Cena 50 groszy

Teatry paryskie — Współczesna liryka angielska

Dziś 6 stron

WIADOMOŚCI LITERACKIE

T Y G O D N I K

Nr. 21 | Warszawa, Niedziela 25 maja 1924 r. | Rok I

Żołnierz nieznany

Turkot bateryj. Ciężkie tanki
Przez Paryż suną. W jasne słońce
Aeroplany fruną drżące,
Jak górna nuta Marsyljanki.

Szkocki regiment zmienia wartę.
Sztandary! Stój! Prezentuj broń!
Brytyjski lew nad Covent-Garden.
Sam książe Walji chyli skroń.

Brzęczy szablami cały dwór,
Orkiestra hymn zaczyna:
Wśród złota piór na via Cavour
Il re e la regina.

Jak trąby złote na pustyni,
Melodja ostra srebrem gra:
„Evviva d'Annunzio e Mussolini,
Evviva nostra libertà".

Suną dostojne wieńce z blachy,
W powietrzu ważą się zapachy,
Pachnące pęki macierzanki
Płyną z melodją Marsyljanki,
Co rośnie, dzwoni, goni wzwyż.
Prezydent Francji zgiął kolana,
I w aureoli dnia złotego
Włoska królowa zapłakana
Składa żołnierski prosty krzyż
Na grób żołnierza nieznanego.

Z pod góry kwiatów, wieńców, wstęg,
Ktoś się podźwiga, słychać jęk:
Nieznany żołnierz wstał ze snu,
Wonnego w piersi nabrał tchu:

„Mój komendancie, już po wojnie:
„Poco mnie wzywasz do apelu,
„Pozwól mi teraz spać spokojnie,
„Monarcho, przyjacielu.

„Z cichego nie rusz mnie ukrycia,
„Spojrzyj na pierś mą krwią ociekłą,
„Wydam ci za to sekret życia:
„Jest niebo i jest piekło.

„Nagi z mogilnej wstaję pościeli,
„Mówię wam, władcy miast rozgwieżdżonych:
„Jest piekło dla dręczycieli
„I niebo dla umęczonych".

Antoni Słonimski.

Jak rząd opiekuje się nauką

U znakomitego podróżnika

Wywiad specjalny „Wiadomości Literackich"

— Śpieszę się... piszę trzeci tom, chciałbym zdążyć...

Ze wzruszeniem słucham, co mówi mi znakomity podróżnik, którego pamiętniki drukują się obecnie. Jest poważnie chory. Pisze dniami i nocami. T. I p. t. „Kaszgarja", już wydany, napisał w ciągu niespełna trzech miesięcy. T. II—„Przez Pamiry i Hindukusz"—jest w druku, w chwili obecnej zaś pracuje nad t. III p. t. „W pustyni Raskiemu i Tybetu". Całe dzieło rozpoczął pisać dopiero we wrześniu ubiegłego roku.

— Oto jedyne ostatnie zagadnienie mego życia: czy zdążę? Stoję nad grobem. Wszystko mam poza sobą.

Więc nie trzeba mu zabierać ani minuty czasu — pomyślałem i gotuję się do wyjścia. Nic na świecie droższego, niż czas w tych warunkach.

— Zdąży pan, panie generale. Zdrowie jeszcze się poprawi.

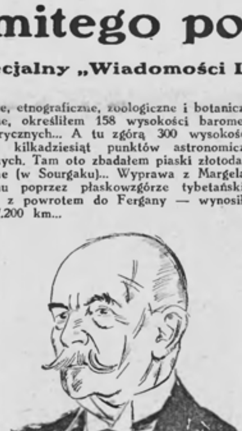
— Nie. Męczę się. trzyma mnie tylko ta właśnie nadzieja, że dam literaturze i nauce polskiej owoc moich doświadczeń i kilkudziesięciu lat pracy.

— Już nie będę przeszkadzał panu generałowi...

— Niech pan zostanie, porozmawiamy, dziś czuję się bardzo źle, nie będę chyba pisał, może w nocy... Kiedy jest cicho zupełnie, piszę znacznie prędzej.

I zaczął opowiadać. Tak wspaniale, z taką plastyką, a chwilami z takim humorem, że wydał się o wiele młodszy. Szczyty karjery wojskowej, wszystkie uroki i udręki władzy, ogrom pracy naukowej, podróże na olbrzymich terenach globu ziemskiego, przygody niesłychane—wszystko wryło się w pamięć wprost genjalną i w opowiadaniu daje wrażenie przebogatego życia człowieka o najwyższych ambicjach.

— A tu — mówi czcigodny uczony, pokazując mapę, widzi pan linję mojej podróży poprzez kraje przedtem przez nikogo nie zbadane... Tu odkryłem złoża nefrytu, tu znów na przestrzeni 3000 km. kw. zdobyłem wielkie zbiory geologiczne, etnograficzne, zoologiczne i botaniczne, określiłem 158 wysokości barometrycznych... A tu zgórą 300 wysokości i kilkadziesiąt punktów astronomicznych. Tam oto zbadałem piaski złotodajne (w Sourgaku)... Wyprawa z Margelanu poprzez płaskowzgórze tybetańskie i z powrotem do Fergany — wynosiła 7.200 km...



BRONISŁAW GRĄBCZEWSKI

rysunek Edwarda Głowackiego, wykonany specjalnie dla „Wiadomości Literackich"

Raporty generała Grąbczewskiego były drukowane w rocznikach petersburskiego Towarzystwa Geograficznego. Na szczęście, odnalazł je Grąbczewski w bibljotece uniwersytetu warszawskiego. Stanowią więc dobrą pomoc w jego pracy obecnej. Lecz najwięcej zawdzięcza swej bezprzykładnej pamięci, w której zachowuje nieocenione dla dziejopisa skarby wspomnień. Nie tylko z wypraw naukowych. Jako człowiek, który w ciągu dziesiątków lat zajmował najwyższe stanowiska urzędowe, poznał nawskroś życie polityczne Rosji. Rozmowy jego, naprzykład z carem Mikołajem, jako przyczynki do charakterystyki ostatnich lat Rosji carskiej, większą posiadają wartość, niż setki sensacyjnych pamiętników. Tak samo wspomnienia z rewolucji 1905 r., a potem z czasów wojny, epoki Kołczaka i Denikina, wreszcie rewolucji bolszewickiej, która przyniosła Grąbczewskiemu nowe zajęcie: mycie butelek u bolszewików...

— Wszystko minęło... Teraz, powtarzam, żeby tylko móc skończyć tę pracę. Wszystkie dalsze wydania czy przekłady, wszystkie prawa do pozostałych rękopisów chciałem ofiarować uniwersytetowi warszawskiemu. Będą z tego przecież poważne zyski. Pragnąłem, żeby utworzono stałe stypendjum dla młodych podróżników polskich. Ale cóż? Władze uniwersyteckie zachowały się opryskliwie. Pan rektor oświadczył mi, że uniwersytet nie jest instytucją do zbierania daatków... Więc wszystkie prawa zapisałem testamentem Kasie im. Mianowskiego.

Nie chciałem poruszać w rozmowie z sędziwym uczonym sprawy jego sytuacji materjalnej, wiedząc, że to rzecz bolesna. Ani rząd, ani żadna z instytucyj naukowych nie przyszła uczonemu z pomocą. W roku ubiegłym Grąbczewski otrzymał posadę w Instytucie Meteorologicznym, ale z powodu „oszczędności" został „zredukowany"...

— A wie pan, — rzekł Grąbczewski, — nie miałbym z czego żyć, gdyby nie księgarnia Gebethnera i Wolffa, która dała mi możność wykonania ostatniego zadania mego życia.

Komunikuję generałowi Grąbczewskiemu, że ci, którzy już czytali „Kaszgarję", są zachwyceni i z niecierpliwością oczekują dalszych tomów.

Uśmiechnął się i westchnął:

— To dobrze. Zbieram reszki sił, żeby dobić do końca.

Iksjon.

KASZGARJA
KRAJ I LUDZIE
Z PORTRETEM AUTORA, 65 ILUSTRACJAMI I MAPĄ
NAPISAŁ
gen. BRONISŁAW GRĄBCZEWSKI
Nakład Gebethnera i Wolffa
Cena zł. 18.

Talent jako fetysz

W manifeście warszawskiej grupy artystów „Blok" było jedno zdanie godne bliższej uwagi: „Obojętna jest kwestja zdolności, o skutkach decyduje wyłącznie wola i metodyczna praca".

To zdanie wywołało protest prasy warszawskiej, przyzwyczajonej specjalnie do kultu talentów. Pytano: Jak można tworzyć bez talentu! To śmieszna mrzonka!

Prasa warszawska nie zrozumiała blokistów i przekręciła ich myśl. Oczywiście nie mieli oni zamiaru zaprzeczyć talentowi głównego udziału w twórczości, chcieli tylko w dyskusji o twórczości przesunąć akcent z kwestji talentu na kwestję samego dzieła. Nie twórca jest ważny, tylko twór. To chcieli powiedzieć, lecz wyrazili się skąpo i nieudolnie, jak często ci, którzy kolportują myśl gdzieś zasłyszaną a nie przetrawioną.

Napozór szłoby tu tylko o formalność, o lepszą nazwę. Przecież talent poznaje się na podstawie tworu, a więc oddając hołd talentowi, wyraża się uznanie i utworowi. Ale w rzeczywistości jest tak, że przecież talent jest tylko narzędziem. Sławić się ma dzieło nie dlatego, że się w niem objawia talent, lecz dlatego, że posiada ono pewne objektywne wartości, estetyczne czy intelektualne. Gdyby kto przyszedł do malarza i powiedział mu: nie chcę widzieć twoich obrazów, tylko twój pędzel! — obraziłby malarza. Niegdyś czczono czary tkwiące w pędzlu. Dziś ten zabobon się nieco wysubtelnił, ale ukrywa się jeszcze w fetyszyzmie, czczącym tylko talent. Snoby, idąc na koncert, pchają się do pierwszych krzeseł — poco? czy, aby lepiej słyszeć? Nie, aby widzieć palce mistrza. I to robią także te snoby, które same nie grają, więc którym nie chodzi o wzór techniki pianistycznej. Dla nich palce są fetyszem.

Niegdyś wielki austrjacki poeta, Grillparzer, wróg Hebbla i wszelkich teoryj i programów estetycznych, napisał dwuwiersz:

„Wie nenn ich die Forderung, durch die du alle erfüllst?
Habe Talent, mein Lieber, und schreibe, was du willst!"

(„Jak się nazywa postulat, przez którego spełnienie spełnisz wszystkie inne postulaty? Miej talent, mój kochany, i pisz co ci się podoba").

Jest to jedna z tych przewieln prawd w estetyce,które są prawdą, ale które są zupełnie obojętne i bezpłodne. „Prawdziwy talent zawsze znajdzie sobie drogę,— talent zawsze się na wierzch wybije" i t. d. Oczywiście—ale po ilu błądzeniach znajdzie tę drogę i ile razy tymczasem po łbie dostanie.

Tego rodzaju ocena twórczości możliwa jest tylko z historyczno-literackiego stanowiska. Ex post widzimy, że celu (t. j. sławy?) dopięły tylko talenty, — ale gdy chodzi o dziś, o przyszłość? Gdy przed sobą mamy np. pięć utworów różnych, czy sam sprawdzian talentu wystarczy? Czy może nam dać jakie wskazówki co do wyboru? Napozór wyglądałoby, że tak, że jest nawet jedynym sprawdzianem. Ale w czem widzieć talent? Zwykle się pokazuje, że talentem nazywa się wtedy zręczne korzystanie ze zdobyczy dotychczasowych, więc — że za oznakę talentu uważa się pewne ułatwienia dla czytelnika przy przebiegu wrażenia. Ale kiedyś później może się także okazać, że talent tkwił w czemś nowem, co właśnie wymagało zaniechania tamtych zdobyczy i nieprzygotowanemu czytelnikowi utrudniało wrażenie.

Za każdym razem, gdy słyszymy o talencie, powinniśmy zapytać: Tak, talent, — ale do czego?

Swego czasu p. Chwistek w „Maskach", pisząc o wielości rzeczywistości w malarstwie, przypomniał stary postulat: niech nowatorzy najprzód pokażą, że potrafią malować podawnemu, a wtedy dopiero przyznamy im prawo do ekstrawagancyj. P. Chwistek zupełnie słusznie dowodził, że takie wymaganie jest tylko podstępem, lecz nie da się uzasadnić logicznie, ponieważ ktoś może mieć wielki talent do jednego gatunku rzeczywistości, pod warunkiem, że nie ogarnia i nie dowidzi rzeczywistości z innej płaszczyzny. Może np. nie umieć wiernie rysować, a być znakomitym kompozytorem barw i linij.

Mówi się np., że pewien dramaturg nie ma talentu, a jest tylko dobrym rzemieślnikiem. Pardon, w takim razie ma talent do rzemiosła, a to jest talent również istotnie twórczy, bo aby wypełnić pewne formy, trzeba mieć żywą ich wizję. Tak jest, aż wizję.

Spiritus fiat ubi vult et quomodo vult.

Niema człowieka, któryby był pozbawiony talentu, — jak niema człowieka bez śledziony, bez nerek. Ale u nas przypuszcza się, że talent jest udziałem tylko pewnych wybrańców, nazywa się to nawet naiwnie i sentymentalnie „iskrą bożą". W dziedzinie psychologicznej przypuszcza się takie same wyjątki, jakiemiby w dziedzinie filozoficznej byli np. ludzie z drugiem sercem, ludzie z rogami lub z ogonem.

Doniedawna te dziwolągi psychologiczne jeszcze bardziej się komplikowały. Oprócz talentów byli jeszcze genjusze — pojęcie tak samo nieokreślone i tajemnicze. Czytało się wówczas wielce uczone rozprawy o różnicy między talentem a genjuszem, a każdy poeta czytając je, skwapliwie badał, czy aby wszystkie wyliczone cechy genjusza pasują do niego czy nie.

Zilsel w dziele „Genie als Religion" nakreślił historję pojęcia genjuszu. Wyrobiło się ono bardzo powoli i szczyt swój osiągnęło w dobie romantycznej. Prof. Michał Sobeski w dziele „Filozofja sztuki", zastanawiając się nad genjuszem i talentem, przychodzi ostatecznie do przekonania, że między ich twórczością jest tylko różnica stopnia, „lecz w istocie tak samo „tajemnicze" jest pojawienie się „pomysłów" nie tylko u byle talentu, lecz także w każdej normalnej, całkiem nieartystycznej psychice".

Gdy w zeszłym roku wraz z Zygmuntem Kisielewskim rozstrzygaliśmy konkurs literacki „Lektora", „odkryliśmy" bardzo wiele talentów niewątpliwych i daliśmy temu wyraz, pomnażając odznaczenia. A jednak zdawaliśmy sobie sprawę, że są to „powołani" lecz nie „wybrani". Talenty, których eksploatacja się nie opłaca, choć są szczere. Talenty nieraz tak zrośnięte z naiwnością, dziwactwem albo brakiem wykształcenia, że są beznadziejne. Jeden napisał powieść z serdecznemi, wprost rozrzewniającemi opisami czasów dziecięctwa, ale później wylazły głupstwa. Drugi, autor dramatu p. t. „Niemrawi", wydawał się nam prowincjonalnym Strindbergiem — talent do rozpaczy, deptania względów, świetnego cynizmu, ale to wszystko gmatwało się i gasło przedwcześnie. Inny zbudował komedję na motywie: klub rżnięcia prawdy w oczy, dobrze figury mobilizował, lecz bitwy nie wygrał. Są to talenty zaiste tragiczne, skazane na samotne wypalanie się.

Nasza krytyka nadużywa pojęcia talentu, ponieważ ono daje najwięcej pola do dowolności i uwalnia od dowodów i od myślenia. Ja Iksowi „przyznaję" (komiczne słowo!) talent, ty mu go odmawiasz, a więc niema już o czem dysputować, rozejdźmy się w przeciwne strony. Talent jest iskrą bożą, nie da się określić, to jest irreductibile quid, więc co tu dużo gadać. Niech djabli biorą wszelkie zagraniczne „izmy", — niech żyje talent i... i basta! („Chłop potęgą jest i basta!")

Stwarza się najgorszy ze wszystkich izmów: talentyzm. Na pozór jest on przecież czemś jedynem, co się rozumie samo przez się. Ale z talentu samego i Salomon nie naleje, i Norwid słusznie powiedział, że „talent to zasługa". Ja mówię: ma się pisać dzieło to i tamto, wydobywać i zdobywać nowe wartości; oni mówią: nie, nie pisze się dzieł dla dzieł, dla wartości, — to tylko talent się wypowiada", „bucha". Talent, który ich zdaniem staje przed tabula rasa, który bicz z piasku ukręci samem tylko natchnieniem.

Swego czasu panował w krytyce sprawdzian szczerości. Dawano premję nie za dzieło, lecz za szczerość, która się w niem okazywała. Było to kryterjum niejako etyczne. Dziś daje się specjalną premję za sam talent. Talent napisał głupstwa, ale ponieważ pokazał, że ma talent (w czem? w tych głupstwach?), więc się go bałwochwali. To jest kryterjum buhajowate.

Przyczyny: obojętność wobec istoty twórczości. Traktowanie jej sportowe. Zazdrość wobec „postępów" sztuki. Zamiłowanie w mętnej wodzie. Niedojrzałość kulturalna. Konserwatyzm. Żądza łatwego rozdawnictwa dyplomów. Taki nadętuś, który talentowi przez siebie „odkrytemu" lub „uznanemu" podaje rączkę do pocałowania. Główna przyczyna to staropolskie zniecierpliwione: „i basta".

Karol Irzykowski.

Wiktor Szkłowskij

„Strannyj uż gorod etot Jelisawietgrad!" — Dziwne miasto ten Elizawetgrad. Zakurzone, brudne, małe, zażydzone. Pomiędzy małym brzydkim kościołkiem, zamiejskim ogrodem, paru cerkwiami, rozsypały się żółte domy z zielonemi dachami, wiecznie brudne akacje, źle zabrukowane ulice...

A jednak jest tam szkoła muzyczna, w której kształcił się Karol Szymanowski, — gimnazjum, w którem uczył się pisać Jarosław Iwaszkiewicz, — młyn wreszcie, ruiny raczej młyna, należącego do rodziny Szkłowskich, tych samych Szkłowskich. Syn tej rodziny Wiktor, autor „poetyki", autor traktatu „o temacie w powieści jako zjawisku stylu", badacz historji powieści, rehabilitujący Sterne'a, — jest również autorem dwóch książek, które mamy przed sobą. Jest to „Podróż sentymentalna" i „Zoo czyli listy nie o miłości".

„Sentymentalna podróż" — to próba wydobycia sentymentu, o ile tak można nazwać uczucie grozy, litości, przerażenia, lęku, — wydobycia całej gamy tych wstrząsających uczuć przy pomocy objektywnego do absurdu stylu. Wędrówka zziajanego patrjoty Rosjanina (es-era) od rewolucji przez front galicyjski, prace moskiewskie, Saratów, wreszcie okupowane przez wojska rosyjskie Persja i Kaukaz — to nie sentymentalna podróż, to smutna historja wielkiego rozczarowania człowieka, święcie wierzącego w istotną wartość rewolucyj rosyjskich i dochodzącego do smutnych konkluzyj.

Bardziej charakterystyczną książką dla młodego pisarza rosyjskiego są listy o życiu emigrantów rosyjskich w Berlinie, noszące tytuł „Zoo czyli listy nie o miłości". Skomplikowana forma tego utworu zdaje się nie ma sobie podobnej. Mianowicie są to listy człowieka zakochanego do niekochającej go kobiety. Kobieta ta kazała mu zaprzestać pisać o miłości — poeta nie może przestać pisywać listów, opisuje więc życie emigrantów berlińskich, malarzy, pisarzy — pisze rzeczy prawdziwe, istotne, przenikliwe; każdy z listów tych jest, właściwie mówiąc, artykułem krytycznym subtelnego estety, — a jednak, jak sam autor zaznacza, wszystkie te napozór objektywne rozumowania są tylko parabolą jego uczucia, uczucia miłości do kobiety, która go nie rozumie, która go nie chce. Indywidualność kobiety tej powoli zaciera się — i staje się ona symbolem przeraźliwej nostalgji, tęsknoty do powrotu „na ojczyzny łono". Za tą kobietą kryje się inna wielka miłość — jak u Gonczarowa (zakończenie „Obrywu") — „wielka babuszka Rossija".

Wzruszający jest list ostatni, przypominający jakieś żydowskie nadgrobne płakanie, uparcie powtarzający: „chcę do Rosji, chcę do Rosji".

Prócz tych dwóch książek ogłosił Szkłowskij zbiór artykułów krytycznych p. t. „Chod konia". Naszym domorosłym entuzjastomi teatru rosyjskiego i „teatralizacji życia" zwracamy uwagę na bardzo rzeczowe i bardzo subtelnie analityczne artykuły o manji teatralnej w Rosji, którą autor uważa za aż nadto zatrważającą ucieczkę przed rzeczywistością.

Ostrość skalpelu, którym Szkłowskij rozkłada na pierwiastki zjawiska sztuki współczesnej, — poza literaturą przeważnie teatr i malarstwo,—śmiałość myśli i doskonała jasność stylu czyni z tego krytyka rosyjskiego zjawisko wybitnie zajmujące, zwłaszcza dla osób interesujących się objawami t. zw. „nowej sztuki".

Przesilenie artystyczne w nadsekwańskiej stolicy

Blaski i nędze teatrów paryskich

Korespondencja własna „Wiadomości Literackich"

Paryż, w maju 1924 r.

Paryż cudzoziemców.

Dla Polaka, który po kilkunastu latach przerwy zdołał się wyrwać na kilkanaście dni do stolicy świata, Paryż powojenny przedstawia się, jak olbrzymi, fantastyczny i fascynujący jarmark, przez który przewalają się wszystkie narodowości i rasy — z wyjątkiem Niemców. Na pierwszy plan wysuwają się Anglicy i Amerykanie, którzy w olbrzymich wehikułach Cooka rozjeżdżają po całem mieście o każdej porze dnia i nocy i w niezrozumiale cierpliwy sposób wysłuchują patetycznych objaśnień wielojęzycznych przewodników. Takiego życia, ruchu, skłębienia automobilów i autobusów na wielkich bulwarach, na placu de la Concorde, na Polach Elizejskich, nigdy przedtem nie było.

JULES ROMAINS

Życie kolonij cudzoziemskich nabrało też innego charakteru. Dzielnica łacińska, w której dawniej obozowali, koczowali, uczyli się i włóczyli studenci, Polacy, Rosjanie, Grecy, Rumuni, Turcy, Czesi, Chińczycy, Japończycy, Algierczycy, — opustoszała trochę, zesztywniała, jakby nabrała bardziej burżuazyjnego charakteru. Międzynarodowa, przeważnie niezamożna cyganerja studencka stopniała pod wpływem głębokich zmian polityczno-państwowych, wywołanych wojną, a narody wschodnio-europejskie tylko w bardzo małym stopniu korzystają z Sorbony, Collège de France i École d'Hautes Études Sociales. Miejsce ich zajęła wzbogacona prowincja francuska, wytworne Angielki i bogaci Amerykanie, którzy z wielkim entuzjazmem wynajmują skromne apartamenty na „Bulmiszu" i pracownie malarskie na Montparnassie, gdzie można się i taniej urządzić i łatwiej zamieszkać... incognito z przyjaciółką.

LUGNÉ-POE

Oblicze Francji artystycznej.

Pogoń za dolarem, żądza gwałtownego zbogacenia się, konieczność zaspakajania intelektualnych i estetycznych potrzeb snoba międzynarodowego, wszystko to wpłynęło niewątpliwie na osłabienie życia artystycznego. Nie znaczy to wcale, aby produkcja artystów francuskich nie przodowała w każdym kierunku całemu światu. Ale twórczość ta, zamiast narzucać nowe treści i hasła olbrzymiemu środowisku, usiłuje widocznie asymilować się, dostosowywać do przeciętności i zdobywać dla siebie najwięcej korzyści materjalnej. Bohaterska śmierć kilkuset młodych Francuzów, stanowiących elitę umysłową dzisiejszego pokolenia, wycisnęła piętno na bezideowości obecnego życia artystycznego. Kilka zaledwie nazwisk (Morand, Mauriac, Cocteau, Chateubriant (wybija się ponad poziom, ale i te nazwiska mówią raczej o indywidualności, a nie o prądzie. Niema w dzisiejszym Paryżu nowych programów, szkół i kierunków. Futuryzmy, kubizmy, ekspresjonizmy, dadaizmy, unanimizmy wstydliwie schowano pod korzec, zlikwidowano niemal doszczętnie sztucznie hodowany patos włoskiego marinettizmu, a boski Picasso zaczął malować jak Ingres lub David ku zgorszeniu nieuków i snobów.

Niezmienny, świetny i niepowtarzalny jest tylko teatr paryski. Oczywiście nie we wszystkich swoich objawach. Widowiska Paryża można sprowadzć do trzech zasadniczych typów: komedja bulwarowa, music-hall oraz teatr dramatyczny o charakterze eksperymentalnym.

„Vieux Colombier".

Na czoło teatrów dramatycznych — poza Komedją Francuską i Odéonem, czcigodnemi świątyniami sztuki uznanej, oficjalnej i konserwatywnej, — wysuwa się teatr „Vieux Colombier", założony i prowadzony od r. 1913 przez znakomitego aktora, doskonałego reżysera i zręcznego pisarza, Jacques Copeau. Teatr eksperymentalny w najlepszem słowa znaczeniu, o wyraźnych aspiracjach artystycznych, troskliwie budujący własny zespół aktorski, wychowujący uczniów i adeptów.

Widziałem w tym teatrze sztukę René Benjamina „Il faut que chacun soit à sa place". Komedja współczesna, aktualna, o śmiałej budowie, wiążąca realizm z elementem utopijno-społecznym: umiarkowana satyra na urządzenia republikańskie, krytyka niewłaściwego podziału pracy i powszechnego kultu niekompetencji. Świetnie napisana, doskonale zagrana i wyreżyserowana, komedja Benjamina jest jakby francuskiem odwróceniem teorji Jewreinowa. Trzej fachowcy, architekt, lekarz i ogrodnik (rewanż intelektualistów!), organizują rewolucję społeczną w obrębie pięknej willi pod Paryżem, zamieszkałej przez p. Bourdeducque'a (homme d'action) spekulanta i paskarza. W pierwszych dwóch aktach komedjopisarz wprowadza na scenę cały absurd współczesnego życia, obnaża jego głupotę, snobizm, szarlatanerję, łotrostwo, tchórzostwo, łatwowierność, blagę, kretynizm i zdradę. Kolejno przesuwają się przed nami kapitalnie zarysowane postacie profesorów Sorbony, adwokatów, aktorów, artystów-malarzy, dziennikarzy, uczonych, wynalazców, — pojawia się nawet minister sprawiedliwości we własnej osobie, mer, podprefekt i dziennikarz niemiecki, Heinrich, Adam Blumenkopf. Prawdziwa wieża Babel sprzecznych interesów i zakłamanych, ukrytych apetytów. W ostatnim akcie trzej intelektualiści, po dokonaniu „zwycięskiej rewolucji", poprawiają świat i rozdają wszystkim właściwe role. Miljardowy spekulant zostaje strażnikiem, tchórzliwy podprefekt idzie do sanatorjum dla nerwowo chorych i t. d.

„Oeuvre".

W innych teatrach dramatycznych stosunki aktorskie i repertuarowe są znacznie gorsze. Wielkość i zasługa teatru „Oeuvre", założonego w r. 1893 przez Lugné-Poe, Mauclaira i Vuillarda, należy raczej do sprzeczności. W czasie, w którym wystawiono po raz pierwszy „Pelléasa i Mélisandę". Paryż literacki drżał w swoich podstawach. Był to okres bojowego naturalizmu Zoli, czasy „théâtre libre" i pierwszych rewolucyj Antoine'a, moment triumfalnego pochodu Ibsena, Maeterlincka, Wilde'a i innych. „La maison de l'Oeuvre" ma piękną kartę w historji francuskiego teatru. Przez małą scenkę na rue Clichy przesunęły się pierwsze utwory Claudela, Gide'a, Samaina, Crommelyncka i Sarmenta. Ale teatr ten, pomimo starannego pielęgnowania literatury, nie stworzył własnego stylu aktorskiego. Dlatego dzisiejsza realizacja sceniczna utworów dramatycznych wykazuje znaczne braki i zanik syntetycznej myśli reżyserskiej. „L'Oeuvre" żyje raczej kapitałem zasłużonej przeszłości, aniżeli teraźniejszą twórczością. Na repertuarze utrzymuje się ciągle Ibsen, Strindberg i Maeterlinck, aktorzy są mniej wytrawni i gorzej zgrani, aniżeli w „Vieux Colombier". W tem zaniedbywaniu walorów czysto teatralnych tkwi napewno pewien styl i świadoma niechęć do wymysłów techniki scenicznej. „L'Oeuvre est un théâtre fermé, fermé a la sotlise, aux ponsifs de l'art théatral. Il est ouvert aux jeunes, aux grandes oeuvres de tous les pays du monde".

Byłem na przedstawieniu bardzo przeciętnem. Sztuka obojętna, aktorzy bez wyrazu. Grano straszliwy melodramat „Philippe le zélé" Trintziusa i Valentina. Niesamowita historja o ojcu—fanatyku, który truje własną córkę, podejrzewając ją niesłusznie o kazirodczy stosunek do brata. Sztuka brutalna, jeszcze brutalniej zagrana. Ta jedna próba nie mogła nastroić przychylnie do literackich eksperymentów „L'Oeuvre'u". Styl—stylem, ale teatr ma

RENE BENJAMIN

swoje prawa, których lekceważyć nie można. I z tej też prawdopodobnie przyczyny znaczenie „L'Oeuvre'u" w dzisiejszym eksperymentalnym ruchu teatru francuskiego jest niewielkie.

„Atelier".

Znacznie ciekawszy jest mały teatrzyk „L'Atelier" na Montmartrze. Założony

SACHA GUITRY

niedawno (bo w r. 1921) przez Dullina, zakreśla sobie cele zbliżone bardzo do „Vieux Colombier". Dzisiaj jeszcze walczy Dullin o zdobycie sobie stanowiska po dwuletniej tułaczce na prowincji. W teatrze tym po raz pierwszy wystawiono Pirandella w Paryżu.

PITOJEW

Aktorzy są bardzo młodzi i pełni zapału, a hasło teatru brzmi: „C'est l'élite pour laquelle nous luttons qui doit nous soutenir". Obecnie wystawiają tam komedję Marcela Acharda, jednego z aktorów zespołu „Atelier", p. t. „Voulez-vous jouer avec moâ". Groteska cyrkowa o pokładzie romantyczno-erotycznym, zdradza w pomyśle wybitny wpływ Andrejewa „Ten, którego biją po twarzy". Achard z tragedji rosyjskiej zrobił tragifarsę, clownom kazał kpić z uczucia i miłości do woltyżerki, wyprawiać na ten temat ucieszne harce, aby pogodzić ich wreszcie ze sobą w błazeńskiej nienawiści do trzeciego pana z widowni, któremu wydaje się, że romantycznym patosem zdobędzie serce Izabelli. Ale kobieta zakochana jest w dyrektorze cyrku — drewnianej kukle, która przez trzy akty komedji, jak tajemniczy Buddha, stoi w głębi areny i kieruje losami ludzi. Tylko człowiek z drzewa może oprzeć się wdziękom rozkapryszonej kurtyzany.

Sztuka Acharda jest niejasna i niepotrzebnie symboliczna. Bardzo młody autor poprzez koncepcję realistycznego cyrku chce się dopracować do zrozumienia aktualnego życia. Narazie środki, jakiemi rozporządza, są ubogie, chociaż nie banalne. Komedję, w której widać usiłowania sprzęgnięcia elementu kinematograficznego z sentymentalizmem braci Zémgano, wystawiono bardziej ekwilibrystycznie niż psychologicznie. Wyszkolenie cyrkowe aktorów, sztuczki, pojedynki, pomysły clownowskie, koncepty malarskie z Toulouse-Lautreca, osłabiły i przygniotły zupełnie ideowe zamierzenia autora. Ale próba wybrnięcia z psychologizmu bez szkody dla zdrowego sensu na scenie była zajmująca.

Pitojew.

Natomiast to, co pokazywał reklamowany Pitojew w teatrze Bérizy („Théâtre des Champs-Élysées"), było oburzające jako blaga, bufonada i fumisterja. Rosyjscy artyści — poza nielicznemi wyjątkami — żerują dzisiaj na wielką skalę na snobizmie francuskiego bourgeois i kosmopolitycznego globtrottera. Pitojew wystawił „Historję żołnierza" — „czytaną, graną i tańczoną w dwóch częściach". Na scenie mała scenka z kurtyną; po prawej stronie, na zewnątrz scenki, siedzi przy stoliku p. Pitojew i czyta rosyjską francuszczyzną, rozpaczliwie patetycznym głosem wielkoruską legendę o żołnierzu, oszukanym przez djabła; po lewej stronie, również na zewnątrz scenki, siedmiu muzyków (siedem różnych instrumentów) rżnie muzykę Strawińskiego, a w środku, na scence, od czasu do czasu podnosi się kurtyna i pokazuje się dwóch aktorów oraz w złym tańcu i kiepskiej pantominie pani Pitojew. Wszystko to razem podoba się Francuzom i cudzoziemcom, poubieranym odświętnie na „galowe" przedstawienie, a świadczy o tem, że wielkie miasto jest idealnem środowiskiem dla najpotworniejszej blagi, poprzedzonej zręczną reklamą.

Inne sceny.

W „Comédie des Champs-Élysées" grają na zmianę Čapka „R. U. R." i dwie sztuki Jules Romainsa, jednoaktówkę „Amédée et les messieurs en rang" oraz trzyaktową komedję „Knock ou le triomphe de la médecine" ze świetnym Jouvetem w roli tytułowej. („Knocka" zobaczymy wkrótce w Warszawie). Z dwóch utworów Romainsa wolę jednoaktówkę „Amédée", — patetyczny konflikt młodego czyściciela butów między obowiązkiem pucybuta a zadraśniętą miłością własną. Jeden z gości zabrał Amadeuszowi kochankę; bohater rewoltuje się i wypowiada posłuszeństwo — nie chce i nie będzie czyścił mu butów. Na tem tle rozwija się piękny, bardzo poetycki, naiwny i pomysłowy akt. Sytuacje trochę jakby z szopki, trochę z wystawy lalek.

Przechodząc z eksperymentu do komedji bulwarowej, znajdujemy się w centrum najprawdziwszego teatru francuskiego. Jest ona tajemnicą hermetycznie zamkniętą dla wszelkich prób przeniesienia jej na grunt pozaparyski.

Sacha Guitry.

Naprzykład Sacha Guitry w „Théâtre Édouard VII"; grał on razem z najpiękniejszą z aktorek, p. Yvonne Printemps, niewiadomo który raz swoją sztukę „Le veilleur de nuit". Widziałem „Strażnika cnoty" w Warszawie. Była to raczej karykatura tej zabawnej, przemiłej, lekkiej, paryskiej farsy. Jeżeli tak ma wyglądać francuska komedyjka na warszawskim bruku, to raczej dać pokój naśladownictwu niedościgłych wzorów. Paryż stworzył swój specjalny teatr komedjowy, w którym autor jest tylko jednym i nie najważniejszym elementem. Aktor, aktorka, środowisko, nieuchwytny ton, kultura, która w najbardziej dwuznacznym żarcie nie jest nigdy cyniczna ani ordynarna,—wszystko to razem składa się na typ teatru, niemożliwy do odtworzenia na innym gruncie.

Popularność Sachy Guitry wzrosła jeszcze w ostatnich latach; kilka teatrów paryskich gra jego sztuki, które, choć pozbawione artystycznego pogłębienia, czarują swoim wdziękiem, dowcipem, pomysłowością i szczególną paryską gaminerją.

W teatrze „Palais-Royal" wystawiają świetną farsę Tristana Bernarda, Mirande'a i Quinsona „Embrassez-moi", z niezrównaną charakterystyczną aktorką Thérèse Dorny. Podobno mamy zobaczyć tę sztukę w Warszawie.

W małych teatrzykach naogół repertuar średni, dostarczany przez autorów, którzy zdobyli sobie monopol na rynku.

Jeden z najbardziej paryskich wieczorów spędziłem w „Théâtre Michel" na komedji muzycznej „Bob et moi", w której podziwiałem p. Parisys, następczynię Mistinguett, perwersyjny kwiat kultury tanecznej i wokalnej dzisiejszego Paryża.

MARCEL ACHARD

Music-hall.

Music-hall ma swój odrębny charakter, wybitnie kosmopolityczny i amerykański, przystosowany do widowni, złożonej przeważnie z bogatych cudzoziemców. „Casino de Paris", „Folies Bergères" „Palace" i inne, — to olbrzymie mechanizmy widowiskowe, w których produkują się setki kobiet ubranych i rozebranych w najróżnorodniejszych ramach scenicznych, na tle ciągle zmieniających się dekoracyj, gry świateł, stylowych rekwizytów i t. d. Technika widowiskowa w tem właśnie środowisku odnosi swój największy triumf i doprowadza się niemal do absurdu. Bo widz, nasycony i przesycony szybko zmieniającym się kalejdoskopem najpiękniejszych obrazów i pomysłów, przestaje w końcu reagować na wrażenia i opuszcza teatr oszołomiony nadmiarem bogactwa i kolorów, obojętny niemal na cudowne wdzięki kobiecych kształtów, których mu „artystyczna" reżyserja zupełnie nie skąpi.

COPEAU

Ziemią obiecaną dla każdego pisarza i aktora polskiego powinny być teatry paryskie. Każdego roku powinniśmy pielgrzymować nad Sekwanę, aby u źródła zaczerpnąć trochę tej niepożytej, świetnej, głęboko rozumnej i racjonalistycznej kultury francuskiej. Teatru francuskiego nie można kopjować ani naśladować. Ale można na jego wzorach stworzyć świetne metody pracy teatralnej, metody, których u nas dotąd właściwie niema.

Emil Breiter.

Nowa sztuka Pirandella

Wyrażanie tej samej zasadniczej idei jest charakterystyczną cechą całej twórczości Pirandella, Wiele z jego sztuk jest poprostu dramatyzacją dawniejszych opowiadań i nowel. Formą baśni posiłkował się Pirandello w ciągu trzydziestu lat swej twórczości literackiej, zanim nie spostrzegł, że dramat będzie bardziej odpowiednim środkiem ekspresji. Takie utwory, jak „Sześć postaci dramatu w poszukiwaniu autora" lub „każdy na swojem miejscu", odpowiadają znakomicie aktualnemu żądaniu nowej i oryginalnej ekspresji. W technice teatralnej inowacje te rzucają jednocześnie światło na sposób ujmowania treści, czego nie można osiągnąć w literackim rodzaju baśni. Doskonałe opanowanie techniki baśniowej, techniki wprowadzonej później do dramatu, wpłynęło znakomicie na sceniczność wszystkich sztuk Pirandella. Zasadniczą wartością i nowością w tej technice jest niebywała zdolność konkretyzowania abstrakcyjnych idej w formie dramatu. Pirandello jest jedynym dramaturgiem współczesnym, który stworzył teatr czystych idej.

Kiedy mówimy o teatrze idej, mamy zwykle na myśli idee społeczne, polityczne lub moralne, — ale idee Pirandella nie są ani społeczne, ani polityczne, ani moralne. Przeprowadza on w akcji dramatycznej jedynie tezy swego światopoglądu; tezy te są ściśle intelektualne, a sam rozwój akcji ma na celu stwierdzenie ich prawdziwości w życiu codziennem. Jako mistrz paradoksu metafizycznego, Pirandello rozwija pewien problemat w ramach gry teatralnej. Problematem tym jest zagadnienie wiecznego konfliktu między naturą a sztuką, przyczem natura i życie są pojęciami równoznacznemi. Żeby zrozumieć ideę Pirandella, trzeba się cofnąć aż do filozofa greckiego Heraklita: „Zmienność tworzy bieg zjawisk świata". Nie można wstąpić dwa razy tę samą wodę rzeki, gdyż ciągle przepływa inna. Życie jest czemś absolutnie nieuchwytnem i płynnem. Świadomość ludzka usiłuje to „coś" uzależnić od siebie i skontrolować intelektem.

Każdy człowiek pragnie potwierdzenia i ocalenia swego „ja", a ta dążność specjalnie interesuje dramaturga. W istocie natura ludzka jest tylko zbiorem zwierzęcych instynktów, impulsów i popędów. Każde stworzenie ludzkie jest Proteuszem. Jest tem, czem pragnie być, albo tem, czego żąda od niego opinja i sąd ludzki. W „Sześciu postaciach dramatu" pokazuje nam Pirandello, w jaki sposób powstaje sztuczność indywidualnej osobowości w sferze sztuki. Postacie sceniczne są wiecznie te same; żywe ludzkie postacie zmieniają się nieustannie. Jeśli chodzi o formę zewnętrzną, „Każdy na swem miejscu" jest dramatycznem uzupełnieniem „Sześciu postaci dramatu".

Jeżeli „Sześć postaci" jest sztuką o tem, jak się pisze sztukę, to „Każdy na swojem miejscu" jest sztuką o tem, jak się gra sztukę. Dwa tematy są świetną rekonstrukcją zasadniczej idei Pirandella. Złuda, którą nazywamy rzeczywistością, z godziny na godzinę przybiera inne kształty. Czyny dwóch osób, Deglia Morello i Michele Rocca, wywołują sprzeczną interpretację Doro Palegori i Francesco Savia. Po zawziętej kłótni każdy z przeciwników zmienia swój pogląd, lecz wkrótce spostrzega, że przyjął interpretację przeciwnika, i że sytuacja pozostała bez zmiany. Jednocześnie Deglia przyjmuje po kolei obydwie interpretacje i dopiero po skonfrontowaniu z Rocca rozrywa ułudę fikcyjnej motywacji.

Scena przedstawia teatr wraz z widownią. Osoby wyżej wymienione są aktorami sztuki. Akcja dramatyczna jest plagjatem z życia, a oryginały, widząc swe najbardziej prywatne sprawy na deskach teatru, zmuszają do przerwania przedstawienia, i w ten sposób w najkrytyczniejszym momencie kończy się akt drugi. Sama akcja wewnętrznej sztuki pozostaje nieskończona, ale prawdziwy węzeł dramatyczny rozwiązują osoby z widowni, które widząc swoją historję na scenie, znajdują po raz pierwszy rzeczywistą rzeczywistość, leżącą poza granicą artystycznej iluzji. Pirandello stara się przekonać nas, że wszystkie atrybuty rzeczywistości są bezwzględnemi iluzjami, tworami naszego intelektu. Teza ta nadaje się raczej jako temat rozpraw filozoficznych. Po drugie usiłuje Pirandello przedstawić charakter ludzki jako fikcję i sprowadzić indywidualizm do pierwotnego strumienia zwierzęcych popędów impulsów i instynktów. I ta teza jest raczej tezą psychologji eksperymentalnej, a pomimo to Pirandello nie jest ani filozofem ani psychologiem, lecz poetą i dramaturgiem. W sztuce współczesnej przywykliśmy do pewnych konwencjonalnych schematów, które artysta powoli konkretyzuje i napełnia treścią. Metoda Pirandella jest wręcz przeciwna. Na początku sztuki daje wrażenie konkretnego, uformowanego charakteru, z którego skreśla po kolei składowe atrybuty i cechy, tak że pod koniec przedstawienia widzimy na scenie jakieś bezcielesne duchy, w rodzaju Ersilii Drei, która po trzech wysiłkach skonstruowania swojej indywidualności załamuje się, — a na scenie pozostaje ktoś „Nagi" i „Nikt". Pirandello powiedziałby: „Zaczynamy od iluzji charakteru, a kończymy na rzeczywistości życia". Dramat Pirandella jest artystycznym wyrazem idei metafizycznej, której pierwowzorem jest „płynność" Heraklita.

Edward Boyé

DODATEK ARCHITEKTONICZNY „WIADOMOŚCI LITERACKICH"
ZAŁĄCZONY BĘDZIE DO NUMERU 24
NA JEGO TREŚĆ ZŁOŻĄ SIĘ ARTYKUŁY
Karola Jankowskiego, Alfreda Lauterbacha, Lecha Niemojewskiego, Stanisława Noakowskiego, Jana Ogórkiewicza, Bogumiła Rogaczewskiego, Karola Stryjeńskiego i innych

Współczesna liryka angielska

Starsi i młodsi georgianie

Mimo znacznego zainteresowania, z jakiem w ostatnich czasach spotyka się w Polsce nowoczesna proza angielska, czytelnik polski mało zdaje sobie sprawy z tych przemian i perypetyj, których widownią była literatura angielska ostatnich dwudziestu lat. Gdy jeszcze chodzi o powieść angielską, jest ów brak orjentacji nie tak rażący, gdyż mniej więcej nazwiska wszystkich wybitniejszych prozaików angielskich od Hardy'ego do Joyce'a są u nas znane. Natomiast liryka angielska tych samych lat jest dla czytelnika polskiego wielką „terra ignota". Z liryków ostatniego okresu jeden tylko Oskar Wilde jest znany u nas jako poeta liryczny, a ostatnio nawet ukazał się tom zawierający całość jego utworów lirycznych w przekładzie Jana Kasprowicza. Pozatem nie wiemy o „lirycznej" Anglji poprostu nic, co jest tem bardziej rażące, że współczesna liryka francuska, włoska, rosyjska i niemiecka nie jest u nas nieznana. Coprawda, wina nie spada wyłącznie na polski aparat informacyjny i krytyczny, gdyż młody pisarz angielski, Douglas Goldring, skłoniony przez jedną z firm zagranicznych do zobrazowania rozwoju literatury i liryki angielskiej ostatnich lat, nie był w stanie dać na to żadnej konkretnej odpowiedzi i sprawę rozwoju liryki zbył ogólnikami, poświęcając natomiast nierównie więcej miejsca nowoczesnej prozie angielskiej. A więc nawet pisarz angielski nie bardzo zdawał sobie sprawę z twórczości lirycznej ostatniego okresu. Tem więc cenniejszy jest krótki szkic jednego z wybitniejszych poetów młodej Anglji, tłumacza liryków rosyjskich i czeskich na język ojczysty, autora szeregu studjów, Pawła Selvera, w którym zawarł on rys dziejów liryki angielskiej ostatnich lat. Z tą właśnie pracą chcemy zaznajomić naszych czytelników.

Nowe prądy literackie, powiada Selver, które zaznaczyły się po r. 1890 w całej prawie Europie, pozostawiły głębokie ślady także i w Anglji. Działalność poetów, którzy wypowiadali się przedewszystkiem w t. zw. „Yellow Book" („Żółta Książka"), była pewnego rodzaju reakcją przeciwko ciasnocie epoki wiktorjańskiej. Skąd to zamiłowanie do literatur obcych, szczególnie francuskiej, do motywów o silnie erotycznem zabarwieniu, do wyzyskiwania w sztuce wszelkich możliwości, które wypowiadały nowe wartości życiowe a które małostkowość oficjalnej krytyki zwalczała przez długie lata. Stąd się wywodzi rafinowana grafika Beardsleya, demonstracyjna dekadencja Dawsona, od absurdum doprowadzony estetyzm Wilde'a. Lecz chociaż poeci ci częstokroć na fałszywe schodzili drogi, dzięki ich działalności powstało wiele wartościowych tworów. Im zawdzięcza Anglja np. wspaniałą rytmikę J. Davidsona, namiętne pienia mistyczne F. Thompsona lub potężne rapsodje W. E. Henleya. Pod znakiem tego ruchu tworzył W. B. Yeats swe przedziwne poematy, a A. Symonds (pełne wydanie jego pism ukazuje się obecnie) tworzył w duchu Verlaine'a, którego utwory, jako bliskie mu, przekładał na język angielski. Jak głęboki i doniosły był wpływ tych pisarzy na literaturę angielską, okazało się dopiero później. Za ich sprawą wzbogacił się i rozwinął język angielski, którego metodykę zdołali oni znacznie rozwinąć. Pozatem rozszerzyli oni duchowe horyzonty narastającej inteligencji. W znacznej mierze ich jest zasługą, że młodsi pisarze angielscy czerpać mogli w nowoczesnej literaturze francuskiej podniety do nowej twórczości.

Dziwnie fatalny był los angielskich dekadentów. Wielu z nich skończyło tragicznie, w chorobie, obłąkaniu, a nawet śmiercią samobójczą. Po burzliwych dniach ich działalności nastąpił okres ciszy i wytchnienia. Że był to również okres przygotowania, to w r. 1912 pokazała antologja „Georgian Poetry" („Poezja georgiańska"). Ukazanie się tej pracy zbiorowej, której pierwszy rocznik doczekał się dziewięciu wydań, było może punktem zwrotnym dla całej nowoczesnej poezji angielskiej. W przedmowie pisał wydawca E. M. (Edward Marsh): „Ogłaszamy książkę tę w przekonaniu, że poezja angielska raz jeszcze rozbłyśnie mocą i pięknem".

W antologji tej występują prawie wszyscy wybitniejsi poeci okresu, który jest określony słowem „georgian" (podobnie jak wiktorjańską od królowej Wiktorji, tę epokę nazywają Anglicy „georgiańską" od króla Jerzego). Gdy pojawił się pierwszy tom, nie można było właściwie mówić o ścisłej grupie poetyckiej, złączonej wspólnością dążeń. Pod względem formalnym byli oni jeszcze dość konserwatywni, gdy chodzi jednak o treść i styl, zbiór błyszczał przedziwną różnorodnością.

Weźmy np. treść pierwszego rocznika. Występuje tu siedemnastu poetów z utworami, z których wszystkie prawie powstały w pierwszym dziesiątku lat nowego stulecia. Niektóre z nich należą do najbardziej wartościowych, jakie wydała nowa poezja angielska. Początek tomu stanowi scena dramatyczna, pióra L. Abercrombi'a, odznaczająca się niebywałą potęgą języka. Wspaniały tok wzniosłego i namiętnego wiersza białego przypomina w swej twórczej pełni niektóre barwne poematy J. Davidsona. Nie mniej wstrząsające wrażenie sprawiają utwory G. Bottomleya, przepojone nieomal kosmiczną fantazją. Pozatem znajdujemy tu świetny fragment ballady G. K. Chestertona, wiersze o tonie ludowym W. H. Davieesa, rozmarzone strofy W. de la Mare— i mocną pracę J. Masefielda, świadczącą o jego skłonności do realistycznej sztuki. Tu zjawili się R. Brooke (był on właściwym twórcą „Georgian Poetry"; za jego radą E. Marsh podjął się jej wydania), którego przedwczesna śmierć na wojnie spowodowała to, że przeceniono jego pusty kunszt słowny, dalej J. E. Flecker, fanatyczny zwolennik francuskich parnasistów (w trzydziestym roku życia zmarł na suchoty), W. W. Gibson, którego wykrygowana romantyka pierwszych utworów jasno się rysowała, D. H. Lawrence, ze swą pełną żaru, dekoracyjną erotyką, tak charakterystyczną dla późniejszych jego dzieł, wreszcie T. S. Moore, dający tu sielanki przypominające Teokryta, i J. Stephens, którego czysto irlandzki temperament rozpływa się w grotesce i wybuchach żaru wewnętrznego.

Późniejsze roczniki „Georgian Poetry" przyniosły utwory młodszych poetów, naogół jednak nie zaćmiły pierwszego tomu. W trzecim zjawili się J. E. Squire i S. Sassoon. Teraz poczyna się duch całego ruchu zmieniać w widoczny sposób. Gdy początkowo nazwa „georgian" miała tylko chronologiczne znaczenie, teraz łączy się ona zwartej grupy poetów, nie mających wiele wspólnego z pierwotnymi „georgianami". W tym względzie ciekawe jest zdanie H. Monro'a, który jako współpracownik pierwszych „Georgian Poetry" mógł zbliska przyjrzeć się ruchowi. W swej pracy „Some Contemporary Poets" (1920) pisze on o t. IV „Georgian Poetry": „Tom ten różni się tem od pierwszego, że nie można go uważać za przypadkowy wybór poezji z danego okresu. Jest nazbyt podobny do zbiorowego dzieła grupy". Uznanym przewódcą tej grupy jest wspomniany już J. E. Squire, a najwybitniejszymi jego współpracownikami są E. Shanks i W. J. Turner. Squire pisał doskonałe parodje, ale jako liryk nie wyszedł poza przeciętność. Nowi „georgianie" wogóle wykazują wszystkie cechy epigonów. Poezja ich nie powstała z konieczności tworzenia i ognia wewnętrznego. Różnorodność tematów, spotykana u dawniejszych „georgian", ustąpiła zacieśnionemu kręgowi ideowemu, który uchodzić może tylko za nudny.

Wszystkie tego rodzaju zapatrywania na ich znaczenie dla literatury angielskiej spotykają się oczywiście ze sprzeciwem młodszej grupy georgiańskiej. Tak np. E. Shanks pisze w „Revue de Genève" (1921): „Panuje przekonanie, że poeci ci tworzą jakąś ścisłą grupę. Tak nie jest. Ta pseudogrupa niema programu i swego credo, nie wszyscy jej członkowie znają się osobiście i nie zawsze podziwiają się wzajemnie. Wspólność smaku i celu, którą posiadać mogą, jest raczej wynikiem osobistego ujęcia przez mr. Marsha, aniżeli ich (albo jego) celowych prób stworzenia grupy". Przytem Shanks tak traktuje sprawę, jakby ruch georgiański z r. 1912 był równoznaczny z grupą georgiańską z r. 1921. To z pewnością nie odpowiada rzeczywistości. Shanks pisze dalej: „Przez jakiś czas powszechnie uznawani, poeci ci stali się celem dość ostrej krytyki. Zarzucano im ich fałszywą prostotę, zbytnią zależność od poprzedników, skłonność do opiewania nazbyt banalnych i przystępnych objektów: niebieskiego nieba, zielonych łąk, ptaków i kwiatów. Ci zaś odpowiedzieliby na to, jak mi się zdaje (ponieważ sam jestem jednym z tych poetów, muszę strzec się, by nie przemawiać w ich imieniu, gdyż nie jestem do tego upoważniony), że natchnienie ich jest w rzeczywistości znacznie bardziej różnorodnego pochodzenia i że jeśli pewne tematy dominują w ich poezji, — da się to tem wyjaśnić, że poeci wypowiadają tylko swoje uczucia". To dziwne oświadczenie świadczy dostatecznie, jaki jest obecny stan grupy „Georgian Poets".

Współczesna proza francuska

Jan Giraudoux i Piotr Hamp

Z prozaików francuskich doby powojennej wymienić należy przedewszystkiem Jana Giraudoux i Piotra Hampa, — pisarzy najzupełniej u nas nieznanych.

Pierwszy z nich zadziwia i fascynuje niezwykłą pomysłowością i wyobraźnią,— drugi — odrębnością poruszanych tematów i wnikliwą, perwersyjną nieraz spostrzegawczością.

W swoich szkicach krytycznych znany literat francuski Sièvre zastanawia się nad indywidualnością obu pisarzy, — zdobywających coraz większą poczytność w ojczyźnie.

W powieściach Jana Giraudoux widoczny jest wpływ czterech twórców symbolizmu, — którzy sami przecież symbolistami nie byli — Mallarmégo Verlaine'a, Rimbauda i Laforgue'a. Wpływ tych czterech poetów, tak bardzo indywidualnych i tak głęboko oryginalnych, musiał doprowadzić ich duchowych następców i kontynuatorów, jeżeli nie do krańcowej przesady, to w każdym razie do tej specjalnej manjery literackiej, która w języku francuskim nazywa się préciosité". Giraudoux jest właśnie takim współczesnym „précieux". — Zdaje sobie jednak z tego sprawę. —Ale ta świadomość własnej „préciosité" powoduje, że manjera Giraudoux czaruje i bawi więcej, niż zniechęca i obrzydza. Tem bardziej, że Giraudoux jest poetą.

Najcharakterystyczniejszą cechą jego prozy jest niezwykła obfitość obrazów. Ma się wrażenie, że cały wysiłek jego umysłowości dąży w kierunku tworzenia całej plejady następujących po sobie obrazów. Wymyśla je i przesuwa z furją, która zatraca granice. Poeta widzi, czuje i myśli — obrazami.

Styl Giraudoux — nierówny, nieraz zawiły i przeciążony ornamentyką (przedewszystkiem w „Susanne et le Pacifique"), nieraz patetyczny („Adorable Clio"), nieraz naiwnie prosty i zwięzły,— grzeszy mimo swego swoistego czaru najmierną przypadkowością. Autor wie o tem, ale bezradnie opuszcza ręce i wyjawia z całą szczerością, że sztuka jego jest niezależna od niego, i niczem — niekontrolowana.

W „Adorable Clio" mówi: „Wy, którzy mnie czytacie, strzeżcie się. Wszak wiecie, co się może przytrafić, gdy zaczynam tak... krótkiemi zdaniami... Wszak wiecie, że musuje we mnie — ten wolacz, — przekazany mi przez moich mistrzów greckich, a dyszący we mnie, jak astma, i że bliska jest chwila, gdy zwrócę się z apostrofą do drzewa, do przechodnia, do miasta... Jeszcze się wstrzymuję... jeszcze się wstrzymuję... O Châtearoux..., o drogi przechodniu..., o lipy..."

Tematem powieści Jana Giraudoux są przeważnie podróże. Ale powieści jego przesiąknięte są subjektywizmem autora do tego stopnia, że w pewnych momentach zatraca się świadomość, o jaką przygodę czy opis podróży mu chodzi. W swoich lirycznych dygresjach najchętniej ucieka autor do wspomnień dzieciństwa. Jest to cechą charakterystyczną młodego pokolenia literackiego, konstatuje Sièvre, rozmyślanie nad własnem dzieciństwem.— Wydaje się zupełnie naturalne, jeżeli pisarze u schyłku życia wywołują obrazy minionej przeszłości; ale—staje się przesadne, gdy młodzi zabierają się do opisywania swego „kiedyś", które łączy się prawie z ich życiem teraźniejszem, tak bardzo jest niedawne i świeże. Takie „wspomnienia z premedytacją" nie są sporadycznym wypadkiem w najmłodszej literaturze francuskiej, przeciwnie — powtarzają się często i uparcie.

Bohaterowie powieści Giraudoux (oprócz niego samego) żyją życiem martwem, papierowem. Opisywani drobiazgowo i precyzyjnie, z wdziękiem dalikatnym i niepozbawionym nieraz pikanterji, jego ludzie, nawet kiedy wzruszają („Szymon patetyczny", Paweł w „Clio"), nie posiadają żadnego znaczenia życiowego i snują się jak cienie, jak widma, intrygujące coprawda, ale bezkrwiste i martwe.

Pomimo to Giraudoux zachwyca czytelników. Zaczyna wchodzić w modę. Czy podobać się będzie dalej? — konkluduje Sièvre, — to sprawa inna. Któż bowiem zobowiązałby się pozostać wierny modzie, gdy ta przeminie?

* * *

Przeciwieństwem Jana Giraudoux jest Piotr Hamp.

„La peine des hommes"—takie motto wypisał Hamp na czele jednej ze swych pierwszych książek, — a potem dał je jako ogólny tytuł szeregowi książek, które zaczął pisać kilkanaście lat temu, a które nie odpowiadają dokładnie swemu dramatycznemu tytułowi, ponieważ autor postawił sobie za zadanie opisać i zanalizować nie trud ogólnoludzki, ale jedynie trud i pracę tych ludzi, którzy pracują, — żeby być zupełnie ścisłym — tych, którzy pracują fizycznie.

Człowiek, co zarabiał przed wojną pięć franków dziennie, a po wojnie — osiemnaście, jest tym, którego praca wydaje mu się jedynie godna uwagi.

Zdawałoby się, że dążenia i zamiłowania autora powinny go doprowadzić do tworzenia dzieł socjologicznych raczej, niż do pisania tych dziwnych powieści z dziedziny socjologji aplikowanej, — od których fachowcy odwracają się pogardliwie z powodu ich walorów poetycznych, a zwykli czytelnicy — z powodu ich pozoru naukowego.

Piotr Hamp nie rozstrzyga jednak w swoich dziełach żadnych zagadnień, ani żadnych zagadnień nie stawia. Brakuje mu własnych, chociażby ogólnie zakreślonych, przekonań. Nie posiada on — jak mówi Sièvre — architektury wewnętrznej, niezbędnej do wykonania zamierzonych przez niego prac. „Trud ludzi" nie określa nawet programu polityki socjalnej autora. Oczywiście Hamp nie jest anarchistą. Jak wielu, posiada zdecydowany wstręt do militaryzmu, ale ten wstręt nie umiałby go doprowadzić do internacjonalizmu. Autor „Mechanicznego zwycięstwa" wie co jest patrjotyzm i rozumie znaczenie granic. Czy jest rewolucjonistą? Nie wierzy przecież w powodzenie rewolucji, ani w to, że mogłaby cokolwiek zmienić. Czuje głęboką i silną odrazę do kapitalizmu i burżuazji. Nie mniej pogardza tłumem roboczym. Jeden rys charakteryzuje go przecież wyraźnie; — humanitaryzm, litość nad wszystkiem, co cierpi.

Jest jedno zdanie w opowiadaniu „Śledztwo", które określa Hampa trafnie: „Wywiadowca zatemperował swój ołówek i zamyślił się nad niedolą innych".

Czy zamyślenie to jednak może zadowolnić czytelnika? Cała wartość tego zamyślenia leży w tem, że poparte jest zdumiewającą ilością obserwacyj i spostrzeżeń. Tu dopiero Piotr Hamp jest w swoim żywiole i tułaj dopiero triumfuje. Cokolwiek opisuje — laboratorjum, fabrykę, hutę, skiep, hangar, — wszystko z trafną spostrzegawczością i ścisłością, z niezwykłą plastyką, w słowach, które każdego muszą zastanowić. (Nawiasem mówiąc, język i styl Hampa, famiący często przepisy gramatyczne i stylistyczne, budził już żywe protesty i sprzeciwy). Ruch w każdej czynności fizycznej opisuje Hamp niezwykle szczęśliwie i trafnie, zacząwszy od ruchu zbieracza oliwek, który „ssał owoce kończynami palców, jak ptak dziobem", skończywszy na geście konduktora kolejowego, który „ruchem kobiety przy kołowrotku rozwijał swój sznurek od gwizdawki".

Podchwytując z niebywałą maestrją każdy odruch i każdą fizjognomję robotnika, pisarz z równą plastyką i drobiazgowością odmalowuje ramy i otoczenie, w jakiem żyje, — czy to będzie najnędzniejsze mieszkanie, czy hala fabryczna.

Nadto doskonale umie sobie zdać sprawę z różnorodnych charakterystycznych rysów, właściwym robotnikom różnych zawodów. Każdy zawód wytwarza swoisty światopogląd, specyficzne upodobania i sposób bycia. W wydobywaniu tych szczegółów, charakteryzujących robotników różnych środowisk, i w podkreślaniu tych odrębności — Hamp jest mistrzem.

Jeżeli więc nie budzi należytego zainteresowania, winą tu jest (niezależnie od częstych zawiłości i deformacyj stylistycznych) — brak daru narracyjnego.

Hamp, nie będąc — co już zostało zaznaczone — teoretykiem - socjologiem, nie jest także w ogólnem tego słowa znaczeniu powieściopisarzem, nie jest narratorem. Nie ma pojęcia o tem, co jest narracja. Posiadając skarbnicę istotnie cennych obserwacyj, spostrzeżeń i dokumentów, Piotr Hamp jak nikt inny wydawał się być predestynowany do stworzenia w swoim rodzaju dzieła wyjątkowego i gdyby choć w części posiadł ten dostępny dla tylu mierniejszych od niego pisarzy dar narracji, — on jeden mógłby napisać prawdziwie rzetelną powieść z życia robotniczego i przemysłowego we Francji.

WACŁAW GRUBIŃSKI

Odwiedziny

NOWELA

3) Feljeton „Wiadomości Literackich" z dn. 25 maja 1924 r.

— Umiera. Ale żyje poto, żeby żyć, a życie nie byłoby sobą, gdyby rozumiało, że może się skończyć.

— Ale porcelanowy wazonik nie może umrzeć.

— Spróbuj go upuścić na podłogę. Zaklęta w nim dusza uleci z niego nie wiedzieć dokąd. Będziesz oglądał skorupki, które wydadzą ci się twarde, brzydkie, bezsensowne: martwe.

Przez chwilę obaj milczeli, wpatrzeni w chiński farfor. Staruszek powiedział:

— Jestem zmęczony, Kaziu. Weź list panny Marji, połóż na oknie, a na liście postaw wazonik. Nie stłuczesz?

— Nie! — zawołał z przekonaniem malec.

Najpierw zaniósł na okno list, potem wrócił po wazonik. Niósł porcelanową rybę z dziwnym porcelanowym kwiatem ostrożnie w jednej piąstce, trzymając pod nią na wszelki wypadek drugą dłoń otwartą, gotową do schwytania w lot drogocennego przedmiotu, gdyby się z prawej rączyny wysunął.

— Postawiłem na liście.

— Teraz zadzwoń na Andrzeja. Wiesz, gdzie jest dzwonek. Daj mi pół szklanki wody z syfona.

Wszedł służący. Był to przysadkowaty, krępy mężczyzna o zawiesistym szpakowatym wąsie.

— Pomożesz mi wrócić do łóżka — rzekł do niego starzec. Napił się wody, potem objął ramieniem kark Andrzeja i dźwignął się z siedziska, wyłożonego poduszkami. Stąpał bardzo wolno, dobrze oparty o schylonego Andrzeja. Kazio przyglądał się z namaszczeniem temu przejściu dziadunia z fotela do łóżka, jak gdyby to była wielka i groźna ceremonja.

Znalazłszy się w łóżku, starzec na chwilę zamknął oczy. Andrzej w milczeniu czekał na dalsze rozkazy, a Kazio nie spuszczał wzroku z Andrzeja, jak z kogoś niezmiernie ważnego i nawet tajemniczego.

— Możesz odejść — szepnął starzec, nie otwierając oczu.

Pod twardemi butami Andrzeja skrzypnęła wypaczona miejscami posadzka.

— Kaziu.

Kazio cicho stanął u wezgłowia dziadka.

— Chciałeś oglądać książki. Na taburecie obok zegara leżą trzy grube tomy. Oglądałem je orzed południem. Motyle. Piękne kolorowe ilustracje.

— Tam, przy zegarze, proszę dziadunia, niezupełnie widno. Czy mogę przysunąć taburet do fotela? Usiądę w fotelu i będę oglądał książki, leżące na taburecie.

— Zrób, jak chcesz, moje dziecko.

Kazio niezwłocznie skoczył między dwa stoliki opodal zegara, chwycił taburet wysoko za nogę i ciągnął go przed fotel. W połowie drogi szybko jadący mebel zaciął się o pękniętą posadzkę tak raptownie, że się wymknął z dłoni rozpędzonego Kazia, a Kazio o mało nie upadł. Jednocześnie ciężki tom w twardej oprawie wykonał na taburetowej poduszce pół kozła i z hukiem rozpłaszczył się na podłodze. Kazio ścierpł; wzrokiem, jak błyskawicą, poleciał do łóżka. Staruszek otworzył oczy. Otworzył oczy, lecz nic nie powiedział. Więc Kazio, odsapnąwszy, podniósł troskliwie ogromne tomisko, ułożył je z powrotem na dwóch innych tomach, i ostrożnie pociągnął taburet przed fotel. Potem usadowił się w fotelu, a potem otworzył księgę.

Dziadunio zwolna opuścił powieki i zapewne drzemał.

W pokoju panowała cisza. Słychać było tylko chropowaty puls zegarowy i od czasu do czasu metaliczny łopot twardych kart albumowych, odwracanych skrupulatnie przez pogrążonego w kontemplacji chłopca. Co i raz Kazio niedowierzająco wodził palcem po glansowanym papierze, do tego stopnia niektóre motyle wydawały mu się „żywe"; to znowu zaczynał mruczyć, niby senny kocur, rozgawędzony z samym sobą, lub wymawiał szeptem niezrozumiały łaciński podpis, tem szanowniejszy właśnie, że niezrozumiały. Mijały chwile, jakby nie mijające, jakby zatrzymane w ciszy; ich zegarowe pulsowanie zamierało, a metaliczny łopot twardych kart albumowych, przekładanych bez pośpiechu w wielkiej rozwartej księdze, wsiąkał, rozemdlony, w głuszę pokojową. Z czeczotkowej szafki pod srebrzystym cyferblatem jęknął niezauważony kwadrans, potem zadźwięczał drugi... Chłopiec coraz wolniej przewracał stronice, wreszcie spojrzał w okno i zapatrzył się bezmyślnie w przestrzeń.

— Zmęczyłeś się oglądaniem obrazków?

— Trochę... — malec połknął ziewnięcie. — Trochę się zmęczyłem — przyznał skromnie i zaraz, z wysiloną cokolwiek rzeźkością, powiedział:

— Tutaj jest jeden motyl podobny do panny Marji w jej dzisiejszem ubraniu. Pokazać dziadziowi?

— Później, moje dziecko.

Zegar szafkowy zgrzytnął i jęknął godzinę.

— A panny Marji niema! Jużby powinna chyba wrócić od tej swojej przyjaciółki! Obiecywała, że zaraz!

Burknąwszy tak, Kazio machinalnie przewrócił w księdze elastyczną kartę, grubą niby blacha, i nieuważnem spojrzeniem musnął obrazek, który się przed nim odsłonił.

— Kaziu, połóż mi pod głowę poduszkę, tę małą skórzaną, co leży na otomanie.

Wnuczek sumiennie wykonał zlecenie dziadka, poczem stanął przy łóżku, wpatrzony w starca z dziecięcem zaciekawieniem.

— Co mi powiesz, chłopcze?— zapytał dziadunio, rozbawiony miną swego rezolutnego wnuka.

— Nic...—odpowiedział Kazio opuszczając oczy.

Staruszek wskazał mu miejsce na łóżku.

— Usiądź tutaj, przy mnie. Powiedz, o czem dzisiaj rozmawiałeś z ojcem?

— Tatuś mówił, że dziadunio musi się bardzo nudzić, ale że, na szczęście, dziadunia nic nie boli, i mówił że dlatego nie pozwala mi codziennie dziadunia odwiedzać, bo ja nie jestem towarzystwem dla dziadunia. A przed wyjściem jeszcze mi zapowiedział, żebym nie zadawał dziaduniowi niemądrych pytań.

Starzec się uśmiechnął.

— Dziadunia naprawdę nic nie boli?

— Nie.

— To... jak się nazywa twoja choroba?

— Starość.

Ciemne brwi Kazika zbliżyły się ku sobie; chłopiec był zdziwiony odpowiedzią dziadka. A dziadek żółtemi palcami zapiął pod szyją koszulę, która mu się rozchełstała, i wolno powtórzył:

— Starość. Jest to jedyna śmiertelna choroba, nie wzbudzająca współczucia.

Po chwili wahania Kazio wstydliwie zapytał:

— Śmiertelna choroba? starość?

— Jeżeli nigdy nie będziesz chorował, nigdy, jeżeli cię, Kaziu, ominą wszystkie choroby, wszystkie, to koniec końców nie ominie cię przecież ta jedna nieuniknioną, starość, i położy cię, Kaziu, do trumny. Możesz się wykłamać wszystkim chorobom na świecie, tej jednej, zabijającej, nikt się nie wykłamie. Wykręcisz się szkarlatynie, rakowi, suchotom, starości się nie wykręcisz.

Patrząc łagodnie na wnuka, dorzucił uspakajająco:

— Ale ja się nie nudzę, Kaziu, jak mniema twój ojciec. Starość jest chorobą przyjemną. Starość lepiej widzi, lepiej słyszy, i lepiej rozumie, niż młodość, żyjąca w ustawicznym huku własnej krwi, otoczona mgłami swych zapałów. Młodość improwizuje na scenie świata, starość siedzi w loży na przedstawieniu.

— Cóż z tego, kiedy umiera, a młodość...

— I młodość ciągle ociera się o śmierć... nierozumnie, lekkomyślnie, niepotrzebnie... ślepa i głucha, i... obłąkana. Bo i młodość jest chorobą, Kaziu. Z młodości leczy człowieka dopiero starość. Chorobę leczy choroba. Lżejszą chorobę leczy choroba śmiertelna.

— I musi się umrzeć. Przecież to bardzo przykro.

— Bardzo. Ale jednak mniej przykro, niż ci się wydaje.

— Dlaczego?

— Poznanie jest jednocześnie wyzwoleniem, a wyzwolenie jest zobojętnieniem. Jakby ci to wytłumaczyć? Im więcej poznajemy, tem więcej nabieramy zaufania do niepoznawalnego. Rozumiesz? Z dziedziny świadomości coraz chętniej przechylamy się w dziedzinę tajemnicy. Tutaj jest tak brzydko, że tam musi być ładniej. Wierzymy, że tam, w tajemnicy, znajdziemy słowo, które i dotychczasową świadomość naszą uczyni piękną.

— I nie boisz się, dziaduniu, umrzeć?

— Czy boisz się zasnąć?

d. c. n.

Poe po polsku

E. A. Poe. Opowieści tajemne. Wyboru dokonał i z oryginału angielskiego przełożył **Stanisław Wyrzykowski.** Okładkę rysował **A. S. Procajłowicz.** Warszawa, „Bibljoteka Polska", 1924; str. 4nl. i 269 i 1nl. — Groteski. Tamże; str. 4 nl. i 263 i 3nl.

Długo i cierpliwie czekaliśmy na pisma wielkiego pisarza amerykańskiego w przekładzie polskim, zapowiedzianym przed bezmała dwudziestu jeszcze laty w prospektach z chwałą poległej „Chimery". Podobnie, jak tamże zapowiedziane dzieła Villiersa, nie ukazywały się pisma Poego, choć poeta ten należał do rzędu twórców bardzo w Polsce cenionych i czytywanych. W tych czasach, gdy wszystko stało pod znakiem myśli o wolnem państwie polskiem, nawet ten szczegół — zanotowany, jeśli się nie mylę, przez pierwszego wybitnego monografistę tego pisarza, Ingrama, — że Poe, usposobiony przyjaźnie dla sprawy powstania polskiego w r. 31, miał wyruszyć do Europy, by zaciągnąć się w szeregi wojska polskiego, nawet ten mało znany zresztą, szczegół nie skłonił nikogo do wydania pism, które zastępowały narazie przygodnie wydane zbiory nowel, jak np. „Morderstwo przy ulicy Morgue" (z rozprawą Baudelaire'a) i inne. Dlatego dopiero po latach dwudziestu zapewne w myśl maksymy, że „lepiej późno jak nigdy", ukazują się cztery tomy utworów Poego, pracowicie i sumiennie przygotowane przez Stanisława Wyrzykowskiego, z których pierwsze dwa p. t. „Arabeski" ukazały się przed dwoma laty nakładem Towarzystwa Wydawniczego w Warszawie. Dwa następne, stanowiące uzupełnienie poprzednich, zjawiły się niedawno, — i o nich to pragniemy pomówić.

„Opowieści tajemne" (nie jest to może najszczęśliwszy tytuł dla zebranych tu nowel) zawierają przedewszystkiem świetne opowiadania, których bohaterem jest genjalny detektyw i świetny obserwator, Dupin, prototyp podobnych mu „bohaterów prawa" późniejszych opowieści kryminalnych, w szczególności sławnego Sherlocka Holmesa, który zrodził się w duszy Conan Doyle'a pod inspiracją Poego, do czego zresztą autor „Psa Baskerwillów" lojalnie się przyznaje. Kto zna Edgara Poe tylko od strony „Bereniki" czy „Ligei", temu wydać się może ta, rzecby można, kryminalna strona jego twórczości czemś niezrozumiałem i paradoksalnem. Jest to jednak zupełnie niesłuszne. Żywiołem twórcy „Grotesek" była fantastyka, i gdziekolwiek potrafił go znęcić ten właśnie pierwiastek, tam skłaniała się jego twórczość; zarówno więc interesowała go niesamowitość świata Ligei i domu Usher jak i fantastyka ulic wielkiego miasta, gdzie dzieją się rzeczy, o których się filozofom nie śniło. Cały świat oglądany jest tu przez pryzmat wyobraźni, znajdującej dla się tworzywo nie tylko w nadprzyrodzonych przeżyciach ale i w cudowności rozumu ludzkiego, jego logiki i ścisłości. Niedarmo matematyka była drugą formą twórczości, do której Poe, obok poezji, największy odczuwał pociąg. Ta „fantastyka dnia", w przeciwstawieniu do tamtej „fantastyki zmroku", znajdowała wypowiedź w tych z genjalną precyzją konstruowanych nowelach, których tematami są zabójstwo Marji Rogêt lub tajemnicza zbrodnia przy ulicy Morgue. Zupełnie słusznie uczynił tłumacz, że do tego właśnie zbioru włączył również opowieści o niezwykłych odkryciach w dziedzinie mesmeryzmu i o dziwnym wypadku mr. Valdemara; nie należy bowiem zestawiać tych fantazyj, przyrodniczych właściwie, ze światem, w którym np. dziwne swe przygody przeżywa William Wilson. Mimo bowiem wspólnej niesamowitości tematu, opowieść o Valdemarze czy o Bedloe jest pewnego rodzaju konstrukcją przyrodniczą, gdy tamte nowele, ze świata „Ligei", takiego racjonalistycznego usprawiedliwienia nie żądają i nie potrzebują. Ostatnia nowela tego zbioru—„Van Kempelen i jego wynalazek"—skłania się już raczej ku grotesce, której poświęcony jest drugi tom Poego. Zamiast niej należało umieścić tu inny utwór wielkiego Amerykanina, mianowicie „Złotego żuka", — który podkreśliłby znaczenie i rolę fantastyki logiki w dziele Poego. Lecz utwór ten został wcielony do „Arabesek".

Odmienny charakter — powiedziećby można: bardziej racjonalistyczny — ma tom „Grotesek". Groteska nie posiada z natury rzeczy bezpośredniości uczuciowej, gdyż jest w swej istocie ściśle logiczną konstrukcją na pewien temat. Rzeczywistość, fakt staje się w niej co najwyżej pretekstem, podłożem, na którem wyobraźnia, nieskrępowana żadnemi względami, poza dowolnością upodobania, buduje swój gmach chimeryczny. Tak się więc dzieje, że Hans Pfall może za pomocą balonu przedsięwziąć podróż na księżyc, skąd przesyła na ziemie swe szydercze słowa. Tym samym sposobem ożywić można mumję, by usłyszeć od niej rewelacyjne wiadomości o kulturze starożytnego Egiptu. Fantazja nie znajduje tu nigdzie żadnego oporu, ale jest to fantastyka raczej podróży Gulliwera, zawsze bliska satyrze a choćby możliwości satyry, niż fantastyka „Przygód Artura Pyma".

Co się tyczy przekładu, to, rzecby można, zbyt długo czekaliśmy na dobrze spolszczonego Poego, byśmy teraz znieść mogli przekład słaby. Tłumaczenie Stanisława Wyrzykowskiego, świetnego tłumacza Nietzchego, należy do tych przekładów, które stanowić będą trwały dobytek literatury polskiej. Pod względem sumienności, precyzji a nadewszystko pod względem bogactwa językowego przekład ten przerasta wszystko niemal, co z obcych piśmiennictw zostało w ostatnich czasach spolszczone.

wh.

Zbyteczny przekład zbytecznej książki

Edward Schuré. Wielcy wtajemniczeni. Zarys tajemnej historji religji. Rama — Kryszna — Hermes — Mojżesz — Orfeusz — Pitagoras — Platon — Chrystus. Pierwsze polskie wydanie zupełne w tłumaczeniu **R. Centnerszwerowej.** Autolitografję okładkową rysował **Wł. Skotarek**. Warszawa, Hulewicz i Paszkowski, 1923; str. 8nl. i XVI i 2nl. i 564 i 8 nl.

„Wielcy wtajemniczeni" Schurégo to książka teozoficzna. Wszystkie książki teozoficzne są zbyteczne. Zgoła i bezwzględnie. Stosunek t. zw. „teozofji" do prawdziwej nauki jest per analogiam taki sam, jak stosunek Sykstyńskiej Madonny do jarmarcznego bohomazu, lub sonetów Petrarki do erotycznego rymotwórstwa gimnazjasty. Schuré słyszał coś o „Wedach" i kriszanizmie (cytuje Bartha i „Bhawad Gitę", wie także coś nie coś o greckich misterjach i o sekcie esseńczyków, i to „cos nie coś" wystarczyło mu w zupełności, aby spłodzić książkę, która w polskim przekładzie obejmuje 565 stronnic bzdur, nonsensów i fantazyj. Dowiadujemy się, że każda religja oprócz historji oficjalnej ma wieczną, niezmienną doktrynę ezoteryczną, o której nikt nie wie (z wyjątkiem teozofów, którzy o niej piszą) i którą należy rekonstruować przy pomocy metody „odgadywania" (!!) Dla rasy aryjskiej (?) czyli hiperborejskiej (!), którą Schuré lokalizuje „pomiędzy nawałnicami Atlantyku a uśmiechami morza Śródziemnego", kwintesencję ezoteryzmu zawierają „Wedy" staroindyjskie. „Metoda odgadywania" pozwala sięgnąć aż do najbardziej zamierzchłego okresu kultury hiperborejskiej. „Od najdawniejszych czasów — „odgaduje" Schuré — przepowiadały jasnowidzące niewiasty, stojąc pod drzewami... kobiety te jednak, zrazu wzniośle natchnione, stały się ambitne i okrutne (niestety, tak bywa!) Ustanowiły one ofiary z ludzi, i krew poświęcanych zraszała nieustannie grobowce druidów (?), przy akompanjamencie ponurego śpiewu kapłanów i radosnych okrzyków okrutnych Scytów". W tych to krwawych czasach zjawił się na ziemi hiperborejskiej prorok, niejaki Ram, o którym dotychczas mylnie przypuszczano, że był on poprostu bohaterem staroindyjskiej epopei Walmikiego. Oto biografja tego „wtajemniczonego". Młodzieniec Ram sposobił się do stanu kapłańskiego, jego skupiona dusza i głęboki umysł wzdrygały się wszelako przed okrucieństwem druidek. Był łagodny ale poważny. Od dzieciństwa interesował się bardzo botaniką i zbierał zioła lecznicze do domowej apteczki. Lubił także przypatrywać się gwiazdom. Na studja wyjechał za granicę, na południe, do Murzynów, którzy wtedy wcale nie byli dzicy i gorliwie zajmowali się teozofją. Zachwyceni sympatyczną powierzchownością Rama, udzielili mu części swoich tajników. Ale nie wszystkiego. Po powrocie do hiperborejskiej ojczyzny Ram z rozpaczą skonstatował wzmożenie się kultu ofiar ludzkich. Jednocześnie zaczęła się szerzyć paskudna zaraza, rodzaj dżumy. Ram kurował chorych cudownym odwarem jemioły, zaprowadził przy tej okazji kult tej rośliny i pozyskał niebawem sławę cudotwórcy. Wkrótce zaczął głosić idee humanitarne i zwalczać mord rytualny. Obrawszy sobie za godło barana szerzył gorliwie propagandę przeciw zwolenikom okrutnego obrządku. Symbolem ich był byk. W ten sposób podzielili się niebawem Hiperborejczycy na dwa wrogie obozy: na „byków" i na „baranów". „Barany" okazały się słabsze od „byków" i musiały wywędrować. Byli to według Schurégo protoplaści Aryjczyków. Pomaszerowali do Turanu, stamtąd do Iranu i wreszcie do Indyj, ciągle pod dowództwem łagodnego ale poważnego Rama. W Indjach musieli walczyć z Murzynami, ale ponieważ Ram był potężnym czarownikiem, więc zwyciężyli. Wtedy ułożył Ram dwanaście znaków zodjaku, które zawierają w myśl tradycji ezoterycznej jego własne dzieje. — 1) Baran uciekający z głową zwróconą w tył wyobraża Rama, opuszczającego ojczyznę i kierującego wzrok ku krajowi, z którym się rozstaje. 2. Byk rozjuszony staje mu na drodze, ale połowa jego ciała pogrążona jest i nie pozwala wykonać zamiaru, pada więc na kolana. 3. Bliźnięta oznaczają przymierze z Turańczykami. 4. Rak—rozmyślanie i skupienie się w głębi własnej duszy. 5. Lew — walki z wrogami, i t. d. Rama umarł w sędziwym wieku, i śmierć jego została umyślnie zatajona. Niewtajemniczeni nadal wierzyli, że żyje na swojej świętej górze, w tjarze z baraniemi rogami.

Rama nie był jednym głosicielem ezoteryzmu: teozofami byli także Kriszna, Hermes Trismegistos, Mojżesz, Orfeusz, Pitagoras, Platon i Jezus Esseńczyk (!!). Ich biografje w interpretacji Schurégo są niemniej ciekawe niż życiorys Hiperborejczyka Rama. Recenzent żałuje niewymownie, iż brak miejsca nie pozwala mu chociażby na krótkie streszczenie. Oczywiście nic nie szkodzi, że sceptyczna i duchem tępego agnostycyzmu napełniona filologja i historja współczesna mają inne poglądy. Niech się nie dziwi etymolog, że Eskulap, czyli w języku hiperborejskim Aes-heyl-hop, oznacza poprostu: „nadzieja zbawienia jest w lesie". Albo, że indyjski brahman składa się z czasownika „brih" i przyrostka „mani" (?), i że wszystko razem oznacza roślinę albo latorośl. Etymologja teozoficzna pogardza Brugmanem i gwiżdże na fonetykę porównawczą.

Swoją „głęboką" książkę rozpoczyna Schuré od aforyzmu: „Największem złem naszego czasu jest, że Nauka i Religja stają wobec siebie jako dwie wrogie, niedające się wzajem pogodzić siły". — Niech i tak będzie! Ale czyż mamy się zgodzić, że syntezą tych dwóch wrogich (czyż naprawdę: wrogich?) potęg ma być akurat ezoteryczna „teozofja"? „Theos" jest bóg, a „Sophia" jest mądrość, ale w „teozofji" mało jest boga, a jeszcze mniej mądrości. Natomiast bardzo dużo blagi i nieuctwa, obliczonego przeważnie na wrażliwość „półświatowych dam" — mulier mystica — owego najokropniejszego gatunku, jaki dźwiga na sobie „hiperborejska ziemia".

ss.

Nowe wydanie literatury Brücknera

Aleksander Brückner. Dzieje literatury polskiej w zarysie. Tomów 2. Warszawa, „Bibljoteka Polska", 1924; str. 4nl. i 467 i 1nl. (I), 4nl. i 520 (II).

Mimo że Brückner należy do najbardziej płodnych pisarzy współczesnych i mimo że jego „Dzieje literatury" wychodzą już w trzeciem wydaniu, za mało się o nim mówi i za mało naogół wie. Jest to najwybitniejszy ze wszystkich dotychczasowych historyków literatury polskiej. Do dziś dnia pozostaje aktualne to, co powiedział o nim Chmielowski: „w ciągu lat kilku wzbogacił wiedzę naszą o zabytkach rękopiśmiennych więcej, aniżeli w ciągu lat 25 wszyscy inni badacze razem wzięci". Te słowa dadzą się zastosować i do innych dziedzin twórczości Brücknera. W długoletniej pracy zbadał on źródłowo całą niemal literaturę polską, odkrył nie tylko wielkie indywidualności, ale i całe połacie piśmiennictwa narodowego. Działalność jego przecież nie ograniczała się do tej jednej dziedziny: doskonały znawca wszystkich kultur słowańskich, ceniony na Zachodzie głównie jako znakomity lingwista, rzuca w świat genjalne hipotezy z zakresu np. mitologji. Łączy w sobie ścisłą naukowość z niepospolitą fantazją; dzięki zmysłowi filologicznemu i rzadko zawodzącej intuicji, nawskroś subjektywne koncepcje Brücknera dadzą się zazwyczaj łatwo udowodnić, a błędy jego są to zawsze — jeśli wolno się tak wyrazić — felicissimae culpae. Ten wszechstronny umysł otwiera na każdej prawie stronie kopalnię pomysłów dla późniejszych badaczy. Brückner to twórca w wielkim stylu, krytyk o tak bogatej psychice, że się w niej zmieścić mogą różne, choćby najbujniejsze, usposobienia innych ludzi, minionych czy żyjących. Wszystko dlatego doskonale wyczuje, o wszystkiem, choćby to był temat najbardziej oklepany, powie rzeczy nowe i to w granicach tak szczupłych, na jakie pozwala „zarys" literatury; proszę przeczytać to, co pisze o „Dziadach", a z drugiej strony to, co wynosi z pola zupełnie niezoranego, jakiem jest olbrzymia puścizna Kraszewskiego. Nie zawsze daje ogólne charakterystyki, nigdy nie streszcza: paru kreskami tak naszkicuje człowieka lub dzieło, że sami sobie urabiamy ukrytą syntezę, która nam nigdy nie wyjdzie z pamięci. Nie zastanawia się nad sporną a bezpłodną kwestją podziału na okresy, może nas wskutek tego uderzyć tu i owdzie jakiś anachronizm czy przedwczesna wzmianka, ale nigdy nie wynika z tego błąd merytoryczny. Pojęcie literatury t. zw. pięknej jest dlań bardzo szerokie (może za bardzo), i rzuca ją na tło historyczne zbyt obszernie potraktowane. Często liczy się nie z tem, jak kto napisał, ale z tem, o czem i ile pisał; stąd też o Szarzyńskim mamy pół stronicy, a o Starowolskim 4. Kiedyindziej znowu poświęca więcej miejsca temu, co go osobiście więcej interesuje, co mniej znane i o czem ma więcej do powiedzenia, więc np. wiekowi oświecenia udziela trzy razy mniej miejsca, niż w. XVII.

Brücknera cechuje cywilna odwaga, dzięki której potrafi powiedzieć gorzkie rzeczy i o pacyfizmie Krasickiego i o braku wrodzonym, z bierności słowiańskiej płynącym, zmysłu dramatycznego. Nie zawsze jest oczywiście sprawiedliwy: szczególnie jeśli chodzi o Młodą Polskę wyczuwa się brak bezpośredniego kontaktu autora z tą twórczością; o najmłodszych pisarzach Brückner nie mówi kończąc na 1914 r. — I na tem więc słońcu wynaleźć możemy plamki. Nie wspomnieliśmy o największej: o języku i stylu. Forma profesora uniwersytetu berlińskiego czyni wrażenie człowieka, który żyje tylko książkami, stąd to martwa mowa wieje z tych dzieł, szczególnie z rzeczy później wykonanych, np. z „Historji literatury rosyjskiej": świadome, niepotrzebne archaizowania i mimowolne germanizmy utrudniają często zrozumienie tekstu. Podziwiać atoli trzeba niezmordowaną pracowitość i całkiem młodzieńczy temperament autora: czas nie zostawił śladu na twórcy świetnej „Mitologji polskiej" żadnego śladu. Jego „Literatura" jest książką niebezpieczną: kto ma mało czasu, a sięgnie do niej po jakąś informację, ten się od niej nie oderwie, aż nie przeczyta do końca. — Najlepsze z istniejących „Dzieje literatury polskiej" posiadają właściwie tylko jedną wielką lukę: Brückner nie mówi o sobie.

el.

Bibljoteka Laureatów Nobla

Bibljoteka Laureatów Nobla. Tomów 25. „Wydawnictwo Polskie", Poznań, 1922—1924.

„Bibljoteka Laureatów Nobla", której Wydawnictwo Polskie w Poznaniu opublikowało dotychczas dwadzieścia pięć tomów, była przedsięwzięciem wydawniczem pomyślanem doskonale. Bo, cokolwiek mówiłoby się o stronniczości Akademji Stockholmskiej, o wpływach politycznych i finansowych, które często rozstrzygają o przyznaniu nagrody temu czy innemu pisarzowi, — jedno pozostanie faktem niezbitym, że na liście autorów nagrodzonych przez Akademję, widzimy nazwiska największych twórców. Zważywszy z drugiej strony, że polski dorobek literacki w dziedzinie przekładów do dziś dnia jeszcze nie odpowiada wymaganiom kultury współczesnej, że publiczność polska nie zna nawet z imienia szeregu autorów sławnych zagranicą i tłumaczonych na wszystkie języki, dojdziemy do przekonania, że powołanie do życia „Bibljoteki Laureatów Nobla" było czynem kulturalnym o pierwszorzędnem znaczeniu, tem bardziej, że pomysł był nawskroś oryginalny, gdyż zagranica dotychczas tego rodzaju wydawnictwa nie posiada.

Niestety, w realizacji pomysłu ujawniły się dwa zasadnicze błędy: chaotyczność i niedostateczną dbałość o poziom przekładów.

Pierwszy tom: „Colas Breugnon" Romain Rollanda pozwalał rokować nowemu wydawnictwu świetną przyszłość. Zarówno nazwisko dr. St. Lama, wytrawnego znawcy literatury i pełnego kultury pisarza, jako redaktora, jak i przekład Fr. Mirandoli, dobry i, pomimo pewnych usterek, pełen odczucia ducha oryginału, świadczyły jak najlepiej o wysokich aspiracjach wydawnictwa. Drugi tom rozwiał, niestety, zbyt różowe nadzieje. Przedewszystkiem p. Mirandola, jako tłumacz, zawiódł na całej linji. Wydano jedno z najpiękniejszych dzieł Rabindranatha Tagore w sposób wysoce niestosowny i niesumienny. Chcąc przełożyć nowele hinduskiego poety, — Mirandola wziął poprostu ich przekład niemiecki i przełożył go na język polski. Nie zadał sobie nawet trudu, aby stwierdzić, czy przekład niemiecki jest ścisły i kompletny. W rezultacie otrzymaliśmy skrawki „Maski" oraz „Hungry Stones", osiemnaście nowel zamiast dwudziestu siedmiu, a to dlatego, że tylko tyle i te właśnie spodobały się tłumaczowi niemieckiemu. A na okładce umieszczono napis: „przełożył z oryginału" (a więc z bengalskiego!). W miarę pojawiania się dalszych tomów, mnożyły się zastrzeżenia. Z zapowiedzianych dwunastu tomów pierwszej serji ukazało się sześć; pozostałych sześć wydano ad hoc, bezplanowo, zawsze w zależności od chwilowego zapotrzebowania rynku, a więc od tego, jaki pisarz był w danej chwili modny. Świadczy o tem dobitnie fakt, że na wydanych dotychczas dwadzieścia pięć tomów dwunastu autorów — pięć wypada na Tagorego, po jednym zaś zaledwie na pisarzy tej miary, co Anatol France lub Romain Rolland; szereg laureatów, jak np. Heidenstam, Hauptmann, Prudhomme, Echegaray, Mistral, Carducci, — nie jest natomiast wcale reprezentowany. Wogóle, z każdym niemal tomem wydawnictwa powtarzało się to samo: co innego było zapowiedziane w prospekcie i co innego ukazywało się. Całość robiła wrażenie, jakby w łonie wydawnictwa ścierały się ustawicznie dwa prądy; konsekwentny i świadomy swego celu program kierownika literackiego oraz dorywcza i obliczona tylko na doraźny zysk wola wydawcy. Niestety, prawie zawsze i ze szkodą dla „Bibljoteki" przewagę osiągał wydawca. Tak więc w pierwszej serji „Księgę dżungli" Kiplinga wydano w sposób niestaranny; liczne skreślenia, nieścisłości oraz przekład znowu z „oryginału" niemieckiego — nie świadczą o zbyt wielkiem pietyzmie „Wydawnictwa" dla autora „Kima". Niezrozumiałe jest, dlaczego redakcja „Bibljoteki", mając pod ręką istniejący już — wcale niezły — przekład polski „Księgi dżungli", nie zrobiła zeń użytku, wydała natomiast przekład nowy, znacznie gorszy. Z pośród dalszych tomów, dwa mogły być bez szkody dla całokształtu wydawnictwa pominięte; są to „Imago" Spittelera, powieść pod każdym względem mierna i zupełnie nie charakteryzująca twórczości laureata szwajcarskiego, oraz „Wielka tajemnica" Maeterlincka, z którego pokaźnej ilości dzieł można było naprawdę wybrać coś godniejszego przełożenia na język polski. Wielką natomiast zasługą „Wydawnictwa" jest przyswojenie językowi polskiemu najpiękniejszej bezsprzecznie książki, jaką w ostatnich latach napisano w Europie, — „Błogosławieństwa ziemi" Knuta Hamsuna. Wprawdzie i ten także przekład nie jest tak dobry, aby uwydatnić cały majestat i potęgę natchnienia, bijącą z tego niezwykłego dzieła, ale nie spostrzegamy tu przynajmniej wielu karygodnych zaniedbań.

Kończąc, warto zastanowić się jeszcze nad pytaniem, dlaczego przekłady „Bibljoteki Laureatów" nie stoją naogół na wysokości zadania. Przecież na znacznej większości tomów (dwadzieścia jeden na dwadzieścia pięć) figuruje cenione nazwisko p. Mirandoli. Odpowiedź jest prosta: dlatego właśnie, że nazwisko to figuruje na takiej ilości tomów. P. Mirandola może być tłumaczem doskonałym, dowiódł tego ładnym przekładem „Colas Breugnon". Ale najgenjalniejszy nawet i najpracowitszy pisarz nie potrafi przełożyć choćby tylko poprawnie dwudziestu jeden tomów; wreszcie niepodobna przytem tak dalece wierzyć w wszechstronność p. Mirandoli, aby uznać, że może on tłumaczyć wszystko i wszystkich. Monopolizacja przekładów, przedsięwzięta prawdopodobnie w celach czysto oszczędnościowych, doprowadziła w „Bibljotece" do rezultatów fatalnych. P. Mirandola przekształcił się w dobrze naoliwioną maszynę do tłumaczenia, która co pewien ściśle określony czas wykonywa dokładnie oznaczoną pracę. Wytwory tej maszyny noszą na sobie wyraźne piętno roboty fabrycznej; są wszystkie według jednego modelu. A szkoda!

Z niecierpliwością oczekujemy dalszych tomów „Bibljoteki", nie wątpiąc, że dotychczasowe usterki zostaną wkrótce przewalczone. Szczególniej czekamy na dzieła nowych a nieznanych nam prawie dotychczas laureatów: Benavente i Yeatsa.

rl.

Podstawowe dzieło o historji wychowania

Stanisław Kot. Historja wychowania. Zarys podręcznikowy. Warszawa. Gebethner i Wolff. 1924; str. XI i 1nl. i 663 i 1nl.

Ministerstwo oświecenia w programie, przepisanym dla nauki historji wychowania w seminarjach nauczycielskich, zaleca traktować ten przedmiot „jako historję zagadnienia społecznego, na którego rozwój wpływają różnorodne czynniki zbiorowego życia: ustrój polityczny, stan społeczno-gospodarczy, prądy religijno-moralne oraz prądy umysłowe i rozwój nauk". Temu słusznemu wymaganiu niezupełnie odpowiadają dawne podręczniki polskie (Łuczkiewicza, Bielskiej, Seredyńskiego, Majchrowicza), aczkolwiek, zwłaszcza Majchrowicza „Historja pedagogji", oddać mogą jeszcze dziś poważne usługi kształcącemu się nauczycielstwu. Podręczniki dawne uwzględniały raczej dane biograficzne i teorje wychowawcze, niż same dzieje szkolnictwa. Historja systemów pedagogicznych i szkolnictwa w książce prof. Kota została skreślona na szerokiem tle dziejów kulturalnych Europy. Autor uwypukla związek pomiędzy urządzeniami społecznemi, politycznemi, gospodarczemi, pojęciami moralnemi i umysłowemi a praktyką i teorją pedagogiczną. Związek ten poucza nas, że sposób wychowania w każdej epoce stanowi uzasadniona całość, że wszystkie jego szczegóły zmierzają do pewnego celu, tworzą system pedagogiczny epoki. Można więc ustalić pewne typy cywilizacyjne wychowania, wyjaśnić, od jakich warunków zależą charakterystyczne rysy każdego, jak jeden typ wyszedł z drugiego w jakim kierunku rozwijało się wychowanie. Historja wychowania, związana z historją kultury, umożliwia więc dokładne wniknięcie w kulturę przeszłości, w dzieje myśli, pojęć i ideałów społecznych, umożliwia poznanie, jakiemi środkami i drogami społeczeństwa zapewniały sobie kontynuację walorów kulturalnych, przekazywanych z pokolenia w pokolenie.

Lecz ponadto historja wychowania posiada użyteczność praktyczną, ponieważ, mimo zmienność systemów i ideałów pedagogicznych, każda epoka rodziła pomysły twórcze, wybiegające w przyszłość, do dziś żywotne i niezrealizowane. Pedagog znajdzie w przeszłości wielką skarbnicę myśli i wskazówek, z której czerpać może ku ułatwieniu i udoskonaleniu swej pracy dzisiejszej. Przeto nauka historji wychowania winna poprzedzać naukę pedagogiki. Jak artysta dla rozwinięcia smaku i poczucia estetycznego nie może obejść się bez muzeów i galerji historji sztuki, tak samo i wychowawca nie dojdzie do gruntownej kultury pedagogicznej bez szerokiej znajomości faktów i wysiłków pedagogicznych przeszłości.

Na takich opierając się założeniach, prof. Kot opracował swoje dzieło na podstawie zarówno własnych wieloletnich badań źródłowych, jak i cudzych prac monograficznych i syntetycznych, nadewszystko Compayrégo, Bartha i Paulsena. Okresy historji wychowania ujęte są w dziele prof. Kota w sposób następujący: 1) wychowanie helleńskie (ogólne warunki i zasady wychowania, wychowanie spartańskie i ateńskie, rozwój greckiej teorji pedagogicznej). 2) wychowanie grecko-rzymskie (epoka hellenistyczna, przewrót w wychowaniu starorzymskiem pod wpływem kultury greckiej, stosunek chrześcijaństwa do szkoły grecko-rzymskiej), 3) wychowanie w wiekach średnich (szkoły klasztorne, powstanie uniwersytetów, szkolnictwo w Polsce średniowiecznej), 4) wychowanie humanistyczne (renesans pedagogiki starożytnej, wychowanie humanistyczne w Polsce, reforma szkolna Konarskiego), 5) wychowanie nowoczesne (ze szczególnem uwzględnieniem dziejów Komisji Edukacji Narodowej oraz stanu szkolnictwa polskiego w XIX w.).

Dzieło to, imponujące bogactwem materjału i jasnością wykładu, stanowić będzie lekturę pożyteczną nie tylko dla zawodowych pedagogów. Jako przyczynek do dziejów kultury wogóle, da dobry pokarm każdemu myślącemu czytelnikowi, który sądy swoje o świecie ludzkim oprzeć chce na podstawie jedynie rzetelnej: na znajomości dróg, jakiemi kroczyła myśl człowieka poprzez wszystkie swe upadki i wzloty, wysiłki i zwycięstwa, trudy, omyłki i jasnowidzenia.

jw.

Słowacki po niemiecku

Julius Słowacki. In der Schweiz. Deutsch von Jonas Borak. Wiedeń, „Renaissance"; str. 28 i 4nl.

Nakładem wydawnictwa „Renaissance" wyszedł niemiecki przekład poematu Juljusza Słowackiego „W Szwajcarji", dokonany przez p. Jonasa Boraka.

W przedmowie pisze p. Borak, że przekład jego ma być tylko refleksem tego piękna, które w całej pełni poznać można jedynie czytając oryginał. Jest to twierdzenie niezupełnie słuszne. Piękno poematu „W Szwajcarji" poznać można wyłącznie z oryginału dlatego, że niema dotychczas przekładu na język obcy, choćby w przybliżeniu równowartościowego. Nie jest jednakże powiedziane, że przekład taki jest niemożliwy. Przekłady Mickiewicza z Byrona i Schillera, albo przekłady Schillera z Racine'a dają przecie dokładny obraz wartości poetyckiej utworów tłumaczonych. Chodzi tylko o możliwości tłumacza. Więc słusznieby było, żeby p. Borak twierdzenie powyższe ograniczył do poszczególnego przypadku swojego przekładu „W Szwajcarji". I tak jest istotnie: przekład ten jest istotnie słabem odbiciem poematu Słowackiego, czemś podobnem, czemś na ten sam temat, ale nie tem samem w nowej szacie obcego języka.

P. Borak nie pokonał zasadniczych trudności każdego przekładu poetyckiego, nie zachował mianowicie, wierności obrazów. Tam, gdzie, dzięki zwięzłości języka niemieckiego lub przeważającej liczby słów, krótszych od odpowiednich polskich, w formie wiersza tworzyły się luki, — włożył inne, nowe, własne obrazy i porównania, które powodują banalność tam, gdzie jest tylko wyszukana prostota. Jeżeli p. Borak otacza górską kochankę wieszcza „majową wonią róż", podczas gdy dla Słowackiego była „pełna anielskiego świtu", to widocznie nie zdaje sobie sprawy z tego, że jeżeli dobór określeń i porównań można czasami nazwać przypadkowym, to przypadkowość ta jest tylko pozorna i w każdej doskonałej poezji tłumaczy się przez asocjacje, wynikające z jednolitej wizji poetyckiej, a nie przez konieczność dobrania odpowiedniego rymu lub zachowania gładkości wiersza, — zwłaszcza u tego poety, do którego „sam rym się miłośnie nagina".

To rażące dociąganie treści do formy zewnętrznej spotyka się zbyt często w krótkim poemacie. Z tego to wynika, że „skowronki" w przekładzie zastępują „słowiki" oryginału, że poeta „woła do nieba zranionem gardłem", zamiast tylko „budzić się, zalany łzami", że lilja, trącona piersią kochanki, skreślona jest zbędnie i szkodliwie dla całości obrazu, jako „poddanka motyli", — i wiele innych przepuszczeń i przeładowań, osłabiających silnie sugestywność tego pełnego eterycznej poezji utworu.

Najgorszy jest przekład w tych miejscach, w których p. Borak, widać wskutek niedostatecznej znajomości języka polskiego (chociaż, o ile nam wiadomo, p. Borak jest Polakiem), nie zrozumiał. Niewolno tłumaczyć „Ona z tych była, co się skarżą matkom" przez: „Nur an die Mutter dachte sie stets gerne". Poecie chodziło przecie tylko o zaakcentowanie pewnej tkliwości i dziecięcej bezradności swojej towarzyszki, a nie o wprowadzenie pozytywnego istnienia osoby jej matki. Lepiej już było wiersz ten zupełnie przepuścić, niż w ten sposób fałszować intencje poety. Również zupełnie przekręcony jest sens wierszy:

„I dziwnym blaskiem rozpalone skronie
Wczesne zwiędnienie dawały bławatkom".

Tłumacz nie zrozumiał, że chodzi tu o rzeczywiste kwiaty, o wianki, które kochanka kładła na swoje skronie i które więdły od ich żaru,—i każe więdnąć przedwcześnie jej własnym wdziękom, tłumacząc:

„Die feuerroten Schläfen bald verrieten
Ein frühes Welken ihrer zarten Blüten".

Powyższe cytaty dają dostateczne pojęcie o wadach przekładu. Jednakże jego ukazanie się należy zaliczyć do zjawisk, w literaturze pożądanych: język przekładu jest naogół dobry, z wyjątkiem niezbyt licznych wstawek w budowie zdań, lub w doborze rymów, jak: „treu — Schrei", które nie znajdują usprawiedliwienia w tem, że i Goethe używał podobnych. Czytelnik niemiecki, nie znający języka polskiego, przeczyta przekład p. Boraka napewno z dużą przyjemnością i dozna pewnych wrażeń estetycznych, tem bardziej, że wielka prostota poematu „In der Schweiz" będzie dla niego wytchnieniem po niezmiernie zawiłych utworach współczesnej poezji niemieckiej.

jk.

Już ukazały się
LEONA BILIŃSKIEGO
WSPOMNIENIA I DOKUMENTY
Tom I
Cena zasadnicza 14.—

Plastyka

Zachęta: Wystawa „Rytmu".

W poprzednim numerze „Wiadomości Literackich" Wacław Husarski, ujmując ideowe stanowisko „Rytmu", określił je jako powrót do klasycyzmu po krańcowościach impresjonizmu, który jest ostatnią i przesadną konsekwencją baroku. Ten sposób ujęcia znajduje usprawiedliwienie w tegorocznej wystawie „rytmistów". Mamy tu całą niemal skalę przejść — od ostrej, surowej formy klasycznej, przypominającej Mantegnę, w obrazach Ślendzińskiego, poprzez ewolucje postimpresjonistyczne u Kramsztyka i Wąsowicza, aż do całkowicie barokowych efektów u Rzeckiego i Pruszkowskiego.

Zaczynam od przedstawiciela skrajnego klasycyzmu, mianowicie od Ślendzińskiego. Jest to artysta o tak zdecydowanym charakterze i tak wyrazistym ideale artystycznym, że sztukę jego traktować należy, bez drobiazgowych zastrzeżeń, jako zamkniętą i zdecydowaną całość. Będąc typowym klasykiem, posługuje się Ślendziński dla osiągnięcia wyrazu artystycznego wyłącznie linją i plamą, które określają u niego formę z dokładnością niemal rzeźbiarską. Ślendziński nie waha się odrzucić całkowicie zdobyczy impresjonizmu, malując barwą lokalną i zaznaczając modelowanie jedynie za pomocą przyciemnienia tej barwy. Linja i plama, w połączeniu z nieposzlakowanie spokojną i zrównoważoną, symetryczną kompozycją stanowi podstawę estetyki Ślendzińskiego, a kolorystyka jego polega na zestawianiu jednolitych plam barwnych, wyczutych z dużym wykwintem.

Przy wyraźnym ideale klasycznym więcej ducha współczesności posiadają prace Zaka. Współczesność ta ujawnia się w odrębnym sposobie ujmowania formy, w swobodniejszej fakturze, zwłaszcza zaś w poszukiwaniu osobliwych, nieco groteskowych zestawień barwnych. Prace te, jak większość ostatnich obrazów Zaka, są nieco zbyt abstrakcyjne, zbyt oderwane od rzeczywistości; z wyjątkiem żywej sceny nad wodą. Mimo to harmonja plam żółtych i fioletowych posiada do ostatecznych granic posunięją subtelność. Trochę więcej realizmu nczyniłby mogło z tego artysty to, czego kazały spodziewać się jego świetne początki.

Klasycystą jest również Niesiołowski, lubujący się w zestawieniach barwnych surowych i przyćmionych oraz w uproszczeniach rysunku, posuniętych do ostatecznej niemal granicy.

Z malarzy „Rytmu" klasycyzm reprezentuje wreszcie Borowski, wzbogacając go jednak i ożywiając tak wyjątkową świetnością barw i taką swobodą kompozycyjną, że mimowoli rodzi się pragnienie zobaczenia tego przepychu kolorystycznego i kompozycyjnej wytrwałości w pracach dekoracyjnych, zakrojonych na odpowiednią skalę. Z artystów, reprezentujących w grupie „Rytmu" klasycyzm, zachował Borowski najwięcej zdobyczy impresjonistycznych, zwłaszcza w swych nieporównanych efektach barwnych, opartych na wyczuciu kontrastu barw chłodnych i ciepłych. Sztuka jego stoi też stosunkowo bliżej baroku, zwłaszcza zaś świetnych ówczesnych dekoratorów w wielkim stylu.

Klasyczny jest również jedyny rzeźbiarz, uczestniczący w wystawie, Kuna, którego „Atalanta" jest istotnie syntezą rytmu kompozycyjnego, podniesionego jeszcze przez wytworne, przyćmione harmonje polichromji.

Klasyczny wreszcie, chociaż z usposobienia raczej niż z dążności, jest Skoczylas. Pod względem dążności bo-

LUDOMIR ŚLENDZIŃSKI Portret

wiem kompozycje te o przesubtelnym, złotym tonie są bliskie raczej wczesnego quattrocenta, pojęte zaś w duchu nawskroś polskim. Łączą się w nich jasne, logiczne uproszczenia formy z niezwykłą harmonją kompozycji. Prace te, narówni z poprzedniemi, dobitnie uzasadniają nazwę „Rytmu".

TYMON NIESIOŁOWSKI Portret

Poszukiwanie rytmiki kompozycyjnej dominuje dalej w pracach Husarskiego, szczęśliwie wiążąc się z subtelnym realizmem, przeświecającym poprzez stylizację formy. I u tego również artysty mamy do czynienia z wrodzonym instynktem dekoracyjnym, który nawet w studjum z natury uchwycić potrafi równowagę kompozycyjną i rytmikę linji. Prace te, pomimo wyraźnego unikania wszelkiej powierzchownej efektowności, posiadają swój odrębny styl dekoracyjny, który znaleźć mógłby zastosowanie zwłaszcza w intymnem i dyskretnem wykonaniu gobelinowem.

Pewne pokrewieństwo założeń z pracami Husarskiego posiada Roguski, którego kompozycja, pomimo starej szkicowości, ma wdzięk żywego, bezpośredniego ujęcia oraz dyskretnego realizmu.

Wrodzone zacięcie dekoratorskie cechuje obrazy Pokrzywnickiej, zasadzając się na wdzięku kompozycji i niepowszednim smaku kolorystycznym. Prace te każą żałować, że artystka ogranicza się wciąż do drobnej kompozycji o charakterze ilustracyjnym.

Ilustracyjnie pojęte kompozycje Berezowskiej mają dużo humoru w swem groteskowem ujęciu.

Jak z powyższego wynika, znaczna część wystawy „Rytmu" posiada w wysokim stopniu rozwinięte zalety dekoracyjne, co jest zresztą rzeczą zrozumiałą wobec założeń grupy, uwzględniających przedewszystkiem rytmikę kompozycyjną. Wartości czysto malarskie przeważają w twórczości Wąsowicza, którego dwa obrazy olejne są dowodem solidnej, świadomej swych celów pracy. Obrazy te malowane są z typowem wyczuciem materjału farby, znamionującem rasowego malarza, a realizm w połączeniu ze swobodą kompozycyjną czyni z tych prac poważne dzieła sztuki.

Z dotychczas rozpatrywanych artystów Wąsowicz najbliżej stoi t. zw. postimpresjonizmu, który zachował zasadnicze pojęcia kolorystyczne impresjonistów, zwłaszcza zaś Cézanne'a. Ten sposób ujęcia, posiadający zalety „czystego" malarstwa stalugowego i tem samem zbliżony nieco do sztuki barokowej, głównie holenderskiej, reprezentowany jest w pełni przez Kramsztyka. Artysta ten imponuje zarówno wiedzą malarską, zwłaszcza w użyciu materjału, jak i umiejętnością odtwarzania bryły i umiejszczania jej w przestrzeni. Są to zalety, śród młodego pokolenia dosyć rzadkie.

Sztuka Kramsztyka i Wąsowicza poprzez impresjonizm spokrewnia się niejako z barokiem.

Tradycje barokowej pełni malarskiej reprezentuje Pruszkowski, który ograniczył się, niestety, do dwóch tylko eksponatów.

Żałować również wypada, że tak zdolny rysownik, jak Kamiński, dał tylko dwie litografje, stanowiące raczej akt obecności.

Barokowe z odcięciem archaizmu są kompozycje Rzeckiego, głębokie w tonie i nieposzlakowane w kompozycji. Mają one w sobie coś z patyny muzealnej.

Tak przedstawiają się poszczególni uczestnicy wystawy. Składają się oni na całość, która imponuje zarówno poziomem kulturalnym jak rozmaitością wysiłków, wreszcie tem, co najważniejsze i co niezastąpione — mianowicie siłą talentów. Wystawa „Rytmu" jest wystawą w całem słowa znaczeniu europejska, na jakie Warszawa nie często zdobyć się potrafi.

Jan Żyznowski.

Teatr

Teatr Komedja: „Pomysł panny Franciszki", komedja w 4 aktach **Piotra Gavaulta;** przekład **Marjana Tatarkiewicza,** reżyserował **Aleksander Zelwerowicz,** dekoracje **Stanisława Śliwińskiego**

Sztuka ta przepojona jest miłą beztroską finansową. W czasach niepowodzeń pieniężnych i niewypłacalności bardzo dobrze prosperujących tygodników literackich, w czasach, kiedy mamy nowe pieniądze krajowe i krajane, kiedy wycofano marki a nie dają nam jeszcze złotych, — z prawdziwą przyjemnością uśmiechamy się, patrząc na optymizm niczem nieumotywowany i wierzymy w szczęśliwą gwiazdę p. Gavault. Dlaczego właściwie z taką przyjemnością przyglądamy się beztroskim figlom pieniężnym? Czemu na scenie bawią nas tak wszelkiego rodzaju nabieracze? Autor bowiem, który, wzorując się na Dickensie, stwarza miły typ „dziecka w sprawach finansowych", działa nam poprostu na korzyść! Po premjerze „Panny Franciszki" dużo jest łatwiej pożyczyć pieniądze, niż np. po premjerze jakiejś sztuki Zapolskiej. Wśród publiczności wychodzącej z teatru wytwarza się miły i zartobliwy stosunek do pieniądza. Mam coprawda przyjaciela, który potrafił na przedstawieniu „Harpagona" w antrakcie pożyczyć dość poważną sumę od wykonawcy głównej roli, ale nie wszyscy mają w sobie iskrę bożą, i zwykły śmiertelnik musi mieć atmosferę sprzyjającą. Autor wczorajszej sztuki stwarza właśnie tę miłą atmosferę lekkiego zamroczenia i przyjaźni między ludźmi. Lubię bardzo konwencjonalny świat farsowy, w którym niezwykłe kobiety kochają z łatwością bardzo przeciętnych młodzieńców, starsi panowie kochają młode dziewczęta i wreszcie szlachetnie oddają im swoje majątki. W świecie tym wszyscy mają pieniądze, wszyscy są zawsze zdrowi, nikt nie pracuje i zawsze ktoś kogoś kocha. Wyjątki są zwykle czynione poto, aby było wesełej przez chwilę i w końcu wszystko wróciło do pierwotnego idealnego stanu. Od czasu do czasu w farsie francuskiej zjawia się jakiś ekscentryczny przybysz, człowiek, który oszukuje przy grze w karty, człowiek zrujnowany lub też człowiek, który pracuje, — jest z tego powodu bardzo wiele miłych niespodzianek, ale wszystko kończy się dobrze.

Odbieganie od szablonu farsowego jest niebezpieczne, to też wytrawny autor nie robi zbyt dalekich wycieczek — i na najdrobniejsze niezadowolenie widzów reaguje natychmiastowym powrotem z karkołomnej podróży. Autor „Panny Franciszki" jest prawie Kolumbem takich wycieczek. Nie odkrywa on nowych lądów, nie wiem, czy potrafi postawić jajko — ale jest tego bardzo bliski (?). Jego zabawne eskapady w dziedzinę psychologji i obserwacji uwieńczone są miłemi zdobyczami. Potrafił on w normalnem rusztowaniu farsowem postawić parę cegiełek zdrowego rozumu i rozrzucić zabawne sztukaterje wesołości, ubarwione lekkiemi farbami sentymentu. Przez zręczne wiązania komedjowego lekkiego budynku prześwieca, jak świeża zieleń, miły, ludzki stosunek do ludzi i świata.

Reżyserja i doskonała kreacja Zelwerowicza zasługuje na wyróżnienie. Humor p. Węgierki można porównać do zapalniczki benzynowej. Zapalał się z trudem i wysiłkiem, ale jednak świecił. Aktor ten ma dużo umiejętności i kultury, chociaż nie wymawia litery „i": zamiast „waliza" mówi „walyza". Mała rzecz a wstyd. P. Bogusiński miał rację, że się rozwiódł z p. Macherską, ale małżeństwa p. Węgierki z p. Gromnicką nie uważam za mezalans. Małżonka p. Węgierki grał kamerdynera. P. Macherskiemu wszyscy od początku zwracają uwagę, że mówi za dużo. O ile humor Węgierki pozwoliłem sobie porównać do zapalniczki benzynowej, wesołość p. Macherskiego przypomina zapałki, których nigdy nie ma się pod ręką, kiedy są potrzebne. Humor jego jest zrobiony z drzewa i ma małą żółtą główkę.

Jan Żyznowski.

Ś. p. Antoni Chołoniewski

Z Antonim Chołoniewskim schodzi do grobu jeden z najszlachetniejszych i najbardziej dla ojczyzny zasłużonych publicystów. Pisarz zdecydowanego zabarwienia prawicowego i nacjonalistycznego, odznaczał się prawością charakteru i uczciwością pióra, którem nigdy nie frymarczył, a które zawsze było mu symbolem surowej odpowiedzialności wobec siebie i kraju. Standart-work jego życia była słynna książka „Duch dziejów Polski"; ujawniła ona szerszemu społeczeństwu przewrót, jaki pod wpływem wojny dokonywał się w poglądach historyków polskich na przeszłość Polski i przyczyny upadku Rzeczypospolitej. Oczywiście jako dzieło nawskroś publicystyczne i zakłożenie tendencyjne, „Duch dziejów Polski" przejaskrawiał wnioski objektywnej nauki historycznej, podciągał wiele faktów do zgóry powziętej tezy, szedł drogą zbyt pochopnych uogólnień. Książka Chołoniewskiego, tak optymistyczna, jasna, rehabilitacyjna w założeniu, ukrywała w sobie inne niebezpieczeństwa: zamiast jedynego, według słów Korzona, kryterjum historycznego, czy ta lub inna idea przyczyniła się do wzrostu lub upadku samowładności narodu, wysuwała sprawdzian całkowicie fałszywy i aprioryczny, sprawdzian „nowego" porządku rzeczy, opartego na fikcji idealizmu politycznego, — i z tego punktu widzenia oceniała fakty historyczne. To też nauka przeszła nad nią do porządku dziennego, — nie przeszła opinja, na której mocno i dodatnio zaważyła.

Muzyka

Występy Dymitra Smirnowa.

Ostatnie tygodnie w operze warszawskiej poświęcone były występom znakomitego śpiewaka Dymitra Smirnowa.

DYMITR SMIRNOW jako Lohengrin

Tenor ten, par excellence liryczny, imponuje przedewszystkiem czarującą miękkością głosu i niezwykłą wprost siłą oddechu. W przeciwieństwie do naszych miejscowych tenorów, każda kreacja Smirnowa harmonizuje w sobie, obok walorów głosowych, pierwszorzędne walory aktorskie. Troska i dbałość o każdy gest, o każdy najdrobniejszy ruch i szczegół aktorski, w połączeniu z osobistym czarem i wdziękiem — decydują o operowej (w najlepszem słowa znaczeniu) kulturze śpiewaka i czynią zeń wyjątkowego bohatera lirycznego.

W „Manon" i „Rigoletto" przedewszystkiem — święcił Smirnow triumfy.

Książki najgorsze

Jak dojść do majątku? Napisał prof. **Edward Kraft.** Częstochowa, „Polbion", 1924; str. 78.

Autor podaje tak niezawodne sposoby wzbogacenia się, iż nie warto się nawet o to starać. I tak niedługo wszyscy będą bogaci.

„Jeszcze będąc dzieckiem należy uczyć się zarabiać i oszczędzać. Najmniejsze nawet dziecko nie powinno się odnosić lekkomyślnie do pieniędzy. Widziałem trzyletniego chłopca, który miał dwa tysiące funtów" (?!).

Wiadomo mi, że małe dzieci „zarabiają", ale nie wiedziałem o tem, że pieniądze. Co zaś do chłopca, to myślę, że jest on wyssany z palca, o ile można wyssać coś tak potężnego jak chłopca o wadze 50 pudów. Jeśli autor miał na myśli funty sterling, to jest sam małem dzieckiem, znam bowiem nawet w Warszawie najświeższe noworodki, obciążone dziedzicznie paroma kamienicami.

Pan Kraft oblicza: „Gdybyśmy tylko przez lat 30 odmawiali sobie palenia, picia, biletów teatralnych i bywania w dancingach, mielibyśmy poważny kapitał obrotowy".

Nie, panie K.! Znam pewnego sekretarza teatru, który od 30 lat odmawia biletów teatralnych — i jest w nędzy. Znam także ludzi, którzy właśnie na biletach teatralnych, dancingach lub tytoniu zarabiali poważne fortuny. Gdyby „tylko przez 30 lat" odmawiać sobie wszelkich przyjemności, to już nie widzę powodu, aby na starość zacząć pić, tańczyć i palić.

Przypomina mi to powiedzenie Bernarda Shawa o ruletce: „Wiemy, że utrzymujący ruletkę ma więcej szans od grających, — dziwne więc, iż niema namiętności do utrzymywania ruletki, a istnieje namiętność do grania".

Autor przyznaje się zupełnie bezwstydnie: „My — ludzie ubodzy — marzymy przez całe życie o złocie, co leży na ulicy i nie widzimy go" (!).

Więc p. Kraft jest ubogi! Bezczelność. Po tem wszystkiem, cośmy od niego słyszeli, wydawaćby się mogło, iż p. Kraft jest miljarderem, który łaskawie użycza sekretu bogactwa wynędzniałej ludności. Pozatem pozwolę sobie zwrócić uwagę na złoto, które leży na ulicy. Nie wszystko co leży na ulicy i jest żółte, musi być złotem. Jeśli p. Kraft jest innego zdania, mogą go nieraz w życiu spotykać przykre rozczarowania.

Na końcu książki „profesor" dodaje jeszcze: „Ludzie ubodzy są to albo niedołęgi albo utracjusze albo nałogowcy lub wreszcie obciążeni umysłowym defektem".

Pan Kraft jest sam ubogi, jak się do tego przyznał, nie wiem tylko, który z powodów powyższych da się do jego ubóstwa zastosować. Mam wrażenie, że „obciążenie umysłowym defektem" ma najwięcej szans powodzenia.

Po przeczytaniu tej książki został mi w pamięci i męczy mnie obraz trzyletniego chłopca, który zebrał dwa tysiące funtów. Zarażony metodą p. Krafta obliczyłem, iż chłopiec ten po dojściu do pełnoletności będzie miał wszystkie pieniądze całego świata. Z każdym bowiem rokiem zdolność gromadzenia pieniędzy będzie się powiększała. Sądzę, że p. Kraft, chcąc dać dobrą radę zbogacenia się, powinien wskazać poprostu adres tego chłopca.

Jeśli ma istotnie trzy lata, możnaby sobie z nim dać radę.

bt.

Życie artystyczne

Jakkolwiek zdarza się coraz częściej, że autorzy polscy przemawiają w sprawach społecznych, politycznych, a nawet gospodarczych... ze sceny, to jednak poeta, głoszący swój pogląd na te sprawy z katedry wykładowej, jest jeszcze u nas zjawiskiem odosobnionem. To też niespodziankę zgotował Warszawie (Kraków zna go z tej strony oddawna) Karol Hubert Rostworowski, autor „Judasza", „Kaliguli", „Miłosierdzia", — stając przed nią jako prelegent, a raczej jako wirtuoz słowa mówionego, imprewizujący świetne pod względem technicznem przemówienia. Sztuka krasomówcza, dźwigająca się obecnie powoli z zaniedbania, w jakie popadła w czasach niewoli, znalazła w Rostworowskim przedstawiciela niezwykłego typu. W jego wymowie brzmią tony różnych melodyj, łączą się w jeden akord głosy odmiennych światów ducha. Cel utylitarno-społeczny tych prelekcyj znamionuje publicystę czy polityka (niejeden powie może: agitatora...); rozległy materjał badań naukowych, przetrawiony sumiennie, mówi o analitycznych zamiłowaniach uczonego; żar wiary religijnej, którym pragnie zapalać serca i sumienia słuchaczów, stwarza nastrój sklepień gotyckich, rozbrzmiewających głosem kaznodziei; wreszcie dążenie do syntezy w zakresie najtrudniejszych zagadnień, przed któremi cofa się badanie naukowe, oraz forma artystyczna, obfitująca w piękne obrazy i śmiałe zestawienia, — są dziełem poety. Pierwiastek poetycki przemaga, i on to przedewszystkiem układa tematy i treść prelekcyj. Rostworowski bowiem, pomimo dążenia do przedmiotowości, nie rozważa traktowanych przez siebie zagadnień z tego lub innego punktu widzenia, sankcjonowanego przez naukę, praktykę polityczną czy dogmatykę kościelną, nie bada ich według żadnej stałej metody, — wypowiada jedynie swoją prawdę wewnętrzną. Zatrzymuje się wprawdzie nieraz przez chwilę na stanowisku, zajmowanem przez filozofję, religję, lub nawet przez stronnictwo polityczne, — lecz porywa go coraz dalej i dalej pęd nieskrępowanego uczucia i wolno bujającej myśli.

Rozmyślając nad bytem człowieka, odnajduje w nim walkę pomiędzy tem, co nazywa geo-heljotropizmem ludzkim, t. j. dążeniem do korzystania z płodów ziemi i tęsknotą do „słońca wolności" z jednej strony, a żelaznem prawem doboru naturalnego z drugiej, które to prawo tylko najsilniejszym, najlepiej uzbrojonym jednostkom daje możność korzystania z ziemi i słońca, używania życia i tworzenia kultury. Demokracje starożytne zdobyły prawo pełnego rozwoju dla wszystkich swych członków dzięki temu, że czarną robotą podtrzymywania życia wykonywały w ciężkim trudzie niezliczone rzesze niewolników, traktowanych jak bydło robocze przez owych „demokratów". Współczesne prądy społeczne wysunęły zasadę równości wszystkich ludzi, a przeto zagadnienie epoki sprowadza się do wynalezienia nowej formy świadomego niewolnictwa. Każdy obywatel kraju nagina się do poddaństwa dobrowolnego wobec majestatu społeczności ludzkiej. Pojęciem społeczności obejmuje całą ludzkość, lub jeden tylko naród, i stąd wyrasta zagadnienie: nacjonalizm czy internacjonalizm? W zastosowaniu do narodu polskiego zagadnienie to przyjmuje swoistą formę: w tych czasach bowiem, gdy ludy europejskie kładły podwaliny pod swoje kultury narodowe, Polska musiała walczyć o swój byt państwowy: a w XIX w., gdy budowały się demokracje współczesne, Polska była w niewoli. I stało się oto, że „mamy wprawdzie polską poezję, lecz nie posiadamy polskiej prozy". Obecnie czeka nas zatem trud tworzenia własnej, rdzennie polskiej kultury i cywilizacji, a przeto nie czas nam jeszcze na internacjonalizm, jakkolwiek prowadzi nas w tym kierunku chrześcijański nakaz braterstwa ludów i międzynarodowa organizacja kościoła.

Zagadnienie religijne jest ośrodkiem i koroną zarazem wszelkich rozmyślań Rostworowskiego. Ponieważ uczucie jest motorem psychiki i czynów człowieka, świat wierzeń religijnych jest jedyną realną istotą jego życia. Człowiek w zaraniu swego bytu rozpoczyna od ubóstwienia najbardziej odmiennych od siebie istot, a rozwój uczucia religijnego jest coraz wyższem uczłowieczeniem bóstwa.

Taka jest, w naogólniejszych zarysach, koncepcja życia ludzkiego wogóle, a polskiego w szczególności, którą dał Rostworowski w swoich prelekcjach. Jest w niej dużo materjału do dyskusji; można krytykować stanowisko, poglądy, metodę, — lecz trzeba uchylić głowę przed szczerem i artystycznie pięknem wypowiedzeniem się indywidualności twórczej.

•

Wystawa „Rytmu" w Zachęcie została zerwana. Zerwana przez samych „rytmistów" na znak protestu przeciw systematycznemu majoryzowaniu artystów we wszystkich sprawach organizacyjnych przez t. zw. „miłośników". Ujawniło się to raz jeszcze jaskrawo na zebraniu członków Zachęty w dn. 20 b. m. i w rezultacie doprowadziło do demonstracji, która musi stać się punktem wyjścia akcji sanacyjnej.—„Rytm" przeniósł się już do Salonu Garlińskiego.

•

W dolnych salonach Zachęty Warszawa podziwia przywiezione niedawno z Rosji płótno Jana Rosena „Rewja na placu Saskim": obraz znakomitego batalisty, szlachetny w tonie i kompozycji, owiany niezwykłym urokiem historycznym, nie przestaje ściągać tłumów publiczności.

Przegląd prasy

Wacław Borowy w artykule „Polska zagranicą" *(Rzeczpospolita,* nr. 130) poświęca kilka słusznych uwag sprawie propagandy kultury polskiej zagranicą. Szczególnie trafna jest teza autora, że nie wystarcza propaganda uprawiana zagranicą przez samych Polaków, że — przeciwnie — na pierwszem miejscu należy postawić propagandę rzeczy polskich przez cudzoziemców, że wszelkich przeto należy dokładać usiłowań, aby ich Polską zainteresować. Oczywiście, nawet zajęcie tego rodzaju stanowiska nie byłoby rozgrzeszeniem dla horrendalnych błędów, zaniedbań, niedołęstwa, lenistwa i apatji naszej oficjalnej propagandy, rekrutującej się z takich nieprawdopodobnych figur, jak p. Stefan Natanson, szef biura prasowego przy ministerstwie spraw zagranicznych, kurczowo uczepiony placówki, której nie tylko dla sprawy polskiej nie wyzyskał, ale której znaczenie w krótkim czasie swoich barbarzyńskich rządów podkopał, nadszarpnął i zniszczył. O tem zresztą przy sposobności pomówimy szerzej i dokładniej.

Jeżeli chodzi o propagandę, to propaganda wewnętrzna stoi niżej jeszcze od zagranicznej. Ta przynajmniej nie istnieje, nie może tedy być szkodliwa, tamta, niestety, istnieje — ale tylko w sensie negatywnym: i podobnie jak nasz departament sztuki pod pewnemi względami może być nazwany departamentem walki ze sztuką, tak nasza propaganda wewnętrzna, mająca uświadamiać szerokim masom konieczność wytężenia wszystkich sił dla obrony państwa lub otwierać oczy na niebezpieczeństwo kolosu sowieckiego dla ojczyzny, nieraz staje się niemal orężem w ręku wroga, — tyle w niej nieudolności, dyletantyzmu, nieuctwa i ignoracji. Wystarczy zacytować dwa ostatnie filmy rzekomo propagandystyczne, subwencjonowane podobno przez państwo, reklamowane w taki sposób, jakby doprawdy miało się do czynienia z czemś użytecznem, a nie z ordynarnem partactwem, obliczonem na ciemnotę mas i snobów. Z temi filmami rozprawia się ostro i bezwzględnie, choć spokojnie i rzeczowo, dr. Marjan Stępowski w doskonałej recenzji „Obrazy propagandowe" *(Przegląd Teatralny i Muzyczny,* nr. 2).

Że sprawie propagandy kulturalnych wartości polskich nie służy taki akt, jak burzenie soboru na placu Saskim, o tem pisano już nieraz z różnych stron, i to począwszy od skrajnej prawicy (Adolf Nowaczyński), a skończywszy na skrajnej lewicy (Jan Hempel). Swoje wątpliwości w tej mierze wypowiada ostrożnie *skrz.* w rubryce „Z tygodnia" *Świata* (nr. 20).

Jak było zresztą do przewidzenia, Stanisław Wasylewski replikował na recenzję ks. Henryka Likowskiego z książki „Klasztor i kobieta" (por. *Wiadomości Literackie,* nr. 18); redakcja *Kurjera Poznańskiego* umieściła tę odpowiedź wraz z dupliką ks. Likowskiego w nr. 115. Z odpowiedzi Wasylewskiego najważniejsze jest odparcie zarzutów co do tendencyjności jego książki: było to oczywiście jasne od samego początku dla każdego istotnie nieuprzedzonego czytelnika. Słusznie pomyja Wasylewski wszystkie drobne zarzuty faktyczne recenzenta, skoro recenzentowi właściwie nic o te drobne pomyłki czy poślizgnięcia się autora chodziło, ale o wnioski ogólne, samą syntezę, — a tej syntezy nie mógłby Wasylewski zmienić, choćby nawet ks. Likowski we wszystkich punktach, dotyczących dat i nazw, miał rację. Ostatecznych konkluzyj Wasylewskiego recenzent podważyć nie zdołał, fałszu w rzeczy zasadniczej nie dowiódł, stosunków klasztornych w średniowieczu nie zrehabilitował, — a w sprawie drobiazgów, o które tak namiętnie walczy, może jeszcze ktoś bardziej fachowy głos zabierze i wyrok wyda. Przypomnieć zresztą nie zawadzi, że jednemu z najwybitniejszych historyków polskich, a najwyższych historyków żyjących, nie-historyk coś bitniejszemu z żyjących, nie-historyk coś około stu kilkudziesięciu błędów w drobniutkiej broszurce popularnej wynalazł (część zarzutów była zresztą słuszna). Gdzie szkody dla tego historyka przyszłości i świetnej karjery naukowej. Triumfy tedy ks. Likowskiego są stanowczo przedwczesne, a ton, który wniósł — w przeciwstawieniu do kurtuazji Wasylewskiego — do polemiki, z objektywizmem naukowym, nie rządzącym się żadnemi tezami powziętemi a priori i niezależnym od żadnych względów ubocznych, mało posiada wspólnego.

Zresztą poziom pewnych czasopism obniża się ostatnio gwałtownie. Żeby organ oficjalny największego stronnictwa polskiego drukował takie wiersze, jak to czyni systematycznie *Gazeta Warszawska,* to jest, doprawdy, aż niewiarygodne. Typowy pod tym względem jest utwór okolicznościowy tajemniczego p. Bożymira („Słowackiemu. W 75 rocznicę śmierci", *tamże,* nr. 134): dlaczego pamięć poety, który pisał świetne wiersze, trzeba koniecznie czcić — kiepskiemi, pozostanie tajemnicą „luksusowej" gazety. Wyjątkowo niskim poziomem odznacza się również feljeton p. Adolfa Nowaczyńskiego o upadku kulturalnym Rosji sowieckiej („Goskino", *Rzeczpospolita,* nr. 135), gdzie łupet autora i znana powszechnie bezczelność święci niebywałe orgje. Jeżeli to, co p. Nowaczyński wypisuje, jest prawdą, to podana jest ona w sposób odstraszający nawet dla śmiertelnego wroga Bolszewji; jeżeli istotnie Bolszewja stała się grobem nauki i sztuki rosyjskiej, to na tym grobie nie przystoi wyczyniać błazeńskich skoków i małpich wykrzywiań, znanych wszystkim oddawna i dziś już śmiertelnie nudnych. Tego samego zresztą Nowaczyńskiego jako twórcę uporczywie i systematycznie lekceważy jego własna prasa partyjna, rozmiłowana wyłącznie w jego oszczerstwach i paszkwilach. I jak w swoim czasie prawicowa Warszawa dopuściła do sromotnego upadku po jednem przedstawieniu zbojkotowanego przez Żydów „Pułaskiego w Ameryce", nie zdobywając się nawet na demonstracyjne, choćby tylko koleżeństwem podyktowane, poparcie, — jak wcześniej jeszcze rozmaici Rabscy bluzgali wściekłością po premjerze „Nowych Aten", — tak i obecnie p. Ligocki, autor szeregu straszliwych powieścideł i redaktor pisma *Salon Literacki,* które trudno nazwać nawet przedpokojem literatury, pozwala sobie na zestawianie Nowaczyńskiego z... Kistemaeckiersem, i to z okazji najlepszej jego sztuki, poetycznej „Cyganerji warszawskiej", która dla niego — Ligockiego — jest „rozwlekła" i „razi przestarzałością w ujmowaniu zagadnień" (sic!) *(Kurjer Poznański,* nr. 115). *jam.*

Informacje bibljograficzne

dostarczane przez księgarnię E. Wende i S-ka

Powieść, nowela

Edward Rice Burroughs. Tarzan i klejnoty Oparu. Powieść. Przełożyła z angielskiego *J. Colonna-Walewska.* Okładkę rysował *Edmund John.* Warszawa, Trzaska, Evert i Michalski, 1924; str. 124 i 4nl. Złp. 3.30.

A. Kuprin. Sulamit. Powieść. Przełożył *Józef Mondschein.* Białystok, „Plon", 1924; str. 2nl. i 46 i 2nl.

Pisma *Henryka Sienkiewicza.* Tom I. Stary sługa — Hania — Szkice węglem — Janko muzykant. Wydanie dziesiąte. Warszawa, Gebethner i Wolff, (1924); str. 4nl. i 306 i 2nl.

Miscellanea

Bibljoteka Wyższej Szkoły Handlowej. *Eugenjusz Böhm - Bawerk.* Kapitał i zysk z kapitału. Dział pierwszy. Historja i krytyka teorji zysku z kapitału. Tłumaczenie z trzeciego wydania niemieckiego pod redakcją *Władysława Zawadzkiego.* I. Warszawa, Gebethner i Wolff, 1924; str. X i 365 i 1nl. Złp. 8.—

Apolinary Garlicki. Zagadnienia biologiczno-społeczne. Przemyśl, Księgarnia Naukowa, 1924; str. VI i 2nl. i 497 i 3nl. i 1 tablica.

CUKIERNIA ZIEMIAŃSKA
WARSZAWA — MAZOWIECKA 12.

„NASZE SŁOWO"
SPÓŁKA KSIĘGARSKO-GAZETOWA
MARSZAŁKOWSKA 111, TEL. 401-74
(W PODWÓRZU NA LEWO)

OSTATNIE NOWOŚCI LITERATURY ROSYJSKIEJ: poezja, beletrystyka, publicystyka, filozofja, pamiętniki, historja rewolucji, dzieła naukowe, techniczne i rolnicze, podręczniki i t. d.

OSTATNIE NOWOŚCI:

Pisma Czechowa k Knipper-Czechowoj . . . . . 11.—
Popow. Striemiasszczimsia w Rossiju (z licznemi fotografjami) . . . 13.50
Prof. Mietelnikow. Problema bezśmiertja i omołożenja w sowriemiennoj biołogji . . . . . 9.—
Prof. Adler. Ot nagoty do obilnych odieżd 1.50
Awierczenko. Czudaki na podmostkach 3 50
Hugo. Gibiel satany (poemat) . . . 5.—
Chwostow. Pieried grozoj (powieść) 8.—
A. Tołstoj. Połnoje sobranje soczinenij. 3 tomy . . . . . 20.—
Litieraturno-chudożestwiennyj almanach „Russkaja Żenszczina" (wydanie luksusowe, ozdobione licznemi ilustracjami barwnemi) . 11.—
Żurnał „Sowriemiennyja Zapiski", t. XIX . . . . . 8.—

PRÓCZ TEGO POLECA SIĘ:

Iwanow-Razumnik. Russkaja litieratura . . . . . 7.—
Krymow. Radost' bytja . . . . . 7.—
Jewreinow. Tieatr kak takowoj . . 3.50
Stiepun. Osnownyja problemy tieatra . . . . . 2.—
— Żizń i tworczestwo 4 50
Wiermiel. Alchimja tieatra . . . 1.75
Tairow. Zapiski reżissiera . . . 6.—
Almanach „Okno", ks. 1, 2 i 3 po 5.—
„ „Biesiada", ks. 1, 2 i 3 „ 9.—
„ „ „ 4 11 —
Gen. Dienikin. Oczerki russkoj smuty. 3 tomy . . . . . 45.—
Dostojewskij. Bracia Karamazowy, 2 tomy . . . . . 12.—
— Prestuplenje i nakazanje . . . 6 —
„ „ w oprawie 8 —
— Idjot, 2 tomy w oprawie . . . 16 —
— Biesy „ „ „ . . . 16.—
Krasnow. Ot dwuchgławowo orła do krasnawo znamieni, 4 tomy . . 19 —
Szidłowskij. Wospominanja t. 1 i 2 6. —
Koni. Na żizniennom puti, t. 3 . . 11.—
„ „ „ „ t. 4 . . 9 —

W Warszawie zamówienia przyjmuje się przez telefon i książki dostarcza się do domu. — Na prowincję wysyła się za zaliczeniem. — Księgarnie i bibljoteki otrzymują rabat. — Ceny w złotych polskich.

Polak największym pisarzem świata anglosaskiego

Syn stepów ukraińskich, który zrozumiał tajemnicę morza

Triumf genjusza rasy polskiej

Wspaniała karjera literacka Józefa Konrada Korzeniowskiego (Josepha Conrada) nie posiada równej sobie w dziejach świata. Korzeniowski, pochodzący ze starej polskiej rodziny szlacheckiej, wychowywany do osiemnastego roku życia w gimnazjum krakowskiem,—jako młody chłopak poświęca się służbie marynarskiej i poczynając od stopnia zwykłego majtka, przechodzi wszystkie szczeble drabiny hierarchicznej w handlowej marynarce angielskiej. Podróże egzotyczne, dokonywane w ciągu lat dwudziestu, dostarczyły mu materjału do twórczości literackiej, którą rozpoczął w wieku lat czterdziestu, osiągając w krótkim czasie niebywałe powodzenie i poczytność i wysuwając się na czoło pisarzy świata anglosaskiego. O jednem z jego dzieł wyraził się Galsworthy, że jest jedynem dziełem, które wzbogaciło ostatnio język angielski, a Wells do dziś dnia poczytuje sobie za specjalną zasługę, że pierwszy poznał się na wartości Conrada.

Conrad

W poczuciu obowiązku przyswojenia takiego pisarza krajowi, z którego pochodzi, Towarzystwo Wydawnicze „Ignis" (E. Wende i S-ka) przystąpiło do zbiorowego wydania pism Conrada, powołując do tego przedsięwzięcia co najlepsze pióra polskie. Dotychczas ukazały się:

Fantazja Almayera
Przekład A. Zagórskiej
5.50

Murzyn z załogi „Narcyza"
Przekład J. Lemańskiego
6.—

Sześć opowieści
Przekład W. Horzycy, L. Piwińskiego, T. Pułjanowskiego
8.—

Adam Grzymała-Siedlecki: Magja „Fantazji Almayera" polega na tem, że im więcej się zapomina jej drobne szczegóły, tem uporczywiej zaczynają się wrzynać w nasze uczucia linje jej zasadnicze. Zapomina się nawet o zakończeniach rozdziałów, które same w sobie są czasem arcydziełem liryki, a coraz ciężej zapada w nas waga całości, owe głębokie, miękkie spojrzenie w ludzkość.

Jan Lorentowicz: Nie mniej wyraziste (i jedyne może w literaturze świata) jest morze Conrada. Dwudziestoletnie obcowanie codzienne z jego żywiołem, połączone z tęsknotami romantyka polskiego, wydało opisy burzy, stanowiące niezaprzeczone arcydzieło wyrazu, tak jak arcydzielny jest obraz wewnętrznego życia macynarzy na okręcie „Narcyz".

Zygmunt Kisielewski: Krzepką, wyrazistą, męską prozę Conrada w sposób świetny oddał Jan Lemański w swym przekładzie...

Anatol Stern: Najnowszy tom po polsku wydawanych dzieł Conrada najlepiej może potrafi ukazać naturę pisarza. Tom ten stanowi niespotykane wprost w literaturze zjawisko. Jego cechą najbardziej zdumiewającą jest potężny zakrój idei konstrukcyjnej. „Sześć opowieści" maluje sześć różnych środowisk, rządzonych odrębnemi prawami, których bohaterowie są odgraniczeni przez Conrada wyrazistą linją całkowitej odrębności psychicznej

TOWARZYSTWO WYDAWNICZE
„IGNIS" (E. Wende i S-ka)
Warszawa, Krakowskie Przedmieście 9

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLJOTEKA POLSKA"
WARSZAWA NOWY-ŚWIAT 23-25 TELEFON 510-21

W cyklu „Czasy i Ludzie" wyszły z druku następujące nowości:

WOODROW WILSON
KSZTAŁTOWANIE LOSÓW ŚWIATA
PAMIĘTNIKI I DOKUMENTY
wydał R. St. Backer
Tom 1-szy z portretem Wilsona. Format duża 8-a. Str. 382.
Cena zł. 10.50

Książka ta jest historją konferencji pokojowej paryskiej z r. 1919, spisaną wedle oryginalnych i podstawowych dokumentów. Przedstawia ona amerykańską politykę i walkę Woodrowa Wilsona i jego doradców i dążenia do zastosowania tej polityki do ciężkich problematów rozdartego wojną świata. Pierwsze dwa tomy zawierają opowiadanie o tem, co się działo i stało w Paryżu; trzeci poświęcony jest w całości tekstowi listów, memorandów, protokółów i innych ważnych dokumentów, do których się opowiadanie odnosi, albo które ono przytacza. Zaczena część tego materjału czerpana jest z prywatnego archiwum Woodrowa Wilsona, z którego niewiele dotychczas opublikowano.

HENRY FORD
MOJE ŻYCIE I DZIEŁO
Format duża 8-a z portretem autora.
Cena zł. 8.—

H. Ford, przez którego w tej książce przemawia Ameryka, nie ma ani czasu, ani cierpliwości na dialektykę. Dla niego niema „Ewangelji martwego bogactwa", którą propagował przed nim Andrew Carnegie i rozdawał bibljoteki. Ford woli ludziom rozdawać pracę i służną za nią zapłatę. „Precz z ubóstwem, precz z miłosierdziem i precz z dobroczynnością!—niechaj każdy spełni swój obowiązek w społeczeństwie"— oto hasła życiowe tego nowoczesnego „praktycznego idealisty". Zarówno treścią, jak i formą pierwotnego tekstu ta książka jest prawdziwym pomnikiem „Czasów i ludzi" Ameryki współczesnej. Czytając ją, pamiętajmy, że ten Zachód najdalszy jest dla nas zarazem najdalszym... Wschodem, i że nie zaszkodzi nam wczuć się bodaj trochę w to nowe światło „praktycznego idealizmu".

Do nabycia we wszystkich księgarniach.

POLSKA SPÓŁKA
DLA SPRZEDAŻY SAMOCHODÓW
„MATHIS"
SP. Z OGR. ODP.
Warszawa, Nowy Świat 9, tel. 141-57
adres telegraficzny „AUTOSERVIS"
Katowice, ks. Damrota 8, tel. 17-55
Poznań, Zwierzyniecka 8, tel. 64-76
POLECA
najtańsze w cenie i użyciu samochody francuskiej fabryki
„MATHIS"

Spółdzielnia Księgarska
„KSIĄŻKA"
Warszawa, Krucza 26, sklep od Hożej,
poleca:

B. Jasieński — Pieśń o głodzie . . 1.50
A. Stern i B. Jasieński — Ziemia na lewo . . . . . 4.—
R. Standé — Młoty (poezje) . . . 1.—
A. Słonimski — Parada . . . . . 2.—
„ — Djalog o miłości ojczyzny . . . . . 1.—
w przygotowaniu
I. Erenburg — Cztery fajki (z cyklu 13) w przekładzie B. J. Frühlinga.
Katalogi na żądanie
Ceny w złotych.
Wysyłka za zaliczeniem.

Zygmunt Pomarański i S-ka
KSIĘGARNIA NAKŁADOWA
w ZAMOŚCIU
Oddziały: w Warszawie, Hrubieszowie i Krasnymstawie

KRYWULT WALERY. Historja powszechna i Polski, Repetitorium dla maturzystów. Wydanie III poprawione i uzupełnione . . . . . 8.—

BECKFORD WILLIAM. Watek. Romans wschodni 2.60
BOUSSENARD LUDWIK. Kapitan Łamigłowa. Powieść dla młodzieży 5.—
BUJAK FRACISZEK. Dziejowe znaczenie morza 0.40
BYKOWSKI LUDWIK. Wycieczki szkolne 1.20
DEMBIŃSKI BRONISŁAW. Dante . 0.40
DUBIECKI MARJAN. Echa powstania styczniowego 2.40
HANDELSMAN MARCELI. Historyka. Cz. I. Zasady metodologji historji 4.40
KLACZKO JULJAN. Dante Alighieri 1.—
KRECZMAR MICHAŁ. Społeczeństwo i państwo średniowiecza greckiego 0.80
ŁOZA STANISŁAW. Legja honorowa w Polsce . . . . . 8.—
NORRIS FRANK. Potęga giełdy. Powieść . . . . . 6.—
POMARAŃSKI STEFAN. Marjan Dubiecki 0.80
THARAUD JAN i HIERONIM. Królestwo Boże. Powieść 2.40
ZAKRZEWSKI STANISŁAW. Wpływ sprawy ruskiej na państwo polskie 1.—
ZIELIŃSKI TADEUSZ. Chrześcijaństwo starożytne a filozofja rzymska 0.40
— Hermes Trzykroć Wielki . . . 2.—
— Idea Polski w dziełach Siekiewicza 0.40
— Piękna Helena . . . . . 1.—
— Starożytność antyczna a wykształcenie klasyczne 0.40
— Świat antyczny a my 3.60
— Trzy studja . . . . . 2.—
— Z ojczystej niwy . . . . . 4.—

TEATR
QUI-PRO-QUO
CODZIENNIE
1) Precz z nagością
wielka rewja w 12 aktach
2) Cienie czarodziejskie
sensacja revuetowych teatrów paryskich i amerykańskich — pierwszy raz w Warszawie
Z UDZIAŁEM CAŁEGO ZESPOŁU I NOWOZAANGAŻOWANYCH SIŁ.

„ISKRY"
TYGODNIK DLA MŁODZIEŻY
Nr. 20

Aleksander Janowski: Kultura prekolumbijska (szkice z Ameryki, II). — Ciekawe i nieciekawe. — Wisława: Idą nasi... (wspomnienie z r. 1809). — Dr. Mieczysław Orłowicz. Sport i jego organizacja. — Edward Słoński: U Ostrej Bramy (powieść o zdobyciu Wilna: d. c.). — Tadeusz Dybczyński: Wpoprzek Sybiru (losy 4 harcerzy i 3 harcerek polskich — d. c.). — Kazimierz Sosnowski: W jednym dniu cztery pory roku (wspomnienia ze szkolnej wycieczki — dok.). — Kącik dobrych znajomych. — Nasze listy. — Gazetka. — Rozrywki. — Znacie? no to posłuchajcie!

Cena numeru złp. 0.45.

Nowe tomiki bibljoteki przekładów
„OPOWIEŚCI ZWIĘZŁE"
VII. PONTOPPIDAN
STRAŻ NOCNA
Przekład L. STAFFA
IX. GOETHE
GAWĘDY O DUCHACH
Przekład W. BERENTA
X. AMICIS
KAMILLA
Przekład L. STAFFA
Nakład B. RUDZKIEGO
Cena zasadnicza tomiku 1.—

PRENUMERATA z przesyłką 6.50 złp. kwartalnie. — OGŁOSZENIA: za wiersz wysokości 1 mm. szerokości 1 szpalty 30 groszy za tekstem; 50 groszy w tekście; drobne 5 groszy za słowo. Kolumna posiada 6 szpalt.

REDAKCJA: Złota nr. 8, m. 5, tel 132-82, poniedziałki, środy i piątki od godz. 15—16. ADMINISTRACJA: Świętokrzyska 30 m. 5, tel. 223-04. codziennie, z wyjątkiem niedziel i świąt, od godz. 9—15. Konto czekowe nr. 8515.

Druk L. Bogusławskiego, Warszawa, Świętokrzyska 11. Tel. 195-52. Opłata pocztowa uiszczona ryczałtem.

Redaktor: MIECZYSŁAW GRYDZEWSKI.
Wydawcy: ANTONI BORMAN i M. GRYDZEWSKI.