsekwencje zmierzają do punktu swego wyjścia, do przyrodzonej jedności. Stanowisko takie wypowiada się wiarą w niezniszczalność i celowość każdej substancji życiowej. Wartości materjalne tej substancji przekształcają się na duchowe, duchowe na materjalne.

W powieści „Dokąd“ temat i ujęcie posiadają charakter wizyjny. Książka opisuje przeżycia duszne świątkarza Szymona, który całą swoją pasję religijną wlał w rzeźbione figury świętych. Gdy więc przychodzi, po szeregu bolesnych przejść życiowych, chwila zdawania rachunków samemu Bogu, kiedy przez bramę śmierci duch tego robotnika bożego ma wkroczyć do nieba, wszystkie postaci świętych, które sam tylekroć z bryły drzewnej wyrabiał, naraz zagradzają tej duszy drogę do Boga. Więc tylko zapłacił nieudanej śmierci daninę schorowanego życia w postaci fali krwi, co mu się z gardła wylała, i życie zaczął od nowa, albo raczej wszedł w koleinę swego przeznaczenia. Staje się wędrowcem nieśmiertelnego człowieczeństwa. Człowiek, wieczny tułacz — symbol nieustającego ruchu. Koncepcja autorki sięga tu głębin filozofji życia. Na pytanie, jaki jest ostatecznie sens życia, autorka odpowiada: samo życie. Wieczna akcja poprzez przestrzeń i czas, pochłaniająca realizm bytu

na rzecz idei. Stosunek do rzeczywistości jest tu wybitnie platoński. Szymon idzie i idzie bez końca. Wyszedł z granic ziemi i dalej bez wytchnienia maszeruje we wszechświat. Nieskończoność pochodu świątkarza jest tu miarą nieskończoności istnienia. Trudno jednak ogarnąć taką ideę w jej czystej abstrakcyjnej formie. Z artystycznego punktu widzenia jest to uproszczenie. Koncepcja wymagała bardziej skomplikowanego zorganizowania tematu. Idealizm życia duchowego musi być mocno wsparty na twardym tego życia materjaliźmie, inaczej bowiem pomysł rozpływa się w nieokreśloności. Jedynie potężnie zarysowana granica życia, jego zmysłowa określoność może w nas wzbudzić pojęcie czy przeczucie nieograniczoności. Bez względu więc na temat, czy nim będą naturalistyczne, czy mistyczne motywy życia, postulat realizmu formy, to znaczy wyrazistość konturu, wycinającego dany obraz egzystencji od tysiąca innych egzystencyj — jest koniecznością zasadniczą, o ile utwór ma żyć własnem, a nie ciągle pożyczanem — u subjektywnych przeżyć autora — życiem.

Jeżeli tedy chodzi o kompozycję i ów wzmiankowany realizm formy — powieść Zarembiny posiada pewne braki. Natomiast poszczególne fragmenty powieści uderzają siłą obrazów i oryginalnością ujęcia. Dwie wizje Szymona: jedna, o której wspomniałem na początku, i druga, kiedy ów świątkarz widzi Chrystusa, który się po raz drugi zjawił na ziemi, zgięty pod krzyżem — dowodzi wielkiej mocy wizjonerskiej autorki. Ten drugi obraz zwłaszcza, kiedy Chrystus przechodzi drogą i widzi mnóstwo rozpiętych na krzyżach Chrystusów, i w rozpaczy zaczyna się zastanawiać, który z tych stworzonych przez ludzi synów bożych jest prawdziwym Synem Bożym, i ostatecznie, nie mogąc strasznych tych wątpliwości rozstrzygnąć, sam się rozpina na krzyżu i wbija go w ziemię obok innych figur — obraz ten, powtarzam, jest wręcz kapitalny.

W „Dziewczynie z zimorodkiem“ tematem jest ziemia. Ziemia ta jednak nosi w sobie w stanie potencjonalnym zarody wszystkich możliwości życia ludzkiego. Człowiek rośnie a z nim, albo raczej w nim, rośnie i duchowy wykształt tej gliny materjalnej, z której poczęła się dana istota. Człowiek więc żyje pod grozą nieustannego, bo wciąż potężniejącego długu, który za-

ciąga u łona „wszechrzeczy bytu". Gdy więc życie to zaczyna się w nim przesilać, człowiek musi moc swoją powoli zwracać olbrzymiej reszcie istnienia.

Świetnym pokazem odradzania się dookolnego bytu przez śmierć człowieka jest proces zamierania Natalji Grążelowej. Autorka odmalowała ten obraz z przynoszącym zaszczyt artyzmem. Umiała bowiem nietylko odtworzyć przekształcenie się jednej wartości na drugą, ale zdołała z żałobnego aktu zamierania wydobyć maksimum radości przyrodniczej Gdy Grążelowa ostatecznie umiera, stajemy odrazu w obliczu nabrzmiałego witalnością, bliskiego tej kobiety świata. Śmierć jej wzmogła tętno otaczającego życia.

I pomimo zbytniej czasem figuralności zwrotów, nadmiernego pośrednictwa przenośni, procedura przeradzania się istot w rzeczy i rzeczy w istoty wykonana została z wielką prostotą,

Brakiem książki jest niezdolność budowania konkretnej osi realnych zdarzeń, których suma stwarza kompozycyjny kontur utworu. Wyobraźnia Zarembiny planuje albo o kilka centymetrów nad ziemią, albo o kilka centymetrów pod ziemią. Realność faktów staje się z tego powodu rzeczą nazbyt płynną i nie pozwala autorce osiągnąć tych metafizycznych celów, których wizja była źródłem dzieła. Twórczość pisarki ciągle jeszcze jest przedmiotem kształcących ją osobiście eksperymentów, natężonym wysiłkiem szukania miejsca i momentu mocnego sczepienia się z realizmem życia. Nadmierna wyobraźniowość w stosunku do gry sił i obrazów zewnętrznego bytu zmusza ją częstokroć do przeoczania tych spraw, które mogłyby być twardą podstawą dla duchowych rozgrywek i rozumienia świata.

Jakby wyczuwając te braki, autorka operuje materjałem z niezwykłą subtelnością, bardziej insynuując, niż wyraźnie określając. Ten sposób pisania przypomina technikę Selmy Lagerlöf i Hamsuna. Historja rodziny Grążelów podobnie jak i dzieje skandynawskich bohaterów, to obraz życia drobnoustrojów, w których powieściopisarka starała się zamknąć symboliczny byt wszechświata.

Idea utworu musiała w tych realistycznie niezorganizowanych warunkach rozepchać ramy kompozycji.

Zagadnienie poruszone w „Chuście św. Weroniki“ należy do niemniej ciekawych. Młoda dziewczyna, której egzystencja przedstawiona jest w skrótach od dzieciństwa do śmierci, w pewnym momencie wychodzi z miłości zamąż. Stargane fizycznem i moralnem sieroctwem istnienie jej znajduje rekompensatę w związku z ukochanym. Olśniona porywem erotycznym nietylko zaciera w sobie ślady bolesnych wspomnień, ale i dźwiga się na wysoki szczebel radości życia. Ale stan ów trwa chwilę. W samem tem zachwyceniu erotycznem tkwi już zatajona zdrada. Weronika doznaje rozdzierającego uczucia, że miłość wyzwala jej ciało z granic wyłączności uczuciowej do męża i czyni zeń bezwolny łup pożądań wszystkich innych mężczyzn. Częściowo można tę nienormalną drażliwość wytłomaczyć chorobliwem osamotnieniem okresu dzieciństwa, nadużyciem wizjonerskiego stosunku do świata. Brak zmysłowego, aktywnego kontaktu z rzeczywistością częstokroć wywołuje taką gwałtowną reakcję tłumionej zmysłowości, niszcząc równowagę między duszą i ciałem. Ale u Weroniki przeżycia te rozgrywają się w głębszej płaszczyźnie : są one objawem odczuwania miłości, jako szczytowego, jedynego momentu życia, właśnie momentu, który jest wyłamany z praw czasu, i w który spłynąć musi całe przeszłe, teraźniejsze i przyszłe życie. Niestety, moment ten rozmnaża się w tysiąc innych momentów; zamiast triumfować nad czasem, sam się staje czasem, przyjmuje formy normalnego życia ze wszystkiemi jego wzniesieniami i upadkami, a subtelna duchowość często musi ulec brutalnej tyranji — własnem życiem żyjącego — ciała.

Miłość więc staje się uczuciem tragicznem, Nie mogąc być jedyną, staje się... powszechną. Weronika z przerażeniem uświadamia sobie, że właściwie każdy mężczyzna może mieć prawo do niej, i że prawo to znajduje posłuch w jej krwi. Więc w ogniu najgorętszych uczuć dla męża — odchodzi od niego. Taką bowiem tylko ofiarą może wykupi swe zmysły z pod władzy innych mężczyzn i zachowa czystość miłości dla męża.

Tej tragicznej możliwości, twórczo spostrzeżonej w ciemnych źródłach erotyki, nie zdołała jednak autorka całkowicie zorganizować powieściowo.

Szelburg Zarembina należy do najsubtelniejszych pisarek nowej literatury.

Marja Kuncewiczowa.

Autorka zaczęła odrazu... od najmocniejszego ze swoich utworów, którym niewątpliwie jest „Przymierze z dzieckiem". Nowela poprostu wydarta została z najgłębszych, najsilniej odczutych przeżyć pisarki. Z bezpośrednich bowiem inklinacyj literackich Kuncewiczowa jest wyrafinowaną stylizatorką. Posiada niepospolitą zdolność przenoszenia każdego doświadczenia w sferę wyobrażeń typowo literackich. Prawdziwy talent sprawia, że ta literatura jest najprzedniejszego gatunku, pełna urozmaiconych chwytów stylistycznych i oryginalnej inwencji słownej. Jednak motyw dekoratywny góruje nad bezpośredniością wyrazu, gra — nad przeżyciem. Mam wrażenie, że rozwój twórczy Kuncewiczowej musi się jednak rozwijać w kierunku tych napięć dramatycznych, których równie dynamicznym jak psychologicznie odkrywczym efektem było „Przymierze".

Trzeba tu pokrótce omówić tę nowelę. Jest ona śmiałem wtargnięciem w zakulisowy stosunek między kobietą a matką. Sceny obrażeń i przeobrażeń psychicznych i fizycznych kobiety, która staje się matką, cała duchowa sensacja tej przemiany biologicznej od tylu miljonów lat doświadczanej przez połowę ludzkości, a o której głucho było w literaturze, słowem cały ten ukryty realizm najintymniejszych doznań oddany został z rzadką plastyką i wnikliwością. Idea artystyczna polega tu na przedstawieniu walki wewnętrznej, której ceną jest dziecko. Autorka demonstruje kolejne tej walki etapy. A więc analiza nieoczekiwanego upadku kobiety, która mści się instynktowną wzgardą dla fizycznego płodu — dziecka — za wstrząsającą deformację, za psychofizyczną rewolucję całego organizmu. A więc okresy wżywania się w nowe — psychiczne i fizyczne — jestestwo macierzyństwa — nim wreszcie kobieta wzniesie się zagojonem ciałem na patetyczną wysokość odczucia siebie w dziecku i uznania w niem własnej najwyższej wartości moralnej. Cały ten proces zmagań, przypominający jakgdyby śmierć i zmartwychwstanie — odtworzony jest po mistrzowsku. Niestety, mocne te akordy nie spłynęły w obraz czynnego sto-

sunku bohaterki do świata. Utwór rozlewa się w nieokreślonych możliwościach, podobnie jak kobieta-matka we własnych uczuciach. Brak tu żywych ram i konkretnej fabuły, w której obwodzie los bohaterki, zderzony z przeszkodą, odnalazłby swoją tragiczną miarę. Pewnem uzupełnieniem jest szkic „Prawa i lewa ręka", studjum na temat zimnego obowiązku i palącej pokusy. Ale dzieje kobiety, rzuconej między kochanka i męża, między „morze podzwrotnikowe i trujący żar przesytu" z lewej strony, a „pustynie lodowców, błękitny niedosyt" z prawej — są tylko głęboko wyczutym warjantem frazeologicznym dla rozwinięcia idei o prawych i „nieprawych" wartościach życia.

Pierwszorzędnie natomiast wyeksponowana jest opowieść p. t. „Tamto spojrzenie". Pełny umiar w rozwoju zdarzeń i troskliwa czujność, żeby ideę swoją o walczącem, tragicznem braterstwie kobiety i mężczyzny zamknąć w obrębie tych zdarzeń — jest świadectwem dużej świadomości artystycznej. Perspektywa, charaktery i sytuacje wyniknęły jako naturalne współczynniki znakomicie wymierzonej akcji.

Dojrzały aparat stylistyczny, który autorka ujawniła w tej pierwszej książce, głęboko przerośnięty intuicją ekspresjonistyczną, pozwala jej nierzadko triumfować nad materjałem i naszym objektywizmem tam nawet, gdzie zgęszczone napięcie treści nie znajduje konsekwentnych wymiarów kompozycyjnych.

Przedmiotem opisu był tu narazie sam proces uczuciowego myślenia na dany temat, nie zaś utrwalanie samoistnej egzystencji tematu; autorka nie stwarza życia, lecz sugestjonuje nas jego obrazem. Brak motywu (nie poczucia) dramatycznego, bez którego nie można zorganizować żadnego pomysłu, jest tu jednak nieobecnością chwilową; twórczość Kuncewiczowej przypominała w pierwszym okresie głos, ściśnięty nadmiarem uniesienia. Jednak siła liryczna jest tak wysokiej i szlachetnej próby, że rozlewność językowa zacznie wkrótce krępować i narzuci potrzebę bezpośredniego zetknięcia z rzeczywistością faktyczną. Powstanie wtedy poczucie proporcji między prawem subjektywnych przeżyć i objektywnych warunków życia — jedynie sprawiedliwa podstawa, na której można budować jakąkolwiek sztukę. Nastąpi więc objektywizacja liryzmu, bardziej epicki do życia stosunek, a z nim realizacja dramatycznego

kształtowania pomyślanej koncepcji, oszczędność słowa i dalekonośna jego celność.

Nie jest bowiem paradoksem, że im bardziej beletrysta oddala się od realności zjawisk, tem bardziej, w sensie artystycznym, zbliża się od nich; oddalenie to jest życiodajne, gruntuje bowiem panowanie nad całością.

Kuncewiczowa jest urodzoną nowelistką. Mówię to nie dlatego, że następny jej utwór, powieść „Twarz mężczyzny", jest znacznie słabszy od „Przymierza z dzieckiem" i od ostatnio wydanego zbioru — również nowel — „Dwa księżyce" — ale że właśnie w swoich nowelach pisarka ta daje najlepiej skonstruowane całości, najgłębiej przeżywając psychologiczną istotę fragmentu. Świadectwem tego są wspomniane „Dwa księżyce".

Należałoby rozwiać złudzenie, że nowela jako gatunek literacki jest takim sobie lekkomyślnie wyrwanym i nieodpowiedzialnym fragmentem. Zakres tematyczny jest tu istotnie zwężony, ale jedynie w ogólnych wymiarach. Kompozycyjnie nowela jest skrótem powieści, jest skondensowanym dookoła pewnych momentów, spraw, ludzi — całokształtem, wymagającym bardziej subtelnego wysiłku technicznego, żeby „naturalną wielkość" perspektywy charakterów i działań móc przekuć na symbole, w najwyższy właśnie sposób odpowiedzialne wobec wspomnianej reszty życia. Pierwiastek społeczny musi tu więc być specjalnie mocno odczuty i oddany, szczególnie w opisie wyjątkowych, egzotycznych czy intymnych spraw.

„Dwa księżyce" to jakby dwa światy — materjalnej i duchowej rzeczywistości. Autorce najwidoczniej chodziło nie o pozytywne przeciwstawienie, lecz o przeprowadzenie paraleli na temat: ile też materjalizmu życiowego tkwi w świecie ducha oraz duchowości w ramach przyziemnej egzystencji. Terenem akcji jest małe miasteczko, nawiedzane latem przez „żywioł intelektualny". Nowele są podzielone na obrazy istnienia tubylców i gości.

Tubylcy odtworzeni są świetnie. W mocnych rzutach autorka obnaża unerwienie psychiczne tych ludzi, których życie wyrasta niemal bezpośrednio z tła — z ubóstwa, biedy, brudu — i rzeczy najgorszej dla „artystycznych" letników: z podświadomego umiłowania tej nieszczęsnej doli.

Codzienność nędznego bytu autochtonów staje się dla wielkomiejskiego elementu egzotyzmem. Takim samym jednak egzotyzmem są dla małego miasteczka obyczaje przybyszów. Obydwóm światom wydaje się, że dzielą je przepaście, a przecie... Tyle klęsk kryje się w przerafinowaniu artystów — ile ich spotykamy w pierwotnej egzystencji lokalnej biedoty. Jednym ciąży ich duchowy, innym ich fizyczny los. Spotykają się ci ludzie z dwóch krańców życia na mgnienie — i rozstają na długo, aby znowu wrócić do siebie i przez jedną chwilę własne życie przymierzać do cudzego.

Z takiego, jak mi się wydaje, pomysłu, nie wszystko zostało na tym samym artystycznym poziomie wykonane. „Intelektualiści", czy też tylko ludzie wielkomiejskich obyczajów, ukazani są nazbyt abstrakcyjnie, oderwani bowiem od gruntu, który ich wyhodował, pozbawieni zostali tego realizmu życiowego, któryby uzasadniał ich przeżycia psychiczne. Przelatują jak ptaki nad norami zasiedziałych stworzeń. Zato stworzenia z owych nor znalazły znakomitą oprawę. Kuncewiczowa czyni z nich migawkowe, często tylko ułamkowe zdjęcia, ale pełne syntetycznej ekspresji. Predylekcja do kunsztownej stylizacji w połączeniu z brutalnym naturalizmem faktów dała lapidarne efekty. W krótkich błyskach oświeca pisarka czasem całe przeznaczenia ludzkie. Zwięzła kompozycja noweli święci tu prawdziwy triumf.

Herminja Naglerowa.

Prozę Naglerowej cechuje niezwykła łatwość a w ślad za nią i obfitość impresjonistycznych kojarzeń. Autorka właściwie widzi podwójnie. Każda sytuacja, każdy człowiek, jego gesty wewnętrzne i zewnętrzne obejmowane są odrazu w przenośni; ma się też czasem wrażenie, że pomysły tematyczne podejmowane są jako pretekst dla demonstracji tego porównawczego daru zestawień. I gdyby utalentowana pisarka zechciała tylko zastosować pewną miarę w tem przekładaniu jednej rzeczywistości drugą, gdyby tak szczelnie nie owijała swoich trafnych spostrzeżeń w ich własne refleksy wrażeniowe! Nie chodzi tu o jakość tych orzeczeń porównawczych, które przeważnie są w b. dobrym gatunku, ale poprostu o ich ilość. Ekonomja w tym sensie wpłynie dodatnio na samą plastykę formy, ujawni właściwe dystanse

w hierarchji elementów artystycznych, nada bardziej realistyczny charakter charakterom w ich stosunku do życia.

Główną bowiem sprawą, szczególniej w drobniejszych kompozycjach, jak np. w zbiorze nowel „Matowa kresa", jest uzasadnienie pewnego fatalizmu dziejów, spraw, faktów i wynikających z nich przeżyć psychicznych. Autorka umie wyławiać ciekawe i nowe sytuacje życiowe i stawia problemat na mocnej podstawie wewnętrznego przekonania. Czasem jednak sam tok narratorski pochłania energję i uwagę autorki w tym stopniu, że dobrze podjęty wątek jakby kończył swój żywot w połowie drogi, t. zn. bez wyzyskania tych aktywnych możliwości życiowych, które w nim tkwią.

Jednak potrzeba opanowania, jaką narzuca większa forma powieściowa, redukuje powoli barokowość widzenia na rzecz jego mocy i konstrukcyjnej zwięzłości. Uwydatni się to w „Zawalidrodze", gdzie ekspresja wyniknie z samego pogłębienia zagadnień.

Dowodem tego jest już między innemi doskonała nowela p. t. „Przepierzenie", z „Matowej kresy". I pomysł i ujęcie stoją tu na wysokim poziomie psychologicznego widzenia. I chociaż sytuacja taka często się zdarza, autorka umiała ustrzec się banalności i znaleźć nową treść w starym temacie.

Oto pożycie małżeństwa, w którem on jest beznadziejnie chory. Żona pracuje na dom, pielęgnuje męża. Staje się „głową" rodziny, nie przestając być kobietą. Wrażliwość jej jest terenem sprzecznych uczuć. Z jednej strony uczucie litości i żalu, z drugiej — wrogie uczucie oswajania się z chorobą. Ale zjawia się nieuchronnie trzecia osoba dramatu. Jakiś kolega męża. Żona początkowo burzy się przeciw tej miłosiernej interwencji, wstyd jej niedoli, w jaką popadła, nie chce nieszczęścia domu poza dom wynosić. A ów znajomek przychodzi i pomaga pielęgnować chorego i żadnej uwagi nie zwraca na żonę. Kobieta staje się zazdrosną o to zainteresowanie mężem; dziwność tych samarytańskich postępków kolegi zaczyna prawie obrażać jej kobiecość i prowokować zmysły. Więc żyje już tą swoją tajemnicą miłosną za przepierzeniem, za którem kona mąż. Nie może poprostu uwierzyć, żeby w całej nazbyt już ofiarnej akcji kolegi nie tkwiła, mimo wszystko, kobieta. Właśnie ona. Gdy wreszcie

delikatnie porusza tę sprawę — ów przygodny gość, którego zdążyła wyobrazić sobie jako zakochanego w niej zdobywcę, mówi: „Gdy go zobaczyłem na tym wózku, rozumie pani? — pomyślałem, że nie może już być nic gorszego. I pomyślałem jeszcze, że trochę pomocy, niby jałmużnę... A potem tak samo było mi żal pani, która tak bez winy... Sama pani mówiła, że się przydałem".

„Zawalidroga" w ciekawy sposób porusza stary problem stosunku rodziców do dziecka. Dla udramatyzowania stosunku, autorka przedstawia rodziców rozwiedzionych i na tle tego rodzicielskiego konfliktu stara się zanalizować konflikt obowiązku z prawem do samodzielnego życia każdej ze stron. Sama sprawa powieściowa potraktowana jest tu dość luźno, nie stanowi bowiem zamkniętej kompozycji, ale przepływa w szeregu obrazów, mających ilustrować przeżycia wewnętrzne bohaterów. Cały ciężar gatunkowy utworu spoczywa więc na jego stronie psychologicznej.

Wyniki tego nieustannego zapuszczania sondy w dusze bohaterów dowodzą dużej przenikliwości i daru introspekcji i są znamiennem dziś zjawiskiem psychologicznego realizmu. Ale wyłączność tych zabiegów wywołuje pewną dysproporcję w konstrukcji. Dysproporcja wyraża się w nadmiernem naginaniu życia bohaterów do zabiegającej świadomości autorki. Usiłuje ona zastąpić tych bohaterów we wszystkiem, wypełnić własną wiedzą wszystkie chwile ich życia, na każdej chwili wycisnąć najdokładniejszy stempel swoich myśli.

Jest niewątpliwie rzeczą ciekawą śledzić bieg przeżyć autorskich — ale równie niewątpliwą rzeczą jest to, że nadmiar tych sugestyj autorskich zamazuje realizm psychiczny bohaterów i odbija się niekorzystnie na autonomji ich artystycznej egzystencji. Autorka przewrażliwia wrażliwość bohatera, pobudza go, prawie bez pauz, do najgłębszych przeżyć. Przerost tego psychologizmu — tak charakterystyczny dla najwybitniejszych nawet pisarzy — uwydatnia się u Naglerowej i w języku jej powieści. Jest on energiczny, nacechowany szlachetną ambicją oryginalności stylistycznej i świadczy o dużej, wrodzonej kulturze, ale nazbyt naładowany relacją metaforyczną, nazbyt „skadenizowany", t. zn. docierający do najdrobniejszych szczegółów

z tym samym nakładem pasji przenośniowej. Wpływa to, oczywiście, na jednostajność tonu, mimo wybitnego poziomu narracji.

Bohater utworu, Franek Kaliniecki, jest synem rozwiedzionych rodziców i mieszka u matki, pracującej na swoje i jego utrzymanie. W miarę dojrzewania chłopiec zaczyna sobie uświadamiać swoją sytuację życiową i przychodzi do tragicznego wniosku, że rodzice jego żyli nie dla niego, ale własnem życiem. Ważna w życiu tych rodziców sprawa ich rozterki małżeńskiej usunęła go na drugi plan, uczyniła zeń przedmiot jakiegoś układu, w którym obowiązek górował nad miłością. Chłopiec jest niezaprzeczenie przeczulony w osądzaniu rodziców, ale przeczulenie to daje autorce okazję wyplastycznienia samego problematu. Franek zaczyna podejrzewać, że był w życiu rodziców tylko zawalidrogą, a w miarę wzrostu duchowego spostrzega, że i w dalszym ciągu staje się kłodą na drodze ich własnych, indywidualnych przeżyć.

Doskonale pochwycony tu jest moment zazdrości dziecka o życie rodziców, szczególnie o życie matki. Naturalny egoizm dziecka każe mu walczyć o wyłączność jej uczuć dla siebie, męczyć się faktem, że matka jest kobietą, że jest jeszcze młoda i ładna i pochłonięta swojemi własnemi przeżyciami. Naglerowa daje ostry przekrój zatargu psychicznego, wywołanego zetknięciem się uczuć synowskich z erotycznem życiem matki. Ta prosta skądinąd prawda staje się czemś obcem, wrogiem i nieprawdopodobnem w myślach syna. To, że matkę stać na inną miłość, niż macierzyńska, że są mężczyźni, którzy mogą w niej budzić inne uczucia — wydaje się chłopcu klęską jego własnych erotycznych przeczuć i zdradą wszystkiej treści, zawartej w słowie: matka. To samo mniej więcej zachodzi w stosunku do ojca, o którego Franek musi walczyć z jego kochanką. Jest w tej rywalizacji z przygodną kobietą o uczucia ojcowskie dużo przekonywującego liryzmu; ten poryw dziecięcy, instynkt pierworodnego przymierza z ojcem, ujawniony w rozrosłym, silnym chłopaku, który właściwie w tym wieku zazwyczaj odchodzi od pnia rodzinnego ku własnym sprawom — jest tu przenikliwie zaobserwowanem zjawiskiem duchowem. Jasna rzecz, że gdyby Franek otoczony był czułością rodziców, nigdyby nie odczuł i nie osądzał tak silnie roli ich w swem życiu.

W rezultacie bowiem to on dźwiga się potrzebą serca do poziomu opieki nad tymi naturalnymi opiekunami, on budzi w sobie nad ojcem i matką jakby ojcowskie uczucie troski i więcej nawet — bo odpowiedzialności.

Tłem dla psychologji chłopca są sceny z życia ojca i matki, obrazy ich miłosnych przeżyć. Lepiej przedstawione jest życie matki, kobiety dość lekkomyślnej, łaknącej życia i użycia i męczącej się nieświadomie walką instynktu macierzyńskiego z niewygasłem łaknieniem przeżyć miłosnych. Postać ojca nie jest wykończona. Już prawie jesteśmy u progu jego przełomu psychicznego na tle rosnącego poczucia dumy i miłości ojcowskiej, ale autorka właśnie w owej chwili usuwa go zupełnie z pola widzenia i działania.

Powieść Naglerowej jest świadectwem ciągłego rozwoju i dobywania z siebie co raz nowszych możliwości pisarskich. Psychologja bohatera wytrzymana jest logicznie, a sam problemat utworu wnosi świeży i mocny motyw do naszej beletrystyki.

Zbigniew Grabowski.

Rodzaj psychoanalitycznych powieści reprezentuje powieść Zbigniewa Grabowskiego „Ciszy lasu i twojej ciszy"...

Styl utworu, tak w sensie wartości językowych, jak i atmosfery psychicznej, nosi wyraźne ślady spowiedzi, w której tętno liryczne przeważa nad objektywnym obrazem rzeczywistości. Liryzm ten nierzadko przechodzi w typowy dla tego gatunku wypowiedzi impresjonizm. Skróty, których używa tu autor, spinają raczej jego wrażenia i syntetyzują odczucia, niż obszar zdarzeń, które stały się przedmiotem opisu. Grabowski obejmuje dość dużo tego obszaru w ramy opisu, ale psychologicznie przeorywa i konstruuje tylko niewielkie odcinki, których doświadczył głębszem przeżyciem. Są to sprawy młodości, tajemniczy i nurtujący proces rośnięcia, często tragiczny stan przesilania się jednej epoki życia w drugą.

Pozornie młodość w literaturze stała się motywem ogranym, choć niewyzyskanym. Grabowski, podobnie jak Radiguet i Cocteau, sięga do niej na nowo. Zagląda w najprostsze przeżycia, ale patrzy z wyrafinowaniem, drąży spojrzeniem dramatyczną głębię w tych mieliznach, w których każda młodość po kostki brodzi. Biologicznie młodość daje się łatwo objaśnić, psy-

chologicznie — jest zagadnieniem głęboko wstrząsającem, jako źródło najnaturalniejszych romantycznych komplikacyj.

Łatwo bowiem wytłumaczyć, że im mniej dojrzały człowiek, tem potężniejszą rolę gra w nim marzenie o tak męskiem życiu, jakiem żaden dojrzały mężczyzna nie żyje. Takie jest prawo równowagi w psychologicznie niezrównoważonym organiźmie. Ale jak kształtuje się w nim duchowość, ile rodzi niespodzianek i możliwości pod ciężarem rosnącej, często irracjonalnej woli życia? Młodość jest stanem, w którym człowiek wydaje się najbliższy samego siebie, kiedy żyje w najciaśniejszem sąsiedztwie z własnym losem, losem, który wyczuwa, którego nie rozumie. Dlatego jest wtedy taki odważny, na ślepo zdecydowany, szalony. Dlatego może wtedy od jednego rozmachu woli wygrać całe marzenie i od jednego rzutu... przegrać całe życie.

Grabowski w tym właśnie wymiarze ujmuje linję przeżyć swoich bohaterów. Chodzi tu o przyjaźń, która staje się miłością, jako wyraz typowo romantycznej potrzeby dopełnienia się czy wypowiedzenia duszą i życiem innego człowieka.

Na tle fragmentarycznych obrazów i osób, na tle pełnych zmysłowego napięcia impresyj, w których autor ujawnia wytrawną literacką kulturę, przewija się ten motyw czułości, niby fatalizm gorzko-słodkiej zależności woli jednego człowieka od życia drugiego.

Mimo płynności konturów, braku konstrukcji i przeliryzowanej mglistości przebiegów — utwór to nieprzeciętnej rangi artystycznej.

Tadeusz Kudliński.

Twórczość Tadeusza Kudlińskiego jest jedną z dodatniejszych pozycyj najmłodszej prozy.

Najlepszem dziełem jego jest niewątpliwie ostatnia rzecz p. t. „Wygnańcy Ewy".

Młody pisarz nietylko dąży do ambitnego opanowania błyskawicznie rozrastającej się rzeczywistości, lecz i do stworzenia nowych form opisu wobec nowych form życia. Opis ten, na podobieństwo prób Dos Passos'a i Joyce'a, wyraża się w wieloplanowości ujęcia. Chcąc uzmysłowić reakcję otaczającej rzeczywistości na różne odmiany psychiki i losu ludzkiego, Kudliński or-

ganizuje jednocześnie („symultaneizm") szereg wątków powieściowych, które wzajemnie się przeplatają, ale z których każdy stanowi w pewnym sensie fabularną całość. Pisarz czyni to z konsekwencją, swobodą narracyjną i tak przenikliwem wyczuciem kontrastu i paralelizmu poszczególnych przeznaczeń, że doprowadza różnorodny chór głosów życiowych do jednolitego brzmienia. Każdy z rozdziałów powieści poprzedzony jest liryczną introdukcją do mających się rozegrać zdarzeń, przyczem dla spotęgowania tragicznego rozdźwięku między pozornie chrześcijańską zasadą istnienia a jego faktycznym realizmem, każdy z tych impresjonistycznych wstępów skrapla się, że tak powiem, w jednem zdaniu rozczłonkowanej na części modlitwy „Ojcze nasz"... Introdukcje te coprawda rażą sztucznością.

Autorowi chodziło o uwydatnienie „piekła" współczesności. Sądząc z uczuciowych komentarzy, któremi zaopatrzone są rozdziały, piekło to wyraża się w zależności człowieka od stworzonego przezeń życia. Życie pozornie wydaje się terenem ekspansji, w istocie jest pułapką. Degenerująca się kultura epoki doprowadza jej formy do wyjaskrawień, charakterystycznych dla każdego przełomu. Są to jakgdyby ostatnie podrygi kończącego się procesu dziejowego, który się krztusi i dusi własną treścią. Człowiek wyposażył egzystencję w przerafinowany instrument techniki, rozbił jedność istnienia na wielość wyspecjalizowanych dziedzin, pchnął ten postęp w zawrotne tempo, ale sam pozostał na miejscu. Stał się ofiarą swego dzieła, przypadkiem żelaznych praw konieczności, które wywołał z uśpienia. Jego wyobraźnia, obyczaje, etyka straciły kontakt z nowemi motorami życia, stały się ich igraszką.

Taka jest atmosfera ogólna rozlicznych przebiegów i losów. Na jej tle występują ze szczególną siłą piętna pierworodnego grzechu ludzie, których Kudliński nazywa wygnańcami Ewy. Jest to więc epoka jakby powtórnego wygnania. Po raz drugi zdradził człowiek boskie o nim marzenie i własny wobec ludzi obowiązek, tworząc moralność z materjału pokus, pożądań i egoizmu.

Ponurem memento czasów staje się apostolstwo Ignacego Świerszcza, ongiś wesołego murarza, w którego prostej duszy wskutek cierpień i urazów wyrosła groźna wizja współczesnego życia, a na ciele — stygmaty męki Chrystusowej. Wieszcząc upa-

dek świata i nadejście Antychrysta, Świerszcz, czarny żebrak, męczennik sumienia, sędzia i prorok — jest jakby brutalnem wcieleniem wielkiej tęsknoty religijnego odrodzenia. We wszystkich zresztą obrazach doli, jak i w charakterze każdego bohatera powieści występuje jednoczesna przeciwstawność sił. Kontrast między tem, co jest dane, a tem, co jest możliwe, tak w zakresie psychicznym, jak i socjalnym.

Więc dzieje ks. Staromieyskiego, którego kapłaństwo jest nie czynnem powołaniem, lecz ucieczką od trosk, odbiciem ku maskowanej estetyzmem pasywności i tchórzliwości; więc historja niedoszłego samobójcy, subtelnego poety Czułkowskiego, handlującego swojemi wdziękami erotycznemi dla zdobycia majątku i sławy; więc przeobrażenia cnotliwej żony Brandla, która z całą dobrodusznością organizuje ideał matrymonialno-społecznej pozycji na zasadzie materjalnej „współpracy“ swego szefa; więc nieoczekiwana rzetelność, moc i odwaga uczuciowa prostytuującej się tancerki; więc ze świetnym realizmem odtworzone dzieje bandyckiej pary kochanków, ongiś wzorowego żołnierza Gielona i wiernej Nastki; wreszcie tragiczne paradoksy współżycia burżuazyjnej rodziny Naftulskich, służalcza bezradność uczonego Grzybienia — oto wycinki przeznaczeń, ilustrujących duszę miasta, a miasto — jako duszę moralno - materjalnych powikłań „ginącego świata“.

Podobnie, jak „Pożegnanie jesieni“ Witkiewicza, powieść Kudlińskiego, mimo odrębnej techniki językowej i konstrukcyjnej — jest ciekawym wysiłkiem nietylko do odtworzenia rozpadu kultury, lecz i szukania — poprzez rewizjonizm — zarodków odrodzenia.

Anatol Stern.

Anatola Sterna „Namiętny pielgrzym“ jest beletrystyczną inscenizacją urazu psychicznego. Bohater powieści, Andrzej Orda, obciążony jest sentymentalnym anarchizmem wobec wszelkiego przymusu, normującego życie zbiorowe kosztem życia jednostki. Dzieje Ordy — to dzieje szamotania się człowieka w pętli owego urazu, który rodzi w nim organiczną nienawiść i bunt przeciwko każdemu naciskowi zewnętrznemu, każdej potrzebie podporządkowania się, każdemu zorganizowanemu systemowi. A ponieważ człowiek odczuwa tę presję świata

otaczającego w każdej dziedzinie egzystencji, i ponieważ — z drugiej strony — niema takiej sfery przeżyć, takiej akcji duchowej lub fizycznej, która nie prowokowałaby duchowej czy fizycznej reakcji tego świata, więc walka Ordy z organizacją świata otaczającego — jest w istocie walką przeciwko sobie samemu, przeciwko własnej naturze.

Temat powieści jest niewątpliwie ambitnie pomyślany, choć trudno zapomnieć, że tego typu rozterki psychiczne są głównym trzonem powieściowych studjów Dostojewskiego, którego Raskolnikowowie, Stawroginowie, Karamazowie cierpią na podobną chorobę fatalistycznych kompleksów. Uwagą tą, rzecz prosta, nie mam zamiaru umniejszać wysiłku Sterna, boć przecie sam temat nie rozstrzyga o wartości pracy, a pozatem nikt nie może mieć monopolu na pewien typ zagadnień. Zagadnienie, podjęte w „Namiętnym pielgrzymie", jest tak olbrzymie wszerz i w głąb, że lekkomyślnem byłoby przypuszczenie, aby jeden pisarz, choćby tej siły co Dostojewski, mógł je wyczerpać. Chodzi tylko o to, aby artystycznie sprostać trudności zagadnienia. Można bowiem intelektualnie dorosnąć do problematu, a nie umieć go przenieść w dziedzinę konstrukcji literackiej.

Stern ujawnił zdolność urozmaicania akcji, przeprowadził swego bohatera przez szereg prób, ukazał go na tle doświadczeń więziennych i miłosnych, przy okazji wdawał się w analizę ognisk ideowych (katolicyzm, komunizm). Poprzestał tu jednak na błyskotliwej i paradoksalnej dialektyce wypracowanych już w literaturze koncepcyj i chwytów.

Wszystkie dziedziny, fragmenty i odcinki przeżyć Andrzeja Ordy — stanowią o powieściowem rozplanowaniu losu bohatera, rzucają światło na pewne cechy jego charakteru — samej jednak istoty tego charakteru nie wypowiadają w harmonji z ideą przewodnią zagadnienia. Trudno bowiem wyobrazić sobie, aby autor po postawieniu tego zagadnienia — buntu indywidualności przeciw normie życia zbiorowego — nie usiłował go rozwiązać w płaszczyźnie przeznaczenia jednostki. Orda zabija jakiegoś prokuratora, w którym widzi wcielenie brutalnej presji bytu społecznego na jednostkowy. Rzecz jasna, że zagadnienie zbrodni, popełnionej odruchowo, choć pod naciskiem rewolucjonizującej idei, nie mogło być wyczerpane w sferze idei. Orda strzelał do idei, ale zabił... człowieka. Zabójstwo człowieka obciąża więc

nietylko jego filozofję życiową, lecz i jego ludzkie instynkty. Orda miota się w potrzasku popełnionego morderstwa, szuka albo usprawiedliwienia ideowego, albo zapomnienia w ramionach kochanki. Nie znajduje jednak wyjścia z błędnej czy obłędnej sytuacji. Tego wyjścia nie znajduje również i autor, poddając bohaterowi różne wersje psychologiczne zbrodni — w rezultacie nie tłumacząc psychologicznego jądra czynu.

Gdy Orda, przygnieciony rozstrojem, ostatecznie popełnia samobójstwo, popełnia je po raz drugi. Uczynił to już bowiem na samym początku powieści. Strzelając do prokuratora, trafia przecie jednocześnie i w siebie. I w tem tkwi oś etyczna zagadnienia. Zabijając człowieka — człowiek zabija i jakąś część samego siebie. Kalectwo, z którem później żyje, wyradza się w pewną psychopatologję istnienia. Patologiczny charakter objawów — posiada swoją ekspresję w książce; natomiast ani życiowy sens, ani indywidualna celowość tej ponadindywidualnej namiętności „pielgrzyma" — nie zostały w powieści artystycznie zdefinjowane.

Irena Krzywicka.

Wśród książek, których tematem jest przedproże młodości, powieść Krzywickiej „Pierwsza krew" stanowi dobrą pozycję. Obdarzona zmysłem obserwacyjnym o charakterze wybitnie psychoanalitycznym, umiała dotrzeć do tej sfery przeżyć, w której pierwszy okres młodości zazębia się z pierwszym okresem nieświadomej dojrzałości. Autorce, zresztą, chodziło nietylko o wydobycie najaw tego procesu przejścia jednego etapu w drugi, ale nadewszystko może o odtworzenie istoty młodości, jako niepodległego, „samego w sobie", zamkniętego stanu dojrzałości, o uzmysłowienie głębokiej równorzędności praw, rządzących organizmem dziecka i dorosłego człowieka.

Zadanie skomplikowane i trudne do rozwiązania. Zazwyczaj bowiem o życiu dziecka mówi się ze stanowiska „dorosłych" doświadczeń. Podmiotowość naszego stosunku do okresu dzieciństwa każe mu narzucać rozmaite sprawy i doznania raczej zgodne z naszym mądrym czy tylko przemądrzałym sposobem widzenia, niż z faktycznem życiem wewnętrznem dzieciństwa. Podciąga się małość do pewnej wielkości, nagina przeszłość do teraźniejszości i insynuuje rzeczy, dla których niema

wymiaru w tamtej fazie życia. Wynika to z pewnego antropomorfizmu, naturalnego z punktu widzenia percepcji artystycznej. Ale wtedy to własne czy cudze dzieciństwo staje się tylko efektownem tłem dla subtelności naszych spostrzeżeń.

Na pierwszy plan występuje wtedy psychologizm opisu, który przytłumia a czasem deformuje wewnętrzny realizm przedmiotu. Idealnem wyjściem z tych trudności byłoby takie zespolenie z treścią zdarzeń, ażeby linja ich życiowego przebiegu stała się jednocześnie formą powieściowego opisu.

W technice powieściowej Krzywickiej wyczuwa się tendencje w tym kierunku. Naogół utwór jej oparty jest bardziej na charakterystyce przeżyć, niż na akcji bohaterów, ale umiar w przedstawianiu zakulisowych stanów podświadomości nietylko uchronił autorkę od rozsadzania możliwości młodzieńczego życia możliwościami jej wyobrażeń twórczych, ale nadto pozwolił wydrzeć kilka cennych tajemnic z zakonspirowanego gąszczu młodości.

Kompozycja powieści przedstawia właściwie tylko szeroko rozwiniętą ekspozycję, w której na tle zamarkowanego życia dorosłych występują trzy indywidualności młodzieńcze, dzieci trzech obok siebie mieszkających rodzin. Wartości psychiczne tych dzieci odcyfrowuje autorka przeważnie od strony ich stosunku do rodziców. W istocie stosunek ten jest sprawą najważniejszą i najbardziej skomplikowaną w okresie dzieciństwa i pierwszej młodości. Krzywicka raz jeszcze zrewidowała to znane skądinąd w literaturze zagadnienie i aczkolwiek relacja jej pod tym względem nie wnosi nic specjalnie nowego, jednak ożywia i odświeża stary tragizm konfliktu między pokoleniami.

Tragizm dojrzewania polega bowiem na przezwyciężaniu dotychczasowego stosunku do rodziców, nawet wtedy, gdy rodzice ci są przyjaciółmi naszymi, gdy pragną nam dotrzymać kroku. Przezwyciężanie to bowiem nietyle jest przeciwstawianiem się ich konserwatyzmowi, ile nieświadomą walką o prawa własnego rozwoju. Najbliższa, najserdeczniejsza opieka nie jest w możności przeniknąć głębokiego procesu przeobrażeń dziecka w dorosłego człowieka. Jest to jakby wtórny akt narodzin, równie groźny w swoich psychofizycznych sekretach, jak fakt przyjścia na świat. Rozrywają się jedne związki, żeby się nawiązały

inne. Ale właśnie w międzyczasie wybucha cała burza instynktów, moment straszliwego chaosu w formowaniu się nowych duchowych i fizycznych form istnienia. I znikąd wtedy pomocy. Dziecko pozostawione jest samemu sobie i przeczuloną wrażliwością, z której odpadła ochronna dotąd maska ślepego autorytetu i przewodnictwa rodziców, zaczyna obijać się o twarde kanty otaczającej rzeczywistości. Moment to równie wzniosły jak bolesny. Pierwsze błyski świadomości na temat własnej samodzielności, pierwsze metafizyczne dociekania w sprawie sensu i celu istnienia, pierwsze wreszcie wzruszające marzenia o swojej odrębności, koniecznie wyjątkowej — sprawiają, że młody ludzki twór odczuwa na sobie cały ciężar odpowiedzialności za świat, że czuje się centrem i sumieniem rozgrywających się dokoła wypadków życiowych. Stąd bierze początek żywiołowość uniesień, ekstatyczna żądza ofiary, bezwzględność buntu i okrutny osąd najbliższych.

Te właśnie chwile dobrze są zaznaczone w „Pierwszej krwi". Z przemyślaną, wytrzymałą czujnością przeprowadziła autorka analogję i łączność między przebiegiem fizycznych i psychicznych przerodzin. Obydwie dziedziny przeżyć przeplatają się tu wzajemnie w ten sposób, że zdaje się, iż jedna jest źródłem drugiej.

Czynniki zewnętrzne, jak stosunki koleżeńskie i rodzinne, charaktery i tryb życia rodziców, wreszcie zjawiska przyrody i lektura — stanowią w życiu każdego z bohaterów jednakowo ufortyfikowany, choć różnie działający krąg wpływów.

Joasia posiada dobrą i tkliwą matkę, ale cechy te stanowią źródło udręczeń dziewczynki, ponieważ każdy zwrot tej matki ku sferze jej prywatnych, miłosnych spraw przeżywa jak zdradę, i przeżycia te stają się bodźcem utajonej emancypacji dziecka. Jej... pierwsza krew jest pierwszym symptomem gorzkiej radości, jaką daje nadchodzące osamotnienie młodości.

Adam jest synem stępiałego własną dostojnością profesora, odgrodzonego od rodziny i życia, w gruncie rzeczy próżnego karjerowicza i brutala. Teror ojca rewoltuje chłopca. Okres dojrzewania swego Adam, poprzednio bierny i apatyczny — eksponuje w nieustannych buntach, w srogiej krytyce ojcowskiego charakteru i jego zarządzeń, w przekonaniu, że w innych warunkach

byłby szczęśliwszy. Wszelako wojna z rodzicami jest tu konieczną dla rozwoju chłopca przeszkodą, jest nieświadomym pretekstem w walce o siebie samego.

Najciekawszą naturą jest Krzyś. Od dzieciństwa żyje w zupełnej samotności. Charakterystyczną cechą tego dzieciństwa jest dumne przekonanie o przedwczesnej swojej dojrzałości. Moment przełomu przychodzi jednak w sposób najmniej oczekiwany, gdy się dowiaduje o defraudacji ojca. Wtedy matka, która dotąd była postacią prawie tajemniczą — jakby zamaskowany cień wiecznie nieobecnego ojca — staje się nagle dla chłopca, pod wpływem nieszczęścia, żywą ludzką istotą, i Krzyś czuje, że jest jej synem i jedynym odtąd opiekunem.

Kompozycja całości przeszkodziła jednak rozwinięciu tych dobrze postawionych charakterów dziecięcych. Wysiłek artystyczny Krzywickiej został zredukowany do psychologicznego tylko wyświetlenia danych typów; zorganizowanego obrazu nie przedstawiła.

Język Krzywickiej jest wyrobiony, giętki, dokładnie i prosto tłumaczy napięcie myślowe autorki, jak również samo ujęcie dramatycznej powagi dzieciństwa.

Elżbieta Szemplińska.

„Narodziny człowieka“ Elżbiety Szemplińskiej to ciekawy wysiłek rekapitulacji człowieka w dziecku. Indywidualność dziecka występuje tu jako tragiczna niewiadoma dla niego samego, jego rodziny i czytelnika. Przedewszystkiem warunki rodzinne, w których rośnie Alda, nie są harmonijnem, lecz wysoce dramatycznem dla jej psychiki tłem. Świat otaczający, a więc ojciec, matka, rodzeństwo, przyjaciele, krewni — jest od początku jej wrogi. Alda nietylko musi walczyć z żywiołami wewnętrznemi, z tysiącem narastających myśli, uczuć, wyobrażeń, poprzez które przebija się w mozole ku otaczającej rzeczywistości, ale stacza bez przerwy srogi bój z własną rodziną, a więc jakby z portem, w którym została „wybudowana“, i z którego raz po raz odpływa ku własnemu życiu.

Rodzice jej stanowili najnieszczęśliwszy i najgłupszy w świecie związek.

Kalikst, ojciec, jest najsmutniejszą odmianą wykolejeńca. Półinteligent, ciężko chorujący na niestrawne ambicje, dochodzący w poczuciu niemocy do szaleńczej histerji. Każda idejka, każde wyobrażenie o sobie, zamiast być punktem wyjścia dla rozwoju, staje się dla tego typowego improduktywa celą więzienną, w której się dusi i w której dusi swoją rodzinę. Niszcząca dysproporcja między hodowanemi w ukryciu marzeniami a rzeczywistością budzi w nim ataki nieprzytomnej wściekłości. Postać w gruncie rzeczy tragicznie parodyjna. Tchórz, leń i brutal, pielęgnujący urazy psychiczne niespełnionych „snów młodości", znajduje jedyną rekompensatę swego „bankructwa" w znęcaniu się nad żoną i dziećmi, oraz w powolnem idjoceniu. Typ z Dostojewskiego, choć artystycznie postawiony samodzielnie.

Katarzyna, matka, to nieszczęsne, słabe, zastraszone stworzenie, niedorosłe do miłości, małżeństwa, macierzyństwa. Maltretowana przez męża, tępieje do reszty. Obciążona rezygnacją zmarnowanego istnienia, wpaja w dzieci szablon wychowawczej głupoty, jakiej sama zaznała w domu rodziców i w domu męża. Na życie patrzy przez okratowane okienko swej duszy i, zdumiona a częściej przerażona wolną egzystencją Aldy, wtłacza duszę córki w ponury banał coraz to innej kratki czy szufladki.

Zresztą nietylko rodzice, ale i inni członkowie rodziny, przeważnie ciotki, duszą się w moralnym i umysłowym niedorozwoju, jak np. zezwierzęcona niemal w ciężkiej pracy ciotka Leontyna.

Szemplińska przenikliwie wyczuła i odmalowała tę atmosferę. Dzieci, które w niej wzrastały, wybijają się, na podobieństwo starszego pokolenia, plastycznie uchwyconemi indywidualnościami. Szemplińska nie może się jeszcze tylko odzwyczaić od ingerowania w ich sprawy. Nałóg komentowania psychicznych źródeł ich doznań pobudza autorkę do wyręczania swoich małych bohaterów przydługim marginesem psychologicznym. Są to niewątpliwie braki techniki, niezdolność objektywizowania wzruszających zjawisk, nazbyt łatwe uleganie współczuciu, czy wreszcie brak zaufania do realizmu formy literackiej, jako środka artystycznej definicji przeżyć wewnętrznych. Te słabe strony sztuki pisarskiej Szemplińskiej występują również i w samej kompozycji utworu. Jest on sklepiony nazbyt luźno,

właściwie rozbity na oddzielne wątki, które ilustrują wciąż tę samą ideę — życie dzieci w społeczeństwie dorosłych — ale z trudem wiążą się w jednolitą całość. Można z powodzeniem wykroić z tej powieści szereg nowel o zamkniętej formie i nie odczuć wyrwy w całości.

Pozatem są w tym utworze i takie fragmenty, które nawet osobowo zupełnie się nie zazębiają z życiem reszty bohaterów, jak np. rozdział, malujący stosunek Otylji do Andrzeja.

Osią pracy jest problemat jakgdyby psychicznego samorództwa człowieka. Więc nietyle sprawa przekształcania się dziecka w człowieka, ile zagadnienie człowieczeństwa w życiu dzieci i życiu dorosłych. Autorka wychodzi z założenia, że są dzieci, które odrazu manifestują nieświadomą dojrzałość duchową, i są dorośli, którzy nie przestali być dziećmi w niedołęstwie czy okrucieństwie swoich moralnych lub fizycznych odruchów.

Jeżeli więc np. rodzice Aldy to para dorosłych dzieci, które miotają się w klatce półuczuć, półmyśli, pozbawione poczucia odpowiedzialności za piekielny chaos, w który siebie i swoje potomstwo wciągają — to kilkuletnia Alda i kilkunastoletni Andrzej są typami odrazu sformowanych indywidualności.

Te dwa wizerunki przynoszą zaszczyt świadomości pisarskiej autorki. I Alda, i Andrzej spalają się w ogniu wyobraźni. Świat otaczający poto istnieje, aby im dostarczać paliwa. Wyobraźnia ta przerasta ich siły, poziom i możność normalnego istnienia. Wyobrażenia o świecie są dla nich jedynym środkiem dostępu do świata. I dzieci kłamią. Niezdolne do zrozumienia rzeczywistego sensu życia, czynią zeń wątek fantazji lub namiętności. W fantazji więc i namiętnościach lokują istotę tego, co widzą, czego doświadczają, czego jednak zrozumieć nie mogą. Ale ten ich świat jest też przecie światem, jeżeli się w nim objawia i wyżywa charakter małego człowieka.

Alda jest żywiołowa, agresywna, groźnie prawdziwa. Andrzej — ponury typ z zaułka, pożerany naprzemian ciemną pokusą i wyrzutami sumienia, taki mały Smierdjakow z „Braci Karamazow". W występnych skłonnościach chłopca umiała autorka wcielić nietylko występną klątwę jego społecznej egzystencji, ale i całą beznadziejność przemagania samego siebie. I Alda, i Andrzej żyją skrytem, często podstępnem życiem. Oboje

czekają na moment, w którym będzie można przedrzeć się przez gęsty, wrogi front dorosłych, aby wreszcie świat po swojemu urządzić. Oboje przedstawieni tu są nie w skończonym kształcie swych charakterów, ale w procesie żywego stawania się swych natur. Szczególnie świetne są sceny stosunku mądrej, czułej, zrównoważonej nauczycielki do pełnej rewoltujących zagadek, tajemniczej psychiki Andrzeja.

Książka Szemplińskiej to już nie obietnica, ale poważny wkład.

2. REALIZM OPISOWY.

Na wstępie raz jeszcze podkreślam wielkie trudności i nieuniknione ryzyko, jakie nastręcza wszelkie klasyfikowanie twórczości współczesnej. Z omawianych w tym dziale pisarzy niejeden dokonał licznych i udatnych eksploracyj w dziedzinie psychologji człowieka, niejeden też posługiwał się trafnie metodami introspekcji. Podstawą jednak mojej klasyfikacji była dominująca tendencja danej twórczości, i zależnie od tego, czy jest nią pokaz wewnętrznej treści człowieka, czy też opis rzeczy i stosunków zewnętrznych, zaliczam pisarza do jednego czy drugiego działu.

Przy omawianiu twórczości, której górującym rysem jest realizm opisowy, można było, nie popadając w schematyzm, wyodrębnić niektórych pisarzy o jednakowych zainteresowaniach tematycznych. Tak więc wyodrębniłem w osobne ugrupowania powieść społeczno-obyczajową, wojenną, historyczną, regjonalną. Nadto, jako osobne pozycje, traktuję reportaże literackie, a właściwie powieść faktograficzną oraz powieść popularną.

Tradycje.

Patronami współczesnego realizmu opisowego byli Bolesław Prus, Henryk Sienkiewicz, Wacław Sieroszewski, Wł. Reymont, Zygmunt Bartkiewicz i Piotr Choynowski.

Prozy Prusa, Reymonta, Sienkiewicza, Sieroszewskiego i Bartkiewicza, tylekroć omawianej, nie będę tu rozważał. Każdy z nich, zależnie od zakresu i głębi widzialności duchowej, przetwarzał pewien typ rzeczywistości realnej na realizm literackiego obrazu, każdy stworzył łożysko własnych wpływów, na których wychowywała się, może i nieświadomie, dzisiejsza generacja narratorów.

Piotr Choynowski.

Piotr Choynowski należy do twórców wolno i niewiele piszących, zato każda rzecz wychodzi z pod jego pióra w najczystszej i najszlachetniejszej polszczyźnie. Trzeba przytem zaznaczyć, że Choynowski bynajmniej nie jest stylizatorem, nie ornamentuje, nie upiększa, nie stara się o żadną dekoracyjność opisu. Zdania jego uderzają przedewszystkiem prostotą, zwięzłością, obrazy kreślone są kilku nieraz pociągnięciami pióra, pełne syntetycznej ekonomji i koncentracji. Nikt może w swej sztuce — poza Nałkowską — nie posiadł w tym stopniu sztuki ograniczania się. A przecie pod zewnętrznym chłodem formy czuje się gorączkową akcję uczuć, niby grę mięśni pod ścisłą skórą. Jeżeli więc nazwiemy tę prozę klasyczną, to nie z racji beznamiętnego stosunku autora do tematu, ale z racji panowania nad tworzywem, umiejętności kojarzenia sprzeczności i świadomego stopniowego dramatyzowania przebiegów fabularnych.

Utwory bowiem Choynowskiego, czy będzie to nowela „Czyn", czy większe powieściowe całości, jak „Kuźnia", pulsują energją życia. Pisarz jednak do ostatniej chwili zachowuje zimną krew, nie da się nigdy sprowokować emocjonalnemu charakterowi tematu. Podobnie, jak u Sieroszewskiego, pion twórczy Choynowskiego wyrasta z postawy moralnej, która pozwala mu harmonizować koncepcję życiową z ujęciem artystycznem, zagadnienie treści z zagadnieniem formy. Ta postawa moralna posiada typowo estetyczny wydźwięk a polega na wierze w integralną łączność piękna życia z pięknem literackiego wyrazu. Stąd wszystkie walory artystyczne, wybitny zmysł proporcji i kompozycji. Pod tym względem autor „Kuźni" jest unikatem.

Unikatem — w dzisiejszych warunkach błyskawicznej przemiany form, za któremi ani myśl, ani wyobraźnia nie może nadążyć.

Zapewne, materjał, z którego Choynowski czerpie, nie nosi w sobie zarzewia współczesnej rozterki. Nie są to groźne procesy społeczne lub skomplikowane przeżycia indywidualne. Sprawy i ludzie w utworach Choynowskiego posiadają prusowską przejrzystość i sienkiewiczowską zamaszystość konturu. Filozofja Choynowskiego zawarta jest w ramach psychologicznego racjonalizmu; analiza typu ludzkiego — oparta na poczuciu normalnej rzeczywistości. Wewnętrzne te punkty wyjścia zapewniają Choynowskiemu większą, niż jego rówieśnikom, swobodę artystycznego działania, a więc zdolność epickiego obrazowania, oraz zwartej, do ostatniego szczegółu wykończonej, budowy dzieła.

Możnaby więc powiedzieć, że autor imponuje sztuką krzyżową pióra, ale stacza coraz mniej groźne pojedynki, unikając twórczych konfliktów z życiem („Młodość, miłość, awantura", „Pięciu panów Sulerzyckich").

Jednak wrażliwość pisarza nie uchroni go od mierzenia się z coraz większemi przeszkodami. Wyczuwa się to w tęgości jego prozy, w realistycznych — że tak powiem — potencjałach jego artystycznej wizji.

„W młodych oczach" — ostatniej powieści Choynowskiego — znajdujemy syntetyczne streszczenie artyzmu i stosunku autora do życia. Jak i w innych ważniejszych utworach, przedmiotem opisu jest tu przeszłość, wprawdzie niedawna, ale dająca potrzebny do opanowania materjału — dystans.

Klarowność, prostota i bezpośredniość ujęcia, tak charakterystyczne dla światopoglądu Choynowskiego cechy, jaśnieją tu pięknym blaskiem. W obrazie przeżyć Michała Kęckiego chodziło o sformułowanie ewolucji psychicznej pewnego gatunku młodości, i zadanie spełnione zostało bez żadnych załamań, w formie harmonijnej i czystej. Młodość ta rozwija się jak na dłoni, w sposób przyrodniczo naturalny i widny. Od przejść rodzinnych do narodowych życie chłopca odzwierciadla prądy obyczajowe i polityczne epoki, potraktowane przez pół z rubaszną pobłażliwością, przez pół z odcieniem ironicznej melancholji. Ani autor, ani bohater nie zamącają atmosfery wspomnień akcentami dramatycznego zmagania się z losem. Choynowski

bowiem, jak Prus i Bartkiewicz, patrzy na tragiczne koleje niewoli przez pryzmat ówczesnej codzienności, w świetle realistycznych szczegółów bytowania.

Zagadnienie odpowiedzialności narodowo - społecznej nie kładzie się ciężarem jakiegoś fatalizmu, nie jest, jak u Żeromskiego czy Struga, moralnem dziedzictwem obowiązku. Nie. I odpowiedzialność, i obowiązek rosną w duszy młodzieńca wraz z procesem dojrzewania, uzależnione — jak to się naogół dzieje— od przypadku, od lokalnych okoliczności.

Charakter chłopca wypełniony jest szlachetną gotowością zapalania się i hartowania w ogniu spraw otaczających, sam ich jednak nie rozpala. Jest romantycznem wcieleniem szeregu, nie wodzowstwa. Ale w tych granicach staje się wizerunkiem doskonale uchwyconej powszedniości, wykładnikiem czystego realizmu.

Dojrzałość stylistyczna Choynowskiego umocowana jest właśnie na świetnem poczuciu granic, na poczuciu artystycznej miary.

Ferdynand Goetel.

Goetel zdobył sławę jednego z najświetniejszych narratorów. I jest nim w istocie. Opowiadanie jest jego dziedziną.

W beletrystyce naszej, skomplikowanej wyrafinowanym psychologizmem, proza Goetla czyni wrażenie niezwykłej bezpośredniości i prostoty. Harmonijność jego stylu, płynność opowiadawczego toku wynika, rzecz jasna, z równie prostolinijnego stosunku do świata obserwowanych zjawisk. Stosunek ten polega na upraszczaniu rzeczywistości. Nie chcę przez to powiedzieć, że pisarz ją sobie ułatwia, że ucieka od trudności życia lub unika problematyki. Byłoby to nieścisłe. Każdy utwór Goetla wsparty jest na zagadnieniu, często głębokiem. Autor jednak posiada szczęśliwy dar dostrzegania jednej tylko zasadniczej cechy zjawiska, sprawy czy charakteru i wokół tej cechy, jak wokoło pionu, oplata reakcję artystycznych przeżyć. Nie doznaje niepokoju, że inne współczynniki — poboczne cechy przedmiotu — mogą zmienić oświetlenie, sens, czasem nawet podważyć zasadniczą wartość wspomnianej cechy, którą twórca „Kar-Chatu“ uważa za naczelną. Zmysłowy stosunek do rzeczywistości i pewna jednokierunkowość widzenia o charakterze wybitnie realistycznym pozwalają mu wiązać zdarzenia lub przeżycia ludzkie w ów płynny, pragmatycznie usprawiedliwiony łań-

cuch faktów, a przez to i nadawać językowi pewność wewnętrznego przekonania.

Goetel wszędzie i zawsze szuka typowości; nie objawów indywidualności i zróżniczkowania, ale właśnie typowości. Typowość wewnętrznego lub zewnętrznego faktu jest dla niego miarą wartości życia; wszelka natomiast indywidualizacja jest odstępstwem od głównego toru przebiegów życiowych, zamętem w świecie przeznaczeń i wyobrażeń. Bo nawet tam, gdzie osią zainteresowań staje się jakiś wyjątkowy, w pewnym sensie nienormalny wypadek, Goetel sprowadza jego sens do zagadnienia koniecznych odgałęzień typowości — jak np. w noweli „Schmerzenreich" lub w powieści „Z dnia na dzień". Ten instynkt tożsamości zjawisk — instynkt, nie wyrozumowana postawa — daje prozie jego tęgość wyrazu i silnie zarysowany kontur kompozycyjny.

Pisarz ten pozbawiony jest wątpliwości w ocenie i ujęciu życia. Jest przekonany, że rzecz jest taka, jaką się wydaje, że zmysłowe oblicze duchowych i fizycznych stanów jest wiernem odbiciem ich wewnętrznego mechanizmu.

Owocem takiego poglądu na świat, albo raczej takiego ustroju duchowego jest wybitna konkretność ekspresji i nieustanny głód rzeczywistości. W tym sensie Goetel byłby predystynowany do epickiego organizowania rzeczywistości w swoich utworach, tem więcej, że wbrew pozornemu dystansowi czy chłodnej trzeźwości wobec zjawisk posiada w sobie dużo głębokiego dla nich współczucia — nie zindywidualizowanego, ale właśnie jakby bezinteresownego, płynącego z organicznej potrzeby przymierza z życiem. Organiczność tej uczuciowości znajduje swoje zadośćuczynienie przeważnie w kontakcie z organicznemi, pierwotnemi objawami istnienia.

Tu tkwi powód żywotności jego podróżniczo-egzotycznych powieści, jak „Kar-Chat", „Kos na Pamirze", „Przez płonący Wschód" i in. Wyborna obserwacja ludzi, szczególnie obcych mu rasowo, pobudza ostrość widzenia i przenikania do samego dna instynktów, w których pisarz odnajduje biologiczne pierwiastki danej kultury.

Jednym z najbardziej charakterystycznych i wybitnych utworów Goetla jest wspomniana już nowela „Schmerzenreich" ze zbioru „Ludzkość". Prostemi i oszczędnemi środkami przedstawia tu autor proces organizowania się wspólnoty ludzkiej, aż

do symbolicznych form struktury społecznej. Więzią, łączącą odciętych od świata jeńców, staje się — pies. Potrzeba solidarności, tak naturalna i organiczna w każdym ośrodku współżycia, w tym szczególnym, „więziennym“ przypadku odnalazła swoje moralne oparcie w istocie pozaludzkiej, w zwierzęciu, które zogniskowało w sobie potrzebę wierzeń i wyobrażeń — potrzebę skupiającego wszystkich mitu. Schmerzenreich stał się takim żywym mitem obozowej społeczności. W jego charakterze, zachowaniu się, postępkach, bojowej postawie odczuli więźniowie wcielenie tkwiących w nich możliwości. W grozie, którą budził, w buncie, który manifestował. w waleczności, której dawał bohaterskie dowody, widzieli jeńcy projekcję swoich pragnień, jakby realizację postawy, którą chcieli, którą powinni byli, której jednak nie mogli zająć. Utwór jest małem arcydziełem zwięzłości konstrukcyjnej i realistycznej plastyki opisu.

Po szeregu tych „egzotycznych“ powieści, Goetel wkracza w sferę realizmu psychologicznego, którego owocem jest „Z dnia na dzień“ i częściowo „Serce lodów“.

Omówię tu pierwszy ze względu na jego znaczną przewagę nad drugim, mało oryginalnym, nasiąkłym wieloma wpływami obcych autorów.

W „Z dnia na dzień“ postęp artystyczny polega na świadomem skomplikowaniu kompozycji, urodzonej z doskonałego pomysłu. Komplikacja wyraża się w rozdwojeniu akcji, której jeden nurt płynie jakby zakulisowem „prywatnem“ istnieniem bohatera, a drugi — jego życiem powieściowem. Goetel pokazuje nam raz po raz swego bohatera jako człowieka i jako aktora, każe mu występować „bezpośrednio“ w pisanym przez niego pamiętniku i „pośrednio“ w pisanej powieści. Pomysł ciekawy, ambitnie skomplikowany, choć w literaturze znany.

Oczywiście, głównym torem powieści jest „prywatne“ życie (pamiętnik), pomocniczym zaś — owe kawałki „powieściowe“, których celem jest informować o niedawnej przeszłości bohatera. Autorowi chodziło jednak nietylko o wyjawienie tych przeżyć miłosnych dla zrozumienia „dalszego ciągu“ egzystencji Stanisława, ale i o pewną analogję przeszłości z wypadkami teraźniejszości.

W tych przeplatających się scenach podwójnego życia jest dużo szarpiącej ironji, jest próba obnażenia osobowości człowieka,

gubiącego się uczuciowo w rozstrzyganiu ważności spraw wczorajszych i dzisiejszych i zmuszanego wreszcie odpowiedzialnością męskiej uczciwej woli do tragicznego przezwyciężania jednej wartości bytu na rzecz drugiej. Obie jednak żyją w nim, obie potrzebne do życia. Ostatecznie to, co było tłem (przeszłość „powieściowa"), wysuwa się na plan pierwszy i staje się jednym z decydujących czynników aktualności. „Z dnia na dzień" triumfuje nad „powieścią".

Autor jednak nie dopuścił do kulminacyjnego spięcia walczących żywiołów w duszy Stanisława, sytuacji dramatycznej nie wytrzymał konsekwentnie do końca. Kilkakrotnie przeprowadzał bohatera nad brzegiem przepaści, kazał mu nawet patrzeć w jej czarną czeluść, ale wyratował — niezawodnym środkiem wszystkich sytuacyj bez wyjścia — przypadkiem, powstałym poza wolą wojującego człowieka.

Rzecz kończy się pogodnie. Daleka kochanka Stanisława— jeden z powodów rozstania z żoną — umiera, odpada więc przeszkoda w pożyciu małżeńskiem; jednocześnie córeczka ciężko choruje — jest więc i łącznik, ściągający małżonków na nowo do siebie.

Powieść zbudowana jest w duchu t. zw. insynuacji literackiej, która prowokuje szereg interesujących momentów psychicznych o posmaku prawie „pałubicznym". Momenty te najsilniej przykuwają czytelnika. Tworzyć widownię ze sceny i naodwrót, być autorem i aktorem, deptać stopą krytyczną po piętach artysty, demaskować parodyjną atmosferę gotowalni ludzkiej, w której bohater szminkuje się i charakteryzuje do wygrania roli — sztuka to niemała. Luźność konstrukcji, spowodowana obfitością motywów powieściowych, otwiera mnóstwo dróg i perspektyw — rzecz więc w tem, żeby nie wybić się z szyn w obliczu kuszącej przestrzeni, nie stracić miary w zawierzaniu bohaterowi wszystkich narzucających się refleksyj, poglądów i uniesień — całego tego nęcącego marginesu dygresyj, które zamazują kontury kompozycji.

Goetel tę miarę umiał zachować. Zachował ją zarówno w indywidualizowaniu charakterów, ich rozmieszczeniu i wzajemnem ustosunkowaniu, jak i w wyrazistej prostocie okresu literackiego, pełnego wewnętrznej treści.

Jest rzeczą ciekawą, że po tych powieściach psychologicz-

nych Goetel znowu wraca do podróżniczego egzotyzmu. Wraca doń z racji swoich skłonności narratorskich, ale może i dlatego, że materjał realnego życia, który ogląda w obcych krajach, daje mu potrzebny dystans (którego brak wobec współczesności), pozwala narzucić tematowi własną miarę sądu, nie zmusza do tej odpowiedzialności intelektualnego kategorjowania, jakiej wymaga fikcja psychologiczna.

Powstają więc relacje z odbytych podróży do Egiptu, Islandji, Indyj. Relacje, wykonane z wybitnym kunsztem opowiadawczym, pełne prostoty stylistycznej, naturalności i wyrazistości. Zaznaczona wyżej zdolność harmonizowania zdarzeń daje pisarzowi charakterystyczną pewność siebie w wartościowaniu materjału, nie pesząc go ani obcością duchowego i folklorystycznego terenu, ani rozmiarem i różnorodnością przejawów. Utwory te, mające częściowo charakter reportażu, zresztą wysokiej klasy, są świadectwem rozpowszechniającego się instynktu ekspansji. Instynkt ten działa nietylko w polskiej literaturze, co jest naturalne ze względu na tyloletnie zamknięcie w pochłaniającej atmosferze trosk narodowych, lecz i w całej powojennej literaturze europejskiej. Mimo coraz ciaśniejszych ostracyzmów nacjonalistycznych, mimo dławiących obręczy politycznych, odcinających państwo od państwa i naród od narodu, potrzeba przenikalności staje się coraz bardziej aktualna i żywiołowa. Mnożą się po wojnie opisy lub powieści podróżnicze — bezliku. Polacy, jak wspomniałem, tembardziej odczuwają tę potrzebę, ponieważ dotąd skazani byli na to, aby cały świat widzieć w Polsce.

Dziś Polska stała się punktem wyjścia w świat. Nie znaczy to, oczywiście, byśmy ją w myśli porzucali dla głodu ciekawości, która zawsze ciąży w kierunku odśrodkowym. Gdziekolwiek bowiem jedzie Polak, Francuz, Anglik — wiezie ze sobą Polskę, Francję, Anglję. W sobie wiezie ojczyznę — gdyby nawet oczy, i uszy, i całą uwagę miał wytężoną ku obcym sprawom. Jest w instynkcie, w sposobie patrzenia, w reakcji wrażeniowej każdego podróżnika syntetyczny skrót tej ojczyzny, wypadkowa wpływów przeszłości i marzeń na przyszłość, stanowiąca o moralnym, uczuciowym i umysłowym pryzmacie widzenia zjawisk obcego świata.

Człowiek poddaje się próbie tego obcego świata dla utwier-

dzenia w sobie własnego. Ten sposób „poczuwania się w jestestwie swojem" — za pośrednictwem skali porównawczej rzeczy własnych z cudzemi — pozwala z większą pewnością i odpowiedzialnością wyróżniać i oceniać własne wartości. Oglądanie i przeżywanie obcych zjawisk zawsze jest trochę rewizją samego siebie i tego wszystkiego, co jest poza nami, z czego wyrastamy.

Tem się chyba tłumaczą wielkie korzyści, płynące z podróży.

Innym jeszcze, niemniej ważnym czynnikiem włóczęgi po świecie jest wewnętrzna, niezawsze świadoma wiara, że cokolwiek wybitnego stworzył człowiek, bez względu na stopień i szerokość geograficzną, stworzył dla wszystkich ludzi, podobnie jak to się dzieje w stosunku do przyrody, której dziwność i piękno staje się przedmiotem podziwu i estetycznej radości wszystkich mieszkańców ziemi.

Dla Polaków potrzeba pogrążania się w obcej atmosferze była i jest nałogową, jak nałogowe było przywiązanie do tradycji. Obydwie te tendencje występowały zarówno w okresie niepodległości, jak i po jej upadku, obydwie jednak napiętnowane były brakiem poczucia miary i jednostronnością. Albo się przeceniało obcych, albo siebie. Brak normalnego, równego kontaktu z zagranicą nie pozwalał na sprawiedliwe osądzanie korzyści narodowych z przejmowania lub odpychania obcych wpływów.

Dziś jest inaczej. Własny „grunt pod nogami" daje konieczną swobodę, no i krytycyzm w stosunku do otaczającego świata. Nie mając potrzeby alarmowania się instynktem samozachowawczym, rodzącym tchórzliwą panikę, że kontakt z obcymi grozi uszczupleniem rodzimego stanu posiadania, nietylko manifestujemy wolę poznawania i przymierzenia obcych wzorów do własnego życia, ale i odwagę czerpania z tych wzorów, jeżeli mają użytkową siłę wpływu na rozwój narodowych form istnienia.

Różnego kalibru i formy dzieła podróżnicze Ostrowskiego, Wittlina, Ossendowskiego, Lepeckiego, Janty Połczyńskiego, Meissnera, Pockera, Słonimskiego, Otmara Bersona i in. wywierają ten skutek, że przybliżają realne widzenie cudzego życia, które się dotąd na wiarę krytykowało lub apoteozowało.

Utwory te w dużej mierze odprężyły duszną atmosferę samoubóstwienia i dały ujście naturalnej potrzebie zestawień.

Stosunek Goetla do krajów, które zwiedza, posiada zaznaczony już upraszczający, harmonijny charakter. Autor nagina fakty cudzej egzystencji do własnego o nich trzeźwego wyobrażenia, od czasu do czasu tylko dopuszczając do głosu indywidualnego ducha tych stron.

Szczególniej dotyczy to ostatniej jego książki „Podróż do Indyj". Zaleca się ona wielką obfitością konkretnego materjału, przedstawionego z niepospolitą płynnością i doskonałem poczuciem realnej rzeczywistości. Dramat życia wewnętrznego Indyj staje się dla Goetla przeważnie zagadnieniem pewnych form brakującej tam kultury, a ponieważ najwyższy szczebel tej kultury widzi autor w osiągnięciach Europy, zjawiska życia hinduskiego uzależnia od tych cywilizacyjnych norm oceny. Możnaby z tego powodu uczynić pisarzowi zarzut, że opisywanego życia nie uzasadnia wglądem w genezę indywidualnego charakteru oraz indywidualnej dialektyki dziejowej Hindusów, ale byłoby to równoważne z pretensją do samej natury psychicznej autora, który tak a nie inaczej umie i chce widzieć i określać. Realizm i racjonalizm Goetla święci triumfy w charakterystyce gandhizmu, w którym podróżnik widzi chorobowe objawy specyficznego ghetta hinduskiego. Zapewne jest w tem dużo słuszności, ale ujęcie takie nie wyczerpuje chyba równie specyficznej świętości w postawie hinduskiego proroka. Tkwią w tej postawie jakieś prapierwiastki człowieczeństwa, które trudno wartościować miarą zdobyczy technicznych, jako głównym sprawdzianem kultury europejskiej.

Zygmunt Nowakowski.

Zygmunt Nowakowski świetnie zadebjutował w prozie artystycznej „Przylądkiem Dobrej Nadziei". Kultura i wrodzone poczucie humoru pozwalają mu ogarnąć i wywnętrzyć tragikomiczne perypetje epoki dzieciństwa, bez żadnego balastu dydaktyki. Nazywam je, mimo wesołości tonu, tragikomicznemi ze względu na powagę, jaką autor dostrzega w tem pozornie nieważnem „przedżyciu" człowieka — dzieciństwie. Kultura Nowakowskiego wypowiada się tu dyskrecją i perspektywą wobec tematu. W charakterystyce typów dziecięcych, w opisie ich spraw

życiowych, pisarz ani nie narzuca własnej wyższości czy mądrości, ani nie pozwala swoim małym bohaterom pasorzytować na pobłażliwości swoich autorskich doświadczeń. Dojrzałość Nowakowskiego jest tu tylko podstawą artystycznej wartości obrazów, narzędziem intuicyjnego odcyfrowywania wewnętrznej prawdy dziecka. Język opowieści wyrobiony i błyskotliwy, przytem należy zaznaczyć, że t. zw. feljetonowy charakter tej prozy wyróżnia się nietylko dowcipem, na doraźny użytek chwili, ale — co jest wśród feljetonistów rzadkością — „obciążony“ jest poczuciem intelektualnej odpowiedzialności za słowo. Stąd zrozumiała wartość i poczytność reportaży Nowakowskiego.

Kornel Makuszyński.

M a k u s z y ń s k i — i to trzeba silnie podkreślić — był jednym z rzadkich przedstawicieli humoru w naszej prozie. Humor to dobroduszny, wypływający z umiejętności dowcipnych zestawień, nie z wyżyny filozoficznego dystansu, który jest owocem opanowania dramatycznej gry życia. Charakterystyczna cecha jego prozy — kokieteryjny splot beztroskiej wesołości, sentymentalizmu i melancholji, przeważnie dedukowany z obserwacji życia kochanej braci malarskiej, jako też z uciesznych wątpliwości na temat rzetelności natury kobiecej. Niepospolita wręcz potoczystość tego werbalistycznego humoru wyziera z każdego utworu, każdemu obrazowi nieszczęścia towarzyszy szelmowskie, porozumiewawcze zerkanie w stronę czytelnika, każda wreszcie intryga podszyta jest brawurowym opowiadawczym komizmem w kpiąco desperackim stylu, z nieodłączną łezką serdeczności. Powieści pisane „serjo“ — jak ostatnia „Człowiek znaleziony na ulicy“, ujawniają tę samą prostolinijność i ten sam dobroduszny optymizm wobec komplikacyj życia. z tak wyraźną tendencją dydaktyczną, że pedagogiczny ich charakter zaciera linje artystyczne.

Wacław Grubiński.

G r u b i ń s k i uchodzi za jednego z najwybitniejszych stylistów — i słusznie. Kultura formy. wyszkolonej na klasycznych wzorach francuskich. daje każdemu jego opisowi klarowność zwierciadła. Odbija się w niem rzeczywistość bez żadnych zała-

mań, bezpośrednio i wiernie. Ostatnie dwa zbiory nowel „Lwy i św. Grojosnaw“ oraz „Człowiek z klarnetem“ odskakują w tym sensie od pierwszych utworów, jak „Bunt“, w którym Grubiński usiłował ambitnie komplikować swój stosunek do świata. (Zaznaczało się to wybitnie i w dramatach, jak np. „Kochankowie“). Dziś stosunek ten znacznie jest uproszczony. Autor „Pięknej Heleny“ posiada wprawdzie tę samą zdolność realistycznego uchwytu zdarzeń, ale posiłkuje się nią bardziej dla celów stylizacji, niż dla poszukiwania głębszych nurtów życia. Nęci go sama gra. podnieca proces paradoksalnych przebiegów istnienia, mniej już interesuje psychofizyczne podłoże, z którego wyrastają z finezją postrzegane fakty. Być może zresztą, że ogromny wysiłek, włożony w przeniknięcie wewnętrznej logiki stylu, w nieposzlakowaną czystość zdania, odciągnął uwagę od ofiarnego wnikania w wewnętrzny styl opisywanej rzeczywistości, a więc i od przekształcania rzeczy danych na nowe. Grubiński obdarzony jest niewątpliwym zmysłem kompozycji, umie wytrwale i konsekwentnie budować najmniejsze bodaj całostki nowelistyczne, posiada wybitne poczucie efektu, jego narastania i trwania.

Stanisław Wasylewski.

Do grona stylizatorów należy i S t a n i s ł a w W a s y l e w s k i, autor monograficznych wizerunków osób i epok. Stanowi on typ wybitnego gawędziarza, operującego na pograniczu literackiego opisu i feljetonu. Najlepiej chyba charakteryzują tego praktycznego „językoznawcę“ momenty, w których mówi... o języku.

Wasylewski porusza sprawy pozornie drobne, nakłuwa bystrą obserwacją baloniki rozpienionej powierzchni języka, ale czyniąc to, odnajduje w tych objawach dzielnicowej mowy i wymowy polskiej — odmiany psychicznych barw owych dzielnic, wiąże odrębności formy z odrębnością przeżyć poszczególnych prowincyj. Jednocześnie podaje mnóstwo przykładów, wspierających wywody, napełnia je anegdotycznemi ciekawostkami, ozdabia precyzyjnem pamiętnikarstwem, dotyczącem dawnych i niedawnych ludzi, i za ich pośrednictwem lekką, prawie taneczną stopą wprowadza w ducha czasów i rzeczy, które pragnie przywrócić współczesnej pamięci.

Wymowa pisarska Wasylewskiego doprowadzona jest do

majsterstwa. Język to giętki, zręczny, przejrzysty, oplatający się dokoła poruszonych problematów, niby ich część organiczna.

Niepospolita sprawność praktyczna łączy się tu z wiedzą teoretyczną, ale ponieważ wiedza ta ma charakter stosowany, nic jej nie różni, a właściwie wszystko zestraja ze stylistycznym wdziękiem narracji. Polszczyzna Wasylewskiego jest objawem wysokiego kunsztu, łączącego rozmach świetnych tradycyj z wyczuciem arcywspółczesnych subtelności.

POWIEŚĆ SPOŁECZNO - OBYCZAJOWA.

Jerzy Ostrowski.

Działalność pisarska Ostrowskiego rozwija się w szerokiej płaszczyźnie kulturalnej. Oświatowiec, podróżnik, powieściopisarz — ujawnia w każdej dziedzinie ambicję dotarcia do instynktów społecznych człowieka, bez względu na stopień i szerokość geograficzną terenu. Z tego punktu widzenia ujęte są jego obrazy polskiego życia emigracyjnego w Brazylji (Kobuz), jego zwarte i pełne wyrazu opisy podróży, no i utwory beletrystyczne („Sztandar na maszcie“ i „Chorągiew na dachu“), z których najwybitniejszym jest przenikliwie odczuty obraz „Obok życia“.

Jest to w lapidarnych linjach skreślony „życiorys przestępcy“ — bytującego na marginesie głównego, normalnego toru istnienia. Większą część życia spędził w więzieniu. Jeżeli odliczyć kilkanaście lat chłopięctwa, wolnych od przekroczeń, późniejsze okresy swobody możnaby określić jako krótkie przerwy między jednym a drugim pobytem w kryminale. Doszło do tego, że życie więzienne stało się dlań normą egzystencji, a wolność kłopotliwą i niebezpieczną sensacją. Doskonale uchwycony tu został proces zagospodarowywania się Maciążka w więzieniu. Zjawia się w niem, jak stary lokator w nowem mieszkaniu. Tu właśnie, a nie na wolności, objawiają się jego instynkty społeczne, poczucie hierarchji i poczucie prawa. Ostrowski z całą naturalnością demonstruje wpływ życia na deformację psychiki. Maciążek, trzymający się na wodzy, drżący wobec własnych odruchów, niepewny każdego kroku, słowem — zanarchizowany swobodą—

w więzieniu jest wcieleniem lojalności, drobnomieszczańskiej osiadłości, najsroższym wrogiem bezprawia. Sceny w więzieniu należą do najlepszych w całej powieści. Obyczajowa i moralna atmosfera „szarego domu“ oddana z pierwszorzędną plastyką, szczególnie psychologiczne momenty, kiedy najcyniczniejsi przestępcy niemal metafizycznie odczuwają bezsens nieskończonego czasu kary wobec jednej chwili zbrodni. Pozatem sama organizacja tego istnienia „obok życia“, pełna subtelnej ironji analogja ze społeczną konstrukcją życia na wolności, nasuwa ideę ścisłego związku pojęcia ludzkości z pojęciem społeczności.

Słabsze są opisy zestawień obyczajów przestępcy z obyczajowością t. zw. porządnych ludzi i kontrasty między dobrą wolą doświadczonego karą przestępcy a złą — niekaralnych uczciwców. Kontrasty te miejscami rażą łatwizną.

Podobnie język — nazbyt czasem barokowy, „skadenizowany“. Nie spotykamy już tego krasomówczego roztkliwienia w późniejszych utworach, jak we wspomnianym „Kobuzie“. Pisarz doszedł tu do poziomu dojrzałej wyrazistości stylu.

Wanda Melcer.

Wanda Melcer jest pisarką inteligentną i doskonale obeznaną z rzemiosłem literackiem. Autorka wybornie zna charakter i zakres swoich możliwości, co się przedewszystkiem odbija na psychologicznem i opisowem traktowaniu tematów. „Święta kucharka“ zwłaszcza podkreśla harmonijny związek między wewnętrznemi i zewnętrznemi danemi jej pracy pisarskiej. W relacji powieściowej na temat roli, którą w życiu swojem i naszem spełnia kucharka — typ ten definjuje się faktem swego istnienia, bez żadnej zdawałoby się interwencji ze strony autorki, a przecie tak łatwo było ulec pokusie jaskrawej satyry, a nawet groteski; wystarczyłoby kilka jaskrawszych pociągnięć.

Autorka czujnie ustrzegła się tej łatwizny. Jej kucharka samym przebiegiem swoich czynności, bezpośredniością zachowania się, stosunkiem do kuchni i „salonu“ objawia tyle podświadomego humoru, że powaga tego charakteru przekracza banalny poziom pospolitego ironizowania.

Ironja owa, niepozbawiona głębszej melancholji, występuje jako cecha samego bytowania kucharki. Wrażenie to potęguje się dzięki ubocznym okolicznościom życia. Naturalnem bowiem

tłem kucharki jest życie państwa i związek, jaki zachodzi między kuchnią a resztą mieszkania. Wybitny zmysł realizmu, miarkowany poczuciem dystansu, pozwolił autorce odkryć kuchnię w mieszkaniu i mieszkanie w kuchni. W istocie jest wiele wspólnego między mentalnością „państwa" a „światopoglądem" bohaterki rondla. Długie współżycie, przemieszane wzajemnem poznaniem swoich jawnych i tajonych spraw, nasiąkłe współczuciem dla rodzinnych i moralnych przeżyć, plastycznie upodabnia te dwa światy.

Język prosty, płynny, szczelnie przylegający elementami stylu do treści zdarzeń, bardziej jeszcze zacieśnia stosunek czytelnika do powieściowej sprawy. Książką tą dowiodła pisarka wysokiego artyzmu i przenikliwej orjentacji psychologicznej w najtrudniejszej dziedzinie życia , bo w środowisku spraw drobnych, śmiesznych, pozornie nieważnych. Rodzajowa charakterystyka kucharki stała się poprzez tę książkę — ważną zdobyczą literacką.

Michał Rusinek.

„Burza nad brukiem" Rusinka właściwie żadną burzą nie jest. Jeżeli nie brać pod uwagę pewnych scen politycznego fermentu, które stanowią tu czynnik drugorzędny, czynnik tła,— nic w tym utworze szczególnie wstrząsającego w sensie treści nie występuje. Przedmiotem idei artystycznej autora są dzieje kształtowania się losu młodego chłopca w ogniu dwóch sił. Jedna to wirująca linja przebiegu życiowego, proces poznawania ciemnych zaułków świata, walka o byt. Druga siła jest d a n a: to charakter chłopca, od pierwszej postawy dziecinnej zdeklarowany, a tylko krystalizujący się w miarę dojrzewania. Jest to moment statyczny w kompozycji życia bohatera, wartość niezmienna, do której świat otaczający raz po raz przypuszcza szturm.

Tak więc stosunek chłopca — Piotra Ożelucha — do życia, jest stosunkiem rzeczy wiadomych do niewiadomych, jest jakby ilustracją próby sił, z których jedna — wnętrze moralne chłopca — zjawia się jak trwała i dodatnia forma w obliczu drugiej — zmiennej, prowokującej i naogół ujemnej, jako formy otaczającej rzeczywistości.

Koncepcja ta uprościła znacznie zadanie artystyczne au-

tora, dała utworowi harmonijną wykładnię przeżyć, ale jednocześnie odjęła obrazowi pewne bogactwo psychologicznych komplikacyj. Nie znaczy to, by Piotruś nie doznawał dramatycznych zawiłości, owszem, przeżywa chwile bolesne i gorzkie, lecz zawiłości te nie sięgają do głębi jego świadomości, nie rozgrywają się w jego duszy, ale jakby na jej powierzchni. Autor wyposażył swego bohatera w gotową, pełną twardego oporu dojrzałość moralną, która chroni go od wewnętrznego pogrążania się we własną niedolę, czyniąc go nad wiek rozwiniętym i nadnaturalnie opanowanym. Autor nie dał Piotrusiowi zaznać burzy psychicznej. Piotruś ciągle chodzi po „bruku", który czasem pali jego stopy, ale nie wnika do jego głębi, nie stanowi części jego istoty, nie staje się przeszkodą wewnętrzną, z którą się człowiek boryka a w trakcie borykania — doświadcza i rodzi własną osobowość. Konflikty Piotra z życiem oparte są głównie na dość prymitywnych kontrastach socjalnych i wskutek tego — zagadnienia dramatu nie wyczerpują.

Takie więc ujęcie przeznaczeń bohatera wydaje się brakiem psychologicznego poziomu powieści. A szkoda, bo sądząc z tego, co Rusinek dał, jego możliwości pisarskie stać na większy wysiłek. Dowodem tego są doskonałe epizody z epoki dzieciństwa Piotrusia, a przedewszystkiem naprawdę świeży, męski realizm opisu. Stosunek chłopca do matki, przedwczesna dojrzałość trudu, miłości oraz górujący nad temi przeżyciami moment etyczny — instynkt odpowiedzialności za nędzną dolę — świadczą o rzetelnej intuicji w rozpoznawaniu elementów charakteru.

Scena śmierci matki i zamknięta w żelaznym spokoju rozpacz malca, nagła świadomość sieroctwa i rodząca się jednocześnie wola samodzielności, reakcje psychiczne w obliczu córeczki kamienicznika, u którego Piotruś pełnił funkcje stróża, hańbiące doznania znieważanych marzeń miłosnych, wreszcie obrazy i obrazki pieskiej doli ściganego głodem człowieka, który szuka szczebla i miejsca dla swojej pozycji socjalnej — to beletrystyczne fragmenty pierwszorzędnej wartości literackiej.

Proza Rusinka pełna jest stylistycznych ambicyj. Umocowana na oryginalnych i jędrnych przenośniach, zrzadka tylko przepuszcza subjektywne wzruszenie autora. Całość, dobrze

związana, zachowuje objektywny kontur czułego w swym miąższu treściowym, a bez żadnego czulenia się podanego obrazu.

Pewnym zgrzytem jest niecierpliwe rozwiązanie problematu przy pomocy nazbyt przypadkowego, a przez to i dość prymitywnego „happy end'u".

Władysław Rymkiewicz.

Możnaby uprościć literacką ocenę jego książek, rozpatrując je pod kątem działania narzuconej tematowi idei przewodniej. Są to bowiem opowieści z tezą, a więc utwory, w których akcja treściowa została nagięta do zgóry skonstruowanej definicji. Zagadnieniem naczelnem „W prawie do miłości" jest dramat nierozerwalności małżeństwa, w którem, jak w sieci, szarpią się ludzkie namiętności. Tak ujęty temat, acz nie nowy, może być zresztą punktem wyjścia każdej rozprawy powieściowej, o ile sens moralny wypływa z postawionego artystycznie procesu zdarzeń, a nie z tendencyjnej postawy autora, postawy, która zdarzenia traktuje jak pretekst. Wtedy bowiem zadanie krytyka jest zredukowane do dyskusji z tezą autora.

Jeżeli jednak utwór taki wychodzi z pod pióra uzdolnionego beletrysty, rzecz się komplikuje dzięki... własnym tego beletrysty komplikacjom wewnętrznym. Przychodzi moment, kiedy operowany przez artystę materjał życiowy wyłamuje się z pod władzy doktryny i zaczyna fermentować własnemi możliwościami. Bohaterowie, choć powołani do życia dla efektownej ilustracji idei, wyzwalają się z ułożonego szematu, rozwijają się w indywidua, zaczynają działać pod wpływem konieczności swoich charakterów i przeżyć. I te momenty należą, oczywiście, do najlepszych; one tworzą sprawdzian wartości literackiej dzieła i decydują o jego wpływie na wyobraźnię czytelnika.

Powieść Rymkiewicza w ten właśnie sposób jest skomplikowana. Są tu więc i publicystyczne i artystyczne motywy, czasem związane w całość, czasem samopas idące.

Autor przedstawia dwie pary miłosne na tle jednego nieszczęśliwego małżeństwa, mianowicie pp. Doberskich. Mąż zakochał się w młodej dziewczynie, żona utrzymuje stosunek z fryzjerem. W obrębie tych banalnych faktów ukazano nam rozbicie stadła, ale wiary w dramat nie obudzono. Mąż bowiem jest skończonym chamem, z którym pożycie w najnormalniejszych wa-

runkach byłoby niemożliwe. Żona zaś bardzo cierpi z racji zdrady swego małżonka, ale w wolnych chwilach daje się pocieszać swojemu Jasiowi (fryzjerowi), przyczem pod wpływem wyrzutów sumienia przeżywa głębokie rozdarcie na tle religijnem. Doberski w obcowaniu z ukochaną Hanią jest czuły, subtelny, pełen najwyższej dżentelmenerji — w domu zaś do nieprzytomności zatłukuje swą „przeszkodę do szczęścia". Jaskrawość tych objawów jest oczywistą koncesją na rzecz triumfu tezy, ale triumfu artystycznego nie daje. Podobnie samobójstwo Doberskiej jest za łatwym efektem, tak samo zresztą jak zemsta Jasia, który strzela do męża i jego kochanki. Melodramatyczny charakter tych zdarzeń jest może autorską odpowiedzią na stanowisko kurji biskupiej w sprawie rozwodu, ale psychologji nieszczęśliwego małżeństwa nie rozwiązuje. Autor skoncentrował zanadto swój kompleks tematyczny. Wszyscy jego bohaterowie, najrozmaitszej ważności, żyją pod znakiem rozwodów. Wyradza się to w sztuczność obrazu i jednostronność charakterów; zamiast ludzi — powstają żywe szablony.

Powieść jednak niepozbawiona jest zalet. Sceny z życia urzędu sądowego, jego pracowników, ujawniają znawstwo materjału i bystrą obserwację. Pozatem momenty głębszych przeżyć psychicznych, acz dość forsownie naciągnięte do demonstracyjnego charakteru tezy, posiadają same w sobie energiczny, czasem dramatyczny rytm. Rymkiewicz, chociaż nie okazuje wytrzymałości w rozwijaniu charakterów na tle rozwoju akcji, umie stawiać ich kontur w sposób żywotny i plastyczny, zdradzając dużo intuicji oraz świeżości opisu.

Podobnie i w „Eksmisji" przejawił autor duże wyczucie pewnego gatunku typów. Jeżeli chodzi o niedolę zdeklasowanego społecznie i pracowniczo człowieka, umiał wydobyć najaw zagadnienie urazu psychicznego, objaw charakterystycznego zastraszenia wewnętrznego, które podcina wiarę, zatruwa poczuciem niższości, zmusza do okłamywania życzliwych na temat swej doli, aby tylko nie obnażyć hańbiącej prawdy bytu. Ale i tu nie zdołał Rymkiewicz związać poszczególnych elementów charakteru w całokształt psychologii człowieka, a przebieg zdarzeń, którym powinien był uzasadnić fatalizm losu, nagiął dość bezceremonjalnie do sztucznie wykoncypowanego melodrama-

tycznego rozwiązania — nie tłumaczącego się ani wartością osób, ani procesem akcji.

Pisarz ten ciągle jeszcze zwleka z ujawnieniem właściwej miary i skali swego literackiego wysiłku.

Jan Wiktor.

Jan Wiktor zwrócił na siebie uwagę dobrą choć nazbyt przeczuloną obserwacją życia zwierząt („Burek"). W dziedzinie tej okazał dużo pomysłowości, choć stosunek jego do zwierząt jest typowo humanizacyjny. Opisy innych środowisk („Zwarjowane miasto") mniej mu się udają. Jest w nich brak umiaru, natrętna sensacyjność. Najlepszem dziełem wydaje się ostatnio wydana dwutomowa powieść p. t. „Wierzby nad Sekwaną".

Jest ona obrazem życia polskiego we Francji. Obraz to całkiem współczesny, tętniący bezpośrednią reakcją uczuciową autora, rzucający ponure światło na prawne, socjalne i moralne stosunki wielkich i małych pracodawców francuskich do najemnika polskiego.

Motyw doli emigracyjnej nie jest nowością w naszej literaturze; ma za sobą bogatą tradycję — od romantyków do Żeromskiego. Tragedja ta jednak uwarunkowana była okresem niewoli, a więc polityczną przyczyną odpływu ludzkiego i dotyczyła przeważnie szlachecko - inteligenckiego żywiołu. Poza Konopnicką nikt prawie nie zwracał uwagi na robotniczo-chłopskie dzieje zagranicą. Uczynił to Wiktor z całą pasją narodowego i czysto ludzkiego oburzenia. Zadał sobie trud wejrzenia w groźne widowisko nowoczesnego „pielgrzymstwa" i pod tym względem głos jego brzmi jak alarmujące ostrzeżenie pod adresem zarówno ciemnych emigrantów, jak i placówek polskich, powołanych do prawnej i narodowej opieki nad ludźmi. W tym sensie „Wierzby nad Sekwaną" inicjują albo raczej zainicjować powinny dyskusję społeczną na temat emigracji. Jeżeli bowiem nawet drobna część prawdy tkwi w opowieści Wiktora, to ci polscy rozbitkowie idą z ziemi wolnej poprostu do niewoli. Warunki pracy w istocie murzyńskie; wyzysk przedsiębiorcy, okuty w bezlitosne przepisy policyjne, zdaje się traktować robotników jak mechanicznych „robotów". Wygnani nędzą z ojczyzny, wpadają w sroższą jeszcze na obczyźnie. Wiktor trafnie

odmalował proces gwałtu, jakiemu podlegają ci ludzie. Gwałt to nietylko fizyczny, ale i moralny. Na emigracji przymuszani są nietylko do odmiennych warunków pracy, lecz i nałamywani do nowej moralności. Nowe życie atakuje najczulsze unerwienia ich religijnej i obyczajowej tradycji.

I od tego momentu dydaktyczna tendencja utworu ustępuje miejsca artystycznej. Głównym jej celem jest odtworzenie procesu walki wewnętrznej, odmalowanie ciężaru nieprzewidzianych komplikacyj, jakie spadają na elementarną psychikę chłopa, burząc jego bezpośredniość, prostolinijność, prowokując pod żywiołami nowe żywioły, nowe formy świadomości i nowy stosunek do świata. O ile jednak autor umie zachować odpowiedni dystans w opisie środowisk, lokalnej atmosfery miejsc, zwyczajów i scen działania, które podane są plastycznie i ekspresywnie, o tyle brak mu perspektywy w obliczu przeżyć psychicznych. Przeżycia te są naogół przeliryzowane, nasycone impulsami pisarza, wymodelowane na kształcie jego własnych uczuć, myśli, wyobrażeń. Wiktor nazbyt wyręcza swoich bohaterów w ich samodzielności duchowej, gubiąc indywidualny rysunek artystycznego realizmu. Bohaterowie ci stają się personifikacją autorskich wzruszeń i poglądów. Stosunek taki zamazuje, rzecz prosta, prawdę psychologiczną obrazu, sceptycznie nastraja do wewnętrznych możliwości występujących osób. A szkoda. Bo autor, jak wspomniałem, dokładnie poznał teren, wniknął rzetelnie w elementy bytowania ludzkiego, wyśledził całą naturalistyczną ponurość tła — w fabrykach, kopalniach, fermach oraz norach, zaułkach i gniazdach wielkomiejskiej nędzy. Materjał uczciwie był zgromadzony. Należy też podkreślić, że jeżeli chodzi o linję zewnętrznego losu bohaterów, ich nieszczęsne karjery na obcej ziemi — Wiktor nadał im wymowny kontur życiowy. I gdyby nie ten sentymentalizm...

Technika Wiktora żywo przypomina Reymontowską metodę obrazowania procesów psychicznych w „Chłopach". Ten sam nacisk na poczucie przyrodniczej więzi z ziemią rodzinną, to samo ujęcie owej ziemi, jako źródła moralnych i fizycznych praw bytu, ta sama wreszcie solidarność uczuciowa z bohaterami.

Tadeusz Łopalewski.

Tęgość opisu, jego wzruszeniowy realizm, a nadewszystko

poczucie konsekwencji i wytrzymałości w ujęciu charakteru ze wszystkiemi niespodziankami po ludzku traktowanej natury, składają się na rzetelną literacką całość utworu Ł o p a l e w s k i e g o „Nierozsądny kochanek".

Wyrobiony i czuły na odcienie język jest tu bezpośrednim odpowiednikiem stosunku do tematu, t. zn. że poczucie odpowiedzialności wobec formy wyrasta z artystycznego poczucia odpowiedzialności za prawdę przedstawionego życia.

Przedmiotem powieści są dzieje powojennego wykolejeńca. Pierwszym dramatem młodzieńca było to, że zwycięski koniec wojny, w której brał udział, stał się jego klęską osobistą. Okazało się, że bojowa „podróż" do wolnej ojczyzny była milszą od utęsknionego „przybycia". Piotr Smucki w cywilu, jak tylu, tylu innych, odczuwa cały bezsens bezradnej swojej dojrzałości. Na ofiarnej żołnierce przeszła pierwsza młodość; ani teraz chce, ani może się uczyć, fachu żadnego nie zna, pracy dostać nie może, a żyć trzeba. Irytujące poczucie kontrastu między niedawnem bohaterstwem i ważnością odegranej roli a upokarzającą sytuacją „niepotrzebnego" po wojnie człowieka, podcina i deformuje wiarę w jego osobistą i społeczną wartość.

To pierwsze „gorczyczne" ziarno po powrocie „na ojczyzny łono" struło mu duszę. W tym właśnie stanie wprowadza autor swego bohatera w „intrygę miłosną". Ma ona posmak psychiczny romantyczno-modernistycznych nastrojów, ale ujęta jest oryginalnie i sugestywnie. Zakochany w córce dyrektora gimnazjum, Smucki czuje się bezwładny wobec swej miłości. Jest ona „bez gwiazd i bez wiary". Tymczasem dramat życiowy narasta. Narasta na marginesie życia Smuckiego, ażeby po dojściu do kulminacyjnego punktu zwalić się w sam środek tego życia. Młody człowiek „używa" innych kobiet, aby czynnym tym użytkiem oszukać bierność wobec ukochanej Joli. Bierność ta niszczy obojgu życie. Jola wychodzi zamąż — nieszczęśliwie, i nieszczęście swe, ujawnione w przedśmietnej woli, wraz z dzieckiem powierza Piotrowi. Samotność nierozsądnego kochanka zyskuje w ten sposób ludzkie brzemię i sens...

Zygmunt Kisielewski.

W dziedzinie noweli doszedł w okresie przedwojennym do dużych wyników Z y g m u n t K i s i e l e w s k i. Napię-

cia uczuciowe harmonizowały ze zwięzłą narracją i dobrą ekspresją. Motorami pracy były idee społeczne. „Żwardoń", „Panna Róża", „Syreń" dowodziły opanowania formy nowelistycznej oraz zmysłu kompozycji. Po wojnie Kisielewski niewiele wydał. W dalszym ciągu celuje w tworzeniu całokształtów z fragmentów i odłamów przebiegu życiowego, znacznie mniej osiąga w powieściach. „Amerykanka" a szczególniej ‚Doktór Paweł" to niezbyt wykończone — i treściowo, i artystycznie — prace. „Doktór Paweł" ujawnia szablonowy konflikt między motywem osobistym a społecznym. Znać tu wpływ publicystycznych stronic Żeromskiego. Dużo lepsze utwory spotykamy w „Porcelanowych oczach", w których autor nie kusi się o forsowne nagmanie tworzywa do narzuconej mu tendencji. Niektóre z tych nowel, te zwłaszcza, w których motywem naczelnym są przeżycia psychiczne bohaterów, wyeksponowane są z niemałym artyzmem.

Zdzisław Kleszczyński.

Jak dalece przymusowa, choć przecie dobrowolna, działalność feljetonowa wyszczerbia artystyczno-literacką produkcję — dowodem beletrystyczne utwory Zdzisława Kleszczyńskiego, autora, który wiele zapowiadał. Jest to bowiem wrażliwy stylista i zręczny narrator. Jednak ani wybór tematyczny ani koncepcja ideowa — nie zdradzają większego wysiłku myślowego. Naogół autor idzie drogą małego oporu, podejmując motywy albo w znacznej mierze ograne, lub wyzyskując je na użytek doraźnego, powiedziałbym — nerwowego efektu. Z pośród różnych rodzajów powieściowych, do najlepszych osiągnięć artystycznych dochodzi Kleszczyński w noweli. Najwydatniejszym wydaje się zbiór p. t. „Nerwy". Są to raczej nowelistyczne epizody, wycinane efektownie z powierzchni zdarzeń, w których króluje chwila a czasem tylko chwilka życia — przeważnie zaogniona konfliktem erotycznym.

Stefan Flukowski.

Wśród najmłodszej generacji prozatorów zwrócił na siebie uwagę S. F l u k o w s k i zbiorem „Pada deszcz". Jest to próba racjonalizowania irracjonalności życiowej nie zapomocą ujawniania podświadomych sprężyn zjawiska, przeżycia lub psychiki, lecz drogą prostego, realistycznego opisu zdarzeń, które wyła-

mują się z pragmatycznego szeregu. Trudno się dziś zorjentować, ile w tych utworach jest świadomego opanowania materjału tematycznego na użytek artystycznej koncepcji, a ile dowolności czy uproszczeń kompozycyjnych, opartych na improwizacji skądinąd dojrzałego aparatu stylistycznego. Poza bowiem oderwanemi obrazami przeżyć ludzkich w takim „Zapachu księżyca“ lub „Listach do matki“, młody pisarz przekonał, że umie organizować większe zamknięte całości, jak np. studjum powieściowe p. t. „Zabić lisa“.

W opowiadaniu tem odtworzył Flukowski jakgdyby proces powstawania mitu w zabiedzonej wyobraźni starej, schorowanej wieśniaczki, przeplatanie się motywów religijnych z życiowemi i płynący stąd determinizm duchowy. Spokój i pewność w rozsnuwaniu krętej linji przeżyć głównej postaci pozwolił autorowi na szkicowe wprawdzie, ale wyraziste odmalowanie kolorytu środowiska.

Wspomniane wyżej „Listy do matki“ stanowią właściwe jądro książki. Oryginalność tych fragmentów polega na powiązaniu nastrojowego egzotyzmu przeżyć z realizmem miejsca, działań i faktów.

W stosunku dwóch braci występuje dobrze odczuta historja nieumiejącej się wypowiedzieć młodości jednego i przedwczesna, z natury tragiczna dojrzałość drugiego. Wewnętrzne tętno listów, wysyłanych przez młodszego do matki, brzmi głuchą rozpaczą pragnień i ambicyj ponad siły, głosem nienasycenia tą właśnie młodością. Stąd wszystkie dziwactwa, dziecinna zawziętość, do nienawiści dochodząca rywalizacja we wzajemnym stosunku chłopców, których łączy w gruncie rzeczy nieświadoma wielka miłość braterska. Co jednak nadaje tym opisom wagę artystyczną, to, jak zaznaczyłem, że aura dramatycznej niesamowitości przeżyć wraz z całem wizjonerstwem wyobraźniowego życia spleciona jest z konkretnością fabularnego toku wypadków, z doskonale odczutą realnością typów. Książka wiele zapowiada.

POWIEŚĆ WOJENNA.

Eugenjusz Korwin Małaczewski.

Szereg narratorów „wojennych“ otwiera młodo zmarły, wybitnie utalentowany pisarz E u g e n j u s z K o r w i n

Małaczewski zbiorem świetnych nowel „Koń na wzgórzu". Obrazy scen i przeżyć wojennych uderzają siłą realistycznego konturu i plastyką wymowy, rzadko spotykaną w nowelistyce polskiej. Są tu skończone całości kompozycyjne, są szkice, jest wreszcie tętniąca niezawsze umiarkowanym, ale zawsze szlachetnym temperamentem publicystyka.

Autor włożył w książkę całą duszę, pisał ją z pasją i taką mocą bezpośredniości, której asekuracją estetyczną mogło być jedynie wrodzone znawstwo sztuki literackiej. To znawstwo autor posiadał, a sztukę jego można ocenić, gdy się czyta opowiadanie „Tam, gdzie ostatnia świeci szubienica" lub „Koń na wzgórzu". Surowość doli żołnierskiej i przedstawione na jej tle okrucieństwo faktów, brutalność autentycznej rzeczywistości, która nawet w systemie realnego życia stanowi wstrząsający wyjątek — budzą podziw dla dojrzałości dwudziestokilkuletniego prozatora. Z artystycznego punktu widzenia jest rzeczą obojętną, czy autor opisuje sprawy prawdziwe, czy wymyślone, chodzi przecie o to, aby ekspresja formalna utworu działała na czytelnika taką samą prawdą, jak realne zdarzenie na wrażliwość autorską.

Małaczewski osiąga te efekty dzięki szczęśliwemu połączeniu umiejętności opowiadawczej z przenikliwością psychologiczną, obserwacji zewnętrznych przebiegów z chwytaniem na gorącym uczynku procesów wewnętrznych. Przytem należy tu wziąć pod uwagę ów melodramatyczny charakter materjału, niebezpieczeństwo niewiarygodnych zdarzeń, które stały się przedmiotem nowel, aby ocenić wysoką klasę utworu.

Poza ponuremi obrazami, odmalowanemi z bolesną a drapieżną prawie namiętnością, znajdujemy w zbiorze tegie humoreski, oddane pyszną polszczyzną, jak „Wielka bitwa narodów", „Miodowy miesiąc", „Blokhauz pod Syreną".

W publicystycznych relacjach („Państwo ponurej anegdoty" lub „Cor cordium Poloniae") autor ulega doraźnym, a często i tanim potrzebom agitacyjnym. Dialektyka narodowych uniesień razi akcentem pewnej pychy, szczególniej w zestawieniu z grozą akcji.

Jerzy Kossowski.

Kossowski jest pierwszorzędnym realistą. Proza jego pełna jest rzeczywistości, którą opisuje. Oko jego szczególnie

czułe jest na plastykę zdarzeń, na fermentującą powierzchnię życia. Objawy te chwyta na gorącym uczynku ze ścisłością nieomylną, przenosząc rysunek procesów życiowych w architekturę swego opowiadania. W ten sposób żywa treść widzianych faktów staje się formą opisu.

Nie wiem, czy kto zwrócił na to uwagę, że pisarz ten prawie zupełnie nie używa metafor. Wynika to z ostrości widzenia rzeczywistości, ze zmysłowego odczucia jej prężności. Bliskość i bezpośredniość tego stosunku usuwa potrzebę porównań. Zastępuje ją tętniąca konkretność zdania, jeżeli chodzi o wartość narracji, i precyzyjna budowa całości, jeżeli chodzi o realizm kompozycji. Zalety te przeważnie dotyczą nowel. Odznaczają się one poczuciem miary, proporcji i dobrze wycelowanego efektu.

Dotychczasowy dorobek Kossowskiego da się zgruba podzielić na utwory o charakterze obyczajowo-psychologicznym i na literaturę wojenną. Do pierwszej grupy możnaby zaliczyć „Kłamcę", „Cyrk", „Śmierć w słońcu" (beletryzowany reportaż tragicznych dziejów Jakubowskiego) i „Biały folwark", — do drugiej — dwa tęgie zbiory nowel: „Zielona kadra", którą to książką pisarz zadebjutował, i „Powroty".

O ile jednak pierwsza grupa zdradza wysiłek pisarski dość nierównego poziomu — druga jest wyrazem zdecydowanych osiągnięć artystycznych. Kossowski jest raczej plastykiem, niż psychologiem. Znaczy to, że dusze swoich bohaterów wyświetla w granicach ich realnej doli, w ramach widzialnych, zewnętrznych przebiegów życia, nie sięgając do psychologicznego fatalizmu ich losu. Ten właśnie typ plastyczno-wzrokowej wyobraźni wyciska piętno objektywności na jego obrazach i daje równą rytmikę opisom.

Wrażliwość pisarza najsilniej reaguje na tętno ruchu, faktów, konkretnych form istnienia. Tam, gdzie genezy zewnętrznych procesów egzystencji trzeba szukać w tajemniczym ośrodku charakterów lub dopatrywać się ostatecznej celowości jakiegoś bytu ludzkiego w dziedzinie metafizycznych dociekań, Kossowski nie wyczerpuje ani problematu, ani tematu. Natomiast jego intuicja psychologiczna wypełnia po brzegi każde zdarzenie, gdy chodzi o uwypuklenie spraw zewnętrznej materji życia. Jest on poszukiwaczem nie praw, lecz witalizmu prądów przyrodni-

czych, przepływających przez organizm człowieka. Gatunek jego opisowego realizmu jest wysokiej klasy.

Tem się tłumaczy, że najulubieńszym i najsoczyściej eksponowanym tematem jego dzieł stała się batalistyka, teren, na którym Kossowski porusza się ze swobodą i brawurą, nietylko dlatego, że dziedzinę tych przeżyć wydeptał własnem doświadczeniem żołnierskiem, ale że surowość, prostota i dramatyczność tej egzystencji najbardziej odpowiadają zamaszystości jego pióra.

Kossowski bowiem, jak powiedziałem, nie pogrąża się w zawiłą psychologję bohaterów, charaktery ich posiadają tę samą mocną prostolinijność, jaka znamionuje język i zdolności konstrukcyjne autora.

Najcelniejszym jego utworem jest „Zielona kadra".

Kossowski, jak i inni wybitniejsi, polscy i obcy, autorowie „wojenni", traktuje przygodę żołnierską jako punkt wyjścia do analizy typu ludzkiego. Wspominałem już na tem miejscu, jak wiele i jak rewelacyjnego materjału dostarczyła wojna do ujawniania nowych czynników życia wewnętrznego człowieka. Czasami wydaje się, że cały ten zewnętrzny naturalizm wojny wypłynął z nieprzewidzianych możliwości psychicznych człowieka — tak trudno pogodzić się z faktem, że ludzie mogli sprostać tylu nadludzkim ciężarom i wysiłkom. W tym sensie najstraszniejsza nawet nędza ludzka, mimo wzruszeń, które budzi, jednocześnie świadczy o tkwiącej w człowieku nieobliczalnej potędze wytrzymałości.

Los bohatera tytułowej noweli, Jana Węglarza, górala z pod Szczawnicy w wojsku austrjackiem, jest żywym wizerunkiem tych uwag. W dziejach Węglarza rozpoznajemy walkę żywiołu natury z jarzmem kultury. Udręka wojenna a bardziej jeszcze wojskowa (dla jakich to celów ma krwawić w służbie cesarza?) potęguje w nim głuchą tęsknotę do rodzinnego i przyrodniczego obyczaju. Wykolejony trybem tresury austrjackiej z dotychczasowych form życia, sprowokowany do rdzenia swych uczuć, dezerteruje z wojska, postanawiając żyć na własną rękę w tem morzu działań i ognia wojennego. Sam ten odruch, tak naiwny w swojej pierwotnej bezpośredniości, dowodzi — na tle przysłowiowej chytrości chłopskiej — rozpaczliwej determinacji woli. Bezpański, wygnańczy los sprawia, że Węglarz dziczeje.

Wpadłszy w ręce słynnej bandy rozbójniczej „Zielona kadra", powraca na łono zbójeckiego procederu przodków.

Ale od tej chwili zaczyna się nowe życie. Kossowski w osobie swego bohatera tworzy żywy mit organizowania się spraw wewnętrznych człowieka — od surowego biologicznego prymitywu do niszczącego przerafinowania instynktów. Węglarz zakochał się w małomiasteczkowej ulicznicy i w miłości tej znajduje źródło nowej energji, miłości tej pragnie wykuć drogę do życia. Porzuca zbójów, włóczy się ze swoją Meriszką o głodzie i mrozie, wreszcie — gdy znalazł schronienie, ciepło, jadło w grafskiej kuchni — zaczyna tęsknić — do świata. Kobieta, dom, spokój — to dobre jako port, jako poczucie bezpiecznego brzegu. Mężczyzna wszelako nie może tkwić u brzegu — gdy na „całym świecie wojna". Kobieta go jednak ugłaskała, kobieta wparła mu się w duszę, zastąpiła nostalgję przygody. Gdy stała się dlań wszystkiem — zdradziła go. Węglarz zabija ją i jej kochanka, wraca do swej jaskini bez najmniejszego wyrzutu sumienia. Prosty, dobry, głęboko tkliwy chłop — stał się wcieleniem żywiołu. Amoralna kultura wojny wróciła go amoralnym mocom bytu.

Opowieść ta, najświetniejsza w zbiorze, daje miarę artyzmu Kossowskiego.

Podobnie w „Powrotach" na uwagę zasługują dwie nowele: „Ordynans" i „Signum laudis".

„Ordynans" — to drobna, ale z rozmachem odtworzona odyssea żołnierskiej doli. Żołnierz odwozi chorego na tyfus porucznika do szpitala, szukając, błądząc, kołując. Jest jego niańką, obrońcą, dowódcą tej maleńkiej,choć obfitej w groźne przygody wyprawy. Albo nie może znaleźć szpitala, albo zakaźnego nie chcą przyjąć, albo znów ordynans nie chce chorego zostawić wśród cholerycznych, gdzie akurat jest miejsce. Tymczasem na drodze staje złośliwość pruska, bójki, głód, wyczerpanie. Wierność dla zwierzchnika okazuje się jednak miłością, i niezmordowany Jasiek przywozi wreszcie swego „pana" do rodzinnego Lwowa i oddaje trosce narzeczonej. Niezależnie od urozmaiconego przygodami przebiegu tych zdarzeń, najważniejszą sprawą artystyczną w tej powieści jest zobrazowanie żywiołowego, choć przecie zadziwiająco przemyślnego „naturalizmu" młodego gó-

rala. Pozostawiony sobie, rozwija taką moc konceptu, rozumu i samozachowawczej siły instynktu, że postępowaniem swem otwiera perspektywę na plemienne cechy rasy. Prawie przyrodniczy prymitywizm jego myśli i jego woli w oczach niemal obrasta w „cywilizacyjne“ środki działania dla opanowania bezwyjściowych warunków tej pielgrzymki wozem, zaprzężonym w dwa końskie kościotrupy.

„Signum laudis“ to jędrny wycinek z dziejów austrjackiego wojowania we Włoszech. Językiem, z pierwiastków góralskiej i żołnierskiej gwary stylizowanym, wyzbytym z jakiejkolwiek minoderji literackiej czy kokieteryjnej sztuczności, opisuje Kossowski krwawą, przymusową rozprawę pułków polskich nietyle z Włochami, ile z pięknym ich krajem. Dziwne wrażenie czyni napastliwy, mozolny obowiązek wojenny na tej ziemi arcydzieł przyrody i kultury. Każdy strzał armatni w tem słońcu, osad trującego ekrazytu na purpurowych różach, sens pocisku, rujnującego marmurowe i drewniane domy, staje się równą niedorzecznością, jak zabójstwo człowieka przez człowieka.

Na tle tych batalij snuje się delikatna nitka intrygi w postaci rywalizacji dwóch żołnierzy, synów góralskich, aspirujących do jednej dziewczyny, tam, w kraju. Który wróci, ten jej mężem zostanie. Los swój zdają więc na „Sąd Boży“. Ale jeden jest kucharzem, a drugi w szturmbataljonie — cóż więc mówić o szansach? Kucharza zabija jednak cegła, oderwana granatem, szturmista wychodzi cało.

Cały obraz pulsuje życiem, a choć autor daleki jest od filozoficznego dramatyzowania na temat stosunku człowieczeństwa do wojny i ogranicza się do uwydatnienia zmysłowej rytmiki przeżyć, tu i owdzie przedziera poprzez blask krwi i słońca cień wymownej, zastanawiającej melancholji. Ale dygresje te są dyskretne, czynione odniechcenia i mimochodem...

Kazimierz Wierzyński.

Opowieści W i e r z y ń s k i e g o p. t. „Granice świata“ należą do literatury wojennej.

Łatwo byłoby powiedzieć o tych nowelach Wierzyńskiego, że stanowią one transpozycję podniet poetyckich na zwykłą formę opisową, gdyby ta proza nie była odrazu tak wyrafinowana, miejscami nawet aż przerafinowana. W każdej noweli, każdym

fragmencie, ba, w każdem niemal zdaniu czuje się wybitny modelacyjny wysiłek nad brzmieniem języka. Wierzyński nazbyt wytrawnym jest artystą, aby nie wiedzieć, że w przejściu od wiersza do prozy nie chodzi tylko o zmianę narzędzia mowy, że odrębna rytmika prozy jest wyrazem odrębnego stosunku do życia. Jeżeli bowiem w poezji metafora jest zasadniczym wyrazem wewnętrznej czy zewnętrznej prawdy, to w prozie metafora jest tylko tej prawdy ilustracją. W poezji pisarz sugestjonuje czytelnika wzruszoną sferą podświadomości — w prozie musi świadomie a krytycznie ocenić swój stosunek do tematu. Tem się dzieje, że liryka, choćby najbardziej epizowana lub dramatyzowana, jest głównym motorem słowa — w prozie zaś jest tylko współczynnikiem, powiedzmy rumieńcem opisywanej rzeczywistości.

Rumieńców tych jest wielka obfitość w opowiadaniach Wierzyńskiego. Obrazy przeżyć ludzkich, fakty i przebiegi realne silnie są naczulone wzruszeniem autora. Raz po raz przyłapuje się nowego prozatora na tem, że zjawiska fabularne traktuje jak pretekst dla wynurzeń, którym, na podobieństwo Żeromskiego, daje wibrujący od hamowanej pasji upust, ale w tym samym niemal momencie Wierzyński zawraca „gorący uczynek" swego poetyckiego pióra na tor twardych, nieodwołalnych wydarzeń, z których powstaje kompozycja wyraźnie określonego losu. Ta właśnie gra uczuć, ta walka ze słowem, aby zeń uczynić precyzyjny organ otaczającej rzeczywistości a nie rozlewny głos emocji wewnętrznej, dążność aby słowo stało się materją ścisłej narracji a nie przenośnią napięć lirycznych, jest jednym z najbardziej interesujących momentów jego prozatorskiego debjutu.

Wyobraźnia Wierzyńskiego usiłuje przeniknąć do najbardziej tragicznych objawów wojny. Tragizm ten dostrzega autor w takich przeżyciach swoich bohaterów, których rozpaczliwa sytuacja przekracza granice rozumianego dotąd świata. Wojna stworzyła wielu takich własnowolnych lub mimowolnych rozbitków, którzy na ziemi, pełnej ludzi, zaznali nieskończonej i beznadziejnej samotności. Jest to samotność bezsilności, i wobec ludzi i wobec... samych siebie. Człowiek traci wszystko, bo nawet zdolność rozumienia swej niedoli.

„Wyrok śmierci" podejmuje motyw przesięgnięcia granic świata w opowiadaniu, skomponowanem z dużą siłą dynamiczną,

choć niewolną od melodramatycznych efektów. Bohaterem jest jeden z jeńców obozu wojennego w Rosji. Rewolucja bolszewicka dała więźniom wolność — nacóż jednak wolność desperatowi, którego wojna uczyniła igraszką ciemnych żywiołów psychicznych. Jako żołnierz w polu był brawurowem unerwieniem dyscypliny, pozostawiony samemu sobie — ten młody chłopiec stał się nerwem rozstroju, ofiarą rozpadu genjalnych uzdolnień. Na tle łowów erotycznych, które urządzają jeńcy, wyposzczeni długotrwałem zamknięciem, nasz bohater, Morf, nawiązuje stosunek z tajemniczą damą, która okazuje się kontrrewolucjonistką, organizującą wraz z „białymi" napady na bolszewików. Miłość staje się dla młodzieńca polem ponurej ekspansji instynktów na podobieństwo walki, którą toczył z wrogami, tylko już teraz wyprzężonej z jakiegokolwiek poczucia władzy i obowiązku. W miłości tej szuka potężnych wstrząśnień, desperackiego wyładowania swego rozstroju. Chcąc wykazać przewagę nad kobietą, rozjątrza resztki swej woli, aby zahartowaną w okrucieństwach kochankę olśnić i zdruzgotać siłą własnego okrucieństwa. Miarą tej siły ma być upiorna egzekucja nad pięciu bolszewikami, których Morf prowokuje do wzajemnego bratobójstwa nadzieją, że pozostały przy życiu morderca uzyska wolność. Oczywiście był to podstęp, albowiem zbrodniczy triumfator nad swoimi towarzyszami zostaje zkolei zabity przez Morfa. Jednak melodramatyczna groza tej sceny kryje jeszcze jedną niespodziankę. Kiedy Morf, wyzuty z sił, zwisając niemal na krawędzi samogwałtu psychicznego, tuli głowę do piersi kobiety, zostaje przez nią zastrzelony.

Czy mógł jeszcze czegoś chcieć oprócz śmierci? Czy była taka norma życia, któraby zawróciła młodzieńca od granic obłędu, którym kończy się normalny sens świata, choć nie kończy się życie ludzkie?

Z największym umiarem artystycznym ujęta jest nowela o matce, czekającej na syna p. t. „Porządek rzeczy ludzkich". Liryzm tej przejmującej opowieści trzymany jest pewną ręką do ostatniej chwili, w której efekt wybuchu staje się harmonijnem zespoleniem dramatu człowieka z dramatyczną konstrukcją powieści.

Proces macierzyńskich uczuć oddany tu został z wyborną intuicją.

Oto ów przebieg: Gdy syn został wzięty do wojska — akcenty macierzyńskiego popłochu i półprzytomności. Następna faza — to poszukiwanie ratunku. Matka zacina się w twardej wytrzymałości, muruje się cierpliwością, wymusza na sobie wiarę, że syn wróci. Wprawdzie paczkę z bielizną i żywnością wrócili jej z powrotem, ufać jednak nie przestaje. Paczkę odłożyła, aż przyjdzie czas jej użytku. Wiara zostaje nagrodzona, matka otrzymuje wiadomość, że syn jest w niewoli. Znowu czekanie cierpliwe, zawzięte, głuche na wszelki niepokój. Kobieta skrupulatnie spełnia swe czynności zawodowe, nigdy nie traci głowy, zawsze trzeźwa i dzielna. Trzymana na łańcuchu woli trwoga o syna zdejmuje z niej wszelką trwogę o siebie wobec napływających i przepływających przez miasto wrogów. Wreszcie — wybuch. Gdy z ust młodego ukraińca, którego schroniła u siebie przed pościgiem, dowiaduje się, że syna jej poznał, że byli razem w niewoli, i że syn, probując ucieczki... zginął — okazało się, że tajona, tyle lat zaciskana rana tęsknoty... wrosła w duszę, stała się duszą. Wewnętrzny wylew rozpaczy nie zwalił kobiety. Uderzona bólem, hodowaną dla syna miłość oddaje obcemu chłopakowi, i w milczeniu rozrywa posyłkę, która nie doszła do syna, ale której czas użytku nadszedł.

Z innych opowiadań, których budowa jest mniej opanowana, a proces przeżyć raczej fragmentaryczny, należy zwrócić uwagę na tajemnicze popędy starca, który mści się za ruinę swych marzeń ruiną kopalni, i ginie w bezsensie samozniszczenia; na postać młodej wdowy, która porażona psychofizyczną reakcją po pogrzebie męża, oddaje się jego przyjacielowi, i w tym biologicznym odruchu odnajduje niespodziewanie nowe szczęście — wbrew wszelkim prawom psychologji, jakby za granicami rozumianego dotąd świata.

POWIEŚĆ HISTORYCZNA.

Zofja Kossak-Szczucka (Szatkowska).

Stosunek do wydarzeń historycznych może być statyczny lub dynamiczny. Pierwszy wyraża się w inwentaryzacji zastanego materjału w ściśle odtworzonych ramach dawnego życia. Dru-

gi — jest próbą przetworzeń tej dawnej rzeczywistości ze stanowiska współczesnych potrzeb intelektualnych oraz rozwoju form istnienia. Jeżeli więc statyczny stosunek jest w rezultacie beletrystyczną reprodukcją faktów — dynamiczny jest takiem ujmowaniem przeszłości, jakgdyby miała ona być dalszym ciągiem, niemal konsekwencją dziejową naszej własnej egzystencji.

Jasny stąd wniosek, że dawne przebiegi życia są i łatwe i trudne do opowiedzenia. Wystarczy zlekka a dramatycznie udrapować powierzchnię minionego istnienia, żeby wywołać wrażenie prawie egzotyczne. Egzotyzm ten podobny jest wprawdzie do efektu prymitywnych rozrzewnień na temat własnego dzieciństwa, ale dzięki temu staje się momentem wypoczynkowym wobec męczącego tempa współczesności.

Sprawa się komplikuje, gdy przeszłość staje się przenośnią obrazową naszego czynnego stosunku do życia. Wtedy musi być przebudowana niemal od podstaw. Tego rodzaju stanowisko jest postawą twórców. Twórca przedziera się bowiem do owej przeszłości poprzez palące zagadnienia dnia dzisiejszego dla pochwycenia wspólności rytmu dawnego i nowego życia. Nie wystarcza już odtworzenie topografji psychofizycznej minionej epoki; autor musi sięgnąć do geologicznych złożysk opisywanej rzeczywistości, wydobyć najaw utajone jej możliwości, w najdrobniejszych faktach anegdoty wyczuwać symbolikę życiową, przekraczającą ramy określonego czasu. Przy tem wszystkiem jednak nie może to być dowolny, fantazyjny hafcik na kanwie epoki, przeciwnie, epoka dana powinna narzucać się wierną płaskorzeźbą swego stylu historycznego, słowem — wydobywając wewnętrzne możliwości t. zw. terenu — nie wolno wyjść poza jego granice. Tego wymaga postulat formy, będącej wykładnikiem twórczo rozrastającej się treści.

Przydługi ten wstęp wydał mi się konieczny ze względu na rzadkość tego gatunku literackiego, jakim jest powieść historyczna w bieżącej beletrystyce, przeważnie podminowanej aktualnemi zagadnieniami życia.

Kossak-Szczucka podjęła zadanie odpowiedzialne, wymagające dużego wysiłku. Trudu jej nie mierzyłbym zdobyczami Sienkiewicza, jak to tu i ówdzie czyniono. Ustalać pokrewieństwa li-

terackie można jedynie na podstawie wspólnego stosunku do rzeczywistości bliskich sobie indywidualności. Szczucka nie miała potrzeby przezwyciężać Sienkiewicza, żeby osiągnąć własny wyraz artystyczny w układaniu kompozycji historycznej. Wystarczyło opanowanie indywidualnego stosunku do współczesności dla zdobycia prawa do własnego oryginalnego wnikania w przeszłość.

Łączności doszukiwałbym się w innej płaszczyźnie.

W epoce Sienkiewicza wizja historycznych zdarzeń w pewnym sensie była klapą bezpieczeństwa wobec beznadziejnych spojrzeń w przyszłość. Dziś wszystko zdaje się prężyć pełną perspektywy nadzieją. A przecież istnieje paradoksalny związek z tamtemi czasami, choć powody tej analogji są tak rozbieżne. Bo oto mimo tak radykalnie zmienionych warunków narodowo-społecznych, literatura bynajmniej nie jest naładowana skrystalizowaną treścią ideową. Przeciwnie, właśnie w tych odnowionych warunkach czuje się ona zdezorjentowana, często pozbawiona zasadniczej postawy, nie wiedząc o co znów walczyć, aby się stać, jak za dawnych czasów, trybuną czy kazalnicą.

Przedtem rzeczywistość była odskocznią dla pisarzy, którzy z tych czy innych względów nie mieli sił ani woli do jej przeorania — dziś ta nowa, rosnąca, tajemnicza rzeczywistość staje się zalewającą falą, przez którą trzeba się przebić. Ale przebić się to znaczy zanurzyć się w niej, przemierzyć ją odważnym rozmachem wszerz i wzdłuż. Nie każdego stać na takie ryzyko, bo i ci, którzy nurkują w głąb t. zw. nowoczesności, z wielkim mozołem wypływają na powierzchnię, wiele tracąc z wydartych głębinom zdobyczy w procesie dźwigania ich na poziom formalnego opanowania. Niektórzy więc odchodzą od bezpośredniego zetknięcia z temi koniecznościami ku prześwietleniu ich drogą pośrednią czy okólną — zapomocą metaforycznego stosunku do obrazów przeszłości.

Tak właśnie uczyniła autorka „Złotej wolności". W dotychczasowych jej pracach dał się wybitnie odczuć samozachowawczy stosunek do spraw doświadczonych i przeżytych. Nie wyciąga ona ich konsekwencyj społecznych, ale je zestawia i ocenia ze stanowiska tradycyjnej ciągłości narodowej. Należy do tych autorek, które wypełniają luki, spowodowane rewolucyjnemi skokami literatury. Rzecz zrozumiała, że głównym środkiem w tem

wiązaniu i prostowaniu poszarpanych więzów między dniem wczorajszym a dzisiejszym jest szeroko pojęte zagadnienie stylu.

Spokój, powaga i wytrzymałość opisu uśmierzają w interpretacji Szczuckiej gorączkowość objawów życiowych, epicki charakter jej władzy narratorskiej nagina uwagę czytelnika ku ewolucyjnym wartościom życia. Ogromna swoboda retoryczna w operowaniu faktami, czynami i przeżyciami w takiej „Pożodze", bez względu na polityczne sympatje i antypatje autorki, pozwalała już ocenić siłę jej instynktu historycznego w tej pamiętnikarskiej ocenie zdarzeń. W znacznie większym stopniu ujawniła Szczucka tę władzę w „Złotej wolności". Z pośród wszystkich powieści historycznych właśnie „Złota wolność" wydaje mi się najbardziej typowa i najwybitniejsza.

Perspektywa dziejowa dała jej możność zobjektywizowania osobistego stosunku do tematu. I choć autorka nie stworzyła jednolitej kompozycji, choć utwór jej nie wiąże się wszystkiemi, dość licznemi wątkami w jednolitą dramatyczną akcję, choć system posuwania i rozwijania fabuły nosi charakter łańcuszkowy — od przypadku do przypadku — przecie autorka zbliżyła olbrzymi świat dawnych przeżyć i ludzi naszym czasom i zhumanizowała anonimową rzeczywistość historji.

Tematem posłużyły ruchy religijne na przełomie 16-go i 17-go wieku. Autorce jednak nie zależy na odtworzeniu istoty tych ruchów, na przedstawieniu ich genezy, rozwoju i skutków, ale na uwydatnieniu fermentu, jaki wywołały w psychice ówczesnej. Właściwie więc, mimo iż Szczucka z współczującą objektywnością obrazuje przebiegi przeżyć wyznawców arjanizmu w ich walce z katolicyzmem, jednak przeżyciami religijnemi swoich bohaterów posługuje się jak środkiem artystycznym dla uwydatnienia plemiennego charakteru duchowości. Motywy religijne są tu tłem, albo punktem wyjścia do przeprowadzenia ewolucji życia od teorji do praktyki.

Autorka więc pokazuje liczne i różnorodne sceny nasycania się programem nowej wiary, zręcznie inscenizuje sytuacje, prowokujące demagogję i uparte, ślepe zacietrzewienie w proklamowaniu wzniosłych zasad chrystjanizmu, mimo iż praktyka na każdym kroku rozbija oderwaną od życia doktrynę. Żeby dodać natężenia tej postawie, łączy autorka buntownicze stanowisko religijne arjan z opozycją polityczną rokoszującej szlachty, a wciąg-

nąwszy uczucia religijne w orbitę wzruszeń narodowo-państwowych, demonstruje triumf twardych, często tragicznych konieczności życiowych nad zbawienną, harmonijną i może najbliższą Boga formułą religijną, jednak oderwaną od życiowych warunków bytu, pozbawioną organizacji, jałowiejącą w dumnej samotności.

Zwycięża katolicyzm i zwycięża brutalna, ale wkorzeniona w realizm życia racja państwowa. Zaczyna się powolna dezercja członków Zboru Chrystjańskiego. Autorka z całą świadomością gradacji artystycznej wskazuje na różnice przyczyn odstępstwa od wiary w zależności od wartości psychicznej wyznawców.

Więc Pietrek Pielsz, osiłek i rębacz, przechodzi na stronę katolików pod ogniem temperamentu i z tą lekkością decyzji, jakby przechodził z chorągwi do chorągwi. Niewielką będzie miał katolicyzm z niego korzyść, ale i arjanie nie mieli żadnej. Od tych prymitywnych powodów, któremi i anonimowa większość szlachty się kieruje w porzucaniu nowych zasad dla starych, przechodzi autorka do głębszych objawów przełomu wewnętrznego w osobie Sebastjana Pielsza, samotnika, religjanta, pełnego ponurej ascezy etycznej.

Analiza psychologiczna na tle łamań uczuciowo-myślowych tej postaci jest świadectwem przenikliwej intuicji autorki. Sebastjan od pierwszej chwili wydaje się wykuty z jednej bryły i jak bryła nieczuły na wpływy, potrzeby i reakcje życia. Będzie drżał w głuchym lęku przed samemi możliwościami reakcji wewnętrznej, ale tem rzetelniej zamknie się w skorupie woli. Wyczuwa się w tym człowieku, który cierpi z powodu kruszenia się rozgadanych zborów, że chciałby on własnym, osobistym uporem, własnem zamknięciem się w sobie uratować to, co ginie w społeczeństwie arjańskiem. W istocie ten jeden człowiek do ostatniej chwili pragnie się ostać za całą brakującą organizację. I jego jednak idea zostaje zwyciężona przez życie, ale drogą powolnych, podświadomych przemian. Zwyciężony Sebastjan — czujemy to — będzie napewno zwycięzcą.

W związku z procesem przeobrażeń tego bohatera otwiera autorka nowy teren akcji i, stwierdźmy odrazu, barwnie zobrazowany. Sebastjan, któremu religja zabrania używać miecza, wciągnięty jest w zębate koło wojny. Porażka miłosna, której doznał w mimowiednej rywalizacji z prostodusznym Pietrkiem,

staje się pierwszym, choć nieświadomym sygnałem przemian. Teraz ta akcja przetworzeń wewnętrznych ma być wygrana na szerokiem podłożu działań, namiętności i wybuchów imponującego pochodu na Moskwę. Z brawurową a jednak subtelną intuicją maluje Szczucka etapy fizycznego i duchowego losu rycerskiej zbiorowości, budując wielopiętrowy gmach polskich moralnych wartości od suteren wulgarnej pospolitości do wyżyn wzniosłej ofiary, odtworzonej pracowicie do najdrobniejszych szczegółów.

Sprawy religijne umiała więc autorka zespolić z politycznemi, historję przeżyć osobistych z dziejami mocarstwowemi Polski. A chociaż w starciach między inowiercami a katolicyzmem nie wydobyła głębszych tonów poza obrazą i utajoną zazdrością z jednej strony, a poczuciem zorganizowanej i organizacyjnej pewności — z drugiej, siła wytrzymałości opisowej, wnikliwości języka, jego lapidarna dobitność — pozwoliły autorce ogarnąć te dziedziny egzystencji zbiorowej, w których racja życia indywidualnego sprzęga się ze zbiorową i jedna staje się funkcją drugiej. W ten sposób — szczególniej w drugim tomie — osiąga Kossak-Szczucka duże rezultaty artystyczne, a jeszcze większych każe się spodziewać.

Dowodem, że siła prozatorska Kossak-Szczuckiej maleje wraz z zmniejszaniem się dystansu dziejowego, są dwa utwory: „Dzień dzisiejszy“ i „Nieznany kraj“.

„Dzień dzisiejszy“ jest próbą zdefinjowania współczesności obyczajowej.

Są to obrazki obyczajów i profile typów na tle życia dzisiejszego dworu. Autorka, wżyta i rozmiłowana w efektownych i reprezentacyjnych objawach tradycji, zostaje nagle zaskoczona chwilą bieżącą, coraz szybciej mknącą od spraw przeszłości.

Temat książki jest ciekawy, niestety, powierzchownie potraktowany. Autorka nie kusi się o wykrycie przyczynowego rdzenia swoich, skądinąd bystrych, obserwacyj, nie dała się głębiej porwać fascynującemu zestawieniu dalekiego „wczoraj“ z zagadkowem „dzisiaj“. Wprawdzie zestawienia te na takim konserwatywnym terenie, jak wieś polska, wymagałyby nielada trudu i odwagi artystycznej, ale dziś chyba jeszcze trudniej jest pisać na ten temat w tonie biblijno-dworkowym. Nie chcę bynajmniej twierdzić, że taki właśnie ton rozbrzmiewa w tej „powiastce“. Przeciwnie, Szczucka wiele rzeczy rozumie, więcej niż wy-

powiada, ale temat świadomie zbagatelizowała, nie chcąc się zanurzać w niebezpiecznych wirach. A wszak badanie przemian jest badaniem życia; a ustalanie różnic powinno być związane z docieraniem do ich źródeł, bez względu na reakcję uczuciową, jaką odkrycia te budzą.

„Dzień dzisiejszy" jest tedy płynną, żywo opisaną rejestracją małych spustoszeń, jakie tajemniczy ciąg dziejów powojennych dokonał w świecie szlachecko-ziemiańskim, obrazem powierzchownego ulegania i powierzchownego opierania się nowym prądom. Bohaterowie tej powiastki dzielą się zgruba na przedwojennych i powojennych. Pierwsi opierają się naturalnym, samozachowawczym instynktem wobec napływających zmian, drudzy — retorycznie bronią nowych form.

Równie bladym utworem jest „Nieznany kraj", rodzaj beletryzowanych wycinanek z narodowych przeżyć Górnego Śląska. Tam, gdzie powieściopisarka sięga w daleką przeszłość, widać odrazu twórcze nabrzmienie wyobraźni, wykształconej na solidnych studjach i wzmocnionej wrodzonym zmysłem historycznym; tam zaś, gdzie autorka przechodzi do charakterystyki niedawnej lub całkiem aktualnej rzeczywistości, do jej politycznych spraw i narodowych bohaterów, tam stać ją jedynie na zacne tendencje i szablonową dydaktykę.

Stanisław Wyrzykowski.

Malowidłem historycznem jest powieść Stanisława Wyrzykowskiego „Moskiewskie gody". Tematem jest wielekroć obrabiany w naszej literaturze motyw udziału Polski w akcji Dymitra Samozwańca.

Wiele szczegółów w opisie tych zdarzeń, mimo iż przerobionych na kształt literacki przez innych, zdaje się świadczyć, że autor na własną rękę badał i gromadził materjał. Odbija się to na świeżości podania wielu scen, poszczególnych postaci i ich roli dziejowej. Cała rzecz traktowana jest jednak raczej opisowo, niż dramatycznie, a frazeologja narracji przeważa nad psychologją. Najtrudniejszą bodaj rzeczą jest przeniknąć ideę artystyczną całości, wyśledzić nowość koncepcji życiowej autora w obliczu tego „starego" w literaturze tematu.

Wątpliwości te wynikają ze sposobu ujęcia. Autor stara się przestrzegać ścisłości dziejowej, choć nie umie nadać utworowi

objektywnego charakteru. Wskutek tego na plan pierwszy występują z wielką barwnością formy zewnętrzne ludzi i spraw, fabuła jest pełna ruchu, sceny batalistyczne posiadają wiele rozmachu, ale psychiczny motor faktów ciągle jest niewidzialny.

Punktem wyjścia karjery Dymitra na ziemi polskiej są kolosalne potrzeby i apetyty życiowe Jerzego Mniszcha, który pragnie podnieść swoje finanse i zadowolić swoje ambicje przez okazanie pomocy rzekomemu synowi Iwana Groźnego. Ale jak się sczepia z tym prywatnym popędem magnata polskiego akcja szlachty, dworu i rycerstwa, a więc w czem widzi ogół polski łączność własnych interesów z restytucją tronu moskiewskiego dla Dymitra — tego Wyrzykowski nie ujawnia. I dlatego proces zdarzeń rozwija się jakby na powierzchni, fakty zaś czynią wrażenie masowego ruchu, a nie etapów akcji, podyktowanej koniecznością dziejową.

Na czoło wysuwa się przeciwstawność kultur polskiej i moskiewskiej. Polska reprezentowana jest obrazami dworu królewskiego, zresztą dość migawkowemi, rodzinną i polityczną obyczajowością wielmożów Mniszcha i Wiśniowieckiego, poszczególnemi sylwetami szlachty, ukazanemi w pobieżnym profilu. Moskwa natomiast odmalowana jest jaskrawo i soczyście. Wyczucie kontrastu między cieniutką warstwą poloru i grubem podszyciem mongolskiej dzikości jest tu jednak wyjaskrawione z uszczerbkiem dla powieści. Normą przeżyć duchowych staje się jakieś prawo degeneracji, życie ze swojemi wzniesieniami i upadkami zdaje się wyrastać z ponurego fatalizmu, jaki zaciążył nad wzajemnym stosunkiem władców i ludu. Nawet w granicach okrutnego bezprawia nie wola despotyczna rządzi, ale kaprys i przypadek. Tej to amoralności moskiewskiego bytowania przeciwstawiony jest organizacyjny wysiłek moralności polskiej, trenowanej przez instynkt tradycji narodowej, poczucie ważności swej roli historycznej oraz przez wpływy Zachodu.

Łącznikiem między temi światami jest sam Dymitr. Tkwi w nim charakterystyczna dwoistość miękkości uczuciowej i barbarzyńskich odruchów, marzycielstwa i wyrachowanej chytrości, brawury rycerskiej i azjatyckiej obłudy. Życie jego wygląda na bojowo - miłosny romans, rozegrany cudem prawie na granicy polsko-moskiewskiej nienawiści. Umiał wyzyskać aspiracje oby-

dwóch narodów i ta chwila szczęścia zdecydowała, że stał się efektownym, rozgłośnym momentem na tle lechicko-ruskich stosunków.

Wątek miłosny większego znaczenia w powieści nie posiada. Maryna Mniszchówna i jej ukochany, Jan Gołuchowski, nie tworzą z miłości swej przeszkody dla wyspekulowanego zamiaru starego Mniszcha wydania córki za „moskiewskiego przybłędę". Wprawdzie wojewoda sandomierski przeprowadza handel ręką córki dość cynicznie, ale i córka w cyniczny sposób kwituje przymus ojcowski, rezerwując sobie prawo dysponowania swoją cnotą, oczywiście na rzecz ukochanego Jana Gołuchowskiego.

Gołuchowski, jako rywal, jest tylko opisany, a nie przedstawiony, w każdym razie więcej o nim wiemy jako obywatelu, niż kochanku. Oczywiście, w myślach jego odbija się sąd autora, a ponieważ jest to jeszcze epoka „wieku złotego", warto posłuchać Wyrzykowskiego:

„Bylebyśmy tylko żyli po Bożemu — mówi z ironją — a wszystko inne przyjdzie samo z siebie. Twórczej, Bożej myśli jeszcze zbyt mało było w Polsce. Przebujałe poczucie wielmożności wyjaławiało umysły, pogrążając je w gnuśnej bucie. Scjencje pozostawiano wzgardliwie łykom miejskim lub cudzoziemcom. Tylko im wolno było mieć rozum. Olbrzymie siły marnowały się w niesnaskach domowych, w swarliwych burdach, w ogłupiających pijatykach. Wiara była pospólnem dobrem wszystkiego chrześcijaństwa, ale czemu nie pomnażał się własny dorobek, co jedynie mógł dawać trwałą przewagę nad barbarzyńcami?

Rozrzutnie trwonił się duch polski w lenistwie i swawoli, a tymczasem ludzkość nie stała na miejscu".

Jan Powalski.

Powieść J. P o w a l s k i e g o (Anny Gruszeckiej Nitschowej) „Nad jeziorem" sięga w początki polskiego średniowiecza. Opisywanie dawnych czasów jest tu wzorem historycznego przygotowania i dużej intuicji psychologicznej, bez której najsumienniej zebrany materjał staje się martwem podłożem. Autor umiał z podłoża tego wydobyć elementy ruchu i zademonstrować obraz przeszłości, pełen lokalnego kolorytu. Rozmiar odtworzonego

życia nie jest wielki, ogranicza się do pewnych objawów osiadłego życia klasztorów, bogatych kmieciów i t. zw. wojaków; sama kompozycja tych objawów nie stanowi również zamkniętej całości, jest raczej fragmentem, rzucającym tylko światło na domniemany całokształt zdarzeń.

Jeżeli już chodzi o braki tej rzetelnej pracy — należy stwierdzić, że autor, nazbyt pochłonięty wiernem przedstawieniem ówczesnego stanu rzeczy, nie okazał inwencji w zakresie narzucenia materjałowi indywidualnej koncepcji artystycznej.

Dotyczy to w pierwszym rzędzie licznych scen obyczajowych. Występują one w charakterystyce wewnętrznych stosunków klasztoru, stosunków między prawem rycerskiem a klasztornem, oraz w obrazach powszedniego trybu egzystencji chłopskiej.

Ponieważ pomysłowość fabularna nie wyróżnia się zbytnią oryginalnością, owoców wysiłku artystycznego należy szukać w kształtowaniu typów, opisach przyrody, w miarę liryzowanych, oraz w języku. Pod tym względem Powalski osiąga wysoki poziom artyzmu. Mowa, którą mówi autor, i którą kładzie w usta bohaterów, wypełniona jest jędrnością prymitywnej i tęgiej energji ludzi XIII w. Znawstwo języka, wynikłe z gruntownych studjów, połączone z darem narracji, daje ciekawe efekty literackie.

POWIEŚĆ REGJONALNA.

Gustaw Morcinek.

Współczesnym najwybitniejszym przedstawicielem regjonalizmu jest niewątpliwie G. Morcinek. W swojej dwutomowej powieści „Wyrąbany chodnik“ odtwarza byt żywiołu polskiego w „nieznanym kraju“ — jak to określa Kossak-Szczucka — Górny Śląsk. Ramy czasu, w których upływa tok zdarzeń, zaczynają się od końca 19-go wieku, a kończą na aktach walk narodowych o zespolenie tej prowincji z niepodległą Polską.

Treścią zdarzeń są wszystkie niemal dziedziny życia polskiego — co daje utworowi rozmach epicki. Sprawy osobiste,

rodzinne, towarzyskie, społeczne, polityczne, obrazy indywidualnej i zbiorowej egzystencji — słowem mnóstwo wątków fabularnych na tle głównego, początkowo jakby podziemnego i głuchego, później coraz potężniejszego nurtu — powstańczej walki o polskość i wolność.

Autor szczęśliwie połączył dwa podstawowe momenty istnienia ludzkiego na Górnym Śląsku: stosunek do warsztatu pracy i poczucie świadomości narodowej. Kopalnia i poczucie narodowe, pozornie dwie obce sobie sprawy—zewnętrzna i wewnętrzna — związane zostały przez Morcinka w integralną całość.

Pisarz wyczuł niezłomność związku i wzajemnej zależności konkretu życiowego i zagadnień duchowych. Kopalnia w życiu górnika, jak ojcowizna w życiu rolnika — to jakby uściślony teren ojczyzny. Wola narodowa nie gdzieindziej znajdzie dla siebie ekspansję, jak w pracy; tam — na roli, tu — w kopalni. Potrzeba tej pracy stała się współczynnikiem potrzeb narodowowolnościowych. Walcząc o wolność, górnik jednocześnie walczy o realną, życiową podstawę tej wolności, o możność pożytkowania swobody w czynnym stosunku do świata. Stąd w powieści Morcinka problem trudu kopalnianego wiąże się w system jednolitej rzeczywistości z wysiłkiem niepodległościowym; walka z kamieniem, ogniem i żelazem staje się jakby przenośnią walki z wrogimi ludźmi — i to jest osią ideowej koncepcji utworu.

Ogniskami akcji są więc boje z Niemcami i Czechami. Autor zilustrował oba obozy: Polaków i zaborców, nie zdołał jednak zróżniczkować materjału psychicznego w sposób artystyczny. Materjał ów podzielił jaskrawo na dodatni i ujemny i te biało-czarne plamy w charakterystyce typów rażą uproszczeniem dla celów wyraźnie tendencyjnych. Być może zresztą, że autor, sam uczestnik bojowych i kopalnianych spraw Górnego Śląska, nie umiał zdobyć potrzebnej perspektywy w obliczu jątrzących wzruszeń. Owocem tego są nietylko wspomniane uproszczenia w budowie charakterów i pewien prymitywizm w organizowaniu intrygi, ale i obfite partje publicystyczne jego książki. Mąci to, czasem wręcz wykoleja kompozycję, osłabiając artystyczne tętno obrazów.

Natomiast tam, gdzie autor wchodzi w atmosferę bezpośredniego stosunku z kopalnią — daje pierwszorzędne wartości literackie. Opisy pracy kopalnianej, realizm i specyficzna mito-

logja przeżyć górniczych odznaczają się, i przekonywują wibracją podania. Szczególniej sceny katastrof podziemnych, harmonizowanie wstrząsów przyrodniczych z duchowemi, znalazły tu szczęśliwy wyraz. Czuje się, że bogactwa mineralne kopalń żyją energją duchową kopaczy, a górnicy — wewnętrznem życiem kopalni.

Występuje tu narzucająca się łączność psychiki człowieka z duchem przeszkód, które musi się zwalczać na użytek konieczności życiowych. Wszyscy prawie bohaterowie powieści Morcinka noszą w sobie aktywność woli, manifestującej się z jednej strony wolą zachowania swojej samodzielności, z drugiej — zaborczym instynktem przemocy.

W ten sposób umiał autor połączyć zagadnienia polityczne z akcją indywidualnych przeżyć, związać walkę o wolność narodu z walką o panowanie człowieka nad przyrodą.

Morcinek posiada dużo zmysłu dramatycznego, który zawsze jest świadectwem wyczuwania niewidzialnych wirów pod pozornie spokojną powierzchnią. Człowiek na Górnym Śląsku jest zamknięty w sobie, trudny w ujawnianiu uczuć, oszczędny w ich wyrazie. Nazewnątrz czyni wrażenie wcielonej cierpliwości i spokoju. Jest jednak wręcz odwrotnie. Częstokroć właśnie obawa przed marnotrawstwem pielęgnowanej siły przymusza do takiego spokoju. W istocie na dnie psychicznem tych ludzi wszystko się burzy, wszystko i w każdej chwili gotowe jest do wybuchu w obliczu przeczuwanego zamachu na uciułany — moralny i materjalny — dobytek, wyrosły z pracy. Wyjątkową wtedy ekspresję posiadają momenty napięć, eksplozje namiętności, jakby echo katastrof kopalnianych, w których podziemia geologiczne zdradzają swoje tajemnice.

Bardziej obyczajowy i socjalny charakter posiadają obrazy górniczego bytu w zbiorze nowel „Chleb na kamieniu".

Opowieści te pogłębiają typowe cechy górnika. Tytułowe opowiadanie przedstawia konflikt między bólem ojcowskim a żądzą zemsty. Nadarza się okazja odwetu: za śmierć ukochanego syna — ukarać śmiercią syna mordercy. Górnik jednak w ostatniej chwili zwycięża w sobie mściciela — rodzącą się jakby wzniosłością ojcowskiego uczucia dla wszystkich synów, a więc i dla syna wroga. W innej znowu noweli „Na bieda-szybie" Morcinek demonstruje tak przemożną w tych ludziach najcięż-

szej chyba pracy — potrzebę pracy — ponad wszystko; potrzebę obcowania z węglem — silniejszą bodaj od głodu. A właśnie przecie głodują, zredukowani. Tęsknota do kopalni staje się patetycznym motywem ich życia. Mniej chodzi o zarobek, niż o kontakt z węglem. Występuje tu charakterystyczne zjawisko podporządkowania się rytmowi przyrodniczego żywiołu, który stał się rytmem ludzkiego życia. Energja, włożona w walkę z kamieniem, uczyniła ten kamień najdroższą, niemal mistyczną wartością, większą od wartości leżącego na nim chleba.

Dokładnie spisana gwara górnośląska, dobra w ustach bohaterów, razi czasem w relacjach autorskich przestylizowaniem, które zamiast uwypuklać, zamazuje efekt kontrastu między objektywnością opisu a indywidualnością osób działających.

Pola Gojawiczyńska.

Z tego samego górnośląskiego podłoża wyrosły nowele Poli Gojawiczyńskiej „Powszedni dzień". Sfera tematyczna jest tu bardziej ograniczona, niż u Morcinka i Szczuckiej („Nieznany kraj"). Autorce nie chodzi o patos powstańczy polskości, lecz o jej codzienność. Wielkie wydarzenia historyczne są tu albo dalekiem tłem, albo niedaleką możliwością. Głównym pionem zainteresowań jest dola psychiczna mizernych istnień, kształty charakterów na tle bezkształtnej i bezbarwnej codzienności. Opowiadania czynią wrażenie szkiców, być może świadomie niewyzyskanych w kompozycyjnym wyrazie. W szkicach tych jednak ujawniła Gojawiczyńska sporą celność obserwacyjnego i charakterologicznego rzutu, zdolność objektywizowania uczuciowego stosunku do tematu, precyzję realistycznego podania faktu.

Podobnie jak u Morcinka, występuje tu silne odczucie twardzizny duchowej górnośląskiego typu, przenikliwa świadomość twórczej woli, tkwiącej w prostaczym bycie tych ludzi, niby ziarno w zadeptanej roli. Czasem wybija się na powierzchnię w porywającym, desperackim przymusie wewnętrznym („Górnoślązaczka"), czasem mozolnie i długo przedziera się podziemnemi korytarzami ku nędznej powierzchni życia, aby po niewysłowionych trudach wytchnąć na chwilę z naturalną i jakże zwycięską prostotą przekonania, że życie człowieka jest trudem nieustępliwej, twardej samodzielności. Takiem jest życie „Maryj-

ki", najlepszego bodaj utworu w zbiorze. Tężyzna psychiczna dziewczyny, którą porzucił kochanek, zwycięża nietylko osobisty dramat osieroconego macierzyństwa, ale — co było znacznie trudniej — społeczny problem „zhańbionej". Osada uznała indywidualne prawo Maryjki do wykolejonej egzystencji, ponieważ dziewczyna umiała dźwignąć swój „grzech" na poziom bohaterskiej niemal odpowiedzialności za doświadczone dobro i zło.

Prawda wewnętrzna tych i im podobnych losów, aczkolwiek zaprojektowanych tylko i niewykończonych, przekonywa jednak o powołaniu pisarskiem autorki. Konkretny, rzeczowy język nie przepuszcza żadnej kontrabandy lirycznej, pozwala ludziom, sprawom, faktom żyć ich naturalnem przeznaczeniem.

POWIEŚĆ FAKTOGRAFICZNA.

Jan Parandowski.

Z beletrystycznych książek Parandowskiego biorę pod uwagę „Króla życia" i „Dysk olimpijski". Pierwsza jest monografją powieściową o Oskarze Wild'zie. Rzecz napisana z dużą intuicją psychologiczną i artystycznem współczuciem dla dramatycznego losu bohatera. Ten artyzm nietylko jest objawem talentu pisarskiego. ale i duchowego opanowania materjału pracy. Wprawdzie element narracyjny przeważa tu nad akcją, a analiza opisowa nad plastyką scen i obrazów, ale z samego już charakteru utworu wynikała raczej dążność do pochwycenia tajemnicy osobowości, niż do rozgałęzień powieściowej akcji.

Jasną jest rzeczą, że powieść, której bohaterem jest życie jednego człowieka, przeważnie oparta jest na pewnej jednostronności kompozycyjnej, którą może okupić jedynie głębia psychologji. Jeżeli dodamy do tego fakt wybitnej życiowej autentyczności opisywanego człowieka, a więc zwiększoną w ten sposób czujność i odpowiedzialność narratora, dojdziemy do wniosku, że zasadnicza idea tego rodzaju utworu polega na zharmonizowaniu własnej koncepcji z nurtem przeżyć bohatera.

Tak, cała sztuka pisarska tego gatunku utworów monograficznych oparta jest na sztuce psychicznego kompromisu między wyobraźnią autora a charakterem danego bohatera.

Druga uwaga, która się narzuca na marginesie rozpowszechnionych dziś monografij, to paradoksalna współrzędność ich z utworami, których tematem jest życie zbiorowe. Naczelnem hasłem powojennej epoki, jak wiadomo, było odtwarzanie przekrojów egzystencji społecznej, wykrywanie charakteru masy aż do jej organicznych motorów życiowych. A jednocześnie, jakby dla równowagi tych zespołowych obrazów w literaturze (wojna, praca zawodowa), powstają coraz liczniejsze wizerunki życia indywidualnego, portrety wybitnych jednostek, dla których życie zbiorowości jest tylko tłem. Nie dzieje się to jednak z racji prymitywnego prawa kontrastu, ale chyba z głębszych powodów.

Charakterystyczne napływy pewnych tematów zawsze są wynikiem konieczności czy potrzeb życia. Chodzi tu zazwyczaj o zachowanie równowagi, aby problematy społeczne nie wypierały zagadnień życia indywidualnego i naodwrót. Instynkt co rzetelniejszych artystów odrzuca dziś tezę romantycznego przeciwstawiania człowieka masie, pobudzając raczej do szukania wzajemnych dopełnień i coraz ściślejszych związków.

Być może zresztą, że w myśl przypuszczenia Maurois w jego „Aspects de la Biographie", artystyczna analiza biograficzna jest jedną z form samoanalizy autora, próbą kształcącej konfrontacji indywidualności pisarza z indywidualnością pewnego typu społecznego, bez względu na to, czy nim będzie portret artysty czy polityka. Jeżeli przypuszczenie to jest słuszne, to powieść biograficzna jest tylko specyficzną formą obcowania z pewną odmianą psychiki zbiorowej za pośrednictwem wybitnej jednostki.

Zadanie, które spełnił Parandowski, było trudne. Mało bowiem która z postaci literatury tak jaskrawo odcinała się od swego środowiska jak Wilde. Przynajmniej pierwsza, większa część jego życia była jaskrawą wojną, wydaną angielskiej społeczności. Wilde był jednym z tych, którzy stają się ofiarą przełomu dwóch epok w literaturze i obyczajach.

Sam jeden rozegrał on w Anglji wielką akcję napięć modernizmu, a ponieważ był właśnie sam jeden, czynił to w agresywnej, nieumiarkowanej, drażniącej formie. Gra, którą zainicjował, polegała na przywróceniu sztuce praw niepodległości i dominującego wpływu na resztę egzystencji, jak to się działo w okresie renesansu. Brak ewolucyjnego przejścia z jednej epoki

w drugą czyni z Wilde'a rewolucjonistę, zmusza do paradoksalnych skrótów, do wywracania pojęć do góry dnem, słowem — do takiej samej jednostronności estetyzmu, w jakiej tkwiła wielkoświatowa małomieszczańskość Anglji.

Chociaż utwór Parandowskiego jest częściowo parafrazą literacką, częściowo dokumentaryczną rekonstrukcją faktów, nie traci jednak swego artystycznego znaczenia. Ustępy, w których Parandowski odtwarza rozmaite płaszczyzny przeżyć swego bohatera, napisane są z pierwszorzędną plastyką, dużą sugestją nastroju, jasnością i pięknem stylu.

Ostatni utwór Parandowskiego „Dysk Olimpijski" w jeszcze wyższym stopniu promieniuje zaletami formy. Rzecz nosi jednak na sobie nieco przygniatające piętno materjału, z którego pisarz wycinał swoją tematyczno - sportową koncepcję. Realja igrzysk olimpijskich starożytnej Grecji są tak obfite i szczegółowe, że skrępowały swobodę artystyczną pracowicie organizowanej fabuły.

W wyborze tematu obok innych przyczyn zadziałała tu prawdopodobnie pokusa uaktualnienia... dzisiejszego kultu aktualności sportowych. Zamiłowany i wytrawny humanista, Parandowski posiada charakterystyczną dla historyków miłość dystansu w odtwarzaniu tętna tej czy innej, choćby najbardziej współczesnej, rzeczywistości. Szczególniej, gdy dawność życia przedstawia znacznie czystszą, jakby pierworodną formę dzisiejszych przeżyć. W igrzyskach sportowych widzi Parandowski jeden z momentów renesansu. Renesans fizyczny jako korelacja życiowa — duchowego.

Stąd krytycyzm. Albowiem dzisiejsze t. zw. wyczyny sportowe wykrzywiły szlachetność dawnej idei. Idą w kierunku specjalizacji i zniekształcającej jednostronności. Wyniki są niewątpliwie duże, czasem imponujące, ale kosztem zrujnowanej harmonji ciała. W Grecji, jak i w naszych czasach, istniała walka zawodowstwa z amatorstwem, chodziło tam jednak mniej o same wyniki, ile o proces czynu, jego styl i artystyczny efekt, a więc o pierwiastek estetyczny, którym sport łączył się z resztą dziedzin życia, jako ich przejaw, a czasem harmonijny wyraz.

W tym sensie książka Parandowskiego stanie się jednym z dydaktycznych przyczynków nauki szkolnej, jako beletryzo-

wana opowieść na temat starogreckich pojęć o kulturze, która była sztuką równouprawniania i kojarzenia wszystkich zjawisk życia na rzecz jak największej pełni form. Wpłynie na to w znakomitej mierze świetność języka.

Leon Kruczkowski.

Sam tytuł jego powieści „Kordjan i Cham" mówi, że chodzi o efekt kontrastu, o jaskrawe zestawienie przeciwległych biegunów życia. Kordjan i Cham, a więc wcielenie zakochanej w sobie poetyczności i „nienawidzącej siebie" brutalności bytu; wyrafinowany przejaw dusznego cierpienia i ohyda fizycznej nędzy. Z jednej strony cieplarniany kwiat romantyzmu, „posąg człowieka na posągu świata", — z drugiej mierzwa wszelkich kwiatów i posągów, czarne podglebie ludzkiej egzystencji.

Kruczkowski w duchu rewizjonistycznych tendencyj naszej epoki ukazuje kulisy romantyzmu W istocie, wspaniałe widowisko poezji, w pierwszej połowie 19-go wieku, przesłaniało ówczesną realną rzeczywistość bytu. Dla niejednego wyobraźniowca do dziś jeszcze powszedni tryb życia tamtych czasów prawie że nie istniał; w ostateczności jako dekoracja lub anonimowe tło dla bohaterskich gestów i świetnej pozy Gustawów, Konradów, Kordjanów. Pędy Farysów, pochłaniających przestrzenie szarej, niewidzialnej ziemi — pochłaniały całkowicie nasze wrażenia. Traciliśmy poczucie konkretnej egzystencji, wydawało się nam, że te farysowskie galopy odbywają się w powietrzu, a ziemia służy jedynie za miejsce odpoczynku, albo za punkt odbicia w skokach „nad poziomy". Dużo w tem winy naszej własnej „poetyckiej młodości", dużo więcej — samego romantyzmu.

Powstał na emigracji — nie w kraju. Ten dystans przestrzenny w dużej mierze zdecydował, że proza życia polskiego była, w większości wypadków, nie treścią, lecz pretekstem dla literatury. Zapewne, i w innych literaturach romantycznych, choć nie miały potrzeby wyprowadzać się z własnego domu, nie znajdziemy obrazów realnej rzeczywistości, ale wkrótce następująca tam epoka naturalizmu otrzeźwiła romantyczne widzenie życia, wydobywając najaw nietknięte przez poetów brutalne spody istnienia.

U nas było inaczej.

Po okresie romantyzmu ciągle jeszcze panował... roman-

lyzm. Był to wprawdzie surogat dawnego kierunku, echo przebrzmiałego rozmachu, ale echo to „grało“ w każdej czulszej duszy i tłumiło słuch wobec nowych głosów życia. Wszyscy wiemy, jak często w Polsce instynkt psychicznej osiadłości nie wytrzymywał próby tych nowych głosów, ale częściej jeszcze zdarzało się, że instynkt ten wogóle nie chciał się poddawać próbom nowego życia. Z tego to powodu realizm i naturalizm polski, jako dyscypliny filozoficzno-literackie nowego stosunku do świata, tak wątle owocowały. Stąd też, jeżeli chodzi o obrazy przeszłości, szczególniej z okresu pierwszej połowy 19-go w., głównym sprawdzianem bytu była wersja romantyczna, która przez długie lata żywiła swym jednostronnym idealizmem polską inteligencję.

Aż oto i ta tradycja, jak wiele innych, uległa krytycznej kompresji. Kruczkowski z pasją pokazuje nam, jak to w cieniu posągowych postaci Kordjanów mrowiła się liczba zrozpaczonych chamów, przeżywających w tym czasie chyba najokrutniejszy w Polsce los — los podwójnej niewoli: politycznej (moskiewskiej) i społecznej (polskiej).

Sytuacja chłopa od czasu patetycznych alarmów Frycza Modrzewskiego, St. Leszczyńskiego, Staszica, Kołłątaja i in., niewiele uległa zmianie aż do 1864 r. Zagadnienie uczuć narodowych chłopa, w świetle albo raczej w mroku jego doli — było jednem z najzawilszych. Jakże tu było apelować do niego w imieniu ojczyzny, kiedy ucisk braci szlachty kładł mu się na barki niemniejszym ciężarem, niż jarzmo przemocy zaborczej. Patrjotyzm włościaństwa sporadycznie wybuchał wraz z wybuchem wiary we własne społeczne odrodzenie; z upadkiem jednak tych marzeń kurczył się do granic biologicznego instynktu samozachowania. Problemat patrjotyzmu chłopskiego stał się więc jednym z najboleśniejszych tematów w literaturze strażników narodowego sumienia, jak Żeromski, Strug, Sieroszewski.

Jakże odmiennie ujmuje tę sprawę młody pisarz współczesny. Daleki od dramatyzowania bytu chłopskiego dramatem „zranionego serca“ — daje twardą, niemal reportażową relację indywidualnego włościańskiego losu i skupia w tym poszczególnym wypadku los zbiorowości. Być może, że zamiary Kruczkowskiego były istotnie tylko dokumentaryczne; talent pozwolił mu przecie przetworzyć dokument na obraz o dużej, choć surowej sile plastycznej.

Jak się jednak przedstawia artystyczna realizacja całości, owo „dramatyczne uruchomienie materjałów historycznych, zebranych wzdłuż przyjętej osi tematycznej"?

Pisarz w przedmowie twierdzi, że osią jest sprawa chłopska w Królestwie Kongresowem. Jeżeli chodzi o część sprawozdawczą — tak. Przebieg życia Deczyńskiego na tle materjalnej nędzy bohatera, jego stosunku do dworu i stosunku do władzy moskiewskiej, wspierającej interesy dworu — oddany jest z uderzającą prostotą wyrazu. Kruczkowski wszelako kształtował przeznaczenie Deczyńskiego nie dla zbeletryzowania dokumentu historycznego, co byłoby tylko literackiem powtórzeniem rzeczywistości — lecz dla wejrzenia w tragizm epoki.

Chodziło przecie o wydobycie dynamiki kontrastu między życiem Chama a życiem Kordjana. Niestety, Kordjana niema w utworze Kruczkowskiego, albowiem trudno się zgodzić, aby postać Felusia Czartkowskiego była wcieleniem poetyckiego mitu Słowackiego. Kruczkowski zdeformował mit, przeciwstawiając życiowej prawdzie Chama nie prawdę romantycznej poezji, lecz żałosną egzaltację głupca, i sam nie utrzymał się na poziomie swojej oryginalnej koncepcji, nie stworzył dramatycznego napięcia, ponieważ konflikt Deczyńskiego z Felusiem nie jest — powtarzam — konfliktem dwóch prawd.

Świadomość klasowa, którą autor obdarzył Deczyńskiego, staje się ładunkiem niewystrzelonym, skoro świadomość ta nie znajduje przeciwwagi w postaci młodego Czartkowskiego. Czartkowski bowiem nietylko nie realizuje się w powieści tragizmem Kordjanowego porywu, ale wogóle pozbawiony jest jakiejkolwiek świadomości.

Mimo te braki, które nie pozwoliły zużyć materjału do odtworzenia utajonego oblicza epoki, utwór Kruczkowskiego jest jednem z wybitniejszych zjawisk literackich ostatnich lat. Ujawnia indywidualność śmiałą, pełną realistycznego rozmachu, szukającą w przeszłości faktów, które stałyby się metaforą tętniących spraw współczesności.

Helena Boguszewska.

W dotychczasowej swojej działalności raczej dziennikarka, niż literatka, w r. 1932 wydała w książce zbiór feljetonów p. t. „Świat po niewidomemu" i odrazu zwróciła na siebie uwagę.

Nietylko bowiem treść (ubożuchne, a przecież jakże skomplikowane przeżycia niewidomych dzieci w zakładzie dla ociemniałych w Laskach), ale i forma tej książki na tle zbyt już może wycyzelowanych utworów kobiecych była zupełnie nowa. Nic z kunsztu pisarskiego, nic ze starania o piękność lub choćby oryginalność. Powszednie słowa, niedbałe ich wiązanie w potoczne zdania, przechodzenie jakgdyby bokiem, nieśmiałe czy tylko zażenowane, koło rozwierających się co chwila przepaści, wzywających pisarza do zgłębienia, a przynajmniej do odważnego pochylenia się nad niemi — a w rezultacie przecie powstaje w czytelniku wrażenie współprzeżycia owego „egzotycznego dla ludzi widzących—świata po niewidomemu", współprzeżycie bez zafałszowanej domieszki litosierdzia i cierpiętnictwa, zbogacenie o jeszcze jeden całkowicie ludzki świat.

Następną książką autorki „Świata po niewidomemu" są „Ci ludzie". Książka znowu składająca się z poszczególnych fragmentów, powiązanych raczej miejscem akcji (jedno z przedmieść Warszawy), niż samą akcją i bohaterami.

I w tej książce, jak w poprzedniej, bije wyraźnie współczujące ludzkie serce autorki. I w tej książce, jak w poprzedniej, widać sumienną, drobiazgową, iście kobiecą obserwację środowiska. I ta książka, jak poprzednia, pisana jest „zprosta", „tak, jak się mówi", pisana bez wypowiadania ostatecznych wniosków, ze świadomem unikaniem wyciągnięcia narzucających się konsekwencyj, ale... — tu właśnie to, co było zaletą w dalekim świecie „po niewidomemu", staje się niedostatkiem w bliższych nam bądź co bądź „tych ludziach".

Trudny, niewątpliwie tający w sobie niebezpieczeństwo demagogji temat, świadomie jednak podjęty przez autorkę, wymagał też świadomego prześwietlenia, żądał wyboru i opowiedzenia się. Przed tem Helena Boguszewska uchyliła się, umknęła we współczucie dla „tych ludzi", zamieszkujących drewniaki i przeludnione podmiejskie rudery - kamienice, wystających cierpliwie całemi godzinami, dniami, miesiącami w komitecie pomocy dla bezrobotnych. Umknęła po kobiecemu we współczucie dla tych ludzi „z przedmieścia" w typową inteligencką, zażenowaną współwinność jakoby z tamtymi ludźmi „z miasta". Powiada np. (str. 61) o spotkaniu z dziobatą żoną krawca: „Źle się czuję

pod jej niedobrem spojrzeniem. Niezgrabnem, sąsiedzkiem zagadywaniem staram się rozbroić jej ponure oczy".

I tak między naiwnym podziwem dla fizycznej siły „tych ludzi", a równie naiwnym lękiem przed ich obcością, obraca się autorka bezradna i zatroskana. To też nie „ci ludzie", nie poszczególne pilnie podpatrywane postacie Jabłońskich, Pawelskich, Pawłowskich, Nowakowych, ale Anielcia Siemiątkowska, zdeklasowana inteligentka, zubożała ziemiańska córka, pracująca zrazu w komitecie pomocy dla bezrobotnych, a potem w temże biurze sama stojąca, jako bezrobotna, po tamtej już stronie balasek, jest najlepiej skonstruowaną postacią wśród „tych ludzi" i żyje naprawdę.

Zakończenie książki, pochód bezrobotnych na magistrat, słaba reminiscencja zakończenia „Przedwiośnia" Żeromskiego, nie przemawia zupełnie, nie łączy się z całością.

Reasumując, książka ta to raczej dobry i sumienny reportaż, niż dzieło sztuki, na które niewątpliwie stać utalentowaną autorkę.

Tadeusz Ulanowski.

Objawem prawdziwie artystycznego — tak dziś wulgaryzowanego — reportażu są niedocenione utwory T a d e u s z a U l a n o w s k i e g o.

Ulanowski, czujny urzędnik polski, pisze Polsce sprawozdania o... Polsce. Olbrzymi, ilustrowany scenami, dramatyzowany dialogiem, pełen furji retorycznej referat, oświetlający socjalną rolę Piłsudskiego w Polsce odrodzonej. Dzieje współczesnej rozgrywki o mocarstwową ideę narodu, obrazy wzgórz i mrocznych jego dołów, walkę Ciemnogrodu z Jasnogrodem i wielkie historyczne nieporozumienie jednostki z jej wrogami i wielbicielami — usiłuje tu autor wygrać na jednej, napiętej do ostatnich granic strunie monologu. Strunę tę nie raz i nie dwa przeciąga, nierzadko naciska palcami te same miejsca, powtarzając te same melodje, ale braki te i wady są nieuniknione, gdy monologista własną gestykulacją odtworzyć pragnie gesty reszty aktorów, a czasem i całych chórów.

Jedyną pomocą, której Ulanowski używa w swej śledczej akcji nad politycznym psychostanem swego pokolenia, jest ordynans Córuś, obywatel świeżego powietrza i prostodusznego su-

mienia, próżnujący filozof, albo raczej wcielenie filozofji ludu. Jest w tym bezrobotnym byłym legjoniście jednocześnie naiwność i cynizm kultury, rzetelność przyrodniczego instynktu i wielkopańska prawie świadomość sensu istnienia. Tę świadomość, tę rację istnienia wywalczył sobie Córuś, walcząc o ojczyznę.

Chodzi tedy po polach, borach i miastach w pełnem poczuciu obywatelstwa, bo i jego wszak niebezpieczeństwo życia przydało się dla ubezpieczenia życia kraju. Wprawdzie wyzwolona i zabezpieczona od wroga ojczyzna nie może zabezpieczyć Córusiowi pracy, ale ten były żołnierz i ordynans Komendanta posiada nieprzebrane skarby pobłażliwości dla swego próżniactwa. I sam wódz jego bywał przecie wielkim bezrobotnym Polski. Obaj oni skazani są na pilnowanie porządku w zdobytej ojczyźnie...

Jest w tak postawionem zagadnieniu roli Piłsudskiego i jego podkomendnego głęboka melancholja świadomości dziejowej obywatela Ulanowskiego, jest pełna pesymizmu pedagogja, jako wyraz stosunku do współczesnej zbiorowości.

W odróżnieniu od Mussoliniego, którego autor nazywa gladjatorem mas, Piłsudski jest gladjatorem myśli, nie spadkobiercą splendorów królewskich, ale wielkim sługą idei. Tej władzy myślowej nad ludźmi służyć musi Piłsudski, czasem wbrew woli i zrozumieniu ludzi. Samotność jego jest wynikiem nadmiernej pełni, nadmiernej żądzy opanowania życia dla innych.

Najtrudniej chyba jest żyć po zrealizowaniu wielkiego ideału, dla którego pracowały wieki i pokolenia. Polska jest właśnie w takiej sytuacji: tragicznego miotania się dokoła ogniska nowej idei. Społeczeństwo opala się, a często i spala w płomieniach nacjonalizmu, socjalizmu, komunizmu, solidaryzmu, czy pospolitego oportunizmu. Targuje się i zżera o kolor polityczny i wygląd socjalny państwa, bo dziś, gdy ono jest, sprawa urządzenia go jest najważniejsza.

Rozruch ten jest owocem dramatycznej dwoistości psychiki, której jedna część nasiąkła doszczętu tradycją niewoli, a druga musi wszak położyć fundamenty pod tradycję wolności. O charakter, gatunek i wartość tej wolności idzie wielki spór. Zebrali się lekarze, ci sami, którzy czuwali nad kobietą w letargu z przypowieści mickiewiczowskiej (Księgi Pielgrzymstwa). I jak tamci, w zażartości swej, wolą chorą widzieć raczej na ma-

rach, niż leczoną metodą konkurenta. Taktyka przesłoniła strategję polityczną, strategja — walkę, walka — ojczyznę.

Czy zamęt ten jest rzeczą konieczną w nowozdobytym domu? Ulanowski zdaje się twierdzić, że tak. Trzeba, żeby te jady nienawiści i zawiści, głuche zemsty i dziecinne dąsy wyciekły. Dopóki nie wycieką, niepodległość ciągle będzie zjawiskiem zewnętrznem, a wolność będzie wychowywana w atmosferze wewnętrznej niewoli.

A gdy tak wszyscy w rozterkach wzajemnych nieświadomie wypalają zawarte w sobie zło — ktoś musiał wziąć na siebie ogromne brzemię cierpliwości, brzemię czekania na koniec tego procesu. Rolę tę spełnia Piłsudski. Po trudzie wojen, wziął na się niemniejszy trud: wytrzymałości. Jest to chyba najcięższa postawa władcy w obliczu gorączkującego życia. Patrzeć z zaciśniętemi zębami na wojnę wewnętrzną tych, dla których tyle stoczyło się wojen. Patrzeć i czekać.

W tym duchu opracowuje Ulanowski swoje napoły beletrystyczne, napoły publicystyczne studja o Polsce współczesnej.

Ożywia tę publicystykę — jak wspomniałem — postać Córusia. Jest on odblaskiem swego wodza, jak i wódz skazany na ciężkie, czujne „bezrobocie". Poprzez łazęgę tego nowoczesnego bandosa — wyczuwa się symbol wędrującego po kraju sumienia, jakby przebranego w łachmany żebracze Al-Raszyda, wypełnionego troskliwą ciekawością i dozorem sprawiedliwości. Tego Córusia, niby zgruba ciosaną miarę uczciwości, przykłada autor do ludzi i spraw, wydobywając z tych zestawień uderzające często efekty na użytek swojej powieściowej oracji.

Są w tym utworze jednak stronice, które dowodzą, że Ulanowski może służyć Polsce nietylko publicystyką, ale i pełnowartościową sztuką. Tak, ten namiętny kaznodzieja współczesnych i apologeta Piłsudskiego posiada pierwszorzędny talent pisarski. Gdy się na chwilę oderwie od bezpośrednich monologów lub sztucznie inscenizowanych dialogów społeczno-politycznych, daje wręcz świetnie zorganizowane obrazy, pełne dialektycznego wdzięku i sugestywnej akcji. Towarzyszy tym artystycznym cnotom dar kształtowania charakterów, wprawdzie w formie szkiców psychicznych, ale silnych w wyrazie, ostrych w indywidualnym konturze. Charakterystyka osób i życia w Szmelcu, ty-

py baronowej, Teofilki, Chaberka, Naty, księcia Roberta i in. — to dobrej marki przychówek literacki. Te dane literackie zasługują na to, aby ich nie zamącać przesadną oratorsko-społeczną pedagogją.

POWIEŚĆ POPULARNA.

Jeżeli chodzi o powieść popularną, na pierwszem miejscu należy postawić nazwiska Ferdynanda Ossendowskiego i Mieczysława Smolarskiego.

F. Ossendowski.

O s s e n d o w s k i, autor podróżniczych utworów, jak „Ludzie, zwierzęta i bogowie", „W ludzkiej i leśnej kniei", „Od szczytu do otchłani" i t. p., jednocześnie wydał szereg powieści dla młodzieży, jak „Lisowczycy", „Iskry z pod młota", „Pod polską banderą" i inne. Motywem dominującym jest tu tendencja dydaktyczna, oparta na prostolinijnej konstrukcji fabularnej. Trudno wobec tych dzieł stosować jakieś surowe kategorje estetyczne kiedy ambicje pisarza zwrócone są w innym kierunku. Chodzi mu o prostą relację tematyczną, o zdobycie łatwego dostępu do czytelnika, o związanie lektury z potrzebą rozrywki umysłowej; stąd treściowa sensacyjność.

Z pośród licznych książek wybija się monografja Lenina, rzecz o większych ambicjach literackich, choć, jak i inne utwory, nacechowana popularyzatorską tendencją. Autor zadał sobie niemały trud w zgromadzeniu materjałów dla odtworzenia linji życia wodza bolszewizmu od wczesnego dzieciństwa aż do śmierci na tronie carów. Praca obfituje w sensacyjne przebiegi i obrazy przeżyć, których podłożem są uproszczone, zato melodramatyczne kontrasty, tkwiące w popularnych wyobrażeniach o bycie i psychice Rosjan.

Mieczysław Smolarski.

Do gatunku literatury popularnej zaliczyć należy działalność M i e c z y s ł a w a S m o l a r s k i e g o, wyspecjalizowanego w literaturze dla młodzieży. Poczytność, jaką osiągnął,

świadczy, że trafił do zainteresowań i głodów czytelniczych młodej publiczności wizerunkami bohaterskich żywotów polskich.

Zresztą skala ciekawości literackich Smolarskiego nie ogranicza się do spraw rycerskiej przeszłości, ale sięga i we współczesność — przeważnie batalistyczną („Na ziemiach polskich bój"); nie gardzi również elementami sensacji. Ozdobą powieści jego jest żywa, urozmaicona intryga oraz płynny język.

Tadeusz Dołęga Mostowicz.

Baczniejszą uwagę należy poświęcić T. Dołędze Mostowiczowi. Jego próba satyry obyczajowo-politycznej na tle pierwszych lat niepodległościowego chaosu, p. t. „Karjera Nikodema Dyzmy" jest ciętym choć z umiarem odmalowanym obrazem fantastycznego niemal parwenjuszostwa. Autor nie pogłębił przyczyn społecznych, które wyniosły analfabetę na przodujące stanowisko, ale w zakresie zewnętrznych przebiegów tej karjery wlał dużo komizmu w charakterystykę pewnego typu egzystencji. Inne powieści Mostowicza czynią wrażenie, jakgdyby wyrosły pod wpływem... zdobytej poczytności, nie z wewnętrznych zdobyczy czy natchnień autora. Potrzeba nasycania rynku w dużej mierze rozstrzygała o poziomie i wysiłku literackim powieściopisarza. W każdym razie to, co daje, jest — rzadkim u nas — objawem dobrej, średniej literatury, w miarę sensacyjnej, w miarę moralizatorskiej.

Jerzy Bandrowski.

Do najpłodniejszych pisarzy zaliczyć trzeba Jerzego Bandrowskiego, autora wielu powieści. Mimo niewątpliwej wartości jego utworów, jest w nich pewnego rodzaju dezorjentacja artystyczna. Posiadając wszystkie dane do obrazowania pewnych objawów rzeczywistości, typów i gestów psychicznych, autor ten, jakby naprzekór swej indywidualności, zacieka się w przesadnie mentorsko-tendencyjnym stosunku do tematów, wykolejając i treść demonstrowanego życia, i przyrodzone środki artystyczne. Jerzy Bandrowski celuje mianowicie w kształtowaniu barwnej, ruchliwej anegdoty, w chwytaniu na gorącym uczynku charakterystycznych objawów współczesnego realizmu, ale nie umie czy nie chce się ograniczyć do ram swoich możliwości, zacierając dydaktyką retoryczną organizm akcji. Często też podejmuje te-

maty ponad siły, jak np. zamiar odtworzenia chaosu pierwszych lat bolszewizmu („Wściekłe psy"), lub walki człowieka ze złemi duchami („Czarci"). W tym drugim wypadku rzecz miałaby swój powieściowo metaforyczny sens, gdyby psychopatologiczne objawy wypływały z jakiegoś realistycznego wątku, a nie z zawieszonych w próżni sugestyj autorskich. Na marginesie tej książki narzuca się uwaga na temat ubóstwa fantastyki beletrystycznej . Oprócz „Demona ruchu" Grabińskiego — nic się u nas rzetelnego w tej dziedzinie nie dzieje.

SZKIC BIBLJOGRAFJI UTWORÓW PROZATORSKICH 1918 — 1933

A.

ALBERTI K. Tatry, narty, miłość 1928, Ghetto potępione 1931

B.

BALICKI S. Dziewiąta fala 1930, Chłopcy 1933

BALIŃSKI S. Miasto księżyców 1933

BANDROWSKI J. Czerwona rakieta 1920, Krwawa chmura 1920, Syn Dniepru 1920, Zolojka 1929, Widzenie Wokandy 1931, Wieś mojej matki 1932

BANDROWSKI-KADEN J. Wyprawa wileńska 1919, Wianki 1920, Wiosna 1920, Rubikon 1921, Generał Barcz 1923, Wakacje moich dzieci 1924, Przymierze serc 1924, Miasto mojej matki 1925, W cieniu zapomnianej olszyny 1926, Europa zbiera siano 1927, Nad brzegiem wielkiej rzeki 1927, Na progu 1928, Lenora 1928, Tadeusz 1928, Pióro, miłość i kobieta 1931, Za stołem i na rynku 1932, Aciaki z 1-szej A 1932, Mateusz Bigda 1933

BARTKIEWICZ Z. Historja jednego podwórza 1922, Polityka w lesie 1925,

BERENT W. Żywe kamienie 1918, Pisma 1932

BOGUSZEWSKA H. Świat po niewidomemu 1932, Ci ludzie 1933

BRAUN J. Kiedy księżyc umiera 1926, Hotel na plaży 1927, Cień Parakleta 1932

BRUDZEWSKI T. Dzwon na trwogę 1926, Płomień na wietrze 1929, Cyklon 1931

BRZĘCZKOWSKI J. Asza 1927, Ludzie legendy 1928, Wraki 1931

BRZĘKOWSKI J. Psychoanalityk w podróży 1928, Bankructwo prof. Müllera 1932

BRZOSTOWSKA J. Bezrobotni Warszawy 1933

BUNIKIEWICZ W. Rycerz śmierci 1930

C.

CHOROMAŃSKI M. Biali bracia 1931, Zazdrość i medycyna 1932
CHOYNOWSKI P. Historja naiwna 1920, Kuźnia 1921, Dom w śródmieściu 1923, Pokusa 1926, Kij w mrowisku 1927, Młodość, miłość, awantura 1927, Pięciu panów Sulerzyckich 1928, Rzeczy drobne i zabawne 1930, W młodych oczach 1933
CZEKALSKI E. Proste drogi 1927, Szeroki Dunaj 1930, Duży wójt i mały Wojtuś 1932
CZYŻOWSKI K. A. Uczta kochanków 1924

D.

DANIŁOWSKI G. A to się pali tylko serce moje 1920, Bandyci z P. P. S. 1924, Ida płacze 1926, Tętent 1927
DĄBROWOLSKA H. M. Zielony parawan 1928
DĄBROWSKA MARJA. Ludzie stamtąd 1926, Marcin Kozera 1927, U północnych sąsiadów 1928, Noce i dnie 1932-1933
DRUCKA N. Mali ludzie 1930, Niepotrzebne dzieci 1931

E.

EJSMOND J. W zbożu 1925, Wspomnienia myśliwskie 1925, W puszczy 1927

F.

FLUKOWSKI S. Pada deszcz 1931
FRENKEL R. M. Minuta milczenia 1932

G.

GAŁCZYŃSKI K. I. Porfirjon Osiołek 1929
GODLEWSKI S. Warszawa 1931
GOETEL F. Przez płonący Wschód 1921, Pątnik Karapeta 1924, Ludzkość 1925, Z dnia na dzień 1926, Karchat 1927, Wyspa na chmurnej północy 1928, Serce lodów 1930, Egipt 1933, Podróż do Indyj 1933
GOJAWICZYŃSKA P. Powszedni dzień 1933
GOMBROWICZ W. Pamiętnik z okresu dojrzewania 1933
GRABIŃSKI S. Demon ruchu 1922, Niesamowita opowieść 1921, Salamandra 1924, Na wzgórzu róż 1918, Szalony pątnik 1920, Klasztor i morze 1928, Namiętność 1930
GRABOWSKI Z. Ciszy lasu i twojej ciszy... 1931
GRUBIŃSKI W. Baal 1925, Lwy i św. Grojosnaw 1924, Człowiek z klarnetem 1928

H.

HULEWICZ J. Kratery 1924, Dzieje Utana 1928

I.

IWASZKIEWICZ J. Zenobja Palmura 1920, Legendy i Demeter 1921, Ucieczka do Bagdadu 1922, Pejzaże sentymentalne 1926, Księżyc wschodzi 1926, Hilary, syn buchaltera 1928, Zmowa mężczyzn 1930, Panny z Wilka 1933

J.

JARECKA G. Inni ludzie 1932
JASIEŃSKI B. Palę Paryż 1929
JAWORSKI R. Wesele hr. Orgaza 1925
JELLENTA C. Wielki zmierzch 1925. Rycerze lilji 1926, Książe o turkusowych oczach 1929, Wizja Madonny 1931
JĘDRKIEWICZ E. Świątki i centaury 1921, Jędrek i szczęście 1929

K.

KALLAS A. Świat obiecany 1930, Zapolska 1932
KISIELEWSKI Z. Błąd 1927, Feliks Zwardoń 1927, Poranek 1927, Amerykanka 1928, Porcelanowe oczy 1928, Dr. Paweł 1931
KLESZCZYŃSKI Z. Białe noce 1925, Mis Ket morderca 1926, Romans na wsi 1930, Tyran 1931
KORCZAK J. Król Maciuś I-szy 1923, Sława 1925
KOSSOWSKI J. Zielona kadra 1927, Kłamca 1928, Ceglany dom 1929, Powroty 1930, Śmierć w słońcu 1930, Biały folwark 1932
KOWALSCY J. i A. Mijają nas 1931, Złota kula 1933
KOZICKA-DUNIN Z. Burza od wschodu 1929, Ania z lechickich pól 1931
KRUCZKOWSKI L. Kordjan i cham 1932
KRZYWICKA I. Pierwsza krew 1930
KUDLIŃSKI T. Pierwsza miłość panny Elo 1929, Smak świata 1930, Wygnańcy Ewy 1932
KUNCEWICZOWA M. Przymierze z dzieckiem 1926, Twarz mężczyzny 1928, Dwa księżyce 1933
KUREK J. Kim był Andrzej Panik 1926, SOS 1927, Mount Everest 1933

L.

LANGE A. Nowy Tarzan 1925, Róża polna 1926, W czwartym wymiarze 1926
LASKOWSKI-HULKA P. Porucznik Regier 1921
LIGOCKI E. Sambra i Moza, Noc na Palatynie 1923, Powrót Beatrycze 1925, Laguna morta 1926, Gdyby pod Radzyminem 1927, Zwid złego ducha 1928
LECZYCKI K. Państewko 1928

Ł.

ŁOPALEWSKI T. Podwójny cień 1927, Żołnierze i kobieta 1930, Nierozumny kochanek 1930

M.

MAKARCZYK J. Wyzwolony harem 1924, Amerykańska karuzela 1929
MAKUSZYŃSKI K. Perły i wieprze 1922, Piąte przez dziesiąte 1924, Bezgrzeszne lata 1925, Fatalna szpilka 1926, Listy zebrane 1929, Człowiek znaleziony w nocy 1932, Ze środy na piątek 1931
MALCZEWSKI R. Narkotyk gór 1928
MAŁACZEWSKI E. Koń na wzgórzu 1921

MIŁASZEWSKA W. Księżniczka Dagny 1925, O złoty włos 1926, Rok Boży 1927, Czarna Hańcza 1931, Na cztery wiatry 1932

MORCINEK G. Byli dwaj bracia 1930, Serce za tamą 1930, Wyrąbany chodnik 1932, Chleb na kamieniu 1932

MORSTIN L. H. Kłos panny 1929, Rozgrzeszenie 1931

MORTKOWICZÓWNA H. Gorycz wiośniana 1928

MOSTOWICZ-DOŁĘGA T. Karjera Nikodema Dyzmy 1932, Ostatnia brygada 1932, Prokurator Alicja Horn 1933, Bracia Dalcz i S-ka 1933

N.

NAGLEROWA H. Czarny pies 1924, Matowa kresa 1929, Motyw księżyca 1928, Zawalidroga 1930

NAŁKOWSKA Z. Hrabia Emil 1920, Charaktery 1921, Romans Teresy Hennert 1924, Choucas 1927, Niedobra miłość 1928, Ściany świata 1931

NAPIERSKI S. Cienie na wietrze 1928, Drabina 1930, Pusta ulica 1932, Rozmowa z cieniem 1933

NIEDZIAŁKOWSKA-DOBACZEWSKA W. Kamienica za Ostrą Bramą 1928, Miniatura 1928

NIKOROWICZ I. Nieśmiertelny kochanek 1929

NOWAKOWSKI Z. Przylądek Dobrej Nadziei 1931, Start Edmunda Sulimy 1932

O.

OBERTYŃSKA B. Gitara i tamci 1925

OCHENKOWSKA-ROMER H. Tutejsi 1930

OSSENDOWSKI F. A. Przez kraj ludzi, bogów i zwierząt 1929, Od szczytu do otchłani 1925, Orlica 1929, Pięć minut do północy 1928, Lenin 1930, Syn Beliry 1932

OSTROWSKA B. W starem lustrze 1928

OSTROWSKI J. Obok życia 1923, Sztandar na maszcie 1925, Chorągiew na dachu 1925, Kobuz 1931, Cathangara 1931

P.

PARANDOWSKI J. Dwie wiosny 1927, Król życia 1930, Dysk olimpijski 1933

PAWŁOWICZ W. Pionierzy 1929

PERZYŃSKI W. Panna ze snu 1927, Dwoje ludzi 1928, Mechanizm życia 1929, Klejnoty 1930

POLEWKA A. Cud 1930

POŁCZYŃSKI-JANTA A. O świcie 1928

POPŁAWSKI W. Tancerka 1931

POWALSKI J. W słońcu 1924

PRĘDSKI A. Alkohol 1932, Ciąg dalszy 1932, Bełtowski zredukowany 1933

R.

REMBEK S. Nagan 1928

REYTAN J. Kto winien 1933

ROGOWICZ W. Historje do niczego niepodobne 1928

RUDNICKI A. Szczury 1932, Żołnierze 1933
RUTKOWSKA-MELCER W. Józefina 1921, Narzeczona z Angory 1927, Święta kucharka 1930
RUSINEK M. Bunt w krainie maszyn 1928, Półmężczyzna 1930, Burza nad brukiem 1932
RYCHLIŃSKI J. B. Mah-Jong 1925, Błękitny szpieg 1926, Róża korsarska 1928
RYMKIEWICZ W. Pan swego życia 1929, Prawo do miłości 1930, Eksmisja 1933
RYTARD J. M. Wniebowstąpienie 1923, Bal jesienny 1930

S.

SALIŃSKI S. M. Opowieści morskie 1928
SAMOZWANIEC M. Na ustach grzechu 1926, Wielki szlem 1933
SCHROEDER A. Orlęta 1920, W latarni 1933
SIEDLECKI-GRZYMAŁA A. Samosęki 1923
SIEROSZEWSKI W. Dalaj lama 1927, Pan Twardowski 1929, Pisma 1922-28
SŁONIMSKI A. Teatr w więzieniu 1922, Torpeda czasu 1924, Pod zwrotnikami 1925
SŁOŃSKI E. Drogi nieznane 1923. Partja 1926
STERN A. Namiętny pielgrzym 1932
STRASZEWICZ CZ. Wystawa bogów 1933
STRUG A. Fortuna kasjera Śpiewankiewicza 1928, Klucz Otchłani 1929, Żółty krzyż 1933
SZELBURG ZAREMBINA E. Dokąd 1927, Dziewczyna z zimorodkiem 1928. Chusta św. Weroniki 1931
SZEMPLIŃSKA E. Narodziny człowieka 1932
SZCZUCKA-KOSSAK Z. Beatum scelus 1924, Pożoga, Szaleńcy Boży 1927, Złota wolność 1928, Dzień dzisiejszy 1930, Legnickie pole 1930, Kraj nieznany 1932
SZPOTAŃSKI S. Skradziony rękopis 1925, Przysięga 1927, Synowie klęski 1928, Prometeusze 1929, Odloty 1929, Wróżka 1931, Bez ziemi i bez nieba 1931, Bez miejsca na świecie 1933

U.

ULANOWSKI T. Doktór Filut 1928, Uczta dozorców 1929
UNIŁOWSKI Z. Wspólny pokój 1932, Człowiek w oknie 1933

W.

WAŚNIEWSKI J. Na podszybiu 1932,
WAT A. Ja z jednej i ja z drugiej strony mego mopsożelaznego piecyka 1920, Bezrobotny Lucyfer 1927
WAŻYK A. Człowiek w burem ubraniu 1930, Latarnie świecą w Karpowie 1933
WIELOPOLSKA M. J. Kontryfałowe lichtarze 1922
WIERZYŃSKI K. Granice świata 1932
WIKTOR J. Burek 1925, Legendy o grajku Bożym 25, Srogi pies i sen-

tymentalny zając 1928, Czarna Rózia 1932, Eros na podwórzu 1932, Tęcza nad sercem 1932, Wierzby nad Sekwaną 1933

WITKIEWICZ S. I. Pożegnanie jesieni 1927, Nienasycenie 1930,

WITTLIN J. Etapy 1933

WOŁOSZYNOWSKI J. Twardowski 1927, Potęga snu 1928, Słowacki 1929, Rok 1863 1931

WYRZYKOWSKI S. Moskiewskie gody 1930

Z.

ZALESKI S. Chłopcy wybierani 1931, Największe zwycięstwo 1933

ZAMBRZYCKI W. Nasza pani radosna 1930

ZEGADŁOWICZ E. Żywot Mikołaja Srebrempisanego 1928

ZANIEWICKI Z. Zielone piekło 1928, Oberschlesien 1930

ZAWIEYSKI J. Gdzie jesteś przyjacielu 1932

ŻEROMSKI S. Wiatr od morza 1922, Międzymorze 1923, Mogiła 1923, Pomyłki 1923, Przedwiośnie 1925, Puszcza jodłowa 1926, Elegje 1928

ŻYZNOWSKI J. Kamienie ugorne 1924, Z podglebia 1925, Krwawy strzęp 1927

CZĘŚĆ TRZECIA: DRAMAT

Liryka i epika w dramacie.

Twórczość dramatyczna jest jedną z najsłabszych dziedzin literackich w Polsce.

Brak zdolności konstrukcyjnych, czy nadmiar liryzmu?

Zapewne jedno i drugie. Talent kompozytorski i siła panowania nad procesem gorączkowych, dramatycznych przeżyć — nie należą do cnót naszej literatury. Naczelnemi jej cechami są impulsywność, bezpośredniość, a więc objawy, które są źródłem i powinny promieniować z utworu dramatycznego; nie mogą jednak być narzędziem jego budowy. Zachodzi tu różnica, jaka istnieje między p r z e ż y c i e m dramatycznem a o b r a z e m dramatycznym.

Albowiem dramat, choć wynika z subjektywnego odczucia konfliktu życiowego, wymaga objektywnego dystansu w organizowaniu czynników danego zatargu. Sztuka dramatyczna, jako wyraz stosunku człowieka do ludzi i życia, jest kombinacją liryki i epiki, jest aktywizacją uczuć i myśli w sferze zmysłowo—epickich form życia. Chodzi tu więc o zdolność wydobywania i p e r s o n i f i k o w a n i a cech epickich z materjału lirycznego i o zdolność liryzowania epicko pojętej rzeczywistości. Innemi słowy, to, co jest tłem, rzeczywistością otaczającą, światem pozaosobistym, wobec którego człowiek staje w wojującej postawie, lub którego jest ofiarą — musi być ujawnione w samym człowieku, jako integralna część jego psychiki i jego woli. Rzecz prosta, że tego rodzaju ujęcie konfliktu dramatycznego wymaga wyjątkowego zmysłu proporcji i daru architekto-

nicznej budowy. Zalety te zawsze były rzadkością w naszej literaturze, w dramaturgji szczególnie. Stąd wątły jej rozwój.

Przyczyny osłabienia twórczości dramatycznej.

Na usprawiedliwienie tego stanu ubóstwa, które w obliczu niezwykłego dziś rozkwitu liryki oraz obfitej i coraz ciekawszej prozy — tembardziej musi razić, należy stwierdzić, że i zagranicą stosunkowo nielepiej się dzieje. Sztuka dramatyczne przeżywa przesilenie, a wraz z nią i teren jej realizacji — teatr. Wszędzie bowiem t. zw. nowy człowiek ciągle jeszcze obnosi dawne swe sprawy wewnętrzne, niezdolny do ujawnienia nowej psychologji, a więc i uświadomienia sobie istotnych rozterek nowej epoki. Wynika to z ciągle jeszcze tajemniczego charakteru przeradzającej się rzeczywistości faktów, bez których poznania trudno się wypowiadać na temat klasycznego „stosunku człowieka do życia". Głównym motywem współczesności dramatopisarskiej jest — podobnie, jak w powieści — poszukiwanie prawdy nowego realizmu: albo drogą tragikomicznego demaskowania szablonów (Shaw), albo zapomocą konfrontacji świata fikcji ze światem realnej rzeczywistości (Pirandello).

Oczywiście, oprócz tych dwóch firmowych przedstawicieli literatury dramatycznej można wymienić cały szereg innych, szukających z daleko większą energją nowej koncepcji artystycznej dla nowej rzeczywistości. Są to jednak próby—mniej lub więcej szczęśliwe. Wysiłki te łączą się przeważnie z reformatorskiemi zabiegami teatrologów, którzy widzą odrodzenie dramatu w całkowitej rewolucji aparatu teatralnego. Eksperymentalny charakter prób w większości wypadków nie daje tym pracom skończonej wartości artystycznej. I sam punkt wyjścia tych wysiłków wydaje się z gruntu błędny. Teatr bowiem jest główną racją bytu dramatu, ale droga do nowego teatru prowadzi nieinaczej, jak poprzez nowy dramat, a więc poprzez nową dramatyczną wizję istnienia.

Dramat społeczny.

Wiele nieporozumień na tle tego zagadnienia wynika z powodu publicznego charakteru sztuki teatralnej, jej bezpośredniej łączności z życiem mas, które dziś na każdym kroku pod-

legają potężnym kulturalnym i socjalnym przeobrażeniom. Z tego względu teatr traktowany jest, szczególnie w ujęciu bardziej radykalnych reformatorów, jako trybuna i jedno z najważniejszych narzędzi w procesie aktualnych przemian społecznych. Pomieszanie pojęć dochodzi tu często do paradoksalności, a nawet absurdu, czego znamiennym skutkiem jest identyfikowanie idei wojującego teatru z ideą wojującej społeczności. Stąd ta obfitość społeczno-rewolucyjnych tematów, które najefektowniej dają się wyeksponować w teatrze . Jednak ani owe tematy, ani zwłaszcza forma ich scenicznej realizacji — należy to stwierdzić— niewiele wywołują zmian w dotychczasowych tradycjach teatru, na którego deskach przetaczały się przecie nieraz rewolucyjne ruchy mas, obrazy zespołowych przeżyć. Tłum — tak częste i ulubione zjawisko w dzisiejszej „nowej sztuce" — naogół jest tylko r e p r o d u k c j ą gestów i ruchów, znanych z realnej egzystencji. Wejście jego na scenę współczesną jest niewątpliwie podniecające, ale gatunek tych podniecеń jest artystycznie dość podrzędny: masa budzi masę, przeżycia tłumu prowokują na widowni niewątpliwie intensywny, ale korelatywnie — t ł u m o w y charakter przeżyć; nie różniczkują, nie rafinują smaków, nie urabiają ani docierają do nowych potrzeb publiczności. Publiczność bowiem zawsze szuka w zbiorowych przeżyciach — ludzkiego, indywidualnego przeżycia; w dekoracyjnej postawie masy chce dojrzeć „nagą duszę" człowieka, od którego wogóle zaczyna się zagadnienie tych czy innych cech, tej czy innej psychiki i woli bytu zbiorowego.

Cała trudność odnalezienia nowego gatunku dramatycznego tkwi właśnie w trudności odnalezienia nowego gatunku człowieka, w uświadomieniu sobie pojemności i dynamiki wizji, którą ten człowiek ogarnia świat, i w konsekwencji — w wykryciu istoty nowego zjawiska tragiczności.

Nie należy więc prymitywnie pojmować t. zw. sztuki społecznej, którą wszyscy dziś niemal propagują — jako obrazu zbiorowego życia, opartego na walce klas. Może zresztą być i walka klas, ale musi ona przecie wyłonić moment psychiczny, który dzięki swojemu indywidualnemu charakterowi stałby się ponadklasową, ludzką wartością — w a r t o ś c i ą w s p ó l n ą w a l c z ą c y c h o b o z ó w. W tym sensie sztuką społeczną byłaby każda prawdziwie twórcza sztuka, a więc ta-

ka, w której każdy, najbardziej nawet osobisty przejaw przeżyć byłby nietylko związany z systemem urządzeń i spraw społecznych, lecz również wyrażał ich psychologiczne podłoże. W tym wypadku chodziłoby tylko o stopień i poziom pośrednictwa, poprzez które wypowiada się życie zbiorowe. Owo pośrednictwo, zdolność wysnuwania, komplikowania i organizowania zjawisk pochodnych, zdolność przepuszczania spraw ogólnych przez indywidualne, stanowi o artyzmie dzieła a przeto i o jego wartości społecznej.

Dramat człowieka
źródłem dramatu.

Stąd — wbrew konstruktywistycznym dociekaniom reformatorów teatralnych, dążących do zlikwidowania konwencjonalnych konfliktów przez wyeliminowanie dotychczasowego psychologizmu — nowa forma dramatu musi się oprzeć na psychologji — oczywiście nowej psychologji, ponieważ źródłem dramatu był i będzie tragizm wewnętrzny człowieka. Tak modna dziś forma reportażu jest tylko jednym z momentów faktografji, a więc rozbitą na obrazy dawną sztuką naturalistyczną. Jeżeli w reportażu zabraknie elementu fikcji — forma sceniczna będzie tu pospolitem powtórzeniem surowych scen rzeczywistości.

W polskiej produkcji dramatopisarskiej tak niewiele spotykamy urozmaicenia, że całość dorobku (mówię o ostatnich latach) da się prostolinijnie podzielić na dzieła o literackiej i rozrywkowo-widowiskowej wartości. Ta druga grupa, rzecz jasna, przytłacza pierwszą. Utwory naszych komedjopisarzy pisane są bez większej ambicji; zazwyczaj chodzi im o zręczną inscenizację znanych w rzeczywistości motywów i faktów, o bardziej ożywczą, czy tylko silniej steatralizowaną plastykę spraw, które realna rzeczywistość oddawna już zresztą wyplastyczniła. Objawy te przeważnie dotyczą obyczajowej powierzchni życia, wobec którego autorowie zajmują zasadniczo afirmatywną postawę. Komizm, jaki wysnuwają z tego materjału, zrzadka staje się owocem krytycznego wglądu w rzeczywistość; w większości wypadków posiada znaczenie zabawowe, jest dobrodusznym dowcipem z rzeczy, którą albo uznaje się zasadniczo za słuszną, albo której nie ma się ochoty i odwagi podważać w opinji ogółu. Otóż i słowo właściwe, słowo — sprawdzian. Opinja! Nikt tu z nią

nie śmie zadzierać, wszyscy natomiast chcą się jej przypochlebić, aby ją skaptować i w ten sposób uzasadnić własną rację bytu. Tyranja tej zależności jest w tych warunkach chyba równie męcząca, jak tyranja popędu twórczego tych, co się liczą jedynie z własną wizją artystyczną...

Grubiński, Kiedrzyński

Pośród pisarzy, o których tu mowa, jedynie Grubiński, zwłaszcza z dawnego okresu dramaturgicznego, oraz Kiedrzyński — wybijają się talentem i poczuciem sztuki teatralnej. Grubiński od dłuższego czasu zamilkł; ostatni jego utwór „Lenin" był świadectwem rozwoju i w dziedzinie koncepcji i techniki. Od tego czasu — cisza.

Kiedrzyński natomiast, niezmiernie płodny, łatwopiszący, obficie zasila repertuar teatrów. Sztuki jego, różnego poziomu, oparte są na zmysłowej obserwacji typów i dużej zdolności przygważdżania naturalnego komizmu sytuacyjnego. Uzdolniony ten dramaturg daleki jest jednak od intelektualnego pogłębiania „wizji lokalnej" obyczajów, z których czerpie deseń dla swoich sytuacyj i konfliktów scenicznych. Jak dotąd, najlepszą z jego sztuk jest „Szczęście od jutra"

Nie mając zamiaru omawiać wszystkich utworów dramatycznych — co w tym zarysie najnowszej literatury byłoby i bezcelowe i niemożliwe — będę zwracał uwagę jedynie na ważniejsze pozycje o charakterze l i t e r a c k i m, a i w tym zakresie ograniczę się do kilku tylko autorów, ściślej do kilku bardziej charakterystycznych dzieł Karola Huberta Rostworowskiego, Zofji Nałkowskiej, Jerzego Szaniawskiego, Ewy Szelburg-Zarembiny, Antoniego Słonimskiego, Brunona Winawera, Stanisława Miłaszewskiego i Adolfa Nowaczyńskiego.

Karol Hubert Rostworowski.

Cechą znamienną Rostworowskiego, jak każdego zresztą urodzonego dramatopisarza, jest to, że demaskuje on symbole i pod ich szablonem ukazuje kipiące źródło ciągle aktualnego życia. Każdej legendzie usiłuje wydrzeć l u d z k ą tajemnicę, wszelki bowiem dramat jest sprawą nawskroś człowieczą i tylko poprzez człowieka można zbliżyć się do zaognień życia, choćby najbardziej metafizycznych.

Weźmy jako przykład „Judasza". Bohater tragedji jest tu prostym cierpiącym człowiekiem. W słabą jego duszę pada ziarno Chrystusowego marzenia i rozsadza ją. Niezdolny do dźwignięcia się na poziom nauki Mistrza, naukę tę ściąga do poziomu swoich ludzkich możliwości. Królestwo Boże na ziemi pojmuje na wzór innych królestw świata.

Nędzny handlarz i parjas — tęskni do siły fizycznej, pragnie realnych dowodów boskości, chce widzieć w Chrystusie władcę nad władcami, ale tu, na ziemi. Pełen jest ludzkiej żądzy natychmiastowych urzeczywistnień, obietnice Chrystusowe pojmuje jako zapowiedź społeczno-politycznego przewrotu, obca mu jest prawda przeobrażeń wewnętrznych, łaknie faktów zewnętrznych... i ostatecznie łamie się pod ciężarem idei nad siły. W postaci Judasza odbita została tragedja ludzkości wszystkich czasów, ale również i tragizm chrystjanizmu, tragizm przełamującej się w człowieku idei. Nieszczęśliwy człowiek staje tu wobec wielkiej idei, w której się spala. Idea owa ujawnia mu jego małość, ukazuje rozpaczliwą bezsilność, spycha w hańbiącą przepaść zdrady. Ale zdradzając Chrystusa, Judasz przedewszystkiem zdradza siebie.

Podobnie dzieje się z Kaligulą. Jak w „Judaszu" psychika zdrajcy sprowadzona została do elementów psychicznych człowieka, tak i tu dramat władcy staje się dramatem człowieka. Jesteśmy świadkami przejmującego procesu bankructwa jednostki. Kaligula był ongiś idealistą, marzycielem, szlachetnym przewodnikiem Rzymu. Żył miłością do świata i z miłości tej chciał go przerobić. Marzenia jednak większe były od niego. Nie miał sił, aby im sprostać. O marzenie trzeba walczyć uporczywie i ciągle. A Kaligula, jak i Judasz, odrazu chciał realizacji marzenia, bodaj w postaci cudu, ponieważ cud to jedyna forma, która słabym pozwala zachować wierność idei. Walka ich demoralizuje i rozprzęga. Walka Kaliguli z ówczesnym zdegenerowanym Rzymem, zamiast hartować jego wolę, degeneruje jego własną duszę. Kaligula staje się podobnym do podłych ludzi swego pokolenia, zaczyna sam w sobie uginać się pod brzemieniem tej nędzy i małości, które to cechy usiłował zwalczać w swoich współczesnych. Pogarda, którą odczuwa dla nich, powoli zamienia się w pogardę do siebie samego. Mszcząc się na ludziach, właściwie mści się na sobie; demaskując ich szalbierstwa i zbrodnie, demaskuje

sam siebie, demaskuje narosłą w sobie nikczemność i dochodzi do tego, że aby zniszczyć swój nędzny los, musi zniszczyć całego siebie. Scena, w której Kaligula prowokuje spiskowców i niemal oddaje swoje ciało pod ciosy ich sztyletów — dowodzi, że tragiczny monarcha, świadomie szukając ocalenia w śmierci, instynktownie chce się ratować przed świadomością swego beznadziejnego przeznaczenia.

W surowych, niemal nagich kształtach „Niespodzianki" panoszy się ten sam duch tragedji, pochłaniającej najdrobniejszy szczegół rozgrywającej się na scenie sprawy. A sprawa ta — epizod życia chłopskiego — odkrywa najpierwotniejsze instynkty bytu. Zamknął w niej Rostworowski jeden z tych straszliwych losów życia, w których występuje prawzór walki człowieka z samym sobą Motyw dramatu, po starogrecku arcyprosty, wyjęty jest jakby z czarnego łona ziemi, która jednocześnie i rodzi życie, i grzebie je.

Zdziczała z rozpaczy matka zabija nieświadomie jednego syna, żeby umożliwić życie drugiemu. Ta kobieta, popełniając morderstwo. chce zabić własny los. Zabija w ten sposób sama siebie, jak Judasz i Kaligula.

W istocie, istnienie, którem żyje ona i jej dom — zabija samo siebie. Nieuchronne fatum przypiera tych ludzi do samozniszczenia. Wiemy od początku, że nie można tak istnieć, jak oni istnieją, że egzystencja ta, pobudzając do przezwyciężenia swojej niedoli, może się przezwyciężyć jedynie przez samozatratę. Ale objawi cały demoniczny mechanizm walki, ujawni najgłębszą tajemniczą pierwiastkowość swej rzeczywistości, słowem, pokaże to, co frazeologja terminologiczna określa jako walkę człowieka z przeznaczeniem, a co w praktyce życiowej staje się realizacją samego przeznaczenia.

I ten właśnie przebieg dramatu, a więc akcja, wyrażona w czynach i słowach bohaterów i wiążąca ideę utworu z jego formą — jest oczywiście jedynem uzasadnieniem, jedyną legitymacją twórczego spojrzenia artysty na świat. To, że widz może rozumować na temat filozofji autora, godzić się lub walczyć z nim na temat konkluzji ideowej jego utworu, zależy, a przedewszystkiem polega całkowicie na prawdzie i dynamice rozwiniętych w sztuce działań, na sile psychologicznego usprawiedliwienia stających się faktów. Słowem — mówić swobodnie o ide-

ologji, sensie moralnym, czy koncepcji życiowej dzieła można jedynie wtedy, gdy proces przedstawionego na scenie życia stał się zmysłową wizją naszych wewnętrznych, nieświadomych możliwości.

Tej sztuki dokonał Rostworowski w swej sztuce. Efekt estetyczny jego tragedji wypowiada się w nas niemal bezpośrednio w kategorjach etycznego odczuwania. Ten rodzaj reakcji publicznej jest chyba najwyższą miarą wartości twórczej dzieła. Albowiem każde dzieło, a szczególniej dramatyczne, przechodzi próbę ogniową jakości swego bytu w trakcie stawania się tej całości, aż do wchłonięcia wszystkich wątków w jeden. A wtedy dochodzimy do odczucia zjawiska życia jako symbolu. Wyzyskane we wszystkich swoich utajonych możliwościach życie daje skończony, niepodległy od tysiąca innych, obraz, który właśnie dzięki wycinającym go od reszty świata konturom formy, staje się symbolem tego świata, a poprzez ów symbol — przenikającą nauką życia. W tem tkwi źródło dydaktyczne sztuki. Im większy artyzm, tem większa prawda życia. Cały przecie wysiłek twórczy artysty, wszystkie jego najbardziej wyrafinowane sposoby, cała wymyślność techniki zmierza — bądźmy szczerzy — do tego, żeby oddać obraz życia w jego najistotniejszej, najprawdziwszej postaci.

Na tem właśnie polega zasadnicze znaczenie każdego realizmu formy.

Cechą prawdziwych artystów jest to, że już sam sposób widzenia danego faktu życiowego, t. zw. stosunek uczuciowo-myślowy do świata, decyduje o charakterze i wartości pokazanego przez nich istnienia. Technika, sposób operowania materjałem literackim, jest tylko dalszym ciągiem ich wizji, ich pojmowania rzeczywistości.

Tragedja Rostworowskiego czyni wrażenie stuprocentowej bezpośredniości w obliczu tematu, choć mało kto zdaje sobie sprawę ile samoprzezwyciężenia kosztuje taka prostota w kształtowaniu tworzywa. Potworne nieszczęście rodziny chłopskiej, gwałt na naturze, dokonany przez zbrodnię na wytęsknionym synu, manifestuje się w teatrze, jako konieczność życiowa. I więcej, to co się dzieje na scenie — cała rozwiązłość okrucieństwa, cały ten, zdawałoby się, niewiarogodny w dzikości mistycyzm instynktów — pozornie o sto mil od naszego życia — od-

czuty zostaje jako twarda możliwość naszego życia. Autor z taką pasją zracjonalizował w przebiegu scenicznym te irracjonalne popędy życia, takim ciężarem realizmu wyposażył ten nieludzki akt woli, że ani chwili nie wątpimy o możliwości takiego przypadku, iż zamordowany dolarowy bogacz okazał się rodzonym synem zabójców. Nędza ich przestała być faktem materjalnym, wrosła w ich organizm, jak czynnik regulujący życie psychiczne. Podobnie i dolar przestał być jednostką monetarną, stał się symboliczną pokusą żądzy życia, potrzebą — zagłodzonych życiem marzeń. Przedstawiony tu objaw życia, dążąc za pośrednictwem twórcy do potwierdzenia się „w jestestwie swojem", dąży nieuchronnie do samozniszczenia.

Czyn miłości macierzyńskiej ukarany został zbrodnią na drugim synu; ale kara ta nie ma już właściwie osobistego znaczenia. To cała natura człowiecza i stworzone przez nią warunki życia społecznego, ekonomicznego, obyczajowego i religijnego, zawarte w nędzy tego macierzyńskiego życia — ponoszą karę. Cios, który uderzył w tę rodzinę chłopską, trafia w cały świat, jako sprawcę nieszczęścia. Pozornie występuje Rostworowski w tej sztuce jak najskrajniejszy pesymista. Ale tylko pozornie. Inaczej każda tragedja byłaby zjawiskiem nihilistycznego stosunku do świata. A przecie tak nie jest. Tragizm jest czynnikiem oczyszczającym. Jest buntem duszy w walce o nową formę bytu. Symbolem tego, jeżeli chodzi o „Niespodziankę", jest fakt darcia przez matkę złupionych na synu dolarów.

Dla publicystycznej i wogóle etycznej postawy Rostworowskiego ten wyzierający z jego sztuki pesymizm staje się jednak niespodzianką, równą niemal tej, której doznała jego bohaterka — matka, gdy się przekonała o strasznej pomyłce.

Ale uczucie przykrego zawodu publicystycznych wyznawców Rostworowskiego, widzących w nim apostoła religijnego i narodowego optymizmu, byłoby jeszcze większą pomyłką. Dowodziłoby poprostu niezrozumienia tych despotycznych, od niczego prawie niezależnych impulsów twórczości, które z zakamieniałego nawet konserwatysty czynią rewolucjonistę. I sądzę, że wbrew tym i innym sugestjom, które insynuują dziełu Rostworowskiego tendencje społeczne, „Niespodzianka" jest, bardziej od innych jego dramatów, rzeczą czystej sztuki — bo-

daj mimo, czy wbrew woli autora. Inaczej na pewnoby nie doszedł do tak wstrząsających, właśnie rewolucyjnych akcentów w pokazach niedoli istnienia. (Dowodzą tego zresztą wyniki artystyczne zagadnień moralnych „Judasza" i „Kaliguli").

Dla wydobycia nowego wyrazu wewnętrznego życia chłopów, musiał Rostworowski przebić się przez dotychczasowy tradycjonalizm naszych literackich wyobrażeń o chłopskim bycie. Jeżeli stosunek Reymonta do tej dziedziny chłopskiej był dążnością do artystycznego zachowania istniejącego stanu rzeczy, to Rostworowski, chcąc sięgnąć głębiej i dać nowy obraz przeżyć wiejskich, musiał przedewszystkiem zdeformować tę literacką pustkę. Jest to niewątpliwie typowy fakt przeobrażeń psychologizmu pewnej przeszłości, jako drogi wiodącej do nowego widzenia rzeczy. Typowy fakt twórczości, jako objaw kryzysu. Bezwzględność chwytu, jakim emanuje wola twórcza, daje miarę jej rewolucyjnego charakteru. I nie chodzi w tej chwili o to, czy odkryta w sztuce drapieżność instynktów rodziny chłopskiej ma być istotną prawdą jej ducha, ale o sam ten impet, z jakim autor zaatakował dawną formę życia, aby z niej wydobyć nową treść dla nowego literackiego wyrazu. Ciosy Rostworowskiego są tak srogie, jak w dziejach Dostojewskiego czy Dantego, surowsze w wyrazie, niż większość współczesnej radykalnej literatury Wschodu i Zachodu. Ale Rostworowski ma prawo do tych akcentów i do tego wyrazu. Siła jego ekspresji tem jest wobec okropności jego pomysłu, czem nasze współczucie w obliczu pogrążonych w „pierworodnym grzechu" jego bohaterów.

„Przeprowadzka" stanowi dalszy ciąg dziejów ludzkich, rozegranych w „Niespodziance", Wina ojców, zasadniczy motyw przekleństwa losu, stała się przedmiotem ekspjacji — dzieci. Zbrodnia fizyczna strawiła doszczętu życie rodziców. Morderstwa dokonanego na dziecku nie mogli odkupić ani w obliczu swych zgwałconych rodzicielskich uczuć, ani w obliczu znieważonego porządku etycznego świata. Oboje byli poniżej straszliwych czynów, które popełnili. Ktoś musiał wziąć na siebie ciężar niewinnie przelanej krwi, ktoś, ktoby odczuł jego społeczną zgrozę. Wzięły go pozostałe po mordercach dzieci. Ich tedy przeżycia stały się dalszym ciągiem fatalizmu, ale już w płaszczyźnie psychicznego obciążenia, na szali męczącego poczucia odpowiedzialności, słowem—w płaszczyźnie cierpiącego

sumienia. Jeszcze bowiem tylko poprzez dręczącą walkę wewnętrzną ludzi, którzy niczem nie zawinili, którzy są niewinni popełnionego zła, można stłumić jego działanie. Albowiem w tym jednym wypadku da się zło wytępić, kiedy staje się narzędziem cudzego odrodzenia.

Taka przypuszczalnie teza przyświecała Rostworowskiemu w pracy nad „Przeprowadzką". Idea niezawinionego cierpienia, jako klasyczny postulat tragizmu.

Najciekawsze wszakże w tej sztuce, jak i w innych dramatach tego pisarza, są podświadome konflikty między postawionym problemem moralnym a pasją artystycznego wyrazu. Artysta nieustannie w Rostworowskim wojuje z człowiekiem; — a ponieważ wojny te rozgrywają się na wysokim poziomie twórczości, stanowią często najważniejsze, a zawsze najciekawsze widowisko... w jego widowisku scenicznem. Chodzi o to, że najsilniejszą zazwyczaj ekspresję dramatyczną zyskują te właśnie momenty, które w koncepcji etycznej autora miały być tylko tłem, cieniem, negatywem dla pozytywu ideowych świateł. Jednym z pierwszych tego dowodów jest choćby niepospolity zmysł realistycznej plastyki, niezwykła czułość na naturalistyczne podłoże psychiki, namiętność w dociekaniu raczej biologicznych, niż metafizycznych sprężyn istnienia, doszukiwanie się irracjonalności bytu raczej w jaskrawej grze instynktów, niż w wysublimowanych objawach duszy bohaterów. Stara historja z doskonałością literacką typów ujemnych, obrażających zasady idealizmu.

Konstrukcja sztuki a więc i ideowy ton całości często też staje się ofiarą tej dysproporcji między założeniem a jego realizacją dramatyczną. Bo zważmy tylko. Franek, b. akademik, i Zośka, dzieci wiejskich zbrodniarzy z „Niespodzianki", uchodzą do miasta, jak najdalej od ponurej przeszłości. Zośka żyje roślinnem życiem, zdana w swem nieszczęściu na wolę i sumienie brata. Brat więc jest główną ofiarą grzechów tej przeszłości. On to przeżywa przekleństwo losu, nosi w sobie jakby piętno dżumy moralnej rodziców. W ten sposób postawiona psychika posiada swoje jądro tragiczne i może być bogatem źródłem dramatycznych zdarzeń.

Ale znów technika przedstawienia tej niedoli w sztuce w wielu momentach budzi zastrzeżenia swoim psychologicznym poziomem. Komplikacje dramatyczne nie odpowiadają dramato-

wi bohatera, charakter ich i przebieg nazbyt jest wysztuczniony, płynie ze zbiegu przypadkowych okoliczności.

Punktem wyjścia akcji jest dość banalna scena kuszenia wynędzniałego chłopca (Franka) mirażami wygodnej przyszłości — jeżeli odda siostrę jakiemuś lowelasowi „na wychowanie". Franek trzyma się ostro, nie chce dać się ugiąć, czując... że mógłby być do tego zdolny.

Młodzieniec czuje się trafiony nie tyle charakterem tej dwuznacznej oferty, w sprawie jego siostry, ile samym faktem jej zgłoszenia. Działa tu niezawodnie kompleks poczucia własnej niższości społecznej, psychiczny uraz poniżenia i mistycznej prawie odpowiedzialności za krwawą przeszłość. Tem właśnie tłumaczy się niesłychana wrażliwość na sprawy honoru i na potrzebę samoobrony przed wizją ścigającego go, za winy ojców, świata. Franek nie wiedział, że im zacieklej opędzał się pokusom świata, tem bliższy był upadku. Otóż właśnie pokusy te, jako demonstracje dramatycznej psychiki Franka, stały poniżej jego wewnętrznego dramatu.

Starszy pan nie złamał jego postawy, ale go struł możliwościami zmian życiowych. Chłopiec tak się przejął temi przeżyciami wewnętrznemi, tą chwilą słabości czy łakomstwa życiowego, że uznał się za strąconego w otchłań ostatniej nędzy moralnej. Gdy więc z drugiej strony przypuszcza do niego atak rozwydrzona postem erotycznym żona starego majstra, u którego Franek odnajmuje kąt — zrozpaczony młodzieniec usiłuje popełnić samobójstwo.

Ratuje go narzeczony Zośki, Felek. Ratuje go fizycznie i duchowo. Zjawia się w życiu tych dwojga jak drogowskaz tężyzny, prostoty i wiary. Prostota jego wynika z siły. To gatunek człowieka stworzonego na przyjaciela, opiekuna i ojca. Szorstka, brutalna, ale jakże pomocna dłoń. W jego sile fizycznej jest już część odpowiedzi na dręczące bliźnich skomplikowane zagadki, w jego chropowatej miłości do Zośki jest najdelikatniejsza czystość uczuć. Religijność i zasady boże, które wyznaje, są jak twardy, prosty, bez żadnych psychologicznych sęków pion, który go prostuje na całą długość ofiary, gdy trzeba dla człowieka stać się człowiekiem. Sceny z jego udziałem wlewają strumień radosnej mocy w ciemne, albo raczej sztucznie przyciemnione przeżycia bohaterów. Jego postawa wyprowadza, albo, jak chce

autor, przeprowadza Franka i Zośkę z czadu samoudręczeń, i tragedję zamienia w komedję.

Postać ta, mimo dydaktycznej roli, jaką spełnia w sztuce, tryska wigorem, pełnią i żądzą życia, w których tonie miazga chorobliwych procesów psychicznych reszty. Chorobliwych — ponieważ autor nie rozwiązał artystycznie postawionego zagadnienia psychologicznego, nie wyzyskał jego możliwości, ale je prowokował za pomocą niezbyt wymyślnych przypadków, upraszczając dramat melodramatem. Przypadkowość tych przeszkód rozbiła ciekawie pomyślaną całość na szereg rodzajowych, często b. efektownych i mocnych scen, ale nie pozwoliła dźwignąć i utrzymać koncepcji na jednolitym poziomie.

Poszczególne fragmenty — koniec aktu pierwszego, scena uwodzenia Franka, świetny folklor „jaskini" sublokatorskiej, wreszcie moment rozpaczliwego determinizmu Franka i demaskowania samego siebie wobec majstra i jego żony, wreszcie wspaniała rozprawa Felka ze starszym panem — to wybitne i typowe dla literatury dzisiejszej świadectwa psychologicznego naturalizmu, jako podstawy i tła metafizycznych przeżyć bohatera. Motyw ekspjacji, przedstawiony w „Przeprowadzce", odkupuje zresztą nietylko zbrodnie ojców, ale i całe okrucieństwo naturalizmu, z jakiem autor burzył tradycję literacką bytu chłopskiego w „Niespodziance". „Przeprowadzka" więc jest nietylko próbą przezwyciężenia grzechów życia bohaterów, ale i tego pesymistycznego spojrzenia, jako środka p o b u d z a j ą c e g o twórcze oddziaływanie autora.

Zofja Nałkowska.

Po wielu wreszcie latach dwie doskonałe psychologiczne sztuki: „Dom kobiet" i „Dzień jego powrotu". I to z pod pióra powieściopisarki, debjutującej w teatrze. Może w istocie dla odświeżenia, a więc i odrodzenia współczesnej polskiej dramaturgji, trzeba było właśnie tego „świeckiego", nie zawodowego pióra. Dzisiejsi polscy pisarze sceniczni, z nielicznemi wyjątkami, są przecie raczej technikami, niż artystami. Poczuciem efektu teatralnego zastępują wartości literackie, albowiem komedjopisarstwo ich ogranicza się przeważnie do reprodukowania rzeczywistości, nie kusząc się o jej przetworzenie. Przetwarzać bowiem to wydobywać na jaw d u c h a realizmu życiowego, sięgać do psychologicznych źródeł otaczających ludzi i spraw.

Oczywiście, teatr posiada swoją specjalną wiedzę artystyczną i kto jego techniki nie opanuje, rotrwoni najpiękniejsze i najgłębsze pomysły. Ale z faktu tego zawodowi dramatopisarze uczynili dogmat, odsuwając i onieśmielając niewtajemniczonych do wstępowania w „zaczarowane koło" sztuki dramatycznej, nie dopuszczając do przemian w dziedzinie zmonopolizowanych umiejętności. I niejeden wybitny pisarz, ulegając temu przesądowi, rezygnował z formy teatralnej, choć często więcej miał do powiedzenia, niż wtajemniczony zawodowiec. Ale byli i tacy, którzy ośmielali się łamać zabobon o tych specjalnych uzdolnieniach, które są przecie ściśle zrośnięte ze stosunkiem do życia, a nietylko ze zręcznością w manipulowaniu materjałem. I częstokroć wychodzili zwycięsko z tych prób scenicznych, triumfując nad szablonem techniki. Literatura dramatyczna ważniejsza bowiem jest od tradycyjnych praw sceny, bo od niej wszak, od literatury wychodzą te prawa, które z biegiem czasu, pozbawionego twórczości, znowu tężeją w bezduszny schemat.

Śmiałkiem takim okazała się Zofja Nałkowska. Lekką stopą przeszła z kart powieści na deski sceniczne i odniosła nieoczekiwany sukces. Miała coś istotnego do powiedzenia, powiedziała i, chociaż niewprawna dotąd w kunszcie teatralnym, obraziła te i inne uświęcone sposoby i arkana, stworzyła własne, niemniej efektowne, natomiast znacznie głębsze.

Każde twórcze zjawisko artystyczne ma to do siebie, że oprócz bezpośredniego wpływu na czytelnika lub widza pobudza jeszcze do pewnej rewizji panujących szablonów. Wiadomo, że utwór dramatyczny tem się różni od innych gatunków literackich, że wsparty jest całkowicie na t. zw. akcji.

O żywotności formy dramatycznej rozstrzyga działanie. Ale właśnie o istotę, jakość i wartość tego działania toczy się dyskusja. Wszelkie próby reformy teatru dotyczą dziś jedynie form tej akcji. A ponieważ musi ona w teatrze, jako najbardziej publicznej sztuce, występować zmysłowo i plastycznie, ogólnie się sądzi, że wystarczy rozwinąć wielki ruch na scenie, żeby było działanie. Ujęcie takie jest, oczywiście, prymitywne. Dar wyobraźni przestrzennej jest warunkiem zasadniczym w pracy dramatopisarskiej, ale dla wypełnienia tej przestrzeni nie wystarczy mechanizm ruchu. Treścią wyobraźni przestrzennej musi być

przedewszystkiem treść przeżytego w niej czasu, a więc te wartości psychologiczne, które stają się źródłem faktów scenicznych.

Teatr bardziej, niż jakakolwiek inna sztuka, jest dziedziną pokonywania przestrzeni przez koncentrację przeżyć, a koncentracja przeżyć to nic innego, jak przezwyciężenie czasu, w którym one się odbyły. Autorowie przenoszą punkt ciężkości z ruchu fizycznego na duchowy. Sztuka to subtelna i trudna. Chodzi w niej o to, aby przetworzyć liryczne doznania osób na konflikty wewnętrzne i konfliktom owym nadać ruchomy, epicko-zmysłowy wymiar.

„Dom kobiet" Nałkowskiej zbudowany jest z takich właśnie procesów psychicznych. Mieszkają w nim same wdowy i jedna rozwódka, przedstawicielki trzech pokoleń: babka, córki, wnuczki. Wszystkie te kobiety żyją przeszłością, zasadniczą treścią ich egzystencji są wspomnienia. Nurkują w nie bez przerwy, jak inni w marzenia. Raz po raz dom okrywa się żałobą, żeby przyjąć nową osamotnioną kobietę. Wytwarza się tu owa specyficzna atmosfera ciągłego ożywiania pamiątek, które stopniowo narastają własnem,jakby samodzielnem życiem.

Ideą przewodnią sztuki jest myśl, że nigdy jeden człowiek nie pozna istoty drugiego, że mimo najbliższego współżycia każdy z nich otulony będzie płaszczem nieprzeniknionej ciemności. Jest to parafraza filozofji romantycznej, wedle której życie nigdy nie ustala się w zamknięte kształty, ale nieustannie przekształca się; nigdy nie jest, ale ciągle się staje. Rozwój ten, albo stawanie się sprawia, że życie dobywa z ukrycia wciąż nowe niespodzianki, albowiem niema prawa, coby nazawsze rozstrzygało o ostatecznym kształcie zjawiska. Filozofja ta oparta jest na przeświadczeniu, że istotą życia zewnętrznego są jego utajone a nieznane możliwości, podobnie, jak rdzeniem bytu duchowego jest głębia podświadomych, tajemniczych nurtów — a nie płaszczyzna świadomości. Zgodnie z tem autorka jest pewna, że rzeczy, przeżyte przez ludzi, nie zachowują na zawsze tej samej treści, lecz ustawicznie się zmieniają. I to niezależnie od zmian, zaszłych w człowieku. Poprostu, w miarę płynącego czasu sprawy dawne i zamagazynowane we wspomnieniach w pewnej określonej postaci przybierają inne oblicze i naraz stają wobec nas, jak rzeczy nowe, nieznane, które właściwie od początku trzeba przeżyć.

Ilustracją tej tezy jest dramat życiowy Joanny Nielewiczowej, która przed kilku miesiącami straciła męża.

Dramat polega nietyle na samej stracie, ile na wyrzucie sumienia, że Joanna zdradziła swego męża, choć go nie przestała kochać i szanować. Dlaczego to uczyniła — nie wie. Żyła tem podwójnem życiem, jak klątwą. W chwilach najserdeczniejszych zbliżeń do męża nie mogła opędzić się myśli o przypadkowym kochanku i jego pieszczotach. Mąż umarł i zabrał jej kłamstwo do grobu. Joanna cierpi, że on nigdy się nie dowie, że zabrał z sobą jej fałszywy obraz, a ona nigdy z tego powodu nie zazna spokoju. I mąż teraz oto mści się na niej, bo ciągle w jej duszy umiera; jego śmierć nigdy nie będzie dla niej faktem, zawsze niszczącym procesem. Tymczasem w toku zdarzeń scenicznych okazuje się, że ubóstwiany Krzysztof również żył podwójnem życiem. Obok oficjalnej rodziny miał utajoną. Żył z kobietą, z którą miał kilkoro dzieci. Nędza tej „ubocznej" rodziny sprowadza do Nielewiczowej córkę jego po wsparcie — i prawda jego kłamstw odkryła się. I oto przyczyna zdrady Nielewiczowej wyjaśnia się. Popełniła ją poza sferą świadomości, z irracjonalnego popędu. Instynkt tej kobiety podświadomie zaalarmowany został odstępstwem męża właśnie wtedy, gdy sądziła, że on, oddany i kochający, jest ofiarą jej występku. A więc mistyczne prawo mimowolnego odwetu.

Teza autorki zostaje potwierdzona. Dwoje ludzi, związanych miłosnem pożyciem — nie znało się zupełnie, żyło w ciemnościach. Ponadto, wspomnienie o mężu zostaje całkowicie zmienione, staje się inne, bo rzeczywistość, rodząca owe wspomnienie, t. zn. ów mąż — uległa całkowitej moralnej deformacji, bez żadnego przecie udziału wspominającej.

Jeżeli chodzi o zagadnienie, dotyczące teatralnego ujęcia tego dramatu, należałoby się zastanowić: czy lepiej było sprezentować cały ten konflikt w bezpośrednich etapach akcji, t. zn. dzieje tych zdarzeń udramatyzować w chronologji faktów — czy też wywołać je na ekran przeżyć drogą introspekcji i retrospekcji, jak to uczyniła Nałkowska?

W pierwszym wypadku mielibyśmy do czynienia z realistycznym pokazem teatralnym, życie Nielewiczów byłoby przedstawione w pragmatycznej kolejności obrazów. W drugim zaś— fakty stanowiłyby pewną niewiadomą przeszłość, która w tajem-

niczy i nieoczekiwany sposób wpłynęłaby na teraźniejszość (rewelacja nieznanego życia Krzysztofa na psychikę Joanny).

Nałkowska wybrała tę drugą formę. Przeniosła akcent dramatyczny z czynów na słowa. Jest to w konsekwencji z dotychczasową działalnością narratorską autorki jako beletrystki, ale bynajmniej nie jest w rozdźwięku z efektem teatralnym. Dlaczego? Ponieważ autorka skupiła taką siłę natężenia na owe kulminacyjne momenty narracyjne, na wyznania, spowiedzi i opisowe rewelacje, tak proporcjonalnie rozmieściła te wybuchy w stosunku do szarej materji słów, jakiemi uzasadniają swoje kontemplacyjne istnienie wspominające wdowy, że słowa, które ujawniają aktualną bezpośredniość dramatycznego przeżycia — stają się odpowiednikiem czynów, oczywiście, czynów wewnętrznych. Takiemi po mistrzowsku rozpalonemi ogniskami scenicznemi, wiążącemi wszystkie inne w całość, są: wyznanie Joanny o jej zdradzie, wyznanie, wywołujące dynamiczny wstrząs na tle wiary w czystość i niewinność jej cierpienia oraz chorobliwej wprost troski otoczenia o jej spokój; a następnie: opowiadanie Ewy Łasztówny, córki jej męża, na temat jego zakonspirowanej rodziny. Opowiadanie to, ujęte w prostą relację, bardziej jeszcze potęguje efekt dramatyczny. Panienka bowiem, przekonana, że nie mówi wdowie nic nowego o jej mężu, główny nacisk kładzie na swój osobisty zatarg erotyczno-etyczny i na niedolę pozostawionej bez środków rodziny. I scena ta, w której Joanna powoli i w męczącem niedowierzaniu dźwiga swą szarpiącą się myśl do poziomu straszliwej rewelacji — płonie światłem wszystkich teatralnych blasków. I w obliczu dynamizmu tej sceny rozumiemy, dlaczego Nałkowska zrezygnowała z realistycznej ciągłości działań. Takiego efektu psychologicznego nigdyby drogą powolnego narastania faktów nie osiągnęła.

W końcowym tym epizodzie rozwiązanie dramatu wyraża się w jeszcze mocniejszem zaciśnięciu jego węzła. Joanna wogóle przestaje wierzyć w istnienie męża. Mąż ten na nowo odżyje w jej wspomnieniu, gdy jego i jej wina wzajemnie się zneutralizują w jej sumieniu. Ale w momencie, gdy jest uderzona tem „zagrobowem“ odkryciem, Joanna staje się wcieleniem „czystej formy“ cierpienia, żywym wyrazem bolesnej transformacji duchowej.

Wobec tego głównego wątku bledną inne. A przecie każda

z tych kobiet wnosi ze sobą smugę swego niedopowiedzianego tragizmu.

Po drugiej sztuce Nałkowskiej, „Dzień jego powrotu", można śmiało powiedzieć, że forma dramatyczna wyzwoliła tak długo trzymaną na uwięzi — namiętność. Akcja dramatyczna, wyrastająca z walki człowieka przeciwko sobie, o siebie i swój świat, zmusiła Nałkowską do jawnego ataku na życie. W powieściach swoich autorka manifestowała wielkość siłą dystansu wobec dramatycznych spraw istnienia. Opis istnienia miał być główną treścią składników tego istnienia. Opis żywił się życiem, odsuwając jego tętniący realizm na chłodny ekran tła. W dramacie nie opis działa, lecz czyn. W dramacie trzeba z za kulis opisu zstąpić na scenę między swoich bohaterów, w sam ogień ich przeżyć. Organizacja życia artystycznego na scenie, bardziej niż w innych dziedzinach sztuki, uwypukla odpowiedzialność bohaterów za ich własny byt. I okazało się, że t. zw. intelektualizm Nałkowskiej niczego więcej nie pragnie, jak właśnie postawienia w najjaskrawszem świetle faktu ludzkiej odpowiedzialności. Jeżeli już życie ma się przetaczać w sposób bezpośredni — to niech się przetacza w całej swojej straszliwej nagości. Dotychczasową powściągliwość oraz drażniącą nawet ekonomję narracyjnego wyrazu możnaby dziś rozważać jako objawy subtelnej jedynie ostrożności w dotykaniu tajemnicy wnętrza ludzkiego. Może Nałkowskiej, w płaszczyźnie jej surowych powieściowych wymagań, brakowało impulsu do rozwiązywania owych tajemnic. Powieści jej były raczej świetnemi sugestjami życia, niż jego pełną ekspresją. Ekspresję tę dał dopiero teatr. Ale dał w sposób tak erupcyjny, świadczący o tak wielkim głodzie konkretności i tak namiętnem pragnieniu żywiołu, że ujawnił całkiem nowe oblicze indywidualności pisarskiej.

Z obfitych, często krzyżujących się wątków „Dnia jego powrotu" weźmiemy pod uwagę najistotniejsze. Pierwszy i, zdaje się, najważniejszy to ten, który wypłynął z zagadnienia fatalizmu.

Bohater sztuki, Ksawery Ilecki, skazany na cztery lata więzienia za zabójstwo człowieka, wraca do domu. Wraca stęskniony i pragnie nawiązać życie rodzinne od punktu, w którym przerwała je kara więzienna. Sprawę jego, raczej jej powód, otacza tajemnica, na której temat ludzie rozpowszechniają najfat-

wiejsze wersje. Ponieważ Ksawery zabił mężczyznę w mieszkaniu jakiejś kobiety, opinja zawyrokowała, że poszło o kobietę. Zraniona miłość żony Ksawerego, Moniki, znajduje w takiem zrozumieniu sprawy powód do zdrady męża. Kochanek, z którym chce odejść z domu, gdy tylko Ksawery odsiedzi karę, jest czysty, przejrzysty, psychicznie „widny". Jest wcieleniem prostolinijnej szlachetności i etycznego wzorowego porządku. Nic na nim nie ciąży, do niczego złego nie jest zdolny. Monika na czystej karcie jego losu będzie z nieograniczoną ufnością zapisywać swoje miłosne dzieje.

Ksawery to wcielenie tragicznej komplikacji. Niewytłumaczonej, niezrozumiałej. Monika nigdy go nie zdołała przejrzeć nawskroś, coś w nim zawsze stało na przeszkodzie. Jakaś nieuchwytna cecha głuchych możliwości, których się bała. Ale niepokój ten ciągnął ją i przykuwał. Monika czuła się związana z tajemniczą indywidualnością męża. Kochała go, choć przecie wiedziała, że po stronie ukochanego Tomasza jest szczęście jasne, niezmącone. Ale tak już jest, jak mówi ojciec Ksawerego, Dominik, „kochamy zło, choć tęsknimy do dobra". Bo zło jest bardziej rzeczywiste, niż dobro. Zło jest wyrazem wiecznie skłóconych sił życia, dobro — idealną formą. Życie dąży do ideału, ale dla ludzi ważniejsza jest męka dążenia i walk, niż osiągnięcie celu, bo w walce rośnie i oddziaływa ich energja.

Grozę życia wcielał więc Ksawery, ciągnąc Monikę w otchłań swoich zagadkowych, dręczących wysiłków. Zagadkę bohatera poznajemy wreszcie. Człowiek ten porażony jest fatalną możliwością zabijania. Właściwie wszyscy zdolni są do wszystkiego, nawet, jak mówi Dominik, niewinna dziewczyna może mimowoli popełnić zabójstwo, jak to się dzieje z kuzynką Moniki, ale w Ksawerym ta możliwość została sprowokowana, brutalnie wydobyta z zakamarków podświadomości na jaw rzeczywistości. Ksawery pewnego dnia stanął w obliczu przerażającego okrucieństwa swoich skłonności. Świadomość faktu, że jest zdolny do mordowania ludzi, rozpętała w nim utajony fatalizm. Pierwszy raz stało się to, gdy podczas wojny dojrzał w oczach schwytanego domniemanego szpiega — strach. Ten strach rozjątrzył jego zbrodnicze instynkty. Zabił człowieka, choć człowiek ten — czuł to Ksawery — był niewinny. Wlókł się za nim cień tego czynu, ale nie jako wyrzut sumienia i nie

w postaci żalu z powodu morderstwa, które mogło być przypadkowe, jak tyle innych śmiertelnych wypadków, ale jako świadomość, że on jest zdolny do zabójstwa, więcej — że musi zabijać, że w zabijaniu konsumuje się istota jego przeznaczenia. Świadomość ta stworzyła w nim podwójne życie, ustosunkowała go do siebie samego na podobieństwo pogromcy do dzikiego zwierzęcia.

I dramat narasta potężną komplikacją. Monika bowiem dowiaduje się ostatecznie, że w zabójstwie, które mąż jej popełnił, kobieta żadnej nie odegrała roli, że Ksawery tylko ją, Monikę, kocha. A zabił, bo zamordowany groził wydaniem go przed Moniką z owego zabójstwa na froncie. Ksawery najbardziej tego się lękał — obnażenia swych zbrodniczych możliwości przed żoną. Bo gdyby przyczyna odpowiadała śmiertelnemu skutkowi, możnaby było usprawiedliwić się zrozumiałemi w normalnej psychologji koniecznościami. Ale przyczyny dostatecznej nie było — była tylko irracjonalna zbrodnicza wola, szukająca terenu dla akcji, straszliwy sekret losu.

W postaci Ksawerego występuje więc skoncentrowany tragizm, który autorka usiłuje zrealizować w naturalnym przebiegu scenicznych zdarzeń. Ale koncepcja dramatyczna przerasta skalę psychologicznych faktów, albowiem sama logika tych faktów nie definjuje dramatu bez reszty. Psychologiczne założenia autorki wymagały postronnej pomocy. Pomoc tę znajdujemy w osobie ojca Ksawerego, Dominika, który tu zjawia się raczej w roli starogreckiego chóru, niż żywego człowieka. Ustami jego przemawia nie ojciec, ale dramatopisarka, twierdząc, że popełniona zbrodnia — a więc wogóle chyba każdy ważki, coś przetwarzający — dodatni czy ujemny — czyn nie kończy się ani na fakcie spełnienia, ani na osobiście poniesionych konsekwencjach.

Czyn taki zasadniczo zmienia i czyniącego człowieka, i świat, w którym się żyje. Pokuta — kara — przebaczenie? Te rzeczy nic nie znaczą, spraw dokonanych nie usuną. Ci, którzy przebaczają, stają się tem samem współwinni występku. Nikt nie ma prawa do przebaczenia, bo któż jest w stanie odrobić popełnione zło?

Rozumowanie to jest pełne dogmatyzmu, podobnie jak postulat dziedziczności — rzekomo podstawowy warunek zbrodni. Jeżeli autorka stoi na gruncie przekonania, że ojciec nie może

przebaczyć nieszczęśliwej naturze syna, to tem samem jakby negowała możność przezwyciężania zła i uznawała niepotrzebność walki nad tworzeniem coraz idealniejszych form życia i współżycia. Determinizm tej postawy sprzeczny jest ze wspaniałą, jakże twórczą życiowością tragizmu. Pojęcie życia, jego przemian, wzniesień i upadków wyklucza sytuację bez wyjścia, rozrywa koncepcję zamkniętego koła losu. Bo jeżeli akty czyichś przeznaczeń, choćby najbardziej tragicznych, zmieniają coś w otaczającej nas rzeczywistości, to te zmiany muszą również oddziaływać i na sprawcę grzechu. I jeżeli go nie zmienią w jego jestestwie, to go zniszczą — a więc i tak wyrwą z zaklętego koła niedoli.

Jedną ze zmian rzekomo hermetycznego fatalizmu Ksawerego jest wzruszająca walka, jaką ten nieszczęśnik toczy z samym sobą, jest świadomość ulegania demonicznym wpływom podświadomości, jest chęć zapomnienia o tych ciemnościach, które rządzą jego czynami. Dlatego też tak zwierzęco niemal broni się przed surowością ażyciowych wyroków ojca, który nie pozwala synowskiemu życiu pokonać niszczących instynktów, rozdrażniając w szatański sposób świadomość jego zbrodniczych możliwości. Dogmatyzm ojcowskiej oceny oddziaływa na Ksawerego równie prowokująco, jak przerażenie owego szpiega, który strachem skusił Ksawerego do zabójstwa.

Słowa Dominika nietylko raz na zawsze piętnują sumienie i samopoczucie syna, nietylko zamykają mu nadzieję i drogę do jakiejkolwiek przyszłości, nietylko wreszcie oddają jego bezbronną duszę we władzę złowrogich, irracjonalnych popędów, ale spotwarzają całą jego rodzinną przeszłość. Występuje tu jakby nowy problem konfliktu między prawem dziedziczności a potrzebą życia osobistego. Dominik każe mu widzieć w matce (a swojej żonie) jedynie matkę zabójcy. Poczucie odpowiedzialności, jak widzimy, szerzy się tu jak pożar, ogarnia rodzinę, a w konsekwencji chyba i cały świat, bo i świat musi doznać moralnego wstrząsu wobec dokonanego zabójstwa. Ten sposób rozumowania, teoretycznie konsekwentny, praktycznie nie znajduje rozwiązania w międzyludzkich stosunkach, a w tym konkretnym wypadku spada całym ciężarem na Ksawerego. Hieratyczny patos sędziowskiej postawy ojca rozegrany został na koszt syna. Ciężar to tak wielki, że właściwie paraliżuje akcję

tego bohatera, czyniąc zeń postać psychopatologiczną, uwięzioną bez wyjścia w t. zw. kompleksie zbrodni. Ksawery przypomina w tej sztuce, tak bardzo nowoczesnej, raczej bohatera starogreckiego, nacechowanego od przyjścia na świat przekleństwem losu, gotowego do nieszczęścia jeszcze przed samym faktem nieszczęścia.

Autorka jednak nie poprzestaje na dramacie samej osobowości Ksawerego, ale dynamizuje go dramatem małżeńskim. I chociaż, jak wspomniałem, ilość tragicznych wątków przytłacza ich jakościowy wymiar, Nałkowska wykazała niepospolite wręcz wyczucie istoty tragicznego zawiązku.

Oboje partnerzy, i Ksawery, i Monika, stają się jednocześnie dla siebie i tłem akcji dramatu, i jej bezpośrednim przejawem. Dramat Moniki wynika wszak z jej „niedobrej", ale jak śmierć mocnej miłości do męża, a jego znów nieszczęście występuje w całej potędze dopiero na tle stosunku do żony. Stany wewnętrzne Moniki są wzorem dramatycznego duszoznawstwa. Szamotanie się tej kobiety w sidłach dwóch uczuć, dwóch miłości, męczące poszukiwanie wyjścia z labiryntu sprzecznych żywiołów, udręka w ocenie i wyborze prawdy — prawdy jej przeznaczenia między Ksawerym i Tomaszem, między fatalizmem związku z mężem i tęsknotą współżycia z kochankiem — wszystko to imponuje wielkim stylem psychologicznej wnikliwości, pasją odkrywczą i wielką ambicją artystycznego poziomu.

Rzecz kończy się unaocznieniem ponurych możliwości Ksawerego. Uprzedzony przez rozkochaną w nim młodą dziewczynę, kuzynkę żony, że Monika pragnie opuścić dom, nie ze względu na niego, ale dlatego, że czeka na nią kochanek — zabija swego rywala. Morderstwo to ma uplastycznić wizję popełnionych w przeszłości zabójstw i potwierdzić charakterologiczną tezę autorki.

Jerzy Szaniawski.

Sztuka dramatopisarska Szaniawskiego wybija się wielką kulturą wewnętrzną. Niezwykłe poczucie miary — owoc dojrzałości duchowej, pozwala autorowi jasno widzieć ten odcinek przeżyć ludzkich, dla których posiada on pełne pokrycie artystyczne. Niema w jego sztukach żadnego rozdźwięku między zamiarami a środkami, żadnego nadużycia wyobraźni tak w sferze

ideologji, jak scenicznego obrazu, przeciwnie, jest celnie wymierzona proporcja między koncepcją i realizacją — owoc panowania nad materjałem. Szaniawski daje to, co dać pragnie. Niema w jego utworach fałszu, który wynika z naciągania faktów do idei, lub naodwrót.

Stosunek Szaniawskiego do rzeczywistości jest wybitnie poetyczny. Niema w nim jednak nic z sentymentalizmu, przeciwnie, jest lakoniczna męskość organizowania życia scenicznego. Dowodem tej męskości jest przedewszystkiem zdolność ograniczeń, subtelność rysunku, ten rodzaj specyficznej delikatności w roztrząsaniu sumień, który świadczy o wrażliwości odczuwania psychologicznych odcieni. Żadnych jaskrawości, żadnego tłuczenia głową bohatera o ścianę nieszczęścia, aby tylko widz dostrzegł siny guz „rozterki" duchowej; żadnej łatwizny w cechowaniu charakterów na dobre lub złe, mądre lub głupie, piękne lub brzydkie i t. p.

Szaniawski operuje w sferze takich przeżyć wewnętrznych, które dla samych jego bohaterów objawiają się w ledwo dostrzegalnej formie p r z e c z u ć. Intryga przeto w pierwszej chwili wywiera wrażenie jakby siatki pajęczej, którą lada nieostrożny czy efekciarski odruch może rozerwać. Nie uczyni tego jednak Szaniawski. Z całą pasją będzie odrabiał koronkę misternych, pastelowych powikłań, ani razu nie uchybi szlachetności poziomu dramatycznego, na którym rozgrywa się jego sprawa sceniczna, pozostanie do końca w najlepszym gatunku pięknoduchem w ujawnianiu duchowości swoich „osób działających".

Wielekroć już wspominano o pokrewieństwie Szaniawskiego z Rittnerem. W istocie obaj posiadają skłonność do stylizowania rzeczywistości. Dla obu pomyślana sprawa dramatyczna nie jest konkretnie określonym odcinkiem rzeczywistości, lecz raczej pretekstem do symbolizowania obrazu przeżyć ludzkich wogóle. Dla obu życie realne jest tylko odblaskiem wewnętrznej prawdy autora; obaj wreszcie oddziaływują nie bezpośredniością rozgrywającej się akcji, lecz pośrednio — atmosferą sugestji.

Trudno tu jednak mówić o wpływach. Możnaby tylko ustalić pewną równoległość psychik, nie przeoczając jednak różnic.

Rittner, mimo całą estetyczną bezinteresowność w stosunku do życia, posiada większe poczucie dramatyczności, operuje bo-

wiem większą płaszczyzną realizmu życiowego i tkwiących w nim powikłań. Szaniawski atakuje ów realizm jak przez mgłę, która zaciera ostre kontury faktów. Szaniawski jest poszukiwaczem piękności, estetycznym łowcą życiowego idealizmu. Chce, „żeby było ładnie". Nie sięga jednak po tę ładność do źródła silnych kontrastów, on je tylko markuje. Cieniuje, stylizuje i symbolizuje. Unika jaskrawych namiętności, bo wszelka jaskrawość, choćby najszlachetniejszego objawu duchowego, deformuje „linję wewnętrzną" samej szlachetności, odbiera jej styl. Fakty realne, które Szaniawski demonstruje, prawie zawsze mają charakter alegorji, dzięki czemu sztuki jego czynią wrażenie raczej dramatyzowanego liryzmu, niż nieodwołalnej życiowej konieczności.

Jak każdy prawdziwy liryk, Szaniawski wstydliwie maskuje swoje uczucia, ale jako artysta musi je objektywizować. Typową formą takiej objektywizacji jest ironja. Szaniawski objawia ją w wysokim gatunku, usiłując za wszelką cenę stłumić co jaskrawszy wyraz swoich emocjonalnych odruchów.

Każde grubsze nieporozumienie między stanem duszy bohatera a ludźmi i warunkami pokrywa autor melancholją własnej wyrozumiałości. W rozrzutności tego przejawu dochodzi często aż do akcentów rezygnacji, pozostawiając we wrażeniu czytelnika nie bezpośrednią akcję wybuchu, ale jego dalekie psychiczne echo. Dla rodzaju artystycznego, który uprawia Szaniawski, obnażenie gwałtownego starcia dramatycznego równa się pomniejszeniu siły jego działania. Autor więc, jak wspomniałem, operuje sugestją uczuć — nie uczuciami, wyobrażeniem o możliwościach i koniecznościach zdarzeń, nie ich bezpośrednim faktem.

Stąd sztuka jego ma ściszony wewnętrzny ton i często rozpływający się w słowach kontur. Ale — powtarzam — z poetyczności swego stosunku do życia Szaniawski nigdy nie czyni koncesji na rzecz doraźnego efektu. Nie zawsze to jest z korzyścią dla sztuki. Czasem subtelność ujęcia tak jest wyrafinowana, że przyćmiewa doskonale przygotowaną, narzucającą się dramatyczność i zmusza widza do zawiłego przemyśliwania na temat: „co autor chciał powiedzieć".

W każdym razie znamienną w naszych czasach jest ta romantyczna postawa nastrojowca i impresjonisty, dążącego—i to

się we wszystkich jego rzeczach wysuwa na czoło — do celu dramatycznego najbardziej skromnemi środkami, techniką gromadzenia prostych, powszednich zdarzeń,które w miarę procesu swego rośnięcia nabrzmiewają symbolicznem znaczeniem.

Dla twórcy „Ptaka“ nie istnieje piękno walki, bojowa gra namiętności różnych światów — napięć — poziomów. Jedyną formą przeciwstawienia jest dlań zestawienie. Samo owo zestawienie wrogich ludzi lub wrogich spraw jest wystarczającym konfliktem dla wyprowadzenia idei przewodniej utworu. Jest w Szaniawskim tak dojrzała, że aż czasem zrezygnowana mądrość poetycka, która zniechęca go do walnej rozprawy ze złem na rzecz dobra. Możnaby raczej powiedzieć, że zło jest dlań potrzebnem tłem dla dobra, bo choć tęskni do piękności życia. nie wierzy, aby życie mogło być piękne bez brzydoty. Niejednokrotnie też usprawiedliwia tę brzydotę, płaskość, poziomą samozachowawczość istnienia, aby w jego głębinach wyżłobić łożysko dla „strumienia piękności“.

Ale w ujęciu takiem mieści się jednocześnie i zasługa artystyczna Szaniawskiego, albowiem wspomniana wyżej technika zestawiania świateł z cieniami daleka jest od prymitywu jakichś zewnętrznych przeciwieństw. Nie. Po dobro, piękno, światło, szlachetność, a nawet wzniosłość, sięga autor „Mostu“ przeważnie do samego jądra przyziemności i egoizmu ludzkiego. Umie pokazać, że w samej małości drzemie nieświadoma wielkość, słowem — że zło jest czasem wielkiem dobrem.

Najbardziej typową ilustracją tego stosunku do życia jest „Żeglarz“.

Młody bezkompromisową młodością Jan do ostatniej chwili walczy z kłamstwem, zawartem w legendzie kapitana Nuta. Wynik efektownych czynów kapitana Nuta musi mieć dlań równie efektowną etyczną przyczynę. Ugina się jednak przed kultem Nuta, gdy uświadamia sobie, że pomnikowy bohater był tylko przypadkowym przejawem głębokich i życiodajnych sił, tkwiących w duszy zbiorowej. Odbronzowienie Nuta nietylko zrzuciłoby jego postać z piedestału, nietylko byłoby bankructwem jego wielkości i żałosnym zawodem dla ogółu, ale może zniszczyłoby samą zdolność wiary tego ogółu.

Szaniawski niewątpliwie dotyka w tem zagadnieniu zasad-

niczych źródeł religijności. Irracjonalność uczucia religijnego większą, ważniejszą jest dla ogółu sprawą, niż triumf krytycznej racji, albowiem rozum zawsze może zwalić jakieś bóstwo, ale na stworzenie, a przedewszystkiem utrwalenie nowego — potrzebna jest wiara, ba — wiara bodaj w sam rozum, w zdolność, słuszność i pożyteczność jego krytycznych zabiegów. W geście Jana, obnażającego głowę przed statuą Nuta, przychodzi do głosu głęboki instynkt społecznego bytu; w momencie tym następuje nieświadome przymierze człowieka ze zbiorowością, potwierdzenie się potrzeb tej zbiorowości w jednostce i odwrotnie.

Należy tu również zwrócić uwagę na fakt, że konflikty między owemi jednostkami a ogółem rozgrywają się w sztukach Szaniawskiego w płaszczyźnie powszedniości życiowej. Nigdy prawie bohater Szaniawskiego nie jest wyjątkową indywidualnością, wybijającą się wrodzonemi cechami ponad poziom powszechny. To człowiek jak inni. Bije w nim tylko mocniej wola życia. Ta żywa wola nie pozwala mu się zestalić w formach, w których skorupieją inni. Więc szuka innych. Ale szuka ich nie nazewnątrz ludzi, nie poza nimi,na innym terenie lub w innym czasie, lecz w nich samych. Cóż za wartość miałaby najwznioślejsza abstrakcja, gdyby jej źródeł nie można było odnaleźć w człowieku — choćby najmniejszym? Triumfy tych poszukiwaczy „ładności" w dziełach Szaniawskiego, owych lekkoduchów, Zanów, adwokatów it. p. realizują się ostatecznie w życiu samozachowawczej brzydoty drobiazgu ludzkiego. Szaniawskiemu wyraźnie chodzi o rozbudzenie wartości użytkowej tej brzydoty dla celów konstrukcyjnych pięknie pomyślanej egzystencji. Tem się np. tłomaczy, że pani Balt z „Fortepianu" zawiera kompromisowy, zakulisowy sojusz z handlarzem rynkowych przebojów kabaretowych, aby zyskami z tej kompromitującej spółki wesprzeć dostojną tradycję sztuki muzycznej podupadającej firmy Balt.

Zasadniczy zarzut, jaki możnaby postawić Szaniawskiemu, to że dopuszcza do tych kompromisów, nie demonstrując i nie doprowadzając walki wewnętrznej bohatera aż do rozbudzenia żywiołów prawdziwego dramatu, że nazbyt pastelizuje, wysmętnia i odbarwia z dynamizmu rozwój starcia między człowiekiem i ludźmi. Stąd bowiem często złudne wrażenie, że autor wymy-

śla ciekawy problemat dramatyczny, ale rezygnuje z dramatycznej postawy wobec życia.

Najtęższem dziełem autora „Mostu“ wydaje mi się „Adwokat i róże“. Tu bowiem wprowadzająca w błąd, beznamiętna postawa Szaniawskiego zdradza najpełniej intencje artystyczne symbolizującego psychologa.

Róże są tu, oczywiście, przenośnią poetycką. Adwokat — ongiś znakomity obrońca — przerwał praktykę, stał się hodowcą róż. Człowiek mądry, wiedzący.

Nic o nim nie wiemy, czujemy tylko, że samotność jego pełna jest tajemniczej treści. O dramacie, jaki się tai wśród coraz cudniejszych okazów róż, o cierpieniu ludzkiem, które żywi owe kwiaty, nigdy się nie dowiemy w formie prostolinijnego wyznania. Szaniawski jednym drobnym zakrętem akcji obnaża kulisy prywatnego życia adwokata. Żona go zdradza. Więc odszedł od świata swoich triumfów, gdy żona odeszła od niego — takby można było przypuszczać.

Ale oto wypadek burzy melancholję stygnącego cierpienia. Ktoś kradnie róże, ktoś chwyta złodzieja, ktoś wie, że złodziej nie po róże się skradał, ale o tę treść życia, której te róże były maskowanym symbolem — o żonę.

Matka oskarżonego młodzieńca w imię przeszłości błaga naszego obrońcę o obronę. Decyduje się, tem więcej, że uczyniono mu zarzut, iż w swoim czasie żarliwie bronił złoczyńców, którzy przecie nie jemu, ale innym krzywdę wyrządzali. Dziś oto sięgnięto po jego dobro.

I cała rasowa, mocna, szlachetna męskość tego człowieka przyjmuje tę próbę uczciwości i... ofiary. Będzie bronił złodzieja... własnej żony. Doprowadzi dzieło wżycia się w swoją niedolę do końca i ani słowem nie zdradzi swego poświęcenia. Nie pozwoli nawet na aluzję uczniowi, który kocha żonę swego mistrza. Sprawa zostanie wyczerpana w czynie, po męsku.

Ewa Szelburg Zarembina.

W tych krótkich i raczej szkicowych uwagach o najnowszym dramacie polskim muszę parę słów powiedzieć o próbach w tym kierunku Ewy Szelburg Zarembiny, ponieważ są to próby dramatu społecznego. Mam tu na myśli dwa utwory: „Ecce homo“ i „Sygnały“, z których ważniejszym wy-

daje mi się pierwszy. Ważniejszy nie dzięki jakiejś niepospolitej ekspresji dramatycznej, ile z powodu głębszych refleksyj społecznych, z których powstał i które narzuca.

„Ecce homo" to jeden z objawów aktualizacji mitu. Mitem jest tu nie postać bohatera, ale nakaz sumienia, odwieczna potrzeba sprawiedliwości. Każdy mit jest z natury motywem dramatycznym, ponieważ wyraża się w nieprzerwanej walce idei z rzeczywistością. Ta walka stwarza jego niegasnącą aktualność od chwili, gdy Ewangelja Chrystusowa stanęła wpoprzek faryzeuszowskiej obłudzie świata. Od tego momentu bój trwa i trwać zapewne będzie do końca dni ludzkich na ziemi. Ludzie pocichu modlą się do świętej sprawy braterstwa, a głośno uzasadniają niemożliwość jej realizacji.

Całe zagadnienie, poruszone przez Zarembinę, możnaby poprostu skwalifikować jako nieustający konflikt między marzeniem o życiu a samem życiem, i przejść nad tym szablonem do... szablonowego porządku życia. Mówię szablonowego — bowiem nieskończoność tego konfliktu nauczyła nas, że jest on istotą życia, właśnie źródłem jego trwania. Wszyscy o tem wiedzą, przestało to być sensacją i przedmiotem uczuciowej rewelacji. Dzięki walce potęguje się i głos sumienia, i wroga mu rzeczywistość, dzięki walce rośnie ofiara ludzka i rośnie otaczający nas byt. Człowiek uzbraja się w coraz jaskrawszą świadomość zła, tkwiącego w życiu, i coraz natęża siły, by świat przerobić. Świat jednak wytrzymuje ciosy ludzkiego sumienia, albowiem w samem jądrze, w samej celowości, w samym życiowym sensie owego sumienia tkwi jakby tragiczna konieczność pierworodnej winy, którą należy zwalczyć. Czy do pomyślenia jest świat bez błędu? Gdyby wszystko rozwijało się w idealnej strukturze myśli bożej, sumienie nie budziłoby woli ludzkiej, zamarłby twórczy wysiłek.

Czyżby więc wynikało stąd, że zapasy, które toczymy ze światem o triumf ideału, muszą kończyć się klęską, byśmy ciągle musieli walczyć, a więc poprostu mogli żyć?

Raniąca to prawda — choć ją umiemy na pamięć — zmusza nas raz po raz do zakłócania szablonów, mimo całą pozorną naiwność tej akcji.

Z tej to prostej pobudki etycznej narodził się utwór „Ecce homo" Szelburg Zarembiny. Rzecz ujęta jest w formę rewji, spro-

wadzonej do teatralnego kształtu stylizowanej szopki, w której różnorodne sceny demonstrują odwieczny problemat rozdźwięku między słowem a czynem. Groźba szablonu, o której wspomniałem, groźba powtarzania komunałów na ten temat przezwyciężona została szlachetną prostotą i rzetelną szczerością ujęcia. Nie wszystkie epizody z tą samą siłą akcji określają ideę autorki, niektóre niezbyt odskakują od znanych skądinąd wzorów, wszystkie jednak pełne są troski o aktualizację mitu.

„Ogród dzieci niewidomych" jest introdukcją. Przez usta ślepych dzieci przepływa melancholijna refleksja, że Bóg o wszystkiem, co stworzył, mówił, że było dobre, żałował tylko... że stworzył człowieka, i chciał go „wygładzić".

Zaraz po tym wstępie na scenę wchodzi bolesna współczesność, palący wyrzut powojennego świata — inwalidzi. Inwalidzi obronili zdrowych od szwanku, w nagrodę otoczeni zostali czcią, jednak odepchnięci przez nich od pracy i prawa do miłości. Nieśmiertelna obłuda, wcielona w Mistrza nieśmiertelnej ceremonji, wypłaca się za krwawe długi, zaciągnięte u kalek-żołnierzy... gwiazdą na kolorowej wstędze. Czy obłuda ta jest cynicznie świadoma? Napewno nie. Jest elementem życia, jego ironicznym paradoksem, samozachowawczym wyrazem instynktu w bezpardonowej walce o byt. Dowodem tego jest koniec obrazu, kiedy na zaśmiecony kwiatami uwielbienia plac wkracza dziecięce wojsko i maszeruje z dumą przed ofiarami niedawnej wojny.

Czy finał ten nie jest symboliczną ilustracją rozdarcia między arcyludzką propagandą powszechnego pokoju a dramatyczną koniecznością powszechnego wojowania? Czy sprzeczność ta wynika z faktu, że masy rządzone są przez garstkę, że silni panują nad słabymi, a materjalizm nad wszelakim idealizmem? Wiemy wszyscy, że tyle jest siły w słabości, ile słabości w sile. Tragizm polega na tem zapewne, że źródłem „równowagi" świata jest zarzewie nierówności u samych podstaw bytu. Stąd ciągłe boje i... ciągłe wyrzuty sumienia.

Ale wróćmy do „Ecce homo".

„Przed fabryką" — nowy odcinek współczesności i nowy triumf podstępów życia, gdy bezrobotni znajdują pracę i będą wytwarzać dynamit i gazy... przeznaczone dla zniszczenia dobytku wszelkiej ludzkiej pracy.

I dalej, obraz, będący jakby echem demonicznych słów straszliwego inkwizytora z „Braci Karamazow", nieco przenaturalizowany w symbolice obraz w „Schronisku dla bezdomnych". Sensem moralnym jest tu przekonanie, że gdyby się Bóg po raz wtóry miał dziś narodzić, nie znalazłby może innego miejsca, niż... barak dla bezdomnych, albowiem mimo dwóch tysięcy lat od narodzenia Chrystusa, serca ludzkie nie uległy zmianie.

Następne fragmenty („Po triumfie", „Oto człowiek", „U grobu") potwierdzają to przekonanie. Ludzie, którzy na chwilę uwierzą, tracą wiarę. Wiara wymaga od człowieka ofiary z siebie, a ludzie uznają ofiary... z innych. Przed chwilą ukochany przyjaciel zostaje odepchnięty. Jeżeli jego słowa są prawdą, niech sam się za nią poświęci. Ale gdy już został sponiewierany, ludzie gotowi są w nędzy jego ujrzeć obraz własnej niedoli. Wracają do niego, gdy go już niema, łakną życia, gdy już stracone. Poprzestają na legendzie, tęsknocie i marzeniu. Tem żyją, podniecając się wiarą, że czekają na spełnienie marzeń! Złudzenie! Gdy marzenie stanie się rzeczywistością, ludzie ją niszczą. Czyżby mogli żyć bez marzeń?

Występuje tu ów instynkt samozachowawczy, widzący w walce o byt — treść bytu.

„Ecce homo" świadczy, że subtelna prozatorka doskonale włada wierszem. Wiersz ten jest zwarty, pełen lapidarnej ekspresji. Ekonomja słowa jest w wybornej proporcji z rzeczowością wyrazu.

Oszczędność zdania wiąże się z oszczędną, skupioną konstrukcją obrazów, pozbawionych jakiegokolwiek efekciarstwa, lub taniej demagogji. Poczucie miary i smaku strzeże autorkę od tendencyjnego wybijania akcentów na faktach, które tak łatwo było wyjaskrawić popularyzacją... rzeczy popularnych. Ten właśnie samokrytycyzm i wrodzone tej pisarce poczucie dyskrecji wyróżnia jej pracę pacyfistyczną od innych tego rodzaju, przeważnie propagandowych publikacyj, których agresywny ton raczej podrażnia, niż łagodzi polityczne czy religijne namiętności.

Antoni Słonimski.

Do rodzaju retorycznych dramatów literackich należy „Wieża Babel" Antoniego Słonimskiego. Utwór podzielony jest

na akty, właściwie jednak stanowi obrazową ilustrację silnie odczutej, choć nazbyt tendencyjnie przeprowadzonej idei. Tendencja jest szlachetna i z natury dynamiczna. Dynamizm ten wszakże umieścił poeta w słowach, nie w akcji. Dzieło czyni wrażenie podzielonego na głosy patetycznego monologu autora, sama bowiem oś dramatyczna, konflikt między jednostką a zbiorowością wynika nie z procesu zdarzeń, jako ich organiczna konieczność, lecz w postaci dość sztucznie narzuconego tła, dla uwypuklenia tragizmu indywidualności. Inżynier Thompson buduje wieżę, symbol braterstwa i jedności ludów. Symbol to jednak abstrakcyjny, narzucony naszej wierze sugestją wzniosłego hasła, nie konkretną rzeczywistością sceniczną. Autor opiera się tu na umownym stosunku widza do swojej poetyckiej koncepcji i zamiast dramatycznego przebiegu przedstawia dramatyczną ideę. Idea jest typowo romantyczna, choć dla demonstracji jej Słonimski operuje elementami i terminami współczesnego świata techniki i cywilizacji. Analogją i podkreśleniem jaskrawego i prostolinijnego rozdarcia między genjalnym człowiekiem a masą jest odwieczny zatarg między porywem idealizmu a samozachowawczym instynktem życiowego realizmu.

Thompson nie chce skończyć swojej budowli. Wieża wystrzeliła już na dwanaście tysięcy metrów wzwyż — ale cóż znaczy ilość tych metrów wobec nieskończonej tęsknoty twórczego ducha ludzkości. Thompson jest jego wcieleniem. Jak w tylu innych romantycznych ujęciach zagadnienia indywidualności, inżynier — choć jest wyraziciclem najistotniejszych potrzeb masy — jest przez nią zwalczany. Jądrem tego konfliktu jest tragiczny problemat c z a s u, jako problemat życia.

Thompsonowie tworzą czyny dla u j a r z m i e n i a c z a s u i wszystkich niszczących rozterek powszedniości ludzkiej — masa ludzka pragnie eksploatować czyn na u ż y t e k p o w s z e d n i o ś c i. Thompson uświadamia sobie, że nie fakt realizacji marzenia, ale s a m p r o c e s r e a l i z o w a n i a jest główną wartością ludzkiego marzenia. W samej p r a c y nad budowaniem symbolu braterstwa i jedności objawia się i braterstwo, i jedność. Tem sobie tłumaczymy, że inżynier nie chce przerwać wspólnego trudu ludzkości, nie chce skończyć wieży i zutylitaryzować marzenia, bo byłoby to równoznaczne z oddaniem się w niewolę czasowi i wszystkim prze-

kleństwom bratobójczej walki o byt. Potwierdzeniem tej melancholijnej refleksji jest głębokie poczucie samotności, jaką przeżywa twórca wieży Babel po odejściu żony.

„Każdy z nas jest samotny, choć ciemności warstwa,
Co nas przedziela, rzednie i światło majaczy
Jakiejś wielkiej jedności... Nie będzie inaczej
Już chyba nigdy. Póki człowiek czuje,
Póki się cieszy, trwoży, cierpi i miłuje.
Jedyna rozkosz ziemska, która nas nie zdradza,
To twórczość, co choć umrze, ale się odradza.

Oczywiście, małość uczuciowa i materjalna niszczy Thompsona i jego dzieło. Walka, która poprzedza upadek twórcy, jest dość szablonowym sztafarzem chóralnej orkiestracji scen, w których tłum spełnia rolę akompanjamentu dla solistów. Garbus — morderca inżyniera, jako uosobienie psychicznego urazu poniżenia i małości, jest dość uproszczonym melodramatycznym truizmem „czarnego charakteru".

Akt trzeci, demonstrujący burżuazyjną drobnoustrojowość życia, rozplenione na gruzach wieży instynkty egoizmu, osiadłości i tchórzliwości, jest chyba najsłabszy ze względu na banalność typów i scen. Momentem uczuciowo podniecającym jest postawa pomocnika Thompsona, Jeffrysa, którego zapał i wola symbolizują, wbrew przeszkodom, ciągłość twórczego wysiłku ludzkości.

Język poetycki dramatu nie jest równy. Szczególnie w pierwszym akcie czujemy nazbyt jaskrawe nałamywanie metaforycznej formy do bezpośredniego wyrazu przeżyć bohaterów. Autor używa tu czasem porównań, brzmiących czystym tonem... fałszu. jak: „ty... któraś przed godziną jeszcze mych pragnień była t r a m p o l i n ą" lub ...„opleciona, nakształt bluszczowych gałązek, wspinałaś się po d r z e w i e m o j e j w y o b r a ź n i". Frazeologja podobnych „zaokrągleń" dość brutalnie zakłóca skądinąd wysoki rymotwórczy poziom całości. Do piękniejszych należą monologi uczuciowe, pełne refleksyjnej ekspresji i patetycznej prostoty. Momenty opisowe i dyskusyjne tętnią rymowaną publicystyką.

Również objawem raczej publicystycznej postawy jest trzyaktowa sztuka „Lekarz bezdomny".

Trzy główne osoby komedji, to bezwolne figury, poruszane

bezceremonjalnie ręką autora na szachownicy przypadkowych zdarzeń. Ojciec i dwaj synowie. Jeden syn jest faszystą, drugi marksistą, ojciec — wolnym człowiekiem. Synowie wzięci są w obrożę doktryn i przypominają bezduszne marjonetki. Łatwo takimi wodzić we wszystkich kierunkach, kłaść im w usta słowa i pobudzać do dowolnych czynów. Pozbawieni osobistego życia, wypruci z jakiejkolwiek treści indywidualnej, nie ponoszą za swoje wystąpienia żadnej odpowiedzialności. Odpowiedzialność tę bierze za nich sam autor. Oni są tylko ilustracją jego poglądów. To samo dotyczy ojca. Gdy synowie są wyrazicielami formułkowej kratki życia, on jest również formułkowym i gadatliwym wyznawcą krytycznej myśli i czującego sumienia.

Słonimski popełnił ten sam błąd, na którym oparł satyryczny pion swej sztuki. Prymitywizm tępego doktrynerstwa ośmieszył w sposób — prymitywny. Można mu ze stanowiska artystycznego zarzucić to wszystko, co on miał do wyrzucenia swoim bohaterom — ze stanowiska życiowego: oderwaną retoryczność postawy. Bohaterowie ci czynią wrażenie nierealne. Być może, że podobne osobniki zdarzają się w życiu, ale to nas mało obchodzi. Przeniesienie podpatrzonych z życia ludzi na scenę jeszcze nie daje życia — scenie. Każdy z nich naładowany jest stosem demagogicznych fałszów, bezmyślnych frazesów, które wypowiada z uporem nietylko wobec współpartnera, ale i w lekceważącym stosunku do własnej możliwej życiowości. Ale mimo, iż autor wybrał formułki pikantne i zabawne, nie zastąpią one prawdy psychologicznej typów, bez których niema akcji, a więc i artystycznego obrazu życia. Conajwyżej inscenizacja publicystycznej chłosty pewnych objawów psychiki.

Dla wyjaskrawienia idei ściąga autor swoich bohaterów od abstrakcyjnej teorji do „nizin“ praktyki. Niestety, proces demaskowania programowej ich postawy w bezpośredniem zetknięciu z życiem oparty jest na równie jaskrawych i łatwych kontrastach, jak przedtem dyskusja między marksistą a faszystą i wzajemny ich stosunek do ojca — naukowego humanitarysty.

Bruno Winawer.

Komedje Winawera wnoszą wysokiego gatunku, choć dość jednostajny humor. Wyraża się on w ironicznym stosunku do... ironicznej sytuacji społecznej—intelektu. Ale ta ironja wobec iro-

nji życia jest maską zgoła serdecznej troski pisarza. Chodzi tu bowiem — i powtarza się we wszystkich utworach — o pozycję, rolę i charakter twórców kultury. Bohaterów tych, zawsze uczonych, inżynierów, odkrywców, oświetla autor na tle przysłowiowego niedołęstwa i głupoty życiowej; czuje się jednak, że każde pod ich adresem szyderstwo płynie z głębokiego wzruszenia. Materja, z której pisarz buduje sytuacje komiczne, oparta jest, jak powiedziałem, na dość prostolinijnym kontraście między wyrafinowaniem umysłowem a naiwnością praktycznej egzystencji danego osobnika.

Ponieważ jednak autor „R. H. Inżyniera" posiada świetny zmysł rzeczywistości oraz wybitne poczucie hierarchji i wzajemnych związków psychicznych między człowiekiem a ludźmi, konflikty wewnętrzne jego bohaterów znajdują zawsze plastyczną choć niewyszukaną ilustrację w t. zw. intrydze dramatycznej.

Stają tu wobec siebie dwie kultury: kultura mózgu i kultura przebiegłości czy zręczności życiowej. Jasne, że uczony, o którego pracach i doniosłości naukowej wierzymy na słowo autorowi (ten kredyt moralny, który nam Winawer narzuca — artystycznie — jest pozycją martwą w jego sztukach), staje się ofiarą sprytnych wyjadaczy i skomplikowanych prawno-socjalnych stosunków. W pewnym momencie, obrabowany ze złudzeń, zakłócony w swej wizji naukowej — odkrywca dostaje lekkiego szału, z desperacją ściganego (pokojowego) zwierzęcia robi obrót o 180° i... staje w cynicznej postawie wobec samego siebie. W ten sposób autor mści się... na niedoli intelektu. Drobnomieszczański charakter środowiska, różnorodne typy, pasorzytujące na naskórku cywilizacji, kobiety otaczające bohatera — wszystko to w oczach i w relacji scenicznej Winawera czyni wrażenie jaskini zbójców lub dzikich zwierząt, w której znalazł się nagi, niewinny człowiek. Proces przemiany, który w nim zachodzi, jest tu, oczywiście, ironicznym obrazem konfliktu wspomnianych dwóch kultur. Przyciśnięty do muru, uczony odnajduje w sobie wreszcie tyle popłatny instynkt samozachowawczy i sprawność wytrenowanego intelektu lokuje w chytrą sztukę osiągania realnych korzyści.

Winawer posiada ostry, niefałszowany dowcip, operuje wytrawną, często zamaszystą techniką w organizowaniu przebiegów scenicznych, i tę charakterystyczną — na modłę Shawa — swo-

bodę paradoksalnych zestawień, w której niemałą rolę odgrywa odrobina zblazowania i determinizmu.

Stanisław Miłaszewski.

Twórczość dramatopisarska Stanisława Miłaszewskiego nosi wybitne cechy krasomówstwa lirycznego. Autor „Don Kiszota" posiada poczucie scenicznego efektu i romantyczne gusty. Wyraża się to nietylko w predylekcji do bohaterskich tematów („Don Juan", „Don Kiszot", „Farys") lub w stylizowaniu romantyczno-ironicznych nastrojów („Bal w obłokach"), lecz w samej technice pisarskiej, w patetycznej brawurze wiersza, w okrągłości i deklamacyjności frazesu. Ten frazes, barwny i z prawdziwą sztuką rymotwórczą wypowiedziany, zdaje się być głównym celem literackim autora. Pisarz ten bowiem —jeżeli chodzi o dramat — jest raczej stylizatorem, niż konstruktorem, bardziej pochłania go kunsztowność, ornamentacyjność obrazu, niż jego tętno życiowe. Wynika to chyba z organicznej potrzeby życia wyobraźniowego, które odsuwa i zaciera kontur rzeczywistości. Miłaszewski poddaje się impulsom wyobraźni, widząc w nich główne impulsy istnienia.

Stosunek jego do rzeczywistości jest więc pośredni. Ogniwem, które go łączy z przebiegiem spraw i losów, jest legenda, podanie, mit— jako typ literatury pośredniej między indywidualną wizją a faktem. Uwydatnia się to szczególnie w „Farysie", najlepszej i najcharakterystyczniejszej sztuce Miłaszewskiego. Utwór ten ujawnia znamienny dla autora dualizm postawy wobec romantyzmu, który go jednocześnie porywa i odpycha.

Postać Farysa to właściwie owa legenda, w której Miłaszewski odnajduje uzasadnienie swego artystycznego stosunku do życia. Legendę tę stworzyła ongiś anonimowa opinja, a spotęgowały wizje Mickiewicza i Słowackiego. Miłaszewski przejmuje obraz bohatera z „Dumy o Wacławie Rzewuskim" Słowackiego, i nic prawie nie zmieniając w psychologji postaci, oprawia ją w sceny dramatyczne. Heroizm Farysa, jego rycersko-erotyczne konflikty, zestawienie egzotyzmu wschodniej egzystencji z egzotyzmem powstania 1830 r.—wszystko to, zgodnie z wersją literacką romantyzmu, odbite zostało w utworze Miłaszewskiego. W ten sposób Farys nietyle jest indywidualnym wizerunkiem dramatu ludzkiego, ile uczuciową afirmacją romantycznych wzru-

szeń i gestów. Satyryczny stosunek do obyczajowego tła epoki, do pasożytujących na emigracyjnej poezji Egeryj, wszelakiego gatunku Delfin, Idalij i innych erotycznych patronek bohaterów słowa i czynu — potwierdza tylko idealistyczny kult autora dla tych bohaterów.

Są to niewątpliwie ludzie z poematów, nie z życia lub wewnętrznego przeżycia. I w tem tkwi zasadniczy błąd czy powód, że postaci sceniczne są takie literackie, a istota akcji bardziej retoryczna, niż dramatyczna.

Doskonały wiersz, wzmocniony szczerością uczuciowego akcentu, w pewnej mierze okupuje jednostronność werbalistycznych wzruszeń czytelnika i... bohatera.

Adolf Nowaczyński.

Jeżeli chodzi o dramat historyczny, to poza debjutami Szpotańskiego i Goetla (o którym dalej), głównym reprezentantem tego gatunku jest A. Nowaczyński. W działalności dramatycznej tego pisarza należy rozróżnić dwie odrębne epoki: przedwojenną i powojenną. Dla literatury ważna jest pierwsza, kiedy pasja paradoksu oraz wspaniały impet satyryczny wypływał z konstruktywnej woli czy tęsknoty do twórczej indywidualizacji życia. W tym okresie podniecał się pisarz nietzscheańskim kultem siły, bodaj w djabelski charakter wcielonej, byle przeciwstawnej lilipuciej moralności, obyczajowości i jałowości drobnomieszczaństwa. Nazywał je Nowaczyński stadem kanibalów i kafrów nadwiślańskich. Z tego okresu datują się jego sztuki historyczne jak „Bóg wojny", „Samozwaniec", „Fryderyk Wielki". Rzeczy pozbawione były konstrukcji, rozbite na luźne obrazy, ale pulsował w nich namiętny afekt bujnej czy tylko wybujałej indywidualności na pysznem tle barwnej, kostjumowo traktowanej epoki.

Po wojnie — gwałtowny przewrót.

Za sprawą psychiczno-politycznej reakcji, w której przyczyny nie będę tu wchodził, pisarz odwraca się od siebie samego. Dawna buntownicza postawa, źródło twórczej pasji, znika bez śladu. Zostaje tylko zjadliwość, jeszcze bardziej rozsrożona, często zapieniona irracjonalną żądzą nienawiści, został gust do karykaturalnego stylizowania rzeczywistości i do werbalistycznego baroku. Jak wielu innych pisarzy, Nowaczyński poczuł się głęboko obrażony nowem życiem i zkolei zaczął innych obrażać.

W sztukach, które pisał w tym powojennym, niepodległościowym już okresie, całą prawie energję lokuje w rewizjonistyczny stosunek do życia. Rewizjonizm ten jednak nie jest tu środkiem, lecz celem. Nowaczyńskiemu nie chodzi o demaskowanie współczesnych czy dawnych form istnienia dla wymodelowania nowej twórczej maski życia, jak to miało miejsce w farysowskiej epoce Młodej Polski. Motorem tej akcji wydaje się sam pasjonujący efekt pomniejszania, „czysta forma" dekonstrukcji.

Zresztą... zamiast tu uogólniać i ogólnikowo wnioskować, postaram się dla przykładu omówić najlepszą z pośród ostatnich sztuk tego dramaturga, mianowicie „Wiosnę w cichym zakątku".

Jak i inne utwory teatralne Nowaczyńskiego i ta sztuka nie jest jednolitą całością, ale rewją ustawionych obok siebie obrazów, pozbawionych grzbietu idei przewodniej. Nie znaczy to, oczywiście, aby rzecz nie manifestowała tendencji autora. Chodziło o wyszydzenie rewolucyjnych aspiracyj drobnomieszczaństwa, pojętego jako element psychiczny. Oto zawiał w Europie wicher polityczny na miarę orlich lotów a napotkał w społeczeństwie „krakauerów"' z r. 1848—skrzydełka kur i kogutów.

Taki dziejowy popłoch w kurniku. I należy przyznać, że kurnik został odrobiony soczyście, plastycznie, z zamiłowaniem; ale za to ten wicher...

Właśnie ze stanowiska humoru najważniejszą sprawą miał być ów wicher, potężna prawda czy bodaj sugestja rozruchu politycznego — jako podstawowy czynnik kontrastu w obliczu zaaferowanego drobiazgu ludzkiego. Niestety, tego kontrastu w sztuce niema, bo niema żadnego wichru, któryby uzasadniał satyrę klęski, albo zgoła dziecinną zabawę w bunt — starych i młodych niedołęgów. Mali ludzie, małe sugestje, mali wrogowie. W sumie: nie humor akcji, ale miejscami pikantne, miejscami dobroduszne inwektywy humorystyczne, zogniskowane w poszczególnych osobach i sytuacjach.

Cała tragifarsa dziejowa wygrana została na jednej strunie namiętnego pomniejszenia wyobrażeń o rzeczywistości i samej rzeczywistości. Autor wydobywa efekty komiczne jedynie za pomocą postępowej degradacji moralnej przeciwników. I „rewolucjoniści" krakowscy, i zaborcy austrjaccy wzajemnie prześcigają się w farsowości psychicznej i śmieszności poczynań. Jest

to więc — z woli autora — licytacja in minus, której rezultatem: czasem zręczna, czasem nużąca groteska płaszczyzny danego środowiska a nie jego głębin.

A przecie — artystycznie rzecz biorąc, komedjowy styl pomysłu wygląda ambitnie: w społeczności, wyprutej z bohaterów i wielkości, w gnieździe drobnoustrojów, niezdolnych do życia, częściowo zaasekurowanych fikcją marzenia o „dniu zapłaty", częściowo gnijących w najpodlejszym serwiliźmie—gdy oto zjawia się historyczna okazja sądu nad gnębicielami — zamiast życia występuje błazeńska teatralizacja kawiarnianych pogróżek. Akty tej parodji przyrządzone są naogół ze znawstwem rzeczy, rozpięte na efektownem wyczuciu różnorodności typków głupawo-naiwnej cnoty i bezczelnej podłoty (po tej i tamtej stronie „barykady") — z tą jednak, zaznaczoną już, jednostronnością psychologicznego widzenia, która daje siłę w złośliwem demaskowaniu drobnych śmieszności, ale jest bezsilna w wywiązywaniu humoru z całokształtu zdarzeń. W istocie, w tych wszystkich pokazach komicznych, w tem „małpiem" czy krzywem zwierciadle krakowskiego patrjotyzmu z r. 1848 brak właśnie owego „wiosennego" tchnienia „narodów", którego komedjową korelacją miał być, według autora, narodek krakowski, parodja narodu.

Cały pierwszy akt jest przydługą ekspozycją. Autor przedstawia swoje persony dramatyczne, różniczkując całe towarzystwo w „typologicznej" skali — od emfatycznych uniesień aktora Thomain'a, dla którego ruchawka polityczna jest polem może i nieświadomego teatralnego popisu, poprzez groteskową zadzierzystość patrjotyczną profesora Spiessbürgera, papy Louis, bankiera Bochenka, hrabiowskiego „kompromisslera", kawalerstwo Rosenstoffa, kończąc na szubrawej służalczości Gaudentego, senatora i prezesa. Prezentacja odbywa się w kawiarni maman Liedermayer, volapükowej patrjotki. Akt kończy się maskaradą marszu akademików.

Akt drugi, kulminacyjny, jest jednocześnie likwidacyjny, jako retoryczna krotochwila walki między Polakami o ideę powstania. Scena jest mieszaniną melodramatycznych okrzyków i teatralnych tricków, ciągnie się długo i dezorjentuje brakiem wyrazu. Akt trzeci, dziejący się w kancelarji starosty, finalizuje ten zielony karnawał burszowsko-mieszczańskich animuszów —

w rozbijaniu okien i demolowaniu urzędu austrjackiego, ku przerażonemu zdumieniu „delegacji narodu"; akt czwarty nic nowego nie wnosi, poza komiczną sceną składania „ślubów małżeńskich" przez pobratymca, czecha Niedostala, przedstawionego tutaj w charakterze sympatycznego głupka. Wyrekuzowany przez córeczki, Czech mięknie z nagłego przypływu uczuć wobec obfitego łona maman Liedermayer.

Nie mam zwyczaju szantażować aluzjami politycznemi czyjejkolwiek pracy literackiej. Zdumieć musi jednak — ze stanowiska psychologicznego — że autor ten, ongiś — jak się rzekło— brawurowy pogromca małomieszczaństwa, ale dziś zajadły wódz małomieszczańskiego nacjonalizmu, z taką swawolną beztroską i brakiem jakiejkolwiek postawy intelektualnej redukuje tragiczne skądinąd momenty dawnej Polski do roli wodewilu. Czyżby ta kastracja historji do pociesznej anegdoty była dowodem braku kontaktu z historją? Przeczą temu energiczne kreacje „Dymitra", „Fryderyka" i in. Może zresztą autorowi chodziło o demonstracje infantylizmu rewolucyjnego, o symboliczny obraz naiwności insurekcyjnej? Tak czy inaczej — teren krakowski — jedyny „kawałek wolniejszej ojczyzny" w obliczu największego w Europie XIX w. pesymizmu (upadek „wiosny ludów" był przecie wstrząsającem bankructwem marzycielskiego liberalizmu), w ujęciu Nowaczyńskiego stał się żałosną operetką deklamatorów, idjotów, półidjotów lub skończonych szubrawców. Pomimo wielką mnogość rozweselających momentów, spektakl nie jest wesoły. Czuje się tu jakieś zasadnicze nieporozumienie moralne w literackim stosunku do tematu.

„Wiosna narodów" nie dotarła do „cichego zakątka"; stąd satyra na „cichy zakątek", ze stanowiska historycznego, całkowicie chybiła celu.

Ferdynand Goetel.

Dramat historyczny Ferdynanda Goetla, „Samuel Zborowski", jak wszystkie pierwsze próby przenoszenia wyobrażeń powieściowych na scenę, wyrósł raczej z koncepcji psychologicznej, niż dramatycznej. To, co w powieści uzasadnione jest analizą opisową, to w dramacie musi być wyrażone w działaniu, i to właśnie działanie, a więc walka ze światem otaczającym, staje się jedynym środkiem osiągania efektu teatralnego.

Pierwsze kroki sceniczne, szczególnie autora, posiadającego

wybitny talent narratorski, nacechowane są charakterystyczną niecierpliwością w realizowaniu idei. Zamiast bowiem iść ku niej drogą organizowania intrygi, stopniowego wciągania w jej koło ludzi i spraw, które usprawiedliwiałyby postawę bohatera, autor odrazu wskakuje w duszę swego bohatera i tam ogniskuje teren akcji.

Stajemy się wtedy świadkami dramatu wewnętrznego, nie wiedząc, jakie okoliczności zewnętrzne uzasadniły jego byt. Autor wskazuje na przypadek; na przypadku jednak nie można oprzeć działania, chyba że przypadek ów leży na linji przeznaczeń bohatera, a wtedy staje się jednym z przejawów tego przeznaczenia.

Ale przyjrzyjmy się przebiegowi zdarzeń. Zborowski zabija właśnie przypadkiem Wapowskiego, przygodnego rozjemcę w zwadzie z Tenczyńskim. Zbrodnia ta staje się odrazu krwawem piętnem losu Samuela. Skazany na banicję, uchodzi na Zaporoże, zostaje hetmanem kozackim, krwawiąc tęsknotą ku ukochanej kobiecie i Polsce. Może i w tem być dramat, dramat człowieka pełnego bujnych żądz, żywiołowych soków i woli życia, którego jedna zbrodnia złamała na zawsze. W istocie straszną jest kara całego życia za jeden niechciany czyn. Tak, ale wtedy należałoby zademonstrować scenicznie te wielkie choć utajone możliwości, tę twórczą zdolność czynu, tę konieczność bytu, tę w i e l k o ś ć w e w n ę t r z n ą, która została zwichnięta przypadkiem. I wtedy przypadek (popełnione zabójstwo) stałby się jednym z przejawów samego przeznaczenia. Mielibyśmy do czynienia z klasycznym motywem zmagań człowieka z ludźmi,woli indywidualnej ze zbiorową, praw jednostki z prawem Boga i zorganizowanej gromady.

Tego jednak Goetel nie wydobył w zapasach Samuela z losem. Nieszczęście bohatera jest samotne, odcięte od świata, choć przecie poszczególne sceny posiadają dużo świeżego piękna, ale piękna lirycznego, nie dramatycznego.

Punktem wyjścia w stawianiu psychiki Zborowskiego była koncepcja postaci żyjącej — poza życiem. Odsunięty brutalnym odruchem własnego nieopanowania od żądzy panowania w ojczyźnie, od udziału w jej wspaniałym rozwoju, odcięty niemal od własnych sił, które trwoni — czuje to — w warcholskiej, sierocej doli bezpańskiego rycerza stepów, zamiast być Achilleso-

wym mieczem w rękach Batorego, Samuel męczy się, moc jego więdnie. W tym stanie on, stworzony na bohatera, staje się ofiarą nędznych intryg braci, którymi gardzi. Los jego jest wzruszający, ale nie tragiczny. Samuel nie przekonał nas aktami swojej woli, że mógłby żyć ponad to życie, jakie mu zesłał przypadek.

Trzeba tu było jednak sugestywnej siły urodzonego artysty, jakim pomimo wszystkich braków dramaturgicznych okazał się Goetel, abyśmy uwierzyli, że wina Zborowskiego jest niewspółmierna do jego niewyzyskanych wartości, że większą krzywdą jest banicja i śmierć na katowskim pieńku, niż śmierć zadana Wapowskiemu, że słowem tragedja Samuela jest tragedją plemiennych namiętności, ginących od swego nadmiaru.

Tak, ten rezultat artystyczny został osiągnięty.

Jesteśmy pod urokiem piękności tego dramatycznego motywu. Autor ujawnił przedewszystkiem świetny instynkt historyczny, przenosząc nas w niefałszowany krąg ducha — języka i psychologji szlacheckiej. Język ten brzmi lapidarnym rytmem ówczesnych dziejowych zajść, nacechowany jest energiczną wymową ludzi, których słowa nic nie dzieli od czynów. Poszczególne sceny uderzają siłą wyrazu, czasem głębokim poetyckim blaskiem.

Już pierwsza scena zabójstwa porywa doskonałą ekonomją środków, pełna natężonych dramatycznych skrótów. Obraz pochodu na Moskwę — to subtelnie odrobiona płaskorzeźba, realistyczny fragment mitu wojennego na tle okrutnego żywiołu wroga i przyrody. Scena miłosna z Gryzeldą — mocno związana z widmem niechybnego niebezpieczeństwa, bardzo piękna scena więzienna, pełna jęku, trwogi i żalu człowieka, niosącego śmierć w myśli, a tak straszliwie pragnącego żyć. Wreszcie ostatni obraz — „Sejm w Warszawie" — gdzie autor ujawnił może najsilniej swoje niewątpliwe zdolności dramatyczne, a gdzie napięcie rozdarcia między władcą a deputatami utrzymane jest na poziomie grozy i kataklizmu państwowego. Wystąpienie Batorego rozwiązuje sprawę w sposób prosty i dynamiczny. Nagromadzonym wybuchom pyszniącego się warcholstwa przeciwstawia zwierciadło zimnej prawdy, w której pycha odbija się jako małość, a namiętności „obywatelskie" jako zawiści.

WSPÓŁCZESNA LITERATURA POLSKA W SZKOLE.

Na zakończenie tej książki, jako ogólnikowego obrazu najnowszej literatury polskiej, pragnę poruszyć jeszcze jedno zagadnienie. Chodzi mi o sprawę nauczania polskiej literatury współczesnej w szkołach średnich i wyższych. Na szczęście propagować tej sprawy niema już dziś potrzeby. Wszyscy rozumieją jej wagę. Nowy program języka polskiego, przygotowany przez Min. W. R. i O. P. nietylko w szerokim zakresie uwzględnia ten problem, ale zdaje się, że wogóle z tego problemu powstał. Natężona i błyskawiczna przemiana form czasów naszych przenika do wszystkich dziedzin życia. Dlaczegóżby miała oszczędzić olbrzymi teren wychowania i nauczania, ominąć życie młodzieży? Czy dlatego, że jest ona najbardziej czułym i chłonnym elementem społecznym?

Paradoksalność takiego ujęcia doniedawna graniczyła z obłudą. Gdy chodziło o młodzież, każdy miał usta pełne troski, ale troski często akademickiej. Mówiło się o świętych obowiązkach przygotowania tej młodzieży do życia, ale w praktyce odsuwano ją od wszelkich przejawów tętniącej dokoła rzeczywistości. Zamykano oczy na ów „drobny" fakt, że rzeczywistość ta bije w niej samej silnem, choć nieświadomem źródłem. Pojęcie młodości stawało się abstrakcją. Ale czyż można, oszukując siebie, oszukać życie? Młodzież na swój sposób nawiązywała kontakt z życiem i czerpała wiedzę z jego wielorakich umysłowych i fizycznych zdarzeń, ale już poza szkołą, bez kierunku, wyboru i tak bardzo reklamowanej opieki pedagogów. Egzystencję duchową tego dorastającego społeczeństwa, które odurzano frazesami, że ono jest

podwaliną przyszłości, że ma tworzyć nowe życie — pozostawiano na pastwę dezorjentacji i demoralizującego rozdwojenia. Literatura w szkole to była historja, często werbalistyczny, ciężki przymus pamięciowy; literatura poza szkołą — to było życie. Uczniowie w żaden sposób nie mogli pogodzić tych dwóch światów, które, mimo iż jedną objęte nazwą — były całkiem sprzeczne.

Nie chcę jednak nazbyt upraszczać zagadnienia. Literatura w szkole jest jedną z najzawilszych kwestyj dydaktycznych.

Systematyczna nauka, t. zw. historja literatury, zaczyna się w czasie, kiedy młodzież odczuwa rozkosz rozkwitającej wyobraźni. Owocem tych przeżyć jest naturalne i natychmiastowe pragnienie transpozycji literackiej na życie realne, cudowny okres oddawania się książce, pierwsza, że się tak wyrażę, „przymiarka" marzeń do nieznanej rzeczywistości. W tej to właśnie epoce dotychczasowy program nauki zwracał pęd młodości ku patrjarchom literatury, ażeby w ich zmarszczkach i siwiźnie uczyła się piękności i mądrości życia. Oczywiście, wyjątkowy nauczyciel zawsze rozpali wyjątkowego ucznia do starożytności pisarskiej, ale ogół...

Ogół młodzieży pierwsze łaknienia duchowe uwięzi w tępej nudzie, historja literatury zadręczy świeżą i bezpośrednią wolę potwierdzania własnych tęsknot w cudzem twórczem życiu. Nie znaczy to jednak, by te smętne refleksje na temat gaszenia wrażliwości wyobraźniowej historją literatury godziły krytym sztychem w wartość ścisłej myśli, którą nauka nad dziejami literatury rozwija. Wiadomo zresztą, że nigdzie ta ścisłość i logika myśli nie narzuca się z taką koniecznością, jak właśnie w sferze fantazji. Minęły czasy, kiedy się wyobraźnię młodzieńczą i jej funkcje traktowało jak przemijającą chorobę, jak „miłe dla oka" promieniowanie tęczowych kolorów z jakiegoś nieodpowiedzialnego kłębka duchowego, i przechodziło ceremonjalnie do spraw „życiowych", to zn. zużytych, przeważnie płaskich i banalnych.

Chodzi o co innego. O właściwe rozumienie, o smakowanie omszałych form, o zdolność wcielania się w te formy, słowem — o aktualność zainteresowań wobec przeszłości, bez czego niema mowy o jakiejkolwiek twórczej nauce.

Historja literatury, jak każda inna historja — jest systemem

dziejowych zmian życia, ewolucją jego form. Zaabsorbowana produkcją literacką ostatniej doby, młodzież musi czynić nieprawdopodobne (na skrystalizowaną dojrzałość obliczone) skoki duchowe, żeby się znaleźć na pierwszych stopniach tych form — o ile w tej przeszłości nie odszuka analogji z własną dzisiejszością, o ile ta przeszłość nie stanie się jedną z bujnych wizyj młodzieńczej teraźniejszości.

Należałoby więc w pierwszym rzędzie wybrać i mocno ubić dla tej młodzieży grunt lektury współczesnej, jeżeli ma ona być formalnym i treściowym portem odbicia w daleką przeszłość. Poczynając od Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza, poprzez Reymonta, Sieroszewskiego, Orkana, Kasprowicza, Struga, Wyspiańskiego, Staffa i dalej w głąb naszych czasów wśród dzieł Nałkowskiej, Dąbrowskiej, Kadena, Morcinka, Goetla, Kossowskiego, Kossak - Szczuckiej, Lechonia, Tuwima, Wierzyńskiego, Lieberta i in., dokonywać selekcji, powoli wżywać młodych w ducha nowoczesnych pojęć, malowideł i form, uzbrajać w świadomość wielopłaszczyznowej, skomplikowanej kultury, której powietrzem oddychają w domu, szkole i koleżeństwie.

W ten sposób wykształca się zmysł porównawczy i poczucie krytycyzmu — pierwsze kroki samodzielności, — gdy przyjdzie moment odsłonięcia pierwocin piśmiennictwa. Ileż wtedy radości odnajdywania pokrewieństw zdobytej wiedzy i doznanych wzruszeń w dawnej literaturze, ile zmysłowego niemal triumfu w ustaleniu analogji między teorją i praktyką dawnego życia a najnowszemi prądami i przeżyciami. Jest to chyba najpłodniejszy sposób budowania tradycji przez rozpoznawanie istoty przeszłości w objawach wspomnianej już nowoczesności — na użytek dalszego ciągu pracy.

Początki każdego przedmiotu nauczania równie są tajemnicze, jak i jego ostateczne możliwości. Obnażając przypuszczalną genezę zjawisk literackich — wkraczamy w tajemniczą strefę pierwszych mocowań się z bezkształtną bryłą, pod której surową powierzchnią kryją się właściwie wszystkie subtelne zawiłości czasów przyszłych. Jakże w tych warunkach zupełnej bezbronności, gołemi rękoma brać się do badań nad dawnemi tworami i nic nie uronić z ich wartości? Od strony językowego formalizmu — czy treściowego merytoryzmu? Rzecz prosta, że je-

dynie przez opanowanie całego organizmu dzieła, przez odczucie proporcji między treścią a formą. Ale taki stosunek do dziedzictwa Rejów, Kochanowskich, Potockich, Krasickich wymaga już pewnego wyrobienia estetycznego i orjentacji w mechanizmie dzieł literackich, umiejętności rozpoznawania złożonych elementów oblicza społecznego w pozornie prostym wyrazie utworu. Jak jednak zdobyć to wyrobienie, na jakiej drodze zaznawać intuicyjnych i rozumowych doświadczeń, żeby nie dać się wciągnąć w głąb przeszłości, ale właśnie tę przeszłość, niby drogocenny łup, na brzeg własnego życia wyciągnąć?

Jedynie i tylko przez pogłębione współżycie z literaturą współczesną, będącą wyrazem najbliższych, choć może nieświadomych, potrzeb duchowych młodości. Forma tej literatury — synteza atmosfery narodowo-społecznej, którą młodzież i tak przecie bezwiednie wchłania — sprawia, że dorastające pokolenie szybciej trawi paliwo twórcze tych dzieł i powoduje rozrost skali poznawczej, a przez tę skalę — i rozrost życia.

Natura i kultura.

Wszystkie nakazy czy wskazówki idealnej pedagogji szkolnej możnaby streścić w maksymie: harmonijne związanie natury z kulturą. Niesprzeciwianie się naturalnym popędom jednostki czy zbiorowości z jednoczesnem nakładaniem na nie obowiązku przeżycia technicznych i umysłowych zdobyczy cywilizacji. Słowem — przepuszczanie natury przez taki tygiel kultury, któraby rozwinęła jej najlepsze, najbardziej twórcze pierwiastki,

Rzecz jasna, że najtrudniejszą sprawą jest spreparowanie owego tygla, t. zn. utrzymanie równowagi między organicznym dobytkiem a osiągniętym nabytkiem: odnalezienie formuły idealnej proporcji między tem, co się psychicznie zastało, a tem, co się przez naukę powinno dać. Nadużycie jednego z tych czynników odbija się na wartości drugiego. Wtedy to zazwyczaj powstaje popłoch w rozprawach nad metodą wychowania i nauczania, wszelakiego rodzaju alarmy, rewizje i nowatorstwa w układaniu kanonów dydaktyki. Na pierwszy plan wysuwa się zazwyczaj takie mniej więcej zagadnienie: czy nauczanie ma być podporządkowane cechom naturalnym, czy też cechy te należy nagiąć do wymogów nauki. Jałowość takiego punktu wyjścia

uderza w oczy. Boć przecież i dane naturalne, i dane kulturalne mają jeden cel: służyć człowiekowi. Tak jest. To bowiem, co się nazywa naturą ucznia, przeważnie jeszcze jest zbitą bryłą indywidualności, kompleksem do rozwiązania; podobnie zresztą i owa kultura, którą ma się go odżywiać, jest równie zbitym kompleksem, który nauka rozwiązuje na higjeniczne i strawne wiadomości. I jedno i drugie rozwiązuje się dla dobra, dla rozwoju, dla wykształcenia człowieka, świadomego własnej wartości w stosunku do zadań życiowych.

Wszystko tedy, co się robi w życiu, że użyję raz jeszcze tego truizmu, robi się dla człowieka: jednostkowego i zbiorowego, współczesnego i przyszłego, dla jego praktycznych czy umysłowych korzyści. Nauczyciel - wychowawca gospodaruje nietylko w obrębie materjału nauczania, ale i w obrębie duszy swoich wychowanków. Uczyć ma więc nietylko elementów wiedzy, ale i wydobywać najaw elementy psychiki uczniowskiej, uświadamiać tych uczniów o ich własnej duszy.

Nauka polskiego wobec innych nauk

Największą w tej dziedzinie pracę i największą jej odpowiedzialność przed własnem sumieniem i społecznością ponoszą niewątpliwie humaniści, a pośród nich najbardziej — nauczyciele poloniści.

Nie przemawia w tych słowach żaden patrjotyzm „przedmiotowy", ani chęć podniesienia wagi własnej specjalności kosztem innych. Ale bliższe wejrzenie w sprawę powinno potwierdzić słuszność powyższego mniemania.

Nauczyciel polskiego nietylko uczy języka, ale i tego, co język wyraża, i tego, z czego on wyrósł. Ucząc więc języka — uczy olbrzymiej ilościowo i jakościowo treści, w której zawarte zostało i życie kultury narodowej i kultura najprzeróżniejszych przeżyć. Cokolwiek miałyby do powiedzenia w tej sprawie nauki przyrodnicze, a szczególnie modny dziś kult techniki, trudno byłoby znaleźć argumenty dla oddzielenia mowy od życia. A już chyba najmniej dla mowy pięknej, w której przychodzą do głosu najsilniejsze i najgłębsze akcenty życia. Język, w tem ogólnem ujęciu, jest nietylko w y r a z e m i s t n i e n i a, a l e i r e a k c j ą n a i s t n i e n i e, oraz jedynym orga-

nem, skupiającym wszystkie myślowe, ogólnokształcące wyniki pracy ludzkiej we wszystkich dziedzinach.

Protest przeciwko werbalizmowi i gramatyczno-filologicznej uprawie języka, protest słuszny i energiczny, rozszerza skostniały dotąd zakres nauki polskiego na całą przestrzeń duchowej cywilizacji. Literatura, jako przedmiot szkolny, stanowi albo raczej stanowić powinna wiedzę o rzeczywistości polskiej, zamkniętej w ramy piękna. Samo piękno w tym przypadku przestaje być mistycznym hieroglifem dla wtajemniczonych, a staje się syntezą czynników konstrukcji, wyrazem stosunku treści do formy. I analiza budowy utworu literackiego, poza analizą jego treści, tak samo wyrabia i pobudza zmysł organizatorski, jak architektura gmachu, czy ustrój społeczeństwa. Nauczyciel więc niejednokrotnie będzie odstępował od nauczania samego tylko treściowego wnętrza utworu, ale na jego marginesie uczył życia, z którego utwór wziął przypuszczalny początek, z którem jest w związku, które odbija, z którem wojuje, lub które przetwarza na nową modłę. Technika nauczania języka polskiego powinna być tedy raczej punktem wyjścia (ale punktem solidnie i ściśle ugruntowanym) do poznania możliwie najszerszych objawów życiowych, do orjentacji w ich ciągłości, analogji i wreszcie w ich istotnej lub pozornej sprzeczności. Poprzez artystyczne wartości dzieł rozmaitych epok i stylów wytwarza się dziejowy stosunek do narodowego bytu, którego przemiany odbijają się na treści i formie danego utworu. W ten sposób indywidualność zjawiska literackiego lub autora prowadzi do zrozumienia powszechności i zbiorowości egzystencji. Poprzez najbardziej osobistą myśl — do ogólnej idei; poprzez uczucie lub pogląd na świat — do potrzeb i konieczności społecznych.

Rzecz jasna, że wywodami temi nie kieruje tradycyjna tendencja do minionego dyletantyzmu w metodzie nauczania, kiedy literatura była tylko „kościołem narodowych pamiątek" i pretekstem do patrjotycznego kaznodziejstwa. Żyjemy w okresie realizmu i realizacji narodowych, moralnych i politycznych dóbr, w okresie specjalizacji i ostrego różnicowania dziedzin życia i wiedzy. W szkole jednak, której charakter jest ogólnokształcący, musimy dawać ogólne podstawy. Umiejętność i konkretność tego „ogólnego" podania jest też swego rodzaju specjalizacją, bowiem nauczyciel musi skupić w trafnym i konkret-

nym wyborze te wszystkie rozgałęzienia i rozdrobnienia, którym podlega polonistyka już na uniwersytecie, a więc stworzyć syntetyczny obraz wszystkich elementów literackiego słowa. I częstokroć ten nauczyciel literatury jest jedynym fundatorem podstaw, jedynym organizatorem obejmującej całość syntezy, nawet dla przyszłych studentów polonistyki, wziętych odrazu w tryby wspomnianej specjalizacji epok czy działów. Musi tedy być potrosze i a r t y s t ą w odczuwaniu, i k r y t y k i e m literackim w ocenie, i f i l o z o f e m w analizie, i j ę z y k o z n a w c ą, i p s y c h o l o g i e m i wogóle uniwersalnym znawcą wszystkich treściowych i formalnych, jawnych i ukrytych wartości, któremi proza i poezja narzuca się nieograniczonej ciekawości młodzieńczej.

I jeżeli się takiego idealnego specjalisty „od wszystkiego" nie znajdzie, nie przestaje być faktem, że w samej naturze jego działalności naukowej leży potrzeba tych uniwersalnych wiadomości i uzdolnień.

Polonistyka na uniwersytecie.

To samo można powiedzieć o studjach uniwersyteckich, na których kształci się młodzież i wykształca nauczyciel-polonista. Studja te kontynuują na wyższym poziomie, ale w tym samym duchu, naukę literatury, uprawianą w gimnazjach. Historja i filologja odrzucają na margines literacką współczesność, hodują kult dystansu, który jest zazwyczaj kultem ułatwień w stosunku do komplikacyj nowych treści i nowych form bieżącego piśmiennictwa — w rezultacie — unikaniem niebezpieczeństw artystycznej bezpośredniości. Zapewne, trudno w obliczu współczesnej twórczości ugruntować metodyczny aparat naukowych badań i niewzruszone stanowisko krytyczne. Ale są to naogół trudności techniczne. Argumentem trudności ujęcia nie można się uchylać od silniejszego ponad wszystko argumentu k o n i e c z n o ś c i ż y c i o w y c h, które narzuca współczesność. Polonista powinien p r z e d e w s z y s t k i e m poznać literaturę swojej epoki, a później dopiero — z tego współczesnego stanowiska — kształtować swój stosunek do przeszłości.

Nie trwóżmy się własnych błędów, możliwych pomyłek, czy niedość przyczynkowych sposobów w analizie nowego piś-

miennictwa. Omyłki i braki są rzeczą ludzką, zresztą tyle się ich jeszcze popełnia wobec pisarzy dawnych, których twórczość jest już skończona i zdawałoby się ostatecznie zinwentaryzowana w rejestrach tylu już historycznych dociekań... Twórczość ich ciągle jest narażona na to, że żywy człowiek znajdzie w nich jeszcze jakiś nowy objaw życia...

Jeżeli mówię o tych sprawach, wskazując na potrzebę powołania katedry literatury współczesnej na naszych uniwersytetach, to daję jedynie wyraz potrzebie, jaką dotkliwie odczuwa młodzież, studjująca polonistykę, no i — rzecz prosta — przyszli nauczyciele-poloniści.

Trudności osobowe
i merytoryczne.

Albowiem nowy program Ministerstwa Oświaty, likwidujący radykalnie dotychczasowy system nauczania języka polskiego na rzecz uwspółcześnienia wiedzy literackiej w szkołach — domaga się niewątpliwie i w pierwszym rzędzie nowego typu nauczyciela. I w istocie, jeżeli ów program wywoła pewną rewolucję, to jedynie w szeregach nauczycielskich. Dla młodzieży stanie się ewolucyjną formą tendencyj rozwojowych, naturalnem ujściem napięć wewnętrznych; dla wielu natomiast polonistów będzie poprostu dramatycznem przejściem — intelektualnem, dydaktycznem i nawet moralnem.

W wielu bowiem wypadkach przyczyną tego będzie nietylko brak wszelkiego stosunku do współczesności, często całkiem prymitywna nieznajomość nowej literatury polskiej, ale nadto trwoga przed koniecznością zmiany zasadniczego i „rutynowanego" poglądu na świat...

A przecie wprowadzenie nowego programu języka polskiego zależy prawie całkowicie od nauczyciela. Nie od programu, choćby najrozumniej i najstaranniej opracowanego, ale właśnie od indywidualności uczącego.

Licząc się z taką indywidualnością, pragnę tu w kilku słowach naszkicować pogląd na ewentualną metodę pracy nad literaturą współczesną w wyższych klasach szkół średnich ogólnokształcących.

Zaraz na wstępie muszę zaznaczyć, że w istocie nie jest to sprawa łatwa. Podstawowa trudność polega na wyborze mater-

jału. Pomimo całego liberalizmu w stosunku do intelektualnych głodów młodzieży, nie należy zapominać, rzecz prosta, o jej poziomie i zdolności duchowego odbioru. Literatura współczesna, wybitnie przełomowa i w większości wypadków typowo nowatorska, pisana jest dla dorosłego społeczeństwa. Książek, któreby uwzględniały poziom młodzieży, naprawdę jest niewiele. Z utworów najlepszych pisarzy dzisiejszych — bądźmy szczerzy — ledwo kilkanaście będzie można z czystem sumieniem polecić do użytku szkolnego. Reszta wymagałaby dojrzałości wewnętrznej i znacznej kultury literackiej. Są to bowiem, jak zaznaczyłem, dzieła o charakterze bojowym, treściowo i formalnie nazbyt skomplikowane, czy nazbyt radykalne w nowoczesnym wyrazie artystycznym, aby je brać na warsztat pracy bez odpowiedniego społecznego i estetycznego wyrobienia audytorjum.

Ale, oczywiście, i te trudności nie mogą powstrzymać od wdrażania młodzieży w ducha współczesności literackiej, nakładają tylko spotęgowaną odpowiedzialność na nauczyciela i pobudzają do troskliwego obmyślenia metody pracy.

Taką metodą, i b. prostą, wydaje mi się stosowanie ewolucyjnego punktu widzenia w rozpatrywaniu współczesnych zjawisk. Literatura współczesna, mimo całej odrębności, posiada wszak swoje genetyczne wyjście w niedawnej przeszłości, i łączność tę należy ustalić.

Ponieważ zasadniczym motywem współczesności jest — jak to w książce usiłowałem udowodnić — nowy realizm, psychologiczny i opisowy, należałoby tedy przygotować grunt do współczesności przez ujawnienie pewnej analogji w sposobie ujęcia tematów i traktowania form artystycznych z epoką pozytywizmu i moderniznu.

Mając w myśli tę analogję, podam tu krótki plan pracy na temat literatury współczesnej z jednoczesnem zaznaczeniem ważniejszych do omówienia zagadnień.

Plan ten przeznaczony jest dla liceum humanistycznego, aczkolwiek zagadnienie literatury współczesnej staje się zasadniczo aktualne już w gimnazjum

Pozatem spis zaproponowanych do opracowania utworów dotyczy nietylko analizy literackiej w szkole, lecz i lektury domowej. Rzeczą nauczyciela będzie dokonać wyboru i klasyfikacji dzieł.

Jeżeli chodzi o lekturę domową, byłoby pożądane, aby nauczyciel przynajmniej dwie godziny na miesiąc poświęcił na ideowe i artystyczne wyjaśnienie tej t. zw. nieobowiązującej lektury, która stanowi znacznie rozleglejszy materjał, niż obowiązująca, i która z tego powodu wymagałaby kontroli i wskazówek specjalisty-pedagoga.

W miarę zacieśnienia stosunku między młodzieżą a literaturą współczesną narzuci się konieczność pewnego stopniowania trudności w opanowaniu utworów.

Niełatwo jest zgóry określić, od jakiego rodzaju utworów należy zaczynać i na jakich kończyć, np. czy zaczynać od historycznych, następnie omówić społeczne. a na końcu psychologiczne powieści. Zależy to, rzecz prosta, od poziomu dzieł. Najprostszy pozornie temat może być trudno ujęty, i naodwrót. W każdym razie należałoby cały materjał podzielić na wspomniane grupy rodzajowe, zwłaszcza gdy chodzi o prozę, aby dane zagadnienie zostało możliwie wszechstronnie oświetlone.

Gdyby jednak np. w powieści o podłożu społecznem uczniowie zainteresowali się żywiej jakimś problematem psychologicznym, należałoby wyzyskać to zainteresowanie i przejść od grupy utworów o charakterze społecznym do psychologicznych, i odwrotnie; zainteresowanie do zagadnień społecznych możnaby obudzić wtedy na podstawie innej książki.

Przechodzę do planu zajęć:

Epoka realizmu.

Gruntowanie się formy powieściowej w związku z demokratyzacją i upowszednieniem życia społecznego, zmiana kultu osobowości na rzecz kultu zbiorowości. Tendencje pozytywistyczne dźwigają na poziom zainteresowań i dyskusji szereg żywotnych zagadnień z życia warstw, dziedzin i płaszczyzn społecznych. Hasła pracy organicznej, problem niedoli, pracy i kultury ludu, kobiet, Żydów. Rozwój mieszczaństwa i element codzienności. Tendencyjność i programowość w literaturze.

Zwrócić uwagę na radykalny demokratyzm T. T. Jeża w obrazach życia chłopskiego i Zacharyasiewicza w charakterystyce mieszczaństwa.

Omówić działalność literacką Orzeszkowej. Programowość i postawa społeczna. Sprawa kobieca (Pan Graba, Marta) i świat żydowski (Meir Ezefowicz). Nawrót do tradycji szlacheckiej w obrębie wzajemnego stosunku dworu i wsi (Nad Niemnem). Epicki charakter powieści.

Bolesław Prus.

Nowy świat zjawisk, dziedzin i ludzi. „Placówka". Realizm duszy i środowiska chłopskiego. Stosunek chłopa do rodziny, wsi, dworu, plebanji i kolonizacji, kontrast między dworem a zagrodą.

„Lalka" i obraz życia wielkomiejskiego (urbanizm). Warstwy społeczne, ich przedstawiciele i wzajemny do siebie stosunek. Intryga miłosna, jako czynnik konstrukcyjny. Organizatorski i destrukcyjny wpływ miłości w życiu Wokulskiego. Motywy romantyczne jako echo tradycji. Galerja nowych typów i nowych dziedzin życia. Braki kompozycji.

„Faraon". Realizm historyczny i koloryt lokalny. Omówić zagadnienie: walka Ramzesa z kapłanami, jako walka bezpośredniości życiowej z doktryną, jako walka bezinteresownego romantyzmu jednostki z moralną i materjalną interesownością kasty, jako walka młodości ze starością.

Zwrócić uwagę na obraz i mechanizm życia państwowego, na współbrzmienia i rozdźwięki czynników w skład jego wchodzących. Jednolitość kompozycji.

Henryk Sienkiewicz.

Wyjaśnić moment psychologiczny nawrotu ku przeszłości. Obrazy przeszłości i współczesności. „Trylogja", jej znaczenie artystyczne i narodowo-wychowawcze. Żywioł dramatyczny eposu szlacheckiego. Technika. Zależności intrygi miłosnej od burzy dziejowej. Historyczna i artystyczna prawda epoki i jej bohaterów. Styl. Wpływ aureoli bohaterskiej na pokolenie. Zwrócić uwagę na „Olbrachtowych rycerzy" Kaczkowskiego i krytyczny stosunek pozytywistów oraz historyków wobec Sienkiewiczowskiej trylogji.

„Bez dogmatu" i psychologizm. Płoszowski — schyłkowiec, jako wyraziciel bezdziejowości i wyczerpania ideowego. Mistrzostwo analizy. Wpływ Bourgeta (Le disciple). „Rodzina

Połanieckich", jako obraz degeneracji „pozytywistycznej". Znakomita plastyka typów ujemnych. „Quo vadis" jako moment kulminacyjny sztuki pisarskiej Sienkiewicza i panowania nad materjałem. Zagadnienie walki kultur: pogańskiej i chrześcijańskiej. Obraz Rzymu, typy. Przejrzystość konstrukcji, prostota środków artystycznych, styl. „Krzyżacy" — malowidło średniowiecza polskiego.

Instynkt tradycjonalizmu i elementy indywidualności pisarskiej Sienkiewicza.

Wacław Sieroszewski.

N a t u r a l i z m p o w i e ś c i o w y i jego połowiczny charakter w literaturze polskiej. Omówić twórczość W. Sieroszewskiego, naturalistyczny pogląd na świat, talent malarski i humanitaryzm .Zanalizować „Dwanaście lat w kraju Jakutów", „Risztau" oraz „Małżeństwo", uwydatnić harmonję między naturą uczuć ludzkich a naturą przyrody, męstwo charakteru wobec grozy życia. Zwrócić uwagę na egzotyzm w „Beniowskim". Potoczystość i prostota środków.

Wł. St. Reymont.

Obrazy środowisk, obyczajów, zawodów. Kapitalizm jako czynnik psychiki wielkomiejskiej (Ziemia Obiecana), i ziemia jako źródło indywidualnego życia chłopskiego i gromadnego życia wsi (Chłopi). Zwrócić uwagę na jednostronność a przez to i częściowo fałszywość obrazu miasta w przeciwieństwie do pełnego obrazu życia wsi.

„Chłopi" jako nowy typ epopei, której tematem jest współczesność. Wpływ ziemi na osiadłość i awanturniczość życia (stary i młody Boryna). Romans Antka Boryny jako kręgosłup konstrukcyjny powieści. Antek na wyrobku i Antek jako gospodarz. Dziedziny życia, sceny obyczajowe, opisy przyrody i typy. Duch żywiołu w gromadzie i żywiołowość techniki pisarskiej. Podkreślić stylizowany, poetycki charakter naturalistycznego ujęcia i symboliczne znaczenie procesów życiowych wsi, zamkniętej w ramy czterech pór roku. Artyzm.

W związku z chłopskiemi powieściami Reymonta opracować W ł. O r k a n a „Roztoki", wskazać na związek realizmu z motywem fantastycznym, momentu historycznego z le-

gendowym, oraz na siłę przeżycia, z jaką pisarz ukazuje surowe oblicze bytu góralskiego.

Scharakteryzować jeden z utworów Dygasińskiego („Wilk, psy i ludzie") i Zapolskiej („Moralność pani Dulskiej").

Po omówieniu ważniejszych utworów okresu pozytywistycznego zwrócić uwagę na tendencje ideowo - artystyczne w kierunku malowania życia zbiorowego, jego funkcyj społecznych, na odtwarzanie typu przeciętnego człowieka, jako bohatera — które to cechy występują z taką siłą we współczesnej literaturze, odradzającej w znacznie śmielszej formie niewyżyty realizm i naturalizm.

Epoka modernizmu.

Modernizm.

Reakcja przeciw pozytywistycznemu poglądowi na świat, przeciw naturalizmowi i realizmowi w literaturze. Modernizm i t. zw. Młoda Polska. Prądy filozoficzne na Zachodzie. Pesymizm Schopenhauera i indywidualizm Nietzsche'go. Zwrócić uwagę na tendencje artystyczne sztuki teatralnej Wagnera. Prądy literackie: nastrojowość, symbolizm, indywidualizm, psychologizm, i ich przedstawiciele: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé i Merimée. (Przeczytać kilka wierszy z „Kwiatów grzechu"). Omówić ogólnie wpływy Dostojewskiego, Hamsuna. Polecić do czytania „Pana", „Wiktorję" oraz „Błogosławieństwo ziemi", „Ślepców" Maeterlincka i jeden z dramatów Ibsena. Bunt przeciw służbie społecznej i utylitaryzmowi dzieł sztuki. Hasło „sztuka dla sztuki", jako propaganda praw sztuki do samodzielnej artystycznej egzystencji.

Wyjaśnić, co w tem haśle było szkodliwą programową formułą, a co dodatnim samozachowawczym czynnikiem artyzmu.

„Życie" warszawskie i „Życie" krakowskie. Działalność Miriama - Przesmyckiego i „Chimera". Wystąpienie Przybyszewskiego. Przeczytać urywki z jego „Confiteor" i z poematu „Dla szczęścia". Kult osobowości, jej nastrojów, wyszukanych przeżyć i aspołecznego egocentryzmu, jako przeciwstawienie dotychczasowego kultu przeciętnej zbiorowości oraz zmechanizowanej mieszczańskości życia.

T. zw. neoromantyzm. Patronat S ł o w a c k i e g o i N o r w i d a nad Młodą Polską. Zwrócić uwagę na poglądy Norwida o pracy, pięknie i uczłonowaniu społecznem narodu. Wysunąć jego poglądy na wolność, niewolę, postęp i tradycję; wreszcie na zagadnienie formy i narodu. Podkreślić różnice między Norwidem a romantykami w poglądach na naród i istotę dziejów (naród nie jako idea, lecz jako żywy organizm). Przeprowadzić analogję między stosunkiem życia narodów do życia ludzkości a stosunkiem życia warstw społecznych do życia narodów.

Zaznaczyć, że wpływ modernizmu silniej oddziałał na poezję (Staff, Tetmajer, Miciński, Lange i in.), niż na prozę (Żeromski, Sieroszewski, Reymont, Strug, Daniłowski, Weyssenhoff i in.), a wogóle nie zdołał wyprzeć dotychczasowych napięć duchowych literatury polskiej, chociaż przeobraził technikę, styl, artystyczne ujęcie tworzywa.

P o e z j a.

Opracować w klasie wybór liryk T e t m a j e r a i podkreślić bezdogmatowość jako cechę dekadentyzmu oraz element zmysłowości w jego erotykach, jako reakcję przeciwko jednostronnemu idealizmowi epigonów romantyzmu. Przeczytać kilka rozdziałów ze „Skalnego Podhala“ i polecić do czytania jego „Judasza“.

Zwrócić uwagę na dominującą rolę S t a f f a w epoce modernizmu oraz na jego wpływ na dzisiejsze pokolenie poetów. Hellenizm, dążenie do zharmonizowania momentów etycznych z estetycznemi, wola potęgi, kult heroizmu, prostota oryginalności i oryginalność metafory.

Wyznaczyć odrębność stanowiska K a s p r o w i c z a w szeregu młodopolskich poetów. Opracować „Moją pieśń wieczorną“, „Salve Regina“ i „N a w z g ó r z u ś m i e r c i“. Podkreślić proces narastania idei. Ujawnić etyczną postawę, zanalizować problematykę pesymizmu i buntu głęboko wierzącego człowieka (analogja z „Improwizacją“ Mickiewicza). Zatrzymać się dłużej nad poematem „Na wzgórzu śmierci“ i zaznaczyć element tragiczny rozterki religijnej, jako moment oczyszczający wewnętrznie, zwrócić uwagę na głęboko pojętą ideę katolicyzmu. Dokonać wyboru i odczytać wiersze ze zbiorów: „Księga ubo-

gich" i „Mój świat". Ogólnoludzki charakter tej poezji. Wyjaśnić idee i kompozycję „Hymnów", wewnętrzną prawdę patosu i rodzaj oraz siłę środków ekspresji.

Scharakteryzować tło, na którem występuje W y s p i a ń s k i. Tragiczne zagadnienie ojczyzny i tragiczne zagadnienie poezji. „Wesele" — jako dramatyczny obraz zbiorowości i „Wyzwolenie" jako dramatyczny obraz indywidualności polskiej. Motywy historyczne i mityczne — polskie i starogreckie. Związki realizmu z symbolizmem. Omówić rewizjonizm ideowy i wartości artystyczne w „Warszawiance" i „Nocy listopadowej".

Najwybitniejsze w poezji poczucie realizmu narodowego i płynące stąd zagadnienie państwowości, bez której zagadnienie wolnego narodu będzie usypiającem marzeniem, a nie żywą, konkretną rzeczywistością.

Podkreślić niezwykłe połączenie wizjonerstwa z ostrem poczuciem rzeczywistości.

P r o z a.

Nie należy w wyższych klasach ustawać w rozbudzaniu zainteresowania starszej młodzieży twórczością W. B e r e n t a. Dać do czytania „Próchno" i omówić je, jako obraz triumfu nauki nad życiem, niszczącego działania mieszczańskiego materjalizmu i kabotynizmu na sztukę, zanalizować objawy rozszczepienia duchowego. Tęsknota za jednolitą kulturą. Nastrojowość stylu. Kompozycja. „Żywe kamienie" — jako stylizowany świat średniowiecza we wszystkich jego objawach. Wizyjne obrazy życia, w którem fantazja zespala się z rzeczywistością. Życie wagantów i życie mieszczan, jako przeciwstawienie wiecznie szukającej sensu wędrowności i osiadłości życiowej. Kult piękna, wyrażony w kulcie pielgrzymującej poezji, jako cel istnienia. Świetność kompozycji i języka.

Z o f j a N a ł k o w s k a i intelektualizm marzenia. Wyrafinowany stosunek do życia. Estetyzm. Typy kobiece. Omówić „Księcia" lub „Rówieśnice". Uwydatnić oderwany stosunek do rzeczywistości, arystokratyzm uczuć, panowanie samoanalizy nad instynktami.

Scharakteryzować twórczość W e y s s e n h o f f a jako malarza obyczajów i przyrody. Zanalizować „Podfilipskiego" jako satyrę psychologiczną przeciwko sobkostwu i egoizmowi.

Objektywność ujęcia. Wziąć pod uwagę powieść „Soból i panna“ oraz „Puszczę“.

Zwrócić uwagę na motyw romantyczny nowego pokolenia rewolucyjnych bohaterów, pozbawionych romantyzmu, w powieściach S t r u g a. Nowe typy: ludzie podziemi, robotnicy, inteligenci. Optymizm. Scharakteryzować „Ludzi podziemi“ i „Odznakę za wierną służbę“.

Omówić ogólnie rodzaj twórczości D a n i ł o w s k i e g o w związku z nastrojami niepodległościowemi („Jaskółka“).

S t e f a n Ż e r o m s k i, jako kontynuator romantycznego imperatywu odpowiedzialności jednostki za ogół. Zanalizować „Ludzi bezdomnych“ na podstawie przeżyć Judyma. Wziąć pod uwagę cztery tereny akcji: Paryż, Warszawę, Cisy, Zagłębie. Uwydatnić typowy dla Żeromskiego motyw walki między pragnieniem szczęścia osobistego, a poczuciem obowiązku: w „Urodzie życia“, „Wiernej rzece“, Przepióreczce“. Bezdomność „Ludzi bezdomnych“. Mistrzostwo w odtwarzaniu zjawisk bólu. Porównać rolę miłości w życiu Wokulskiego i Judyma. Artyzm w liryce i opisowości. „Popioły“ i ich wartość epicka. Tragiczny stosunek do dziejów i przeżyć osobistych. Charakterystyka osób. Siła liryczna i braki kompozycji. Omówić „Wiatr od morza“ jako owoc lirycznego związku historycznych i mitycznych czynników, oraz „Przedwiośnie“ ze stanowiska ideowych i artystycznych wartości. Żeromski — ostatni wajdelota.

Dla uwydatnienia charakterystycznych cech indywidualności Żeromskiego, zestawię — dla przykładu — jego postawę wobec życia z postawą Sienkiewicza:

Typem sztuki koronującej i konserwującej osiągnięte przez kulturę wyniki jest twórczość Sienkiewicza. I nie dlatego, że podejmuje ona wielkie tematy historyczne, bo temat nie decyduje o charakterze sztuki, ale że z wygotowanych w świadomości powszechnej elementów tworzy wielką zorganizowaną całość, że skończoność pewnych uczuć, myśli, obrazów i tęsknot społecznych wyzwala w doskonale pełnej formie, t. zn. w formie, która daną treść życiową wyczerpuje do dna. „Trylogja“ lub „Rodzina Połanieckich“ — to artystyczne kształty tych stanów uczuciowo-obyczajowych, które doszły w życiu polskiej powszechności do całkowitego nasycenia. Życie oddało tu jakby swój doj-

rzały płód sztuce, gotując swoje łono do nowych, że tak powiem, zapłodnień. Można o Sienkiewiczu mówić, parafrazując Goethego: „przestało istnieć w życiu, co ożyło w pieśni".

Typem ducha wojującego jest Żeromski. Twórczość jego— to nieprzerwany ciąg poszukiwań, dociekań i wypraw zdobywczych. W zestawieniu z optymistyczną, ugodową tendencją narodową Sienkiewicza, twórczość Żeromskiego była nieustanną walką z narodem. To, co Sienkiewicz odtwarzał, Żeromski przetwarzał; co tamten koił—ten prowokował. Sięgał do korzeni psychicznych pokolenia i burzył sankcje moralne autora „Krzyżaków", alarmując odpowiedzialność wobec przyszłości — za przeszłość. Wprowadzał tragizm sumienia, zakłócał harmonijną konstrukcję osiadłości z pasją cierpiącej woli, która nie cofała się przed burzeniem konstrukcji artystycznej jego utworów. Wdzierał się w przeżycia erotyczne, których zawiłość Sienkiewicz prostolinijnie zamarkował w „Połanieckich" i „Bez dogmatu", i wyławiał z nich objawy i akcenty nieznanych dotąd w Polsce uczuć rozkoszy i bólu miłosnego; toczył nieprzejednaną walkę z jowialszczyzną; trosce gojenia przeciwstawiał odkryte rany; wiercił coraz to nowe źródła niepokojów w stosunku człowieka do życia.

Akcja ta była walką ze światem Połanieckich i Płoszowskich („Ludzie bezdomni", „Uroda życia", „Walka z Judaszem") — jeżeli idzie o nowy wyraz dla ówczesnej współczesności. I walką z prostolinijnym klasycyzmem dziejowym „Trylogji" i „Quo Vadis" — jeżeli idzie o nowy wgląd w tragiczne sprzeczności przebiegów historycznych („Popioły", „Wierna rzeka", „Sułkowski" i inne).

Dziś dla wielu już Żeromski zaczyna tężeć w tak zwalczanym przez siebie klasycyzmie, który się ceremonjalnie dekoruje wieńcami coraz bardziej abstrakcyjnego uznania. Natchnienia do spraw współczesności nie chce się już czerpać z mauzoleum jego wielkości. Jednak dla pokolenia, które w dziedzinie artystycznej etyki i estetyki prawie wszystko zawdzięczało twórcy „Arymana", był on przecie, jak i Wyspiański, wcieleniem „ducha rewolucjonisty".

R e a k c j a p r z e c i w „M ł o d e j P o l s c e".

Wystąpienie B r z o z o w s k i e g o przeciwko „bezideowości" i „bezdziejowości" polskiego modernizmu. Przeczytać odpowiednie ustępy z „Legendy Młodej Polski".

L i t e r a t u r a P o l s k i O d r o d z o n e j.

Wyjaśnić przewrót psychiczny, wywołany zdobytą wolnością, i częściowy zamęt, spowodowany realizacją ideału niepodległości. Nowe dziedziny życia i nowe tematy w związku z nowemi koniecznościami bytu państwowego. Zanik wieszczego tonu w literaturze, skierowanie spojrzeń ku nowym objawom rzeczywistości, nowym, bezimiennym typom i nowym faktom, które dotąd wydawały się niegodne sztuki. Nowa fala realizmu, tem różna od kierunku w XIX w., że wyrażająca się nietylko w przedstawianiu zewnętrznej plastyki życia (realizm opisowy), ale usiłująca wykryć jego utajone, zakulisowe sprężyny duchowe (realizm psychologiczny). W związku z tem należy zaznaczyć wysiłek ku wyświetlaniu stanów podświadomości, oraz fakt, że rozwijające się bujnie życie społeczne narzuca problematy socjalnego bytu zbiorowości z wybitnie rewizjonistycznego punktu widzenia.

F u t u r y z m zagranicą znany jeszcze z przed wojny, a po 1918 r. propagowany w formie spóźnionej, szczepiony bez większego efektu w piśmiennictwie polskiem. Omówić znaczenie haseł Marinetti'ego w związku z mocarstwową odnową faszystowskiej Italji. Próby futurystyczne (Stern, Wat, Młodożeniec, T. Czyżewski, Jasieński), rozwijające się częściej drogą naśladownictw, niż samodzielności, naogół po linji najmniejszego oporu — teoretycznie i praktycznie. Niezdolność artystycznego opanowania współczesności pobudza futurystów do negacji tradycji literackiej. Czynniki dodatnie: krytyczny i konstrukcyjny stosunek do narzędzi twórczości. Rozszerzenie inwentarza form literackich. Ewolucja ku formom dojrzalszym, ku konstruktywizmowi (Peiper, J. Przyboś) i nadrealizmowi (Ważyk).

Ekspresjonizm, popularyzowany przez grupę „Zdroju" (Emil Zegadłowicz, Witold i Jerzy Hulewiczowie, Wittlin, Kozikowski).

Zagadnienie formizmu, jako apoteoza nowoczesności we wszystkich jej objawach (porównać — streszczone przez nauczyciela — teorje estetyczne L e o n a C h w i s t k a „Wielość rzeczywistości" i S t. I g n. W i t k i e w i c z a „Szkice estetyczne"). Zagadnienie „czystej formy". Kontrast między

wyszukaną intelektualnie teorją a jałową praktyką literacką. Brak artystycznego stanowiska w obliczu zróżniczkowanej rzeczywistości pozwolił formistom jedynie na ustalenie chaosu, który programowo zamierzali ujarzmić przez stworzenie nowego wyrazu dla rzeczywistości Podkreślić moment doktrynerski i snobistyczny, parafrazowanie obcych wzorów (porównać „Snobizm i postęp", oraz „Literatura a życie polskie" w „Śnie o szpadzie" i w „Śnie o chlebie" Żeromskiego).

Powrotna fala realizmu, czerpiącego siły z nowego układu stosunków. Witalistyczny pierwiastek grupy „Skamandra", szczególniej Lechonia, Tuwima i Wierzyńskiego, jako doraźny, uczuciowy wyraz przemiany, która zelektryzowała wszystkie dziedziny życia. Pozbawieni ściśle sformułowanej ideologji, stali się poetyckim objawem bujności życiowej owych czasów. Zwrócić uwagę na wysoki kunszt formalny oraz wpływ Staffa. Opracować wybór wierszy z „Karmazynowego poematu" i tomiku „Srebrne i czarne" Lechonia; z „Wiosny i wina", „Wróbli na dachu" i „Lauru Olimpijskiego" Wierzyńskiego; ze „Słów we krwi" i „Rzeczy czarnoleskiej" Tuwima.

W związku z rozszerzeniem granic życia i jako odbicie decentralistycznych tendencyj powstają ośrodki regjonalistyczne, grupy poetów, związanych nie tyle pokrewieństwem sztuki, ile wspólnem hasłem i wspólnym terenem pracy.

Należy do nich grupa „Czartaka", jako przejaw reakcji przeciw estetyzmowi i urbanizmowi. Nawrót ku ludowości — regjonalizm (Emil Zegadłowicz, Kozikowski). Zwrócić uwagę na liryczną stylizację motywów ludowych w „Powsinogach beskidzkich" Zegadłowicza.

Przy tej okazji należy nawiązać do „Księgi ubogich" Kasprowicza i zwrócić uwagę na jego wpływ na grupę „Czartaka".

Z innych grup należy jeszcze wspomnieć o t. zw. proletarjackiej poezji. Poeci z pod tego znaku (Broniewski, Wolica, Jasieński i t. p.) posiłkują się sztuką przeważnie jako narzędziem swoich politycznych tendencyj. Broniewski i Jasieński szczęśliwie łączą akcenty rewolucyjne z kunsztem formy. Przeczytać wiersze ze zbioru „Troska i pieśń" Broniewskiego.

Z poetów, którzy stoją poza grupami, należy dokonać wyboru utworów Iłłakowiczówny ze zbiorów „Połów"

i „Z głębi serca". Zwrócić uwagę na ekspresjonizm i klasycyzm wyrazu, oraz na mistyczny i symboliczny charakter motywów.

Wziąć pod uwagę Br. Ostrowskiej — „Tartak słoneczny".

Połączenie wysokiej klasy artyzmu z głębokiem przeżyciem wewnętrznem w pięknych trzech zbiorkach Jerzego Lieberta „Druga ojczyzna", „Gusła" i „Kołysanka jodłowa".

Z innych poetów możnaby uwzględnić niektóre wiersze Leśmiana, Marji Pawlikowskiej Jasnorzewskiej („Cisza leśna", „Paryż"), Wittlina („Hymny"), Słonimskiego („Godzina poezji"), St. Dobrowolskiego („Autoportret"), Sebyły („Pieśni Szczurołapa"), Czechowicza („Dzień jak codzień") i in.

Schemat poetyckiego rozbioru.

W związku z propozycją lektury utworów poetyckich, należałoby podać szkic ich rozbioru. Samo słowo „rozbiór" jest tu dość odstraszające.

Wszyscy, którzy się zajmowali charakterystyką wierszy, wiedzą, że stosowanie, zwłaszcza w szkole średniej, rygorystycznej analizy niszczy bezpośredni, wrażeniowy urok utworu. Naukowy stosunek do poezji wymaga niezwykłej subtelności pedagogicznej, aby nie urazić czytelnika i... poematu. Jednak, mimo te zastrzeżenia, nie można uchylić się od wprowadzenia młodzieży w ducha i mechanizm wiersza, od wyjaśnienia technicznej strony danego artystycznego zjawiska.

Należy więc zacząć od uświadomienia sobie wrażeń pod wpływem lektury doznanych, oraz powstałych stąd wyobrażeń; ustalić, jakiemi środkami dochodzi autor do wywołania danego efektu; zbadać istotę metafor (zależnie od materjału wyobrażeniowego, z jakiego autor korzysta); mogą to więc być przenośnie o charakterze zmysłowym, lub metafizycznym, malarskim, lub muzycznym i t. p. Dalej, zanalizować sposób ich budowania, rodzaj, a przedewszystkiem rozpiętość rzeczy porównywanych i na tej podstawie próbować przeniknąć charakterystyczny dla danej indywidualności gatunek skojarzeń, a więc styl wewnętrznego przeżycia, jako źródło nastroju.

Rzecz prosta, że ujawnienie stylu tego przeżycia musi zna-

leźć swój odpowiednik w temacie wiersza (ustalić) a następnie w rytmice i odpowiednim doborze słów.

Mamy tu jednocześnie okazję do omówienia związku, czy tylko stosunku między rytmem a rymem i do wytłumaczenia potrójnej roli tych czynników: fonetycznej, ekspresyjnej i dramatycznej.

Powieść.

Lista utworów, które tu podaję wraz z krótkim planem charakterystyki, jest, oczywiście, listą maksymalną. Rzeczą nauczyciela będzie dokonać wyboru, zależnie od jego osobistej oceny wartości i poziomu klasy.

Na wstępie należy podkreślić wzmożone tendencje realistyczne współczesnej prozy powieściowej, jako jeden z objawów charakterystycznego głodu konkretności. Z postawy tej, jak już wyżej zaznaczyłem, płynie rewizjonizm w obliczu oddawna ustalonego w literaturze szematu typów, przeżyć psychicznych, poglądów na sprawy społeczne oraz przebiegi historyczne.

Dla technicznego usystematyzowania możnaby rozbić materjał na pewne grupy tematyczno-gatunkowe, a więc na powieść psychologiczną (Kadena-Bandrowskiego „Miasto mojej matki" i „W cieniu zapomnianej olszyny", Nałkowskiej „Niedobra miłość", F. Goetla „Z dnia na dzień", J. Ostrowskiego „Obok życia", E. Szelburg-Zarembiny „Chusta świętej Weroniki", J. Iwaszkiewicza „Panny z Wilka" i in.); obyczajowo-społeczną i historyczną (P. Choynowskiego „Kuźnia", M. J. Wielopolskiej „Kryjaki", M. Dąbrowskiej „Ludzie stamtąd" oraz „Noce i dnie", G. Morcinka „Wyrąbany chodnik", L. Kruczkowskiego „Kordjan i Cham", Z. Kossak-Szczuckiej „Złota wolność", J. Wołoszynowskiego „Rok 63" i in.); wojenną: (E. Małaczewskiego—„Koń na wzgórzu", A. Struga „Klucz otchłani" lub „Żółty krzyż", J. Kossowskiego „Zielona kadra" i „Powroty", Kadena-Badrowskiego „Przymierze serc", „Na progu" lub „Trzy wyprawy", K. Wierzyńskiego „Granice świata" i t. p.); podróżniczo-egzotyczną (Goetel „Kar-Chat", „Przez płonący Wschód",

„Schmerzenreich", J. O s t r o w s k i „Kobuz", pozatem Ossendowskiego, Lepeckiego i in.). Podział, który tu zalecam, według utworów i na podstawie ściślej tematycznej, niezupełnie pokrywa się z zastosowaną przeze mnie klasyfikacją, opartą na odmiennych założeniach.

Z utworów, których opracowanie wydaje mi się konieczne:

Kadena - Bandrowskiego „M i a s t o" i „O l s z y n a". Zwrócić uwagę na odrębność metody w przedstawianiu okresu dzieciństwa. Brak roztkliwienia i sentymentalizmu. Surowy objektywizm i dystans w stosunku do własnych przeżyć; płynąca stąd powaga w traktowaniu dziecięcej psychologji, jako — w pewnym sensie — autonomicznego stanu życia. Alegorje społeczno - moralne. Syntetyczny charakter stylu. Ekspresjonizm. Technika skrótów, jako środek przezwyciężania wzruszeń.

Zofji Nałkowskiej „N i e d o b r a m i ł o ś ć". Atmosfera małego miasta. Uwydatnić na podstawie charakterystyki bohaterów i ich pozornie zmechanizowanej egzystencji — niepokojący nurt przeżyć wewnętrznych, nieobliczalność utajonych namiętności (Romans Blizbora z Sielańską). Przemiany psychiczne. Walory ujęcia i języka. Kunszt i kultura wyrazu, zalety konstrukcji.

F. Goetla „Z d n i a n a d z i e ń" Podkreślić dwutorowość wątku fabularnego i pomysłowość kompozycji, dzięki której aktor powieści staje się jednocześnie autorem. Tęgość narracji i koloryt Wschodu w „Kar-Chat". Problem powstawania nastrojów społecznych w noweli „Schmerzenreich". Zestawić utwory podróżnicze Goetla z powieścią Kossowskiego „Z i e l o n a k a d r a". Podkreślić t. zw. rzeczowość i płynność opisową Kossowskiego, prostotę i czystość języka.

Marji Dąbrowskiej „L u d z i e s t a m t ą d". Nowy sposób ujmowania życia ludu. Charakter psychiczny, jako podłoże charakterystyki życia. Osiąganie efektów artystycznych drogą kontrastu między poziomem socjalnym bytu a głębią ludzkich przeżyć i cech. Humanitaryzm postawy autorskiej. Prostota i zwięzłość, jako środki ekspresji. „N o c e i d n i e" jako obraz obyczajowo - historyczny i psychologiczny. Tematy: organiczna i bezimienna twórczość Bogumiła oraz wyobraźniowo - romantyczna, chorobliwa egzaltacja Barbary; tworzenie się —

poprzez trud i cierpienie — komórki rodzinnej; urbanizacja żywiołu ziemiańskiego; trzy pokolenia; tło społeczno - polityczne. Kompozycja i styl. Zwrócić uwagę na sposób posiłkowania się powszedniością mowy dla celów artystycznych. Zestawić utwór z ujęciem i stylem Prusa.

J. Wołoszynowskiego „Rok 63". Wyjaśnić charakter historyczny utworu jako monografji nie poszczególnych osób lecz nastroju dziejowego. Wieloplanowość, impresjonistyczność i pastelowość treści. Rytmiczny liryzm opisu.

Jako typ powieści sportowej na tle klasycznych motywów starożytnej Grecji polecić do czytania „Dysk Olimpijski" J. Parandowskiego.

A. Struga „Klucz otchłani" lub „Żółty krzyż" — jako obraz psychologicznej reakcji wojny, jej ponurych kulis. Wieloplanowość wątków, tragizm przeżyć i paradoksalność przeobrażeń duchowych. Dociekliwość analityczna. Potoczystość narracji i barwność języka. Zestawić powieść z „Koniem na wzgórzu" E. Małaczewskiego, „Powrotami" Kossowskiego oraz z obrazami wojny Sienkiewicza. Różnice ujęcia i stanowisk.

Kossak - Szczuckiej „Złota wolność". Polityka i patrjotyzm a sprawy religijne. Wpływ ojczyzny na ideologję sekt. Obraz bujności życiowej w XVII-ym stuleciu. Walory narracji. Kompozycja.

Polecić do czytania Jana Powalskiego „Nad jeziorem".

Jako objaw rewizjonizmu historycznego opracować „Kordjana i Chama" L. Kruczkowskiego. Podważanie romantycznego mitu poezji przez demaskowanie kulis realnego życia. Narodowa niewola szlachty i społeczno-ekonomiczna ludu. Zwrócić uwagę na stosunek autora do problematu powstania listopadowego na tle niedoli Polaka oraz niedoli człowieka i obywatela. Kontrast między wolnościowemi porywami wobec zaborcy a uciskiem warstw niższych. Klasowe stanowisko autora. Braki kompozycji, wynikające z braków ujęcia, co się wyraża w świadomie pomniejszonej koncepcji „Kordjana", dzięki czemu osłabione zostały psychologiczne i artystyczne efekty kontrastu między dolą „Chama" a rolą „Kordjana". Ścisłość narracji, półreportażowy charakter ujęcia, jędrność i celność stylu.

G. Morcinka „W y r ą b a n y c h o d n i k“ jako powieść regjonalistyczna. Odrębność charakteru, obyczaju i mowy, wynikająca z odrębności dziejów i pracy dziedziny górnośląskiej. Walka społeczna i walka narodowa. Związek przeżyć osobistych z politycznemi. Typy bojowników i typy ofiar. Kopalnia jako źródło trudu i mitów górniczych. Braki konstrukcji i siła ekspresji poszczególnych fragmentów. Porównać życie górników, których warsztatem pracy jest podziemie — z rolnikami, których warsztatem jest powierzchnia ziemi.

D r a m a t u r g j a.

Podobnie, jak w działach poezji i powieści, nie będę w tym szkicu szczegółowo omawiał współczesnej twórczości dramatycznej, a zwłaszcza słabego rozwoju tej dziedziny, odsyłając czytelnika do właściwego rozdziału książki. Zaznaczam tylko, że w szkole należy przyczyny tego słabego rozwoju wyjaśnić, zwracając uwagę na przewagę liryki i epiki we wszystkich okresach literatury.

Z utworów dramatycznych na szersze uwzględnienie zasługują dzieła K. H. R o s t w o r o w s k i e g o, a w pierwszym rzędzie „Judasz“ i „Kaligula“.

W „Judaszu“ ustalić ideę przewodnią, polegającą na wykazaniu dramatu bojującej idei chrześcijaństwa w dramacie duchowym człowieka. Na tej podstawie — po charakterystyce walki wewnętrznej Judasza — odtworzyć konflikt materjalizmu z idealizmem, prawa doczesności z prawem wieczności, psychologji ciała z psychologją duszy. Wziąć pod uwagę zjawisko wytrzymałości woli w obliczu prawdy etycznej i wskazać związek z zagadnieniem katolicyzmu.

Forma dzieła. Muzyczno-orkiestralny charakter i koloryt psychiczno-moralny scen zbiorowych. Lapidarność wiersza. Wpływy Wyspiańskiego.

W „Kaliguli“ podkreślić dramat człowieka i władcy. Zaznaczyć związki i różnice psychiczne między cezarem a otoczeniem. (Degeneracja psychiczna Kaliguli jako odpowiednik demoralizacji społecznej tłumu). Przebieg akcji, momenty kulminacyjne, i — analogicznie do „Judasza“ — podkreślić kunszt

dramatopisarski, polegający na sztuce wcielania dramatu epoki w indywidualnym dramacie jednostki.

Z innych sztuk, opartych na problemie etyczno-społecznym, wziąć pod uwagę „Ecce homo“ Ewy Szelburg-Zaremb i n y. Podkreślić humanitaryzm religijny, społeczno-moralne alegorje, obrazowy raczej, niż dramatyczny charakter scen, skupioną i piękną formę wiersza.

Jeżeli chodzi o polski dramat historyczny, należy uwzględnić „Samuela Zborowskiego“ Ferdynanda Goetla, zwracając uwagę na aktualność motywu, jakim jest reakcja politycznych i osobistych namiętności w obliczu dyscypliny państwowej. Uwydatnić cechy indywidualne i symboliczne Samuela, zestawić z koncepcją bohatera w ujęciu Słowackiego, wskazać piękno poszczególnych obrazów i braki konstrukcji dramatycznej.

Z pośród dzieł o wybitnie psychologicznym podkładzie opracować jedną ze sztuk Z. Nałkowskiej: „Dom kobiet“ lub „Dzień jego powrotu“. Utwory te dają materjał do analizy przeżyć podświadomych, jako źródła motywów dramatycznych (zagadnienie fatalizmu, niespodzianki psychologicznej i t. p.).

Ponadto należałoby omówić ze dwa, trzy utwory Szaniawskiego („Żeglarz“, „Adwokat i róże“, „Most“). Zwrócić uwagę na ich symboliczny charakter, pastelową subtelność rysunku i oszczędność techniki dramatycznej.

Gdyby sztuka Stanisławy Przybyszewskiej „Danton“ wyszła w druku — wypadałoby ją opracować w szkole ze względu na oryginalność koncepcji charakterologicznej oraz wybitne walory dramatyczne i artystyczne.

Metoda analizy.

Jeżeli chodzi o metodę analizy, która dałaby najlepszy „odbiór“ psychiczny dzieła, to wyobrażam ją sobie w ten sposób: wychodząc z najprostszego założenia, że w utworze artystycznym treść jest wyrazem formy a forma wyrazem treści, możnaby zacząć rozbiór albo z punktu widzenia idei tematycznej, albo środków ekspozycji. W obu wypadkach powinniśmy dojść do tych samych wyników.

Wezmę pod uwagę pierwszy.

Ustalamy najpierw podjętą przez autora sprawę treściową i tło, na którem dana anegdota życiowa występuje (narodowe, społeczne, polityczne, religijne, obyczajowe, przyrodnicze). Rozpoznajemy stosunek tematu do tła (harmonijny lub wrogi). Badamy, jak surowiec życiowy, z którego autor zaczerpnął anegdotę, przekształca się w tworzywo. Stwierdzamy, że owo przekształcanie nazywa się ujęciem tematu i na tej podstawie probujemy odtworzyć stosunek autora do życia. Od tej postawy ideowej autora wobec tematu uzależniony jest charakter (tok) zdarzeń oraz charaktery osób działających. Stwierdzamy, jakich środków używa pisarz dla przedstawienia swojej idei. Bierzemy pod uwagę partje opisowe i dramatyczne, tłumaczymy wzajemny ich stosunek. Zwracamy uwagę na sposoby zawiązywania, przeprowadzania i rozwiązywania akcji (określamy więc dążenia bohaterów, przeszkody wewnętrzne i zewnętrzne, retardacje i metody potęgowania akcji, oraz — co jest najważniejsze — staramy się rozpoznać wpływ psychiki bohaterów na przebieg zdarzeń oraz, odwrotnie, wpływ owych zdarzeń na przeżycia wewnętrzne osób).

Po takiem omówieniu materjału twórczego przechodzimy do kompozycji. Określamy ją jako formę organizacji, wiążącej różnorodne czynniki artystyczne w pewien jednolity wyraz. W ściślejszem ujęciu będzie to koncepcja całości, oparta na proporcjonalnym układzie poszczególnych części.

Analiza kompozycji (a więc stwierdzenie, o ile i w jakim sensie oddzielne fragmenty utworu przyczyniają się do konstrukcji całokształtu, zgodnie z ideą przewodnią dzieła) prowadzi nas do charakterystyki stylu. Drogą rozbioru zdań, odczytywanych z różnych ustępów utworu, dochodzimy do przekonania, że dobór i zestawienia słów, ich wartość semantyczna, malarska i dźwiękowa, nie jest rzeczą dowolną, lecz wypływa z pewnego (przedtem ustalonego) poglądu na świat, który to pogląd jest owocem stosunku autora do życia, a znów sam ów stosunek—uzależniony od gatunku psychiki twórcy (uczuciowiec, wyobrażeniowiec, refleksjonista, optymista, pesymista i t. p.) A więc charakter wyrażeń, sposób budowania okresów, ich efekty i „napięcia kierunkowe"

a więc wynikający stąd aparat efektów formalnych — wszystko to manifestuje cechy indywidualności pisarza, stanowi o jego stylu.

Można również zacząć „od końca", od efektów formalnych, od analizy stylu, w którym występują charakterystyczne cechy wspomnianej indywidualności twórcy. Z ujawnionych cech formy literackiej można wydedukować uczuciowo-myślowe napięcia autora i skonfrontować je z ideą tematyczną utworu, z wyborem materjału treściowego, ze sposobem ujęcia go, aby dojść do ustalenia zgodności między tem, co autor chciał powiedzieć, a tem, j a k powiedział.

I w jednej i w drugiej metodzie analizy literackiej ostatecznem i podstawowem zagadnieniem jest ustalenie: czem stała się dana treść życiowa w sztuce i co dana sztuka (dzieło literackie) daje nowego życiu.

Zmuszony do omawiania wielu utworów, nauczyciel powinien urozmaicać metodę analizy, aby nie nużyć stosowaniem ciągle tej samej recepty krytycznej. Jednostajność bowiem nie tylko wpływa na zbanalizowanie formuły metodycznej, ale i na zbanalizowanie p r z e d m i o t u analizy. Wynikiem tego jest rzecz najgorsza: stłumienie żywego, bezpośredniego stosunku do dzieła na rzecz mechanicznego ujmowania. Inteligentny i wrażliwy nauczyciel z każdego fragmentu czy nawet szczegółu utworu może otworzyć perspektywę na całość. Momentem rozstrzygającym powinna tu być intuicja. Polonista powinien wyczuć, jaki sposób oceny, jaki rodzaj „podejścia" stanie się najkorzystniejszy dla odtworzenia wartości utworu i oddziałania na umysłowość młodzieży.

INDEKS NAZWISK

André L. str. 75
d'Annunzio G. str. 26
Apollinaire G. str. 29, 30
Aragon L. str. 30
Asnyk A. str. 66

Baliński St. str. 57
Ball H. str. 28
Bandrowski J. str. 262—263
Bandrowski Kaden J. patrz Kaden Bandrowski
Bartkiewicz Z. str. 208, 209, 210
Baudelaire str. 325
Berent W. str. 327
Bergel B. str. 75
Bergson H. str. 23, 108
Boguszewska H. str. 256—258
Bourget P. str. 323
Braun M. str. 38, 68, 86—87
Broniewski W. str. 59, 63—64, 66, 71, 72, 331
Brucz St. str. 38
Brzostowska J. str. 66
Brzozowski S. str. 31, 329

Cezanne str. 29
Chesterton str. 184
Chlebnikow W. str. 28
Choromański M. str. 106, 107, 170—175
Choynowski P. str. 208, 209—211, 333
Chwistek L. str. 34—35, 37, 330
Ciesielczuk S. str. 71, 74
Cocteau J. str. 29, 40, 197
Conrad J. str. 8, 170

Croce B. str. 108
Czechowicz J. str. 84, 332
Czereśniewski W. str. 88
Czuchnowski M. str. 87
Czyżewski T. str. 38, 40, 330
Ćwikowski A. str. 75

Daniłowski G. str. 326, 328
Dante A. str. 280
Dąbrowska M. str. 109, 139—147, 171, 333
Delteil str. 29
Denhoff Czarnocki str. 75
Deraine str. 29
Dilthey str. 108
Długosz S. str. 75
Dobrowolski St. R. str. 71, 72, 332, 334
Dos Passos str. 198
Dostojewski T. str. 8, 170, 201, 206, 280, 325
Drzewiecki H. str. 63
Dygasiński A. str. 325

Ejsmont J. str. 90—91.
Eminowicz R. str. 42

Flaubert G. str. 8
Flukowski S. str. 71, 229—230

Galica A. str. 70
Galis A. str. 89
Gałczyński K. J. str. 71—72
Gałuszka J. A. str. 89
Gide A. str. 105, 107
Godlewski S. str. 91—92
Goetel F. str. 109, 211—217, 306, 309—311, 333, 334, 337
Grabiński S. str. 263
Grabowski Z. str. 106, 197—198
Grot J. str. 63
Grubiński W. str. 218—219, 275
Gwiżdż F. str. 70

Hamsun K. str. 8, 325
Hausmann R. str. 28
Hegel str. 60
Hempel J. str. 63
Homer str. 26
Huelsenbeck str. 28
Hulewicz J. str. 42, 330
Hulewicz W. str. 70, 330
Husserl str. 108
Huxley A. str. 56

Ibsen H. str. 325
Iłłakowicz K. str. 76—78, 331
Irzykowski K. str. 34, 35, 45, 104
Iwanow W. str. 27
Iwaszkiewicz J. str. 45, 57, 107, 163—170, 333

Jacob M. str. 29
James T. str. 108
Jankowski J. str. 38
Januszewska H. str. 87—88
Jasieński B. str. 38—39, 59, 63, 64—65, 330, 331
Jastrun M. str. 87
Jesienin str. 27, 28, 38, 65
Jeż T. T. str. 322
Joyce I. str. 8, 107, 179, 198

Kaczkowski Z. str. 323
Kaden Bandrowski J. str. 68, 106, 107, 110—128, 171, 179, 180, 333, 334
Kamieński A. str. 27
Kasprowicz J. str. 49, 66, 68, 80, 326, 331
Kiedrzyński S. str. 275
Kisielewski Z. str. 228—229
Kleszczyński Z. str. 229
Kochanowski J. str. 316
Kołaczkowski S. str. 54
Koloniecki R. str. 84—85
Konopnicka M. str. 226
Kosidowski Z. str. 42
Kossak Szczucka Z. (Szatkowska) str. 109, 238—244, 247, 250, 333, 335
Kossowski J. str. 109, 232—235, 333, 334
Kozikowski E. str. 66, 69, 330, 331
Krasicki I. str. 316
Kruczkowski L. str. 254—256, 333, 335
Krzywicka I. str. 202—205
Kudliński T. str. 106, 198—200
Kuncewiczowa M. str. 190—193
Kurek J. str. 38, 41

Lange A. str. 15, 20, 21, 326
Laurencin M. str. 29
Lechoń J. str. 43, 45, 46—48, 55, 72, 331
Lenartowicz T. str. 66
Lepecki M. B. str. 216
Leśmian B. str. 15, 21—22, 332
Liebert J. str. 80—82, 332

Łopalewski T. str. 227—228

Maeterlinck M. str. 325
Majakowski W. str. 27, 38

Makuszyński K. str. 218
Mallarmé str. 325
Maliszewski A. str. 71, 73
Małaczewski Korwin E. str. 230—231, 333, 335
Mann T. str. 8
Marinetti G. str. 15, 22, 25, 26, 28, 32, 37, 330
Markowski M. str. 71
Matisse str. 29
Maupassant G. str. 8, 104
Mauriac F. str. 107, 127
Mączka J. str. 74, 75, 76
Meissner J. str. 216
Melcer W. str. 221—222
Mérimée str. 325
Mering W. str. 28
Miciński T. str. 326
Mickiewicz A. str. 30, 49, 56, 128, 326
Miller J. N. str. 66
Miłaszewski S. str. 275, 305—306
Miriam str. 325
Młodożeniec S. str. 38, 330
Morcinek G. str. 250—251, 330, 333, 335
Morstin L. H. str. 88—89
Mortkowiczówna H. str. 85
Mostowicz Dołęga T. str. 262
Mussolini B. str. 259

Naglerowa H. str. 193—197
Nałkowska Z. str. 8, 106, 107, 129—139, 171, 275, 283—292, 327, 333, 334, 337
Napierski S. str. 82—83
Nietzsche F. str. 325
Nitschowa Gruszecka A. patrz Powalski J.
Norwid C. K. str. 8, 72, 84, 326
Nowaczyński A. str. 275, 306—309
Nowakowski Z. str. 217—218

Orkan W. str. 66, 324
Orzeszkowa E. str. 8, 323
Ossendowski F. str. 216, 261
Ostrowska B. str. 15, 22, 332
Ostrowski J. str. 109, 216, 220—221, 333, 334

Parandowski J. str. 251—254, 335
Pawlikowska - Jasnorzewska M. str. 78—79, 332
Peiper T. str. 37, 38, 330
Picasso str. 29
Piechal M. str. 83—84
Piłsudski J. str. 259

Pirandello L. str. 272
Pocker J. str. 216
Podhorski Okołów L. str. 69—70
Połczyński Janta A. str. 216
Potocki W. str. 316
Powalski J. str. 246—247, 335
Proust M. str. 107, 179
Prus B. str. 8, 56, 208, 210, 335
Przyboś J. str. 38, 40, 41, 330
Przybyszewski S. str. 31, 41, 66, 128, 179, 325

Radiguet str. 197
Rey M. str. 316
Relidzyński J. str. 75, 76
Reymont W. str. 208, 209, 280, 324, 326
Ribemont Dessaignes str. 28
Rimbaud str. 8, 29
Rittner T. str. 293
Romains J. str. 29
Rostworowski K. H. str. 275—283, 336
Rudnicki A. str. 106, 175—178
Rusinek M. str. 222—224
Rydzewska N. str. 71
Rymkiewicz W. str. 224—226

Salmon A. str. 29
Schiller F. str. 12
Schopenhauer A. str. 325
Sebyła W. str. 71, 73, 332
Shaw B. str. 56, 272
Sienkiewicz H. str. 128, 208, 209, 323, 328—329
Sieroszewski W. str. 8, 160, 208, 255, 324, 336
Siewierianin T. str. 38
Słobodnik W. str. 71, 73
Słoński E. str. 75, 76
Słonczyńska A. str. 85—86
Słonimski A. str. 43, 45, 54—57, 216, 275, 300—303, 332
Słowacki J. str. 30, 41, 49, 56, 128, 326
Smolarski M. str. 261—262
Staff L. str. 15—20, 326, 331
Stande R. str. 63
Starzewski J. str. 75
Stawar A. str. 63
Stern A. str. 38, 39, 200—202, 330
Strug A. str. 109, 147—155, 160, 211, 255, 320, 328, 333, 335
Stur J. str. 42
Syrokomla str. 66
Szaniawski J. str. 275, 292—297, 337

Szantroch T. str. 66, 75
Szelburg Zarembina E. str. 185—190, 275, 297—300, 333, 336
Szemplińska E. str. 106, 205—208
Szenwald L. str. 71
Szkłowski str. 61
Szpotański S. str. 306

Taine H. str. 61
Teslar A. str. 75, 76
Tetmajer K. str. 66, 326
Tuwim I. str. 86
Tuwim J. str. 43, 45, 48—51, 55, 72, 331
Tzara T. str. 28

Ulanowski T. str. 258—261

Wagner R. str. 325
Wandurski W. str. 63
Wasylewski S. str. 219—220
Wat A. str. 38, 39, 63, 183—185, 330
Ważyk A. str. 38, 40, 330
Wells W. G. str. 56
Weyssenhoff J. str. 8, 128, 326, 327
Whitman W. str. 50
Wielopolska M. J. str. 160, 333
Wierzyński K. str. 43, 45, 51—54, 55, 235—238, 331, 333
Wiktor J. str. 226—227
Winawer B. str. 275, 303, 304
Witkiewicz S. I. str. 34, 35, 36, 37, 56, 101, 103, 107, 171, 179—183, 200, 330
Wittlin J. str. 45, 57, 79—80, 216, 330, 332
Wolica A. str. 63, 65—66, 331
Wołoszynowski J. str. 106, 155—163, 333, 335
Wygodzki S. str. 63
Wyrzykowski S. str. 244—246
Wyspiański S. str. 8, 49, 128, 327, 329, 336

Verlaine str. 325

Zacharjasiewicz J. str. 322
Zahorski B. str. 75
Zapolska G. str. 325
Zegadłowicz E. str. 42, 66, 67—69, 70, 330, 331
Zola E. str. 8

Żeromski S. str. 8, 84, 128, 152, 160, 211, 226, 229, 236, 255, 258, 326, 328—329, 331

SPIS RZECZY:

PRZEDMOWA str. 5—10

CZĘŚĆ PIERWSZA: POEZJA str. 11—103

1. **O istocie liryki** str. 11—15

Cechy i warunki twórczości lirycznej str. 11. Sprawy wewnętrzne i zewnętrzne w liryce str. 12. Liryzm a subjektywizm str. 13. O istocie liryki jako formie artystycznej str. 13. Symbolizm str. 14.

2. **Poeci przedwojenni** str. 15—22. Leopold Staff str. 16. Antoni Lange str. 20. Bolesław Leśmian str. 21. Bronisława Ostrowska str. 21

3. **Futuryzm** str. 22—30

Futuryzm ze stanowiska filozofji str. 23. Geneza str. 24. Wzruszona „materja", zamiast wzruszonej duszy str. 25. O urealnienie dotychczasowego stosunku poety do świata str. 25. Sprawy gramatyczno-filologiczne str. 25. Walka z paseizmem i modernizmem str. 26. Futuryzm w obiegu światowym str. 27. Futuryzm w Rosji str. 27. Ekspresjonizm str. 28. Dadaizm str. 28. Nowatorzy we Francji str. 29.

4. **Futuryzm polski** str. 30—42.

Przyczyny ciągłych zapóźnień str. 30. Grzechy polskich futurystów str. 32. Prymitywizm i dadaizm str. 32. Problem urbanizmu i kult maszyny str. 32. Człowiek jako mechanizm str. 33. Chwistek i Witkiewicz jako teoretycy formizmu str. 34. Stosunek do tematu str. 35. Witkiewiczowska „czysta forma", jako droga do nowego realizmu str. 36. Działalność Tadeusza Peipera str. 37. Poezja futurystyczna str. 38. Bruno Jasieński str. 38. Aleksander Wat str. 39. Stanisław Młodożeniec str. 39. Anatol Stern str. 39. Tytus Czyżewski str. 40. Adam Ważyk str. 40. Juljan Przyboś str. 40. Jalu Kurek str. 41. „Zdrój" str. 41.

5. **Skamander** str. 42—58.

Bezprogramowość — żywiołowość str. 43. Na marginesie odrodzenia str. 43. Liryka a problematyka str. 44. Zasługi Skamandrytów str. 45.

Jan Lechoń str. 46. Juljan Tuwim str. 48. Kazimierz Wierzyński str. 51. Antoni Słonimski str. 54. Jarosław Iwaszkiewicz str. 57. Stanisław Baliński str. 57.

6. **Poeci rewolucji** str. 58—66.

Trudności polemiki str. 58. Walka klas w literaturze str. 59. Redukowanie literatury str. 60. Wartość społeczna jako koncepcja jakości str. 62. Praktyka literacka str. 63. Władysław Broniewski str. 63. Bruno Jasieński str. 64. Andrzej Wolica str. 65.

7. **Regjonaliści** str. 66—70.

Regjonalizm jako objaw decentralizacji kulturalnej str. 66. Czartak str. 66. Emil Zegadłowicz str. 67. Edward Kozikowski str. 69. Leonard Podhorski Okołów str. 69. Witold Hulewicz str. 70.

8. **Kwadryga** str. 70—74.

Tendencje społeczne str. 71. Konstanty J. Gałczyński str. 71. Ryszard St. Dobrowolski str. 72. Władysław Sebyła str. 73. Aleksander Maliszewski str. 73. Włodzimierz Słobodnik str. 73. Antoni Ciesielczuk str. 74.

9. **Poezja legjonowa** str. 74—76.

10. **Poza grupami** str. 76—92.

Kazimiera Iłłakowiczówna str. 76. Marja Pawlikowska Jasnorzewska str. 78. Józef Wittlin str. 79. Jerzy Liebert str. 80. Stefan Napierski str. 82. Marjan Piechal str. 83. Józef Czechowicz str. 84. Roman Kołoniecki str. 84. Hanna Mortkowiczówna str. 85. Anna Słonczyńska str. 85. Irena Tuwim str. 86. Mieczysław Braun str. 86. Marjan Czuchnowski str. 87. Mieczysław Jastrun str. 87. Helena Januszewska str. 87. Wawrzyniec Czereśniewski str. 88. Ludwik Hieronim Morstin str. 88. Józef Aleksander Gałuszka str. 89. Adam Galis str. 89. Juljan Ejsmond str. 90. Stefan Godlewski str. 91.

11. **Poezja i poeci** — Uwagi na temat najmłodszej poezji str. 92—96.

12. **Próba bibljografji utworów poetyckich z lat 1918 — 1933** str. 97—102.

CZĘŚĆ II: POWIEŚĆ. str. 103—271.

1. **Zagadnienie formy** str. 103—110.

Kompozycja jako sprawa sądu nad życiem str. 105. Realizm zmysłowy i realizm psychologiczny str. 106. Dawna wyjątkowość i dzisiejsza pospolitość str. 107. Droga do syntezy str. 108. Problemat świadomości i problemat psychiki str. 108. Realizm opisowy str. 108.

2. **Realizm psychologiczny** str. 110—208.

Juljusz Kaden-Bandrowski str. 110. Zofja Nałkowska str. 129. Marja Dąbrowska str. 139. Andrzej Strug str. 147. Juljan Wołoszynowski str. 155. Jarosław Iwaszkiewicz str. 163. Michał Choromański str. 170. Adolf Rudnicki str. 175. Stanisław Ignacy Witkiewicz str. 179. Aleksander Wat str. 183. Ewa Szelburg-Zarembina str. 185. Marja Kuncewiczowa str. 190. Herminja Naglerowa str. 193. Zbigniew Gra-

bowski str. 197. Tadeusz Kudliński str. 198. Anatol Stern str. 200. Irena Krzywicka str. 202. Elżbieta Szemplińska str. 205.

3. **Realizm opisowy** str. 208—265.

Tradycje str. 208. Piotr Choynowski str. 209. Ferdynand Goetel str. 211. Zygmunt Nowakowski str. 217. Kornel Makuszyński str. 218. Wacław Grubiński str. 218. Stanisław Wasylewski str. 219.

Powieść społeczno-obyczajowa str. 220—230.

Jerzy Ostrowski str. 220. Wanda Melcer str. 221. Michał Rusinek str. 222. Władysław Rymkiewicz str. 224. Jan Wiktor str. 226. Tadeusz Łopalewski str. 227. Zygmunt Kisielewski str. 228. Zdzisław Kleszczyński str. 229. Stefan Flukowski str. 229.

Powieść wojenna str. 230—238.

Eugenjusz Korwin-Małaczewski str. 230. Jerzy Kossowski str. 232. Kazimierz Wierzyński str. 235.

Powieść historyczna str. 238—247.

Zofja Kossak-Szczucka str. 238. Stanisław Wyrzykowski str. 244. Jan Powalski str. 246.

Powieść regjonalna str. 247—251.

Gustaw Morcinek str. 247. Pola Gojawiczyńska str. 250.

Powieść faktograficzna str. 251—261.

Jan Parandowski str. 251. Leon Kruczkowski str. 254. Helena Boguszewska str. 256. Tadeusz Ulanowski str. 258.

Powieść popularna str. 261—264.

Ferdynand Ossendowski str. 261. Mieczysław Smolarski str. 261. Tadeusz Dołęga-Mostowicz str. 262. Jerzy Bandrowski str. 262.

4. **Szkic bibljografji utworów prozatorskich 1918—1933.** str. 265—271.

CZĘŚĆ TRZECIA: DRAMAT str. 271—312.

Liryka i epika w dramacie str. 271. Przyczyny osłabienia twórczości dramatycznej str. 272. Dramat społeczny str. 272. Dramat człowieka źródłem dramatu str. 274. W. Grubiński — St. Kiedrzyński str 275. Karol Hubert Rostworowski str. 275. Zofja Nałkowska str. 283. Jerzy Szaniawski str. 292. Ewa Szelburg-Zarembina str. 297. Antoni Słonimski str. 300. Bruno Winawer str. 303. Stanisław Miłaszewski str. 305. Adolf Nowaczyński str. 306. Ferdynand Goetel str. 309.

Współczesna literatura polska w szkole str. 313.

Natura i kultura str. 316. Nauka polskiego wobec innych nauk str. 317. Polonistyka na uniwersytecie str. 319. Trudności osobowe i metodyczne str. 320. Plan zajęć: Epoka realizmu str. 322. Bolesław Prus str. 323. Henryk Sienkiewicz str. 323. Wacław Sieroszewski str. 324. W. St. Reymont str. 324. Epoka modernizmu str. 325. Czasy dzisiejsze str. 330. Metoda analizy str. 337.

Indeks nazwisk str. 341—347.

LEON POMIROWSKI

WALKA O NOWY REALIZM

NAKŁAD GEBETHNERA i WOLFFA

„Walka o nowy realizm" stanowi niejako wstęp ogólno-teoretyczny do „Nowej Literatury w nowej Polsce".

str. 96.

SPIS RZECZY

I. O ISTOCIE WSPÓŁCZESNOŚCI.

1) **Zagadnienie współczesności wogóle.** Dystans psychiczny. Współczesność a teraźniejszość. Objawy i sprawdziany współczesności. Walka jako czynnik i warunek współczesności. Rola tradycji. Przeszłość jako materjał nowości. Wieloznaczność i wieloplanowość zjawiska nowoczesności. Hierarchja i różnice form kulturalnych. Współczesność jako zagadnienie walki o nową prawdę świata.

2) **O współczesności literackiej.** Literatura twórcza i odtwórcza. Nowe zadania i trudności jako cechy nowej literatury. Rola metafory. Istota hasła „mierz siły na zamiary". Artysta wobec nowej rzeczywistości. Dusza ludzka jako teren podbojów. Siły większe od zamiarów. Niezwykłości wewnętrzne zwykłego człowieka. Psychologiczne znaczenie „nieznanego żołnierza". Życie podświadome szarego człowieka. Problem służby społecznej. Brzozowski a Młoda Polska. Odpowiedzialność artystyczna jako forma społecznego obowiązku literatury. O bojową postawę pisarstwa.

3) **Pomniejszanie współczesności.** Tajemniczość teraźniejszości. Ucieczka w przeszłość. Współczesność jako temat przyszłości. Klucze partyjne. Warunki życia duchowego dzisiaj i wczoraj.

II. LITERATURA PRZEDWOJENNA.

1) **Próba syntetycznego ujęcia.** Młoda Polska. Zagadnienie indywidualności i postawa St. Brzozowskiego. Liryzowanie i dramatyzowanie stanów wewnętrznych. Geneza modernizmu. Słabość polskiego realizmu. Modernizm jako reakcja na hasła, a nie na literaturę pozytywizmu. Modernizm jako akcja samoobrony artystycznej. Bodźce literatury zachodniej. Dusza — źródło życia. Koncepcja sztuki. Nietzsche. Odbiór w Polsce.

2) **Profile syntetyczne twórców Młodej Polski.** Stanisław Przybyszewski. Kazimierz Przerwa Tetmajer. Leopold Staff. Wacław Berent. Tadeusz Miciński.

3) **Z walk o społeczeństwo, naród i Boga.** Stefan Żeromski. Jan Kasprowicz. Stanisław Wyspiański.

III. W WALCE O NOWY REALIZM.

Rozdźwięk między możliwościami a koniecznościami. Minimalizm i maksymalizm realizmu. Fakty w nauce i sztuce. Wpływ wojny na psychikę i autorytety. Ewolucje powojenne. Człowiek na wojnie i wojna w człowieku. Sztuka a życie. Człowiek i maszyna. Rewizjonizm. Introspekcja. Realizm psychologiczny. Wynalazki naukowe i artystyczne. Instynkt posiadania i osiadłość. Rola techniki. Monografja. Powieść psychologiczna. Prawda pisana i prawda rzeczywistości. Nasi pisarze. Zagadnienie moralności artystycznej. Zmysł współczesności jako źródło zmysłu przeszłości i przyszłości. W obliczu bieżącego życia. Fikcje i fałsze współczesności. Wolność jako zagadnienie walki. Wolność jako postulat twórczości. Twórca i zbiorowość. Współczesność jako wyraz stosunku do życia. Polska za mała i Polska za wielka. Żeromski i Wyspiański wobec ideału, który „sięgnął bruku". W walce o nowego człowieka. Zagadnienie realizmu jako zagadnienie formy.

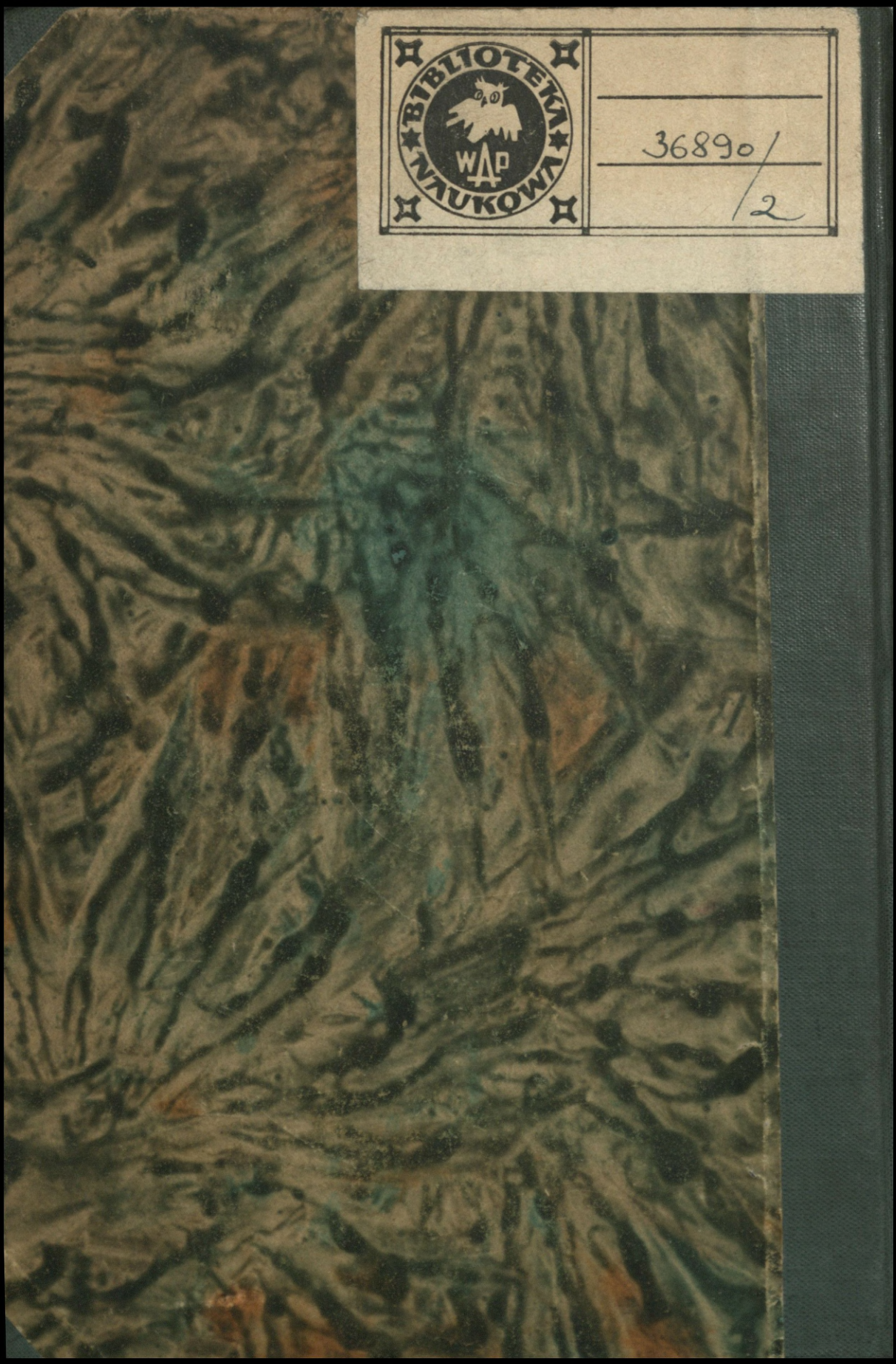
BIBLJOTEKA METODYCZNO-PEDAGOGICZNA
GEBETHNERA I WOLFFA

LIBRACHOWA M. Dr. PSYCHOLOGJA PEDAGOGICZNA (w ćwiczeniach) str. 264 z rysunkami Zł. 7.50
Pierwsza w literaturze polskiej książka, oświetlająca ze stanowiska najnowszych zdobyczy naukowych zagadnienie ćwiczeń z zakresu psychologji pedagogicznej. W 5-ciu częściach książki podano tematy i opisy ćwiczeń, a w związku z niektóremi tematami także ich przykładowe opracowania. Praca niezbędna zarówno dla nauczycieli jak i słuchaczy zakładów kształcenia nauczycieli wszelkiego typu i stopnia.

LINKE K. NAUCZANIE ŁĄCZNE I NAUCZANIE JĘZYKA OJCZYSTEGO W SZKOLE POWSZECHNEJ. Przełożył i dostosował do potrzeb szkoły polskiej Dr. J. Saloni. Str. 296 Zł. 7.—
Fundamentalne dzieło głośnego pedagoga wiedeńskiego, dostosowane do ducha języka i szkoły polskiej. Stanowi ono elementarną podstawę w organizowaniu nauczania powszechnego w szkole powszechnej, a to przedewszystkiem dzięki temu, że wskazuje, w jaki sposób należy realizować ideę nauczania łącznego zgodnie z wymaganiami współczesnej dydaktyki i postulatami nowych programów.

W PRZYGOTOWANIU:

BALICKI J. dr. Metodyka lektury w szkole powszechnej.
HŁAWICZKA K. Jak uczyć śpiewu w szkole powszechnej.
MARTYNOWICZÓWNA WŁ. Metodyka historji.
MUELLER LOTTE. Nauka języka ojczystego. Przekład J. Dańcewiczowej.
SALONI J. dr. Krótka metodyka języka polskiego.


BIBLIOTEKA NAUKOWA WAP
36890/I/2