







# ŻYCIE SZTUKI

IV

WARSZAWA  
ADMINISTRACJA I SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IM. MIANOWSKIEGO  
1939





# ŻYCIE SZTUKI

W. J. ZYMBRISKO

## ŻYCIE SZTUKI

WARSZAWA

ADMINISTRACJA MIŁOŚCI W KRAJU W WARSZAWIE

1919



ŹYCIĘ SZTUKI



8478



# ŻYCIE SZTUKI

POD REDAKCJĄ  
Z. L. ZALESKIEGO

ROCZNIK CZWARTY

WYDANO Z ZASILKU FUNDUSZU KULTURY NARODOWEJ

WARSZAWA  
ADMINISTRACJA I SKŁAD GŁÓWNY W KASIE IM. MIANOWSKIEGO  
1939



# WYDZIAŁ

WYDZIAŁ

WYDZIAŁ

WYDZIAŁ

WYDZIAŁ

WYDZIAŁ

Zakłady Graficzne R. Bieliński, Warszawa, Krak. Przedm. 6, tel. 5-86-81.



## SPIS RZECZY

|  |     |
|--|-----|
| BOGDAN NAWROCZYŃSKI. Sztuka i wychowanie . . . . .                     | 1   |
| JULIAN PRZYBÓŚ. Cele i trafy awangardy . . . . .                       | 27  |
| LECH NIEMOJEWSKI. Refleksy wystawy paryskiej 1937 r. . . . .           | 45  |
| FELIKS BURDECKI. Podstawy energetyczne sztuki . . . . .                | 66  |
| JAN GRALEWSKI. Współczesność sztuki współczesnej. . . . .              | 87  |
| J. ROGOWSKA-DOROSZEWSKA. Szkic problematyki zabawek ludowych . . . . . | 100 |

### *ŻYCIE SZTUKI W POLSCE*

STEFAN KAWYN. Literatura w latach 1936-1937 (Ku uspołecznieniu polskiej kultury literackiej) (s. 107) — WITOLD BUNIKIEWICZ. Kronika plastyczna 1936 i 1937 (s. 132) — TADEUSZ CIEŚLEWSKI. Syn. Drzeworyt a książka (1933-1938) (s. 144) — JAN LORENTOWICZ. Teatry warszawskie w sezonie 1937-1938 (s. 148) — FELIKS MARIA NOWOWIEJSKI. Kronika muzyki polskiej (1936-1937) (s. 162) — STANISŁAW GŁOWACKI. Taniec w latach 1936 i 1937 (s. 172) — B. W. LEWICKI. Film polski w latach 1936-1937 (s. 180) — ZYGMUNT JASTRZĘBSKI. Radiofonia polska w latach 1936-1937 (s. 198) — STANISŁAW PIOTR KOCZOROWSKI. Przegląd bibliograficzny (1936 i 1937) (s. 195)

### *ŻYCIE SZTUKI ZA GRANICĄ*

|  |     |
|--|-----|
| YU HOUO-JOEL. Chiny . . . . .  | 249 |
| Literatura. Malarstwo. Teatr. Muzyka. Kino. Sztuka w Chinach w czasie wojny. Bibliografia. |     |

|                               |     |
|-------------------------------|-----|
| POSŁOWIE REDAKCYJNE . . . . . | 265 |
|-------------------------------|-----|

## LA VIE DE L'ART

### SOMMAIRE

|   |     |
|---|-----|
| BOGDAN NAWROCZYŃSKI. L'art et l'éducation . . . . .                     | 1   |
| JULIAN PRZYBOŚ. Buts et accidents de l'avant-garde . . . . .            | 27  |
| LECH NIEMOJEWSKI. Les reflets de l'Exposition de Paris, 1937 . . . . .  | 45  |
| FELIKS BURDECKI. Les bases énergétiques de l'art contemporain . . . . . | 66  |
| JAN GRALEWSKI. L'actualité de l'art contemporain . . . . .              | 87  |
| J. ROGOWSKA-DOROSZEWSKA. Les problèmes du jouet populaire . . . . .     | 100 |

#### *LA VIE DE L'ART EN POLOGNE*

STEFAN KAWYN. Littérature en 1936-1937 (Vers l'accentuation de l'élément social dans les lettres polonaises) (p. 107) — WITOLD BUNIKIEWICZ. Chronique des arts plastiques 1936 et 1937 (p. 132) — TADEUSZ CIEŚLEWSKI Fils. La gravure sur bois et le livre (1933-1938) (p. 144) — JAN LORENTOWICZ. Les théâtres de Varsovie, saison de 1937-1938 (p. 148) — FELIKS MARIA NOWOWIEJSKI. Chronique musicale polonaise (1936 et 1937) (p. 162) — STANISŁAW GŁOWACKI. La danse en 1936 et 1937 (p. 172) — B. W. LEWICKI. Le film polonais en 1936 et 1937 (p. 180) — ZYGMUNT JASTRZEBSKI. La radiophonie polonaise en 1936 et 1937 (p. 188) — STANISŁAW PIOTR KOCZOROWSKI. Revue bibliographique (1936 et 1937) (p. 195)

#### *LA VIE DE L'ART A L'ETRANGER*

|   |     |
|---|-----|
| YU HOUO-JOËI. La Chine . . . . .  | 249 |
| Littérature. Peinture. Théâtre. Musique. Cinéma. L'art en Chine pendant la guerre. Bibliographie. |     |

|                                     |     |
|-------------------------------------|-----|
| POST-FACE DE LA RÉDACTION . . . . . | 265 |
|-------------------------------------|-----|





WYKAZ TREŚCI

SPIS TREŚCI

Wstęp ..... 1

1. Wprowadzenie ..... 2

2. Historia ..... 3

3. Organizacja ..... 4

4. Zadania ..... 5

1. WYKAZ TREŚCI

1.1. Wprowadzenie ..... 1

1.2. Historia ..... 2

1.3. Organizacja ..... 3

1.4. Zadania ..... 4

1.5. Wskazówki ..... 5

1.6. Bibliografia ..... 6

1.7. Załączniki ..... 7

2. WYKAZ TREŚCI

2.1. Wprowadzenie ..... 1

2.2. Historia ..... 2

2.3. Organizacja ..... 3

2.4. Zadania ..... 4

2.5. Wskazówki ..... 5

2.6. Bibliografia ..... 6

2.7. Załączniki ..... 7

3. WYKAZ TREŚCI



BOGDAN NAWROCYŃSKI  
SZTUKA I WYCHOWANIE

Czy potrzeba dowodzić, że sztuka w taki sposób działa na człowieka, iż on pod jej wpływem staje się wrażliwszy na barwy, dźwięki i kształty, subtelniejszy i wnikliwszy w sposobie przeżywania spraw ludzkich, lotniejszy w myśleniu, bogatszy i głębszy wewnątrz, bardziej zhumanizowany w swym poglądzie na świat i życie, w swych obyczajach, w swym postępowaniu? Czy potrzeba, innymi słowy, dowodzić, że sztuka wywiera głęboki wpływ wychowawczy? — Nie sędzę. Od dawna bowiem wiadomo, że nie tylko człowiek tworzy sztukę, ale i sztuka tworzy człowieka.

Nie tylko zresztą sztuka. To samo da się powiedzieć o wszystkich dziedzinach kultury ludzkiej. One wszystkie wychowują człowieka. Kultura, do której należymy, ma nas w swym posiadaniu. Jest ono tak pełne, iż czasem przechodzi w tyranję. Skarżymy się wówczas na to, iż jesteśmy niewolnikami stworzonej przez siebie kultury. Szarpiemy się w krępujących nas sieciach. Chcemy je rwać, aby się wyzwolić. — Napróżno! Te sieci oplatają nas nie tylko z zewnątrz, ale i z wewnątrz. To, w imię czego buntujemy się przeciwko kulturze, jest także kulturą, tylko przyswojoną tak głęboko, że ją uważamy za swoje najintymniejsze wnętrze. Nasze zatem bunty przeciw kulturze nie doprowadzają do wyłamania się poza kulturę, — są one tylko ścieraniem się ze sobą dwu prądów życia kulturalnego wewnątrz obejmującej je całości kulturalnej. — Różnica istotna! Inna to bowiem rzecz wyskakiwać ze swego mieszkania przez okno, a inna zmieniać jego urządzenie, choćby w najbardziej radykalny sposób.

Że to tak jest, tego dowodzi najlepiej twórczość dwu wielkich buntowników przeciw kulturze: — J. J. Rousseau'a i L. Tołstoja. — Czy który z nich zerwał naprawdę z kulturą? — Bynajmniej! Każdy z nich działał do końca we wnętrzu swojej kultury, bunt zaś jego kierował się przeciwko pewnym jej zwyrodnieniom, wybujałościom, czy przeżytkom. Każdy też z nich oprócz programu negatywnego miał i pozytywny program swej działalności. Tym pozytywnym programem było odrodzenie kultury przez uczynienie jej prostszą, swobodniejszą i moralniejszą. Odrodzoną kulturę przeciwstawiali starej, — to prawda! Czyż jednak to przeciwieństwo przyszło do nich z poza kultury, lub może powstało z niczego? — Nie! — ono się zrodziło z tego właśnie stanu rzeczy, który im tak dolegał! Można sobie też postawić pytanie, kto jest bardziej związany ze swoją kulturą: — czy ten, kto śpi z nią »snem fabrykanta Niemca przy żonie Niemce«, czy raczej ten, co w serdecznej trosce o jej przyszłość pełen jest niezadowolenia i niepokoju i buntując się przeciwko temu, co słabe i ułomne, toruje drogi nowym formom życia?!

Skorośmy w ten sposób poprzez bunt przeciw kulturze dojrzeli szczególnie głęboką o nią troskę, nie trudno nam będzie przyznać, iż kultura nie tylko nas krępuje, ale i wyzwala. W niej bowiem dopiero na podłożu życia biologicznego, psychicznego i socjalnego nawarstwia się w nas życie duchowe. Najwyższym jego subiektywnym ukształtowaniem jest osobowość ludzka, w której poczyna się wolny czyn moralny i wszelka twórczość kulturalna.

Rolę kultury w kształtowaniu się osobowości uwydatniło już wielu psychologów i pedagogów współczesnych. Z pedagogów na szczególną uwagę zasługuje niedawno zmarły G. Kerschensteiner. Dla niego cały proces kształcenia się polegał na »dopracowywaniu się« własnej osobowości na »dobrach kulturalnych«. Przez dobra kulturalne rozumiał wszelkie wartościowe wytwory kultury zarówno duchowej, jak socjalnej i materialnej. Czynił jednak zastrzeżenie, iż dobro kulturalne tylko w pewnych warunkach może się stać dobrem kształcącym. Może ono nim być, mianowicie, tylko wówczas, gdy jego własna struktura jest spokrewniona ze strukturą duchową kształcącego się osobnika. Gdy to pokrewieństwo zachodzi, wówczas zetknięcie się żywej jednostki ludzkiej z dobrem kulturalnym wywołuje jakgdyby wyładowanie się nagromadzonej w nim energii duchowej. Poczyna ona płynąć przez jednostkę



ludzka, urabiając ją na wzór tego życia duchowego, z którego dane dobro powstało.

Takie ujęcie sprawy opiera się na analogii, zaczerpniętej z fizyki. Analogia to jednak ułomna. Proces kształcenia się, będący procesem duchowym, różni się tym głęboko od wszelkich procesów fizycznych, że nie polega na przepływanu przychodzącej z zewnątrz energii przez bierne medium. Jednostka kształcąca się musi się zachować czynnie wobec dobra kulturalnego, aby proces kształcenia się mógł się wogóle rozpocząć. Co więcej, w tej jej postawie czynnej nie może brakować pewnego pierwiastka twórczego. Jeżeli jest czytelnikiem, jej duch musi się zmagać z duchem poety, jak tego pragnął Słowacki. G. Kerscheneister dla zaznaczenia tego aktywnego momentu użył wyrażenia: »*dopracowywać się* własnej struktury duchowej na dobrach kulturalnych«. Właśnie tego zwróconego ostatecznie ku własnemu wnętrzu »*dopracowywania się*« potrzeba, aby dobro kulturalne poczęło nas urabiać. Dwa czynniki składają się zatem na proces kształcenia się: subiektywny i obiektywny, — lub lepiej może — zobiektywizowany. Dobro bowiem kulturalne nie należy, ściśle mówiąc, do obiektywnego świata na równi z faktami fizycznymi, biologicznymi i psychicznymi. Jego źródłem jest życie duchowe. Było ono życiem duchowym swego twórcy, lub swoich twórców, zanim stało się dobrem kulturalnym. Staje się ono ponownie życiem duchowym, gdy natrafi na używających go ze zrozumieniem odbiorców. Pomiędzy tymi fazami jest ukształtowaną w ten sposób materią, że przy sprzyjających okolicznościach może się stać częściową przyczyną życia duchowego, podobnego do tego, które jej kształt nadało. Właśnie dzięki tej genezie dobra kulturalnego można mówić o jego strukturze duchowej, oraz o pokrewieństwie tej struktury ze strukturą życia duchowego w żywych jednostkach ludzkich.

Rozważania niniejsze są tak ogólne, iż obejmują sztukę na równi z innymi dziedzinami kultury. Zakładamy zatem, że i na dziełach sztuki jednostka ludzka o odpowiedniej strukturze duchowej może się *dopracowywać* swej osobowości. Skoro jednak różne są struktury dóbr kulturalnych i różne struktury jednostek, to wpływ wychowawczy sztuki musi się czymś różnić od wpływu wychowawczego innych dziedzin kultury, a więc np. religii, moralności, nauki, techniki, lub stosunków gospodarczych. I tu się



nasuwa to pytanie, którym oddawna zajmowali się autorowie, piszący o wychowaniu estetycznym. Wszyscy oni od czasów klasycznych zastanawiali się nie tyle nad tym, czy sztuka wychowuje, co raczej nad tym, *na czym polega specyficzny wpływ sztuki, jakiego rodzaju zmiany pod jej działaniem zachodzą w życiu duchowym człowieka i przez co ona je wywołuje?*

Spośród wielu autorów, którzy się na ten temat wypowiedzieli, największą rolę przyznał sztuce w wychowaniu człowieka F. Schiller. Jego tezy, wypowiedziane w listach »O estetycznym wychowaniu człowieka« pod tym względem należy, jak sądzę, uznać za maksymalne. Już choćby ze względu na ów maksymalizm warto się nad tymi listami i dziś jeszcze zastanowić. Utoruje to nam drogę do wypowiedzenia własnych poglądów.

Przypomnijmy zatem główne tezy Schillera.

Posługując się pojęciami Kanta, Schiller rozróżnił w człowieku i sztuce dwa zasadniczo różne pierwiastki: zmysłowość i duchowość. Pierwszy jest bierny, — drugi czynny. Pierwszy jest chaotyczny, — drugi uformowany i formujący. Pierwszy jest życiem biologicznym, — drugi formą pojęciową, mającą swe źródło w rozumie.

Im większe przeciwieństwo zachodzi pomiędzy tymi pierwiastkami, tym trudniej człowiekowi stopić je w sobie w jedną harmonijną całość bez osłabienia energii każdego z nich. Dlatego to tak często spotykamy ludzi, w których toczy się nieustanna walka między życiem zmysłowym i duchowym. Są i tacy, którzy doprowadzili w sobie do zgody te dwie sfery kosztem jednej z nich. Dwa tutaj możliwe są wypadki: — jednym z nich jest człowiek zmysłowy o zagłuszonym życiu duchowym, — drugim człowiek żyjący w sferze pojęć, ale pozbawiony energii zmysłów. Każdy z tych wypadków jest odchyleniem od ideału człowieka, który ma być energią duchową zharmonizowaną z energią zmysłowości. Takim jest człowiek o »pięknej duszy«. Tworząc ideał »pięknej duszy«, Schiller wyszedł poza pojęcia etyki Kanta, zbliżył się natomiast do wcześniejszego swego mistrza w filozofii, Shaftesbury, do ludzi odrodzenia włoskiego i starogreckiej kalokagatii.

Do tak pomyślanego ideału może doprowadzić człowieka tylko wywodząca się z zabawy sztuka, jej sensem bowiem jest piękno, a piękno polega na możliwie najdoskonalszym zespoleniu w jedną

harmonijną całość rzeczywistości zmysłowej z formą pojęciową. Harmonizując życie wewnętrzne jednostek ludzkich, sztuka wywiera również wpływ wychowawczy na życie społeczne. »Tylko smak estetyczny wnosi harmonię do społeczeństwa, gdyż stwarza harmonię w jednostce ludzkiej.«<sup>1)</sup>

Myśl o harmonizującym działaniu sztuki na człowieka nie była u Schillera nowa. Można ją odnaleźć już u filozofów greckich, zwłaszcza u Platona. W czasach nowożytnych rozwijali ją humaniści włoscy. Pod ich wpływem zastosował ją u nas do wychowania dworzanina polskiego Łukasz Górnicki. Oryginalność Schillera polega dopiero na tym, że u niego z tą myślą sprzęgła się myśl inna, niewątpliwie wytworzona na skutek zmagania się autora Listów z filozofią Kanta: — myśl o królestwie »pięknej uludy« i o panującej w nim »swobodzie estetycznej«.

Działalność nasza, wywodził Schiller, wprowadza nas w rozmaite światy. Gdy działamy jako istoty zmysłowe, ogarnia nas świat przyrody, podlegający nieubłagany prawom fizycznym. Żyjąc życiem zwierzęcym, stajemy się niewolnikami tych praw. Z tej niewoli wyzwalamy się do pewnego stopnia, gdy działamy jako istoty rozumne, trafiamy jednak wówczas do »świętego państwa norm obowiązujących«. Te normy: — to prawa moralne, które nas obowiązują w życiu praktycznym, — to normy logiczne, których musimy przestrzegać w działalności poznawczej. We wszystkich tych światach podlegamy zatem determinującym nas potęgom. Raz chwyta nas w swą sieć konieczność przyrodnicza, drugi raz — uznawane przez nas prawodawstwo rozumu. Oplątani tą siecią, idziemy tam, gdzie musimy, lub jesteśmy obowiązani; stajemy się tym, czym być musimy, lub jesteśmy obowiązani. I nigdy na tej drodze nie możemy dojść do całkowitej swobody i pełnej ludzkości.

Wybawia nas z tej ciasnoty znowu sztuka i tylko sztuka. Ona jedna bowiem wraz z zabawą może nas wyłączyć ze światów konieczności i obowiązania, zapewnić nam swobodę, potrzebną do odzyskania utraconej równowagi wewnętrznej i pełni życia ludzkiego. Ona jedna może nam pozwolić włączyć się z powrotem według naszego wyboru bądź do świata przyrody, bądź do świata czynów moralnych lub poznania. To wyłączanie i włącza-

<sup>1)</sup> List dwudziesty siódmy.



nie jest możliwe dzięki temu, że już zabawa, a tym bardziej powstała z niej sztuka, wprowadzają nas w swój własny świat ułudy. Właśnie dzięki temu, że świat sztuki jest światem pięknej ułudy, panuje w nim swoboda estetyczna. Zamiast działać na serio, igramy w nim tylko radośnie, rozkuci z wszystkich więzów, wyzwoleni od wszelkiego przymusu, zarówno fizycznego, jak moralnego i logicznego.

Ten stan estetycznej swobody, według Schillera, odgrywa w życiu duchowym człowieka rolę pierwszorzędną. Dopiero on bowiem otwiera swobodny dostęp do wszystkich innych dziedzin życia. Przez ten stan musi też człowiek przejść, jeśli się chce wyostać z życia zmysłowego i włączyć do życia duchowego. Dlatego to uduchowienie człowieka rozpoczyna się od zabawy i sztuki. Podstawowym prawem państwa sztuki jest »dawać swobodę przez swobodę«. Stawszy się swobodnym dzięki sztuce, człowiek włącza się do tej lub innej dziedziny życia na serio według własnego wyboru. Powraca do tego życia jednak inny, niż gdy się z niego wyłączał. Sztuka go zharmonizowała, uczyniła pełnym i ludzkim.

Oto główne myśli listów Schillera »O estetycznym wychowaniu człowieka«. Odetchnąwszy ich atmosferą, musimy sobie z kolei zadać pytanie, co się z nich przestarzało po upływie bez mała półtora wieku, co zaś zachowało swój walor dotychczas?

Otóż do poglądów zdecydowanie przestarzałych trzeba zaliczyć przede wszystkim teorię władz psychicznych, na której oparł się Schiller. Pomijając już samo pojęcie władzy, szczególnie w niej razi pojmowanie zmysłowości jako siły biernej i bezkształtnej, oraz zakładanie, że wszelka forma w życiu duchowym pochodzi z aktywności rozumu. Idąc za współczesnymi psychologami postaci, raczej skłonni jesteśmy obecnie przypuszczać, że życie psychiczne postaciuje się we wszystkich swych dziedzinach. Rozum niewątpliwie odgrywa w tej sprawie dużą rolę, nie jest jednak bynajmniej jedynym czynnikiem kształtującym. Aktywność i forma istnieją w nas przed rozumem. Można je odnaleźć już w czynnościach psychicznych jednorocznego dziecka. Psychoanalitycy stwierdzają je w marzeniach sennych i w snach na jawie, rozwijających się poza kontrolą rozumu. Wszystkie te przeżycia są irracjonalne, a jednak daje się w nich wykazać udział instynktów, będących dyspozycjami do pewnego rodzaju żywio-



łowej aktywności, — a jednak są upostaciowane, ba, nieraz nawet zadziwiają zwartością swojej struktury!

Psychologiczne zatem założenia listów Schillera nie dadzą się utrzymać. Zbadajmyż z kolei zbudowany na nich jego pogląd na sztukę. Ożywiającym ją sensem, według Schillera, jest piękno. »Najwyższego zaś ideału piękna należy się dopatrywać w możliwie najdoskonalszym związku i równowadze między zmysłową rzeczywistością i formą«. <sup>1)</sup> A ponieważ forma ma swe źródło w rozumie, jest pochodzącym od niego pojęciem, przeto istotą sztuki jest połączenie w jedną ściśle zespoloną i zharmonizowaną całość wyobrażeń rzeczy zmysłowych z niezmysłowymi pojęciami.

Znowu zatem spotykamy się z racjonalistycznym utożsamieniem formy z pojęciem. Tym razem znajdujemy je nie w dziedzinie psychologii, lecz estetyki. I tu również ono się nie da utrzymać. Poza przytoczonymi już względami psychologicznymi przemawiają przeciw niemu względy estetyczne. Czyż bowiem liczne od czasu Fechnera eksperymenty nie wskazują na to, że już proste wrażenia zmysłowe mogą się podobać, choć w nich nie podobna stwierdzić zespolenia się pierwiastka zmysłowego z pojęciem? Szata zmysłowa sztuki nie zawsze otrzymuje swą formę dopiero od rozumu. Miewa ona ją niezależnie od niego. I właśnie wówczas, gdy jej forma wywodzi się z irracjonalnego świata nieświadomości, instynktów i marzeń, jej czar działa na nas w sposób szczególnie upajający. A piękno nocy majowej! Czyż ono ma w sobie coś pojęciowego? Nie! — ono jest irracjonalne... i właśnie dlatego czaruje i uwodzi.

Prawda to, iż wczuwając się w piękno przyrody, wkładamy w nie czasami pewne idee, stwarzając w ten sposób niejako drugi plan dla rozkoszy estetycznej. Prawda również, że wielkie dzieło sztuki zawsze zawiera drugi plan w sobie, dodany do pierwszego przez twórcę. W niczym to jednak nie osłabia siły naszego argumentu. Jakkolwiek bowiem w tym drugim planie może się zawierać treść pojęciowa, to jednak nie zawsze tak bywa. Najłatwiej to wykazać na poezji. Obok utworów o treści pojęciowej, jak Przedświt, jak wiele liryk Asnyka, istnieją prze-

<sup>1)</sup> List szesnasty.

cież i takie, w których drugi plan ma charakter wybitnie irracjonalny: jest np. jakimś tonem uczuciowym, jakimś nastrojem, nie dającym się ująć w pojęcia, niemożliwym do wyrażenia z pomocą słów trzeźwych i zracjonalizowanych. Takie są liryki wielu współczesnych poetów, takie są arcydzieła muzyki czystej. A malarstwo wyrzekające się »literatury«? Czyż ono nie zmierza w tym samym kierunku? W imię czego? Właśnie aby być sztuką i tylko sztuką! Wygląda to tak, jakgdyby sztuka czasami uciekała od wszystkiego, co nazbyt zrozumiałe, nazbyt intelektualne, aby być w pełni sobą. Czy takie tendencje byłyby możliwe, gdyby każde dzieło sztuki miało być połączeniem zmysłowej rzeczywistości z pojęciem?

Pogląd na sztukę Schillera wymaga, jak się stąd okazuje, odracjonalizowania. Dokonamy go, odrzucając twierdzenie, jakoby pojęcie miało być niezbędnym składnikiem dzieła sztuki. Dopiero w tej reszcie, która pozostanie po takiej amputacji, odnajdujemy myśl bardzo cenną. Można ją tak sformułować: — w dziele sztuki dadzą się zawsze wyróżnić dwa składniki: — jeden z nich jest natury materialnej i działa na zmysły, — drugi jest niematerialny i niezmysłowy. Dwa te składniki związane są w dziele sztuki w jedną zrównoważoną całość.

Sięgnijmy do przykładu, aby tę myśl zilustrować. Mickiewicz Bourdelle'a, stojący na placu Almy w Paryżu, jest bryłą brązu, a więc czymś materialnym, co można oglądać, czego można dotknąć. To jednak dopiero jeden składnik całości. Drugim jest coś głęboko ludzkiego, co przeżywamy na widok tej bryły. Kontemplując ją, wczuwając się w jej ukształtowanie, wchodzimy w inny świat, — już nie materialny. Widzimy Mickiewicza. Poczynamy w jakiś intymny sposób obcować z jego duchową postawą z czasów, gdy pisał »Księgi Pielgrzymstwa Polskiego«. Ogarnia nas ich podniosła atmosfera. Wstrząsa potęgą wiary, miłości i poświęcenia tego pielgrzyma polskiego. Przejmuje wzruszenie, że jego olbrzymie siły moralne po latach zwyciężyły. Tragedia Polski skończyła się zmartwychwstaniem, jak ten pielgrzym to przepowiedział. Jakże wielką jest potęga ducha ludzkiego, gdy on występuje do walki z przemocą w imię ideałów swobody, sprawiedliwości i miłości ojczyzny! Ten pielgrzym jest jej ogólnoludzkim symbolem! To nieugięty duch całej ludz-

kości odbywa pielgrzymkę ku ideałowi, torując drogę słabszym, budząc do życia duchowego ospałych i leniwych...

Tego rodzaju sprawy mam na myśli, mówiąc o niematerialnym i niezmysłowym składniku dzieła sztuki. Sądzę, iż użyję właściwszego terminu, nazywając ten składnik *duchowym*. Dla uniknięcia możliwych nieporozumień wyjaśniam, iż terminu: »duchowy« używam dla oznaczenia wszelkich czynności i wytworów ludzkich, rozpatrywanych ze względu na ich zdeterminowanie przez przedmiotowe stany rzeczy, nastawione na świat wartości. Można je też zamiennie nazywać kulturalnymi.

Dwa te składniki: materialny i duchowy istnieją nie tylko we wszystkich dziełach sztuki lecz również w dobrach, należących do innych dziedzin kultury. Tak np. łopata nie jest tylko kawałkiem żelaza, osadzonym na kiju, lecz narzędziem, przeznaczonym do kopania ziemi. Książka naukowa nie jest tylko papierem, pokrytym czarnymi kreskami i punktami, lecz systemem zdań, uzasadniających jakieś prawdy.

Na dwuskładnikową budowę wszystkich zobiektywizowanych dóbr kulturalnych zwrócił w ostatnich latach uwagę Mikołaj Hartmann w swym dziele p. t.: »Problemat bytu duchowego«.<sup>1)</sup> Usiłował on też uchwycić wzajemny stosunek tych dwu składników do siebie. Przyrównał je do dwu warstw nałożonych na siebie. Podkładową jest zawsze warstwa materialna. Na niej dopiero narastają warstwy duchowe zawartości dobra kulturalnego. Warstwa materialna jest pierwszoplanowa. Występujące jednak poza nią tło duchowe rozstrzyga o wartości całego wytworu. Owo tło, czy owa warstwa drugoplanowa miewa również budowę warstwową, czy wieloplanową. Gdy zatapiamy się w duchową stronę wielkiego dzieła sztuki, poczynają odsłaniać się przed nami coraz dalsze jego plany, aż wreszcie docieramy do warstwy najwyższych ludzkich przeżyć uczuciowych wraz z ich przedmiotami, ujętymi, lub nie ujętymi w formy pojęciowe. Uzmysłowieniem takiej złożonej całości stał się dla mnie wspaniały wodospad, który widziałem w Norwegii. Podłożem jego twarde głązy granitowe. Nad nimi pędzi zielony obrus wody, — nad nią warstwa piany, — jeszcze wyżej w powietrzu olbrzymie słupy rozpylonej pary, wśród nich wysoko świetlisty łuk najcudniejszej tęczy...

<sup>1)</sup> Nikolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, Berlin-Lipsk, 1933.



Dwuwarstwowa budowa nie jest bynajmniej specyficzną cechą dzieła sztuki. Taką budowę ma wiele innych dóbr kulturalnych. Dzieło sztuki odróżnia się od innych wytworów ludzkich dopiero tym, że w nim warstwa materialna nie jest tylko nosicielką warstwy duchowej, ale, spełniając tę rolę, posiada poza tym swój własny walor. Narzędzie cenimy, dopóki jest użyteczne, po czym wyrzucamy je na szmelc. Czytając książkę naukową, nie myślimy o papierze i czcionkach, lecz tylko o jej treści. Inaczej, gdy kontemplujemy dzieło sztuki. Jego składnik zmysłowy istnieje nie tylko po to, aby nas wprowadzić w świat duchowy. I owszem, on to czyni, ale nie tak, jak portier, który tylko drzwi otwiera, lecz jak syn domu, który z nami obcuje wraz z gospodarzami. Marne to dzieło sztuki, którego szata zmysłowa jest tylko symbolem innej treści. W prawdziwych arcydziełach treść duchowa zlewa się ze składnikiem zmysłowym w jedną całość. Obydwa składniki dorównują sobie i razem rzucają na nas czary. Obydwa sprawiają to, iż obcując z dziełami sztuki, nie opuszczamy świata zmysłowego, przeciwnie, poimy się jego obrazami, jednakże poprzez nie otwierają się dla nas głębie życia duchowego.

Rozwinęliśmy w ten sposób, — oczywiście we współczesnym duchu, — myśl o dwuwarstwowej budowie sztuki, która jak mogliśmy się przekonać, tkwiła już w poglądach estetycznych Schillera. Obecnie przechodzimy do rozpatrzenia konsekwencji pedagogicznych, które on z niej wyprowadził. Sztuka, według Schillera, właśnie dzięki temu, że łączy zmysłowość z duchowością, może doprowadzać do równowagi te dwa czynniki w człowieku. Wniosek w tak ogólnym ujęciu niewątpliwie poprawny. Sposób jednak, w jaki Schiller zastosował go do poszczególnych wypadków, należy uznać za najzupełniej chybiony.

Te poszczególne wypadki — to odchylenia człowieka od idealnej harmonii między zmysłowością i duchowością. Do dwóch one sprowadzają się wypadków. Człowiek, mianowicie, może cierpieć albo na hipertrofię życia zmysłowego, połączoną z atrofią życia duchowego, albo odwrotnie — na hipertrofię życia duchowego, połączoną z atrofią życia zmysłowego. Na obydwie wypadki lekarstwo jest w sztuce. Schiller szuka go jednak nie w utworach o prawie idealnym zrównoważeniu czynników zmysłowego i duchowego, lecz właśnie w odchylnych od tej równowagi. Utwory, w których przeważa czynnik duchowy, mają

niejako prostować ludzi jednostronnie zmysłowych, te zaś, w których dominuje czynnik zmysłowy, mają doprowadzać do równowagi osobników jednostronnie duchowych.

Nie trudno wykazać, do jak fałszywych konsekwencji prowadzi takie ujęcie sprawy. Przede wszystkim wynika z niego, że w ogromnej większości wypadków dodatni wpływ wychowawczy wywierałyby nie największe arcydzieła sztuki, lecz utwory słabsze, bo pozbawione tej równowagi wewnętrznej, która, jak sam Schiller to zaznaczył, ma cechować sztukę.

Po drugie, nasuwa się i ta wątpliwość, iż wystarczy, aby utwory, mające doprowadzać do równowagi ludzi odchylonych w jedną stronę, trafiły do odchylonych w drugą stronę, aby z lekarstwa stały się trucizną. Któż ma dbać o to, aby takie pomyłki nie zachodziły? Chcąc im zapobiec, należałoby zmagazynować dzieła sztuki w jakichś aptekach pedagogicznych i wydawać je według recept wychowawców. Coś podobnego dzieje się, co prawda, w szkołach i bibliotekach oświatowych. Czyż jednak dobiera się w nich książki do czytelników według tego, czy oni należą do typu zmysłowego, czy duchowego? Nic podobnego! Zarówno twórcy programów, jak kierownicy czytelnictwa, organizatorzy wystaw sztuk pięknych, przedstawień teatralnych i koncertów kierują się innymi kryteriami przy doborze dzieł sztuki, mających wywierać wpływ wychowawczy. Na pierwszym planie zazwyczaj znajduje się postulat, aby to były *wybitne* dzieła sztuki, nie zaś utwory o takim czy innym odchyleniu. Ze szczególną siłą domaga się tego we Włoszech G. Gentile. Przeprowadzając reformę wychowania publicznego w swoim kraju, kierował on się zasadą, że młodzież włoską i lud włoski należy wychowywać na największych arcydziełach sztuki narodowej. Był przeciwnikiem kształcenia młodzieży na utworach, spreparowanych ad usum delphini.

Tak więc poglądy pedagogiczne Schillera w tym punkcie są błędne. Ale też nie wynikają one bynajmniej z jego poglądu na sztukę. Rozwijając bowiem konsekwentnie ten pogląd, powinien on być przyjsć do wniosku, że sztuka działa harmonizująco nie tyle przez każdy ze swoich składników z osobna, co przez swą zharmonizowaną *całość*, i nie tyle na te lub inne dyspozycje człowieka, co znowu na jego *całość*. Ten właśnie wpływ całości na całość



miał na myśli G. Kerschensteiner, gdy istoty procesu kształcenia się dopatrywał się w dopracowywaniu się przez jednostkę ludzką własnej *struktury* duchowej na *strukturze* dóbr kulturalnych. Ten również wpływ całości na całość mieli wcześniej na myśli liczni autorowie włoskiego Odrodzenia, którzy tak pięknie pisali o tym, jak pod wpływem sztuki człowiek nabywa gracji w całej swojej postawie, w każdym postępku, w każdym słowie i geście.

Schillerowskiej teorii harmonizowania przez sztukę trzeba postawić jeszcze inny zarzut. Schiller przecenił harmonizujący wpływ sztuki na człowieka. W jego listach »O wychowaniu estetycznym« rzecz cała przedstawiona jest w ten sposób, jakgdyby sama tylko sztuka wystarczała do tego, aby zrównoważyć wewnętrznie jednostkę, a przez nią społeczeństwo. Ostrożniejszy był Platon. Według niego bowiem, chcąc wychować harmonijnego człowieka, trzeba się uciec do skombinowanego wpływu muzyki i gimnastyki. Żaden z tych środków, z osobna działając, nie da pożądaných wyników, muzyka bowiem zanadto »rozmiękcza«, — gimnastyka nazbyt pobudza »przyrodzoną gwałtowność«. Dopiero obie owe sztuki, działając razem i »w granicach właściwych raz się naprężając, raz zwalniając, do wzajemnej dochodzą harmonii«<sup>1)</sup>. W tym samym kierunku działa zresztą u Platona i ustrój państwa i całe życie społeczne.

Liczenie na samą tylko sztukę musi zawieść i to z wielu względów. Przedewszystkim nie każdy ze zjadaczy chleba należy do podatnych na wpływy sztuki wenedów. Większość stanowią lechici, objawiający zresztą za naszych czasów gust nie tylko do kwaszonej kapusty i ogórków, lecz również do spraw gospodarczych, społecznych, moralnych i naukowych. Tych łatwiej jest zrównoważyć wewnętrznie na podstawie pokrewnych ich struktury duchowej dóbr kulturalnych, nie zaś wyłącznie tylko przez wychowanie estetyczne.

Po drugie, chcąc wychować harmonijnego człowieka, nie dość oddziaływać za pomocą harmonijnie zbudowanych dzieł sztuki. Trzeba przede wszystkim postawić przed nim możliwie najbardziej

<sup>1)</sup> Platon, Rzeczpospolita III, 18, Kraków, 1929, str. 185.



konkretny wzór harmonijnego człowieka. Taki wzór, dzięki swej konkretności, jest o wiele wcześniej zrozumiały od najogólniejszej struktury dzieł sztuki, posiada też o wiele większą od niej siłę atrakcyjną. Struktura dzieła sztuki dostępna jest dopiero znawcom. Natomiast kalokagatía mogła się stać ideałem dla wszystkich Hellenów.

Być może jednak właśnie sztuka powołana jest do tego, aby dostarczać takich wzorów? — Zapewne! na równi jednak z nią dostarczać ich mogą i powinny i religia, i historia, i ludzkie otoczenie. I biada sztuce, jeśli ona jest jedyną wyspą harmonii wśród oceanu skłóconych żywiołów. Ten ocean nie tylko zniszczy wszelki jej wpływ harmonizujący, ale i własną jej atmosferę zamąci dzielnymi porykami burzy.

Schiller miał na myśli sztukę, ożywioną klasycznym pięknem. Czyż jednak każda sztuka jest taka? Czy taką była nawet sztuka grecka, — ale ta prawdziwa, nie zaś wyidealizowana przez neohumanistów niemieckich? — Żyjemy w czasach, kiedy sztuka bardzo daleko odbiegła od kanonów klasycznej harmonii. Będąc wyrazem tych sił rozbieżnych, które rozdzierają nasze życie, częściej ona działa dysonansami i brzydotą, niż zrównoważonym pięknem; częściej szarpie nerwami, niż uspokaja i harmonizuje. W jakimże znajdowalibyśmy się położeniu, gdybyśmy z tej sztuki mieli otrzymywać wzory zharmonizowanego człowieka i społeczeństwa? Na szczęście stoją dla nas otworem inne źródła! Są niestarzejące się dzieła klasyczne, jest historia wielkich ludzi i wielkich czynów, są wreszcie w otaczającym nas życiu społecznym czynniki równowagi obok czynników zamętu. Z tych zatem źródeł trzeba czerpać, chcąc jako tako zrównoważyć współczesnego człowieka. Sztuka nie jest jedynym czynnikiem harmonizującym. Co gorsza, obok sztuki harmonizującej jest sztuka dysharmonizująca i to zarówno ze względu na swoją treść, jak na swoją formę. Tego Schiller zupełnie nie wziął pod uwagę.

Tyle o harmonizującym wpływie sztuki, — a teraz o swobodzie estetycznej w »rajskiej dziedzinie ułudy«. — Tu stwierdzić trzeba, że Schiller miał dużo słuszności, gdy wywodził sztukę z zabawy, gdy nadto stwierdzał, że zarówno jedna, jak druga pozwalają nam się wyłączyć ze świata na serio i wprowadzają w świat fikcji. W tym świecie niema co prawda zupełnej dowolności, ale zakres

swobody jest w nim istotnie dużo większy, niż w świecie obowiązków i pracy. Na to wszystko zatem zgoda.

Zastrzeżenia wywołuje dopiero twierdzenie Schillera, że ten świat fikcji stanowi jedyny punkt węzłowy, który pozwala przetrzącać się z życia umysłowego do duchowego, lub odwrotnie. Według Schillera, ma on odgrywać w naszym życiu psychicznym i duchowym taką mniej więcej rolę, jaką odgrywa obrotnica na niektórych stacjach kolejowych. Dopóki parowóz na nią nie wjedzie, musi poruszać się wciąż po tym samym torze. Przejścia na inne tory są dla niego zamknięte. Gdy jednak znajdzie się na obrotnicy, wszystkie tory stają przed nim otworem. Pozostaje tylko wybierać, w który z nich się włączyć.

Dzięki temu twierdzeniu Schiller mógł przypisać sztuce tak wielką rolę w wychowaniu człowieka, jak bodaj żaden inny autor ani przed nim, ani po nim. Z tego bowiem twierdzenia wyprowadził on wniosek, że dopiero sztuka zapewnia człowiekowi swobodny wybór dróg życiowych, że przez nią musi przejść każdy, kto się chce wydobyć z życia zmysłowego do duchowego. Krótko mówiąc, bez wychowania estetycznego nie można stać się ani moralnym, ani poznawczym człowiekiem!

Tym razem Schiller wnioskował prawidłowo, przesłankę jednak, z której wyszedł, trzeba uznać za fałszywą. Istotnie, wszystko, co wiemy o naszym życiu psychicznym i duchowym, przeczy temu, aby w nim były jakieś sztywne tory. Nie ma też w nim żadnej obrotnicy, ani nie jest ona potrzebna. Niezliczone połączenia wiążą ze sobą najodleglejsze z pozoru dziedziny naszego wewnętrznego życia. Tylko przestarzała teoria władz psychicznych, tylko posługiwanie się sztywnymi schematami filozofii Kantowskiej mogło sprawić, że Schiller tego nie dostrzegł. Usztynił on całe życie wewnętrzne człowieka z wyjątkiem świata, do którego wprowadza sztuka. Tu dopiero ma panować swoboda niemal absolutna.— W rzeczywistości jest inaczej. Ani całe życie wewnętrzne nie jest tak sztywne, ani swoboda estetyczna tak pełna.— W każdym razie nie polega ona na zupełnie nie zdeterminowanym włączaniu się do pozaestetycznych światów. Świadczy o tym pierwszy lepszy przykład. Podczas przedstawienia teatralnego, ulegając czarowi sztuki, opuszczamy tę rzeczywistość, w której pracujemy, spełniamy swoje obowiązki i żyjemy życiem biologicznym: — to prawda. Czyż jednak po ostatnim akcie nie musimy powrócić do szarej powsze-



dniości, choćbyśmy nie chcieli? Gdzież tu swoboda wyboru? — Niema jej! Swoboda nasza rozszerzała się, dopóki przebywaliśmy w świecie stworzonym przez poetę. W tym świecie było rzeczywistością to, co naprawdę nie istnieje. Rzeczy niemożliwe stawały się możliwymi. Czas przyspieszał swego biegu; przestrzeń przestawała dzielić, prawa przyrody ulegały zawieszeniu; natomiast ludzie nabierali jakiegoś niezwykłego znaczenia. Z ich słów, z ich czynów powstawał jakiś sens doniosły. Coś się łączyło przez nich, czego właśnie brak w rzeczywistości, coś się waliło w gruzy, co w niej rozpiera się łokciami i panuje.

Tak! W tym świecie zakres możliwości wyraźnie się rozszerzał, pozwalając nam wyżyć się swobodnie. Ale to wszystko trwało, dopóki znajdowaliśmy się gdzieś na wyspie Prospera, dopóki on nas czarował swą laseczką czarnoksięską. Z chwilą, gdy czary się skończyły, skończyła się i swoboda estetyczna: — zaczęła się konieczność, zaczął obowiązek. Przyszły one do nas zupełnie niezależnie od naszej woli: — raczej tak, jak przychodzi przebudzenie po jakimś śnie uroczym. Wolelibyśmy nieraz jeszcze się nie budzić. Twarda rzeczywistość bierze nas jednak w swoje posiadanie. I już słyszymy jej groźną komendę: — tu musisz stanąć, to musisz zrobić, tego ci nie wolno!

Wszystko to się nie zgadza z zakwestionowaną tezą Schillera. Nie potwierdza się również wynikające z niej twierdzenie, jakoby tylko przez sztukę prowadziła droga do życia duchowego. Życiorisy wielu wybitnych ludzi wyraźnie świadczą o tym, że oni doszli na swoją wyżynę, omijając sztukę. Niektórzy z nich odznaczali się nawet wybitnym brakiem gustu estetycznego, połączonym z pewnego rodzaju ślepotą na piękno. Nie przeszkodziło im to jednak być wybitnymi filantropami, uczonymi i wynalazcami.

Schiller, dowodząc swego twierdzenia, łączył w jedną całość dwie dziedziny: — zabawy i sztuki. Ułatwił sobie w ten sposób argumentację, lecz nie uniknął błędu. Stąd bowiem, że u wszystkich ludzi czynność zabawowa poprzedza wszelkie czynności kulturalne, bynajmniej nie wynika, aby i sztuka miała być poprzedniczką moralności i nauki. Czynność zabawowa jest pierwszą w rozwoju człowieka czynnością, która wychodzi poza zakres biologicznych odruchów. Z niej też z biegiem czasu wykształcają się inne czynności: — nie tylko twórczość artystyczna, lecz rów-

niez praca w innych dziedzinach kultury. W tym samym sensie jest ona jednak również poprzedniczką sztuki. Zabawa nie jest jeszcze sztuką. Według teorii Karola Groosa, jest ona raczej czynnością, ćwiczącą zawczasu u dzieci i młodzieży te funkcje, które nowe pokolenie będzie spełniało na serio, gdy dorośnie. Porównanie z obrotnicą zupełnie tu zawodzi. Zabawa jest raczej tym pniem, z którego wyrastają wszystkie konary naszego życia duchowego.

Na tym kończę rozbiór teorii Schillera. Wyniki są przeważnie negatywne. Starą naukę o harmonizującym wpływie sztuki wypadło obstarwić wielu zastrzeżeniami; nowa teoria, którą zaryzykuję nazwać teorią obrotnicy, nie wytrzymała ognia krytyki. Czyż więc nic nie pozostało, na czymby można dalej budować? — Nie! Tak źle nie jest. Gruntu, nadającego się pod budowę, dopatruję się w nauce Schillera o tym, że sztuka wprowadza nas w swój odrębny świat, wyłączając na pewien czas z innych światów.

W tym właśnie odrębnym świecie sztuki należy, moim zdaniem, szukać momentów wychowujących. Sztuka wychowuje nie przez to, jakoby ona tylko otwierała drogę do moralności, bo to, jak wiemy, nie jest zgodne z prawdą, — ale przez to, że jest sztuką. W niej samej są czynniki, potężnie pobudzające rozwój duchowy człowieka. Ona przemawia do takich stron jego duszy, których nie porusza sama tylko kultura materialna i intelektualna. W niej znajdujemy pokarm duchowy, bez którego człowiek nie może stać się pełnym człowiekiem.

W odrębnym świecie sztuki rozróżniam momenty o charakterze subiektywnym i obiektywnym. Do pierwszych należą przeżycia estetyczne; do drugich — wszystko to, na co te przeżycia są skierowane. — Zaczynam od momentów subiektywnych. Dzielę je z kolei na odbiorcze i wytwórcze. Do pierwszych zaliczam kontemplację i wczuwanie się; do drugich — ekspresję i kształtowanie.

Każde z tych przeżyć ma głęboką wartość pedagogiczną. Kontemplacja estetyczna wymaga oderwania się od celów i dążeń życia praktycznego i całkowitego skupienia się na dziele sztuki tylko ze względu na nie, tylko dla niego samego. Takiej bezinteresownej postawy domagają się nie tylko dzieła sztuki. Potrzeba jej daje się coraz dotkliwiej odczuwać w zgiełku splotywnego życia współczesnego. Zbyt jednostronnie ceniąc produkty pracy ludzkiej, nie docenia się obecnie wytwarzającego je czło-



wieka. A tymczasem właśnie człowiek, chcąc dać coś z siebie na zewnątrz, musi chłonać w siebie wartościowy pokarm duchowy. Z tym się za mało liczy współczesne życie gospodarcze. Panująca w nim dążność do zwiększania produkcji na ilość przenosi się i na inne dziedziny. Produktywizm nie oszczędził i wychowania. Radykalni zwolennicy szkoły pracy chcieliby całe wychowanie przenieść do laboratoriów szkolnych. Niektórzy z bolszewickich pedagogów idą jeszcze dalej. Powołując się na to, że szkoły nie produkują towarów, rzucili oni hasło: — zamknąć szkoły i zastąpić je przez wielkie warsztaty pracy produktywnej, jakimi są fabryki, stojące na poziomie techniki współczesnej. Takich bowiem warsztatów potrzeba, aby wychować pracowników XX wieku. Oto najdalsze konsekwencje produktywizmu w wychowaniu!

Odrzucając kontemplację, produktywizm pedagogiczny uznał za czynność wychowującą samo tylko wytwarzanie. Prawda leży po środku. Kontemplacja na równi z wytwarzaniem jest czynnikiem wychowującym. Bez niej człowiek się szybko wyjaławia, traci głębię życia osobistego, staje się coraz bardziej tylko środkiem, tylko mechanizmem. O zrównoważenie też aktywności zewnętrznej przez kontemplację zarówno w wychowaniu, jak w życiu społecznym od trzydziestu lat już walczyli głębiej patrzący w duszę człowieka współczesnego pisarze pedagogiczni. Szczególnie ważne słowa wypowiedzieli w tej sprawie Foerster i Kerschensteiner.

Kontemplacja estetyczna nie jest jedynym rodzajem kontemplacji. Jest również kontemplacja religijna, filozoficzna i naukowa. W tamtych jednak dziedzinach przedmiotem kontemplacji są obiekty, dające się tylko myśleć. Tymczasem kontemplacja dzieła sztuki kieruje się zawsze na przedmiot, podpadający pod zmysły, choć jednocześnie jakgdyby naładowany duchowością. Z tego względu kontemplacja estetyczna jest dla wielu ludzi wcześniej dostępna od innych rodzajów kontemplacji. Może też ona im ułatwić wejście nie tylko w bramy sztuki, lecz również w bramy innych dziedzin życia duchowego.

Bardziej aktywne od kontemplacji jest wczuwanie się, polegające na wkładaniu własnych przeżyć, przeważnie mocno zabarwionych uczuciem, w spostrzegany przedmiot. To przeżycie estetyczne prowadzi nie tylko do rozlewania się naszych uczuć na coraz szersze kręgi przedmiotów, lecz również do ich oczyszczania się od surowizny pierwotnych instynktów i popędów. Uczucia,

przenosząc się z przedmiotów, na które skierowane są pierwotnie nasze instynkty, sublimują się. A tego potrzeba, aby przedmioty naszych pojęć mogły się stać jednocześnie przedmiotami naszych uczuć. Tego potrzeba również, abyśmy byli zdolni współczuć z jednostkami ludzkimi, z grupami społecznymi, z narodem i ludzkością.

Wczuwanie się estetyczne wprowadza w ten sposób kulturę do świata naszych uczuć. Jak ćwiczenie w prawidłowym myśleniu kształci głowę, tak ono kształci serce. Nie ono jedno zresztą. Bo już kontemplacja estetyczna ukazuje nam przyrodę i sprawy ludzkie w aureoli uczuć największych poetów i artystów. Nie zawsze umiemy za nimi nadążyć, tak bardzo przewyższają nas subtelnością i głębią życia uczuciowego. Czego nie zrozumieliśmy drogą kontemplacji, to uzupełniamy przez wczuwanie się. A uczucia estetyczne, które powstają dzięki tym dwu czynnościom, czy postawom estetycznym, wzbogacają nasze wnętrza.

Od czynności estetycznych odbiorczych przechodzę do wytwórczych. Niektórzy chcą się tu zadowolić ekspresją. Nie każda jednak ekspresja ma charakter estetyczny, bo nie każda prowadzi do powstawania dzieła sztuki. Ekspresja wtedy dopiero staje się estetyczną, gdy się łączy z kształtowaniem. Jeżeli wynikiem tego kształtowania jest dzieło sztuki, ekspresja wraz z kształtowaniem staje się twórczością artystyczną.

Czy jest głębszy związek pomiędzy twórczością artystyczną a wychowaniem? — Niewątpliwie tak! Najbardziej bowiem wpływowym czynnikiem wychowawczym jest zawsze własna czynność człowieka. Im przy tym ona jest bardziej samodzielna i twórcza, tym bardziej go tworzy. Człowiek jako istota biologiczna jest dziełem swego losu. Ale człowiek duchowy, który na tym losowym podłożu powstaje, jest w dużym stopniu dziełem swoich własnych działań.

Że kształtująca ekspresja estetyczna należy do czynności najbardziej samodzielnych i twórczych, — tego nikt z pewnością nie będzie podawał w wątpliwość. Ktoś jednak może sądzić, że mamy tu do czynienia z takim czynnikiem wychowawczym, który jest udziałem tylko nielicznej stosunkowo grupy dojrzałych artystów. Ich tylko mogłaby w takim razie wychowywać twórczość artystyczna; pozostałym natomiast śmiertelnikom byłyby dostępne tylko te czynności estetyczne, które nazwalibyśmy odbiorczymi.



Trudno o bardziej fałszywy pogląd na te sprawy, zwłaszcza jeśli chodzi o dzieci i wielką masę ludu wiejskiego! Badania E. Meumanna i wielu innych psychologów świadczą o tym, że dzieci i lud na ogół nie rozumieją współczesnej sztuki plastycznej. Natomiast u dzieci i ludu objawia się z żywiołową siłą naiwna twórczość, prowadząca do powstawania sztuki dziecka i sztuki ludowej. Ta właśnie naiwna twórczość jest potężnym czynnikiem wychowawczym z znaczeniu *powszechnym*. Każdy bowiem naród w ludzie swoim zachowuje swą młodość, i każdy dorosły miał swoje dziecięctwo. W wieku dziecięcym wszyscy jesteśmy artystami, choć nie wiemy o tym. Bohomazy, które wówczas tworzymy, są naiwne. Ale tworząc je, tworzymy samych siebie.

Znaczenie naiwnej twórczości artystycznej jest ogromne. Dziecko wyraża się za pomocą rysunku i lepienia już wtedy, gdy jeszcze nie jest zdolne ani do kontemplacji estetycznej, ani do samoobserwacji. Tym silniejszym bodźcem rozwojowym staje się dla niego własna twórczość artystyczna. Tą drogą dziecko dochodzi do poczucia formy. Obok sztuki dorosłych istnieje sztuka dziecka. W tej sztuce dziecko się wypowiada z uderzającą nieraz bezpośredniością uczuć, świeżością fantazji i wdziękiem.

Sztuka dziecka nie jest odtwórcza. Jest ona raczej objawianiem się na zewnątrz własnego świata dziecka. Bardzo często wykracza ona poza granice rzeczywistości, dając pole rodzącej się w dziecku fantazji. Cenna zaś ta dyspozycja, od której zależy lotność umysłu, kształtuje się nie tyle pod wpływem celowych oddziaływań wychowawczych, — te najczęściej zawodzą, — co w samorzutnych zabawach i w twórczości artystycznej dziecka. — Twórczość ta sprawia, że dziecko sprawdza, wzbogaca i doskonali swe wyobrażenia spostrzegawcze. Nie wystarcza patrzeć, aby widzieć. Trzeba jeszcze swoje wyobrażenia spostrzegawcze *wyrażać*. To jest najlepszy sposób, aby zauważyć ich braki. Wyrażanie dla dziecka jest najlepszą wskazówką, w jakim kierunku czynić obserwacje. Wzbogaca ono zarazem wyobrażenia spostrzegawcze niezmiernie cennymi wrażeniami mięśniowo-ruchowymi.

Jakże jałową i suchą w porównaniu z samorodną twórczością artystyczną dziecka jest strawa, którą mu dawała stara szkoła! Wtłaczanie w młode umysły nadmiernych ilości wiadomości bez dawania możliwości ich wyrażenia na zewnątrz, a więc impresja bez ekspresji — to był jeden jej grzech śmiertelny. Drugim był

suchy intelektualizm. Ratunku na obydwie te bolączki życia szkolnego poczęto w wieku XIX i w początku wieku XX szukać w robotach ręcznych i wychowaniu estetycznym. W Anglii inicjatorem tego wychowania był John Ruskin, w Niemczech Alfred Lichtwark. Pod ich wpływem wychowanie przez sztukę zaczęło być uważane za środek prowadzący do odrodzenia szkoły. Sprawą tą zajmował się w Niemczech przed Wojną europejską szereg kongresów (Kunsterziehungstage). Nie minęły one bez skutku. Jeżeli teraz szkoła bardziej niż dawniej liczy się z potrzebami rozwojowymi młodego pokolenia, to dużą w tym zasługę mają ci, którzy do niej wprowadzili pierwiastki wychowawcze, zawarte w twórczości artystycznej dziecka. Odrodzenie szkoły rozpoczęło się od ruchu, który, nawiązując do sztuki dziecka, chciał dalej prowadzić dzieło wychowania przez sztukę dorosłych.

Zbierając w krótką formułkę te uwagi, trzeba powiedzieć, że przeżycia estetyczne wychowują sferę emocjonalną, fantazję i popędy twórcze w człowieku. To jest psychologiczny aspekt całej sprawy. Ma ona jednak i stronę duchową. Odsloni się ona przed nami, gdy od przeżyć estetycznych przejdziemy do przedmiotów, na które one są skierowane.

Wiemy już o tym, że w dziele sztuki zawsze na pierwszym planie znajduje się ukształtowana materia. Działając na nasze zmysły, wywołuje ona obrazy wzrokowe i słuchowe. Obrazy te zazwyczaj ujęte są w pewien rytm, w pewną symetrię, proporcję. Już w tym świecie zmysłowym, w który nas wprowadza sztuka, są źródła rozkoszy estetycznej. Wyrabia on też w nas poczucie formy w dziedzinie postrzegania zmysłowego. Ale na tym nie koniec. Sztuka prowadzi nas i dalej i głębiej. Czarowny świat obrazów i form zmysłowych to dopiero jej pierwszy plan. Przezeń, jak przez twarz człowieka, który wiele przeżył, prześwieca drugi plan, który nazwalibyśmy duchowym.

Ten plan jest tak szeroki, jak zasięg myśli Fausta, — tak głęboki, jak miłość Gustawa-Konrada, — tak wysokosiężny, jak wola walczącego z Zeusem Prometeusza. Wszystko, co człowiek kiedykolwiek przemyślał, wszystko, co ukochał lub znienawidził, wszystko, do czego dążył, o co walczył, za co się poświęcał, mieści się w tym świecie. Nie da się on ograniczyć do spraw religijnych, filozoficznych, naukowych, społecznych, osobistych, — bo wszystkie ogarnia. Jediną jego granicą jest to, że każdy



z ucieleśniających się w nim tematów musi być jakby okolony nimbem uczucia i fantazji. Gdy nauka stara się wykluczyć z budowanego przez siebie poglądu na świat i życie wszelkie momenty podmiotowe, sztuka z każdego tematu czyni przedmiot przeżycia estetycznego, przepojonego uczuciem i uskrzydłonego fantazją. Pozwala ona w ten sposób przeżywać wszechświat otaczających nas zjawisk sercem, a nie tylko myślą. Pozwala i wdraża do takiego ustosunkowania się do wszystkiego. Jednocześnie humanizuje ten wszechświat w stopniu o wiele większym od jakiegokolwiek humanistycznej filozofii. Ośrodkiem świata sztuki jest bowiem zawsze świat ludzki, przyroda zaś pojawia się w nim *w swoim stosunku do człowieka*, nieraz nawet z ludzkim obliczem. Najważniejszą jednak jest ta okoliczność, iż sztuka wykracza poza zakres realnie istniejącej rzeczywistości i na skrzydłach uczucia i fantazji pozwala nam wlatywać w dziedzinę tego, czego nie ma, ale co stanowi przedmiot marzeń i tęsknot naszego serca i bardzo nieraz odległy cel naszej woli. Matejko bodaj powiedział komuś, że go namalował nie takim, jakim jest, ale takim, jakim być powinien. — Oto przykład, jak sztuka potrafi ukazywać to, co być powinno, nawet wówczas, gdy z pozoru odtwarza tylko to, co jest. Mając wzrok utkwiony w swoim najdalszym planie, który wybiega poza rzeczywistość, umie ona z rzeczywistości wydobywać coś, co poza nią prowadzi, ukazywać utajony w niej sens, dawać syntetyczne ujęcie tam, gdzie chłodna inteligencja gubi się jeszcze w lesie szczegółów i drobiazgów. Norwid w przypisku do »Promethidion« wyraził to tak: — sztuka przedstawia *naturę rzeczy, nie zaś rzeczy naturalne*...

Nie dość na tym. Sztuka umie wyprzedzać rzeczywistość i w wizji wieszczey ukazywać nam to, co dopiero się rodzi w najgorętszych i najgłębszych sercach.

Wieszczowi bowiem potrzeba tak mało...

Zbłyśnie się w duchu: — on już słońce wita!

Jeszcze się stać ma, — jemu już się stało!

Jeszcze cud w pączku, — jemu już rozkwita.<sup>1)</sup>

To właśnie słońce, które w sztuce już świeci, choć w życiu jeszcze nie wzeszło, te cudy, które w niej już rozkwitają, choć

<sup>1)</sup> J. SŁOWACKI, wariant Króla Ducha.

naprawdę zaledwie są w pączku, czynią sprawy ludzkie, o których mówią poeci, muzycy, malarze, rzeźbiarze, jakgdyby ludzkiemi w drugiej potędze. Tylko bowiem dla człowieka istnieje świat ideałów — i przytem tylko dla człowieka uduchowionego.

Oto są najpotężniejsze czynniki wychowawcze w sztuce. Dzięki nim ona człowieka uduchawia i humanizuje. Czyni zaś to w sposób wyjątkowo pociągający. Gdy świat duchowy, zawarty w nauce i filozofii, trzeba zdobywać w ciężkim i długotrwałym trudzie, sztuka nas jakgdyby zwabia do swego wnętrza. Prawda to, że nie każdemu ukazują się odrazu wszystkie jej plany. Są tacy, którzy widzą tylko warstwę materialną. Są inni, którzy poczynają zaglądać do warstwy duchowej. Ponieważ jednak i ta warstwa ma budowę warstwową, dla wielu odsłaniają się i tu tylko najbliższe plany. I dopiero nieliczni wglądają w coraz dalsze i dalsze głębie. Gdy mają do czynienia z największymi arcydziełami sztuki, nigdy nie są pewni, czy już zstąpili na dno. Otrzymują raczej wrażenie, że te arcydzieła są bezdenne.

Nie przeszkadza to temu, że nawet i wielka sztuka dzięki swej szacie zmysłowej, dzięki uczuciowej treści, dzięki przenikającemu ją przednaukowemu pogładowi na życie, stoi otworem dla dzieci i szerokich mas ludowych. Wehoda one w jej wnętrze, jak Parsifal na misterium świętego Graala. A choć, jak Parsifal, nie zawsze odrazu rozumieją, gdzie są i na co patrzą, — czar działa. Pod wpływem sztuki proces duchowego dojrzewania rusza z miejsca. Za każdym jego postępem nowa zasłona spada z oczu. Aż wreszcie wróca i one, jak Parsifal, do świętego Graala, i rozumieją misterium, i wezmą w nim udział na równi z wtajemniczonymi.

Tak działa na »prostaków o czystym sercu«, oczywiście, tylko *wielka* sztuka, nie zaś bezwartościowe utwory popularne. To też właśnie wielka sztuka ma do odegrania wielką rolę zarówno w wychowaniu szkolnym, jak w oświacie pozaszkolnej. Wiek oświecony dążył do uszlachetnienia szerokich mas ludowych głównie przez popularyzowanie wśród nich wyników nauki i techniki. Dziś wyleczyliśmy się z wielu złudzeń tamtych czasów. Przez szerzenie spopularyzowanych wiadomości nie można trafić do tych pokładów, w których tworzy się osobowość człowieka. Oświecać



trzeba, — ale to nie może zastąpić wychowywania. W tym zaś doniosłym dziele raczej wypada liczyć na działanie sztuki, niż na spopularyzowaną naukę i technikę.

Wywody nasze doprowadziły nas do tego miejsca, w którym zagadnienie sztuki staje się zagadnieniem socjalnym. Rozumiem je nie tylko tak, jak Schiller, lecz również tak, jak Ruskin. Pierwszy wierzył w dobroczynny wpływ sztuki na stosunki społeczne; drugi wciąż powtarzał: — taka sztuka, jakie społeczeństwo. Obydwaj mieli rację, zależność bowiem między sztuką i społeczeństwem jest obustronna. Sztuka uświadamia, wzmacnia i rozszerza już istniejące emocjonalne związki społeczne i wytwarza nowe, łącząc dokoła siebie ludzi, rozdzielonych przestrzenią i czasem. Sztuka scala narody wspólnością ideałów, włączając je zarazem w ludzkość kulturalną. Jednocześnie zaś na powstawanie dzieł sztuki mają niewątpliwy wpływ warunki ekonomiczne, polityczne i kulturalne. Co więcej, życie już stworzonych dzieł zależne jest od uwarunkowanych socjalnie sposobów reagowania na nie przez pokolenia odbiorców.<sup>1)</sup> I tu spotykamy się z ciekawym zjawiskiem »opadania« i »wznoszenia się«. Terminów tych użył Mikołaj Hartmann dla oznaczenia dwu przeciwnych procesów historycznych, którym ulegają wszystkie zobiektywizowane dobra kulturalne. »Opadanie« polega na tym, że one z czasem zużywają się, tracą swój sens istotny i pozostają już tylko martwą formą. Taki jest los pojęć naukowych, wierzeń religijnych, norm obyczajowych i prawnych. Taki jest też los wielu dzieł sztuki. — »Wznoszenie się« jest procesem odwrotnym. Dzieło pierwotnie nie docenione, lub nawet zupełnie przeoczone, z biegiem czasu nabiera w oczach odbiorców coraz większej wartości.

Otóż M. Hartmann zwrócił uwagę na to, że proces »opadania« oszczędza prawdziwie wielkie dzieła sztuki bardziej, niż dzieła, należące do innych dziedzin kultury, »wznoszenie się« zaś odbywa się w sztuce z wyjątkową energią i stałością. Innymi słowy, dzieła sztuki, znajdujące się na odpowiednio wysokim poziomie, skuteczniej opierają się niszczącemu działaniu czasu od dzieł np. nauki, a zwłaszcza techniki.

<sup>1)</sup> Por. St. Ossowski. Socjologia sztuki, Przegl. Socjologiczny, t. IV, zesz. 3 — 1936 r.

Czemu ten fakt przypisać? — Hartmann szuka wyjaśnienia w tym, że warstwa materialna sztuki bardziej organicznie wiąże się z jej warstwą duchową, niż to ma miejsce w pozostałych działach zobiektywizowanej kultury<sup>1)</sup>. — Być może... Czy jednak nie odgrywa w tym roli i ta okoliczność, iż w arcydziełach sztuki tkwią wartości, odpowiadające stosunkowo najstalszym *uczuciowym* potrzebom jednostek i społeczeństw ludzkich?

Dokoła takich, opierających się działaniu czasu, wartości skupiają się zwłaszcza te wspólnoty ludzkie, których życie obliczone jest na całe wieki. Stąd doniosłe znaczenie sztuki w życiu moralnym narodu. Nie tylko »wieść gminna«, ale i cała sztuka jest w nim naprawdę tą »arką przymierza między dawnymi i młodszymi laty«, w której »lud składa broń swego rycerza, swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty«.

Uwydatniwszy w ten sposób, jak doniosłą rolę sztuka odgrywa w wychowaniu jednostek i społeczeństw ludzkich, musimy z kolei zwrócić uwagę na niebezpieczeństwa, związane z wychowaniem estetycznym. Mówiąc o sztuce, mieliśmy dotychczas na myśli *wielką* sztukę. Sztuka jednak bywa rozmaita. Obok wielkiej sztuki nadzwyczajnie bujnie płeni się i sztuka mała. *Sztuka* prztem, jak każda dziedzina kultury, ulega różnym chorobom i zwyrodnieniom. Bywa też podobna do wyrastających na bagnie kwiatów, które trują swym zapachem.

Ale nie tylko to! — Jednostronne wychowanie estetyczne prowadzi do przerafinowania zmysłów i uczuć, budzi sztuczną egzaltację, kopie przepaść pomiędzy myślą i czynem. Wydelikacyjne pięknoduchy bardzo często zawodzą, gdy trzeba się zdobyć na czyn męski, lub spieszyć z pomocą nieszczęściu. Choć bowiem mogą oni być pełni współczucia, to jednak trudno im przezwyciężyć wstręt do brzydoty. A bieda i cierpienie tak często łączą się z brzydotą...

O tym, że sztuka rozmiękcza, wiedział już Platon, radził też, jak wiemy, równoważyć jej wpływ za pomocą gimnastyki. Sprawa nie da się, oczywiście, rozwiązać tak prosto. Prawidłowe postawienie zagadnienia polega, jak się zdaje, dopiero na tym, aby wychowanie przez sztukę rozpatrywać jako *szczegół* w wielkim planie wychowania. Sztuka wówczas stanie się jednym z wielu

<sup>1)</sup> NIKOLAI HARTMANN, l. c., str. 434 i n.



czynników wychowania. Obok niej i w związku z nią dojdą do głosu i religia, i moralność, i nauka, i technika, i życie społeczne, i życie gospodarcze i państwowe. Innymi słowy, dobra kulturalne, na których jednostki ludzkie mają się dopracowywać swoich struktur duchowych, powinny być czerpane nie z jednego jakiegoś działu kultury, ale z całej kultury. Nie wyklucza to szczególnego uwzględnienia tych dóbr, które odpowiadają indywidualności danej jednostki.

Autorowie, piszący o wychowaniu przez sztukę, nie zawsze pamiętają o tym, jak bardzo ich temat jest związany z innymi zagadnieniami pedagogicznymi. A tymczasem żadna dziedzina wychowania nie może sobie pozwalać na *splendid isolation*. Nie może sobie na to pozwolić i wychowanie przez sztukę. Szczególnie doniosły jest związek sztuki z całą kulturą. Wyrwana z tego związku, sztuka musi utracić bardzo wiele ze swoich walorów wychowawczych. Dlatego zaznaczam z całym naciskiem, iż zagadnienie wychowywania przez sztukę nabiera właściwego sensu dopiero wówczas, gdy się je rozpatruje w najściślejszym związku z o wiele szerszym zagadnieniem wychowywania przez kulturę i do kultury. Tak stawia sprawę współczesna pedagogika kultury. Z jej punktu widzenia wychowanie przez sztukę wtedy dopiero nabiera pełnej swojej wartości, gdy jest zrównoważone przez oddziaływanie pozostałych dziedzin kultury.

Jest swoją drogą okoliczność, która usprawiedliwia to, że się w literaturze, poświęconej wychowaniu przez sztukę, tak mało mówi o tym zrównoważeniu, a natomiast tak dużo o potrzebie sztuki w wychowaniu. Okolicznością tą jest fakt, że sztuki istotnie brakuje w naszym wychowaniu. Z wyjątkiem może literatury pięknej, za mało jej jest w szkole. Za słabo dociera ona do wychowania domowego. Pomimo wszystko, co się w tym kierunku robi na terenie oświaty pozaszkolnej, nie jest ona jeszcze pokarmem szerokich mas ludowych. Co gorsza, nie widać, aby zrozumienie doniosłości wychowania przez sztukę czyniło u nas postępy. Ostatnie programy szkolne świadczą raczej o czymś wręcz przeciwnym. Poszły one w kierunku wzmocnienia sprawności cielesnej i przygotowywania do życia gospodarczego



i techniki kosztem rysunku, muzyki i śpiewu. Rozszerzając znaczenie terminów Platońskich, dałoby się powiedzieć, że gimnastyka wyparła u nas z wychowania muzykę.

Nie tylko zresztą u nas. Cała kultura europejska stoi pod znakiem techniki i wywłaszczenia cielesnego. Głos muz nie może się przebić przez turkot maszyn i hałas, który czynią drużyny piłki nożnej. Nie słyszy go też cały naród. Dochodzi on tylko do nielicznych kół inteligencji.

W tej sytuacji istotnie bardziej się nasuwa sprawa równoważenia »gimnastyki« przez muzykę, niż muzyki przez gimnastykę.— Gdy cały świat poszedł w kierunku wytwarzania siły fizycznej,— trzeba mu przypominać, że o wartości kultury decyduje moc ducha. Bez tej mocy stajemy się niewolnikami sił fizycznych, zamiast nad nimi panować.

Otóż ta moc duchowa nigdy w nas nie będzie pełna bez udziału sztuki w wychowaniu człowieka.





JULIAN PRZYBOŚ

## CELE I TRAFY AWANGARDY

Awangarda? Awangarda poetycka? Czym jest dzisiaj awangarda? Dla awangardzistów — wspomnieniem, dla nieawangardzistów albo skupiającym zawołaniem bojowym, albo straszakiem. Straszakiem dla wrogów, hasłem od sześciu lat dla wszystkich ambitniejszych debiutantów, hasłem albo też niewyznana szkoła, przemilezana pomocą.

Nazwa przyjęła się w czasie istnienia »Linii«, czasopisma ukazującego się w latach 1931-1933, i oznaczała wtedy grupę poetów, którzy wspominając Peiperowską »Zwrotnicę« wyznawali i rozbudowali pewien wspólny program. Wyznawali — teoretycznie, lecz realizowali praktycznie każdy na swój sposób. Utożsamianie ideologii awangardy z poetyką wyłożoną przez Peipera jest nieścisłością; w łonie awangardy istniały poglądy sprzeczne z niektórymi podstawowymi sformułowaniami autora »Nowych Ust« i znalazły swój wyraz w polemice, jaką wywołało ukazanie się rozprawy Brzękowskiego o poezji integralnej. Również ta rozprawa nie zamyka twierdzeń, które podpisałiby wszyscy współpracownicy »Linii«, a ona dopiero problemy awangardowe spopularyzowała. Nie znaczy to, żeby nie można było wyliczyć kilku cech wspólnych, odróżniających utwory awangardzistów od wierszy tradycjonalistów, ale też można by wskazać jeszcze więcej różnic dzielących utwory jednego awangardzisty od drugiego. A w miarę lat, które nas oddalały od »Zwrotnicy« do »Linii« i tych, co nas dzielą od »Linii« do dziś, zmieniały się i zmieniają nasze poezje i nasze poglądy na poezję. Co nas łączy? Wspomnienie debiutowania w »Zwrotnicy« i grupowej działalności za pośrednictwem »Linii«. Ale pozostała poetyka »Nowych

ust« i »Tędy«, pozostała rozprawa p. t. »Poezja integralna«, pozostały zeszyty »Zwrotnicy« i »Linii«, i zamieć polemik w »Pionie«, »Drodze«, »Tygodniku« i »Gazecie artystów« i w wielu innych pismach, a rodzą się coraz inne nasze poezje, do tych teoryj niepodobne. Czymże więc jest awangarda? Nazwą, która należy do niepowrotnej przeszłości.

Ale nazwa ta nie minęła razem z czasem, który wyrażała. W historii poezji polskiej hasło awangardy »zrobiło karierę«. Tym hasłem zwoływały się różne grupy poetyckie, nawiązujące nieraz tylko powierzchownie lub nieznacznie do sposobów awangardy. Do awangardy zaliczano wogóle wszystkich wybiegających poza tradycjonalistyczny typ wiersza Staffowskiego, a zdarzało się, że tę etykietę przyklejano do grup o tendencjach z pozoru tylko nowatorskich, a w gruncie rzeczy wstecznych. Miarę zamieszania powiększa fakt, że ewolucja poszczególnych indywidualności poetyckich spośród owych grup, że ich ewolucja a raczej inwolucja zaprowadziła na takie tyły, iżby dopiero nazwa awangardy określiła trafnie ich stanowisko. Nieoczekiwany to i przykry traf awangardy. Dlatego — dla jasności, dla ułatwienia rozróżnień pora wyrzec się uroczyście tej nazwy. Niema *awangardy*, są tylko *nowe poezje*.

Nie jestem krytykiem, nie chciałbym wprawiać w cudze dzieła własnego wizerunku lub wysnuwać z nich niedostrzegalnych dla innych perspektyw; nie jestem historykiem literatury — nardarmo starałbym się zachować spokój badacza zarówno wobec tych książek, które kocham, jak i tych, których nie znoszę, trudno by mi było znaleźć miarę i ustalić hierarchie. Nie jestem teoretykiem poezji, a raczej bywałem nim — opacznym teoretykiem *à rebours*, który czego innego dokonywał w poezji, a czego innego wymagał w poezji od siebie i od innych. Zapewne nie przestałem nim być i dzisiaj i chyba nie przestanę nim być nigdy, bo ciągle, bo od najdawniejszych prób poetyckich aż do ostatnich moich poezji, ustawicznie jestem z siebie jako poety niezadowolony. Może to za silne wyrażenie, może nie-niezadowolony ale nienasycony; nigdy jeszcze nie uczułem, że któreś z osiągnięć może mi dać oparcie w dalszej pracy, przeciwnie po pewnym czasie przekonywałem się, że trzeba je zburzyć w sobie i budować wszystko od nowa. Dlatego to ilekroć zmuszony okolicznościami brałem



się do pisania artykułu teoretycznego, pisałem go przeciw sobie, przeciw własnym poezjom.

Jeśli więc przychodzi mi mówić na temat celów i trałów awangardy, chciałbym wpierw wszystko co powiem obwarować zastrzeżeniami; lecz jest ich tak wiele, wynikających z tej mojej niezdatności lub niechęci do postawy historyka, krytyka i teoretyka literatury, że wymienienie ich wszystkich starczyłoby za artykuł. Dalej: unikając jednego lub wszystkich tych punktów widzenia, nie sposób dać widoku spraw choćby tyle zarysowanego, by mu można było natychmiast przeciwstawić inny. Sprawozdanie — oto właściwy podtytuł. Chciałbym jaknajkrócej zdać sprawę z tych torów myśli nowatorskiej, które skrzyżowały się z naszymi dążnościami. Tak jak je widzę z perspektywy dnia dzisiejszego, zanim zdążę jedne z nich, przyjęte, odrzucić, a inne niedostrzeżone przyjąć może potem na własne.

Niechaj mi wolno będzie pominąć, o ile to możliwe, wszelakie przyczyny, genezy, uwarunkowania społeczne i »bazy«. Niech dla krótkości rozwiną się zagadnienia w powietrzu, jakim oddychają tylko pisarze jako pisarze. Najważniejszą sprawą pisarza jest jego pisarstwo, to jest zespół jego narzędzi twórczych. Osiągnięcie nowych narzędzi wymaga nowego widzenia świata. To prawda, ale — podobnie jak przez mechaniczne praktyki religijne można osiągnąć wiarę — nowe widzenie świata wykształcić można przez szukanie nowego stylu. (Kto wie, czy nie równie ważnym jak zmysł oryginalności jest w twórczości zmysł naśladownictwa; to pewna, że jego rola jest szersza i powszechna). Dar tworzenia rzeczy istotnie nowych jest rzadkim wyjątkiem u tych, których mianujemy twórcami, wyjątkiem w twórczości nie powtarzającym się zazwyczaj więcej, niż raz w życiu. Najczęściej poeta tylko raz staje się własnym odkrywca, a zresztą naśladuje siebie samego, rozszerzając i powielając to jedyne odkrycie. Ten fakt odkrycia własnej struktury pisarskiej (tego, co, zdaje się, wyraża się jako forma wewnętrzna dzieła) może być efektem. jednej chwili szczególnego jasnowidzenia, ale może też być zdobyty wyczerpaną pracą »poszukiwawczą«, eksperymentatorską, albo — i tak dzieje się najczęściej — rodzi się z przesylenia się formami cudzymi, gdy się je opanowało zbyt dokładnie, odsłoniwszy wszystkie ich tajemnice. Bolesław Leśmian twierdził, że jego wiersz objawił mu się jeszcze wtedy, gdy chodził do szkoły, i od tych chło-

pięcych lat pisał go przez całe życie we wszystkich jego wariacjach. Inaczej Marinetti — najpierw zapalał gwałtownym wstrętem do nieruchomego piękna zmagazynowanego w muzeach i bibliotekach, a potem rzucił się ku pięknu szybkiemu jak samolot i zmiennemu jak film. Jeszcze inaczej odkrywa swoje pisarstwo André Breton, badacz i eksperymentator o zacięciu uczonego, założyciel laboratorium dla odkryć nadrealistycznych.

Jakimikolwiek drogami dochodzi się do tego aktu stworzenia nowego pisarstwa, jest to zdarzenie jedyne, pozostawiające w psychice twórcy znamię niezapomniane. Przeżycia owego nie można utożsamiać z tak zwaną rozkoszą twórczą, towarzyszącą zazwyczaj udałej pracy pisarskiej, jest to wstrząs gruntowny i radosny, burzący zapory starych nawyków i odsłaniający widok rozległy i niewyczerpany. Towarzyszy mu w równej mierze zdumienie, co zuchwały i wzgardliwy śmiech dla uznawanych przedtem wartości.

I tylko tam, gdzie czuje się owo jakby drżenie ziemi, co burzy i wyzwala, tylko tam rodzi się poezja, kiedyindziej kształtuje się tylko — już raz stworzona w zarysie, w niewypełnionym planie, w głowie która nie zajęła się jeszcze sercem. Bo wbrew zwolennikom mgły i własnego bezwładu twierdząc, że wizja nowego pisarstwa jest dziełem intelektu, rezultatem przenikliwej pracy myśli, *myśli wyostrzonej do precyzji jasnowidztwa*. Niekiedy trafia się tak, że ten rzut niewypełnionego planu w przyszłość napotyka na przeszkody reszty człowieka, że nie chce go przyjąć sfera nawyków uczuciowych, bo serce jest najbardziej konserwatywne. Kto wie, czy treścią wszelkiej twórczości nowatorskiej nie jest taka walka nowej głowy z tradycyjnymi rezerwatami serca. Toteż ci, którzy tylko wskazują na serce, nie ujmując go w liczby, nie mówią nic.

Był czas — pierwsze lata odrodzonej Polski — kiedy odgłosów rewolucji twórczej słuchali wszyscy ambitniejsi poeci i nie tylko poeci. Od wyzwolenia oczekiwano niebywałych nowości, na długo przedtem marzono przecież, że powstanie państwa będzie początkiem przełomu w piśmiennictwie. Można by rzec, iż w marzeniu historyków i krytyków literatury nowa Polska miała być Polską awangardy. Ale awangarda spóźniła się o kilka lat, a w wytworzonej tymczasem próżni wirowały sploty wielu sprzecznych prądów, kłębiły się dziesiąte wody po kisielu. Był to czas,



kiedy rozgłośnię przyjmowano bylejaką nowalię, darząc wszystkich młodych nagromadzonym z góry zasobem zaufania. Walki jakie musieli staczać młodzi nie były w tym okresie ogólnej dezorientacji trudne do wygrania. Futuryzm! Futuryzm! Nikt się wtedy nie orientował, co to takiego. Hasło to podejmowali zarówno epigoni, którzy wzorowali się na Siewierianinie, jak i ci radykalniejsi, którzy znali już i wyznawali Majakowskiego. Nie popełnię zbytnej niesprawiedliwości, jeśli powiem, że w tych pierwszych gwarnych latach kierowały nowatorami polskimi nie cele, lecz traf. Traf momentu historycznego zmuszał nawet passeistów do rewolucyjnych gestów i znalezisk. Hasła i idee zmieniały się w miarę docierania czasopism artystycznych i ech z zagranicy. Takie też pozostały owoce tych trafów: wiersze minoderyjne i buńczuczne, lub nieforemne bełkotanie i kawały.

Kultura jest sprawą dochowania przyjętych konwencji, a umowa ma w sobie zawsze coś uroczystego (nawet wtedy, gdy chodzi o reguły zabawy). Aby odrzucić jakiś typ kultury, nie wystarczy go nie uznawać. Życie konwencji kulturalnych jest autonomiczne dopóty, dopóki nie oddalą się one do tego stopnia od rzeczywistości, że tej rzeczywistości nie wskazują już jednoznacznymi aluzjami. W wyrwę wytworzoną między formą umowną a jej pierwotnym znaczeniem wdrzeć się musi śmiech; chcąc zburzyć stare formy, trzeba przeżyć najpierw ich śmieszność. Komizm ma tutaj swoją przyczynę w skostniałości, w oddaleniu się od życia, to jest od tego, co nie jest jeszcze ujęte w konwencję. Śmiech taki huczy od najwyższych rejestrów triumfalnego bluźnierstwa do ironii, ale rzadko stroi się w grymas dowcipku. Od śmiechu zaczęli Marinetti i Tzara, brutalnym śmiechem huczał Majakowski, groteskowym żartem są dramaty Witkiewicza, wspaniałą zabawą są koncepcje sztuki profesora Chwistka. Futuryzm polski był jednym dużym kawałem i to jego najpiękniejszą zasługą.

Zapewne, wszystkie ruchy artystyczne niosące w sobie nowy obraz świata wyzwały *moce optymizmu*. Przypuszczam, że nawet dawni dekadenci i dzisiejsi głosiciele zawalenia się kultury zachodniej, że nawet oni odczuwali przewrotne zadowolenie, wywieszając swój sztandar zagłady. Ale zdaje mi się, że tak nieograniczona wiara w nowy wspaniały świat i tak triumfujący optymizm nie pochylał się nad kolebką żadnego ruchu. Wielki

prąd nowatorski pierwszych dziesiątków lat dwudziestego wieku pędził falę optymizmu tak wielką, że nie załamała się w czasie wojny, że ją minęła niewstrzymana i wzmogła się jeszcze w momencie zawarcia pokoju. Nowatorzy głosili *niezwykłość swojej epoki*, jej wielkość nieporównalną z żadną inną w historii, wyznawali wiarę w jej niezmożone cudotwórstwo. Inicjatorzy artystyczni ubiegłego wieku zaczęli od potępienia przeżytych form, nowatorzy w dwudziestym wieku od triumfalnego śmiechu z passei. Przeszłości się nie przeciwstawiali, *przeszłość burzyli*. »Przeszłość i tradycja — dwie spluwaczki« wołał Marinetti rwący się do palenia muzeów. Po cóż dociekać, ile w tym było przesady, a ile tego poczucia bujności twórczej, jakie znamionowało dawne epoki rozkwitu, kiedy się nie myślało jeszcze o konserwacji dzieł sztuki, zastępując stare nowymi, a te jeszcze nowszymi. Futuryści (ci zachodnio-europejscy), odrzucając całą minioną przeszłość kulturalną, *zaczynali świat od nowa*, od tego właśnie dnia, w którym chwycili za pióro, pędzel czy dłuto. A tak spojrzawszy na swój dzień, aprobowali go w całym jego miejscowym rozpędzie. Przepaść ziejącą między formami sztuki tradycyjnej, opartej na nawykach z czasów spokojnych, skłaniających do kontemplacji, a gorączkowym życiem współczesnym mieli prosto za sobą, nie musieli jej ani zasypywać ani przeskakiwać. *Wyskakiwali* z ostatniej, najnowszej minuty dnia.

Cel był taki: Nie ofiarowując ani jednego spojrzenia temu co było, należało rzucić się wprzód z tym czasem, który biegł najgęściej i najszybciej — a więc wielkomięską ulicą, w hali fabrycznej, w laboratorium, w eskadrze samolotów. Zanim zmierzmy kierunek ich pędu, jego cele i trasy, należy sobie uprzytomnić ową antytradycyjną pozycję nowatorów jak najjaśniej. Oto jej obraz: nowator w XX wieku to *idealny współczesnik*, nieobciążony żadnymi nawykami artystycznymi z przeszłości, człowiek o pierwotnym spojrzeniu na dzień, który mu umyka wśród kół. Aprobuje bez reszty te formy odczuwania, które są najbardziej dopasowane do najnowszych tworów naszej cywilizacji maszynowej, ziewa więc przed katedrą gotycką, a drży z podziwu przed celnym pięknem linii płatowca, który pobił rekord lotu. Wie, że z tej woli nowości i precyzji wywiedzie architekturę jeszcze piękniejszą, tak piękną, że wogóle niema się co wzruszać starą, nie ma czasu na zachwyt nad starym pięknem. Zdawać



by się mogło, że futuryści (bo tych nowatorów mam tutaj na względzie) odwrócili tylko dziewiętnastowieczny stosunek do przeszłości: dawniej pięknym było tylko to, co zabytkowe, teraz pięknym jest przede wszystkim to co nowoczesne, to jest najbardziej wysunięte w twórczym poszukiwaniu formy najściślej zgodnej z kulturalnymi potrzebami dzisiejszego człowieka. Takiego odwrócenia perspektywy nie dokonywa się mechanicznym gestem Herostratesowym, wymaga ono przewrotu.

Lecz czy możliwa jest taka *rewolucyjnie nowatorska* postawa twórcza? Nie zaczyna się przecież twórczości w kołysce, nasze widzenie dnia dzisiejszego oprawione jest w ramy minionego wczoraj. Czas kulturalny nie zaczyna się od biegnącej, o — tej sekundy. Czy możliwa jest taka postawa? Wszystko jest możliwe w dziedzinie ducha, w ciągu wieków historii kultury poddawano duszę ludzką jeszcze trudniejszym uprawom. Użyłem tu utartych terminów »stanowisko«, »postawa« nowatora, lecz nazwa ta dziwnie nie przystaje do nowatorskiego spojrzenia na świat. Postawą jest tu *ruch*, futurysta konsekwentny używać winien by wymarzonego samolotu krążącego z szybkością dnia, tak aby nie uронić nic z jego twórczej ruchliwości. Bezruch i sen nie istnieje dla Marinettiego, w manifestach udrzuca je z mocą, w zdaniach obrotnych jak śmigła.

Tak uwarunkowany wewnątrz, wyznawca nowoczesności celuje przede wszystkim w ten punkt otaczającej go treści dnia, który zdaje mu się *najzmienniejszy*, idea *szybkości* zostaje podniesiona do roli jedynej twórczyni dziejów, a symbol jej widomy, maszyna, staje się przedmiotem kultu. Nowy czas, szybszy od ubiegłego, a więc coraz różniejszy, jeszcze nowszy, ten który nadbiega, woła o swoją chwałę, o hymn uwielbienia. Futuryści zaczęli od *pochwały współczesności*. Umiłowania sztuki przedwojennej obejmowały rezerwat ciszy i nastroju, jakżeż egzotyczny w futurystycznym pejzażu kominów fabrycznych, wśród których szumią motory. Odległość między upodobaniami estetycznymi ukształconymi na poezji zadumy, a codziennością idącą w rytmie przemysłowego miasta, pokryto w tempie wyścigowym.

Wielbicielstwo współczesnych form cywilizacji, jej cech najbardziej znamienych, jak urbanizm, industrializm, szybkość przemian społecznych, wielbicielstwo to zwiastowało zarówno rozmach spekulacji wielkokapitalistycznej, Stawiskiadę i faszyzm, jak i re-

wolucję proletariatu. Futuryzm rosyjski był młodszym bratem włoskiego. A co zapowiadał hymn na cześć nowoczesności podjęty w Polsce przez poetów Zwrotnicy? W przemysłowych krajach Zachodu składających się z miast i przedmieści (wieś jest tam tylko dalszym ciągiem przedmieścia) łatwo było w świetle elektrycznej łuny nad metropoliami dostrzec anachronizm estetyki ruczajów i księżycy, ale w Polsce, na wielkiej wsi, w której zbłąkały się ubogie miasta, w kraju nieprzepłoszonych od stu lat mgieł i tęsknot romantycznych? Poezje Zwrotnicy jeśli co przed kilkunastu latami wróżyły, to chyba dzisiejszy COP. Ale traf zdarzył, że spośród nowatorów krakowskich tylko Peiper i Brzękowski byli stuprocentowymi mieszczanami, inni to synowie wsi. Niewyżyty instykt ludzi wsi musiał dojść do głosu — i doszedł *w liryce* oczyszczonej od pleśni staroświeckości, wzmożony w narzędzia wykształcone do chwytania zjawisk nowych.

Nowe narzędzia, nowe *formy*! Cel najpierwszy: wielbienie cywilizacji narzucił nowatorom sam przez się *charakter* nowych form. W naturze wielbicielstwa tkwi pragnienie jak najściślejszego upodobnienia się do przedmiotu kultu. Wizja zwycięskiej maszyny natchnęła Marinettiego ideą materializmu poetyckiego. Usiłując oddać istotę materii, dążył on do uproszczenia języka, do zburzenia składni będącej według niego wyrazem nieruchawej refleksji, do wykluczenia przymiotników i t. d. Był to naiwny naturalizm, nnjkonsekwentniejszy i najskrajniejszy ze wszystkich kierunków estetycznych głoszących naśladowanie natury, tyle tylko, że Włosi istotę natury dostrzegali w ruchu coraz szybszym, skracającym potrzebę opisu.

Przypuszczam, że żaden z wielkich ruchów literackich nie zaczynał od kodeksu skompletowanej na nowo poetyki. Nad hasłami estetycznymi górowały zawsze zawołania życiowe. Ale nowatorzy XX wieku, rozgorzawszy entuzjazmem dla nowoczesnych form życia, w tych nowych formach życia dostrzegali wartość jedyną. Dążyli do uchwycenia istoty tego nowego życia. Nie jeden raz w dziejach piśmiennictwa fetysz prawdy skłaniał do wyrzeczenia się dążeń estetycznych, które podejrzewano o fałsz lub sentymentalizm. Romantycy odchodzili od twórczości, hodując w sobie aniołów lub uderzając w tak zwaną »czynów stal«. Rimbaud złamał pióro, chcąc osiąść prawdę w »jednym ciele«. Takie lekceważenie lub wręcz zaprzeczenie praw sztuki bywało, co



prawda, nieraz jeszcze jednym efektem artystycznym, ale bywało też grobem literackim niejednego poety. Majakowski wołał: »Rzućcie — i plućie — i na rymy — i na arie — i na róż bukiet — i na tym podobne faramuszki — z arsenału sztuki«, i skręcając stopniowo z drogi sztuki ku zamówieniu społecznemu i propagandzie, skończył na »agitkach« i walce z fantazją w literaturze. Tak to z kultu nowoczesności wynikło pragnienie najściślejszego scalenia się z jej przejawami, a z tego podporządkowanie sztuki prawidłom poza nią działającym, a tak zatracenie jej odrębności.

Na polskim gruncie oparto się tym tendencjom na ogół zwycięsko, bo też i napór dziejowy jakże był słaby w porównaniu z dynamiką komunizmu i faszyzmu. Jeden tylko nowator w Polsce, wmyśliwszy się w mechanikę nowoczesności, wywiódł wnioski podobne, ale i jakże inne. Władysław Strzemiński, twórca unizmu. Unizm jest teorią wynikłą z ostatnich zdobyczy współczesnego modernizmu w plastyce, ale nie należy sądzić, że jest to tylko jeden przemijający izm. Ci, którzy bają o upadku nowej sztuki, nie zdają sobie sprawy, że idzie o coś więcej, niż o taki lub inny kierunek. Poprzez wszystkie kierunki nowoczesne przebija się zasadnicza dążność rewolucyjna: rewizja i zaprzeczenie podstaw starej sztuki.

Poddaje się krytyce i teoretycznemu uzasadnieniu podstawowe elementy każdej sztuki. W rozprawach »Unizm w malarstwie« i »Kompozycja przestrzeni« doszedł Strzemiński do wniosku, że zarówno malarstwo stalugowe, jak i rzeźba »pomnikowa« nie mają sensu. Obrazy »ręcznie malowane«, przeznaczone do zawieszania na ścianach, są w nowoczesnej przestrzeni mieszkaniowej, gdzie każda płaszczyzna winna grać swoją wartością plastyczną, anachronizmem, szpecącym piękno kompozycji pokoju. Obraz, sam dla siebie piękny, może być w pokoju plamą bezsensowną, zbędną, jak pajęczyna. Pasja plastyczna Strzemińskiego pragnie się wcielić we *wszystkie* wytwory materialne człowieka. Jeśli dopuszcza jednak obraz stalugowy, to tylko taki, który by stwarzał absolutnie nowe wynalazki formy i koloru, i tylko po to, by te formy mogły być powtórzone w tysięcznych reprodukcjach maszynowych. Dzięki temu wszystkie ściany mieszkania, każde nasze ubranie, każde okno, każdy mebel, każdy dom mogą stać się dziełem sztuki. Marzy Strzemiński o sztuce naprawdę uni-

wersalnej, którą umożliwiał maszyną. Ze sztuki abstrakcyjnej, a następnie z wróżby śmierci dla malarstwa stalugowego i chęci roztopienia go w życiu wyprowadził Strzemiński swój program najbardziej popularny.

Żądza przyszłości, wysiłek ku jej przyspieszeniu, tai też w sobie niebezpieczeństwa. W ruchu nowatorskim — szczególnie w futuryzmie i nadrealizmie — rozwijał się pęd *utopijny*. Uprzedzono w wyobraźni twórczej przyszłość i na podobieństwo tego wyobrażenia usiłowano kształtować terażniejszość. Mówię ogólnikowo przyszłość, terażniejszość, nie opatrując tych słów przymiotnikiem »artystyczna«, bo owe dążenia nowatorów znów zbiegały się w jednym celu: w zespalaniu się z życiem, absorbującym sztukę w zupełności i bez odrębnego śladu. Architekci futurystyczni szkicowali wizje gigantycznych miast przyszłości, poeci nadrealistyczni, wypowiadając się na temat przyszłości poezji, zapowiadają, że przemieni się ona w narzędzie wyrównania wszystkich różnic duchowych i materialnych między człowiekiem a człowiekiem i człowiekiem a przedmiotem. Jeśli podstawową wartością jest nowość, to życie wartości wszystkiego co nowe nie może być w warunkach współczesnych długotrwałe. Ideę szybkości rozciągnięto konsekwentnie na czas oddziaływania dzieła sztuki. Byli tacy, którzy obliczali życie poematu na 24 godziny. Godziny te skracać się będą w miarę wzrastającego tempa twórczości, w miarę bujności twórczej futurystów (a ludzono się, że twórczość upodobni się pod względem produkcji do szybkości maszynowej). Wobec tego szybciej, coraz szybciej, twórzmy nowe dzieła, w niczym niepodobne do dawnych (to jest antyk z przed 24 godzin)! Nowatorstwo tak pojęte przestałoby być jakimkolwiek kierunkiem artystycznym, futuryzmem, czy innym jakimś »izmem«, ale stałoby się jakąś ciągle czynną *fabryką* »izmów«.

Idee i pomysły zrodzone w takiej gorączce rekordów rozwijały się pośpiesznie do swoich skrajnych konsekwencji i miały bez trwalszego śladu. Gdybyż tak działo się ze wszystkimi! Ale skrajności przyciągają z zawrotnością przepaści — można się w nie stoczyć i nie wydobyć z nich nigdy. Cóż znaczy dziś futuryzm, prąd, który wstrząsnął wszystkimi literaturami świata! Można oglądać jego twórcę na kongresach Penklubów, jak w szaleńczej gestykulacji rzuca się ku tej przyszłej poezji, kończąc każdy okres hasłem: »les mots en liberté, les mots en liberté!« Słowa



na wolności, bagatela! Poeta, który pierwszy rozbił wizję artystyczną naszego wieku, potknął się o nadmiar swobody! Poszukiwania nadrealistów były płodniejsze, nowego twórczego świata szukali w głębiach psychiki ludzkiej, zeszli na samo jej dno, lecz dno duszy jest ruchome i dlatego odkrycia ich się nie kończą, nadrealizm jest ideą jeszcze ciągle kwitnącą.

Upajając się wizją przyszłości, nowatorzy zagraniczni błędzili w niej bez końca. Nowatorstwu w Polsce narzucono rygory. Narzucił je *Tadeusz Peiper*. Stanąwszy na skrzyżowaniu wielu sprzecznych prądów, umiał stać się ich zwrotniczym, skierować je ku celom, które określił ze systematycznością uczonego i temperamentem trybuna. Przede wszystkim zahamował inflację haseł i programów, poddając krytyce, punkt po punkcie, program futuryzmu włoskiego. Odrzucił całą jego poetykę, jeśli tym mianem można obdarzyć reklamowe okrzyki manifestów. Odrzucił całą jego czarującą, lecz i zwodniczą futurologię, t. j. wysiłek ku tworzeniu sztuki przyszłości, wysuwając swój prezentyzm, sztukę terażniejszości; odrzucił aspiracje nowej sztuki do bezpośredniego kształtowania życia. Wszyscy prawie przodujący nowatorzy za granicą mieli pewien okres działalności, w którym nie mieścili się bez reszty w sztuce. Marinetti, Breton mieli w sobie i jeszcze mają coś z osobliwych proroków, nakazujących nie tylko nową sztukę, ale i nowe życie. Marinetti wymyślał nowe potrawy i propagował długie włosy u kobiet, Breton stwarza przedmioty nadrealistyczne dla rozwiązywania kompleksów psychicznych. Peiper powiedział sobie: Życie, to laska sztuki, literatura przede wszystkim! Stworzył też najbardziej literacką teorię poezji na świecie. Rozumował np., że jego regularne rymy oddalone są czynnikiem ładu także społecznego, że rym jego jest socjalistyczny. Nie mam tutaj zamiaru ani streszczać teorii Peipera, ani jej propagować, ani jej krytykować, czy zwalczać. Wszystko to czyniłem po kolei w ciągu lat, w szeregu artykułów dawno opublikowanych. Dziś, nfe godząc się na peiperowską poetykę w tym, co w niej jest specyficznie peiperowskiego, umiem dostrzec te jej linie myśli, które się odchylają od kierunku całej poezji nowoczesnej. Ale są też w teorii Peipera idee zbieżne z powszechnymi dążnościami nowej poezji i na nie należy zwrócić szczególną uwagę.

Przedem wszystkim należy zwrócić uwagę na jeden fakt niezwy-

kły. Nie myślę się chyba, w ciągu czterech wieków istnienia literatury polskiej nie spotykamy się z poetą, który by tak, jak Peiper, wykończył swój system poetyki. Dmochowski był tłumaczem, Brodziński — właściwie też. Co więcej: skłonny jestem przypuścić, że niewiele takich przykładów dałoby się wskazać w ciągu tychże czterech wieków w innych literaturach. Poeci nie umieli równocześnie tworzyć dzieła i dawać teorii tego dzieła. Zadawali się aforyzmami, uwagami marginesowymi, przygodnymi esejami albo — manifestami. Manifesty Marinettiego i Apollinaire'a — to jakby *eksplozje hasel*, rzuty pomysłów, które z chwilą, gdy znalazły zastosowanie, ustępowały miejsca nowej projekcji idei. Nie troszczyli się oni o zestrojenie swoich idei, o wyłożenie ich systematyczne i wszechstronne. Poetykę ich należy odczytywać z ich poezyj przede wszystkim. Peiper — to jest zdarzenie w ruchu nowatorskim niezwykle — stworzył dokładny swój system, doktrynę z taką wszechstronnością, że wystarczy mu się teraz powoływać na siebie, na to, co sformułował w »Tędy« i w »Nowych Ustach«. Poetyki kierunków literackich tworzyli zazwyczaj krytycy, i to ex post, lub w miarę, jak narastały dzieła tak zwane oryginalne. W ogniu walki grzały nowatorów hasła, takie jak »Miej serce i patrzaj w serce«, lub »Chcemy głosić miłość niebezpieczeństwa, energii i zuchwałość«. A oto poeta oryginalny w Polsce, w kraju z tradycjami »confiteorów« formułuje *szeroce rozbudowaną teorię poezji*. Fakt niebywały i godny, aby zajęli się nim młodzi badacze literatury, poloniści i krytycy.

Wyda się to może paradoksem: Cechą odróżniającą peiperyzm od innych ruchów awangardowych jest jego *tradycjonalizm*. Peiper nie chce burzyć jak Marinetti, chce budować, nawołuje do ładu, przyjmuje z ryzostunku dawnej poetyki rym, element dawno na awangardowym zachodzie porzucony. Z rozpędu futurystów bierze tylko jedno: niezmożoną wolę nowości.

Ale ta wola nowości tkwi silnymi instynktami w efektach poetyki klasycznej. Dowiodłem kiedyś w »Drodze«, że wynalazek »zdania rozkwitającego« nie jest niczym innym, jak tylko nagromadzeniem w niespotykanej dotychczas liczbie takich figur retorycznych, jak epanafora, epanalepsis czy epidzeuksis. A słynna metafora, która stała się przecież w poetyce Peipera podwaliną teorii tak zwanej metaforyzacji czyli pseudonimu literackiego, czy wreszcie tak zwanej ekwiwalentyzacji uczuć? W niej właśnie,



w peiperowskiej teorii metafory i w peiperowskiej praktyce poetyckiej teże metafory wyraził się silny *instynkt tradycyjno-retoryczny ożeniony z żądzą nowości*. Metafora Peipera jest szczególnego rodzaju, u nikogo innego niespotykanego. Nie jest to przenośnia wyzwalająca grę wyobraźni, nie posiada ona tej siły imagogenicznej, o którą chodzi innym poetom. »Hymn z jedwabiu ponad okrucieństwem z cukru« oto przykład peiperowskich zestawień metaforycznych, moim zdaniem niewyobrażalnych. Bo Peiper występuje przeciw obrazowości, obrazowość uważa za zanieczyszczanie literatury obcym jej istocie pierwiastkiem malarstwa i rzeźby. Zdaje mi się, że na koncepcję tej swojej metafory łączącej pojęcia tak odległe, by nie dopuściły one do tworzenia się w wyobraźni odbiorcy zrostów obrazowych, że na tę koncepcję wpadł Peiper pod wpływem asocjacionizmu. Poeta asocjacionistyczny nie troszczy się o przejścia między słowami, o ich związki i pokrewieństwa, chodzi mu o sam *ruch*, o *przepływanie* wyobrażeń. Z »Tędy« wiadomo, że o tego rodzaju ruch wyobraźni u czytelnika chodzi i Peiperowi; jednakże instynkt retoryczny Peipera skłonił go do wiązania tych nieprzylegających pojęć w metafory, a metafor w konstrukcje zdaniowe. Rezultat ten, iż słuchacz chcąc ogarnąć całość zdania nie pozwala sobie na bezwolny bieg skojarzeń i w rezultacie i wyobraźnia jego pozostaje nieczynna i ujęcie całości znaczeniowej zdania utrudnione. A metafora — jak każde narzędzie pisarskie — winna być *skrzydłem nie pętem*. Winna być *ułatwieniem* przeżycia tego, co wyrażone bez przenośni straciłoby *naturę swojej złożoności*.

Traf chciał, że hasło *nowej metafory* podniesione przez Peipera w »Zwrotnicy« i *teoria elipsy* głoszona przez Brzękowskiego w »Linii«, stały się najpopularniejszymi zawołaniami wśród poetów w Polsce, ale mało kto zdawał sobie sprawę, o jaką metaforę Peiperowi chodziło, jeszcze mniej osób umiało dostrzec, że w tej błędnej koncepcji tai się jednak jeden z podstawowych celów ogólnoeuropejskiego nowatorstwa poetyckiego. Przez metaforyzację, przez pseudonimy, ekwiwalentyzację itp. dążył Peiper do tego, co stało się świadomym celem poetów od czasów symbolizmu: do *wyodrębnienia* mowy poetyckiej z mowy prozy, do takiego jej

przemienienia, by stała się mową *swoistą*, różną jakościowo od języka prozaicznego. Nie o ozdoby takie czy inne chodzi, nie o jakiś neobarok i gongoryzm, ale o przeistoczenie absolutne, o poezję *integralną*, czystą.

Ideał poezji czystej wydać się może twórem jakiejś mistyki czy mistyfikacji. Istotnie — nazwa ta wiele szkód wyrządziła i wyrządza także u nas, zasłaniając swoją nieokreślonością starą nastrojowość i mdły sentymentalizm. Sam twórca tego terminu, Bremond zaciemnił na początku sprawę, zestawiając poezję z modlitwą. Jeśli jednak odjąć hasła poezji czystej magiczną przyprawę epigonów, zwoływać ono może wszystkich rzetelnych nowatorów.

Ideał poezji integralnej, czystej (stawiam znak równości między tymi nazwami) jest logicznym rezultatem ewolucji poezji od czasów symbolizmu.

Ktoś twierdził, że dzieje wszystkich ruchów poetyckich w bieżącym stuleciu to tylko wypełnianie testamentu znikłego symbolizmu. Ten potężny kierunek, który przekwitł kilkadziesiąt lat temu, działa jakoby w dalszym ciągu, tylko że twórcy nowych szkół nie zawsze chcą się przyznać do jego wpływów. Niewątpliwie, bez olbrzymiej oczyszczającej pracy dokonanej przez pokolenie Rimbauda nie można by sobie wyobrazić większości nowatorstw artystycznych XX wieku. Symbolizm, jak wiadomo, *usunął z poezji tematy opisowo-narracyjne*, oczyszczając ją i prowadząc do czystej liryki. W poszukiwaniu treści *specyficznie lirycznej* poszedł dalej, niż wszyscy lirycy minionych czasów. Powiem więcej: dopiero oni, lirycy symbolizmu zrobili pierwszy naprawdę *nowy* krok od czasów Safony. Poeci symbolizmu po raz pierwszy w dziejach liryki zaczęli chwytać w wiotką siatkę swych wierszy uczucia *in statu nascendi*. Nie — gotowe, sformułowane już uczucia, lecz *narodziny* uczuć. Dotychczas, do czasów Rimbauda i Mallarmégo pisywano: *Élegie na wyjazd z Warszawy*, *Pożegnanie ukochanej*, *Tęsknotę z Neapolu*, *Treny na śmierć czyjąś*. Od czasów symbolizmu coraz trudniej nazwać uczucie, które poeta wyraża w wierszu. Wyraża? Nie — *tworzy* w poemacie; starszy grubą skorupę ogólnikowości, rozszczepia poruszenia serca na drgnienia subtelniejsze, mniej jednoznaczne, mniej uchwytnie. Wiersz liryczny coraz trudniej streścić. Doszło do tego, że aby odpowiedzieć na pytanie: »Co chciał poeta w tym utworze wyrazić?« — należy pytającemu odczytać powtórnie *cały* wiersz, dodając



skromnie: to właśnie wyraził poeta. Dla ludzi mniej czułych, nawykłych do prozy, poezja posymbolistyczna traciła coraz bardziej »tresć«.

Poeci symbolizmu dokonali olbrzymiej pracy duszoznawczej, odkryli drgnienia serca nieprzeczuwane i niezwykle, a największą ich zasługą dla przyszłości liryki było to, że nauczyli chwycać uczucia nie w stanie zakrzepłym, lecz w ich jakby przedistnieniu, nauczyli sięgać do podłoża świadomości uczuciowej, do tej sfery gdzie *liryzm się dzieje*.

Zmieniło się zadanie poety: nie wylewanie uczuć, lecz ich kreowanie. Nastrojowcy balansowali na wąskiej miedzy pomiędzy jawą a marzeniem, doszukując się liryzmu w tych centrach jaźni, które wymykają się spod kontroli refleksji. Nagłe zachwianie się poczucia codziennej rzeczywistości — tam spodziewali się dokopać do źródeł poezji. Czyż takie stany można zdefiniować jakimkolwiek utartym terminem radości czy smutku, tęsknoty za tym lub owym? Jeśli jednak do liryzmu trzeba się dopiero dowiercać, jeśli nie jest on przeżyciem danym, lecz czymś co dopiero trzeba zdobyć... Jak zdobyć? czym zdobyć? Jedynym narzędziem, jakim posługuje się pisarz: słowem. Tu krok już tylko dzielił teoretyków poezji od idei, iż poezja rodzi się z samego *tworzenia poematu*, że celem jej a nie środkiem jest *słowo*, Słowo.

Słowo przez wielkie S zmieniło się w rzeczywistość duchową samą w sobie. Słowo to już nie tylko znak pojęciowo-obrazowy, ale *istota*. Słowa stały się, jak przypuszczał Słowacki, indywidualiami i cała praca poety sprowadza się do zgłębiania charakteru tych indywidualiów. Poezja niech się zamieni w mityczną charakterologię słów.

W ten sposób zniesiono (a może tylko ominięto) dualizm uczucia i słowa, na co skarżyli się romantycy. A przecież z tej walki między uczuciem a słowem, z tego mocowania się serca i ust urodził się najmocniejszy wyraz poezji romantycznej. Czy uwłasnowolnienie słowa nie doprowadzi ostatecznie do pustego werbalizmu? Do słów dla słów? Wszakże poezja jest mową niezwykłą, a niezwykłość musi być uwarunkowana rygorami (to tylko powszedniość jest zdana na przypadek). A właśnie! Właśnie dlatego, że poezja rodzi się ze słów, wymaga ona większego wy-

siłku duchowego, niż dawne wyrażanie tego, co pomyślała głowa, bo aby słowo było poezją, musi być słowem innym, niż takie samo słowo użyte w prozie. Mowa poezji jest mową swoistą, niezależną od języka prozy. Nie wystarczy rytm i rym, nie wystarczy wzruszający temat, na nic cały rynsztunek dawnej poetyki: każdy wyraz musi być przemieniony, inny w swej istocie, niż jego prozaiczny sobowtór.

Lecz na czym ma polegać inność poezji w porównaniu z prozą, jeśli tajemniczą istotą poezji ma być przeistoczone słowo? Przeistoczone, *jak* przeistoczone? Na to zasadnicze pytanie symboliści odpowiadali aluzjami do »magii«. Nowatorzy odrzucają »magię«, definiują *formę* naszej poezji.

Odpowiedź, jaką w tej sprawie dał ruch nowatorski w Polsce, jest godna najgrubszego podkreślenia. Nie słowo, lecz *międzysłowie* jest ważne. Od tych prądów między słowem a słowem, od iskier strzelających z twórczego zestawienia słów i fraz zależy poezja. Ono to, międzysłowie, wyzwala wizje, określające sytuację liryczną, ono, międzysłowie, wyzwala wzruszenie. Od tej chwili, od uświadomienia sobie poezjotwórczej roli międzysłowia, zaczęło się nowatorstwo poetyckie w Polsce. »Zorganizowane marzenie rozkłada się nie na drgnienia serca i odpowiadające im słowadźwięki, ale na wizje odrysowane ostrym konturem znaczeń« (Z. Bińkowski). Otóż to! Nie o mityczne słowo chodzi, o które modlą się epigoni, ale o to, co międzysłowie wywołuje, a raczej tworzy w duszy słuchacza.

Nowatorstwo zachodnio-europejskie snuło i snuje do dziś jeszcze linię idei, niezwykle ciekawą, rewelatorską ale i obłądną, linię, której nie podjęli nowi poeci w Polsce. Spójrzmy na jej bieg i ujście.

Wydaje się jakby rozwój piśmiennictwa zmierzał do uświadomienia sobie procesu twórczego, tak że stopniowo tematem dzieł staje się samo Dzieło (to jest, jeśli się nie mylę, myśl Irzykowskiego). W poezji, gatunku przodującym, ten proces posunął się najdalej. Ambicja poetów przekroczyła zadania dawnej liryki t. j. sztuki ewokowania słowem uczuć, poeci sięgnęli prometejsko po samą *zasadę tworzenia*, po ten punkt archimedesowy człowieczeństwa, z którego możnaby poruszyć całą kulturę, zwalić starą i zbudować nową.



Zanim do tego doszło, zjawił się *magnus parens* nowoczesnej poezji francuskiej, Guillaume Apollinaire, poeta wyjątkowy. Wyjątkowość jego polega na niezwyłym połączeniu improwizatorstwa z precyzją sztmistrza. Był to natchniony żongler, liryk, któremu poezja rodziła się na końcu pióra, bez wysiłku, w trakcie ekwilibrystyki wyszukanych obrazów i gry pojęć. Utwory jego robią wrażenie lotnego kaprysu, nie ma w nich z namysłu i z góry powziętego zamiaru, z przeżycia poprzedzającego swój wyraz poetycki. Jakby wybłyskiwały i świeciły przez chwilę swoim własnym, jedynym światłem. Jak rakiety, które by można ciągle zapalać, te same, lecz coraz to inne. Takie wrażenie robią najlepsze jego utwory; ktoś powiedział, że czytając Apollinaire'a jesteśmy świadkami niebywałego widowiska: *rodzenia się poezji*.

Ciekawa rzecz, linia rewelatorskich poszukiwań formalnych, wywodząca się od Rimbauda a prowadząca poprzez Mallarmégo do Valéry'ego, nie znalazła we współczesnej poezji francuskiej kontynuatorów. Valéry należy do minionego pokolenia, zresztą burzycielski impet autora »luminacyj« był mu zawsze obcy; toteż poezję swoją doprowadził do hermetycznego klasycyzmu. Pokolenie poddaistyczne, przejawszy po burzycielach pogardę dla literatury, ruszyło w niekończącą się wyprawę po swego rodzaju absolut. Nadrealiści.

Polska myśl nowatorska tylko dorywczo zetknęła się z problemami nadrealizmu, niema u nas ruchu nadrealistycznego, choć istnieje on niemal we wszystkich krajach demokratycznych (ostatnio doniosła prasa codzienna o powstaniu nadrealistów słowackich). Bardzo nie lubię utworów i obrazów nadrealistycznych. Szkoda jednak, że nowatorzy polscy nie zetknęli się bliżej z podstawowymi zagadnieniami manifestów Bretona; nie — by tworzyć w myśl jego zaleceń, ale żeby rozszerzyć zakres swojej wrażliwości.

André Breton odkrył w czasie swoich studiów medycznych i psychoanalitycznych, że istnieje rodzaj spontanicznej czynności psychicznej, która jest niezależna od świadomości, a którą można sprowokować stosując »écriture automatique«. Breton ma zamiłowanie do metod naukowych, doświadczalnych. W poszukiwaniu tego ukrytego źródła, z którego wytryska cudowne, stworzył biuro badań nadrealistycznych, eksploatował w tym celu eksperymentalnie sny, stany hipnotyczne, ekshibicjonizm erotyczny, mediu-

mizm nawet. Głosi, że nie cofnie się nawet z progu szaleństwa, a pewne jego formy, jak n. p. symulację, uważają niektórzy nadrealiści za prawzór postawy artystycznej. Straszliwa odwaga sięgania w przepaści duszy ludzkiej nie zawsze niosła za sobą zdobycze artystyczne. Zresztą nadrealizm jest czymś więcej niż ruchem artystycznym. Nadrealistom nie chodzi o piękno, chodzi im o *prawdę*, o taką prawdę, której osiągnięcie wyzwoliłoby ostatecznie człowieka. A kto wie, czy prawda nie tkwi w brzydocie? Toteż nadrealiści rehabilitują zły smak secesji i stworzyli bardzo wiele rzeczy brzydkich, a nawet ohydnych.

O jakąż prawdę chodzi temu niemal że science-fictionowemu kierunkowi, o jakie wyzwolenie człowieka?

Breton jest głęboko przekonany, iż istnieje taki punkt ducha ludzkiego (*point d'esprit*), w którym *nikną wszelkie sprzeczności*. Życie ujęte z tego stanowiska przestaje być zaprzeczeniem śmierci i naodwrot, ginie różnica między przedmiotem a podmiotem. Należy odkryć formułę tego archimedesowego punktu umysłowości, aby móc, oparłszy się oń, zwalić przedział między spostrzeganym a spostrzegającym, znieść logiczne prawo sprzeczności! Jakież wtedy otworzą się horyzonty dla ducha ludzkiego, zniknie przedział między racjonalnym a irracjonalnym, między jawą i snem, między człowiekiem a człowiekiem... Zburzy się stara wiedza oparta na ciasnych ograniczeniach logiki, zbuduje się nową naukę, nową sztukę, nową moralność... Powstanie nowa kultura absolutnie wolnego człowieka...

Poszukiwania nadrealistyczne trwają. Utopia coraz bardziej odwodzi Bretona i jego wyznawców od sztuki już to ku dociekaniom z pogranicza psychologii i filozofii, już to ku bezpośredniej działalności rewolucyjnej. Ta ostatnia przygoda ruchu nadrealistycznego jest bardzo znamienita. Wszakże sam nadrealizm jest to przede wszystkim żądza przygody duchowej. Odrzucając więc nadrealizm, wyrzekamy się awanturniczości ducha, w imię jakiego ideału? Świadomej i celowej woli, woli nowej sztuki.



LECH NIEMOJEWSKI  
REFLEKSY WYSTAWY PARYSKIEJ 1937 R.

» . . . Człowiek wyruszył na podbój królestwa natury i nie go w tym pochodzie nie jest w stanie powstrzymać, nawet jego własna nieśmiałość«.

*Kartezjusz.*

Wystawy Paryskie mają odrębną kartę w dziejach ostatniego stulecia. Każda z nich stanowiła pewien, ściśle określony, etap na drodze postępu kultury i cywilizacji. Każda niemal pozostawiła jakiś ślad trwały, jakiś gmach, lub chociażby wspomnienie. Z datą wystawy 1878 roku związany był dawny gmach Trocadéro, który przetrwał aż do roku 1937, ażeby ustąpić miejsca, znowu w związku z wystawą, nowszej konstrukcji, nazwanej następnie Palais de Chaillot. Dla wystawy z roku 1889 znakomity konstruktor Eiffel dźwignął swą słynną wieżę, do dziś dnia najwyższy gmach w Europie, a doniedawna wogóle na świecie. Most Aleksandra oraz »Wielki« i »Mały« Pałace powstały dla Wystawy 1900 roku. W związku z Wystawą Kolonialną z r. 1931 wybudowano Muzeum Kolonialne.

Podobnie i Wystawa 1937 roku, podjęta pod hasłem »Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym«, wyznaczona dosłownie w samym sercu Paryża, gdyż pomiędzy Placem Zgody i Wyspą Łabędzią w jednym, a Szkołą Wojskową i Palais de Chaillot w drugim kierunku, dała inicjatywę do bardzo poważnych prac architektonicznych i urbanistycznych, w których rezultacie oblicze tej dzielnicy zmieniło się po zakończeniu Wystawy bardzo wyraźnie na korzyść. Paryż wzbogacił się nadto szeregiem nowych bu-

dowli, jak np. Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Palais Chaillot, Garde-Meuble, Musée des Travaux Publics, pozyskał artystycznie opracowane nadbrzeża, usprawnił komunikację przez poszerzenie mostów i urządzenie tuneli na skrzyżowaniach ulic.

To mając na względzie i pamiętając o roli, jaką odgrywały wspomniane wystawy w kształtowaniu oblicza stolicy Francji, niepodobna omawiać dorobku Wystaw Paryskich w oderwaniu od reszty zdarzeń.

Wszystkie Wielkie Międzynarodowe Wystawy Paryskie podejmowano jako akty manifestacyjne pokoju. Podkreślali to kolejno: Napoleon III, otwierając Wystawę 1855 roku słowami: »Z radością otwieram tę świątynię pokoju, świątynię zgody pomiędzy wszystkimi narodami«, Marszałek Mac Mahon, mówiąc o Wystawie 1878 roku, że jest: »... wyzwaniem rzuconym przeciwko złym czasom«, Prezydent Carnot, nazywając Wystawę 1889 roku: »... manifestacją braterstwa między narodami«, oraz dziękując »wszystkim współpracownikom dzieła pokoju i zgody, do którego zbudowania wezwane zostały wszystkie narody«, wreszcie Prezydent Loubet, gdy, analizując, w związku z dziełem Wystawy 1900 roku, zdobycze nauki i zdobycze socjalne, osiągnięte na przestrzeni XIX-go wieku, stwierdził, że »zwycięstwo nad niewiścią i fałszem, choć niestety jeszcze niezupełne, przekazało Francji żywotną wiarę w postęp«. Dał temu także swój wyraz, wprawdzie nie *ex officio*, ale zato *ex cathedra*, Victor Hugo mówiąc, że »każda wystawa międzynarodowa może być uważana za złożenie podpisów przez wszystkie uczestniczące w niej narody na akcie braterstwa, że jest zawarciem paktu przymierza pomiędzy przemysłem a sztuką, wiedzą pobudzającą do nowych odkryć — a produkcją nierozdzielnie związaną z ideami postępu i pomnażającą dobrobyt, aktem przymierza ideałów z realizmem, że jest harmonijnym zjednoczeniem się narodów na niwie pracy. Gdyby nawet wystawa taka była przejawem walki — to walka taka, walka ludzi pracy, nie jest walką niszczącą i bezpłodną, której rezultatem śmierć, przeciwnie, zamiast trupów, pozostawia arcydzieła. W tej walce wspaniałej udział biorą tylko zwycięzcy!«

Do słów tych warto może jeszcze dołączyć lapidarne odezwanie się sławnego żołnierza francuskiego, Wielkiego Marszałka Lyautey'a, gdy, mówiąc o Wystawie Kolonialnej 1931 roku, po-



wiedział tak: »ściśła współpraca na terenie Wystawy pomiędzy Francją a innymi państwami, biorącymi w niej udział, nadaje tej Wystawie charakter jak gdyby małej »Ligi Narodów«. Jeżeli na świecie dawały się tu i ówdzie słyszeć głosy grożące żelazem, prochem i wyzwaniem, — nie słyszeliśmy ich. Spełnialiśmy swe powinności, wymienialiśmy nasze myśli i poglądy, rozważając je w zaufaniu i szczerości. Złączeni wspólną robotą ekonomiczną i socjalną, dokonaliśmy zjednoczenia narodów bez konferencji, protokołów i dyskusyj«.

Być może, iż dopiero po latach historia da w pełni odpowiedź na pytanie, jakie burze zawisłe nad Europą zażegnała Wystawa 1937 roku. W każdym razie, dla nikogo nie stanowiły tajemnicy wstrząsy wewnętrzne, jakie towarzyszyły we Francji rządowi Frontu Ludowego, a których pewnym echem było najprzód przesunięcie o miesiąc, a następnie opóźnienie o 25 dni otwarcia Wystawy. Opóźnienie to, które niejednemu dało asumpt do złowrogich okrzyków: »Finis Franciae!«, zbladło w perspektywie czasu, a dziś po roku, a zwłaszcza po wspaniałym sztafażu przyjęcia królestwa angielskich nietylko przez rząd francuski, ale także i co więcej przez lud paryski, wydaje się już tylko raczej koszmarnym snem, niż faktem, który mógłby wogóle czegokolwiek dowodzić.

Zresztą najlepszym obrazem atmosfery, w jakiej tworzyła się Paryska Wystawa Międzynarodowa 1937 roku, roku rzekomego ostatecznego rozkładu wewnętrznego Francji, byłyby słowa Paul Léon, Commissaire Adjoint, a równocześnie wybitnego przedstawiciela współczesnej kultury francuskiej: »W momencie, kiedy państwa wznoszą pomiędzy sobą chińskie mury barjer celnych, około 50-ciu z tych państw odpowiedziało na nasze wezwanie, pragnąc zaprezentować wytwórczość swego gospodarstwa narodowego w miejscu, które odwiedzane będzie przez klientelę całego świata«.

A ta klientela jest bardzo wrażliwa. Wojna domowa w Hiszpanii zatamowała w 98% ruch turystyczny w tym kierunku, Anschluss zmniejszył o 7% przyjazd turystów amerykańskich do Austrii, a groźba wojny czesko-niemieckiej o 15% przyjazd do Czech, o 20% do Niemiec i o 33% na Węgry. Niepewna sytuacja Włoch, które mogą w mniejszym lub większym stopniu ulec wplątaniu w ten konflikt, odebrała im 15% turystów ame-

rykańskich. Tymczasem Francji nic to wszystko nie zaszkodziło. Turystyka zamorska w stronę Paryża, stolicy wolności republikańskiej i demokratycznej, wzrasta z roku na rok, a w roku bieżącym (1938) będzie jeszcze większa i to bodaj o 30% niż w roku Wystawy, który z kolei był lepszy od poprzednich. Wszystkie pawilony na wystawie 1937 roku starały się posiadać personel władający językiem angielskim, gdyż po Francuzach, jako gospodarzach, którzy zresztą rzadko kiedy o cokolwiek pytali, najliczniejszymi gośćmi byli Anglicy i Amerykanie.

Fakty, o których mowa, mają kapitalne znaczenie, gdyż wyjaśniają powody, dla których Paryż, nie posiadając przecież monopolu wystaw światowych, był zawsze terenem, na którym wystawy udawały się najlepiej i najdłużej pozostawały w pamięci tych, którzy je odwiedzili. Ani sławna Wystawa Imperialna w Wembley z r. 1924, ani Wystawa Światowa w Barcelonie 1929 r., ani nawet bardzo głośna Wystawa Brukselska 1935 r. nie stały się »datą« w znaczeniu szerszym. Tymczasem wystawy paryskie stanowią datę. I zjawisko to można sobie wytłumaczyć jedynie owym wyjątkowym miejscem, jakie Paryż i Francja zajmują w życiu ludzkości współczesnej.

Wydaje się, że Paul Léon miał pełne prawo twierdzić, iż Wystawę Paryską odwiedzi klientela całego świata pomimo, iż Paryż nie jest bynajmniej największym miastem, ani Francja najpotężniejszym mocarstwem. Niemniej pozycja, jaką ta właśnie Francja zajęła jeszcze w wieku XVII-ym, jest nadal mocna i myśl francuska dotychczas przoduje ludzkości w piśmiennictwie, nauce i sztuce.

Każdy, kto bez zaciętrzewienia potrafi spoglądać na zjawiska, przesuujące się przed jego oczyma, musi uznać tę opinię, którą zupełnie jawnie i bez żadnych specjalnych zastrzeżeń podzielają dwa wielkie narody anglo-saskie: Wielka Brytania i Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, dając temu wyraz, kierując gremialnie swe kroki na ziemię francuską przy każdej nadarzającej się sposobności. Pokojowa inwazja Francji przez turystów amerykańskich w lecie, oraz angielskich w zimie i w każdą sobotę najlepiej obrazują tę tezę.

Liczne zastępy artystów i architektów amerykańskich kształcą się w szkołach francuskich, a małomówni Anglicy bynajmniej nie ukrywają tych wartości, jakie przejęli dla swej sztuki od



Francji, ile zawdzięcza Francji ich umiłowane »home« z XVIII-go wieku!

Rola, jaka przypadła Francji w całokształcie dorobku artystycznego i technicznego ludzkości, bynajmniej nie jest dziełem przypadku. Wynikła ona stąd, że jeszcze w wieku siedemnastym żyli we Francji i posiadali władzę w rękę ludzie, którzy, pierwsi w nowożytnej Europie, zrozumieli i docenili rolę, jaką w życiu politycznym i gospodarczym narodu odgrywa czynnik intelektualny i artystyczny. Francja, za sprawą Henryka IV-go, jego pomocników, oraz jego królewskich następców, dała sztuce, literaturze i nauce nie tylko prawo do życia, ale wprowadziła te umiejętności w orbitę swych wpływów politycznych i gospodarczych, obejmując dzięki temu prymat wśród potencji nowożytnych.

Ponieważ w roku obecnym 1938 upływa trzechsetna rocznica urodzin Ludwika XIV-go, przezwanego Królem Słońcem, dało to sposobność przypomnienia, co ten monarcha uczynił dla Francji, a także zwrócić uwagę na epokę, która go wydała. Dzieło Ludwika XIV-go przedstawia się imponująco, zarówno pod względem gospodarczym jak i politycznym. Za jego rządów Francja nie tylko nie utraciła nic z tego, co zdziałali lub zdobyli dla niej jego poprzednicy, ale umocniła i wzbogaciła stan posiadania.

Ludwik XIV-y zabezpieczył najpierw orężem a następnie fortyfikacjami wschodnie granice Francji, przesuwając je nad Ren. Za jego rządów, nieśmiertelnej zasługi Vauban zbudował 33 nowe fortece, trzysta innych, istniejących dawniej, umocnił, unowocześnił, przywracając do stanu obronności. W tak zabezpieczonym od wroga kraju zakwitł przemysł i rolnictwo. Założono Akademię Nauk, Literatury, Sztuki i Architektury. Wzniesiono mnóstwo wspaniałych budowli, założono piękne ogrody. Zdobyli sławę wielcy myśliciele, pisarze, artyści. Europa pogodziła się z tezą, iż od tej chwili z Francji płynąć będzie na cały świat ożywczy strumień kultury i dobrego smaku, bezwzględnie na zmienne koleje losu, jakie następnie doświadczą będą tę mleką i winem płynącą krainę.

Ludwik XIV-ty, prowadząc dalej dzieło zjednoczenia narodu francuskiego, zapoczątkowane bodaj że jeszcze przez Ludwika

XI-go, dokonał dla Francji już w siedemnastym wieku tego, co czyni dzisiaj dopiero dla Włoch Mussolini, a dla Niemiec Hitler.

Król Słońce zgasł w drugim dziesiątku ósmnastego stulecia, ale wytknięta przezeń droga prosto prowadziła do celu. Tradycja wielkości weszła w krew ludu francuskiego. Tradycja ta i dziś jeszcze nie straciła na sile. Nie jeden warsztat, założony jeszcze w okresie protekcjonizmu tego wielkiego monarchy, czynny jest po dziś dzień. Przypomniła nam to nawet w pewnym stopniu Wystawa 1937, gdyż najpiękniejszy może z pawilonów francuskich należał do koncernu hut szklanych St. Gobain, założonych w r. 1665 z inicjatywy wielkiego Colberta, celem uniczylenia tej gałęzi przemysłu francuskiego od hut weneckich.

Oto jedna z licznych przyczyn, które sprawiają, iż stolica Francji, Paryż, uchodzi w oczach całego świata za teren, którego niepodobna i nie warto lekceważyć. I dlatego Wystawa Światowa, urządzona w Paryżu, mając zgóry zapewnione powodzenie, staje się, jak już powiedziałem, »datą«. Datą niemal historyczną.

Występ na terenie paryskim daje każdemu możność uprzytomnienia sobie miejsca, jakie mu przypada w orszaku innych narodów.

»Zrzeczenie się wzajemnego wpływu na siebie«, mówił Edmond Labbé, Komisarz Generalny Wystawy, wygłaszając dnia 13 września 1936 r. odczyt w Warszawie w sali Związku Izb Przemysłowo-Handlowych, »porównywania rezultatów, osiągniętych przez różne cywilizacje przemysłowe na ziemi, byłoby końcem postępu, cofnięciem się w rozwoju ludzkości«.

Wystawa 1937 r., pozbawiona charakteru powszechnego, byłaby pod każdym względem nieudaną, gdyż nie dałaby żadnego pozytywnego rezultatu, nie odegrałaby roli motoru postępu, za jaki uważać należy możność wzajemnego nauczania, przez porównanie swego wysiłku z cudzym, przez zestawienie, które stwarza zarówno wśród uczonych, artystów jak i wytwórców atmosferę współzawodnictwa, tak korzystną dla wszelkich odkryć i wielkich urzeczywistnień.

Gdy więc 24-go maja 1937 r. miała się odbyć w Pałacu Elizejskim uroczystość przedstawienia Prezydentowi Lebrun wszystkim komisarzy zagranicznych, zjawili się oni w imponującej liczbie 45-ciu, a komisarz francuski, wygłaszając z tej racji przemówienie, podkreślił w nim, iż po raz pierwszy w dziejach



Francji stanął w obliczu jej najwyższego dostojnika równocześnie tak liczny zespół oficjalnych przedstawicieli cudzoziemskich. Fakt ten może najlepiej uwypukla znaczenie Wystawy, gdyż pomijając samo jej dzieło, pomijając wpływ turystów, każdy z owych komisarzy miał po za sobą zespół pracowników technicznych i administracyjnych. Te czterdzieści pięć zespołów żyło obok siebie przez sześć miesięcy Wystawy, utrzymując stały kontakt, spotykając się niemal codziennie, a czasem nawet kilka razy w ciągu dnia, wymieniając myśli, uprzejmości, komunikując sobie mnóstwo materiału dotyczącego ich krajów. W rezultacie ostatecznym, wytworzyła się wielka zażyłość, a brak jakiegokolwiek punktów spornych odsuwał na plan dalszy refleksy układu sił politycznych na mapie świata. Wystawa 1937 roku stała się prawdziwą oazą pokoju. Wiele przepaści dzielących narody stawało się w tym świetle czymś całkowicie niezrozumiałym. Możliwe nawet posunąć się do wyrażenia mniemania, iż Paryż wraz z jego Wystawą stanowił jakiś teren wyzwolony z psychozy antagonizmu.

Musimy o tym pamiętać, gdy próbujemy skreślić obraz dorobku tej Wystawy. a pamiętając, poświęcić specjalną troskę omówieniu tematu, który stanowił podstawę inicjatywy francuskiej. Ona bowiem stanowi tło, na którym można ocenić właściwie sens i znaczenie całej Wystawy.

Z tytułem, który brzmiał oficjalnie: »Sztuka i Technika w Życiu Współczesnym«, łączyły się dwa zagadnienia podstawowe: Idea i Wykonanie. Idea, a więc podkład duchowy wszelkiego działania, myśl, jej postęp, jej rozwój intelektualny, słowem — nauka.

Nauka królowała bezapelacyjnie w Grand Palais, który w okresie wystawowym nazywał się Palais de la Découverte. Wykonanie, a więc produkcja, stanowiło podkład innego, równie doniosłego, równie zajmującego i równie palącego zagadnienia, a mianowicie konfliktu pomiędzy człowiekiem a maszyną, pomiędzy wytwórczością ręczną i mechaniczną, pomiędzy warsztatem rzemieślniczym a fabryką.

Zagadnienie to znalazło również znakomite naświetlenie w ramach Wystawy Paryskiej, a za najlepszy dowód jego doniosłości mogło służyć to, iż dla rzemiosła francuskiego przeznaczono znaczniejszy obszar wystawy nazwany Centre de Métiers

W pewnym artykule, zamieszczonym w »Paris-Soir«, czytaliśmy bardzo trafne uwagi na temat rzemiosła i przemysłu. Autor, pisząc o rzemieślniku starej szkoły z powodu inauguracji Centre de Métiers, przypominał wielką tradycję warsztatów rzemieślniczych Paryża. Dawni mistrzowie kochali swój zawód, szcycili się swoim rzemiosłem, toteż praca dawała im najwyższe zadowolenie. Czuli się szczęśliwi i pracując — śpiewali. Gdy zjawiły się fabryki, umilkł śpiew, przycichły warsztaty. Pozbawiony inicjatywy twórczej robotnik fabryczny, zamiast wsłuchiwać się w rytm własnego serca, śledzi bacznym uchem śpiew maszyny, o nią się troska, jej służy. Praca już nie daje mu zadowolenia, jedynie zarobek, a w nagrodę chwilę wytchnienia.

Rzecz prosta, iż poezja, romantyzm pracy warsztatów należy niemal do przeszłości. Życie idzie naprzód, i niepodobna sobie wyobrazić, ażeby zamknięto fabryki, chcąc przywrócić radość pracy rzemieślniczej. Ale mimo postępu przemysłu, rzemiosło nie zaginęło całkowicie i najprawdopodobniej nigdy nie zginie. Będzie zawsze spełniało conajmniej rolę laboratoriów, w których klują się nowe pomysły, gdzie lęgną się nowe modele dla późniejszej masowej produkcji.

Organizatorowie Wystawy 1937 r. zdawali sobie z tego doskonale sprawę i nawet wytknęli sobie, jako jeden z celów podjętego dzieła, znalezienie wspólnych nici pomiędzy różnymi formami postępu.

Gdyby udało się znaleźć sposób na zasypanie szczeliny oddzielającej twórczość od wytwórczości, cel byłby osiągnięty.

Wystawa miała stwierdzić nierozzerwalność sztuki ze strukturą socjalną i gospodarczą. Sądzone słusznie, że stawiając w ten sposób zagadnienia sztuki dekoracyjnej i sztuki stosowanej (terminy w znaczeniu francuskim) uwypukli się równocześnie błędy śmiesznego anachronizmu i naiwnego modernizmu, a tym samym osiągnięć zamierzony i właściwy cel wystawy.

Główny Komisarz Wystawy E. Labbé miał najgłębsze przeświadczenie, iż aby szczęśliwie zmienić oblicze świata, aby odnowić nie tylko powierzchnię życia, ale i samą treść jego, aby ulepszyć warunki bytowania, koniecznym jest wspólny i zgodny wysiłek wszystkich wynalazców i twórców. Sądził też, że dla urzeczywistnienia idei, jaką miała wyrażać Wystawa 1937 r., należałoby zapewnić jej ścisłą współpracę twórców, konstruktorów,



przemysłowców i rzemieślników. Tego uczynić nie udało się ani w roku 1900-ym, ani w 1925-ym. Ale wiele się zmieniło od tego czasu, zarówno we Francji jak w innych krajach europejskich, a nawet w Stanach Zjednoczonych. I dlatego Wystawa 1937 r. mogła okazać się poważnym krokiem naprzód po drodze wytkniętej właśnie w roku 1925-ym, przedłużyć jak gdyby świetną tradycję tamtej, Wystawy Sztuki Dekoracyjnej, której znaczenie, jak to dzisiaj dopiero możemy stwierdzić, zrozumiał i ocenił cały świat.

Jeżeli więc historia oswoiła nas z wiarą w łączność sztuki z rzemiosłem, a wiek XX-ty wdraża w nas zrozumienie mechaniki produkcji przemysłowej, nieubłaganie ogarniającej wszystkie dziedziny naszego życia, dzięki taniości tą metodą wytwarzanych przedmiotów, i uczy godzić się z ich jałową pospolitością, należało powitać założenia ideowe Wystawy 1937 roku jako myśl niezwykle szczęśliwą i bardzo żywotną.

Istotnie, usiłowania jej szły w kierunku wykazania, że powinna istnieć harmonia między Pięknem a Pożytecznym, że Sztuka i Technika winny istnieć jako rzeczy nierozdzielalne.

W tak nastawionym zwierciadle ukazało się znacznie podstawowe rzemiosła, oraz w pewnym stopniu sztuki ludowej, tych dwu zaczynów waloru duchowego, indywidualnego, przenikającego, lub przenikać mogącego do hal fabrycznych aby skruszyć, lub chociażby nagiąć bezosobową »normę« standartu.

W tym tkwiłaby pierwsza i bardzo doniosłego znaczenia lekcja Wystawy 1937 roku. Doniosła szczególnie dla narodów słabiej uprzemysłowionych, a tym samym mniej dotkniętych ową jałowością, a bardziej zasobnych w możliwości twórcze. Takim narodem my właśnie jesteśmy.

Wprawdzie rzemiosło bardzo się w Polsce obniżyło, ale zato sztuki ludowej nie trzeba szukać po muzeach, gdyż wystarczy pójść pomiędzy lud, na wieś, ażeby natychmiast zaopatrzyć się w piękne przykłady polskiej fantazji ludowej. Dział Polskiej Sztuki Ludowej na Wystawie Paryskiej prawie całkowicie był skompletowany drogą zakupów bezpośrednich, a tylko pewna część eksponatów była wypożyczona ze zbiorów publicznych i prywatnych, przyczym jedyną przyczyną tego, iż nie wszystko zakupywano, był brak czasu i nieodpowiednia pora roku dla poszukiwań.

Olbrzymi rezerwat sił duchowych, skupiony po wsiach, sił niezużytych nerwowym życiem miejskim, pełnych fantazji i polotu, doskonałej kondycji psychicznej, stanowi nie tylko u nas, ale we wszystkich innych krajach, w których przemysł nie poczynił jeszcze zbyt wielkich spustoszeń, wspaniały bastion samoobrony przed szablonem kosmopolitycznym, jaki pociąga za sobą budowa zakładów przemysłowych. Nic bardziej nie uwydatniało na Wystawie Paryskiej 1937 roku odrębności rasowych i narodowych, jak właśnie sztuka ludowa. Toteż trudno się nawet dziwić, że działy sztuki ludowej cieszyły się największym zainteresowaniem. Pokaz Sztuki Ludowej na Wystawie Paryskiej udowodnił, że naród, który swej tradycji w tym względzie nie pielęgnuje, skazany jest na wykreślenie z listy indywidualności szczeponowych. Toteż bardzo duże zainteresowanie budziły na Wystawie prace, jakie prowadzi Italia Faszystowska dla ożywienia zainteresowania wewnętrznego odrębnościami regionalnymi, dla wskrzeszenia kultu tych odrębności przez ustanowienie sezonów regionalnych (*Primavera Siciliana, Maggio Fiorentino* i t. d.).

Okoliczności tak się złożyły, że Polska nie mogła zbyt szeroko ukazać swej produkcji przemysłowej. Natomiast uczyniła to w stosunku do swej sztuki ludowej, którą opiekuje się z dawien dawna, boć kult ludowości sięga jeszcze czasów niewoli, kiedy to badanie sztuki ludowej było jednym ze sposobów umacniania bastionów naszej odrębności narodowej. Toteż w naszym dziale pokaz rzemiosła, a zwłaszcza sztuki ludowej wysunął się na plan pierwszy.

Szczegół ten przyczynił się wydatnie do zwiększenia powodzenia pawilonu polskiego zwłaszcza w oczach Amerykanów i Anglików, którzy są wielkimi miłośnikami motywów ludowych.

Ponieważ Wystawa Paryska miała za cel szukanie, względnie wskazanie dróg przenikania pierwiastków artystycznych rzemiosła lub sztuki ludowej do przemysłu, co mogłoby się okazać bardzo ważnym dla dorobku cywilizacyjnego i kulturalnego naszej epoki, więc oczywiście i produkcję przemysłową starano się potraktować bardzo szeroko, jak najszerzej. Problem ten musiał być jaknajwszechstronniej oświetlony. Należało rzecz ująć od podstaw, od genezy przemysłu, a raczej metamorfozy rzemiosła w przemysł.

Tłem podstawowym tej metamorfozy jest Nauka. Cóż to takiego bowiem jest przemysł? Za przemysł należy uważać za-



stąpienie działania świadomego działaniem automatycznym, zastąpienie pracy człowieka przez maszyny, wykonywające zespołowo pewne czynności, z tą różnicą, iż człowiek spełnia te czynności kolejno sam, a każda z maszyn tylko jedną z tych czynności, przekazując dalszą pracę maszynie następnej, ta znowu następnej i tak aż do ostatecznego wykończenia produkowanego przedmiotu. Maszyna, stworzona dla wykonywania pewnej pracy, nie rodzi się z jednego pomysłu, lecz powstaje jako wynik dłuższego procesu myślowego, nie tylko analizującego funkcje rzemieślnika, ale także systematyzującego ruchy mechaniczne. Jest więc oczywiście refleksem myśli twórczej. Jest produktem Nauki. Trzeba długiego wysiłku myślowego, łańcucha przyczyn i skutków, wielowiekowego, żmudnego postępu nauki, ażeby w rezultacie stworzyć maszynę, produkującą szybko i w wielkich ilościach.

Ażeby więc dać racjonalne odbicie tego współdziałania nauki z produkcją, należało odpowiednio ułożyć program Wystawy. Tak też uczyniono. Metodyczność i jasność układu programu, oraz jego przeprowadzenie i urzeczywistnienie, dało doskonałe świadectwo jasności myśli francuskiej. Komisarz Labbé wyraził się, że pragnieniem jego było, ażeby przez swą metodyczność Wystawa organizowana przez niego okazała się godną wyrazicielką idei kartezjańskiej. Ażeby, rozwijając przed oczyma publiczności panoramę techniki nowoczesnej, od najprostszyc do najbardziej skomplikowanych rozwiązań, przedstawiła ją istotnie taką, za jaką uchodzi w nomenklaturze współczesnych pedagogów: jako »technikę kulturalną«.

W myśl tego programu, podział tematów na grupy przewidywał jako grupę pierwszą: »Przejawy Myśli«, a jako grupę pierwszą — bis: »Odkrycia naukowe w ich zastosowaniu technicznym«.

Stawiając »Myśl« na pierwszym miejscu, podkreślano tym samym filozoficzny, kartezjański podkład całego pokazu. Nie każdy to zrozumiał i niewielu to podchwyciło. Wiele państw uczestniczących w Wystawie całkowicie zbagatelizowało subtelność tej idei, wypaczając tym samym jasność i przezroczystość całego pokazu. Nie można jednak winić za to jego organizatorów. Trzeba natomiast podkreślić, że oni, t. j. Francuzi, utrzymali się konsekwentnie w ramach tak zakreślonego programu.

Organizując pokaz odkryć naukowych, prezes grupy I-ej, Paul Valéry, okazał się godnym spadkobiercą Kartezjusza, twórcy »Metody Naukowej« nowożytniej. W roku 1937 obchodzono właśnie trzechsetną rocznicę ukazania się »Discours de la Méthode«. Pałac Odkryć Naukowych okazał się następnie żywym przykładem umiejętności, a nawet talentu popularyzacji najtrudniejszych zagadnień naukowych, co więcej, zamieniania rzeczy napozór nudnych i zawiłych w łatwe i zajmujące. Metodę pokazu postępu nauki, jej historii, zastosowaną w Pałacu Odkryć Naukowych, uznano powszechnie za doskonałą, przyczym należy podkreślić niezwykle wprost lojalność, z jaką przyznano wszystkim narodom to, co istotnego do powszechnego dorobku wniosły. Aczkolwiek wystawę odkryć naukowych urządzali i kwalifikowali wyłącznie Francuzi, nie pominięto w niej nic i nikogo, dając pełny i plastyczny obraz tego mocnego fundamentu, na jakim opiera się myśl i praca współczesnego człowieka.

Z tej myśli i z tej pracy wypływa wszystko inne. Toteż słuszną wydawałoby się rzeczą, iż skoro pokaz dorobku ludzkości odbywał się w Paryżu, »cudnym mieście«, należało i jemu poświęcić specjalną uwagę tym bardziej, iż, jak pięknie się wyraził holender van Loon, »...Paryż jest tym wspaniałym miastem, w którym myśl i życie sprzęgły się w nierozzerwalną całość już przed tysiącem lat«. (H. W. Van Loon — »Geografia w Kalejdoskopie«).

Na wystawę Miasta Paryża przeznaczono lewe skrzydło Muzeum Sztuki Współczesnej, zbudowanego z racji Wystawy przy Av. de Tokio, na miejscu dawnej Ambasady Polskiej.

W tym pokazie, podobnie jak w poprzednim, podobnie jak i w innych pokazach programowych francuskich, znowu zatriumfowała inwencja nad szablonem. Bowiem myślą przewodnią Wystawy Paryża było uzasadnienie naoczne przyczyn, które oddały mu berło pierwszeństwa wśród stolic europejskich, mianując go duchową stolicą świata. Początkowo mała osada żeglarskiego szczepu Parisiów na wyspie Lutecji, urósł z biegiem tysiącleci do dzisiejszych, właściwie trudnych do określenia rozmiarów. Trudnych do określenia dlatego, iż granice administracyjne nie mają nic wspólnego z granicami duchowymi. Paryż nie jest wyłącznie skupiskiem pewnych mas ludności. Paryż przede wszyst-



kim jest istotą żywą, jest potencją duchową, absorbującą i promieniującą. Wspaniale to uwydatniła właśnie Wystawa, gromadząc dzieła artystów cudzoziemskich poświęcone Paryżowi. Był to jeden krzyk miłości i przywiązania, były to jakby portrety tej samej istoty, oglądanej coraz to innymi, ale zawsze zakochanymi i wdzięcznymi oczyma, a równocześnie dokumenty, wskazujące, jakie, kiedy i dlaczego dzielnice Paryża zapisywały się trwałymi zgłoskami w dziejach tego miasta.

Zamiast suchego, niezrozumiałego zbioru wykresów, pokazano tam kolejne fazy rozwoju miasta. Wystawę dokumentacyjną zmieniono w galerię portretów rodzinnych, ukazując potomnym historję znakomitego rodu. Widząc, jak na przestrzeni wieków artyści swoi i obcy składali temu miastu daninę swego talentu i miłości, poczyna się rozumieć ową tajemniczą siłę, która zbudowała jego znaczenie. Podziwia się równocześnie niezwykłą tajemnicę młodości, regeneracji, jaką szczyli się to miasto, a wraz z nim cały naród francuski.

Zestawienie wystawy Paryża z Pałacem Odkryć Naukowych daje do ręki klucz do zrozumienia reszty Wystawy. Bo też w Pawilonie Paryża znajduje się pierwiastek całości francuskiego pokazu. Z tego Paryża wyszła przecież na Francję idea potęgi gospodarczej. W Paryżu padły pierwsze strzały Rewolucji, która miała dać nowe pojęcie wolności demokratycznej.

Logicznym rozwinięciem tej tezy było Centre de Métiers, wskazujące, iż wolność ludów została pojęta i wykorzystana należyście, pomimo wielokrotnych, nieraz bardzo bolesnych wstrząsów społecznych. Centre de Métiers, a więc Wystawa Rzemiosła, wiązało się logicznie z Wystawą Artystów Dekoratorów, wskazując drogi łączności pomiędzy Rzemiosłem a Sztuką. W tych dwóch ośrodkach należało szukać istoty stylu, władającego współcześnie we Francji. Zagadnienie o znaczeniu bardzo doniosłym i to nietylko w odniesieniu do Francji. Styl współczesności, jak to potwierdziła całkowicie Wystawa Paryska 1937 r., płynie nadal z Francji, przy czym niesłychanie umacnia jego pozycję dyktatura Francji w zakresie Mody i Elegancji. Bardzo ciekawie też i bardzo zręcznie podkreślono tę pozycję w Pavillon de l'Elégance, czyniąc zeń coś nakształt świątyni tajemniczego bóstwa. I słusznie. W dziedzinie piękna władają dwie dążności zasad-

nicze. Jedna z nich poszukuje wartości stałych, niezmiennych, druga, wręcz przeciwnie, opiera całą swą siłę na żywotności, zmienności, często nawet kapryśnej. Rzecz prosta, iż obie oddziałują wzajem na siebie. Nawet kaprysy kogoś, kto reprezentuje pewien poziom kulturalny, wyglądają inaczej od szaleństw barbarzyńcy. I aczkolwiek ludzkość cała poszukuje autorytetów w dziedzinie piękna niewątpliwego, klasycznego, to jednak świat zmiennej i kapryśnej mody przedstawia się bardziej żywotnie. Wydaje się nawet, że ten, kto potrafi utrzymać w ręku berło dyktatury w zakresie Mody, posiada daleko większą siłę autorytetu w zakresie sztuki czystej. Tak właśnie rzecz się ma we Francji. Francja przenika nawskroś istotę światowej produkcji przemysłowej, zmuszając ją, siłą swego *bon goût*, do działania w zależności od siebie. Paryż w dziedzinie mody zajmuje to samo miejsce, jakie posiadał i w sztuce czystej. Jest on nie tylko stolicą Francji, ale wręcz stolicą całego świata. Wielkie domy, owi »Grands Faiseurs«, tutaj właśnie najchętniej posiadają swoją centralę. Toteż wśród paryskich dyktatorów »piękna przemijającego« spotykamy nierzadko nazwiska cudzoziemskie. Pamiętając o szczególnej pozycji jaką zajmuje, nie mogła Francja urządzić w Pavillon de l'Elégance zwykłego pokazu mody. Do tego nie potrzeba aż tak wielkiego aparatu. Takie pokazy urządzają zawsze u siebie poszczególne »Domy«. Pokaz w ramach Wystawy Światowej powinien być raczej znaczenie symboliczne i podkreślać tytuły do sławy, jakimi się szczycą odrębne firmy, aniżeli pokazywać mniej lub więcej udane modele, które nie przeszły jeszcze próby ogniowej ulicy, lub salonu paryskiego. Pokaz ten powinien być równocześnie uzmysłowić potencjalność tej dziedziny przemysłu francuskiego i jej siłę. Paryskie »Domy Mody« w swej akcji gospodarczej i artystycznej stanowią kapitalną ilustrację zasady napoleońskiej: »Maszerujmy oddzielnie, atakujmy razem«. Każdy »Dom« ma swój styl, swój krój, swój genre, ale wszystkie w tym samym czasie przedstawiają oczom publiczności swoje nowo serie, z których wyłania się pewna koncepcja ogólna, Moda Sezonu.

Sezony, następując kolejno po sobie, rozwijają pewne idee wówczas, gdy inne zamierają. Wytwarza się pewna linia cykliczna, która przenika ze sfery ubiorów, kapeluszy, poprzez dekoracje szersze, urządzenia wewnątrz mieszkalnych, nadając im ko-



loryt i linję, aż do malarstwa, do rzeźby i do architektury. Nawet do literatury.

Wszystkie przejawy życia kulturalnego, życia wymagającego formy zewnętrznej, stanowiącej odbicie naszej psychiki, ulegają w nas podświadomie, a w umysłach twórców tego dzieła najzupełniej świadomie wpływowi mody.

Artysta malujący obraz, rzeźbiarz wykuwający posąg, mogą odłączyć się od ogólnego nurtu, mogą w pewnych, rzadkich zresztą wypadkach narzucić ogółowi swoje pomysły. Pracując w ten sposób, działają w odosobnieniu i, będąc nawet jednostkami genialnymi, nie mają możliwości wywierać większego nacisku na współczesnych, żyjąc poza społeczeństwem. Twórcy mody, przeciwnie, przedkładają opinii pewną ilość swoich modeli, prawda, popartych siłą swego sugestywnego autorytetu w zakresie dobrego smaku. Ale z tych modeli tylko pewna część przenika do życia. Decyduje tutaj nie żaden areopag kompetentnych, tylko poprostu najzwyczajniej — Życie. Kupują lub nie kupują, noszą lub nie noszą. Twórczość w zakresie mody przedstawia się więc jako proces współdziałania obu czynników, zarówno produkującego jak i nabywającego. Zatem, jeżeli mówimy, iż berło w dziedzinie mody trzymają Francuzi, winniśmy pamiętać, że tymi dyktującymi smak są zarówno wielcy Dyktatorzy, jak i małe Francuzeczki, biegające żywym krokiem po ulicach Paryża.

Tak więc, ogół społeczeństwa paryskiego wypracowuje gust epoki.

Być może, że zbyt obszernie omówiłem znaczenie Pavillon de l'Elégance, jednego z pawilonów francuskich, który w dodatku najwięcej może budził zastrzeżeń w oczach szerokich mas zwiedzających Wystawę. Ale wydaje się, że dla kogoś, kto chce podchwycić idee ogólną dorobku 1937 r., pawilon ten stanowi nitkę Ariadny. Szukając syntezy lub nawet dając zwykłe sprawozdanie, niepodobna oglądać się na opinię przygodnego turysty. W tym nawet leży pewien tragizm wielkich Wystaw Powszechnych. Dzieło, które powstawało przez czas dłuższy, jako wynik długich wysiłków zbiorowych, oglądane bywa pospiesznie, przez ludzi zmęczonych i oszołomionych nadmiarem wrażeń. Ale ktoś, kto był przy jego narodzinach od początku, kto przeżył razem z nim całe jego — wprawdzie krótkie, ale zato jakże skondensowane,

jakże intensywne — życie, nie może zbyt lekko przechodzić nad pewnymi sprawami.

Skutkiem różnych przyczyn, których źródła szukać należy przed wiekami, Naród francuski przeszedł dyscyplinę synchronizacji potrzeb jednostki z potrzebami jej rodziny i Ojczyzny. Francuz, pracując dla siebie, pracuje dla swoich, także i w najszerszym znaczeniu tego słowa. Żaden inny naród nie potrafi tak szybko otrząsnąć się ze skutków klęsk, jakie na każdego przecież spadają. Ta naturalna już dzisiaj działalność zbiorowa dla wspólnego dobra tworzy ową moc kulturalną Francji. Na tym polega siła autorytatywna gustu francuskiego, któremu podporządkowują się jawnie lub skrycie najwięksi antagoniści Francji. Snując zaś dalej logiczną łączność francuskiego pokazu, zebranego konsekwentnie w myśl hasła »Sztuka i Technika w życiu Współczesnym«, stwierdziwszy szerokie, jaknajszersze podstawy działania, mającego na celu wytworzenie współczesnej koncepcji kulturalno-artystycznej, zwanej potocznie stylem epoki, dostrzegamy rezultaty tego działania, tego nierozzerwalnego związku Ducha z Życiem także i w całokształcie pokazu rzemiosła francuskiego.

Ponieważ Francuzi nie potrzebują oglądać się na innych, posiadając całkowicie wolną rękę w szukaniu i obieraniu dróg swojej twórczości, łatwiej niż inni zdobywają własny styl. Mając zaś umysłowość logiczną i konsekwentną, wysiłek ten rozkładają na lata i dążą w pracy raczej ku doskonaleniu dawnych, niż rzucaniu całkowicie nowych pomysłów. Dzięki temu, popełniają stosunkowo mało błędów. Być może, iż wskutek tegows zelkie pokazy paryskie nie są tak olśniewające, tak przytłaczające, jak inne, ale zato mają tę zaletę, że wywołują głębiej sięgające skutki. Pawilon Artystów Dekoratorów pokazał w sposób wyłączaający wszelką wątpliwość, że Francja oparła się naporowi abstrakcjonizmu, płynącego ku niej od dawnych Niemiec, z Holandii, z Rosji. Wszelkie próby, jakimi od szeregu lat bombardowano Francję, okazały się bezowocne. Artysta francuski udowodnił, a zestawienie dorobku »Expo-Déco 1925« z tym, co widzieliśmy w 1937-ym, uwypukla, iż rzemiosło artystyczne ma sens o tyle tylko, o ile dąży do rozszerzania skali zarówno środków jak i wpływów. Można wyrzec się całkowicie piękna przedmiotów codziennego użytku. Można sypiać z kamieniem pod głową, nosić włosienicę i żywić się korzonkami, ale nie można zaprzeczyć



faktu, że przeglądając zespoły dekoracyjne Salonu Artystów Dekoratorów na Wystawie 1937 roku, oczy się rozjaśniały na widok pięknych, wesołych, łagodnych barw, ślicznie zharmonizowanych.

Dawna tradycja narodowa francuska wymaga, aby motyw dekoracyjny był podporządkowany konstrukcji, finezja linii — zasadom geometrii. W tradycji tej szukają oni nadal nietylko wielkości osiągnąć, ale także i mądrości.

Według słów Boileau, »nic nie jest tak piękne jak prawda«, organizatorowie Wystawy pragnęli, aby ich ekspozyty głośno swym kształtem, że niema nic piękniejszego nad czystość linii. Skłonność do harmonii, prostoty, wyrazistości, jędrności — może nigdy nie wyrażała się tak silnie, jak w dzisiejszej sztuce francuskiej. Zwalczenie tego byłyby szaleństwem. Ona wydaje się być zbawieniem, ona wprowadza do miast nowoczesnych, »przypominających w obecnej chwili raczej Kafarnaum«, porządek, światło, piękno. Ona to stworzyła zaczątek nowego stylu i nadal go rozwija.

Purytanizm, asceza — w odniesieniu do moralności, filozofii i sztuki — są we Francji zjawiskiem bardzo rzadkim. Chyba nie lepiej istoty ducha Francji nie oddaje, niż cudowna tajemnicza książka »O Naśladowaniu Chrystusa«.

Francja jak Niemcy — powiada Edmond Verneuil — zarówno jak i wszystkie kraje wymaga niekiedy »wzięcia w karby«, zdyscyplinowania.

Ale we Francji zdyscyplinowanie szybko traci swą oschłość. Wpływają na to walory przeszłości. W praktyce dyscyplina okazuje się bardziej tolerancyjna, niż hasła z których się zrodziła.

Renesans francuski nie zabił olśniewającego średniowiecza. Romantyzm uszanował sztukę klasyczną. Musiały być poważne przyczyny, dla których w pewnym okresie troska o zagadnienie dekoracyjności zesza na plań dalszy

Spuścizna okresu przedwojennego zaciążyła umysłom wykształconym. Tu i ówdzie odezwały się głosy protestu. Słuszne i pożądane. Wystawa 1937 r. okazała się stanowczym krokiem ku poprawie. Poezja i wdzięk ornamentyki, wygnane, czekały u wrót sztuki aż nazbyt długo. Prooetwo Paul Léon, w myśl którego przeznaczeniem tej Wystawy miało być »ponowne wprowadzenie

na honorowe miejsce wdzięku linii miękkich, plastyki rzeźby przyozdabiającej mury i ożywiającej ich monotonna szarość», spełniło się co do joty.

Wystawa 1937 r. nie miała bynajmniej na celu szukania kompromisu między sztywnym, jałowym stylem ubiegłego okresu, a potęgą architektury nowoczesnej. Chodziło, jak twierdzili jej twórcy, o podtrzymanie wysiłku zapoczątkowanego w tym kierunku przez Wystawę 1925 r. O wzbogacenie sztuki współczesnej motywem ornamentalnym, uwolnienie jej z więzów dogmatycznych, będących poważną zaporą w jej rozwoju.

To, co pokazali Francuzi w tym zakresie, może być najrozmaiciej komentowane. Może być uznawane lub nie. Ale prawie każdy się zgodzi, iż to, co tam widział, było nowoczesne, było bardzo francuskie i bardzo miłe. Było równocześnie bardzo świadomym krokiem na tej samej drodze, po której szła sztuka francuska w okresie »Expo-Déco 25« przed dwunastu laty. Gdy zaś dorobek tych dwunastu lat przemyślimy w oparciu o historię sztuki dekoracyjnej francuskiej w jej najlepszych okresach, przekonamy się, że siła tradycji nie polega na mechanicznym powtarzaniu pacierza za Panią Matką, lecz na kierowaniu się zasobem zebranego przez Panią Matkę doświadczenia.

Artysta i rzemieślnik francuski nie zbacza na manowce, nie błąka się, idzie wolnym, ale zdecydowanym krokiem w kierunku z dawien dawna wskazanym mu przez mistrzów. I dlatego może we Francji widzimy niewielu stosunkowo »geniuszów«, ale zato dużo, bardzo dużo naprawdę wielkich artystów i świetnych rzemieślników.

Gdyby mię zapytano, czy znaczenie Francji w świecie rośnie, czy też maleje, nie zawahałbym się odpowiedzieć, że rośnie.

Francję można porównać z mistrzem sportowym w dziesięcioboju: w poszczególnych konkurencjach częstokroć wyprzedzany przez innych, pierwszy w dorobku ogólnym.

Pomimo hegemonii amerykańizmu, niepodobna sobie wyobrazić człowieka, który mógłby uchodzić za kulturalnego, nie znając dorobku kultury francuskiej.

Francja nie tylko przoduje narodom białym. Zasięg wpływów francuskich ogarnia ludy kolorowe, a znakomita polityka kolonialna, której jednym ze wspaniałych twórców był marszałek Lyautey, daje Francji w opinii tychże ludów prymat kulturalny



wśród narodów białych. Byłoby niepodobieństwem rozwinąć na tym miejscu szerzej wszystkie szczegóły polityki kolonialnej francuskiej. Jest ona zbyt rozległa i nazbyt logicznie powiązana w swych działach, ale ponieważ należało uzasadnić tutaj motywy, które nakazały zestawzić w jednym pokazie tuż obok siebie naukę, sztukę, gospodarkę, Paryż, Prowincję Francuską i Francję Zamorską, pominięcie pewnych faktów milczeniem okazało się niepodobieństwem.

Francja posiada nietylko wielką tradycję w sztuce, wspaniale pokazaną w ramach Wystawy w postaci przeglądu »Sześciuset lat Malarstwa«, owego tysiąca arcydzieł, zwieczonych ze wszystkich krańców kuli ziemskiej. Francja, kraj filozofów, kraj Montaigne'a, Descartes'a, La Rochefoucauld'a, Pascal'a, posiadała ponad wszystko tajemnicę sztuki życia. Aparat francuski, zjednujący ludy wolnością, nie narzucając im systemu życia innego nad ten, jaki dyktuje zdrowy rozsądek, niemal automatycznie rozszerza zasięg swoich wpływów.

W sztuce paryskiej dość słabym echem odbijają się »motywy egzotyczne«, ale równocześnie Paryż bardzo ogłędnie przenika do Afryki. Nikt z większym taktem niż Francuzi nie wprowadza w życie niemieckiej zasady, dzisiaj w pewnym stopniu w Niemczech zapomnianej: »Leben und leben lassen«.

Zadaniem pokazu kolonialnego na Wyspie Łabędziej było uwytknienie odrębności w zakresie form zewnętrznych, w zakresie sztuki i obyczajów tych wszystkich ludów i szczepów, które żyją i rozwijają się w zakresie wpływów francuskich. Łączy je z metropolią język francuski, którym mówią chętnie, prawodawstwo, czyniące ich pełnoprawnymi obywatelami Francji, korzystającymi z tych samych przywilejów co biali, i gospodarka, dająca możliwość gromadzenia majątku, a także dźwignięcia się na wyższe szczeble kultury.

Postawione tuż obok siebie, Francja Europejska (Centre Régional) i Francja Zamorska (France d'Outremer) na Wystawie 1937 r. miały na celu danie jakgdyby plastycznego wyrazu temu uprawnieniu. Widziało się równocześnie jak na tablicy synoptrycznej trzy Francje. Jedna to Paryż, z potężnym zasięgiem swych wpływów we Francji, w Europie i w świecie, Paryż wspaniała, jedyny, kochany i podziwiany przez wszystkich. Druga, to cały

wielki, przebogaty, zasobny obszar Francji Europejskiej, nieczym przez Paryż nie przyémionych prowincyj, których nazwy mówią tak wiele: Normandia, Bretania, Szampania, Alzacja, Prowancja, Burgundia, Gaskonia... I wreszcie trzecia Francja, Francja Zamorska, podzwrotnikowa i podrównikowa, potężna Francja kolorowa, wierna swej Metropolii, ochotnie przelewająca za nią swą krew i dumnie nosząca jej mundury i odznaki.

Każdy, kto ceni prawdziwą wolność, wolność duszy, serca, ciała i sumienia, zwiedzając Wystawę Paryską 1937 r., mógł z łatwością, jeśli tylko chciał zadać sobie nieco trudu, przeniknąć tę ideę ogólną, zespalającą w mocną całość ów wspaniały pokaz francuski. Pokaz konsekwentny w ramach programu wytkniętego przez organizatorów.

Treść tego programu wynikała logicznie z haseł podstawowych, jakie przyświecają Francji na jej drodze dziejowej.

I dopiero w oparciu o ten program i o pokaz francuski można było próbować zorientować się w tym, co przywieźli ze sobą zaproszeni do współpracy goście cudzoziemscy.

Kto i jak dalece wziął do serca zacytowane już tutaj słowa Komisarza Generalnego Wystawy: »Zrzeczenie się wzajemnego wpływu na siebie, możności porównania rezultatów osiągniętych przez różne cywilizacje przemysłowe na ziemi, byłoby końcem postępu, cofnięciem się ludzkości w jej rozwoju!«

Aby dać odpowiedź na te słowa, zbytelnym było zwiedzanie poszczególnych pawilonów, chociaż każdy z nich dawał publiczności olbrzymi materiał nie tylko do oglądania, ale także, a może nawet przedewszystkim do refleksyj. Wystarczało wejść na teren Wystawy przez główne, honorowe wrota rozlupanego na poly Trocadéro i z peronu, wzniesionego po nad olbrzymią na dwa i pół tysiąca osób obliczoną salą teatralną, spojrzeć wdół na ścielącą się u stóp panoramę Wystawy. Obraz jaki się stąd roztaczał był wspaniały. Nad wszystkim górowała sędziwa Wieża Eiffla, pamiętająca jeszcze jedną z pierwszych Wystaw Krajowych, tę z 1889 roku, spowita w ferję wspaniałych ogni sztucznych, wyglądała jeszcze ciągle bardzo młodo i bardzo... nowocześnie. Pod nią ciżba pawilonów cudzoziemskich, o których powiedziałby Descartes, gdyby mógł podnieść się z grobu: »że chociaż zważywszy każdy budynek z osobna, znajduje się w nich często tyleż sztuki, albo i więcej, niż w dziele jednego



człowieka, wszelako, widząc jak są rozmieszczone, tu duży, tam mały, i jak ulice są przez to krzywe i nierówne, powiedziałyby się raczej, iż to traf, ale nie wola kilku ludzi władających rozumem rozłożyła je w ten sposób».

Tej woli działania zbiorowego nie było i właściwie być nie mogło, jeśli już same pawilony narodowe miały dawać wyraz tendencjom wznoszących je narodów. Przeciw temu nikt właściwie żadnego zarzutu wysuwać nie powinien. Tak będzie zawsze nieuchronnie, niezmiennie.

Czterdzieści pięć państw wzięło udział poza Francją w tej Wystawie; czterdzieści pięć państw o najrozleglejszej skali wpływów, zainteresowań i możliwości. Czterdzieści pięć państw mniej lub więcej trafnie odpowiadało na pytanie, jaką rolę w ich życiu odgrywa sztuka i technika. Rozpiętość odpowiedzi niesłychana. Dobór i układ eksponatów, rozrzutność środków i metod, narzucała patrzącemu na to porównanie do sceny na Górze Kuszenia.

Stojąc na tarasie Trocadéro, lub spoglądając na Paryż z wyżyny wieży Eiffla, mając u swych stóp pławiącą się w powodzi światel Wystawę, wynurzającą się z tęczyowych fal Sekwany, jak Wenus z piany morskiej, miało się pełne prawo powiedzieć: Człowieku! Wyruszyłeś na podbój królestwa natury i oto masz cały świat u twoich stóp. Jego wielkość i jego małość. Wszystko, o czym zamarysz lub zamaryć możesz, jest tutaj. Całokształt Wiedzy podanej tak, że możesz ją zrozumieć, Sztuka, że możesz ją pokochać, Świat, że możesz go uchwycić. Wszystko to dla ciebie, byleś tylko chciał rozumieć, kochać i brać!

FELIKS BURDECKI

## PODSTAWY ENERGETYCZNE SZTUKI

W ocenie zagadnień artystycznych techniczny punkt widzenia na ogół mało jest brany pod uwagę. Utarła się opinia o wrogości techniki wobec sztuki, o niemożliwości pogodzenia — tak zwanego — humanistycznego ideału wychowania z tendencjami — tak zwanego — maszynizmu. Na tej płaszczyźnie zagadnień niektóre twierdzenia zdobyły sobie tak powszechne uznanie, tak bardzo zespoliły się — zwłaszcza w Polsce — z całokształtem poglądu na świat współczesnego inteligenta, a nawet świadomego swego znaczenia społecznego pioniera kultury, że najbardziej żywotne, najbardziej aktualne problemy cywilizacji oświetlane bywają jednostronnie, albo też wogóle nie stają się przedmiotem sumiennej dyskusji. Okoliczność ta zmusza mnie do zaopatrzenia niniejszych wywodów wyjątkowo długim wstępem i do częstego podkreślania historycznego tła, którego konsekwencją są moje uwagi o sztuce.

Wspomnieliśmy wyżej o technicznym ujmowaniu zagadnień artystycznych; tytuł artykułu brzmi jednak: »podstawy energetyczne sztuki«. Musimy więc wyjaśnić, jaki jest związek między energetyką a sztuką.

U podstaw współczesnej fizyki i techniki znajduje się aksjomat o niezniszczalności materii i energii. Suma wszelkiej materii i energii w wszechświecie jest niezmienna. Wiemy, że materia może zamieniać się w energię, tak samo jak energia może manifestować się własnościami materialnymi. Ponieważ więc materia jest jednym z przejawów energii, możemy powiedzieć, że wszechświat zdarzeń i zjawisk jest wszechświatem przemian energetycznych.

Uniwersalność, co więcej, nawet wyłączość przemian energetycznych, potężna rozpiętość możliwości energetycznego ujmowa-



nia zagadnień pozwala nam łączyć technikę poprzez człowieka z siłami natury, z przyrodą. W wielkiej maszynierii kosmicznej człowiek - technik staje się czynnikiem samodzielnym, świadomie regulującym pewne przemiany energetyczne na odcinku swego planetarnego globu. Zwróćmy uwagę na szczególnie interesującą okoliczność, która powinna dać dużo do myślenia tym wszystkim, którzy z scholastyczną przenikliwością rozważają antyhumanizm, czy anaturalność twórczości technicznej. Otóż na długo przed wkroczeniem zagadnień energetycznych w zasięg władz rozumowych człowieka, już w zamierzchłej prehistorii, homo sapiens ukrywał w głębi swego duchowo - cielesnego organizmu tajemnicę wielu warsztatów technicznych i chemicznych. Jego oko znało zagadkę kamery czarodziejskiej, ba, na misternej siatkówce oka co chwilę odbywały się demonstracje sztuki filmowej, a nawet telewizyjnej. Zaś w mrocznej jaskini ust człowiek od prapradawnych czasów chowa wspaniałego mistrza - chemika, doskonale znającego się na pracach analitycznych. O piętro wyżej, pod dachem kości nosowej, wartę trzyma niegorszy mistrz badań i analiz chemicznych. A cóż za przedziwna aparatura silnikowa bez przerwy pracuje pod ochroną rusztowania żeber! Niema tam ani chwili spoczynku! Motor znajduje się ciągle w ruchu, bez przerwy pracuje 50, 60, niekiedy 90 a nawet ponad sto lat. A jak genialnie obmyślonym przyrządem uniwersalnym jest — ludzka dłoń!

Bardzo dużo wiedzy technicznej utrwaliła przyroda w warsztacie ludzkiego ciała; a przede wszystkim w organizmie ludzkim dostarczyła mnóstwa wspaniałych przykładów przemian energetycznych, tych samych przemian, z którymi spotyka się inżynier w swojej pracy twórczej oraz przyrodnik, gdy zagłębia się w obserwację wielorakich zjawisk makro- i mikrokosmicznych.

Stulecia wysiłków, wytrwałych i genialnych prac uczonych i przyrodników doprowadziły do tego, że dziś już w szerokim zakresie urzeczywistnić możemy dewizę greckiego filozofa, domagającego się przede wszystkim — poznania siebie samego. Mierzmy i ustalmy budżet energetyczny ludzi i zwierząt. Określmy w kaloriach lub w kilowatgodzinach wydatek energetyczny człowieka odpoczywającego. Stwierdzamy, ile kaloryj wymaga wykonanie takiej lub innej pracy. Ustalamyienne i roczne budżety energetyczne indywidualnego człowieka; a sumując,

ustalamy budżety energetyczne narodów i ludzkości. Budżety te możemy porównywać z tym, co człowiek energetycznie produkuje, oraz z tym, co wykonywują obecnie maszyny dla dwunożnego pana ziemi.

Genialny filozof i uczyony niemiecki, Wilhelm Ostwald stwierdza w swym wiekopomnym dziele p. t.: »Der Energetische Imperativ«:

»Ze stanowiska historii nauk wkroczyliśmy w epokę, w której musimy przyswoić sobie pojęcie energii w jego różnorodnych, nawet niewyczerpalnych zastosowaniach w równym stopniu, jak sobie już przyswoiliśmy pojęcie liczby lub pojęcie przestrzeni«...

Pisząc »ze stanowiska historii nauk«, Ostwald ogranicza zakres stosowalności swego twierdzenia. W rzeczywistości mamy tu do czynienia z objawem o olbrzymim zakresie i o pierwszorzędnym znaczeniu kulturalnym. Dzieje kultur ludzkich możemy rozpatrywać na podstawie kryterium budzącego się »uświadomienia energetycznego«.<sup>1)</sup>

U podstaw wszelkiego działania jakiegokolwiek żywej istoty znajduje się zapotrzebowanie energetyczne lub potrzeba chwilowego wyzbycia się zgromadzonych poprzednio zapasów energetycznych.

Życie i walka o byt zarówno rośliny jak zwierzęcia odbywa się w stanie nieświadomości istoty odczuwanych pragnień, a budżet energetyczny fauny i flory ogranicza się prawie wyłącznie do zaspakajania ściśle biologicznych, powiedzmy fizjologicznych, potrzeb.

U człowieka prehistorycznego następuje powolne »uświadomienie energetyczne«. Praczłowiek uczy się korzystać z zasobów energetycznych swego otoczenia w znacznie szerszym zakresie, aniżeli czynią to zwierzęta i rośliny. Poznaje on różnorodność objawów energetycznych, a przy pomocy przyrządów, coraz to lepszych, co raz to bardziej zróżnicowanych, uczy się umiejętności prze-

<sup>1)</sup> Ostwald nie uzupełnił swego energetycznego poglądu na świat syntezą dziejów człowieka, nie stworzył »Energetyki Dziejowej«. Pracę tę odważyłem się wykonać, aczkolwiek zdawałem sobie sprawę z ogromu zadania, które spełnić należało. W dwutomowym dziele p. t.: »Dzieje Techniki czyli Zarys Energetyki Dziejowej«, wydanym przez Państwowe Wydawnictwo Książek Szkolnych, opracowałem rozwój umiejętności technicznych człowieka na marginesie historiozofii energetycznej.



tworzenia surowca energetycznego na energię użyteczną. Równocześnie uczy się organizować pracę i w planowaniu energetycznym unikać zbytecznego trwonienia zasobów energetycznych ludzkich lub zwierzęcych silników mięśniowych.

Równocześnie, w okresie Ery Nieświadomej Energetyki następuje powolny wzrost potrzeb energetycznych. Na początku dziejów historycznych potrzeby te przerastają już możliwości techniczne. Stałym zjawiskiem dziejów staje się ciągle głód i niedostatek energetyczny, powodujący krwawe wojny i zamieszki społeczne. W poszukiwaniu zasobów energetycznych, mogących służyć do wyrównania budżetu potrzeb, człowiek sprytniejszy i silniejszy zaczyna wyzyskiwać siły słabych, zmuszonych do prowadzenia nędznego bytu niewolnika lub półwolnego heloty. Taki stan rzeczy trwa prawie do naszych czasów. Postęp techniczny, a w szczególności postęp umiejętności korzystania z sił przyrody stworzył już obecnie stan dostatku energetycznego. Kończy się Era Niedostatku Energetycznego, zaczyna się Era Dostatku Energetycznego, otwierająca przed ludzkością nigdy dotąd nie znane widnokregi dobrobytu i kultury, dostępnej dla każdego członka ludzkiej społeczności.

Tak mniej więcej, w bardzo szkicowym zarysie, przedstawia się ewolucja dziejów ludzkości z punktu widzenia energetycznego. Energetyka Dziejowa uczy nas dostrzegać pod tysięcznymi splotami haftu historycznych wypadków kanwę dziejową powolnego budzenia się wśród jednostek i narodów »uświadomienia energetycznego«.

Szkic powyższy stanowi zaledwie szkielet tez energetycznego systemu historiozoficznego. Podkreślić wypada, że najciekawsze, najbardziej interesujące wnioski, oświetlające poszczególne wypadki dziejowe, obnażające utajone sprężyny pozornie chaotycznych zdarzeń, ujawniają się dopiero przy szczegółowej analizie etapów historii. Skoro bowiem, jak to wyżej wspomnieliśmy, u podstaw działania każdej żywej istoty znajduje się zapotrzebowanie energetyczne, historiozofia energetyczna o wiele głębiej wnika w gąszcz etycznych i społecznych bodźców ludzkości, aniżeli jakakolwiek inna metoda analizy dziejowej.

Sprawy i zagadnienia kultury i potrzeb kulturalnych, źródeł

i początków twórczości artystycznej znajdują się również w obrębie rozważań energetycznych, aczkolwiek częściowo wkraczają w dziedzinę »metaenergetyki«, t. j. w zespół mniemań i wierzeń, mających swe źródło w odczuwanych tylko, lecz należyście jeszcze nie przeanalizowanych, nie zbadanych rozumowo i doświadczalnie potrzebach energetycznych.

Skoro zamierzamy dotrzeć do »energetycznych podstaw sztuki«, starać się musimy sięgnąć możliwie jak najdalej w głąb historii, raczej prehistorii człowieka.

Arsène Houssaye w pięknie napisanej przedmowie do swej »Histoire de Léonard de Vinci« stwierdza, że sztuka poczęła się z chwilą, »gdy człowiek zaczął tworzyć Boga na swoje podobieństwo«. Narodziny sztuki, zdaniem Houssaye'a, nastąpiły w Egipcie, skąd sztuka przeszła do Grecji, gdzie znalazła pełnię wyrazu w »wielkości i czarze«. Podobne myśli wyraził w »Życiu Sztuki« profesor Zieliński. Sądzę, że stawiamy zbyt wygórowane granice ocenie arcyzmu, rzucając zasłonę barbarzyństwa, względnie braku kultury na wieki, ba nawet tysiąclecia rozwoju ludzkiego przed Helladą lub choćby nawet przed Egiptem. Najstarsze ślady kultury państwa faraonów sięgają około 6000 lat przed naszą epoką. Dziś wiemy, że człowiek istniał na ziemi co najmniej 300.000 lat, a być może już 1.000.000 lat przed nami. Niewątpliwie z tych długich tysiącleci dziejów człowieka o wiele mniej pozostało śladów kultury, aniżeli z okresów tak zwanych historycznych. Jednak to co pozostało pozwoliło nam mniej więcej zrekonstruować drogę rozwoju umiejętności technicznych oraz dzieje kształtujących się prakultur. Sądzymy ponadto, że sumienna analiza metaenergetycznych pierwiastków prakultur wyjaśni nam również genezę koncepcji bóstwa, którą to koncepcję u Greków i Egipcjan spotykamy w formie już bardzo rozwiniętej.

Zgodnie z wynikami badań francuskiego inżyniera i historyka techniki, Charles Frémonta przyjmujemy, że dzieje prakultur rozpoczyna epoka narzędzi muszlowych, poprzedzająca o kilkadziesiąt, być może nawet kilkaset tysięcy lat początki paleolitu.

»La coquille est donc l'origine du premier vase et de la pelle« — »z muszli więc wywodzą się pierwsze naczynia i łopaty« — stwierdza Frémont. Nie miejsce tu na szkic technologiczny narzędzi muszlowych i na ciekawy zarys rozwoju narzędziarstwa muszlowego i jego przekształcania się w narzędziarstwo kamienne.



Chcielibyśmy zwrócić uwagę na okoliczność, iż równoległe z zastosowaniem skorup muszlowych do celów prymitywnej techniki zapewne rozwijało się również zużytkowanie małżów do celów zdobniczych. Zoolodzy znają wypadki upiększania gniazd przez ptaki. A zważywszy, że i u współczesnych ludów prymitywnych muszle znajdują zastosowanie dekoracyjne, przypuszczać musimy, że w najdawniejszym okresie prehistorii ludzie, a może należy powiedzieć dokładniej »istoty człowiekowate« robiły użytek z małżów zarówno w narzędziarstwie, jak i w zdobnictwie. I zapewne już wtedy uwydatniała się intymna łączność techniki i sztuki. Łączność ta wynikała nie tylko z tożsamości materiału zdobniczego i materiału narzędziarskiego, ale ponadto istniała, zdaniem naszym, wspólna, energetyczno - metaenergetyczna podstawa potrzeb, z której wynikała działalność zarówno prymitywno - dekoracyjna, jak i działalność techniczna pracownika.

Energetyczna treść wynalazku technicznego jest oczywista. Muszla użytkowana jako naczynie służyła do przechowywania płynów, przede wszystkim wody. Napoje stanowią integralną część energetycznego budżetu ludzkiego organizmu, w gospodarce energetycznej naszego ciała odgrywają wybitną rolę. Muszla - naczynie stanowiła więc zaczątek gospodarczego planowania, a jako lopata, nóż czy skrobacz powiększała wydajność pracy człowieka, polepszała współczynnik ekonomiczny ludzkiego wysiłku.

W gruncie rzeczy analogiczne podświadome pracobdźce decydowały o zastosowaniu muszli do celów dekoracyjnych. Niewątpliwie już wtedy objawił się podwójny charakter wysiłku artystycznego, skierowanego całkowicie na wewnętrzne zadośćuczynienie potrzebom estetycznym artysty, względnie przeznaczonego — co najmniej częściowo — na oddziaływanie »na zewnątrz«, na wywoływanie wrażenia u osób drugich, »konsumujących« w tej lub innej formie wysiłek artystyczny. »Istota człowiekowata«, dekorująca muszlami swe gniazdo - legowisko, względnie upiększająca własne ciało, wplatając muszelki do włosów, lub robiąc sobie łańcuszki z kawałków konchowych, czyniła zapewne zadość własnym potrzebom estetycznym, lecz równocześnie miała na celu przypodobanie się osobie drugiej, oczywiście przeważnie osobie płci odmiennej.

W obu wypadkach pracobdźce posiadały właściwie charakter metaenergetyczny. Artysta, zdobywając się na wysiłek twórczy, mo-

bilizuje utajone siły, czyli zapasy energetyczne swego cielesno-duchowego organizmu. Częściowo daje upust swoim siłom, a częściowo wysiłek jego działa jak katalizator, wzbudzający świadomość własnej potęgi duchowej, mówiąc inaczej, świadomość ogromu i bogactwa wartości energetycznych, bliżej jeszcze nieznanego charakteru, zgromadzonych w obrębie własnego cielesno-duchowego kosmosu. Gdy istnieje wyraźny zamiar działania na otoczenie, dzieło artysty staje się katalizatorem energii »konsumentów«.

Gdy dzieło służy do pomnożenia zasobów energetycznych nie tylko twórcy lecz również i »konsumenta«, przeżycia towarzyszące oddziaływaniu dzieła będą radosne, a w każdym bądź razie podniosłe. Zachodzą również wypadki, gdy zamiarem artysty jest paraliżować siły osób drugih, siły »nieprzyjaciół«. Znana jest legenda o tarczy, jaką namalował młody Leonardo da Vinci, tarczy, która wzbudzała potworny strach i przerażenie osób oglądających ją. Do tej samej kategorii dzieł »sztuki« należały — oczywiście uwzględniając różnicę artystycznego poziomu — malatury i dekoracyjne motywy, jakie w jaskrawych przeważnie kolorach rzutował praczłowiek na powierzchnię swego ciała, chcąc wywołać przerażenie wrogów, albo też strach i ucieczkę — demonów! Sądzić należy, że ten rodzaj techniki artystycznej, mającej paraliżować energię życiową istotnego lub domniemanego wroga, rozpowszechnił się wszelako znacznie później, najprawdopodobniej dopiero pod koniec epoki paleolitu.

U zarania paleolitu rozwijają się dwa wielkie wynalazki: »wynalazek« ognia oraz »wynalazek« artykułowanej mowy ludzkiej. W »Dziejach Techniki« omówiłem historię ewolucji obu wynalazków, tu chciałbym zwrócić uwagę na ich wartość artystyczną.

Ogrom wzruszeniowego znaczenia podboju ognia najlepiej uwydatnia fakt, że od czasów prahelleńskich ta prometeuszowa zdobycz jest przedmiotem różnorodnych legend oraz symbolem narodzin kultury. Istotnie. Ogień rozszerzył ogromnie zakres energetycznych przeobrażeń dostępnych człowiekowi a ponad to wzbogacił budżet energetyczny człowieka, umożliwiając wybitny wzrost dotychczasowych potrzeb. Tak wielka zdobycz energetyczna musiała oddziaływać pobudzająco na zakres metaenergetycznych wrażeń praczłowieka. Wiemy, że ognisko domowe od najdawniejszych czasów było przedmiotem religijnego kultu, a kobieta, jako



strażniczka ognia, wyniesiona została na szczyble kapłańskiego dostojenstwa. Treść energetyczną wielkiego wynalazku uzupełnił praczłowiek metaenergetycznymi wierzeniami, znajdując w nich oparcie dla swych potrzeb kulturalnych i odpowiednik doznań artystycznych.

Treść kulturalna wynalazku artykułowanej mowy przysłania zwykle istotne znaczenie techniczne tego wynalazku. Z punktu widzenia sztuk technicznych żywa mowa ludzka jest wspaniałym instrumentem porozumiewawczym. Najszlachetniejszym i najdonioślejszym celem języka jest być jasnym, to znaczy jednoznaczny odpowiednikiem myśli, by dzięki temu umożliwić wzajemną wymianę i współużytkowanie nabytych doświadczeń w najszerszej skali potrzeb ludzkich. Język jest więc narzędziem, którego opanowanie zaoszczędza ludzkości olbrzymich wysiłków umysłowych i cielesnych.

Tę wartość energetyczną zachowuje żywa mowa również w sferze wrażeń i przeżyć artystycznych. Ułomny, kulawy poeta Tyrtaios pobudza do walki Lacedemończyków. Jego sztuka równoważy energetyczne walory setek dzielnych wojowników. Potęga wymowy Peryklesa wywołuje entuzjazm oddziałów ateńskich wyruszających na bój przeciwko Sparcie. A najniebezpieczniejszym przeciwnikiem króla Filipa Macedońskiego był mówca Demosthenes. W naszych czasach jesteśmy świadkami, jak brutalna i prymitywna sztuka krasomówcza jednego męża stanu łamie zapory duchowej energii innych mężów stanu.

Niekoniecznie oczywiście sztuka mówienia wzbudza świadomość siły względnie tę świadomość kruszy i niszczy. Z bogatej skali możliwych efektów psychicznych wspomnijmy tylko o refleksach, jakie wywołują może żywa mowa w dziedzinie przeżyć miłosnych. Jakiż olbrzymi zakres badań i studiów stoi tu jeszcze otworem przed umysłem badawczym!

Na linii dalszej ewolucji artykułowanej mowy ludzkiej znajduje się wielki wynalazek techniczny pisanego słowa, wynalazek, którego narodziny przypadają na epokę neolitu. Zapowiedzi jego dają się jednak już stwierdzić pod koniec paleolitu. Najciekawsza bodaj jest okoliczność, że »wynalazek« ten wyrósł pierwotnie z potrzeb artystycznych i kultowych praczłowieka.

Na ścianach jaskiń z okresu magdaleńskiego uczeni odkrywają rysunki zwierząt dyluwialnych. Odkryto kontury żubrów, koni,

mamutów, kóz, jeleni i lwów. Obrazy rzucone są na płaszczyznę skalną z dużym artyzmem i z widoczną swobodą operowania rylcem w bądź co bądź trudnym materiale. Wiemy ponadto, że przedhistoryczny artysta w szerokim zakresie stosował już barwniki mineralne i roślinne; obrazy upiększał warstwą barw, nałożonych bezpośrednio ręką. Często zaś barwna warstwa stanowiła tło, w którym ryto rysunki.

Trudno dziś powiedzieć z całą pewnością, jakie bodźce wywoływały tę najpierwotniejszą twórczość malarską. Być może zamierzał myśliwy upamiętnić szczególnie ciekawe sceny swych wypraw; chciał zatem dać wyraz swoim przeżyciom, odczuwał tę samą potrzebę wypowiedzania się, jaka cechuje każdego prawdziwego artystę. Wszelako w tym fakcie, że potrafił nadać kształt swoim wyobrażeniom, taίło się dużo treści magicznej. Nie była to, z punktu widzenia pracźlowieka, zwykła umiejętność rzemieślnicza. Ten, kto potrafił ryć znaki obrazkowe na skale, rozporządzał nadprzyrodzonymi siłami, wiązał bowiem część istoty zwierzęcej z kamienną płaszczyzną ściany. W zakamarkach umysłu pracźlowieka zrodziła się magia rysunkowa, którą słusznie uważać możemy za szczególny wypadek metaenergetyki. Magia rysunkowa przyczyniała się, w pojęciu pracźlowieka, do powodzenia w łowach, zapewniała człowiekowi przewagę w walce z dzikimi bestiami.

Obraz zwierzęcia, starannie wykończony we wszystkich prawie szczegółach, dostępny jest zrozumieniu każdego współplemieńca, każdego nawet wroga. Wszelako można wymyślić znaki, które byłyby zrozumiałe tylko dla wtajemniczonych czyli dla tych, których siły duchowe mogą i powinny skupić się we wspólnym celu. I oto, wśród rysunków zwierzęcych w kilku nielicznych wypadkach odkryto tajemnicze znaki, których szczególne znaczenie zapewne nigdy nie będzie wyjaśnione. Częściowo są to stylizowane obrazki, a częściowo już zupełnie symboliczne znaki, nie przypominające wyobrażenia istot czy przedmiotów. Te znaki odkryte w jaskiniach, zamieszkiwanych w okresie magdaleńskim, unano za odległy prymityw, za zaranie pisma. Od tych ledwo rozpoznawalnych, gubiących się wśród dyluwialnych lodów, początków pisma do jego historycznych form upłynąć musiało blisko 20.000 lat. W tych tysiącleciach czasami rwie się wątek rozwojowy. Ma się wrażenie, że po chwilowym zapomnieniu prymityw



sztuki pisania ponownie zostaje »wynaleziony« i bardziej już szeroko się rozpowszechnia. Bodaj na zawsze jednak wynalazek, który w późniejszym rozwoju staje się wspaniałym narzędziem utrwalania i rozpowszechniania wysiłku umysłowego człowieka, występuje w formie sztuki tajemnej, dostępnej ograniczonej liczbie wybrańców.

Tych kilka przykładów niechaj nam wystarczy dla zobrazowania związków, zachodzących w Erze Nieświadomej Energetyki między postępowaniem umiejętności technicznych a rozwojem prymitywów sztuki względnie kultury. Nieświadomość a następnie podświadomość pojęć energetycznych sprzyjała jak najściślejszej łączności techniki, sztuki i początków wierzeń religijnych.

Niedoskonałe przyrządy praczłowieka czyniły usiłowania zużycowania surowców energetycznych bardzo trudnymi, żmudnymi a często i niebezpiecznymi. Zwierzęta, które nasz praojciec zabijał maczugami, potrafiły się skutecznie bronić własną energią cielesną — ba, niekiedy nawet i sprytem pokonywały człowieka. Również ze światem flory i martwej natury miewał człowiek poważne kłopoty. Kamień nad wejściem do jaskini urywał się i zabijał lub ranił mieszkańców, ogień błyskawic oraz wody wylewających rzek szerzyły spustoszenie. Niedostatecznie pokonana obca energia często obracała w niwecz usiłowania człowieka.

Musiały tu działać »ciemne siły«, złowrogie duchy zwierząt, roślin, ba nawet skał. Tym duchom należało przeciwstawić moc dobrych duchów własnych oszczepów i strzały. Z takich »rozumowań« wyłoniła się swoista magia, dziś jeszcze rozpowszechniona wśród tzw. »dzikich«. W dziełach etnologów, jak np. Lévy-Bruhla i innych, możemy znaleźć mnóstwo przykładów wierzeń w duchy i demony, reprezentujące siły przyrody. Stąd powstawały ceremonie tańców i uroczystości, mające na celu opanowanie tajemniczych mocy.

Jest to pewnego rodzaju »magia energetyczna«, magia, która w Erze Nieświadomej Energetyki zastępować miała korzyści i dobrobyte naukowego i technicznego opanowania przyrody.

Od samego początku Ery Niedostatku Energetycznego wznaga się tempo postępu techniki. Wielostronny rozwój umiejętności technicznych tworzył już podstawę pod gmachy wielkich »kultur«. Rodzą się potrzeby kulturalne — często bardzo wygórowane — a wraz z nimi potęguje się chęć zadowolenia tych potrzeb. Aby

jednak zadość uczynić tym wymogom, konieczny jest duży wkład energii. Stały wzrost zapotrzebowania energetycznego nie zostaje pokryty — jeśli wogóle mówić można o »pokryciu« w Erze Niedostatku Energetycznego — pracą mięśniowych motorów zwierząt, a przede wszystkim ludzi. Siła wiatru bywa już użytkowana, lecz w znikomym zakresie. Bardzo również nieśmiało i skromne są próby zużytkowania energii wody spadającej.

Ponadludzkie wysiłki, niedostatek i poniewieranie ludzkiej godności, cierpienia, stanowiące przez setki lat codzienny chleb milionów niewolników i rzemieślników, dostarczały budulca energetycznego do budowy gmachu sztuk pięknych w starożytności. Musimy sobie dokładnie zdać sprawę z faktu, że w Erze Niedostatku Energetycznego nędza jest koniecznym uzupełnieniem obrazu wielkich zdobyczy tak zwanej »kultury«. Trzeba było wykreślić wiele tysięcy istnień ludzkich z listy tak zwanej oficjalnej społeczności, by móc zsumowaną energią tej bezimiennnej masy przelać na rzecz zapotrzebowania energetycznego wolnych obywateli, a przede wszystkim na rzecz ich potężnych władców.

Największe potrzeby kulturalne występowały we wczesnej starożytności u plemion bitnych, w owych czasach prawdopodobnie najinteligentniejszych. Zmuszały one do pracy niewolniczej plemiona podbite, których własne energetyczne zapotrzebowanie było na ogół niskie. Niski przeważnie poziom umysłowy niewolników niewątpliwie sprzyjał temu »ustrojowi« energetyki ludzi ujarzmionych. Musiały upłynąć wieki, zanim późniejsze pokolenia ludzi niewolnych mogły uzmysłwić sobie fakt panującej »niesprawiedliwości«, a następnie — mimo wyczerpania sił w ciężkiej pracy — znaleźć dość zasobów energii duchowej i fizycznej do buntu i walki o zmianę tego stanu rzeczy.

W ten sposób powstało pewnego rodzaju moratorium energetyczne, które mogło zostać wyzyskane na użytek późniejszych pokoleń przez duży wysiłek energii duchowej w dziedzinie podboju sił przyrody.

Jest rzeczą niesłychanie interesującą śledzić dzieje zapotrzebowania energetycznego we wczesnej starożytności, badać związki, zachodzące między postępami techniki, a powstawaniem i upadkiem kultur. Szczegółowa analiza tych zagadnień przekroczyłaby ramy naszych wywodów. Czytelnika, interesującego się tymi problemami, odsyłamy do »Dziejów Techniki«. Tu tylko podkreślimy,



że na początku epoki grecko-rzymskiej jesteśmy świadkami niewątpliwych wysiłków naukowego i technicznego opanowania wszechświata. Oczywiście nie jest to przypadek, że właśnie za czasów Pytagorasa, Euklida i Archimidesa, za czasów genialnych fizyków Demokryta i Epikura rozwija się wspaniale sztuka grecka.

Postęp metod badawczych naukowo-technicznych oraz zdobycze tych metod wywołują głębokie przemiany w życiu kulturalnym i umysłowym starożytnych Greków. Pierwsze sukcesy w dziedzinie poznawczego i technicznego opanowania otaczającego nas wszechświata doprowadziły Hellenów do stosowania tych samych metod na niwie badań mikrokosmosu własnego świata potrzeb i wrażeń cielesno-duchowych. Jak to zaraz wykażemy, w wyniku tego właśnie zastosowania nastąpiła organizacja życia kulturalnego oraz zróżnicowanie potrzeb kulturalnych jednostki.

Twórczość badawcza musi być poprzedzona analizą. Praca analityczna polega w dużej mierze na segregowaniu faktów, na wydzieleniu działów i poddziałów, na ujmowaniu zjawisk w ramy schematu, w którym wspólne cechy decydują o zaliczeniu do wspólnej grupy, a cechy różniące ułatwiają ustalenie poszczególnych działów. W okresie wysiłków uczonych i techników greckich jesteśmy świadkami takiej właśnie żmudnej pracy analitycznej.

W bezpośrednim związku z tą pracą segregowania zjawisk materialnych nastąpiła próba dokładniejszego zanalizowania potrzeb kulturalnych oraz podstawowych bodźców działania człowieka. Wysiłek Greków doprowadził do postawienia kwestii podstaw kultury i cywilizacji i nieco dokładniejszego jej przedyskutowania.

Potrzeby artystyczne i naukowo-poznawcze zaczynają się wyraźnie oddzielać od siebie oraz od potrzeb religijnych. W Erze Nieświadomej Energetyki brak dostatecznego «uświadomienia» łączy nierozzerwalnie na płaszczyźnie magii energetycznej zagadnienia artystyczne z zagadnieniami techniki, religii i nauki. Z jednego więc korzenia wyrasta drzewo, które w okresie pierwszych wysiłków naukowego i technicznego opanowania świata zaczyna się rozgałęziać w kilku rozgałęzieniach. Rzecz oczywista, mimo dokonywującego się podziału, podstawy kultury pozostają ze sobą ściśle związane. Upłyną jeszcze stulecia, zanim cechy różniące dojdą do pełni wyrazu.

Nie to nas przecież w tej chwili interesuje. Na zjawisko zróżnicowania potrzeb kulturalnych w pierwszym okresie epoki grecko-

rzymskiej energetyki musieliśmy szczególnie zwrócić uwagę ze względu na okoliczność, że w wyniku tego właśnie procesu sztuka hellenńska osiąga swoistą niezależność; po raz pierwszy zaczynają się kształtować typy psychiczne, dla których potrzeby ściśle artystyczne górują ponad wszelkimi innymi. Rodzą się pierwsi wielcy artyści, którzy całkowicie wyżywają się w ciągłej dążności do znalezienia najpiękniejszego wyrazu swej wizji.

W atmosferze więc twórczości analityczno-naukowej, w wyniku pewnego rodzaju kulturalnej psychoanalizy, obnażającej podświadome dotąd potrzeby duszy ludzkiej, sztuka hellenńska zyskuje wielką swobodę i możliwość wspaniałego rozwoju.

Czerpiąc wprawdzie liczne motywy z wierzeń i legend religijnych, sztuka grecka rozwijała się jednakowoż niezależnie od koncepcyj religijnych, co więcej, stwierdzić należy, że religia Greków znajdowała się pod potężnym wpływem sztuki. Sztuka Hellenów ukształtowała ideał piękna ludzkiego ciała, który przetrwał do naszych czasów. Czar piękna hellenckiego opromienił blaskiem, uszlachetnił i wysubtelnił wierzenia i metaenergetyczne zabobony, zrodzone w mrokach prehistorycznych.

W tym miejscu warto wypowiedzieć kilka uwag w sprawie kształtowania się poczucia piękna oraz tworzenia się stylów, nie ograniczając się w tym wypadku wyłącznie do zagadnień hellenizmu.

Musimy z góry stwierdzić, że wiele czynników w sformułowanym przed chwilą zagadnieniu w obecnym stanie rzeczy nie da się zbadać naukowo, a tym samym nie są one dostępne analizie energetycznej. Zresztą zwróciliśmy już wyżej uwagę, że problemy sztuki częściowo wchodzą w zakres metaenergetyki. Problem kształtowania się ideału piękna może służyć tu jako wybitny przykład.

Łopaty archeologów wydobyły z ziemi względnie z mroków jaskiń nieliczne okazy pierwszych rzeźb, pochodzących z czasów paleolitu. Wśród tych rzeźb na specjalną uwagę zasługują posążki kobiece o wybitnie — z naszego dzisiejszego punktu widzenia — nieestetycznych kształtach. Fakt, że podobne plastyki, pochodzące z okresów, odległych od naszych czasów kilkadziesiąt tysięcy lat, znaleziono w różnych okolicach, że owe „brzydkie“ kształty występują mniej lub więcej wyraźnie u wszystkich ówczesnych rzeźb, dowodzi, że mamy tu do czynienia z ideałem piękna kobiecego naszych paleolitycznych praojców.

Przytoczony przykład ilustruje więc niemożność ustalenia



jednoznacznych norm w ocenie piękna jakiegoś dzieła sztuki.

Nie potrzebujemy jednak sięgać aż do czasów prehistorycznych. Inne niewątpliwie jest poczucie piękna współczesnego łowcy głów z Nowej Gwinei, a inne Hindusa, czciciela Brahmy. Również za czasów rozkwitu kultury hellenńskiej inny zapewne kształtował się ideał piękna w głębi czarnego lądu, inny wśród mieszkańców wysp japońskich.

Ideał piękna zależy jest od czasu i przestrzeni. Możemy, jak to zaraz zobaczymy, ustalić pewne czynniki, wywierające wpływ na kształtowanie się poczucia estetycznego, ale jest rzeczą niemożliwą wyznaczyć jednoznaczne reguły, mówiąc językiem matematycznym: wyznaczyć piękno w formie funkcji dających się określić zmiennych i parametrów.

Zresztą, częściowo zagadnienie sprowadza się tu do stwierdzenia komunału, znanego już Rzymianom: *De gustibus non est disputandum*. A ponadto dyskusja może zejść na tory rozważań równie jałowych, jak — powiedzmy — problem, dlaczego żyjemy akurat w układzie planetarnym z jednym słońcem pośrodku, a nie w systemie z kilkoma słońcami. Istnieją w mózgu człowieka pewne dyspozycje, które sprawiają, że takie właśnie, a nie inne wrażenia optyczne lub akustyczne (decydujące w sztuce) sprawiają mu przyjemność, a inne wywołują poczucie wstrętu.

Istnieje jednak kilka czynników, których bezpośrednia łączność z przejawami energetycznymi, jak również wybitny ich wpływ na kształtowanie się pomysłów artystycznych nie może ulegać wątpliwości. Wymienić tu należy przede wszystkim zjawisko *rytmu* oraz jego pochodne.

Spostrzeżenie, że cała seria pożytecznych prac, zwłaszcza wykonywanych zespołowo, jak niektóre roboty rolne, daje się prędzej i z mniejszym wysiłkiem wykonać przy zachowaniu jednolitego rytmu ruchów, sięga najprawdopodobniej najdawniejszych czasów Ery Niedostatku Energetycznego. Znaczenie oraz energetyczna treść ruchów rytmicznych jest oczywista. Rytm ułatwia znakomicie koncentrację wysiłku, a tym samym uniemożliwia w dużym stopniu trwonienie energii pracującego człowieka.

Rytm, jako pewnego rodzaju zjawisko falowe, dostępny jest analizie matematycznej; zaś w atomistycznej energetyce problemy falowe zajmują w hierarchii zagadnień czołowe stanowisko.

Zjawisko o charakterze wybitnie energetycznym znajduje się

więc u podstawy sztuki tanecznej. Muzyka, śpiew jak również i w dużym stopniu poezja zawdzięczają swój czar pielęgnowaniu pierwiastka rytmu.

Bezpośrednią pochodną rytmu jest zjawisko *iteracji*. W sztuce dekoracyjnej wszystkich czasów i wszystkich ludów »iterowanie« motyłów rysunkowych uważane jest za zasadniczy element piękna.

W zależności od tych czynników rozwijało się poczucie *harmonii*, które szczególnie w Grecji w szkole pytagorejskiej pojmowane było jako czynnik wspólny zarówno sztuce jak i naukom ścisłym.

Nie chcąc »nosić sów do Aten«, nie będę omawiać na łamach »Życia Sztuki« znaczenia rytmu i iteracji jako podstawowych czynników poczucia estetycznego. Ograniczam się więc jedynie do uwag, wskazujących na głęboką łączność tych problemów z problemami energetycznymi.

Emanacją poczucia piękna oraz potrzeb estetycznych jest *styl*. Wśród wielu czynników, wywierających decydujący wpływ na styl danej epoki i danego narodu, niemałe znaczenie posiada materiał, w którym ucieleśnia się wizja artystyczna, oraz ściśle rzemieślniczo-techniczne wykształcenie twórcy. Jest rzeczą oczywistą i powszechnie znaną, że inny jest charakter rzeźby, wykutej w marmurze, a inny dzieła plastycznego wyrzeźbionego z drzewa lub wymodelowanego w glinie. Cechy fizykalno-chemiczne surowca decydują często o przeznaczeniu, jakie wyznacza mu artysta.

Drugim ważnym czynnikiem jest sama rzemieślnicza zręczność artysty. Prawdziwy wielki artysta musi rozporządzać zasobem rozległych i rzetelnych wiadomości i umiejętności technicznych. Zaś metoda techniczna obróbki w dużej mierze decyduje o tym, co określamy nazwą stylu. To też obserwować możemy, że opanowanie nowych pierwiastków i surowców, opracowanie odmiennych metod obróbki, wynalezienie nowych przyrządów pracy artystycznej otwiera za każdym razem szersze horyzonty przed pionierami sztuki i tym samym stwarza nowe możliwości stylowe.

W okresie Imperium Rzymskiego następuje pewnego rodzaju kostnienie umiejętności technicznych, a równocześnie — co oczywiście także nie jest przypadkiem — następuje już wyraźny zaścój w dziedzinie sztuk pięknych. Natomiast potrzeby kulturalne



ciągle jeszcze wzrastają, wobec czego co raz gwałtowniejsze stają się fermenty, rozsadzające społeczność antyczną. Kończy się już wspomniane wyżej moratorium energetyczne!

Tragedia dziejowa Rzymu była wynikiem nie dość prędkiego postępu nauki i techniki w okresie Imperium Rzymskiego, a przede wszystkim niedostatecznego opanowania zasobów energetycznych przyrody. W tym sensie upadek Imperium Rzymskiego był klęską ówczesnej nauki i techniki. Potrzeby ludzkie prześcignęły możliwości techniczne owej epoki, a bunt motorów mięśniowych doprowadził do chwilowego upadku ustroj energetyki niewolnictwa.

Musimy tu zwrócić uwagę na ważną okoliczność. Dzieła i twórczość wielkich techników starożytności obejmowały przede wszystkim zagadnienia mechaniczne, skierowały więc uwagę inżynierów na ten dział, który wówczas stanowił prawie wyłączną treść techniki. Dalszego postępu techniki szukano wobec tego w próbach i konstrukcjach mechanicznych. W związku z tym rozwija się za cesarstwa sztuka konstruowania najróżniejszych zabawek mechanicznych. Zaczyna się mania budowania automatów, które wzbudzały zachwyt niefachowych możnowładców i naiwnego tłumu. Uznanie bogaczy podniecało oczywiście ówczesnych techników i kierowało uwagę twórczych umysłów na ten dział techniki, właściwie mało ważny z punktu widzenia potrzeb gospodarczych.

W wyniku takiego stanu rzeczy technika stała się bezsilną wobec nędzy ludzkiej.

Pewne polepszenie położenia szerokich warstw ludności mogło jedynie stać się wynikiem znacznego zmniejszenia wielkich potrzeb energetycznych tak zwanej «elity» społecznej, potrzeb, ujawniających się między innymi w formie wspaniałych dzieł sztuki i kultury. Jednak wybitne złagodzenie losu milionów niewolników oraz mieszkańców prowincyj, odrabiających w różnej formie prace pańszczyźniane, nie mogło być następstwem nawet takiej reformy, powodującej zanik życia kulturalnego.

Głodu energetycznego nie można więc było usunąć, głód ten musiał wciąż narastać w okresie kruszenia się ustroju niewolnictwa. W dodatku niedostatek energetyczny potęgowała jeszcze okoliczność przesuwania się obszaru wpływów kultury hellenistycznej na północ, w kierunku Morza Niemieckiego

i Bałtyku. Nie ulega przecież wątpliwości, że ostrzejszy klimat środkowej Europy wymaga większego biologicznego budżetu energetycznego człowieka, niż łagodne warunki klimatyczne terenów śródziemnomorskich.

Tak więc sprawa społecznej i państwowej organizacji Imperium Rzymskiego, sprawa kultury hellenistycznej znalazła się w położeniu bez wyjścia.

Oczywiście żaden z techników, ani żaden z filozofów owej epoki nie mógł przeprowadzić takiej analizy ówczesnych stosunków. Mimo to utrwałała się świadomość niepewności bytu zarówno jednostki jak państwa. A równocześnie rodziła się nieufność wobec tego, co jeszcze niedawno wzbudzało zapał, co krzewiło nadzieję w możliwość znacznego i powszechnego polepszenia doli ludzkiej, w odrodzenie »aurea aetas«.

Wiarę w bogów olimpijskich dawno skruszyła potęga myśli filozoficznej i naukowej. Wspaniałe wywody matematyczne Euklida, niebywałe wynalazki techniczne Archimedes, filozofia życia ułatwionego, pogrom cierpienia przez wzniesienie się na poziom radosnego korzystania z piękna przyrody, przez kształtowanie własnej »boskości«, filozofia głoszona przez Epikura i opiewana później przez Lukrecjusza, wszystko to w pierwszym okresie Imperium Rzymskiego cementowało nowy pogląd na świat, powstały w kuźni twórczości estetycznej, naukowej i technicznej poprzedniego okresu. Z drugiej strony jednak smutna rzeczywistość ludów niewolnych zaszczebiała coraz szerszym warstwom społecznym jad nieufności do hellenistycznego świata myśli i poglądów.

Skoro zdobycze nauki i techniki służą tylko małemu zastępowi wybrańców, skoro filozofowie i inżynierowie bezsilni są wobec nędzy ludzkiej, cała ich twórczość niewiele jest warta. Szczęścia i zadowolenia moralnego szukać należy na innych płaszczyznach czynu, czy też nawet — beczynu.

Zaczyna się istotnie odwrót myśli ludzkiej od świata idei naukowych i technicznych. Co więcej, z każdym dziesięcioleciem potęguje się nienawiść do wszystkiego, co służyło lub jeszcze służy zbytkowi uprzywilejowanych jednostek.

Niedostatek energetyczny ciąży nad społecznością upadającego imperium. Chaos gospodarczy, ciągły spadek wartości monet, oszustwa i sprzeniewierzenia, wciąż wzrastający ucisk i wyzysk



warstw pracujących, niebywałe panoszenie się najbrutalniejszych i najokrutniejszych przejawów życia cechują okres ówczesnych przemian społecznych i organizacyjnych.

W powszechnym rozprzężeniu duch postępu, wiekiusty geniusz ludzkości bezradnie szuka jakiegoś oparcia. Ludzkość zginąć nie może, a gwiazda techniki i nauki zasnutą jest welonem cierpień i nieziszczonych nadziei. Jakże więc znieść deficyt energetyczny, który nie przestaje gnębić ludzkości.

Jest tylko jeden kierunek filozoficzny i religijny, który może uratować ludzką społeczność przed zupełną zagładą.

Pogarda dla przyjemności ziemskiego świata, stoickie znoszenie cierpień, a nawet pewnego rodzaju rozkoszowanie się cierpieniami i niedostatkiem, zdobywanie zasług właśnie przez umartwianie się, zasług, których spłata nastąpi po śmierci w wartościach metaenergetycznych, oto religia, oto filozofia życia, która, przyczyniając się do zmniejszenia niedoboru energetycznego, złagodziła niesłychanie rozmiary największej klęski kulturalnej, jaką ludzkość kiedykolwiek przeżyła.

Bodźce twórczości artystycznej wyrastają, jak to już wyżej zauważyliśmy, z zagadnień, znajdujących się na pograniczu energetyki i metaenergetyki. Zdobywcze techniki, czy też nauki mogą się stać podstawą natchnienia, mogą służyć do koncentracji zasobów energetycznych artyści i w ten sposób przyczynić się do powstania dzieła o wielkiej sile suggestywnej. Technika w szczególności obdarowuje artystę instrumentem twórczym, osiągnięcia techniczne często stwarzają nowe możliwości materializacji idei. Tak samo jednak poryw artysty wyrastać może i rzeczywiście często wyrasta z bodźców metaenergetycznych; katalizatorem entuzjazmu artysty jest wtedy *τὸ ἄριστον*, zespół tego wszystkiego, co jeszcze jest nieznanne, co pozwala stosować nieskończone możliwości kombinacyjne i nadawać im w kuźni artysty tak bardzo wyraźny kształt, że artystyczna wizja wydaje się bardziej rzeczywistą od najbardziej rzeczywistej rzeczywistości.

Chwilowa przegrana nauki i techniki pchnęła na końcu epoki energetyki grecko-rzymskiej twórczość artystyczną właśnie w kierunku bodźców wyłącznie metaenergetycznych. Za czasów maksymalnego rozwoju kultury helleńskiej sztuka korzystała niewątpliwie również w szerokim zakresie z metaenergetyki. Zgoła inne jednak było wtedy nastawienie artysty. Pieśniarz, układa-

jący hymn na cześć bogini z Cypru, rzeźbiarz, wykuwający obraz sowiookiej Pallas-Athene, artysta-malarz, tworzący na ścianie domu patrycjusza obraz Dionizosa, — wszyscy oni byli pionierami radosnego czerpania z bogactw energetycznych przyrody.

Inna jest oczywiście treść i kierunek metaenergetyki po upadku kultury antycznej. Na gruzach nauki i techniki hellenistycznej twórczość artystów uzupełnia swą treścią skromny budżet potrzeb ludzkich. Ona to staje się przedziwnym narzędziem psychicznym, wydobywającym z głębi jestestwa rodu ludzkiego niespodziewane zapasy sił do przetrwania ponad tysiąc jeszcze lat trwającego energetycznego niedostatku.

Obecnie — od niedawna — ludzkość wkroczyła w nową erę, w Erę Energetycznego Dostatku. Statystyki stwierdzają z absolutną pewnością, że już od szeregu lat bytujemy w »nowych czasach«. Nie znaczy to jednak, iżby życie umysłowe, chociażby nawet członków tak zw. »elity« społecznej, przekroczyło już progi nowej ery. Wręcz przeciwnie, fatalna histereza psychiki ludzkiej sprawia, że dziś jeszcze stosuje się powszechnie kanony postępowania i reakcyj myślowych, ukształtowane wielowiekową tradycją Ery Niedostatku Energetycznego.

Ta histereza psychiczna występuje również na jaw w powszechnej ocenie zjawisk i zagadnień życia sztuki.

Tymczasem w płaszczyźnie sztuki dostatek energetyczny manifestuje się już obecnie w dwojaki sposób:

1) Technika dostarcza wciąż nowych możliwości artystycznego wypowiedzenia się.

2) Technika umożliwia większą obfitość produkcji oraz reprodukcji dzieł wszelkiego rodzaju sztuk pięknych, udostępniając bardzo szerokim warstwom społecznym możliwość przeżywania wrażeń artystycznych.

Fotografia, film, radio otwierają nowe pola twórczości artystycznej, podkreślmy to, dotychczas na ogół nie doceniane. W dziedzinie architektury, która zawsze stanowiła wspólny obszar sztuki i techniki, konstrukcje żelazne, żelbetonowe, szklane i in. umożliwiają tworzenie dzieł o nieznanym dotąd efektach artystycznych. Technika nowych stopów i materiałów przetwórczych pozwala stwarzać dzieła sztuki w dziedzinie przedmiotów codziennego użytku.

Tak mnogie i tak różne są możliwości twórczego artystycznego



wyżywania się w życiu współczesnym, że nie zawsze, powiedzmy nawet bardzo rzadko, środki techniczne zostają w pełni wykorzystane. Mamy tu, zresztą, do czynienia z całkiem zrozumiałym zjawiskiem: artysta-malarz — weźmy dla przykładu — musi lata całe zapoznawać się z przyrządami swej sztuki, musi nabyć dużą wprawę we władaniu ołówkiem i pędzlem, w umiejętności rozrabiania i dobierania barw, zanim wzniesie się na wysoki poziom sztuki. Rzecz ta jest ogólnie zrozumiała. Natomiast mała na ogół jest świadomość, że współczesne instrumentarium techniczne — w dziedzinie fotosztuki, radia i t. d. — wymaga nie krótszych studiów, głębokiego wniknięcia w każdy szczegół skomplikowanej często aparatury, czegoś w rodzaju miłosnego zespolenia się człowieka i maszyny dla osiągnięcia pełni artystycznego efektu. Współczesny artysta posiada znacznie szersze możliwości urzeczywistnienia swej wizji artystycznej, pod jednym wszelako warunkiem, dokładnego zapoznania się ze swoim warsztatem artystycznym. A pozatem nowe dziedziny sztuki wymagają w wielu wypadkach scharmonizowanej współpracy kilku specjalistów, współpracy mniej znanej w dziedzinie »starych« sztuk.

Skoro więc obecnie często uskarżać się możemy na obniżenie poziomu artystycznego, na zalew łatwizny, to nie wynika to ze współczesnych zdobyczy technicznych, tak zwanej maszynizacji życia. Wręcz przeciwnie, jest to świadectwo chwilowego ubóstwa pierwiastków artystycznych ducha ludzkiego wobec bogactwa nowych możliwości technicznych.

Jeżeli po stronie twórczości artystycznej cienie Ery Niedostatku Energetycznego objawiają się w postaci niewyzyskania rozporządzalnych możliwości technicznych, w postaci pewnego rodzaju ubóstwa, to przeciwnie, po stronie »konsumcji« sztuki często obserwować możemy brak wszelkiego umiaru, brak zrozumienia konieczności podporządkowania się pewnego rodzaju higienie energetycznej przy spożywaniu współczesnych dóbr kulturalnych. Mamy tu na myśli wypadki tzw. »radioidiotyzmu« i podobnych zachorzeń psychopatycznych. Tego rodzaju maniacy nastawiają aparat radiowy stale na maksymalną wydajność akustyczną i nie ścierpią nawet pięciominutowej przerwy w audycjach, usiłując strawić cały dostępny im program radiowy.

Tradycyjny brak rozrywek kulturalnych w Erze Niedostatku Energetycznego wytworzył całkiem zrozumiałą w owej erze re-

fleks warunkowy Pawłowa, refleks energetycznej zachłanności, który staje się absurdem w Erze Energetycznego Dostatku.

Oto jądro problemu przeżywanego kryzysu kultury.

Nie wystarczy przedyskutowanie pewnych zagadnień. Kilka tysięcy lat Ery Niedostatku Energetycznego wytworzyło specyficzne dyspozycje psychiczne, refleksy warunkowe, odpowiadające niebywale ciężkim warunkom bytowania, w których zasada deski Karneadesa tworzyła ponure tło wszelkich systemów etyki i moralności.

Technika musi pługiem energetycznego uświadomienia przeorać umysłowość ludzką. Człowiek, opanowawszy przestrzeń i czas oraz siły przyrody, tym samym zgłębi naturę własnego warsztatu energetycznego, własnego duchowo-cieleśnego kosmosu; w rytmie zjawisk falowych, w dreszczach zdobywania mieczem geniuszu nieskończonych tajemnic wszechświata osiągnie rozkosz najwyższego doznania artystycznego, *rozkosz świadomego zlania się z naturą.*

#### PRZYPISEK REDAKCJI.

Konkluzja artykułu p. Feliksa Burdeckiego, tak logicznie wypływająca z wielce interesujących jego wywodów, zdaje się stać w pozornej sprzeczności z ogólną dążnością humanistyczną Życia Sztuki. Sprzeczność istotnie jest pozorna. W gruncie rzeczy bowiem, podkreślając chwilowy niedobór sił twórczych współczesnego artysty wobec nowych środków ekspresji, autor zdaje się stawiać artyście jeszcze wyższe wymagania, zachęcać go do wysiłku twórczego dla opanowania tych nowych sił i poddania ich woli zdobywczej, woli konstrukcyjnej człowieka. Doszukać się tu można z łatwością pewnych analogii ze stanowiskiem, zajęтым przez redakcję Życia Sztuki w artykule wstępnym tomu III-go: W poszukiwaniu rytmu i stylu epoki.



JAN GRALEWSKI

## WSPÓLCZESNOŚĆ SZTUKI WSPÓLCZESNEJ

Sztuka współczesna jest przedmiotem nieustannej troski świata kulturalnego. Zastanawiamy się wciąż nad jej wartością. Równocześnie zaś z uznaniem i pochwałą, sztuka ta spotyka się z ostrymi zarzutami — że sprzeniewierzyła się samej swej istocie, odbiegła od rzeczywistości, utraciła kontakt z odbiorcą, że, słowem, zeszła na złe drogi. Obwieszcza się przeto jej upadek, nawołuje do zmian. A powrót na dobre drogi pojmuje się najczęściej jako »powrót do przedmiotu«.

Bez wątpienia, w czasach obecnych panuje w dziedzinie sztuki niepokój i nerwowość. Po okresie, w którym »kierunki« i »izmy« rodziły się i upadały z zawrotną szybkością, przyszedł czas dezorientacji, krzyżowania się wpływów, czas nerwowych poszukiwań, ryzykownych eksperymentów lub apatycznej bierności. Temu zaś stanowi rzeczy towarzyszy niespotykany rozkwit zainteresowań sprawami sztuki. Bada się wszelkimi sposobami jej istotę, śledzi się jej historyczny rozwój od czasów najdawniejszych, obserwuje najróżnorodniejsze objawy działalności artystycznej. Nigdy chyba problem sztuki nie pochłaniał tyle uwagi i wysiłku myśli. Nigdy nie był tak powszechny, tak międzynarodowy.

Z drugiej strony, nigdy też chyba życie sztuki nie obfitowało w taką ilość paradoksów. Oto bowiem rozkwit sztuki nowoczesnej i uzasadniających ją teoretycznie »izmów«, a równocześnie nie spotykane przed tym zainteresowanie sztuką dawną i to wszelką sztuką dawną. Rozdźwięk między współczesnym odbiorcą, a sztuką współczesną, równocześnie zaś żywe porozumienie między tymże odbiorcą a ową sztuką dawną. Wydaje się, że to zjawiska charakterystyczne dla »ducha czasu«.

Z jakich przyczyn wynikają? A w szczególności — czy istotnie sztuka dzisiejsza zбочyła z drogi? Czy sztuka współczesna jest niewspółczesna?

Spróbujmy rozważyć te zagadnienia drogą może nieco okrężną.

Zainteresowanie sztuką dawną, tak znamienne dla chwili obecnej, wyraża się nietylko w rozkwicie historii sztuki, ale także w olbrzymiej ilości organizowanych dziś wystaw retrospektywnych. Oba zjawiska pozostają zresztą niewątpliwie w ścisłym związku. Można by się jednak spierać o to, czy tak wielka liczba wystaw tego typu wynika z »ducha czasu«, czy też jest tylko efektem rozwoju muzealnictwa, a nawet, niejednokrotnie, poprostu ambicji osobistych poszczególnych historyków sztuki, chcących przedstawić publiczności swoje odkrycia.

Niewątpliwie, rozwój muzealnictwa jest tu jedną z przyczyn. Powiedzmy nawet, że jest przyczyną najważniejszą. Ale czy dlatego mielibyśmy uważać, że wystawy retrospektywne nie mają związku z »duchem czasu«? Wystawy te to fakty niezaprzeczone. Chodzi tylko o to, czy »duch czasu« stwarza fakty, czy fakty kształtują »ducha czasu«. Bodaj, że i jedno i drugie. Jakie były bezpośrednie powody zorganizowania tej, czy owej wystawy retrospektywnej? — o to mniejsza. Dość, że wystawy te spotykają się z przychylną atmosferą, że, jak to się mówi, »chwytają«. Nawet zaś, gdyby jedyną przyczyną omawianego zjawiska był wzrost muzealnictwa i nagromadzenie wyników badań historycznych, to i w takim wypadku zjawisko to byłoby charakterystyczne dla współczesnego »klimatu« artystycznego. Można by się wtedy zgodzić, że fakty, wywołane przez przyczyny zewnętrzne, ukształtowały w pewien sposób »ducha czasu«, nie będąc przezeń bezpośrednio wywołane. Nie chodzi tu bowiem o przyczyny, które mogą być nawet bardzo interesujące, ale o efekt. A musi być jakiś związek między omawianym tu zjawiskiem i »duchem czasu«, skoro wystawy retrospektywne stają się ważnymi wydarzeniami życia sztuki, wywołują liczne dyskusje, są aktualizowane przez zestawienia ze sztuką współczesną.

Niektóre z tych wystaw wynikają niewątpliwie z przypadku. Powoduje je jakaś rocznica lub choćby tylko nagromadzenie dużej liczby dzieł jednego mistrza w jakichś zbiorach. Ale inne, a i tych jest wiele, organizowane są planowo. W Paryżu, który



wciąż jeszcze jest artystyczną stolicą świata, zorganizowano w latach 1935-36 cykl wystaw retrospektywnych, obejmujący w porządku chronologicznym wszystkie kierunki artystyczne ostatniej doby, począwszy od postimpresjonizmu aż po chwilę obecną. W latach następnych uzupełniły ten cykl wielkie wystawy Cézanne'a, Van Gogh'a, początków impresjonizmu i, wreszcie, symbolistów. Nakoniec, w roku 1937 rozszerzono i podsumowano ten przegląd historyczny przez trzy wielkie pokazy trwające równocześnie w listopadzie i w grudniu tego roku; były to wystawy: Arcydział Sztuki Francuskiej, Sztuki Niezależnej i Rękopisów Iluminowanych. Pierwsza z nich obejmowała sztukę francuską od czasów najwcześniejszych aż po Renoir'a, Cézanne'a, Gauguin'a i Van Gogh'a, druga — trzydziestoletni okres życia Salonu Niezależnych od roku 1895 do roku 1925, a więc postimpresjonizm, fowizm, kubizm, wreszcie surrealizm. W ten sposób, w stosunkowo krótkim czasie przeprowadzony został kompletny i wyczerpujący przegląd sztuki francuskiej.

Czy mamy tu do czynienia tylko z przypadkowym zbiegiem okoliczności? Być może. Ale ten przypadek dał pole do snucia refleksyj, do zestawiania sztuki współczesnej z dawną, ten przypadek jest dla naszych czasów tak znamienny, jak przypadkowe odkrycie Ameryki dla czasów Kolumba, które właśnie z odkrycia Ameryki są znane.

Czasy obecne bowiem cechuje szczególna postawa wobec sztuki. Postawa ta, którą można by nazwać »demokratyzmem historycznym«, sprawia, iż wszystkie historyczne odmiany sztuki są dziś równouprawnione, wszystkie na równi cenione jako »prawdziwa sztuka«, wszystkie wywołują żywą reakcję odbiorcy. Zjawisko to zostało wywołane przez badania praw rozwoju sztuki, które doprowadziły do przekonania, iż rozwój ten nie ma cech postępu, że przeto epoki późniejsze nie są doskonalsze od wcześniejszych. Dzięki naszej »demokratycznej« postawie wobec sztuki, wszystkie jej historyczne objawy, jeśli nie są dla nas równie pięknie, są przynajmniej równie »ciekawe«, równie godne poważnego i pozytywnego do nich stosunku.

Jakże niepodobni jesteśmy do ludzi z epoki renesansu, potępiających gotyk, a wielbiących antyk, do panów Boileau, ustanawiających kanony prawdziwej sztuki, do romantyków, którzy z zaślepieniem entuzjastów głosili swoje hasła swobody, uczucia

i fantazji, a potępiali klasycyzm. Nam się podoba wszystko. Jeździmy od miasta do miasta, by się nacieszyć tą, ową i tamtą galerią. Jak wybredni smakosze próbujemy wszystkiego, niczego nie pomijając w układzie »menu« naszych uczł artystycznych. Czy nasz smak artystyczny został aż tak przetrawiony przez refleksję, stał się aż tak wybredny i wyrafinowany, że przestał być indywidualny? Czy nie mamy własnego credo, własnego wyznania wiary, które by w nas budziło fanatyzm, powodujący równie gwałtowne potępienia, jak uniesienia entuzjazmu?

Z uśmiechem pobłażania spoglądamy na tych ludzi dawnych, którzy w imię klasycznych kanonów brzydzili się barbarzyńską sztuką gocką, czy na jakichkolwiek innych naiwnych zaślepińców, głoszących apodyktycznie swoje hasła i odsadzających od czci i wiary, a raczej od piękna i sztuki, wszystko, co przeciw tym hasłom wykracza lub się w nich nie mieści. My wiemy, że każda historyczna odmiana sztuki ma swe głębokie uzasadnienie w charakterze epoki, we właściwej mu »woli formy«, jest manifestacją tajemnych drgnień duszy, które śledzić trzeba z pokorą i pietyzmem. Badając je, zagłębiając się w fantastyczne gąszcze sztuki dziecka, sztuki dzikich, sztuki amatorów, owych »peintres de dimanche«, czy »peintres de la réalité«, nawet schizofreników, nawet sztuki ślepych (niedawno w Pradze Czeskiej była wystawa rzeźb ślepego artysty, omawiana z żywym zainteresowaniem na łamach prasy artystycznej). We wszystkich tych objawach działalności artystycznej człowieka znajdujemy rzeczy godne szacunku i uwagi, ciekawe. Badamy je naukowo, inwentaryzujemy, konserwujemy, chronimy. Uważali byśmy się za barbarzyńców, gdybyśmy postępowali inaczej, gdybyśmy wyrzucili poza zakres sztuki i jej ochrony cokolwiek z tych nagromadzonych skarbów. Z lekceważeniem patrzymy na laika, któremu jakiś ciekawy egzemplarz np. sztuki ludowej wydaje się szkaradny. Jesteśmy uczeni i kulturalni. Nie mamy w sobie nic z naiwnego zaślepienia barbarzyńców, którzy w jeden ideał piękna wierzą, potępiając resztę. Nasze rozbudowane poglądy i teorie artystyczne oraz estetyczne wymagają przeprowadzenia skomplikowanych nieraz rozróżnień terminologicznych. Wahamy się, czy zakres pojęcia »piękny« pokrywa się z zakresem pojęcia »estetyczny«, czy też piękno jest jedną z wielu kategorii estetycznych obok wniośności, poetyczności, komizmu i t. d. Zastanawiamy się, czy okre-



ślenia »ciekawcy« lub »interesujący«, którymi tak często się posługujemy, stanowią również oddzielną kategorię tego rodzaju.

Wszystko to ma rzetelną podstawę w wynikach badań naukowych, jest słuszne. Ale czy dobrze jest, że ta »demokratyczna« teoria wpływa na smak artystyczny naszych czasów w ten sposób, że go rozkłada? Czy dla dobra kultury współczesnej nie przydało by się jednak trochę barbarzyństwa, nieco zaślepienia i naiwności, które by ochroniły intuicyjny smak artystyczny przed niwelującym działaniem racjonalnej teorii? Wydaje się, że epoki twórcze zawsze są w pewnym kierunku zaślepienie i bezkrytyczne, tak, jak zaślepiony i bezkrytyczny jest każdy twórca artysta, odważający się wypuścić w świat swe dzieło, zrodzone z irracjonalnego impulsu.

Przyszli historycy sztuki powiedzą, czy smak artystyczny naszych czasów jest istotnie tak niejednolity, tak nieskrystalizowany i nieindywidualny, jak to się dziś wydaje. W każdym razie, historyczne spojrzenie na sztukę jest, jak się zdaje, jedną z przyczyn tego »niepokoju«, który jest tak znamieny dla współczesnej atmosfery artystycznej. Ów »niepokój« omawia obszernie Bernard Champigneulle w pracy swej p. t. »L'Inquiétude dans l'Art d'Aujourd'hui«<sup>1)</sup>. Artyści współcześni, mówi on,

»... chcą poznać wszystkie teorie, wszystkie systemy, usiłują szaleńczo wydrzeć dawnym mistrzom sekrety ich rzemiosła, a osiągają tyle tylko, że wyrażają swój niepokój. Dają dowody inteligencji, wrażliwości, a niektórzy i talentu, który powinien by ich wynieść pomiędzy mistrzów; ale wydaje się, że w samym sercu ich inspiracji jest coś złamanego, że brak pokrycia duchowego przeszkadza im osiągnąć cel«.

»... Chcą oni poznać wszystko. Niech więc nie będzie dla nas niespodzianką to rozproszenie, brak jedności i bezstylowość, charakteryzujące sztukę naszych czasów. Dzieje się tak, że możemy wyróżnić w jednym dziele naraz wpływy mistrzów quattrocento'a, razem z troską o stosunki barw pokrewne Matisse'owi i wpływy sztuki jaskiniowej — wszystko przyprawione ziarnem surrealizmu. Malarz z XIII wieku nie miał wszystkich tych kłopotów. Niewątpliwie nie dążył on do niczego więcej, jak tylko, by wiedzieć,

<sup>1)</sup> Bernard Champigneulle, »L'Inquiétude dans l'Art d'Aujourd'hui«, Paris 1938, passim.

jak sporządzić farby i jak je utrwalić, by utrzymały przez długi czas swą pozłotę. Nie miał innych ambicji ponad tę, aby zadowolnić, wedle swej możliwości, tego, kto zamówił dekorację malarzką kościoła w swych rodzinnych stronach. Nie była to postawa pokorna. Można nawet przypuszczać, że taki Duccio był krańcowo dumny ze swych Madonn. Ale pracował on bez niepokojów, bez wnikania w samego siebie, ponieważ inspiracja jego zaznaczała się w sposób naturalny w porządku myśli, który był powszechnie wyznawany».

Być może, że obraz twórczości artysty z wieku XIII, jaki roztacza przed nami Champigneulle, jest zbyt sielankowy. Miał i ten mistrz dawny swoje zmagania, klęski i zwycięstwa. Ale to pewna, że pracował on z większą pogodą ducha, miał swój żywy i prosty, wyraźny stosunek do świata, stosunku tego nie analizował, a twórczości jego przyswiecały niezachwiane zasady. Nie znał tego niepokojów, który trawi artystę współczesnego, nie znał zwątpień, płynących z rozkładającej wszystko refleksji; zdawał się bardziej, niż na refleksję, na swój smak artystyczny, wynikający z intuicji i wiary.

Przytaczam tu słowa Champigneulle'a na poparcie wyrażonego wyżej mniemania, że »historyczno-demokratyczna« postawa wobec sztuki powoduje brak tego artystycznego credo, które bywa może ciasne i bezkrytyczne, ale nadaje rozpęd twórczy, zapala płomień entuzjazmu, w którym wytapiają się wielkie dzieła. Refleksja, jakże wysubtelniona, tworzy wyszukane efekty, perwersje i smaczki sztuki współczesnej, ale zabija jej bezpośredniość i szczerość, tłumi siłę żywiołu, z jaką sztuka rozwija się w wielkich swych okresach, żywiołu, który tworzy nowe formy nieświadomie, jak przyroda.

Artysta współczesny traktuje swoje własne dzieło, jako interesujący objaw, materiał do refleksji. Nie jest to dlań, częstokroć, na długowieczne trwanie przeznaczony pomnik, dzieło, w które wkładał by ze spokojem i ufnością całą swą duszę, całą swą wiarę i poczucie piękna, ale raczej przelotne zjawisko, niejako osobista i dla siebie tylko przeznaczona notatka, dotycząca najbardziej subiektywnych reakcyj na bodźce z zewnątrz. Przy tym bodźce te — rzeczywistość — nie obchodzą go. Interesują go jego reakcje na rzeczywistość. Artysta współczesny patrzy raczej w siebie, niż na świat. Samego siebie bada i analizuje —



nie raduje się światem. Bodaj, że tym właśnie, między innymi, tłumaczyć by można tak charakterystyczny dla sztuki współczesnej odwrót od rzeczywistości. Zagłębiamy się w grę naszych wrażeń zmysłowych, zapominamy o świecie, nie poznajemy go, ani czujemy. Analizujemy siebie.

\* \* \*

Jak fakt estetyczny jest faktem złożonym, obejmuje sferę obiektywną — przedmiot kontemplowany i sferę subiektywną — przeżycie kontemplującego ten przedmiot odbiorcy, podobnie złożone jest życie artystyczne. Obejmuje ono również dwie sfery — produkcję i konsumpcję. W epokach naprawdę twórczych — te dwie sfery, jak się zdaje, pozostają w ścisłym związku, przenikają się i wzajem zaspakajają. Konsumpcja nadaża za produkcją zarówno w sensie gospodarczym, to jest przez zapotrzebowanie na sztukę, dające materialne podstawy jej rozwoju, jak również w sensie kulturalnym — przez żywą reakcję na nią, przez zapotrzebowanie na te przeżycia, których sztuka dostarcza. Odbiorca współtworzy wtedy z artystą, realizując w swym przeżyciu psychiczną istotę dzieła sztuki, jest czuły na współczesną sobie sztukę, jak rezonator, chwytający dźwięk o tymsamym tonie, na który jest nastawiony.

Wydaje się, że, jak to wspomniałem na wstępie, niema dziś zgody między tymi dwiema sferami życia artystycznego — między produkcją a spożyciem. Występuje ona może w związku z tymi działaniami sztuki, które są ściślej związane z życiem praktycznym, a więc w związku z architekturą, dekoracją wnętrz, w związku z nazywaną tak jeszcze z przyzwyczajenia »sztuką stosowaną«, tkactwem, ceramiką i t. d. Tutaj łączność i współdziałanie obu sfer zaznacza się zarówno w dziedzinie gospodarczej, jak przez reakcję na te odmiany sztuki, reakcję pozytywną.

Ale gdy w grę wchodzi t. zw. »sztuka czysta«, rzecz ma się bodaj inaczej. Artysta zamyka się w swoim świecie i odgranicza od odbiorcy. Odbiorca często nie rozumie jego sztuki, nie umie przebić się przez ten mur teorii, który go od niej oddziela.

W związku z tym zagadnieniem sprawa wystaw retrospektywnych nabiera nowego znaczenia. Bo mimo rozdzwień między artystą a odbiorcą potrzeby artystyczne odbiorcy pozostają żywe.

Nie mogąc znaleźć zaspokojenia ich w sztuce współczesnej, zwraca się on ku sztuce dawnej i w obcowaniu z nią znajduje te przeżycia, których mu sztuka współczesna skąpi. Tak by można tłumaczyć to wielkie zainteresowanie, z jakim spotykają się wystawy retrospektywne. Posłuchajmy, co o tej sprawie mówi cytowany wyżej Champigneulle:

»Wiek XIX-ty przeciwstawił artystę »mieszczaninowi«. Poza światem zamkniętym i ściśle ograniczonym, artysta przeciwstawia się dziś — trzeba to przyznać — ogółowi publiczności. Jego myśli, jego uczucia, jego wysiłek, stają się *incommunicable*...«

Wielu intelektualistów i ludzi smaku, mówi dalej Champigneulle, którzy z radością powitali rewolucję artystyczną, która poprzedziła sztukę współczesną, oświadczało nieraz, że:

»... najskromniejszy wiejski kościółek dawał im przeżycia wyższego rodzaju, niż najbardziej nadzwyczajny budynek nowoczesny. Oświadczało, że mają już dość kolorów *»en certain ordre assemblés«* i interesują się już tylko dawnymi mistrzami. Najoczywiściej istniał rozłam nie tylko w dziedzinie rozumienia, ale i w dziedzinie wrażliwości zmysłowej. Sztuka nowoczesna nawet w najdelikatniejszej postaci i w najwybredniejszym smaku okazywała się niezdolna do zaspokojenia pewnych tendencji, głęboko zakorzenionych w sercu człowieka«.

Na czym ten rozdźwięk polega? Wydaje się, że nie jest to rozdźwięk powierzchowny, ale zasadniczy. Aby go wytłumaczyć, trzeba bodaj sięgnąć do zagadnień na pozór dość odległych.

Ponad światem przyrodzonym człowiek buduje swój świat ludzki, świat swojej twórczości, cywilizację. Kultura powstaje i rozwija się w ramach wzajemnego stosunku tych światów. Oba te światy dostarczają materiału, który trzeba poznać, przerobić na własny rachunek, i tę pracę wewnętrzną obrócić na tworzenie własnego dzieła. Trzeba nawiązać swoją twórczość do tego, co już przez człowieka stworzone, zestroić ze światem ludzkim, ale trzeba zarazem stanąć oko w oko ze światem przyrodzonym. Trzeba wejść w bezpośredni z nim stosunek, zobaczyć go i przeżyć na własny swój sposób i na świeżo, bez pośrednictwa istniejących już, wytworzonych przez człowieka schematów. Stanać pośrodku między żywiołem, a sztywnymi formami — i w tej postawie odnaleźć siebie. Zdaje się, że w sztuce, jak w każdej innej dziedzinie twórczości kulturalnej, jest tak właśnie.



Ale w chwili obecnej świat ludzki jest tak wielki, tyle w nim łądów i mórz, głębin i szczytów, że ogromem swym przesłania on świat przyrodzony. Zastajemy tak wielki dorobek twórczości długiego szeregu pokoleń naszych poprzedników, że niezmiernie trudno jest zobaczyć świat przyrodzony bezpośrednio, tak, jakby tego wszystkiego nie było. A przy tym życie współczesne urządzane jest w ten sposób, że utrudnia nawet usiłowania w tym kierunku. Aby mózdz żyć i działać w dzisiejszych warunkach, poznać trzeba tyle książek, tyle teoryj, i poznać tyle urządzeń technicznych i tyloma się posługiwać, że nie starcza wprost czasu, ani niema możności, by otworzyć jakieś okno na świat Boży. Otaczają nas formy skończone, żyjemy w świecie już przez człowieka spreparowanym. Wiele jest do podziwiania, mało do przerabiania. Nawet podróż naokoło świata została dziś zastąpiona przez powszechną wystawę międzynarodową, gdzie na niewielkim wycinku przestrzeni pokazują nam świat cały — uporządkowany, ujęty w karby, zamknięty w ściśle określone formy. Człowiek zaś, który chce się poświęcić twórczości w jakiegokolwiek dziedzinie kultury, musi poznać tak wielkie złoża nagromadzonego dorobku poprzedników, że nie ma czasu na osobiste przeżywanie świata. Widzi go poprzez książkę, poprzez teorię, poprzez gotowe schematy. Zamyka się w świecie tych schematów, zestawia je i odmienia, tworząc nowe kombinacje w zupełnym niemal oderwaniu od świata przyrodzonego.

Olbrzymi rozrost świata ludzkiego prowadzi w wielu wypadkach w ślepą ulicę. Można to zaobserwować w niejednej dziedzinie życia. Znamiennym przykładem jest ta trudność, na jaką natrafia nowoczesny system wojowania. Obliczone na działanie w świecie ludzkim, w rzeczywistości uporządkowanej przez człowieka, współczesna broń mechaniczna i zmotoryzowane jednostki wojskowe mogą działać tylko w obrębie tego świata. Potrzeba im dróg bitych, potrzeba gęsto rozmieszczonych punktów zaopatrzenia w materiały pędne i amunicję, odpowiednio wyposażonych punktów naprawy. Dla skutecznego ich działania niezbędna jest współpraca całego skomplikowanego aparatu urządzeń technicznych i organizacyj — komunikacji kolejowej, telefonicznej, radiowej, fabryk, a więc i dużych skupisk ludzkich, miast, portów itd. Przyroda, jako żywioł nieuformowany, obezwładnia je. A broń nowoczesna przeznaczona jest do niszczenia. Przyrody

nie zdoła zniszczyć — jest to żywioł trwały. Niszczy natomiast świat ludzki, te właśnie urządzenia, które umożliwiają jej działanie. Świat ludzki zatem niszczy sam siebie. Czyżby wojna nowoczesna była regulatorem jego rozrostu?

Przykład z innej dziedziny, jaskrawy, paradoksalny i raczej humorystyczny, podaje Aldous Huxley.

» . . . Jesteśmy wychowani naopak — pisze on — sztuka poprzedza życie. Romeo i Julia i plugawe opowieści przed małżeństwem lub jego równoznacznikami. Oto przyczyna, że cała nowoczesna młoda literatura jest przesiąknięta rozczarowaniem. To nieuniknione. W dawnych, dobrych czasach poeci zaczynali od utracenia niewinności, a wówczas, z pełną znajomością rzeczy, wiedząc jak i dlaczego miłość jest pozbawiona poezji, pracowali z całym rozmysłem nad idealizowaniem i upiększaniem jej. My zaczynamy od poezji, a dążymy do prozy. Gdyby chłopcy i dziewczęta tracili niewinność tak wcześnie, jak w epoce Szekspira, nastąpił by rozkwit elżbietańskiej liryki<sup>1)</sup>.

Z punktu widzenia moralisty można wiele zarzucić wyrażonemu na końcu życzeniu (które trudno nazwać pobożnym). Zastanawia jednak trafność myśli Huxley'a, że przyczyną konfliktów sztuki współczesnej jest — przerost sztuki w stosunku do życia. Ten przerost, który zaobserwować można w wielu innych dziedzinach.

Trzeba zaś zdać sobie sprawę z tego, że dziedzina sztuki jest w położeniu wyjątkowym. W tej bowiem dziedzinie cały dorobek minionych pokoleń jest aktualny. Sprawia to ów swoisty charakter rozwoju sztuki, rozwoju wielokierunkowego i niepostępowego, w którym wszystkie okresy są »równouprawnione«. Gdy w dziedzinie nauki, rozwijającej się z postępem, obowiązują tylko najnowsze wyniki, w których wydoskonalone zostało wszystko poprzednie — w sztuce każdy okres dawny jest równie aktualny, jak inne. Żadna bowiem z kolejnych faz rozwoju nie została udoskonalona i zastąpiona przez następne, każda ma inne dążenia i odmienną skalę wartości. W tej sytuacji więc, gdy świat ludzki przesłania świat przyrodzony, artysta, zagłębiając się w świecie ludzkim, pogrąża się w całym dorobku artystycznym, jaki za-

<sup>1)</sup> Aldous Huxley, »Ostrze na ostrze«, Tom II, str. 103 polskiego przekładu.



staje. Chce poznać wszystko, cały ten dorobek przewertować. W jego walkach wewnętrznych porachunki ze sztuką zajmują tyle miejsca, że nie ma on już możliwości na »porachunki ze światem«. Odwraca się od rzeczywistości. Sztuka, którą tworzy, nie jest wynikiem przeciwstawienia »ja i świat«, ponieważ zwrócony on jest ku rzeczom ludzkim, a gubiąc się w pogmatwanym labiryncie olbrzymiej budowy ludzkiego świata, z niepokojem obserwuje samego siebie.

Otóż wydaje się, że przeciwstawienie: »ja i świat« jest treścią życia każdego śmiertelnika. Obejmuje ono oczywiście i świat ludzki, ale w najgłębszej swej istocie polega na zetknięciu człowieka z tym, co nie ludzkie, świata form i schematów z żywiołem. Spotkanie to jest pojedynkiem, który każdy z nas musi stoczyć, ryzykując własne życie. »Ja i świat« to dwa bieguny, między którymi przebiega łuk wysokiego napięcia, wzniesający w nas prądy życia. Można chyba powiedzieć, że sztuka »dawna« była wyrazem tego przeciwstawienia. Dlatego to odnajdujemy w niej zawsze coś bliskiego, coś, co nas wszystkich obchodzi. Dlatego też kontakt z tą sztuką jest może łatwiejszy — nawet przeciętny »zjadacz chleba« znajduje w niej coś dla siebie. Sztuka współczesna jest o wiele trudniejsza, o wiele dalsza, — niedostępna.

Jeśli słuszna jest podana wyżej interpretacja rozdźwięku między produkcją a konsumpcją w dziedzinie sztuki, to niesłuszne z kolei jest narzekanie na wyjątkowy jakoby brak kultury artystycznej dzisiejszej publiczności. Publiczność ta nie jest zapewne wiele gorsza od dawniejszej, tylko po prostu ta dawniejsza miała o wiele łatwiejsze zadanie. Dawniej szczególne, swoiste sprawy artystyczne podawano odbiorcy w łatwo dlań strawnej przyprawie, może nawet nieraz przemycano niepostrzeżenie pod pozorami zgola innych intencji. Dziś sztuka zajmuje się wyłącznie sprawami tak różnymi od tych, którymi zajmuje się przeciętny śmiertelnik, że aby ją zrozumieć musi on dokonać specjalnego wysiłku. Przyzwyczajony zaś przez długie wieki tradycji, że sztuka mówi o rzeczach bliskich i znanych, gotów on jest sztukę nowoczesną, której nie rozumie, potępić. Nie dostrzegając bowiem, że mówi ona o czym innym, niż on się spodziewa, o jakichś sprawach swoich, specjalnych i trudnych, gotów jest mniemać, że sztuka ta kłamie. »Modern art is a sham!« woła »czło-

wiek z ulicy« na łamach angielskiego »The Studio« i głos jego wywołuje dyskusję długą i wielosłowną<sup>1)</sup>, ale mało owocną. Nie umiano w niej bowiem dojść do sedna sporu, zorientować się, że o czym innym sztuka mówi, niż »człowiek z ulicy« się spodziewa, i że dlatego to właśnie nie mogą się porozumieć. To prawie tak, jak w bajce: przemawiał dziad do obrazu...

\*  
\*  
\*

Czy można sztukę współczesną winić o to, że jest niezrozumiała dla »człowieka z ulicy«? Stwierdziwszy, że straciła ona kontakt z rzeczywistością i z odbiorcą, czy można na tej podstawie orzec, że sprzeniewierzyła się samej swej istocie, że jest to »zła sztuka«?

Sztuka jest wtedy zła, gdy rozmija się ze swą epoką, gdy nie wyraża intuicji, która tą epoką rządzi. Otóż sztuka współczesna jest w zgodzie ze swą epoką i jest jej najpełniejszym wyrazem. Wyraża ona całą udrękę dzisiejszego człowieka, który, otoczony zewsząd światem ludzkim, uwięziony w surowych konstrukcjach, tyranizujących jego duszę, łaknącą swobody, w drażniącym niepokoju poszukuje samego siebie. Nie zdadzą się na nic nawoływania o »powrót do przedmiotu« — sztuka współczesna nie może doń powrócić, nie popełniając zdrady wobec swej epoki. A odwracając się od rzeczywistości nie staje ona w sprzeczności z samą istotą sztuki — bowiem stosunek sztuki do rzeczywistości to kategoria historyczna, nie zaś estetyczna. Zapewne, przerost świata ludzkiego w stosunku do przyrodzonego jest chorobliwy. Ale ta choroba jest właśnie przeżyciem naszych czasów. Sztuka która ją wyraża jest, wbrew pozorom, zdrowa. Jest bowiem wierna i szczerą. Na tym właśnie, a nie na chronologicznym zaszeregowaniu, polega współczesność sztuki współczesnej.

Oba zjawiska, tak charakterystyczne dla współczesnego życia sztuki: zainteresowanie odbiorcy sztuką dawną i rozdźwięk między odbiorcą a sztuką współczesną — to dwa równoległe skutki tej samej przyczyny: dysproporcji między światem ludzkim, a przyrodzonym. Skoro zaś to zjawisko jest powszechne, jak tego dowodzą przytoczone wyżej przykłady z różnych dziedzin, tedy, jeśli nawet stan rzeczy we współczesnym życiu sztuki

<sup>1)</sup> W całym szeregu numerów rocznika 1937 miesięcznika »The Studio«.



(w sensie społecznym) uznamy za zły, to przyczyn jego i środków zaradczych szukać należy nietylko w sztuce, ale przede wszystkim poza sztuką. W sztuce najmłodszego pokolenia zdają się już pojawiać zapowiedzi przemiany, co daje okazję do radości zwolennikom »powrotu do przedmiotu«. Ale jeśli istotnie w sztuce coś się zmienia, a nienaruszone pozostaje jedno — że jest to sztuka »prawdziwa«, to widać przemiana zatacza szerokie kręgi — zmienia się »duch czasu«. Gdy skryształizuje się nowy »duch czasu« i powstanie nowa, wierna mu sztuka — będzie o niej można w swoim czasie powiedzieć, znowu nietylko w sensie chronologicznym, że jest współczesna.

J. ROGOWSKA-DOROSZEWSKA

## SZKIC PROBLEMATYKI ZABAWEK LUDOWYCH

Niezrozumiała jest obojętność, z jaką etnografowie, teoretycy sztuki i psychologowie przechodzą koło zagadnienia zabawki ludowej.

Nie tylko w Polsce, gdzie wiele innych ważnych dziedzin z zakresu sztuki ludowej leży odłogiem, ale i poza granicami naszego kraju, zabawka ludowa bardzo rzadko bywa przedmiotem zainteresowania specjalistów, i jeśli istnieją o niej wzmianki, to zaledwie przygodne, przy rozpatrywaniu innych obiektów danego zasięgu kulturalnego czy geograficznego. Publikacji, dotyczących całości zagadnień, wiążących się z zabawką ludową, w ogóle dotąd niema.

Najobszerniej omawiana jest zabawka ludowa w pracy N. Ceretelli'ego p. t. »Russkaja krestianskaja igruszka« (»Akademia« 1933), w której zgromadzony został spory materiał inwentaryzacyjny dotyczący zabawki ludowej rosyjskiej. Niestety, materiał ten został oświetlony ze stanowiska teorii propagandowych, przez co i ta na szerszą skalę zakrojona praca może mieć tylko fragmentaryczną wartość naukową. Inne nieco wcześniejsze rozprawy rosyjskie o zabawce ludowej noszą ten sam charakter tendencyjności w podawaniu ciekawego zresztą materiału inwentaryzacyjnego.

Z zabawką ludową niemiecką zapoznaje nas cały szereg różnych monografii, gromadzących materiał etnograficzny poszczególnej części Niemiec. Rozdziały, dotyczące zabawki, są tam częstokroć traktowane obszernie, niestety, i one mogą dostarczyć tylko materiału porównawczego zaledwie, jako fundamentu do dalszych, nieprzeprowadzonych dotąd badań.



Bardzo poważną pozycją w badaniu historii zabawki jest praca K. Gröbera (»Kinderspielzeug aus alter Zeit«. »Eine Geschichte des Spielzeugs«. Berlin 1928). Niestety, zabawka ludowa nie jest tam rozpatrywana oddzielnie.

Podobnie historyczny charakter nosi książka p. t. »Children's Toys of Yesterday« (edited by C. Geoffroy Holme, Special Winter Number of »The Studio« — London 1932). Również jak w pracy Gröber'a, w książce tej zabawkę ludową traktuje się raczej przygodnie.

Bardzo ważną rolę w tym ubogim dorobku badań nad zabawką ludową gra wydawnictwo niemieckie »Spielzeug der Völker«<sup>1)</sup>. Jest to album zabawek ludowych całego świata, znajdujących się obecnie w muzeach niemieckich. Stanowi on piękne i cenne wydawnictwo, dostarczające bogatego materiału ilustracyjnego; niestety, album opatrzone jest jedynie dokładnym spisem rzeczy bez tekstu.

U nas, prócz paru — i to przeważnie dawnych — wzmianek o zabawce ludowej rozsianych w czasopismach ludoznawczych i w prasie codziennej (artykuły S. Udzieli, T. Seweryna, L. Pugeta i in.), niema żadnego opracowania, któreby mogło stworzyć przynajmniej ramy inwentaryzacyjne tak bogatego w problematykę obiektu, jakim jest zabawka ludowa.

O tym, do jakiego stopnia nierozumiana jest i niedoceniana wartość zabawki ludowej, świadczy dostatecznie fakt że Tow. Szerzenia Sztuki Ludowej wycofało w ostatnich latach zabawkę ludową z handlu ze swego bazaru w Warszawie.

Niniejsze rozważania mają na celu danie najogólniejszego zarysu tych zagadnień, związanych z zabawką ludową, których rozpatrzenie przynajmniej, jeżeli już nie rozwiązanie, jest rzeczą bardzo aktualną.

Uściślając termin »zabawka ludowa«, ustalamy, że rozumieć przezeń będziemy rękodzieło ludowe<sup>2)</sup>, wykonane przez ludzi dorosłych, którego celem jest dostarczenie zabawy dzieciom.

<sup>1)</sup> »Spielzeug der Völker« von Fritz Rumpff und O. A. Erick, Vorwort von Peter Jessen, Kunstverlag C. Weise, Berlin.

<sup>2)</sup> »Ludowe« w ogólnie przyjętym znaczeniu rękodzieła, wyrosłego na podłożu kultury wsi.

A więc, trzymając się tego uściślenia, odrzucamy w rozważaniach naszych wszelkie takie drobne rękodzieła, jak pisanki, baranki wielkanocne, »lalki — płaczki« itd., które mają podłoże kultowe lub zwyczajowe. Traktujemy też z wielkim zastrzeżeniem te pozorne zabawki, które w rzeczywistości służą raczej tylko dorosłym do ozdoby ich izb paradnych, jak np. małe postumenciaki ze scenkami rodzajowymi, takimi jak np. wdzięczenie się pastuszki do pastuszka, czy inne znane figurki, nie mające nic wspólnego z zabawką wykonaną dla dziecka.

Naturalnie, granice są i muszą tu być płynne. Każdy niejasny pod tym względem obiekt musi być rozpatrywany oddzielnie w świetle danych wziętych z życia i obyczajów ludu.

Wyodrębniony w ten sposób materiał można rozpatrywać co najmniej z czterech stanowisk:

1) Ze względu na materiał, z jakiego zabawki są wykonywane, i ze względu na związaną z tym technikę ich wykonania;

2) na podział etniczny i podziały regionalne zabawki ludowej (zagadnienia etnograficzne);

3) na zagadnienie formy zabawki ludowej (zagadnienia teorii sztuki);

4) na znaczenie różnych typów zabawek dla psychiki dziecka (zagadnienia psychologii zabawki ludowej).

1. — Badanie zabawki ludowej z punktu widzenia materiału z którego jest wykonana i środków jej wytwarzania narzuca konieczność wyodrębnienia następujących głównych działów zabawek ludowych:

Zabawki: 1) drewniane, 2) gliniane, 3) »szmatkowe«, 4) włosi-  
siane, 5) słomiane i z innych łądyg, 6) trzciniowe i z innych  
liści, 7) z suchych owoców i nasion, 8) papierowe, 9) woskowe,  
10) metalowe, 11) gipsowe, 12) z »papier maché«, 13) z pro-  
duktów jadalnych: a) ser, b) ciasto zwykle, c) ciasto piernikowe,  
d) cukier z krochmalem, itd.

Każda z tych grup musi mieć poddział: a) zabawki wykonane w wymienionym materiale; b) w połączeniu z innym materiałem.

Już samo to rozgrupowanie zabawek według materiału, z jakiego są wykonane, otwiera duże możliwości badawcze, choćby z dziedziny geografii i historii etnograficznej. Ale przede wszyst-



kim ustala podstawy inwentaryzacyjne, opierając je o najkonkretniejszy i najbardziej wiadomy czynnik, jakim jest materiał, z którego zabawka została wykonana.

Podział ten pociąga za sobą zagadnienia natury technicznej. A więc np. ciekawe są problemy porównawcze różnych technik w obrębie tego samego materiału, wytwarzanie mieszanin zupełnie specyficznych dla zabawkarstwa itd.

2. — Innym sposobem inwentaryzacyjnym, łatwiejszym, bo dostosowanym do już istniejących zaczątków inwentaryzacji zabawek ludowych, jest rozgrupowanie ich według przynależności do różnych kultur i ich odłamów regionalnych.

Tu otwierają się rozległe horyzonty: porównanie zabawek kultur południowych z północnymi — ich różnice a zwłaszcza podobieństwa; odbicie się w zabawkach poszczególnych rysów oblicza kulturalnego i obyczajowego danego zasięgu; wytyczanie za pomocą zabawki geografii pewnych legend; zabawki jako skamieliny wygasłych już wycinków życia, jako echa nie istniejących już głosów. — Wszystko to są jedynie przykłady domagających się rozwiązania zagadnień, związanych z zabawką ludową.

3. — Równie szerokie horyzonty otwierają się przed badaczem, dla którego stanowisko etnografa łączy się z potrzebą badań z zakresu teorii sztuki.

Zabawka ludowa będzie tu dawała pole do szczególnie ważnych badań. Bo pomyślmy tylko: zabawka ludowa jest wytworem prymitywnej psychiki, dostosowanym do prymitywnego odbiorcy, do dziecka. A więc prymitywność jakby do kwadratu podniesiona, jak gdyby umyślnie skrzyżowany przez hodowcę w celach badań podwójny prymitywizm: prymitywizm twórcy i odbiorcy. Są to niebywale sprzyjające warunki badań dla teoretyka sztuki, który powinien przecież w swych podstawowych rozważaniach opierać się na możliwie najprostszyc formach twórczości.

Zagadnienie zabawki ludowej to dla teoretyków jak gdyby otwarte laboratorium z przygotowanymi przez ludzkość umyślnie dla nich obiektami, które swym uproszczeniem i natężeniem kuszą do badań.

Wymieńmy na chybił - trafił szereg narzucających się zagadnień z tej dziedziny. A więc zagadnienie twórczości o typie ide-

alistycznym i naturalistycznym i wiążące się z tym sprawy wciąż dotąd otwarte t. zw. twórczości ideoplastycznej i fizjoplastycznej — zagadnienie roli schematu w twórczości prymitywnej, tak ważne przecież dla zagadnienia twórczości w ogóle — zagadnienie ekspresji treści i ekspresji formy, prowadzące do zagadnień ornamentacyjnych itd. Następnie sprawa użytkowości zabawki ludowej i wpływu tego jej charakteru na formę, dalej kwestia wpływów środowisk na tematykę i na »wyraz«, procesy rozkwitu i upadku (degeneracji) zabawki ludowej jako przedmiotu sztuki i — łączące się z tym luźne, ale wielce żywotne — zagadnienie racjonalnej gospodarki w dziedzinie zabawkarstwa ludowego, racjonalność czy szkodliwość tworzonych szkół zabawkarstwa.

4. Zabawka ludowa jest również ważnym terenem badań dla psychologa zabawy dziecięcej.

Klasyfikacja zabawek ludowych z punktu widzenia psychologicznego oprzeć się musi na ogólnej klasyfikacji zabawek.

Niestety ta klasyfikacja ogólna nie jest jeszcze ustalona. Zdaje się, że najmożliwszą do przyjęcia byłaby klasyfikacja dwudziałowa, wyodrębniająca zabawki, potrzebne dziecku do zabaw, które nie pociągają za sobą wykonania pewnego »dzieła«, od zabawek służących do zabaw, których rezultatem jest wykonane »dzieło«<sup>1)</sup>. Termin »dzieło« musi być rozumiany w jaknajszerszym znaczeniu, obejmującym i takie »dzieła«, jak wymyślone przez dzieci wytwory ich fantazji (opierając się na tym, że owe fikcje dziecięcych zabaw są to prototypy naszego — dorosłych — »dzieła« poetyckiego).

Klasyfikacja ta, dostosowana do zabawek ludowych, przedstawia się następująco:

I. Zabawki, nie pociągające za sobą wykonania »dzieła« (t. zw. w terminologii psychologicznej »funkcjonalne«): grzechotki, gwizdawki, terkotki, kołatki, fujarki, piłki, łyżwy, huśtawki, kije do palanta, »bierki«, frygi itd.

<sup>1)</sup> Podział ten jest modyfikacją podziału zabaw, dokonanego przez Ch. Bühlerową, która dzieli zabawy na: 1) czystą zabawę; 2) czystą twórczość; 3) stadia pośrednie, biorąc za punkt wyjścia w klasyfikacji dzieło wykonane podczas zabawy (grupa II.) lub niewykonane (grupa I.). Do stadiów pośrednich zalicza autorka zabawę »fikcję« i zabawę »receptywną« (książka, teatr). Ch. Bühler, »Dzieciństwo i Młodość«, tłum. W. Ptaszyńskiej.



## II. Zabawki, pociągające za sobą wykonanie dzieła:

1) dzieła o charakterze wytworów wyobraźniowych, a więc zabawki służące do zabaw w fikcje: a) figurki ludzkie, b) figurki zwierzęce, c) figurki fantastyczne, d) figurki mieszane: ludzkie i zwierzęce (np. jeździec na koniu), e) małe przedmioty, modeliki świata otaczającego: mebelki, naczynia, narzędzia, instrumenty muzyczne, zabudowania, drzewka itp.

### 2) Dzieła plastyczne<sup>1)</sup>.

Już sama klasyfikacja zabawki ludowej, zestawiona z ogólną klasyfikacją zabawki, otwiera ciekawe pole do badań. A więc sprawa większej wziętości pewnych zabawek na wsi a słabszej w mieście, lub odwrotnie, porównanie krzywej nasilenia używalności pewnych zabawek u dzieci wiejskich i miejskich, podział zabawek na funkcjonalne i fikcyjne — inny wśród odbiorców wsi, a inny wśród dzieci inteligencji miejskiej. Wszystko to są zagadnienia ważne dla każdego, kogo interesuje psychologia zabaw dziecińczych. Niezależnie od sprawy klasyfikacji powstają dalsze, również doniosłe zagadnienia z chwilą gdy się stwierdzi, że zabawka ludowa, tak niezmienna wszędzie i zawsze w swej zasadniczej konstrukcji, jest jakby ekstraktem tego, co odpowiada istotnym potrzebom w dziedzinie zabawy dziecka.

W ten sposób powstaje szereg nowych zagadnień, których rozwiązanie mogłoby stanowić teoretyczne podłoże współczesnego zabawkarstwa, idącego dotąd po omacku nieświadomie, drogą wskazaną właśnie przez zabawki ludowe.

Wskażmy dla przykładu zagadnienie schematyzmu zabawki ludowej, oraz sprawę upodobań dzieci wieku przedszkolnego do zabawek »uproszczonych«, jak »misie«, lub lalki domowej roboty, jak różne nieokreślone stwory z pluszu czy kretonu.

Analiza formalna schematyzmu zabawki ludowej rzuca wreszcie nowe światło na sprawę schematów osobistej twórczości dziecka. Wszelka bowiem odbiorczość tłumaczy w znacznym stopniu wytwórczość odbiorcy, z drugiej strony ci, którzy tak gorączkowo poszukują nowej sztuki przeznaczonej dla dziecka (ilustracje książek, teatr itd.), sztuki opartej o twórczość dziecka ale nie

<sup>1)</sup> Pośród zabawek ludowych służących do wykonywania dzieł plastycznych — tak licznych u dzieci miast, da się wymienić bodaj tylko jedno: kozik do wyrzynania w drzewie.

będącej jej plagiatem, mogliby się wiele nauczyć właśnie od zabawki ludowej, która umie do dziecka przemówić jego właściwym językiem.

Na wszystkie te pytania może przynieść właśnie odpowiedź niedoceniana przez nas, zanikająca z roku na rok, wypierana z bud jarmarcznych przez tandetę fabryczną, — uboga, a tak bogata w doświadczenie, skromna a tak mądra mądrością narodów, prosta zabawka ludowa: jakaś gwizdawka — kogucik gliniany, jakaś drewniana kukła, malowana w kółka, jakiś niezgrabny piesek z ciasta...



## ŻYCIE SZTUKI W POLSCE

### LITERATURA W LATACH 1936 - 1937

#### *Ku uspołecznieniu polskiej kultury literackiej*

(Problem uspołecznienia — »Wielkość sztuki i odrodzenie kultury« — Humanizowanie literatury — Katolicyzm wobec sztuki — Humanizm socjalistyczny i sztuka — Literatura walki społecznej — Zagadnienia pisarstwa ludowego — Drogi polityki kulturalnej — Żywe dziedzictwo kultury — Wnioski)

Problem uspołecznienia nie znika w dyskusji nad istotą, celami i drogami kultury współczesnej. Przeciwnie, staje się ośrodkiem rozważań, zespolone z nim jest bowiem przeświadczenie, że od sposobu rozwiązania problemu uspołecznienia zależy oblicze kultury, oblicze człowieka, jej uczestnika i twórcy. Ten »współczynnik humanistyczny« jest ważnym elementem w realizacji idei uspołecznienia. Liczy się z nim zarówno socjologia jak filozofia kultury i polityka kultury. »Idea uspołecznienia nie daje się pomyśleć bez odwołania się do osobowości ludzkiej«, — stwierdza Paweł Rybicki w zasadniczej rozprawie roztrząsającej problem uspołecznienia (Problem uspołecznienia, *Kultura i Wychowanie*, 1937, z. 4). Indywidualistyczny sposób myślenia w dużym stopniu przeszkadza w ujęciu sprawy tak oczywistej, bo z życia wynikającej, jak związek jednostki i grupy społecznej. Mówi się o podporządkowaniu jednostek zbiorowości i jej celom. Przeciwwstawia się jednostkę grupie w tym sensie, że typ życia reprezentowany przez ową jednostkę jest bardziej wartościowy aniżeli typ życia w kolektywie. Ale niby broniąc autonomii jednostki, liberalizm, bo z niego wywodzą się te indywidualistyczne teorie, rozcina naturalne węzły łączące człowieka z bliźnimi i skazuje go na tragiczne osamotnienie. Uspołecznienie wszakże, usuwające samotność, nie może iść z zewnątrz, nie może być narzucone od strony panującego i rządzącego ustroju, nie może także ograniczać się do upowszechnienia dóbr gospodarczych czy innych. Musi sięgnąć »w sferę psychicznych czynników życia społecznego«, — jak mówi Rybicki, — opierać się musi na wewnętrznym związku jednostki i zbiorowości. Uspołecznienie, to nie wszelka zdolność do jakiegokolwiek uczestnictwa w życiu zbiorowym, lecz pewien typ postawy społecznej, wyrażający się w głębszym zrozumieniu innych i w zdol-

ności pełnego uczestnictwa w życiu wspólnym» (o. c. str. 253). Położony zatem został akcent na pełne i trwałe przeżycia wspólnoty, które nie tylko, że nie szkodzą osobowości, ale przyczyniają się do jej rozwoju i zubożenia. W dzisiejszej sytuacji życia społecznego trudno jeszcze mówić o pełnym uspołecznieniu człowieka. Jego osobowość społeczna nazbyt jeszcze podzielona jest na niezwiązane z sobą, niby autonomiczne, strefy. Jeszcze na tym mechanicznym podziale człowieka na odcinki i fragmenty (np. ojciec rodziny, obywatel, artysta) ciąży racjonalistyczne koncepcje celów jednostkowych i grupowych. Uczestnictwo człowieka w tych strefach życia nie daje mu jeszcze pełnych, silnych przeżyć wspólnoty. »Odwrót od racjonalizmu, który zaczyna się w umysłowości współczesnej, oznacza równocześnie możliwość zwrotu ku uspołecznieniu, ku pełniejszemu, wewnętrznemu związkowi jednostki i społeczności. Dla urzeczywistnienia się tego zwrotu potrzeba jednak, by myślenie ludzkie przesunęło się od świata sztucznie wyrozumowanych celów ku żywym, zdolnym skupić siły osobowe, wartościom społecznego życia« (o. c. str. 260). Jak wobec tej idei uspołecznienia przedstawia się sprawa literatury, sztuki wogóle, gdzie przecie »współczynnik humanistyczny«, człowiek, znajduje wyraz najpełniejszy — oto zagadnienie, które nas tu interesuje głównie. Jest cechą znamioną dyskusji o uspołecznieniu sztuki w omawianym okresie, że zagadnienie to włącza się do kręgu podstawowych problemów kultury, wiążąc stan obecny i przyszłe losy sztuki z teraźniejszością i perspektywami na przyszłość kultury. Jeśli cała kultura zmierza od indywidualizmu ku uspołecznieniu, tedy ten sam kierunek pochodu wyznaczony ma sztuka i literatura. Upadek sztuki i jej znaczenia społecznego związany jest z pewnymi epokami kultury; »zwycięstwo sztuki dokonać się może tylko wraz z odrodzeniem kultury«.

Taką tezę stawia Bogdan Suchodolski w rozprawie p. t. Wielkość sztuki i odrodzenie kultury (*Życie Sztuki*, r. II, oraz w zbiorze p. t. *Uspołecznienie kultury*, Warszawa 1937). Podobnie jak we Francji Daniel-Rops, tak u nas Suchodolski występuje przeciwko kulturze martwej, czyli, jak ją nazywa, dwuwarstwowej, w tym znaczeniu, że w pojęciu takiej kultury przyjmuje się istnienie ponad sferą życia nadbudowy: świata tradycji, wytworów obiektywnych: nauki, sztuki, gospodarki, systemów politycznych i i. Takie rozłamanie dziedzin kultury sprawia, że człowiek nie żyje pełnią własnego życia, ale jego fragmentami. Między zaś sferą życiową i nadbudowaną zachodzi stosunek bądź to zazębienia, bądź to czasem współżycia harmonijnego, najczęściej wszakże sprzeczności i ucisku jednej sfery przez drugą. Kultura europejska zmierza coraz wyraźniej do typu kultury dwuwarstwowej, przy czym rozbieżność życia i nadbudowy powoduje »coraz tragiczniejszy rozdzźwięk między tym, do czego się dąży naprawdę, a tym, co się głosi i uważa za obowiązujące, coraz widoczniejszą rozbieżność między tym, czego się pragnie, a tym, co się wykonywa pod ciśnieniem warunków społeczno-politycznych. Wynikiem tego stanu jest utrata wiary w ideały, którym zaprzecza rzeczywistość codzienna, i utrata miłości ku temu, co jest rzeczywistością, potępiana przez ideały«. (*Uspołecznienie kultury*, str. 238). I rola sztuki w kulturze dwu-



warstwowej jest odpowiednia, a jakże odmienna od tej, którą przesądzała kultura jednowarstwowa, np. średniowieczna i, do pewnego stopnia, renesansowa. Będąc »bezpośrednim kształtem doświadczeń życiowych« (o. c. str. 238), sztuka tych czasów nie znała przedziału od życia, który powstał dopiero pod wpływem wyrażonych w różnych teoriach tendencji odsuwania sztuki od ogniska życiowych spraw człowieka, rzekomo w imię obrony wielkości sztuki. Owocem tych dążeń dzisiaj: fałszywy idealizm tęskniący »do swoistej kompensaty w poznaniu życia w jego najniższych objawach« i trywialny realizm znajdujący »upodobanie i uciszenie sumienia w fałszywym idealizmie« (o. c. 241). W takich, oczywista, warunkach nie do pomyślenia jest »postawa wymagająca przeżywania piękna w sytuacjach życiowych, w bieżącej rzeczywistości, w dniach i godzinach prawdziwego istnienia« (o. c. str. 242).

W jakich tedy typach życia powstać może właściwy stosunek do sztuki? Niezadowolenie z powodu nieharmonijnej, zakłamanej kultury dwuwarstwowej jest przyczyną krytycznego ustosunkowania się wobec niej. Zaznaczający się coraz wydatniej rewizjonizm wobec kultury dąży do zespolenia jej z procesami życia wielkich mas, przewyciężenia jej martwoty, dąży do tego, by człowiek stał się nierozdzieloną całością życiową, kulturalną indywidualnością. Jako taka, jednostka nie może żyć poza zbiorowością. Jej przynależność do grupy społecznej sprawia, że »to, czego doświadczamy jako członkowie grupy, staje się naszym osobistym i osobiście ważnym przeżyciem, a nasza jaźń prywatna wchłania w siebie troski i obowiązki zbiorowe« (o. c. str. 262). Zespolenie to pogłębia osobowość człowieka, a ujawnia się zawsze w głębokim stosunku do sztuki; »bowiem prawdziwą jej wielkość odczuwamy tylko w harmonijnych przeżyciach osobowo-społecznych, związani jesteśmy z bliźnimi wspólną rzeczywistością piękną, w którym uczestniczymy, równi im, a jednak od nich różni. Społeczne doświadczenie sztuki możliwe jest tylko wtedy, gdy życie je w całej pełni potwierdza. W przeciwnym razie sztuka traci swoją wielkość. Ta wielkość może być wprawdzie uznana i przeżyta tylko w takim środowisku, w którym problem jednostki i zbiorowości rozwiązuany został w formie twórczego zespolenia« (o. c. str. 265).

Na tle problemu stosunku jednostki do zbiorowości jaśniej też wychodzi rola sztuki, jako czynnika samopoznania człowieka. Nie może tu jednak sztuka być ciekawostką czy sensacją. Nie może dostarczać jedynie materiału do autoanaliz prywatnych. Poznanie siebie przez sztukę dokonywać się musi w sposób życiowy w związku z działalnością i obcowaniem z ludźmi. Wtedy wskutek silnych dogłębnych przeżyć estetycznych otwierają się dla nas widoki naszej duszy, nieznaane, nowe; doznajemy szczęścia odnowienia życia.

Nowe światło pada na zagadnienie społecznej roli sztuki od strony krytyki konsumpcyjno-produkcyjnej kultury współczesnej. Deprawując ludzkie potrzeby, psując stosunek człowieka do dóbr kultury, zatruwając źródła twórczości przez jej degradację do poziomu wytwarzania, ujmując ludzi, — nie jako dojrzewającą osobowość, — ale jedynie jako wytwórców i konsumentów, — produktivism patrzy na sztukę jako na towar, który się produkuje, na materiał, który się konsumuje, na, wreszcie, sensację, którą wypada znać. Odmiennie,

słusznie i sprawiedliwie, układa się stosunek do sztuki w kulturze kształcenia i tworzenia, będącej zaprzeczeniem kultury produkcji i konsumpcji. Człowiek, pojęty nie jako producent czy konsument, lecz jako rozwijająca się osobowość, jako szukający coraz doskonalszego wyrazu twórca kultury żywej i własnej, człowiek taki bliski jest sztuce; ona to bowiem pomaga mu w procesie samopoznawania, w szukaniu i realizowaniu ładu wewnętrznego. Taki stosunek sztuki, czynnika organizującego chaos, »staje się pogłębieniem własnej osobowości« (o. c. str. 280). »Dlatego tylko w kulturze, która powołuje człowieka do troski o zdobywanie wyrazu, powstać może głęboki, powszechny, bezpośredni i świeży stosunek do sztuki« (o. c. str. 280).

W życiu głębokim i twórczym, prawdziwie więc wartościowym, życiu jednolitym, w którym człowiek doznaje »łaski widzenia wartości całego istnienia«, w którym chwila związana jest z wiecznością, w takim życiu leży przeszłość kultury i przyszłość sztuki zarazem. Estetyka liberalizmu uwydatniała przeciwieństwa między sztuką a życiem, między postawą estetyczną a życiową. Estetyka epoki uspołecznionej, pod której znak wchodzimy, twierdzi, że sztuka wzrasta, rozwija się i harmonizuje z życiem, »gdy twórcze, pełne, osobowe« (o. c. str. 297). Z odrodzeniem kultury sztuka zmanifestuje swą wielkość.

Doniosłość wypowiedzi Suchodolskiego tkwi we wskazaniu, że istota kultury leży wewnątrz człowieka, w jego osobowości, w jego zdolności osobowego udziału w kulturze. Wypływają stąd wnioski dla sztuki, którą Suchodolski najwyraźniej humanizuje i uspołecznia. Jest ona bowiem uzależniona od filozofii kultury; jej zagadnienia i sposoby ich rozwiązań są odbłaskiem problematyki filozoficznej, wszakże nie w znaczeniu opracowywania tematów filozoficznych, ale w sensie odzwierciedlania wielkich kierowniczych idei kultury, w sensie ulegania stylowi, przenikającemu całość kultury. Cała bowiem nasza kultura w strukturze swej, — jak zauważa Stefan Kołaczkowski (Z okazji dwu ostatnich książek Suchodolskiego, *Marchołt*, październik, 1937), — stała się problemem palącym zarówno w aspekcie osobowym jak i społecznym.

Niemniej palącym problemem, wynikającym z poprzedniego, jest problem »estetyzmu« w sztuce, w literaturze zwłaszcza. Uderzył w tego fetysza współczesności Kołaczkowski (Bilans »estetyzmu«, *Marchołt*, styczeń 1937), wykazał, że był on w istocie zamaskowaną formą hedonizmu, który pod pozorem troski o kulturę artystyczną czynił spustoszenia w sztuce na równi z kultem »samowystarczalności« talentu, że w końcu był przyczyną powszechnej niechęci wśród artystów, szczególnie w Polsce, do ogólnych zagadnień estetyki i filozofii sztuki. Osobowość, życie duchowe obce było »estetyzmowi«. A przecież jedynie »poprzez kulturę życia duchowego dojść można do odczuwania form artystycznych jego wyrazu — nie odwrotnie« (o. c. str. 184 n.).

Troska o życie duchowe poety współczesnego i publiczności literackiej przebiega się z artykułu Wacława Kubackiego p. t. O zmianę postawy twórczej (*Gazeta Polska*, 1936, nr 60). Wypowiadając się na marginesie dyskusji, dotyczącej tematyki poezji wspólczesnej, tematyki przeważnie krajobrazowej, apersonalnej [Łaszowski - Timofiejew, *Okolica Poetów*, nr 8 i 9), Kubacki zwraca uwagę na inny, szkodliwy, objaw w liryce współczesnej, na przewagę opisu nad życiem duchowym, statyki nad dynamiką, świata zewnętrznego nad wewnętrznym. Można rozumieć ową skłonność do opisywania



zewnętrzności bytu jako naturalną reakcję na metafizyczne mistyfikacje Młodej Polski; można zjawisko to tłumaczyć słabymi tradycjami powieści psychologicznej w Polsce, albo entuzjazmem wobec odkryć uroków realizmu. Niewątpliwie jednak przewaga opisu wynika ze spłylenia i zubożenia życia duchowego w okresie powojennym. Chcąc pogłębić literaturę, należy pogłębić nie tylko kulturę filozoficzną poetów, do czego nawoływał już St. I. Witkiewicz, ale ich życie duchowe. Stąd konieczność problematyki filozoficznej, psychologicznej i etycznej, problematyki humanistycznej. Jesteśmy świadkami przeżywania się reportażu<sup>1)</sup>, jako literackiego odpowiednika statycznej, poznawczej tylko postawy wobec życia. Publiczność literacka pragnie literatury dynamicznej, literatury przeżyć. Tą tęsknotą do nowego typu twórczości tłumaczyć można sukces czytelniczy poezji Wojciecha Bąka. W tym świetle znamienne jest też przechodzenie poetów i powieściopisarzy do twórczości dramatycznej (Pawlikowska, Nałkowska, Gojawczyńska, Iwaszkiewicz); znamieny również zwrot w poezji do charakterystyk i portretów psychologicznych (Wierzyńskiego »Lord Jim«, Napierskiego »Elegia o Szubercie«, »Pemat o Spinozie«).

Jak widać, dążności renesansowe w poezji polskiej pozostają w ścisłym związku z podobnymi dążeniami i postulatami kultury; ważną w poezji jest pełnia osobowości i jej problematyka. »Człowieka przede wszystkim, człowieka z jego dążeniami, bólem i radościami, z jego upadkiem, buntem i zdobyczami, z jego odwiecznymi tęsknotami, człowieka związanego silnie z narodem, solidarnego z ludzkością w jej szlaku historycznym«, — tego domagać się nie przestaje od poetów dzień dzisiejszy. (Miroslaw Starost. O wielką poezję polską, *Myśl Polska*, 1937, nr 5). Nie kopiowanie zatem rzeczywistości, ani zwracanie się do rzeczywistości pozaludzkiej jest zadaniem sztuki. W sztuce bowiem człowiek buduje siebie, przeciwstawia się rzeczywistości fizyczno-biologicznej. Sztuka — to dziedzina »ze wszystkich dziedzin działalności człowieka najbardziej ludzka — humanistyczna i w sensie jej i uzasadnieniu leży nierozzerwalny związek z najgłębszą manifestacją wszystkiego tego, co człowiecze i tylko tego, co człowiecze« (Ignacy Fik, *Rzeczywistość sztuki, Sygnały*, nr 26). Dlatego też ideą kierowniczą sztuki — wierność wobec twórczego człowieka, a nie wobec irracjonalnego zastanego świata. Uspołecznienie tej sztuki zależy, zgodnie z humanistycznym założeniem, od stopnia uspołecznienia artysty. Nie od tematu wyłącznie i tendencji zawisł społeczny charakter sztuki. Sztuka — »rewelowanie, wzajemne komunikowanie i organizowanie uczuć«, sztuka — obiektywizowanie tego, co indywidualne i wewnętrzne, sztuka — uporządkowany pewien system wartości, »który w dalszej konsekwencji staje się momentem organizacji społecznej«, sztuka jest »najistotniejszym i najważniejszym współtwórcą i przedmiotem życia społecznego«. Artysta zaś, żyjący w środowisku społecznym, znajdzie oddźwięk w otoczeniu: »jest podobny do swych odbiorców«. Bez dzie zatem »tworzył sztukę społeczną, choćby wypowiadał się najbardziej subiektywnie« (Ibid.).

<sup>1)</sup> Por. Alfred Łaszowski, *Komornicy literaccy*, *Czas*, 1936, nr 189, który też sygnalizuje przemijanie mody reportażowej.

Uczłowieczona i uspołeczniona zarazem sztuka może się stać w nie-dalekiej przyszłości przedmiotem powszechnego kultu, »jak dziś kult złota i siły« — powiada w Liście do młodego poety Stanisław Czernik (Okolica Poetów, czerwiec 1937). »Człowiek, entuzjazmujący się sztuką, — to zjawisko naturalne. Przestałbym wierzyć w ludzkość, gdyby odebrano mi tę wiarę. Jeżeli wyobrażam sobie ludzkość przyszłości, to przede wszystkim widzę człowieka-artystę w życiu codziennym« (Ibid.). Taką rolę sztuki w życiu społecznym dostrzegali Ruskin i Morris, na których powołuje się Sucho-dolski w omawianej rozprawie, u nas Norwid i Abramowski, ostatnio zaś Florian Znaniecki. Jeżeli przyjmiemy, — stwierdza ów socjolog, — że »całe dzieje kultury, to dzieje wzbogacenia i rozbudowy nie świata samego w sobie, lecz empirycznego świata ludzkości«, — to każda innowacja artystyczna ma wielkie znaczenie dla życia ludzkiego: bogaci życie człowieka. (Rola społeczna artysty, Wiedza i Życie, 1937, nr 8-9).

Paweł Rybicki, wskazując w cyt. rozprawie przeszkody ze strony współczesnego racjonalizmu na drodze ku uspołecznieniu, t. j. ku pełniejszemu związkowi jednostki i społeczności, zaznaczył zaraz, że w umysłowości dzisiejszej rozpoczyna się zdecydowany odwrót od racjonalizmu pod znaki kato-licyzmu, wzmagającego się prądu życia i kultury. »Znaczenie bowiem osobowości ludzkiej rozumie w pełni katolicyzm i katolicka myśl społeczna, która jedna umie stanąć całkowicie poza zasięgiem indywidualistycznych i kolektywistycznych sposobów myślenia« (o. c. str. 259). Myśl katolicka za-ważała też silnie na współczesnych pojęciach o sztuce, o jej istocie, roli społecznej, o powołaniu i stanowisku społecznym pisarza-artysty. W kształto-waniu się poglądów na katolicki humanizm, sztukę i artystę w Polsce czynny był autorytet J. Maritain'a, autora dwu zasadniczych, u nas spopularyzowa-nych (szczególnie w czasopismach: Verbum, Kultura, Marchołat, Pion) książek, a mianowicie: Humanisme intégral. Problèmes temporels et spirituels d'une nouvelle chrétienté (Paryż 1936) oraz L'art et la scolastique, przełożonej przez K. i K. Górskich na język polski jako »Sztuka i mądrość«.

Znaczenie tych książek dla interesującego nas problemu uspołecznienia kultury literackiej w Polsce jest tak ważne, że warto się przypatrzeć bodaj głównym założeniom i tezom, tym bardziej, że możemy to uczynić przez pryzmat obfitej publicystyki polskiej, która nieraz swoiście akcentowała niektóre twierdzenia Maritain'a. Ze szczególną uwagą naszych publicystów (Jerzy Siwecki, O pełnym humanizmie, Verbum, 1936, str. 571 nn.; Janina Doroszevska, Sztuka i scholastyka, Ibid. 1936, str. 366 nn.; Maria Winowska, Sprawa poety, Marchołat. 1936, nr 4; Poeta i animal religiosum, Kultura, 1937, nr 5, oraz w. i.) — spotykają się wywody Maritain'a oświe-tlające stosunek jednostki do społeczności, do ustrojów państw totalnych, przedstawiające stanowisko artysty wobec moralności, sprawę jego społecznej odpowiedzialności.

W pojęciu humanizmu Maritain'owskiego mieści się dążenie do lepszego życia, do konkretnego dobra społeczności osób, jako cecha jego konstytutywna. Człowiek-osoba, — istota natury duchowej, obdarzona wolnością wyboru, stanowi niezależną od świata całość. Pojęcie wolności jest dominantą tak poję-tego humanizmu. Człowiek jednak w porządku przyrodzonym jest częścią



społeczeństwa; musi więc dobru społecznemu służyć, bo jest ono dla niego w tym porządku dobrem najwyższym, celem autonomicznym. Ponad porządkiem przyrodzonym panuje hierarchicznie świat dóbr nadprzyrodzonych, do których człowiek przez swój nieśmiertelny charakter dąży nieustannie. Człowiek ma więc obowiązek pracy dla społeczeństwa, ono jednak musi uwzględniać dobro nadprzyrodzone osoby ludzkiej. Na tym opiera się »ideał historyczny nowego chrześcijaństwa«. Wszelkie ustroje totalistyczne dążą do zniszczenia osobowości ludzkiej pragnącej swobodnego rozwoju w dążeniu do własnej nieśmiertelności. Katolicyzm zaś tej ludzkiej wolności broni. Broni jej także na terenie sztuki. Gdy bowiem dziś narzuca się sztuce cele heterogeniczne, gdy każe się jej służyć to społeczeństwu, to doktrynie społecznej, to państwu, czy uświęconej moralności, gdy artysta w służbie tej zatracza często swoją osobowość a pełnia jego życia jest okaleczana, — katolicyzm stoi na stanowisku, że twórczość, — to świat autonomiczny o własnych założeniach, celach i drogach działania. Zadaniem artysty jest strzec nienaruszalności tej autonomii nie tylko wobec zakusów z zewnątrz, ale i wbrew własnym chętkom i pokusom uczynienia ze sztuki narzędzia jakiejś idei, choćby najszczytniejszej. »Dzieło sztuki chrześcijańskiej chce, aby artysta jako artysta był wolny« (Maritain). Autonomiczny jednak świat sztuki wbudowany jest, według scholastyki, w całość świata »Celów Ostatecznych«, w porządek sakralny. Jakże tedy pogodzić ową gwarantowaną przez katolicyzm wolność artysty z postulatem jego współpracy w »Dziele Bożym«? Tomizm, na którym Maritain opiera swe poglądy, uznaje korelację poznania ludzkiego z rzeczywistością. Artysta więc, nadając kształt jakiejś rzeczy, wyznacza jej tym samym odpowiednie miejsce w obliczu Boga. Twórca, obok tego że jest artystą, jest równocześnie człowiekiem. On sam jako artysta oraz dzieło jego nie zależy od spraw moralności. Podlega im jednak jako człowiek. Jako artysta, tworzyć może wszystko. Wolno mu nawet, jak mówi Mauriac, sięgać błotnistego dna, w którym, niestety, tkwią korzenie jego twórczości, ale jako człowiek winien liczyć się z następstwami moralnymi, winien być świadomy pełnej odpowiedzialności za kierowanie duszami odbiorców jego sztuki. Maritain, podobnie jak Mauriac, Charles Du Bos, Claudel i i., rozwiązuje ten trudny węzeł problematyki moralności pisarskiej, twierdząc, że waga zagadnienia znajduje się nie w tym, czy artyście wolno lub nie wolno odtwarzać zła, ale w tym, czy życie jego samego jest czyste, wolne od zła, czy przeniknięte jest łaską i czynną wiarą, czy realizuje ideał świętości. »Przeznaczeniem artysty jest bojowanie o tę doskonałość, a twórczość literacka ma być tego bojowania odbiciem. To walka o utrzymanie własnej duszy pisarza w stanie łaski; oto zadanie i rola pisarza katolickiego: wydobywać na jaw w istotach najszlachetniejszych i najwyższych to, co się w nich opiera Bogu, co się kryje złego, co się zataja, i rozświetlać w duszach, które nam się wydają upadłe, tajemne źródło czystości« (Mauriac, Dieu et Mammon, cyt. u Konrada Górskiego, François Mauriac, Studium literackie, Poznań 1935).

Katolicyzm, jak widać, wyznacza artyście i sztuce pozycję bardzo wysoką. Tym wyższą, że akcentuje się obecnie silniej związek religii ze sztuką, że stwierdza się zbawienny wpływ religii na sztukę i artystę. Paul Claudel wprost powiada, że tylko religijna postawa wobec wszechświata daje artyście

klucz do własnej sztuki: szukając najpierw Boga, odnajduje siebie (Religion et Poésie). Znana zaś teoria H. Bremond'a, że »wszelka sztuka dąży za pomocą właściwych sobie środków: słów, nut, barw, linii do połączenia się z modlitwą«, — teoria ta określa nam równocześnie prawdziwe zadanie poezji: oczyszczenie i wywikłanie nas ze złudy pojęć zewnętrznych, by przez kontemplację przywieść nas znowu do źródła istotnej rzeczywistości, boskiej.

W Polsce myśl katolicka zaczyna wpływać na kształtowanie się ideału poety, artysty, pisarza w duchu Maritain'owskiej estetyki scholastycznej. Hieronim Michalski w artykule p. t. Poeta-katolik (Kultura, 1937, nr 27) widzi w duszy poety dwa przeciwległe w odniesieniu do siebie elementy, zharmonizowane jednak, a mianowicie: artifex i animal religiosum. Jeden bez drugiego żyć nie może: artysta bowiem, zdany na samego siebie, kieruje się jedynie wartościami estetycznymi. Złudzony tylko odbłaskami piękna, zdala pozostaje od jego wiecznego źródła. Musi więc szukać oparcia w człowieku religijnym. Człowiek, znowu, tylko religijny, animal religiosum, szuka w rzeczach i ceni utajone lub widoczne znamię prawdy i dobra. Gdy w zjawisku poety nastąpi zharmonizowanie dwu tych różnych pierwiastków, »dopiero wtedy słowo poety może nazwać rzecz w pięknie i w prawdzie, co przecież jest absolutnym celem sztuki« (o. c.). Twórczość jego jest w najgłębszej istocie etyczna. Kierowniczą bowiem rolę w artyście objął człowiek religijny, nie w znaczeniu ujarzemia i podporządkowania sobie artysty, nie! Reprezentuje on poprostu typ »nawróconego«: nie czi dawnych bożyszc, refleksów piękna ułudnych. Człowiek religijny pojednał artystę ze swymi dążeniami ku prawdzie i dobru. Powstaje z tego procesu zjawisko jednorodne: poeta-katolik. W sprawach decyzji artystycznej jest on niezależny nawet wobec moralności, która, spełniając rolę tylko nieodzownej więzi strukturalnej, jest dziedziną podrzędną wobec sfer nadrzędnych: religii i sztuki. Nawet dogmaty religijne nie mają wpływu na artystyczne sprawy poety. Jest w nim bowiem animal religiosum, które decyduje o istocie i charakterze poety-katolika, o formach i jakości jego reakcyj.

Nie można identyfikować pojęć: poeta-katolik i poeta religijny. »Poeta religijny — jest to poeta, wyrażający ze swej idealistycznej postawy akt intuicji, religijnego instynktu metafizycznego«. »Poeta-katolik wyraża akt tego uczucia zdynamizowany«, uczucia swoje religijne przeżywa w ramach dogmatów katolickich, które stanowią jedyne nieprzekraczalne ograniczenie. »Żeby zrozumieć świat, trzeba mieć o nim pojęcie powszechne, czyli pojęcie katolickie, bo wyraz: katolicki oznacza tyle, co: powszechny. Dlatego poeta-katolik, wyrażający krasę i piękno świata i starający się zrozumieć myśl Boga, w którym przecież jest początek i koniec świata, — wyraża w swej poezji ciągle obcowanie z Bogiem, obcowanie poprzez rzecz świata doczesnego albo obcowanie mistyczne« (o. c.).

Z tak określonego stosunku poezji i religii, artysty i Boga wynikają konsekwencje dla krytyki literackiej, która niegdyś w sformułowaniu Brzozowskiego miała być »świadomością moralną epoki«. Może ona — zdaniem Hieronima Michalskiego (Drogi i prawa krytyki, Kultura, 1937, nr 17), — rolę swoją spełniać tam, gdzie idzie o przywrócenie związku między poezją a religią,



gdzie idzie o »przebudowę i organizację postaw twórczych«. Może ona również być walką z artystą o jego przyszły rozwój, o jego wielkość w imię związku jego poezji z religią. Może być, — jak to znów Michalski mówi w odpowiedzi St. Czernikowi (Kultura, 1937, nr 10), — walką z epoką, która zniszczyła w poecie wiarę w człowieka, niszcząc zarazem jego osobowość, przeszkadzając mu osiągnąć swą pełnię, odnaleźć w sobie Boga.

Nie zdołał jeszcze w Polsce odrodzeniowy prąd katolicyzmu ogarnąć pełni naszego życia. Zbyt jeszcze ciąży nad nami tradycja katolicyzmu sarmackiego, tego zwłaszcza z wieku XVII. I słuszne wydają się słowa Jana Emila Skińskiego, który, recenzując zbiorowy zarys monograficzny p. t. *Udział twórczości katolickiej w dzisiejszej literaturze świata* (przekład z niem. Józefa Birkenmajera) i stwierdzając, że Polska w porównaniu z krajami zachodnio-europejskimi wypadła bardzo ubogo, wypowiedział sąd, który oddaje prawdę naszej rzeczywistości. Trudno, — zdaniem Skińskiego, — w Polsce ustalić linię graniczną pomiędzy literaturą katolicką a niekatolicką. »O ile bowiem tradycja katolicka w Polsce legitymuje się każdy, o tyle do rzadkości należy u nas katolik świadomy i kousekwentny«. »Niema takiego stanowiska społecznego, filozoficznego czy politycznego, które możnaby uznać za katolickie i przyjąć, je jako podstawę klasyfikacyjną, ścisłą bodaj w przybliżeniu« (Pion, 1936, nr 15).

Prawda tych słów wychodzi jaśniej na tle kampanii, jaką niektóre pisma u nas prowadziły przeciw... Mauriac'owi i »Krzyżowcom« Kossak-Szczuckiej. Jakie kryteria przyjmuje się w sądzie o współczesnej beletrystyce francuskiej, której Mauriac jest jednym najcenniejszych zjawisk, że jest ona szkodliwa i rozkładowa i że nie można się dziwić rządowi, które »takie książki« palą na stosach, — jakimi tu rządono się kryteriami, dociec trudno<sup>1)</sup>. Podobnie i dziwne i krótkowzroczne wydaje się atakowanie »postawy duchowej« Szczuckiej w »Krzyżowcach«, rzekomo dlatego, że jej powieść nie porywa i nie przekonywa czytelnika o prawdziwie Kościoła swoją strukturą, wewnętrzną wymową faktów Józef Marian Świącki, *Postawa duchowa Szczuckiej w »Krzyżowcach«*, Przegląd Powszechny, maj 1937). W odpowiedzi słusznie stwierdzono, że ujawniający się w powieści Szczuckiej pesymizm wobec natury ludzkiej, która tylko na mgnienie oka może być czysta i doskonała, że ten pesymizm, — obcy n. p. z gruntu pesymizmowi Céline'a, — jest nawskroś katolicki; wypływa bowiem z miłości człowieka i świata jako dzieł Boga, a nie z nienawiści. (Roman Kołoniecki, *Laboratorium taniego optymizmu*, Pion z 1 lipca 1937. Por. odpowiedź J. M. Świąckiego w *Marcholcie*, styczeń 1938). Podobną odpowiedź daje atakującym atmosferę moralną powieści Mauriaca ks. Józef Pastuszka, który uznaje i podkreśla prawo pisarza katolickiego do przedstawiania grzechu i zła, »byleby uczył nas patrzeć na nie wzrokiem religijnym«. »Pisarz katolicki jest związany dogmatami religijnymi, ale w odtworzeniu różnorodności, stopniowania i charakteru przeżyć religijno-moralnych jest wolny. Może podkreślać momenty radosne, ale też wolno mu odmalować smutne strony. »Za przedmiot swej twórczości

<sup>1)</sup> Por. n. p. artykuł p. t. *O Mauriac'u czyli o niedobrym katolicyźmie*, gdzie Mauriac i Maritain przedstawieni są jako... heretycy. (Prosto z Mostu, 1936, nr 17).

może wziąć walkę duszy z grzechem, albo jej ostateczne radosne zwycięstwo. I jedno i drugie jest bardzo ludzkie i bardzo życiowe. Nie tylko rozkosz i radość, ale także ból i cierpienie żłobią duszę ludzką i mogą ją kierować ku Bogu» (Prąd, Lublin, styczeń 1937).

Dla problemu uspołecznienia kultury literackiej w Polsce odrodzeniowy ruch katolicyzmu nie pozostaje jak widać, obojętny. Pogłębiając przede wszystkim sam problemat uspołecznienia przez sięgnięcie do jego sfery psychicznej, psychicznego zespolenia jednostki z otoczeniem, przez odrzucenie czynnika ekonomicznego i politycznego, jako tego, który rzekomo wytwarza t. zw. kwestię społeczną, pogłębiając, słowem, sprawę struktury społecznej, katolicyzm podkreśla ważność literatury dla przyszłości tej sprawy, choć chroni sztukę przed tendencyjnie pojętą służbą społeczną. Podejmuje zagadnienia dla problematu uspołecznienia kultury literackiej podstawowe: stara się określić typ pisarza katolickiego w Polsce, jego stosunek do społeczeństwa, zakres jego społecznej odpowiedzialności, określić autonomiczne stanowisko jego sztuki wobec zadań i celów moralności, w końcu stanowisko pisarza katolickiego wobec rzeczywistości. Dla dyskusji nad uspołecznieniem literatury, ciągnącej się od kilku lat w Polsce, jedno ważne osiągnięcie wnosi katolicyzm jako zdobycz trwałą, a mianowicie zagwarantowanie na przesłankach autorytatywnej nauki Kościoła, scholastyki, sztuce zupełnej swobody, a artyście przyznanie pełnej wolności w sprawach decyzji i przedsięwzięć artystycznych, a tym samym postawienie go w hierarchii społecznej wysoko. W epoce, uważającej z jednej strony sztukę za luksusową nadbudowę życia, za rozrywkę sensacyjną dla gromady znudzonych kosmopolitycznych (a nawet swojskiego chowu, niestety) snobów, — z drugiej zaś strony patrzącej na sztukę jako na narzędzie doraźnej polityki rządów, ustrojów czy partij, w epoce, w której właściwie sztukę traktuje się jako dodatek, — jak mówi Kołaczkowski, — »do funkcji obronnych i zaczepnych potęg militarnych« (o. c. str. 125), — w takiej epoce wyznaczenie sztuce wysokiego stanowiska, a mimo to nie odrywanie jej od naturalnego i przyrodzonego jej podścieliska społecznego, takie sprawiedliwe i słuszne spojrzenie na sztukę, z jakim spotkaliśmy się w ruchu odrodzeniowym katolicyzmu, może przyczynić się do spotężnienia wpływów sztuki, do jej wielkości, może spowodować fakt, że sztuka obok religii w przyszłym życiu społecznym zajmie miejsce pierwsze. O takiej funkcji sztuki marzy się dziś tylko, ale i w chwili bieżącej pewne oznaki wskazują, że trywialne narzucanie sztuce celów heterogenicznych, mimo wszystko, należy do przeszłości. Jeszcze przed kilku laty!) możliwe było w dyskusji głoszenie potrzeby wprężenia sztuki, literatury zwłaszcza, do służby państwu, moralności czy partii. Dziś podważoną została w Polsce teza o sztuce będącej jedynie instrumentem w rękę polityków. Sztuce wyznacza się, — jak zobaczymy, — pozycję bardzo ważną, ni mniej ni więcej: udział we władzy. Pierwszorzędną też rolę odgrywa, jako czynnik autonomiczny, w polityce oświatowej. Takie tendencje wywyższające sztukę są wyrazem infiltracji wzmagających się prądów humanistycznych, których celem jest coraz to lepszy człowiek. W tendencjach anty-

<sup>1)</sup> Por. *Życie Sztuki*, r. II, str. 159 nn. i r. III, str. 267 nn.



humanistycznych, które n. p. na odcinku politycznym ujawniają się w ustrojach państw totalnych, niema miejsca na myśl o człowieku jako o celu, bo wypełniła je abstrakcyjna idea, której realizacji dokonuje się często wbrew człowiekowi i najczęściej jego kosztem. Chociaż więc, — jak powiada J. Bleiberg (O humanizmie, nowym prądzie ideologicznym, Droga, 1937 nr 3) — humaniści »nie tworzą żadnego określonego zamkniętego systemu«, — to jednak »w obrębie różnych doktryn stanowią lojalną niejako opozycję, nie dopuszczającą do ich skostnienia i pracującą nad ich przystosowaniem do zmiennych potrzeb życia ludzkiego«. Ta myśl o człowieku, jego potrzebach, o podniesieniu jego godności stanowi również fundament humanizmu socjalistycznego. Wpływ jego na pojęcia o sztuce, o artyście, jego roli społecznej jest duży; on to bowiem sprawił, że socjalizm porzucił marksowską tezę o sztuce-nadbudowie, zależnej bezpośrednio od czynnika gospodarczego, o sztuce, której racja bytu usprawiedliwiona jest jej rolą narzędzia propagandy idei socjalistycznych. Jeżeli dzisiaj socjalizm stara się zerwać z materialistyczną polityką interesów, jeżeli przezwyciężyć pragnie w masach szkodliwe wpływy sceptycyzmu i cynizmu, a doprowadzić je do »żarliwości religijnej, która, — jak powiada Henryk de Man (O psychologii socjalizmu, tłum Adam Pragier, Warszawa 1937, str. 361), — ożywiła socjalizm w jego początkach« jeśli socjalizm przeświadczony jest, że »w życiu społecznym siły moralne warty zawsze w końcu zwyciężają« (o. c. str. 359), — tedy i sztuka, jako wykwit wartości duchowych człowieka, wyraz jego poszukiwań na drodze ku doskonałości, w ujęciu humanizmu socjalistycznego znajduje właściwe miejsce.

»Rewindykacja wartości duchowych dla podniesienia godności człowieka« (Léo Moulin<sup>1)</sup>), Tezy socjalistycznego humanizmu, Sygnały, nr 22). W tym określeniu mieści się pojęcie ogólne socjalizmu. Cechy jego zasadnicze, — to wolność, równość i wiara w czyn społeczny, który stanowi gwarancję realizacji ideałów. Ponieważ »każda koncepcja godności ludzkiej — głosi teza druga — zawiera poszukiwania i świadomość Piękna i Prawdy«, przeto »doktryna socjalistyczna winna przyswoić sobie pozytywne wartości i prawdy naukowe, które świat jej przynosi i które ją niejako potwierdzają...«. Wierząc w hierarchię wartości, w imię których wydaje sąd o rzeczywistości aktualnej, humanizm socjalistyczny »uznaje wyższość wartości ludzkich nad przedmiotami i techniką; kultury nad cywilizacją; solidarności nad egoizmem; dobroci nad wiedzą czystą; działania nad spekulacją umysłową« (ibid.).

I stosunek do przeszłości, do tradycji kulturalnej stanowi jeszcze jedną, niemniej ważną, cechę humanizmu socjalistycznego. Wyraził się on szczególnie w zorganizowanych przez T. U. R. Dniach Kultury Robotniczej (20-21 czerwca 1936) w Krakowie. K. Czapiński, omawiając program tej uroczystości, zaznacza z naciskiem: »Zbierzemy się tam u stóp Wawelu, na dziedzińcu Biblioteki Jagiellońskiej, na Rynku historycznym — i tam w sędziwym, zawsze pięknym i dostojnym Krakowie, wzruszeni przeszłością, ale i zapatrzeni w Przyszłość, uświadomimy sobie dobrze, czym jest przejęcie spadku kulturalnego, czym są kolejne historyczne fazy kultury polskiej« (Dni Kultury

<sup>1)</sup> Współpracownik Sygnałów.

Robotniczej w Krakowie, Robotnik, 1936, nr 197). Ideał socjalistycznego humanizmu będzie się realizował, gdy, w ślad za ogólnym uspołecznieniem form współżycia ludzi, nastąpi uspołecznienie konsumpcji dóbr kulturalnych, gdy staną się one dostępne dla mas, które całym swoim życiem, stylem swego bytowania świadczyć będą o przeniknięciu idei socjalistycznej do głębi. »Przyjdzie czas, kiedy ludzkość zacznie urządzać się na przebudowanych zrębach swego bytu. A wtedy dominantą hierarchii zagadnień stanie się — człowiek... rzeczywisty, pełny, harmonijny człowiek — człowiek jutrzejszej epoki prawdziwego socjalistycznego humanizmu« (Leon Kruczkowski, Człowiek i powszedniość. O niektórych zagadnieniach obyczajowości współczesnej, Warszawa 1937, str. 27).

W wypowiedziach tych wytknięty został zarazem pośrednio kierunek poglądów na rolę społeczną sztuki, zwłaszcza literatury. W świecie pracy spełnia ona zadanie wychowawcze, ważne i odpowiedzialne. Nie chodzi jednak tutaj o tendencyjne »krzepienie serc«, czy śpiew tyrteuszowy do boju. Socjalizm inaczej pojmuje jej zadanie, od którego spełnienia zależy przyszłość mas realizujących w swym życiu ideał socjalistycznego humanizmu. Nie wystarcza w tym dążeniu ani oświata ani uświadomienie społeczne propagowane przez stronnictwa radykalne. Nawet najbardziej uświadomiona robotnica nie potrafi się oprzeć sugestii... »Trędowatej« Tu właśnie rozpoczyna się rola nowej sztuki w Polsce, sztuki świata pracy: »wytworzenie nowego świata piękna, wysunięcie nowego typu człowieka« (Jan Nep. Miller, O władzę dla sztuki, Robotnik, 1936, nr 1). Idąc krok w krok z nauką i współczesną wiedzą o życiu społecznym, »sztuka jest powołana do udziału we władzy, zmierzającej do reorganizacji podstaw gospodarczych życia przez odpowiednie naświetlanie toczącego się procesu dziejowego i jego odbicie w wizji poetyckiej rzeczywistości« (Ibid.). Jeśli jednak literatura pragnie tę władzę nad rzeczywistością uzyskać, nie może ograniczyć się do stanowiska biernego wobec procesu dziejowego; czynnie musi wtargnąć w bieg zdarzeń przez zobrazowanie nieuniknionego rezultatu walki przeciwieństw ustroju kapitalistycznego i panujących stosunków — wskazanie drogi wiodącej do społeczeństwa przyszłości« (Ibid.).

Kształtuje się również w ramach socjalistycznego humanizmu pojęcie artysty świata pracy. W życiu jego nie to jest ważne tylko, że zrewolucjonizował on swe credo polityczne i społeczne, że wrogo odnosi się do panującego ustroju, że na wiecach politycznych rzuca hasła walki, że podpisuje protesty, odezwy, listy otwarte, — ale to przede wszystkim ważne i o wiele trudniejsze, by zrewolucjonizował »swą świadomość artystyczną i styl własnego dzieła sztuki«, by oderwał się od kultury i sztuki klasy eksploatującej, by znalazł »nową formę, nowy styl dla nowej rewolucyjnej treści«, by »rytmem, barwą, bryłą, dźwiękiem czy kompozycją artystyczną wyrazić to samo, co się mówi na wiecach i rezolucjach — oto najtrudniejsze a zarazem najwciążniejsze zadanie wojującego o przyszłość artysty« (Henryk Dembiński, Na zakrętach historii, Sygnały, nr 26). Powstawanie nowego stylu, będącego odbiciem wielkich i zasadniczych przemian dziejowych, znajduje analogię w procesie uspołecznienia człowieka, końcowego etapu likwidacji kapitalizmu i uspołecznienia środków produkcji. Podobnie narodziny



nowego stylu są fazą końcową w rozwoju rewolucji artystycznej: »Najpierw się odbywa rewolucjonizowanie treści zawartej jeszcze w starych formach, a dopiero potem zrewolucjonizowana treść nowej sztuki rozsądza stare formy i odnajduje własny styl« (Ibid.).

Nowy prąd literatury, którego dialektykę rozwoju przedstawił także Ignacy Fik (Dialektyka prądu literackiego, Sygnały, nr 33), znajduje się jeszcze w pierwszej fazie: przeciwstawiania się poezji dotychczasowej. Jak znamienne wypada w tym świetle n. p. ocena wierszy zamieszczonych w »Skamandrze« (T. X, z. 67): ... »cała ta liryka, — pisze B.(olesław) D.(udziński), — jest jak najbardziej osobista, często chłodna i raczej spekulatywna, a przez to zadziwiająco od tła rzeczywistości — oderwana. Są to głosy — nieraz piękne i harmonijne, ale dochodzące zdaleka, jakby z jakiejś wieży wyniosłego odosobnienia« (Robotnik, 1936, nr 65).

To przeciwstawianie się przybiera też inną postać. Albowiem mimo uświadomienia sobie potrzeby uniezależnienia sztuki od kryteriów pozaartystycznych, mimo że w przyszłym państwie zwycięskiego humanizmu socjalistycznego sztuce wyznacza się miejsce poważne, ha, kierownicze, mimo to wszystko socjalizm dzisiejszy w Polsce patrzy na sztukę jeszcze okiem społecznego utylitaryzmu. Oświadczenia publiczne artystów takich n. p. jak Władysław Strzemiński: »nie wyrażanie przeżyć jednostki, lecz utylitarne organizowanie przez sztukę funkcji życiowych społeczeństwa« — to zadanie sztuki zgodnej z duchem nadchodzącej epoki (Aspekty rzeczywistości, Forma, Łódź, 1936, nr 5); — albo deklaracja Mariana Czuchnowskiego w słowach: »Całą moją energię i siły poświęcić pragnę pracy dla ludu polskiego, dla naszej ojczyzny Polski i dla dalszej rozbudowy szeregów organizacyjnych Stronnictwa Ludowego i jego potęg« (Robotnik, z 18 stycznia 1937), — takie przykładowo wybrane akty publicznego wyznania wiary artystów dowodzą ich zmysłu społecznego i wyrobienia organizacyjno-politycznego, ale równocześnie świadczą o ciągłym jeszcze niebezpieczeństwie służby społecznej sztuki w sensie bezpośredniego uzależnienia jej od tendencji poza sztuką leżących.

Inną formą przeciwstawiania się artysty rzeczywistości zwalczanej jest protest przeciw gwałtom, które wobec kultury demokratycznej stosują rządy państw o ustroju totalnym. Protestem n. p. przeciw »fali reakcji i barbarzyństwa« brzmi deklaracja Nowej Kwadrygi pod redakcją St. R. Dobrowolskiego, która odzegnując się od swej dawnej postaci organu wyłączone grupy literackiej, nie obcej zresztą myśli społecznej, (»Kwadryga«), pragnie obecnie stać się »pismem otwartym dla wszystkich, którym los kultury opartej o demokrację jest jak własny« (l. c. 1937, nr 1). Obserwując powszechną radykalizację mas robotniczych, chłopskich i drobnomieszczańskich, pismo to wyczuwa także potrzebę podniesienia hasła sztuki uspołecznionej. »Sztuka uspołeczniona? Sztuka walcząca o sprawiedliwe formy życia zbiorowego. Któż ma walczyć o to? Lud. Więc sztuka nie dla garści wybranych, a dla mas ludowych... To nie znaczy jakaś popularna sztuka ludowa. Biblia pauperum. Nie. To tylko wzbudzanie i tak rosnącego już zainteresowania mas ludowych sztuką i jej sprawami po to, aby uczynić z tego ludu najpewniejszego gwaranta obrony kultury. Więc żadnych ograniczeń i zwężeń dla

sztuki, prócz tego jednego warunku, by była wiernym odbiciem rzeczywistości. By nie było w niej fałszów cechujących sztukę na usługach geszefciarzy — takich czy innych» (Ibid.). W wypowiedzi tej spotykamy jeszcze jedną formę sprzeciwu artysty, a mianowicie, by sztuka nie była udziałem elity, ale by upowszechniona została w masach, szczególnie robotniczych i chłopskich.

Postulat upowszechnienia sztuki wiąże się z zagadnieniem literatury chłopskiej, szczególnie z zagadnieniem pisarza chłopskiego. Któż są ci pisarze? Jakie cechy tego typu artysty? Pisze o nich Stanisław Młodziejewicz: »To są ci pisarze, którzy zorientowali się, że formowanie polskiego życia może się odbyć tylko według metody chłopskiej. My wszyscy zdajemy sobie sprawę, że prawdziwa Polska dopiero jest do zbudowania. Jeżeli swoim słowem zdołamy wyjaśnić drogi maszerującym gromadom, jeżeli my tym słowem będziemy porywać do wspólnych celów, jeżeli będziemy zachętą i skrzydłami, to będziemy dawali rzetelny chleb, będziemy budowali Polskę... Styl chłopski będzie organicznie zespolony z wizją tej Nowej Polski, jaką ukształtował przed naszymi oczami niezależny ruch chłopski. Co więcej — obowiązkiem pisarzy, związanych z tym ruchem, będzie uzmysławiać tę wizję, zapowiadać ją w pięknie obrazów, porywać dla niej wyobraźnię i serca ludzkie« (Wici, 1937, nr 13). Chłopski zatem ruch polityczny i społeczny oraz dążności kulturalne, wyrażające się w chęci stworzenia własnej literatury, odrębnego typu pisarza i w żądaniu upostępnienia dóbr kultury masom chłopskim, — te ruchy i te dążności zespalają się ściśle z sobą, z tym zastrzeżeniem, uczynionym na podstawie obserwacji, że czynnikiem kierowniczym jest jednak jeszcze polityka. »Walcząca literatura chłopska«, »która reprezentuje ideologię robotniczo-chłopską, ściśle: ideologię klasową«, jak brzmi oficjalna definicja tego zjawiska społecznego, odcina się od literatury, która opracowuje tylko tematy z życia chłopskiego, a która podejrzana jest o to, że tworzy się w interesie klasowym mieszczaństwa. Literatura ta, której organ stanowi, powstała po zawieszeniu pisma: »Wieś — jej pieśń«, »Nowa Wieś«, jest »literaturą bojowego realizmu«. Nie pragnie ona wszakże być tylko echem rzeczywistości i wydarzeń. »Przeciwnie: zrośnięta jest życiem z tak ściśle, jak żadna inna literatura. Wydarzenia życiowe stają się dla niej załącznikami artystycznych utworów«. Literatura chłopska ma ambicje wyższe: »tworzenie nowych ważnych wydarzeń; nie tylko chce życie podkreślać, ale je także formować zgodnie ze swoim artystycznym i politycznym programem. Zadanie swoje wykonuje z konsekwencją, organizując wszystkimi możliwymi środkami świadomość swoich odbiorców, chłopów i robotników« (Antoni Olcha, *Walcząca literatura chłopska*, *Sygnaly*, nr 19).

Zagadnienie literackiej twórczości ludowej, zjawiska o podłożu polityczno-społecznym, doczekało się nawet systematyki, zapewne nie wyczerpującej, ale dziś już koniecznej. Dokonał jej Karol Ludwik Koniński. Jej podstawowy krąg stanowi zagadnienie: kto jest właściwie »pisarzem ludowym«? Nie wystarcza kryterium pochodzenia ludowego, ani poziomu stylu i języka, które właśnie mają być przedmiotem badania. Pewną jeno wartość posiada kryterium wykształcenia i »typu życia« (np. Orkan, inteligent, żyje i gospodaruje na wsi). Kryteria te mają wartość fakultatywną. Może zatem zbliżymy się



do pojęcia pisarza ludowego, gdy odpowiemy na pytania: »Co masa ludowa ma przez swoich piszących narodowi, a właściwie wykształconej jego warstwie, do powiedzenia? Do jakiego poziomu wypowiedzania się uzdolniony jest nasz polski człowiek z ludu, który, samoukiem będąc, kontaktu ścisłego z życiem ludowym nie utraciłszy, wziął się do pisania?« (Zagadnienie pisarstwa ludowego, *Kultura i Wychowanie*, 1936, z. 2, str. 90). Budując pojęcie pisarza ludowego, Koniński jako jedną z cech ważnych podaje bezinteresowność przedsięwzięcia artystycznego; pisarz ludowy nie jest zawodowcem, decyduje się na utwór ze szczerzej wewnętrznej potrzeby. Dawniejszy typ pisarza chłopskiego nie miał nawet w zakresie form artystycznych większych ambicji; szedł utartymi kolejami literatury inteligenckiej, naśladowując ją nieudolnie. Pisarz młodszy protestuje żywo przeciw utożsamianiu z określeniem »chłopskie« czegóż niezdarnego. Cytowany u Konińskiego Wojciech Skuza (o. c. str. 95) wyraźnie o tym mówi:... »właśnie dlatego, że jesteśmy ludkiem, nasze pisanie winno być mocne jak grom, cudne jak maj i treściwe jak zboże kłosiaste«. A Czuchnowski idzie nawet dalej; pragnie oderwać pisarza ludowego od »kultury mieszczańskiej«, żąda od niego nowego rymowania, nowej strofiki, twierdząc, że »nowa treść psychiczna wymaga nowych instrumentów do jej ujawnienia« (cyt. u Konińskiego, o. c. str. 95 n.).

Kto konsumuje literaturę ludową? — oto zagadnienie niemniej ważne w problematyce pisarstwa ludowego. Dotychczasowe prawa smaku publiczności literackiej tak jakoś zrządziły, że literatura ludowa popularność większą zdobyła w sferach inteligenckich aniżeli wśród ludu. Gdy inteligent zaczytuje się w opowiadaniach Jakóba Wojciechowskiego, wieśniak dalej zachwyca się... Trylogią Sienkiewicza. Popularność literatury ludowej jedynie wśród inteligencji nie jest zjawiskiem korzystnym. Inteligencja ma własną literaturę, a na ludową niech nie patrzy jak na sensacyjną egzotykę. »Literatura ludowa jest dla ludu« (o. c. str. 103 n.).

Dla kultury narodowej jest ona zjawiskiem nader pożądanym. Wprowadza bowiem pisarza-chłopa »w nowe życie, które mimo nieuniknionych niebezpieczeństw (jak np. zmanierowania i t. p.) stanowczo zasługuje na tytuł wyższego i szerszego, bo wciąga wiele jednostek ludowych w cyrkulację narodowej kultury« (o. c. str. 104). Aby jednak ten żywioł pisarski u chłopów spełniał pożyteczną funkcję samowychowania się ludu do kultury, należy ująć go w odpowiednie łożysko, zaopiekować się nim. Dlatego ukazywanie mu jako wzoru pisarza inteligenta najwyższej klasy artystycznej i żądanie podciągnięcia się pod ten wzór nie jest ze względów wychowawczych wskazane: zbyt wielki to dla chłop-pisarza samouka ideał. Również, zdaniem Konińskiego, nie jest wskazane narzucenie pisarzowi ludowemu »proletariackiego awangardyzmu« jako wykwitu inteligenckiego wyrafinowania. Bo »jeśli nawet chłop bywa usposobiony rewolucyjnie, to jego rewolucjonizm jest raczej przygodny i polityczny, nie kulturalny« (o. c. str. 105). Jeśli zatem pisarstwo ludowe ma być jednym z organów samokształcenia się ludu, jeśli ma sobie wyrabiać czytelnictwo, nie w kręgach inteligencji, ale w sferach wiejskich i robotniczych, pisarz ludowy powinien stworzyć specjalny rodzaj literacki, małą epikę, rodzaj, który stawia mu wymagania: pozbycie się ekliwych szablonów sentymentalnych, »łatwizny i beztreściwości taniego rymu«, grażyć się głębiej w pamięć

rzeczywistości, dowcipniej obserwować, no i wreszcie dochodzić do tej wyższej nad sztuką łzawą sztuki, jaką jest sztuka wesoła» (o. c. str. 107).

Wreszcie problemat wagi pierwszorzędnej: »Czego się z literatury ludowej możemy nauczyć?« Wiele, i to rzeczy tak dla samej kultury, jak dla problematyki społecznej doniosłych. Możemy poznać, że ta chęć pisania wśród ludu jest oznaką wzbierającej energii, ambicji i zdolności rozważania kwestyj, które dawniej tylko przodująca warstwa podejmowała: Dlaczego jest tak źle? Czy lepiej być nie może? Co robić, aby było lepiej? Ale nie tylko smutne, zatroskane oblicze chłopca wзира z kart literatury ludowej; jest jeszcze oblicze drugie, może bardziej istotne: »oblicze rasy rzeźkiej, wytrwałej, o głowach otwartych, lojalnej, po żołniersku gotowej iść za dowódcą, coby znalazł właściwe słowo; z polską rasą ludową można iść ku możliwościom śmiałym i wysokim. O tym nas uczą nasi pisarze ludowi« (o. c. str. 144).

W roku 1937 grono najwybitniejszych pisarzy polskich, stanowiących jury dorocznej nagrody Wiadomości Literackich, za najwybitniejszą książkę z r. 1936 uznało drugą serię Pamiętników Chłopów, wydaną przez Instytut Gospodarstwa Społecznego. Stało się to na wniosek Marii Dąbrowskiej, która w ten sposób uzasadniła zgłoszenie Pamiętników do nagrody: »Przed wszystkim jest to pierwszy głos chłopca na wielką skalę«. »Pamiętniki cechuje niepospolita wartość artystyczna, mimo, że nie są one zamierzone jako dzieło sztuki. Epicka umiejętność w malowaniu środowiska, refleksje filozoficzne sięgające ostatecznych zagadnień bytu, zdolność obserwacyjna — oto walory Pamiętników«. »Pamiętniki są murowaną pozycją w znaczeniu europejskim«. »Przyznanie nagrody Pamiętnikom stanie się manifestacją kontaktu między kulturą intelektualną a kulturą wsi. Nagroda będzie miała wielki rezonans artystyczny, literacki, społeczny« (Wiadomości Literackie, 1937, nr 8). Zbudziła ona wprawdzie oddźwięk, nie jednakowy przecież. Sfery demokratyczne powitały ją jako wyraz należnego hołdu światu inteligencji złożonego »twórczemu geniuszowi chłopów« (N. Barlicki, Dzieńnik Popularny, 1937, nr 50); uczestnik jury, znakomity pisarz, Jarosław Iwaszkiewicz, choć wysuwał kandydaturę inną, przekonany argumentami Dąbrowskiej, oddał głos za Pamiętnikami, w których, — jak twierdził, — »po raz pierwszy odezwał się lud polski«, zapomniany przez historię i pisarzy (ibid). Naogół wszakże sfery literackie wyraziły swe niezadowolenie z powodu zakwalifikowania Pamiętników do dzieł sztuki. Nie mogą one, — twierdzili literaci, — do sztuki należeć, z powodu braku świadomego zamierzenia artystycznego, zamierzenia, wyrażającego się w konstrukcji. Takie nagrodzenie dokumentu kulturalnego, obyczajowego i społecznego, stojącego jednak poza sztuką, może mieć zarówno dla pisarzy młodszych, jak i dla czytelników następstwa pod względem wychowawczym fatalne: »pogłębia tylko istniejący u nas chaos pojęć, zamazuje do reszty granice między reportażem i powieścią, szerzy zły smak i ignorancję wśród czytelników« (bezim., Kurier Poranny, 1937, nr 38).

Maria Dąbrowska, dostrzegająca w Pamiętnikach zapowiedź wielkiej chłopskiej epiki artystycznej, postanowiła wykazać, że ten dokument kulturalny i obyczajowy, chociaż nie zamierzony jako dzieło literackie, napisany przez



ludzi literacko nie ukształconych, ma szanse wejścia do literatury jako dzieło sztuki. Już to samo, że Pamiętniki są wspomnianiem, kwalifikuje je do pewnego stopnia na dzieło artystyczne. Wspominając bowiem, każdy człowiek staje się potrosze artystą. Argument ten z psychologii twórcy i tworzenia nie jest jeszcze wystarczający. Ważny jest argument historyczno-literacki. Uprowadzenie i nieufność, z jaką spotkały się Pamiętniki w sferze pisarskiej, wynika, zdaniem Dąbrowskiej, z nierzejstrowania w oficjalnej historii literatury i sztuki twórczości ludowej. To znów lekceważenie ma źródło »w klasowym podejściu do tych zagadnień«. A przecież »sztuka, to może właśnie jedyna obok religii dziedzina kultury, która nie jest i nie była nigdy dziełem tylko warstw oświeconych. Przeciwnie, powstaje ona na wszystkich szczeblach życia umysłowego, na niższych nawet obficie niż na wyższych« (Dokument i literatura, *Wiadomości Literackie*, 1937, nr 38). W analizie samego tekstu Dąbrowska stwierdza, że poddany on był niezwykle starannej selekcji, tak, że z powodzi nadesłanych pamiętników owe dziesięć, wydrukowane w serii, stanowią wartość i dokumentu życia społeczno-kulturalnego i utworu literackiego. Nie ma tu bowiem złego smaku, barbarzyństwa czy grubiaństwa; »przeciwnie, są schludne i budujące w najlepszym, bo nie opartym na żadnym kłamstwie, znaczeniu tego słowa«. Prawda, odbiegają od konwencjonalnych rodzajów literackich, przekazanych przez akademickie poetyki. Wielka poezja tych życiorysów zawarta jest w fabule. »Wzbogacają one naszą ubogą i przeważnie naśladowczą literaturę przygód«. Książkę tę pisali ludzie, którzy wiele cierpieli, »a cierpienie było po wszystkie czasy rodzicielem poezji«. »Najogólniejszą legitymacją swoistego skromnego piękna tych prac będzie, jeśli powiem, że wypełnia je miłość życia przecierpianego. A taka miłość ma w sobie zawsze znamiona poezji albo religii« (o. c.). U zarania naszej twórczości narodowej nie posiadamy epiki ludowej. Pamiętniki Chłopów wypełniają ten brak organiczny naszej kultury literackiej.

Będąc nie tylko dokumentem, ale i dziełem sztuki, Pamiętniki weszły do literatury polskiej na chwałę naszego pisarstwa ludowego, jak niegdyś do literatury artystycznej zaliczono Pamiętniki Paska, dające obraz staropolskiej kultury szlacheckiej. W Pamiętnikach zarysowała się odrębna fizjognomia pisarska chłopca, rozumiejącego dobrze rzeczywistość, zatroskanego o przyszłość, pełnego sił i energii, chłopca świadomego swej odpowiedzialności, społecznego. Nie można zostawić bez przemyślanej, zorganizowanej, a uczciwej i bezinteresownej, opieki tego żywiołu twórczości, który zmanifestował się udziałem chłopów w literaturze. Należy ten dorobek literacki przyjąć, jako deklarację dobrej a silnej woli w budowaniu kultury, w której uczestniczą masy, bo stała się ona bliska ich życiu, ich potrzebą twórczości. Wrazem zrozumienia doniosłości tego zjawiska przez nasz rząd jest dekret Prezydenta Rzeczypospolitej z 30 września 1936 r. o utworzeniu Państwowego Instytutu Kultury Wsi. Cele i zadania jego określa, uchwalony przez Radę Ministrów, statut: »Przedmiotem badań Instytutu są warunki życia, potrzeby i dążenia wieśniaka i zbiorowości wiejskich. Instytut bada zarówno materialne jak społeczne i duchowe przejawy życia wiejskiego w ich wzajemnym związku. W szczególności do zakresu działania Instytutu należy badanie: 1) wpływu ekonomicznych warunków życia wsi na jej kulturę;

2) zbiorowego życia wsi; 3) potrzeb społeczno-kulturalnych wsi; 4) akcji społecznej na wsi» (*Monitor Polski*, nr 284).

Dojrzenia więc do realizacji sprawa polityki oświatowo-kulturalnej w Polsce.

Przyjmując jako podstawową cechę naszej epoki dążenie do uporządkowania całokształtu życia na zasadzie hierarchii wartości, do tego, aby każdy człowiek posiadał przemyślany pogląd na świat, by znalazł w nim swoje miejsce, cel i drogi działania, by, tworząc, rozwijał swą osobowość, — odpowiednio do tych założeń musimy spojrzeć na kulturę. Wyczuwa żądania i tendencje naszego czasu Suchodolski, gdy ujmuje kulturę jako »styl życia wielkich mas, wyraz ich charakteru i działalności, owoc ich siły twórczej« (*Polityka kulturalno - oświatowa w Polsce współczesnej*, Warszawa, 1937), gdy żąda kultury jednostylowej, powstałej sama z siebie, jako wynik uaktywnionych sił mas dotąd biernych. Zbudowana na pierwiastkach wspólnych wszystkim członkom narodu bez różnicy stanu, majątku, zawodu, wykształcenia, może taka kultura stać się terenem prawdziwego twórczego uczestnictwa. Z tych założeń płyną wskazania dla polityki kulturalnej i oświaty. Nie może przeto polityka kulturalna być wspieraniem twórczości ani popularyzowaniem jej wyników, ale kształtowaniem określonego typu życia i człowieka. Oświata zaś ma jedynie rozbudzać potrzeby duchowe w człowieku, rozwijać i kształcić osobowość ludzką, nie uczyć, słowem, lecz wychowywać.

Jak jednak doprowadzić do tego, by masy zaczęły odczuwać potrzebę konsumpcji dóbr kulturalnych? Jak wyrobić w nich aktywną postawę wobec wartości kultury? Stąd ważność zagadnienia organizacji konsumpcji (A. Niesiołowski, *Problemat konsumpcji kultury i polityka kulturalna*, *Kultura i Wychowanie*, 1935, z. 1). Narzucanie form organizacji z góry, represja w polityce kulturalnej (wyjątkowa tylko w przypadku tępienia produkcji obliczonej na zysk i świadome wygrywanie instynktów najniższych) nie doprowadzą do pożądanego celu. Podniesienie poziomu kulturalnego mas konsumentów przez rozbudzenie w nich potrzeby wartości kulturalnych może się dokonać na drodze organizowania imprez artystycznych (n. p. wieczorków), pracy w uniwersytetach ludowych, w szkołach, gdzie zaufany i uznany przez młodzież pośrednik stanie się łącznikiem między sztuką a jej młodocianymi odbiorcami, w bibliotekach wreszcie, które, dla ściślejszego związania czytelnika z dziełem, tworzą kółka czytelników i abonentów, gdzie może następować wymiana zdań o książce, pisarzu, gdzie kształtować się będzie najważniejszy czynnik życia literackiego, opinia o sztuce.

Jak widać, w zagadnieniu polityki kulturalnej sprawa literatury nie jest bez pewnego znaczenia. Uwydatnia się ono np. na odcinku oświatowo-kulturalnego ruchu robotniczego. Obojętność literatury dla spraw robotniczych należy do przeszłości. Literatura »żyje wraz z klasą pracującą. Reaguje żywo i odważnie na wszystkie objawy tego życia«. W ruchu oświatowym literaturze należy się pierwsze miejsce. »To nie jest tylko chęć organizacji robotniczych wyzyskania talentów, wprzęgnięcia ich do ciężkiej pracy. Literatura zyska możliwość oddziaływania, wpływania na klasę robotniczą, prostowania poglądów i dróg, zbliży iskrę do prochów, które mają wybuchnąć« (A d a m



Próchnik, Współpraca literatury z oświatowym ruchem robotniczym, Robotnik, 1939, nr 149).

Jako budzenie potrzeb piękna pojęte jest wychowanie estetyczne młodzieży, ważny dział nowoczesnej pedagogiki humanistycznej, opartej nie tylko na biologii i psychologii, ale też na socjologii i filozofii kultury. Gdy ideałem wychowawczym jest człowiek pełny i twórczy, a nie wyrafinowany i bierny konsument kultury, wychowanie estetyczne w dużej mierze przyczynia się do realizacji tego ideału. Pełnia bowiem życia i jego harmonia, ład, struktura może się wyrazić jedynie w sztuce oraz w głębokiej wrażliwości na piękno (Por. Józef Mirski, Wychowanie a sztuka, Oświata i Wychowanie, 1937, nr 7 oraz Stefan Szuman, Wstęp zasadniczy do zagadnień wychowania estetycznego, Marcholt, kwiecień-czerwiec, 1937<sup>1)</sup>). Ciekawym eksperymentem ze stanowiska postulatu wychowania estetyczno-literackiego są urządzane od r. 1936 pod protektoratem PAL wśród młodzieży gimnazjalnej (początkowo tylko w kuratorium szkolnym okręgu brzeskiego) konkursy polonistyczne na najlepsze, odznaczające się pod względem myślowym jak i formalno-literackim prace (Por. Gazeta Polska, 1939, nr 322).

Zagadnienie podstaw teoretycznych i praktyki polityki kulturalnej, tak żywo dyskutowane, zawiera jeszcze jeden poważny aspekt. Obserwacja dookolnych faktów wykazuje, że polityka kulturalna, tak pożądana gdy idzie o organizację konsumpcji dóbr kultury wśród mas, narzuca pewne, gotowe już, ramy twórczości literackiej, zależnie od swych celów, które znowu są wynikiem ideologii ustrojowej państwa. Zagadnienie zatem wzajemnych stosunków sztuki i państwa staje się coraz bardziej aktualne, tym bardziej, że przykłady życia sztuki w państwach, które swój ustrój polityczny i społeczny budują na nowych podstawach, dostarczają, jaskrawego czasem, materiału do rozważań. W dyskusji na ten temat podkreśla się przedewszystkim, że cele sztuki i państwa są rozbieżne. Stwierdzają to zwłaszcza katolickie poglądy na sztukę, ujmujące ją jako zjawisko z kategorii zjawisk spekulatywnych, jako grupę czynności, której celem jest tylko wykonywany przedmiot. Tymczasem polityka i moralność w czynnościach swych mają cel inny niż samo wykonywane dzieło; należą więc do kategorii zjawisk praktycznych. Dążą ku dobru szczegółowemu, gdy dziedzina sztuki, — to odkrywanie w przypadkowej i indywidualnej rzeczywistości zastanej aspektów pozaprzypadkowych i pozaindywidualnych. Konflikt ten jest zatem naturalnym zjawiskiem, a scholastyka rozstrzyga go zgodnie ze swymi założeniami; wszystkie cele: polityki, moralności i sztuki zmierzają do celu ostatecznego, którym jest Bóg (Por. J. R. Doroszewska, Wolność sztuki, Pion, nr 191). Podobnie, niezależnie jednak od założeń scholastycznych, rozgranicza cele sztuki oraz polityki i moralności J. E. Skiwski. Sztuka żąda niezawisłości jako racji swego bytu; polityka i moralność chciałyby ją podporządkować swoim celom. Racjonalne wszakże, nieuprzedzone spojrzenie na kłójące się z sobą pojęcia wystarczy, aby przyznać słusność...

<sup>1)</sup> Szuman, wysuwając postulat wychowania do prawdy estetycznej, ogranicza się do określenia typów złych konsumentów sztuki: esteta, znawca, smakosz, darmozjad, sentymentalny romantyk.

obu stronom: sztuce nic narzucać nie wolno, polityka i moralność muszą ograniczać szkodliwe dla nich często wpływy sztuki. Konflikt ten, trudny do zażegnania, nie jest przecie w sytuacji bez wyjścia. Gdy polityka i moralność zrozumieją, że osiągnięcia sztuki jakiegokolwiek kierunku są zawsze bogactwem, które służy do wzmocnienia naszego samopoczucia, — wtedy walka ta ustanie (Zagadnienie wolności literatury, *Pion*, 1937, nr 173). Nie brak też poglądów, które głoszą, że sztuka, podobnie jak religia, jest zjawiskiem ponadspołecznym. Religia daje odpowiedź na zagadki tajemnicy, sztuka pozwala nam odczuć ową tajemnicę w sposób najgłębszy i najwyższy. Odczucia te nie dadzą się wyrazić w kategoriach intelektualnych, literatura więc w wizji daje nam poznać przepaścistą głębię problematyki bytu. W takim ujęciu sztuki ingerencja społeczna czy państwowa w jej dziedzinę wydaje się absurdem. Nie znaczy to atoli, że sztuka z obowiązku musi pozostawać w opozycji wobec państwa. »Może być też umocnieniem, poetyckim usankcjonowaniem i uskrzydleniem ideologii państwowej czy społecznej. Tylko zarówno w pierwszym jak w drugim razie decyzja twórców, ich akt twórczy musi być powzięty w zupełnej niezależności od jakiegokolwiek nacisku« (Leon Piwiński, Społeczna rola literatury, *Pion*, 1936, nr 136). Ideologie bowiem mogą być materiałem tworzenia artystycznego, lecz »jedynie jako zdobywanie nowych doświadczeń ludzkich« (o. c.) przeżywanych przez człowieka.

Niemniej ważnym i poruszonym często zagadnieniem jest stanowisko państwa wobec literatury jako sztuki. Państwo nie może być obojętne dla literatury, podobnie jak i dla religii, jak wobec wszelakich zjawisk, które są wyrazem sił konstruktywnych. »Każdemu rządowi zależy na prawdziwym rozwoju sztuki i literatury« (o. c.), bo w przypadku zjawisk artystycznych o zasięgu europejskim czy światowym sława spada i na państwo, którego artysta jest obywatelem. Otaczając opieką sztukę, państwo nie może jednak zapominać, że prawdziwe korzyści z rozciągniętego nad sztuką mecenatu osiągnie wtedy, gdy opieka ta będzie... bezinteresowna. Winny o tym również pamiętać organizacje, partie, prądy i dążenia społeczne, które chętnie określają swój pozytywny stosunek do sztuki, rozumianej przez nie jednak zbyt utylitarnie i koniunkturalnie. Bezinteresowność ta musi także obowiązywać artystę; jako obywatel swego państwa może dążyć do celów pozaartystycznych, ale jako artysta cele te może realizować jedynie pośrednio. »W samym tworzeniu musi być wierny wyłącznie swej wizji artystycznej — czyli w pewnym znaczeniu tworzyć sztukę dla sztuki« (o. c.). Stosunek państwa do artysty ułoży się może w trzech zasadniczych płaszczyznach: 1) Państwo, reprezentujące autorytet zewnętrzny, zezwala na ukształtowanie się w jego obrębie formacji autonomicznej, którą jest sztuka. W takich warunkach sztuka rozkwita. 2) Państwo wprawdzie nie wysuwa żadnych postulatów wobec sztuki i artysty, ale też nie interesuje się nimi. Wtedy sztuka oscyluje pomiędzy pochlebstwem wobec panującego reżimu, który pragnie dla siebie pozyskać, a wiernością wobec własnego prądu artystycznego. 3) Państwo nagina sztukę i artystę do własnych programów; mówi się wtedy o całkowitej niewoli sztuki i artysty. Zależnie zatem od charakteru idei realizowanej przez państwo, normuje się stosunek jego do sztuki. Jeżeli więc tą ideą państwa będzie idea, która posłannictwo narodów widzi w jego kulturalnej i duchowej



ekspansji, która zatem »uważa sztukę za jedną z najgłówniejszych form życia społecznego«, wtedy niepodległość i rozwój sztuki jest zagwarantowany (M. Niżyński, *Ustrój a twórcza swoboda*, *Mysł Polska*, 1937, nr 22). Z tych ogólnych rozważań wynika zagadnienie związane z chwilą obecną: jakie idee i ustroje otaczają współczesnego artystę? Widzi on przed sobą ustrój autorytatywny, totalny, który z zasadniczych względów nie może uznać odrębnej indywidualności artysty. Organizatorzy tych państw pojmują sztukę jako element wychowania społecznego i dlatego ograniczają jej wpływy<sup>1)</sup>. Żądanie bezpośredniego pożytku społecznego od artysty i jego sztuki jest zaprzeczeniem twórczości. Nie dziw więc, że artysta musi walczyć z takim ustrojem, w którym sztuka jego musi dopiero usprawiedliwiać swoje istnienie zasługami społecznymi czy państwowymi<sup>2)</sup>. Jest też ustrój demokratyczny, »dzieło poety«, ustrój wymarzony i wywalczony pieśnią poety, zdawałoby się, gwarantujący idealne warunki dla twórczości artystycznej. Ale i tu powstają kolidujące. Dobro bowiem ogólne nie zawsze odpowiada temu, co artysta za dobro uważa. Współczesne państwo demokratyczne, które mogłoby sobie pozwolić na udzielenie swobody artyście w sprawach jego sztuki, za cel obrało sobie dziś nie ekspansję kulturalną, ale polityczną. Wobec takich stwierdzeń na pytanie, jaki ustrój odpowiadałby artyście zupełnie, brzmi odpowiedź jedna możliwa: żaden. »Dlatego żaden, że każdy ustrój zawierający pozaestetyczną ideę, będzie artystę traktował jako element, a to wszak jest sprzeczne z egocentrycznym stanowiskiem twórcy« (M. Niżyński, o. c.). Artysta zatem winien zamknąć się w świecie swej sztuki. Bo »nie jest celem sztuki lansowanie doktryn i programów politycznych. Sztuka jest kultem piękną, a wszelkie inne zabarwienia są sprawdzianem braku etyki artystycznej«. Musi się więc artysta oglądać za jakimś mecenasem sztuki, wobec którego zachowałby stanowisko niezależne. Oto do czego doprowadza kryzys państw demokratycznych: skazując sztukę na prywatną dobroczynność, »przesądza jej powołanie, jako niezależnego czynnika konstruktywnego i wyrazu narodowej kultury« (M. Niżyński, o. c.).

Są jednak głosy, które krytycznie oceniają wystarczalność twierdzenia o niezależności sztuki od czynników społecznych czy politycznych. Niektóre bowiem dzieła powstają dzięki inspiracji pewnej treści społecznej i z wewnętrznej artystycznej potrzeby pisarza, bez śladu jakichkolwiek nakazów z góry rządzącej. Jako przykład takiego współprzenikania się pierwiastka społecznego z natchnieniem artystycznym służyć może twórczość Barrés'a<sup>3)</sup>. Podobnie krytycznie bywa oceniany bezwzględny liberalizm w stosunku do dzieła sztuki. Czy nie jest on poprostu złudzeniem? Dzieło sztuki przecież »ma żywot niejako podwójny: jako źródło wzruszeń estetycznych i jako czynnik urabiający społeczeństwo praktycznie w pewnym określonym kierunku«

<sup>1)</sup> Por. J. E. Skiwski, *O sens wolności sztuki*, *Tygodnik Ilustrowany*, 1936, nr 4).

<sup>2)</sup> Por. Jan Kot, *Strażacy i pisarze*, *Sygnaly*, nr 35.

<sup>3)</sup> J. E. Skiwski, *Od literatury do społeczeństwa — możliwości i złudzenia*, *Pion*, 1936, nr 147).

(J. E. Skiwski, O sensowności sztuki, Tygodnik II., 1936, nr 4). Gdy idzie o jego niezależność indywidualną, postulat liberalizmu jest słuszny. Gdy zaś w grę wchodzi zasięg społeczny dzieła, pożądaną jest zasada regulowania jego obiegu. Tyle bowiem dzisiaj nadużyć popełnia się przeciw społeczności i kulturze pod płaszczykiem »sztuki«, że wprowadzenie nawet ustawy rozsądnie regulującej te sprawy, ustawy, dostosowanej do psychiki środowiska narodowego, jest wskazane.

Od bezwzględności liberalizmu wobec dzieła sztuki aż do cenzury, — wielką to rozpiętość dyskusji nad zagadnieniem polityki kulturalnej. Nie przesądzając dróg, którymi potoczy się jej realizacja, ani możliwości pojawienia się nowych jej »planów«<sup>1)</sup>, biorąc natomiast pod uwagę nasze konkretne potrzeby, które nam narzuca położenie polityczne Polski, — polityka kulturalna musi mieć na celu: 1) wzmoczenie twórczości w zakresie kultury, która łącznie ze siłą zbrojną stanie się gwarantką naszej niepodległości intelektualnej, artystycznej, gospodarczej i politycznej; 2) oraz wytworzenie wśród mas najszerszych, szczególnie chłopskich i robotniczych, pędu do twórczości kulturalnej, a więc do uczestnictwa w jej budowaniu. Cele tej polityki nie dadzą się w pełni zrealizować bez świadomości wspólnoty pokolenia budującego obecnie Polskę z pokoleniami, które o tę Polskę walczyły, o niej marzyły, które o człowieku przyszłym w Polsce kreśliły najpiękniejsze karty swych dzieł. Bez świadomości dziedzictwa kultury, dziedzictwa myśli i czynów ludzkich nie potrafimy odnaleźć dróg wiodących do pożądanego kształtu życia polskiego. Ważność bowiem dnia dzisiejszego mierzy się też wartością dokonań wczorajszych. Nie wiedząc, kiedy się skończy życie przeszłości, nie wiemy także, czy i chwila obecna nie jest jej uzupełnieniem. Nie wolno wyzbywać się dziedzictwa kultury na rzecz nowości, często wrogiej i nieprzystosowanej; można je tylko pomnażać.

Dlatego słusznie i sprawiedliwie się dzieje, że zaczyna się pamiętać o tej przeszłości kulturalnej, że się mniej lub więcej uroczyste święci rocznice zgonów, urodzin, wydarzeń historyczno-kulturalnych, że wydaje się na nowo dzieła pisarzy, które są solą kultury polskiej. I okazuje się zawsze, że w odkrytej przeszłości znajdujemy złoże idei, problemów czy rozwiązań tak bliskie naszej dzisiejszości, że aż dziw bierze, jak można było o nich zapomnieć. Prawo psychicznej aktualizacji przeszłości działa coraz silniej. Z żywej dawności czerpiemy siły i podniety.

W 400-lecie urodzin ks. Piotra Skargi, wielkiego obywatela i patriotę czasu Polski niepodległej, słyszymy głos jego wyraźniej, wskazania jego rozumiemy lepiej dziś, gdy znowu po długiej przerwie wracamy do historycznego życia. Dlatego popularyzacja niektórych przynajmniej ustępów z pism złotoustego kaznodziei, nie zawsze ongiś słuchanego przez rodaków, może się przyczynić do umoralnienia obyczaju różnych dziedzin naszego współczesnego życia, od rodzinnego poczynając a kończąc na najszerszych kręgach życia publicznego. Może dokona tego antologia pism Skargi ułożona przez A. E. Balickiego p. t. Skarga pośród nas (Kraków 1936). Może przestrogi dla

<sup>1)</sup> Pojawił się jeden w r. 1938, a więc w okresie, który nie jest tu przedmiotem omawiania.



Polski, wyraz niezmordowanej czujności obywatelskiej, znajdują oddźwięk dziś dopiero wśród nas, nauczonych doświadczeniem niewoli.

W latach 1936-1937 ukazały się na rynku księgarskim trzy dokumenty piśmiennicze, które dla typologii życia polskiego w przeszłości, a szczególnie dla narastającej obecności posiadają wagę niezwykłą. Dokumenty te -- to Aleksandra Świętochowskiego *Genealogia teraźniejszości* (Warszawa, 1936), Teodora Tomasza Jeża (Zygmunta F. Miłkowskiego) *Od kolebki przez życie wspomnienia* (Kraków 1936-7), Bolesława Limanowskiego *Pamiętniki* (Warszawa 1937). Świętochowski — Jeż — Limanowski! To nazwiska określające nie tylko osobowości pisarzy i działaczy, to nie tylko twórcy kierunków naszej myśli politycznej drugiej połowy w. XIX, ale to przede wszystkim symbole pewnych kształtów życia, symbole, obok których w poszukiwaniu swoistych form współczesności polskiej przejść w milczeniu obojętnym nie można. Przeszłość bowiem, którą odnajdujemy w kartach trzech tych książek, a przede wszystkim treść, którą reprezentują te trzy postaci w dorobku dziejowym, może stać się dla obecności naszej szukającej wskazaniem, a częstokroć i głosem zwołującym nas z bezdroży. Nie można twierdzić, że to, co oni głoszą, pozostaje w pryncypialnej i dialektycznej zgodzie z sobą. Te trzy symbole, — to trzy różne aspekty życia polskiego, różne, ale dla tego życia konieczne, niezbędne. Ono bowiem w procesie swego stawania się potrafi je zharmonizować w takich czy innych wariacjach. Nie byłoby rzeczą pożądaną, by zapanował u nas jeden obowiązujący typ życia; równałoby się to jałowości jego i powolnej śmierci. Nie jest też pragnieniem naszym autonomiczna różnorodność, gdyż taka dysjunktja byłaby jednoznaczna z anarchią indywidualistyczną. Dziś wobec spełnienia się najważniejszego warunku naszego bytu, odzyskania państwa, stoją przed nami trzy drogi, trzy wnioski wysnute z myśli i czynów trzech wychowawców narodu:

1) Pierwsza, — to pielęgnowanie sił i wzmaganie czujności narodowej. Patronem jej będzie dzisiaj Jeż.

2) Druga, — to realizacja sprawiedliwości społecznej, podnoszenie mas ludu pracującego do godności życia prawdziwie ludzkiego, by masy te w swych sprawach i sprawach narodu miały głos decydujący. Jej orędownikiem stanie się Limanowski.

3) Trzecia wreszcie, — to poszerzanie i pogłębianie twórczości ducha ludzkiego, niesienie masom oświaty, dźwiganie ich do wyżyn ideałów kultury, by się spełniło marzenie o człowieczeństwie zupełnym. Na straży jej wolności i niezależności stanie Świętochowski.

Trzy te kierunki nie zwalczają się już teraz między sobą, jak niegdyś czasu niewoli, nie kryją zasadzek dla czulej duszy cierpiącego i walczącego Polaka. Ich ujęcie jest dziś jedno: dobro najwyższe Rzeczypospolitej, dobro państwa niepodległego<sup>1)</sup>.

W związku z 20-tą rocznicą śmierci Henryka Sienkiewicza pojawiły się w r. 1936 popularne wydania jego dzieł, szczególnie Trylogii. Świadectwo to żywotności sztuki sienkiewiczowskiej, która upowszechnia się coraz

<sup>1)</sup> Por. Stefan Kawyn, *Trzy drogi do wielkości państwa*, Lwów Literacki, 1937, nr 2.

bardziej wśród mas, dorównując powszechności Mickiewicza w Polsce. Gdy jednak Mickiewicz narzucił się Polsce nie tylko jako autor »Dziadów« czy »Pana Tadeusza«, ale zwłaszcza swą całą osobowością pisarza i człowieka czynu, Sienkiewicz oddzielił się niejako od swego dzieła, które żyje opromienione legendą narodową życiem własnym. Jako takie zaważyło nad pokoleniami Polski w niewoli, jako takie spełnia swą służbę w Polsce niepodległej.

Prawem psychicznej aktualizacji objęta została również Eliza Orzeszkowa, której wybór dzieł począł ukazywać się w r. 1937 w wydawnictwie Gebethnera i Wolffa pod protektoratem Polskiej Akademii Literatury, a Listy, opracowane pod kierunkiem Józefa Ujejskiego przez Ludwika Brunona Świdzkiego, nakładem Towarzystwa im. Elizy Orzeszkowej oraz Instytutu Wydawniczego »Biblioteka Polska«.

Związana z całokształtem życia społeczeństwa, pisarka, działaczka i obywatelka, Orzeszkowa przemawia do dzisiejszego pokolenia przede wszystkim swym zmysłem syntetyzowania rzeczywistości polskiej. Spragnionym wizji, obejmującej całość życia, ludziom dzisiejszym Orzeszkowa jest wzorem doskonałym. Ponad to bliską jest nam przez podkreślanie, »że nie cud i nie wybuchy szarów bohaterskich są rytmem życia zdrowego i normalnego, ale uregulowany rytm energii i siły, znajdujący ujście w pracy powszedniej, zarabiający na kapitał wiary i optymizmu« (Paweł Hulka-Łaskowski, Eliza Orzeszkowa, Tygodnik Ill., 1937, nr 13). Jest ona równocześnie znakomitą artystką w sztuce o tendencji społecznej, jest bojowniczką o idee kultury polskiej, która ogarniając coraz szersze warstwy społeczeństwa przywróci Polsce dawną świetność (Jarosław Iwaszkiewicz, Orzeszkowa dzisiaj, Słowo wstępne do pism Orzeszkowej, Wiadomości Literackie, 1937, nr 12).

25-lecie zgonu Bolesława Prusa, przypadające na 19 maja 1937 r., przypomniło nam nie tylko wielką sztukę literacką tego pisarza doby niewoli, ale skłoniło do rozważenia elementów jego duchowego portretu. »Czytać, rozumieć, odczuwać Prusa, to znaczy być dobrze poinformowanym o człowieku, to znaczy znać swoje miejsce wśród społeczności ludzkiej« (H. D. Porwóćmy do Prusa, Kurier Poranny, 1937, nr 137). Jako humanista, Prus pozostanie zawsze wśród nas wiecznie żywy, przynoszący nam mądrość »z gleby codziennego doświadczenia«, »podobny do owych bogów na Olimpie, których najprzedziwniejszą cechą jest to, że czas ich się nie ima, że są wiecznie młodzi i że przechodzą z epoki w epokę, jak my z pokoju do pokoju« (Marian Piechal, Prus wiecznie młody, Pion, 1937, nr 23).

Postaci stworzone przez Prusa żyją na świadectwo prawdzie o uspołecznieniu się dzieł sztuki. Ku czci Wokulskiego i Rzeckiego wmurowano tablice pamiątkowe w tej kamienicy na Krakowskim Przedmieściu, gdzie fikcja pisarza kazała im zamieszkać. Ale bo te postaci »wyobrażają tę siłę życia, która dźwiga naród wzwyż, czyni go narodem historycznym i wprowadza w system wielkiej cywilizacji. Ktoby się dziwił, jak się to stało, że drzewo polskie, tak od losu politycznego maltretowane, nie uschło, temu owe tablice odpowiadają: byli Wokulscy i Rzeccy... Od ekspedientów sklepowych do szczytów sfery oświeconej (jak Wokulski) krążyła idea rozwoju, zasilana pamiętaniem



i marzeniami. Wokulski i Rzecki, to symbole poetyckie sił żywotnych Polski...» (Zygmunt Wasilewski, *Myśl Narodowa*, 1937, nr 14).

Czy Prus potrzebny jest człowiekowi współczesnemu w Polsce? Tylko postawa antykulturalna i antyhumanistyczna może zdobyć się na wątpliwość i nazwać akt hołdu współczesności cieniem pisarza... »nietaktownym obchodem«.

Z przeglądu zagadnień czas wyprowadzić wnioski i sformułować stwierdzenia ważne dla problemu uspołecznienia kultury literackiej w Polsce:

1) Uspołecznienie sztuki literackiej w Polsce uzależnione jest od uspołecznienia kultury.

2) Ulegając prądowi humanizacji, sztuka literacka zyskuje na uspołecznieniu; ma zasięg większy, gdyż daje wiedzę o człowieku, staje się bliższa ludziom.

3) Z procesem humanizacji sztuka uniezależnia się od abstrakcyjnych idei politycznych czy społecznych, zdobywa autonomię, przez co zyskuje na sile oddziaływania. Bo »doświadczenie wieków uczy, że literatura jest tembardziej międzynarodową, im bardziej jest narodową, tembardziej społeczną, im bardziej osobową w tym sensie, że jest wyrazem pełnej osobowości, tembardziej związaną z narodem i ze społeczeństwem, im bardziej jest swobodnym wyrazem indywidualności twórczej« (Zygmunt Lempiński, *Literatura, poezja, życie*, Marchoń, styczeń 1936, s. 233).

4) Ale życie polityczne i społeczne ulega również humanizacji; dlatego inaczej spogląda na literaturę; nie żąda — we własnym interesie — bezwzględnego posłuszeństwa, pragnie współpracy, zwłaszcza na polu polityki kulturalnej.

5) Literatura broni się w imię swobody twórczej przed narzucaniem jej z góry gotowego planu politycznego. Nie chce przecież odosobnienia, nie chce być przedmiotem przeżyć tylko jednostek wybranych. Pragnie być przeżywana wśród mas, dla których jest więzią społeczną, chce bogacić ich życie, budując ich człowieczeństwo.

6) Literatura podda się tylko takiej polityce kulturalnej, która w pełni uwzględni jej pragnienia i dążenia.

7) Związana z kierowniczymi ideami kultury, w swym dążeniu do humanizacji i uspołecznienia, literatura nie pozostaje obojętna na głos żywej przeszłości, na te zwłaszcza jej przejawy, które świadczą o pełnym człowieczeństwie. W kontakcie z dziedzictwem kultury leży jej siła w walce o prymat w życiu jednostki i zbiorowości.

*Stefan Kawyn*

## KRONIKA PLASTYCZNA 1936 i 1937

### I. ZAGADNIENIA WSPÓŁCZESNEJ PLASTYKI

Żywe tętno sztuki polskiej, tak pomyślnie rozwijającej się w ostatnich latach, nie zwolniło swego tempa w 1936 i 1937 roku. Dwa najważniejsze ośrodki życia artystycznego: Kraków i Warszawa, dzięki dobrze zorganizowanym i posiadającym długoletnią tradycję instytucjom artystycznym, okazywały dużą żywotność, gromadząc dzieła już to żyjących artystów, już to urządzając retrospektywne wystawy zmarłych mistrzów i dzieł na szczególne, z góry obrane tematy, lub wreszcie dając gościnę zagranicznej twórczości.

Tego rodzaju centralizacja, spowodowana wielu przyczynami, pośród których wcale nie poślednią rolę odgrywa zainteresowanie publiczności sztuką, sprawiła, iż żywotne niegdyś środowiska artystyczne, jak: Lwów, Poznań, Wilno, a nawet milionowa Łódź straciły dawną swą siłę atrakcyjną i w ogólnopolskim dorobku artystycznym zeszły na plan drugi, ku wielkiej szkodzi dla rozwoju sztuki narodowej.

Na dobro zaś kultury artystycznej w Polsce zapisać należy dużą żywotność, jaką zaczęły objawiać mniejsze miasta, wykazujące dotąd niewielkie zainteresowania dla plastyki. W rzędzie tych miast zasługują przede wszystkim na uwagę Toruń, Bydgoszcz i Katowice, następnie Tarnopol, Płock, Włocławek i Częstochowa, nie licząc sporadycznych wysiłków innych wojewódzkich lub nawet powiatowych miast i miasteczek.

Ambicje tych mniejszych ośrodków szły w kierunku rozwoju twórczości regionalnej i to nie tylko o charakterze sztuki czystej, ale bardziej jeszcze w kierunku artystycznego rzemiosła, odpowiadającego uzdolnieniom miejscowej ludności. Z szczególnym zaś naciskiem podkreślić należy troskę o rozwój regionalnej sztuki pomorskiej, której z doskonałym wynikiem patronują Toruń i Bydgoszcz. Oba te miasta, dzięki własnej inicjatywie, zdołały ugruntować byt swych własnych zbiorów artystycznych i równie energicznie dbają o wciągnięcie ludności w krąg zainteresowań artystycznych, jako też o stworzenie w miarę możliwości znośnych warunków pracy miejscowym plastynom.

Podczas gdy pomorska dzielnica proteguje przeważnie sztukę czystą z szczególnym uwzględnieniem tematów lokalnych, południowo-wschodnie kresy (Lwów — Tarnopol) kładą główny nacisk na rozwój artystycznego tkactwa, odpowiadającego zamięłowaniu ludności i regionalnej tradycji.

Przy pełnym uwzględnieniu indywidualnych uzdolnień wytwórczość ta jest naogół skoordynowana, pomimo dość znacznej jeszcze liczby warsztatów, nastawionych wyłącznie na produkcję nie wiele mającą wspólnego ze sztukami pięknymi. Lata 1936 i 1937 szczególnie bogate były w wartościowe dzieła, pochodzące z tych właśnie warsztatów, jak dowodzą sporadyczne wystawy w lwowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych, oraz pokazy urządzone przy sposobności wystaw w Krakowie i w Warszawie.

Pomyślnie też rozwija się w tym czasie wytwórczość artystyczna alabastrowni w Żurawnie, wykorzystującej miejscowe złoża cennego alabastru. Alabastrownia, należąca do XX. Czartoryskich, dzięki staraniom właścicieli i kierunkowi artystycznemu, jaki jej nadaje wybitnie utalentowana rzeźbiarka,



Jadwiga Horodyska, uczennica Madeyskiego, nie ograniczyła się do projektowania i wykonywania wewnątrz architektonicznych przeważnie dla monumentalnych budowli, a zwłaszcza kościołów (ambony, chóry, ołtarze), ale wypuściła z swej pracowni szereg rzeźb figuralnych, niemal wyłącznie kompozycji Jadw. Horodyskiej, oraz mniejszych lub większych przedmiotów dekoracyjnych do artystycznej galanterii włącznie.

Refleksem twórczości alabastrowni w Żurawnie są rzeźby figuralne i galanteria produkowana przez okoliczną ludność. Większy ci artyści, pośród których znajduje się niemała liczba byłych robotników alabastrowni w Żurawnie, zarzucają przedmiotami swego wyrobu, niepozbawionymi częstokroć dobrego smaku, rynki polskich miast i miasteczek, przy pomocy mocno wyzyskującego ich pracę pośrednictwa, podobnie zresztą, jak to się dzieje z wytwórniami hułculskich kilimów i ceramiki.

Prywatna inicjatywa ś. p. Kazimierza i Heleny Czartoryskich z Żurawna znalazła swój odpowiednik w staraniach zarządu miasta Płocka, które powołało do życia »wytwórnię pamiątek« płockich. Na czele tej instytucji stanęła wybitna ceramiczka W. Szrajberówna.

Szkoła płocka wyszła z założeń regionalnych i w ciągu dwóch lat swego istnienia oddała wielkie usługi powoli zamierającej mazowieckiej sztuce ludowej, która najwyższy swój wyraz osiągnęła w rzeźbie, jako wytwórczyni ludowych świątków, tak często spotykanych w mazowieckich kościołach wiejskich, na cmentarzach i przydrożnych kaplicach.

Wystawa »świątkarstwa« płockiego urządzona w Plocku, a następnie w sporadycznie przesyłanych do Warszawy okazach, przekonała o racji istnienia tej wytwórni, mającej nie mały wpływ na narodową kulturę artystyczną.

A jeśli do tych najbardziej zaznaczających się w 1936 i 1937 przejawów polskiej twórczości artystycznej dodać wysiłki różnorodnego typu uczelni i organizacji, działających w wielu punktach kraju, dostrzeżemy wzmagające się stale zainteresowania artystyczne, pogłębienie znajomości sztuki i to nie tylko w miastach, ale na całym obszarze ziem polskich. A walną pomocą w rozbudowie artystycznej oświaty były muzea diecezjalne i opieka kurii biskupich nad dziełami sztuki, gromadzonymi w kościołach.

Lata 1936 i 1937 są okresem bardzo intensywnego budownictwa kościołów i kaplic na ziemiach polskich a to nie tylko na kresach wschodnich, gdzie odczuwało się rażący brak świątyń, ale także w województwach centralnych, ledwie okrzepłych po zniszczeniu dokonanym przez Wojnę Światową.

Powstawanie nowych kościołów i odnawianie starych wywołało potrzebę sztuki religijnej. Nowemu temu zadaniu nie odpowiedziała całkowicie współczesna twórczość polska, zarówno malarska jak i rzeźbiarska. Przyczyną tego jest panujące dotychczas wśród artystów niezrozumienie, iż dzieła przeznaczone do kultu religijnego odpowiadać muszą wymaganiom kościelnej ikonografii. Wymagania te wysuwali niejednokrotnie ordynariusze polskich diecezji.

Jeśli więc nie można zanotować w 1936 i 1937 roku szczególniejszego rozwoju sztuki kościelnej, nie podobna przemilczeć usiłowań w tym kierunku, które powodują, iż coraz więcej artystów poświęca swą uwagę dziełom przeznaczonym do kultu religijnego i ozdoby świątyń. Mało przyczyniło się ku zre-

alizowaniu celów sztuki kościelnej »Ars christiana«, stowarzyszenie powstałe na gruncie warszawskim.

Pozostały więc tylko do zanotowania indywidualne wysiłki artystów, z których wśród których wysuwa się na czoło cykl malowideł freskowych »Legenda św. Barbary«, dzieło Blanki Mercère, urzeczywistnione na ścianach reprezentacyjnej sali domu parafialnego kościoła św. Barbary w Warszawie, oraz rzeźby Janiny Broniewskiej, uczennicy krakowskiej Akademii, a od 1909 do 1914 roku uczennicy E. Bourdelle'a w Paryżu. Wystawa Janiny Broniewskiej, urządzona w październiku 1936 r. w warszawskiej »Zachęcie«, wśród 82 prac rzeźbiarskich tej artystki zawierała »Stacje Męki Pańskiej«, wykonane do kościoła parafialnego w Grodzcu pod Będzinem i »Niepokalane Poczęcie Mazowieckie«, przeznaczone również do użytku kościelnego. Do tej samej kategorii dzieł należy Zofii Trześcińskiej - Kamińskiej figura »Madonny« (IPS) i Fr. Masiaka »Fragment ołtarza do bazyliki na Pradze« (IPS).

»Bractwo św. Łukasza« na wystawie »Blok« wystąpiło również z kilku dziełami charakteru religijnego. O wiele pomyślniejszym natomiast dla sztuki kościelnej był rok 1937 a to przede wszystkim z racji wystawy prac Franciszka Siedleckiego (zmarłego 1934 roku), który obok Józefa Mehoffera zajmował się w okresie młodopolskim zagadnieniami sztuki religijnej. Wystawa dzieł Franciszka Siedleckiego tego typu jak »Chrystus«, »Matka Boska«, »św. Teresa«, cykl »Ojciec Nasz«, »Archanioł« nie była obojętna dla atmosfery nowożytnego malarstwa polskiego, które, zerwawszy z impresjonistycznym dogmatem czystej sztuki, poczęło szukać podniet po za zagadnieniami formy i koloru.

A drugim przypomnieniem stała się wystawa dzieł Jana Styki, twórcy »Golgoty« i wielu obrazów religijnych, między nimi zaś cyklu »Życie Chrystusa« i »Regina Poloniae«. Mało znany w Polsce cykl obrazów skomponowanych wedle tematów z »Quo Vadis« Sienkiewicza, wystawiony w warszawskiej »Zachęcie«, przypomniawszy twórczość artysty zasłużonego dla malarstwa polskiego.

Te dwie wystawy zmarłych artystów, o różnych wprawdzie i dalekich od siebie ideologiach malarskich oraz podejściach do tematów mistyczno-religijnych, wniosły wiele światła do współczesnej atmosfery artystycznej, w której tkwią jeszcze walczące hasła impresjonistyczne i rodzą się nowe prądy powracające do zaniedbanej przez pół wieku tematyki.

Te najnowsze hasła znalazły oparcie w wystawach o ściśle określonych tematach jak np. »Kraków i jego okolice« oraz »Warszawa w obrazach«. Pierwszą z tych wystaw urządzono na Wawelu, aby zilustrować dzieje rozwoju Krakowa na zasadzie przechowanych dzieł sztuki.

Zbiór 26 sztychów (od XV do XVII stulecia), wśród których znajdowały się takie osobliwości jak: ryt z słynnej »Weltchronik«, wydanej w 1495 roku w Norymberdze, sztych francuski z XVI stulecia a z XVII wieku »sztych koloński« i »Widok Krakowa« wryty przez mistrza włoskiego z Bolonii J. Longhi'ego. W wieku XIX liczna plejada malarska opiewała w swych obrazach stare mury i życie ulicy w Krakowie: J. Brodowski, Jan Nepom. Głowacki, W. Gutowski, A. Gorczyński, I. Grabowski, Gąsiorowski, Michał i Teodor Stachowicze oraz J. Wojnarowski byli bardami pseudoklasycyzmu i romantycz-



nego Krakowa. A wśród tych obrazów zapisanych w historii sztuki znalazło się jedno z ostatnich cechowych malowideł krakowskich, przedstawiające »Ślawetny cech rzeźników i masarzy, przygotowujący się do obrony haszty Mikołajskiej przeciw Moskalom podczas Konfederacji Barskiej«.

O wiele szerszy zasięg historyczny posiadała wystawa »Warszawa w obrazach« (w Zachęcie), gdyż ukazała dzieła od XVIII stulecia t. j. od barokowych malowideł B. Belotta Canaletta. W chronologicznym porządku nastąpiły potem prace Zygmunta Vogla, uczestnika Powstania Kościuszkowskiego, który sam przezwiał się »Ptaszek«, Marcina Zaleskiego, K. Albertiego, F. Brzozowskiego, C. Dyleczyńskiego, W. Gersona, A. Gryglewskiego, A. Kozarskiego, A. Lerne, W. Małeckiego, K. Millera i H. Pillatiego, F. Pęczarskiego, J. Simmlera, W. Hondiusa, A. Kokulara, J. Konopackiego, St. Wolskiego, wreszcie Fr. Kostrzewskiego. Bogaciej od działu retrospektywnego zaprezentował się dział współczesny, od Aleks. Gierymskiego począwszy, a skończywszy na najmłodszych artystach. Więć w kolejności historycznej zgromadzono obrazy Apol. Kędzierskiego, Józefa Pankiewicza, L. Wyczółkowskiego, Feliksa Jabłczyńskiego, (grafiki) Zofii Stankiewiczówny, Tadeusza Cieślewskiego, ojca, Bron. Kopeczyńskiego, H. Szczyglińskiego, St. Żukowskiego, Konstantego Wróblewskiego, Mariana Trzebińskiego, Jana Skotnickiego, M. Trzcńskiego, St. Popowskiego, St. Czajkowskiego, Ad. Grabowskiego, Ed. Okunia, Tad. Cieślewskiego, syna, oraz wielu innych młodszych artystów.

Rozszerzeniem wystaw na jeden temat był pokaz »Miasta polskie w obrazach«, urządzony w salonie Burhoff - Strzeszewskiej, gdzie zgromadzono kilkadziesiąt prac przeważnie współczesnych artystów. Wystawa ta zaświadczyła wymownie, jak bliższe sercom współczesnych artystów jest zainteresowanie własną ziemią, w najszerszym znaczeniu, nie tylko jako motyw malarski, ale jako teren studiów historyczno-etnograficznych.

W tej perspektywie powstał wielce znamienity cykl sześćdziesięciu trzech prac rysunkowych, pod nazwą »Zamki i warownie polskie przed najazdem szwedzkim«. Twórca tych dzieł cenny zarówno pod względem malarskim jak i historycznym zrekonstruował wedle dawnych planów i opisów oraz na zasadzie resztek pozostałych ruin widoki zaginionej dawnej architektury polskiej. W pracy Jana Gumowskiego złączyły się dwie rzadko występujące w parze zalety: ścisłość naukowa i wizjonerstwo artysty, a dzięki temu skojarzeniu powstały możliwe najautentyczniejsze ilustracje 27 nieistniejących już budowli, powstałych w czasach piastowskich i jagiellońskich, jak: zamek w Melsztynie, w Ogrodzieńcu, w Ojcowie, w Mokrzkach, w Olsztynie i w Szymbarku, gmachy stawiane przez magnackie rody Melsztyńskich, Kmitów, przez krakowskich patrycjuszów Bonarów, lub wreszcie przez rycerskie rodziny z Szymbarku i Rytra. Najbogaciej występuje w rysunkach Jana Gumowskiego wiek XVII, reprezentowany zamkami w Lanckoronie, w Siewierzu, rezydencji biskupów krakowskich, w Tarnowie, w Tenczynie, w Wiśniczu, w Pieskowej Skale, w Nowym Sączu i w Korzkowie. Dotychczasowe prace Jana Gumowskiego obejmują południowo-zachodnią część dawnej ziemi krakowskiej a artysta pracuje nad cyklem dalej od Krakowa położonych zamków. Jeszcze głębiej w przeszłość posunął się Szcześnie Rutkowski, pragnąc nadać malarski kształt Polsce legendarnej. W odróżnieniu od Z. Stryjeńskiej, która kusiła się o po-

dobną rekonstrukcję w »portretach Piastów«, oparł się Szczepny Rutkowski na autentycznych reliktach archeologicznych oraz na studiach o starej Słowiańszczyźnie. Ilustracje do »Starej Baśni« były tylko dla malarza pretekstem do namalowania cyklu starosłowiańskiego, bardzo luźnie zresztą związanego z fabułą powieści Kraszewskiego. Istotą zagadnienia malarskiego pozostała wizja dawnej polskiej przeszłości. Typy ludzkie, kostium, broń, sprzęty, architektura, ryzsztunek koński, wreszcie sceny obyczajowe utrwalone w obrazach Szcz. Rutkowskiego posiadają znamiona autentyczności, niezależnie od wartości ściśle artystycznych, wcale zresztą nieobojętnych dla trwałości dzieła.

Starosłowiańszczyzna i pragnienie odbudowy polskiej kultury na etniczno-rasowych podstawach zainspirowała grupę młodych artystów, na której czele stanął rzeźbiarz Stanisław Szukalski. Grupa przybrała nazwę »Rogate serce« i dla dobitniejszego zmanifestowania swej ideologii pozmieniała chrzestne imiona na brzmiące z słowiańska: Ziemin, Szczepowid, Marzyn, Krasowid, Kurhanin, Słońcesław, Pracowid, Ziemitrud, Ładimir i Cieszek.

Wystawa »Rogatego serca« otwarta w maju 1936 r. w »IPS'ie« a po 2-dniowym tam pobycie przeniesiona do prywatnego lokalu była okazją do wygłoszenia manifestów głoszących »odbudowę polskiej świadomości«. Walka z chrześcijaństwem i nawrót do pogańskiego kultu starosłowiańskiego była jedną z tez tego artystycznego zrzeszenia. Zasadom głoszonym miała odpowiadać sztuka »Rogatego serca«. Ciężar gatunkowy wystawy spoczął przede wszystkim na dziełach rzeźbiarskich i malarskich Stanisława Szukalskiego, twórcy wielkich planów architektoniczno-rzeźbiarskich, jak: pomnik Mickiewicza, pomnik Marszałka Piłsudskiego, monument ducha polskiego »Duchytynia« i w. i. Pełne pomysłowości i świeżości projekty, świetne w fragmentach rzeźby nie wyszły jednak poza sferę prób i poszukiwań swobodnego wyrazu artystycznego. Twórczość »Rogatego serca« pomimo braków i niedociągnięć nie jest jednak bagatelną pozycją w współczesnej plastyce polskiej. Odrzucając obowiązujący konwenans artystyczny, młodzi artyści z wodzem swym, Stan. Szukalskim w pierwszym szeregu pokusili się o nowe formy wyrazu artystycznego, któryby odpowiadał ich ideom. Nie zawsze pomyslnie wypadły nowe konstrukcje form i świeża symbolika, sam jednak wysiłek zmierzający do zerwania z rutyną godny jest uwagi.

Cały ten ogromny odłam współczesnej plastyki w najróżnorodniejszych wariantach, od rekonstrukcji dawności począwszy, poprzez wzmożony kult dla zabytków, zamilowanie do romantyzmu starych miast, rozmiłowanie się w pięknie starych uliczek i ich architektury, a na nowych konstrukcjach skończywszy, nie pozbawiony jest podstawy naukowej. Wybitnie sprzyjają mu prace konserwatorskie, bardzo intensywnie przeprowadzane w całym kraju, wykopaliska w Biskupinie, Gnieźnie i Grodnie, wreszcie fundamentalne prace prof. Kostrzewskiego, Morełowskiego, Walickiego, Tatarkiewicza i w. i., którzy zwrócili swe badania ku prahistorycznej i historycznej sztuce i kulturze polskiej.

Zainteresowanie własną ziemią, jej minionym i teraźniejszym pięknem rozszerzyło się o dość luźnie związane dotychczas z polskim malarstwem motywy morskie. W miarę powszechnego zainteresowania sprawą morza polskiego



wzrosła też ciekawość artystów do morza, objawiająca się coraz częściej ukazującymi się na wystawach obrazami i pracami graficznymi, osnutymi na motywach morskich.

Pojedyńcze wysiłki artystów zostały zjednoczone w »Kolo marynistów polskich«, a prace tego nowego a ideowego zrzeszenia poparła w pewnej mierze »Liga morska i kolonialna«. Od 1935 roku rozpoczyna się intensywna działalność marynistów polskich, t. j. od czasu, gdy rozpoczęto ułatwiać artystom dalsze podróże morskie i pobyt na pełnym morzu. W zetknięciu się bowiem z żywiołem, na skutek poznania go i zrozumienia mogła powstać dopiero wartościowa sztuka marynistyczna. Przeważna część artystów do tej pory znała morze z brzegu lub z nadbrzeżnych wycieczek. A tym konieczniejsze wydały się ułatwienia artystom dalszych wypraw morskich, iż marynistyką zajęli się wyjątkowo uzdolnieni artyści starszego i młodszego pokolenia. A jak intensywną stała się twórczość poświęcona morzu dowodzą dwie wystawy »Kola marynistów« (1936 i 1937 r.), z których pierwsza zgromadziła 62 dzieł, druga zaś 147 prac malarskich i graficznych, wykonanych przez 57 artystów. Po za tą zaś liczbą conajmniej drugie tyle dzieł wartościowych wystawiono w »Dorocznych salonach« warszawskich i krakowskich oraz z okazji różnych wystaw w stolicy i w innych ogniskach artystycznych kraju.

Maryniści polscy nie ograniczyli się do krajobrazu morskiego, ale skierowali swą uwagę na ludzi morskich, na ich typy i prace, na widoki portów, na wygląd statków w dokach i na pełnym morzu. Nie obce im też były wspomnienia historyczne i bohaterские czyny polskiej floty królewskiej. Najżywsze zaś zainteresowanie stanowiła Gdynia tak licznie utrwalona już w obrazach, że na podstawie tych prac możnaby z całą ścisłością ustalić etapy jej rozwoju.

Najmłodsza gałąź malarstwa polskiego — marynistyka przepojona jest entuzjastyczną radością z posiadania skrawka wybrzeża morskiego i głębokim przywiązaniem do tego strzępu ziemi. W świetle takich uczuć niknie duża jeszcze nieporadność artystyczna, motywowana brakiem doświadczeń morskich i niewystarczającym życiem się z wodnym żywiołem. Maryniści zagraniczni dzięki stałym ułatwieniom, jakie czynią im rodzime towarzystwa żeglugi, w myśl dobrze zrozumianej propagandy, dowolną ilość czasu spędzać mogą na pełnych wodach, polskich malarzy morza bardzo jeszcze rzadko i na krótko spotyka takie szczęście.

A pierwszym marynistą, który zajął się morzem polskim i jego polską przeszłością, jest Włodzimierz Nałęcz, nie tylko twórca zajmujących krajobrazów morskich i grafik, ale autor dwóch książek historycznych poświęconych zagadnieniom morza polskiego. Też grafik Włodzi. Nałęcza wydana w r. 1936 jest bardzo cennym przyczynkiem do poznania polskiej przeszłości historycznej na Bałtyku.

Wystawa marynistów polskich urządzona w warszawskiej »Zachęcie« w r. 1936 była pierwszą próbą zespolenia malarzy morza polskiego, natomiast w następnym roku (1937) zebrany pokaz dzieł marynistycznych uważany być winien za pierwszy doniosły manifest polskiej marynistyki. Taki też charakter miała wystawa z 1937 roku, na której zgromadzono nie tylko dzieła żyjących współcześnie artystów, ale pokuszono się także o stworzenie działu retrospektywnego, wystawiając obrazy morskie zmarłych malarzy.

Z inicjatywy »Polskiego Związku Łowieckiego« i »Zachęty« otwarta w Warszawie wystawa »Łowiectwo w sztuce polskiej« odsłoniła poważną lukę w współczesnej twórczości plastycznej — a mianowicie: brak malarzy zwierząt. Wprawdzie w obecnej chwili posiada sztuka polska najświetniejszego w Europie koniarza Wojciecha Kossaka i najlepszego malarza krów Kazimierza Lasockiego, ale obaj ci artyści należą do starszego pokolenia, a młodzież nie wykazuje żadnych zamiłowań do animalistyki, co wydaje się tym dziwniejsze, że Polska jest krajem wielkich łowieckich przestrzeni i ziemią rolników. Nie zaradziła temu niedostatkowi sztuki polskiej powstała w 1936 r. grupa »Malarzy zwierząt«, gdyż zbyt jeszcze mało zdołała przeniknąć działalność polskich animalistów do społeczeństwa. Z racji tej wystawy, na której zebrano 82 obrazów i rzeźb, wyłoniło się bardzo charakterystyczne zagadnienie współczesnego artyzmu, jako pożałowania godne następstwo impresjonizmu i tej czystej formy. A tym zagadnieniem jest urbanizacja sztuki polskiej i oderwanie się od współzycia z przyrodą. Taki problem ujawnił się bardzo jaskrawo na pierwszej wystawie »malarzy zwierząt«, bo na 82 dzieł zaledwie 6 posiadało istotne cechy malarstwa animalistycznego, reszta zaś krążyła około animalistycznych tematów, traktując zwierzęta jako motyw ściśle dekoracyjny lub konstrukcję linearną. Łowiectwo zaś w współczesnej sztuce wypadło zgoła załóżliwie. Praktycznie więc choć dość groteskowo wyglądały nagrody przyznawane za »najlepsze dzieła«: kilkutygodniowy, bezpłatny pobyt w leśniczówce, zaproszenie do udziału w polowaniu i t. d. W ten sposób zamierzano zbliżyć artystów do bezpośredniego współzycia z przyrodą.

Te zasadnicze zagadnienia przewijające się przez twórczość plastyczną 1936 i 1937 roku w całej pełni wystąpiły na Salonach Dorocznych »Zachęty«, »IPSu« i krakowskiego »Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych«. Te trzy wystawy najliczniej obsyłane przez artystów z całego kraju dostatecznie wyczerpują temat. Grupy artystów łódzkich i lwowskich eksperymentujących i powtarzających próby z przed 25 lat, dokonywane we Francji, w Niemczech, Italii i w Rosji, mają znacznie wyłączenie lokalne, bez wpływu na bieg życia artystycznego w kraju.

Na zasadzie Salonów Dorocznych należy stwierdzić, że każde większe skupisko artystyczne w Polsce ma swój odrębny charakter. Swój własny charakter posiada sztuka krakowska, inne właściwości ozdabiają twórczość Wilnian a inne Poznańczyków, w sztuce zaś lwowskiej dostrzega się cechy odróżniające ją od warszawskiego czy łódzkiego środowiska. Te różnice, nie zmieszane w jednym kotle, stwarzają bogactwo współczesnej polskiej plastyki. Powołując się na historię łatwo stwierdzić, że zjawisko to nie jest nowiną w kulturze polskiej i w poprzedzających nas wiekach bywało tak samo.

Dwa zaś rodzaje malarskie zajmują szczególnie artystów: portret i krajobraz, w rzeźbie zaś niemal wyłącznie portret, a bardzo nieznacznie kompozycja.

Natomiast skłonność do konstrukcyj kompozycyjnych przejawia w znacznie wyższym stopniu młodsze pokolenie artystyczne, niż plastycy starszej generacji, wychowani w atmosferze impresjonizmu. Z wszystkich zaś rodzajów sztuk plastycznych na czoło współczesnej twórczości wysuwa się grafika. Rozwój zaś jej przypisać należy nie tylko wyjątkowym uzdolnieniom idącym w tym kierunku, lecz w znacznej także mierze szkolnictwu artystycznemu wszystkich



stopni, które kładzie duży nacisk na t. zw. »grafikę użytkową«. Wysoki poziom nauczania przyczynił się do dokładnego zaznajomienia uczniów z technikami graficznymi i rysunkiem kompozycyjnym, co nie zostało bez wpływu na ukształtowanie się współczesnej grafiki.

## II. ZMARLI ARTYŚCI

1936

*Stanisława Jeska z Gumińskich*, zmarła 14.V.1936 w Warszawie. Malowała krajobrazy, kwiaty, portrety i figury symboliczne. Wystawiała od 1899 r. *Kazimierz Mitera*, ur. 16.I.1897 w Skołoszynie pod Jasłem, zmarł 19.X.1936 w Krakowie. Poświęcił swą twórczość sztuce stosowanej i malarstwu witraży. *Czesław Przybylski*, ur. 19.V.1880 w Warszawie, zmarł 14.I.1936 w Warszawie. Architekt, od 1919 profesor na Wydz. Archit. w Politech. Warszawskiej. Dobrek twórczy na polu architektury obejmuje kilkadziesiąt budowli monumentalnych. *Jan Rosen*, ur. 16.X.1854 w Warszawie, zmarł 8.XI.1936 tamże. Wystawiał we wszystkich większych ogniskach sztuki od 1873. Malarz żołnierza polskiego z czasów Księstwa Warszawy i Napoleona. *Jan Rudnicki*, ur. w 1887 roku w Łukowicach, pow. Limanowski, zmarł 27.VII.1936 w Nieświeżu. Malarz portretów. *Ferdynand Ruszczyk*, ur. 27.XI.1870 w Bohdanowie na Wileńszczyźnie, zmarł 30.XI.1936 w rodzinnym Bohdanowie. Wystawiał na wielu wystawach krajowych i zagranicznych. Był członkiem Krakowsk. Towarz. »Sztuka«. Organizator Wydziału Sztuk Pięknych w Uniwersyt. Wileńskim. Profesor i pierwszy dziekan wydziału. *Zygmunt Waliszewski*, ur. 1897 w Petersburgu, zmarł 4.X.1936 w Krakowie. Jeden z czołowych przedstawicieli młodego pokolenia plastyków. Należał do grupy »Kapistów« (Komitet Paryski). *Leon Wyczółkowski*, ur. 11.IV.1852 w Miastkowie Kościelnym na Podlasiu, zmarł 27.XII.1936 w Warszawie. Uczeń Matejki. Prof. Akad. Sztuk Pięknych w Krakowie. Powołany na katedrę grafiki w Warsz. Akad. Sztuk Pięknych. Wystawiał od 1873 r.

1937

*Lucjan Adwentowicz*, ur. 1902 we Lwowie, zmarł w czerwcu 1937 w Otwocku. Należał do grupy »Pryzmat«. W r. 1934 wykonał malowidła plafonu na Wawelu. Wystawiał od 1931 r. *Karol Klopfer*, urodz. 1859 w Warszawie, uczeń Gersona i Kamińskiego, zmarł 22. VI. 1937 w Warszawie. Główny dekorator b. Teatrów Rządowych. *Leon Kowalski*, ur. 1870 w Podhajcach (w Małopolsce), zmarł 18. XI. 1937 w Krakowie. Malarz i grafik. Profesor w szkole sztuk pięknych w Kijowie. *Blanka Mercère*, ur. 1885, zmarła 16. XII. 1937 w Warszawie. Malarka wojska polskiego we Francji (1914-1918). Portrecistka, odnowicielka współczesnego fresku kościelnego, założycielka szkoły malarskiej. *Stefan Popowski*, ur. 21. III. 1870 w Warszawie, zmarł 14 grudnia 1937 w Warszawie. Malarz krajobrazów. Wystawiał od 1930 r. *Jan Wojnarski*, ur. 1879, zmarł 14. X. 1937, profesor grafiki w Krak. Akad. Sztuk Pięknych. *Jan Wydra*, ur. 18. IV. 1902 w Ciecieszynie pod Lublinem, zmarł 5. IV. 1937 w Otwocku. Członek »Bractwa

św. Łukasza». Malarz kompozycyjnych obrazów, w szczególności kompozycji religijnych. *Teodor Ziomek*, ur. 1872 w Warszawie, zmarł 27.1.1937 w Warszawie. Malarz krajobrazów. Wystawiał od 1905 r.

### III. WYSTAWY

1936

#### WARSZAWA

»Zachęta«. Wystawa portretów Marszałka Józefa Piłsudskiego. Zbiorowa wystawa Stanisława Śliwińskiego. Zespół grafików »Czerń i biel«. Kolekcje prac: Henryka Szczyglińskiego, Konstantego Wróblewskiego, Borysa Zinserlinga. Wystawa cyklu »Quo vadis« Jana Styki. Zbiorowa wystawa Adama i Tadeusza Styków. Kolekcja prac Stanisława Czajkowskiego. Wystawa zbiorowa Michaliny Krzyżanowskiej. Zwierzęta w sztuce. Warszawa w obrazach. Wystawa zbiorowa Stan. Pękalskiego. Kolekcja prac Włodzim. Nałęcza. Kolekcja rzeźb Wacława Płońskiego. Wystawa Grupy Dziesięciu z Krakowa. Koło Marynistów Polskich. Kolekcje obrazów: Błażeja Iwanowskiego, Józefa Kidonia, Marcelego Nałęcza - Dobrowolskiego, Tadeusza Nartowskiego. Wystawa jubileuszowa Wojciecha Kossaka. Wystawy zbiorowe: Jana Gumowskiego, Bolesł. Barbackiego, rzeźb Józefa Jasińskiego, obrazów Ant. Suchanka. Wystawa »Plastyków Bydgoskich«. Kolekcje prac: Marii Duninowej, Zygmunta Dunina, Kazim. Wiszniewskiego. Wystawy zbiorowe: Janiny Broniewskiej, Włodz. Bartoszewicza, Czesława Kuryatto. Cykl »Podole« Mariana Kratochwila. Kolekcja prac Mariana Trzebińskiego. Wystawa dzieł Franciszka Kostrzewskiego w 25-lecie zgonu. Wystawa zbiorowa Stefana Norblina. Kolekcje prac: Anieli Czarnowskiej, Pii Górskiej, Zofii Dziurzyńskiej-Rosińskiej. Salon Doroczny 1936 r. 4 wystawy ogólne.

*Wystawy artystów zagranicznych.* Wystawa Sztuki Łotewskiej (marzec-kwiecień). Wystawa opraw książek Eriki Valters (Łotewka) w listopadzie i w grudniu.

*Instytut Propagandy Sztuki (IPS).* Salon Plastyków Związków Zawodowych Polskich Artystów Plastyków. Sztuka Wnętrza. Wystawa grupy »Ład«. Sztuka Hafciarska. Salon Plastyków Bloku Zawodowego Artystów Plastyków. Sport w Sztuce. Wystawa Dekoracji Stołów. Koło Artystów Grafików Reklamowych (K. A. G. R.). Wystawa Stanisława Szukalskiego i Szczepu »Rogate serce«. Wyst. konkursu na rzeźbę religijną do współczesnego wnętrza mieszkalnego. Wystawa Krystyny i Juliusza Studnickich. Wystawa prac Władysł. Jahla. Malarstwo Warszawskie I połowy XIX wieku. Wystawy zbiorowe: Ludomira Janowskiego, Jana Szczepkowskiego (rzeźby), Konstantego Mackiewicza, Wacława Zawadowskiego, Stefana Mrożewskiego (grafika), Ludwika Tyrowicza. Wystawa zbiorowa Tadeusza Makowskiego. Stowarzyszenie Plastyków: Szkoła Warszawska. Stowarzyszenie Plastyków: Grupa Czwarta. Kolekcje prac: Stanisława Grabowskiego, Jacka Żuławskiego, Hanny Jasińskiej, Aleks. Żywa. Wystawy zbiorowe: Augusta Zamoyskiego (rzeźby), Tadeusza Kulisiewicza. Kolekcje prac: Władysł. Lama, Witolda Leonharda, Władysława Jahla.



*Wystawy artystów zagranicznych.* Wystawa Sztuki Duńskiej. Wystawa Grupy Grafików Francuskich. Druga Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów.

*Salony prywatne.* Salon Czesława Garlińskiego: Wystawy Jana Wałacha (obrazy i grafika), Natana Korzenia. *Salon Buroff-Strzeszewskiej.* Wystawa »Miasta Polskie w obrazach«. Kwiaty. Morze w obrazach.

#### KRAKÓW

*Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.* Wystawy zbiorowe: Stanisł. Żukowskiego i Mar. Mokwy. Grafika hiszpańska. Malarze warszawscy. Kolekcja prac K. Dzielińskiego. Wystawa zbiorowa Fryderyka Pautscha. 99 wystawa »Sztuki«. Kraków i ziemia krakowska w sztuce. Rzeźby Szukalskiego. Wystawa jubileuszowa Wojciecha Kossaka. Wystawa 10-ciu. Wystawa zbiorowa Marcina Samlickiego. Grafika religijna. Wystawa pośmiertna Juliusza Makarewicza. 4 wystawy bieżące.

*Wystawy Artystów zagranicznych.* Sztuka Lotewska.

#### POZNAŃ

*Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.* Grafika Stefana Mrożewskiego. Wystawy: Adama Hannytkiewicza, Jana Mrozińskiego, Stanisława Pieniążka (Podhale), Jubileuszowa w 50-lecie twórczości Antoniego Madeyskiego (rzeźby). Zbiór prac Stefana Filipkiewicza, Jubileuszowa w 25-lecie pracy artyst. Tadeusza Walkowskiego, Bronisława Bartla, »Morze Polskie«. Wystawy prac: Zofii Dziurzyńskiej-Rosińskiej, Mieczysława Wojtkiewicza, Tertuliana Stablewskiego, Jubileuszowa w 50-lecie pracy Aleksandra Augustynowicza. Artyści poznańscy.

#### LUBLIN

Salon Lubelski 1936 (Towarz. Propagandy Sztuki w Lublinie). Wystawa malarzy krakowskich. Wystawa prac Stan. Noakowskiego i Stowarzyszenia grafików »Ryt«. Wystawa obrazów Bloku Zawodowych Artystów Plastyków. Projekty polichromii katedry w Chełmie. Kwasoryty Leokadii Bielskiej. Wystawy prac Jerzego Wolffa i Zenona Kononowicza.

#### BYDGOSZCZ

Sztuka w hołdzie Marsz. J. Piłsudskiemu. Związek Zawodowy Plastyków Wielkopolsko-Pomorskich. Grupa Plastyków Bydgoskich. Grupa Plastyków Wielkopolskich »Plastyka« z Poznania. Sztuka Religijna (w związku ze Zjazdem Katolickim w Gimnazjum im. Kopernika, Wystawa stała, rzeźb Państwowej Szkoły Zdobniczej i Piotra Obala z Starogardu. Zbiorowa Stefana Filipkiewicza. Zbiorowa Tadeusza Nartowskiego, oraz nowe nabytki z r. 1935-1936. Salon Bydgoski.

#### PŁOCK

Wystawa Heleny Krowickiej. »Wołyń w malarstwie«. Lalki artystyczne. Wystawa Władysława Bielawskiego (portrety olejne). Drzeworyty i rysunki rodzeństwa Duninów. VI wystawa zbiorowa sztuki Płocczan.

1937

## WARSZAWA

»Zachęta«. Wystawa retrospektywna Konstantego Górskiego. Wystawa zbiorowa prac: Stanisława Klimowskiego, Stanisława Czaykowskiego, Macieja Nehringa. Wystawa Morska. Wystawa zbiorowa prac: Stanisława Żukowskiego, Tadeusza Nartowskiego. Wystawa jubileuszowa w 50-lecie pracy Aleksandra Augustynowicza. Zbiór prac: Józefa Mehoffera, Konstantego Wróblewskiego. Wystawa retrospektywna Jana Rudnickiego, Franciszka Siedleckiego. Zbiorowe wystawy prac: Zygmunta Badowskiego, Stefana Domaradzkiego, Stanisława Niesiołowskiego. Grupa Akwarelistów. Wystawa zbiorowa »Kobieta w sztuce«. Zbiorowa wystawa prac: Tadeusza Cieślewskiego, syna, Szczęsnego Rutkowskiego. Zbiór prac Adama Stefana Królikowskiego. Wystawa »Łowiectwo w sztuce polskiej«. Wystawa retrospektywna Leona Wyczółkowskiego. Wystawa zbiorowa prac: Tow. Artystów grafików krakowskich, Związku Artystek polskich we Lwowie, Antoniego Grabarza, Aleksandra Laszenki, Pawła Stellera. Zbiór prac: Błażeja Iwanowskiego, Wiesława Poznańskiego, Rafała Wąsowicza. Wystawy retrospektywne: Ferdynanda Ruszczyca, rzeźb Antoniego Wasilewicz. Wystawy zbiorowe prac: Związku Polskich Artystów Grafików, Bolesława Bartla, Stanisława Dybowskiego. Salon Doroczny 1937. 3 wystawy ogólne.

*Wystawy artystów zagranicznych.* Zbiorowa wystawa karykatur Aleksandra Dobrinowa (Bułgara).

*Instytut Propagandy Sztuki (IPS).* Salon Malarski IPS'u 1937. Architektura Wnętrza (wnętrze mieszkalne). I Ogólnopolski Salon rzeźby. Wystawa pośmiertna Zygmunta Wasilewskiego. Wystawy zbiorowe: Aleksandra Rafałowskiego, Lucjana Adwentowicza. Sztuka Ludowa w Polsce. Artysci Wileńscy. Zbiór prac: Zdzisława Czermańskiego, Ludomira Śleńdzińskiego, Jerzego Hoppena, Bronisława Jamontta, Kazimierza Kwiatkowskiego, Stanisława Horno-Popławskiego. Wystawa zbiorowa Romana Kramsztyka, Adama Rychtarskiego. Zbiór prac Jadwigi Simon-Pietkiewiczowej, C. F. Winzera. IX Salon Malarski. Wystawy zbiorowe: Ksawerego Dunikowskiego, Władysława Jarockiego, Henryka Gottliba.

*Salony prywatne.* Salon *Czesława Garlińskiego*: Wystawy Marii Berezowskiej, Ary Sperskiego, Stanisława Szygiella, Eggi Haardt, Beli Natanson i Józefa Sliwniaka, Leonarda Jurkiewicza, Wigi Walker, Leona Fomina, Jadwigi Mazaraki - Dziewanowskiej.

## KRAKÓW

*Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.* Kolekcje obrazów: A. Suchanka, H. Uziembły, St. Norblina. Grafika użytkowa grupy »Trzone«. 100 wystawa »Sztuki«. »Malarze warszawscy«. Kolekcja prac: Stefana Mroźewskiego i Julii Giżyckiej-Berezowskiej. Wystawy zbiorowe Marcina Kitzka i Jana Hryńkowskiego. Kolekcje prac: Józefa Pochwalskiego i Mai Berezowskiej. Wystawy pośmiertne: Leona Wyczółkowskiego i Zygmunta Waliszewskiego. Wystawy zbiorowe: Małgorzaty Łady-Maciagowej i Kaspra Żelechowskiego. Grafika Władysława Zakrzewskiego. Grupa akwarelistów z Warszawy. Wystawy zbio-



rowe: Aleksandra Boba, Mieszka Jabłońskiego, Ludwika Misky'ego, Jerzego Rupniewskiego, kolekcja prac Fr. Sinaiberga, rysunków Fr. Jaźwieckiego. Wystawa pośmiertna Ferdynanda Ruszczyca. 5 wystaw bieżących.

*Artystyci zagraniczni:* Wystawa grafiki francuskiej.

#### POZNAŃ

*Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych.* Wystawa »Grupy Dziesięciu« z Krakowa. Grafika religijna. Wystawa pośmiertna Józefa Męciny - Krzesza. Kolekcje obrazów: Władysława Roguskiego, Władysława Marcinkowskiego. Wystawa kilimów. Zbiorowe wystawy Feliksa Słupskiego i Apoloniusza Kędzierskiego. Wystawa projektów na Bank Gospodarstwa Krajowego w Poznaniu. Kolekcje prac: Stanisława Chlebowskiego z Gdańska i Jana Kabacińskiego. Salon gwiazdkowy artystów poznańskich.

*Artystyci zagraniczni:* Wystawa plakatów angielskich.

#### LUBLIN

Wystawy: Stefana Mrożewskiego i L. Tyrowicza. Wystawa zbiorowa Stefana Filipkiewicza. Wystawa prac Leona Wyczółkowskiego. Kolekcja prac: Leokadii Bielskiej, A. Jędrzejowskiego i J. Przeradzkiej.

*Artystyci zagraniczni:* Międzynarodowa wystawa Grafiki. Wystawa reprodukcji dzieł włoskiego malarstwa renesansowego ze zbiorów prof. M. Poławskiego.

#### BYDGOSZCZ

Salon Bydgoski. Wystawa zbiorowa Aleksandra Laszenki. Wystawa zbiorowa Stefana Mrożewskiego (grafika). Wystawa grafiki Leona Wyczółkowskiego z daru p. L. Wyczółkowskiej. Wystawa stała: własność Muzeum Miejskiego, — artyści bydgoscy. Wystawa darów: Wyczółkowski, Laszczka, Kierski. Obrazy i szkice Jana Matejki w 100 rocznicę urodzin. Salon Bydgoski.

#### PŁOCK

Salon artystów malarzy krakowskich. Wystawy: Władysława Roguskiego, Wiesławy Jasińskiej. Pośmiertna wystawa Heleny Jawniszko (Płocczanki).

*Witold Bunikiewicz*

## DRZEWORYT A KSIĄŻKA

(1933 - 1938)

Rycina drzeworytnicza, jako starsza siostra a bodaj nawet jakgdyby matka czcionki, stanowi jeden z fragmentów strukturalnych »człowieczego sobowtóra« — książki. Dlatego właśnie to, co się dzieje na odcinku drzeworytniczym frontu kultury polskiej, ściśle jest związane z tym, co się dzieje w dziedzinie wytwórczości książkowej, nawet wtedy, kiedy ta wytwórczość — a myślę o stronie fizycznej zagadnienia — ignoruje drzeworytnictwo. Istnienie i praca drzeworytników, nawet jeżeli nie są oni w tej chwili (bo jeżeli są to zastraszająco sporadycznie!) ilustratorami tekstów literackich, wydawanych pod postacią książek — nawet wtedy, powiadam, nie mogą być mijane obojętnie, gdyż dzisiaj »bezrobotni książkowo« drzeworytnicy polscy mogą stać się (i wierzę, że staną się) dla wydawców nieodzownością o takiej samej wadze co zecerzy.

Po powrocie ze wsi, jeżeli nie pierwsze, to napewno trzecie moje kroki na bruku miejskim skierowałem do księgarni. I, jak często, tym razem także wyszedłem z niej, obciążony swoje konto paroma złotymi nowego długu. Kupiłem książkę. Traktującą o drzeworytniku, naturalnie. I oczywiście o drzeworytniku rosyjskim — bo o polskim nie pisze się książek. Mówię o Staronosowie. Ale dlaczego o nim właśnie?

Na stronie 73 książki o tym wspaniałym xylografie wyczytałem ni mniej ni więcej ale 42, wyraźnie, słowami, czterdzieści dwie pozycje dotyczące książek ilustrowanych przez artystę. Z tego tylko siedem zawiera reprodukcje cynkowe z rysunków — reszta to — odbitki oryginalne linorytów i drzeworytów! Działo się to między 1926 a 1936 rokiem.

Przeraziłem się. Bo właśnie miałem pisać o pięciu latach drzeworytnictwa w Polsce.

Do rzeczy zatem. W roku 1933 otwarto w salonach I. P. S.'u »Pierwszą Międzynarodową Wystawę Drzeworytów w Warszawie«. Żył wówczas jeszcze Skoczylas. Brało udział w tej wystawie polskich artystów pięćdziesięciu czterech. Ponieważ wystawa ta gościła prace artystów z całej Polski, stanowiła niewątpliwie przekrój działalności drzeworytników w tym czasie. Nagrodzono na tej wystawie artystów szesnastu, i tych pozwolę sobie w alfabetycznym porządku wyliczyć: Bunsch, Cieślewski, Gardowski, Goryńska, Hładki, Jurgielewicz, Konarska, Krasnodębska, Kulisiewicz, Mroźewski, Podoski, Póltawski, Różycka, Telakowska, Tyrowicz, Wąsowicz. Skoczylas i Chrostowski zasiadali wtedy w jury, przyczem Skoczylas także w jury nagród.



Wymowa tych liczb, jeżeli chodzi o aktywność artystyczną drzeworytników jest dostatecznie przekonująca. Nie potrzeba dzisiaj, jak za czasów Smokowskiego, sprowadzać do ilustrowania książek i czasopism klocków rytowanych zagranicą. Wystarczy tylko zatelefonować lub pehnać kartkę na taką a taką ulicę, w tym czy innym mieście Rzplitej, i omówić warunki. A przecież na Drugiej Wystawie tego typu w I. P. S-ie 1936 roku wystawiło swe prace artystów już 57 (pięćdziesięciu siedmiu).

Czyli, że drzeworytników nie ubywa, ale przybywa.

A skoro w tej chwili mowa o przybywaniu drzeworytników, to nie mogę się pohamować i muszę ogłosić, że na ostatniej, tegorocznej wystawie prac uczniów Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie wynotowałem dziewięć nazwisk »nowych«, które już są nazwiskami nadającymi się do katalogu Trzeciej Międzynarodowej Wystawy Drzeworytników w roku 1939. Oto one: Majkowska Z., Siemieńska H., Hiszpańska Z., Gruszka M., Borowczyk Cz., Siemaszkowa O., Landau N., Krzeczanowska, Waśkowski W.

Nie jestem, rzecz prosta, bynajmniej prorokiem, ale jeżeli wymienieni młodzi artyści będą nadal pracowali *con amore*, to »inicjator współczesnego drzeworytnictwa« w Polsce, ś. p. Skoczylas okazał się inicjatorem poprostu nieodzownym. Drzeworytnictwo to bowiem bez niepokoju może występować (i występować) na arenie międzynarodowej. Zajmie napewno miejsce zasłużenie pierwszorzędne.

Jeżeli chodzi o wystawy zagraniczne, to rezultaty ich dla polskich artystów chlubnie charakteryzuje plon odznaczeń na »Exposition Internationale des Arts et des Techniques dans la Vie Moderne« w Paryżu 1937 roku. Otrzymali tam artyści polscy wszystkie medale i odznaczenia razem z Grand Prix, a mianowicie: Kulisiewicz, Mrożewski, Chrostowski, Cieślewski, Konarska, Krasnodębska, Wałach, Szrednicki, Bartłomiejczyk.

W czasokresie 1933-1938 drzeworytnicy polscy brali udział, żeby wymienić najważniejsze, w wystawach następujących: W roku 1935 w Monachium, Berlinie, Hamburgu (urządzone przez TOSSPO). W 1936 siedmiu drzeworytników (Bartłomiejczyk, Chrostowski, Cieślewski, Konarska, Krasnodębska-Gardowska, Kulisiewicz i Mrożewski) wystawiło swe prace na XX-ej Biennale Internazionali w Wenecji. Poza tym brali udział w wystawie »Polish Graphic Art Exhibition« w Kansas State College oraz w School of Art of the University of Oklahoma. W roku 1937 miał miejsce wspomniany już udział w wystawie paryskiej, a poza tym w wystawie »Polnische Graphikausstellung« w Rapperswilu.

W roku 1938 podkreślenie należy się wystawie »Mostra di Xilografie Polacche« w Galleria di Roma z dostatnio wydanym katalogiem, zawierającym dwanaście reprodukcji prac ośmiu artystów i obszerny wstęp pióra Dr Al. Kołtońskiego. Byłoby do zarzucenia temu katalogowi, że zamiast dać reprodukcje prac większej ilości artystów, uprzywilejował kilku dwukrotnymi reprodukcjami. To wyróżnienie, nie wiadomo na jakich i czyich kryteriach oparte, krzywdzi zarówno pominiętych artystów jak i nabywców katalogu. Stosując demokratyczną zasadę i trzymając się ilości 12 reprodukcji, można było jeszcze czterech artystów umieścić w części ilustracyjnej.

W tymże roku drzeworytnicy polscy wystąpili na »Tentoonstelling van Poolse Aquarellen, Grafieken, Affiches«, w »Stadelijk Muzeum« w Amsterdamie (byli to: Chrostowski, Cieślewski, Bartłomiejczyk, Konarska, Krasnodębska-Gardowska). Kilka słów wstępu do katalogu ich prac skreślił piszący uwagi niniejsze.

Wreszcie w wystawowej sali »Orbisu« w Londynie urządziła pokaz prac swych członków grupa »Czerń i Biel« (Fijałkowska, Frydrysiak, Kłopotka, Sołtan, Zylberberg, Cieślewski). Katalog graficznie opracował i wstępem opatrzył prezes grupy, autor niniejszego artykułu.

Z wystaw w kraju na zanotowanie zasługuje wspomniana Pierwsza Międzynarodowa w I. P. S. w 1933 r., Pośmiertna Wł. Skoczylasa, w styczniu 1935 r., z okazji której to wystawy wydano obszerny katalog rozumowany wszystkich dzieł zmarłego założyciela »Rytu« w opracowaniu moim, oraz przeze mnie napisaną książkę, nakładem »Rytu«, o Skoczylasie drzeworytniku. W grudniu tegoż roku urządził wystawę »Ryt« (w I. P. S.), wydając katalog ozdobiony ośmioma oryginalnymi drzeworytami (Zarząd Stowarzyszenia stanowili wówczas: Prezes, L. Gardowski, Vice-prezes, T. Cieślewski jr., i sekretarz K. Śrzednicki).

W roku 1936 na uwagę zasłużyła pierwsza wystawa prac zespołu »Czerń i Biel« w Zachęcie ze starannie wydanym katalogiem, zawierającym dane biograficzne artystów, wstęp i pięć drzeworytów oryginalnych.

W tymże roku 1936 odbyła się w I. P. S. Druga Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów, gromadząc w dziale polskim 57 artystów ze 122 pracami.

W 1936 r. urządził pokaz swych drzeworytów z lat 1933-35 Chrostowski, ozdabiając katalog tej wystawy (razem z Czernańskim) oryginalnym drzeworytem przedstawiającym lawetę z Trumną Marszałka.

W roku 1937 wystąpił z »Piątym Salonem« Związek Polskich Artystów Grafików (w Zachęcie); katalog tego Salonu, ze względu na opracowanie graficzne, wyróżnia się, razem z katalogami wystawy »Czerni i Bieli« i »Rytu«, wybitną kulturą estetyczną, a pięć oryginalnych drzeworytów czyni zeń obiekt bibliograficzny tembardziej wartościowy. Jako były długoletni (od 1927 roku) członek zarządu i sekretarz Związku, nie mogę tylko nie wyrazić ubolewania, że obecny zarząd, urządzając pierwszą wystawę Związku po śmierci jego zasłużonego prezesa i jednego z założycieli, Fr. Siedleckiego, zaniedbał poświęcić Mu w tym katalogu jakiegos akcentu pamięci. Wielkie to niedopatrzenie. Także należało podać podać w spisie członków Związku nazwiska Członków Honorowych i Zmarłych.

Z równie starannym katalogiem wystąpiła wystawa p. t. »Drzewo - Drewno - Drzeworyt«, urządzona przez prof. Bartłomiejczyka w Naczelnej Dyr. Lasów Państwowych, dając w nim osiem reprodukcji, nie licząc okładki.

Z wystaw indywidualnych trzeba zanotować wystawy: Krasnodębskiej-Gardowskiej, Kulisiewicza i Cieślewskiego, każda z własnym, ilustrowanym katalogiem.

Jeżeli weźmie się jeszcze pod uwagę udział drzeworytników w szeregu wystaw ogólnych jak np. »Salony« Zachęty, to nie można zaprzeczyć, że żywotność artystów w tej dziedzinie sztuki jest wydatna.

Byłaby na pewno jeszcze wydatniejsza, gdyby ci artyści, zamiast imać się ubocznych zajęć zarobkowych, wszystkie swe siły oddawali umiłowanemu





## TEATRY WARSZAWSKIE

W SEZONIE 1937 - 1938

### ORGANIZACJA

Działalność teatrów w Polsce opiera się na pomocy państwowej i samorządowej. Z pośród 31 teatrów, jakie funkcjonowały w sezonie 1937 - 1938, tylko trzy nie otrzymywały subsydiów, ale, pomimo swego charakteru ściśle rozrywkowego, nie zdołały uniknąć deficytów i wynikających stąd następstw. W stolicy mieliśmy dziesięć teatrów dramatycznych, łącznie z »Teatrem Powszechnym« i teatrem objazdowym »Reduta«. Towarzystwo Krzewienia Kultury Teatralnej, po porozumieniu z magistratem m. stoł. Warszawy, wzięło pod swą opiekę pięć teatrów: Narodowy, Nowy, Letni, Polski i Mały. Otrzymały one jeden zarząd ogólny oraz subsydia: miejskie (250.000 zł.) i państwowe (490.000 zł.). Tow. K. K. T. nabyło większość akcji Teatru Polskiego i zapewniło mu w ten sposób normalną egzystencję. Jednocześnie utworzono spółkę akcyjną T. K. K. T. z gminą m. st. Warszawy, spółkę mającą na celu podział odpowiedzialności finansowej w prowadzeniu teatrów. Jak w niektórych stolicach Europy, wyłoniły się w teatrach stołecznych dążności odśrodkowe: niektórzy wybitni aktorzy, niezadowoleni z warunków swej pracy na wielkich scenach, zakładają własne teatry w Warszawie: teatr »Ateneum« prowadzi Stefan Jaracz, teatr »Kameralny« Karol Adwentowicz, zaś Maria Malicka otworzyła teatr swego imienia. W organizacji propagandowej teatrów nastąpiły dwa ważne posunięcia: zorganizowano na wielką skalę abonamenty ulgowe dla szerokiej publiczności i zainstalowano przedstawienia dla młodzieży, które w sezonie 1937 - 1938 miały około 100.000 widzów. T.K.K.T. przesyła miastu do rozporządzenia 45.000 bezpłatnych biletów rocznie; prócz tego na własność miasta przechodzi cały inwentarz teatralny sprawiony w ciągu sezonu.

### REPERTUAR ORYGINALNY

Stalą niedolą teatrów polskich jest niedostateczność oryginalnej twórczości dramatycznej. Od szeregu lat teatry warszawskie (a za nimi teatry prowincjonalne) wystawiają pięć-sześć nowych sztuk polskich. Pod tym względem sezon 1937 - 1938 nie był lepszy od poprzednich. Odegrano we wszystkich teatrach warszawskich siedem nowych sztuk. Narzekano dawniej na wielkie utrudnienia, jakie czynią dyrekcje teatrów w kwalifikowaniu polskich utworów. Doświadczenie pokazało, że przyczyna zjawiska tkwi znacznie głębiej. Na konkurs dramatyczny, ogłoszony w r. 1935 przez Polską Akademię Literatury, nadesłano 282 utwory. Z tego ogromnego plonu sąd konkursowy, z największym trudem, zakwalifikował jedną sztukę do drugiej nagrody, drugą zaś do trzeciej.

W teatrze Narodowym wystąpił *Stanisław Miłazewski* z wielkim dramatem poetyckim w dziesięciu odsłonach pt. *Bunt Absalona*. Podał go słuchaczom (wzorem Calderona i Słowackiego) w giętkim, dźwięcznym i potoczystym ośmiozłogowcu. Wątek akcji zasięgnął z »Książ królewskich« Starego Testamentu, ale rozwinął go z tezą, która w zakończeniu rozbrzmiewa akcentami misterium katolickiego.



Jesteśmy we dworze króla Dawida, na tysiąc lat przed Narodzeniem Chrystusa. Nie wybrał Miłaszewski momentu największej chwały Dawida, gdy ten pastuszek owiec doszedł do tronu i stał się najpotężniejszym władcą w Azji Zachodniej. Na dom wielkiego króla-poety spada przekleństwo grzechu i zbrodni, którym Miłaszewski pragnie zrazu nadać cechy tragedii greckiej, ale później oczyszcza je w atmosferze chrześcijaństwa. Rozluźnienie starych obyczajów doszło na dworze królewskim do ostatecznych granic. Starszy syn Dawida, Amnon zniewolił własną siostrę przyrodną, do której płonął chorobliwą żądzą. Młodszy brat, Absalon zabija Amnona za tę zbrodnię, dając przede wszystkim upust własnej zazdrości. Zbrodnię popełnia również sam król Dawid, wielki strażnik Świętej Arki. Olsniony urodą pięknej Betsaby, żony jednego ze swych wojowników, Uriasza, porywa ją i zaślubia, a męża jej posyła zdradziecko na śmierć. Całą rodzinę prześciga w zbrodniach Absalon. Zrzuca z tronu i wypędza swego ojca, zrywa ze swą religią i wchodzi w porozumienie z wyznawcami bogini Astarty. Gdyby Miłaszewski zamknął dzieje rodziny dawidowej w samym jedynie dramatycznym powiązaniu tych wszystkich »grzechów« i »zbrodni« — mieliśmyby jeszcze jedną kronikę romantyczną wysnutą z wersetów Biblii. Takiego właśnie doznawaliśmy w teatrze w ciągu pierwszych kilku obrazów. Wkrótce jednak wyjaśnia się stosunek autora do tematu — określony przez niego samego: »W historii Dawida tkwi nie tylko prachrześcijaństwo, ale i p r a k a t o l i c y z m«. Interesują Miłaszewskiego trzy momenty: wina, kara i przebaczenie. W tym ostatnim wprowadza katolicki element żalu za grzechy, miłosierdzia i łaski Boskiej. Śród grzeszników i zbrodniarzy dawidowych przesuwają się raz po raz dwie postacie, które są jakby sumieniem narodowym: prorok Natan i prorokini Michol, pierwsza żona Dawida. One to dają nam poznać zamierzenia ideologiczne autora; dzięki nim winniśmy pojąć ów *prakatolizm* atmosfery moralnej, jaką wypełnione jest życie we dworze królewskim na tysiąc lat przed Chrystusem. Dawid nie posiada pełnej świadomości swych grzesznych czynów, więc ukarany zostanie przez Boga tym, że nie zbuduje w Jerozolimie świątyni, o której marzy od wielu lat. Będzie poniżony, wygnany i dopiero skrucha wyrażona w nieśmiertelnych Psalmach wyleczy go z grzechów i postawi przed obliczem Boga. Dawid przez swój upadek, modlitwę i uzyskanie odkupienia jest dla Miłaszewskiego najbardziej *katolickim* ze wszystkich postaci Starego Testamentu. Amnon został zabity przez brata, ale przed samym zgonem wyraził żal za swe grzechy, więc również będzie zbawiony. Najbardziej skomplikowany w swym grzechu jest Absalon. Posłuszny podszepptom demonicznego doradcy królewskiego, Achitofela, nie tylko wypędza króla, nie tylko nie uczuwa skruchy z powodu zabójstwa brata, ale sam idzie w jego ślady w zapędach żądzy kazirodziej. Jest on — według słów Miłaszewskiego — grzesznikiem - teoretykiem, który na fundamentie spełnionego grzechu buduje swój nowy stosunek do życia i odnajduje tą drogą wewnętrzną jedność i spokój. Budowa ta idzie dosyć trudno, bo Absalon, pozbawiony busoli sumienia, odwraca się od swej religii i chce stworzyć religię własną, religię grzechu, przywraca pogaństwo i szuka radości życia w kulcie Astarty. Kara jego, jako największego przestępcy przeciw duchowi, będzie śmierć, którą mu zada, jako buntownikowi, hetman Joab. Absalon przed samą śmierć-

cią przebacza swemu zabójcy i wraca na drogę wiary, więc oczekuje go miłosierdzie i przebaczenie.

Miłaszewski zdawał sobie sprawę, że ten prakatolicyzm w obrazach życia królewskiego domu Dawida nie zawsze jest dostatecznie wyrazisty. Epoka, którą się zajmuje, osnuta jest w dziedzinie obyczajów gęstą mgłą legendy. W taką atmosferę trudno wprowadzić motywy wzorowane na tragedii greckiej. Jedno tylko jest niezawodne — a mianowicie przewaga pierwiastku metafizycznego w życiu starożytnych żydów. Pierwiastek ten rozrósł się fenomenalnie w przepowiedniach proroków. Miłaszewski zbudował na nim najważniejsze podstawy swej ideologii, wypowiedzianej metaforycznie przez proroka Natana i przez królową Michol. Natan przepowiada nieszczęścia, jakie spotkają króla za własne grzechy jego rodziny, a w pierwszym rządzie oznajmia, że Dawid nie postawi świątyni w Jerozolimie. Natan w swych przepowiedniach nie wychodzi z tradycji proroków żydowskich: przemawia językiem wersetów biblijnych.

Natomiast specjalną, bardzo ważną i zasadniczą rolę ideologiczną przeznaczył Miłaszewski królowej Michol. Ta Kassandra żydowska mówi już wyraźnie językiem misteriów średniowiecznych, ma już dokładną wizję Chrystusa, którego ród wywodzi się z pokolenia Dawida. W najwyższym zachwyceniu Michol woła: »Z niestworzonego ogromu zstępuje Syn Dawidowy! W Dawida krwi — przyszłość nasza! Twarz jego jak spod zasłony... Oplwany szyderstwem, wzgardzony, zbity kańczugiem oprawcy, ze złościami policzonuszę swą za nas położył. Rzesze o jego śmierci krzyczą... Krwia spływa — Baranek Boży«.

Ten moment misteryjny stanowi główny motyw dramatu Miłaszewskiego. Prachrystianizm i »pra-katolicyzm« tkwi — według niego — korzeniami w dziejach króla Dawida. Tezę swą przeprowadza autor »Buntu Absalona« bardzo dyskretnie: wplata jej zasadnicze przesłanki w dialogi, unikając czujnie wszelkich teoretycznych dyskusyj. Pamięta zawsze o powikłaniach i zatajach dramatycznych, które odsłaniają żywe serca ludzkie. Miłaszewski lubi egzotyzm wschodni. Dał tego dobitne świadectwo już dawniej w malowniczym układzie poszczególnych obrazów »Farysa«. Ta malowniczość w najmniej stopniu zajmuje uwagę w »Buncie Absalona«. W pierwszych obrazach wykonawcy głównych ról byli może zbyt chłodni pomimo kilku scen bardzo gwałtownych; ale już w piątym obrazie porywa ich wichur namiętności i dramat dochodzi do mocnego napięcia które nie słabnie do końca.

*Adam Grzymała-Siedlecki*, znakomity krytyk, powieściopisarz i wytworny stylistą, oddawna rozmiłował się w teatrze. Od wielu lat pisuje recenzje teatralne, przez jakiś czas był dyrektorem Teatru Krakowskiego, a potem kierował repertuarem w warszawskich Teatrach Rządowych. Zna teatr na wylot. Własną twórczość dramatyczną traktuje Siedlecki jako »dygresję« wypoczynkową. Jego komedie obyczajowe i krotochwile zyskały odrazu wielką popularność, zarówno swym humorem, jak układem sytuacji i wyborną charakterystyką postaci. Niemalą niespodzianką stała się komedia Siedleckiego *Ormianin z Beyrutu* czyli *Same z martwienia* (Teatr Letni). Egzotyzm jej łączy się ze wspomnieniami autora z przed lat trzydziestu, gdy przebywał jakiś czas wśród Ormian, na Kaukazie. Od tej pory



zmieniło się wiele: Kaukazem zawładnęli Bolszewicy. Siedlecki przeniósł akcję swej sztuki aż do Beyrutu. Komedję swą utrzymał w tonie ostrej satyry, którą biczuje kupiectwo ormiańskie w wielkim mieście portowym. Satyra ta ustępuje niekiedy miejsca akcentom dramatycznym, które zmałował wykonawca głównej roli, A. Fertner, usiłujący za wszelką cenę utrzymać ją na poziomie trywialnej farsy. Wschodnie tło obyczajowe odtworzył Siedlecki z realizmem dosyć ponurym, wskutek czego epizody komiczne nie zawsze miały dostateczną wymowę. Ale w charakterystyce poszczególnych figur (a zwłaszcza postaci głównej) jest Siedlecki takim samym majstrem, jak we wszystkich swych komediach poprzednich.

Największym sukcesem sezonu była sztuka *Zygmunta Nowakowskiego* pt. *Gałązka rozmarynu*. Grano ją przez cztery miesiące (w Teatrze Polskim). W dziejach naszej twórczości dramatycznej zajmie ona prawdopodobnie takie samo miejsce, jak »Kościuszek pod Racławicami« Anzczyca, chociaż posiada ton zupełnie odmienny. Nowakowski w swych »pięciu obrazach z życia plutonu« odtwarza czyn legionowy na małym odcinku, czyni to jednak w taki sposób, iż duszę tego czynu odsłania w całej pełni. Unika melodramatu i łatwego patosu patriotycznego, uwydatnia zaś bardzo dyskretnie a wymownie naturalne, wrodzone poczucie konieczności walki o wolną Polskę. Jak doświadczony aktor i b. dyrektor teatru, umie Nowakowski z nadzwyczajną zręcznością układać efekty sceniczne. Najdramatyczniejsze momenty przeplata wybuchami humoru żołnierskiego. Nikt tu nie rozprawia patetycznie o ojczyźnie, ale wszyscy z frenezją, z wesołą pieśnią, z jaskrawym żartem na ustach szycują się do boju. Obraz wejścia »pierwszej kadrowej« do Kiele odtwarza nastroje ludności cywilnej, gdy politycy kawiarniani rozprawiają tchórzliwie o »szaleństwach« legionistów a sprzyjają im tylko kobiety i młodzież, wyrrywająca się z domu ukradkiem do »polskiego wojaka«. Talent kompozycyjny wykazał Nowakowski w wysokim stopniu w obrazie trzecim, najlepszym z całości. Pluton spędził noc w zniszczonym przez pociski wiatrak, a rankiem, po krótkim śnie, wszyscy prześcigają się w docinkach, anegdotach, dowcipach obozowego gatunku. Ileż wesołości przynosi epizod głośnego odczytywania kartek z pamiętnika, wykradzonego młodemu studentowi! Jakież miły jest kapelan-zakonnik, gdy rąbie przekleństwa gwarą żołnierską, jakby się wychował w plutonie! Nie zapomniał też Nowakowski o motywie miłosnym. Właśnie na tym biwaku spostrzegamy delikatnie zarysowane pierwsze objawy miłości pięknej medyczki-sanitariuszki i bohaterskiego syna chłopskiego. Rozpoczyna się wstępny atak szrapneli, powitany sławną etiudą Szopena, którą gra na porzuconym wśród drzew fortepianie legun-arystokrata.

Bitwa na scenie (zwłaszcza okopowa) jest przedsięwzięciem bardzo ryzykownym pod względem optycznym. Zdawał sobie z tego sprawę Nowakowski i pokazał widzowi drobną jedynie grupę legionistów, znanych widzowi z poprzednich aktów a prowadzących rozmowy, pełne tej samej zawsze pogody. W oczach widza ginie najsympatyczniejszy z grupy, ułomny student, marzyciel i bohater, który musiał zwalczyć wiele przeszkód, zanim komisja werbunkowa zgodziła się przyjąć go do plutonu. Śmierć jego jest momentem głęboko wzruszającym. W obrazie ostatnim mamy wiosnę. Legioniści odpoczywają w wesołym nastroju, uczą dzieci śpiewać, pomagają chłopom w ora-

niu, bawią się i — oczekują. Bo oto Wódz obiecał przybyć na mecz footballowy. Wszyscy oczekują go gorączkowo. Tymczasem — spada kurtyna. Z wielką dyskrecją powstrzymał się Nowakowski od wyzyskania tego momentu, chociaż przez cały ciąg akcji niewidzialny Wódz jest wciąż obecny. Główną troskę skupił Nowakowski na wybornych portretach legionistów, którzy są ze sobą złączeni najściślej jedną ideą, ale każdy mimowoli odsłania swe cechy indywidualne wobec widma śmierci. »Gałązka rozmarynu« miewa tu i owdzie wyraz »reportażu«; w całości jednak zjednywa widza prawdą uczuć, uśmiechem autora, a często — szczerą poezją.

Autor »Młodego lasu«, *Jan Adolf Hertz* lubił zawsze w swych sztukach zagadnienia psychologiczne. Zajmowały go charaktery niezwykle, przesilenia moralne, walka ze złem, triumf szlachetności i prawości. Jest urodzonym optymistą. Nowym potwierdzeniem tej postawy duchowej jest jego sztuka *Ja strząb wśród gołębi* (wystawiona w teatrze Malickiej). W czterech, dobrze zbudowanych, aktach analizuje Hertz uczucia brutalnego egoisty, przemysłowca, pozbawionego wszelkich uczuć, dbającego wyłącznie o własne sprawy. Autor wierzy, że »czarny charakter« podobnego typu może być pokonany przez »gołębie« tj. przez ludzi dobrych i szlachetnych. Na scenie taka teza bywa cokolwiek niebezpieczna, łatwo bowiem prowadzi do melodramatu. Hertz uniknął tego szkopułu; stworzył szereg postaci żywych i zdołał przez wszystkie akty sztuki utrzymać akcję w niemałym napięciu dramatycznym.

*P. Morozowicz-Szczepkowska* zdobyła przed kilku laty znaczny rozgłos swą bojową sztuką pt. »Sprawa Moniki«, która zawędrowała nawet na sceny zagraniczne. Twierdzili niektórzy, że rozgłos ten zyskała autorka odważną i wymowną dyskusją na temat »sprawy kobiecej«. Budziła się ciekawość, jaka będzie inna sztuka p. Szczepkowskiej, wolna od tendencji. Odpowiedź na to pytanie dała komedia p. Szczepkowskiej pt. *Walący się dom*, wystawiona w Teatrze Małym. Temat — stary: kryzys własności ziemskiej. Własność ta skurczyła się bardzo w majątku pana hrabiego Rakuskiego przez parcelacje i rosnące wciąż długi. W końcu zaczął się walić stary dwór wielkopąński. P. Szczepkowska odtwarza proces tego rozkładu zarówno materialnego, jak moralnego, z talentem i z gniewną pasją. Postacie nie są nowe, ale charakterystyka ich ma wiele z francuskiej »rosserie« z epoki »Théâtre Libre«. Autorka jest naturalistką, nie powstrzymującą się przed najtrywialniejszym wyrazem. Poszczególne elementy jej sztuki są luźne, naszkicowane pośpiesznie i nie powiązane ze sobą jednolitą akcją dramatyczną. Pan hrabia Raduski, napół sparaliżowany despota, wierzy wciąż w swe »prawa« wielkiego pana, chociaż jest doszczętnie zrujnowany. Córce nie pozwala na zaślubienie człowieka z »innej sfery«, więc dom porzuciła i objęła »posadę«. Drugą córkę-teozofkę, która zakochała się w Hindusie, terroryzuje i trzyma przy sobie na wieży, odpłacając jej za nieustanne czuwanie nad chorym ojcem brutalnymi wymówkami. Ze specjalną nienawiścią charakteryzuje p. Szczepkowska »dziedzica« wątpliwej fortuny, młodego Jana Raduskiego, chamowatego młodzieńca, prostaka i cynika, który poniewiera siostrami i kombinuje, jak urządzić sobie życie bez skrupułów. Celem autorki było niewątpliwie powtórzenie jeszcze raz wszelkich możliwych oskarżeń pod adresem utracjuszków wielkopąńskich. Zmysł dramatopisarski powstrzymał autorkę od dyskusyj i rozpraw



na ten temat. Całą uwagę skupiła na charakterystyce starego hrabiego Raduskiego, któremu wreszcie kazala zaślubić własną pielęgniarke. Finał taki dobrany był zapewne umyślnie, aby utrzymać sztukę w tonie cierpkości i potępienia całej warstwy społecznej.

Popularna autorka »Dziewcząt z Nowolipek«, *Pola Gojawczyńska* poszła w ślady Nałkowskiej: postanowiła spróbować teatru. Napisała sztukę w sześciu odsłonach pt. *Współczesne* (wystawiona w teatrze Kameralnym). Trudno z tej pierwszej próby wnioskować, czy Gojawczyńska poczuje się dobrze w wymaganiach sceny. Zdaje się, że jej talent (epickiego raczej charakteru) oraz jej skłonność do subtelnej analizy psychologicznej nie zbyt łatwo pomieścić się zdołają w konstrukcji dramatycznej, gdzie narracja musi być ujęta w ścisłe karby. Przynosi autorka dwie odmiany »współczesnych« kobiet, których tyle już przesuwala przed oczyma czytelników swych powieści: Maria patrzy na życie trzeźwo; wychodzi za mąż za człowieka, którego nie kocha, aby tą drogą zyskać samodzielność; druga, piękna Janina »nie ma szczęścia do mężczyzna«: psuje sobie sama wszystkie sprawy uczuciowe, odpycha jednych, zraża innych, stawia wymagania nadmierne a potem gorzknije i traci zupełnie busołą życiową. Dialogi Gojawczyńskiej pełne są naturalności i prawdy, więc płyną gładko; ale całość utworu jest raczej zbiorem luźnych obrazów, niż dramatem.

Ostatnią wreszcie nowością oryginalną sezonu była lekka komedia *Niewiarowicza* pt. *Kochanek to ja* (teatr Mały). Sztuka ta, nie mając żadnych ambicji twórczych, świadczy jedynie o dobrej znajomości sceny oraz — widza teatralnego, który chce rozrywki.

#### WZNOWIENIA

Brak nowych sztuk polskich w teatrach warszawskich byłby mniej dotkliwy, gdyby stosowano w nich planowo metodę wznawiań utworów dawnych. Od wielu lat rozprawia się u nas pouczająco o »obowiązkach« Teatru Narodowego, który p o w i n i e n nareszcie stworzyć stały repertuar polski, na wzór Komedii Francuskiej. Te pobożne życzenia nie prędko dadzą się urzeczywistnić, gdyż Warszawa jest jeszcze za małą stolicą, ażeby jej publiczność teatralna mogła zapewnić Teatrowi Narodowemu dostateczną frekwencję na przedstawieniach arcydzieł i wybitnych dzieł przeszłości. Powolnym przygotowaniem do ustalenia »żelaznego repertuaru« polskiego mogą być wznowienia. Niestety, zdarzają się one niezbyt często i są najczęściej przypadkowe. Stosuje się przy tym fatalną metodę: wznowiony utwór grywa się codziennie aż do zupełnego wyczerpania frekwencji, jak się to czyni z każdą sztuką »bieżącego repertuaru«.

W takich warunkach Fredro zamiera powoli na scenach polskich. Teatr Narodowy wystawił *Pana Beneta i Dożywocie* i na tym poprzestał w ciągu całego sezonu. Zamiłowany fredrysta, Teofil Trzcziński pragnął zainstalować Fredrę w »Teatrze Letnim«, którego dyrekcję objął od września 1937 r. Dał szereg bardzo ładnych przedstawień *Przyjaciół* które, oczywiście, nie mogły zaważyć w teatrze rozrywkowym na losach komedij fredrowskich. Nie lepiej ma się sprawa z wystawianiem utworów Słowackiego. Dzięki zabiegom Komitetu uczczenia pamięci Ferdynanda Ruszczyca, Teatr Narodowy zorganizował uroczyste przedstawienie *Balladyny* w insceni-

zacji i w dekoracji tego znakomitego malarza, według kilkuset jego szkiców i rysunków, zachowanych w bibliotece Teatru Polskiego. Taka okolicznościowa uroczystość przesunęła w przedstawieniu *Balladyny* punkt ciężkości ku zewnętrznej, optycznej stronie widowiska. Słowacki w swej sławnej apostrofie do »Poety ruin« oświadczył, że zadanie poetyckie zostało spełnione, »jeżeli wszystko ma wewnętrzną siłę życia, jeżeli stworzyło się w głowie poety według praw boskich, jeżeli natchnienie nie było gorączką, ale skutkiem tej dziwnej władzy, która szeptem do ucha nigdy wprzód nie słyszane wyrazy a oczom pokazuje nigdy (we śnie nawet) niewidziane istoty, jeżeli instynkt poetyczny był lepszy od rozsądku, który nie raz tę lub ową rzecz potępił«. Tworzył więc poeta »z .Polski dawnej fantastyczną legendę«, wydobywał »z ciszego wiekowej chóru prorockie«, prowadził sobie »lekkie, tężowe i ariostyczne obłoki«. Tworzył baśń tragiczną i — świadomie, do samego końca nie odłonił głębi duszy swej bohaterki, pilnując tylko samego toku wydarzeń, bo — jak pisał w liście do matki — »tragedia ta podobna jest do starej ballady, ułożonej tak, jakby ją gmin układał«.

Ruszczyć, jako twórca dekoracji i kostiumów, stanął wobec zadania bardzo trudnego, bo znalazł w utworze co najmniej cztery różnorodne pierwiastki: ludowo-balladowy, historyczny, fantastyczny i groteskowy. Ludowy skąpany został w szekspiryzmie; historyczny dotyczy popielowej epoki a jest taki, że »tysiące anachronizmów przerazi śpiących w grobie historyków i kronikarzy«, wszystkie zaś razem, obdarzone »wewnętrzną siłą urągania się z porządku i ładu, jakim się wszystko dzieje na świecie«, mają przedziwną lotność i nieuchwytność. Na pytanie, który z zasadniczych pierwiastków poematu uwzględnić należy przede wszystkim, dał sobie Ruszczyć odpowiedź: jak największy realizm, zgodny z wyobraźnią ludu, plastyka i dokładność szczegółów, — żadnej jednak ścisłości historycznej, etnograficznej, żadnej jednolitości stylu. Ani bajka, ani — tragiczna prawda. Nieokreślona epoka, nieokreśleni ludzie — ale świat rzeczywisty. Ci, którzy oczekiwali od Ruszczyca dekoracji zupełnie fantastycznej, nie realnej — doznali niewątpliwie zawodu. Przedstawienie wywołało wiele zastrzeżeń. Najważniejsze dotyczyło interpretacji poezji Słowackiego. Znakomity reżyser, Juliusz Osterwa uroił sobie od pewnego czasu, że wiersz na scenie należy mówić tak samo, jak prozę tj. bez przestrzegania rytmu, bez zachowania cesury, bez uwydatniania melodii dźwięków. Sugestii tej nie poddali się, oczywiście, starsi i doświadczeni artyści, jak: Sol-ski, Węgrzyn, Leszczyński; natomiast młodsze pokolenie (a zwłaszcza artystek) uległo jej całkowicie. Mówiły bezładnie, urywały zdania, wpadały w bełkot. Niestety, sugestii Osterwy uległa również p. Eichlerówna, najwybitniejsza z młodych artystek, która dała bardzo interesującą kreację *Balladyny*, jeżeli chodzi o wyraz tragiczny, ale pograżyła ją w naturalizm gestów i wymowy. Wiemy, że są poematy doskonalsze od »*Balladyny*«, ale wiemy również, że niewiele jest na świecie podobnych czarem formy. I właśnie najpierwszym warunkiem dobrej realizacji scenicznej takiego dzieła winna być wyteżona troska o piękno wiersza Słowackiego.

P. Maria Malicka grała niedys bardzo ładnie rolę *Marii Stuart* Schillera w Teatrze Narodowym. Podbila widzów uczuciem i czarującym wyglądem. Po założeniu własnego teatru, doszła utalentowana artystka do wniosku,



że powinna spróbować roli Marii z tragedii Słowackiego. Rola jest mniej efektowna niż u Schillera, ale trudności jej artystka pokonała. Licząc jednak na urok własnej kreacji, nie zatroszczyła się p. Malicka o dobór swych współpartnerów. Nie zdołali oni stworzyć widowiska stojącego na znośnym poziomie.

Wyspiański ukazuje się w Warszawie na afiszu teatralnym jesze rzadziej, niż Fredro. Na uroczystość dwudziestopięciolecia Teatru Polskiego wystawiono *Noc listopadową* w nowym opracowaniu reżysersko-inscenizacyjnym p. Aleksandra Węgierki, w nowej obsadzie i w nowych dekoracjach p. St. Śliwińskiego. P. Węgierko pragnął w swej pomysłowej inscenizacji odgrodzić mitologiczny świat grecki od realistycznych postaci historycznych dramatu; podał bogów greckich w wizjach i zjawach. Czy taki »logiczny« stosunek do dramatu Wyspiańskiego był słuszny? Ze wspomnień Solskiego wynika, że Teatr Krakowski szykował pierwsze przedstawienie »Nocy listopadowej« jeszcze za życia poety, obłożonego już ciężką chorobą. Wyspiański poinformowany był dokładnie i szczegółowo o istocie reżyserii Solskiego, przeglądał skrupulatnie teatralny manuskrypt »swego dzieła, przywracał niektóre wyrazy skreślone przez reżysera, usuwał te, które uważał za zbyt cenne na scenie. Wmieszał bogów greckich bezpośrednio w działania wojenne powstania i nigdzie nie podkreślał, że mają to być wizje. Taki absurd poetycki przyjmowano z pietyzmem w pierwszej krakowskiej inscenizacji »Nocy listopadowej« oraz w następnych inscenizacjach warszawskich. Komentatorowie utworu szukali uparcie wyjaśnienia, jaka była geneza osobliwego pomysłu Wyspiańskiego. A. Grzymała-Siedlecki utrzymywał, że pobudką do stworzenia mitów »Nocy listopadowej« były rzeźby bogów greckich, które Wyspiański oglądał w Łazienkach, gdy je zwiedzał w r. 1898. P. Węgierko szanował w swej inscenizacji tekst Wyspiańskiego, ale, dla wydobycia wizyjności bogów greckich w dramacie, musiał tworzyć skomplikowane konstrukcje architektoniczne, nie zawsze szczęśliwe. Pomimo to, widowisko, zarówno inscenizacją, jak reżyserią świadczyło o wysokich ambicjach artystycznych p. Węgierki, wszyscy zaś wykonawcy utworu pracowali ze skupieniem i z pietyzmem.

Dodatnim i obiecującym zjawiskiem stały się wznowienia naszych komedyj przedwojennych. Stwierdziły one, że »klasyczej« już niektóre utwory Bałuckiego (»Gęsi i gąski« w Teatrze Narodowym), Rittnera (»Wilki w nocy« w Teatrze Narodowym) a przede wszystkim sztuki Zapolskiej, wystawione z nadzwyczajnym powodzeniem aż w czterech teatrach: »Panna Maliczewska« (»Ateneum«), »Żabusia« (t. »Kameralny«) i »Skiz« (w Teatrze Nowym, skąd został przeniesiony do Teatru Narodowego). Sztuki te, grywane czasem po kilka miesięcy, zawdzięczały swe wzięcie doskonałym wykonawczyńm głównych ról (Ćwiklińska). Mieści się w tym wskazówka, w jaki sposób można będzie budować podstawy stałego repertuaru w Teatrze Nowym.

#### REPERTUAR CUDZOZIEMSKI

W ciągu sezonu 1937 - 1938 odegrano w teatrach warszawskich 55 sztuk, w czym było 38 cudzoziemskich. Taki stosunek liczbowy trwa już od bardzo wielu lat. Teatry nasze służą przede wszystkim repertuarowi cudzoziemskiemu i to przy pomocy subwencji różnego gatunku. Najczęściej sprowadza się sztuki bieżące, które zyskały pewien rozgłos za granicą:

»pièces« francuskie, komedie angielskie i amerykańskie. Sztuki te, po wygraniu, giną zazwyczaj w zapomnieniu. Rozważanie ich wartości byłoby bezcelowe. Śród niewielkiej ilości widowisk, godnych pamięci, postawić należy przede wszystkim wystawienie w Teatrze Narodowym słynnego dramatu Calderona p. t. *Życie snem* (w przekładzie E. Boyé). Hiszpanie uważają Calderona za poetę, w którym się wciela, skupia i streszcza cała wielkość umysłowa i poetycka złotego wieku ich literatury. Utwór takiego pisarza narodowego, przeniesiony do innego klimatu moralnego, traci niekiedy najistotniejsze swe walory i barwy. W stosunku do dramatu »*Życie snem*« zaszła prócz tego okoliczność specjalnie dla widza polskiego niedogodna: akcja utworu odbywa się w Polsce fikcyjnej, niewiarogodnej i niekiedy drażniącej. Działanie utworu na wolę słuchacza mać jego zmysł krytyczny. Tymczasem sama bajka służyła Calderonowi dla celu moralno-religijnego.

Królowi polskiemu, Bazylemu urodził się syn, Zygmunt. Już matkę infantą, która umarła przy porodzie, dręczyły sny, że wyda na świat »najstraszniejszego gada stulecia«. Wróżbici, wydoskonaleni w wiedzy tajemnej, oznajmili królowi, że Zygmunt będzie »najokrutniejszym z okrutnych«, »bestią drapieżną i srogą«, że »krocząc od mordu do zbrodni, nogę postawi na swym ojcu, z siwych włosów rodzica dla stóp swych uczyni kobierzec«. Rozpuszczono wieści, że infant urodził się martwy, król zaś kazał zbudować wieżę na stromym urwisku i zamknął w niej Zygmunta. Dostęp do tego więzienia ma tylko stary sługa królewski Klotald, który uczy Zygmunta »prawd różnych« i »wiary odkrywa mu głębiny«. Odziany w skóry zwierząt, Zygmunt cierpi w więzieniu długie lata. Nadszedł wreszcie moment, gdy król Bazyli, zachwiany w swym sumieniu, zrozumiał, że źle uczynił, dając wiarę wróżbitom. Odkrywa tajemnicę całemu swemu dworowi i oznajmia, że pragnie wystawić Zygmunta na próbę: Uwolni go z oków, odda mu swój tron; jeżeli Zygmunt okaże się władcą szlachetnym i prawym, będzie panował; jeżeli zaś kroczyć będzie przepowiedzianą drogą zbrodniczą, — wróci do swej wieży więziennej. Klotald daje Zygmunтови napój usypiający, poczem dworzanie odziewają królewicza w szaty monarsze, przenoszą go zamku i układają w łożu królewskim. Przebudzony Zygmunt zjawia się w sali tronowej, jako nowy władca i odrazu dyszy zemstą za straszliwą krzywdę, jaką mu wyrządzono: maltretuje wszystkich dworzan, zuchwałego sługę zrzuca z balkonu do morza, pojedynkuje się z księciem moskiewskim, który należy do świty królewskiej, obrzuca szyderstwami i obelgami ojca za okrucieństwo, jakiego od niego doznał. Bazyli każe go uspić ponownie i wrzucić z powrotem do więzienia. Uwalnia Zygmunta bunt wojskowy. Obudziwszy się po raz wtóry, królewicz przemawia już najczystszym językiem samego Calderona: »Czym całe życie? — pyta oszołomiony. Szaleństwem! Czym życie? — Iluzji tłem, snem cieniów, nicości dnem. Cóż szczęście dać może nietrwale, skoro snem życie jest całe i nawet sny tylko są snem!« Zygmunt przeistacza się wewnątrz całkowicie. Pada przed ojcem na kolana, darowuje wszystkim winy, karze tylko dowódcę żołnierzy zbuntowanych, skazując go na wieżę, gdyż »zdrajca zostaje zdrajca, nawet, gdy zdrada przemienia«. Raz — mówi Zygmunt — »śnić wystarcza, by wiedzieć, że szczęście i cały świat ten przemija, jak sen pierzchliwy, z odwiecznych wyroków Boga«.



Próba ustalenia schematu poetyckiej baśni Calderona jest niebezpieczna: dla Hiszpana byłaby może tym, czym dla nas było streszczenie »Dziadów«, jakiego dokonał niegdyś w swej książce o Polsce p. Abel Mansuy. Brzmiało ono tak: »Młoda dziewczyna marzy o nieznanym. Gustaw marzy o jakiejś mglistej kochance, rozmawia z czarnym Strzelcem, wywołuje duchy, spowiada się ze swej miłości przed księdem i, zrozpaczony, zabija się, będąc jednocześnie Romeem, Wertherem i Mickiewiczem«. Tajemnice niektórych dzieł narodowych zamknięte są dla cudzoziemców na siedem pieczęci. Należy pamiętać, że sama baśń jest dla Calderona jedynie zawiłą drogą i pretekstem do poetyckiego zastanawiania się nad istotą życia ludzkiego. Tyrady Zygmunta na temat, iż życie jest tylko snem, stanowią najistotniejszą treść utworu, moment, który najbardziej czaruje słuchaczy hiszpańskich, który rozszalał na zawsze wyobraźnię poetycką Calderona, tę »brylantową wyobraźnię«, co niegdyś »słamała kości wewnętrzne« Słowackiemu. Poprzez fantastyczne przygody miłosne, poprzez melodramatyczne powikłania i niewiarogodne, niekiedy naiwne opisy wydarzeń, przebija troska poety o hiszpańskie poczucie honoru i krwawej pomsty, o kunszt formy, którą Calderon zadziwiał współczesnych i potomnych, a przede wszystkim, — o zagadkę życia i śmierci, rozwiązywaną przez połączenie z Bogiem.

Nie powinna więc razić Polaka ta rzekomo polska bajka o królu Bazylim i jego synu Zygmuncie. W zakończeniu dramatu zwraca się Calderon do publiczności: »wybaczcie błędy, które znajdziecie w tej sztuce, wiedząc, że sercom szlachetnym przystoi to wybaczenie«. Wybaczymy mu przeto tę Polskę baśniową, bo — jak mówił jego biograf, Zarata — Calderon był »pożądaniem cudzoziemców, ojcem muz, światłem teatrów, uwielbieniem ludzi, przybytkiem cnót. Był księciem poetów hiszpańskich, gdyż heroizm jego poezji świętej jest doniosły i szczytny, moralność rozumna i głęboka, liryzm wymowny i miły, religijność boska i sentencyjna, miłość uczciwa i szanowna, humor ostry i żywy, komizm subtelny i pełen wiary. Był słodki a wdzięczny wierszem, szczytny a wytworny wymową, uczony i ognisty w stylu, poważny a płodny w sentencjach, umiarkowany a oryginalny w przenośniach, ruchliwy a przekonujący w inwencji, jedyny a wieczny słowem«.

Jednym z najpopularniejszych komediopisarzy obcych jest w Warszawie Bernard Shaw. W naszym tylko Teatrze Polskim grano 17 jego sztuk, które zajęły razem 569 wieczorów. Wzruszony sukcesem, zgodził się Shaw, aby trzy jego sztuki wystawione były w tym teatrze po raz pierwszy, jako pra-premiery. Sędziwy pisarz odzywa się już rzadziej, ale dawne jego sztuki wracają raz po raz na afisz. P. Malicka wystawiła w swym teatrze uroczą »Kandydę« i zdobywała w niej rzetelny sukces. Teatr Narodowy, szukając »nieznanego Shawa«, sięgnął do pierwszej jego sztuki z 1893 pt. »Widowers Houses«, która w przekładzie F. Sobieniowskiego otrzymała tytuł »Szczygli zaulek«. Shaw w owych czasach był jednym z najwybitniejszych działaczy »Stowarzyszenia Fabiańskiego«, propagującego reformy społeczne w duchu socjalizmu. »Szczygli zaulek« jest atakiem na kapitalistów i ich moralność. Gromada pseudo-dżentelmenów żyje z lichwy mieszkaniowej, tuczy się na nędzy biedaków, stłoczonych we »wdowich domkach«. W sztuce tej Shaw jest więcej bojownikiem, niż komediopisarzem, ale przy-

nosi już pewne obserwacje i motywy, które później rozwijać będzie ze żrącą ironią w szeregu świetnych sztuk.

Ożywioną dyskusję wywołała sztuka *Człowiek, który był czwartkiem*, wystawiona również w Teatrze Narodowym, a przerobiona ze znakomitej powieści G. K. Chestertona. Ci, co znali i zachwycali się powieścią, doznali oczywiście zawodu na przedstawieniu, nie odnaleźli w nim bowiem tych elementów, które stanowią treść zasadniczą arcy-chrześcijańskiej ideologii Chestertona. Otrzymali nieco dowolną mieszaninę motywów detektywistycznych i misteryjnych. Najbardziej zajmowała widzów (kapitałnie skonstruowana) scena, gdy agent policji, który się wślizgnął na posiedzenie komitetu anarchistów, aby przeschodzić ich zamachom, dowiaduje się powoli, że wszyscy oni są takimi samymi ideowymi agentami, jak on. Natomiast pierwiastku religijnego i misteryjnego powieści sztuka nie wydożyła w dostatecznej mierze. Widowisko wyrzyserowało bardzo pomysłowo i inteligentnie p. Radulski a Zelwerowicz dał wybitną kreację Niedzieli.

Pod kierunkiem Stefana Jaracza rozwinęło się pięknie »Ateneum«. Jest to jeden z najlepiej prowadzonych teatrów stolicy. Niewielki zespół aktorów, jaki zgromadził dyrektor, pracuje z zapalem i poświęceniem. Pomimo trudnych warunków, niektóre widowiska w »Ateneum« stanęły na bardzo wysokim poziomie. Każda nowa rola Jaracza staje się wydarzeniem artystycznym w stolicy. Takim wydarzeniem była kreacja groteskowego Iwana Kuzmicha w satyrycznej krotce Gogola pt. *Ożenek* (w przekładzie Tuwima).

#### DWUDZIESTOPIĘCIOLECIE TEATRU POLSKIEGO

W roku 1908 zjawił się w Warszawie młodziutki krakowianin, Arnold Szyfman, świeżo upieczony doktor filozofii, autor realistycznego dramatu »Fifi«, wystawionego w Krakowie i w warszawskim teatrze Małym. Rozejrzawszy się w sytuacji, zaczął marzyć o założeniu w stolicy wielkiego teatru prywatnego. Miał lat 26; stanął w stolicy jako »homo novus«, pozbawiony wszelkich stosunków. Pomimo to doszedł do wniosku, że chwila była sprzyjająca dla jego zamysłów. Jedyne teatry dramatyczne »Rozmaitości«, szczupłe i niedogodne, nie posiadające żadnych nowoczesnych urządzeń scenicznych, trwały bez zmiany od r. 1833. Władze rosyjskie zabraniały widowisk polskich w lokalach zamkniętych. Wolno było zespołom prowincjonalnym grywać latem pod gołym niebem w t. zw. »ogródkach«. Wprawdzie po rewolucji 1905 r. rygory te osłabły, ale w dalszym ciągu nie było nadziei na powstanie wielkiego teatru prywatnego wobec faktu, że Teatry Rządowe dawały wciąż wielkie deficyty.

Okoliczności te nie przeraziły młodego zapaleńca z Krakowa. Szyfman zakłada w Warszawie pierwszy kabaret artystyczny p. t. »Momus«, w przesławię, że będzie mógł wystawiać w nim krótkie utwory dramatyczne, a później rozszerzać stopniowo swe przedsięwzięcie. Podstęp się nie udał: wskutek interwencji prezesa Teatrów Rządowych zabroniono »Momusowi« produkowania utworów o charakterze teatralnym. Szyfman, po sześciu miesiącach, ustąpił z »Momusa«, nie przewidując, ażeby z tego teatrzyku mógł powstać stały teatr dramatyczny. Ale właśnie podczas kabaretowych popisów »Momusa« dojrzał całkowicie projekt stworzenia wielkiego teatru w Warszawie. Dla sceptyków wydało się drażniącą fikcją oświadczenie, że potrzeba zebrać



na ten cel conajmniej milion rubli. Tymczasem szczęśliwe okoliczności sprawiły, że to, co się wydawało zrazu niepodobieństwem, z wolna przybierać zaczęło kształty realne. W »Momusie« poznał się Szyfman z niektórymi przedstawicielami naszej arystokracji rodowej oraz z kilkoma wybitnymi finansistami. Wzbudził w nich zaufanie swą energią i entuzjazmem. Na zebraniach odbytych u hr. Maurycego Zamojskiego i u ks. Stanisława Lubomirskiego omawiano rzecz całą szczegółowo. Decydującym dla sprawy momentem było poparcie ze strony hr. Tomasza Potockiego, bogatego ziemianina, wielkiego miłośnika teatru i potrosze autora dramatycznego. Tomasz Potocki zajął się żarliwie gromadzeniem funduszków na budowę teatru i wkrótce stał się duszą całego przedsięwzięcia. Zakupiono plac i w styczniu 1912 r. rozpoczęto roboty ziemne, a w kwietniu tegoż roku nastąpiło poświęcenie kamienia węgielnego. W początku września 1912 r., nadano przedsięwzięciu formę towarzystwa akcyjnego pod nazwą »Towarzystwo Akcyjne Budowy i Eksploatacji Teatrów w Królestwie Polskim«. Gmach nowego teatru zbudowano według planów i pod kierunkiem Czesława Przybylskiego. Zainstalowano na scenie nowoczesne urządzenia techniczne, a przedewszystkiem zorganizowano scenę obrotową, pierwszą w Polsce. Ogólny koszt samej budowy gmachu wyniósł około 600.000 rubli.

Odbyte w dniu 15 stycznia 1913 r. Walne Zgromadzenie Towarzystwa Akcyjnego stwierdziło, że akcje Towarzystwa nabyły 153 osoby, a wśród nich 33 nosiły nazwiska z dodatkiem »książe« lub »hrabia«.

Po trzech latach mozolnego przygotowania, uciążliwych zabiegów, łamania przeszkód oraz szczęśliwego splotu okoliczności, które dawały Szyfmanowi możnych i oddanych sprawie protektorów, — dnia 29 stycznia 1913 r. nastąpiło uroczyste otwarcie Teatru Polskiego świetnym przedstawieniem »Irydiona«.

Wciągu pierwszych osiemnastu miesięcy przedstawienia w Teatrze Polskim olśniewały zarówno krytykę, jak publiczność. Dla wszystkich było widoczne, że nowy teatr może liczyć na stałe powodzenie i rozwijać się coraz lepiej, pomimo ciężarów, jakie go obarczały (np. podatek *szóstej części*), i przesładowań ze strony Teatrów Rządowych, które kazały sobie przedstawiać do zatwierdzenia repertuar Teatru Polskiego. Wybuchła wojna. Nad Teatrem Polskim zawiśła groza dezorganizacji personalnej. Szyfman, uważany za obcokrajowca, został zesłany do Rosji. To samo stało się z wieloma aktorkami, oraz z Wincentym Drabikiem, kierownikiem działu dekoracyjnego. Po pewnym czasie pozwolono zesłańcom wojennym zgromadzić się w większej ilości w Moskwie. Była wśród nich dostateczna ilość wybitnych talentów, ażeby stworzyć dobry teatr. Zorientowawszy się w sytuacji, Szyfman zorganizował w r. 1916 w gmachu rosyjskiego »Teatru Kameralnego« tymczasową filię Teatru Polskiego przy gorącym poparciu miejscowego Komitetu Polskiego. W zespole męskim znaleźli się tacy artyści jak: Jaracz, Brydziński, Osterwa, Tarasiewicz, Fertner, Szymański, Lenczewski, Zieliński; do zespołu żeńskiego należały między innymi: Osterwina, Mirska, Starska, Larys-Pawińska, Horwatówna, Kacicka, Kopczevska. Każde z przedstawień utworów Słowackiego, czy Wyspiańskiego, stawało się dla kolonii polskiej wielkim świętem.

Tymczasem w Teatrze Polskim w Warszawie nastąpiło odrazu pewne rozprężenie, gdyż niektórzy wybitni aktorzy (jak Węgrzyn, Leszczyński, Grabowski) znaleźli się na urloпах poza graucami Królestwa. Artyści Teatru

Polskiego utworzyli zrzeszenie, które gospodarowało jakiś czas na wspólny rachunek. W r. 1917 objął dyrekcję teatru Ludwik Solksi, doświadczony kierownik, który borykał się z trudnościami przez siedem miesięcy. W lipcu 1918 r. wrócił z zesłania Szyfman, wrócił tego samego dnia, gdy Tow. Akcyjny kończyło pertraktacje z Zrzeszeniem Artystów Teatru Rozmaitości o objęcie dzierżawy Teatru Polskiego. Oddano, oczywiście, teatr zasłużonemu założycielowi i kierownikowi przedwojennemu. Sytuacja gospodarcza była bardzo trudna. Szyfman wynajął Teatr Mały w gmachu Filharmonii i założył w nim bardzo żywą scenę kameralną, która podpierała budżet Teatru Polskiego. Podezwy inflacji Teatr Polski miał obfitą frekwencją. Zwolna jednak zaczęły się ukazywać niepokojące znaki kryzysu. Szukając nowych źródeł stałego dochodu, wynajął Szyfman teatr »Komedia« przy ul. Jasnej, licząc na to, że dla nowego przedsięwzięcia wystarczy mu niezajęta część personelu Teatru Polskiego i Małego. Obliczenia te zawiodły. Teatr »Komedia« przetrwał zaledwie pięć kwartałów. Spodziewany z tego źródła zasilek był niedostateczny. Teatr Polski, pozbawiony subwencji, stanął wobec grozy wyzerpania wszelkich źródeł kredytu.

W tych warunkach utworzono »Spółdzielnię Aktorów i Pracowników Teatru Polskiego i Małego«. Po sześciu miesiącach dyrektor zarządzający Spółdzielnią zawiadomił jej członków, że niedobory wynoszą 100.000 zł.

Spółdzielnię zlikwidowano. W tym czasie nadarzyła się nowa sposobność ratowania sytuacji: Magistrat m. Łodzi zaproponował Szyfmanowi dzierżawę Teatru Miejskiego. Warunki dzierżawy przewidywały udział wybitnych artystów Teatru Polskiego w przedstawieniach łódzkich, a nawet przenoszenie do Łodzi całych widowisk z obsadą warszawską i dekoracjami. Kombinacja trwała przez dwa lata. Ze zmianą ogólnej koniunktury gospodarczej wzrosła frekwencja i Teatr Polski miał znowu kilka lat świetnego rozkwitu. Tak trwało do r. 1931, który był katastrofalny dla wszystkich teatrów w Polsce. Kryzys skończył się powszechnym strajkiem aktorskim, trwającym przez miesiąc we wszystkich miastach Rzeczypospolitej. W r. 1933 położenie finansowe Teatru Polskiego było tak ciężkie, że dyr. Szyfman chwycił się środka niemal rozpaczliwego: wszedł w spółkę z kierownikiem popularnego kabaretu »Banda«, który wydzierżawił Teatr Mały na wyłączną eksploatację. Po kilku miesiącach kierownicy »Bandy« usunęli się z Teatru Polskiego, a w końcu sezonu rozwiązano umowę o dzierżawę Teatru Małego. Dopiero w momencie ostatecznego kryzysu nadszedł ratunek niejako urzędowy: założono Tow. Krzewienia Kultury Teatralnej, które, biorąc pod uwagę wielkie zasługi Teatru Polskiego, postanowiło zorganizować dla niego stałą opiekę.

Na czele Towarzystwa stanął premier Jędrzejewicz, a członkami założycielami byli ministrowie i prezesi państwowych instytucji bankowych. W r. 1936 T. K. K. T. nabyło większość akcji Teatru Polskiego i stało się jego prawnym właścicielem. W ten sposób stworzono wstępny etap upaństwowienia Teatru Polskiego, oceniając rzetelny trud jego kierownika w ciągu 25-ciu lat.

Historia Teatru Polskiego świadczy, iż miał on tylko 5-6 lat pomyślnej egzystencji gospodarczej. Pozatem, aż do chwili objęcia teatru przez T. K. K. T. trwała wciąż wyczerpana, niekiedy bohaterka walka dyrektora z trudnościami finansowymi. Tembardziej godna jest podziwu nieprzerwana troska o po-



ziom artystyczny widowisk. Śród 347 utworów granych w Teatrze Polskim podczas 25-lecia, było oryginalnych 143. Ambicja kierownika zdążyła ku temu, aby wystawiać z największą pieczołowitością wielkie dzieła poetyckie, nawet te, które poczytywano za niesceniczne. Usiłowanie takie stwarzało z premiery każdego z tych dzieł manifestację artystyczną. »Irydion« miał 48 wspaniałych widowisk, »Nieboska« — 53, »Dziady« — 117, »Kordian« — 80, »Książd Marek« — 40, »Wyzwolenie« — 57, »Noc Listopadowa« — 49. Wszyscy niemal polscy autorzy współcześni byli reprezentowani w Teatrze Polskim. Na obu scenach (t. j. w Polskim i Małym) odegrano 116 nowych sztuk polskich. Twórczość ta okazała się niestety liczbowo niedostateczną i trzeba było czerpać obficie z twórczości obcej. Ale i tu troska o poziom artystyczny sprawiła, że dzieła Szekspira zajęły w teatrze 652 wieczory, a Bernard Shaw, którego trzy sztuki wystawił Teatr Polski jako *prapremiery* zyskał ogółem 569 wieczorów. Śród pisarzy cudzoziemskich przeważali na scenie Teatru Polskiego Angliacy (61 autorów) i Francuzi (86 autorów). Kierownik teatru zwracał baczną uwagę na przekłady, przedtem bardzo zaniedbywane: w stosunku do klasyków i pisarzy dawniejszych dążył do przekładów nowych; w stosunku do pisarzy nowoczesnych powierzał tłumaczenia dobrym pisarzom znającym dokładnie żywy język oryginału. Dobór reżyserów, dekoratorów i artystów był w Teatrze Polskim bardzo czujny. Z pośród reżyserów, którzy najbardziej przyczynili się do utrzymania charakteru Teatru Polskiego wymienić należy: Szyfmana, Zelwerowicza, Borowskiego, Leona Schillera, J. Osterwę i Aleksandra Węgierkę. Udało się Szyfmanowi przybrać do współpracy kilku najzdolniejszych w Europie dekoratorów teatralnych. Należą tu: Karol Frycz, Wincenty Drabik, Stanisław Sliwiński, Władysław Daszewski. W ciągu lat przesunęło się przez scenę Teatru Polskiego całe niemal współczesne aktorstwo warszawskie, zarówno starszego, jak młodszego pokolenia. Szczególną opieką otaczał kierownik teatru aktorów młodszych, śród których bardzo okazała ilość rozpoczynała na tej scenie swą karierę i dzisiaj należy do najwybitniejszych artystów.

Kierownik Teatru Polskiego zdołał wytworzyć w teatrze rzecz bezcenną, a mianowicie: stałą *atmosferę artystyczną*. Dzięki tej atmosferze Teatr Polski przetrwał wszelkie przesilenia, i mógł nieraz podejmować zadania reprezentacyjne. Podczas inwazji bolszewickiej Teatr Polski stał się nieomal teatrem frontowym. W związku z przeniesieniem zwłok Słowackiego do kraju wystawił z wielkim splendorem po raz pierwszy w Polsce »Samuela Zborowskiego«. Na uroczystość jubileuszu setnej rocznicy zgonu Bogusławskiego zorganizował festiwal teatralny, trwający cały miesiąc.

Wszystkie te zasługi Teatru Polskiego uwydatniła uroczystość jubileuszowa.

#### MŁODY TEATR

Od dłuższego już czasu trwa legenda, że nieznanemu pisarz, pragnąc wystawić swą sztukę w którymkolwiek z teatrów stołecznych, nie może się doczekać decyzji dyrektora przez całe lata. Sztuka leży nie czytana, dyrekcja bowiem szuka utworów, któreby jej zapewniły jak największą frekwencję, a więc w pierwszym rzędzie zwraca się do autorów znanych i uznanych.

nych. Z inicjatywy Boy'a-Żeleńskiego powstało w Warszawie stowarzyszenie *Młody Teatr*, mające na celu torowanie dróg młodej twórczości dramatycznej. Chodzi o ożywienie repertuaru teatrów, wzmoczenie samej twórczości oraz udostępnienie sceny młodym autorom. Motywem powstania stowarzyszenia stało się przeświadczenie, iż w obecnej organizacji teatrów brak jest ogniwa pośredniczącego między sceną a młoda twórczością, jak również i to, że warunki, w których mogłoby się odbywać dojrzewanie nowych talentów, nie są wystarczające. Na czele stowarzyszenia stoi zarząd, w którego skład weszli: T. Boy-Żeleński, A. Szyfman, Z. Nalkowska, J. Lorentowicz, J. Hulewicz, K. Wierzyński i A. Breza. Każda sztuka nadesłana do stowarzyszenia jest czytana i rozważana przez komitet lektury. Zarząd stara się o stały kontakt ze wszystkimi teatrami w Polsce i zabiega o wystawienie sztuki w jednym z teatrów w Warszawie lub poza Warszawą. W stosunku do sztuki, mającej cechy talentu, ale nie odpowiadającej postulatowi normalnego repertuaru, »Młody Teatr« stara się stworzyć jej dostęp do sceny na innej drodze. Do tego celu służyć będą specjalne pokazy zorganizowane w jednym z teatrów warszawskich. Pokaz może być kilkakrotnie powtórzony a zaprodukowany w ten sposób utwór może zwrócić bacniejszą uwagę na autora. »Młody Teatr« otrzymał w ciągu pierwszego roku 160 nowych sztuk. Wyniki ich oceny przyniesie sprawozdanie z przyszłego sezonu.

*Jan Lorentowicz*

Od redakcji: Wskutek nieporozumienia, p. Jan Lorentowicz opracował dla »Życia Sztuki« sezon 1937/8, zamiast przewidzianych w planie tomu IV lat 1936 i 1937 które znajdują omówienie w tomie V.

## KRONIKA MUZYKI POLSKIEJ

(1936 i 1937)

W niniejszej kronice muzyki polskiej (z lat 1936 i 1937) wyróżnię trzy momenty: pierwszy, podstawowy — twórczość kompozytorską, drugi — krytykę, oraz moment trzeci, wykonawczo-organizacyjny.

Z wydarzeń pośrednio związanych z twórczością, wypada omówienie tych lat zacząć od nekrologu Stanisława Niewiadomskiego i Karola Szymanowskiego. O ile Niewiadomski ma znaczenie jako polski pieśniarz w stylu romantycznym (zarazem krytyk wyjątkowej kultury), przedwczesna śmierć Szymanowskiego (1937) przerwała twórczość wypowiadającego się zarówno w drobnej jak i w wielkiej formie znakomitego kompozytora, który po długim szukaniu nowego tworzywa w impresjonizmie złączył w *Harnasiach* i *Stabat Mater* polski charakter motywów ze swą świetną techniką modernistyczną. W r. 1936 odbyła się premiera *Harnasiów* w Paryżu, a następnie w Hamburgu i Poznaniu (pierwsza inscenizacja tego dzieła w Polsce).

W zakresie samej twórczości mam w omawianych latach do zanotowania wykonanie szeregu nowych dzieł zarówno kompozytorów starszego pokolenia, neoromantyków i niezależnych, jak i młodszych, eksperymentujących na modernizmie lub próbujących przezwyciężyć jego kryteria. Sądzę, że wydarzenia omawiane wpłyną modyfikująco na obraz »stawania się« wartości muzyki polskiej. Że obraz ten zmienny jest i ruchliwy, przekonać się można, wertując



choćby popularny podręcznik *Historia muzyki w zarysie* Reissa lub monografie miesięcznika *Muzyka: Muzyka współczesna i Nowa muzyka*. Roi się tam od nazwisk współczesnych kompozytorów polskich, którzy później zawiedli nadzieje, w czym jednak gra rolę nawet nie tyle zmienne natężenie siły twórczej poszczególnych kompozytorów, ile fluktuacja subiektywnych ocen pod wpływem rozmaitych kierunków i środowisk<sup>1)</sup>.

I dziś przeżywamy rewizję kryteriów. Muzyka współczesna przewyciężyła już okres eksperymentów technicznych, gdzie »nowość« była sztandarem a często pokryciem braku wartości istotnych. Z nowych haseł wysunięto dziś syntezę polifoniczno-harmonicznych i orkiestralnych zdobyczy modernizmu z »neoklasycyzmem« i »nową uczuciowością« (»neohumanizm«), bądź też nastąpił zwrot wprost do romantyzmu i neoromantyzmu, z podkreśleniem znaczenia zaniedbanych w modernizmie wartości pozaestetycznych, ideowych sztuki i apelem do »odbiornicy zbiorowego«<sup>2)</sup>.

Zaczynając od muzycznej »prawicy« (neoromantycy) w Polsce, mam do zanonotowania z twórczości Witolda Maliszewskiego wykonanie *Bajki i Ściegiu pieśni* na śpiew i orkiestrę, a gdy chodzi o kompozytorów ongi stanowiących grupę *Młoda Polska*, niesłusznie zapomniany Apolinary Szeluto dał o sobie znać poematem symfonicznym *Cyrano de Bergerac* i *Koncertem fortepianowym*. Obecne poczynania tego kompozytora zasługują na żywą uwagę ze względu na rolę jaką w swoim czasie odegrał z całą grupą.

Z aktualnej twórczości Ludomira Rogowskiego wykonano *Symfonię radosną*<sup>3)</sup>. Na ogół mało się wie o tym kompozytorze, gdyż mieszka stale w Jugosławii. W *Symfonii radosnej*, podobnie jak w swych ostatnich obrazach symfonicznych *Zjawy* rozwija on dotychczasową, refleksyjną linię swej twórczości, przy czym zagadnienie stylu narodowego rozwiązuje w intuicyjnej rekonstrukcji »gamy prasłowiańskiej« (archaizm całotonowy folkloru skrzyżowany z egzotyką perskiej skali *Zirfken*d). Twórczość Rogowskiego wiąże się z pewną jego koncepcją, podług której »jesteśmy pierwszym narodem Wschodu a nie ostatnim Zachodu«.

Lata ostatnie wysunęły w Polsce<sup>4)</sup> Feliksa Nowowiejskiego, kompozytora w pełni dynamiki twórczej. Wykonano wtedy po raz pierwszy szereg jego zupełnie nieznanych dzieł z dotychczasowych okresów. Ponad to stworzył Nowowiejski od r. 1936 poemat *Róże dla Sapho* na solo i orkiestrę symfo-

<sup>1)</sup> Ile subiektywnych akcentów w ogóle zawiera ocena dzieł wszystkich współczesnych kompozytorów polskich i jakie zajmą oni miejsce w obiektywnej hierarchii wartości, odpowie oczywiście dopiero przyszłość.

<sup>2)</sup> Zwrot do Beethovena i Mussorgskiego w Sowietach, a do Wagnera i Ryszarda Straussa w Niemczech, tu i tam przy ostrym proteście przeciw modernizmowi.

<sup>3)</sup> Państwowa nagroda muzyczna przypadła Rogowskiemu z początkiem 1938 r.

<sup>4)</sup> Zagranicą oratoria Nowowiejskiego *Quo vadis i Znaleźnienie św. Krzyża* obiegły już estrady centrów muzycznych Europy i Ameryki, osiągając z współczesnych polskich kompozycji wielkiej formy, już co do ilości wykonań, najwybitniejszy sukces międzynarodowy.

niczną<sup>1)</sup>, Mazurki i Burleskę na fortepian, a przede wszystkim Symfonię II Praca i Rytm<sup>2)</sup>. Wykonanie tych dzieł odsłoniło zupełnie nowy okres kompozytora, nacechowany awangardyzmem techniki polifoniczno-harmonicznej i orkiestralnej. Czekając na wykonanie szeregu innych dzieł z tegoż okresu, m. i. Symfonia I oraz Koncert wiolonczelowy.

Z młodszych, pozostających pod sugestią Szymanowskiego, wybił się żywiołowym talentem Jan Maklakiewicz. Kompozytor Pieśni o chlebie powszednim — rapsod rewolucyjny różni się od rówieśników innym podejściem do »odbiorcy zbiorowego«, a wykonaniem swego ostatniego poematu symfonicznego Ostatnie werble dał asumpt do dyskusji gdzie starły się dwie koncepcje: »muzyka mas« i muzyka z tzw. »wieży z kości słoniowej« (*odi profanum vulgus et arceo*). Obdarzony zmysłem kolorystyki harmoniczno-orkiestralnej Tadeusz Zygfryd Kassern zastosował jeszcze kolorystyczny ekspresjonizm w poemacie symfonicznym Dies irae, natomiast do polifonicznego linearyzmu przechrzył się w Koncercie na orkiestrę smyczkową. Obecny zwrot Kasserna do studium arkanów klasycznej polifonii wokalnej, co było impulsem Motetów Kopernikańskich, stawia kompozytorowi najlepszy horoskop także w tej dziedzinie. Należący do tej samej generacji, aczkolwiek kompozytor dopiero od paru lat, Bolesław Woytowicz wyróżniony został w r. 1937 państwową nagrodą muzyczną za Poemat żałobny (Myśl, Czyn, Śmierć), którym rozpoczął dojrzały okres twórczości<sup>3)</sup>. Poemat żałobny, podobnie jak Ostatnie werble i Dies irae, został poświęcony pamięci Marszałka Piłsudskiego. Także w ostatnim swym utworze Concertino wykazał Woytowicz skłonność w kierunku »neoklasycyzmu« i »nowej uczuciowości«. Zainteresowanie wzbudziło wykonanie II Symfonii jedynej w Polsce przedstawiciela Schönbergizmu, Józefa Kofflera. Między modernizmem a neoklasycyzmem oscylujący Tadeusz Szeligowski dał Epitaphium na orkiestrę symfoniczną, a Roman Palester — Symfonię, Suitę, Kwartet, Sonatę na 3 klarnety itp., znaczące stopniowy rozwój w kierunku wartości także pozaorkiestralnych. St. Wiechowicz nie silił się już na modernizm, lecz w Kantacie romantycznej pokusił się o próbę stylu XIX-wiecznego, niedawno jeszcze uważanego za miniony. Wybijający się Antoni Szałowski jest za to zdecydowanym neoklasykiem (Uwertura, Sonatina na klarnet i fortepian). Stefan Porodowski przedstawił już IV Symfonię, aczkolwiek jeszcze szkolną. Roman Maciejewski — Koncert na dwa fortepiany. Wykonano również Suitę góralską J. Ekiera oraz szereg innych utworów pióra najmłodszych.

Krytyka muzyczna, jako współczynnik »stawania się« wartości w ich indywidualnej różnorodności, roli swej w Polsce nie spełnia, może ze względu na

<sup>1)</sup> Do świetnej poczyt Marii Jasnorzewskiej - Pawlikowskiej.

<sup>2)</sup> Pod impulsem idei »pracy radosnej« z Büchera Arbeit und Rhythmus.

<sup>3)</sup> Nagrodę tę dostał w r. 1936 pedagog-kompozytor Kazimierz Sikorski, z tejże generacji.



znikomą ilość szczerych i samodzielnie myślących krytyków z głębszą kulturą estetyczno-filozoficzną. Oczywiście że oceny, jakie sami kompozytorzy wydają o twórczości współczesnej, są cenne na ogół jako wyraz estetycznego solipsyzmu. Z wydarzeń życia krytyki muzycznej lat omawianych wymieniam ustanie działalności miesięcznika *Muzyka* Mateusza Glińskiego w r. 1937. Nie licząc właśnie zapoczątkowanych czasopism o charakterze raczej regionalnym jak *Lubelskie Wiadomości Muzyczne* i *Śląskie Wiadomości Muzyczne*, dalej prasy praktycznych zagadnień poszczególnych działów muzyki, jak *Chór*, *Orkiestra*, *Muzyka Kościelna* itp., oraz prasy młodzieżowej (*Gazetka Muzyczna*), jako jedyne czasopismo z pretensją ogólnomuzyczną pozostała *Muzyka Polska*, wydawana przez Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej w Warszawie. Czasopismo to, przekształcone z początkiem 1936 na dwumiesięcznik, obecnie od stycznia 1937 miesięcznik, stało się organem opiniotwórczym grupy muzycznej o jednakowo jednostronnych upodobaniach, którym rzekomo obiektywnego uzasadnienia stara się dostarczyć K. Régamey, operujący doktrynerskim a dziś już przestarzałym kryterium »nowości« (mody) i pseudoestetyzowaniem. »Nowość« uważana tam za rzekomo konieczne kryterium<sup>1)</sup> pojęta została nie jako oryginalność w ramach danego stylu, lecz jako przynależność do eksperymentalizmu, a termin »muzyka współczesna« oczywiście zarezerwowano tylko dla tego kierunku. Jeden ze współpracowników forsuje nawet tezę, że do muzyki współczesnej nie można zaliczyć »ani Schönberga, ani Ravela«<sup>2)</sup>, nie mówiąc już o Ryszardzie Straussie czy Sibeliusie, »choć oni żyją i tworzą obecnie«<sup>3)</sup>. Oczywiście że historia każe nam cenić niektórych kompozytorów za nowatorstwo, przykładem choćby Ryszard Wagner. Jednakże w hierarchii wartości równorzędne miejsce zajął współczesny mu Brahms, który był właśnie przedstawicielem konserwatyizmu. Sam Jan Sebastian Bach w XVIII wieku tworzył stylem... XVII wieku. Zapewne nie był »współczesny«, to też w ówczesnej ocenie zdystansowali go synowie, piszący już w modnym stylu *galant*. Nowość nowatorska nie jest tedy żadnym koniecznym kryterium, a bywa, iż geniusz to tylko cierpliwy wytwór pracy całej epoki poprzedzającej.

Tak samo można się spierać o wypowiediany na łamach *Muzyki Polskiej* »elityzm«<sup>4)</sup>, bywały bowiem arcydzieła zrozumiałe już dla »zbiorowego odbiorcy« współczesnego, przy negatywnym stosunku elity współczesnych znawców, stosującej ciasne kryteria (eksperymenty w rodzaju *Kunstmusik* Schönberga, jak sam nazywa swoją twórczość w przeciwieństwie do całej pozostałej, określanej jako *Volksmusik*, wątpię, czy będą kiedykolwiek wartością zrozumiałą dla ogółu). Wartość estetyczna, ideowa, pojmowana w *Muzyce Polskiej* jako obniżająca wartość estetyczną »tendencja«, jest »bądź szkodliwa,

1) »Nowość chociaż nie jest czynnikiem wystarczającym by stanowić o wartości, jest jednak czynnikiem koniecznym« (Régamey, *Muzyka Polska*, 8/38 s. 112).

2) *Muzyka Polska*, 7 - 8/37, s. 363.

3) Tamże, s. 357.

4) »Za błąd uważam tezę, że muzyka narodowa, to muzyka dla całego narodu« (Régamey, *Muzyka Polska*, 3/37, s. 125).

bądź też (jeśli wymagania formalne, autonomiczne muzyki zostają wypełnione) staje się czynnikiem obojętnym, sztucznie przyczepionym i niepotrzebnym<sup>1)</sup>. Tymczasem w najwyższej sferze twórczości moment estetyczny i pozaestetyczny stapiają się w harmonijnej syntezie. Najgenialniejsza forma oratorium Bacha związana jest z ideą pozamuzyczną, bo religijną, podobnie jak już zobjektywizowane arcydzieła Beethovena, jak rewolucyjna *Eroika*<sup>2)</sup> lub IX *Symfonia* pojęta jako środek ekspansji idei powszechnego braterstwa (*seit umschlungen Millionen, dieser Kuss der ganzen Welt!*). Régamey widzi tu tylko »supremację momentu etycznego nad estetycznym w twórczości Beethovena«, a w muzyce podobnej »pewien histrionizm gestu«<sup>3)</sup>, a zdaniem Herberta Krzoka (z działu recenzji *Muzyki Polskiej*) »gwiazda IX symfonii zaczyna już świecić światłem — mocno przyciemnionym. I dlatego odpowiedzialności za niedostarczenie słuchaczom przeżycia artystycznego większej miary — nie można w żadnym razie zrzucić wyłącznie — na barki wykonawców. Tempora mutantur«<sup>4)</sup>. Osobiście nie wierzę w zmierzch IX Symfonii, obok *Boskiej Komedii* Dantego, *Fausta* Goethego czy *Sądu ostatecznego* Michała Anioła jednego z najwyższych osiągnięć ducha ludzkiego w ogóle, natomiast chwalone na łamach *Muzyki Polskiej* byle modernizmem maskowane kicz, jak *Koncert fortepianowy* Kondrackiego, nadają się zaiste jako okazy na wystawę tzw. muzyki zwyrodniałej w Düsseldorfie. Nie zaprzeczam zresztą racji istnienia pisma tego typu »blokowego« co *Muzyka Polska*, pod warunkiem jednak, że znajdzie ono korekturę w formie innego czasopisma, albowiem wszelka centralizacja zasadniczo subiektywnego opinio-twórstwa na rzecz pewnego tylko kierunku jest dla rozwoju bogactwa różnorodnych wartości szkodliwa. Rywalizacja oddziaływałaby także korzystnie na samą *Muzykę Polską*, zmuszając do podciągnięcia nierównego poziomu. Tu nie jestem amatorem różnorodności<sup>5)</sup>.

1) W artykule tym pewien młody autor posuwa się do twierdzenia, że wciąganie do sztuki »praw i tendencji pozaartystycznych jest jako niszczenie i obniżanie wartości sztuki — działalnością wybitnie antyspołeczną (*Muzyka Polska* 3/36 s. 203 i 200). Podkreślenie w oryginale.

2) Podkreślam jako przykład *Eroikę*, symfonię (gdyż zwolennicy »sztuki dla sztuki« czynią pewien wyjątek dla form wokalnych, związanych z literaturą).

3) *Muzyka Polska* 4/37, s. 166.

4) Tamże, 2/38, s. 81.

5) Małe *curosium*: młody współpracownik, opisawszy na dziewięciu stronach artykułu *Oblicze duchowe muzyki współczesnej* zjawiska muzyczne w »terminologii, pozornie wprowadzającej na teren muzyki pojęcia z innych dziedzin sztuki«, kończy zapewnieniem, że mógłby na ten temat »napisać jeszcze wiele«, przed tym jednak trzeba jeszcze raz się zastanowić, czy warto w ogóle podejmować te próby opisywania dźwięków słowami, próby, które często kończą się fiaskiem, pozostawiają »niesmak, charakterystyczny produkt czynności męczących, a w rezultatach swych iluzoryczny« (*Muzyka Polska* 7-8/37, s. 365). Zaiste, powinien się być zastanowić, oddając do druku owe »produkty czynności męczących«.



Życie wykonawczo-organizacyjne muzyki polskiej napotykało w latach omawianych na przeszkody natury ekonomicznej, co obok braku «mecenatu zbiorowego» było przyczyną charakterystycznego w r. 1937 pogorszenia się sytuacji wielkich stołecznych instytucji wykonawczych, opery i filharmonii. Protestem był następnie strajk okupacyjny opery oraz postulat jej etatyzacji czy nacjonalizacji. W 1937 odbyła się warszawska premiera opery *Legenda Bałtyku* Nowowiejskiego. Mam do zanotowania inicjatywę Polskiego Radia, dzięki której powstał w Warszawie nowy ośrodek kultury symfonicznej, publiczne koncerty orkiestry Polskiego Radia w sali Roma i w Teatrze Wielkim. Orkiestra ta grała również na festiwalu muzycznym w Krakowie oraz w połączeniu z filharmonią na festiwalu w Warszawie. Imprezy te, pojęte jako panorama polskiej twórczości muzycznej, dają oczywiście obraz taki jaki można oglądać przez cwikier G. Fitelberga. Działa również w Warszawie Towarzystwo Muzyki Współczesnej («współczesnej» w znaczeniu eksperymentalizmu), Stowarzyszenie Miłośników Dawnej Muzyki, filia Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej. Towarzystwo to rozwija działalność w kilku kierunkach, wydawniczym<sup>1)</sup>, prasowym, koncertowym a także, jak zobaczymy, w zakresie projektodawstwa organizacyjno-muzycznego. Z ważniejszych wykonawców jacy przewinęli się w omawianym okresie przez estrady Warszawy dyrygentami byli m. i.: Ks. Gieburowski (z poznańskim chórem katedralnym), Bierdiajew, Mierzejewski (z odkrytą przez Casellę Symfonią Clementiego i Symfonią Cherubinię), Wilkomirski, Herman Scherchen, znany propagator modernizmu (z *Pacific 231* Honneggera i *Pulcinellą* Strawińskiego), Matacić (z *I Symfonią* Szostakowicza i *Suitą* Baranowicza) i Igor Markiewicz (*Nowy wiek*), Kurt Attenberg (współczesna muzyka szwedzka), Ansermet, Fr. André, Abendroth, Horenstein, Neumark, Van der Pals, Edward van Beinum, Willy Ferrero i t.p. Z solistów wymienimy przede wszystkim: Ewę Bandrowską-Turską, Józefa Hoffmana, Wandę Landowską, Adę Sari, Umińską, Zb. Drzewieckiego, Emila Sauera, Roberta Cassadesus, Fryderyka Lamond, Lefelda, Sztompkę, B. Rutkowskiego, Claudio Arrau, Wilhelma Kempffa, Alfreda Hoehna, Egona Petri, Rubinsteina, Monikę de la Bruchollerie, Angelikę Morales, Mariusza Cassadesus, Wacława Kochańskiego, Fritza Kreislera, Feuermanna, Sigurda Sashera, Ojstracha, André de Ribeaupierre... Ogromną frekwencją publiczności cieszył się III międzynarodowy konkurs Chopinowski przy Wyższej Szkole Muzycznej im. Fryderyka Chopina. Zjechało tu 70-ciu pianistów z Polski, Węgier, Francji, Włoch, Sowieców, Austrii, Rumunii, Belgii, Estonii, Finlandii, Holandii, Japonii, Lotwy, Niemiec, Anglii, Bułgarii, Czechosłowacji, Jugosławii, Palestyny, Stanów Zjednoczonych, Szwajcarii (wymieniam mniej więcej podług liczby uczestników) i jeden za paszportem Nansenowskim. W III konkursie dwa pierwsze miejsca zajęli przedstawici-

<sup>1)</sup> Z wydanictw Towarzystwa należy podkreślić zasługę druku *Strasznego dworu* Moniuszki przy zasiłku Funduszu Kultury Narodowej im. Józefa Piłsudskiego. Opracowanie partytury orkiestrowej oraz rekonstrukcji tekstu muzycznego na podstawie manuskryptów Moniuszki zostało powierzone K. Sikorskiemu przy współudziale Komitetu redakcyjnego.

ciele Sowietów, Jakub Zak i Roza Tamarkina, miejsce trzecie — Polak Witold Małcużyński. Rodacy Chopina mają tu pole zdrowej rywalizacji ze szkołami różnych narodów, a nie wątpię że przy poziomie polskiej pedagogiki pianistycznej konkurs IV da sposobność wykrycia nowych polskich talentów.

Na tle stanu warszawskich instytucyj wykonawczych odbija korzystnie Poznań, gdzie z wszystkich sztuk pięknych muzyka prezentuje się najlepiej, a opera i koncerty symfoniczne znalazły mecenat miasta. Trzeba tu podkreślić zasługę naczelnika wydziału kultury i sztuki zarządu miejskiego wiceprezydenta Zaleskiego, którego rządy okazały się szczęśliwym okresem kultury muzycznej miasta i wysunęły je jako środowisko wykonawczo-organizacyjne rywalizujące skutecznie z Warszawą. Opera poznańska, kierowana inteligentnie i sprężysto przez Zygmunta Latoszewskiego, bryluje żelaznym i klasycznym repertuarem w starannej obróbce inscenizacyjnej (*Car men*, *Dama pikowa*, *Alcesta*, *Afrykanka* i t.p. z wykonawczynią tej miary co Stani Zawadzka z la Scali). Szczególnie wyróżniła się inscenizacja *Błędnego Holendra*<sup>1)</sup> Henryka Strohma, intendent państwowej opery w Hamburgu (z Eugeniuszem Majem w roli tytułowej). Repertuar wykazywał przy tym również pozycje współczesne jak *Czterech gburów* w Wolf-Ferrario, a z polskich *Beatrix Cenci* Ludomira Różyckiego, *Ijolę* Piotra Ryła i *Damy i Huzary* Łucjana Kemieńskiego. Publiczność, w przeciwieństwie do warszawskiej, garnie się do tego teatru, zadając kłam szerzonej niegdyś przez miejscowych nowinkarzy sugestii o »przeżyciu się formy operowej« (eksperymentalizm w zakresie opery jako formy wokalne natrafił na materiał oporniejszy niż w symfonice, no i okazała się niezdolność niektórych modernistów do ogarnięcia formy tak monumentalnej). Oczywiście że takich dzieł jak *Lulu* Berga, któreby wypłoszyły publiczność, dyrektor Latoszewski nie wystawia. Z koncertów symfonicznych, dyrygowane przez Nowowiejskiego stały się trybuną współczesnej polskiej twórczości różnych kierunków, oraz miejscem wykonania dzieł zagranicznych tej miary co wszystkie symfonie Alberta Roussela (z czego I, II i IV *Symfonie* usłyszeliśmy tam po raz pierwszy w Polsce). Roussel pokazał jak można tworzyć muzykę współczesną bez doktrynerstwa, a zwłaszcza wykonanie *Symfonii IV* (pomodernistycznej) było bardzo pouczające.

Prócz Poznania pracowały wydatnie również inne środowiska, aczkolwiek w warunkach materialnych nie dających się porównać. To też Kraków, Lwów, Wilno, Łódź, Toruń, Katowice, Gdynia i Gdańsk nie posiadały opery w ogóle, lub jako instytucji stałej, a przy montowaniu koncertów symfonicznych walczyły z wielkimi trudnościami. Ogromne zasługi w organizowaniu kultury muzycznej Krakowa położył Wallek-Walewski, a we Lwowie — Adam Sołtys, w Wilnie animatorem ruchu muzycznego jest Stanisław Szpinalski i Szeligowski, zabłysł też kapelmistrz Czesław Lewicki, w Katowicach pracuje Dymmek,

<sup>1)</sup> Takie proponuję polskie tłumaczenie tytułu, zamiast nazw dotąd używanych jak *Holender tułacz*, *Okręt-widmo* (już pomijam — *Latającego Holendra*). Tytuł *Błędny Holender* nasuwa romantyczną asocjacje »błędnego rycerstwa« i trafia w poetycki nastrój opery wagnerowskiej.



w Toruniu Perkowski i Moczyński, a na wybrzeżu K. Wilkomirski. Z solistycznych koncertów należy wymienić występ Jana Kiepury w Krakowie. Jeżeli opery i filharmonie niezawsze mogą liczyć na frekwencję publiczności, należy z szczególną uwagą patrzeć na dążenia w kierunku umuzykalnienia młodzieży, oraz na spontaniczny ruch »czynnej konsumpcji« muzyki wśród mas, mówię tu o śpiewactwie chóralnym. Koncerty szkolne urządzał w latach omawianych m. i. ORMUZ, a jak można umuzykalniać młodzież przez zespoły teatralne, pokazał kompozytor chóralny Ks. Dr Antoni Ilond (Chłondowski) w misteriach pasyjnych w Warszawie. W chórach pracował niezliczony zastęp ofiarnych działaczy, przy czym szczególną aktywność w latach omawianych wykazywało śpiewactwo warszawskie, lwowskie, poznańskie, toruńskie oraz chóry całego Śląska (tu wykonano IX Symfonię Beethovena).

Gdy tak w pracy »organicznej« od dołu, z trudem i z wolną montują się instytucje wykonawcze i doskonałą metody organizacyjne, temu naturalnemu kierunkowi rozwoju poczyna się przeciwstawiać koncepcja sztuczna, »mechanistyczna«. Mówię o projekcie »totalistycznej organizacji życia muzycznego«, skryształowanym w Towarzystwie Wydawniczym Muzyki Polskiej w ciągu dyskusyj i ankiety w *Muzyce Polskiej* (1937). Opinia zareagowała podziałem na zwolenników »wolności zorganizowanej«, tzn. organizacji opartej o poszanowanie jednostki, oraz na totalistów (*laissez-faire*'yzm muzyczny powierający wyłączną rolę mecenatowi prywatnemu i impresariom nie ma zwolenników ze względu zresztą na ogólne przeżycie się tego kierunku). Totalizm Towarzystwa Wydawniczego Muzyki Polskiej jest oczywiście imitacją pewnych metod zagranicznych, z tą różnicą, że przynajmniej, jak nas zapewnia *Muzyka Polska*, organizacja nie ma narzucać »ideologii« (grupa *Muzyki Polskiej* hołduje przecież »czystej formie«). Zastrzegając, że przy granicą krótkim prosperowaniu »sztuki dla sztuki«, skończyłoby się zapewne i u nas na przymusie ideologicznym, obejrzyjmy projekt pod kątem interesu kultury muzycznej. Skonkretyzowane punkty projektu, wysunięte w *Muzyce Polskiej* jako *pia desideria* do realizacji przez państwo, nacechowane są duchem centralistycznego etatyzmu w formie biurokratycznej kontroli nad wszelkimi przejawami życia muzycznego w Polsce. Jako najbliższy etap tego zbiurokratyzowania są przewidziane: »centralizacja ruchu koncertowego«, »skwalifikowanie repertuaru i wykonawców polskich manifestacji muzycznych zagranicą«, »wpływ na projektowanie programu Polskiego Radia w zakresie muzyki«; czytamy dalej, że »towarzystwa muzyczne wszelkiego typu muszą być poddane kontroli nie tylko władz administracyjnych, lecz także urzędu realizującego niniejszy plan, przy czym urząd ten winien być wyposażony w należyty egzekutywę« (tzn. »jedynie też Ministerstwo powinno decydować o ewentualnym zatwierdzeniu nowopowstających stowarzyszeń. Starostwo Grodzkie nie może wiedzieć o tym, że pożądaną jest, by nowa organizacja zaczęła pracować w terenie«). »Należy przeprowadzić połączenie towarzystw muzycznych w jeden związek« (przymusowo, gdyż, jak informuje objaśnienie, »posunięciem finalizującym całą akcję, musi być zarządzenie, zrzeszające wszystkie stowarzyszenia w jednym związku. Jest to konieczne dla lepszej kontroli ich działalności...«). Dalej projekt przewiduje etatyzację opery i filharmonii warszawskiej, oraz postęp etatyzacji szkolnictwa czy »ujednostajnienie programów i ty-

pów szkół muzycznych« i reglamentacji nauczycieli prywatnych, »stworzenie samorządu muzyków dla spraw zawodowych i wprowadzenie przymusu należenia do organizacyj zawodowych (izby)«, obejmujących m. i. krytyków muzycznych, »rozgraniczenie amatorstwa i zawodowstwa muzycznego«<sup>1)</sup>, stworzenie silnego »ośrodka« czyli urzędu centralnego dla realizowania całego tego planu, przy czym »akcje w terenie należy prowadzić przez referaty kultury w urzędach wojewódzkich, działające... w myśl dyrektyw centrali«. Wreszcie apel do kieszeni państwa: »ośrodek winien być wyposażony w odpowiednie środki budżetowe, których wysokość musi odpowiadać potrzebom i umożliwić realizację planu«.

Aczkolwiek jak piszą projektodawcy »ogrom wyluszczonej w niniejszym planie zagadnień« jest »tylko najpilniejszą częścią koniecznych prac«, już realizacja punktów wyżej wymienionych, o ile w ogóle nastąpi, przyniosłaby skutki jaknajgorsze. Nie trzeba bowiem być liberałem, aby w projekcie widzieć zapoznanie roli jaką w kulturze gra wolna jednostka i spontaniczny entuzjazm mas (śpiewactwo). Projekt przecenia rolę państwa, którego przecież ciężka scentralizowana biurokratyczna maszyna do regulacji całego życia muzycznego się nie nadaje. Organizacja życia muzycznego, jeżeli ma być racjonalna, tzn. jeżeli ma prowadzić proces upowszechniania wartości równoległe z procesem »stawiania się« wartości w ich aktualnym czy potencjonalnym bogactwie, może pójść tylko w kierunku koncepcji bardziej gibkiej, pojęta pluralistycznie i decentralistycznie. Znaczący to, że państwo byłoby — jak dotąd, może zresztą w większym nawet stopniu niż dotąd — mecenasem muzyki, ograniczając jednak swą w tym zakresie działalność, prócz operowania zwykłą metodą subwencyjną itp., do zetatyzowania tylko niektórych instytucji, tzn. wymagających szerszego rozmachu (przykładem np. opera warszawska, która przy odpowiednich środkach materialnych, dyrektorze i intendenturze, mogła by osiągnąć poziom reprezentacyjny). Natomiast obok mecenatu państwa muszą się rozwijać wolne związki i wolne związki związków oraz mecenat samorządów miejskich, a regionalne referaty kultury powinny być pojęte decentralistycznie, jako jednostki autonomiczne, rywalizujące ze sobą bynajmniej nie w służalstwie dla »dyrektyw« wszechpotężnego »ośrodka«.

Historia uczy, że kultura w trwającym dłuższy czas systemie biurokratyczno-centralistycznym wielkich monarchii despotycznych klasycznego czy dalekiego Wschodu uległa skostnieniu w rzekomo doskonałych formułkach, a za to najbujniejszy swój rozkwit zawdzięcza epoce partykularyzmu małych rzeczypospolitych i monarchii Grecji starożytnej, Włoch Renesansu i Niemiec XIX wieku. Wyobrażamy sobie Goethego i Liszta w Weimarze, czy Wagnera u regionalnego króla Bawarii, ale przynigdy w poczekalni »ośrodka«, oczekujących z dziełami pod pachą wyroku biurokracji (lub ... swych kolegów), czy warto je rozpowszechniać, czy też należy je z całego kraju wyeliminować. W epoce współczesnej, gdy drobnoustroje feudalne zastąpiono państwami w skali już nie regionalno-miejskiej, lecz ogólnonarodowej, organizacja kultury nie może zniszczyć drogocennego elementu »różnorodności«, który musi stanowić skład-

<sup>1)</sup> Co by zrobił genialny autodydakta *à la* Mussorgski?



nik syntezy. Mecenat zbiorowy musi być pojęty jako suma mecenatów zbiorowych najrozmaitszych, działających mniej czy więcej niezależnie, które dopiero razem układają się w aparat organizacyjny zdolny do popierania rozwoju kultury w jej indywidualnej różnorodności. Twórca, który dzięki indywidualizmowi swej sztuki nie znajduje poparcia w jednej instytucji, pójdzie do drugiej, jak Wagner z Drezna na dwór Ludwika, i w ten sposób ma w tym systemie szanse trafienia na swego mecenasa lepsze, niżeli skazany na »być albo nie być« klientem monopolu jednej instytucji i jej filii. Że proces umuzykalniania społeczeństwa postępuje powoli jest rzeczą zrozumiałą, tym bardziej, że odbywa się on w czasach materialnie ciężkich. Ale żaden cud biurokracji nas nie zbawi, a monopol organizacyjny, jeśli by nawet doprowadził do pewnych wyników w upowszechnianiu wartości, to stałoby się to kosztem zubożenia aktualnego czy potencjalnego bogactwa wartości indywidualnych, ich okrojenia do własnych z natury rzeczy węższych, subiektywnych kryteriów, a w konsekwencji braku rywalizacji różnorodnych indywidualności — do obniżenia wartości i ogólnego poziomu kultury<sup>1)</sup>, gdy tymczasem z tywi samymi, a nawet mniejszymi, środkami materialnymi, jakich żądają nasi »totaliści«, można osiągnąć lepszy wynik, pracując innymi metodami, z efektem obliczonym na dalszą metę. Monopol organizacyjny doprowadziłby jedynie do dyktatury jednej grupy mniej więcej jednolitej pod względem stosowania kryteriów. Rzecz jasna, że grupa ta, ufając swym naiwnie subiektywnym upodaniom, popierałaby sztukę w tym stopniu, w jakim ją ceni (czyż bowiem mogła by postąpić inaczej?). I tu właśnie jest nerw zagadnienia. Zawsze bowiem oceny współczesnego »stawania się« wartości są obiektywnie chwiejne.

Reasumując: lata 1936 i 1937 wzbogaciły muzykę polską szeregiem nowych dzieł kompozytorów o różnej postawie twórczej. Kultura muzyczna odbywała się w warunkach materialnie bardzo ciężkich. Jej rozwój, zależny oczywiście także od szeregu czynników pozamuzycznych, jeżeli ma być w ogóle rozwojem, musi dążyć do syntezy uniwersalizmu (zbiorowość) z indywidualizmem.

*Feliks Maria Nowowiejski*

---

<sup>1)</sup> Stwierdzenie tego obniżenia byłoby zresztą przy realizacji projektu poważnie utrudnione, jeżeli nie możliwe, gdyż przewiduje on »izbę krytyków«, gdzie dla zdławienia głosu wolnego biurokracja znajdzie zawsze formalistyczny chwyt. Jeżeli prawo krytyki przysługiwałoby tylko okazicielowi legitymacji wystawionej przez »ośrodek«, lepiej byłoby krytykę w ogóle znieść, jak w Niemczech.

## TANIEC W LATACH 1936 i 1937

Życiem polskiej sztuki tanecznej rządzi jedynie i wyłącznie przypadek. Plany, o ile w ogóle je kto robi, zawisają w powietrzu, wykonania ich nie podobna się doczekać, a nieliczne dochodzące do skutku wydarzenia taneczne spadają niespodzianie jak dachówki na głowy przechodniów. Dużo się u nas mówi i pisze o przypadkowości repertuarów teatralnych i koncertowych, ale taniec bije wszystkie rekordy. Prawda ta stała mi jaskrawiej niż kiedykolwiek przed oczyma teraz, gdy byłem zmuszony przejrzeć wycinki i zapiski sprzed trzech lat i naszkicować kronikę taneczną w Polsce za okres poprzedniego dwulecia. Nieprawdopodobna mieszanina. I jak tego mało. Zmieściłoby się bez trudności w jednym kwartale.

Co nam dała w okresie sprawozdawczym opera warszawska? — W drugiej połowie sezonu 1935/6 nie pokazano nam właściwie nic, bo nie podobna wkładek do »Goplany« Żeleńskiego z tańcem »płaczących wierzba«, czy wkładek do innych oper, a przede wszystkim operetek uważać za jakieś pozycje w dorobku polskiej sztuki tanecznej. Na sezon 1936/7 nastąpiła zmiana na stanowisku dyrektora opery. Sfery taneczne łączyły z tą zmianą, jak zresztą i ze wszystkimi poprzednimi, nieśmiałe nadzieje. Ale jak za każdym razem, tak i teraz spotkał je zawód. I to boleśniejszy niż kiedykolwiek. Bo wkrótce po objęciu rządów przez młodego dyrektora rozeszła się zdumiewająca wieść, że na stanowisko pierwszego i jedynego baletmistrza został zaangażowany Rosjanin: Leontiew, znany na wiedeńskich przedmieściach organizator robotniczych chórów ruchowych. Po raz pierwszy od początku istnienia baletu w Warszawie, więc z górą od półtora wieku, został baletmistrem Rosjanin. Bywali Włosi, Francuzi i inni, ale sami Rosjanie w okresie zaboru nigdy nam Rosjanina nie narzucili. Gdybyż to był przynajmniej jaki Fokin, Bałanszyn, albo Lifar! Ale ten baletmistrz był dla ogółu publiczności niezapisaną kartą, a ci nieliczni, którzy o jego dotychczasowej działalności coś niecoś wiedzieli, łamali sobie głowy nad rozwiązaniem zagadki, kto w tym wypadku był niefortunnym doradcą nowego dyrektora i jakimi schodami znalazł drogę do jego gabinetu. Naturalnie, że usłużna prasa nie szczędziła reklamy, interwiewów, czytało się artystyczne wyznania wiary »filozofa sztuki tanecznej«, o jego planach i zamiarach. Jeden mazur w moniuszkowskim »Strasznym Dworze« starł tę całą gadaninę, jak jednym pociągnięciem mokrej gąbki po tablicy, choć od oklasków po nim zatrzęsł się teatr. Ale te brawa nie szły pod adresem baletmistrza. Oklaskiwano młodzieńcze rozhasanie tych kilkudziesięciu polskich tancerek i tancerzy, którym mazur siedzi we krwi tak mocno, że potrafią rytm jego wydobyć na wierzch spod najgrubszych warstw kankanowo-kadrylowych układów, przegalopowywanych temp, i nim samym polską widownięć do głębi poruszyć. Co do choreograficznej nicości układu, nie było wśród widzów dwóch zdań, a to co zakulisowa plotka szeptała na ucho o pierwszych zetknięciach się nowego baletmistrza z nieznanym mu tańcem, to już trzeba zostawić do kącika humorystycznego w jakimś popularnym tygodniku. Wkłady do »Aidy« i »Dzwonów z Kornewilu« wypadły lepiej. Atmosfera Egiptu Faraonów i Francji Ludwików była widocznie dla Leontiewa czymś mniej obcym, niż powietrze polskiego, szlacheckiego dworu. Wreszcie w lutym



1937-go przyszła kolej na zapowiadaną od początku sezonu i przez kilka miesięcy przygotowywaną »Legendę o Józefie« Ryszarda Straussa. Wystawianie tego dzieła w naszej operze należało już w założeniu uważać za posunięcie chybione. Mistrzowsko staranna, ale zimna i bezbarwna partytura Straussa niczym nie uzasadnia potrzeby zapoznawania publiczności z tym dziełem w kraju, gdzie się nie wykonuje i nie zna innych scenicznych arcydzieł tego kompozytora, wielokrotnie przewyższających tę obstalunkową robotę. Ukazuje się ona od czasu do czasu na tych nielicznych scenach niemieckich, które stale wystawiają: Salome, Elektry, Ariadne, Kawalera z różą i inne naprawdę wartościowe, z pasją pisane, musujące pomysłami, lśniące wszystkimi barwami instrumentacji straussowskie opery. A już naprawdę na ciężką próbę wystawiały cierpliwość ludzką komunikaty, głoszące o wystawianiu »Legendy« przez Leontiewa »w największych stolicach świata« i jego rzekomych 500 występach w partii tytułowej. Ależ to chyba błąd drukarski. Nie wiem, czy ta pantomima była summa summarum w ogóle na całym świecie 500 razy wykonana. Diagilew zamówił »Legendę« u Straussa dla młodzieńczego Niżyńskiego, nie zrównanego w długich skokach, i w muzyce do tańca Józefa w pierwszym obrazie są miejsca przeznaczone na skoki, ale przykrojone na miarę Niżyńskiego. W miejsce Niżyńskiego wystąpił u Diagilewa 19-letni efeb: Miassin. Gorzej skakał, ale za to jak wyglądał! Antinow. Cóż w tej roli mógł pokazać przyciężki, nie-najmłodszy, niekształtny Leontiew? Obsada partii Putyfary natrafiała zawsze na trudności. U Diagilewa mimowała ją śpiewaczka Kuzniecowa i Tamara Karsawina, w Berlinie Ruth Sorel-Abramowicz, tancerka o fenomenalnej sile wyrazu w geście i z techniką najwyższej klasy. Sorel, o ironio, była wtedy w Warszawie, gdzie od kilku lat mieszka. Jedna z »bezrobotnych« tancerek, jakich u nas niemało. Z gotowości jej nie skorzystano. Partię objęła dobra klasyczna tancerka, Szatkowska, starała się swoje zadanie spełnić jak najlepiej i trzeba przyznać, że ona i Karczmarewiczówna w epizodycznej roli Sulamity ratowały w tym wypadku honor baletu warszawskiego. Z układów zespołowych należy na dobro baletmistrza zapisać taniec zakwefionych i niezakwefionych niewiast, oraz zapasy bokserkie, w których wystąpiła naprawdę umiętna i wprawna ręka byłego kierownika chórów ruchowych. W skłębionej walce było naprawdę życie, wykrój rzeczywistości potraktowanej z umiarkowanym realizmem. Ale czymże było tych dobrych parę minut w stosunku do całego, długiego widowiska, tonącego w jakimś marazmie nieudolnej ruchowości. A te przeróżne niedopatrzenia w szczegółach nietanecznych! O jednym muszę wspomnieć, bo zepsuło mi ono cały pierwszy obraz, szczęśliwie zresztą przez E. Umińską scenograficznie rozwiązany. Każdy kto był dłużej we Francji, szczególnie w jakimś małym, prowincjonalnym mieście, zapamiętał sobie niezawodnie widok dwóch dużych, baniastych flach, napelnionych cynobrowo-czerwonym i grynszpanowo-zielonym likworem, krzyczących swoimi kolorami na cały rynek miasteczka, szczególnie w nocy, gdy przemysłny pan aptekarz oświetlił je osobnymi żarówkami. Bo te wykpiwane w literaturze i ośmieszane ołówkami wszystkich francuskich humorystów, słynne na cały świat »bocaux« zdołały wystawy wszystkich szanujących się aptek. Nawet pamiętam, że lwowski Mikołasch puszczał przez nie smugi barwnego światła na trotuar śp. ulicy Karola Ludwika. Takie to typowo burżuazyjne, apteczne

godło, dwie pękate flachy, paradowały na samym środku biesiadnego stołu pałacu Putyfarów. Zapewne symbol czulej troski o zdrowie biesiadników. Gdy się nieustannie żongluje argumentem obowiązków reprezentacyjnych ciągnących na operze, do której mają pono chadzać zagraniczni dyplomaci, należałoby unikać takich drobnych śmieszności, które nie uchodzą zazwyczaj, — a i tym razem nie uszły, wiem to pozytywnie, — oku dowcipnisiów z placówek zagranicznych. Obok »Legendy« resztę wieczoru wypełniała suita »Schubertiana« układu Leontiewa. Noszono się z myślą wznowienia całowieczorowych widowisk baletowych. Myśl, doskonała w zasadzie, w realizacji zawiodła. »Schubertiana«, w której brała także udział młodzież ze szkoły baletowej, wykazała zarówno ubóstwo pomysłów choreografa, jak obniżenie się poziomu szkoły. Smutny bilans kosztownego, na szczęście krótkiego eksperymentu z zagranicznym baletmistrem. Powrót na dawne stanowiska dwóch dobrych znajomych publiczności warszawskiej: Piotra Zajlicha i Mieczysława Pianowskiego, wyglądał spowrotem sfalowaną chwilowo powierzchnię baletowego stawku przy placu Teatralnym.

Odwróćmy się teraz od subwencjonowanej, na środkach z publicznych pieniędzy opartej instytucji i spojrzymy w stronę luzem chodzących, na własne wyłączenie siły liczących grup tanecznych i solistek i rozpogódźmy czoła. Jednakże sztuka tańca w Polsce żyje i, choć zwolna, ale przecież rozwija się mimo mało sprzyjających warunków. W okresie sprawozdawczym nie powstał żaden nowy, stały zespół taneczny, oprócz tzw. Baletu Reprezentacyjnego, o którym będzie później osobno mowa. Mieliśmy do czynienia ze znanymi już zespołami tańca współczesnego: Mieczyńskiej, Hryniewickiej i Pruskiej, oraz zasłużonymi dla propagandy zagranicznej baletami: Parnella i Wysockiej. Grupa Mieczyńskiej występowała w dorocznych produkcjach szkoły i wzięła udział w wieczorze Towarzystwa Miłośników Sztuki Tanecznej w Teatrze Wielkim. Choreografie, przeważnie R. Sorel i G. Grokego, dwojga artystów niemieckich u nas od kilku lat osiadłych i aklimatyzujących się, noszą wybitne cechy nowego stylu tanecznego, wymagają od wykonawców dużej techniki i dają członkom grupy względną swobodę, pozwalającą na uwydatnienie do pewnego stopnia własnej indywidualności tanecznej. Członek grupy baletowej w stylu klasycznym jest częścią ornamentu, tektonicznym szczegółem w kunstownej budowlu. Nowoczesna kompozycja grupowa żąda od tancerza przystosowania się do wspólnego planu i celu. Zrozumienie tego planu przez wszystkich członków grupy, podporządkowanie się mu i zjednoczenie we wspólnym wysiłku do jego realizacji jest *conditio sine qua non* dobrego wykonania. Na »Marszu« do muzyki Ekiera można było zaobserwować ciekawy proces dojrzewania wykonu. Za pierwszym razem dzieło to, w choreografii Grokego, zostawiło, mimo poprawnego wykonania, wrażenie chaotyczne. Przy powtórnym wykonaniu układ stał się jasny, przejrzysty, ostre kany zaokrągliły się, a widoczne trudności znikły. Wzajemne przystosowanie amplitudy kroków i gestów, stosowanie akcentów, nadało dopiero właściwą fizjognomię tej pięknej kompozycji. Specjalna wzmianka należy się »Walcowi« Ravela, oraz przepięknej »Nenii«, żałobnej pieśni płaczek, choreografii Grokego do muzyki Ekiera. Dwaj młodzi muzycy: Jan Ekier i Adam Kapuściński zawdzięczają współpracy ze szkołą Mieczyńskiej rozwój swoich talentów w specjalnym



kierunku twórczości muzycznej traktowanej równolegle do tanecznej. W tym problemie współtwórczości dwóch artystów z odmiennych dziedzin nasuwa się interesująca kwestia ewentualnej przewagi jednej ze stron współtworzących i wynikających stąd zalet, lub wad wspólnego dzieła. O ile chodzi o tych dwóch kompozytorów, odnoszę zawsze wrażenie, że przy współpracy Ekiera kompozycja muzyczna bierze górę nad taneczną, podczas gdy tańce komponowane przy udziale Kapuścińskiego mają pewne cechy jakgdyby spontanicznej improwizacji ruchowej, podmalowanej muzyką. Powierzehowne te spostrzeżenia wartoby pogłębić. Może w wyniku zyskałoby się ciekawy przyczynek do psychologii twórczości. Wracając do tańców grupy omawianej trzeba jeszcze wspomnieć o pięknych stylizacjach tańców polskich: Krakowiaka (Kapuściński) i Oberka (Ekier) układu kierowniczką grupy, Janiny Mieczysławskiej.

Grupa J. Hryniewickiej i F. Brattówny wzbudziła zainteresowanie niezwykłym eksperymentem z tańcami wschodnimi. Były to wyniki kilkumiesięcznej pracy tancerza perskiego: Sema Hyora. Rzykowna w samym założeniu próba przeszczepienia na nasz grunt sztuki obcej rasy i kultury. Związków wewnętrznych brak, a czysto zewnętrzne naśladowanie rzeczy niezrozumiałych niewiele może przynieść korzyści, nawet pod względem technicznym. Rezultat wykazał, że wiele pracy poszło na marne, bo ostatecznie pewne wyniki osiągnięte w sprawności mięśni szyi, rąk, palców i tułowia może były i na drodze jakiejś europejskiej metody w łatwiejszy sposób do uzyskania.

Grupy I. Prusickiej i T. Wysockiej widziałem tylko na zbiorowym wieczorze Towarzystwa Miłośników Sztuki Tanecznej. Pierwsza hołduje stale kierunkowi niemieckiemu Wigman-Jooss, druga prowadzi oddany sobie zastęp przeważnie po trudnych ścieżkach rewiowej akrobatyki z podziwu godnymi wynikami np. u J. Kędzierskiej, H. Lebedowiczówny, J. Smoszewskiej i innych solistek i tancerek swego baletu.

Jeszcze trzeba wspomnieć o zorganizowanym przez J. Ciepłińskiego, b. baletmistrza opery warszawskiej, niewielkim zespole tanecznym z udziałem solistek tej miary co Szmolcówna, Buczyńska, Leitzkówna i i. I z kraju i zagranicy (przede wszystkim z Budapesztu) dochodziły wiadomości o rzetelnym powodzeniu, głównie naszych tańców ludowych

Spomiędzy tancerek solistek Ziuta Buczyńska utrzymała się triumfalnie na pierwszym miejscu, na które ją wysunął konkurs wiedeński w r. 1934. Poziom osiągnięty talentem i dobrymi scenicznymi warunkami utrzymuje artystka nadal zapobiegliwą pracą i jej ewentualna, przyszła następczyni będzie miała twardy orzech do zgryzienia. »Robotnica« i »Z Księgi dżungli«, Kujawiak i Krakowiak (wymieniam tylko te tańce, które były nowością w okresie sprawozdawczym) utrwaliły zdecydowaną sylwetkę artystyczną tej doskonałej tancerki. Nieustanna praca nad rozszerzeniem podstaw techniki, teraz głównie w kierunku stylu klasycznego, współpraca z pomysłową choreografką Z. Mikolajczewską i kompozytorem A. Kapuścińskim świadczą o rożnym, konsekwentnym dążeniu do pogłębienia i wzbogacenia własnych zasobów i środków.

Tancerką o ugruntowanej już od lat opinii jest Halina Hulanička. Widzielśmy ją dwukrotnie. Raz w marcu 1936 w salce Cyrulika warszawskiego, we własnym recitalu, i potem w styczniu 1937 w programie wie-

czoru urządzanego wspólnie z Buczyńską i Prusicką. Tancerka w wielkim stylu, o dużej technice, nieprzeciętnej muzykalności i inteligencji, umiejąca projektować i nosić świetne kostiumy, może zawsze liczyć na poklask ze strony publiczności o wybrednym smaku i estetycznej finezji.

Do pracy Ireny Prusickiej należy odnosić się z całym szacunkiem. Jako nauczycielka i choreografka wykazuje dużo pilności i inwencji własnej, lub z dobrych wzorów czerpanej. Co do jej własnych występów, to uważam, że recenzent Kuriera Porannego, Jon, miał rację, pisząc dnia 23 stycznia 1937, że noszą one nieraz cechy »niezamierzonej groteski«.

Olga Sławska, b. primaballerina naszej opery, wystąpiła w r. 1936 w wieczorze przedolimpijskim wspólnie z Buczyńską, a w marcu 1937 zaprodukowała wyniki kilkumiesięcznej pracy pod kierunkiem znakomitej berlińskiej nauczycielki baletu akademickiego, Edwardowej. W dalszym ciągu praca w Baletcie Reprezentacyjnym pod żelazną ręką Bronisławy Niżyńskiej przyniosła jej dalsze zdobycze techniczne, przede wszystkim wzmocnienie pointy i ustalenie równowagi, co przy wspaniałych zewnętrznych warunkach stawia tę tancerkę na czoło pierwszego rzędu naszych klasyczek tanecznych.

W kwietniu 1936 obradował w Warszawie sejm aktorstwa polskiego, Nadzwyczajny Walny Zjazd Delegatów Związku Artystów Scen Polskich, po raz pierwszy poświęcony sprawom i zagadnieniom artystycznym. Taniec sceniczny był uwzględniony w dwóch specjalnych referatach. Niżej podpisany referował temat: Balet, taniec sceniczny i szkolnictwo taneczne, a redaktor Jan Ostrowski-Naumoff: Przekrój ideologiczny polskiej sztuki tanecznej. Zjazd uchwalił kilka rezolucyj w zakresie tańca scenicznego. Ironiczny los zrządził, że pierwsza z tych rezolucyj, żądająca wznowienia całowieczorowych widowisk baletowych w operze warszawskiej została zrealizowana zaraz w następnym sezonie, ale w sposób, który odrazu położył koniec nierealnemu, w istniejących warunkach, postulatowi. Była to bowiem omówiona już wyżej »Legenda Józefa« z »Schubertianą«. Skończyło się na tym jednym, nieudanym eksperymencie.

Żeby już do dna wyczerpać cały zapas wszystkich polskich wydarzeń tanecznych w kraju, wspomnę jeszcze o dwóch imprezach urządzonych przez Towarzystwo Miłośników Sztuki Tanecznej<sup>1)</sup>. Pierwszą z nich był pokaz dwóch solistek, Buczyńskiej i Sławskiej, wydelegowanych jako reprezentantki polskiego tańca solowego na Olimpiadę berlińską, o której będzie za chwilę mowa. Druga impreza, to próba przedstawienia na jednym zbiorowym wieczorze dorobku tanecznego kilku warszawskich czołowych szkół tańca artystycznego. Odbył się ten wieczór w październiku 1937, w sali opery, przy udziale solistek i grup ze szkół: Janiny Mieczysławskiej, Ireny Prusickiej i Tarczanny Wysockiej. Próba ta miała powodzenie u publiczności i bardzo dobra prasę.

A teraz zajmijmy się propagandą polskiego tańca zagranicą. Pierwszym skolei wypadkiem o naprawdę dużym znaczeniu była premiera »Harnasi« Szymanowskiego w operze paryskiej. Wszyscy czytelnicy »Życia Sztuki« znają

<sup>1)</sup> Garść szczegółów o tym zrzeczeniu podałem w moim sprawozdaniu za rok 1934, w II tomie »Życia Sztuki« (Warszawa, 1935, str. 301).



przedziwne perypetie tanecznej realizacji tego arcydzieła polskiej muzyki symfonicznej. Najpierw Praga czeska, potem Paryż, potem Hamburg, potem Poznań, a dopiero długo, długo potem Warszawa. Zdrowy rozsądek nakazywałby tę listę odwrócić. Ale stało się. Paryska premiera odbyła się po długich przygotowaniach, prowadzonych pod okiem samego, żyjącego jeszcze wtedy twórcy, formę taneczną dał Sergiusz Lifar, pierwszy tancerz i baletmistrz opery, oprawę scenograficzną utalentowana artystka malarka, Irena Lorentowicz-Karwowska. Publiczność premierowa była naprawdę entuzjastycznie usposobiona, prasa, w pięknie zaokrąglonych frazesach, chwaliła wszystko i wszystkich. Balet jednak nie utrzymał się na stałe w repertuarze. Odpowiedzi na pytanie: dlaczego? należy, zdaje mi się, szukać na drodze, którą wskazuje jedno zdanie recenzji Vuillermoz'a, znakomitego krytyka Excelsior'u. Bezpośrednio po premierze pisał on tak: »Niektórzy słuchacze będą chwilowo zdezorientowani złożonością i pozornym przeładowaniem dzieła. Niech się nie zniechęcają i niech przyjdą po raz drugi posłuchać tej muzyki...«. Otóż tego rodzaju nastawienia do jakiegokolwiek dzieła sztuki, a już najmniej do baletu, nie można szukać u płacącej publiczności paryskiej, bywającej w drogich, reprezentacyjnych lokalach, jak tamtejsza opera. Gdy się wyczerpał kontyngent znawców i snobów, widzów nie stało. To jasne. I nie czyni to najmniejszej ujemy dziełu, o którego wartości my sami wiemy, co mamy sądzić. — Gdy w r. 1937 generalny intendent opery hamburskiej Strohms przedstawił tych samych »Harnasi« muzycznie wykształconej publiczności niemieckiej, szereg wysprzedanych przedstawień, skupiona uwaga wsłuchanych i wpatrzonych słuchaczy - widzów mogły nas utwierdzić w przekonaniu, że nasze uwielbienie dla geniuszu Szymanowskiego nie jest jakimś szowinistycznym urojeniem.

Letnie miesiące r. 1936 przyniosły nam piękne taneczne sukcesy na międzynarodowym konkursie, urządzonym w Berlinie z racji igrzysk olimpijskich. Zawody taneczne urządzono na marginesie zawodów sportowych, centralny międzynarodowy komitet nie uznawał i dotąd nie uznaje za właściwe wieńczyć skronie tancerzy laurem olimpijskim. Jeżeli Olimpiady mają być czymś więcej, niż popisem sprawności fizycznej, jeżeli do zawodów dopuszcza się sztuki plastyczne, muzykę, literaturę na równych prawach z wyczynami sportowymi, to wyrzucanie za nawias sztuki tanecznej, tak blisko i ściśle z nimi wszystkimi związanej, nie jest słuszne. Niemcy rozumieją to dobrze i dlatego do programu urządzanej u siebie olimpiady przemycili, choć nieco na uboczu, zawody taneczne. Jest nadzieja, że ten pierwszy krok pozostawił trwały ślad i że Międzynarodowy Komitet Olimpijski będzie przy urządzaniu przyszłych igrzysk liczył się z istnieniem sztuki tańca, jako zawodniczki godnej stanąć w jednym szeregu obok tradycją przekazanych prób cielesnej i duchowej ciężyzny. — W konkursie wzięły udział solistki: Buczyńska i Sławska, oraz balet Parnella<sup>1)</sup>. Parnell i Buczyńska otrzymali pierwsze nagrody, Sławska zajęła bardzo dobrą pozycję w drugim szeregu. Zarówno przyjęcie

<sup>1)</sup> Zdanie moje o Parnellu, jego zespole i wartości ich pracy dla naszej propagandy zagranicznej, wypowiedziałem w sprawozdaniu za rok 1935, w III tomie »Życia Sztuki«, Warszawa, 1938, str. 303 i nast.

na sali ze strony publiczności, jak i głosy prasy pełne były rzetelnego uznania, nieraz nawet entuzjazmu. Niektórzy korespondenci pism polskich wystąpili ze zjadliwymi wycieczkami przeciwko osądowi. Powody? Może rasa, może zawiedzione ambicje, Jehowa z nimi! Zarówno Parnell jak i solistki wiedzą doskonale, że uzyskali istotne maximum, że zaszerogowanie ich w jeden rząd z Mary Wigman, czy Haraldem Kreutzbergiem i to na gruncie niemieckim, przed jury w większości niemieckim, było szczytem, o którym przed wyjazdem na Olimpiadę nikt nawet marzyć nie śmiał.

W r. 1937 płyneliśmy pod pełnymi żaglami w stronę wystawy paryskiej. Na uroczystości otwarcia pawilonu polskiego tańczyła Ziuta Buczyńska nasze narodowe tańce. — Wspaniała kolekcja 60 laleczek obrazująca nasz folklor tańeczny była ozdobą i główną atrakcją specjalnego pawiloniku Międzynarodowych Archiwów Tańca. Zakłete w bezruchu arcydziełko J. Wasiewiczówny były otoczone mapami, wykresami i tablicami komentującymi naukowo cały eksponat. Najwymowniejszym wyrazem uznania był fakt, że prezydent Archiwów, Rolf de Maré, spośród kilkudziesięciu obiektów wybrał właśnie nasze lalki i jeszcze przed zamknięciem wystawy paryskiej zabrał je do Nowego Yorku na urządzoną tam specjalną wystawę tańca. Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, prof. dr. Cezaria Jędrzejewiczowa i Instytut Etnograficzny Uniwersytetu Józefa Piłsudskiego w Warszawie, których staraniem powstał głównie ten eksponat, przenośne muzeum ludowego tańca polskiego, dobrze się zasłużyli popularyzacji obyczajów naszego ludu zagranicą. Nad prawdą oddania tanecznego ruchu figurek czuwało wprawne oko Z. Kwaśnicowej, a i niżej podpisany złożył swego obola w formie kinetogramów, tzn. zapisanych na tablicach kroków i ruchów naszych najważniejszych tańców. Kinetogramy te, spisane systemem Labana, zostały zauważone przez prasę francuską i amerykańską.

W listopadzie 1937 r. odbyła się premiera »Harnasi« Szymanowskiego w Hamburgu. Wyżej już napomknąłem o niej w paru słowach. Muszę jeszcze dodać, że strona taneczna opracowana przez baletmistrzynię Helgę Swedlund i wykonanie głównej partii harnasia przez pierwszego tancerza, Konrada Schwartzerę, a narzeczonej przez baletmistrzynię, były dziełem przedziwnej intuicji artystycznej, umiejętności wyczucia poprzez partyturę Szymanowskiego nieuchwytnego czaru przyrody i ludu podhalańskiego.

Najważniejszym wreszcie zdarzeniem i to nietylko w r. 1937, ale na przestrzeni wielu lat historii baletu polskiego, był fakt stworzenia tzw. »Baletu Reprezentacyjnego«. Tyle już papieru napsuto i tyle atramentu przelano w tej sprawie, że doprawdy nie mam odwagi nękać czytelnika jeszcze jednym opisem i oceną dzieł i artystów. Kto niedowierzał prasie, mógł szukać prawdy przez autopsję, bo po powrocie z zagranicy impreza ta objechała główne miasta Polski. Ale pragnąłbym, korzystając ze sposobności, poruszyć niektóre rzeczy, czy niedopatrzone, czy przemilczane.

Niewątpliwie popełniono wiele błędów przy organizacji. Zabrano się do pracy bardzo późno, żeby nie powiedzieć: zapóźno<sup>1)</sup>, dokazywano z tego po-

<sup>1)</sup> Por. moje uwagi w sprawie odkładania, w naszych sprawach propagandowych, decyzji na ostatnią chwilę w t. III »Życia Sztuki«, Warszawa, 1938, str. 304.



wodu cudów pośpiechu, szarpano nerwy wszystkim współpracownikom, ale w końcu stworzono rzecz artystycznie wartościową, wykończono ją o tyle na czas, że jeszcze mogła wejść w ramy wystawy światowej i uzyskać dla nas szereg wysokich odznaczeń, co przecież ma swoją niewątpliwą wagę. Powodzenie było różne. Sympatyczne uznanie w Paryżu, wyglądające czasem na protekcjonalne klepanie po łopatkach, ujemny raczej osąd w Londynie, duży sukces w Niemczech. Że płacąca publiczność nie wszędzie dopisała, to już jest kwestia koniunktury, niedociągnięć administracyjnych i wielu innych nieprzewidywanych i nieprzewidywalnych przyczyn. Poziom artystyczny imprezy gra tu właściwie drugoplanową rolę. Większą wagę ma umiejtna, a kosztowna reklama, pora występów, marka sali teatralnej w której impreza gości itp. itp. Nie czas jeszcze na podsumowanie rachunku strat i zysków. Balet reprezentacyjny żyje, pracuje i zrywa się do nowych lotów. Ale w tym co dotychczas zrobiono tkwią dobre zadatki na przyszłość i niewątpliwe korzyści dla polskiej sztuki tanecznej. Przedewszystkim, około 40 młodych tancerzy i tancerek polskich zyskało możliwość uczenia się przez blisko rok pod kierunkiem doskonałej nauczycielki o światowym nazwisku. Tego co ci młodzi w siebie wchłonęli podczas pracy pod żelazną ręką Niżyńskiej nikt już ani im, ani nam nie odbierze. Przecież to jasne, że prędzej, czy później z nich będzie się składał trzon personelu baletu warszawskiego. Wróć do nas i Sławska, i Glinkówna, i Stanisławska, i Konarski, i Marciniak, wzbogaceni w swym zawodzie, i cały kulturalny dorobek zyskany pracą, podróżami. wniosą w zaszcianek przy placu Teatralnym. — Literatura muzyczna polska zyskała kilka naprawdę dobrych dzieł. »Baśń krakowska« Kondrackiego i »Pieśń o ziemi« Palestra były specjalnie dla tego baletu komponowane. A nie tak dawno, bo na zjeździe Z. A. S. P. w r. 1936 odzywały się głosy, że polskim kompozytorom oper i baletów brak zasadniczej podniety do twórczości, bo się ich dzieł nie wykonuje. — Więc są korzyści i to trwałe. — Mówi się, a nawet pisze, że to miało za dużo kosztować. Trudno to sprawdzić. Spoglądając jednak na tę kwestię finansową z naszego, niewątpliwie ciasnego co prawda, podwórka tanecznego, możemy tylko być zadowoleni, że fundusz dyspozycyjny ministra S. Z. i w stronę naszej sztuki strumyczek złota skierował. U naszego resortowego ministra W. R. i O. P. stoi taniec na bardzo dalekim planie w hierarchii wydatków, a sięganie do resortu Opieki Publicznej jest przyznawaniem się do bankructwa. Gdy zaś weszły w grę fundusze M. S. Z., to z natury rzeczy wynika, że musiały być użyte na zagranicę, na propagandę. Sam fakt wreszcie wzbudzenia w sferach rządzących czynnego zainteresowania się naszą sztuką i uznania jej użyteczności dla celów państwowych ma dla nas nieocenioną wartość.

Dla ścisłości trzeba jeszcze wspomnieć, że w okresie sprawozdawczym wyjeżdżała Loda Halama do Stanów Zjednoczonych, a Ziuta Buczyńska do Sztokholmu, balety Parnella i Wysockiej były niejednokrotnie angażowane do pierwszorzędných établissements zagranicznych.

Na zakończenie zrobmy jeszcze pobieżny przegląd co najznakomitszych tancerzy zagranicznych, którzy w tych dwóch latach występowali w Warszawie i większych miastach Polski. Przede wszystkim Ruth Sorel i Georg Groke, o których pracy pedagogicznej wspomniałem już wyżej. Każdy ich

własny występ świadczy o dużym wysiłku twórczym, unikaniu naśladownictwa i banału. Tym razem dali oboje, między innymi, interesujące próby folkloru polskiego ciekawie przetworzonego w ich żywej fantazji. — Odwiedziły nas: wiedeńska grupa Bodenwieser, zeuropeizowana Hinduska Nyota Inyoka, Hiszpanka Nati Morales i zjawiskowo piękna postać Rozalii Chladek. Słynny zespół Joossa pokazał obok dawniejszych, znanych już Warszawie przebojowych kreacyj, kilka nowych, hinduski zespół Uday Shankara wyczarował niezwykłą wizję dalekiego Wschodu, a Afrika Doering we wspólnym wieczorze z Olgą Sławską odnowiła sympatyczną znajomość z Warszawą jeszcze z czasów międzynarodowego konkursu. W końcu Harald Kreutzberg nareszcie po raz pierwszy w Warszawie poprowadził widzów ku szczytom najwyższej sztuki wyrazu osiągalnej niemym gestem.

I tyle wszystkiego, Ubogie to nad wyraz pokłosie za całe dwa lata w trzydziestomilionowym państwie, ale pocieszajmy się myślą, że już następny rok 1938 przyniesie pewne oznaki polepszenia, może więc naprawdę nie ma powodów do nadmiernego pesymizmu.

*Stanisław Głowacki*

## FILM POLSKI W LATACH 1936 - 1937

### I. ZAŁOŻENIE KRONIKARSKIE

To jedno przede wszystkim da się powiedzieć o nowym okresie dziejów filmu w Polsce, że dojrzał już do rozdzielenia swych dróg — dotąd jednym spętanych szlakiem. Bo kino nie jest już jednoznaczna pozycją kulturalną. Gdy wymawiamy słowo: kino, na myśl nieodparcie nasuwa się pytanie: jakie? Czy rozrywkowe, czy ściśle artystyczne? naukowe, śledcze, rejestracyjno-archiwalne? A może rolnicze, może technologiczne, może wojskowe? Tyle jest już rodzajów kina — zaprowadzonych i istniejących, nie tylko postulowanych — że byłoby grubszą nieścisłością pisać o nim jak o czymś absolutnie jednolitym. Z drugiej strony zaś nieduży strumień polskiej kinematografii rozbity na kilka strug niknie nieledwie bez śladu na powierzchni naszego życia kulturalnego. Kino w Polsce posiada swoją prasę, swoje kręgi atrakcji, rzadko się jednak zdarza, by w czasopiśmienniczych rubrykach »Życie kulturalne« zrównano zdarzenie filmowe z ważnością wydania nowych książek, nowych premier teatralnych lub wystaw sztuki plastycznej. Wydaje się więc, że kinematografia jest jakąś pozakulturalną dziedzicą przemysłu lub rozrywki publicznej. Dla ilustracji tych proporcji wystarczy przejrzanie »Małego rocznika statystycznego«. Sprawy filmowe znajdziemy tam rozparcelowane między przemysł poligraficzny, przedsiębiorstwa rozrywkowe, działalność cenzury oraz statystykę ilości kinoteatrów i sprzedanych biletów. Próżno szukać jakichś przydziałów naukowych, artystycznych, czy choćby oświatowych. W nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej film zajmuje poczesne miejsce; u nas ina-



czej. Przemysł, przedsiębiorstwo — nic pozatem. Gdyby choć wśród organizatorów kinematografii polskiej znajdowali się ludzie na miarę Westa czy Mortkowicza, możnaby mówić o postępującym procesie wzrastania prężności kulturo-twórczej muzy przezwanej dziesiątą. Niewiele jednak uprawnia do wysnuwania tego rodzaju wniosków.

Nadszedł wszakże czas, kiedy zdecydować się trzeba na to, o jakiej dziedzinie filmu mówić chcemy, dziedzin tych bowiem — jak się rzekło poprzednio — jest cały szereg. W tym wypadku sprawozdanie dotyczyć będzie sztuki filmowej. Do sztuki bowiem, chcąc nie chcąc, zaliczyć wypadnie wszystkie dramaty i komedie kinowe, które z uszczerbkiem filmu naukowego i oświatowego w coraz większej ilości tworzone są w Polsce. Dane dotyczące stanu kinematografii naszej czerpane są z źródeł, które informują albo skąpo (np. Rocznik polityczny PAT-a) albo wręcz niedokładnie i fałszywie (większość informacji prasowych, nawet specjalne czasopisma filmowe). Niech się martwi przyszły historyk filmu polskiego. Błąkać się będzie wśród przelicznych wzmianek, wywiadów i opisów i nie będzie miał żadnej pewności, czy który z nich jest wiarygodny. Unoszący się na falach reklamy żywot polskiej kinematografii nie pozostawia po sobie żadnych dokumentów. Przepada bez wieści. I oto zadanie tego sprawozdania: zanotować przebieg zdarzeń i zjawisk, które w latach 1936 i 1937 formowały oblicze sztuki filmowej w Polsce.

## II. RAMY PRAWNE I STAN FAKTYCZNY

Podstawą istnienia każdej gałęzi sztuki jest wolna twórczość artysty. Wolna i samotna. W dziedzinie filmu sprawa ta komplikuje się z przyczyn zasadniczych. Tworzenie filmowe nie tylko posiada charakter zbiorowy; obraca się w kategoriach przemysłowych. Użytkowość swą przejawia w formie publicznych widowisk. Jest więc współczynnikiem życia państwa. Stąd też wynika potrzeba opieki nad filmem.

W Polsce opieka ta opiera się na ustawie filmowej z dnia 13. III. 1934 r. (Dziennik Ustaw R. P. nr 36 poz. 323). Ustawa ta obejmuje sprawy: 1) biur wynajmu, 2) wytwórni i laboratoriów, 3) przywozu filmów, 4) popierania wytwórczości krajowej, 5) teatrów świetlnych i ich personelu technicznego, wreszcie 6) cenzury. Dla rozwoju spraw ściśle kulturalnych filmu szczególne znaczenie mają artykuły 5 i 6 tej ustawy, mówiące o normach materialnego poparcia kultury filmowej przez państwo na drodze specjalnych dotacji budżetowych, przewidujące ponadto utworzenie specjalnej Rady Filmowej.

Donioślejsze znaczenie — w zakresie prawnych norm rozwoju kinematografii polskiej — zdawała się mieć konwencja dla ułatwienia międzynarodowego obiegu filmów, mających charakter wychowawczy, podpisana w Genewie dn. 11. X. 1933 r., ratyfikowana ustawą z dn. 18. III. 1937 r. i ogłoszona w Dz. Ust. R. P. nr 83 poz. 601. Weszła ona w życie dn. 24. XII. 1937 r. Konwencja odnosi się do filmów: a) dotyczących działalności Ligi Narodów, b) przeznaczonych do użytku nauczania, c) dotyczących kształcenia i poradnictwa zawodowego, techniki przemysłowej i naukowej organizacji pracy, d) z zakresu badań naukowych, technicznych i popularyzacji wiedzy, e) z zakresu higieny, wychowania fizycznego, opieki i pomocy społecznej. Zapewnia zwolnienie od

cia i opłat dodatkowych (z wyjątkiem opłat za cenzurę oraz innych opłat obciążających wszystkie przywożone towary) oraz traktowanie na równi z filmami krajowymi tych filmów, które Międzynarodowy Instytut Kinematografii Wychowawczej uzna za posiadające międzynarodowy charakter wychowawczy. Konwencja ponadto zastrzega każdemu państwu wykonywanie cenzury oraz stosowanie ograniczeń przywozowych dla ochrony własnej produkcji.

W chwili, gdy konwencja ta została w Polsce ogłoszona (grudzień 1937), działający w Rzymie Międzynarodowy Instytut Kinematografii Wychowawczej, organ Ligi Narodów, nie istniał już. Został rozwiązany przez faszystowski rząd włoski. W związku z tym praktyczne skutki tego aktu prawnego stały się do pewnego stopnia pozbawione podstawy.

Prawne normy polskiej kinematografii przyniosły w r. 1936: zniesienie urzędowej oceny filmów jako kształcących, artystycznych i rozrywkowych, normy podatkowe za filmy krajowe (5%) i zagraniczne (40%), samodzielną reglamentację przywozu filmów z zagranicy, przymus grania przez wszystkie kinoteatry 10% filmów krajowych, wreszcie przymus zawierania konwencji z Związkiem Producentów Filmowych przez osoby mające zamiar produkować filmy. Ostatnie dni roku 1937 oznajmiły przykrą dla filmu wieść z terenu prac sejmowych. Wniesiono oto projekt ustawy o podatku obrotowym, w której punkcie 15-tym wszelkiego rodzaju produkcjom filmowym (a więc i pokazom naukowym) na równi z produkcjami w zakładach gastronomicznych odmówiono jakichkolwiek ulg podatkowych.

Na terenie międzynarodowym Polska brała udział w pracach Międzynarodowej Izby Filmowej, obejmując od r. 1937 w osobie Ryszarda Ordyńskiego jej wice-prezesa. W Pipresci (zrzeszeniu światowym prasy filmowej) dał się chlubnie poznać z swej działalności przedstawiciel Polski dr Andrzej Ruszkowski. Brała też polska kinematografia udział w Unica (porozumieniu amatorów filmowych), w Międzynarodowym Instytucie Kinematografii Wychowawczej (delegat Ryszard Ordyński), wreszcie w Comité International pour la Diffusion Artistique et Littéraire par le Cinématographe spotykamy nazwiska polskich delegatów: ambasadora Łukasiewicza, b. ambasadora Chłapowskiego, b. min. Zaleskiego, b. min. Dembińskiego i Jana Lechonia.

Ustawa filmowa oddaje opiekę nad kinematografią w Polsce ministerstwu spraw wewnętrznych. W tym też ministerstwie w departamencie administracyjnym znajduje się więc Centralne Biuro Filmowe, kierowane przez Relidzińskiego, wśród ciał kolegialnych zaś tegoż resortu znajduje się Komisja Filmowa i Wyższa Komisja Filmowa. Istniejąca dawniej przy ministerstwie oświaty Komisja Oceny Filmów została zniesiona w sierpniu 1936 roku. Przewodniczący jej dr Józef Mirski jest odtąd osobiście przedstawicielem ministra oświaty przy administracyjnym cenzurowaniu filmów.

Charakter państwowego ośrodka filmowego posiada Biuro Filmowe PAT-icznej, obejmujące zarówno Instytut Filmowy (film szkolny i oświatowy) jak i własną wytwórnię aktualności i filmów krótkometrażowych a nawet długometrażowych.



Zalążkiem szkolnictwa filmowego miał być przewidziany ale nieistniejący wydział filmowy P. I. S. T-u, ostatnio nadany tej uczelni statut jednak skreśla studia filmowe z jej programu.

Wykłady i ćwiczenia filmoznawcze prowadziła na Wolnej Wszechnicy docent Stefania Zahorska, wiedza o filmie weszła również w program Wakacyjnego Instytutu Sztuki. Bibliotekę filmową gromadzić poczęła Naczelna Rada Przemysłu Filmowego, organizacją zaś archiwum zajął się — w ramach swych prywatnych zbiorów — realizator Ryszard Biske.

Całe życie oficjalnej kinematografii w Polsce (bo jest i nieoficjalna: amatorska i naukowa) objęła swą opieką Naczelna Rada Przemysłu Filmowego, której statut został zatwierdzony 6 lutego 1936 roku. Wyłoniły ją 4 ogólnopolskie organizacje zawodowe: przemysłowców, producentów, t. zw. krótkometrażowców oraz właścicieli kinoteatrów. Współpracę z Radą podjęły stojące na uboczu związki: realizatorów i techników, pracowników branży kinowej, wreszcie pisarzy i publicystów filmowych. Całkowicie na uboczu pracują amatorzy filmowi zrzeszeni w specjalnych sekcjach Polskiego Towarzystwa Fotograficznego.

Normy prawne, władze, organizacje — wszystko to są jedynie ramy kinematografii. Kinematografia sama skupia się (w/g Roczników Politycznych PAT) w 5 atelierach, 6 laboratoriach, 18 wytwórniach, kilkudziesięciu biurach sprzedaży, w fabrykach sprzętu, wreszcie około 800 kinoteatrach całej Polski. Doliczyć do tego wypadnie trudną do ujęcia cyfrowego, powstającą dopiero i rosnącą z dnia na dzień sieć wąskotaśmowych kinoteatrów oświatowych po wsiach i miasteczkach.

Sytuacja produkcji filmowej w Polsce przedstawia się w sposób żaloszny (w r. 1936 na 22 wyprodukowane filmy wypada aż 18 wytwórni). Gorsza jeszcze jest sytuacja kinoteatrów. Jest ich w Polsce 788, z tego 47 wędrownych a 38 niemych. Kin stale grających jest niewiele ponad 200. Reszta gra dwa, trzy razy w tygodniu albo wogóle tylko w jesieni i zimie. Jedno kino w Polsce przypada na przeszło 42 i pół tysiąca mieszkańców i na obszar przeszło 500 kilometrów kwadratowych. W samej stolicy Warszawie jedno kino obsługuje 18 tysięcy ludzi. A jak jest gdzieindziej?

W 33 krajach Europy znajduje się 34.178 kin, posiadających razem ponad 15 milionów miejsc.

Na pierwszym miejscu w tej statystyce kroczy Rzesza Niemiecka, mająca 5411 kin, które w roku 1937 sprzedały 450 milionów biletów, czyli przeszło sześć razy tyle, co wynosi cała ludność państwa. Drugie miejsce zajmuje Anglia z 4305 kinami. Ale Anglia bije rekord frekwencji, sprzedała bowiem w 1937 r. 864 miliony biletów, czyli prawie 20 razy tyle, ile wynosi ludność kraju.

Trzecie miejsce zajmują Włochy z 4471 kinami, a czwarte — Francja, mająca 4100 kin. Kina francuskie, choć jest ich znacznie mniej, posiadają 2 miliony miejsc, włoskie zaś — tylko półtora miliona. Hiszpania ma 3351 kin, Czechosłowacja — 1937, Szwecja — 1670, Rumunia 900 i Polska 788. Stosunkowo dużą liczbę kin, w porównaniu z wysokością zaludnienia, posiadają: Belgia (790 kin) oraz Węgry (669).

Daleko poniżej tych cyfr znajdują się dane, dotyczące ilości kin w innych krajach. A więc Dania posiada 352 kina, Szwecja — 334, Jugosławia — 318, Holandia — 308, Norwegia — 240, Finlandia — 229, Portugalia — 210, Irlandia — 189, Grecja — 153, a Turcja europejska — 121 kin. Poniżej setki kin mają: Łotwa (93), Bułgaria (92), Litwa (64), Estonia (57), Luxemburg (25), Albania (14), i Monaco (7). A po jednym tylko kinie posiadają kraje: Andora, Liechtenstein i San Marino.

Rosja Sowiecka posiada wprawdzie 2300 kin, ale większość z nich nie została dotąd zaopatrzona w aparaturę dźwiękową.

Z liczby 33 krajów europejskich w siedemnastu wytwarzano filmy pełnometrażowe. Najwięcej filmów w r. 1937 miała za sobą Anglia, gdzie powstało ich 222. Po niej idą: Niemcy ze 117 filmami, Francja ze 116, Czechosłowacja z 47, Węgry z 34, Włochy z 32, Polska z 23, filmami wreszcie Szwecja z 27 filmami.

W ciągu lat ostatnich własne filmy zaczęły też tworzyć i kraje drobniejsze, jak Holandia, która dała w r. 1937 18 filmów, Portugalia — 10, Finlandia — 8, Dania — 6, Belgia — 5, oraz Szwajcaria — 2 filmy. Produkcja Rosji Sowieckiej wyniosła w r. ub. 60 filmów. To też cała produkcja filmowa europejska (z Sowietami) stanowiła w r. 1937 — 746 filmów, czyli o wiele mniej niż połowa wytwórczości światowej, wynoszącej za rok ubiegły równo 1900 filmów.

Rynek filmowy w Polsce obsługiwany jest w 90% przez import, jednak w okresie od 1931 do 1937 r. udział produkcji polskiej w zaopatrywaniu rynku filmowego powiększył się o 30%. Szczególnie silnie wzrósł udział krajowych filmów pełnometrażowych: stanowiły one w 1937 r. 10,3% metrażu filmów zagranicznych. W ostatnich 2 latach t. j. w okresie 1935 — 1937 metraż importowanych filmów zagranicznych wzrósł tylko z 670.000 metrów do 701 tysięcy metrów, podczas gdy metraż filmów krajowych zwiększył się z 64.000 mtr. do 94.000 mtr. Bardzo poważnie wzrósł metraż filmów pełnoprogramowych, a mianowicie z 36 tysięcy metrów w r. 1935 do 64 tysięcy w r. 1937; metraż zagranicznych filmów pełnoprogramowych zwykował jednocześnie z 557 tys. metrów do 623 tysięcy metrów. Obroty polskiego przemysłu filmowego wynoszą w przybliżeniu 5,8 mil. złotych, z czego przypada około 3,8 mil. złotych na filmy pełnoprogramowe, około 0,2 mil. złotych na filmy krótkometrażowe, około 1,3 mil. zł. na laboratoria i około 0,5 mil. złotych na ateliery. Obrót z zagranicą w dziale filmowym wynosi w stosunku rocznym ostatnio przeszło 4 miliony zł.

Te zestawienia cyfrowe w kronice spraw artystycznych wydają się co najmniej niepotrzebne. Są jednak konieczne. Konieczne dla zrozumienia impasu polskiego filmu. Brak pieniędzy z jednej strony, z drugiej niezwykle słaby, nikły rynek odbiorczy — wszystko to paraliżuje każdą żywą inicjatywę, wszystko to poddaje racje artystyczne względem przemysłowym. I oto zaobserwować się daje ciekawy zwrot ośrodków tworzenia filmowego i szerzenia filmowej kultury. Przeniosły się one w dziedzinę t.zw. wąskiej taśmy, wróżąc świetną przyszłość zarówno wąskotaśmowej akcji kinofikacyjnej (organizowanej przez Instytut Filmowy) jakoteż pracy filmowców - amatorów. Przed-



wcześniej mówić o sukcesach tej sprawy, rozwój jej jednak jest aż nadto widoczny. Równocześnie organizuje się spółdzielczość filmowa. Spółdzielczość, kina wąskotaśmowe, tworzenie amatorskie — oto drogi polskiej kinematografii.

### III. KALENDARZ ZDARZEŃ

#### Rok 1936

- 31 marca: Związek Dziennikarzy i Publicystów Filmowych mianuje swym członkiem honorowym Karola Irzykowskiego.
- Wielkanoc: referat filmowy na zjeździe artystycznym ZASP-u.
- 18 - 21 kwietnia: kongres prasy filmowej w Rzymie.
- kongres filmu amatorskiego w Berlinie.
- 14 sierpnia: zniesienie Komisji Ocen Filmowych w Ministerstwie WR. i OP.
- sierpień: na Biennale w Wenecji wyróżniony zostaje film Emmera i Maliniaka: »Polesie«.
- 24 - 25 listopada: zjazd Komisji prawa autorskiego Międzynarodowej Izby Filmowej.
- 20 grudnia: powstanie Zrzeszenia Realizatorów i Techników Filmowych.

#### Rok 1937

- Powstanie Spółdzielni Autorów Filmowych.
- 16 stycznia: w St. Zjednoczonych umiera Ryszard Bolesławski.
- w kwietniu i we wrześniu: memoriał organizacji realizatorów i techników w sprawie szkolnictwa filmowego.
- wiosna: ukazanie się pisma »F. A.«.
- lato: na Kongresie wychowawczym w Tokio polak L. Blaustein wygłasza odczyt o filmie jako czynniku dydaktycznym.
- sierpień: na Biennale w Wenecji wyróżnione: »Barbara Radziwiłówna« Lejtesa i »3 etiudy Chopina« Cękalskiego.
- lato - jesień: Expo w Paryżu: a) stoisko Kazimierza Prószyńskiego, b) w sali reprezentacyjnej pokaz: »Kujawiaka«, »Tańców śląskich«, »3 etiud« i »Halki«.
- lato: na kongresie filmu amatorskiego w Paryżu jedną z pierwszych nagród otrzymał barwny film Jankowskiego: »Księstwo Łowickie«.
- lato: w Paryżu Polska bierze udział w kongresie Międzynarodowej Izby Filmowej i Fipresci; Ryszard Ordyński zostaje wiceprezesem Izby.
- jesień: pokaz filmów polskich w Londynie.
- 2 - 10 października: wyświetlanie filmów polskich na rynku Starego Miasta w Warszawie podczas festiwalu sztuki.
- 7 października: rozporządzenie Ministerstwa WR. i OP. w sprawie klasyfikacji filmów szkolnych.
- grudzień: zawiązanie się Wiejskiej Spółdzielni Filmowej.

### IV. FILMY

Według danych Roczników politycznych PAT w r. 1936 stworzono w Polsce 22 długie i 56 krótkich filmów. Rok następny 1937 — w długim metrażu przyniósł tę samą liczbę pozycji: 22, w krótkim metrażu zaś — 42.

Długi metraż roku 1936 objął filmy: »Dodek na froncie« (real. Waszyński), »Pan Twardowski« (real. Szaro), »Jego wielka miłość« (real. Perzanowska i Krawicz), »Bohaterowie Sybiru« (real. M. Waszyński), »Róża« (real. Lejtes), »Straszny dwór« (real. Buczkowski), »Mały marynarz« (real. Przybylski), »Tajemnica panny Brinx« (real. Sikiewicz), »Jadzia« (real. Krawicz), »Trędownata« (real. Gardan), »Bolek i Lolek« (real. Waszyński), »Fredek uszczęśliwia świat« (Ziemiński), »Judel gra na skrzypcach« (Przybylski), »Dwa dni w raju« (Trystan), »Wierna Rzeka« (Buczkowski), »Ada to nie wypada« (Tom), »Barbara Radziwiłłówna« (Lejtes), »Papa się żeni« (Waszyński), »30 karatów szczęścia« (Waszyński), »Będzie lepiej« (Waszyński), »Awantura amerykańska« (Ordyński), »Za grzechy« (Marten).

Oto znów wykaz filmów z r. 1937: »Pani minister tańczy« (Garden), »Pietro wyżej« (Trystan), »O czym marzą kobiety« (Marten), »Płomienne serca« (Gantkowski), »Ordynat Michorowski« (Szaro), »Dyplomatyczna żona« (Krawicz), »Dorożkarz nr. 13« (Czauski), »Pan redaktor szaleje« (Przybylski), »Ty co w Ostrej świecisz Bramie« (Przybylski), »Ślubowanie« (Szaro), »Parada Warszawy« (Tom), »Książątka« (Tom), »Znachor« (Waszyński), »Błazen« (Przybylski), »Dybuk« (Waszyński), »Skłamałam« (Krawicz), »Dziewczęta z Nowolipki« (Lejtes), »Niedorajda« (Krawicz), »Trójka hultajska« (Szaro), »Halka« (Hardan), »Ułan księcia Józefa« (Tom) i »Kościuszko pod Racławicami« (Lejtes).

W sumie stanowi to pozycję 44 długich filmów, czyli: 19 fars, jedna sfilmowana rewia, 24 dramaty, 11 przeróbek z literatury, 13 filmów historycznych. Trudno z tego wysnuwać jakiegokolwiek wnioski. Mimo dużej rozpiętości w ocenie walorów formalnych wymienionych utworów, tematyka ich nie nasuwa uwag oryginalnych. Albo przeróbka z literatury, albo sensacja i sentyment, albo dowcip farsowy. Nic po za tym. Jedno tylko da się powiedzieć: to, że pod względem artystycznym krótki metraż o głowę przewyższa filmy długie.

Z reżyserów najbardziej wzięty okazał się Waszyński ze swymi 8 filmami. Po 5 filmów zrealizowali Krawicz i Przybylski, po 4 — Lejtes, Tom i Szaro, 3 — Gardan, po 2 — Buczkowski, Marten i Trystan. Nazwiska aktorów — przeważnie powtarzają się, nazwiska współpracowników technicznych — również. Brak filmowi polskiemu nowych tematów i nowych ludzi.

Nie miejsce tu na krytykę wymienionych filmów, które w ciągu 2-ech lat stworzone w Polsce zostały, tembardziej że są wśród nich filmy dobre, są też nieprawdopodobnie słabe. Selekcja tych spraw należy do krytyki filmów, nie do filmowej kroniki.

Skoro już mowa o krytyce filmowej, warto wspomnieć o prasie filmowej, której dotychczasowy front (Film, Wiadomości Filmowe, Świat Filmu, Kino, Kino dla Wszystkich) wzbogacił się o »F. A.«, kapitalny periodyk Spółdzielni Autorów Filmowych, oraz o miesięcznik »Srebrny ekran« (»F. A.« skończył swój żywot na 2 numerach). Dodatek filmowy »Czasu« rozwinął się pod redakcją Adriana Czerwińskiego w najkulturalniejszą kolumnę krytyki kinowej. Dr Józef Mirski zaprowadził w miesięczniku »Oświata i Wychowanie« bogaty i żywo redagowany dział filmu szkolnego i naukowego.

We Lwowie ukazały się w r. 1937 dwie książki filmoznawcze: Leopolda Blausteina: »Wpływ wychowawczy filmu« i Zofii Lissa: »Muzyka i film«.



## V. »ZDRADA KLERKÓW«

Używany tylokrotnie i zbanalizowany aż tytuł Bendy nasuwa się nieodparcie na myśl, gdy przegląda się sprawy i sprawki filmowe. Ktoś wreszcie ponosi bowiem odpowiedzialność za to wszystko, co się wbrew zdrowemu nawet sensowi w kinematografii dzieje. Czy odpowiedzialni są ludzie kierujący produkcją filmów, t. zw. filmowcy?

Filmowcy. Ci z satyry Moranda. O nich to napisał Adolf Rudnicki doskonały szkic satyryczny pod tytułem »Film« (dodatek literacki I. K. C. — lato 1937). Oni to przekonywali Zygmunta Nowakowskiego (»Semitotalizm«, Wiadomości Literackie nr 734) — na chybeika, w tramwaju: »Jak najmniej słów, poprostu wystarczy sam pomysł, zanotowany na jednej kartce. Im mniej pisania, tym lepiej. Nie bój się pan. »Drehbuch« już my zrobimy. Dialog także nie pańska rzecz, niech pana o to głowa nie boli. Idzie tylko o pomysł — o to, żeby była jakaś akeja, żeby się coś działo. No i role, role. Dla X i dla Y. Musi być gotowy najpóźniej do trzeciej popołudniu. Nie śpiesz się pan. Możesz pan spokojnie opracować cały scenariusz przez te dwie godziny«...

Czasem sami »tworzą«. Wtedy na ekranie kina tuż po tytule czyta zdumiony widz, że ktoś napisał scenariusz, inny dialogi, inne teksty piosenek, kto inny znów przyznaje się do autorstwa scenariusza, wreszcie realizator... Przysłowiove »kucharek sześć«. Potem rosną tylko pretensje i rosną ambicje. Poszedł w swoim czasie szum po gazetach, gdy kilku ludzi spierało się o autorstwo scenariusza »Dziewczyna szuka miłości«. Był to typowy spór o nic, taka nikłutka i żadna była treść filmu. Nieledwie nie było treści, ale ambicje były. Głód podsycany pustką.

Mówi się powszechnie i dużo o tym, że dzieła literackie padają często łupem korsarzy kinowych, łowców pomysłów. Ofiarą taką stał się np. Stefan Żeromski (w tej sprawie artykuł: »Film — przeciwko Żeromskiemu«, Pion nr 217). Ale w pracy filmowej spotyka się często nazwiska samych literatów. A więc »pokrzywdzonych« artystów, a więc klerków. To nieprawda zresztą, że literatura była eksploatowana przez film. To literaci pierwsi zwyciężyli w kinie dobry zarobek. Société des Auteurs dramatiques już w r. 1913 rozszerzyło swą konwencję z teatrów na kina. W tymże roku Sienkiewicz sprzedaje prawo filmowania swych powieści. Już wtedy nie sztukę ale zarobek przedewszystkim miano na uwadze, jak to podniósł w swym odczycie Adam Zagórski (listopad 1913 — Lwów). Od tego czasu nazwiska literatów towarzyszą stale wszystkim nieledwie poczynaniom filmowym. Niektórych — zmarłych — krzywdzi się bezpretensjonalnie i brutalnie, inni godzą się na to — polubownie. Zdarzały się też wypadki, że literaci użycali swych nazwisk dla firmowania prac filmowych, których najprawdopodobniej wogóle nie widzieli.

Nazwisko literata mogło być w filmie gwarancją poziomu i rzetelności. O tym jednak nie pomyślano.

Sąd warszawski ogłosił upadłość wytwórni Pantafilm. Zanim przyszła sprawa sądowa, wytwórnia skompromitowała się doszczętnie pod względem artystycznym. A właścicielami tej wytwórni byli dwaj członkowie Akademii Literatury. Czy można było stateczniejszej szukać gwarancji i większe ro-

kować nadzieje? W takim stanie właściwszy już jest stosunek, który łączy film z Mostowiczem, Zarzycką i Mniszkówną. Wyrównuje on bowiem do jednego poziomu pierwowzór literacki i stworzony zeń film. Nie można mówić o obniżeniu klasy literackiej, gdzie klasy tej wogóle nie było, nie można żalić się na poziom kulturalny filmu, gdy wogóle nie ma mowy o żadnym poziomie.

Kiedy narzeka się na bezcerebralność filmowych kierowników produkcji, należałoby oczekiwać tego, że ktoś udzieli im lekcji właściwego ustosunkowania się do sztuki i właściwego oddzielenia jej od spraw materialnych. Film artystyczny w obecnym swoim stanie jest tylko wtórnym głosem literatury, literatura więc powinna przekazać mu swe dobre obyczaje. »Napisać i zrealizować dobry film — rzekł Irzykowski w »X Muzie« — jest tak samo trudno, jak stworzyć dobrą powieść czy dobry dramat«. Zrozumieli to pisarze filmowi, teoretycy i krytycy, nie przyjęli tego do wiadomości producenci. Ale kino jest młodą sztuką. Jeśli używa nawet metod korsarskich, jeśli goni nawet za łatwizną, może się jeszcze z drogi tej nawrócić. Trzeba mu tylko wskazać drogę a to już należy do literatów.

Literaci zaś, którzy nie potrafili praw swych i swej tradycji w tworzeniu filmowym zagwarantować, klerkowie, którzy zdradzili swe posłannictwo, przegrali swą rolę w filmie. Do prostowania dróg wzięło się młode pokolenie filmowców, które dojrzało już do objęcia wymiaru metafizycznego swej sztuki. Niedoceniani awangardziści i lekceważeni amatorzy. »Znachory« i »Trędowate« odnoszą jeszcze sukcesy kasowe, ale zwycięstwo prawdziwe należy już do kogo innego.

*B. W. Levicki*

## RADIOFONIA POLSKA W LATACH 1936 - 1937

Olbrzymi rozwój radiofonii sprawił, że w ciągu kilku lat radio przestało być tylko cudownym wynalazkiem, lecz stało się przedmiotem codziennego użytku tak niezbędnym, że trudno by sobie wyobrazić egzystencję bez odbiornika radiowego w bliskim bezpośrednio sąsiedztwie.

Zarazem przez jednoczesność, masowość i bezpośredniość oddziaływania radio stało się potężnym środkiem propagandowym, wspaniałą bronią w walce o ludzkie dusze i umysły, o wydobycie tej tak nieuchwytej a tak potężnej zarazem siły, jaką jest opinia publiczna.

Pierwsze zrozumiała to państwa totalne, gdzie radio stało się naczelnym środkiem propagandy obowiązującej ideologii i przysporzyło wiele sukcesów reżimowi zarówno w dziedzinie wewnętrznych, jak i zewnętrznych stosunków.

Wielkie walory radia oceniły również i państwa liberalistyczne, które, pozostawiając początkowo radiofonie w rękach prywatnych, dziś bądź przejęły ją całkowicie, bądź też rozciągnęły nad nią czujną i drobiazgową kontrolę.

Radio jednak jest nie tylko elementem propagandy. Jest także, a nawet przede wszystkim potężnym czynnikiem kulturalnym i oświatowym, i ma za zadanie służyć cywilizacji przez wymianę dóbr duchowych między narodami.



W Polsce, gdzie potrzeby kulturalne i oświatowe najszerszych warstw są olbrzymie i gdzie różnica poziomów intelektualnych jest tak znaczna — radio ma specjalną misję do spełnienia, stanowiąc ponadto potężny środek wychowania i uświadomienia obywatelskiego i przeciwdziałając jednocześnie obcej propagandzie w eterze.

### PRZEJĘCIE RADIA Z RĄK PRYWATNYCH

Historia naszej radiofonii jest prosta i nieskomplikowana. Wczesną wiosną 1926 r. powstaje Spółka Akcyjna Polskie Radio, która na mocy aktu koncesyjnego udzielonego przez rząd otrzymuje wyłączne prawo eksploatacji radiofonii w Polsce, z jednoczesnym obowiązkiem rozbudowy sieci radiostacji nadawczych i wyposażenia ich w odpowiednią moc w antenie. Polskie Radio było spółką akcyjną o charakterze mieszanym, gdzie Skarb Państwa miał 40% udziałów, i podlegało zwierzchnictwu Ministerstwa Poczty i Telegrafów, jako władzy nadzorczej i kontrolnej.

Ten stan prawny przedsiębiorstwa, napół prywatnego, utrzymał się do połowy 1935 r. kiedy to zapadła decyzja wykupienia radia z rąk prywatnych i przejęcia go przez państwo. Na tę decyzję wpłynęło coraz większe znaczenie jakie radio na całym świecie zaczęło odgrywać w życiu publicznym, jego wpływ propagandowy i wychowawczy zarazem na szerokie masy obywateli.

Pod nowym zarządem Polskie Radio nie przestało być koncesjonowaną spółką akcyjną, nie stało się ani urzędem ani przedsiębiorstwem państwowym i zachowało swoją dotychczasową strukturę organizacyjno-prawną. Jednakże cały pakiet akcji przejęło przedsiębiorstwo Polska Poczta, Telegraf i Telefon, w ten sposób więc radiofonia polska stała się faktycznie instytucją publiczną, już nietylko nadzorowaną ale i kierowaną przez państwo.

Ta zmiana tytułu własności, jaka dokonała się w połowie 1935 r., okazała się zbawienna w skutkach. Radiofonia bowiem jest tego rodzaju instytucją użyteczności publicznej, która nie powinna znajdować się w rękach prywatnych, zwłaszcza jeśli jednocześnie ten prywatny właściciel posiada monopol eksploatacji. Tak częste i tak popularne powoływanie się na przykład Ameryki lub Francji nie wytrzymuje krytyki. Stosunki panujące w U. S. A. wogóle nie nadają się do porównań z europejskimi, a jeśli chodzi o Francję — to radiofonia tam ma charakter mieszany, gdyż obok radiostacji państwowych istnieją również i prywatne, te ostatnie zresztą coraz bardziej kontrolowane przez rząd.

Radiofonia w rękach prywatnych — to dążenie do wyciągnięcia jaknajwiększego zysku, nieraz kosztem ograniczenia tych czy innych, bardzo rozległych i bardzo odpowiedzialnych zadań radia, kosztem koniecznych inwestycji, rozbudowy sieci radiostacji i tp.

W Polsce, od chwili przejęcia radia przez państwo — zaczyna się olbrzymi rozwój radiofonii we wszystkich jej dziedzinach, trwający nieprzerwanie i rokujący jak najlepsze nadzieje na przyszłość.

Lata 1936 - 1937 stanowią specjalnie ważny okres, bowiem były one pierwszym etapem rozwoju instytucji po przejęciu jej z rąk prywatnych, i wtedy to położono podwaliny pod dalszą rekordową rozbudowę radiofonii polskiej.

### RADIOFONIZACJA KRAJU

Naczelnym zadaniem, jakie postawiło sobie do zrealizowania nowe kierownictwo radiofonii — była popularyzacja radia, udostępnienie go najszerszym masom, tak, aby istotnie odbiornik »zawitał pod strzechy«.

Nie było to zadanie łatwe. Z jednej strony wysokie ceny radiosprzętu, drożyzna lamp i poszczególnych części, z drugiej zaś niska stopa życiowa, zwłaszcza ludności wiejskiej — wszystko to działało hamująco na radiofonizację kraju. Jeszcze jedną trudność, wcale nie posledniej miary powoduje słaby stopień elektryfikacji kraju, co sprawia wiele kłopotów (ładowanie akumulatorów, wymiana baterij i t. p.) a pozatem podraża eksploatację.

Mimo tych wszystkich trudności problemat uprzystępnienia radia musiał znaleźć swoje rozwiązanie. Na nie bowiem nie zda się najlepszy nawet program, bezprzedmiotowe jest rozwodzenie się nad artystyczno-wychowawczymi zadaniami radia, skoro wszystkie te wartości nie mogą stać się udziałem obywateli.

Popularyzację radia w Polsce rozpoczęto z wielkim rozmachem, prowadząc ją jednocześnie w kilku kierunkach. Z jednej strony starano się wpłynąć na nasz przemysł radiowy w celu obniżenia cen odbiorników, zwłaszcza słabych aparatów lampowych, z drugiej — popularyzowano walor i znaczenie radia w społeczeństwie przez urządzenie konkursów, odczytów, kursów przysposobienia radiowego, imprez propagandowych, wystaw, rozdawnictwo ulotek i broszur.

Pozatem, uzyskano dla abonentów detektorowych szereg ulg, przedewszystkiem w postaci opłaty abonamentowej obniżonej do 1 zł. miesięcznie. Następnie, dzięki poparciu Min. P. i T. uzyskano ratulą sprzedaż odbiorników detektorowych we wszystkich urzędach pocztowych na bardzo dogodnych warunkach.

Równocześnie z tym prowadzono energiczną akcję radiofonizowania świetlic całego szeregu stowarzyszeń i organizacji, a dalej szkół, związków zawodowych, fabryk, zakładów przemysłowych i tp. Propagowano też akcję zbiorowego słuchania, która, zwłaszcza na Kresach Wschodnich, dała dobre rezultaty.

Akcję tę przeprowadzono w porozumieniu z wieloma organizacjami społecznymi, które też, rozumiejąc swą rolę w tej dziedzinie, powołały stałą reprezentację — Społeczny Komitet Radiofonizacji Kraju; zasięg jego oddziaływania wprędce ogarnął całą Polskę. Fakt przejścia radia z rąk prywatnych wybitnie sprzyjał tej pracy. Radiofonizacja kraju nie była bowiem propagandą na rzecz spółki akcyjnej, lecz nabrała cech wielkiej akcji społecznej o doniosłym znaczeniu dla całego kraju i tak też została powszechnie zrozumiana i oceniona.

Równoległe z akcją propagandową należytą troską otoczono programy radiowe, wychodząc ze słusznego zupełnie założenia, że wieści płynące z głośnika są równie dobrą propagandą radiofonizacji kraju co inne środki.

Rezultaty tej, tak wszechstronnie zakrojonej akcji nie kazały na siebie zbyt długo czekać. Przejawszy radiofonię polską z liczbą około 400.000 słuchaczy — wprędce cyfrę tę wydatnie zwiększono. Już na 1 stycznia 1936 r.



liczba abonentów wynosi 491.823 osób. W ciągu 1936 r. przybywa nowych 185.581 abonentów a w następnym, 1937 r. przyrost wynosi 183.712 abon.

Ogółem więc, lata 1936-1937 przysporzyły 369.293 nowych abonentów, a więc prawie tyle, ile zdobyła ich radiofonia polska w ciągu pierwszych 9 lat swego istnienia. Jest to rezultat, który nie wymaga właściwie żadnych komentarzy, stwierdzić tylko należy, że okres ten ugruntował mocno popularność radia w Polsce, posiadającego w chwili obecnej zgórą milion abonentów.

Tak pomyślnie wyniki radiofonizacji kraju w tym okresie uzyskano w znacznym stopniu dzięki wielkiemu zainteresowaniu się radiem na wsi. Zdołano przełamać obojętność wsi polskiej, która zaczęła garnać się do radia, a przez obniżenie abonamentu dla posiadaczy odbiorników detektorowych i udostępnienie ich na dogodnie spłaty umożliwiono nawet najmniej zamożnym nabyć odbiornika kryształkowego.

#### ROZBUDOWA SIECI I INWESTYCJE

Akcja rozpowszechniania radia nie mogła się rzecz prosta ograniczyć jedynie do prac propagandowych i organizacyjnych. Bardzo ważną rolę odgrywają tu inwestycje, a w pierwszym rzędzie zwiększanie mocy stacyj już istniejących i budowa nowych.

Wielkie przestrzenie naszego kraju, niska stopa życiowa ludności, niedostateczna elektryfikacja — sprawiają, że zagadnienie odbioru programu radiowego nie jest zbyt proste i łatwe.

W Polsce bardzo znaczny procent stanowią aparaty detektorowe, których, według danych na 1 stycznia 1938 r., było 37.35% ogólnej liczby odbiorników. W naszych warunkach ekonomicznych detektor, który na zachodzie jest dziś zabytkiem niemal muzealnym, będzie miał jeszcze przez długie lata prawo obywatelstwa.

Detektor jednak ma ograniczony zasięg odbioru i dlatego tak znaczna a rozproszona po wszystkich dzielnicach kraju liczba abonentów detektorowych wymaga odpowiednio gęstej sieci stacyj nadawczych o dużej stosunkowo mocy w antenie.

Również położenie geopolityczne naszego kraju, weśniętego między dwa imperializmy, między dwa zaborcze, choć zwalczające się światopoglądy, które prowadzą nieustanną ofensywę w eterze — wymaga, aby głos naszych radiostacyj był wyjątkowo silny i dobrze słyszalny.

W latach 1936-1937 Polskie Radio przystąpiło do realizowania wielkiego planu rozbudowy sieci radiostacyj nadawczych i zwiększania mocy stacyj już istniejących. Plan ten podzielono na szereg etapów, przyczem w pierwszym rzędzie przewidziano zwiększenie mocy rozgłośni w Wilnie i Lwowie z 16 do 50 kw.

Budowę nowych nadajników dla obu tych radiostacyj przeprowadzono we własnym zakresie, w warsztatach Wydziału Budowy, co świadczy o sprawności technicznej naszej radiofonii i jest dowodem bardzo daleko posuniętego uniezależnienia się od zagranicy. Obie aparaty zostały oddane do użytku w jesieni 1936 r.

Samo wzmocnienie Wilna i Lwowa nie rozwiązywało jednak zagadnienia słyszalności radia we wszystkich zakątkach ziem wschodnich Rzpltej. Aby to uzyskać okazało się niezbędne wybudowanie przynajmniej jeszcze dwu radiostacji również o sile 50 kw. każda, w Baranowiczach i w Łucku.

Budowę Baranowicz, dziewiątej skolei radiostacji polskiej rozpoczęto późną jesienią 1937 r. i w lipcu 1938 r. rozgłośnią ta rozpoczęła normalną pracę propagandową.

Wielkie zadania oświatowe, wychowawcze i informacyjne, jakie ma do spełnienia radiofonie w Polsce, sprawiają, że program musi być dostępny dla szerokich warstw słuchaczy, musi być popularny, co znów niezawsze odpowiada gustom bardziej wybrednych odbiorców, głównie mieszkańców miast.

Aby zaradzić temu, aby pogodzić te dwie sprzeczności — zdecydowano wybudować drugą radiostację w stolicy, Warszawę II-a, przeznaczoną głównie na audycje o charakterze elitarnym. Radiostację tę o mocy 8-10 kw. wykończono i oddano do użytku w lutym 1937 r. Niemal równocześnie zwiększono siłę nadawczą Krakowa również do 10 kw., wyposażając tę rozgłośnię w nową aparaturę nadawczą.

Dalsze etapy rozbudowy sieci radiostacji polskich realizowane są planowo i konsekwentnie a ich celem ostatecznym jest zapewnienie dobrego odbioru polskich programów na całym terytorium Rzpltej i przeciwdziałanie tym samym wrogię propagandzie, szerzonej przez obce radiofonie.

Druga ważna dziedzina prac inwestycyjnych — to zagadnienie budowy specjalnych pomieszczeń dla poszczególnych rozgłośni.

Specyficzne warunki pracy radiowej wymagają pieczołowicie przygotowanych i przemyślanych konstrukcyjnie pomieszczeń, które dawałyby maksimum udogodnień i sprzyjających warunków do powodzenia tak nieuchwytnej rzeczy, jaką jest audycja radiowa.

Zagranicą, budownictwo gmachów radiowych wykształciło się powoli w odrębny dział architektury, stało się ściśle fachową dziedziną budownictwa i techniki radiowej, gdzie pomysłowość konstruktorów rywalizuje z luksusem i wygodą urządzeń.

Tymczasem wszystkie rozgłośnie polskie mieściły się w wynajętych lokalach, całkowicie nie przystosowanych do swych zadań i nie stwarzających warunków do pracy artystycznej, co odbija się bardzo wydatnie na jakości programu radiowego. Słuchacz nie wchodzi i nie może wchodzić w takie szczegóły, jak np. to, że brak dostatecznej liczby studiów uniemożliwia przeprowadzenie odpowiedniej liczby prób, wskutek czego wykonanie audycji jest częstokroć improwizowane przed mikrofonem, że w nieprzystosowanym pomieszczeniu szwankuje akustyka, że źle »wychodzą« poszczególne zespoły czy soliści. Ciasnota i nie odpowiednie »ad hoc« przebudowywane lokale — oto co utrudnia w znacznym stopniu i tak już odpowiedzialną i wyczerpującą pracę programową.

Polskie Radio opracowało więc plan budowy własnych gmachów dla Centrali i poszczególnych rozgłośni regionalnych. W 1936/37 wybudowano i oddano do użytku gmach Rozgłośni Śląskiej w Katowicach, pierwszy w Polsce dla potrzeb radia zaprojektowany budynek, w którym zastosowano najnowsze



urządzenia techniczno-budowlane. Z kolei, w lipcu 1937 r. rozpoczęto budowę gmachu dla Rozgłośni w Baranowiczach, a wkrótce potem założono kamień węgielny pod nowy gmach Rozgłośni Łódzkiej.

Dalsze etapy planu przewidują kolejną budowę gmachów dla innych rozgłośni, wreszcie wybudowanie centralnego gmachu Radiofonii Polskiej w Warszawie, który gotów ma być w 1941 r.

Z innych prac inwestycyjnych dokonanych przez radiofonię w latach 1936/37 wspomnieć należy o szeregu instalacji technicznych, jak aparatury do nagrywania na płytach Neumanna, aparatury Stille'a, stoły reżyserskie i aparaty kontrolne.

Zapoczątkowano też pewne prace w dziedzinie telewizji, której rozwój mimo wszystkich trudności postępuje naprzód. Począwszy od 1936 roku Radio wspólnie z Państwowym Instytutem Telekomunikacyjnym przystąpiło do wstępnych badań tego zagadnienia. W warsztatach Polskiego Radia wybudowano doświadczalną ultrakrótkofalową stację telewizyjną i zainstalowano ją na najwyższym budynku stolicy, w gmachu »Prudentialu« na Pl. Napoleona. Prace w dziedzinie telewizji, jakie prowadzi nasza Radiofonia od października 1937 roku, mają jednak charakter ściśle doświadczalny. Telewizja bowiem znajduje się dopiero w bardzo początkowej fazie rozwoju i nie została jeszcze dostatecznie opanowana. Ponadto, realizacja stałej, codziennej emisji programów telewizyjnych pociągnęłaby za sobą duże koszty, — a grono odbiorców byłoby bardzo szczupłe, głównie z uwagi na wysokie ceny odbiorników telewizyjnych.

#### PROGRAM RADIOWY

Zastanawiając się nad rolą programu radiowego stwierdzić należy, że ma on rozległe i niełatwe zadanie. Jak już wspomnieliśmy na wstępie, w Polsce panują wielkie różnice poziomów intelektualnych słuchaczy. Nie ma tego przeciętnego, standaryzowanego typu słuchacza, jaki posiadają Dania, państwa Skandynawskie, Czechy, czy wielkie demokracje zachodnie. W Polsce, przeciwnie, obok bardzo wysoko stojącej warstwy inteligentnej, mamy jeszcze wielotysięczne rzesze analfabetów i półanalfabetów, obok kulturalnych i zamożnych wsi w dzielnicach zachodnich i w Królestwie, mamy jeszcze wiele nędznych zaniedbanych wiosek na wschodzie, czy w Małopolsce.

Odpowiedzieć tym wszystkim, tak sprzecznym wymaganiom, zaspokoić odrębne potrzeby intelektualne wsi i miasta, zniwelować te wielkie różnice poziomów odbiorców radiowych, a zarazem pogodzić pewne odrębności psychiczne słuchacza np. Poznańskiego i Polesia — oto niełatwe zadania spoczywające na programach radiowych.

Pamiętać musimy poza tym, że w położeniu geopolitycznym Polski na Radiofonię naszą spada ciężar przeciwdziałania wrogiej propagandzie radiowej. Z drugiej strony, na terenach mających pewien odsetek mniejszości narodowych zwłaszcza na wschodzie, radio ma wdzięczne, lecz nie łatwe zadanie mocnego związania z polskością tej właśnie kategorii słuchaczy.

Z tych wszystkich względów konstrukcja programowa musi być odmienna niż w innych radiofoniach europejskich.

Radiofonie te możnaby bowiem podzielić pod względem programowym na dwie grupy. Pierwsza z nich — to radio francuskie, angielskie, belgijskie, skandynawskie. Program ich ma dać słuchaczowi przede wszystkim rozrywkę, wytchnienie po ciężkiej pracy, oraz sporo sensacyjnych wiadomości politycznych. Uderza olbrzymią przewagą muzyki. Momentów wychowawczych czy propagandowych bądź brak zupełnie, bądź też dawkowane są w minimalnym stopniu i w tak pośredniej formie, że w pierwszej chwili trudno doszukać się właściwego sensu takich audycji. Drugą grupę stanowią radiofonie państw totalnych jak Niemcy, Włochy, Rosja, czy ostatnio Hiszpania. Tam radio jest głównym instrumentem propagandy reżimu i heroldem obowiązującej ideologii. Cały program służy tylko i wyłącznie tym zadaniom. Może to być robione lepiej czy gorzej, mniej czy więcej artystycznie, bardziej lub mniej zręcznie, ale cel jest i będzie zawsze jeden — oddziaływanie na słuchacza, hipnotyzowanie obywatela, odwracanie jego uwagi od nieciekawej często rzeczywistości.

Radiofonia polska nie zapożyczyła oczywiście żadnego z tych wzorów, lecz wypracowała kształt własny, dostosowany zarówno do naszych potrzeb jak i możliwości.

Radio w Polsce ma dać słuchaczowi zdrową i rzetelną rozrywkę, stojącą na najwyższym możliwie poziomie artystycznym, co, zwłaszcza na dalekiej prowincji, jest — bez radia — warunkiem niemal nieosiągalnym, ma udostępnić i spopularyzować najcenniejsze dzieła muzyki, literatury i teatru, itp.

Ale jednocześnie radio w Polsce ma również poważną rolę wychowawczą, oświatową i kulturalną do spełnienia wśród najszerzych warstw, zwłaszcza ludności wiejskiej, ma wielkie zadanie uświadamiania i wychowania obywatelskiego słuchaczy. Nie będąc heroldem żadnej ideologii i nie służąc żadnej partii, ma jednak do spełnienia poważne obowiązki względem Państwa i Narodu.

Dlatego też radiofonia polska nie może mieć jedynie celów rozrywkowych na względzie.



## PRZEGLĄD BIBLIOGRAFICZNY

(1936 i 1937)

Zestawienie poniższe, zgodnie z planem niniejszego, IV tomu rocznika *Życie Sztuki* (I—1933, II—1934, III—1935), obejmuje okres dwuletni, 1936 i 1937. Jak i poprzednio, uwzględniono w nim zagadnienia ogólne, związane z życiem sztuki w Polsce, a także sprawy szczegółowe, które w omawianym okresie nabrały szczególnej ostrości lub były dla niego znamienne. Pominięto natomiast rzeczy nie wykraczające poza ramy potocznej aktualności: recenzje książek, sprawozdania z wystaw i przedstawień teatralnych i t. p.

Bibliografia obejmuje książki i artykuły, które ukazały się w latach 1936 i 1937, oraz omówienia zjawisk artystycznych z poprzednich okresów, o ile omówienia te zostały ogłoszone drukiem w powyższym okresie dwuletnim.

Jak i poprzednio, pominięto całkowicie prasę codzienną, a było to tym bardziej potrzebne, że ilość materiału, zebranego tylko z książek i czasopism, okazała się bardzo obfita i wymagała znacznego zmniejszenia; wzrosła przytem liczba objętych »Przełgdem« czasopism: z czterdziestu ośmiu w roku 1935, dochodzi tu do siedemdziesięciu.

Cały materiał ujęto w dziesięć działów, wyszczególnionych poniżej. Układ jest alfabetyczny, z wydzieleniem grup rzeczowych w obrębie poszczególnych działów, gdzie tego zachodziła potrzeba.

### DZIAŁY BIBLIOGRAFII

- |                             |                                    |
|-----------------------------|------------------------------------|
| I. Zagadnienia ogólne.      | VI. Zagadnienia tańca.             |
| II. Zagadnienia literatury. | VII. Zagadnienia filmu.            |
| III. Zagadnienia teatru.    | VIII. Zagadnienia radia.           |
| IV. Zagadnienia plastyki.   | IX. Zagadnienia książki.           |
| V. Zagadnienia muzyki.      | X. Zagadnienia życia regionalnego. |

### CZASOPISMA UWZGLĘDNIONE W BIBLIOGRAFII

- |                             |                          |                        |
|-----------------------------|--------------------------|------------------------|
| Antena.                     | Biuletyn Historii Sztuki | Czasopismo Literackie, |
| Architektura i Budownictwo. | i Kultury.               | Częstochowa.           |
| Arkady.                     | Bluszez.                 | Czarno na Białem.      |
| As.                         | Budowa, Łódź.            | Droga.                 |
|                             | Chopin.                  | Film.                  |

|                       |                        |                         |
|-----------------------|------------------------|-------------------------|
| Forma, Łódź.          | Organon.               | Rocznik Polskiej Akade- |
| Głos Plastyków.       | Oświata i Wychowanie.  | mii Literatury.         |
| Kamena.               | Pamiętnik Literacki.   | Ruch Kulturalny.        |
| Kino.                 | Pamiętnik Muzealny.    | Ruch Literacki.         |
| Kultura.              | Pion.                  | Scena Polska.           |
| Kultura i Wychowanie. | Plastyka.              | Skamander.              |
| Logeion, Łuck.        | Podbięta.              | Studio.                 |
| Marchońt.             | Polonista.             | Sygnaly.                |
| Merkuriusz Polski.    | Polski Rocznik Muzyko- | Środy Literackie.       |
| Muzyka Polska.        | logiczny.              | Świat.                  |
| Muzyka Współczesna.   | Prace Polonistyczne,   | Światowid.              |
| Myśl Narodowa.        | Łódź.                  | Teatr.                  |
| Myśl Polska.          | Prąd, Lublin.          | Tęcza.                  |
| Naokoło Świata.       | Prom.                  | Tygodnik Ilustrowany.   |
| Naród a Państwo.      | Prosto z Mostu.        | Verbum.                 |
| Nauka Polska.         | Przegląd Artystyczny,  | Wiadomości Literackie.  |
| Neofilolog.           | Wilno.                 | Wici Wielkopolskie.     |
| Nike.                 | Przegląd Biblioteczny. | Wiedza i Życie.         |
| Nowa Książka.         | Przegląd Powszechny.   | Zet.                    |
| Nowa Kwadryga.        | Przegląd Współczesny.  | Życie Literackie.       |
| Okolica Poetów.       | Rocznik Literacki.     |                         |

## I. ZAGADNIENIA OGÓLNE

- Bielicka J. Z zagadnień współczesnej Francji. Neofilolog 3/36.
- Bierdiajew M. Nowe średniowiecze. Przeł. M. Reutt. W-wa 1936. Rec.: Ochęduszek J. Apostoł średniowiecznej megalomanii. Sygnaly 19/36; Id. Nowe średniowiecze Mikołaja Bierdiajewa. Tyg. Ilustr. 40/36; Parnicki T. Wiad. Lit. 2/37.
- Problem humanizmu. W-wa 1937. Rec.: Ochęduszek J. »Krzyk o Bogu«. Pion 46/37.
- Blaustein L. Psychologia humanistyczna. Pion 12/36.
- Bleiberg J. O nowy humanizm. Droga 3/37. (Europejski ruch neohumanistyczny i międzynarodowe towarzystwo filozoficzne »Philosophie«).
- Błeszyński K. W poszukiwaniu »X« — a współczesności. Skamander 9/36. (Pochwała relatywizmu).
- Borejsza J. Rozmowy o humanizmie. Powrót Torquemady. Sygnaly 25 i 27/37, oraz: Id. List Jamesa Turnera. Ibid. 32/37. (O humanizm współczesny).
- Braun J. Jaką stworzymy kulturę. Zet 1/36.
- Kultura polska na bezdrożach (O nowy typ polskiej kultury narodowej). Zet 14-15/36, 16 i 17/37, oraz odbitka: Kultura polska na bezdrożach (O nowy kształt polskiej kultury narodowej). W-wa 1937. Rec.: Michalski H. O ideał kultury narodowej. Kultura 34/37; (Starost M.) m. s. Myśl Polska 8/37; (bezimienna). Tęcza 7/37.
- Narodziny mitu. Zet 8/36.
- O polski ideał kultury. Zet 10/36.
- Problemy estetyki czystej. Zet 1/37.
- Sąd ostateczny... Zet 11/36. (O upadku kultury).
- Bross S. ks. Katolicyzm a terażniejszość. Kultura 1/36.
- Bykowski L. Jaxa. Geografia talentów i elity. Myśl Narod. 28, 29 i 31/36.



- Bystroń J. S. Kultura ludowa. W-wa 1936. Rec.: Seweryn S. Oświata i Wychowanie 9/36.
- Próby podtrzymania kultury ludowej. Pion 15, 16 i 17/36
- Chwistek L. Kult geniuszów. Przegl. Współcz. 8-9/37.
- Zagadnienie fachowości w sztuce. Ibid.: 8-9/37.
- Ciran J. o. O pojęcie kultury. Kultura 8/36.
- Czarnecki J. S. Między humanizmem a chrystianizmem. Część pierwsza. Kultura 19/36.
- II. Szttywne ramy chrystianizmu. Ibid. 28/36.
- Czerwiński J. Z. Sztuka na tle przemian nowych czasów. Ruch Kult. 2/37.
- Czyżewski T. O malarstwie i poezji bez literatury. Sygnały 18/36.
- Dembiński H. Na zakrętach historii. Sygnały 26/37.
- O stylu rewolucyjnych mieszczan i współczesnych pseudoklasyzmach. Nowa Kwadryga 4-5/37.
- Dembowska J. Jednorodność przejawów stylu epoki. Wiedza i Życie 2/36.
- Dembowski J. Zagadnienie podobieństwa w nauce i sztuce. Wiedza i Życie 4-5/37.
- Desloges M. Nussberger M. Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtkunst, Malerei und Musik. München 1936. (Recenzja). Pion 16/37.
- Doroszevska - Rogowska J. Sztuka i scholastyka. O książce »L'art et la scolastique« J. Maritain). Verbum 2/36.
- Wolność sztuki. Pion 191/37.
- Dybowski J. T. O rzeczach wzniosłych i obrzydliwych. Kultura 10/37. (O nędzy artystów i potrzebie opieki państwa nad kulturą).
- »Perły i wieprze« (o wykładach »Instytutu Sztuki« w Gdyni 1936). Ibid. 23/36.
- Elzenberg H. Estetyka (1935). Rocznik Literacki 1936.
- Eysymontt H. Habitus narodowy. Myśl Narod. 3 i 4/36.
- Fik I. Rzeczywistość sztuki. Sygnały 26/37.
- Fritzh and M. O humanizm socjalistyczny. Sygnały 26/37.
- Frycz K. S. Aktualność baroku. Kultura 31/37.
- O reakcji, »nowym średniowieczu« i nadchodzącej epoce. Myśl Narod. 29/36.
- Fundusz Kultury Narodowej. 1928—1937. Zarys działalności. W-wa 1937.
- Głosy młodzieży: A. Łaszowski i S. Kępiński. Kultura i Wychowanie 2/36; J. Pietrkiewicz i A. Mikułowski. Ibid. 3/36.
- Gojan I. III. Zjazd Filozofów. Sygnały 23/36. (O Trzecim Polskim Zjeździe Filozoficznym w Krakowie).
- Górski A. Niepokój naszego czasu. W-wa 1938 (1937).
- Górski Karol. Szczerłość w sztukach pięknych a światopogląd katolicki. Prąd 1/36.
- Grabowski J. Kultura polska w cywilizacji rzymskiej. Prosto z Mostu 47/37.
- Grabski W. J. Walka o kulturę. Ruch Kultur. 1/36.
- Grzegorzczak P. Diariusz kultury polskiej 1935. W-wa 1936. Odb. z »Ruchu Liter.« 1935.
- Diariusz kultury polskiej w r. 1936. W-wa 1937. Odb. z »Nowej Książki« 1936. Rec. (A. Wysocki). Myśl Narod. 19/37.
- Diariusz kultury polskiej za 1937 rok. Nowa Książka 10/37.
- Hertz A. Elita i wychowanie. Kultura i Wychowanie 2/36.
- Heydel A. Myśli o kulturze. Przegląd Współcz. (5) 2/36, (6) 3/36.
- Myśli o kulturze. W-wa 1936. Odb. z »Przegl. Współcz.« 1935—1936. Rec.: Rogoż S. Wiad. Lit. 9/37; (Smolik), P. Arkady 10/36.
- Ziemiańskość i sztuka polska. W-wa 1935. Odb. z »Księgi pamiątkowej na 75-lecie »Gazety Rolniczej«.
- Hulewicz W. »W. I. S.« (Wakacyjny Instytut Sztuki w Gdyni). Pion 37/36. (Sprawozdanie z kursu 1936 r.).
- Hulka-Laskowski P. Aspekty baroku. Sygnały 35/37.
- Koniec świata. Ibid. 29/37. (O przeszłość kultury).

- Irzykowski K. Prymat psycho-techniki. Pion 38/36. (W życiu dzisiejszym, głównie w polityce i sztuce).
- Jackowski K. Dydaktyka na Wystawie Międzynarodowej w Brukseli i jej znaczenie dla muzeologii technicznej. Pamiętnik Muzealny 1937.
- Jałowiecki A. Gospodarująca inteligencja. Przegl. Współcz. 10/37.
- Jastrzębowski W. Kultura — spoistością narodu z państwem. Przemówienie w Senacie. Plastyka 2/36.
- Kawyn S. Klasztor i wojsko. Sygnały 15/36. («Kulturalizm» jako czynnik antyniepodległościowy).
- Kochanowski J. K. O wolności i sile duszy. Pion 33/37. (Wyjątek z książki »Humanizm a człowiek«).
- Humanizm a człowiek. Spostrzeżenia i drogowskazy. W-wa 1937.
- KOŁACZKOWSKI**
- Kołaczkowski S. Bilans »estetyzmu«. Marchoń 2/37.
- Czas ma nadzwyczaj coś gorzkiego w sobie. Prosto z Mostu 34/37. (O reformę studiów polonistycznych).
- Kryzys studiów uniwersyteckich i próba rozwiązania kolizyj. W-wa 1937. Odb. z »Kultura i nauka, praca zbiorowa. W-wa 1937«.
- Organizacja kultury w Polsce. Marchoń 5/36. Zob.: Dobaczewska W. Na marginesie artykułu S. Kołaczkowskiego p. t. Organizacja kultury w Polsce. Środy Liter. 3/36.
- Rekonesans. Prace hist.-lit. Księga zbiorowa ku czci I. Chrzanowskiego. Kr. 1936. (Dzisiejsze zadania i metody historii literatury; geneza »Młodej Polski«).
- Z okazji dwu ostatnich książek Suchodolskiego. Marchoń 1/37.
- Fryde L. Stefan Kołaczkowski jako krytyk kultury. Tyg. Ilustr. 1/36. Zob.: Wyka K. Imaginacyjny portret Stef. Kołaczkowskiego. Tyg. Ilustr. 11/36, i odpowiedź: Fryde L. Ibid.
- Kołodziecki R. Przeciw samotności. Pion 15/37. (Artysta w społeczeństwie).
- Kosiński J. Monologi. Rzecz o nowej sztuce. W-wa 1936. Rec.: Sobeski M. Nowa Książka 3/37.
- Kowalski K. ks. Estetyka Tomizmu średniowiecznego. Kultura 2/36.
- Estetyka szkoły łowańskiej. Ibid. 8/36.
- Estetyka Edgara de Bruyna. Ibid. 10/36.
- Maritain o pięknie. Ibid. 11/36.
- Teorie o pięknie i sztuce w tomizmie i neotomizmie. Poznań 1936. Rec.: G(órski). K. Prąd 11/36; Sobeski M. Nowa Książka 6/37.
- Kruczkowski L. Człowiek i powszedniość. O niektórych zagadnieniach obyczajowości współczesnej. W-wa 1937.
- Księga pamiątkowa ku czci Leona Pińskiego. Lwów 1936. 2 tomy.
- Kultura i cywilizacja. Praca zbiorowa. Lublin 1937. Rec.: Mosdorf J. Prosto z Mostu 37/37.
- Kultura i nauka. Praca zbiorowa (poświęcona S. Michalskiemu). W-wa 1937.
- Kultura i społeczeństwo (Na marginesie deklaracji pułkownika Koca). Pion 8/37.
- Lisowski K. O odrębności estetycznego działania poezji. W-wa 1936. Rec.: Grabowski T. Nowa Książka 5/36.
- Litwin E. Pochwała dzisiejszości. Kultura 31/37.
- Madej A. Quo vadis, Z. N. P.? (List otwarty A. Madeja do członków Związku Nauczycielstwa Polskiego). Zet 7/36 i odb. W-wa 1936.
- Uczciwa dyskusja, czy nieuczciwa obrona »Głosu Nauczycielskiego«? (Drugi list otwarty do członków Z. N. P.). Zet 9/36.
- M(adej). A. Do dymisji. Zet 10/36 (Polemika z Z. N. P. w sprawie jego orientacji ideowej).
- Majdański W. O wychowanie konsekwentne. Prosto z Mostu 41/37.
- Małkowski S. W sprawie metod pracy nad krzewieniem kultury narodowej. Kultura i nauka, praca zbiorowa. W-wa 1937.



- Maritain J. *Katolicyzm i kultura* (tłumaczyła H. Węzyk-Widawska). *Kultura* 15/37.
- *Sztuka i mądrość* (*L'art et la scolastique*). Z francuskiego przetłumaczyli K. i K. Górscy. Poznań 1936. Rec.: Goliński Z. *ks. Przegl. Powsz.* 9/36.
- Metallmann J. *Sąd nad cywilizacją zachodnią*. *Wiedza i Życie* 8-9/36.
- Miciński B. *Materiały do essay'u*. *Studio* 3-4/36. (Rozważania estetyczne).
- Miller J. *N. Renesans katolicyzmu i rozwój społeczny*. *Wiad. Liter.* 5/37.
- Mirski J. *Wychowanie a sztuka*. *Oświata i Wychowanie* 7/37.
- Morawski J. *Kultura romańska w świetle regionalizmu*. *Neofilolog* 2/36.
- Mosdorf J. *Krakowskie hoje filozofów*. *Prosto z Mostu* 44/36. (Obozy ideowe na krakowskim zjeździe filozoficznym).
- *Tradycje i tradycjonalizm*. *Prosto z Mostu* 39/36.
- *Tradycje a duch narodu*. *Ibid.* 40/36.
- *Twórczość i wytwórczość*. *Ibid.* 46/36. (Wyjątek z książki: *Wczoraj i jutro*).
- *Wczoraj i jutro*. *Studium społeczno-polityczne*. W-wa 1937. 2 tomy.
- Moulin L. *Tezy socjalistycznego humanizmu*. *Sygnaly* 22/36.
- Nauka Polska, jej potrzeby, organizacja i rozwój*. XXI. W-wa 1936. Rec.: Choynowski M. *Pion* 36/36.
- XXII. W-wa 1937. Rec.: Czachowski K. *Pion* 36/37.
- Niesiołowski A. *Ideologizacja kultury*. *Kult. i Wychowanie* 4/37.
- *Problemat konsumenta kulturalnego i polityki kulturalnej*. *Ibid.* 1/36.
- Niżyński M. *O zblizeniu artysty do społeczeństwa*. *Mysł Polska* 19/37.
- *Ustrój a twórcza swoboda*. *Ibid.* 22/37.
- Ochędusko J. *Przewietrzanie składów*. *Pion* 18/37. (Kryzys kultury).
- Ossowski S. *Estetyka i socjologia sztuki*. *Wiad. Liter.* 2/36. Zob.: Elzenberg H. *Estetyka jako dyscyplina wartościująca*. *Pion* 10/36.
- *Z dociekań nad genezą sztuki. Twórczość artystyczna a życie seksualne*. *Wiedza i Życie* 8-9/36.
- Piasecki S. *Lom żelazny i mózg*. *Prosto z Mostu* 47/37. (Z powodu napadu na W. Wasiatyńskiego).
- *Marnowanie twórców*. *Ibid.* 27/37.
- *Prawo do twórczości*. W-wa 1936. Rec.: Cywiński S. *Nowa Książka* 3/37.
- Rogoż S. *Radykalizm na bezdrożach*. *Wiad. Liter.* 5/37.
- Parandowski J. *Artykuł 214 kodeksu karnego*. *Wiad. Liter.* 28/37 (Sztuka a pornografia).
- Piechal M. *Anioł i Jakób. Trzy dialogi o Adamie Skwarczyńskim*. W-wa 1935. Rec.: Fryde L. *Tyg. Hustr.* 3/36.
- *Zmierzch mitów*. *Budowa* 1/36.
- Pietrzak W. *Obrona pozy*. *Pion* 14/37.
- Pilichowski C. *Wytyczne współczesnej rzeczywistości*. *Kultura* 38/37. (Z powodu artykułów: Frycz K. S. *Aktualność baroku*; i Litwin E. *Pochwała dzisiejszości*, *Ibid.* 31/37; Zob. Frycz K. S. *Walka o dzisiaj*, *Ibid.* 41/37).
- Piwocki K. *Z badań nad powstawaniem stylu ludowego*. *Przegl. Współcz.* 7/36.
- Poggioli R. *O estetyce Crocego*. *Skamander* 6-8/36.
- Prawo autorskie*. Ustawa o prawie autorskim z r. 1926 w brzmieniu jednolitego tekstu z 1935 r., z objaśnieniami i dodaniem konwencji berneńskiej. Opracował G. Groeger. W-wa 1937.
- Radziukinas H. *Artifex admirabilis*. Paul Valéry o sztuce. *Prąd* 7-8/37.
- *Mit współczesnego człowieka*. *Prosto z Mostu* 23/37.
- *O odwagę myśli*. *Ibid.* 51/36. (O sztukę twórczą).
- Ritterman S. *Komentarz do ustawy o prawie autorskim*. Z przedmową S. Sieczkowskiego. *Kr.* 1937. Rec.: Parnicki T. *Wiad. Liter.* 47/37.
- Ruch młodowiejski*. *Prąd* 1 i 2/37.
- Ruszczyk F. *O pięknie powszechnym*. (Fragment wykładu z r. 1919). *Świat* 47/37.
- Rybiński P. *Problemat uspołecznienia*. *Kultura i Wychowanie* 4/37.

- Sawicki F. ks. Kryzys a religia chrześcijańska. *Kultura* 7/37.
- Sawicki J. Polak i Niemiec zagranicą. *Pion* 37/36. (Różnice kulturalne).
- Schrammówna H. W sprawie ośrodków sztuki ludowej. *Pion* 29 i 30/36.
- Sieroszewski W. Kultura — spistością narodu z państwem. Przemówienie w Senacie. *Plastyka* 2/36.
- Sinko T. Dzisiejsze humanizmy, zwłaszcza ten trzeci. *Lwów* 1936. Odb. z «Eos» 1936.
- Siwecki J. O pełnym humanizmie. *Verbum* 3/36. (Z powodu książki: J. Maritain, *Humanisme intégral. Problèmes temporels et spirituels d'une nouvelle chrétienté*. Paris 1936).
- Skiwski J. E. Czy można żyć «na baczność»? *Tyg. Ilustr.* 3/36. (Przeciw militaryzowaniu życia).
- Na przelaj. W-wa 1935. Zob. Szymański A. ks. *Katolicyzm a kultura i cywilizacja*. *Prad* 11/36. (Artykuł polemiczny).
- O sens wolności sztuki. *Tyg. Ilustr.* 4/36.
- Polski feler. *Tyg. Ilustr.* 7/36. (O powodach braku zainteresowania dla literatury polskiej u cudzoziemców).
- Zagadnienie wolności literatury. *Pion* 10/37. Zob. Doroszevska-Rogowska J. *Wolność sztuki*. *Ibid.* 22/37.
- Starost M. Sztuka czy naturalizm? *Prosto z Mostu* 49/37. Zob. Niżyński M. *Prawda leży w człowieku*. *Zet* 6-7/37; Kudliński T. *Brońmy formistów — przed formizmem*. *Ibid.* 8/37; Starost M. *Poza dyskusja*. *Ibidem*.
- Starowiejska-Morstinowa Z. Na ideologicznym przełomie. Odczyt wygłoszony w Krakowie 6 II 1936. *Przegl. Powsz.* 6/36.
- Rozmowa z Janem Emilem Skiwskim. *Kultura* 38/36. (Dyskusja z jego artykułem: *Religia czystego doświadczenia*. *Pion* 40/36).
- Stęcka M. Dwa pojęcia sztuki. *Norwid i Przybyszewski. Myśl Narod.* 1/36.
- Stempowski Jerzy. *Zachód w 1935*. *Wiad. Liter.* 8/36. (Stan kultury europejskiej).
- Strzeмиński W. *Aspekty rzeczywistości*. *Forma* 5/36.
- Suchodolski B. *Dwoistość życia kulturalnego*. *Nowa Książka* 6/37.
- *Kultura i osobowość*. Wypisy z dzieł myślicieli polskich XIX i XX wieku. W-wa 1935. Rec.: Fei A. *Droga* 2-3/36.
- *Kultura współczesna a wychowanie młodzieży*. W-wa 1936. Rec.: Truchim S. *Oświata i Wychowanie* 3/36.
- (Polityka kulturalno-oświatowa. Cykl artykułów): *Trudność szkoły*. *Pion* 5/36. *Drogi oświaty*. *Ibid.* 7/36. *Rzeczywistość*. *Ibid.* 9/36. *Wymagania*. *Ibid.* 11/36. *Drugi tor oświatowy*. *Ibid.* 12/36.
- *Polityka kulturalno-oświatowa w Polsce współczesnej*. W-wa 1937. Rec.: Fryde L. *O twórczą politykę kulturalną*. *Pion* 27/37; Kołaczkowski S. *Nowa Książka* 8/37; Łazowski T. *Na drogach polityki kulturalno-oświatowej*. (Z powodu ostatniej książki B. Suchodolskiego). *Oświata i Wychowanie* 9-10/37; S(eweryn). S. *Oświata i Wychowanie* 6/37.
- *Studia nad humanizmem współczesnym*. I. Irving Babbitt. W-wa 1936. Odb. z *Marchołta* 5/35. Rec.: Bleiberg J. *Droga* 10/36; Krzyżanowski J. *Nowa Książka* 1/37; Rogoż S. *Wiad. Liter.* 34/36.
- *Uspołecznienie kultury*. W-wa 1937. Rec.: Gil F. *Uspołecznienie kultury*. *Sygnaly* 33/37; Ochęduszko J. *Kultura i nowoczesność*. *Pion* 32/37; S(eweryn). S. *Oświata i wychowanie* 6/37; Starost M. *Uspołecznienie kultury*. *Zet* 5/37; Wasilewski Z. *Na widowni*. *Myśl Narod.* 52/37.
- *Wielkość sztuki a odrodzenie kultury*. W-wa 1935. Odb. z «*Zycia Sztuki*» tom II, 1935. Rec.: Kołaczkowski S. *Nowa Książka* 6/37.
- Szymydłowa Z. *Problemy poetyki Arystotelesa*. *Marchołt* 4/37 i odb. W-wa 1937.
- Szuman S. *Wstęp zasadniczy do zagadnień wychowania estetycznego*. *Marchołt* 3/37.
- Świętosławski W. *O organizacji pracy twórczej i wynalazczej*. W-wa 1937. Odb. z: *Kultura i Nauka*. W-wa 1937.



- W zbiorowej pracy nad rozwojem kultury. W-wa 1937. Rec.: Lempicki S. Nowa Książka 5/37.
- Telega S. Wśród współczesnych zagadnień estetycznych. Okolice Poetów 4/36. (Estetyka: subiektywna, obiektywna, korelatywna).
- Teresa Franciszkanka s. Kultura, humanizm, mistyka. Etudes Carmelitaines — Octobre 1935. Verbum 1/36. (Recenzja zeszytu specjalnego: Borne, Humanizm i mistyka, Maritain, Humanizm i kultura).
- Urban J. ks. O humanizm chrześcijański. Przegl. Powsz. 12/36.
- Wallis M. O przedmiotach tragicznych. Wiedza i Życie 8-9/37.
- O przedmiotach wzniosłych. Ibid. 4-5/37.
- Wasilewski Z. Kryzys kultury. Myśl. Narod 6/37.
- Wiegner A. Jakiej psychologii potrzebuje humanista? Pion 8/36.
- Wolert W. Od snobizmu do postępu. (O przyszłość kultury narodowej). W-wa 1937. Rec.: Tęcza 7/37.
- Wyka K. Prądy duchowe wśród młodzieży francuskiej. Marchoń 4/35 i odb. W-wa 1935. Rec.: Czyżewski A. Pion 24/36.
- Zagadnienia pracy kulturalnej. W-wa 1934 (tom I), 1936 (tom II). Wydawnictwo Grupy na Rzeczpospolitą Polską Światowego Związku Kształcenia Dorosłych.
- Zbinden J. Technika i odrodzenie sztuki. Artysta jako badacz. Nowe cele twórczości artystycznej. W jaki sposób technika może się przyczynić do ich urzeczywistnienia. Sztuka kształtowania ludzkości i nowa świadomość ludzkości. Technika na usługach różniczkowanego badania ludów. Lot fantazji. Droga 9/36.
- Znaniecki F. Ludzie terażniejsi a cywilizacja przyszłości. W-wa 1935. Rec.: Stępniewski W. Cywilizacja przyszłości na cenzurowanym. Tyg. Ilustr. 2/36.
- Rola społeczna artysty. Wiedza i Życie 8-9/37.
- Uczni polscy a życie polskie. Droga 2-3 i 4/36. Rec.: Skiński J. E. Katedry czynu. Tyg. Ilustr. 26/36.
- Życie Sztuki. Pod redakcją Z. L. Zaleskiego Rocznik pierwszy. W-wa 1934. Rec.: L(ewicki). B.W. Sygnały 14/36.
- Rocznik drugi. W-wa 1935. Rec.: Flukowski S. Droga 9/36. Skwarczyńska S. Ruch Liter. 6/37.
- Życzynski H. Estetyka tragizmu. Pamiętnik Lubelski III, 1937 i odbitka Lublin 1937. Rec.: Popławski M. Prąd 9-10/37.
- Żygulski Z. Zagadnienie »formy wewnętrznej«. Marchoń 3/37. (O formie w sztuce).

## II. LITERATURA

- Adamczewski S. O t zw. formalizmie rosyjskim i polskim. Pion 6/36. Zob. Zawodźniński K. W. Nieco wyjaśnień w sprawie »formalizmu«. Ibid. 9/36.
- AKADEMIA LITERATURY
- Rocznik Polskiej Akademii Literatury 1933-1936. W-wa 1937. Rec.: Lam S. Nowa Książka 9/37; ww. Rocznik P. A. L.'u. Wiad. Liter. 13/37; Kucharski Z. Trzy lata PAL. Tyg. Ilustr. 19/37.
- Broncel Z. To, czego nie było w sprawozdaniu P. A. L.'u. Prosto z Mostu 49/36.
- Irzykowski K. Wieczory dyskusyjne w P. A. L. Pion 46/36. (T. Kotarbiński i R. Ingarden).
- P. A. L. K. H. Rostworowski ustąpił z P.A.L.'u. (Dokumenty). Prosto z Mostu 45/37.
- S. M. Wolne miejsce w P.A.L.'u. Podbięta 10/37.
- Andrzejewski J. Instykt czy kompromis? Prosto z Mostu 17/36. (O powieści kobiecej).
- Uwagi o młodości. Prosto z Mostu 48/37.
- ANKIETY
- Jak powstaje wiersz? Ankieta »Okolicy

- Poetów. Odpowiedzi: Czechowicz J. 6/36, Piechal M. 6/36; Peiper T., Przyboś J. 7/36; Fik I., Piętaś S., Jastrun M. 8/36; Czernik S. 9/36; Dziekoński A., Pietrkiewicz J. 10/36; Pietrzak W. 11/36; Demczyk T. J. 1/37; Żakiej T. 2/37; Świeżawski L. 2/37.
- Jaką najciekawszą książkę przeczytałem w r. 1935. Ankieta »Prosto z Mostu« 1936. Odpowiedzi: Andrzejewski J., Bąk W., Czachowski K., Hłakowiczówna K., Jasnorzewska M., Lutosławski W., Miłaszewska W., Niewiadomski S., Ossendowski F. A., Wasylewski S., Zieliński T. 3/36; Bartkiewicz Z., Charkiewicz W., Cywiński S., Czyżewski T., Forst-Battaglia O., Frycz K. S., Jabłonowski W., Koseła R., Koskowski B., Kuncewiczowa M., Mosdorf J., Opieński H., Pietrkiewicz J., Waśniewski J., Ujejski J., Wasiutynski W. 4/36; Gałczyński K. I., Gombrowicz W., Jesionowski A., Karny A., Kondraci M., Régamey K., Stroński S., Wasilewski Z. 5/36; André L., Hofmokl-Ostrowski Z., Koniński K. L., Miciński B., Miller J. N., Niedziałkowski M., Parandowski J., Suchodolski B. 6/36; Borowy W., Grabski W. J., Hahn W., Szpotanski S. 7/36; Czapieński K., Dulęba M., Irzykowski K., Kisielewski J., Mikułowski A., Wołoszynowski J. 8/36; Bajkowski J., Dołęga-Mostowicz T., Kaliszewski S., Rembieliński J. 9/36; Nowaczyński A., Piasecki S. 10/36.
- Taka sama ankieta za rok 1936. Odpowiedzi: Bąk W., Cywiński S., Czachowski K., Grabski W. J., Junosza-Gzowski A., Hłakowiczówna K., Kossak Z., Maszyński M., Miłaszewski S., Nowakowski Z., Pietrkiewicz J., Romanówna J., Stroński S. 6/37; Bartkiewicz Z., Chrzanoski L., Gałczyński K. I., Grubiński W., Iwaszkiewicz J., Jaracz S., Kuncewiczowa M., Mosdorf J., Pawlikowski M., Sołtysiak K., Zieliński T. 7/37; Czyżewski T., Frycz K. S., Jesionowski A., Koseła R., Morawski K. M., Stachniuk J., Swinarski A. M., Wasilewski Z., Wierzyński K., Zawodziński K. W. 8/37; Andrzejewski J., Bajkowski J., Irzykowski K., Kisielewski J., Koniński K. L., Makuszyński K. 9/37; Janta-Połączyński A., Mikułowski A., Nowaczyński A. 12/37.
- Kim jestem, co czytam i co piszę? (Stała ankieta czytelników M. L. Studio). Studio 5-6, 7/36. (Ankieta anonimowa).
- Pisarze polscy o kwestji żydowskiej. Ankieta »Wiadomości Literackie« 1937: Świętochowski A. Antysemityzm. Hulewicz J. Może to jest źródłem sporu? 16/37; Zawodziński K. W. Apel do serca i rozumu. 19/37; Zegadłowicz E. Poza dyskusję. 20/37; Pruszyński K. W największym skrócie. 21/37; Stawar A. Jeszcze o antysemityzmie. 22/37; Hulka-Laskowski P. Na marginesie sprawy żydowskiej. 25/37; Wardziński M. Antysemityzm — daltonizmem państwowym. 28/37; Dembiński H. Europejskie poczucie godności. 29/37; Sobaniński A. Kwestii żydowskiej niema. 36/37; Wasilewska W. Szukam antysemityzmu. 40/37; Kridl M. Przypomnienie starych i prostych prawd. 45/37.
- Redaktorzy o swoich pismach. Ankieta »M. L. Studio«: Czernik S. Okolice Poetów. 3-4/36; Herbert E. Prom — miesięcznik poetycki. 5-6/36; Jaworski K. A. Kamena — miesięcznik poetycki. 7/36; Kurek J. Linia. 8/36; Stern A. Nowa Sztuka (Wspomnienie) 8/36; Czechowicz J. Miesięcznik Literatury i Sztuki; Czekańska-Heymanowa K. Ponowa. 9/36; Brzękowski J. A. K.; Peiper T. Zwrotnica; Piwowar L. Tygodnik Artystów 10-12/37.
- Tajemnice twórczości. Ankieta S. Szurlejówny dla tygodnika »Prosto z Mostu«: I. U Jana Parandowskiego 20/36; II. U Boguszewskiej i Kornaćkiego. 24/36; III. U Nowaczyńskiego — dramaturga. 25/36; IV. A. Jesionowski. Gustaw Morcinek. 29/36; V. Kossak Z. Tajemnice twórczości. W odpowiedzi panu Alfredowi Jesionowskiemu 34/36; VI. A. Jesionowski. Zygmunt Nowakowski. 38/36; VII. Rozmowa na plantach (Jalu Kurek). 43/36; VIII. U Jana Wiktora. 45/36; Tadeusz Kudliński. 51/36; U Marii Kuncewiczowej. 51/36; Telega S. Dwa dramaty o Tyberiuszu. Rozmowa z Jerzym Ostrowskim. 3/37; Michał Choromański. 24/37.



- Bachowski W. Granice krytyki. *Kultura* 31/36.
- Bąbała J. Sławiśtyka polska w upadku. *Prosto z Mostu* 41/37.
- Bak W. *Czasopisma literackie (1935). Rocznik Literacki 1936.*
- *Czasopisma literackie (1936). Ibid. 1937.*

## BERENT

- Jamroszówna B. Technika postaci u Berenta. *Ruch Liter.* 4/36
- Rosnowska J. Nowa książka Wacława Berenta. *Przegl. Współcz.* 4/37. (Z powodu »Diogenesa w kontusz«).
- »Żywe kamienie« Wacława Berenta. Szkic monograficzny. W-wa 1937. Rec.: Czachowski K. *Pion* 22/37; Zyczynski H. *Nowa Książka* 8/37.
- Berman I. O metaforach. *Sygnaly* 28/37.
- Biegeleisen Henryk. Opracowali: W. Barbasz, J. Gajek, S. Lempicki, J. Muszkowski, Przedmową poprzedził J. Kleiner. *Lwów 1936.* Rec.: Krzyżanowski J. *Nowa Książka* 8/36.
- Bielatowicz J. Gwara literacka. *Prosto z Mostu* 38/37.
- Bieńkowski S. Jules Romains o poezji. *Okolica Poctów* 5/37.
- Bocheński T. Kilka myśli o poecie, krytyku i czytelniku. *Kamena* 1/36. (O pozytywnej krytyce).
- Borowy W. Antologia liryki polskiej. *Wiad. Liter.* 5/36. (O własnej antologii: »Od Kochanowskiego do Staffa«, *Lwów 1930*).
- *Dziś i wczoraj.* W-wa 1936. Rec.: Birkenmajer J. *Przegl. Powsz.* 4/36; Fryde L. *Droga* 6/36; Napierski S. *Tyg. Ilustr.* 40/36.
- *Prehistoria polskiego wiersza tonicznego.* *Ruch Liter.* 7-8/37.
- Brahmer M. Literatura włoska w Polsce. Wykład wstępny wygłoszony na Uniwersytecie J. Piłsudskiego dn. 20. 5. 37. *Przegl. Współcz.* 7/37 i odb. W-wa 1937.
- Breiter E. Cenzura i konfiskata utworów literackich. *Wiad. Liter.* 18/36.
- Breza T. Konflikt i jego argumenty (O roli erudycji w powieści J. Parandowskiego). *Studio* 8/36. (»Niebo w płomieniach«).
- Bruchnalski W. *Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza w Lwowie. Pamiętnik Liter.* 4/36 i odb. *Lwów 1936.*
- Brzękowski J. *Integralizm w czasie. Pion* 39/37. (Postulaty nowej poezji).

## BRZozowski

- Brzozowski S. *Dzieła wszystkie, pod redakcją A. Górskiego i S. Kofalczkowskiego. Tom IV. Kultura i życie. Zagadnienia sztuki i twórczości. W walce o światopogląd. Opracował K. Wyka. W-wa 1936.* Rec.: Braun J. *Wracamy do Brzozowskiego. Zet.* 5/36; F(lukowski). *S. Droga* 7-8/36; Rogoż S. *Wiad. Liter.* 38/36; Suchodolski B. *Nowa Książka* 6/36; Zrębowicz R. *Tyg. Ilustr.* 15/36; Zyczynski H. *Prąd* 7-8/36 i odb. *Lublin 1936.*
- *Tom VI. Współczesna powieść i krytyka. Artykuły literackie. Studia o Wyspiańskim. Opracowali J. i B. Suchodolscy. W-wa 1936.* Rec.: (t. IV i VI). Rejowicz W. *Przegl. Powsz.* 4/37.
- *Tom VIII. Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej. Opracował K. Irzykowski. W-wa 1937.* Rec.: (t. VI i VIII). *Wyka K. Nowa Książka* 7/37.
- *Na polu (z niedrukowanej puścizny). Tyg. Ilustr.* 17/36. (Sztuka i dusza narodu; Norwid).
- Bleszyński K. W obronie Stanisława Brzozowskiego. *Wiad. Liter.* 23/36.
- Brzozowska A. *Wspomnienia o Stanisławie Brzozowskim. Wiedza i Życie* 6-7/36.
- Boruchowicz M. *Brzozowski i Malraux. Sygnaly* 28/37.
- Irzykowski K. *Dwie »Legendy« Brzozowskiego. Pion* 14/37.
- Jaworski K. *Katastrofa młodości w życiu Brzozowskiego. Droga* 1/36.
- Kosiński W. *Sprawa Stanisława Brzozowskiego, Naród i Państwo* 15/16, 17, 18, 19-20/37. *Zob. (Babiński J.). Obrońcy o niedźwiedzich łąkach. Merkuriusz polski* 20,21/36.
- Krzyształowski J. *Prawda o Stanisławie Brzozowskim. W-wa 1936.*

- M. A. Sprawa Brzozowskiego. Merkurjusz Polski 14/36. (Z powodu procesu Encyklopedii »Ultima Thule« z Tygodnikiem Ilustrowanym o artykuł K. Wyki).
- Nałkowska Z. Wspomnienia o sprawie Brzozowskiego. Studio 3-4/37.
- S. B. Jeszcze o sprawie Brzozowskiego. Naród i Państwo 21-22/36.
- Spytkowski J. Jedno z nieporozumień. Marchełt 4/37. (Obrona poglądów Brzozowskiego na sztukę).
- Wasutyński W. De Man i Brzozowski. Prosto z Mostu 48/37.
- Wyka K. Brzozowski Leopold Stanisław Leon. Polski Słownik Biograficzny t. III, z. 1. Kraków 1937.
- Stanisława Brzozowskiego dyskusje o Fryderyku Nietzschem. Prace historyczno-literackie... ku czci Chrzanowskiego. Kraków 1936 i odb. Ibid. 1936.
- Ziemak S. Piewca wielkości Polski. Myśl Polska 13/36.
- Bystroń J. S. Ciekawość motorem rozwoju literatury. Wiad. Liter. 18/37.
- Ludzie ciekawi i rozwój literatury. Wiad. Liter. 14/37.
- Ludzie odchyleni od normy w życiu literackim. Wiedza i Życie 4-5/37.
- Bystrzyński K. Niedziela wieków (Uwagi do dyskusji). Kultura 30/37. (O nawrót do idei mesjanicznej w literaturze).

## CHLEBOWSKI

- Chlebowski B. Literatura polska porozbiorowa jako główny wyraz życia narodu po utracie niepodległości. Wydanie drugie. Przejrzał i dopełnił L. Płoszewski. Lwów 1935. Rec.: Krzyżanowski J. Nowa Książka 1/36.
- Borowy W. Chlebowski Bronisław. Polski Słownik Biograficzny t. III z. 4. Kraków 1937.
- Chmielowiec M. Obrona poety Peipera. Sygnały 33/37.
- Rozważania o poezji. Sygnały 35/37. (Futuryzm, Skamander)
- Chór wieków. Antologia poetycka w układzie W. Miłaszewskiej, J. Rembiefińskiego, S. Miłaszewskiego, z przedmową ks. arcybiskupa J. Teodorowicza. Poznań 1936. Rec.: Birken-

majer J. Przegl. Powsz. 7-8/36  
 Cywiński S. Nowa Książka 2/36;  
 Koniński K. L. Prosto z Mostu 22/36;  
 Morawski K. M. Rozmowa z przyjacielem. Myśl Narod. 3-4/36 (rozmowa z J. Rembiefińskim o polskiej poezji religijnej z powodu antologii »Chór Wieków«).

## CHRZANOWSKI

- Chrzanowski I. Chmielowski Piotr (1848—1904). Polski Słownik Biograficzny t. III z. 4. Kraków 1937.
- Józef Ignacy Kraszewski w pięćdziesiątą rocznicę śmierci. Myśl Narod. 53/37.
- Literatura a naród. Odczyty, przemówienia, szkice literackie. Lwów 1936. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka 1/36; Drogoszewski A. Ruch Liter. 4/36; Korotyński H. W służbie obywatelskiej. Prosto z Mostu 25/36; Rogoż S. Wiad. Liter. 20/36; Urban J. ks. Przegl. Powsz. 1/37; Życzyński H. Prąd 10/36.
- Stanisław Tarnowski. W setną rocznicę urodzin dn. 7 listopada 1937 r. Przegl. Współcz. 12/37.
- Stanowisko Lelewela w historii literatury polskiej. Odczyt wygłoszony na uroczystym posiedzeniu Biblioteki Polskiej w Paryżu dnia 3 maja 1935 r. Przegl. Współcz. 1/36.
- Bielak F. Ignacy Chrzanowski. Prace historyczno-literackie, księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego. Kraków 1936.
- Doda W. Jubileusz uczonego. Prosto z Mostu 9/36.
- Koniński K. L. O człowieku polskim. Na jubileusz Ignacego Chrzanowskiego. Przegl. Współcz. 4/36.
- Krasiniecki A. Prof. Ignacy Chrzanowski. Osobowość nauczycielska. Myśl Narod. 10/36.
- Szmydtowa Z. Ignacy Chrzanowski. Pamiętnik Liter. XXX, 1-2/36.
- Turowska I. W hołdzie profesorowi. Kilka wspomnień i jedna aktualność. Myśl Narod. 12/36.
- Claudel P. Religia i poezja. Odczyt wygłoszony w Baltimore. Tłumacz. M. Winowska. Kultura 34/36.



## CONRAD - KORZENIOWSKI

- Blüth R. Samburański Hamlet. Droga 6/37 (O »Zwycięstwie« Conrada).
- Gładzstern M. Cel Conradowskiej sztuki. Nowa Kwadryga 4-5/37.
- Mikułowski A. Tragizm samotności. Prosto z Mostu 40/43. (O Conradzie z powodu jego powieści »Wykolejeniec«).
- Perłowski J. O Conradzie i Kiplingu. Przegł. Współcz. 4/37 i odb. W-wa 1937. (Wspomnienia).
- Ujejski J. O Conradzie Korzeniowskim. W-wa 1936. Rec.: Blüth R. O tragicznej decyzji krakowskiej Konrada Korzeniowskiego. (Parę myśli i uwag w związku z książką prof. Ujejskiego »O Konradzie Korzeniowskim«). Verbum 2/36 i odb. W-wa 1936; Dyboski R. Tajemniczość Conrada. Przegł. Współcz. 4/36; Jabłonowski W. Conrad wogóle. Myśl Narod. 46/36; Lorentowicz J. Nowa Książka 5/36; Toporowski M. J. Wiad. Liter. 4/37; Turno W. Egzgecza Conrada. Prosto z Mostu 13/37.
- Cywiński S. Na warsztacie literatury. (Galsworthy, Mauriac, Przemyski, Kridl, Iwaszkiewicz, Parandowski, Segeń, Łukasiewicz). Wilno 1937, Odb. z Dziennika Wileńskiego. Rec.: Grabowski T. Życie Liter. 3/37.
- Sprawa podziału literatury polskiej na okresy. (Przegląd prób dotychczasowych i pomysły). Prace hist-liter... ku czci... Chrzanowskiego. Kraków 1936 i odb. Ibid. 1936.
- Czachowski K. Literatura polska w r. 1936. Nowa Książka 1/37.
- Morze w literaturze polskiej. Wiedza i Życie 7/37.
- Na chłopskim froncie literackim. Szkic informacyjno-krytyczny. Zagadnienia Pracy Kulturalnej. Rocznik II. W-wa 1936.
- Obraz współczesnej literatury polskiej, 1884-1934. Tom III. Ekspresjonizm i neorealizm. W-wa 1936. Rec.: Jesionowski A. O polskiej współczesności literackiej. Prosto z Mostu 24/36; Kubacki W. Wiad. Liter. 46/36.
- Poeta południa i poeta nocy. Myśl Polska 12/37. (Z powodu Staffa »Barwa miodu« i Leśmiana »Napój cienisty«).
- Powieść i poezja polska w sezonie wydawniczym 1935/6. Przegląd krytyczno-informacyjny. Wiedza i Życie 1-2/37.
- Prawdy i herezje. Studio 7/36. (Uwagi o krytyce i literaturze).
- Uwagi o powieści współczesnej. Wiedza i Życie 1-2/36.
- Zagadnienie naukowego poznania literatury współczesnej. Pamiętnik Literacki 1/36.
- Czarnowski S. Warunki społeczne zmiany znaczenia symbolów literackich. (Odb. z »Przeglądu Socjologicznego«, III). W-wa 1935, Rec.: Krzyżanowski J. Nowa Książka 2/36.
- Czernik S. Co i jak. Okolica Poetów 10/36. (O autentyzmie w poezji). Zob.: Fik I. W sprawie autentyzmu. Ibid. 12/36 i Czernik S. Obrona autentyzmu. Ibidem.
- Polski autentyzm. Prosto z Mostu 40/37.
- List do młodego poety. Okolica Poetów 6/37. (O jakości w poezji).
- O szczerości poetyckiej. Ibid. 8-9/37.
- Trochę o perspektywach. Ibid. 1/37. (O treści nowej poezji).
- Wstęp do dziejów polskiej poezji powojennej. Ibid. 4/37.
- Zagadnienie poezji religijnej. Ibid. 2/37. Zob.: Michałski H. Prostowanie ścieżek. Kultura 10/37.

## DĄBROWSKA

- Dąbrowska M. Dokument i literatura. O »Pamiętnikach chłopów«. Wiad. Liter. 38/37.
- Starowiczyńska-Morstinowa Z. Prawda »Dni i Nocy«. Kultura 8/36.
- Demczuk T. J. Liryka istotnych doznań. Okolica Poetów 1/36.
- Desloges M. O polski słownik literacki. Pion 25/37. (O terminologii).
- Przeżycie a przedmiot w dziele literackim. (Uwagi z pogranicza teorii i dydaktyki literatury). Polonista 2-3, 4/36 i odb. W-wa 1937.
- Psychologizm w nauce o literaturze. (Uwagi krytyczne). Pion 32/36.

- Dibelius W.** Morfologia powieści. Przekład z oryginału niemieckiego K. Budzyka. W-wa 1937. Archiwum tłumaczeń z zakresu teorii literatury i metodologii badań literackich. Zeszyt 3. Rec.: Fei A. Droga 5/37; Piwiński L. Nowa Książka 10/37; Szyszkowski W. Życie Liter. 4/37.
- Doboszynski A.** O Mauriac'u czyli o niedobrym katolicyzmie. Prosto z Mostu 17/36. Zob. odpowiedzi polemiczne: Turno W. Mauriac w oczach czytelnika. Ibid. 24 i 25/36; Turowicz J. O Maritainie czyli o najlepszym katolicyzmie. Ibid. 21/36; Wyka K. Francuskie «miazmata». Tyg. Ilustr. 18/36.
- Dobraczyński J.** Bernanos — powieściopisarz. Prąd. 5-6/37.  
— Historia i powieści historyczne. Myśl Narod. 45/37.  
— Odpowiedzialność autorska. Prosto z Mostu 39/37.
- Dobrowolski S. R.** Po latach. Nowa Kwadryga 1/37. (Artykuł programowy).
- Dolińska M.** Z rozważań o syntezach sztuk. Muzyka i muzyczność w poezji. Czasopismo Liter. 5-6/37.
- Drogoszewski A.** Typ i charakter. Pamiętnik Liter. 1/36. (W dziele literackim).
- Dudziński B.** Dyskusje niby-literackie. Sygnały 27/37. (Przeciw «neutralności» literatury).
- Dybowski R.** Między literaturą a życiem. W-wa 1936. (między inn. o Wyspiańskim i o Conradzie). Rec.: Grzebieniowski T. Nowa Książka 10/36.
- Dzieje literatury pięknej w Polsce.** (Encyklopedia polska, tom XXI, dział XVIII, część I i II). Wydanie drugie. Kraków 1935—1936. 2 tomy. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka 3/36; Id. Nowe dzieje literatury pięknej w Polsce. Wilno 1936 odb. z Dziennika Wileńskiego; Fei A. Droga 1-2/37; Krzyżanowski J. Ruch Liter. 2/36; Kubacki W. Pion 35/37.
- Elzenberg H.** Pochwała żerowania. Pion 15/36. (Życiowego na literaturze).
- Fabre J.** Paweł Valéry w Warszawie. Pion 45/36.
- Fik I.** Dialektyka prądu literackiego. Sygnały 33/37.  
— Poezjo precz, jesteś tyranem. Sygnały 30/37. (Obrona poezji).
- Flukowski S.** Kronika. (Zmarli, laureaci w r. 1935). Rocznik Liter. 1936.
- Folkierski W.** Na lotnych piaskach terminologii historycznej. »Rensans« i »Romantyzm«. Prace hist.-liter... ku czci Chrzanowskiego. Kraków 1936.
- Forst - Battaglia O.** Literatura węgierska a literatura polska. Paralela. Ruch Liter. 6/37.
- Fryde L.** O postawie krytyka sztuki. Pion 43/37. (Formalizm i krytyka literacka).  
— O powołaniu krytyki literackiej. (Odczyt wygłoszony w Sekcji nauki o literaturze Towarzystwa Polonistów w Warszawie). Życie Liter. 2/37.  
— Przemiany w życiu literackim. Pion 38/37.
- Gałczyński K. I.** Do przyjaciół «Prosto z Mostu». Prosto z Mostu 21/36. (Przeciwko poezji z kręgu »Wiadomości Literackich« i T. Peipera).
- Gębarski R.** Rola literatury w Sowieciach. (Odczyt wygłoszony przed mikrofonem Polskiego Radia). Myśl Narod. 2/36.
- Giergielewicz M.** Adekwatność w poznaniu literatury. Życie Liter. 1/37.  
— Twórczość artystyczna w świetle nowych badań. (Lempicki, Suchodolski, Troczyński). Ruch Literacki 4/36. (Analiza i dyskusja książek: Lempicki Z. Literatura — poezja — życie. W-wa 1936; Suchodolski B. Wielkość sztuki a upadek kultury. W-wa 1935; Troczyński K. Zagadnienia dynamiki poezji. Poznań 1934).
- Godlewski S.** Czy Biernat pisał jambami? Myśl Narod. 4/37. (O rytmikę wiersza polskiego). Zob. Zawodziński K. W. Kilka wyjaśnień w sprawie wiersza. Ibid. 13/37.
- G O E T E L
- Irzykowski K.** Pochwała twórczości Fryderyka Goetla. Tyg. Ilustr. 14/36. (Mowa na przyjęciu F. Goetla do Polskiej Akademii Literatury).
- Skiwski J. E.** Poeta zdrowego rozsądku. Pion 8-36. (F. Goetel).



- Gombrowicz I. Na marginesie powieści Poli Gojawczyńskiej. Prąd 3-4/36. (Ziemia Elżbiety i Dziewczęta z Nowolipek).
- Gombrowicz W. i Schulz B. Korespondencja. Studio 7/36. Zob. Gombrowicz W. Łańcuch nietaktów. Ibid. 8/36. (Konkluzja).
- Goszczyński S. Listy, 1823 — 1875. Zebrał i do druku przygotował Stanisław Pigoń. Kraków 1937. Rec.: Wasilewski Z. Nowa Książka 5/37.
- Górska H. Pisarz i masy. Sygnały 18/36. (O »Zjeździe pracowników kultury« we Lwowie).
- Górski Karol. Maritain jest trudny. Kultura 13/36. (O literaturze katolickiej).
- Górski Konrad. François Mauriac. Studium literackie. Poznań 1935. Rec.: Land E. Ruch Liter. 1-2/36.
- Literatura a prądy filozoficzne. Pamiętnik Liter. 1/36.
- Stanisław Krzemiński. Na drodze do zbliżenia z dawnymi przeciwnikami (1881—1892). Pion 35/36. (Wyjątek z monografii o S. Krzemińskim).
- Stanisław Krzemiński. Sylwetka człowieka i pisarza. Wiedza i Życie 8-9/37.
- Stanisław Krzemiński, człowiek i pisarz. Wilno 1936. Rec.: Kubacki W. Wiad. Liter. 8/37; Piwiński L. Nowa Książka 10/37; Schipper H. Życie Literackie 3/37; Silvester. Verbum 1/37; Sobkowiak W. Kultura 22/37; (Wasilewski Z.) W. Mysł Narod. 5/37; Zawodziński K. W. Ruch Liter. 2/37.
- Grabowska M. Dzieło, autor, krytyka. Pion 7/36. Zob.: Irzykowski K. Pretensje do krytyki. Pion 12/36. (Odpowiedź Grabowskiej).
- Grabowski T. Historia literatury polskiej od początków do dni dzisiejszych, 1000—1930. Poznań 1936. 2 tomy. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka 6/37; Fei A. Życie Liter. 4/37; Kubacki W. Wiad. Liter. 16/37; Odpowiedź T. Grabowskiego. Ibid. 18/37; Replika W. Kubackiego. Ibid. 21/37; Rogalski T. Nowa synteza dziejów literatury polskiej. Kultura 26/36.
- Nowa nauka o literaturze. Pamiętnik liter. 1/36.
- Grzegorzczak P. Życie literackie 1936 roku. Ruch Literacki 1/37.
- Grzędzielska M. Rym klasyczny polski i początki rymu romantycznego. Lwów 1935. Rec.: Birkenmajer J. Nowa Książka 3/36.
- Hleb-Koszańska H. Grafomania a czytelność. Pion 38/37. (Definicja i psychologia grafomanii i jej recepcja u czytelnika).
- Hulka-Laskowski P. Dzieło literackie. Sygnały 32/37.
- ILLAKOWICZÓWNA.
- Dobaczewska W. »Słownik litewski«. Środy Liter. 5/36.
- Miłaszewski S. Misja i taktyka. Prosto z Mostu 3/36. (Z powodu »Gorzkiej kolendy«).
- Napierski S. Mitologia cierpienia. (O postawie poetyckiej Illakowiczówny). Droga 3/37.
- INGARDEN
- Ingarden R. Formy poznawania dzieła literackiego. Pamiętnik Liter. 1/36.
- O poznawaniu dzieła literackiego. Lwów 1937. Rec.: Bulhak W. Na marginesie książki Ingardena. Kultura 39/37; Desloges M. Życie Liter. 1/37; Krzemicka I. Dzieło literackie i formy jego poznawania. Pion 5/37; Szuman S. Nowa książka prof. R. Ingardena. Przegl. Współcz. 8-9/37; Życzynski H. Nowinkarstwo w polonistyce. Prosto z Mostu 27/37. Zob.: Ingarden R. Sprostowanie niektórych twierdzeń H. Życzynskiego w artykule »Nowinkarstwo w polonistyce«. Ibid. 29/37.
- O psychologii i psychologizmie w nauce o literaturze. Pion 34/37. Rec.: K(ulczycka). S(aloni). J. Życie Liter. 4/37.
- O tak zwanej prawdzie w literaturze. Czy zdania twierdzące w dziele literackim są sądami sensu stricto? Przegl. Współcz. 6, 7/37. Rec.: K(ulczycka). S(aloni). I. Życie Liter. 3/37.
- Sprawa formy i treści w dziele literackim. Życie literackie 5/37.

- Irzykowski K. Autobiografizm. Rocznik Liter. 1936. W-wa 1937.
- Czarne i białe charaktery. Prosto z Mostu 2/36. (W dziełach literackich).
- Drogi sławy i drogi literatury. Rocznik Liter. 1935. W-wa 1936.
- Ostrożnie z autentyzmem. Pion 37/37. (O. S. Czerniku).
- Wymuszanie pieśzcot publicznych. Droga 1/36 (Polemika z S. Flukowskim).
- Sprawa niedyskrecji autorskiej. Prosto z Mostu 34/36.
- Janik M. Na drogach myśli ludowej. Studium historyczno-literackie. Lwów 1936. Rec.: Grabowski T. Przegląd Powsz. 11/36; Ingłot S. Nowa Książka 3/37.
- Jarczyńska M. Poeta świadomości. Skamander 2/36. (O Paul Valéry).
- Jasiński Z. Niepropagandowa propaganda. Pion 26/37. (O wadach polskiej literatury marynistycznej).
- Jesionowski A. O recenzjach i recenzentach słów parę. Kultura 6/36.
- JEŻ (MILKOWSKI)
- Jeż T. T. Od kolebki przez życie. Wspomnienia. Do druku przygotował Adam Lewak. Wstęp A. Brücknera Kraków 1937. 3 tomy. Rec.: Brückner A. Nowa Książka 3/37; Jabłonowski W. Myśl Narod. 33, 34/37.
- Ostrowska M. T. T. Jeż. (Z. Miłkowski). Życie i twórczość. Kraków 1937. Rec.: Brückner A. Nowa Książka 8/37; Czachowski K. T. T. Jeż. Z powodu nowych wydawnictw (Jeż T. T. Od kolebki przez życie; Ostrowska M. T. T. Jeż; Orzeszkowa E. Listy tom I). Pion 16/37.
- Jędrzejewicz J. Szabla i słowo. Mowa wygłoszona na inauguracyjnym posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury d. 8. XI. 1933. Rocznik P. A. L. 1933-1936. Warszawa 1937.
- Jordan F. Autentyzm czy zwulgaryzowany realizm? Tęcza 11/37.
- Na granicy dwóch kultur. Elementy psychiki żydowskiej w literaturze nowoczesnej. Tęcza 2/37.
- Żydzi w literaturze. Tęcza 5/37.
- Jorysz M. Współczesna polska poezja morską. Tarnopol 1936.
- KADEN-BANDROWSKI
- Kaden-Bandrowski J. O powołaniu pisarza Prelekcja wygłoszona na uroczystym zebraniu Polskiej Akademii Literatury d. 8. XI. 1933. Rocznik P. A. L. 1933-1936. W-wa 1937.
- (Babiński J.) Juliusz Kaden-Bandrowski, Oberprokurator świątetzego Synoda literatury. Merkurjusz Polski 23/36.
- Napierski S. Próba »psychoanalizy« Kadena. Sygnały 27/37.
- Troczynski K. Odrzeczana twórczość. (Z powodu nowych wydań starych powieści J. Kaden-Bandrowskiego). Tęcza 12/37.
- Kaliszewski S. Perzyński, powieściopisarz powojennej Warszawy. Prosto z Mostu 7/36.
- Kaltenbergh L. Socjologia literacka. Sygnały 21/36.
- Kammer J. Najnowsza literatura polska w szkole średniej. Polonista 1, 2, 3/37.
- Karczewska Z. Traduttore-traduttore? Kultura 18/36. (Obrona przekładów z literatur obcych).
- KASPROWICZ
- Kasprowicz J. Listy do Jadwigi, z przedmową S. Kołaczkowskiego. Poznań 1936.
- Słowacki. Przemówienie prof. Jana Kasprowicza na Akademii ku czci Słowackiego, urządzonej przez Wszechnicę Lwowską w dniu 5 grudnia 1909 r. Tęcza 9/37.
- Birkenmajer J. Prace o Kasprowiczu. 1926-1936. Pamiętnik Liter. 4/36 i odb. Lwów 1937. (Recenzja prac z dziesięciolecia).
- Flukowski S. Aischylos w okowach polskiego romantyzmu. Tyg. Ilustr. 13/37. (Z powodu Kasprowiczowskiego przekładu »Prometeusza skwanego«).
- Gralewski J. Kasprowicz-pedagog. Prosto z Mostu 36/36.
- Lewandowski K. O żywy kult Kasprowicza. Wici Wlkp. 11-12/37.



Nowosad W. Dąb opuszczony. Prosto z Mostu 52/36. (O Kasprowiczu).

Płoszewski L. Wieczność w notatniku. Prace hist.-liter.... ku czci Chrzanowskiego. Kraków 1936 i odb. W-wa 1936. (O »Księżde ubogich«).

Rocznik Kasprowiczowski. Poznań 1936. Tom I. Rec.: Grabowski T. Życie Liter. 3/37; Helsztyński S. Nowa Książka 7/37.

Surówka F. Charakterystyka »Hymnów« Kasprowicza. W-wa 1935. Rec.: Kulczycka J. Ruch Liter. 1-2/36.

Waszak S. Kult Kasprowicza w Wielkopolsce. Rocznik Kasprowiczowski. Poznań 1936 i odb. Ibid. 1936.

Kleiner J. Historyczność i pozaczasowość w dziele literackim. Pamiętnik Liter. 2/36.

Klemsiewicz Zenon. Osobowość nauczyciela polonisty. Pamiętnik Liter. 2/36.

Kobyliński S. Parnas i chochoł. Literatura i wolnomularstwo. Merkurusz Polski 9/37.

— Spętany twórca i skażone dzieło. (Seria druga artykułu »Parnas i chochoł«). Ibid. 15, 16/37. (O pisarzach polskich — wolnomularzach).

— Wpływy obce w poezji Konopnickiej. Na marginesie artykułu »Parnas i chochoł«. Ibid 12-13/37. (Wpływy masonskie w dziele Konopnickiej).

Kocwówna E. Realizm i życiowa prawda. Prosto z Mostu 31/37.

Kolbuszewski S. Udział literatury w budowaniu kultury narodowej. Pamiętnik Liter. 2/36.

Kołodziecki R. Paweł Valéry z podwójną wizytą w Polsce. Droga 2-3/36.

— »Staroświecka młoda pani z Krakowa«. O poezji Marii Jasnorożewskiej-Pawlikowskiej. Pion 24/37. (Z powodu przyznania jej nagrody Związku Zawodowego Literatów Polskich za tom »Śniąca załoga« i nagrody m. Krakowa za »Balet powojowy«).

Koniński K. L. Czy pielęgnować gwary? Myśl Narod. 46/37.

— O uprawianiu gwary. Ibid. 45/37. (W dziełach literackich).

— W sprawie gwary. Prosto z Mostu

20/37. Zob. Bielatowicz J. Gwara i literatura. Ibid. 24/37.

— Zagadnienie pisarstwa ludowego. Kultura i Wychowanie 2/36.

#### KORBUT

Korbut G. Szkice i drobiazgi historyczno-literackie. W-wa 1935. Rec.: Mikulski T. Pion 1-2/37; Napierowski S. Droga 5/36.

Borowy W. Gabriel Korbut (1862-1936). Pion 9/36. (Wspomnienie pośmiertne).

Mikulski T. Ś. p. Gabriel Korbut. Pamiętnik Liter. 4/36 i odb. Lwów 1936.

Korwin W. Biografizm. Kultura 12/36.

Kott J. Tragedia nadrealizmu. Przegl. Współcz. 1/36.

Kozłowski C. Jastrzębiec. Przyczynek do systematyki języka. (Referat napisany na III Polskim Zjazd Filozoficzny w Krakowie). Zet 19/37.

#### KRASIŃSKI

Krasiński Z. Dzieła. Wydał, objaśnił i wstępem krytycznym poprzedził T. Pini. Tom II. Listy wybrane. W-wa 1936. Rec. Drogo-szewski A. Nowa Książka 1/37.

— Listy do Delfiny Potockiej. 1843-1845. Przystosował do druku A. Żółtowski. Poznań 1935. Rec.: Skwarczyńska S. Ruch Liter. 2/36.

Chrzanowski I. Dwie wizje romantyczne przyszłości narodowej. Odczyt wygłoszony w Rzymie 15.1937. Myśl Narod. 24, 25/37. («Przedświt« Krasińskiego i »Del primato morale e civile degli Italiani« Giobertiego).

#### KRIDL

Kridl M. Badania nad literaturą (w r. 1936). Rocznik Liter. 1937.

— Podstawy nauki o literaturze. Pamiętnik Liter. 2/36.

— Wstęp do badań nad dziełem literackim. Wilno 1936. Rec.: Adamczewski S. Miraże prostych dróg. Na marginesie książki Manfreda Kridla. Pion 35/36; Korzeniewska E. Drogi i manowce. Pion 37/36 (w związku

- z recenzją S. Adamczewskiego, Miraże prostych dróg; Borowy W. Szkoła krytyków. Przegl. Współcz. 2/37; Fei A. Droga 11/37; Fryde L. U podstaw nowej poetyki normatywnej. Pion 18/37; Gięgielewicz M. Próba metody integralnej w badaniach literackich. Ruch Liter. 2/37; Kołaczkowski S. »Bilans estetyzmu«. Marchoń 2/37; (Piasecki S.) Polemika Kołaczkowski - Kridl. Prosto z Mostu 6/37. Zob. Kołaczkowski S. Odpowiedź — wyjaśnienie. Ibid. 8/37; Skwarczyńska S. Uwagi o przedmiocie badania literackiego i o jego ujmowaniu filozoficznym. (Na marginesie »Wstępu do badań nad dziełem literackim« M. Kridla). Ruch Liter. 7 - 8/37; Wiwatowski T. Dzieło literackie. Ibid. 2/37; Kridl M. Walka z wiatrakami. (Odpowiedź krytykom »Wstępu do badań nad dziełem literackim«). Życie Liter. 1/37. Kulezycka-Saloni J. Około »Wstępu« Kridla. Życie Literackie 3, 4/37. (Omówienie całej powyższej polemiki z dołączeniem książki Cywińskiego »Na warsztacie literatury« (ob. wyżej) i recenzji Jul. Krzyżanowskiego, Nowa Książka 2/37 (ob. niżej).
- Kroński J. Pornograficzny utwór literacki. Skamander 11/36. (analiza pojęcia).
- Kruczkowski A. Czego nas nauczyli »pracownicy kultury«. Lwów Literacki 2/37. (O lwowskim Zjeździe pracowników kultury).
- Do krytyków. Sygnały 14/36. (O swobodę artysty). Zob.: Putrament J. Perspektywy poetyckie. Ibid. 16/36.
- Krzewski K. Spór o walkę »Młodych« ze »Starymi« czyli mały przewodnik po pozytywizmie warszawskim. Pion 46 - 52/36.
- Krzywicka I. Piewczyni polskiego Far Westu. Wiad. Liter. 10/36. (O Rodziewiczównie z powodu wydania jej »Dzieła« u Wegnera w Poznaniu).
- Krzyżanowski Julian. Badania nad literaturą (w r. 1935). Rocznik Liter. 1936.
- Borek na tle prądów romantycznych. Przegl. Współcz. 2 3/37.
- Dorobek naukowo-literacki za rok 1937. Nowa Książka 10/37.
- Legenda literacka. W-wa 1936. Odb. z Przegl. Współcz. 1935.
- Literatura a folklor. Pamiętnik Liter. 2/36.
- Literatura polska w sowieckiej karykaturze. Wiad. Liter. 33/36. (Z powodu sowieckiej »Encyklopedii literackiej«).
- O nową historię literatury. Życie Liter. 1/37.
- Paralele. Studia porównawcze z pogranicza literatury i folkloru. W-wa 1935. Rec.: Brückner A. Nowa Książka 7/36; Ciechanowska Z, Przegl. Powsz. 3/36; Fei A. Droga 2 - 3/36; Mikulski T. Ruch Liter. 2/36.
- W poszukiwaniu teorii literatury. Nowa Książka 2/37. (Głównie o książkach Ingardena i Kridla).
- Krzyżanowski Urban. Morze w literaturze i prasie. Prosto z Mostu 8/37. Zob.: Jasiński Z. Literatura i prasa a morze. Ibid. 9/37; Krzyżanowski U. O co chodzi. Ibid. 12/37. Kazimierowicz M. O rewolucję poglądów polskich na sprawy morskie. Ibid. 19/37. (Odpowiedź Krzyżanowskiemu i Jasińskiemu).
- Kucharski T. Poetyka noweli. Pamiętnik Liter. 2 36.
- Ś. p. Tadeusz Pini. Ibid. 1937.
- Teoria literatury a metoda badań literackich. Ibid. 2/36.
- Kudliński T. Za kulisami powieści. Przegl. Współcz. 12/37.
- Langholz L. Dydaktyka literatury polskiej a metodologia badań literackich. Polonista 1/36.
- LEŚMIAN
- Bolesław Leśmian. (Nekrolog). Myśl Narod. 47/37.
- Kołodziecki R. Nad trumną poety. Pion 46/37.
- Jaworski W. Bolesław Leśmian. (Nekrolog). Sygnały 36/37.
- Lewandowski K. Przedwiośnie »Młodej Polski«. Szkice od ręki. Kraków 1935.
- Lewański J. O system wiedzy o literaturze. Ruch Literacki 3 - 4/37. (Analiza i porównanie trzech dzieł: M. Kridl »Wstęp do badań nad dziełem literackim«, R. Ingarden »O poznawaniu dzieła literackie-



- go» i J. Kleiner »Charakter i przedmiot badań literackich« z książki »Studia z zakresu literatury i filozofii«).
- L i c t o r.** Nicco o sprawach literackich. *Mysł Polska* 17/37. (Przeciw »Wiadomościom Literackim«).
- L o r e n t o w i e z** J. Literatura faktu. *Nowa Książka* 4/37.
- L u t o s ł a w s k i** W. Dziwne drogi powieści. *Prosto z Mostu* 39/37.
- Trzy powieści trzech pisarek. (Nie recenzja lecz rozważania). *Ibid.* 18/36. (Szelburg-Zarembina, Ludzie z wosku; Nałkowska, Granica; Kuncewiczowa, Cudzoziemka).
- Ł a s z o w s k i** A. Dyspozycje liryczne. *Okolica Poetów* 3/36; zob.: Pietrzak W. O koniu trojańskim. *Ibid.* 4/36; Łaszowski A. Imperializm liryczny. *Ibid.* 6/36. (Dyskusja o poezji lirycznej — przeciw tezm Awangardy).
- W obronie pięknych zdań. *Ibid.* 2/36. (Dialog o czytaniu poezji).
- Wyznanie fanatyczne. *Ibid.* 5/36. (Dialog o krytyce poezji); zob.: Matuszewski R. Fanatyzm a kultura poetycka. W odpowiedzi Alfredowi Łaszowskiemu. *Ibid.* 6/36; Łaszowski A. Konwencje są bezużyteczne. *Ibid.* 8/36. (Odpowiedź R. Matuszewskiemu).
- Zagadnienie powieści filozoficznej. *Studio* 3 - 4, 5 - 6/36.
- i Paweł Hertz. Rozmawiamy. *Tyg. Hustr.* 35/36. (Dialog o Skamandrze i Awangardzie poetyckiej).
- L e m p i e c k i** Z. Literatura, poezja, życie. *Marcholt* 2/36 i odb. W-wa 1936. *Rec.:* (Braun J.) j. b. Istota poezji wieszczęj. *Zet* 1/36. (Z powodu artykułu); Braun J. Literatura, poezja, życie. *Zet* 4/36. (Z powodu odbitki); Suchodolski B. *Nowa Książka* 6/36.
- Problemy oświecenia. *Pamiętnik Liter.* 2/36.
- Zagadnienia stylu. Wstęp do książki: Spitzer L., Vossler K., Vinogradov V. Z zagadnień stylistyki. W-wa 1937, i odbitka W-wa 1937.
- L o p a l e w s k i** T. Pewność i zaufanie. (Z powodu projektu »Ajencji Literackiej« w Warszawie). *Środy Liter.* 3/36.
- Ł y s a k o w s k i** A. Niewypełnione funkcje literatury. *Pion* 11/36. (O rolę »dokumentacyjną«, naukową treści utworów literackich, w związku z artykułem P. Hulki-Laskowskiego »W poszukiwaniu syntezy«, *Pion* 45/35).
- M a k o w i e c k i** T. Literatura felietonowa (1935). *Rocznik Liter.* 1936. — Literatura felietonowa (1936). *Rocznik Liter.* 1937. (Autor nazywa »literaturą felietonową« t. zw. publicystykę literacką).
- M e l c e r** W. Komentarz do »Dwóch osób«. *Studio* 3 - 4/36. (Objaśnienie na fragmentach tekstu procesu powstawania tej powieści Wandy Melcer). — *Kuchnia powieściowa*. *Ibid.* 5 - 6. (Autoreferat powieściopisarski).
- M i a n o w s k a** Z. Literatura wspólna, jako materiał nauczania dla polonisty. *Pamiętnik Liter.* 2/36.
- M i c h a ł s k i** H. Cierpienia młodych Werterów. *Kamena* 1/37. (Cechy najmłodszej poezji polskiej: nowatorstwo formalne, pęd do epiki, zacieranie form literackich).
- Drogi i prawa krytyki. *Kultura* 17/37.
- *Literaturyt*. *Okolica Poetów* 1/37. (Moda i snobizm w twórczości literackiej).
- Poeta — katolik. *Kultura* 27/37.
- M i c i Ń s k i** B. Epopeja tragiczności. *Prosto z Mostu* 26/37. (O Homerze).

## MICKIEWICZ

- M i c k i e w i c z** A. Dzieła wszystkie. Tom IX. Literatura słowiańska, Kurs drugi. Rok 1841-1842. Tekst zrekonstruował, przełożył i opracował Leon Płoszewski. W-wa 1935; Tom XIII. Listy. Tom pierwszy. 1817-1834. Opracował Jan Czubek. Wstęp napisał S. Kołaczkowski. W-wa 1936. *Rec.:* Brückner A. Wydanie sejmowe Mickiewicza. *Rocznik Liter.* 1935. W-wa 1936; Ciechanowska Z. *Przegl. Powsz.* 2/37; Gołabek J. (tylko tom IX). *Nowa Książka* 8/36.
- Dzieła wszystkie. Tom XVI. Rozmowy z Mickiewiczem. Zebrał i opracował S. Pigoń. W-wa 1933. *Rec.:* Baumfeld G. B. *Droga* 1 - 2/37.
- Pan Tadeusz. *Przekład* M. Rylskoho. *Wstępne słowo* R. Smal-Stočkoho.

- W-a 1934. Rec.: Birkenmajer J. »Pan Tadeusz« po rusku. Ruch Liter. 3/36.
- Batowski H. Mickiewicz a słowianie do r. 1840. Lwów 1936. Rec.: Brückner A. Ruch Liter. 3/36; Mężyński K. Ibid. 6/37.
- Kawyn S. Ideologia stronnictw politycznych w Polsce wobec Mickiewicza. 1890 - 1898. Lwów 1937. Rec.: Brückner A. Mysł Narod. 20/37.
- Lutosławski W. »Widzenie« Mickiewicza. Przegl. Współcz. 6/37 i odb. W-wa 1937.
- Skulski R. Pan Tadeusz jako książka szkolna. Lwów 1936. Rec.: Krzyżanowski J. Nowa Książka 4/36.
- Sokołowski T. Dzieje »Dziadów«. Pamiętnik Lubelski III, 1937 i odb. Lublin 1937.
- Staff L. O »Panu Tadeuszu«. Prelekcja wygłoszona na uroczystym zebraniu Polskiej Akademii Literatury d. 25.III.1934. Rocznik P. A. L. W-wa 1937.
- Windakiewicz S. Adam Mickiewicz. Życie i dzieła. Kraków 1935. Rec.: Krzyżanowski J. Nowa Książka 6/36; Pigoń S. Nowy portret literacki Mickiewicza. Przegląd Powsz. 2/36.
- Zetowski S. »Konrad Wallenrod« Mickiewicza polityczną broszurą »węglarską«. Ruch Liter. 1-2/36.  
— Mickiewicz i Słowacki w kręgu sugestyj wolnomularskich. I. Podróż Gustawa. II. Wędrówka Kordiana. Ruch. Liter. 2, 3-4/37.
- Życzynski H. Adam Mickiewicz. Tom I. Młodość. Lublin 1936. Rec.: Birkenmajer J. Nowa Książka 8/36; Grabowski T. Przegl. Powsz. 12/36; Gucwa F. Prąd 3-4/36.  
— Mickiewicz i pani Krüdener. Ruch Liter. 5/37.
- Mikulski J. Z korespondencji i autografów Asnyka. Część pierwsza. Listy do Asnyka. Pamiętnik Liter. 4/36; Część II. Listy rodzinne. Część III. Inne materiały. Ibid. 1937.
- Milbrandt M. Potrójne życie. Prosto z Mostu 33/37. (Rzeczywistość, literatura, marzenie).
- Miller J. N. Literatura fotelowa w czasach dzisiejszych. Czarno na Białem 14/37.
- Miśniakowska J. Wakacyjny Instytut Sztuki w Wiśle. Kultura 34/37. (Głównie o wykładzie K. W. Zawodzińskiego w r. 1937).
- Morawska H. »Collosseum«. Verbum 1/36. (Recenzja z pisma katolików angielskich).
- Morawski J. Styl, kultura i literatura. Neofilolog 8/37. (Metoda: historyczna, narodowa, indywidualna).
- Nadolski S. Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza we Lwowie. Zarys historyczny. 1886 - 1936. Pamiętnik Liter. 4/36 i odb. Lwów 1937.
- Nagrody literackie: 1936 — A. Fiedler, miasta Poznania; K. A. Jaworski, im. B. Prusa (Lublin); R. Kołoniecki, miasta Warszawy; J. Łobodowski (Demonom nocy), młodych P. A. L.; Z. Nałkowska, państwa 1935; F. Porębowicz, miasta Lwowa; S. Szpotkański (Czerwone maki), im. Orzeszkowej (pośmiertna); J. Sztudynger, Związku Zawodowego Literatów Polskich, Poznań; K. Wierzyński (Wolność tragiczna), państwa 1936; J. Wiktor (Orka na ugorze), miasta Krakowa; 1937 — W. Borowy, państwa 1937; E. Boyé, Pen-Clubu (przekłady); W. Hulewicz, Filomatów, Wilno; J. Iwaszkiewicz (Lato w Nohant), Reynela; M. Jasnorzewska-Pawlikowska, miasta Krakowa (Balet powojów); W. Karczewska (Ludzie z pod żagli), im. Szareckiego; Z. Kossak (Krzyżowcy), czytelników Wiadomości Literackich; M. Kuncewiczowa, miasta Warszawy; Pamiętniki chłopów (część druga), za najlepszą książkę 1936; S. Wasylewski, miasta Poznania. Zob. Wiadomości Literackie 3, 4, 8 i 11/37.

#### NAŁKOWSKA

- Nałkowska Z. O pisaniu. Studio 2/36.
- Czachowski K. Zofia Nałkowska. (Próba charakterystyki). Pion 1-2/36.
- Fryde L. »Granica« Zofii Nałkowskiej. Droga 7-8/36.
- Gombrowicz W. O stylu Zofii Nałkowskiej. Świat 5/36. Zob. Norblin-Chrzanowska Z. Co nas bardziej interesuje; dzieło czy twórca? Świat



- 9/36; Gombrowicz W. Grube nieporozumienie. Ibid. 11/36; Norblin-Chrzastowska Z. Zakończenie dyskusji. Ibid. 11/36.
- Kloberówna Z. Zofia Nałkowska. Próba charakterystyki dzieł i autorki. Strj 1937. Rec.: Lorentowicz J. Nowa Książka 4/37.
- Pietrzak W. Po premierze »Niedobrej miłości«. (Rozmowa z Zofią Nałkowską). Pion 7/36.
- Podhorska-Okołów S. Zofia Nałkowska, laureatka państwowej nagrody literackiej. Bluszcz 1/36.
- Turno W. Od »Niedobrej miłości« do »Granic«. Prosto z Mostu 32/37.
- Nie mojejwska - Gruszczyńska Z. Walka szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym. Kraków 1935. Rec.: Skwarczyńska S. Książka, która otwiera perspektywy. Prąd 3-4/36.
- N O R W I D
- Norwid C. K. Listy do Bronisława Zaleskiego. 1866-1879. Do druku podał Stanisław Pigoń. Kraków 1937. Odbitka z »Głosu Narodu«.
- Pierścień wielkiej damy. Tragedia w 3 aktach. Wydał z autografu Zenon Przesmycki (Miriam). W-wa 1936.
- Reszta wierszy odszukanych po dziś a dotąd niedrukowanych. Zebrał i wydał Zenon Przesmycki (Miriam). W-wa 1936.
- Rozprawki epistolarne. Zebrał i wydał Zenon Przesmycki (Miriam). W-wa 1936.
- Słowo i litera w rozwoju dziejowym uważane. Garść listów z lat 1845-1883. Z autografów zebrał i wydał Stanisław Pigoń. W-wa 1936. Odbitka z »Myśli Narodowej« 1935. Rec.: M. Piechal. Pion 45/36.
- Wszystkie pisma do dziś w całości lub fragmentach odszukane. Pierwszego wydania kompletnego tomy 3 i 4 (Pisma dramatyczne, części pierwsza i druga), 8 i 9 (Listy, części pierwsza i druga). W-wa 1937. Wydanie i nakład Zenona Przemyskiego. Rec.: Norwid — cały. Pion 50/37.
- Z korespondencji Cypriana Norwida. Listy do Czartoryskich. Do druku podał Stanisław Pigoń. Kraków 1936. Odbitka z »Głosu Narodu«.
- Borowy W. Norwidiana. 1930-1935. Część I. Bibliografia. Teksty. Przekłady. Studia nad językiem i wierszem. Pamiętnik Liter. 4/36 i odb. W-wa 1937. Część II. Biografia. Zarysy monograficzne. Część III. Studia nad twórczością. Pamiętnik Liter. 1937 i odb. W-wa 1937. (Recenzja z prac o Norwidzie, wydanych w latach 1930-1935).
- Zob. J. St. Z sali odczytowej. Borowy o metodach. Myśl Narod. 46/37. (Z powodu odczytu W. Borowego: »Najnowsze metody badań literackich w świetle ostatnich studiów nad Norwidem«).
- Cywiński S. O Norwidzie. (Publikacja N. 70). W-wa 1935. Odbitka z Pamiętnika Liter. 3-4/35.
- Ostatnie norwidiana. Ruch Liter. 7-8/37. (Recenzja z prac o Norwidzie, wydanych w latach 1936 i 1937).
- Dybowskij J. T. Z dziejów zmartwychwstałego słowa. Kultura 9/36.
- Krassowska B. Norwid. Wiadomości Liter. 39/36. (Recenzja z prac o Norwidzie, wydanych w latach 1933-1936).
- Nycz B. Norwidowa monologia »Zwolon«. Kraków 1937.
- Piechal M. Mitologia muzyki. (Fragment z książki o Norwidzie). Pion 35/37.
- Norwid wobec żydów. Prosto z Mostu 42/37.
- O Norwidzie. W-wa 1937.
- Pigoń S. Krasieński w »Zwolonie« Norwida. Myśl Narod. 6-8/37 i odb. W-wa 1937.
- Pini T. — Przemyski Z. Proces o »Dzieła« Norwida. Zob. Koniec monopolu Miriam, Wiad. Liter. 13/36; Dlaczego Miriam nie ma praw do Norwida (Motywy wyroku sądu apelacyjnego). Ibid. 28/36.
- Wasilewski Z. Aspazja i Alcibiades. Z dziejów powieści warszawskiej. W-wa 1935. Rec.: Życzynski H. Prąd 10/36.
- Norwid. W-wa 1935. Rec.: Borowy

- W. Norwid normandzko-mazurski, Przegl. Współcz. 4/36.
- Zyczyński H. Norwida — Zwoln. Prąd 2/37 i odb. Lublin 1937.
- Nowak J. S. Ofensywa kulturbolszewizmu. Kultura 12/36.
- Olecha A. Walcząca literatura chłopska. Sygnały 19/36.
- Orkan W. Dzieła. Pod redakcją S. Pigonia. Czantoria i pozostałe pisma literackie. W-wa 1936. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka 4/37; J. St. Myśl Narod. 8/37; Rogoż S. Wiad. Liter. 5/37; Napierski S. Droga 5/37; Timofiejew G. Tyg. Ilustr. 7/37.
- Ortwin O. Próby przekrojów. Ze studiów nad teatrem, liryką i powieścią. 1900 - 1935. Ze słowem wstępnym J. Kleinera i W. Kozickiego. Lwów 1936. Rec.: Dürr J. Nowa Książka 1/37; Grabowski T. Przegl. Powsz. 11/36; Korabiowski W. Fanatyk metody. Pion 6/37; Rogoż S. Krytyk wysokiej miary. Wiad. Liter. 3/37.
- ORZESZKOWA
- Orzeszkowa E. Listy. Tom I. Dwugłosy: J. I. Kraszewski, T. T. Jeż, M. Bałucki, M. Konopnicka, S. Krzemiński, H. Skirmuntt, Wł. St. Reymont. Pod kierunkiem J. Ujejskiego opracował L. B. Świdorski. W-wa — Grodno 1937. Rec.: Chrzanowski I. Nowa Książka 4/37; Dąbrowska M. Listy i pisma Orzeszkowej. Sygnały 29/37; Hulka-Laskowski P. Życie Liter. 4/37; Jankowski E. J. Kultura 17/37; Kołaczkowski S. Orzeszkowa w listach (»Dwugłosy«). Marchoń 3/37; Skwarczyńska S. Ruch Liter. 7-8/37; Starowieyska — Morstinowa Z. W perspektywie czasu. Obraz polskiej literatury w listach E. Orzeszkowej. Przegl. Powsz. 10/37; Wieleżyńska J. Droga 3/37.
- Pisma. Pod znakiem Polskiej Akademii Literatury. Redaktorzy: A. Drogoszewski, L. B. Świdorski. Tomy I - X. W-wa 1937. Rec.: Dąbrowska M. Pisma Orzeszkowej. Wiad. Liter. 20/37. (O tomie I-ym); Iwaszkiewicz J. Orzeszkowa dzisiaj. (Wstęp do zbiorowego wydania pism). Wiad. Liter. 12/37; Lutosławski W. Wskreszenie Orzeszkowej. Prosto z Mostu 15-16/37; Idem; Pierwsza powieść Orzeszkowej. (Ostatnia miłość). Ibid. 20/37; Idem. Druga powieść Orzeszkowej. (W klatce). Ibid. 26/37.
- Butkiewiczówna I. Powieści i nowele żydowskie Elizy Orzeszkowej. Lublin 1937. Rec.: Drogoszewski A. Nowa Książka 10/37.
- Drogoszewski A. »Nad Niemnem«. Tyg. Ilustr. 14/37.
- Hulka-Laskowski P. Eliza Orzeszkowa. Tyg. Ilustr. 13/37.
- Kończakowski S. Epika Orzeszkowej. Tyg. Ilustr. 13/37.
- Orzeszkowa bez formulek. Prosto z Mostu 44/37.
- Krzywicka I. Mała Lizia. Wiad. Liter. 11/37.
- R. Z. Rozmowa z Orzeszkową. (Wywiad fikcyjny). Tyg. Ilustr. 13/37.
- Sieroszewski W. Orzeszkowa a »Tygodnik Ilustrowany«. Tyg. Ilustr. 22/37.
- Śliwiński Z. Orzeszkowa o żydach i kwiatli żydowskiej. (Wywiad fikcyjny). Sygnały 26/37.
- Świdorski L. B. Jak spreparowano »Meira Ezofowicza«. Prosto z Mostu 19/37.
- O genezie »Nad Niemnem«. Tyg. Ilustr. 13/37.
- Świerczewski K. Orzeszkowa a »Tygodnik Ilustrowany«. Tyg. Ilustr. 13/37.
- Osiecka S. Nauczanie współczesnej literatury w szkole średniej. Pamiętnik Liter. 3/36.
- Parnicki T. Historia przed sądem współczesnej literatury. Przegl. Powsz. 3/37.
- »Poszukiwacze Boga« u kresu swych dróg. Przegl. Powsz. 2/37.
- Problem władcy we współczesnej powieści historycznej i biograficznej. (Na marginesie książki H. Malewskiej »Żelazna Korona«). Przegl. Powsz. 7-8/37.
- Pawlak B. Dziesiąta plaga naszej literatury. Kultura 33/37. (O tłumaczeniach na polski).
- Pawlikowski M. Okna. (Seria pierwsza). Medyka 1935. Rec.: Koczorowski S. P. Nowa Książka 1/36.



— Okna. Seria druga. Medyka 1936.  
Peiper T. Pryska. (!). Pion 14/36.  
(Aforyzmy o poezji)

## PEN-CLUB

Kongres Pen-Clubów w Buenos-Aires 1936. Parandowski J. Kongres P. E. N. Clubów w Buenos Aires. »Niema literatury przeciw wolności« ... Wiad. Liter. 46/36; Idem. Obrady Literackiej Ligi Narodów. Ibid. 49/36. Zob. Bajkowski J. Zabawy w Buenos Aires. Myśl Narodowa 50/36. (Polemika ze sprawozdaniem J. Parandowskiego).

Kongres Pen-Clubów w Paryżu 1937:

Askold. Jeszcze jeden Nachalnik. Podbięta 43/37.

Kott J. Strażacy i pisarze. Sygnały 35/37. (Z powodu protestu Pen-Clubów przeciw ustrojowi totalistycznym). Zob.: Łaszowski A. Podwiozę go kawałek. Prosto z Mostu 55/37. (Odpowiedź J. Kottowi).

Łaszowski A. Jak to było w Pen-Clubie. Prosto z Mostu 54/37. (Autoreportaż z walnego zebrania polskiego Pen-Clubu).

— Kompleks magła. Ibid. 39/37. (Kongres Pen-Clubów w Paryżu i sprawa Steinberga).

— Kongres dla nieobecnych. Pion 29, 30/37; Pen-Cook. Ibid. 36/37. (O kongresie Pen-Clubów w Paryżu).

Nałkowska Z. Pisarz i krytyk. (Przemówienie na kongresie P. E. N. Clubów w Paryżu). Wiad. Liter. 31/37.

Parandowski J. XV Kongres P. E. N. Clubów. Wiad. Liter. 32/37.

Piasecki S. Skandal w Penclubie. Prosto z Mostu 37/37. (O wystąpieniu Steinberga na kongresie).

— Jednomysłność opinii w sprawie Penclubu. Ibid. 38/37. (Sprawa Steinberga).

Podhorska-Okołów S. Jeszcze o kongresie Pen-Clubu. Podbięta 40/37.

Słonimski A. Kronika tygodniowa. Wiad. Liter. 29 i 31/37.

Piasecki Sergiusz. Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy. W-wa 1937. Rec.: Breiter E. Wiad. Liter. 32/37; Wasilewski Z. Myśl Narod. 31/37.

Sprawa Sergiusza Piaseckiego: Błęszyński K. Dlaczego p. Prezydent R. P. może ulaskawić S. Piaseckiego. Wiad. Liter. 31/37; List S. Piaseckiego do redakcji »Wiadomości Literackich«. Ibid. 34/37; Piasecki Stanisław. O imienniku z Świętego Krzyża. Prosto z Mostu 37/37; Wańkiewicz M. Wielka Niedźwiedzica świeci w okna więzienne. Wiad. Liter. 23/37; Zaleska-Kurnatowska W. Sergiusz Piasecki, Wiadomości Literackie i wnioski. Tęcza 10/37.

Piasecki S. Coraz szerzej... Prosto z Mostu 50/36. (O sytuacji ideowej młodej literatury).

— Front sowiecki i front polski. Prosto z Mostu 23/36. (Z powodu lwowskiego zjazdu »w obronie kultury« i lewicy literackiej).

— Literatura wolna, czy w służbie idei. Prosto z Mostu 54/37.

— Ofensywa dłubaczy. Prosto z Mostu 20/36. (O zacieśnieniu pojęcia literatury i o izolacji historii).

— Prawo do twórczości. W-wa 1936. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka 3/37; Łaszowski A. Studio 8/36; Rogoź S. Wiad. Liter. 7/37.

— Bross S. ks. i Januszkiewicz E. O czystości kryteriów. List otwarty do Stanisława Piaseckiego. Kultura 24/37. (W odpowiedzi na jego »wycinankę« p. t.: Kultura »Kultury«).

Piechal M. Krytyka od podstaw. (Rzecz o awangardzie poetyckiej). Pion 33/36. Zob.: Łaszowski A. Polemika. Ibid. 39/36; Piechal M. Słowo pod adresem polemiki p. A Łaszowskiego. Ibid. 41/36.

Pietrkiewicz J. Dzisiejszy pisarz a sztuka narodowa. Ruch Kulturalny 2/36.

— Hamlet w piwnicy. Prosto z Mostu 12/36. (Z powodu książki T. Czyżewskiego »Lajkonik w chmurach«, W-wa 1936).

— Jak należy czytać poezję? Ruch Kult. 3/37.

— Rozważania poetyckie. Prosto z Mostu 36/36.

Pietrzak W. O niezrozumiałości poezji. Przegl. Współcz. 2/36.

— Próba teorii. Pion 51-52. (O autentyczności). Zob.: Czernik S. Odczer-

- nianie. Okolica Poetów 4/37. (Odpowiedź Pietrzakowi); Łaszowski A. O postawie poetyckiej. Pion 17/37. (Odpowiedź Pietrzakowi); Lichański S. Farysom. Pion 43/37. (Odpowiedź Łaszowskiemu i Pietrzakowi w obronie tradycji kulturalnej); Łaszowski A. Myślenie całościami. Pion 47/37. (O walkę w sztuce); Lichański S. Mit o »człowieku integralnym«. Pion 50/37. (Polemika z Łaszowskim).
- Przeciw fetyszom przeżycia. Przegl. Współcz. 7/36. Zob.: Czernik S. O »fetyszach« przeżycia. Okolica Poetów 8/36. (Odpowiedź Pietrzakowi w obronie autentyzmu).
- Pigoń S. Na wyżynach romantyzmu. Kraków 1936. Rec.: Brückner A. Nowa Książka 9/36; Id. Pamiętnik Liter. 1937.
- Wznowienia literackie (w r. 1935). Rocznik Liter. 1936.
- Wznowienia literackie (w r. 1936). Ibid. 1937.
- PILSUDSKI
- Horzyca W. Słowacki Piłsudskiego. Pion 19/37.
- Kosiński K. Józef Piłsudski a literatura polska. »Zręb« 1936 i odb. W-wa 1937.
- Kloberówna Z. Humor J. Piłsudskiego. Stryj 1937. Rec.: Hahn W. Nowa Książka 6/37.
- Piłsudski Józef — Pisarz, wydawca i drukarz. Kraków 1935. Rec.: Pomarański S. Nowa Książka 10/36.
- Sieroszewski W. Józef Piłsudski — pisarz. Pion 19/37.
- Piwiński L. Ex libris; Ujejski — Chrzanowski — Szweykowski. Pion 17/36. (Recenzja z książek: Ujejski J.O Conradzie-Korzeniowskim; Chrzanowski I. Literatura a naród; Szweykowski Z. »Lalka«, wyd. II).
- Powieść (w r. 1935). Rocznik Liter. 1936.
- Powieść (w r. 1936). Ibid. 1937.
- Społeczna rola literatury. Pion 19/36. (Odczyt w ośrodku warszawskim »Zrębu«).
- Płomieński J. E. Z zagadnień renesansów pisarskich. Zet 5/36.
- Problematyka ludowa w polskiej literaturze naturalistycznej. Wiedza i Życie 4, 5/36.
- U źródeł renesansu twórców. Życie Literackie 3/37. (O »zmarłychwstańcach« zapomnianych pisarzy).
- Zagadnienie ludu we współczesnej literaturze polskiej, od pozytywizmu do literatury najnowszej. Wiedza i Życie 3/36.
- Zagadnienie ludu w twórczości Dygasińskiego. Przegl. Powsz. 5/37.
- Polanowski Z. Mapa współczesnej poezji polskiej. Droga 2-3/36.
- PORĘBOWICZ
- Brahmer M. Edward Porębowicz. Neofilolog 4/37. (Nekrolog).
- Glixelli S. Ś. p. Edward Porębowicz. Pamiętnik Liter. 1937.
- Ś. p. Edward Porębowicz. Myśl Narodowa 36/37.
- Sandauerowa P. Porębowicz. Sygnały 35/37. (Nekrolog).
- Prace historyczno-literackie. Księga zbiorowa ku czci Ignacego Chrzanowskiego. Kraków 1936. Rec.: A. K. Myśl Narod. 8/36; Birkenmajer J. Ruch Liter. 3/36. (Księga ofiarowana Chrzanowskiemu z powodu 70-lecia życia, 45-lecia pracy naukowej i 25-lecie nauczania z katedry uniwersyteckiej).
- Prace ofiarowane Kazimierzowi Wóycickiemu. Wilno 1937.
- Prace polonistyczne. Łódź 1937.
- Promiński M. Polska awangarda prozatorska. Pion 51-52/37.
- Profesjonalizm w literaturze. Sygnały 28/37.
- Proza jest mową wiązaną. Marchoń 2/37.
- P R U S
- Breuer S. Humor Prusa, jego istota i wyraz. Rohatyn 1936. Rec.: Hahn W. Nowa Książka 1/37.
- Frycz K. S. Powieść jako źródło historyczne. Myśl Narod. 21/37.
- Piechal M. Prus wiecznie młody. Pion 23/37.
- Putrament J. Struktura nowel Prusa. Wilno 1936. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka 6/36; Fryde L. Pion 32/36; Grabowski T. Przegl. Powsz. 10/36; Żeromska M. Środy Liter. 5/36.



- Turey K. Bolesław Prus a romantyzm. Lwów 1937. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka 6/37; Kulczycka-Saloni J. Życie Liter. 1/37; Pion 38/36.
- Żeleński-Boy T. Prus w perspektywie czasu. Wiad. Liter. 25/37.
- Życzynski H. »Lalka« Prusa. Studium syntetyczno-porównawcze. Lublin 1934. Rec.: Zgorzelski C. Pion 1-2/36.
- Przyboś J. Między wierszami. Pion 44/37. (O poezji).
- PRZYBYSZEWSKI
- Przybyszewski S. Listy. Tom I. 1879-1906. Zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helisztyński. Gdańsk - W-wa 1937. Rec.: Czachowski K. Pion 31/37; N(orbli)-Ch(rzanowska) Z. Człowiek w zwierciadle swych listów. Stanisław Przybyszewski. Wiad. Liter. 4/37; Sawicki S. Pion 24/37; Skwarczyńska S. Ruch Liter. 6/37; Wasilewski Z. Myśl Narod. 28/37; Wasylewski S. Tęcza 6/37; Wyka K. Tyg. Ilustr. 25/37.
- Helisztyński S. Krzyż Wielkiego Hierofanta. Skamander 1937 i odb. W-wa 1937. (O zainteresowaniach okultystycznych Przybyszewskiego). — Stanisław Przybyszewski. 1868-1927. Zarys biograficzny. W-wa 1937. Odbitka z wydania »Listów« Przybyszewskiego.
- Kolbuszewski S. Satanizm Przybyszewskiego. Życie Liter. 5/37.
- Rogalski A. Co zostało z Przybyszewskiego. W 10-lecie śmierci. Kultura 47, 48/37.
- Szczygielska I. Przybyszewski jako dramaturg. Poznań 1936. Rec.: Życzynski H. Nowa Książka 2/37.
- Wyka K. »Naga dusza« i naturalizm. Przegl. Współcz. 8 - 9/37.
- Przybyszewski i my. Pion 48/37.
- PUZSKIN
- Puszkina A. S. Tuwim J. Lutnia Puszkina. W-wa 1937. (Poezje Puszkina w wyborze i przekładzie Tuwima). Rec.: Lednicki W. Nowa Książka 4/37; Parucki T. Pion 6/37; Piechal M. Tyg. Ilustr. 10/37.
- Fischer W. Aleksander Puszkina. Wieźda i Życie 2/37.
- Gołabek J. Dwaj nauczyciele. Pion 6/37. (Mickiewicz, Puszkina).
- Gomolickij L. Żłoty laur. Verbum 1/37.
- Gzowski A. Junosza. A. S. Puszkina. Prosto z Mostu 2/37.
- Lednicki W. Puszkina. 1837-1937. Kraków 1937. Rec.: Rogoź S. Wiad. Liter. 12/37; Timofiejew G. Pion 40/37.
- Parnicki T. Aleksander Puszkina. Przegl. Powsz. 5/37.
- Puszkiniastyka polska. Lwów Liter. 2/37.
- Surkow A. Puszkina a bolszewicy. Pion 3/37.
- Timofiejew G. Puszkina. Tyg. Ilustr. 9/37.
- Zawodziński K. W. »Dumny Słowian wauk« przed pomnikiem Puszkina. Wiad. Liter. 15/37.
- Zgorzelski C. Puszkina i współcześni. Pion 6/37.
- Pyszkowski F. Dżungla czy nie dżungla. Myśl Polska 17/37. (O Białoskórskim i Sergiuszu Piaseckim).
- Ravit-Karwowska A. »Szkoła oskubanej gęsi«. (Uwagi dyskusyjne). Kultura 10/36. (O degeneracji literatury).

## REFORMA ORTOGRAFII

Akcja pisarzy polskich przeciwko nowej pisowni. Świat 52/37. (Numer specjalny; zawiera następujące artykuły: J. Otrębski, Co dalej? — W. Witwicki, Nowa pisownia. — S. Cywiński, O tradycję i automatyzację. — S. I. Witkiewicz, Mimowolna zbrodnia. — W. Charkiewicz, Tak czy nie? — K. W. Zawodziński, Reforma ortografii w oczach laika. — J. Wieleżyńska, Szczypta teorii. — K. L. Koniński, Ułatwienie chybione i utrudnienia zbędne. — J. A. Hertz, Lekkomysłny eksperyment. — Z. Pilch, O trwałość pisowni. — M. Pawlikowski, Zachować bogactwo języka. — J. E. Piłomieński, Sztuczność nowej pisowni. — H. Romer-Ochenkowska, Najniebezpieczniejsze są dzieci. — H. Marczewska, Zasluga reformy ortograficznej. — K. Prószyński, Głos laika w sprawie pisowni polskiej).

- Chojeccki A. Dyskusja ortograficzna. *Myśl Narod.* 35, 36/37.
- Cywiński S. Gwałt ortograficzny. Wilno 1937. Odb. z »Dziennika Wileńskiego« 1937.
- Essmanowski S. Ludi grammaticorum. *Tyg. Ilustr.* 3/36.
- Irzykowski K. Ostatnie kłopoty sejmiku ortograficznego. *Pion* 15/36. Zob.: Piwiński L. W ostatniej chwili. *Pion* 16/36. (Odpowiedź Irzykowskiemu).
- Pierwsze kroki nowej pisowni. *Pion* 40/36.
- Wieczory dyskusyjne P. A. L. *Pion* 6/36. (Dyskusja o nowej pisowni).
- Klemensiewicz Z. Walka o ortografię. *Język polski* 5-6/36. Zob.: Pieńkowski S. Uroszczenia. *Myśl Narod.* 31/36.
- Mycielski M. S. W obronie języka polskiego. Domagajmy się odwołania. Leszno 1937.
- Nitsch K. Chore protesty. Prosto z Mostu 13/37. (Polemika z przeciwnikami nowej ortografii). Zob.: Charkiewicz W. Chore protesty i zdrowa wściekłość. Prosto z Mostu 14/36; Górski Konrad. Wobec artykułu prof. Nitscha. *Ibidem*; Otrębski J. Prawda o elaboracji prof. K. Nitscha. *Ibid.* 15-16/37; Nitsch K. Odpowiedź prof. K. Górskiemu, prof. J. Otrębskiemu i p. W. Charkiewiczowi. *Ibid.* 17/37.
- Reforma ortografii (przedstawiona na typie »Maria«). *Przegl. Współcz.* 11/36 i odb. Kraków 1936.
- Otrębski J. O nowej zmianie pisowni polskiej. Wilno 1936. Odb. ze »Śród Literackich«.
- Pawlikowski M. Glossy do spraw języka i pisowni. *Myśl Narod.* 28/37.
- Piasecki S. Nowa pisownia. Prosto z Mostu 39/36.
- Pieńkowski S. Naprzekór logice. *Myśl Narod.* 25/36. (O jocie).
- Poskromienie joty złośnicy. *Myśl Narod.* 16/36.
- Ustalanie pisowni. *Myśl Narod.* 15/36.
- Wojna o jotę. *Ibid.* 13/36.
- Skiwski J. E. Homo sapiens czy homo faber. *Tyg. Ilustr.* 6/36.
- Wiśniewski J. Dwa kroki naprzód, a krok w tył. Prosto z Mostu 9/36.
- Zawodziński K. W. Reforma ortografii w oczach laika. *Przegl. Współcz.* 11/37.

## REYMONT

- Reymont W. S. Listy o nagrodzie Nobla. Prosto z Mostu 4/37.
- Debowski J. O języku, topografii i znaczeniu »Chłopów« Reymonta. *Ruch Liter.* 1/37.
- Pigoń S. Rapsod narodu. W jedynastą rocznicę śmierci Wł. St. Reymonta. *Tęcza* 1/37.
- Wysocki A. Reymont i czwarty wymiar. *As* 41/37.

- Rocznik literacki 1935. Pod redakcją Zofii Szmydtowej. W-wa 1936. Rec.: Fryde L. Niespełniona rola krytyki. *Tyg. Ilustr.* 44/36; *Myśl Narod.* 32/36; Pleśniewicz A. Panorama krytyki. *Kultura* 9/37.
- 1936. Pod redakcją Zofii Szmydtowej. W-wa 1937. Rec.: Fryde L. *Pion* 34/37; Kozłowski C. Jastrzębiec *Zet* 8/37; R. T. *Myśl Narod.* 35/37.
- Romains J. W walce o prawo poezji. Przełożył W. Lewik. *Pion* 51-52/37.
- Romański W. Przypomnijmy sobie pisarza. Prosto z Mostu 36/37. (O Ign. Dąbrowskim).
- Rops D. Powieściopisarz katolicki. (tłum. W. Sobkowiak). *Kultura* 38/39.

## ROSTWOROWSKI

- Rostworowski K. H. Romantyzm w obliczu współczesności. Mowa wygłoszona na uroczystym zebraniu Polskiej Akademii Literatury d. 8. XI.34. *Rocznik P. A. L. 1933-1936.* W-wa 1937.
- Pleśniewicz A. Dzieło K. H. Rostworowskiego. *Kultura* 2/36.
- Starowiejska - Morstinowa Z. W laboratorium wielkiej twórczości. Wywiad z K. H. Rostworowskim. *Kultura* 2/36.
- Rozwadowski J. M. Stanowisko językoznawstwa. (Stosunek do innych nauk humanistycznych i stanowisko w systemie nauk wogóle). *Przegl. Współcz.* 11/36.



## RZYMOWSKI

- (Babiński J.) Wincenty Rzymowski, akademik literatury i pogromcy fašyzmu. *Mercuriusz Polski* 29/36.
- Bernard A. Bronimy Rzymowskiego. *Myśl Polska* 3/37.
- Miłaszewski S. Burza nad P. A. L.-em. *Podbięta* 5/37.
- Orzeczenie P. A. L. z 24.I.1937 w sprawie zarzutu dopuszczenia się plagiatu przez W. Rzymowskiego. *Myśl Narod.* 5/37.
- Piasecki S. »Nagonka polityczna«. *Prosto z Mostu* 51/36.
- Sprawa akademika Rzymowskiego. *Ibid.* 48/36; Dalsze źródła publicystyki akademika Rzymowskiego: Jean Prévost, *Ibid.* 50/36; Po wyroku Akademii na W. Rzymowskiego. *Ibid.* 7/37.
- Witowski A. Bertrand Russel plagiatorem? *Ibid.* 47/36.
- Wyrok P. A. L.-u. *Zet* 17/37.
- Saloni J. Nowe programy gimnazjum a studium uniwersyteckie polonistyki. *Pamiętnik Liter.* 3/36.
- O prawa literatury w nauczaniu. *Polonista* 1/37.
- Sarnecki T. Oblicze eufonologii w badaniu eksperymentalnym. *Budowa* 2, 3/36.
- Schulz B. Mityzacja rzeczywistości. *Studio* 3-4/36.
- Sebyła W. Liryka (w r. 1935). *Rocznik Liter.* 1935. W-wa 1936. Rec.: Szczerbowski A. *Ruch. Liter.* 5/36.
- Serafinowicz A. »Na granicy wąskiej jak westchnienie... O wierszach Wojciecha Bąka. *Verbum* 1/36.
- Siedlecki F. R. »Likwiduję Peiperą«. Z zagadnień formy wierszowej. *Skamander* 5/36. Zob.: Fryde L. Nauka o wierszu czy kiepska krytyka. *Pion* 41/38; Zawodziński K. W. Byłe sprawiedliwe. Osobiste pragnienia w bezosobistej dziedzinie wiedzy. *Przegl. Współcz.* 6/36; *Ibid.* Pięćsetletnie metamorfozy wiersza polskiego. *Ibid.* 7/36; Siedlecki F. R. Jeszcze o sprawach wiersza polskiego. *Ibid.* 9/36 (Odpowiedź Zawodzińskiemu); Zawodziński K. W. Dalszy ciąg dyskusji nad wersyfikacją. *Ibid.* 2/37.

- *Studia z metryki polskiej. Część I. Metr sylabiczny a inne polskie systemy metryczne.* Wilno 1937.
- *Wielka literatura dla małych.* *Skamander* 1/36. (o książce dla dzieci w Sowietach). Zob. *Id.* Głos spod przęgi. *Ibid.* 9/36. (odpowiedź R. Blüthowi na jego wzmiankę w »Roczniku Literackim 1935« o powyższym artykule).

## SIENKIEWICZ

- Sienkiewicz H. *Ogniem i Mieczem.* — *Potop.* — Pan Wołodyjowski. Wydanie z objaśnieniami i mapami. Lwów 1936. Tomów 26. Rec.: Birkenmajer J. Sienkiewicz dla wszystkich. *Kultura* 33/36; *Doda W. Ruch Liter.* 6/37.
- Henryk Sienkiewicz w Poświętnem. 1863-1866. Listy jego z tego okresu czasu do Konrada Dobrskiego. Wstępem i objaśnieniami opatrzył Stefan Demby. *Pamiętnik Liter.* 1937. i odb. Lwów 1937.
- Listy niezbrane. *Podbięta* 6/36, 1 i nast. 1937 (Listy z lat 1876-1911 do Edwarda Lubowskiego, ogłoszone przez S. Miłaszewskiego).
- Birkenmajer J. Gorzki ułóg H. Sienkiewicza. *Podbięta* 6/37.
- *Musagetes i znak paragrafu. I. Zapomniane kartki z teki Litwosa.* *Prosto z Mostu* 34/37; *II. U źródeł »Trylogii«.* *Ibid.* 36/37; *III. Sienkiewicz i szkoła krakowska.* *Ibid.* 37/37; *IV. Sienkiewicz o epepei.* *Ibid.* 38/37; *V. W kręgu »Trylogii« i »Krzyżaków«.* *Ibid.* 40/37; *VI. Na tropie powstawania pomysłów.* *Ibid.* 42/37; *VII. Przez pryzmat sprawozdań i recenzyj.* *Ibid.* 45/37.
- *Wystawa sienkiewiczowska.* *Tyg. Ilustr.* 15/37. (Recenzja z wystawy w Bibliotece Narodowej J. P.).
- Czachowski K. *Idea narodowa w twórczości Sienkiewicza.* (W 20-ą rocznicę śmierci pisarza). *Tyg. Ilustr.* 47/36.
- Górka O. Henryk Sienkiewicz a *Encyklopedia Powszechna.* *Pion* 35, 36, 37/37. Zob.: Birkenmajer J. *List do redakcji.* *Ibid.* 42/37. (O błędach Górki); *Id.* *Górkołogia.* *Prosto z Mostu* 49/37. (Polemika z Górka).

- Kobyliński S. Testament. *Mercuriusz Polski* 3, 4/37. (O domniemanych stosunkach Sienkiewicza z masonerią).
- Koźuchowski A. »Trylogia« na wychodźstwie. *Myśl Polska* 22/36. (O znaczeniu »Trylogii« w życiu duchowym emigracji polskiej).
- Mianowska Z. Sienkiewicza sława i zmierzch. (W dwudziestolecie śmierci). *Bluszcz* 47/36.
- Paderewski J. I. O Sienkiewiczu. Mowa wygłoszona w dniu 20 listopada 1926. *Tęcza* 2/37.
- Parnicki T. Dziedzictwo twórcze Sienkiewicza w obliczu dnia dzisiejszego. *Przegl. Powsz.* 7-8/37.
- Piotrowski W. Wspominki o Sienkiewiczu i Marzence... nakoniec o bracie Albercie. *Tęcza* 6/37.
- Silvester. Sienkiewicz jako pisarz religijny. *Verbum* 1/37.
- Szczygielska I. Po dwudziestu latach. *Kultura* 33/36.
- Tworowski W. ks. Pamięci Henryka Sienkiewicza. *Tęcza* 2/37.
- SIEROSZEWSKI
- Sieroszewski W. Przemówienie inauguracyjne. Mowa wygłoszona na inauguracyjnym posiedzeniu Polskiej Akademii Literatury d. 8.XI.1933. *Rocznik P. A. L. 1933-1936. W-wa 1937.*
- Czachowski K. Sieroszewski po powrocie z Syberii. *Tyg. Ilustr.* 23/37. (Fragm. monografii).
- Doda W. »Beniowski« W. Sieroszewskiego. *Przegl. Powsz.* 11/37.
- Nowaczyński A. Po ostatnich występach pana Sieroszewskiego. *Tęcza* 9/37.
- Piasecki S. Oryginalność utworów Sieroszewskiego. *Prosto z Mostu* 33/37. (Z powodu »Bajek« Sieroszewskiego).
- Procesy Sieroszewski — Piasecki o fotomontaż J. Polńskiego i o zniesławienie w artykule S. Piaseckiego p. t.; Prezes Akademii Literatury o więźniach brzeskich, skazańcach prasowych i Berezie Kartuskiej: Pierwszy proces z W. Sieroszewskim. *Ibid.* 7/36; Motywy wyroku i apelacja w procesie »Prosto z Mostu« z Wacławem Sieroszewskim. *Ibid.* 12/36;
- Skarga apelacyjna na wyrok o fotomontaż. *Ibid.* 17/36; Proces z W. Sieroszewskim w apelacji. *Ibid.* 18/36; Sąd Odwoławczy zmniejszył grzywny za fotomontaż W. Sieroszewskiego. *Ibid.* 25/36.
- Silvester. Georges Bernanos. *Verbum* 4/36.
- Twórczość Gojawicyńskiej. *Verbum* 2/36.
- W poszukiwaniu człowieka. *Verbum* 4/37. (Przegląd powieści polskiej: Andrzejewski, Otwinowski, Gombrowicz).
- Skiwski J. E. Autentyzm w literaturze. *Pion* 31, 32/37.
- Mania szarżyny. *Pion* 28/36. (W literaturze).
- Od literatury do społeczeństwa — możliwości i złudzenia. *Pion* 30/36.
- Zagadnienie wolności literatury. *Pion* 10/37.
- Skuzza W. Prawo prostoty i tragedia koturnów. *Prosto z Mostu* 46/36. (O rodzimy styl w sztuce).
- Skwarczyńska S. Listy Sobieskiego do Marysieńki jako zjawisko kulturalne i literackie. *Ruch Liter.* 2, 3/36.
- Regionalizm a główne kierunki teorii literatury. *Prace Polonistyczne, Łódź 1937.*
- Teoria listu. *Lwów 1937. Rec. Szmydtowa Z. Ruch Liter.* 7-8/37.
- Ze studiów o istotności i o istocie rodzajów literackich. Część pierwsza. *Pamiętnik Liter.* 3/36; Część druga. *Ibid.* 1937.
- SŁOWACKI
- Górecki J. Rzym a Polska w twórczości Słowackiego. Z przedmową P. Hulki-Laskowskiego. *W-wa 1937. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka* 2/37.
- Pochód na Wawel. Pamiątka z pogrzebu Juliusza Słowackiego 14-28 czerwca 1927. Ze sprawozdań zestawił Józef Wiśniewski. *Kraków 1937.*
- Spitzer L., Vossler K., Vinogradov V. Z zagadnień stylistyki. *Rozprawa wstępna Z. Lempickiego. W-wa 1937. Rec.: Fryde L. Tajemnica sty-*



- lu. Pion 50/37. Michalski H. Kultura 30/37; Piwiński L. Nowa Książka 10/37.
- Spytkowski J. Gloryfikacja nędzy. Marchoń 3/37. (Przegląd najnowszych powieści polskich o chłopach i życiu wiejskim).
- Stankiewicz S. Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej. Część I, do r. 1830. Wilno 1936. Rec.: Grabowski T. Nowa Książka 10/36; Krzyżanowski J. Ruch Liter. 5/36; Id. Nowa odmiana starej metody literackiej. Pion 42/36.
- Starost M. O wielką poezję polską. Myśl Polska 5/37.
- Starowieyska-Morstinowa Z. Jacques Rivière. Verbum 3/36.
- Krytycyzm i entuzjazm. Pion 31/36.
- Literatura podróżnicza. Przegl. Powsz. 4, 5/36.
- Twórcza potęga słowa. Kultura 4/36.
- Stawar A. »Otello« i okopowizny. Skamander 1-3/37. (Analiza reakcji mas na sztukę).
- Stępowski J. Marynista w marynacie. Myśl Polska 5/37.
- Stronński S. O akademiach literatury. Prosto z Mostu 56/37.
- (Strug A.) Hold prasy po zgonie Andrzeja Struga. Czarno na Białem 26/37.
- Surkow A. Kryzys »socjalistycznego realizmu« w literaturze Z. S. R. Pion 16/37.
- Szczerbowski A. Współczesna poezja polska (1915-1935). Antologia poetycka, W-wa — Zamość 1936. Rec.: Kubiński R. J. Tyg. Ilustr. 10/37; Michalski H. Falszywy obraz współczesnej poezji. Kultura 20/37; Zawodziński K. W. Wiad. Liter. 45/37.
- SZCZUCKA KOSSAK
- Lutosławski W. O »Krzyżowcach«. (Nie recenzja). Prosto z Mostu 11/36.
- Potomstwo Krzyżowców. Ibid. 14/37.
- Morstin-Górska M. »Krzyżowcy«. Verbum 3/36.
- Parnicki T. »Krzyżowcy« Kossak Szczuckiej. Prosto z Mostu 7/36.
- Krzyżowcy. Przegl. Powsz. 4/37.
- Święcicki J. M. Postawa duchowa Szczuckiej w »Krzyżowcach«. Przegl. Powsz. 5/37.
- Pesymizm Szczuckiej w »Krzyżowcach«. Ibid. 6/37. Zob.: Koloniecki R. Laboratorium taniego optymizmu. Dokoła »Krzyżowców« i problemu powieści katolickiej. Pion 26/37. (Odpowiedź J. M. Święcickiemu na jego artykuły powyższe); Święcicki J. M. Dyskusje o »Krzyżowcach«. Prosto z Mostu 47/37. (Odpowiedź R. Kolonieckiemu).
- Szulec T. Muzyka w dziele literackim. W-wa 1937.
- Szurek-Wisti M. Miriam — tłumacz. W-wa 1937. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka 9/37; Kubański W. Miriam jako tłumacz. Wiad. Liter. 43/37; Starowieyska — Morstinowa Z. Przegl. Powsz. 12/37.
- Szkic do typologii tłumaczy. Życie Liter. 4/37.
- Szykowski M. Peregrynacje polskie do Pragi i Karłowych Warów. W-wa 1936. Rec.: Boduszyńska M. Przez literaturę do prawdy o narodzie. Prosto z Mostu 6/37.
- Szyszkowski W. Dydaktyczne podstawy nauczania literatury w szkole średniej a zakres i metody nowych badań literackich. Pamiętnik Liter. 3/36.
- Swierzowicz J. Szkice literackie. Seria I. Grodzisk 1936. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka 7/37; Jabłonowski W. Mieszaniny literackie. Myśl Narod. 37/37; Krzyżanowski J. Ruch Liter. 5/37.
- Święcicki J. M. Idea krucjatyczna. Kultura 25/37. (W literaturze polskiej).
- TETMAJER
- Czachowski K. Muzyka poetycka duszy, czyli o twórczości Kazimierza Tetmajera. Okolica Poetów 5/37.
- Demczyk T. J. Wizyta u Tetmajera. Ibid. 5/37.
- Miłaszewski S. Podbipięta 3/37.
- Piechal M. Tetmajer i jego czas. Tyg. Ilustr. 11/37.
- Tomaszewski B. Teoria literatury Poetyka. Przekład z rosyjskiego

- pod redakcją T. Grabowskiego. Poznań 1935. Rec.: Łysakowski A. Przegl. Biblioteczny 1/36; Rostkowska E. Pion 1-2/36.
- Tretiak A.** Z najnowszej szekspirologii. (1930-1936). Przegl. Współcz. 8-9/37.
- Zagadnienie literatury katolickiej w Anglii. Verbum 2/37.
- Troczyński K.** Elementy form literackich. Poznań 1936. Rec.: Krzyżanowski J. Nowa Książka 1/37.
- Od formizmu do moralizmu. Szkice literackie. Poznań 1935. Rec.: Czachowski K. Nowa Książka 3/36.
- Zob.: Des Loges M. Uroszczenia teorii czynności artystycznej. (Na marginesie prac K. Troczyńskiego). Życie Liter. 3, 4/37. (Analiza i krytyka prac K. Troczyńskiego: Rozprawa o krytyce literackiej. Zarys teorii. Poznań 1931; Zagadnienie dynamiki poezji. Poznań 1934; Elementy form literackich. Poznań 1936; Od formalizmu do moralizmu. Szkice literackie. Poznań 1935).
- Troll A.** Wartość dzieła literackiego. Sygnały 28/37.
- Truchanowski K.** Czy naśladownictwo? Studio 5-6/36. (Obrona przed zarzutem naśladownictwa B. Schulza).
- Turey K.** Konstrukcja pojęcia romantyzmu jako zagadnienie teorii prądów. Pamiętnik Liter. 3/36; Księga referatów ku czci I. Krasickiego. Lwów 1936 i odb. Lwów 1936.
- Turowicz J.** Pochwała Łobodowskiego. Kultura 8/37 (Z powodu przyznania mu nagrody młodych P. A. Ł.).
- Udział twórczości katolickiej w dzisiejszej literaturze świata.** Zbiorowy zarys monograficzny. Z niemieckiego przełożył J. Birkenmajer. Kraków 1935. 2 tomy. (Tom drugi, poświęcony literaturze polskiej, opracował O. Forst-Battaglia a uzupełnił i poprawił tłumacz). Rec.: Ciechanowska Z. Przegl. Powsz. 5/36; Halecki O. Nowa Książka 4/36; Skiński J. E. Literatura katolicka w Polsce i u obcych. Pion 15/36; Życzynski. H. Prąd 3-4/36.
- UJEJSKI Józef
- Ujejski J.** W setną rocznicę »Iry-
- diona«. Kultura i Nauka. Praca zbiorowa. W-wa 1937 i odb. W-wa 1937.
- Chrzanowski I. Ś.** p. Józef Ujejski. Mowa wygłoszona 10 lipca 1937 r. na pogrzebie ś. p. prof. J. Ujejskiego. Ruch Liter. 7-8/37.
- Czachowski K.** Józef Ujejski. Wiad. Liter. 31/37. (Nekrolog).
- Górski K.** Dorobek naukowy Józefa Ujejskiego. Życie Liter. 4/37.
- Kleiner J. Ś.** p. Józef Ujejski. Pamiętnik Liter. 1937.
- Świętosławski W. Ś.** p. prof. Dr. Józef Ujejski. Wspomnienie pogonne. Oświata i Wychowanie 7/37.
- Szweykowski Z.** Profesor Ujejski. Ruch Liter. 7-8/37.
- Ujejski Józef.** Naród i Państwo 29-30/37. (Nekrolog).
- Wasilewski Z. Ś.** p. Józef Ujejski. Myśl Narod. 29/37.
- Ułaszyn H.** Program języka polskiego w szkole i przygotowanie nauczyciela. Pamiętnik Liter. 3/36.
- Wańkiewicz M.** Reportaż. (Wstęp do wykładów na seminarium w Szkole Dziennikarskiej). Pion 49/36.
- Wasilewski Z.** Dyskusja o schłodności. Myśl Narod. 22/37.
- Róża i Joanna. Myśl Narod. 28/36. (Z powodu »Cudzoziemka Kuncewiczowej oraz »Wędrówki Joanny« i »Ludzi z wosku« Szelburg-Zaremby).
- Wasutyński W.** Czy już mija... Prosto z Mostu 6/36. Zob.: Andrzejewski J. Jeśli jednak umrze... Ibid. 12/36. (O kryzysie powieści).
- To zależy od długości fali. Ibid. 14/36.
- Weber E.** Pisarz sowiecki. Verbum 1/36.
- Arsenal bez broni. Verbum 2/36. (Pisarz sowiecki i partia).
- Wieleżyńska J.** Krasicki jako historyk i teoretyk literatury. Pamiętnik Liter. 3/36.
- WIERZYŃSKI
- Janowski J.** Od »Wiosny i Wina« do »Wolności tragicznej«. Kultura 6/37.



Kołaczkowski S. Logika. (O »Wolności tragicznej« Wierzyńskiego). Marchoń 3/37.

Napierski S. Próba mitu. Studio 7, 8/36.

Winawer J. Literaturę trzeba przewietrzyć. W-wa 1936. Rec.: Lorentowicz J. Nowa Książka 4/36.

Windakiewicz S. Romantyzm w Polsce. Kraków 1937.

Winowska M. Katolicyzm Mauriaca. Kultura 5/36.

— O roli społecznej poety. Kultura 5/36.

— Poeta i animal religiosum. Kultura 5/37.

— Sprawa poety. Marchoń 4/36.

Wyka K. Kronika. Rocznik Literacki 1936. W-wa 1937. (Życie literackie w r. 1936).

— »Pałuba« i »Próchno«. Marchoń 1/37.

— Porocznicowe rozważania. Marchoń 2/37. (Przegląd powojennej poezji polskiej).

Wypler J. Ideologia dzisiejszych Niemiec. Neofilolog 1/36.

#### WYSPIAŃSKI

(Balicki S. W.) (s. w. bal.). Symfonia dwonów Krakowa. As 48/37. (Wawel u Wyspiańskiego).

Borowy W. Ki diabli — satyry z »Nocy Listopadowej«. (Kilka uwag z zakresu sztuki czytania). Pion 19/36.

Dürr J. Wilegiatura Wyspiańskiego w Tyrolu. Tyg. Ilustr. 22/37.

Kosiński K. Za murami Elsynory. (Studia o Wyspiańskim). W-wa (1935). Rec.: K. Czachowski. Nowa Książka 3/36.

Krakowski E. Deux poètes de l'héroïsme: Charles Péguy et Stanislas Wyspiański. Préface de Baudrillard. Paris 1937.

Makowiecki T. Poeta — malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim. W-wa 1935. Rec.: Dürr J. Wyspiański w mroku nowych nieporozumień. O monografii Tadeusza Makowieckiego. Ruch Liter. 4/36; zob.: Makowiecki T. Uwagi do recenzji J. Dürra, i Dürr J. Odpowiedź T. Makowieckiemu. Ibid. 5/36; Fei A. Ku

źródłom duchowym twórczości Wyspiańskiego. Droga 1-2/37; Makarewicz T. Nowa Książka 6/36; Niesiołowska-Rothertowa Z. Nowa Książka o Wyspiańskim. Nike 1/37.

Nichthausen A. Wyspiański na ławie szkolnej As 48/37.

Ortwin O. Metamorfozy »Legendy« i w »Legendzie« Wyspiańskiego. Pamiętnik Liter. 1937.

Ostrowski W. J. Wyobrażenia ej-detyczna Stanisława Wyspiańskiego. Poznań 1934. Rec.: Elzenberg H. Scena Polska 1937.

Płoszewski L. Nowa aktualność »Wesela«. Pion 44/36.

Saloni J. Kompozycja języka w »Nocy Listopadowej«. Życie Liter. 1, 2/37

Szafer W. Dwa zielniki. Marchoń 3/37. (H. Weiditza z r. 1529 i Wyspiańskiego z r. 1896).

Witkiewicz S. I. Czysta forma w teatrze Wyspiańskiego. Studio 10-12/37.

Zagórski J. Regulator Dembiński. Środy Liter. 3/36. (Obrona »Ajencji Literackiej« warszawskiej)

Zahorska A. Nieuzasadnione ostracyzmy. Kultura 37/37. (Brak eposu i teatru we współczesnej literaturze polskiej).

— Pod znakiem agnostycyzmu. Ideowa ocena jednego odcinka polskiej współczesności literackiej Kultura 26/37. (Brak dążeń metafizycznych w literaturze dzisiejszej).

— Teatr i rzeczywistość. Kultura 27/36.

Zawodziński K. W. Blaski i niedze realizmu powieściowego w latach ostatnich. Przegląd Współcz. 11, 12/36 i 1/37, oraz odbitka: W-wa 1937. Rec.: Kuliczowska K. Pion 21/37; Lempicki Z. Nowa Książka 10/37; Piwiński L. Życie Liter. 5/27.

— Grupa Skamandra a Młoda Polska. Przegl. Współcz. 10/36.

— Liryka i epika wierszem (w r. 1936). Rocznik Liter. 1937.

— Podział literatury polskiej na okresy. Pion 24/36.

— Zarys wersyfikacji polskiej Część I. Wilno 1936. Rec.: Borowy W. Anatomia wiersza. Przegl. Współcz. 5/37; Birkenmajer J. Wiedza o wierszu

polskim Ruch Liter. 7-8/37; Fei A. Droga 4/37; Godlewski S. O wersyfikacji staropolskiej. Myśl Narod. 11/37. (Polemika); Krzyżanowski J. Nowa Książka 5/37; Siedlecki F. R. Nowa książka o wierszu. Wiad. Liter. 41/37; Idem. Życie Liter. 1/37.

## ZEGADŁOWICZ

- Zegadłowicz E. I czytelnicy »Zmora«. Piszemy listy. W-wa 1937.
- Dwie pary. Wiad. Liter. 18/37. (Polemika z krytykami »Zmora«).
  - »Memento zmori!« Wiad. Liter. 19/36.
  - Niedoszły wywiad. Sygnały 19/36. (Z A. Barem o literaturze).
  - Słowa bez przydziału. Wiad. Liter. 13/36. (Polemika spowodu »Zmora«).
- B(a)biński J. Obiady czwartkowe. Merkurjusz Polski 8-9/36.
- Bajkowski J. Trochę o Zegadłowiczu. Myśl Narod. 9/37.
- Zgorzelski C. Sprawy rosyjskie. Dyskusja o powieści w Komunistycznej Akademii. Pion 36/36. (Streszczenie dyskusji w Instytucie Filozofii Komunistycznej z powodu książki: G. Lukács, Die Theorie des Romans, Berlin 1920, według czasopisma »Literaturnyj Kritik« 2,3/35).
- Walka z »formalizmem« w literaturze sowieckiej. Pion 30/36.
  - Z sowieckiej nauki o literaturze. Przegl. Powsz. 1/36. (Omówienie prac: Timofiejew L. Problemy stichowiedienija, Moskwa 1931; Piast W. Sowremiennoje stichowiedienie, Leningrad 1935; Gliwienko I. I. Poeticzeskoje izobrażenie i realnaja dejstwitielnost, Moskwa 1929).
- Zieleziński T. O czystość, ale i bogactwo języka. Pion 17/36. Zob.: Rossowski J. Między przeszłością a przyszłością języka Pion 33/36; Skiwski J. E. Żalozne bogactwo. Pion 25/36.
- O czystość — ale i bogactwo języka. Wiedza i Życie 1/37. Zob.: Ułaszyn H. Z powodu artykułu prof. T. Zielińskiego. Wiedza i Życie 6/37.
- Zjazd naukowy im. Ignacego Krasickiego we Lwowie. Księga referatów,

pod redakcją L. Bernackiego Lwów 1936. (Referaty były drukowane uprzednio w Pamiętniku Literackim 1936).

Żebrowski J. Poezja nowa. Czasopismo Liter. 1/36.

## ŻEROMSKI

- Adamczewski S. Stefan Żeromski. Zarys biograficzny. Lwów 1937. Rec.: D. M. Myśl Narod. 1/37; Lorentowicz J. Nowa Książka 6/37; Noyshzewski S. Piolun. ycie Liter. 1/37; Fei A. Dwa studia biograficzne o Żeromskim (Adamczewski Stefan Żeromski, Lwów 1937, i Piolun-Noyshzewski, Zarys myśli polityczno-społecznej Stefana Żeromskiego, W-wa 1937). Droga 7-8/37.
- Baczkis K. Myśli cudzoziemca o Żeromskim. Przegl. Współcz. 9/36.
- Baley S. Osobowość twórcy Żeromskiego. (Studium z zakresu psychologii twórczości). W-wa 1936. Rec.: Essmanowski S. Wiad. Liter. 51/36; Fei A. Droga 3/37; Krzyżanowski J. Ruch Liter. 5/36; Piechal M. Tyg. Ilustr. 9/37; Saloni J. Życie Liter. 2/37; Timofiejew 6. Pion 25/37.
- Borowy W. Żeromski po latach. Pion 43/36; Powieść o dorastaniu (Żeromskiego »Syzyfowe prace«). Ibid. 44/36; Rapsodia o Lachu serdecznym (Żeromskiego »Duma o hetmanie«). Ibid. 45/36; Komedja o zwycięstwie przez klęskę (Żeromskiego »Uciekla mi przepióreczka...«). Ibid. 45/36.
- Dąbrowska M. Zagadnienie tragiczności u Żeromskiego. Wiad. Liter. 16/36.
- Dżoga Antonina. Tragizm Żeromskiego. Lwów b. r. Rec.: Kołaczkowski S. Nowa Książka 5/36.
- Kołodziecki R. Przełęczczyzna. Pion 27/36 (Z powodu polemiki o sztuce J. Zawieyskiego »Powrót Przełęczkiego«, hohatera sztuki Żeromskiego »Uciekla mi przepióreczka...«).
- Mikołajtis J. »Róża« Żeromskiego. Czasop. Liter. 4-5/36.
- Noyshzewski S. Piolun. Testament Jaśniacha (Poniechany zamysł literacki). Myśl Pol. 6/37.
- Zarys myśli polityczno-społecznej



- Stefana Żeromskiego. W-wa 1937. Rec.: Dudziński B. Wiad. Liter. 18/37; Jabłonowski W. Myśl Narod. 16/37; Świecki T. Życie Liter. 3/37; Wasilewski Z. Myśl Narod. 24/37; Wyka K. Nowa Książka 10/37.
- Rudnicki M. Żeromski a literatura ukraińska. Sygnały 16/36.
- Schipper H. Erotyka a społeczeństwo w »Ludziach bezdomnych« Żeromskiego. Ruch Liter. 5/36. (Z powodu artykułu M. J. Toporowskiego: Prawdziwa miłość Judyma. Wiad. Liter. 7/36, i odpowiedzi L. Pomirowskiego, Tyg. Ilustr. 28/36).
- Stamirowska Z. Daniłowski a Żeromski. Świat 43/37.
- Timofiejew G. Dostojewski a Żeromski (Fragment pracy: »Żeromski a literatura rosyjska«). Ruch Liter. 2/36.
- Dostojewski i Żeromski u podstaw twórczości. Sygnały 16/36.
- Zaremba E. Poczucie przyrody u Żeromskiego. Myśl Narod. 18-20/37.
- Żytomirski E. Spekulacja na Żeromskim. Prosto z Mostu 34/36. (Z powodu artykułów W. Śledzińskiego w »Ilustr. Kurierze Codziennym«).
- Żółkiewski S. U podstaw metodologii badań literackich. Życie Liter. 1, 2/37.
- Życzynski H. Estetyka tragizmu. Pamiętnik Lubelski, tom III, i odb. Lublin 1937. Rec.: J. St. Myśl Narod. 43/37.
- Mauriac. Prąd 1/37 (oraz, tamże, dyskusja: J. Dobraczyński, C. Martyniak, ks. J. Pastuszka).
- Taka to dzisiejsza polonistyka. Prosto z Mostu 25/37. (Krytyka metod naukowych i polemicznych F.R. Siedleckiego i K. W. Zawodźskiego).
- Wersyfikacja polska. Pamiętnik Liter. 3/36.

### III. TEATR

- Adwentowicz K. Stan obecny i reorganizacja teatrów w Polsce. Teatry w Warszawie. Teatry prywatne. Scena Pol. 1936.
- Aker-Akrzyński T. Zagadnienie teatru szkolnego i teatru dla młodzieży. Polonista 5/37.
- Amster A. Rozmowa z Leonem Pomirowskim. Studio 3-4/36 (jako kierownikiem literackim T. K. K. T.).
- Balicki S. W. Modrzejewska i Wysocka, największe tragiczki sceny polskiej. As 9/37.
- Plastyka sceniczna w teatrach Poznania. As 6/37. (O dekoratorze Z. Szpingierze).
- (s. w. bal.). Szkic i realizacja. As 42/37. (Dekoracje M. Różańskiego do »Legendy« S. Wyspiańskiego w Teatrze Wielkim we Lwowie).
- »Teatr« Iwo Galla. As 24/37 (w Kaliszu).
- (Babiński J.). Handlarze muz. Merkuriusz Pol. 31/37. (Agencje teatralne w Warszawie: Rehtleben, Brogen, i Haftman).
- Niewola teatrów warszawskich. Ibid. 35/37. (Por. tegoż »Handlarze muzy«).
- Wszechpotężny szmonces. Ibid. 30/36 (O rewiowych teatrzykach warszawskich).
- Bau Z. Cywil w P. I. S. T.-cie. Naokoło Świata 3/36. (Reportaż).
- Berger J. Dramat i teatr w pierwszych latach Trzeciej Rzeszy. Przegl. Współcz. 10/36.

#### BOGUSŁAWSKI

- Brumer W. Wojciech Bogusławski — artysta teatru. Droga 9/36.
- Dobrowolski W. J. Bogusławski na scenie »Starego Teatru«. As 11/37.
- Korzeniowski B. Nieznany Bogusławski. Teatr 1/36.
- Pochwała teatru Bogusławskiego (wygłoszona dn. 27 września (1936) w Teatrze Narodowym na akademii ku czci Bogusławskiego), Pion 41/36.
- Schiller L. Nasz Bogusławski. Teatr 1/36.
- Świerczewski E. Testament Bogusławskiego. Teatr 1/36.
- Terlecki T. Wojciech Bogusławski — pisarz. Droga 9/36.
- Ujejski J. Wojciech Bogusławski. Przemówienie wygłoszone na uro-

- czystej akademii z powodu odsłonięcia pomnika twórcy polskiego teatru w dniu 27 września 1936 r. Teatr 1/36.
- Bracki W.** Teatr ziemi pomorskiej. Logeion 3/37.
- Braun J. j. b.** Jak dźwignąć z upadku teatr polski? Zet 3-4/37.
- O polski teatr... w Polsce. Logeion 3/37.
- Brumer W.** Meiningeńczycy. Scena Pol. 1937.
- Recenzja z: Knudsen H. Wesen und Grundlagen der Theater-Kritik. Berlin 1935, p. 1.: W sprawie krytyki teatralnej. Pion 46/37. Zob. także: Natanson W. Teatr i krytyka. Pion 39/37.
- Recenzja z: Kutsche A. Die Elemente des Theaters. Düsseldorf 1932; Id. Stilkunde des Theaters. Ibid 1936. Scena Pol. 1937.
- Byrski T.** U Meyerholda w Moskwie. Środy Liter. 5/36.
- Chmielewski Z.** Organizacja teatrów objazdowych. Scena Pol. 1936.
- Chwistek L.** Twórczość zatamowana. Teatr 2/36. (O upadku teatru i drogach odrodzenia).
- Czengery W.** Teatr polski w Łotwie. Środy Liter. 3/36. (Okres 1927-1935).
- Czernik S.** Dramaty poszukujące Szekspira. Prosto z Mostu 9/37. (O polski dramat historyczny).
- Damięcki D.** Opieka rządu nad sztuką teatralną. Scena Pol. 1936.
- Daszewski W.** Organizacja pracy dekoratora i zespołu technicznego. Scena Pol. 1936.
- Dienstl-Dąbrowa M.** Tadeusz Orłowicz — nowy plastyk teatru. As 7/37.
- Dąbrowska M.** O teatrzyku »Baj«. Pion 46/36. (Teatr kukielkowy).
- Dobrowolski W. J.** Drogi i bezdroża teatrów amerykańskich. As 34/37.
- Drabik Wincenty.** Album 119 reprodukcji rotograwiurów (z tego 17 czterobarwnych) projektów dekoracyjnych artysty. Tekst pióra L. Schillera, M. Tretera i W. Zawistowskiego. Wydanie Komitetu uczczenia pamięci W. Drabika. W-wa 1936. Rec.: Arkady 5/36; Woroniecki E. Nowa Książka 4/36.
- DZIADY
- »Dziady« w Sofii. Głosy prasy bułgarskiej. Teatr 8/37.
- Brumer W.** Dwie insecenizacje »Dziadów« Mickiewicza. W-wa 1937. (Wyspiańskiego i Schillera). Rec.: Husarski K. Ocalanie sztuki teatru. Wiad. Liter. 48/37; Lorentowicz J. Nowa Książka 8/37; Mirski J. Schiller i »Dziady«. Pion 39/37.
- Papée S.** Misterium wolnego człowieka. Pion 1-2/36. (Inscenizacja »Dziadów« przez Pobóg-Kielanowskiego w Katowicach).
- Eile H.** Teatr warszawski w dobie powstań. W-wa 1937.
- Essmanowski S.** Dwa czasopisma teatralne: »Theater der Welt« i »Logeion«. Teatr 6/37.
- Estreicher K.** Historia sceny warszawskiej do r. 1850. Pamiętnik Liter. 1937 i odb. Lwów 1937. Rec.: Simon L. Ruch Liter. 5/37.
- Fallek W.** Scena łódzka pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza. Karta z dziejów teatru łódzkiego 1903-1911. Prace Polonistyczne 1937.
- Filozofówna I.** Aktor na scenie. Teatr 7/37.
- Zagadnienie teatru na II Międzynarodowym Kongresie estetyki i wiedzy o sztuce w Paryżu. Scena Pol. 1937.
- Fryde L.** Mit teatru. Fantazja krytyczna. Pion 51-52/37.
- Gall I.** Budowniczy ła scenicznego. Część I. Z przedmową W. Zawistowskiego. W-wa 1937. Rec.: Maśliński J. Scena Pol. 1937.
- Gantkowski P.** Technika żywej mowy. Cykl wykładów z dziedziny techniki wymowy i jej praktycznych podstaw. Kielce 1937.
- Gil F.** O chłopskim teatrze. Sygnały 31/37. (O »Teatrze ludowym« z Markowej).



- Godlewski S. »Pierścień wielkiej damy«. Myśl Narod. 16/36. (Uwagi o recytacji wiersza bezrymowego z powodu wystawienia sztuki Norwida).
- Gorczyński B. Teatr w Polsce. Sezon 1936/1937 w teatrach polskich. Statystyka. Wydarzenia. Oblicze artystyczne. Scena Polska 1937.
- Grabowska M. Teatr na równi pochyłej. Prosto z Mostu 50/37.
- Grad. Teatr bydgoski po wojnie. Teatr 4/36.
- Grzymała. Świątynia Melpomeny wśród kominów. (Jak pracuje Teatr Polski w Katowicach). Przegl. Artyst. 2/36.
- Gzowski A. Juozsa-. Teatr Polski, czy teatr w języku polskim. Prosto z Mostu 34/36.
- HAMLET
- Kotlarczyk M. Sprawa Hamleta w Polsce. Logeion 3/37.
- Kudliński T. Nowa realizacja Hamleta, oparta na pomysle Stanisława Wyspiańskiego. Zet 4-7/36 i odbitka: Bunsch, Gorecki, Kudliński. Nowa realizacja Hamleta. W-wa 1936. Rec.: emes. Myśl Pol. 21/36; Kielanowski L. Pobóg-. Scena Pol. 1937; Niżyński M. Hamlet wyzwolony. Zet 10/36. Zob.: Kudliński T. Bronię ducha z Elzynoru. Zet 11/36; Niżyński M. E pur si muove! Zet 13/36; Starost M. Dramat czy sylogizm? Ibid. 14/36; Kudliński T. Kończmy — hamletowski proces. Ibid. 1/37.
- Hertz A. O aktorstwie poza sceną teatru. Wiedza i Życie 3-4/37.
- Społeczny aspekt teatru. Teatr 6/37.
- Teatr jako zagadnienie socjologiczne. Scena Pol. 1937.
- Husarski K. Dialog o twórczości dramatycznej. Teatr 5/37.
- Recenzja z: Lwow N. i Maksimow J. Mastierstwo aktorow. Chrestomatia. Pod red. B. Alpersa. Posobie dla teatralnych technikumow, wuzow i studij. Moskwa 1935. Scena Pol. 1937.
- Irzykowski K. Dramat (1935 i 1936). Rocznik Liter. 1936 i 1937.
- Dramat jako walka. Teatr 4/36.
- Jak należało wystawić »Życie snem«? Prosto z Mostu 54/37.
- Kłębek i nitka (Z zagadnień dramaturgii). Prosto z Mostu 48/36.
- J. M. Teatr Miejski w Łodzi przeżywa znów swoje odrodzenie. Przegl. Artyst. 1/36.
- Jaracz S. Praca aktora. Scena Pol. 1936.
- W ślepej ulicy polskiego teatru. Logeion 2/36. (O zadaniach aktora polskiego; referat na Zjeździe Z. A. S. P.-u 1936).
- K. J. Teatr im. Wojciecha Bogusławskiego w Kaliszu. Teatr 11-12/37.
- Kielanowski L. Pobóg-. Organizacja widowni (Na podstawie doświadczeń teatru katowickiego). Scena Pol. 1936.
- Kleiner J. »Horsztyński«. Teatr 7/37.
- Kochanowski J. Kwalifikacje zawodowe (aktora). Scena Pol. 1936.
- Kończyc T. Rewia w dawnej Warszawie. Kino 48/37.
- Kopczyński O. B. Osiemset lat rodzin polskiego teatru. Ruch Kult. 4-5/37.
- Koszyc-Szołajska M. O teatr epoki. Sygnały 33/37.
- Kotlarczyk M. Ikcy. Logeion 1/36. (O krytyce teatralnej, z powodu warszawskich »Iksów«).
- Kowarski G. Festiwal teatralny na wystawie paryskiej. Przegl. Artyst. 10-11/37.
- Kozicki W. Życie teatru we Lwowie. Sygnały 14/36 (Artykuł pośmiertny z r. 1934).
- Kreczmar J. Praca aktora. Scena Pol. 1936.
- Kroński K. O kulturę teatralną w Polsce. Logeion 1/36.
- Teatr jako misterium. Logeion 3/37.
- Kudliński T. Teatr powszechny. Przegl. Współcz. 3, 4/37.
- Kunina E. Teatr dla dzieci i młodzieży. Scena Pol. 1936.
- Kuroczycki J. Inscenizacja wielkiego repertuaru w teatrach warszawskich w ubiegłym sezonie teatralnym. Przegl. Współcz. 3, 4/37.
- Leśnodorski Z. Ekran na scenie. Kino 41/37.
- Nauka o teatrze. Życie Liter. 4/37.

- (Rec. z: Bunsch, Gorecki, Kudliński. Nowa realizacja Hamleta. W-wa 1936. i: Tonecki Z. Leon Schiller a reżyseria nowoczesna. W-wa 1937).
- Lewicki B. W. Pięciolecie teatru lwowskiego pod dyktando Wilama Horzycy. Teatr 7/37.
- Rok teatru lwowskiego. Sygnały 14/36.
- Lipa T. Bilans sezonu Teatru im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach. Przegl. Artyst. 4-5/37.
- Walka o widza teatralnego. (Na tle doświadczeń Teatru Polskiego w Katowicach). Przegl. Artyst. 5/36.
- Lorentowicz J. Dwadzieścia lat teatru. Seria I - V. W-wa 1929-1935. Rec.: Leśnodorski Z. Scena Pol. 1937.
- Dwadzieścia lat teatru. Tom IV - V. Współczesny teatr polski. I-II. W-wa 1935. Rec.: Trzciniński T. Nowa Książka 1/37.
- Honorata Leszczyńska (1864-1937). Teatr 5/37.
- Mieczysława Ćwiklińska. W-wa 1936.
- Teatr Adolfa Nowaczyńskiego. Teatr 9-10/37.
- Łaska M. Bibliografia ruchu teatrów ludowych w Polsce. 1901-1935. W-wa 1936. Rec.: Hahn W. Scena Pol. 1937.
- Maliszewski A. Stołeczny Teatr Powszechny. Teatr 6/37.
- Małynicz Z. Stan obecny i reorganizacja teatrów w Polsce. Powszechny Teatr Stołeczny. Scena Pol. 1936.
- Maykowska M. Klasyczna teoria wymowy. W-wa 1936. Rec.: Dietl J. Życie Liter. 1/37; Maryański H. Nowa Książka 7/37; Skwarczyńska S. Ruch Liter. 3-4/37.
- Melcer W. Rec. z: Komisarzewski T. i Lee Simonson. Settings and costumes of the modern stage. The Studio Winter-Number. London 1933. Scena Pol. 1937.
- Mikułowski A. Teatry w stolicy. Marchoń 11/37.
- Mikuta M. Szkice o teatrze ludowym. Kraków 1937.
- Miller A. Teatr polski i muzyka na Litwie, jako strażnice kultury zachodu (1745 - 1865). Studium z dziejów kultury polskiej. Wilno 1936. Rec.: Cywiński S. Nowa Książka 1/36.
- N. W. Najmłodszy teatr, najstarsza far-  
sa. Kino 51/37. (O teatrze »Cricote i o farsie »Maitre Pathelin«).
- Natanson W. Sezon teatralny 1936-37. Kino 32/37.

## NIEBOSKA KOMEDIA

(Braun J.) J. B. Tryumf »Nieboskiej Komedi«. Zet 13/36. (W Budapeszcie).

Dobrowolski W. J. Po budapeszteńskiej premierze »Nieboskiej Komedi«. As 4/9/36.

(el). Krasieński nad Dunajem. Myśl Pol. 21/36 (Nieboska Komedia w Budapeszcie)

Fruhling J. »Nieboska« w Wiedniu. Prosto z Mostu 25/36.

Olgierd S. »Nieboska Komedia« w Budapeszcie. Rozmowa z dyrektorem Teatru Narodowego. Teatr 3/36.

Niewiarowicz R. Lwowski teatr szkolny. Przegl. Artyst. 4-5/37.

Niżyński M. Publiczność a sztuka teatralna. Myśl Pol. 11/37.

— O »Święto teatru polskiego«. Myśl Pol. 9/37.

— Teatr Eminowiczów. Myśl Pol. 23/37. (W Stanach Zjednoczonych).

— Teatr — to autor. Zet. 1/37.

Osterwa J. Praca aktora. Scena Pol. 1936.

Owerllo P. Z tamtej strony rampy. W-wa 1936. Rec.: Czyżewski A. 50 lat teatru. Wiedza i Życie 3/36; Rulikowski M. Ruch Liter. 2/36.

Pamiętnik nadzwyczajnego walnego Zjazdu delegatów Z. A. S. P. poświęconego sprawom teatru i zagadnieniom artystycznym, pod redakcją Tymona Terleckiego. Scena Polska 1936. Rec.: Skiński J. E. Ciekawa książka. Teatr 4/36; Pion 13/37.

Papée S. Drogi odrodzenia teatru. Katowice 1936. Rec.: Husarski K. Wiad. Liter. 28/37.

Peters S. Problematyka współczesności w sztukach teatralnych. Logeion 3/37.

Piasecki S. Odmłodzić teatr, ale jak? Prosto z Mostu 33/37.

— Projekt rzeczywście kanikularny.



- Ibid. 36/36. (Z powodu artykułu A. Junoszy - Gzowskiego, Teatr polski, czy teatr w języku polskim, Ibid. 34/36).
- Piechał M. Problem liryzmu w dramacie. Teatr 9-10/37.
- Plażek F. Rozmowa o teatrze. Marchoń 12/37.
- Płonka-Fiszler S. Jak należy pisać na scenę? Teoria i technika utworu scenicznego. Poznań 1937.
- Powołocki S. Artysta a krytyka jego natchnień. Przegl. Artyst. 2/36 (O recenzencie teatralnym).
- Biurokratyzm Z. A. S. P.'u podcina egzystencję licznych rzesz aktorskich. Ibid 1-2/37.
- Dramaturgia polska a dyrekcje teatrów. Ibid. 6/36.
- Kraina złudzeń istotą teatru. Ibid. 12/37.
- Kryzys wewnętrzny teatru. Ibid. 5/36.
- Na marginesie zjazdu Z. A. S. P.'u. Ibid. 4-5/37.
- Teatr — naród — państwo. Ibid. 3/37.
- Radulski W. Praca reżysera. Scena Pol. 1936.
- Radziukina s ó w n a H. Ludzie spod znaku Proteusza. Prosto z Mostu 43/37. (O istocie aktorstwa).
- Teoria teatru sowieckiego. Myśl Narod. 33/36 (Z powodu rosyjskich książek o teatrze).
- »Theater der Welt«. Recenzje. Prosto z Mostu 21 i 33/37.
- Rodziejewicz A. Teatr wołyński. Logeion 1/36. (O Wołyńskim Wojewódzkim Teatrze Objazdowym).
- Rokicki C. Niedocenione narzędzie kultury. Pion 40/36. (Teatr ludowy).
- Teatry ludowe w Polsce. Przegl. Współcz. 9/36.
- SCHILLER LEON
- Schiller L. Referat programowy Zjazdu (delegatów Z. A. S. P.'u). Scena Pol. 1936.
- Kudliński T. Genealogia Leona Schillera. Przegl. Współcz. 5/37.
- Śmigielski J. Leon Schiller. Logeion 2/36, oraz Scena Lwowska 1-2/36-37.
- Tonecki Z. Leon Schiller a reżyseria nowoczesna. Wiedza i Życie 8-9/36 i odbitka; W-wa 1937. Rec.: Husarski K. Wiad. Lit. 32/37; Korzeniewski B. Dwa studia o Leonie Schillerze (Toneckiego oraz Brumera W. Dwie inscenizacje »Dziadów« Mickiewicza. W-wa 1937). Scena Pol. 1937; Terlecki T. Teatr Leona Schillera. Pion 17/37.
- Leon Schiller et la mise en scène moderne. Traduit du polonais par Thérèse Koerner-Karbowska. W-wa 1937.
- Sikorski A. Szkoła aplikacyjna przy b. teatrach rządowych warszawskich i jej wychowawcy, 1908 - 1915. W-wa 1936.
- Simon L. »Skąpiec« na scenach warszawskich. Teatr 2/36.
- Skiwski J. E. Moliere a widz dzisiejszy. Teatr 2/36.
- Sobański M. Teatr im. Stanisława Wyspiańskiego w Katowicach (Sezon 1936-1937). Logeion 2/36.
- Staraka H. Teatr dla dzieci i młodzieży. Scena Pol. 1936.
- Stempowski Jerzy. Recenzja z: Altman J. Dramaturgia, Moskwa 1936. Scena Pol. 1937.
- »Pan Jowialski«. Teatr 7/37.
- Warsztat teatralny Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Warszawie. Studio 3-4/36.
- Strindberg A. Dramaturgii część I (Sztuka aktorska). Przełożył J. Andrzejewski. Logeion 2, 3/37.
- Stromenger K. Nie zapominajmy o scenografii. Arkady 6/37.
- Świat, światło i scena. Ibid. 8/37.
- Strzelecka J. Teatr dla dzieci i młodzieży. Scena Pol. 1936.
- Strzelecki C. »Domek na kółkach«. Teatr 6/37. (Objazdowy Teatr Wołyński).
- O polski teatr... w Polsce. Kultura 40/37.
- Stan obecny i reorganizacja teatrów w Polsce. Teatr Objazdowy Wołyński im. Jul. Słowackiego. Scena Pol. 1936.
- Szletyński H. Nauka sztuki teatralnej poza P. I. S. T. i na prowincji. Scena Pol. 1936.

- Organizacja widowni. Ibid.
- Szyfman A. Kongres teatralny w Wiedniu. Teatr 2/36.
- Teatr Wołyński im. Jul. Słowackiego, 1931-1936, 1916-1936. Wydano z okazji 5-lecia działalności dyr. Al. Rodziewicza na stanowisku dyrektora Teatru Wołyńskiego, a 20-lecia jego pracy artystycznej. Luck 1936.
- Tepa J. O publiczności premierowej i innej. Logeion 3/37.
- Terlecki T. Praca dramaturga. Scena Pol. 1936.
- Szkolnictwo teatralne. Program nauki na Wydziale Sztuki Reżyserskiej P. I. S. T. Scena Pol. 1936.
- Tokarski J. Teatr dobry obywatel. Kultura 29/36. (O teatrze w Poznaniu). Zob. Wietrzykowski B. Z powodu teatru dobrego obywatela. Ibid. 1/37 (Obrona opery poznańskiej).
- Tragedia recenzenta. Kultura 5/36 (teatralnego).
- Tonecki Z. Architektura i technika teatralna w inscenizacji współczesnej. W-wa 1936. Rec.: Rulikowski M. Nowa Książka 6/36.
- Waldorf M. Dwie »Szkoly żon«. Prosto z Mostu 53-54/36. (Jaracz i Jouvet).
- Warnecki J. Naczelna rada Artystyczna (Z. A. S. P.). Scena Pol. 1936.
- Weiss J. Teatr i aktor w świetle obowiązujących ustaw. Logeion 1, 2/36.
- Teatr jako przedsiębiorstwo teatralne (Rozwój historyczny). Ibid. 3/37.
- Wieczorkiewicz B., Szletyński H., Kochanowicz J. Zarys nauki żywego słowa. Zarys teoretyczny. Technika dykcji. Wygłaszanie utworów. W-wa 1936. Rec.: Seweryn S. Oświata i Wychowanie 5/37; Skulski R. Nowa Książka 2/37; Timofiejew G. Pion 5/37; Uziembło A. Pion 34/36; Wiercińska M. Scena Pol. 1937.
- Wierciński E. Praca reżysera. Scena Pol. 1936.
- Program nauki na Wydziale Sztuki Reżyserskiej P. I. S. T. Ibid.
- Wohnout W. Cele i zadania Stołecznego Teatru Powszechnego. Teatr 9-10/37.
- Wyrzykowski M. Manifestacje artystyczne aktorstwa. Scena Pol. 1936.
- Wysocka S. Praca reżysera. Scena Pol. 1936.
- Szkolnictwo teatralne w Polsce. Program nauki na Wydziale Sztuki Aktorskiej P. I. S. T. Scena Pol. 1936.

## WYSPIAŃSKI

(Braun J.). Wawel i chochoły. Zet 9/37.

Papée S. »Wyzwolenie« w Teatrze im. Wyspiańskiego. Teatr 2/36 (w Katowicach).

Schiller L. Teatr ogromny. Scena Pol. 1937.

Zagórski W. Taki jest nasz teatr i takie są paragrafy. Logeion 2/36.

Zarembina N. Teatr dla dzieci i młodzieży. Scena Pol. 1936.

Zawieyski J. Teatr na wsi. Scena Pol. 1936.

Zawistowski W. Falszywe przesłanki i hołesne wnioski. (Dyskusja z Boyem-Zeleńskim w sprawie organizacji teatralnej). Pion 4, 5/36.

— Przemówienie o rezultatach zjazdu (Z. A. S. P.). Scena Pol. 1936.

— Przemówienie w sprawie szkolnictwa teatralnego. Ibid. 1936.

— Teatr Ferdynanda Ruszczyca Teatr 3/36.

Zelwerowicz A. Stan obecny i reorganizacja teatrów w Polsce. Teatry w Warszawie. Memoriał Rady Artystycznej i filii Z. A. S. P. Teatrów T. K. K. T. Scena Pol. 1936.

— Wysocka S. i Schiller L. Szkolnictwo teatralne w Polsce. Program nauki na Wydziale Sztuki Aktorskiej P. I. S. T. Scena Pol. 1936.

Zelwerowiczówna H. Stan obecny i reorganizacja teatrów w Polsce. Teatry objazdowe. Wileński Teatr Objazdowy. Scena Pol. 1936.

Zgorzelski C. Pisarz sowiecki o polskich teatrach. Pion 45/36. (Recenzja z artykułu Lwa Nikulina »Putiewyje zamietki« w miesięczniku »Oktjabr« 7/36).



Żeleński T. Boy. Nieco mitologii. W-wa 1935. Rec.: Czachowski K. Nowa Książka 1/36.  
— Perfumy i krew. Wrażenia teatralne.

W-wa 1936. Rec.: Lorentowicz J. Ibid. 10/36.  
— Romanse cieniów. Wrażenia teatralne. W-wa 1936. Rec.: Czachowski K. Ibid. 3/36.

## IV. P L A S T Y K A

Abramowicz Z. Antyk a Trzecia Rzesza. *Verbum* 2/36.

André L. Wenus w mykwie. Prosto z Mostu 2/36. (Z powodu «casus Kretz» w Paryżu).

Ankieta: »Jak rozumiem rzeźbę?«. Odpowiedzi: L. Puget, J. Szczepkowski, Z. Gawlik (Z rozważań rzeźbiarskich), A. Zamojski, J. Klukowski (Parę słów o rzeźbie), S. Zbigniewicz, A. Karny, S. Majchrzak, S. Tracz, K. Kobro, M. Jarema, J. Puget, K. Wiciński. *Głos Plastyków* 1-6/35.

Ankieta: »Plastycy o sobie«. Odpowiedzi: L. Chwistek, W. Lam, T. Niesiołowski, S. Szczepański, L. Turowicz. *Głos Plastyków* 1-6/35; Z. Pronaszko, J. Wodyński, J. Fedkowicz. Ibid. 1-7/37.

Architektura polska. W-wa 1937.

Badowski Z. Dwa światła plastyków w stolicy. *Przegl. Artyst.* 2/36. (Zachęta i I. P. S.).

Bajkowski J. Drzeworyt świata. Prosto z Mostu 3/37. (Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów w Warszawie).

— Tragizm naiwności Kostrzewskiego. Ibid. 50/36. (Z powodu wystawy jubileuszowej w Zachęcie).

— Zachęta. Jubileuszowa wystawa Wojciecha Kossaka. Ibid. 36/36.

(Balicki S. W.) (swb). Bydgoska skarbnica kultury. *As* 31/37. (Miejskie Muzeum i Biblioteka w Bydgoszczy).

Bartoszewicz W. O poziom polskiej sztuki kościelnej. *Myśl Narod.* 2/36.

Bednarski S. ks. Biennale wenecka. *Przegl. Powsz.* 12/36.

Bernard E. Rozmowa z Cézannem. *Hum. M. Skórzewska. Głos Plast.* 7-12/37.

Biedart F. O współczesnej rzeźbie francuskiej. *Głos Plast.* 1-7/37.

— Tadeusz Makowski (1882-1932). *Głos Plast.* 7-12/37.

Biegański P. Architektura Włoch Mussoliniego. Architektura i Budownictwo 10/37.

— Plac zamkowy w Warszawie. Ibid. 9/37.

Biernacki K. Warszawa od jutra. *Świat* 31/37.

Blumówna H. Podstawy drzeworytu nowoczesnego. *Plastyka* 5/36.

— Twórczość Władysława Skoczylasa (1883-1934). *Nike* 1/37.

Błaszczak S. Wielkopolscy świątkarze. Prosto z Mostu 7/37.

Boratyński W. W sprawie konkursów artystycznych. *Tęcza* 4/37.

Brosig A. *Imagines miraculosae*. Przyczynek do historii polskiej grafiki religijnej. Poznań 1935.

Bułhak J. Estetyka światła. Wilno 1936. Rec.: Bajkowski J. Bułhakowe dzieło. Prosto z Mostu 10/36; Niemojewski L. Nowa Książka 7/36; Podolski W. Estetyka światła J. Bułhaka. *Myśl Narod.* 5/36.

Byrski E. Droga powrotna naturalizmu. Prosto z Mostu 39/37. (Z powodu wystawy zwyrodniałej sztuki w Monachium).

— Funkcjonalizm wobec prób reformy. Ibid. 18/37. (W architekturze).

— O inżynierach, baletnicach i filozofii słów parę. Ibid. 20/36. (Obrona architektury).

Chalicki K. X Międzynarodowy Salon Fotografiki. Prosto z Mostu 50/37.

— Sztuka fotograficzna. Ibid. 45/37.

Chmarzyński G. Wielkopolska plastyka gotycka. Katalog wystawy zorganizowanej przez Koło Historyków Sztuki Słuchaczy Uniwersytetu Poznańskiego w Muzeum Wielkopolskim. Poznań 1936.

Chwistek L. Elementy twórcze sztuki dziecka. *Wiad. Liter.* 42/36.

— Instynkt stłumiony (o istocie sztuki plastycznej). Ibid. 39/36.

— Zagadnienie wiedzy w malarstwie. *Przegl. Współcz.* 12/36.

- Zajmująca recenzja Pion 6/36 (Polemika z T. Pruszkowskim).
- Ciechoński S. Morze w malarstwie polskim. Myśl Pol. 13-14/37.
- Sztuka »zwyrodniała«. Pion 50/37. (Z powodu wystawy w Monachium »Entartete Kunst«).
- Cieślowski T. Kilka słów o akwareli. Czasop. Liter. 2-3/36.
- Cieślowski Syn T. Cztery graficzne temperameuty. Skoczylas, Chrostowski, Kulisiewicz, Mrożewski. Myśl Pol. 20, 21/36.
- Drzeworyt w książce, w tece i na ścianie. Uwagi polemiczne o graficznej rasowości drzeworytu. W-wa 1936. Rec.: Norblin-Chrzanowska Z. Świat 8/37; Woźnicki S. Nowa Książka 10/36.
- Z dziejów »Rytu«. W dziesiątą rocznicę pierwszej wystawy »Rytu«. Plastyka 1/36.
- Czapski J. Józef Pankiewicz. Życie i dzieło. Wypowiedzi o sztuce. W-wa 1936. Rec.: Szydłowski T. Nowa Książka 10/37.
- Czyżewski T. Powrót do malarstwa. Wiad Liter. 4/36.
- Dąbrowski S.K. Architektura Gdyni. Architektura i Budownictwo 5/36.
- Dienst-Dąbrowa M. mdd. Idee przewodnie nowoczesnej fotografii. As 40/36.
- Architektura transatlantyku. As 28/36.
- Grafika XI Olimpiady. As 28/36.
- Jak pracuje Muzeum Narodowe. As 37/36 (w Krakowie).
- Witraże — światło sztuką ujarzmione. As 29/36.
- Witraże w Fryburgu i Turku. As 41/36 (Mehoffera).
- Dobrowolski T. Naturalizm i formalizm w sztuce, jako pozorne antynomie. Przegl. Współcz. 10/36.
- Popęd twórczy i technika artystyczna, jako podstawy ludowej sztuki. Ibid. 3/37.
- Dutkiewicz J. Kontrola produkcji artystycznej. Nike 1/37.
- O metodykę badań historii sztuki polskiej. Biuletyn Historii sztuki i kult. 1/37.
- Dziwulski S. Architektura w skali największej. Arkady 5/37. (O Le Corbusier'a »La Ville radieuse«).
- Francastel P. Wystawa francuskiej rzeźby w Warszawie w r. 1935. (Wyjątki ze wstępu do katalogu). Tłum. P. Potocka. Głos Plastyków 1-7/37.
- Goldstein M. i Dresdner K. Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich. Zbiory Maksymiliana Goldsteina. Z przedmową prof. M. Bałabana. Lwów 1935. Rec.: Mękiński R. Nowa Książka 10/37; Około-Kuśak. Przegl. Powsz. 7-8/36; Wallis M. Wiad. Liter. 2/36.
- Goliński J. Długa jeszcze droga do wnętrza jutra. Architektura i Budown. 3/36.
- Gotlib H. Próba odmłodzenia malarstwa. (Z powodu VI kongresu Volty w Rzymie). Wiad. Liter. 6/37.
- Gralewski J. Plastyka w Europie 1935-1936. Nike 1/37.
- Grużewski M. Kabalistyczny klucz malarstwa. Przegl. Artyst. 1, 2/36. (Według estetyki ezoterycznej).
- Gross M. Jak rzeźbię zwierzęta. Sygnały 23/36.
- Hautecoeur L. O rzeźbiarzach francuskich (z katalogu Wystawy Rzeźby Francuskiej w I. P. S. 'ie w r. 1935). Tłum. K. Mitera. Głos Plastyków 1-7/37.
- Historia sztuki. Tom I. Żurowski J. Sztuka prehistoryczna Europy. Gąsiorowski S. J. Sztuka starożytna. Tom II. Gębarowicz M. Sztuka średniowieczna. Tom III. Tartakiewicz W. Architektura nowożytna. Żarnowski J. Nowoczesne malarstwo i rzeźba. Szydłowski T. Sztuka XIX i XX wieku. Lwów 1934-1935. Rec.: Walicki M. Nowa Książka 2/36 (tom II); Kopera F. Nowa Książka 3/36 (tom III); Wallis M. Polska »Historia sztuki«. Wiad. Liter. 21/37.
- Homolacs K. Elementy abstrakcyjne w sztuce plastycznej. Zet 9/37.
- Zasada harmonii w sztuce i w życiu. Kraków 1936. Rec.: Sobeski M. Nowa Książka 2/37.



- Husarski W. Jan Matejko (1838-1893). *Wiedza i Życie* 6-7/36.  
 — VI Kongres im. Volty w Rzymie. *Wiad Liter.* 17/37.  
 — Sztuka epoki kamienia gładzonego. *Wiedza i Życie* 2/37.  
 — Sztuka epoki kamienia łupanego. *Ibid.* 10-12/36.

## IMPRESJONIŚCI FRANCUSCY.

- Bajkowski J. Pobici podbili świat. *Prosto z Mostu* 12/37. (Z powodu Wystawy Impresjonistów Francuskich w Muzeum Narodowym w Warszawie).
- Ciechomski S. Wystawa francuskich impresjonistów w Warszawie. *Myśl Pol.* 5/37.
- Czyżewski T. Kilka słów o wystawie malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie. *Głos Plastyków* 1-7/37.
- Horzyca W. Francuska lekcja. *Pion* 11/37.
- Husarski W. Nowoczesne malarstwo francuskie. *Wiedza i Życie* 4-5/37.
- Marx C. K. Od Maneta po dzień dzisiejszy. Wystawa malarstwa francuskiego w Muzeum Narodowym w Warszawie. Przedmowa do katalogu wystawy. Tłum. J. Świszczowska. *Głos Plastyków* 7-12/37.
- Norblin-Chrzanowska Z. Sztuka francuska w Warszawie. *Świat* 12/37.
- Sterling M. Impresjonizm. W-wa (1937). Rec.: Ciechomski S. *Pion* 16/37.
- Starzyński J. Siedemdziesięciolecie malarstwa francuskiego 1865-1935. Z powodu wystawy w Muzeum Narodowym. *Arkady* 3/37.
- Winkler W. Malarstwo francuskie w Muzeum Narodowym. *Droga* 3/37.
- Wolf J. Bilans wystawy malarstwa francuskiego. *Głos Plastyków* 1-7/37.
- I. P. S. Sprawozdanie z działalności Instytutu Propagandy Sztuki z okresu od 18. VI. 1930 do 1. IV. 1937. *Nike* 1/37.
- Jamot P. Artyści a publiczność. *Głos Plastyków* 1-6/35.
- Jarociński Waldemar George. Sztuka europejska a sztuka narodowa. (Odczyt wygłoszony dnia 13.VI.1935 w sali Kopernika U. J. w Krakowie). *Głos Plastyków* 1-6/35.
- Jędrzejewski T. Architekt w Gdyni. *Architektura i Budown.* 5/36.
- Kerels H. Międzynarodowe Zrzeszenie Plastyków. *Pion* 44/37.
- Kilian-Stanisławska J. Atawizm w sztuce dziecka. *Wiad. Liter.* 39/36.
- Kłuźniak S. Urbanizm. W-wa 1937.
- Kłosowski J. N. Skarby ginące pod wiejską strzechą. *Myśl Pol.* 5/37.
- Kobro K. i Strzeмиński W. Kompozycja przestrzeni — obliczem rytmu czasoprzestrzennego. W-wa 1936. Rec.: Garda C. *Budowa* 2/36. (Teoria »unizmu rzeźbiarskiego«).
- Kołtoński A. Muroplastyka. *Arkady* 3/36.
- Konkurs zamknięty na regulację Placu Zamkowego w Warszawie. *Architektura i Budown.* 9/37.

## KONKURSY NA POMNIK PIŁSUDSKIEGO

- Filipczak T. O konkursie na pomnik Marszałka Piłsudskiego w Warszawie. *Architektura i Budown.* 8/37.
- Jakimowicz W. Cztery szubienice Kuny. *Prosto z Mostu* 40/37.
- Niżyński M. Konkurs na konkurs. *Myśl Pol.* 16/37 (w Katowicach).
- Norblin-Chrzanowska Z. Pomnik Wielkiego Marszałka. *Świat* 46/37.
- Kozicki W. Henryk Rodakowski. Lwów 1937. Rec.: J. Bajkowski. *Książka o Rodakowskim. Prosto z Mostu* 37/37; Molé V. *Nowa Książka* 4/37.
- Kryski S. Kwietnik na śmietniku. *Prosto z Mostu* 21/36. (Położenie plastyki w Polsce).
- Twórcy czy epigoni. *Prosto z Mostu* 10/36. (O polskich kolorystach dzisiejszych).
- Lam W. Malarstwo i jego zasady. Lwów 1935. Rec.: Bajkowski J. *Prosto z Mostu* 22/36; Brzeziński J. *Wici*

- Wielkop. 9/36; Sobeski M. Nowa Książka 3/36.
- Malarstwo i jego zasady. Wydanie 2-gie powiększone i ilustrowane. Lwów 1937.
- Muzeum Lubomirskich we Lwowie. Głos Plastyków 1-7/37.
- Lauterbach A. Malarstwo, obraz i odbiorca. Arkady 3/36. (Kryzys malarstwa i jego powody).
- Lenczewska - Bormanowa S. Muzeum Narodowe dla wszystkich. Wiad. Liter. 5/37.
- Leykam M. Kompozycja wnętrza. Architektura i Budown. 3/36.
- Z rozważań architekta. Arkady 1/37.
- Libicki S. Architektura świadomym składnikiem kultury narodowej. Zagajenie rozważań na tematy społeczno-architektoniczne. Ruch Kultur. 3/37.
- Lorentz S. Opieka nad Starym Miastem Warszawy. Architektura i Budown. 4/36.
- Lubierzyński F. Postulaty plastyczne Wilna. Przegląd Artyst. 3/37.
- Lubiński P. M. Nowa architektura polska. Arkady 1/36.
- Łazarska S. Sto lat walki o odrodzenie sztuki religijnej we Francji. Przegl. Powsz. 7-8/37.
- Majewski K. Muzea sztuki w Związku Radzieckim. Głos Plastyków 1-6/35.
- MALARSTWO WARSZAWSKIE**
- Bajkowski J. Z wystaw. Malarstwo warszawskie XIX wieku. Prosto z Mostu 38/36.
- Ciechomski S. stc. Na marginesie wystawy »Malarstwo Warszawy pierwszej połowy XIX w.«. Myśl Pol. 12/36.
- stc. Jeszcze raz o wystawie w IPS'ie. Ibid. 13/36.
- Sienkiewicz J. Malarstwo warszawskie I-ej połowy XIX w. Arkady 9/36.
- Malarstwo warszawskie pierwszej połowy XIX w. Pamiętnik wystawy. W-wa 1936.
- Maleszewski J. Plakaty gwarą ulicy. As 8/37.
- Malisz B. Gdynia na tle regionu wybrzeża morskiego. Architektura i Budown. 5/36.
- O meblarstwie. Głosy: S. Jankowski, P. Siwik, K. Dydyński, J. Poliński. Prosto z Mostu 23/36. (O rozwój meblarstwa polskiego).
- Mieroszewska A. Hafty ludowe Ziemi Krakowskiej i Podhala. As 52/36.
- Sport w zwierciadle sztuki od starożytności do XI Olimpiady. Ibid. 33/36.
- Mitera K. Witraż, jedna z najwspanialszych sztuk chrześcijaństwa. Głos Plastyków 7-12/37.
- Młodecki J. Zawiele optymizmu — zamało obrazów. Prosto z Mostu 19/36. (Muzeum Narodowe w Warszawie).
- Molè V. Sztuka a społeczeństwo. Uwagi historyka sztuki. Nike 1/37.
- Müller J. Ujęcie architektoniczne portu gdynskiego. Architektura i Budown. 5/36.
- Murczyński S. Styl czy moda współczesnej architektury polskiej? Ruch Kultur. 1/37.
- Narębski S. Możliwości urbanistyczne Wilna. Środy Liter. 3/36.
- Narolewski T. O dewocjonaljach. Arkady 3/36. (Religijna sztuka ludowa w Polsce).
- Życie muzeów. Arkady 12/36.
- Niemojewski L. Architektura polska wczoraj i dziś. Architektura i Budown. 4-5/37.
- Malarstwo monumentalne. Arkady 12/36.
- Niesiołowska-Rothertowa Z. Druga międzynarodowa wystawa drzeworytów. Arkady 12/36.
- Niklewiczowa M. Nie święci garnki lepią... lecz garncarze! Prosto z Mostu 11/36. O meblarstwo polskie).
- Norwerth E. Plastyka muru. Arkady 2/36.
- Ost. Sprawa krakowskiego rynku. Marcholt 11/37.



- Oyrzanowski W. Wnętrze jako odzwierciedlenie potrzeb kulturalnych Gdyni. *Architektura i Budown.* 5/36.
- Piąsćcik F. Wieś na przełomie. *Arkady* 6/36. (O zaniku architektury ludowej).
- Piotrowska-Głębocka I. Zagadnienie współczesnego malarstwa w Polsce. Poznań 1935. Rec.: Brzeziński J. *Wici Wielkop.* 4/36; Machniewicz S. *Nowa Książka* 5/36.
- Piotrowski R. *Architektura i T. O. R.* *Architektura i Budown.* 7/36.
- Piwocki K. Z badań nad powstawaniem stylu ludowego. *Przeegl. Współcz.* 7/36. Rec.: Smolik P. *Arkady* 1/37.
- Podoski W. »Blok« i »Związek«. *Myśl Narod.* 13/36. (Charakterystyka tych ugrupowań plastyków).
- Nowe stowarzyszenie grafików. *Ibid.* (Z powodu wystawy grupy »Czerń i Biel«).
- Stanisław Noakowski. *Ibid.* 3/36. (Z powodu wystawy).
- Polkowski F. K. Właściciel szafarż ogrodu w mieście a twórca krajobrazu. *Arkady* 9/36.
- Prószyński Kaz. Poszukiwanie definicji. *Architektura i Budown.* 3/36. (O definicję wnętrza polskiego).
- Przeworska J. Stan i potrzeby muzealnictwa w Polsce. *Pion* 18, 19/36.
- PRZYBYLSKI CZESŁAW
- Przybylski C. Zasady projektowania. (Wykład wstępny z cyklu wykładów o projektowaniu gmachów użyteczności publicznej). *Architektura i Budown.* 8-10/36.
- Czesław Przybylski. 1880-1936. W-wa 1936.
- Kamiński Z. Czesław Przybylski jako profesor. *Architektura i Budown.* 8-10/36.
- Niemojewski L. Czesław Przybylski, architekt-profesor. *Droga* 5/36.
- Rogaczewski B. Czesław Przybylski. *Architektura i Budown.* 8-10/36 (nekrolog).
- Tołłoczko K. Pisać o Przybylskim jest to pisać historię przełomu w architekturze polskiej. *Architektura i Budown.* 8-10/36.
- Toruń L. Czesław Przybylski jako człowiek i obywatel. *Architektura i Budown.* 8-10/36.
- Żórawski J. (O Cz. Przybylskim). *Architektura i Budown.* 8-10/36.
- Przyrkowski T. Piękno Warszawy (I), z przedmową S. Starzyńskiego. W-wa b. r. Rec.: Niemojewski L. *Nowa Książka* 6/36.
- Piękno Warszawy, II. Warszawa 1936.
- Piękno Warszawy, III. Pomniki publiczne i rzeźby ogrodowe. W-wa 1937. Rec.: Woźnicki S. *Nowa Książka* 8/37.
- Przyrembel Z. *Farfurnie polskie dawne i dzisiejsze.* Lwów 1936.
- Radnicki Z. Twórczość Cézanne'a w świetle doby współczesnej. *Głos Plastyków* 7-12/37.
- RUSZCZYC
- Ruszczyk F. Liść wawrzynu i płatek róży. Przemówienia, wykłady, odczyty, artykuły w języku polskim i francuskim. Wydanie pośmiertne pod redakcją i z ilustracjami J. Bułhaka. *Rysunki F. Ruszczyca. — F. Ruszczyk. Spis prac i dat z życia i działalności, sporządzony we wrześniu 1937 w Boidanowie przez J. Bułhaka.* Wilno 1937.
- Morelowski M. Ferdynand Ruszczyk. *Ateneum Kapł.* 1936.
- Norblin-Chrzanowska Z. Życie i twórczość Ferdynarda Ruszczyca. *Świat* 50/37.
- RZEŻBA POLSKA
- Bajkowski J. Współczesna rzeźba polska. IPS. Pierwszy ogólnopolski Salon rzeźby. *Prosto z Mostu* 24/37.
- Ciechomski S. stc. Salon rzeźby. *Myśl Pol.* 10/37.
- Zbigniewicz S. O rzeźbie w Polsce. *Głos Plastyków* 1-7/37.

- Sawicka S. Echo międzynarodowego Kongresu Historii Sztuki w Szwajcarii. Znaczenie społeczne kongresu. Arkady 3/37
- Scholtzówna A. Myśli różne o sposobie zakładania ogrodów. Arkady 4/36.
- Schrammówna H. W. W sprawie ochrony sztuki ludowej. Grodno 1935.
- Seweryn T. Polskie malarstwo ludowe. Kraków 1937. Rec.: Nałęcz-Dobrowolski M. Nowa Książka 10/37.
- Siemicki S. Meble Kolbuszowskie. W-wa 1936. Rec.: S(molik), P. Arkady 6/36.
- Sigmund M. Sztuka wnętrza. Plastyka 2/36.
- Siłkowski J. OPLG. Czynniki militarny w urbanistyce współczesnej. Odczyt wygłoszony w Towarzystwie Urbanistów Polskich. Architektura i Budown. 2/37.
- Skrudlik M. U źródeł tragedii sztuki kościelnej. Kultura 5/36.
- Spychański W. W. Kicz czy arcydzieło? (Z powodu referatu prof. Turwida »Sztuka w domu katolickim«, na XVI Zjeździe Katolickim w Bydgoszczy). Kultura 18/36.
- Starzyński J. Dydaktyka nauki o sztuce. W-wa 1936.
- Impresjoniści i zagadnienie stylu w sztuce nowoczesnej. Nike 1/37.
- Uwagi o temacie w plastyce, Sport w sztuce. Arkady 5/36. (Z powodu wystawy »Sport w sztuce«).
- Stażewski H. Znaczenie i wpływy Cézanne'a, Nike 1/37.
- Strakun L. Antyimpresjonizm. Wiad. Liter. 4/36 (w nowej sztuce polskiej)
- Streng H. Walczmy o żywą sztukę. Sygnały 17/36.
- Strzebiński W. Surogaty sztuki. Budowa 1/36. (Sztuka jako organizowanie przebiegu życia zbiorowego i indywidualnego).
- Sunderland J. Formy geometryczne w sztukach plastycznych Przegl. Współcz. 8-9/37 i odb.: Kraków 1937.
- Szmidt B. »Funkcjonalne« wnętrza. Architektura i Budown. 3/36.

## SZTUKA GOTYCKA POLSKA

- Dobrowolski T. Wystawa polskiej sztuki gotyckiej w Warszawie. Rocznik Krakowski XXVI i odb.: Kraków 1935.
- Walicki M. Po wystawie polskiej sztuki gotyckiej w Instytucie Propagandy Sztuki. (Organizacja. Przegląd materiału i uzupełnienia. Wyniki naukowe. Rezonans społeczny). Nike 1/37.
- Woroniecki E. Po wielkiej wystawie gotyckiej w Poznaniu. Prosto z Mostu 34/36.

## SZTUKA LUDOWA

- Bajkowski J. Żywe czy martwe. Prosto z Mostu 41/37. (Z powodu wystawy polskiej sztuki ludowej w IPS'ie).
- Grabowski J. Pierwsza ogólnopolska wystawa malarstwa, drzeworytu i rzeźby ludowej. Arkady 7/37.
- Sztuka ludowa w Polsce. Przewodnik po wystawie zorganizowanej przy współudziale Muzeum Narodowego w Warszawie. W-wa 1937.
- Podhorska - Okołów S. Sztuka ludowa w Polsce. (Wystawa w Instytucie Propagandy Sztuki). Bluszcz 36/37.
- Rogowska - Doroszevska J. Wokół zagadnienia sztuki ludowej. (Z racji niedawnej Wystawy Sztuki Ludowej w Instytucie Propagandy Sztuki). Verbum 4/37.
- st. m. Sztuka ludowa w IPS'ie. Czarno na Białem 6/37.

## SZUKALSKI

- Szukalski S. Głos szczeru »Rogate Serce«. Na miarę naszych serc. Myśl Pol. 6/36.
- Nie radźcie nade mną. Prosto z Mostu 39/36. (Odpowiedź Koniąskiemu i Fligierowi).
- »Polskie konkursy« pomnikowe. (List do Jugosłowian). Prosto z Mostu 21/37. (Z powodu konkursu na pomnik Piłsudskiego w Katowicach).



- Ciechomski S. stc. Przed wystawą St. Szukalskiego. *Myśl Pol.* 8/36.
- Fligier M. To trzeba zrobić. Prosto z Mostu 37/36. (Odpowiedź Konińskiemu).
- Koniński K. L. Co zrobić z Szukalskim. Prosto z Mostu 35/36.
- Norblin-Chrzanowska Z. Dzieje wystawy Szukalskiego *Świat* 27/36.
- Sikorska M. Szukalski opuszcza kraj. Prosto z Mostu 53/37.
- Szczygielska I. Drogi i Manowce. *Kultura* 21/37.
- Walldorf J. Szukalski ale Nieznalesiewicz. Prosto z Mostu 28/36.
- Winkler K. Wystawa prac St. Szukalskiego i jego grupy w Instytucie Propagandy Sztuki. *Droga* 7-8/36.
- Szurlejówna S. *Ars Christiana*. Prosto z Mostu 1/36. (Z powodu wystawy).
- Świerczyński J. Polska sztuka a polski wielki przemysł. *Pion* 25, 26/36.
- Świszczowski S. Problemy krakowskiego Rynku. *Architektura i Budown.* 3/37.
- Tatarkiewicz W. O związkach nowożytnej architektury polskiej z francuską. *Architektura i Budown.* 4-5/37.
- Teisseyre S. Światopogląd a styl w malarstwie. *Sygnaly* 15/36.
- Tołwiński T. *Urbanistyka*, tom II. Budowa miasta współczesnego. W-wa 1937. Rec.: Niemojewski L. *Nowa Książka* 6/37.
- Tomorowicz K. O propagandę malarstwa stalugowego. (Referat wygłoszony na Zjeździe Plastyków) *Głos Plastyków* 7-12/37.
- Treter M. *La pittura polacca contemporanea*. W-wa 1936.
- Turwid M. *Plastyce polscy nad Sekwaną*. *Kultura* 38/39.
- »Plastyka«, grupa artystów wielkopolskich po pierwszym dziesięcioleciu. *Wici Wielkop.* 4/36.
- Turyn A. Wystawa polska i skandal w Paryżu. *Przegl. Artyst.* 1/36. (Z powodu »casus Kretz«).
- Tworkowski S. Rozmieszczenie architektów w Polsce. *Architektura i Budown.* 3/37.
- Tyrowicz L. Aktualne zagadnienia grafiki polskiej. *Sygnaly* 14/36.
- Wakulski P. O posagu narodowego cząsteczce nienajmniejszej. *Marchoń* 10/36. (O sztuce religijnej w Polsce).
- Walicki M. Walka muzeów. *Arkady* 12/36. (O ucieczce dzieł sztuki z Polski).
- Wpływy francuskie w romańskiej architekturze Polski. *Architektura i Budown.* 4-5/37.
- Walicki M. i Starzyński J. *Dzieje sztuki polskiej*. W-wa 1936. (Oddzielne wydanie uzupełnień M. Walickiego i J. Starzyńskiego do R. Hamanna *Dziejów sztuki od epoki starochrześcijańskiej do czasów obecnych*. Tłum. M. Wallis, W-wa 1934-1935). Rec.: Biegański M. *Uwagi nad »Dziejami sztuki polskiej«*. *Ruch Kultur.* 2/37; Sterling M. *Wiad. Liter.* 4/36; Woźnicki S. *Nowa Książka* 7/36.
- Walldorf J. O dobre rzemiosło. Prosto z Mostu 33/37. (O Miejskiej Szkole Sztuki Zdobniczej w Warszawie).
- Olga Boznańska. Prosto z Mostu 7/37.
- Wallis-Walfisz M. O rozumieniu dążeń artystycznych w dziełach sztuki. W-wa 1935.
- Pierwiastki zmysłowe i znaczeniowe w dziele malarskim. *Wiedza i Zycie* 5/36.
- Winkler K. Chardin bez obcych wpływów. *Pion* 18/37. Zob. Ciechomski S. *Megalomańskie urojenia*. *Myśl Pol.* 17/37. (Polemika).
- Salon Bloku Zawodowych Artystów Plastyków. *Droga* 2-3/36 (Przeciw bezideowości w plastyce).
- Wczoraj i dziś. *Wiad. Liter.* 4/36. (O formizmie polskim).
- Wnuk M. Uwagi o rzeźbie. *Sygnaly* 14/36.
- Wolff J. Muzeum Narodowe w Warszawie. *Głos Plastyków* 1-6/35.
- Zbiory malarstwa w Łazienkach. *Głos Plastyków* 7-12/37.
- Woźniakowski T. O karykaturze. *Czasop. Liter.* 4-5/36.

## WYCZÓLKOWSKI

- Ciechomski S. Leon Wyczółkowski. Myśl Pol. 19/37.
- Cieślowski Syn T. Wyczółkowski. Sylweta artystycznej osobistości. Verbum 1/37.
- Turwid M. Leon Wyczółkowski nie żyje. Ostatni rozdział. Tęcza 2/37.
- Winkler K. Wyczółkowski i nowe pokolenie malarzy. Pion 43/37.

## WYSTAWA PARYSKA

- B. A. Zwiedzamy wystawę paryską 1937. Naokoło Świata 8/37.
- Chmara J. Obrazki paryskie. Tęcza 9/37.
- Ciechomski S. My i oni. Myśl Pol. 15/37.
- Dienstl-Dąbrowa M. mdd. Pawilon polski na Wystawie Paryskiej. As 30/37.
- Domaniński A. Fontanny — czterowymiarowa architektura na wystawie. Architektura i Budown. 8/37.
- Jackowski K. Pierwsze wrażenia z wystawy paryskiej. Świat 25/37.
- Na marginesie wystawy paryskiej. Ibid. 27, 28/37.
- Katalog oficjalny Działu Polskiego na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki 1937 w Paryżu. W-wa 1937. To samo po francusku, pod tytułem: Catalogue officiel de la Section polonaise à l'Exposition Internationale Arts et Techniques dans la Vie Moderne, Paris 1937. W-wa 1937.
- Kondracki M. W Hotelu Europy. Pion 29/37.
- Łukasik W. Wystawa paryska 1937. Kino 16/37.
- Marczewski K. Na marginesie Wystawy Paryskiej 1937. Architektura i Budown. 8/37.
- Maszyński S. Sztuka i technika na Wystawie paryskiej. Architektura i Budown. 8/37.
- Niemojewski L. Konkurs na projekt pawilonu polskiego na wystawie paryskiej. Arkady 10/36.
- Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu. Arkady 10/36.
- Norblin-Chrzanowska Z. Wallery propagandowe i estetyczne pawilonu polskiego na Wystawie Paryskiej. Świat 48/37.
- Piasecki S. (st. p.) Polska na Wystawie Paryskiej (Wycinanki). Prosto z Mostu 36/37. (Głosy prasy).
- Podhorska-Okolów S. Z wystawy paryskiej. Bluszcz 31/37.
- Podoleński S. ks. Międzynarodowa wystawa sztuki i techniki w Paryżu. Przegl. Powsz. 9/37.
- »Pawilon katolicki« na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu. Przegl. Powsz. 10/37.
- Podoski W. Pawilon polski w Paryżu. Myśl Narod. 43/37.
- Sztuka ludowa. Ibid. 40/37.
- Pszenicka M. Wystawa paryska. Prosto z Mostu 6/37.
- S. Z. Pawilon polski na wystawie w Paryżu 1937. Architektura i Budown. 11/36.
- Słonimski A. Wystawa paryska. Pawilon polski. Niemcy, Rosja, Włochy i ognie sztuczne. Wiad. Liter. 32/37.
- Sekret proporcji i światła prawdziwe. Ibid. 33/37. Zob. Fik I. Słonimski na wystawie. Sygnały 33/37.
- Wystawa paryska 1937. Arkady 11-13/37 (Numer specjalny).
- Wystawa światowa Paryż 1937. As 18/37.
- Zalęski J. Pawilon polski na Międzynarodowej Wystawie Sztuki i Techniki w Paryżu. Architektura i Budown. 6/37.
- Zamecznik S. Krzywe zwierciadło. Architektura i Budown. 6/37. (Obrona pawilonu polskiego).
- Zelska-Mrozowicka Z. Polonia Restituta w grobowcu Metelli (o pawilonie polskim). Kultura 29/37.
- Zachwatowicz J. Zarys dziejów architektury polskiej. Architektura i Budown. 4-5/37.

## ZACHĘTA

- Badowski Z. Salon jubileuszowy w Zachęcie. Przegl. Artyst. 1/36. (Z powodu 75-lecia »Zachęty«).
- Podoski W. 75-lecie »Zachęty«. Myśl Narod. 1/36.
- Zamoyski A. O rzeźbieniu. Nike 1/37.



Zbinden J. Uduchowanie techniki. O szlachetności narzędzia. Wychowanie i moralne podstawy pracy wy-

nalazczej. Mit techniczny. Droga 4/36.  
Zrębowicz R. Zwycięski pochód grafiki polskiej. Tyg. Ilustr. 49/36.

## V. MUZYKA

Ankieta »Muzyki Polskiej« w sprawie planowej organizacji życia kulturalno-artystycznego, szczególniej muzycznego w Polsce. Odpowiedzi: W. Maliszewski, Muzyka Polska 1/37; S. Szpinalski 2/37; J. Braun 3/37; S. Wiechowicz 5/37; S. Piasecki, Totalizm podświadomy i świadomy, 6/37; Szeligowski T., Conditio sine qua non, 9/37; L. M. Rogowski, O polskość naszej kultury muzycznej, 10/37; Z. Mycielski 11/37; Zamknięcie ankiety »Muzyki Polskiej« 12/37.

Barbag S. Uwagi jeszcze aktualne. Muzyka Współcz. 4/36 (W obronie muzyki współczesnej).

Boczkowski J. Operetka i rewia. Scena Pol. 1936.

Bula J. Byle nie »Szkoła muzyczna«. (Na marginesie projektu reformy szkolnictwa muzycznego). Muzyka Pol. 1/37.

Chomiński J. M. Ewolucja harmoniki współczesnej. Muzyka Pol. 7-8/37.

### CHOPIN

Chopin F. Listy. Zebrał i przygotował do druku Henryk Opieński. W-wa 1937. Rec.: Bronarski L. Muzyka Pol. 3/37; Norblin-Chrzanowska Z. Człowiek w zwierciadle swych listów. Listy Fryderyka Chopina. Świat 33/37; Walldorf J. »Listy Chopina«. Prosto z Mostu 24/37.

Binental L. Chopin. Paris b. r. Rec.: Z. Jachimecki. Nowa Książka 2/36.

— Chopin. W-wa 1937. Rec.: Norblin-Chrzanowska Z. Świat 14/37; Stromenger K. Nowa Książka 10/37.

Bronarski L. Harmonika Chopina. W-wa 1935. Rec.: Chybiński A. Muzyka Pol. 1/36; Jachimecki Z. »Chopinologia, chopinochemia i chopinofilia«. Wiad. Liter. 36/36; Niewiadomski S. Nowa Książka 3/36.

— Muzyka Chopina a muzyka salonowa. Chopin 1/37.

Dybowski J. T. Naród uwielokrotniony. Kultura 34/37. (O przeniesienie Chopina na Wawel).

Iwaszkiewicz J. O balladzie f-moll Chopina. Muzyka Pol. 6/36.

Jachimecki Z. Kompozycja Fr. Chopina z okresu dzieciństwa i lat chłopięcych do r. 1825. Chopin 1/37.

Keuprulia B. Co winniśmy Chopinowi. Chopin 2/37.

Koczalski R. Frederic Chopin. Betrachtungen — Skizzen — Analysen. Köln 1936. Rec.: Mirska M. Pion 44/37.

Kondracki M. W Żelazowej Woli. Prosto z Mostu 39/37.

### KONKURS CHOPINOWSKI

G. W. Prof. Aleksander Michałowski o III - im Konkursie Chopinowskim. Przegl. Artyst. 3/37.

Jakóbkiewicz K. J. Konrad. Na marginesie Konkursu Chopinowskiego. Marchońt 11/37.

Kochański K. Światła i cienie konkursów muzycznych. Muzyka Pol. 5/37.

Kondracki M. Po konkursie szopenowskim. Pion 11/37.

Régamey K. Echa pokonkursowe. Prosto z Mostu 15-16/37.

— Finał Konkursu Chopinowskiego. Prosto z Mostu 14/37.

Stromenger K. III Konkurs Chopinowski. Wiad. Liter. 15/37.

Szpak A. III Międzynarodowy Konkurs im. Fr. Chopina w Warszawie. Wiedza i Życie 3/37.

Żurawlew J. Jak powstały konkursy chopinowskie. Chopin 1/37.

Lissa Z. O pierwiastkach programowych w muzyce Chopina. Chopin 2/37.

Łapszina I. Chopin w muzyce rosyjskiej. Przegl. Współcz. 1/37.

Łobaczewska S. Problemy wykonawcze w muzyce Chopina. Chopin 2/37.

- Michałowski A.** Styl Chopinowski. Przegl. Artyst. 4-5/37.
- Opieński H.** Czy Chopin jest romantykiem? Chopin 2/37.
- Piechał M.** Uroczystość chopinowska w Paryżu. Wiad. Liter. 51/37. (W Bibliotece Polskiej).
- Starczewski F.** Z działalności Sekcji im. Fr. Chopina przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym (1899-1927). Chopin 2/37.
- Stromenger K.** Chopin i scena. Teatr 5/36.
- Chybiński A.** Dalszy ciąg pracy czy praca od nowa. (W sprawie polskiej muzyki ludowej). Muzyka Pol. 3/37.
- Czudowski T.** Krag nieporozumień. Muzyka Pol. 6/36. (Sprawy śpiewu chóralnego).
- O właściwy kierunek i właściwy poziom. Muzyka Pol. 11/37. (O kulturę śpiewaczą w Polsce).
  - Organizacja i kształcenie zespołów śpiewaczych. W-wa 1936. Rec.: Lascki W. Muzyka Pol. 5/36.
- Elsnerówna E.** Możliwości rozwoju festiwalów wawelskich. Muzyka Współcz. 6/36.
- Hławiczka K.** Złot śpiewaków polskich w Warszawie. Muzyka Pol. 4/36.
- Kamiński L.** Odnowić muzykę Bożą. Wrażenia z międzynarodowego święta nowej muzyki religijnej we Frankfurcie nad Menem. Muzyka Pol. 3/36.
- Kisielewski S.** O »wartościach społecznych« w muzyce. Muzyka Pol. 3/36.
- Oblicze duchowe muzyki współczesnej. Muzyka Pol. 7-8/37.
  - »Wstępnicy a postępowcy« w krytyce muzycznej. Prosto z Mostu 28/37.
- Kondracki M.** Dwa festiwale na cenzurowanym. Muzyka Współcz. 6/37. (Międzynarodowe festiwale muzyki współczesnej w Wenecji i w Paryżu).
- Festiwale paryskie. Pion 31/37.
  - Kulisy twórczości. Pion 24/37. (Dzieje powstania jego »Koncertu fortepianowego«).
  - Muzyka współczesna na estradzie i przed mikrofonem. Pion 5/37.
  - O kierunkach współczesnej muzyki polskiej. Muzyka Pol. 6/37.
  - V Międzynarodowy Festiwal muzyki współczesnej w Wenecji. (Biennale). Muzyka Pol. 10/37.
  - Rycerze Ormuzu. Pion 38/37.
  - Stosunek kompozytorów do muzyki ludowej. Muzyka Pol. 2/36.
  - Tegoroczne festiwale muzyczne w Paryżu. Muzyka Pol. 7-8/37.
- Kopczyński B. O.** Muzyka daleka i bliska. Zagajenie rozważań na tematy społeczno - muzyczne. Ruch Kultur. 2/37.
- Kronenberg L.** O muzyce i muzykach. W-wa 1935.
- Kwiek M.** Czynniki rezonansowe w barwie dźwięku. Polski Rocznik Muzykologiczny 1936.
- Lissa Z.** Muzyka dla mas. Sygnały 17/36.
- Muzyka i maszyna. Ibid. 23/36.
  - O słuchaniu i rozumieniu utworów muzycznych. (Z zagadnień psychologii muzyki). Wiedza i Życie 6/37.
  - O stylach narodowych w muzyce. Sygnały 20/36.
  - Zagadnienia rasowe w muzyce. Wiedza i Życie 10/37.
- Łobaczewska S.** Czy istnieje styl narodowy w muzyce? Pion 23/36.
- Harmonie dysonansów. Muzyka Współcz. 8/37.
  - Ogólny zarys estetyki muzycznej. Estetyka muzyczna I. W-wa 1938.
- Marso J.** Wyszkolenie śpiewaka operowego. Scena Pol. 1936.
- Mayzner T.** Dydaktyka muzyki. W-wa 1936.
- Michałowski A.** Anomalie naszego życia muzycznego. Przegl. Artyst. 1-2/37.
- Nasza krytyka muzyczna. Przegl. Artyst. 6-7/37.
- Muzycy a muzyka.** Muzyka Pol. 10/37. (Głos najmłodszych).



## OPERA

- Burkath W. Czy opera się przeżyła? *Myśl Pol.* 21/37.
- Freszel F. Przyczyny upadku opery. *Scena Pol.* 1936.
- Kisielewski J. Muzyka polska przed widmem katastrofy... Rozmowa z dyrektorem opery poznańskiej Zygmuntem Latoszewskim. *Prosto z Mostu* 31/36.
- Kondracki M. Opera Warszawska, jej przyszłość, zadania i możliwości rozwoju. *Muzyka Pol.* 5/36.
- Narusz W. Wieczna bolączka. *Myśl Narod.* 25/37. (Opera Warszawska).
- Niewiarowicz R. Stagione operowe we Lwowie. *Przegl. Artyst.* 1-2/37.
- Opera w niebezpieczeństwie. *Muzyka Pol.* 3/36. (Z powodu uchwały zjazdu Z. A. S. P. u o ratowaniu Opery w Warszawie).
- Pulikowski J. O przyszłości Opery. *Scena Pol.* 1936
- Rutkowski B. Sprawy przedawnione a wciąż aktualne. *Muzyka Pol.* 9/37. (Opera i Filharmonia w Warszawie).
- Stromenger K. Upaństwić operę warszawską. *Wiad. Liter.* 47/37.
- Zalewski T. Na zgliszczach... *Muzyka Pol.* 11/37. (Opera w Warszawie).
- Stan i przyszłość opery warszawskiej. *Scena Pol.* 1936.
- Zdzitowiecki W. Problem wiecznie aktualny. O operze «łów kilka». *Przegl. Artyst.* 6-7/37. (Kryzys opery).
- Opieński H. Znaczenie stowarzyszeń chóralnych dla ogólnej kultury muzycznej. *Muzyka Pol.* 3/36.
- Panufnik A. Abstrakcje w muzyce współczesnej (refleksje i uwagi). *Muzyka Pol.* 7-8/37.
- Pfau Sydonia. Pierwiastki narodowe w muzyce współczesnej. *Muzyka Współcz.* 3/36.
- Piłsudski Józef i jego Legiony w muzyce i pieśni. Monografia zbiorowa pod red. Mateusza Glińskiego. *Muzyka* 1936, numer specjalny. Rec.: Niewiadomski S. *Nowa Książka* 6/36.
- Podoska S. XIV Międzynarodowy Festiwal muzyki współczesnej w Barcelonie. *Muzyka Współcz.* 5/36.
- Prosnak J. Współczesna muzyka religijna. *Kultura* 8/37.
- Pulikowski J. Pieśń ludowa a muzykologia. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 1936 i odbitka W-wa 1936.
- Zagadnienie historii muzyki narodowej. *Życie Sztuki* III i odbitka W-wa 1935. Rec.: Chybiński A. *Muzyka Pol.* 2/36.
- Régamey K. Czy atonalizm jest naprawdę atonalny. (Luźne uwagi). *Muzyka Pol.* 1/36.
- Muzyka polska na tle współczesnych prądów. *Ibid.* 7-8/37.
- O muzyce narodowej. *Prosto z Mostu* 11/37.
- Ormuz. *Ibid.* 28/36.
- Po sezonie koncertowym. *Ibid.* 27/37.
- Powszechny Festiwal Sztuki Polskiej w Warszawie. *Muzyka Pol.* 10/37.
- Powszechny Festiwal Muzyki Polskiej. *Prosto z Mostu* 48/37.
- Snobizm a postęp w muzyce współczesnej. *Muzyka Pol.* 2/37.
- Treść i forma w muzyce. W-wa 1933. Rec.: Kisielewski S. *Muzyka Pol.* 1/36.
- Romaniszyn B. Z zagadnień techniki i stylu śpiewania pieśni. (Uwagi ogólne). *Muzyka Pol.* 9, 10, 11/37.
- Rudziński W. Przyszłość naszej muzykalności. *Muzyka Pol.* 3/37. (O «niemuzykalności» polskiej).
- Rutkowski B. Dziesięciolecie pracy Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki w Warszawie. *Muzyka Pol.* 6/36.
- Rytel P. Dźwięk, materializm i idealizm. *Kultura* 1/36. (O dzisiejszym upadku muzyki).
- Sidorowicz B. Polska muzyka wojskowa. *Muzyka Pol.* 10/37.
- Sikorski Kazimierz literatem państwowej nagrody muzycznej. *Muzyka Pol.* 2/36.
- Szeligowski T. Czyżby elitaryzm muzyki współczesnej? *Muzyka Pol.* 2/37. (O popularyzację nowej muzyki).

- Szpak A. O sztuce dyrygowania. Wiedza i Życie 6/37.  
 — Walka o rozbięcie atomu muzycznego. Wiedza i Życie 3/36 (półtonu).
- SZYMANOWSKI KAROL
- Chomiński J. M. Fortepianowa twórczość K. S. Muzyka Pol. 5/36.  
 Chybiński A. K. S. (1883-1937). Muzyka Pol. 4/37.  
 Drzewiecki Z. »Harnasie« w Hamburgu. Wiad. Liter. 49/37.  
 — Testament K. S. Muzyka Pol. 4/37.  
 — Twórczość fortepianowa K. S. Muzyka Współcz. 4-5/37.  
 Elsnerówna E. Twórczość K. S. Droga 7-8/37.  
 — Utwory skrzypcowe K. S. Muzyka Współcz. 4-5/37.  
 Feicht H. Nad trumną K. S. (Mowa wygłoszona na nabożeństwie żałobnym na Skałce dnia 29 kwietnia 1937). Muzyka Pol. 5/37.  
 Klingsland Z. S. »Harnasie« K. S. w Paryżu. Wiad. Liter. 23/36.  
 Kondracki M. Harnasie na scenie hamburskiej. Muzyka Pol. 11/37.  
 — Wspomnienie o K. S. Prosto z Mostu 17/37.  
 Kopczyński O. B. Twórczość K. S. a problem muzyki narodowej. Muzyka Pol. 4/37.  
 Korab J. K. S. Kultura 15/37.  
 Leo J. Przerwana pieśń. As 15/37.  
 Ligocki E. »Harnasie« K. S. w Operze paryskiej. As 19/36.  
 Liń. »Harnasie« na scenie Opery hamburskiej. Kino 48/37.  
 Lissa Z. K. S. Sygnały 29/37.  
 Łobaczewska S. Twórczość pieśniarska K. S. Muzyka Współcz. 4-5/37.  
 Maciejewski R. Religijność K. S. Prosto z Mostu 17/37.  
 Miciński B. Pamięć. Prosto z Mostu 17/37.  
 Muzyka Polska 4/37. Numer specjalny, poświęcony K. S.  
 Mycielski Z. »Harnasie« w Paryżu. Prosto z Mostu 19/36.  
 — K. S. Prosto z Mostu 17/37.  
 Niżyński M. Po zgonie K. S. Zet 2/37.  
 Piasecka W. »Harnasie« w opinii francuskiej. Prosto z Mostu 21/36.  
 Piasecki S. Od Tymoszówki po Skałkę. Prosto z Mostu 21/36.  
 Régamey K. »Harnasie«. Prosto z Mostu 50/36. (Recenzja z koncertu w »Romie«).  
 — »Harnasie« w Hamburgu. Prosto z Mostu 53/37.  
 — »Harnasie« K. S. w Hamburgu. Muzyka Współcz. 7/37.  
 — Ideologia artystyczna K. S. Muzyka Pol. 4/37.  
 — K. S. i jego twórczość religijna. Verbum 2/37.  
 — Twórczość K. S. Prosto z Mostu 17/37.  
 — Twórczość K. S. na tle współczesnych prądów muzycznych. Muzyka Współcz. 4-5/37.  
 Sikorski K. Przemówienie (na pogrzebie K. S., wygłoszone w imieniu polskiego świata muzycznego). Muzyka Pol. 4/37.  
 Stromenger K. Teatr. K. S. Scena Polska 1937.  
 Szeligowski T. »Harnasie« w Paryżu. Muzyka Pol. 3/36.  
 Szpak A. K. S. Wiedza i Życie 4-5/37.  
 Ujejski J. Przemówienie wiceministra W. R. i O. P., wygłoszone na uroczystościach pogrzebowych ś. p. K. S. w d. 7. IV. w Krakowie. Muzyka Pol. 4/37.  
 Żuławska J. W. K. S. (1883-1937). Naród i Państwo 15-16/37.  
 Śledziński-Lidzki S. Jubileusz Konserwatorium Warszawskiego. Muzyka Polska 1/37.  
 — Międzynarodowy Kongres Muzyczny we Florencji. Ibid. 7-8, 9, 10/37.  
 — Szkolnictwo muzyczne. Ibid. 6/36.  
 — Szkolnictwo operowe w Polsce (Stan obecny i postulaty na przyszłość). Scena Polska 1936.



- Starczewski F., Śledziński-Lidzki S. Konserwatorium Muzyczne w Warszawie. Zarys historii i działalności. W-wa 1937.
- Waldorf J. Problem słuchacza muzyki współczesnej w Polsce. Muzyka Polska 7-8/37.
- Problemy współczesnej twórczości muzycznej. (Na marginesie »Koncertu« Maciejewskiego). Prosto z Mostu 20/37.
- Wawrzynowicz T. O sztuce lutniczej. Czasopismo Liter. 3-4/37.
- Patriotyzm w muzyce. Ibid. 2-3/36.
- Wiechowicz S. »Sprawy ważne«. (Na marginesie warszawskiego Zjazdu śpiewaczego). Muzyka Polska 4/36.
- Wielhorski A. Jubileusz Hofmana. Muzyka Polska 11/37
- Wrocki E. Pałaca sprawa. (W sprawie utworzenia miejskiej centrali biblioteczno - archiwalno - muzycznej w zakresie materiałów muzycznych i teatralnych). Muzyka Polska 6/37.
- Zalewski T. Biadanie, zamiast dziadania. Muzyka Polska 1/36. (O podniesienie poziomu muzycznego społeczeństwa).
- W odpowiedzi. Muzyka Polska 3/37. (Obrona Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki Polskiej).
- Zieliński T. Opera gdzieindziej i u nas. Muzyka Polska 12/37.
- Społeczeństwo a muzyka w starożytności. Muzyka Polska 2/36.

## VI. T A N I E C

- Balet polski w Paryżu. Świat 49/37.
- Bartoszek H. Królowa klasycznego tańca. As 38/37. (Isadora Duncan).
- Fin L. R. O tańczącym filozofie i starożytnych girlsach. As 28/36.
- Głowacki S. Balet, taniec sceniczny, szkolnictwo taneczne. Scena Polska 1936.
- Narodziny i początki tańca widowiskowego. Ibid. 1937.
- L. J. W szkole tańca na zamku Luxemburg. As 12/37. (Szkoła E. Jaques-Daleroze'a).
- Lifar S. Diaghilew, wspomnienie o wielkim artyście. As 14/37.
- M. M. Taniec rytmem życia naszego. As 41/37. (Reportaż ze szkoły tanecznej).
- Musiół A. i Sachse F. Tańce śląskie. Zeszyt pierwszy. Tańce z powiatu rybnickiego. Katowice 1937. Rec.: Głowacki S. Scena Polska 1937.
- Ostrowski-Naumoff J. Przekrój ideologiczny polskiej sztuki tanecznej. Scena Polska 1936.
- Waxman J. Tańce narodowe. Wyd. drugie. Poznań 1936. Rec.: Mieczysława J. Scena Polska 1937.

## VII. F I L M

- A. J. Film szuka nowych dróg. As 32/37. (O awangardzie filmowej i Spółdzielni Polskich Autorów Filmowych w Warszawie).
- Bohdziewicz A. Teatr i film. Scena Polska 1936.
- BOLESŁAWSKI-ŚRZEDNICKI
- Gris H. »Obrałem sobie nowe ojczyzny, ale umrę Polakiem«. Wspomnienie o Ryszardzie Bolesławskim. Kino 7/37.
- Hiż T. Ryszard Bolesławski w Rosji. Scena Pol. 1937.
- Ordynski R. Bolesławski w Ameryce. Scena Polska 1937.
- Polak czołowym reżyserem w Hollywood. Wiadom. Liter. 50/36.

- Romit. Godzina wspomnień o Ryszardzie Bolesławskim. *As* 6/37.
- Schiller L. Gdy Bolesławski przyjechał do Warszawy. *Scena Polska* 1937.
- St. J. Ryszard Bolesławski nie żyje. *Kino* 5/37.
- Brodziński L. XXV-lecie filmu polskiego. *Przegl. Artyst.* 4-5/37.
- Browicz K. Czarniecki jako temat filmii. *Czasop. Liter.* 2-3/36.
- *Filmia.* *Ibid.* 4-5/36.
- *Filmia.* »Dozwolone« — »Niedozwolone«. *Ibid.* 1-2/37.
- *Filmia.* »Publiczność«. *Ibid.* 3-4/37.
- Ryński E. Pochwała filmu francuskiego. *Prosto z Mostu* 55/36.
- Sugestie obyczajowe ekranu. *Prosto z Mostu* 36/37.
- Zaczniemy pracować serio. *Ibid.* 14/36. (O polskim filmie).
- Czerwiński A. Drogi filmu sowieckiego. *Sygnaly* 16/36. (Rozmowa z reżyserką T. Taldy).
- Faure E. Mistyka kina. Przełożył T. Terlecki. *Droga* 6/37.
- Furmanik S. Muzyka w filmie. *Muzyka Polska* 5/36.
- Grot. Renesans filmu włoskiego. *As* 9/37.
- Hal D. Międzynarodowa wystawa filmowa. *Kino* 33/37.
- Pierwszy tydzień na wystawie filmowej. *Ibid.* 36/37.
- Drugi tydzień na Lido. *Ibid.* 37/37.
- Ostatni tydzień wystawy na Lido. *Nagrody.* *Ibid.* 38/37.
- Halicz M. Teatr i film. *Scena Polska* 1936.
- Irzykowski K. Dziesiąta muza. W-wa. Rec.: Salzman S. *Sygnaly* 14/36.
- Janczyk T. Smak życia a »Sołowiejczyka«. *Prosto z Mostu* 50/36. (O ubóstwie duchowym filmu).
- Janowski J. *Kino.* sztuka XX wieku. *Kultura* 10/36.
- Karpowiczowa L. Zastosowanie filmu w szkolnictwie zawodowym. *Oświata i Wychowanie* 1/37.
- Knittel W. Głosy o filmie. *Ruch Kultur.* 2, 3/37.
- Krzowski P. Propaganda filmu na wsi. *Kino* 8/37.
- Lewicki B. W. Budowa utworu filmowego. W-wa 1936. Rec.: Korabowski W. *Pion* 38/37.
- Film — przeciwko Żeromskiemu. *Pion* 48/37. (Z powodu filmu Sternabuczковского »Wierna rzeka«).
- O krytyce i krytykach filmowych. *Sygnaly* 14/36.
- Przekłady filmowe. *Ibid.* 15/36. (Z muzyki, z poezji).
- Lissa Z. Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej. *Lwów* 1937.
- Maj M. Rola muzyki w filmie. *Kino* 32/37.
- Mikułowski A. Zagadnienie filmu. *Marchoń* 4/37.
- Mirski J. »Dobry film dla młodzieży«. *Oświata i Wychowanie* 6/36.
- Natanson W. Walka czy współdziałanie. *Kino* 1/37. (Teatr i kino).
- Nowak Jul. Młodzież a film. *Oświata i Wychowanie* 3/36.
- Nowakowski Z. Semitotalizm. *Wiad. Liter.* 48/37. (Stan filmu polskiego).
- Otmars. Film sowiecki jako narzędzie propagandy. *Kino* 1/37.
- Powłocki S. Teatr a film. (Na marginesie pobytu francuskiej ekspedycji filmowej w Polsce). *Przegl. Artyst.* 3/37.
- Radziukinas H. Kuźnia mitów. *Mysł. Narod.* 35/37.
- Ruszkowski A. L'oeuvre cinématographique et le droit d'auteur. (Etude de droit français, de droit comparé et des conventions internationales). *Paris* 1936.
- Wartość moralna filmu. *Tęcza* 3/37.
- Salzman S. Budowa utworu filmowego. *Sygnaly* 17/36.



- Socjologiczne widzenie kina. *Ibid.* 16/36.
- Tomska I. Dziwy i dziwactwa filmu polskiego. *Przegl. Artyst.* 3/37.
- Tonecki Z. Preliminarz filmu. *Wiedza i Życie* 2/36.
- Zahorski S. Rozbój filmowy. (Z powodu filmu »Wierna rzeka«). *Wiadom. Liter.* 50/36.

## VIII. R A D I O

- B. L. Z literatury radiowej. *Pion* 27/37. (Rozważania z powodu książek; Paqué K. Hörspiel und Schauspiel. Eine Dramaturgie. Breslau 1936. i; Eckert G. Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Berlin 1936.)
- Blaustein L. Czy naprawdę teatr »wyobraźni«? *Pion* 42/36.
- Bohdziewicz A. Jestem innego zdania. *Pion* 16/37. (O długość słuchowiska; polemika z Plucińskim).
- Borowy W. O »Weselu« na antenie. *Pion* 46/36.
- Brzeziński F. »Szykowne duchy« w Polskim Radio. *Prosto z Mostu* 20/36. (O błędnych przekładach tytułów dzieł muzycznych).
- Czyściecki J. O humorze radiowym. *Pion* 10/37.
- Dylewski J. O transmisjach radiowych. *Pion* 49/36.
- Essmanowski S. Zwodnik mikrofon. *Tyg. Ilustr.* 14/36. (O dykcji).
- Grzek. Manowce radiowego Teatru Wyobraźni. *Przegl. Artyst.* 4/36.
- Hulewicz W. Literatura w Polskim Radio. (Przed nowym sezonem zimowym). *Pion* 39/36.
- O pracy nad słowem radiowym w Niemczech. *Ibid.* 11/37.
- Odpowiedź na pytanie »Dlaczego«. *Ibid.* 17/36. (O »Teatrze Wyobraźni«).
- Polski program radiowy po dziesięciu latach. *Ibid.* 4/36.
- Teatr i radio. *Scena Polska* 1936.
- Koniński K. L. Śpiewający człowiek i śpiewająca centrala. *Prosto z Mostu* 39/36.
- Leśnodorski Z. Formy słuchowskowe. *Pion* 19/37.
- Lewicki B. W. Ojczyzna na ekranie. *Pion* 20/37. (O niepolskości polskiego filmu).
- Majewski W. Słucham i notuję. *Pion* 14/36.
- Melcer W. Głośnik i dobra muzyka. *Tyg. Ilustr.* 10/36.
- Granica piosenki. *Ibid.* 46/36.
- Nie walczmy z hałasem. *Ibid.* 29/36.
- Radio a muzyka tubylców. *Ibid.* 26/36.
- Sex-appeal a radio. *Ibid.* 19/36.
- Szukam radiosłuchacza. *Ibid.* 31/36.
- Więcej muzyka — ale jak? *Ibid.* 13/36.
- Pawlikowski J. G. H. Z martyrologii języka polskiego. O poprawiaczach-psujach, o gładach i niechlujach. *Prosto z Mostu* 13/36. (O języku w radio).
- Pawłowski J. O muzyce w radio. (Uwagi o psychologii słuchacza). *Budowa* 2/36.
- Piasecki S. Panopticum radiowe. *Prosto z Mostu* 3/36. (O piosenkach w Polskim Radio).
- Pluciński K. Krócej i zwięziej. *Pion* 16/37. (O słuchowiskach radiowych).
- Podhorska-Okołów S. Słuchowiska bohaterkie. *Pion* 13/37.
- i Łaszowski A. Paweł zabija Gawła. *Tyg. Ilustr.* 12/36. (Z powodu słuchowiska K. Irzykowskiego »Paweł zabija Gawła«).
- Radio w szkole. Audycje szkolne wrzesień 1937 — czerwiec 1938. W-wa 1937. (Program audycji). *Rec.: M(irski). J. Oświata i Wychowanie* 9-10/37.
- Region wileński w Polskim Radio. *Przegl. Artyst.* 6-7/37.
- Rybicki A. Zagadnienie tworzywa radiowego. *Pion* 24/37.
- Skiński J. E. Blaski i cienie ostatnich tygodni. *Pion* 46/36. (O działalności Polskiego Radio). *Zob. odpowiedź M. J. Wielopolskiej: Sukcesy.* *Ibid.* 49/36.

- Intonacja słowa radiowego. Ibid. 31/36.
- Słuchowiska bez dogmatu. Ibid. 51-52/36.
- Szpak A. Kryzys muzyczny a radio. Wiedza i Życie 10-12/36.
- Świerczewski E. »Wesele« jako słuchowisko radiowe. Co mówią znawcy teatru? (Mała ankieta o »Weselu« w Radio). Pion 44/36.
- Terlecki T. Czy XII Muza? Pion 42/36. (O autonomię radia).
- Trzeciński T. Na temat wymowy w radiu. Pion 37/36. (Projekt »Biura studiów wymowy radiowej«).
- Ulatowski J. Walka o słuchowiska. Pion 1-2/36.
- Wasutyński W. Radio gra. Prosto z Mostu 9/36. (Przeciw »siekaninie kulturalnej« w radiu).
- Wielopolska M. J. Pierwsza rzetelna wygrana mikrofonu. Pion 37/36. (Reportaż radiowy z Olimpiady berlińskiej).
- Z. B. O kuchni radiowego »Wesela«. Pion 44/36.
- Zapaśnik J. Wystawa: »Radio dla miast i wsi«. Przegl. Artyst. 8-9/37.
- Ziemiński Z. Teatr i radio. Scena Polska 1936.

## IX. K S I A Ź K A

- Anczyz W. O książce polskiej obecnej słów kilka. Poznań 1937. Odbitka z Przeglądu Graficznego, Wydawniczego i Papierniczego, 1937, 13.
- Andrzejewski J. Kultura czytania. Nowa Książka 5/37.
- Bachowski W. Książka dla mas. Kultura 50/37.
- Bykowski L. Współczesna polityka biblioteczna w zakresie publicznych bibliotek oświatowych. Szkic dyskusyjny. Wyd. 2. W-wa 1937. Rec.: Łodyński M. Nowa Książka 6/37.
- Bystron J. S. Człowiek i książka. W-wa 1935. Rec.: Tyrowicz M. Nowa Książka 2/36.
- Dienstl - Dąbrowa M. Ogniwa w łańcuchu kultury. As 52/37. (O pomnikach pisma).
- Piękno książki polskiej. Ibid. 31/36. (Z powodu wystawy w Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie).
- Gaberle E. Biblioteka w świetle przemian kultury. Odczyt wygłoszony na zebraniu plenarnym IV Zjazdu Bibliotekarzy Polskich w Warszawie. Przegl. Współcz. 2/37 i odb. W-wa 1937.
- Gołabek J. Książka polska w Słowiańszczyźnie. Ruch Liter. 6/37.
- Groeger G. Piękno książki polskiej. As 31/36. (Z powodu wystawy urządzonej przez Towarz. Bibliofilów Polskich w Warszawie).
- Groszlikowa B. Czynniki wyboru książki. Zagadnienia pracy kulturalnej. Rocznik I, W-wa 1934.
- Hulka - Laskowski P. Kryzys książki czy kryzys pisarza. Sygnały 30/37.
- Katalog wystawy pięknej książki polskiej, urządzonej z powodu IV Zjazdu Bibliotekarzy Polskich w Warszawie. W-wa 1936.
- Koczorowski S. P. O pięknie starych druków. Arkady 2/36.
- Pisarze o książce. Zdania i uwagi współczesnych pisarzy polskich. W-wa 1937. (Wydane w związku z wystawą »Życie Literackie«, urządzonej na Polskiej Akademii Literatury na Powszechny Festiwal Sztuki).
- Książka w pracy oświatowej. Staraniem i nakładem Sekcji Czytelnictwa i Bibliotek Komitetu głównego Tygodnia Książki polskiej w listopadzie 1933 r. W-wa 1936. Rec.: Antoniewiczówna J. Pion 3/26.
- Łysakowski A. Wielkie bibliotekarskie nieporozumienie. Pion 22/36. (W obronie zawodu bibliotekarza).
- m. Książka i jej szata zewnętrzna. As 18/37.
- Miernowski J. Książka w dwóch miastach. Pion 40/36. (Paryż i Warszawa).
- Mosdorf J. Prawo książki do ulicy. Prosto z Mostu 31/36. (Obrona wózków z książkami).
- Muszkowski J. Życie książki. W-wa



1936. Rec.: Gaberle E. Przegląd Bibliot. 2/37; Pion 48/36; Seweryn S. Oświata i Wychowanie 8/36; Wisłocki W. T. Nowa Książka 1/37; Wójcik B. ks. Przegl. Powsz. 12/37.
- Rulikowski M. Wiedza o książce. (Z powodu IV Zjazdu Bibliotekarzy Polskich). Nowa Książka 6/36.
- Rygiel S. Polski ruch wydawniczy. Nowa Książka 9/37.
- Telakowska W. Na marginesie sowieckiej książki dla dzieci. Arkady 3/36.
- Wasowski J. Pisarz i czytelnik. W-wa 1936. Rec. Krzyżanowski J. Nowa Książka 7/36; Lukrec K. Tyg. Ilustr. 3/36.
- Wolert W. Od snobizmu do postępu. Przegl. Współcz. 5/37. (O stanie kulturalnym naszego rynku księgarskiego).
- Pisarz, czytelnik i książka. Prosto z Mostu 10/36.
- Zadorny M. O czytelnictwie książek. Konkurs dobrego czytania książek. Łuck 1936.
- Zagadnienie ustawy bibliotecznej w Polsce. W opracowaniu redakcji »Bibliotekarza« na podstawie materiałów użytych przez Radę Związku Bibliotekarzy Polskich, W-wa 1937. Odb. z »Bibliotekarza« 1937/8.
- IV Zjazd Bibliotekarzy Polskich w Warszawie. Referaty. Część I i II, W-wa 1936. Rec.: Dobrzyńska-Rybicka H. Przegl. Bibliot. 2/37; Łysakowski A. Nowa Książka 10/36.
- Zrębowicz R. Kopciuszek polski. (Refleksje przedgwiazdkowe). Tyg. Ilustr. 50/36. (O książce).

#### X. RUCH REGIONALNY

- Araszkiewicz F. Ambicje kulturalne Lublina. Pion 21/37.
- Balicki S. W. Kraków literacki. As 22/37.
- Życie kulturalne współczesnego Krakowa. Profil syntetyczny. Błuszcz 21/37.
- Bielatowicz J. Życie kulturalne Krakowa. Prosto z Mostu 6/37.
- Bieniasz J. O twórczy ośrodek kultury na Pomorzu. Kultura 29/37. (Toruń).
- Zagadnienia kulturalne Gdyni i wybrzeża. Wiad. Liter. 27/37.
- Zagadnienie Wszechnicy Pomorskiej. Kultura 34/37.
- Bogusławska Z. Życie kulturalne i artystyczne na Pomorzu. Myśl Polska 7/37.
- Borowik J. Oblicze kulturalne Pomorza. Kultura i Wychowanie 4/36.
- Bukowski A. Najnowsza literatura kaszubska. Wiad. Liter. 27/37.
- Charkiewicz W. Wileński bilans zamknięcia. Prosto z Mostu 3/37. (Przegląd za r. 1935).
- Chmarzyński G. Sztuka pomorska. W-wa 1937. Nadbitka ze »Słownika geograficznego państwa polskiego« t. I.).
- Ciechomski S. Miejsce dla Łodzi. Myśl Polska 12/37. (O plastyce łódzkiej).
- Czachowski K. Cz. K. Nowy sezon teatralny w Krakowie. Tyg. Ilustr. 2/36.
- Współczesny Kraków literacki. Błuszcz 21/37.
- Gdula P. Lublin w literaturze współczesnej. Lublin 1937. Odbitka z »Pamiętnika Lubelskiego«.
- Glinkowski K. Prowincja i kultura. Pion 40/37. (O Tomaszowie Mazow.).
- Gościnnna H. Teatr i muzyka w Krakowie. Przegl. Artyst. 4/36, 1-2/37.
- Grabowski T. Śląsk jako region literatury polskiej. Wiadom. Liter. 48/36.
- Hierowski Z. Piętnaście lat teatru polskiego na Śląsku. Prosto z Mostu 51/37.
- Jesionowski A. Nie taki czarny diabeł jak go malują. (Życie kulturalne Śląska). Prosto z Mostu 26/37.
- Karczewska Z. Rola Pałacu Działyńskich w Poznaniu. Świat 42/37.
- W Pałacu Działyńskich. Kultura 33/36. (O »wieczorach czwartkowych« w Poznaniu).
- Kielanowski L. Pobóg—. Teatr polski na Śląsku w latach 1920-1921. Błuszcz 26/37.
- Kudelka B. Regionalizm jako pod-

- stawa odnowy kulturalnej. *Kultura i Wychowanie* 1/36.
- Kuminek H. *Region twórczy*. Bydgoszcz 1936.
- Kuryluk K. *Życie kulturalne we Lwowie*. *Tyg. ilustr.* 5, 18/36.
- Lutman P. *Instytut Śląski*. *Pion* 15/36.
- Laszowski A. *Poeta Śląska Cieszyńskiego*. *Bluszcz* 26/37. (J. Przyboś).
- Modliński K. *Bolesta*—Płock, zapomniana stolica. *As* 34/36.
- Napierski S. *Młodzi poeci poznańscy*. *Kamena* 1/37.
- Pilichowski C. *O Instytut Wielkopolski*. *Wici Wlkp.* 11-12/37.
- Puiewski W. *Pomorze w kulturze duchowej Polski*. *Wiad. Liter.* 27/37.
- Podróżny W. *Cieszyn i Śląsk Cieszyński*. *Myśl Polska* 8/37.
- Poezja Młodego Podhala. *Słowo wstępne* S. Pigonia. *Kraków* 1937. Rec.: Bielatowicz J. *Ludowa poezja Podhala*. *Prosto z Mostu* 18/37.
- Putrament J. *Rok liryki wileńskiej*. *Środy Liter.* 5/36.
- Rubach L. *Poznań w kawiarni, teatrze i kinie*. *Kino* 8/37.
- Słuszkiewicz E. *Muzeum Ziemi Sanockiej*. *As* 4/37.
- Sobański M. *Teatr polski na Śląsku*. 1922-1937. *Katowice* 1937.
- Sprawa Wyższej Uczelni na Pomorzu. *Toruń* 1936. Rec.: Birkenmajer J. *Przegl. Powsz.* 6/36.
- Starowiejska-Morstinowa Z. *Kraków intelektualny*. *Pion* 29/36.
- Stefański K. *Teatr w Kaliszu*. *Kartki z przeszłości*. *Kalisz* 1936. Rec.: Rulikowski M. *Nowa Książka* 1/37.
- Stelmachowska B. *Sztuka ludowa na Kaszubach*. *Poznań* 1937. Rec.: Helsztyński S. *Nowa Książka* 8/37.
- Stolarzewicz L. *Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia*. *Szkic literacki i antologia*. *Łódź* 1937.
- *Życie kulturalne Łodzi*. *Materiały*. *Prace Polonistyczne i odb.* *Łódź* 1937.
- Timofiejew G. *Łódź na półce księgarskiej*. *Pion* 45/37.
- *Życie artystyczno-kulturalne Łodzi*. *Tyg. ilustr.* 27/36, 27/37.
- (Turwid M.) *Słowo o kulturze Wielkopolski i wielkopolskich pismach literackich*. *Wici Wlkp.* 7-8/37. (Z powodu upadku »Okolicy Poetów«).
- W. M. *Potrzeby życia kulturalnego na Pomorzu*. *Naród i Państwo* 14/37.

Stanisław Piotr Koczorowski



# ŻYCIE SZTUKI ZAGRANICĄ

YU HOUO-JOEI

## CHINY

Literatura, Malarstwo, Teatr, Muzyka, Kino, Sztuka w Chinach w czasie wojny,  
Bibliografia.

### LITERATURA

Chińska literatura współczesna poszła zupełnie innymi drogami, niż dawna literatura tradycyjna. Aby uwypuklić różnicę między nimi, wspomnę pokrótce o literaturze dawnej. Otóż literatura tradycyjna miała trzy znamiona: była rodzinna, dogmatyczna i utylitarna. Żeby zrozumieć dobrze literaturę tradycyjną Chin, trzeba sobie uświadomić doniosłość pojęcia rodziny w życiu każdego chińczyka. W Chinach dawniejszych rodzina panowała nad wszystkimi dziedzinami życia. Była ona, można powiedzieć, celem każdej czynności ludzkiej, uważano ją za zbiornik energii moralnej chińskiego narodu. W historii literatury chińskiej, poeci i pisarze-prozaicy kierowali się w swych dziełach tą ideą rodziny. Celem ich działalności pisarskiej nie było poszukiwanie absolutnego piękna, lecz dążenie czysto praktyczne, mianowicie: stać się mądrym, pobożnym synem, czcicielem autorytetu ojcowskiego, a później cesarskiego.

Można stworzyć dzieło literackie i estetyczne, poświęcając je całkowicie służbie jednej doktryny. Lecz wtedy sztuka jest narażona na utratę swej niezależności i staje się tylko wyrazicielką morału. Tego właśnie niebezpieczeństwa literatura chińska nie umiała unikać. Gdy ją studiujemy, uwagę naszą zwraca przedewszystkiem jej charakter dogmatyczny i pragmatyczny.

Sztuka nie jest dla sztuki, ani dla życia, lecz służy pewnej doktrynie. Taką była dewiza pisarzy chińskich. Zdarzały się reakcje, lecz były one mało znaczące i krótkotrwałe. Nie dlatego, żeby brakowało tym »reakcjonistom« chęci zwalczania starych prądów, lecz jak we wszystkich innych literaturach, nie mogli oni wyłamać się z pod społecznych i politycznych praw epoki.

W ciągu przeszło czterech tysięcy lat literatura chińska była bezsprzecznie bogata tak w treść jak i w formę. Nie była jednak niezależna. Najlepsze dzieła nie były pisane przez literatów zawodowych, lecz przez generałów, urzędników, moralistów itd. Możemy wskazać mnóstwo przykładów tej literatury. Najbardziej uderzającym tu przykładem jest to, że za trzech ostatnich dynastji —

Juen, Ming, Tsing — literatura chińska była reprezentowana tylko przez rozprawy konkursowe, pisane dla otrzymania posady lub urzędu. Kandydaci starali się jedynie o pochwałę absolutyzmu imperialistycznego. Literatura stała się interesowna, pozbawiona idei indywidualnej i oryginalnej. Skrajny racjonalizm nie dopuszczał nawet przebłyków fantazji i uczucia.

W końcu XIX wieku, tradycyjne Chiny zostały nagle wciągnięte w groźny wir emancypacji. Ta nagła zmiana uderzyła w umysły ludu chińskiego. Wewnętrzne życie państwa i zewnętrzne warunki, które coraz bardziej zmuszały chińczyków do nawiązywania i podtrzymywania stosunków z ludźmi z Zachodu, przekonały elitę umysłową chińską o konieczności rewolucji, a przynajmniej radykalnej reformy. Upadła dynastia, którą uważano za odpowiedzialną za nieszczęścia kraju, a następnie rozwój polityki zewnętrznej zmusił Chiny do występowania na arenie międzynarodowej.

Ruch rewolucyjny wzrastał, a wpływ Zachodu przybrał na sile. Tymczasem zaszły dwa ważne wydarzenia, które miały nieobliczalne skutki dla współczesnej literatury chińskiej: zniesienie konkursu państwowego, dzięki czemu myśl chińska stała się swobodna, oraz wprowadzenie przekładów dzieł europejskich, które wywarły duży wpływ w dziedzinie literatury i sztuki chińskiej.

Prawdziwy początek współczesnej literatury chińskiej datuje się od ruchu wprowadzającego »Pai-Hua«, język mówiony, zamiast »Uen Jen«, języka literackiego czyli języka klasycznego.

Ruch Pai Hua okazał się prawdziwie twórczym. Jego historia była opisana i ogłoszona przez Dr. Hu-Szi. Był to jeden z pierwszych propagatorów Pai-Hua. Nowe hasło głosił w r. 1933 na Uniwersytecie Chicagoskim, gdzie był wykładowcą literatury chińskiej. Prelekcje te opublikował później w formie książki noszącej tytuł: »Chińskie Odrodzenie« (The Chinese Renaissance). Literatura, według niego, rozwija się zależnie od swej epoki; każda epoka ma właściwą sobie literaturę. Dr. Hu-Szi dążył do tego, żeby nasza literatura narodowa była odtąd pisana językiem zwykle przez ludzi używanym.

W tym samym czasie, Tzen Tu-Sieu, były dziekan Wydziału Humanistycznego Uniwersytetu Pekńskiego, w artykule p. t. »Rewolucja Literacka«, głosił, iż literatura winna być narodowa, realistyczna i społeczna.

Jednym z przodujących czasopism, zajmujących stanowisko straży przedniej nowej literatury, było Sin Tsin Lien, — »Nowa Młodość«. Obaj propagatorzy pisali tam liczne artykuły. Oczywiście wiernych klasycyzmowi nie brakowało także. Lata od 1917 do 1920 był to okres największej walki. W r. 1920 nowy ruch szybko się rozwinął. Wokół tego zwycięskiego prądu rewolucyjnego gromadziło się wielu młodych ludzi pełnych dumy i entuzjazmu. Nazywali oni dawniejszy język literacki »językiem umarłym«. »Nikt nigdy językiem umarłym nie może produkować literatury żywej«, takie było ich hasło.

Tzen Tu-Sieu pisał wiele artykułów w przeglądzie »Nowa Młodość« — a pisał tak pasjonująco, że wywoływał wszędzie wśród studentów dyskusje.

»Jestem przeciwnikiem wszystkich pedantycznych uczonych całego kraju i podnoszę wielki sztandar »Armii Rewolucji w literaturze«, na którym będą wypisane wielkimi literami te trzy zasady:



1. znieść sztuczną, pustą, skomplikowaną literaturę arystokratyczną, a stworzyć żywą, prostą, ekspresywną literaturę ludową; 2. znieść stereotypową i monotonną literaturę klasyczną a stworzyć świeżą i szczerą literaturę realistyczną; 3. znieść pedantyczną, nieinteligentną i ciemną literaturę dekadencji a stworzyć popularną i jasną literaturę żywego społeczeństwa».

W r. 1920, Ministerstwo Oświaty wydało rozporządzenie, które pozwoliło używać w pierwszych dwóch klasach szkoły powszechnej podręczników pisanych językiem mówionym. Tak więc Pai Hua coraz bardziej popularyzował się w Chinach.

Nowa literatura chińska miała swoich godnych podziwu przedstawicieli Są to dziś dobrze znani pisarze, jak Dżou Tso-Żen i jego brat Dżou Szu-Żen, noweliści, Yu Ta-Fu i Szen Tsong-Uen, powieściopisarze, Hsu Tz-Mu i Kuo Mu-Żo, poeci.

Nowy styl pozwolił pisarzom na swobodny wybór tematów i sposobów ich wyrażenia. »Zbiór próbnych wierszy« Dr Hu-Szi to najlepsze jego dzieło Hu-Szi czytał dużo dzieł zachodnich, które wpływały na jego twórczość literacką. W r. 1922 powstał ruch anty-religijny. Głoszono, że religia jest tylko zabobnem, który szkodzi rozwojowi myśli i wiedzy. Niektórzy pisarze jak Tzen Tu-Sieu i Dżou Tso-Żen mieli odrębną opinię:

»Starajmy się streścić kwestię nowej literatury w jednym zdaniu: chcemy tworzyć literaturę humanistyczną; jesteśmy przeciwni wszelkiego rodzaju literaturze, w której cecha ta nie jest oczywista. Nie wystarczy powiedzieć, że to jest literatura stara, a ta jest nowa, bo te pojęcia są względne. Rozwój cywilizacji europejskiej mógł dokonać się dzięki temu, że była ona nieprzerwaną realizacją życia ludzkiego, jak, na przykład, Renesans albo Rewolucja francuska. Nasza koncepcja obejmuje propagowanie indywidualności, nie tylko indywidualności życia jednostki, ale i indywidualności całej ludzkości. Aby mieć literaturę humanistyczną, musimy mieć przede wszystkim moralność humanistyczną, na przykład równość mężczyzn i kobiet, swoboda w miłości, itp....«

Tak Dżou Tso-Żen głosił swoją opinię w artykule p. t.: »Literatura humanistyczna«. Brat jego, Dżou Szu-Żen, bardziej znany pod pseudonimem Lu-Szin, odznacza się bardziej rewolucyjnym nastrojem. Jego nowele i powieści są pełne sardonizacji i sceptycyzmu. »Prawdziwa historia A Q« przetłumaczona została na język francuski, angielski, niemiecki i rosyjski, gdyż to jego najlepsza nowela zarówno pod względem idei jak i formy. »A Q« jest typowym wieśniakiem Chin, żyjącym w początku Rewolucji, a jego miejsce urodzenia to typowa wieś chińska — raczej miniatura Chin. Nikt nie dbał o życie lub śmierć ludzi typu A Q. Lecz A Q, chociaż zupełnie nieświeżdomiony wieśniak, miał także swoją opinię o Rewolucji. A Q myśli, że Rewolucja jest dobra taka jaka jest. I mimo, że myśli, iż zburzy całą wieś, podpalić i zabijać wszystkich, to jest wstrętne, za wstrętne... jednak zdecydował i on przyłączyć się do rewolucjonistów, bo taka była naówczas »moda«. Wieśniak nie umiał wytłumaczyć sobie, dlaczego został rewolucjonista, lecz po jakimś czasie, w którym sam doznał paru przykrych doświadczeń, nie był wcale zachwycony swą nową rolą. Popołudniu tegoż dnia, wypiwszy dwie miseczki wina ryżowego, pijany, spacerując sam i śpiewając melodię niby-rewolucyjną, nagle pomyślał, że on sam jeden jest rewolucjonista, a cała wieś jest

w jego okupacji. »Niech żyje Rewolucja!« Lecz kiedy Rewolucja naprawdę przyszła do jego wsi, A Q stał się pierwszą jej ofiarą.

»Historia A Q« otworzyła drogę nowemu stylowi lirycznemu. Wzruszający opis śmierci A Q zajął kilka stron.

Lu-Szin napisał dwa dzieła: »Krzyk« i »Wahanie«, w których zaprezentował się jako pisarz-socjolog. Dzieła jego są zawsze pełne satyry i goryczy; dlatego mówiono, że nie umiał nigdy być sentymentalnym. Właściwie Lu-Szin chciał tworzyć nowe życie ludzkie. Sam powiedział: »Nie chcę, aby nasza młodzież miała takie same nędzne, nieradosne życie, jakie ja przeżywałem. Ona musi mieć inne, nowe życie, którego my, starsi ludzie, nie znaliśmy.« Jego największym marzeniem jest, aby wszyscy żyli wspólnie, zgodnie i nie wpadali w spekulacje polityczne: »Rewolucja, kontr-rewolucja, nie-rewolucja. Rewolucjoniści zostaną uśmierceni przez kontr-rewolucjonistów, kontr-rewolucjoniści przez rewolucjonistów, a nie-rewolucjoniści mogą być uśmierceni przez rewolucjonistów, uważani za kontr-rewolucjonistów, przez kontr-rewolucjonistów uważani za rewolucjonistów. Więc, rewolucja, re-rewolucja, re-re-rewolucja bez końca...«

Od r. 1920, Lu-Szin, wspólnie z Dżou Tso-Zen, Tzen Szi-In, Fai-Ming i Tzen Ta-Pai, wydawał tygodnik pt.: »Yu Szi«. Wszystkie artykuły tygodnika budziły podziw młodych, stąd powstała nazwa: »literatura szkoły Yu-Szi«.

Drugą szkołą współczesnej literatury chińskiej jest szkoła: »Cuan-Tsao«, która wydaje przegląd literacki p.n. »Twórczość«. Pierwszy numer miesięcznika »Twórczość« wyszedł w marcu 1922 r. pod wspólną redakcją Kuo Mu-Żo, Yu Ta-Fu, Tzen Fang-Wu, Tzang Tz-Ping i innych.

Jeżeli Lu-Szin jest pisarzem socjalnym, którego pisma były zawsze jak głos krzyczący, Kuo Mu-Żo jest z urodzenia romantykiem. Będąc młodym, studiował w Japonii, czytał dużo dzieł europejskich, dzięki czemu utwory jego podlegają wpływowi kultury zachodniej. Jego styl i myśl poetycka da się odczuć nawet w prozie. On sam przyznaje się, że jest »człowiekiem subiektywnym, obdarzonym więcej imaginacją niż obserwacją. Jestem nawet impulsywny. Zawsze, kiedy piszę, czuję się jak galopujący koń«. Według niego, poezja winna być lirą narodu. Powinna budzić i potęgować wzruszenia w sercach ludzkich. Najślawniejszy zbiór jego wierszy, to »Venus«, w którym opisuje dawne legendy i niedolę tego świata. »Zmartwychwstanie Feniksa« to poemat gwałtowny, pełny złorzeczeń przeciw społeczeństwu. Powodzenie jego wierszy tłumaczy się nie tylko ideą sympatyzującą z proletariatem, lecz i żarem uczuć, mocą słowa i barwnością stylu. Inne jego dzieła, jak »Wieża« i »Oliwka« (dwie nowele), »Spadające liście«, nowela w formie miłosnej korespondencji, były także bardzo czytane. A jego dramaty poetycki »Trzy zdrajczynie« jest wymowny, melodyjny i ukazuje jego talent do rozwiązywania tematu historycznego w sposób nowy, dotąd nie znany. W dramacie tym ujawnia się duży wpływ Fausta Goethego.

Szkoła »Cuan-Tsao« ma, oprócz Kuo Mu-Żo, i inne talenty, jak Yu Ta-Fu i Tzen Fang-Wu, pierwszy jako świetny powieściopisarz, a drugi jako znany krytyk literacki.

Yu Ta-Fu miał burzliwą młodość; »połowa mego życia to tylko szmat nę-



dzy«, sam powiedział o sobie. Jako biedny student, po ukończeniu studiów w Chinach, wyjechał do Japonii, aby kształcić się dalej. Słabe zdrowie wpłynęło dużo na jego umysł. Stawał się coraz większym pesymistą, często myślał nawet o samobójstwie. Po powrocie do ojczyzny, pisał dużo o niedoli społeczeństwa chińskiego, zwłaszcza szeroko rozpisał się na ten temat w dziele p. t.: »Krew i Łzy«.

»Krew i Łzy« pisane jest w formie podmiotowej. Między innymi jest tam charakterystyczny dialog bohatera, który dopiero co przyjechał z zagranicy, z przygodnymi interlokutorami, a mianowicie:

»Jaka jest Pańska doktryna polityczna?« — Nie mogłem na to pytanie odpowiedzieć. Starałem się tylko zachować spokój i dalej paliłem papierosa, a powoli wydychając dym i pokazując jego małe kółko, powiedziałem: »To jest moja doktryna polityczna«. — »Co pan myśli o Komuniźmie?« Znów nie miałem odpowiedzi. Więc wziąłem papierosa i poczęstowałem mego interlokutora. On je bardzo lubi, nie zapomniał jednak o swym pytaniu. Wtedy roześmiałem się i powiedziałem: »Ja już panu odpowiedziałem. Czyżby Pan nie zrozumiał?« — »Ależ, przecież pan ani słowa nie mówił«. — »Skąd pan to ma?« — pytałem wskazując na papierosa. »Pan mi dał«. — »Czy to nie jest komunizm?« — W końcu powiedział mi, że to wstyd, jeśli ktoś nie ma żadnej doktryny. »Każdy musi mieć jakąś doktrynę«.

»Dekadencja« była najślawniejszą powieścią Yu Ta-Fu'a. Właściwie książka ta jest owocem jego młodości. Mówi tam o sobie z dużą dozą sentymentalizmu. Skarży się, że społeczeństwo jest dla niego za twarde. Czuje się zawsze jak wygnaniec. Szuka pociechy w winie. Lecz zamiast utopić swe troski, powiększa je. Jego utwory straciły dosyć szybko popularność, gdyż były pełne cynizmu. Styl jego, chociaż bezbarwny, jest zawsze czysty.

Szkoła ta posiada także znanych krytyków literackich: Tzen Fang-Wu i Tzang Tz-Ping. W dziełach swych obaj skłaniali się ku realizmowi. W rzeczywistości, kryzys ekonomiczny i ruina wsi przyczyniły się do niedoli chłopów. Obaj ci pisarze propagują idee socjalistyczne, co dało początek literaturze proletariackiej.

Obok powyższych omówionych dwóch szkół literackich, istnieje jeszcze trzecia: »Hong-Suj«. Szkoła ta wydaje także miesięcznik literacki, redagowany przez znanych dzisiaj pisarzy Dzang-Hong i Pa-King. Literatura tej szkoły odznacza się tendencją bardziej radykalną niż poprzednie. Dzięki swej śmiałej myśli, szkoła ta szybko osiągnęła uznanie wśród młodej generacji. Powieść Pa-King'a p. t.: »Rodzina« jest przykładem literatury tej szkoły.

Tak więc, współczesna literatura chińska jest zeuropeizowana. Wszyscy prawie jej twórcy i autorzy odbyli studia w Europie lub Ameryce. Każdy z nich usiłuje pracować niezależnie od swej specjalności w różnych kierunkach literackich. Stąd spotyka się wszystkie rodzaje teorii i systematów. Do ich zasług należy także zaliczyć przekłady współczesnych dzieł europejskich.

#### MALARSTWO

Nie wszystkie dziedziny życia umysłowego w Chinach osiągnęły tak duży rozwój w okresie modernizacji kraju, jak literatura. Widzieliśmy, że nowo-

czesni pisarze chińscy przewyższyli o całe niebo swych klasycznych przodków. Właściwie mówiąc, zerwali zupełnie ze starym piśmiennictwem tradycyjnym i stworzyli nową literaturę Chin, żywą, pełną ekspresji zarówno pod względem tematyki jak i formy. Natomiast malarstwo stoi pośrodku tych obu światów: konwencjonalizmu i wykwiintnej formy starych Chin, oraz brutalnej prawdy życia współczesnego. Należy to tłumaczyć tym, że literatura może łatwo służyć pewnej tendencji, jak przemianom społecznym czy politycznym, malarstwo zaś stoi na gruncie czystej sztuki i jakkolwiek zdarzają się odchylenia od tej zasady, to są one o wiele rzadsze niż w piśmiennictwie.

Naturalnie, ogólny prąd modernizacji kraju objął i tę dziedzinę. Powstały szkoły, wzorujące się na sztuce Zachodu, wielu artystów kształciło się w słynnych Akademiach sztuki we Francji, Włoszech i Ameryce. Ale można stwierdzić, że artyści ci przyjęli technikę Zachodu, rzadko jednak umieją jej środkami wyrazić swoją własną ideę. Najczęściej brak w ich obrazach prawdziwego artyzmu, który wyraża się nie tylko doskonałością formy, lecz przede wszystkim duchem dzieła. Że jednak młode malarstwo chińskie dobrze robi, tak radykalnie poszukując nowych dróg i sposobów wyrażania aktywnych tematów, zrozumiemy, jeśli choć pokrótce zastanowimy się nad cechami dawnego malarstwa chińskiego.

Stare malarstwo chińskie odznaczało się liryzmem w ujęciu tematu (najczęściej były to obrazy z życia przyrody), wykwiintnym i delikatnym wykonaniem, poetycznym stylizowaniem modelu. Należy także zwrócić uwagę na rzecz bardzo ważną, że dawni mistrze posługiwali się tylko akwarelą i tuszem, przy czym używali delikatnych pędzelków chińskich. Obrazy dawnej szkoły chińskiej musiały być estetyczne i wywoływać u widza wrażenie przyjemności. Stąd ta delikatność ujęcia tematu i finezyjne wykonanie. Śmiało można twierdzić, że stare malarstwo doskonale wystarczało dawnym Chinom, było ozdobą życia, które trwało w bezruchu.

Leć kiedy życie to zapulsowało i zatętniło nowymi potrzebami, malarstwo, jak i inne dziedziny sztuki, musiało znaleźć sposób ekspresji nowych uczuć. Obecnie celem obrazu malarza modernisty jest prawda, choćby była przykra dla oczu. Nie może być mowy o szablonowej poetyzacji tematu, natomiast jaknajdalej idąca indywidualność w ujęciu i sposobie wyrażenia jest ideałem. Rzecz prosta, że okres obecny jest to okres wyjątkowego ścierania się teorii epigonów starej sztuki z pionierami nowej. Są także kierunki pośrednie. Wiodące jest jednak, że zwyciężą młodzi, z zastrzeżeniem, że obecnie są oni jeszcze w fazie poszukiwania. Ale ich wysiłki uwieńczone zostały już bardzo dużymi sukcesami.

Jeśli chodzi o zbiory malarskie, to w chwili obecnej Chiny posiadają bogate i różnorodne galerie obrazów, ale większość są to dzieła tworzone dawniej przez sławnych malarzy Chin cesarskich, lub malowane obecnie przez żyjących jeszcze artystów starej szkoły. Tylko niewielka część obrazów jest już pędzla młodych malarzy modernistycznych.

W chwili obecnej styl tradycyjny reprezentują jeszcze artyści o sławnych nazwiskach jak: Czi Pai-Szih, Tzang Ta Cien, Pu Hsu-Tziao i Tzeng-Jung. Pierwszy z nich zorganizował w r. 1934 Wystawę Sztuki Chińskiej w Moskwie,



gdzie spotkał się z wielu pochwałami. Czi Pai-Szih kochał kwiaty i małe stworzenia i lubił je malować. Obrazy jego są pełne swobody, szczerego uczucia i radosnego nastroju. Starał się łączyć swe przeżycia z harmonią natury. Kanonem dawnych mistrzów była bowiem umiejętność łączenia własnej harmonii duchowej z harmonią natury. To właśnie stanowiło cechę sztuki Czi Pai-Szih. Dzisiaj najwięcej jego utworów znajduje się w zbiorze państwowym w Peipinie.

Nikt ze starej szkoły nie ulegał wpływowi zachodnim i dlatego tematy tych artystów dotąd czerpane są przeważnie z przyrody, zwłaszcza z życia roślin i zwierząt. Nie malują oni nowoczesnych przedmiotów. Według ich zdania, życie zmodernizowanych Chin nie nadaje się do malarstwa, bo zamęt w którym żyją nowi ludzie nie godzi się z życiem tradycyjnego spokoju, ani z pan-teistyczną harmonią natury.

Nowe typy artystów rozwijają się w Szanghaju, Nankinie i Kantonie, miastach centralnych nowego życia. Jedną grupą artystów, to ci którzy odbyli studia sztuki klasycznej chińskiej, lecz następnie doskonalili się zagranicą w szkołach malarstwa olejnego. Nowa ta szkoła ma wybitnych reprezentantów w osobach: Liu Hai-Su, obecnego dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Szanghaju, Lin Fong-Mien, dyrektora Akademii Sztuki w Han-Dżou, oraz Hsu Pai-Hong, który jest profesorem Szkoły Sztuk Pięknych w Nankinie.

Liu Hai-Su, pionier sztuki nowoczesnej, w ostatnich latach urządzał corocznie wystawę własnych obrazów w Europie, przyczem jego zeszlóroczna wystawa w Londynie cieszyła się największym powodzeniem. Faworyzuje on post-impresjonistów: Matisse i Van Gogh to jego ulubieni mistrzowie.

Hsu Pai-Hong uległ całkowicie typowemu stylowi Zachodu. Interesującym momentem jego pracy jest oryginalność techniki, zyskana dzięki użyciu pędzla chińskiego.

Drugim przykładem próby pogodzenia nowej techniki z tradycyjnym sposobem ujęcia jest wybitny artysta Kuo-Tsien-Fu. Np. wziął on za model nowoczesny aparat lotniczy. Lecz samolot jego malowany pędzelkiem wygląda raczej jak latający smok. Zasadniczą treść jego obrazów z aeroplanami została wypaczona przez zbyt liryczną ekspresję. Jego »Latanie w deszczu« znów wykazuje typowy styl tradycyjny, lecz jego ekspresja wyjątkowo indywidualna przekroczyła technikę starych mistrzów.

Niemniej jednak w tej grupie zbudził się nowy prąd i dążenie do wyrażenia mocy i realizmu życiowego. Lecz realizm ten nie jest zupełnie swobodnie wyrażony, ponieważ artyści ci znajdują się jeszcze pod wpływem formy klasycznej.

Obecnie druga, nowa generacja studiująca w Europie powróciła już do Chin. Jako typowych przedstawicieli tej grupy wymienimy Dzang Su-Hong, Wang Lin-I i Lu-Spa. Dwaj pierwsi są obecnie profesorami w Szkole Sztuk Pięknych w Peipinie, Lu-Spa wykłada w Nankinie. Wszyscy oni skończyli studia we Francji. Wśród nich Wang Lin-I wykazuje największą indywidualność. Oni właśnie dali początek prawdziwej chińskiej szkole malarstwa olejnego.

Trzecia grupa to młodzież obecnie kończąca studia malarskie w Szkołach Sztuk Pięknych w Chinach. Z pośród najmłodszych artystów należy wymie-

nić Fang Żen-Ting, Li Hsiong-Tsai, Yung Ta-Kai, Wan Tsing-Fang i Li Kuo-Yeng, którzy wystawiali obrazy w Nankinie w r. ubiegłym. Doskonałe opanowanie techniki wysuwa ich na poważne stanowisko w historii współczesnej sztuki Chin.

#### T E A T R

Ruch nowego teatru chińskiego datuje od 1906, gdy studenci chińscy studiujący w Japonii dyskutowali nad teatrem japońskim i zorganizowali towarzystwo teatralne p. n.: »Towarzystwo Wierzby Wiosennej«. Grano tam po raz pierwszy przekłady »La Tosca« i »Dame aux Camélias«. Wkrótce po tym trupa ta przyjechała do Szanghaju, aby wystawiać swe sztuki. Publiczność w kraju przyjęła ją z entuzjazmem. Ten rodzaj teatru noszący nazwę »Hua Ciu«, teatr mówiony, tym się różni od dawnego teatru chińskiego, że jest bez muzyki. Źródła jego należy szukać w teatrach zachodnich. Lecz nowy teatr chiński w tym czasie był w rękach amatorów. Z początku teatr ten zaczął się rozpowszechniać w szkołach, jak: w Kolegium Nankai w Tientsinie, w Państwowej Szkole Sztuki Dramatycznej w Peipinie, w Uniwersytecie Fu-Ten w Szanghaju; poza tym grupa amatorska Nan-Kuo i Towarzystwo Sztuki Teatralnej w Szanghaju, Akademia Sztuki Teatralnej w Kantonie oraz Grupa Małego Teatru w Peipinie, są to organizacje początkujące.

Dzisiaj rzecz przedstawia już inaczej. Postęp w tej dziedzinie sztuki szybko poszedł naprzód. »Towarzystwo Turystyczne Sztuki Teatralnej«, zorganizowane w r. 1934, osiągnęło to, że teatr uzyskał własny charakter i zalety zawodowe.

Lecz nowy teatr napotkał duże trudności w wirze politycznym. Wan Tzong-Żen, jeden z członków studenckiego »Towarzystwa Wierzby Wiosennej« został stracony w Peipinie w r. 1909 za działalność rewolucyjną.

Lata od 1906 do 1916 stanowią okres załamań w rozwoju sztuki nowego teatru. Od 1916 do 1925 nastąpił okres ruchu anty-japońskiego. Wpływ literatury proletariackiej okazywał się coraz silniejszy także i w teatrze chińskim. »Sztuka dla masy«, oto hasło nowej szkoły teatralnej.

1925-1930 stanowi okres przekładów: przetłumaczono dzieła takich pisarzy jak: Molière, Shakespeare, Galsworthy, Shaw, Wilde, Czechow, Goethe, Schiller, Ibsen, Maeterlinck, O'Neill. Naogół sztuki te miały duże powodzenie w Chinach. Grywano także sztuki pisane przez dramaturgów chińskich, między innymi jednoaktówkę »Opresja« profesora Uniwersytetu Pekieńskiego, Ting Hi-In.

Tien-Han, znany jako dramaturg Chin południowych, napisał kilka sztuk, jak »Rozmowa pewnej nocy w Su-Dżen«, »Wojna Szanghajska«, lecz najwięcej powodzenia miał dramat »Most Wu-Kai«, pisany przez Hung-Szen.

Nie brak także sztuki pisanej po angielsku, np. »Ona zniża się do kompromisu«, dzieło Ma Jen-Hsiang, profesora Uniwersytetu Tzu-Fu w Tientsinie. Sztuka ta została przełożona na chiński przez Li Tsien-Wu w Peipinie w r. 1935. Ten sam pisarz wydał jeszcze drugą sztukę po angielsku pn. »Pekińscy Politycy« w r. 1927.

Hsiong Fu-Szi, były profesor Państwowej Szkoły Sztuki Teatralnej w Pei-



pinie, zorganizował w małym mieście Tin-Hsien Doświadczalną Szkołę Sztuki Teatralnej. Szkoła ta powstała w r. 1932. Ośm lat pracy eksperymentalnej dało pod wielu względami interesujące rezultaty. Sztuki prof. Hsiong: »Rzeźnik«, »Bohaterski młody gracz«, »Krowy«, były grane przez samych rolników i wieśniaków. W ten sposób powstał teatr wiejski.

Towarzystwo Turystyczne Sztuki Teatralnej miało w ciągu ostatnich lat najwięcej przedstawień. Zostało ono zorganizowane w styczniu r. 1934 w Szanghaju. Pierwsze przedstawienie dało w Nankinie, później wyjechało na krótko do Peipinu i do Tientsinu. Dzisiaj daje ono przedstawienia w całych Chinach. Liczy 25 członków aktorów, pod przewodnictwem prezesa Tang Huai - Tziu i wice-prezesa Tai-Ża. Najsłynniejszymi artystami tego t-wa są Hung Tzen-Lung, pani Tzo Hui-Szen, Tzeng Tsin-Kang. Podczas dziewięciodniowego pobytu w Tientsinie, trupa ta dała osiemnaście przedstawień. Występy spotkały się z najwyższym uznaniem.

Towarzystwo wystawia obecnie tylko utwory nowej literatury chińskiej. Między innymi, »Śmierć wybitnego aktora«, »Pokój chorego Nr 9« (sztuka Tien Han), »Wykonawca« (sztuka Hsiong Fu-Szi), »Handel« (sztuka Wang Yu-Tsin), »Łowienie ryb« (sztuka Ma Żen-Hsiang), są najbardziej popularne. Poza tym Towarzystwo wystawiło także sztuki autorów cudzoziemskich jak: »Zmartwychwstanie« Tolstoja, »Topaze« Pagnol'a i »Dame aux Camélias«.

W ostatnich dwóch latach sztuka sceny chińskiej rozwinęła się jeszcze bardziej. Powstały inne zespoły artystów; między innymi, »Zespół Amatorski«, który wystawiał kilka sztuk zagranicznych jak: »Rewizor« Gogola, »Nędznicy« Hugo, »Zbrodnia i Kara« Dostojewskiego.

Ostatnie wypadki polityczne wpłynęły znacznie na życie teatru chińskiego. Okupacja Chiu Północnych, nielegalny przemyt towarów przez japończyków i koreańczyków stały się tematem wielu sztuk teatralnych. Więć »Słońce jesieni«, »Dom wschodnio-północny«, »Przemyt«, to sztuki patriotyczne, które wystawiono w czerwcu 1936 w Szanghaju. Scena stała się powoli ośrodkiem propagandy. W wielu instytucjach państwowych i prywatnych pracownicy zrzeszyli się w kluby i towarzystwa, których głównym dążeniem jest wystawianie sztuk nowoczesnej dramaturgii chińskiej. Widzą oni w tym obok rozrywki rozwój chińskiej myśli patriotyczno-społecznej. Szanghajskie Towarzystwo Teatralne »Mrówka« zostało zorganizowane przez tamtejszych urzędników bankowych, miejskich, pocztowych i kolejowych. W Nankinie powstał »Klub Rozrywkowy Członków Klubu Oficerów«. W Szanghaju jest obecnie 6 klubów dramatycznych pracowników różnych instytucji. Rzecz charakterystyczna, że wśród tych 6 klubów jeden tylko jest zorganizowany przez mężczyzn, a 5 przez kobiety. Najważniejszymi sztukami ich repertuaru są: »Porzucone dziecko«, »Dom robotnika« i »Bezdomne matka i córka«.

Teatr wiejski w tym okresie rozwijał się wolniej. Oprócz Ting-Hsien, o którym mówiliśmy wyżej, wymienić można jeszcze Wu-Shi w prowincji Kiang-Su, oraz kilka innych w mniej znanych miasteczkach.

Od paru lat kluby teatralne studenckie stanowią kość pacierzową ruchu nowego teatru chińskiego. »Liga Teatralna Studentów Szanghajskich«, zorganizowana w grudniu roku zeszłego, łączy obecnie 17 szkół.

W ostatnich miesiącach r. 1936, Szanghaj stał się ośrodkiem nowego teatru chińskiego. W maju powstały kolejno: »Unia Trupy Dramatycznej«, »Towarzystwo Lwiego Krzyku«, »Towarzystwo Tysięcy Generacji«, »Teatr 20-go Wieku«. Poza tym, rada miejska w Szanghaju zorganizowała »Mały Teatr Doświadczalny«, który po raz pierwszy wystawił sztukę: »Dzielnica miejscowa«.

Nankin z jego Narodową Akademią Dramatyczną i Chińskim Towarzystwem Dramatu jest drugim centrum teatru chińskiego. Lecz także i w innych miastach jak w Peipinie, Tientsinie, Hankow, Kantonie, działalność sceny chińskiej jest bardzo ożywiona i zajmuje ważne stanowisko w teatrze nowoczesnym.

Pod koniec r. 1937 Szanghajski Teatr Liryczny wystawił oryginalny dramat pt.: »Pani Tzai Tsing-Hua«. Jest to dramat osnuty na wydarzeniach z czasów wojny bokserskiej w r. 1900.

Reasumując powyższe spostrzeżenia na temat rozwoju współczesnego teatru chińskiego, należy stwierdzić, że w okresie od 1906, kiedy to zaistniały początki nowego prądu w tej dziedzinie do chwili obecnej, a więc w zaledwie 30-letnim okresie, chińska sztuka dramatyczna rozwinęła się zadziwiająco. Wykwitła jak szlachetny kwiat młodej myśli chińskiej i w formę swą ujęła treść wszystkich dziedzin życia chińskiego. Szacowne dla swej tradycji, lecz skostniałe dramaty bohaterskie z czasów dynastycznych grywane są nadal z pietyzmem i ku zadowoleniu widzów miłujących swą przeszłość, melodię i rytm. Lecz obecny teatr jest krwią i czuciem pokolenia współczesnego. Przedstawia życiowy dramat jednostki i społeczeństwa, poucza, nawołuje ku zmianie, wstrząsa swą wymową i patosem prawdy. Jest narodowy i patriotyczny. Służy idei człowieka i idei nowoczesnych, wolnych i patriotycznych Chin.

#### M U Z Y K A

Chiny miały swą wielką muzykę tradycyjną. Lecz z czasem muzyka europejska poszła naprzód wraz z udoskonaleniem instrumentów, a chińska pozostała w tyle. Jej prymitywne i ubogie ilościowo instrumenty nie pozwoliły rozwinąć się muzyce symfonicznej, raczej nadawały się do gry solowej. Typowymi instrumentami chińskimi są flet i skrzypce. I dlatego, kiedy cywilizacja europejska przeszła do Chin, muzyka chińska traciła dużo na porównaniu z muzyką zachodnią.

»Muzyka ma swój język, który przemawia do naszego słuchu, i język ten jest międzynarodowy. Jednak z drugiej strony powinniśmy zachować to co jest charakterystyczne i odrębne w naszej muzyce tradycyjnej«. Takie hasło rzucił prof. Ting Si-Ling z Akademii Chińskiej (Akademia Narodowa). Dwa instrumenty chińskie »Ti« i »Siao«, oba w rodzaju fletu, zostały ulepszone. Zachowały one swój oryginalny charakter, lecz są także używane przez muzyków europejskich, z tą różnicą, że nowy ten instrument chiński z jedenaściami otworami może dać głos taki jak flet europejski. Prof. Ting pracuje obecnie nad udoskonaleniem innych instrumentów. Będzie to wymagało jeszcze paru lat pracy i będzie zasługą Akademii Sinica, której program obejmuje także muzykę.



Szanghaj jest także centrum muzyki. »Miejska Orkiestra Symfoniczna Szanghaju« posiada obecnie w swym zespole 40 członków muzyków. Jest ona najlepszą organizacją tego rodzaju na Dalekim Wschodzie. Orkiestra ta daje od października do maja publiczne koncerty cotygodniowe, a latem więcej, bo dwa lub trzy razy w tygodniu w wielkich parkach. Muzyka jej stanowi inspirację młodego pokolenia.

Szanghaj ma także najlepsze towarzystwo śpiewacze. Jest to »Chór Szanghaju«. Organizacja ta cieszy się wielkim powodzeniem, szczególnie w klasie robotniczej. Przed rokiem wystawiła »Stworzenie świata« Haydn'a, a w 1937 r. dała kilka koncertów z panią Ewą Huang, sopranem, J. Hu, tenorem, i Y K. Sze, basem w rolach solowych.

»Orkiestra Amatorska« jest zorganizowana pod dyrekcją maestro Słutzy, popierana przez Alliance Française w Szanghaju. Organizacja ta nie daje tak często koncertów jak poprzednia i przeważnie wykonywa utwory francuskie. Inna znów orkiestra amatorska, pod nazwą: »Towarzystwo Filharmonii Szanghaju« jest organizacją studentów, którzy powrócili z Belgii. Dyrektorem tej szkoły jest Wu Pai-Cao a członkami wyłącznie chińczycy.

Jeżeli chodzi o organizacje akademickie, »Państwowe Konserwatorium Muzyki« w Szanghaju powinno zająć pierwsze miejsce. Dyrektorem tej szkoły jest Siao Yu - Mei, który studiował muzykę w Lipsku. Szkoła ta ma za sobą 9 lat istnienia a postępy jej są widoczne.

Inne szanghajskie szkoły muzyczne nie są jeszcze bardzo rozwinięte. Więcej znane są: Uniwersytet Miejski Szanghaju, mający wydział muzyczny, Szkoła Sztuk Pięknych w Szanghaju, Szkoła Żeńska Mary Farnham i Szkoła Mc Teire.

Szanghaj daje możliwość słuchać także muzyków o światowej sławie, jak A. Strok, Kreisler, Heifetz, Elman, Zimbalist, Mosciwicz, Friedmann, Czerepinin, Deurmann i inni.

Poza Szanghajem, Peiping ma na Uniwersytecie Yen-Tsing Wydział Muzyczny, który daje koncerty klasycznej muzyki europejskiej. Uniwersytet Tsing-Hua nie ma wydziału muzycznego, lecz posiada jedną orkiestrę i udziela lekcji pianina i skrzypiec. W Tientsinie, Wydział Muzyczny Gimnazjum Żeńskiego Prowincji daje także czasem koncerty. W Nankinie Uniwersytet Centralny i Kolegium Tsin-Ling ma też wydział Muzyczny. Poza tym zorganizowano w ubiegłym roku »Chór Nankijski«, posiadający 60 głosów. Chór ten odbywa koncerty co miesiąc.

Ośrodkiem muzycznym centralnych Chin jest Hankow, obecnie stolica po zajęciu Nankinu przez Japończyków. Hankow posiada kilka orkiestr: »Orkiestra Race Club«, to organizacja zawodowa, która wykonywała kilkakrotnie Beethovena i innych, »Chór Hua-Tsong«, który dawał utwory angielskie, oraz dobra »Orkiestra Amatorska« pod dyrekcją H. H. Hsia.

W innych miastach jak Han-Dżu i Kantonie, Konserwatorium daje od czasu do czasu koncerty, lubione przez publiczność miejscową. Należy tu zaznaczyć, że Konserwatorium Kantońskie przoduje muzyce Chin Południowych.

Niedawno Ministerstwo Oświaty wydało rozporządzenie, aby programy muzyczne zostały ujednostajnione i nastawione na muzykę o charakterze narodowym.

Znani dzisiaj kompozytorzy chińscy to przede wszystkim Tseng Mu-Cuen, sławny autor Hymnu Narodowego, Dr. Tsao Yuen-Zen, znany wśród twórców obecnej muzyki i śpiewu, Ho Lu-Ting, były student Państwowego Konserwatorium Muzyki, którego pierwsza kompozycja pod tytułem »Flet Chłopców z Buffalo« miała duże powodzenie. Inni kompozytorzy jak: Tang Hsueh-Yun, Huang-Pai, Lee Wei-Ling, Hu-Yen mają wszyscy kilka udatnych utworów poza sobą.

Ogólnie mówiąc, muzyka chińska jest na dobrej drodze. Współpracuje ona także z filmem. A zainteresowanie publiczności chińskiej z czasem wzrasta; dać jej raz posłuchać dobrej muzyki a będzie chciała więcej: oto słuszna obserwacja o stosunku publiczności do muzyki.

#### K I N O

Przemysł filmowy w Chinach jest dla Europejczyków wciąż jeszcze dziedziną mało znaną. Film chiński narodził się dopiero w r. 1925. Pierwszy film nosił tytuł »Ofiara wampira«. Prapremiera odbyła się w kinie »Olympic Theatre« w Szanghaju. Odrazu znalazł wielkie powodzenie przede wszystkim u cudzoziemców, przebywających w Szanghaju. Coprawda ludzie przyszli nie dla zobaczenia samego filmu, a raczej dla sensacji; zobaczyć nową, nieznaną im chińską sztukę. Film ten miał aż 14 części, a całość stanowi dramat sensacyjny.

Przemysł filmowy chiński znajdował się z początku w rękach cudzoziemców z Zachodu, lecz wkrótce stosunki uległy zmianie. Dzisiaj liczba wytwórni chińskich wynosi 55, z czego większość jest w Szanghaju i w Kantonie. Roczna produkcja wynosi dwieście filmów pełnoprogramowych i krótkometrażowych dla 400 kinoteatrów w samych Chinach i chińskich koloniach w Ameryce, Australii, Filipinach.

W r. 1934, oprócz filmów niemych, wyprodukowano 17 długich i 14 krótkich filmów dźwiękowych. Przy takiej liczbie, produkcja nie mogła zaspokoić zapotrzebowania. Chińscy producenci kalkulują, że są w stanie zarobić o 25 % więcej swymi filmami niż produkcja amerykańska.

Przemysł filmowy chiński jest wyłącznie produktem współczesnych Chin, opartym przeważnie na kapitale własnym. Oczywiście, filmy hollywoodzkie i technika amerykańska miały ogromny wpływ, lecz film chiński umiał znaleźć swą własną drogę. Filmy amerykańskie w Chinach osiągnęły popularność powoli, głównie ze względu na to, że nieliczna część publiczności mogła rozumieć język angielski, a w filmach dźwiękowych mowa jest ważnym niewątpliwie elementem.

Pierwsze filmy chińskie były przerobione ze starych legend chińskich. Rząd Narodowy popierał je, zgodnie z zasadami partii Kuomintang. Jednak w r. 1933 powstała »Państwowa Cenzura dla Filmu«, która ograniczyła produkcję mityczno-baśniową. W końcu tegoż roku wyszedł nowy film, który miał takie powodzenie jak film »The Birth of a Nation« w Ameryce. Był to film »Dwie Siostry«. Pobił pewien swoisty record, gdyż był wyświetlany w ciągu 60 dni w wielkim kinie, w którym widziano dotąd tylko filmy zagraniczne



»Pieśń Rybaka«, drugi film, który wyszedł trochę później, był wyświetlany 84 dni w jednym kinie, którego sala mieści ponad 1800 widzów. Oba te filmy inaugurowały zwycięsko sztukę kinomatograficzną chińską. »Pieśń Rybaka«, to obraz »życia na morzu« rybaka chińskiego. Stanowi on najkosztowniejszy film chiński.

Realizm i motyw tragiczny to dominujące elementy filmu chińskiego. »Dwie Siostry« np., to historia despotycznego starca, który, zrobiwszy z ładniejszej córki swoją kochankę, porzucił żonę i drugą córkę. W kilka lat później druga córka przychodzi jako niańka do dziecka córki pierwszej. W domu jej jest maltretowana, aż w beznadziejnej nędzy popełnia zbrodnię, za którą zostaje uwężoua przez własnego ojca. Jednak ojciec nie przyznaje się do winy w stosunku do nieszczęśliwej. Powrót matki przywraca córce wolność.

Miasto Szanghaj, to chińskie Hollywood, trzyma palmę pierwszeństwa w produkcji filmowej. W r. 1935 odbyła się Wystawa Sztuki Filmowej w Moskwie, w r. 1937 Chiny wzięły udział w wystawie filmowej w Wenecji. Ostatnio produkcja jest nastawiona na filmy o treści patriotycznej. Do najlepszych filmów tego rodzaju należy film »Odważni myśliwi«, a czołowe filmy ostatnich lat to: »Słońce pory deszczowej«, »Nowe stare miasto Szanghaj«, »Prawo Kobiet«. Najlepsi scenarzyści to: Tien-Han, Hung-Szen, Oyang Yu-Cien i inni. Nie brak wielkich talentów wśród aktorów, przedewszystkiem pani Pai-Yang, którą nazwano chińską Garbo, oraz inni jak Tso Hui-Szen, Tsing-Yien, Tso-Ten, Tsin-Szen. Chińscy artyści filmowi zarabiają znacznie mniej niż amerykańscy; słynne gwiazdy chińskie jak Butterfly Wu i Pai-Yang zarabiają dopiero koło 500 dolarów chińskich miesięcznie.

Obecnie, ze względu na znacznie większe zapotrzebowanie na filmy krajowe niż zagraniczne, wytwórnia »Gwiazda« zdecydowała się produkować co miesiąc dwa filmy. Wysilek ten jednak spotkał dość dużo trudności, mianowicie: palące potrzeby finansowe i techniczne, poszukiwanie nowych talentów nie pozwoliły wytwórni wykonać całkowicie planu.

Druga wielka wytwórnia »Zjednoczenie Filmowe« także usiłowała powiększyć swą produkcję. Niektóre filmy tej wytwórni były zabronione przez cenzurę z powodu zbyt śmiałej treści, gdyż trzeba zaznaczyć, że regulamin cenzury dla filmu jest ogromnie surowy.

Na ogół film chiński idzie szybkim krokiem naprzód, mimo trudności technicznych i finansowych. Dlatego dzisiaj już przemysł filmowy amerykański czuje w nim groźnego konkurenta na rynku chińskim.

## SZTUKA W CHINACH W CZASIE WOJNY

### L I T E R A T U R A

Wojna Chin z Japonią trwa już dawno i nie widać jej końca. Rzecz smutna. Jednak w czasie i pomimo tej wojny Chińczycy umieli osiągnąć bardzo wiele w rozbudowie nowych dziedzin życia i pod względem militarnym. Sztuka bynajmniej nie ucierpiała od działań tej strasznej zabawy; przeciwnie, rozwija się nadal i będzie napewno rozwijać się dalej.

Przed samymi wakacjami 1938 roku, chiński P. E. N. Club wydał broszu-

re p. t. »Chińska sztuka w czasie wojny«, opisując szczegółowo życie sztuki w czasie ostatnich wydarzeń.

Rzecz charakterystyczna, że sztuka obecnie przeżywa w walce z najazdem japońskim swój okres odrodzenia. Charakter poprzednio wybitnie rewolucyjny zmienił się na patriotyczny. Niektórzy słynni dzisiaj pisarze i artyści zajmują się bardzo intensywnie sprawami ojczyzny. Kuo Mu-Zo, który powrócił nie dawno właśnie z Japonii, zajął się propagandą literatury patriotyczno-militarystycznej. Jest on teraz kierownikiem Wydziału propagandy w Komitecie Wojennym. Młodszy od niego pisarze: Szu-Tsin, autor książki »Dziecko bez ojczyzny«, Hsia-Yin, autor »Niewolników kontraktowych«, wydali serię powieści o tematach wojennych. Dramaturg Tzang Tsiang wydał »Burzę nad frontem zachodnim«, której akcja toczy się na froncie w prowincjach Kiang-Su i Tze-Kiang.

#### T E A T R

Tematem sztuki teatralnej w czasie wojny jest oczywiście głównie zagadnienie obrony narodowej; teatr obecny to teatr wojenny. Przed zajęciem przez Japończyków Szanghaju powstało w tym mieście 6 nowych zespołów teatralnych. Dawały one raz po raz przedstawienia takich sztuk jak: »Echo«, »Bezdomne dziecko«, »Dom robotnika«. W innych miastach jak w Hankow i Kantonie, grywano sztukę prof. Hsiong Fu-Szi »Bżeźnik«. Towarzystwo Turystyczne Sztuki Teatralnej dało ostatnio przedstawienie sztuki »Grzmot i deszcz«.

Niedawno powstał »Zespół Aktorów Wojennych« w nowej stolicy, Hankow, która stała się centrum umysłowym Chin po zajęciu Szanghaju przez Japończyków. Prawie wszystkie zespoły teatralne i szkoły dramatyczne przeprowadziły się tutaj. Siedziba ich nie jest zupełnie bezpieczna, gdyż miasto to stało się także celem ofensywy japońskiej. Zespół Aktorów Wojennych grał 6 nowych sztuk, z których »Zwycięstwo końcowe« jest uważane za najlepszą pod względem zarówno artyzmu jak i techniki teatralnej. Drugą z kolei udatną sztuką jest »18-go września«. Należy wspomnieć także o »Śmierci bohatera«; jest to wzruszająca historia śmierci młodego lotnika chińskiego.

Poza tym rozwija swą działalność kilka organizacji teatrów muzycznych i dziecięcych. W tych ostatnich grywają sieroty po poległych żołnierzach. Teatry te są bardzo popularne.

#### K I N O

Sztuka filmowa przeniosła swą siedzibę z Szanghaju do Hankow, Han-Yang i Wu-Tzang. Artyści pracują nad filmami propagandowymi. Rada Spraw Wojskowych w Hankow zorganizowała biuro filmowe, które współpracując z Centralnym Studio Filmowym wydało film »Jezioro lotosu«. Wśród aktorek filmowych chińskich wślawiła się, obok Butterfly Wu, pani Czeng Pao-Er, która, jako entuzjastka walki przeciw Japończykom, brała sama udział w bitwie pod miastem Pai Ling Miao w r. 1937. Z filmów o treści bohaterkiej wyróżnia się »Samotny batalion«. Dalej należy wymienić »Długie życie Chin«, »Broń naszej ziemi« — dwie udane produkcje wytwórni »China Motion Picture Comp«.



Momentem frapującym filmu chińskiego jest realizm scen wojennych. Nieraz aktorzy narażali życie, aby zyskać te sceny do swego filmu.

#### M U Z Y K A

I w muzyce płynie gorącym nurtem uczucie patriotyczne. W całych Chinach słyszeć można pieśni wojenne. Żołnierze śpiewają, idąc na front, a cywilni śpiewają na ulicach, podniecając nastrój obronny. Kilka marszów jak: »Marsz wojska chińskiego«, »Marsz ochotników«, »Marsz narodowy«, jest najbardziej popularne.

#### B I B L I O G R A F I A

##### L I T E R A T U R A

- Acton Harold. The Creative Spirit in Modern Chinese Literature. Tien-Hsia Monthly, nov. 1935, Szanghaj.
- Artibus Asiae. Ed. R. Hadl, 1936-1937. London. B. H. Blackwell.
- Gems of Chinese Literature and Chinese Poetry in English Verse, new edition. Oxford 1934.
- Cien Tsi-Puo. Historia współczesnej literatury chińskiej. Szanghaj, 1936.
- Dzong Lu-Dzai. History of Democratic Education in Modern China. London, 1935.
- Hu Huai-Tseng. Historia literatury chińskiej. Szanghaj, 1935.
- Kiang Kang-Hu. Chinese Civilization. 1935.
- Lewis E. F. Ho - ming, girl of New China. Paris, 1935.
- Ling Yu-Tang. La Chine et les Chinois. Paris, 1937.
- Lu-Szin. Historia literatury chińskiej. Szanghaj, 1935.
- Sie Wu-Liang. Historia literatury chińskiej. Szanghaj, 1937.
- Soulié de Morant. Histoire de l'art chinois, de l'antiquité jusqu'à nos jours. Paris, 1937.
- Tang Leang-Li. The New Social Order in China. »China To-day series«, 1936.
- Tang Leang-Li. Reconstruction in China. Szanghaj, 1936.
- The P. E. N. Club of China. Creative Arts of China in War-Time. Szanghaj, 1938.
- Wang Chin-Wei. China's Problems and Their Solution. Szanghaj, 1936.
- Wen Yuan-Ning. Imperfect Understanding (krytyki literackie). Szanghaj, 1935.
- Yang Hong-Li. Poezja chińska. Szanghaj, 1937.
- Yang Tsouan-Lin. La littérature moderne chinoise. Orient et Occident, 2-me Année Nr 1 et 2, 1935.

##### M A L A R S T W O

- Ashton Leigh and B. Gray. Chinese Art. London, 1935.
- Carter D. Five Thousand Years of Chinese Art. London, 1936.
- Catalogue of an Exhibition of Chinese Painting in the National Museum, Stockholm, April-May, 1936.
- Chen I-Fan. The Modern Trend in Contemporary Chinese Art. Tien Hsia Monthly, Jan. 1937.
- Crammer Byng. The Vision of Asia, An interpretation of chinese art and culture. 1934.

Chavannes J. De l'expression des voeux dans l'art populaire chinois. 1935.

Chin Chung - Wen. History of Chinese Painting. 1934.

Chinese Art. New Edition published on the occasion of the International Exhibition of Chinese Art at the Burlington House. 1935.

Chinese Art. Catalogue of an Exhibition of Chinese Art at Mills College, California, oct-nov. 1934.

Duthuit G. Chinese Mysticism and modern Painting. 1936.

Jen Yu-Wen. Art Chronicle. Tien

Hsia Monthly, Feb. 1938.

Kuo Hua Yueh Kan. Malarstwo Chińskie, miesięcznik.

Kuo Jo-Hsu. Notes on Painting and Painters. 1934.

March B. Some Technical Terms of Chinese Painting. 1935.

Siren O. Histoire de la peinture chinoise. Ann. Musée Guimet, Bibl. d'Art, 1935.

Wen Yuan-Ning. Racial traits in Chinese Painting. Tien Hsia Monthly, Aug. 1935.

#### TEATR

Arlington L. C. Le théâtre chinois depuis les origines jusqu'à nos jours. 1935.

Chi Ju-Shan. Répertoire des maquillages de théâtre chinois. Paris, 1934.

Johnston R. F. The Chinese Drama. 1921.

Leung G. K. The Modern Chinese Theatre. Asia, Febr. 1936.

Leung G. K. The Peking Theatre of To-day. 1928.

Soulié de Morant. Théâtre et Musique modernes en Chine. 1926.

Tchou Kia-Kien. Le théâtre chinois. 1927.

Yao Shing-Nung. Drama Chronicle. Tien Hsia Monthly, Aug, 1936, Aug, 1937.

#### MUZYKA

Chao Mei-Pa. A brief sketch of the History of Chinese Music. London. 1934.

In Shan-Jen. Music Chronicle. Tien Hsia Monthly, Jan. 1937.

Laloy. La Musique chinoise, Étude critique.

Levis J. H. Foundations of Chinese Music Art. 1936.

Van Aalst. Chinese Music. 1933.

Wang Kuang-Chi. Short History of Chinese Music. 1934

#### KINO

George L. Moorad. Chinese Talkies. Asia, oct. 1935.

Yao Shing-Nung. Chinese Movies. Tien Hsia Monthly, April 1937.

The Chinese Movie, miesięcznik.



## POSŁOWIE REDAKCYJNE

Kończymy druk niniejszego tomu wśród rumoru wojny. To niech tłumaczy braki i niedociągnięcia. Trzeba się było wyrzec wielu rzeczy, aby móc spełnić prosty wydawniczy obowiązek. Trzeba było ważyć się na liczne a deformujące całość amputacje, nie chcąc pozostawić czwartego tomu ŻYCIA SZTUKI w ruśztowaniach. Ufamy, że nie straci on przez to na godności.

Ktoś zauważył, że nie życie sztuki, ale sztuka życia jest obecnie godna studiowania i nabywania. Słusznie. Odkąd »żyć« stało się pewną formą bohaterstwa, sztuka życia do godności Sztuki urosła. Ale słowo »żyć« zawiera pojęcie pewnej pełni, pewnej zorganizowanej i zestrojonej hierarchicznie całości. Choć zaspokajanie potrzeb elementarnych zdaje się pochłaniać cały zasób naszej energii, to jednak i wyższe rejestry bytu muszą tu znaleźć swój wyraz. »Sztuka z zawiązanymi oczyma« przeciska się przez mrok i okrucieństwo wydarzeń, torując sobie poomacku drogę do naszych serc.

Prawda, nikt nie myśli o wydawaniu pięknych książek, tych radosnych »posłań do dusz«. Nie mamy teatrów. Zmierzehły wystawy. Zamilkły koncerty... Wszystko co ludzkie zostało nam odjęte. Ale oto sny nasze zaludniły się przekornie niesamowitym pięknem kwiatów, głosów przezroczystych i słonecznych uciszeń. Gdy zaniemówiła książka, powstaje nowy rodzaj literacki: nowinka, przelatująca z ust do ust, kapryśna, zalotna, czasem przeszywająca żądłem grozy, częściej stokroć lśniąca skrami nadziei, krapkista, zadzierzysta. Muzyka wywędrowała na ulicę, pod strop niebieski, skandując wybuchami pocisków poemat losu. Śród krzykliwej nowoczesności architektury wyrosło znienacka osowiałe i dumne »piękno ruin«, a płonące domy, te prawdziwe *dramatis personae* wielkiego widowiska, zdają się błogosławić Miastu, wyciągając raz po raz z okien długie ogniste

ręce... A teraz znowu przykuwają wzrok i duszę pięknem wewnętrznego rozmodlenia te małe śródmiejskie cmenarzyki, rzucane jak krótkie przystanki po drodze pędzącego w nieskończoność pociągu...

Wstępuję do zranionego już kościoła Zbawiciela; dopadam słów kaznodziei: »Bądźcie gotowi na śmierć, a dusze wasze wypięknieją i wszystko stanie się proste, jasne.« Gotowi na śmierć — myślę — więc żywi podwójnie: patosem wieczności i nieśmiertelnym pięknem chwili. Bowiem piękno jest wieczne. Sztuka jest wieczna i wszechobecna.

Wrzesień 1939.

Z. L. Zaleski







ZAKŁADY GRAFICZNE  
R. BIELIŃSKI  
W A R S Z A W A  
KR. PRZEDMIEŚCIE 6.  
== TEL. 5-86-91 ==





P. II

78