PRACE POLONISTYCZNE

SERIA III

ŁÓDŹ 1989

TOWARZYSTWO
POLONISTÓW
RZECZYPOSPOLITEJ
POLSKIEJ
ODDZIAŁ W ŁODZI

PRACE POLONISTYCZNE

SERIA III

ŁÓDŹ 1939

NAKŁADEM ODDZIAŁU
ŁÓDZKIEGO TOWARZY
STWA POLONISTÓW
R. P. Z ZASIŁKIEM ZA
RZĄDU MIEJSKIEGO W
ŁODZI I TOWARZYSTWA
PRZYJACIÓŁ NAUK W
ŁODZI

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI
S. SEIPELT SP. Z O. O. ŁÓDŹ,
UL. PIOTRKOWSKA 47

M.B.
im.
L. W.
w Łodzi
322571/89

KOMITET
REDAKCYJNY:

STEFANIA SKWARCZYŃSKA
JAN ZYGMUNT JAKUBOWSKI
MIECZYSŁAWA ROMANKÓWNA

DRUKARNIA
R. TYLKO
W ŁODZI
AL. TADEUSZA
KOŚCIUSZKI 26
TELEF. 184-05

Prace Polonistyczne, których serię III wydaje Towarzystwo Polonistów R. P. Oddział Łódź, przechodzą wyraźnie w rocznik, w wydawnictwo ciągłe; zawdzięczamy to przede wszystkim życzliwemu poparciu i serdecznemu przyjęciu, z jakim spotkał się nasz wysiłek ze strony społeczeństwa łódzkiego i jego przedstawicieli, przyjaznemu uznaniu krytyki naukowej — i żywemu entuzjazmowi dla twórczej pracy naszego, coraz mocniej konsolidującego się w Łodzi, młodego ośrodka nauki i zdobyczy dydaktycznych.

Ośrodek ten ma oblicze coraz wyraźniejsze; dokoła zasłużonych dla prac badawczych jednostek grupuje się coraz liczniejszy z roku na rok zastęp młodych; każdy z roczników obok nazwisk znanych i uznanych przynosi ciekawe i obiecujące debiuty. Krąg zainteresowań rozszerza się, rośnie, pogłębia. Kultura literacka regionalna, dla której hołdem był rocznik pierwszy, jest nadal punktem wyjścia naszych ambicyj, a często tematem wysiłków badawczych. Coraz jednak śmielej i wyraźniej zapuszczamy wzrok w zasięg innych tematów, w zasięg tematów ogarniających całokształt polskiej kultury literackiej, a także w zasięg tematów rozpatrujących kontakty polskiej literatury z literaturą obcą.

Układ całości zachowujemy taki, jak dawniej. Prace Polonistyczne S. III zawierają trzy działy: n a u k o w y, obejmujący rozprawy i materiały, d y d a k t y c z n y (z doświadczeń i przemyśleń nauczyciela - polonisty) i k r o n i k ę, zawierającą prócz kroniki Towarzystwa Polonistów R. P. (Oddział Łódź) — Diariusz kultury Łodzi za lata 1937 do 1939 czyli od roku, do którego zobrazowały wysiłki kulturalne naszego miasta „Materiały do kultury Łodzi" wydane w Pracach Polonistycznych 1937 r.

Zachowaliśmy również te same zasady układu. Zrezygnowaliśmy z rozgraniczeń w dziale naukowym na rozprawy i materiały, grupując całokształt po linii chronologicznej tematów. Miło nam stwierdzić, że Prace Polonistyczne S. III sięgają znów dalej w głąb czasu, zawierają bowiem trzy rozprawy z literatury staropolskiej.

Dział ten zamyka grupa prac związanych tematyką regionalną, a otwiera studium z pogranicza teorii i przemyśleń praktycznych wypływające z troski o badania językowe i literackie — pióra prof. Witolda Doroszewskiego, miłego gościa na łamach Prac Polonistycznych, związanego z Łodzią pracą w tutejszych wyższych uczelniach.

Zarządowi m. Łodzi, życzliwemu nam zawsze Panu Prezydentowi Mikołajowi Godlewskiemu i Panu Wiceprezydentowi Antoniemu Pączkowi, dziękujemy gorąco za łaskawe poparcie i wydatny zasiłek, który nam umożliwia wydanie Prac Polonistycznych S. III. Jesteśmy również serdecznie wdzięczni Towarzystwu Przyjaciół Nauk w Łodzi za subwencję na druk działu naukowego naszego wydawnictwa.

KOMITET REDAKCYJNY.

I

DZIAŁ NAUKOWY

(ROZPRAWY I MATERIAŁY)

Witold Doroszewski.

STUDIUM JĘZYKA A STUDIUM LITERATURY.

Sprawa studiów uniwersyteckich w zakresie języka polskiego oraz ich stosunku do studiów w zakresie literatury bywa u nas czasem przedmiotem sporów i źródłem konfliktów. Językoznawstwo utożsamia się niekiedy z gramatykarstwem i zarzuca mu się ciasnotę, grzęźnięcie w drobiazgach, brak horyzontów, jałowość, a jako środek zaradczy przeciw takim klęskom i takiemu znieprawieniu umysłów młodzieży propaguje się zaniechanie studiów językowych i zastąpienie ich rozmaitymi rzeczami, mającymi jak najbardziej rozszerzać widnokręgi myślowe uczących się, pogłębiać ich, uszlachetniać, rozwijać, kształcić, podnosić na duchu, doskonalić ich umysł, wolę, serce i wszystkie w ogóle władze psychiczne. Kto bada literaturę, ten powinien, zgodnie z takim szerokim poglądem, zająć się również etyką, psychologią, estetyką, socjologią, etnografią, filozofią i zapewne jeszcze innymi dyscyplinami, które w doraźnym wyliczeniu można przez zapomnienie opuścić.

Wobec karła-gramatyka postać badacza literatury wyrasta w takiej stylizacji do rozmiarów olbrzymich, „czołem sięga chmur", ale też bardzo łatwo w tych chmurach się rozpływa. Uniwersalność może być udziałem Leonardów da Vinci, ale coraz o nią trudniej — i oczywiście nie można robić z niej programu.

Powierzchowna wszechstronność może bardziej paczyć umysł, a nawet charakter, niż wąska specjalizacja, która zresztą bynajmniej nie jest cechą wyłączną lub dominującą studium językowego.

Spór między językoznawcą technikiem, nie widzącym problematyki własnej nauki, a badaczem literatury tęskniącym do uniwersalności jest czymś przygodnym: ujmowanie sprawy w ramach takich przeciwieństw nie odsłania istoty zagadnienia, raczej ją zniekształca z każdej strony.

Byłoby również stratą czasu zastanawianie się nad sprawami natury formalno-programowej, to znaczy nad tym, ile godzin w studium uniwersyteckim należy poświęcić językowi polskiemu, ile starocerkiewnemu, ile ćwiczeniom z fonetyki, a ile literaturze — bo to wszystko zależy od sposobu, w jaki się ujmie całokształt zagad-

nienia, jego stronę zasadniczą, teoretyczną, której program studiów jest praktycznym wyrazem.

Rzućmy okiem na pewne zagadnienia podstawowe, pamiętając o tym, że istotę każdej nauki stanowi jej p r o b l e m a t y k a, czyli ten zespół pytań, na który dana nauka szuka odpowiedzi, dostosowując środki do zamierzonego celu.

Genezy rozdźwięku między badaniem języka a badaniem literatury szukać można w epoce pozytywizmu, w której gruntowały się podstawy teoretyczne językoznawstwa porównawczego. Z owej epoki pochodzi przeświadczenie, że, mówiąc krótko, bliższy jest jako naukowy przedmiot badania jeden język drugiemu językowi, niż tenże język literaturze w nim napisanej.

W historii językoznawstwa nieustannie ponawiają się próby ugruntowania autonomiczności tej nauki w stosunku do innych nauk, jej odrębności od nich. Jasno zarysowana odrębność przedmiotu daje poczucie pewności metod, a ta pewność w językoznawstwie końca XIX wieku była znaczna.

W „walce o autonomię" językoznawstwa dwa etapy są szczególnie interesujące. Jeden — to pogląd na język jako na o r g a n i z m podobny do wszelkich innych organizmów w świecie naturalnym. Bojownik i najbardziej znany reprezentant tego poglądu, językoznawca niemiecki Schleicher (zmarły w r. 1868), powtarzał stale, mówiąc o języku: „Die Sprache wie alle anderen Naturorganismen" — a wytykał mu jego postawę określając ją jako „upór maniaka" największy językoznawca polski, który jako uczeń Schleichera rozpoczynał swe studia, Baudouin de Courtenay.

W koncepcji Schleichera słyszy się oczywiście echa naturalizmu — co może stanowić jeden z licznych przykładów oddziaływania atmosfery umysłowej epoki na podstawowe pojęcia, a zatem i metody językoznawstwa. Metodycznym następstwem naturalistycznego poglądu na język była dążność do odnalezienia w nim praw, które by miały charakter tak ścisły, jak prawa nauk przyrodniczych. Łudzono się, że wykryto podstawową zasadę o takim właśnie charakterze w zakresie fonetyki, a miała nią być słynna teza o bezwyjątkowości praw głosowych. Rzecz znamienna, że absolutny charakter tej tezy czynił ją czymś nawet bardziej rygorystycznym od przeciętnych praw nauk przyrodniczych, wykrywanych w drodze badań empiryczno - indukcyjnych. Teza, w myśl której „prawa głosowe działają bez wyjątku, ze ślepą koniecznością" należy do twierdzeń tzw. nomotetycznych, postulujących praworządność w sposób za-

sadniczy, bezwzględny (mimo wszelkich zastrzeżeń co do zakresu działania tych czy owych poszczególnych "praw"). Jak zawsze w takich wypadkach zagadnienie dotyczy p o j ę ć i odpowiadających im nazw czyli terminów, a więc środkiem najskuteczniej mogącym służyć sprawie rozpraszania nieporozumień pozostaje ścisła analiza tych pojęć i praca mająca na celu ustalenie niedwuznacznej, jasnej terminologii.

Tej pracy nie można zawrzeć tylko w ramach „autonomicznego" językoznawstwa, bo właśnie ona ujawnia punkty skrzyżowania zagadnień językoznawczych z logicznymi i filozoficznymi, ale jest to praca, której uniknąć nie można, której niewykonanie mści się w sposób nieobliczalny (por. niżej str. 13).

Obok próby oparcia językoznawstwa jako odrębnej i samoistnej dyscypliny naukowej na gruncie biologiczno-naturalistycznym („Język jest organizmem"), została dokonana w wieku XIX inna jeszcze próba, wywołana przez podobną dążność do zapewnienia językoznawstwu trwałej podstawy i ściśle wyodrębnionego przedmiotu badania. Historia tej drugiej próby jest interesująca, bo raz jeszcze pozwala stwierdzić, jak bardzo syci się językoznawstwo u samych źródeł swych podstawowych pojęć ideami zaczerpniętymi z zewnątrz, spoza swego ścisłego zakresu. Jaskrawą ilustrację tego stanowi tak słynna w językoznawstwie i tak ogromnie rozpowszechniona doktryna de Saussure'a: jej podstawę stanowi twierdzenie, że jedynym i istotnym przedmiotem językoznawstwa jest język (tzw. „langue") pojęty jako system znaków, niezależny od jednostek i narzucający się jednostkom z nieodpartą siłą przymusu. Nie wchodząc tu w szczegóły wystarczy stwierdzić, że ta doktryna, do dziś dnia przez licznych językoznawców uważana za zespół niewzruszonych dogmatów, stanowi tylko transpozycję na grunt językoznawstwa doktryny wyrosłej na podłożu zupełnie odrębnym a mianowicie socjologicznej doktryny Durkheima. Wszystkie charakterystyki, w które Durkheim wyposażył swój „fakt społeczny" odnajdujemy w saussurowskiej „langue": zachodzi tu nie analogia czy podobieństwo tylko, lecz całkowita zbieżność, świadcząca o niewątpliwej zależności myślowej de Saussure'a od Durkheima[1]). Tak więc ten, który często uważany bywa za twórcę „obiektywnego", niezależnego od innych nauk i autonomicznego językoznawstwa, podstawy swej doktryny przejął skądinąd, a zresztą nadał swym tezom taką po-

[1]) Pisałem o tym w *Przeglądzie Filozoficznym*, t. XXXIII, oraz w *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* r. 1933.

stać, że i niezależnie od ich genezy nic trwałego nie można na nich zbudować.

Obie próby — biologiczno-naturalistyczna Schleichera i „socjologiczna" Durkheima—de Saussure'a — zapewnienia „autonomii" językoznawstwu przez wyodrębnienie go od człowieka, przez pojmowanie tej nauki jako opartej na p r z e d m i o c i e od człowieka niezależnym, zawiodły, prowadząc w rezultacie do powikłanych, dotąd często nie przezwyciężonych nieporozumień. Nie omawiam tu innych a bardzo licznych prób kończących się podobnie a dających się sprowadzić do tejże wspólnej przyczyny: dążności do traktowania języka jako r z e c z y zewnętrznej w stosunku do ludzi, podczas gdy jest on c z y n n o ś c i ą, sposobem zachowania się samych ludzi mówiących (po francusku można to oddać terminem *comportement*, po angielsku — *behavior)*. Konsekwencje wypływające z każdego z tych sformułowań sięgają niezmiernie daleko. Wszelkie rzutowanie języka w międzyjednostkową próżnię daje złudzenie istnienia obiektywnego przedmiotu, którym rządzą swoiste, najczęściej mechanicznie pojmowane prawa. Tymczasem językiem nie rządzą prawa odrębne od tych, które rządzą w ogóle naturą i psychiką ludzką, i w tym znaczeniu próżno gonić za „autonomią" językoznawstwa. Język wszystkimi korzeniami wrośnięty jest w glebę natury ludzkiej i korzeni tych nie podobna odciąć.

„Systemy znaków", które chciałby widzieć w językach komparatysta, nie rozwijają się według imanentnych, tym systemom właściwych praw. Rzecz ma charakter bardziej złożony a jednocześnie bardziej prosty.

W Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej znajdują się w bezpośrednim kontakcie ze sobą języki angielski i polski.

Pierwszy o budowie sprowadzonej w rozwoju historycznym do form najprostszych, niemal do amorfizmu, operujący wyrazami przeważnie jednosylabowymi, których przynależność gramatyczna, funkcja i znaczenie są bardzo często fakultatywne, dopiero w każdorazowej pozycji synktatycznej występujące w pełni na jaw (ten sam zespół dźwiękowy *wire* po przedimku *the* — *the wire:* znaczy — »drut«, po partykule *to: to wire* — depeszować, przed innym rzeczownikiem otrzymuje funkcję przymiotnika: *wire-work* — siatka druciana (jako ogrodzenie) dosłownie — druciana robota, poprzedzony tym lub innym zaimkiem pełni funkcję różnych form

osobowych naszych czasowników: *I wire* — depeszuję, *you wire* — depeszujesz (cie) — i t. d.

Drugi w przeciwieństwie do pozycyjnego typu angielszczyzny, mający bardzo obficie rozbudowany i nie wykazujący skłonności do uproszczeń system form fleksyjnych, mający wyrazy o przejrzystej budowie, tłumaczące się samym składem swych pierwiastków *(poniewierka)*, często nacechowane skutkiem tego swoistym dynamizmem znaczeniowym *(poszum, zawieja, zamieć)*, nigdy nie pozostawiające wątpliwości ani co do swego charakteru gramatycznego, ani co do funkcji w zdaniu.

Oto przeciwieństwa zarysowane jaskrawo, dotyczące samych podstaw dwóch systemów językowych. W sposób naturalny, samo przez się poniekąd powstaje pytanie: jaki będzie wynik oddziaływania jednego systemu na drugi (o oddziaływaniu wzajemnym trudno mówić, bo kierunek oddziaływania jest jeden tylko), które części systemu językowego polskiego ulegną wcześniej, które zaś wykazywać będą większą odporność?

Istnieje w językoznawstwie pogląd, że najważniejszą część języka, jego kościec niejako, stanowi jego system fonetyczny i morfologiczny,warstwą zaś najbardziej podatną na zmiany, najmniej stałą, lotną, są wyrazy.

Bezpośrednia obserwacja faktów potwierdza to o tyle, że istotnie pierwszymi znamionami oddziaływań języka obcego bywają pojedyńcze wtręty wyrazowe w języku amerykańsko-polskim, takie jak: *business, kara* (auto), *lota*, (parcela budowlana), *ofis* (biuro) i inne, mniej lub więcej specyficzne dla obcego środowiska nazwy. Ale gdy po upływie pewnego czasu, w ciągu którego język wystawiony był na wpływy obce, zechcemy nakreślić obraz ogólny tych wpływów, to stwierdzimy, że ż a d n a dziedzina języka nie jest od nich wolna. Angielskie spółgłoski typu zmiękczonego *sz* (jak w *short)* oddziaływają na *sz* polskie, rujnują ostrość różnicy między spółgłoskami miękkimi a twardymi, a to pozbawia mówiących orientacji w najbardziej podstawowych cechach formalnych wyrazów polskich, angielskie konstrukcje składniowe, angielskie zwroty, sposoby używania przyimków, (np. na programie — ang. *on the program)* angielskie znaczenia wyrazów łacińskiego pochodzenia *(np. rehabilitacja* jako »odbudowa«) przenoszone są na grunt polski, zacierają właściwe oblicze fonetyczne, morfologiczne i znaczeniowe języka polskiego, coraz bardziej zasnuwają pamięć o nim, osłabiają wyrazistość i konkretność jego kształtów, a tym samym

gaszą żywe, zawsze czymś konkretnym sycone uczucie przywiązania, wreszcie rozchwiewają w o l ę posługiwania się językiem polskim, którego wydobywanie z pokładów świadomości przywalonych obcym gruzem wymaga coraz większego wysiłku mówiących—bodźce zaś są coraz słabsze.

Porównywanie głosek z głoskami, form z formami to rejestrowanie faktów czysto mechanicznych, które są sporadycznymi, drobnymi objawami tego, co zaszło w o ś r o d k a c h u c z u ć i w o l i mówiących.

To, co się dzieje z językiem polskim w Stanach Zjednoczonych, to nie jest obraz zmagania się jednego s y s t e m u językowego z drugim, lecz jest to d r a m a t, którego aktorami są Polacy rozrzuceni po miastach, miasteczkach, kopalniach i farmach na olbrzymich obszarach swej nowej przybranej ojczyzny.

Jest to fakt — zdawałoby się — prosty i oczywisty, a jednak nie można go z całą wyrazistością nie podkreślić, ponieważ ilustruje on jaskrawo tezę, którą by można sformułować w sposób następujący: w historii rozwoju języków czynniki wykraczające poza zakres dostępny dotychczasowemu technicznemu ujmowaniu „autonomicznej" i specjalnej dyscypliny naukowej wciąż przybierają na sile.

Dopóki rozwój pewnego języka polega na bezwładnym, nie kierowanym świadomością i wolą mówiących, różnicowaniu się jego materiału fonetycznego i zasobu form, dopóty rejestracja tych zmian może uchodzić za kronikę wydarzeń ważnych dla historii języka. Ale ten okres w życiu ogromnej większości języków dawno już się skończył. Językoznawstwo porównawcze wzrastało i kształtowało swe metody w wieku XIX głównie ze względu na ten cel ogólny, jakim miało być odtworzenie procesu r ó ż n i c o w a n i a s i ę języków indoeuropejskich. To rozstrzygało o metodach klasycznego komparatyzmu. I to rozstrzyga również o nieprzydatności mechanicznych formuł tam, gdzie siły kształtujące losy języków zazębiają się coraz bardziej z wszystkimi dziedzinami życia. A to zazębianie się obserwować można we wszystkich językach. Oto naprzykład w historii języka francuskiego już początek XVI wieku traktuje Brunot jako okres otwierający nową epokę tej historii— z tego względu, że w tym okresie ukazuje się nowy czynnik kształtujący losy języka francuskiego: tym czynnikiem jest ś w i a d o m a w o l a mówiących. „Z jednej rzeczy już się odtąd nie zrezygnuje: z przeświadczenia, że język może i powinien podlegać sztucznej uprawie wbrew temu, co stanowi o jego spontanicznym rozwoju. (...)

Swobodny rozwój języka literackiego kończy się we Francji u progu XVI-go wieku, wobec czego sama metoda historyka powinna ulec zmianie. Począwszy od tego czasu, w dalszym ciągu fakty ogólne zapewne podlegają prawom, ale co chwila czyjeś posunięcia arbitralne, wpływy osób i grup krzyżujących działanie tych praw naturalnych(...) wnoszą do faktów spontanicznych mnóstwo wytworów fantazji, rozumowania, błędu, w każdym razie — świadomej woli"[2])

Udział czynnika świadomej woli wzrasta w toku ewolucji wszystkich języków. Język jest nie tylko jednym ze składników natury ludzkiej, ale jest raczej tej natury istotą, treścią, najważniejszym znamieniem, a chciałoby się powiedzieć nawet: jest samą naturą ludzką—bowiem „słowo (język)" a „człowieczeństwo" to są właściwie synonimy. Dlatego też nauka o języku jest nauką o człowieku (już Baudouin de Courtenay mówił o językoznawstwie jako o części antropologii w rozległym znaczeniu tego terminu) i nic, co ludzkie, nie może jej być obce.

Czy twierdząc to wpadamy w uniwersalizm, przeciw któremu wysuwaliśmy zastrzeżenia na początku? Nie sądzę, bo chodzi o co innego. Łatwy i powierzchowny eklektyzm, sycący się miodem z najrozmaitszych kwiatów, nie rozwiązuje zagadnień, tylko właściwie kolekcjonuje etykietki — i igra nimi. Natomiast podstawowym postulatem nauki o języku winien być postulat zespolenia drobiazgowej analizy szczegółowych faktów z dążeniem do ogarniania szerokich horyzontów i do umieszczania każdego faktu na tle jakiejś całości, która zawsze rozstrzyga o jego znaczeniu i wadze.

Nie ma dwóch lingwistyk: szczegółowej, pracującej nad materiałem, i ogólnej, zajętej problematyką, bo materiał bez problematyki jest tylko martwą masą, problematyka zaś bez materiału — to puste ramy, schematy nie wypełnione treścią, a często sidła wiążące myśl, ubezwładniające ją.

Znaczna część zarzutów, które ściągało na siebie językoznawstwo, tłumaczyła się opinią o tej nauce jako pozbawionej „szerszego oddechu", tkwiącej w drobiazgach, nie dbającej o związek z szerzej pojętą humanistyką. Trudno o opinię bardziej sprzeczną z najbardziej podstawowymi cechami językoznawstwa, z samymi racjami istnienia tej nauki.

Interesuje nas tu bliżej zagadnienie stosunku, który zachodzi między badaniem języka a innymi działami filologii, a w szczegól-

[2]) F. Brunot. Histoire de la langue française des origines à 1900. T. I. s. 533 — 534.

ności badaniem literatury. O sporach metodycznych, dotyczących zadań i przedmiotu badań literackich nie będę tu mówił. Jest w każdym razie faktem, że w zakresie tym nie mamy jakiejś doktryny okrzepłej i panującej — oraz że nie zbyt są częste wśród badaczy literatury głosy przemawiające za ścisłym współdziałaniem z językoznawstwem (tym bardziej podkreślić należy głos prof. J. Krzyżanowskiego).

Z samej nazwy zawodu naukowego wynika, że językoznawca bada język, językoznawca zaś polonista — bada język polski. Słyszy się czasem porównanie, że podobnie jak malarz musi mieć choćby najbardziej elementarne pojęcia z zakresu chemii barw, bo barwy stanowią materiał, z którego pomocą artysta tworzy, tak i badacz literatury musi znać materiał, z którego powstają dzieła literackie, czyli sam język.

W takim ujęciu badanie języka stanowiłoby niejako pierwszą fazę, wstęp do badań literackich. W poglądzie tym jest oczywiście pewna część słuszności: nieznajomość faktów językowych nie raz jeden była przyczyną nieporozumień w pismach badaczy literatury (znane powszechnie wypadki pomieszania *cąbru z cząbrem*, objaśnienie w pewnej edycji Słowackiego, że *barabańszczyk* to znaczy — jasny, prosty, elegancki — i t. p.). Jest rzeczą — nawiasem mówiąc — dość ciekawą, że dotychczas nie została zbadana kwestia językowych rusycyzmów Żeromskiego — kwestia o charakterze językowym a wszakże nieobojętna dla innych zagadnień, związanych z twórczością tego autora[3]).

Studium języka nie może jednak się sprowadzać do roli pomocniczej wobec studium literatury, nie ze względu na jakiekolwiek spory „hierarchiczne" między uczonymi, ale ze względu na samą naturę swego przedmiotu.

Celem naczelnym badania języka polskiego, a więc i studium polonistyczno - językowego — jest poznawanie tego języka j a k o c a ł o ś c i. To określenie nie jest pustym hasłem, lecz kryje w sobie bardzo wyraźne postulaty metodyczne.

[3]) Kwestii tej nie porusza i Adamczewski w swej pięknej książce *Serce nienasycone*, w której językowi Żeromskiego poświęca wiele uwagi. Zarówno pod względem budowy jak i pod względem znaczeniowym — uderzająco przypomina rosyjskie u m s t w o w a n i j e spotykane u Żeromskiego — i zanotowane bez ostrzeżenia w S ł o w n i k u W a r s z a w s k i m — u m y s ł o w a n i e, niefortunne w pierwszej części b o d z e - p o d o b n y robi wrażenie wzorowanego na rosyjskim b o g o p o d o b n y j, a i inne szczegóły są zastanawiające pod tym względem.

Postaram się je zilustrować paroma przykładami.

W epilogu do V pieśni Beniowskiego pisze Słowacki:

„Jam zwolna serca mego rwał kawały,
Zamieniał w piorun i w twarz jemu ciskał,
Bo się korzyło we mnie serce smętne,
Że ja nikogo nie mam ze szlachetnych
I próżno słowa wyrzucam namiętne,
Pełne łez i krwi i błyskawic świetnych,
Na serce, które zawsze dla mnie wstrętne —
Ja, co mam także kraj łąk pełen kwietnych,
Ojczyznę, która krwią i mlekiem płynna,
I która także mnie kochać powinna!.."

Zwróćmy uwagę na słowa, którymi określa poeta serce swego wielkiego antagonisty: „serce... zawsze dla mnie wstrętne". Opierając się na bezpośrednim odczuciu dzisiejszym należałoby wnioskować, że Słowacki zawsze odczuwał wstręt do serca Mickiewicza, bo dzisiaj *wstrętny* znaczy tylko »budzący odrazę«.

To rozumienie paczyłoby jednak zupełnie sens tego, co chciał powiedzieć Słowacki: przytoczone jego słowa są s k a r g ą na to, że wybuchy jego uczucia nie znajdują oddźwięku w sercu nieczułym, odpychającym, odtrącającym go. W przymiotniku *wstrętny* jest tenże rdzeń, co w czasowniku *trącać*, przed rdzeniem zaś znajduje się przedrostek *wz* — (por. *wzbierać*): *wstręt* znaczyło pierwotnie »odbicie się, odtrącenie się« od czegoś, Troc podaje jako przykład takiego użycia: „wstręt morskich wałów od skały" a jeszcze i Linde objaśniał: „Wstręt, odbijanie się o co, jako wiatru o skałę lub morza o brzeg". Mikołaj Doświadczyński Krasickiego „pojętność miał wielką, ale wstręt od nauk jeszcze większy". U Węgierskiego (cytat w S ł o w n i k u W a r s z a w s k i m) znajdujemy zdanie: „piękna i na pozór wstrętna niewiasta czyniła zawsze słabe przeciwienie się Alcybiadesowi"—co oczywiście znaczy, że owa niewiasta z pozoru tylko zachowywała się odpychająco, odtrącająco.

Przyjrzenie się historii wyrazu w s t r ę t n y pozwala we właściwy sposób zrozumieć pewien tekst literacki a tym samym postawę Słowackiego w pewnej chwili jego życia. Oto przykład przysługi wyświadczonej przez historię języka historii literatury. Ale analiza znaczenia wyrazu *wstrętny* ma dla historyka języka pewną wagę sama w sobie. Zmiana znaczenia, która się w historii tego wyrazu dokonała, jest znamienna, bo stanowi jeden z przykładów zacierania się samodzielności cząstek składających się na wyraz

wstrętny: nie odczuwamy już w tym wyrazie prefiksu *(wz)*, przyrostek *-n-* nie odcina się jako żywy formant przymiotnikowy od poprzedzającej części wyrazu, tylko się z nią zlewa (gdy idzie dziś o utworzenie nowego przymiotnika, to posługujemy się raczej przyrostkiem *-owy*, stąd m. i. skłonność do zastępowania formy typu *leśny* przez *lasowy)*. Zapomnienie budowy wyrazu sprzyjało przeobrażeniu znaczeniowemu: pierwiastki strukturalne, z którymi się wiązał obraz znaczeniowy »wstrącania«, odtrącania, zanikły, ton uczuciowy wzmógł się. (Podobna zmiana znaczenia dokonywa się w przymiotniku *odpychający*, który nasiąka coraz mocniej wtórnym znaczeniem »budzący odrazę, obrzydzenie«).

Zapominanie związków morfologicznych, słabnięcie żywotności sufiksów, przekształcanie się wyrazów-znaków mimiki na znaki stanów wzruszeniowych — oto procesy, których nieustanne falowanie możemy obserwować w języku, a których przygodną ilustracją było w tej chwili dla nas użycie wyrazu *wstrętny* w pewnej intencji znaczeniowej przez Słowackiego.

Język żadnego twórcy, poety czy pisarza, nie jest zamkniętą całością, nie tłumaczy się sam przez się, bo składa się z elementów, których właściwą wartość i funkcję można zrozumieć dopiero na tle całego języka widzianego w historycznej perspektywie. Jak tę całość opisywać, jak porządkować materiał? W taki sposób, aby opis odtwarzał s t r u k t u r ę języka i etapy jej ewolucji. Praktycznie znaczy to, że należy ześrodkować uwagę na typach formacji słowotwórczych i na losach tych typów. Bez opracowań słowotwórczych nie ma uporządkowanej semantyki, bez niej zaś nie ma nauki o stylu.(Z tego względu od lat kilku prowadzę seminarium ze słowotwórczo-stylistycznej analizy tekstów). Pisałem o tym między innymi w *Kilku uwagach o semantyce* (Biuletyn P. T-wa Językoznawczego, III, s. 114), gdzie stwierdzałem: „Bez historii nie ma językoznawczej semantyki, w rozważaniach zaś historycznych najpewniejsza wytyczna prowadzi od znaczeń strukturalnych do doraźnych znaczeń dzisiejszych". »Kąt« między strukturalnym a doraźnym znaczeniem wyrazu stanowi najważniejsze „widły" semantyczne potrzebne językoznawcy". Tym kątem należy mierzyć każdy wyraz w każdym tekście literackim a otrzymamy w wyniku obraz rozwoju języka widziany w kategoriach słowotwórczo-semantycznych, obiektywnych, najistotniejszych.

Trudno by tu było szerzej poruszone zagadnienie rozwijać[4]). Jedna rzecz wszakże zasługuje na podkreślenie. Historia wszystkich języków indoeuropejskich wykazuje dokonywające się w nich z biegiem czasu uproszczenia form zarówno w zakresie fleksji jak słowotwórstwa. Można by było uważać ten fakt za wyraz pewnego „prawa" ogólnojęzykowego, choć nikt właściwie dotychczas nie zbadał w szczegółach techniki tych uproszczeń. Pewne rzeczy są widoczne: z biegiem czasu zaciera się poczucie budowy wyrazów, co jest faktem naturalnym, w następstwie zaś ginie granica między pniem a przyrostkiem, to znaczy, że przyrostek traci swą samodzielność a tym samym i produkcyjność: w przymiotniku *główny -n-* nie jest już elementem wskazującym na stosunek tego przymiotnika do podstawowego *głowa,* bo wyraz jako całość jest usamodzielniony. Im więcej jest faktów tego rodzaju, tym bardziej słabnie żywotność elementu *-n-* jako sufiksu. To jest oczywiste i łatwe do zaobserwowania na polskim materiale językowym. Czy jednak losy języka polskiego potoczą się w tym samym kierunku, co losy języków zachodnio-europejskich, czy język polski ulegnie „prawu upraszczania" i straci najbardziej znamienne cechy swej budowy?

Jak to już poprzednio starałem się wykazać, nie ma sił w sposób imanentny właściwych samym systemom językowym, tkwiących w tych systemach i dających się z nich w sposób mechaniczny wydedukować. Siły rządzące rozwojem języków są to siły organiczne, bijące ze źródeł ukrytych w duszy ludzkiej, nabrzmiałe wszystkim, co tę duszę porusza. A dusza ludzka — to nie standaryzowany schemat. Języki, te „naczynia duchowne", realizują swoiste zespoły pierwiastków psychicznych, ukształtowane w ciągu wieków historycznego istnienia narodów.

Język polski ma sobie właściwe oblicze, rządzą nim siły szczególne, do których rozumienia powierzchowne porównywanie mechanicznie wyrwanych fragmentów z fragmentami innych języków nie przyczynia się w sposób istotny.

Przyjrzyjmy się takiemu oto zdaniu z Żeromskiego: „nasuwała się przed oczy fiołkowa rozległość stawu, na którego powierzchni łagodny przeciąg wietrzyka zbierał w stalowe smugi drobną chełb wodną". Obraz, który to zdanie wywołuje przed naszymi oczami, pozostaje w bezpośrednim związku z charakterem niejako panora-

[4]) Możliwe byłyby pewne zbieżności między sformułowanym tu stanowiskiem a niektórymi tendencjami formalizmu.

micznym takich wyrazów jak *nasuwać się, rozległość, powierzchnia, przeciąg*. Wszystkie te wyrazy nie są oderwanymi znakami pewnych treści, lecz są to struktury, w których obrazy zewnętrznego świata realizują się ze swoistym dynamizmem znaczeniowym: sposób w jaki przeżywamy te wyrazy zależy od ich budowy, od tych podświadomych reakcji, jakie budzą w nas pierwiastki morfologiczne, wchodzące w skład tych wyrazów.

Konkretność, wrażliwość na świat zewnętrzny, zmysłowa żywość, wyrazistość — są to cechy najbardziej znamienne dla języka polskiego. Wyzyskiwanie jego słowotwórczych możliwości należy do środków ekspresji, którymi się często posługują twórcy współcześni, o czym świadczyć by mógł bardzo obfity materiał. Nie wydaje się rzeczą możliwą, aby się budowa języka polskiego zapadła, uległa ruinie jak się to stało w niektórych innych językach. (Zresztą i w fonetyce polskiej „rujnujących" tendencji nie widać).

Praw rządzących życiem języków nie znamy, ale jesteśmy dziś dość daleko od chęci szukania ich tam, gdzie ich chciano szukać nie tak dawno temu.

Istnieje przedmiot zwany filologią polską i ta filologia jest jedna. Tylko w ramach tego zasadniczego stwierdzenia może się rozwijać dalsza owocna dyskusja.

Aniela Kowalska

Z BADAŃ NAD PEREGRYNACJĄ MIKOŁAJA KRZYSZTOFA RADZIWIŁŁA.

Badacz i znawca polskiej literatury podróżniczej 16 wieku — Kazimierz Hartleb w swej ciekawej rozprawie: *„Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła pielgrzymka do Ziemi Świętej"*[1]) — zajmuje się charakterystyką Radziwiłła jako autora *Peregrynacji* i stosunkiem ujawnionego przez Czubka[2]) w roku 1925 rękopisu do redakcji późniejszych; przy tym, jak sam zaznacza, interesują go tylko pewne kwestie kulturalne. Nie wdaje się natomiast w szczegóły opisowe (nie pozbawione zresztą, jak sam przyznaje, nadzwyczajnego kolorytu) ani w rozważania strony literackiej, czy językowej diariusza. W przypisku wyjaśnia, że „powyższe kwestie — o ile Mu wiadomo — były przedmiotem dyssertacji doktorskiej w Seminarium lit. pol. prof. Ign. Chrzanowskiego w Krakowie". Przypisek znalazł adresata.

Niektóre rezultaty dawniejszych, bo w latach 1930 — 31 przeprowadzonych badań nad ciekawym dokumentem podróżniczym XVI wieku, niech będą teraz drobnym przyczynkiem, naświetlającym zagadnienia, świadomie przez Kazimierza Hartleba pominięte.

WARTOŚĆ OPISOWA RADZIWIŁŁOWSKIEJ PEREGRYNACJI

Peregrynacja do Ziemi Świętej Radziwiłła Sierotki jako opis zasługuje ze wszech miar na uwagę. Autorem jest książę, otoczony już w młodości elitą ludzi kulturalnych, zgrupowanych koło potężnego Radziwiłła Czarnego, wykształcony w uniwersytetach niemieckich, przebywający czas dłuższy w Paryżu, obyty więc ze światem szerokim, potem rządny gospodarz ogromnych włości, czynny

[1]) Prace historyczne. W 30-lecie działalności profesorskiej Stanisława Zakrzewskiego, Lwów 1934.

[2]) Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła peregrynacja do Ziemi św. (1582—1584). Wydał Jan Czubek. Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce. T. XV. cz. II. Kraków 1925.

polityk, dzielny obrońca Ojczyzny[3]). Stąd jego szerokie zainteresowania, wyrobiony zmysł obserwacyjny, orientacja w sprawach literatury i sztuki, jak i w zagadnieniach gospodarczych. Dość powierzchownie, co prawda, przyswoił sobie książę znajomość łaciny, ale miał staranne, z domu wyniesione wykształcenie w języku ojczystym. Jego *Peregrynacja* pisana żywo i zajmująco czystym językiem staropolskim, wynosi 160 stron druku. W początku Sierotka objaśnia, jak zamierzał i jak realizował swój ślub pielgrzymowania do Ziemi św. Następne kartki (od 8 — 17) opisują drogę morską księcia z Wenecji wzdłuż wybrzeży dalmatyńskich i greckich, potem przez Kretę i Cypr do portu syryjskiego Trypoli. 60 stron (od 17 — 77) odnosi się do pobytu w Ziemi Św., — 48 stron obejmuję dzieje egzotycznej wyprawy do Egiptu (wraz z pobytem w Trypoli), pozostałe kartki zaznajamiają nas z powrotną drogą księcia, najpierw morską, aż do portu włoskiego Otranto, po czym przez Włochy, Austrię, drogą lądową do kraju. Forma narracji ciekawa, ujmująca.

Tok opowiadania, z początku trochę obcy swą dawnością, prędko zjednuje czytelnika.

Polak Polakom dobrą polszczyzną opisał dalekie kraje; — mową Cycerona posługiwał się tylko dorywczo.

Zresztą polszczyzna w drugiej połowie XVI wieku zyskiwała sobie coraz większe prawa obywatelstwa; przecież po r. 1548 prawie wszystkie diariusze sejmowe pisane są po polsku[4]).

Ale Radziwiłł pisał w czasach, gdy pamiętano jeszcze zbyt dobrze o tym, że „mowa polska mogła zapewnić powodzenie doraźne, łacińska była rękojmią nieśmiertelności“[5]), może też dlatego tak chętnie się zgodził na Treterowską, humanistyczną — bo łacińską — przeróbkę swej *Peregrynacji*. I nie zawiódł się. Łacińskie listy z podróży do Ziemi Świętej i Egiptu nieświeskiego pana doczekały się rychło tłumaczeń na różne języki europejskie. Poprzez łacinę prowadziła naówczas droga do kultur i literatur światowych.

[3]) Postać księcia Mikołaja Radziwiłła rysuje się ciekawie w jego listach (niedrukowanych) do braci oraz do różnych urzędników i zaufanych — Kopie listów z C. B. P. F. IV 185 i Pol. F. IV 190 rewind. do Bibl. U. W. — oraz w listach królewskich Zygmunta II, Batorego, Walezjusza, Zygmunta do księcia — Teki Naruszewicza z lat 1576 — 1594.

[4]) O tym Kazimierz Morawski: Walka o język polski w czasach Odrodzenia.

[5]) Kaz. Morawski l. c.

Niemniej dobrze się stało, że książę Radziwiłł rodzimą, piękną polszczyzną spisał swe wrażenia z dalekich podróży.

Wczytujemy się dziś z przyjemnością w pełne prostoty i jędrności słowa Sierotki: „Pan Bóg... rożne proby zsyła a osobliwie choroby, aby człowiek jako miłujący najbarziej tego osła, ciało swoje wspomniał, co jest i w co się potym obróci, aby obaczył jako rzeczy świeckie są słusznie przypodobane cieniu od słońca, który prętko się chyli“[6]). Że żywy i bogaty język Sierotki przewyższa o całe niebo trochę sztuczny i pełen maniery język XVII w., świadczy ten sam urywek *Peregrynacji* z łaciny Treterowskiej na język polski przez X. Wargockiego przetłumaczony:

„Pan Bóg... nędzom rozmaitym, a zwłaszcza chorobom człeka dręczyć dopuszcza, żeby choć tym sposobem, śmiertelnym będąc łacniey uznał, do czego ten osieł, którego w takich rozkoszach tuczy i chowa, kiedyż tedyż przyjść ma, a jako te doczesne dobra cieniowi prędko mijającemu słusznie są przyrównane“[7]).

Tak pisze Wargocki i obdziera potrosze z uroku i jasności godny czytania, przystępny a barwny tekst Radziwiłła.

Wprawdzie nie spotkamy w dziele Sierotki łatwej swady, żywego wdzięku „wyrażeń i zwrotów lekkich a plastycznych na kształt renesansowych ornamentów“. Styl księcia równy, potoczysty, mało ozdobny jest pełen urzekającej prostoty.

Zdania diariusza dość długie, najczęściej złożone podrzędnie, mają swój rytm wewnętrzny, są jak strumień niezbyt wartki, ale nieleniwy, pełen życia.

„...Jachaliśmy na wysoką górę... jest rzecz pozorna patrzyć... wkoło na kożdą stronę jako okiem przejrzy, niezliczona moc drzewa datłowego i więtszą część tak wysokiego, że najwyższe wieże jeszcze kilkiemnaście łokiet wysokość drzewa *przechodzi*. A datłowe drzewo i jakiej prostości i cudności *jest*, to łacwo kożdy *wie*, *gdyż* palmy wysoko *idą* i potym, jako kropidło, na samym wierzchu drzewa *są*. A owoc zasię wisi pod palmami już około samego drzewa, jako u nas jemioła; jednoż datły, że wielkie, tym jeszcze cudniej...“[8]). Nie brak w tym stylu jasnym i obrazowym przenośni i porównań.

---

[6]) i [7]) Zestawiam tekst diariusza w wyd. Czubka (Arch. do dziejów lit. i ośw. T. XV. Cz. II) z pierwszym wydaniem tłumaczenia Wargockiego: Peregrynacia abo pielgrzymowanie do Ziemi świętej J. O. P. Krzysztofa Radziwiłła... Przez X. Tomasza Tretera... językiem łacińskim napisana... a przez X. Andrzeja Wargockiego na polski przełożona. Kraków 1607.

[8]) Peregr. str. 102.

Stawianie czasowników na końcu zdania (skąd niewątpliwie płynie pewna rytmika) to mimowiedne zapewne naśladowanie łacińskiego szyku wyrazów i składni[9]).

Proza Radziwiłła równa, poważna, niemal stateczna, opanowana—zdradza człowieka o ustalonym już światopoglądzie, o wewnętrznym umiarze, ale ciągle ciekawego świata, skłonnego do badań, dociekań, zdolnego do entuzjazmu. Stąd jego styl na ogół bezpretensjonalny, rzeczowy, informacyjny, czasem nawet monotonny dłużyznami zdań, nadmiarem spójników, często ożywia się jakby uczuciem i wzruszeniem autora.

Wtedy pojawiają się liczne porównania zaczerpnięte najczęściej z życia przyrody, z codziennych obserwacji i doświadczeń, ze stosunków gospodarskich czy obyczajowych:

„datły pospolite... są jako nasze drzewa gruszkowe albo jabłoni..."[10]) „Frukt jeden (banan)... zda się jakoś naszym ogórkom podobny, tylko że dłuższy, rubszy, roście krzywo"[11]). W Egipcie tańczą „barzo coś podobnie na tobołę moskiewską, przypadając do ziemi nakształt hajduckiego"[12]). Cały szereg tych zestawień różnorodnych i ciekawych.

Język Radziwiłła poprawny, jasny, oryginalny.

Słownictwo w diariuszu dość bogate, polszczyzna doskonała. Dużo też wyrazów staropolskich, ciekawych, dziś już nie zrozumiałych, a jednak nasyconych dawną treścią, pełnych wartości, jak monety, dla znawców tym cenniejsze, im mniej aktualne, im rzadsze. Spotykamy tu więc takie wyrazy, jak: *kasać się* (na co[13]), *pokrzepczyć*[14]), *lice*[15]), *pozorny* — w odmiennym od dzisiejszego znaczeniu — „okazały, świetny, w oczy wpadający" lub dość jasno tłu-

[9]) Ten łaciński porządek myślenia i pisania w piśmiennictwie polskim wieku XVII stwierdzono niewątpliwie nawet u takich świetnych pisarzy, jak Górnicki, Skarga, Kochanowski. Por. Morawski l. c.

[10]) Peregr. s. 102 l. c.

[11]) s. 21. l. c.

[12]) s. 106 l. c.

[13]) Linde — Słownik języka polskiego: kasać się na co — wspinać się na co, porywać się chciwie do czego wysokiego.

[14]) pokrzepczyć — posilić — obok równoległej formy pokrzepiać.

[15]) lice — znaczy rzecz, która będąc oskarżonemu pokazana, nosi świadectwo winy.

maczące się, choć zarzucone słówko „*kryjomką*“ — „ukradkiem, tajemnie[16]) i tyle innych.

Czytając „Peregrynację“ Radziwiłła możemy rozkoszować się tym słownictwem rdzennie polskim.

A jednak nie sposób nazwać księcia Sierotkę purystą.

Spotyka się w diariuszu pielgrzymki wiele słów obcych, najwięcej łacińskich (nie licząc cytowanych w oryginale listów, glejtów i łacińskich nazw miesięcy).

Czasem jest to pomieszanie wyrażeń łacińskich i polskich w rodzaju: „minęliśmy insulam Sapientiam“, „przedają krzyże cum sanctuariis“, „dom Annae“ „wjachaliśmy in mare Lycium“ etc. Częściej jednak są to latynizmy świeże lub dawniejsze, a więc jest *magistrat, nawigacja, prowent, wenerowanie*, są *apparaty, frukty, racje, okazje, kasztele, fundamenty, argumenty, dekrety, fabuły* etc... i niesłychanie częste *historie.*

Bez porównania rzadsze są zapożyczenia z innych języków.

Z niemieckich słów są te, które już zyskały dawniej pewne prawa obywatelstwa w języku polskim, a więc: *kształt, munsztuk, handel, falować* (o morzu — z niem. Welle), *ślostram, kufa* i t. p.

Ze wschodnich wyrazów spotykamy arabskie: jak *masłok*[17]), *dzerma*[18]), *ułachwa* t. j. *żołd*“—perskie: *kofter*[19]), *zarkuł*[20]), liczne *karawany* (karwany) i in.

Tureckich wyrazów najwięcej: najpierw nazwy urzędników: *subbaszowie, baszowie, sandżakowie*, potem *wojsko: spainowie*, czyli jeźdźcy tureccy, *sułakowie, janczarowie, kiezułbasze, (kyzyłbasz* — czerwona głowa), monety: *sainy, majdyny* i wiele innych.

Na różnorodność wschodniego słownika u Radziwiłła złożyła się różnorodność tamtejszych populacji. Sporo też u księcia włoszczyzny w nazwach technicznych np. statków, monet, a także w użyciu słowa „*fortuna*“ na oznaczenie — burzy morskiej.

Z innych, bliższych naleciałości — *hrydnia*[21]) wskazuje na zapożyczenie z języka ruskiego.

---

[16]) W tekście „Peregrynacji“ Radziwiłła czytamy kryjanką (co Czubek tłumaczy pokryjomu) ale Linde nie zna tego słowa; widocznie Czubek je źle odczytał.

[17]) masłok — odurzający napój.

[18]) dzerma — statek nilowy.

[19]) kofter — materia wełniana.

[20]) zarkuł — nakrycie głowy.

[21]) Ruś biała zaraz z pola znosi wszelakie zboża do izb czarnych, które oni hrydniami zowią. Linde l. c.

W sumie dosyć dużo tych naleciałości i pożyczek. Nic to dziwnego. Ówczesny język polski był dość surowy i ubogi, uboższy, niż zasób pojęć wykształconego człowieka Odrodzenia, stąd nieuchronne i zrozumiałe „same przez się" zapożyczenia z języków słowiańskich, czy klasycznej, ogólnie znanej łaciny[22]).

Z tym wszystkim polszczyzna Radziwiłła silnie i jakże korzystnie kontrastuje ze zbyt często wówczas spotykaną łaciną, często bezwartościową i bezduszną.

Kartki diariusza pielgrzymki, pisane po polsku, owiane są tchnieniem humanizmu. Spotykane krajobrazy, dziwa, egzotyki znajdują w Peregrynacji swój pełny, choć nie nazbyt kunsztowny wyraz, świadczący o dużej wrażliwości estetycznej podróżnika.

Subtelna, baczna wrażliwość na odmienność krajobrazów ujawnia się w Peregrynacji kilkakrotnie. „Od Hieruzalem najcudniej na (Górę Oliwną) patrzyć—spostrzega np. Radziwiłł—bo zewsząd wielkie mnóstwo oliwnych i figowych drzew po niej"[23])

Rzecz ciekawa i charakterystyczna — u tak wrażliwego na naturę podróżnika nie znajdujemy wcale odczucia piękna, potęgi i grozy morza.

A przecież spędził Radziwiłł w podróży morskiej wiele dni, tygodni nawet; mógł podziwiać spokojny, a ciągle zmienny bezkres wód, — lub w czasie burzy straszliwie zmącony, rozpętany, szalejący żywioł. Ileż cudownych wzruszeń, ile artystycznych wizji zawdzięcza dziś człowiek morzu.

W wieku 16. Polacy szczególnie obojętni byli na dalekie perspektywy, jakie dawało morze; nie rozumieli, że było oknem na świat, nie widzieli jego urzekającego piękna. Toteż i dla Radziwiłła morze — to żywioł najzupełniej obcy, obojętny, niekiedy wrogi.

Niemniej Odrodzenie właśnie nauczyło podziwiać przyrodę, a odkrywając śladem starożytnych jej piękno, nauczyło także odczuwać piękno i potęgę mistrzowskich dzieł ludzkich: wspaniałych

---

[22]) Dlatego i Orzechowski musiał się tłumaczyć czytelnikowi w Policji Królestwa Polskiego w r. 1566, że „...polszczyznę niemieckiemi i łacińskiemi słowy drugdy tego dokładamy, czego polskim językiem wyrazić nie możemy". Morawski: Walka o język polski w czasach Odrodzenia.

[23]) str. 62 l. c.

świątyń i budowli, świetnych pałaców i misternych rzeźb[24]) i kazało interesować się wszelkimi przejawami życia ludzkiego. —

ZAKRES I TREŚĆ OBSERWACYJ ZAWARTYCH W PEREGRYNACJI.

Zajmujące kartki Radziwiłłowskiej „Peregrynacji" zadziwiają bogactwem materiału obserwacyjnego, różnorodnością uważnych spostrzeżeń.

Mało kto może i zdoła opisać to, co się przesuwa przed jego oczyma, zwłaszcza gdy ogląda rzeczy nowe, nieoczekiwane nieraz, a absorbujące uwagę swą niezwykłością i rozmaitością niesłychaną. I trzeba bystrej inteligencji i dużego zasobu ścisłej oraz praktycznej wiedzy, aby zorientować się w tym bogactwie nieznanych zjawisk, aby je ująć krytycznie i konsekwentnie przedstawić. Książę Mikołaj Radziwiłł był podróżnikiem z zamiłowania i umiał patrzeć. Wychowała go wszakże i wykształciła praktycznie epoka Odrodzenia, kiedy nie tylko zdobycze kultury umysłowej, ale i kultury ekonomicznej bardzo żywe budziły zainteresowania. Na rozszerzenie horyzontów wiedzy wpływały w znacznej mierze wyjazdy za granicę.

Podróżować — nawet, jeśli się miało na celu poważną legację lub pielgrzymkę — to było przede wszystkim chłonąć chciwie oczami urzekające swą dziwnością krajobrazy, rośliny, zwierzęta, ludzi i różne zjawiska nadzwyczajne, owe curiosa i mirabilia.

Jeśli się było wytrawnym humanistą, ze szczególnym upodobaniem oglądało się świątynie, grobowce, pomniki, budowle, świadczące o dawnej świetności kulturalnej Greków i Rzymian lub o śladach zasięgu ich wpływów. Jeśli się było czynnym politykiem, — (a przecież każdy szlachcic był nim potrosze) jakże było nie interesować się wszystkim tym, co tyczyło ustroju politycznego, przejawów władzy, co mówiło o stosunku wewnętrznym warstw w danym narodzie, malowało obyczaje, a co skłaniało do myślenia i porównywania stosunków w Polsce i za granicą

[24]) Pomijam inne cechy Radziwiłłowskiej Peregrynacji, jak duża doza oryginalności, źródłowości i oczytanie w literaturze, prostota ujęcia, pamięć o kraju ojczystym, uczucia religijne, — wspomnę też zaledwie o zainteresowaniach klasycznych i architektonicznych, jako że te zagadnienia ciekawie, i wyczerpująco omówił Kazimierz Hartleb we wspomnianej na początku rozprawie. Omawiane przeze mnie w dalszym ciągu obserwacje zawarte w Peregrynacji Radziwiłła są miarą spostrzegawczości pielgrzyma.

Tę zdolność łatwego, choć niezbyt gruntownego przyswajania sobie wielu umiejętności podchwycił doskonale Kromer, stwierdzając, że Polacy lekkim sposobem przychodzili do głębokich pojęć[25]).

Książę Radziwiłł z licznych podróży po krajach zachodnich wywiózł niemały zasób pożytecznych wiadomości i, rzecz niesłychanie cenną, pewną niewątpliwą skalę porównawczą. To obycie krajowe i zagraniczne, ów szerszy horyzont umysłowy Sierotki przejawia się na kartkach jego „Peregrynacji", a w uwagach historycznych i w obserwacjach z zakresu sztuki jest widoczna szczególniej owa wiedza humanistyczna i estetyczne wykształcenie zaczerpnięte u źródeł zachodnich. Obszerny materiał zebrany przez Radziwiłła w ciągu dwuletniej podróży i spisany na licznych kartkach jego diariusza zawiera wiadomości:

1) państwowe,
2) społeczne,
3) gospodarcze,
4) obyczajowe,
5) geograficzne,
6) z zakresu historii i sztuki.

Tak wyodrębnione obserwacje należy teraz kolejno rozpatrzeć i podnieść ich wartość oraz aktualność dla ówczesnych kulturalnych ludzi Zachodu.

A. O URZĄDZENIACH PAŃSTWOWYCH.

Niesłychanie żywe zainteresowanie się w XVI wieku obrazem urządzeń państwowych innych krajów — było zupełnie zrozumiałe u ludzi, dla których polityka i organizacje państwowe stanowiły zagadnienie dnia.

Książę Mikołaj Radziwiłł, piastując wysokie godności w elekcyjnej Polsce, w Polsce rządów magnacko-szlacheckich, miał też nieustanną styczność z władzą, którą sam w dużej mierze reprezentował. Wschód kontrastowością stosunków pociągał szczególniej jego uwagę. Z pewnym akcentem zdziwienia pisze książę o bezwzględnej, niekarconej niczym władzy miejscowych urzędników, ale ani myśli się na tę bezkarność oburzać, bo przecież on, polityk z racji swego stanowiska socjalnego, zdaje sobie doskonale sprawę z odmienności

[25]) cytowane przez Moraczewskiego. „Polska w złotym wieku" Poznań, 1851.

stosunków polskich a tureckich. Z niemałym też zainteresowaniem śledzi Radziwiłł rozliczne nadużycia reprezentantów władz na Wschodzie. Już u subbaszego, komendanta wojskowego i zastępcy sandżaka, niższego zresztą urzędem — obserwuje książę uświęcone niejako wykorzystywanie zajmowanego stanowiska: „wziąwszy sto złotych naszych, najął nam... Araba (przewodnika), dawszy mu 10 złotych i koszulę; ostatek pieniędzy sobie wziął, gdyż nam bez woli jego nie wolno było czynić“[26]).

Władza sandżaka zataczała szersze kręgi. Wszechmocny Zarządca powiatu miał rozległe pole działania. „Sandżak srogi“ — pisze Sierotka — „niedawno przed nami pielgrzymy niektóre w więzieniu trzymał kilka niedziel, aż je wykupili kupcy... trzema sty cekinów“[27]), „...po dwa cekinów wziął od nas każdego“ — dodaje z ulgą, bo znakomitość swej osoby utaił i przez sandżaka nie był wyzyskany. Okrucieństwo sandżaka maluje zasłyszana przez księcia opowieść o bezlitosnym straceniu czerńców za panowania cesarza Selima II. Wszyscy czerńcy (koło tysiąca) przyszli witać z podarkami nowego rządcę. Wielka ilość giaurów wydała się sandżakowi niepożądana i niebezpieczna, więc odłączywszy z tysiąca — dwudziestu, resztę kazał rozsiekać. Za co — podkreśla Sierotka — pochwalon był od cesarza, że czujny w swym urzędzie[28]). Oczywiście władza wielkorządcy-baszy (byli do niedawna i na Litwie wielkorządcy) okazała się jeszcze bardziej absolutna i rozciągła. Przytacza Sierotka wieści o łupieskim wielkorządcy baszy Assanie, który ludzi niewinnych bezkarnie do ruiny doprowadzał i czepiając się drobnych przewinień, co bogatszych wrzucał do więzienia lub tracił, aby ich mienie zagarnąć. Te napiętnowane okrucieństwem stosunki wschodnie musiały zadziwić człowieka, obeznanego wprawdzie z nadużyciami (wiek XVI), ale nie tak jaskrawymi.

Władzę najwyższą, cesarską w niezbyt korzystnym świetle przedstawiała legenda o pomysłowości sułtana, który poddanych podstępnie złupił[29]). Rzeczywistość sama nie dawała też księciu zbytnich złudzeń. Wszak przewrotny ówczesny sułtan wbrew wszelkim prawom lojalności kazał wszystkich posiadaczy glejtów zatrzymywać, aby tylko pojmać Radziwiłła i znaczny zań okup uzyskać. Nie korzystający przezornie z glejtu cesarskiego i omijający Kon-

[26]) s. 56 Peregr.
[27]) s. 26 l. c.
[28]) s. 57 l. c.
[29]) s. 118 l. c.

stantynopol Sierotka musiał już mieć przed podróżą dostateczne o przewrotności władców wschodu wyobrażenie.

Dla księcia Mikołaja nie był obojętny żaden przejaw władzy. Zajmują go więc nie tylko atrybucje, ale i przywileje, przysługujące klasie rządzącej. Z zainteresowaniem notuje, że urodzajna woda Nilu, „barzo... wielki trakt zalewa i taki, gdzie najwięcej i najprzedniejsze są wsi cesarskie i baszowe“[30]). Nie pomija też Radziwiłł instytucyj i urzędów samych, szczególniej dwóch działów władzy wykonawczej, w rękach państwa się znajdującej: sądów i podatków. Książę Sierotka, któremu nie obca była litera prawa, który na Zachodzie spotykał się z doskonale rozwiniętym prawodawstwem (parlament we Francji), który już w Polsce i na Litwie widział prawa określone, (choć niezawsze respektowane) a sam przywilej sądownictwa w podległych mu księstwach posiadał — z ciekawością obserwował sąd sprawowany okazale przez baszę w otoczeniu 20 sandżaków i 200 czauszów.

Skarżyli ludzie, którym 20 podpitych zabiło krewnego. Basza rozstrzygnął, że „prawo jest, iż gdy pijany kogo zabije, kijem go tylko biją za to..., a kiedy ich to dwadzieścia, jeszcze k temu pijanych, jeno jednego zabili, tedy nie wiedzieć kogo skazać... a owym przyjaciołom zabitego powiedział, że nie mają o co skarżyć, bo to niewiele, że jednego dwudziestu pijanych zabili. I tak ci po dekrecie było“[31]).

Z podobnym brakiem zainteresowania się winą i winnymi spotkał się książę już przedtem, powracając z Jerozolimy ku Jaffie, gdy, będąc świadkiem śmiertelnej bójki, dowiedział się, że „zabójcę może kto zabić, będzieli chciał“, ale na wymiar sprawiedliwości państwowej próżno byłoby czekać[32]). Nie budziło więc zbytniego zaufania ani uznania sądownictwo wschodu, natomiast zwracały szczególną uwagę Radziwiłła zarządzenia podatkowe, ściągające dla państwa wcale pokaźne sumy. Wszakże i w Polsce główny fundusz skarbu stanowiły podatki. Podlegali im wszyscy mieszkańcy, „wyjąwszy rycerstwo, bo broniło narodu i duchowieństwo, bo modliło się zań“. Co do reszty nie krępowano się za to. Żydom i pośledniejszego stanu chrześcijanom naznaczano pogłówszczyznę, pobierano także opłaty od drobnych posiadłości, od wszelkich procederów.

[30]) s. 100 Peregr.

[31]) s. 115 l. c.

[32]) Nie było co prawda, wiele lepiej w Polsce na Kresach wschodnich, nawet w wieku XVII, jak o tym świadczą barwne i żywe opowiadania W. Łozińskiego w „Prawem i lewem“.

Na tym tle staje się jasne dokładne informowanie się Sierotki o sposobie opodatkowywania na Wschodzie. I tu warstwa uprzywilejowana, Turcy, uchylali się od podatków, obarczając nimi zarówno niższe warstwy, jak i przybyszów. Można było tylko podziwiać pomysłowość Turków w nakładaniu wszelkich „danin" obowiązujących.

Różnorodne były np. opłaty za wejście do grobu świętego, mniejsze dla miejscowych, większe dla zamiejscowych chrześcijan, co szczegółowo notuje Radziwiłł, podając ogromną, roczną sumę dochodu, jaki stąd Turcy mają[33]). W Egipcie uwagę księcia zwraca fakt pobierania opłaty od każdego umarłego nie-Turka, w wysokości odpowiedniej do stanu; — „niemały prowent z tego jest"[34]) według zasięgniętych przez niego wiadomości.

Spotyka też Sierotka w dalekim Egipcie sprawne urzędy, rozciągające kontrolę nad eksportem, kontrolę tak ścisłą, że wymagającą rewizji osobistej. „W Liddzie byli ci Turcy" — pisze książę— „którzy rzeczy pielgrzymskie oględywają, jeśli kupiej jakiej niemasz...—póki oni nie oglądają, chrześcijanie odjachać nie mogą"[35].)

Podobne zarządzenie było potrzebne tam, gdzie od czasu do czasu przesuwali się pielgrzymi, chętnie wywożący cenne upominki ze Wschodu i sprytni kupcy, przemycający różne popłatne na Zachodzie towary.

Jak się okazuje, cło było pilnie egzekwowane. W Aleksandrii „patrzano od Turków, jeśli co mamy rzeczy kupieckich, (gdyż).. nie tylko od kupieckich towarów, ale od każdej najmniejszej rzeczy, na ostatek od pieniędzy płacić musi każdy"[36]).

Charakterystyczne były dla Wschodu te państwowe urzędy kontrolne. W swej długiej wędrówce napotykał książę inne jeszcze państwowe instytucje.

Zdrowotne cele miała na uwadze taka np. Republika Wenecka, która we wszystkich swych portach nadmorskich zarządzała u przejezdnych badanie świadectw w ochronie przed grasującą nieraz w sąsiednich krajach zarazą. „W Zarze, jako jest obyczaj wszędzie, nie wysiadaliśmy, ażby oglądano świadectwo, jeśli nie z zapowie-

[33]) s. 66 Peregr.
[34]) s. 108 l. c.
[35]) s. 76 l. c.
[36]) s. 117 l. c.

trzonego miejsca jedziem[37]). W ten sposób legitymować się musiał książę w Kandii na Krecie i po powrocie w samej Wenecji.

Siła zbrojna państwa była rzeczą szczególnie godną uwagi dla księcia Radziwiłła, czynnego polityka i rycerza. Wkrótce po przybyciu do Ziemi Świętej stwierdza książę ilość i rodzaj siły zbrojnej: „...jest ośm chorągwi Arabów, dwie chorągwie chrześcijan, sześć białych Saracenów"[38]).

Interesuje oczywiście Sierotkę jakość wojska, jego zalety, karność itd., toteż notuje: „Arabowie, którzy są pod białymi chorągwiami, wszyscy niemal z łupu a z rozbojów żywą... "posyłają do nich z upominki posły, aby karawan nie rozbijali". Cokolwiek myślał Radziwiłł o takiej samowoli, przecież pozostał na stanowisku obiektywnego sprawozdawcy i, jak zawsze, uważał, że fakty dostatecznie za siebie mówią.

Twierdze i porty obronne z satysfakcją opisywał Radziwiłł, krytycznie patrząc na ich położenie i rozbudowę. Szerzej np. opisuje wielki port aleksandryjski, który „ma tę wolność... iż każdemu okrętowi wolno do niego i wniść i wyniść, by też nieprzyjacielski był, chociaby wiedziano o nim. Jednoż przedsię Hiszpani nie dowierzają temu.. Florentskie okręty przychodziły; więc dano im pokój w porcie, ale potym.. ze 20 mil od portu.. jeden zatopili, drugie... uciekły"[39]).

Trzeba przyznać, że zainteresowała księcia ta przewrotność, ale wątpliwe, czy oburzyła; wszak on, człowiek Odrodzenia spotykał się z całym wyrafinowaniem zemsty i podstępów, jakich było pełno w tym wieku. Opis samego portu dość szczegółowy, bo Radziwiłła zbyt blisko obchodziły te sprawy, by je zbywał ogólnikami: „Port w Aleksandrii wielki i dosyć otworzysty. Na weściu ten zamek w prawo wielki i dosyć obronny, drugi.... mniejszy, ale, że skał około niego więcej, przeto mniej ma obrony budowanej. Są też jakoby 2 twierdze małe koło... starego portu.. niedaleko od arsynału.. Galery tam stawają, których cztyry tylko na strzeżenie portu aleksandryjskiego i dosyć nędznie osadzone"[40]).

Przejawia się w tym opisie duża znajomość spraw wojennych.

[37]) s. 9 Peregr.
[38]) s. 16 l. c.
[39]) s. 123 l. c.
[40]) s. 123 l. c.

Przecież Radziwiłł już nieraz przed podobnymi warownymi zamkami stał, nie jako podróżnik, ale jako wojownik mężny, nieprzyjaciela przysięgający pobić i zwyciężyć.

Toteż w diariuszu znajdujemy sporo zwięzłych, a zarazem dokładnych relacyj z oglądanych twierdz: „jachałem... do fortecy jednej weneckiej (Sudy) barzo mocnej, a przedniejszej w tamtym królestwie.. jest forteca.. z piącią baszt, dział i zołdatów wiele. Port pod nią tak wielki, że do dwu tysięcy by w nim okrętów mogło stać.."[41]). I tak przy opisie każdej twierdzy będzie się pojawiała u Radziwiłła owa obserwacja żywa i napięta, a opisów twierdz będzie chyba tyle, ile twierdz i zamków obronnych w drodze napotkanych.

B. O USTROJU I URZĄDZENIACH SPOŁECZNYCH.

Przejawy kultury umysłowej, technicznej czy zwyczajowej nie są i nie mogły być w diariuszu zgrupowane planowo. Książę swoje obserwacje spisywał w takim porządku, w jakim narzucały się one jego uwadze. Stąd i bogaty materiał, tyczący się ustroju i urządzeń społecznych jest rozrzucony w kilkunastu, czy kilkudziesięciu nawet wzmiankach, co nie przeszkadza, abyśmy otrzymali obraz dość jasny i przejrzysty. Przede wszystkim doskonale odzwierciedla Radziwiłł barbarzyństwo stosunków społecznych, podówczas na Wschodzie panujących. Bo też pielgrzymujący chrześcijanin mógł na sobie i na swym otoczeniu najlepiej doświadczyć nieskrępowanej nienawiści i bezwzględności, jaką żywili Turcy wobec „niewiernych". W mieście gmin i zgraje chłopiąt witały pątników kamieniami, szturchaniami, wymyślaniem; — potrącony Turek groził śmiercią. Żaden chrześcijanin nie mógł się ukazać w mieście konno, ani chronić przed upałem w cień domów. Bardziej jeszcze niebezpieczny był pobyt za miastem, gdzie skuteczną obroną przeciw łupieskim Arabom mogło być tylko towarzystwo i protekcja przekupionego rozbójnika.

Wszelkie zwiedzanie połączone było z niebezpieczeństwem, bo wszędzie czyhała zasadzka. W Egipcie ta sama, co i w Ziemi Świętej niepewność życia; przy spuszczaniu się do grobów kairskich nie bez powodu wspomina książę ciągle żywą tradycję zasy-

[41]) s. 140 l. c.

pywania piaskiem nieostrożnych podróżników przez chciwych łupu Egipcjan i Arabów.

Trudno sobie doprawdy wyobrazić bardziej przykre i niebezpieczne warunki pobytu. Co krok groziła zasadzka lub gburowatość i nienawiść nie licząca się z cudzym życiem.

Społeczeństwo wschodnie zostawało na stopniu bezwzględnego uzależnienia podbitych od zdobywców. Ogólny obraz układu społecznego i podziału zajęć zawarł Sierotka zwięźle w kilku słowach: „...W Egipcie urząd Turcy, także żołnierze; sami Egipczykowie, co rolę sprawują i inszego wszelakiego gospodarstwa doglądają; zbójce Arabowie, a kupcy, ostatek gmin w mieście murzyni“[42]). Ten obraz nie dziwi księcia, zna przecież niejedną historię państw podbitych, gdzie zwycięzcy są jedyną warstwą uprzywilejowaną i wyzyskującą.

W swoim wyliczeniu nie pomieścił tylko Sierotka Żydów i, choć później zanotował wielką ich liczebność, nie wspomniał o ich stosunkach z Turkami. Widać jednak, że zaradni i sprytni Semici potrafili nieraz wykazać swe talenty i uzdolnienia, jeśli właśnie Żyd (notabene polski Żyd z Chełma) zajmuje zyskowny i odpowiedzialny urząd mytownika[43]). Oczywiście masa żydowska była uzależniona i obarczona ciężarami. Wszelkie prawa i pretensje pośledniejszych nacyj były całkowicie zdane na łaskę i niełaskę leniwej sprawiedliwości warstwy rządzącej.

Wobec takiego stanu rzeczy nie zdziwi nas ani trochę lakoniczne stwierdzenie Radziwiłła, że „kto tam murzyna albo murzynkę kupi, to już, co chce, wolno z nimi czynić.. wiele ich zabijają, ale o to tam nie karzą“[44]).

Wyłącznie uprzywilejowaną klasę stanowili Turcy. Życie społeczne Turków nie jest dostatecznie odzwierciedlone w diariuszu, bo też z przejawami stosunków wśród warstwy panującej mniej się poprostu książę stykał. Uwagę jego zwraca tylko wyjątkowe stanowisko krewnych Mahometa, odróżniających się zielonym na głowie zawojem; czyni przytem Sierotka charakterystyczną wzmiankę, że nie wszyscy oni muszą być bogaci, bo widział jednego krewniaka Mahometa, usługującego w kuchni publicznej[45]). Ale to oczywiście rys drobny.

---

[42]) s. 89 Peregr.

[43]) s. 88 l. c. „Żyd, który tam nad cłem starszy...“

[44]) s. 101 l. c.

[45]) s. 20 l. c.

Brak materiału w zakresie zjawisk społecznych daje się odczuć i w odniesieniu do warstw niższych. Jedyne obszerniejsze wzmianki tyczą się życia rodzinnego Murzynów i ich poligamii.

Ale zato mówi książę o sprawach daleko ważniejszych, niż ustrój społeczny Turków czy Egipcjan, bo o urządzeniach społecznych w XVI wieku na Wschodzie. Dowiadujemy się, że już wówczas istniały tam instytucje, które u nas w XX chyba wieku dopiero się rozpowszechniły; rzecz niewątpliwa tylko, że nie ukazywały się one w liczbach tak zdumiewających, jak to podaje Radziwiłł: „Kuchen pospolitych ma (miasto) dobrze przez 20 tysięcy (!!!), gdyż mało ich, chyba co z przedniejszych doma sobie gotują jeść. Ale pospólstwo wszystko kupuje z kuchen, w których dosyć dostanie mięsa, zwłaszcza baraniego, kurów, gęsi a ryżu najwięcej i ciasta z oliwą“[46]). Choć w nieprawdopodobny sposób przejaskrawił Radziwiłł liczbę owych kuchen, nie przydał zapewne wiele do rozmaitości jadła. Widać nie działo się najgorzej ówczesnemu szaremu tłumowi.

Z innych ciekawych urządzeń na Wschodzie — jest wzmianka o łaźni w Aleksandrii. Zbudowana, jak zaznacza książę, przez cesarza Solimana była ona oddana do użytku publicznego. Pisze Sierotka: „teraz jest (ta łaźnia) i myjaliśmy się tam[47]).

Na specjalną uwagę zasługuje jeszcze fakt istnienia w XVI wieku szpitali tureckich. Szkoda, że książę nie dał szczegółowych informacyj o użyteczności szpitala i o jego wewnętrznych urządzeniach, a ograniczył się tylko do stwierdzenia, że jadąc do Damaszku, natrafił na tykję, szpital turecki, przez jednego z baszów „prowenten nadany“. Nie był widać ten szpital okazem jakimś wyjątkowym, jeśli w dwa dni później ogląda Sierotka drugi szpital, zbudowany przez cesarza Solimana.

Mógł się pochwalić Wschód i domem gościnnym, gdzie pielgrzymi, udający się do Mekki byli zawsze darmo przez 3 dni podejmowani.

Instytucje te były objawem wielce znamiennym. Książę Mikołaj Radziwiłł umiał ocenić ich kulturalną doniosłość i z pośród spostrzeżeń natury społecznej z największą je ciekawością notował.

---

[46]) s. 91 Peregr. O tym K. Hartleb w „Polskich dziennikach podróży“ Lwów 1920.

[47]) s. 120 l. c.

C. SPOSTRZEŻENIA NATURY GOSPODARCZEJ.

Nie były obce zainteresowaniom Radziwiłła i kwestie gospodarcze. Wszak hasła ważności gospodarki krajowej rzucało Odrodzenie, wszak te hasła realizowano już w całej pełni na Zachodzie. Książę Mikołaj Radziwiłł, pan wielkich włości, rozumny inicjator ulepszeń na własnych terytoriach, nie mógł pozostać obojętnym na zjawiska gospodarcze Wschodu, choć w znakomitej większości wypadków były ściśle przywiązane do warunków miejscowych. Chciał książę, aby w jego kraju wiedziano, jak odmienne są na południu bogactwa np. roślinne i jak odmiennych one warunków i starań potrzebują.

Jako człowiek praktyczny podkreślał ze swej strony dziwnie wielkie pożytki z różnorodnych hodowli płynące. Mówi więc w swej Peregrynacji o sadach „drzew morwowych, na których chowają robaki, co jedwab wypuszczają, z czego... barzo wiele jedwabiu do Europy posyłają“[48]),o sianiu bawełny, „skąd na rok dziwnie wielkie pożytki idą“[49]), bo ją w Trypolu częściowo na szkarłat sprzedają, a za otrzymaną gotówkę aksamity i zamorskie towary skupują; pisze dalej o hodowaniu trzciny cukrowej, o wydajności drzew datłowych[50]), o wielkim eksporcie z Aleksandrii do Konstantynopola ryżu, cukru, pszenicy[51]), jako że przy dużym urodzaju nie tylko dla mieszkańców, ale i na wywóz starczy.

Podziwiał Sierotka szczęśliwą sytuację Egiptu, zagrożonego jednak perspektywą nieregularnego wylewu Nilu i związanego z tym straszliwego nieurodzaju.

Zainteresowanie produkcją tak daleko sięga u Sierotki, że wzmiankuje o eksporcie na Zachód chleba świętojańskiego, sianego na Cyprze[52]), a obok tego notuje dochody, jakie daje morze: „w Epirze... jako nam sami powiadali, z ikry rybnej, co ją woskiem oblepiają... miałoby przychodzić intraty arendą przez 30 tys. szkutów“[53]).

Nie tylko przecież uprawa roli lub hodowla roślin na większą skalę absorbuje Radziwiłła. Ze szczerym podziwem opisuje np.

[48]) s. 79 Peregr.
[49]) s. 84 l. c.
[50]) s. 102 l. c.
[51]) s. 122 l. c.
[52]) s. 54 l. c.
[53]) s. 147 l. c.

ogromne piece w Egipcie, odgrywające rolę sztucznych wylęgarni jaj. „Niektóre są tak wielkie, że po trzech tysięcy jajec w nie się włoży", w dzień ogrzewane silnym słońcem, w nocy ochraniane od zimna rozpalonymi ogniskami[54]). Zajmuje księcia także i przemysł, rzadko zresztą dający się na wschodzie zaobserwować. „Jedwab w tych dłuższych moschejach kręcono kołami, strzępki do szat i pasamony gotowano..[55]) pisze w jednym miejscu. Z większym naciskiem podkreśla, że „galer nigdzie nie robią, chyba w Wenecji, a stamtąd potym rozsyłają je, gdzie potrzeba"[56]).

I tak wszędzie ciekawa i do obserwacji skłonna natura Radziwiłła znajdowała dla siebie zjawiska godne uwagi. O tym, że zjawiska były ciekawe i narrator nie nudny, świadczy zainteresowanie, z jakim się czyta nawet dzisiaj te notatki z XVI wieku.

D. OBSERWACJE OBYCZAJÓW I WIERZEŃ.

Obserwacje, stanowiące wcale poważne przyczynki do zwyczajowości Wschodu zajmują znaczną część w opisie peregrynacji.

Widz i obserwator z Zachodu musiał stawać w podziwie przed obrazami stosunków życia codziennego lub stanowiska kobiety na Wschodzie i ta odmienność zjawisk pociągała go swą kontrastowością. W czasie swej pielgrzymki zgromadził Radziwiłł niemały zapas materiału, dotyczącego obyczajowości tamtejszych ludów. Brakuje tu oczywiście wielu rysów znamiennych, lecz to, co jest, świadczy o bacznej uwadze podróżnika.

O obyczajach warstwy uprzywilejowanej t. j. Turków wiedzieć mógł niewiele. Podaje więc tylko zewnętrzne i ulotne wiadomości o urządzeniach ich domu, gdzie na kobiercach i wezgłowiach tofterowych, rozesłanych na ziemi „obyczajem swoim" siadają ci władcy wschodu.

Ogólnie Turcy, przedstawiający w większości wypadków klasę wyższą, urzędniczą — byli księciu w swych codziennych przejawach i postępowaniu niedostępni. Musiał się za to spotkać z ich wierzeniami i przesądami, które notuje ze zdziwieniem i pewnego rodzaju wyższością.

---

[54]) s. 86 Peregr.

[55]) s. 108 l. c.

[56]) s. 136 l. c.

Wielką odrazę budzą w Sierotce „niektórzy nabożni (mnisi mahometańscy — santonowie..) którzy nago zgoła.. zimie i lecie... po mieście chodzą jako bestye, a gdzie im się podoba, tam wezmą, co jest, chleb albo owoc...[57]). Dla tych świętych tureckich nie skąpi słów oburzenia, za ich amoralność[58]). Z dużym zdziwieniem pisze książę, iż Turcy „temu wierzą, że oko chrześcijańskie urzeka ty rzeczy, których oni na cożkolwiek używają[59])... Zastanawia go to, że „umarłe swoje nie tak, jako chrześcijanie, nogami naprzód wynoszą, ale głową, a nogi nazad". Poświęcanie ptaków duszom zmarłych pozwala Radziwiłłowi wnioskować o ich wierze w czyściec, który „ z samego rozumu uznają". Na ogół przecież ma książę bardzo niepochlebne zdanie o „zabobonnej", mahometańskiej religii. Ten krytyczny obraz wierzeń tureckich odbija jaskrawo od bezkrytycznie przyjmowanych dziwactw średniowiecznej, chrześcijańskiej pobożności.

Nie tylko to, co się tyczy warstwy rządzącej interesuje Radziwiłła. Zajmują go niemniej rysy obyczajowe, zaobserwowane u pozostałych, przez liczne narody reprezentowanych mieszkańców Wschodu: Murzynów, Egipcjan, Druzów, Arabów, choć na ogół ta obserwacja nie jest budująca i nie może sprawić zadowolenia pobożnemu Sierotce. Budzi w nim odrazę fakt utrzymywania np. 12-tu żon białych i 18 murzynek traktowanych, jako własność i zamykanych w osobnych komorach. „Są i drugie rzeczy barzo sprośne i plugawe ,— dodaje — jako oni tam żywą i jako sobie ty niewolnice do tej psoty kupują, ale dla wzgorszenia pobożnych ludzi wolałem nie pisać[60]). Dziwi Sierotkę nieufność wzajemna, panująca w najbliższej rodzinie u Murzynów, do tego stopnia posunięta, że ojciec dorosłych synów do domu nie wpuszcza, chyba pod jakimś dozorem, czy strażą, bojąc się zasadzki z ich strony.

Z pewną sympatią opisuje z kolei Radziwiłł zwyczaje Egipcjan, np. obyczaj przy zaślubinach, gdy pan młody „merskością" w tańcu ma okazać, że jest godny swej wybranej. Ten żwawy taniec przypomina księciu trochę tabołę moskiewską, a trochę hajduckiego. Zadziwia księcia ubiór Egipcjanek, a szczególniej ich zwyczaj ma-

[57]) s. 19 Peregr.

[58]) s. 20 l. c. „Powiadali to nam chrześcijanie.. jaką obrzydliwość to pogaństwo czyni.... na ulicach i miejscach jawnych, gdzie wszyscy ludzie chodzą i widzą, przed oczyma ich z białemi głowami sprawę miewają"

[59]) s. 110 l. c.

[60]) s. 90 l. c.

lowania i utrwalania na ciele różnokolorowych wzorów.—Do Druzów, których zgodnie z ówczesnymi poglądami uważa za potomków krzyżowców[61]), czuje Radziwiłł niechęć wyraźną za to, że „jako pogani we wszelkiem swywoleństwie żyją i od Turków nie czym innym się roznią, jedno że się nie obrzezują[62]). O ich ustroju społecznym, zarówno, jak i o zwyczajach i religii ma wiadomości dosyć powierzchowne. Notuje z ciekawością, że oni wzorem wędrownych Szkotów noszą na szyi skrzynkę, w niej grzebień i lusterko, wodę we flaszkach skórzanych i podanie tych rzeczy „mają sobie za uczynioną jałmużnę", np. ukazanie zwierciadła ma być napomnieniem, że człowiek jest śmiertelny. Ten oryginalny obyczaj najwidoczniej przypadł do gustu Radziwiłłowi, skoro wyraża pogląd, że i chrześcijanom godziłoby się znikomość spraw ludzkich kłaść przed oczy.

Arabów znał książę jako rozbójników i przewodników. Życiu rozbójników nie miał sposobności bliżej się przypatrzeć, (czego prawdopodobnie nie żałował zbytnio), natomiast ze zwyczajami przewodników stykał się niejednokrotnie. Dosyć nawet szczegółowo opisuje jedną uroczystą umowę, w której Arab-przewodnik przysięga, że raczej siebie da zabić, niżby pozwolił skrzywdzić oddanych sobie pod opiekę podróżników, i jako główny warunek swej wierności stawia dobre jadło. Szczerość przysięgi w oryginalny sposób zostaje potwierdzona; Arab je chleb z solą i „jeśli z dobrą myślą i wesoło zje, bezpiecznie mu wierzyć może. Jeśliż się zmarszczy, a niesmaczno je, pewnie zdradzi"[63]). W niezawodność tej próby Sierotka wierzy święcie. Mniej uroczysty, ale również charakterystyczny jest „trefny targ" między przewodnikiem Arabem a Sabadynem. Kilkakrotne wsuwanie do ręki ciągle odrzucanych przez Araba pieniędzy i dokładanie „to parę jajec, to kura pieczonego" przypomina powszechnie jeszcze praktykowany zwyczaj pomniejszych kupców żydowskich.

Na specjalne wyodrębnienie z niezliczoności zwyczajów i obyczajów wschodnich zasługują uroczystości i obchody. Interesująco też i barwnie przedstawia Radziwiłł obraz napotykanych uroczystości i ceremonii. W naszym podróżniku żyjącym w czasach, gdy formy i wszelkie piękno zewnętrzne miały ogromne znaczenie, zupełnie zrozumiałą ciekawość budzi np. powitanie baszy przez emi-

[61]) Por. Bystroń, Polacy w Ziemi świętej. Kraków 1930.

[62]) s. 81 Peregr.

[63]) s. 56 l. c.

ra, drobiazgowo więc notuje, że miejsce po prawej stronie „to tam w tych krajach niższe“[64]). Z pewną znów dumą stwierdza, że murzyńskie tańce i skoki (na cześć tego spotkania urządzone) nie dorównują sztuce skoromouchów polskich. Na ogół wszelkie taneczne popisy wschodnie nie wywołują zachwytu Radziwiłła, znać, że widział za granicą, a nawet w kraju lepszych skoczków i śmieszków, jakich było pełno przy biesiadach ludzi, hołdujących świeżo nabytym hasłom dobywania przyjemności i przyjemnostek z życia.

Uroczystości, których się tyle naoglądał we Włoszech lub Niemczech i tu, na Wschodzie, nieraz odmienne, zwracały jego uwagę.

Ciekawy świat wrażeń i nastrojów przedstawiały żywe uroczystości pogańskie, pełne przepychu, barw i gwaru. Z podziwem przyglądał się pielgrzym takiej np. niezwykłej uroczystości nilowej. Rozciągały się na rzece bajecznie kolorowe plamy przystrojonych cudnie dzerm tureckich, na galerze baszy powiewały proporce, brzmiały wokół tony różnorakiej muzyki, mąconej często wystrzałami z dział; unosił się rozgwar niezliczonego tłumu radosnych uczestników; „...zdało się, iż śniegiem ziemia przykryta, co się zawoje bielały“[65]); z galery Imbraima baszy płynął deszcz słodyczy, rozchwytywanych zgiełkliwie przez zręcznych pływaków, a wielojęzyczny tłum przekopywał groble i w radosnym triumfie, bezładnym upojeniu „prowadził“ życiodajną wodę.

Ten cały ruchliwy i zgiełkliwy obraz uderza o niewybujałą a giętką wyobraźnię księcia i utrwala się plastycznie w jego pamięci.

Ładny obrazek szkicuje też Radziwiłł przy wzmiance o uroczyście witanym nowym księżycu października, „gdy wszystkie wieże u przedniejszych moschei... całą noc gorają“[66]); mniej plastycznie opisuje z pompą i triumfem zarządzony pochód ku uczczeniu turczącego się chrześcijanina. Na ogół książę tych wszystkich uroczystości i ceremonii nie maluje barwnymi słowy, podkreśla jednak najrozmaitsze charakterystyczne szczegóły i cechy tak dokładnie, że pozwala wyobraźni czytelnika odtworzyć sobie to wszystko, co się przesunęło przed oczyma zdumionego pielgrzyma.

Jest w tym duża zaleta diariusza, iż nie grzeszy rozlewnością i jest w tym przede wszystkim duży umiar autora.

---

[64]) s. 80 Peregr. l. c.

[65]) s. 99 l. c.

[66]) s. 115 l. c.

Bogatego materiału obyczajowego Wschodu nie mógł wyczerpać i nie wyczerpał Radziwiłł. Podawał on do wiadomości to wszystko, co się narzucało jego uwadze, co niejako stawało na jego drodze. I dlatego te notatki Radziwiłłowskie o obyczajowości ludów Wschodu są amalgamatem wiernych zazwyczaj i czasami dość szczegółowych, ale luźnych jednocześnie spostrzeżeń. Nie można jednak żądać zbyt wiele. Radziwiłł Sierotka etnografem nie był, a jak na podróżnika, a raczej jak na pielgrzyma potrafił zaobserwować i zanotować dla współrodaków bardzo wiele. Można powiedzieć, że do XVIII wieku jego „Peregrynacja" była jedynym drogowskazem dla tych, co się chcieli orientować w odmienności Wschodu. Inna rzecz, że ten drogowskaz nie był zupełnie wystarczający, choć był niezwykle wartościowy.

E. SPOSTRZEŻENIA GEOGRAFICZNE SIEROTKI.

Spostrzeżenia geograficzne księcia, pomimo, że wierne, bo Sierotka osobiście to, co opisuje, zwiedza, — odznaczają się dość dowolną terminologią, jeśli chodzi o ustalanie odległości (termin np. częsty „na ciśnieniu kamieniem"), i łatwowiernością w przytaczaniu liczb. W Kairze domów 30.000, ...z przedmieściami ...o dwa kroć sto tysięcy, ulic 16 tys.". Niemniej posiadał książę zdolność pewnego geograficznego ujmowania zjawisk. Poza położeniem miast, kwestią ich odległości, poza topografią w ogóle, interesuje go także klimat, ludzie, fauna i flora. W ujmowaniu tych zjawisk nie okazuje się bynajmniej całkowitym ignorantem. Widać, że musiał się spotykać z podobnymi, geograficznymi opisami.

Klimat pd. wschodni skłania Radziwiłła do zanotowania wielu ciekawych spostrzeżeń; najpierw o zadziwiającej zmianie powietrza przy przejściu z jednej strony gór na drugą[67]), potem o grasującej co pewien czas zarazie, którą jak „u nas mrozy wielkie, tak tam gorąca zbytnie.. przerywają". W Aleksandrii uderza go fatalny wpływ niezdrowego powietrza na mieszkańców, stara się więc powstawanie tych zgubnych zarazków wytłumaczyć[68]).

[67]) s. 60 Peregr.: „gdy z Hieruzalem jedzie się do Jerycho, gdzie naprost ledwieby 6 mil było, a odmiana wielka, bo datłowe drzewa, acz są około Hieruzalem, ale owoc nieprawie dojrzały bywa, około Jerycha prawie dojrzewają... jako na inszy świat dla gorąca ciężkiego się jedzie".

[68]) s. 121 l. c.

Nierzadko też, co jest najzupełniej zrozumiałe, użala się na gorącość dni letnich, kiedy nie można gołej stopy na piasku utrzymać, jeśli się nie ma, jak tubylcy, zrogowaciałej prawie podeszwy.

Oczywiście o zmianie temperatury dnia i nocy wspomina Sierotka także, co więcej jednak, stwierdza na podstawie kompasu i ciekącego zegarka, zaprzeczającą tekstowi Pisma św., nierówność w trwaniu dnia i nocy na Wschodzie[69]).

Spostrzeżenia jego w tym względzie nie są wcale szczupłe, bo też przyroda dawała się obserwować najwszechstronniej. Trzeba było tylko umiejętnie patrzeć. Książę Sierotka umiejętnie patrzeć umiał; przeszkodą był jedynie nadmiar zewsząd napływających wrażeń, dzięki czemu mogło jakieś zjawisko przyrody umknąć uwadze zaabsorbowanego podróżnika. Zarówno w Ziemi św., jak i w Egipcie chętnie przypatruje się Radziwiłł wodom, tak rzadko przecież spotykanym.

Podziwia morze, albo raczej jezioro siarczyste, zamknięte wokoło głuchymi górami, cudownie się mieniące, gdzie „rano woda bywa czarnawa, po południu, gdy słońce zagrzeje (bo tam ciężkie gorąco), to zmodrzeje wszytka woda, jako sukno modre, ku wieczorowi zasię, przed zachodem słońca, gdy już gorącość słoneczna omija, woda czyrwonasa, albo rudawa, jako by ją z gliną zmieszał[70]).

Nie brak tu i obserwacyj rzeczowych, jakkolwiek niedostatecznych. Woda w jeziorze „śmierdząca, a gdy jej kroplę na język puści.. barzo gryzie“[71])—stwierdza uważny Radziwiłł, choć to nie woda, ale asfalt po niej pływający ma zapach nieprzyjemny.

Nie mniej zainteresowania poświęca Sierotka Jordanowi, „nie szyrokiej rzece, ledwie.. na 30 łokiet“, który ma wodę „barzo mętną, ale zdrową do picia“ i Nilowi, z którego wód „gorącość wszelkie niezdrowe wilgotności wyciąga“[72]). Ze szczególnym zdziwieniem notuje książę, że Aleksandria nie ma stałej, słodkiej wody.

Musiał uderzyć księcia Radziwiłła zupełny brak opadów atmosferycznych na Wschodzie: „Bo tam w Egipcie dżdżu nie bywa ni-

[69]) s. 72 l. c.

[70]) s. 58 Peregr. Zwraca uwagę na malowniczość tego opisu K. Hartleb l. c.

[71]) s. 58 l. c.

[72]) s. 59 i 87 l. c.

gdy, chyba w grudniu, to czasem ze trzy, albo ze cztyrykroć mgli deżdż, a trwa jedno z godzinkę albo ze dwie[73]).

Czarowało Radziwiłła bogactwo przyrody i jej twory z pośród widzianych najdziwniejsze. Zwrócona ku krajowi ojczystemu myśl nasuwała mu przy tym ciągle żywe obrazy rodzinnych stron. Stąd ciekawe i dość częste zestawienia tych tak odmiennych i odległych światów roślinnych czy zwierzęcych. Drzewa cedrowe są według niego modrzewiowi podobne, nadjordańskie drzewa przypominają mu wierzbę[74]), tylko drzewa datłowe, które o kilkanaście łokci najwyższe wieże przewyższają[75]) — nie mogą nasunąć porównania. Za to frukt jeden syryjski, zwany mauzą nie wiele się różni jego zdaniem od ogórka, a „smak własny (ma) urjantówek gruszek naszych[76]). Ten wcale plastycznie uzmysłowiony owoc jest poprostu bananem.

O obfitości urodzajów w Ziemi św., a potem w Egipcie rozpisuje się książę kilkakrotnie, wymieniając tamtejsze nadzwyczajne rośliny i owoce[77]), głównie daktyle i niebywałej wielkości winne grona.

Nie pomija także milczeniem branej przez niego za prawdę legendy o cudnym owocu nad jeziorem siarczystym, — owocu, zamieniającym się po zerwaniu w popiół[78]), choć takiego okazu oczywiście nie oglądał. Z kwiatów wspomina tylko różę jerychońską[79]), „która jest dziwna i wielką moc ma... bo legkie rodzenie sprawuje..".

Z fauny południowo-wschodniej zainteresowują go przede wszystkim dziwne stworzenia nadnilowe, które nie zawsze potrafi nazwać właściwym mianem, więc posługuje się omówieniami.

Zachwycają go kaczki zielone i błękitne „na wysokich nogach"[80]) konie morskie podobne zubrom, (tylko, że bez rogów), co do których obala podanie, jakoby elefanta połknąć mogły[81]); wreszcie zadziwia go krokodyl, „na mierny sążeń" długi[82]), i niesłycha-

[73]) s. 91 Peregr. Radziwiłł był w Egipcie przez sierpień i wrzesień — o opadach grudniowych zaczerpnął tylko informacji.

[74]) s. 59 l. c.

[75]) s. 102 l. c.

[76]) s. 21 l. c.

[77]) s. 27, 60, 101, 105, 117 l. c.

[78]) s. 58 l. c.

[79]) s. 60 l. c.

[80]) oczywiście ibisy

[81]) s. 85 l. c.

[82]) s. 115 l. c.

na, niewiarygodna ilość ryb nilowych, smacznych i tłustych, niehardzo tylko zdrowych. W okolicach Aleksandrii ogląda dziwnie rącze, cienkonogie kozorożce i „ptastwo podobne pardwom", a „żywiące się kamykami", nakoniec całe stada „strusów"[83]).

Daje książę wiarę wieści, iż tam w zwierzętach „najdują kamienie, jako bezoar i innych droższych, które w naszych krajach jeszcze nie bywały"[84]).

Ciekawy wszelkich zjawisk książę Radziwiłł obserwował dokładnie świat zwierzęcy. Między innymi jego, człowieka rycerskiego, związanego na wojnie z koniem, interesowały szczególniej zwierzęta nośne, jak mulice „barzo cudne", dromedaryusze - wielbłądy wytrwałe i konie rącze, silne, mlekiem wielbłądzim karmione[85]). Opisując populacje wschodnie dziwi się przede wszystkim Radziwiłł ogromnemu zaludnieniu tamtych krain, szczególniej Egiptu, gdzie według niego jest tylu mieszkańców, jak w żadnym innym królestwie. W tej ogromnej masie ludności wschodu odróżnia książę wszystkie narodowości i rasy: Turków, Arabów, Egipcjan, Murzynów, Żydów, Druzów, Maronitów etc., nie zawsze co prawda dosyć wnikliwie. I tak np. o Druzach czyli Druzjanach ma wiadomości bardzo powierzchowne, a o mężnych i szybkich „Mamelukach" pisze np., że są to mieszańcy z Murzynów i Arabów (chociaż tym mianem oznaczano ogólnie niewolników z obcych krajów, stanowiących potęgę zbrojną sułtana). Na pochwałę Radziwiłła trzeba zaznaczyć, że nie poprzestaje on na wyliczeniu ilościowym (czasem dość legendarnym) narodowości, ale przytacza też o niektórych ciekawsze wiadomości.

Mówi np. o tak rozpowszechnionej wśród Egipcjan chorobie oczu, wywołanej według niego jedzeniem owoców i piciem wody; to znów, powołując się na oglądane setki szczęk dawnych Egipcjan, ze zdumieniem notuje, że „nie było ani jednej szczęki, któraby jaki ślad zepsucia zębów pokazywała[86]). Nie bez dużego uznania pisze też książę o mieszkańcach Arabii pustej, którzy żywią się tylko daktylami i kozim mlekiem, a jednak dziwnie długo żyją. Chętnie maluje Radziwiłł pewne rysy lokalne, jak np. niesłychaną zręczność ludności nadnilowej w pływaniu i w łowieniu ryb; jako curiosum opisuje „lśknące twarze" murzyńskich handlarzy kamieni, którzy

[83]) s. 124 Peregr.
[84]) s. 129 l. c.
[85]) s. 106, 124, 125 l. c.
[86]) s. 112, 113 l. c.

na znak swego zajęcia kamyki czerwone, wielkości laskowego orzecha w twarz sobie wprawiają. Oryginalny rodzaj szyldów!

Spostrzeżenia geograficzne Sierotki, jak wszystkie inne — dają nam materiał niemały, czerpany z rzeczywistości, choć niewyczerpany wszechstronnie.

F. WIADOMOŚCI I OBSERWACJE Z ZAKRESU HISTORII I SZTUKI.

Pielgrzymujący do Ziemi Świętej książę Radziwiłł był wychowankiem wieku XVI. Za granicą obracał się w towarzystwie ludzi wykształconych, jaśniejących rozumem i inteligencją niepospolitą, sam czerpał z niejednej krynicy wiedzę i z nowymi prądami najistotniej się stykał. Stąd nie obcy mu był ani klasycyzm starożytnych tak powszechnie wówczas umiłowany, ani dążenia humanistów ku poznaniu i badaniu świata. Wszak sam już bieg jego pielgrzymki, to zwiedzanie Egiptu mimo odmiennych uprzednich zamiarów — świadczyło o podleganiu panującym wpływom, które, rozbudzając ciekawość, kazały ją też zaspakajać. Silnie rozwinięty zmysł obserwacyjny Radziwiłła wskazywał również na przeobrażenia, jakich dokonywało w ludziach Odrodzenie. Głębokie umiłowania i postulaty epoki musiały znaleźć swój wyraz i w opisie peregrynacji. Toteż widzimy tam kilka zwrotów i wzmianek o treści humanistycznej, kilka powołań się na autorytety, stwierdzających oczytanie Radziwiłła w literaturze światowej. Nie będzie tego zbyt wiele.

W opisie księcia Radziwiłła znajdujemy różnorodne napomknienia i wtrącenia mitologiczne lub historyczne. Nie są to uwagi człowieka, który szczerze rozmiłowany w starożytności ciągle jej poszukuje i z pod zębów czasu ocalałe szczątki z pietyzmem opiewa, ale są to dorywcze uwagi podróżnika, który znając dawną historię oglądanych gruzów, czy miejscowści, gdy mu pamięć dopisuje, wiadomości te przytacza, by uczynić zadość ogólnemu prądowi i narzucające się przypomnienie podkreślić[87]).

Zwiedzając np. w Kandii jakąś górę i opisując ją, dorzuca: „Tam bają poetowie, że grób Jowiszów[88]). Już samo to podkreślenie poetycznego bajania rzuca dostateczne światło na stosunek Radzi-

[87]) Krytycyzm Radziwiłła i jego oczytanie w literaturze teologicznej i historycznej omawia obszernie Kazimierz Hartleb w cytowanej rozprawie.

[88]) s. 137 Peregr.

wiłła do całej mitologii. Widać, że wspomina o tych rzeczach mimochodem, że nie bierze ich zupełnie serio, i że może znalazłby się w kłopocie, gdyby go kto zapytał, jak się nazywają ci poeci, i gdzie o tym lub o owym bają. Podobnie pisze gdzie indziej: „kościół maluczki... który zową kościół Wenusów... skądby miała być (Helena) od Parysa porwana, jak o tym bają poetowie“[89]).

Żywy ton zainteresowania ma wzmianka o Kannach, „gdzie Hannibal Rzymiany sławnym zwycięstwem poraził“; sprawa walki była jemu, rycerzowi, bliska i wielka była jego cześć dla zwycięzcy.

W ocenianiu podań trzeba przyznać Radziwiłłowi pewną dozę krytycyzmu, bynajmniej nie druzgocącego, ale jednak zdobywającego się na wyrażenie nieufności naiwnym średniowiecznym legendom. Dziwi się więc książę Żydowi Benjaminowi (żyjącemu w XII w.) „Ten.. z temi trzyma, którzy twierdzą, że miasto Balbech jest od dyabła, Asmodeusza zmurowane, a to dlatego, że tak wielkim kamieniem ludzie nie mogliby byli murować..“[90]),—tu przypomina Radziwiłł piramidy, które są niezrównanie potężniejsze, a ręką ludzką wykonane, i przesąd Żyda tłumaczy chęcią utajenia faktu, że tę nadludzką robotę wykonywali Żydzi.

Przy ocenianiu zabytków Wschodu wykazał Radziwiłł więcej, niż gdzie indziej —swą istotną przynależność do epoki Odrodzenia. Wszak kult sztuki był jednym z naczelnych pierwiastków, znamionujących „nowego“ ducha czasu. W opisie peregrynacji przejawił się nade wszystko wielce rozwinięty zmysł architektoniczny księcia[91]).

Niemałe znaczenie miała tutaj praktyczna znajomość budownictwa gospodarskiego, którym się pan nieświeski żywo interesował. Pokaźnym więc zasobem wiedzy architektonicznej dysponował książę, gdy wyruszał oglądać dalekie kraje.

Niekiedy kunsztowne arcydzieła starożytnych architektów Wschodu są dla Radziwiłła dosyć zagadkowe. Oglądając groble i kanały nilowe, stwierdza tylko książę, iż „...to rzecz robiona przemysłem, nie z przyrodzenia“[92]), ale nie umiałby zapewne wytłumaczyć, jakim to „przemysłem“ te potężne urządzenia zdziałano.

[89]) s. 143 Peregr.

[90]) s. 98 l. c.

[91]) O tym szczegółowo Kazimierz Hartleb l. c. — dlatego podaję tu tylko parę przykładów.

[92]) s. 96 l. c.

Dalej znów z podziwem pisze: most w Gortynie „z barzo wielkiego ciosanego kamienia złożony, a kamienie ani ołowem, ani wapnem spojone“[93]). Nie wszystkie więc arkana wiedzy architektonicznej były znane Sierotce, choć wykazywał on na ogół orientację dużą.

Wszelka potężniejsza budowa interesuje księcia, toteż i studnię Józefa z najrozmaitszymi szczegółami opisuje, twierdząc, iż „rzecz.. niepodobna, aby to teraz kto przemógł taką rzecz sprawić“[94]).

Interesuje go też pewna właściwość architektoniczna pałacu Józefa „..tak dziwnym misterstwem budowanego, że choć gorąca niewymowne, jednak tam zawsze barzo chłodno[95]), gdy tymczasem w innych domach upał daje się we znaki.

Niejednokrotnie zastanawia Radziwiłła niezwykłość budowli, jak np. w Aleksandrii, gdzie nie tylko na górze, ale i na dole pod ziemią znajdują się kosztowne pałace, lub w porcie Viscardo, „gdzie.. widzieć domy wąskie, jako piwniczne szyje“[96]).

Obok zmysłu architektonicznego posiadał jeszcze Radziwiłł odczucie piękna i smak dość wyrobiony. Widać to choćby w podkreślaniu barw materiału budowlanego i sposobu wykonywania ozdób.

Bardzo subtelnie i dokładnie zarazem opisuje Sierotka np. kolumnę Pompei przed bramą Aleksandrii: „..rzecz cudna i dziwna, bo baza a podnóżek, na którym stoi, jest wzwyż łokci szesnaście na cztery granie. Na tym dopiero podnóżku stoi słup sam z kamienia jednego, okrągły, wysoki łokci 60, w około sążni cztyry, na tym słupie znowu wysoczko zasię kamień granitowy, wysoki łokci 10 tak, że wszystka kolumna ma wzwyż łokci 86 z kamienia cudnego szarego, jednak w samym słupie okrągłym trochę czyrwoności przebija się“[97]). Uderza nas tu między innymi subtelne podpatrzenie stonowanej barwy. Był więc książę Sierotka wcale wnikliwym znawcą sztuki, choć poprzestawał na notowaniu spostrzeżeń, tyczących się wyglądu danego zabytku[98]).

[93] s. 11 Peregr.

[94]) s. 109 l. c.

[95]) s. 109 l. c.

[96]) s. 146 l. c.

[97]) s. 117 l. c. Podobnie na str. 119 czytamy: „Oglądywałem obeliscum, który jest w mieście z kamienia czyrwonego porphite granowity... Rzecz cudna i wysoka“

[98]) Por. Kazimierz Hartleb: Polskie dzienniki podróży.

Tak więc bogactwem i nadzwyczajną rozległością obserwacyj mógł się poszczycić książę Mikołaj Radziwiłł. Jego ciekawe zapiski podróżnicze budziły dawniej, a powinny budzić i dzisiaj uznanie oraz podziw. Wrażliwość przy podchwytywaniu pewnych zjawisk pozostaje, jak wiadomo, w ogromnej zależności od stopnia inteligencji apercepującego osobnika. Książę Mikołaj wykazał dużą inteligencję w selekcjonowaniu otaczających go zewsząd form i faktów; posiadał przy tym wielce chwalebną ambicję zapisywania rzeczy i zjawisk najzupełniej nowych lub na ogół nieznanych: „tu (w Barlecie) już opisywać nie będę nic, gdyż we Włoszech bywa ich dosyć i na tych miejscach, zaczym każdy obaczy snadnie położenie tych miast i co w nich godnego widzieć[99]).

Dużo zdobyczy obserwacyjnych zawdzięczał Sierotka swej ciekawości, nieraz zadziwiającej. Ta ciekawość kazała mu zwiedzać Egipt, co więcej, kazała mu wchodzić na piramidy kairskie („sporo idąc, ledwiem za półtory godziny wszedł na wierzch"), — ciekawość też skłoniła go, aby z całą dokładnością zbadał długość dnia i nocy w Jeruzalem i sprzeczne trochę z pismem świętym wyniki obliczeń zanotował. Pewna precyzyjność obserwacji czyni notatki księcia szczególniej wartościowymi. Wprawdzie zdarza się Radziwiłłowi nieraz być naiwnym. Tę łatwowierność księcia podchwycił, zaznajomiony widocznie z tekstem diariusza Mickiewicz i na marginesie wersetu z *Mieszka* (Wilno 1819 r.): stanął głazem, jak słona połowica Lota" — taką czyni satyryczną wzmiankę: „Znamy z Biblii metamorfozę żony Lota, nie ma jednak pewności, co się z jej słonym klocem zrobiło... to pewna, że książę Radziwiłł w swojej pobożnej peregrynacji do Ziemi Świętej tego słupa soli, jakoteż i jabłek rajskich, we środku popiołem napełnionych, nie znalazł". Oczywiście łatwowiernością jest, że się je znaleźć spodziewał.

Na ogół jednak był Radziwiłł ścisłym i trzeźwym narratorem, obcym wszelkiej frazeologii, wszelkim wywnętrzaniom się i egotyzmowi. Był obiektywny i krytyczny, nic więc dziwnego, że zebrany przezeń materiał do dni dzisiejszych zachował dużą wartość.

[99]) s. 150 Peregr. O tym Hartleb: K. Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła pielgrzymka do Ziemi św.

WIADOMOŚCI I SĄDY O PEREGRYNACJI RADZIWIŁŁOWSKIEJ.

Peregrynacja Radziwiłłowska miała swoje ciekawe dzieje. Napisana pod koniec XVI wieku po polsku w formie diariusza została wkrótce wielokrotnie przepisana, jak o tym świadczą zachowane po dziś dzień kopie. Ale podówczas, pomimo rozbudzonej przez reformację literatury narodowej, większe uznanie i poważanie, większe wzięcie w kołach wykształconych miała międzynarodowa, neutralna łacina. Przy tym wiek XVI wszelkie zapiski podróżnicze, nawet tak cenne i ciekawe, jak Radziwiłłowskie, uważał za materiał surowy. Toteż zapiski Sierotki nabrały odrazu „humanistycznej" wartości, gdy wielce uzdolniony pisarz i głęboki esteta ks. Treter, kustosz warmiński[100]), może na życzenie Radziwiłła — przetłumaczył je na łacinę, nadając im zarazem literacką szatę listów. W tych czterech listach zawarł Treter cały, niezmieniony prawie diariusz Radziwiłłowski, z dodaniem tylko nielicznych uzupełnień i początkowych oraz końcowych zwrotów, tworzących fikcję listów, zresztą fikcję, niewytrzymującą większej krytyki[101]).

„*Peregrinatio Hierosolymitana*" miała powodzenie duże[102]). Rozgłos swój i popularność zawdzięczała ta Peregrynacja nie tylko starannemu i zręcznemu opracowaniu Tretera, tym mniej wiernemu, ale niepozbawionemu pewnej maniery tłumaczeniu Wargockiego z łaciny na język polski. Stronę atrakcyjną dzieła stanowił z jednej strony urok postaci dostojnego pielgrzyma, a z drugiej egzotyzm tematu, niezwykłe fantastyczne opisy, nigdy przedtem nie słyszane wiadomości o dalekich dziwach Wschodu,

[100]) O Treterze, jego wykształceniu i zdolnościach — pisze Kaz. Hartleb w cytowanej już rozprawie: „Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła Pielgrzymki do Ziemi św.".

[101]) Że rozkład peregrynacji na 4 listy pochodzi od Tretera dowiódł tego wyczerpująco prof. Czubek we wstępie do Peregrynacji Radziwiłła — Arch. do dziej. lit. i ośw. T. XV. cz. II. Odpisy diariuszów świadczą o tym wymownie. O różnicach wydania Czubka na podstawie rękopisu a opracowania Trerowskiego wspomina też Kazimierz Hartleb l. c

Szczegółowe porównania obu tekstów wykazują pewne odchylenia, uzupełnienia i poprawki (np. danych liczbowych).

[102]) O motywach opracowania diariusza pielgrzymki w formie książkowej i w łacińskiej, humanistycznej szacie, o kolejności licznych wydań w różnych językach i o przyczynie poczytności książki pisze wnikliwie Kazimierz Hartleb l. c.

sam opis Ziemi św. To żywe uznanie dla *Radziwiłłowskiej Peregrynacji* nie było wcale przemijające. Jeszcze w drugiej połowie 19 wieku daje się słyszeć głosy uznania i podziwu dla skrzętnego podróżnika XVI wieku. Ale jednak jest pewna zmiana w natężeniu i sile tego zainteresowania.

W wieku XVI i XVII *Peregrynacja Radziwiłłowska* budziła zainteresowanie, była czytana chętnie i gorliwie, odgrywała rolę informatora jedynego właściwie i ogromnie wartościowego w sprawach Wschodu, a przy tym była ceniona, jako ciekawy zabytek literacki, jako lektura nie tylko pożyteczna, ale i przyjemna, wiodąca czytelnika szlakiem dalekich mórz aż do miejsc świętych i dalej, gdzie potężne, pyszne piramidy królowały nieruchomo od wieków. Wargocki w r. 1607 w przedmowie do swego tłumaczenia mówi, — „..bo opisanie Ziemi Świętey, mieysc taiemnic Pańskich pełnych, iako dostatecznie jest w tych iego listach, ten tylko powiedzieć może, który abo tam sam był, abo więc inszych opisy widział. Częstokroć się wprawdzie oświadcza, że nie piórem Historikom zwykłym pisał, ale przecie i Ziemie Świętey tak zupełnie wiadomość dał y niepewność szczęścia, a odmiany rzeczy ludzkich, miasta y niektóre królestwa, Egipt zwłaszcza z jego dziwami, które się w nim znayduyą tak pokazał, że nie masz, coby się słusznie przyczynić miało“[103]). Czytelnicy podzielali ten sąd i cenili wielce dydaktyczną wartość *Peregrynacji.*

Sądy te i nastroje z czasem uległy pewnej zmianie. Nie, żeby powstało nowe dzieło, zaćmiewające opis Radziwiłła, bo interesująca klasyczna „*Peregrynacja*“ odstraszała współzawodników i była niezastąpiona. Poprostu jednak nastawały czasy coraz gorszej apatii umysłowej, kiedy zainteresowania naukowe i wszelka ciekawość, nawet turystyczna, słabła.

W wieku 18 *Peregrynacja* doczekuje się jednego nowego wydania; nie ma już tej popularności, co dawniej, ale nie traci bynajmniej znaczenia. W Silva Rerum, w *Nowych Atenach* — Chmielowskiego znajdujemy dokładne, nieraz dosłownie od Radziwiłła zapożyczone wiadomości. Ale już w wieku 19 wartość tych wiadomości zaczęła słabnąć z chwilą, gdy pojawili się prawdziwi orientaliści, zaznajamiający ze współczesnym, dokładnie i krytycznie zbadanym stanem rzeczy. Niejednokrotnie przecież powoływują się jeszcze ci i owi na Radziwiłła. *Peregrynacja* wydana w tłuma-

[103]) Wydanie Peregrynacji Radziwiłła w tłum. Wargockiego z 1607 roku. Kraków.

czeniu Wargockiego ostatnio w roku 1847 nie traci jeszcze sławy dzieła o wartości poniekąd naukowej. W r. 1857 na łamach *Czasu* ukazuje się artykuł, omiawiający pielgrzymkę Sierotki, jako źródło pierwszej w Europie wiadomości o koniu rzecznym, czyli hippopotamie. Bezimienny autor równie nieszkodliwy jak nieproduktywny entuzjasta nauki, który nawet sam *Peregrynacji* Radziwiłłowskiej nie czytał, pisze: „Mając rzecz o hippopotamie, wypada mi nawiasem to nadmienić, że to zwierzę, które tyle ciekawości dziś na siebie ściąga, winne pierwszą wiadomość podaną Europie o sobie Polakowi, a był nim Radziwiłł Sierotka[104])..“ i z niemałą dumą stwierdza: „wyprzedzają nas inni teraz, ale były czasy, kiedyśmy ich w wielu rzeczach wyprzedzali“. Takie wiadomości i uwagi zachęcały niektórych do poznania owych ciekawych Radziwiłłowskich spostrzeżeń, dających tytuł do ugruntowania dumy narodowej, ale bardzo nieliczne jednostki mogą się pochwalić bliższą znajomością *Peregrynacji.* Wiele osób słyszy za to o niej z dość częstych popularnych wzmianek i załączonych niekiedy, bardziej interesujących wycinków w czasopismach[105]). Oczywiście znali dobrze *Peregrynację Radziwiłła* ci, co sami pielgrzymowali jego śladem. I tak w kwiecistej, zbyt może sentymentalnej ale wartościowej *Pielgrzymce* swej do Ziemi św. powołuje się Hołowiński niejednokrotnie na opis Sierotki. Daje mu też chlubne świadectwo w słowach: „..Wogóle jednak to dzieło najlepsze było swego czasu w całej Europie a i teraz przechodzi modne podróże prawdą i interesem, choć bez kwiecistych opisów[106]).

Jak jednak mętne i niedokładne miano pojęcie o tej „tyle znanej peregrynacji“ świadczą najlepiej zadziwiające słowa Maciejowskiego w III Tomie jego „*Piśmiennictwa*“ (1853), na kartach poświęconych opisowi podróży Sierotki: „Otwarcie i bez ogródek o rzeczach wszelkich wyrzeczone w niej zdanie ściągnęło mu niechęć papieża, który je w poczet ksiąg zakazanych policzyć kazał[107])“.

[104]) Dalej wyjaśnia: ...„Mam to od pułkownika Hamiltona Smidta ..Nie mając tu dzieła Pielgrzymki Sierotki, nie mogę sprawdzić...

[105]) *Przyjaciel ludu* z r. 1836. *Tyg. Ilustr.* 1864.

[106]) 1) Hołowiński Ignacy: Pielgrzymka do Ziemi św. Wilno 1842 — 5 str. 112.

[107]) Dalej pisze: „Pomimo tej klątwy z upodobaniem czytywała nasza publiczność to dzieło, czego jawnie dowodzą liczne jego wydania. Samo nawet duchowieństwo nie bardzo je później potępiało, zwłaszcza, gdy z czasem jej autor stał się wielbicielem zakonu Jezusowego“ — Ależ on już nim był przed pielgrzymką.

Jakto, więc ciekawy diariusz naszego pobożnego pielgrzyma zawierał jakąś niedozwoloną krytykę, czy zdrożności? Nic podobnego. Tylko prawdopodobnie ktoś, niezbyt w sprawach wydawniczych biegły, mając w ręku jedno z pierwszych wydań polskich *Peregrynacji* Radziwiłła, na ostatniej stronie przeczytał notatkę: „Za przywilejem Jego Królewskiej Mości nikomu zgoła nie jest wolno.. Pielgrzymowania Jaśnie Wielmożnego P. Mikołaja Chrysztofa Radziwiłła w Państwach Jego Królewskiej Mości językiem polskim drukować oprócz Szymona Kempiniusa...[108]) I to niezrozumiane przez kogoś zawarowanie przywileju drukarza dało pewnie pochop do utworzenia najbezsensowniejszej legendy o *Peregrynacji* Radziwiłła, jako o książce „zakazanej". Świadczy to chyba dostatecznie o powierzchownym poznawaniu ciekawego opisu.

Już w drugiej połowie XIX wieku *Peregrynacja* Radziwiłła zaczyna nabierać wartości cennego literackiego zabytku. Pojawiają się coraz częstsze, chociaż niezbyt ścisłe wiadomości o istnieniu oryginału polskiego w pierwotnej formie diariusza. I tak już w r. 1861 u Bartoszewicza w jego *Historii literatury*[109]) spotykamy krytyczne i ścisłe zbadanie dziejów *Peregrynacji* Sierotki; czytamy tam:.. „Xsiążę opisał tę podróż swoją w formie diariusza po polsku. Tomasz Treter wytłomaczył ją na łacinę dla tego, żeby dostępną była całemu uczonemu światu, oryginał gdzieś tymczasem zaginął... z łaciny Treterowskiej przełożył ją znowu na polskie X Jędrzej Wargocki... Los szczęśliwy dzisiaj dopiero zdarzył, że odszukano oryginał, które ze wszech miar godzien jest druku, naprzód dlatego, że podaje nam wrażenia z podróży samego Sierotki, gdy z porównania tekstu i tłomaczeń się pokazuje, że tłomacze zmieniali tu i owdzie myśl i wyrażenie oryginału i podług swego rozumienia rzeczy zdobili styl Radziwiłła, a powtóre pobożny pątnik nasz pisał językiem tej złotej epoki, którym tłomaczyli się najzawołańsi nasi pisarze Jagiellońscy, Wargocki zaś nie władał tak dobrze i pięknie językiem polskim i osłabił przez to znacznie piękność oryginalnego dzieła".

Domniemany oryginał diariusza okazał się kopią rękopiśmienną.

---

[108]) W r. 1580 wydał Batory edykt, dot. drukarni i ustanawiający cenzurę.

[109]) Warszawa 1861 str. 354.

Te dokładne i tak jasno sprecyzowane wiadomości o diariuszu Sierotki, rzucone przez zamiłowanego badacza naukowego, były pierwszym snopem światła, rozjaśniającym dzieje znakomitej *Peregrynacji*. Za Bartoszewiczem te ciekawe informacje i wieść o wynalezionym oryginale powtarza *Tygodnik Illustrowany* z roku *1864* (Nr. 238). Nie wzbudza to jednak zupełnie zrozumiałego w takim wypadku i oczekiwanego zainteresowania. Wnikliwe badanie Bartoszewicza zostaje niedocenione i zapomniane na czas dłuższy.

Wraca dawne, niewykorzenione przekonanie, że podróż swoją sam Mikołaj Sierotka opisał w listach do przyjaciela, zostaje przy tym wymieniane nazwisko owego przyjaciela. Szyszko-Bohusz, wydając w roku 1885 część korespondecji Sierotki na podstawie Archiwum nieświeskiego i nie znając rewelacyjnych wiadomości Bartoszewicza, podtrzymuje we wstępie[110]) pogląd, jakoby *Peregrynacja* Sierotki składała się z „4 listów, jednak bez wyrażenia nazwiska pisanych".

Dopiero w drugim i trzecim dziesiątku lat XX w. poddano powtórnie dokładnej rewizji fikcję listów i wyświetlono zarazem kwestię oryginału.

Pierwszy zabrał teraz głos Baranowski. Wydając w r. 1914 dwie peregrynacje z XVI wieku, wspomina też Radziwiłłowską *Peregrynację*, zaznacza, że choć autograf jej zaginął, istnieją za to dwie czy trzy jego kopie, — i że, jak stwierdził, między przekładem polskim Wargockiego, a odpisami oryginalnymi zachodzą bardzo znaczne różnice, że więc dotychczas autentyczne samego Radziwiłła zapiski nie ujrzały jeszcze światła dziennego. Zdawałoby się więc, że zbudzi się teraz ciekawość i żywe zainteresowanie dla pierwowzoru tylekroć wydawanej w formie listów do przyjaciela pielgrzymki. A jednak poważne głosy obserwatorów — poszukiwaczy były odosobnione i rozbrzmiewały niezbyt daleko i szeroko, jeśli umknęły uwagi tak wszechstronnego i pełnego erudycji badacza, jak Brückner, który w swych *„Dziejach Literatury Polskiej"* (1921 r.), stwierdzając ubóstwo polskich dzienników podróży w XVI w. — podkreśla jednocześnie: „Honor domu ratuje Sierotka Radziwiłł opisując w listach do przyjaciół Ziemię św. w ciągu podróży 1582 — 1584. Listy te zebrał, przetłumaczył

[110]) Scriptores Rerum Polonicarum T. VIII. Kraków 1885. Wstęp: życiorys Sierotki.

na łacinę kanonik Treter[111]); wiek XVII miał ich wiele wydań i przekładów... lecz książę całej drogi nie opisał, chodziło mu więcej o miejsca święte". Nie mówiąc już o wskrzeszonej bez przyczyny fikcji listów, już z ostatniego zarzutu można wynioskować, że Brückner nie interesował się bliżej *Peregrynacją* Sierotki[112]).

Jan Czubek, wydając w r. 1925 *Peregrynację* Radziwiłła w mało rozpowszechnionym Archiwum do dziejów literatury i oświaty[113]) osiągnął swój piękny cel i udostępnił choć nielicznym, czytelnikom zapiski Radziwiłła „w pierwotnym kształcie, tak, jak wyszły z pod pióra autora", pozbawione wszelkiej nienaturalności. wszelkich literackich upiększeń, — a jednak pełne uroku i powabu w swej bezpretensjonalnej prostocie.

O dużej na wiek XVI ważności i wyjątkowości *Peregrynacji* Radziwiłła pisał prof. B y s t r o ń[114]), jako o jedynym w Polsce pomniku literatury klasycznej, odnoszącym się do krajów wschodnich i Palestyny. *Peregrynacja* ta w istocie w okresie trzech wieków (16, 17, 18) była zjawiskiem wyjątkowym, jedynym w swoim rodzaju ciekawym skarbcem spostrzeżeń. Ze Wschodem łączyły Polskę związki tylko powierzchowne i przelotne. Toteż *Peregrynacja* Radziwiłła na długo pozostała bezkonkurencyjnym źródłem poważniejszych i wartościowych wiadomości o wschodzie i o Ziemi św. Jeśli się przy tym zważy ujawniony w owej pielgrzymce pęd do poznawania rzeczy nieznanych, tylko dla samej satysfakcji obserwowania, bez wszelkich interesów pobocznych, — jeśli się dostatecznie oceni najczystszy język polski, jakim jest pisana — osiągnie się dostatecznie wysoki pogląd o zapiskach Radziwiłła.

O księciu Radziwille Sierotce i o jego *Peregrynacji* znajdujemy wzmianki u Słowackiego i Mickiewicza. Słowacki zostawił nam „*Święcone u J. O. księcia Radziwiłła Sierotki* (wyjątek z niedrukowanego rękopisu)" i „*Preliminarja peregrynacji do Ziemi św. J. O. księcia Radziwiłła Sierotki*[115]). Oba kilkustronnicowe zaledwie

[111]) O współautorstwie Tretera na szerszą skalę pisał K a z. H a r t l e b w Polskich dziennikach podróży XVI w. — Lwów 1920.

[112]) Że dobrze nie zna peregrynacji Radziwiłła, świadczą słowa: jest to diariusz z 3 (!) lat pielgrzymowania

[113]) na podstawie najpoprawniejszych kopii rękopiśmiennych, wedle wszelkiego prawdopodobieństwa sporządzonych jeszcze z końcem XVI w.

[114]) S t a n i s ł a w B y s t r o ń: Polacy w Ziemi świętej. Kraków 1930.

[115]) *Tygodnik literacki* na rok 1840 T. III. i 1841 T. IV.

fragmenty nie podają nam żadnego materiału faktycznego; jest to dowolna i najzupełniej w poetycki sposób podawana legenda na marginesie peregrynacji Radziwiłłowskiej. Słowacki opisuje w pierwszym z swych listów ostatnią wielkanoc księcia w Nieświeżu przed zamierzoną pielgrzymką: roztacza się przed nami ponętny obraz wspaniałych zastaw nieświeskich, poznajemy niefrasobliwy, trochę rubaszny humor litewskiego magnata, jego religijność także rubaszno-szlachecką, godzącą modlitwę z pijatyką. „Klękliśmy wszyscy i kończyliśmy litaniją z kielichami w ręku — twarze mając obrócone do Nieba, jakby w ekstazji świętej[116])". Napomknienie o zamierzanej pielgrzymce krótkie. Przy składaniu życzeń zapowiada książę swej piastunce: „Babko.. na przyszłe święcone twój piastun będzie gdzieś na morzach, jak na huśtawce, a ty mi tu rób co roku święcone i czekaj.. bo może ja powrócę głodny". Są tu zlekka naszkicowani Skorulski, Kos, późniejsi towarzysze peregrynacji księcia. W *„Preliminarjach peregrynacji"* znajdujemy ciekawą wymianę zdań. Jeden z dworzan Radziwiłła pyta, jakie J. O. książę ma ważniejsze powody, które go skłaniają ku tej peregrynacji? „Ja, panie kochanku, żadnych nie mam powodów... tylko, że mię świerzbi gdzieś, to chcę użyć przejażdżki, chcę zobaczyć, czy wiele durniów na świecie.."

W tonie gawędki historycznej są więc utrzymane oba fragmenty Słowackiego. Gawęda to barwna i interesująca, ale w tych fragmentach Radziwiłł ukazuje się nam w świetle, w jakim w żaden sposób nie możemy go sobie wyobrazić na podstawie opisu peregrynacji ani korespondencji, podobnie, jak nie słyszeliśmy skądinąd, aby książę Sierotka używał przysłowia „panie kochanku[117])".

Spotykamy i u Mickiewicza wzmianki o Sierotce, choć i tutaj bardzo pobieżne. W księdze XII „Pana Tadeusza"[118]), przy słynnym opisie serwisu czytamy:

„Jest podanie, że książę Radziwiłł Sierota
Kazał ten sprzęt na urząd w Wenecji zrobić
I wedle własnych planów po polsku ozdobić,
Serwis potem zabrany czasów wojny szwedzkiej,
Przeszedł, nie wiedzieć jaką drogą, w dom szlachecki".

[116]) Obrazek to charakterystyczny dla religijności wieku XVII a nie XVI.

[117]) Bo też znał Słowacki lepiej ciekawą postać księcia Panie Kochanku — stąd analogie. Por. J. Kleiner: Juliusz Słowacki — Dzieje twórczości T. III. Lwów — Warszawa 1928.

[118]) O tym wspomina J. Kleiner l. c.

Jeżeli ponadto przypomnimy sobie, że Mickiewicz znał „*Peregrynację* Radziwiłłowską (jak się nam pozwala domyślać przypisek do *Mieszka)* — nie trudno nam będzie udowodnić, że postać kięcia Sierotki i jego *Peregrynacja* nie były w XIX wieku całkowicie zapomniane. Wprawdzie to zainteresowanie się naszych wieszczów jest dosyć skromne i nikłe. Słowacki poprzestaje na poświęceniu pamięci Sierotki dwu szkicowanych obrazków, niekoniecznie wiernych. Mickiewicz zadowalnia się nawet tylko wtrąceniem paru słów, ale—trzeba przyznać—słów wcale ważkich. Wiersze „Pana Tadeusza" potwierdzają zamiłowania Sierotki do rzeczy pięknych i artystycznych; przypisek do *Mieszka* rzuca pewne światło na trzeźwość Radziwiłła, obalającego cały szereg legend autorów.

W każdym razie, widzimy, wiek XIX rozbrzmiewał echem, choć dość słabym, Sierotki imienia. Wiek XX winien odpylić tę postać niepowszednią, nadać jej barwy żywe i niezafałszowane legendą.

Jadwiga Pietrusiewiczowa.

„SETNIK RYMÓW DUCHOWNYCH" SEBASTIANA GRABOWIECKIEGO W ZESTAWIENIU Z „RIME SPIRTUALI" DI GABRIEL FIAMMA

„Setnik Rymów Duchownych" Sebastiana Grabowieckiego[1]) wyszedł drukiem w roku 1590, a więc w dobie reakcji katolickiej w dziedzinie życia religijnego, a w dziedzinie sztuki — w okresie pierwszych przejawów nowego kierunku. Polscy poeci religijni tego czasu czerpią swe natchnienie już nie tylko z Biblii, ale i to przede wszystkim z dzieł współczesnych pisarzy i poetów katolickich włoskich i hiszpańskich. Odbije się to zarówno na treści, jak i na formie utworów. Zanika obiektywizm i ponadkultowość religijnie nastrojonego poety-humanisty, spokojna a jakże głęboka kontemplacja Boga, objawiającego się w przyrodzie, wewnętrzna harmonia duszy, spokój wypływający z poczucia własnej wartości moralnej i wiary w sprawiedliwość Bożą, przedziwne pogodzenie renesansowej miłości życia z głęboką religijnością. Obecnie utwory religijne noszą zupełnie wyraźne znamiona nie tylko kultu, ale i dewocji, pełne są ascetyzmu, przypominającego średniowiecze, pogardy rzeczy doczesnych i samooskarżania. Znajduje w nich wyraz głęboka tragedia, owo wewnętrzne rozdwojenie tak charakterystyczne dla ludzi baroku: z jednej strony dążenie do zbawienia wiecznego, za cenę cierpień doczesnych, z drugiej — pragnienie spokojnego, a nawet radosnego życia na ziemi, tęsknota do „niebieskiej ojczyzny" i, tak obca humaniście, obawa śmierci.

W zakresie formy zanika stopniowo szlachetna prostota stylu Jana z Czarnolasu. Utwory poetyckie stają się coraz bardziej kunsztowne, obserwujemy w nich coraz większe bogactwo przenośni i porównań, coraz większą rozmaitość form wiersza i budowy strof.

Takim właśnie poetą przejścia od renesansu do baroku jest Sebastian Grabowiecki; w wierszach jego „Setnika Rymów Duchownych" spotykamy wszystkie cechy polskiej poezji religijnej tego

[1]) Sebastiana Grabowieckiego, „Rymy duchowne", Kraków 1893 r. s. XVI + 197.

okresu, wszystkie — nie wyłączając wpływów hiszpańskich i włoskich. Od popularnego wówczas ascety hiszpańskiego, Ludwika z Granady[2]), przejmuje Grabowiecki żarliwość religijną i ascetyzm[3]). Z poetów włoskich uległ wpływom mało znanego Gabriela Fiammy, kanonika lateraneńskiego, który w 1570 roku wydał zbiór wierszy pod pospolitym wówczas tytułem „Rime spirituali"[4]). Trudno ustalić w jaki sposób ten tom dostał się do rąk poety, w każdym razie nie tylko przejął on z niego tytuł, ale po prostu przetłumaczył dwadzieścia wierszy i jako własne włączył do Setnika. Zwrócił już na to uwagę Edward Porębowicz[5]).

Grabowiecki wybrał ze zbioru Fiammy te wiersze, które najlepiej odpowiadały *ogólnemu nastrojowi* całości — rozpamiętywaniu i opłakiwaniu grzechów i uwielbieniu Wszechmocy i miłosierdzia Bożego. Na czoło wysuwa się tu grupa sonetów gnomicznych na siedem grzechów głównych. U Fiammy są one umieszczone razem (wiersze od XXXI do XXXVII włącznie), a u Grabowieckiego — rozrzucone po całej pierwszej części „Setnika". Są to wiersze: XXXIA, XXXVIII, XLV, LII, LIX, LXVI i LXXIII. Tłumaczenie jest na ogół bardzo *wierne*. Poeta pragnie ludziom obrzydzić występki, które obok swego miana grzechów głównych, mogłyby nosić nazwę grzechów pospolitych, powszechnych.

Omawiając Pychę i Gniew autor ogranicza się tylko do — wymienienia szkód, jakie one wyrządzają ludzkości: Pycha odbiera nadzieję, „żeby człowiek mógł żyć w radości", Gniew — zwalcza miłość „szczerość, pobożność, zgodę i pokoje", a ciągnie za sobą krzywdy, krew i łzy. Wiersze te mają charakter ogólny, odnoszą się do wszystkich ludzi, podobnie, jak „Obżarstwo". W tym sonecie autor przeciwstawia współczesnym sobie czasom lata odległe, w których ludzie nie zwracali uwagi na wygody i wymyślne potrawy, ale zajmowali się nauką i słynęli z cnót, a

„Dziś jasna woda i żołędź nie daje
Smaku, każdy się do wina przysadza
Pierzyn, rozkoszy, a cnoty wzgardzone"[6]).

[2]) Por. T. Sinko, Wstęp, Mikołaj Sęp Szarzyński, Rytmy, Bibl. Nar. s. VIII; omawia popularność w Polsce Ludwika z Granady.

[3]) Por. Ludwika z Granady, Zwierciadło człowieka krześcijańskiego, Poznań 1577.

[4]) „Le Rime" di Monsignor Gabriel Fiamma. Treviso 1771 r. s. IV + 251.

[5]) E. Porębowicz: „Sebastian Grabowiecki i jego wzory". *Ateneum* 1894 r. t. 2 s. 95 — 102.

[6]) Grabowiecki, op. cit. s. 68 w. LXVI.

Wypędza poeta ze świata Zazdrość, która żyje cudzym złem i cieszy się czyimiś łzami, a smuci się, gdy ktoś jest szczęśliwy. Trzy pozostałe sonety mają charakter bardziej osobisty, autor sam od siebie odsuwa grzechy, które mącą mu spokój. Odpycha Łakomstwo, utożsamiane z chciwością bogactw ziemskich, które sprowadza na człowieka utratę skarbów wiecznych, t. j. zbawienia, oraz Lenistwo niszczące wszystko, co pożyteczne. Największym atoli wstrętem i smutkiem przejmuje poetę grzech Nieczystości, „płomień cielesnej żądzy", który oddala go od zbawienia i ściąga pragnienie śmierci. Ta chęć ucieczki przed życiem dlatego, że za grobem nie ma możności grzeszenia jest charakterystyczna dla drugiej połowy XVI-go wieku i Grabowieckiemu, który poza tym ulegał wpływom Ludwika z Granady, musiała szczególnie odpowiadać.

Z pozostałych utworów wysuwa się tłumaczenie parafrazy Psalmu III. Zarówno Fiamma, jak Grabowiecki ulegają wpływom Psałterza, a wybierają te psalmy, które przede wszystkim mogły odpowiadać duszy rozmodlonej, wyglądającej zmiłowania Bożego i proszącej o odpuszczenie grzechów. Dla nas ważnym jest atoli nie sam fakt wpływu Psałterza, gdyż Grabowiecki jest przecież człowiekiem XVI-go wieku, ale to, że Psalm III przejmuje z parafrazy Fiammy, a nie z oryginału. Widocznie sposób wyrażania włoskiego poety był mu szczególnie bliski. Tłumaczenie jest niezmiernie *dokładne* zarówno pod względem *treści*, jak i *formy* wiersza. Poeci razem z psalmistą ufają dobroci i miłosierdziu Bożemu, wierzą, że źli zostaną ukarani, a cnotliwych spotka nagroda wieczna.

Dwa wiersze tłumaczone ze zbioru Fiammy: CXCVI i CXLIV (Fiammy: VI i XCVII) nacechowane są pewną refleksją opartą o ascetyzm z doby reakcji katolickiej. W pierwszym z nich poeta zwraca się do tych wszystkich, którzy umiłowali rzeczy doczesne, podlegające zmianom i zniszczeniu i pragnie skierować ich myśli i uczucia tam,

> „Gdzie nieśmiertelnych rzeczy krąg się toczy,
> Gdzie wielkość liczby wdzięczności rozlicznych"[7]).

Treścią drugiego sonetu jest przeciwstawienie śmierci wiecznej i tej, którą Chrystus poniósł na krzyżu dla zbawienia ludzkości. Ona to daje nam żywot wieczny i chroni od wiekuistej zagłady, a więc jest czymś więcej, niż samo życie, bo zapewnia istnienie w nieskończoność. Tłumaczenie jest tutaj może nie tak zupełnie

[7]) Grabowiecki, op. cit. s. 181 W. CXCI.

dokładne, ale w każdym razie nie zmienia, nie wypacza istotnej treści wiersza. Pewne odchylenia należy składać na karb niemożności dosłownego oddania po polsku niektórych zwrotów włoskich. Taka trudność nastręczyła się już w pierwszej strofie:

„Da te morto Gesù nasce la vita,
Che morendo per l'uom, mort'hai la morte[8]).

a szczególnie przy tłumaczeniu zwrotu: „mort'hai la morte", który Grabowiecki ujmuje: „Władzą śmierci bierzesz" — jak widać niezbyt szczęśliwie, ale bądź co bądź z zachowaniem właściwego sensu. Cały utwór zbudowany jest na antytezach dwóch pojęć: żywota i śmierci i ten jego barokowy charakter został w tłumaczeniu zachowany.

Płaczliwemu rozpamiętywaniu własnych grzechów, którego pełno w „Setniku Rymów" mogły odpowiadać niektóre wiersze Fiammy, choć w zestawieniu z oryginalnymi utworami Grabowieckiego są one dziwnie chłodne i oschłe, robią wrażenie czegoś mało szczerego. Odczuwamy to zarówno przy czytaniu włoskiego oryginału, jak i polskiego przekładu. Poeta ogranicza się poprostu do stwierdzenia jakiegoś faktu-grzechu, ale ani śladu w tym jakiejś skruchy, żalu, czy istotnego wstrętu do występku. Taki charakter ma sonet XCVII, w którym poeta porównuje swe życie pełne utrapień i obaw, życie obciążone „przeszłymi rozkoszami", do morza rozległego, zamykającego w sobie nieznane dziwy i skarby, jemu samemu niepotrzebne. Podobnie i w sonecie CVI — żal za grzechy, smutek z powodu ich popełnienia, rozprasza się dziwnie w nadmiernym nagromadzeniu porównań i przenośni:

„Więc tej ostrości me myśli troskliwe
Że morskie skały z nimi nie zrównają
A jak na morze, tak na mię wpadają
To bojaźń, to wnet nadzieje zdradliwe.
Jak piasek tak mój dowcip nierodzący
Dusza z frasunku w skałę przemieniona
Serce, jak morze wichry utrapione"[9]).

Wszystkie zdarzenia, które dzieją się wokół poetów, ujmują oni w zupełnie swoisty sposób, bo wysnuwają z nich refleksje na temat grzechu, odpuszczenia go, lub kary. Jako przykład może nam służyć LIV sonet Fiammy przełożony przez Grabowieckiego (XVIII). Po sugestywnym opisie letniego skwaru kładzie autor refleksję:

[8]) Fiamma, op. cit. s. 146 w. XCVII.
[9]) Grabowiecki, op. cit. s. 105.

„Ma senz'ardor in tanto incendio i'vivo;
Che m'agghiaccio pensando a quelle ardenti
Fiamme, chi'avviva dell'inferno il foco"[10]).

która i w przekładzie zachowuje istotny sens:

„Ja drżę — gorącem inszy zmordowani
A z strachów równan mogę być do lodu
Przed ogniem, w którym trwają potępieni[11]).

choć w oryginale jest on wyrażony niewątpliwie jaśniej i dobitniej. W podobny sposób ujmuje Grabowiecki własną modlitwę o uśmierzenie ulewnych deszczów, które od dłuższego czasu trapią ludzi. Otóż prośbę tę kieruje poeta do Boga, jedynie jako dobroczyńcy ludzkości, który „i z wody sakrament ustawił" dla zbawienia człowieka i prosi, aby tak, jak przez chrzest człowiek oczyszcza się z grzechu, tak teraz niech ludzie wzruszą się gniewem Bożym i wstąpią na drogi Pańskie:

„Daj, co się ku Twej chwale w wodzie odrodzili
By tym gniewem wzruszeni, w Twych drogach chodzili"[12]).

Nie można jeszcze na tej podstawie wyciągać zbyt pochopnie wniosku, że wiersz ten powstał pod wpływem Fiammy, raczej należałoby przyjąć, że umysłowości tych dwóch poetów są pokrewne, co jest tym bardziej zrozumiałe, że obaj żyją w jednej epoce, dość charakterystycznej dla poezji religijnej i że obaj są związani ze stanem duchownym, co niewątpliwie odbija się na sposobie myślenia[13]).

Obok wierszy pokutnych mamy w jednym i drugim zbiorze szereg utworów, wielbiących dobroć i potęgę Boga. Z tego typu przetłumaczył Grabowiecki trzy sonety Fiammy: IV, V i VIII. Sonet IV (Grabowieckiego — CXCV) jest uwielbieniem Najwyższego Dobra, o którym poeta szczerze mówi, że:

„E puro bene, è ben perfetto, è tale,
Che indarno a dir di lui lo stile ho preso,
Poi ch'avanza ogni lode, ogni pensiero"[14]).

---

[10]) F i a m m a, op. cit. s. 79, w. LIV.

[11]) G r a b o w i e c k i, op. cit. 22 w. XVIII.

[12]) G r a b o w i e c k i, op. cit. s. 143 w. CLIII.

[13]) Grabowiecki był opatem klasztoru Cystersów, jeśli więc nawet nie przyjmował święceń kapłańskich, o czym nie posiadamy pewnych świadectw, to w każdym razie bliska łączność jego z tym stanem jest niewątpliwa.

[14]) F i a m m a, op. cit. s. 4 w. IV.

a co Grabowiecki przetłumaczył bardzo trafnie piękną, szesnastowieczną polszczyzną:

„Dobro to czyste, dobro doskonałe
Tego wysłowić me dowcipy małe
Nie podołają, ni usta wymowne
Ani dosięgą żadne siły słowne"[15]).

Podobnie trudno wysłowić uwielbienie Boga, jako źródła żywota wiecznego (sonet V, Grabowieckiego — CXCIII).

Przedmiotem podziwu poetów staje się także cały świat stworzony i rządzony przez Boga i tu wielbi Stwórcę nie tylko człowiek. W canzone I każe Fiamma wielbić Boga duchom niebieskim, planetom, żywiołom, potem polom, górom i lasom i wszystkiemu, co żyje na ziemi i w wodzie, a wreszcie ludziom, ich myślom i uczynkom. Grabowiecki tłumaczy tę kanconę w ten sposób, że każdą jej strofę umieszcza w swym zbiorze jako oddzielny wiersz; są to wiersze: CLXXXVIII, CXC, CXCII, CXCIV i CXCVI, a więc, jak widzimy, nie stanowią nawet zwartej grupy — przeplata ją poeta wierszami pełnymi uwielbienia Boga, zresztą także tłumaczonymi z Fiammy.

Z tej ostatniej grupy utworów widzimy, że Fiamma i Grabowiecki byli nie tylko poetami okresu reakcji katolickiej, ale w swych poglądach religijnych *byli też humanistami* — jak humaniści wielbili Boga jako Stwórcę i Pana całego świata, widzieli i podziwiali Go w przyrodzie. Pisali w dobie reakcji katolicyzmu i poezja ich nosi wyraźne znamiona kultu, a nawet dewocji, ale wzrośli w kulturze humanizmu, co jak widzimy znalazło swój wyraz w ich twórczości. O humanistycznym nastawieniu Grabowieckiego świadczy między innymi wybór z wierszy Fiammy tych, w których autor wielbi Boga właśnie jak humanista.

Ta przejściowość poezji Fiammy i Grabowieckiego uwidocznia się także w *formie utworów.*

Wszystkie wiersze Fiammy tłumaczone są przez Grabowieckiego czystą, piękną polszczyzną. Znać staranność w doborze wyrazów, wielką dbałość o to, aby piękno języka polskiego nie utraciło nic mimo dokładnego przekładu włoskich wierszy. Przez dobrze przetłumaczone epitety, porównania, przenośnie, język jest żywy i obrazowy, choć synonimika nierównie uboższa niż we własnych utworach Grabowieckiego. W zakresie budowy zdań używa nasz poeta przeważnie okresów z hypotaksą i to okresów dość długich, bo czę-

[15]) Grabowiecki, op. cit. s. 181 w. CXCV.

sto obejmujących więcej niż jedną strofę. Jest to już właściwość stylu Grabowieckiego, bo u Fiammy takich okresów spotykamy niewiele. W ogóle Fiamma buduje zdania jaśniej, a Grabowiecki — podobnie jak Szarzyński — odznacza się upodobaniem do szyku przestawnego, a poza tym stosuje często opuszczenia wyrazów, co bardzo zaciemnia sens zdania. O ile jaśniej zbudowane jest zdanie Fiammy:

„Egli abbonda di pesci, ed io di doglie"[16])

niż polski przekład

„W nim ryb obfitość — z troski a żałości"[17]).

Tutaj opuszczenie wyrazu jest zupełnie widoczną licencją dla rytmu wiersza, podobnie zresztą jak w wierszu: „Sługo piekielna, już ja rozbrat z tobą"[18]), choć w oryginalnych wierszach Grabowieckiego często takie opuszczenie jest spowodowane względami na piękno utworu i daje bardzo dobre efekty, że przytoczę tylko następujący dwuwiersz:

„Upaść — zwyczaj człowieczy
Powstać — sposób anielski[19]).

W wierszach Fiammy tłumaczonych przez naszego poetę spotykamy raz jeden takie opuszczenie wyrazu przyczym jest ono wywołane chęcią uniknięcia powtórzenia:

„Arde la terra; e mentre s'apre e spira,
Par che dal centro un Mongibello desti"[20]).

Zasób epitetów Grabowieckiego nie rozszerza się dzięki tłumaczeniom z Fiammy, gdyż obydwaj poeci z upodobaniem stosują przede wszystkim epitety liryczne, a rzadko takie, które określają zewnętrzne cechy przedmiotów. Epitety liryczne występują nie tylko przy wyrazach, których treść, czy znaczenie niejako narzuca konieczność wyrażenia pewnego stosunku uczuciowego, ale i tam, gdzie taka konieczność nie zachodzi. A więc płomień cielesnej żądzy jest ogniem „okrutnym, szkodnym, ciężkim, niewściągliwym" (LXXIII. 74), tak jak u Fiammy „ardor fiero, dannoso, amaro, ed empio". (XXXVII. 58); pycha to pani „fałszywa, harda, nadęta" (XXXIA. 34) — „finta, arrogante, gonfia" (XXXI. 52). Żywot

[16]) Fiamma, op. cit. s. 59 w. XXXVIII.
[17]) Grabowiecki, op. cit. s. 95 w. XCVII.
[18]) tamże s. 56 w. LII.
[19]) tamże s. 38 w. XXXV.
[20]) Fiamma, op. cit. s. 79 w. LIV.

wieczny jest „szczyry, chwalebny, czysty i wybrany" (CXCIII. 182) — „semplice, gloriosa, pura, eletta" (V. 5), ale i rzeki są „strwożone" (XVIII. 22) — „i fimmi aflitti e mesti" (LIV. 79).

Przy określaniu zewnętrznych cech przedmiotów obydwaj poeci używają często epitetów tautologicznych, w rodzaju „twardy krzemień" — „dura selce" „jasna światłość" — „chiara luce" — niewiele natomiast tak charakterystycznych dla baroku epitetów malarskich: świat barw i efektów świetlnych jest naogół bardzo szczupły.

Porównania czerpie Grabowiecki przede wszystkim ze świata przyrody, *a zasób ich wzbogaca się nieco* właśnie dzięki tłumaczeniom z Fiammy. Wszystkie rozwinięte porównania z morzem, piaskami i skałami znajdujemy w wierszach kanonika lateraneńskiego; np.

„Jak piasek tak twój dowcip nierodzący.
Dusza z frasunku w skałę przemieniona,
Serce, jak morze wichry utrapione[21]).

to tłumaczenie następującej strofy XXXIX sonetu Fiammy:

Come l'arena, sterile è l'ingegno:
Arida l'alma, come un nudo scoglio:
Torbido il cor, come turbato mare[22]).

Takie porównanie wypełnia cały sonet XXXVIII (Grabowieckiego — XCVII), że przytoczę tu tylko pierwszą strofę:

Podobny morzu w głębi rozległemu
Żywot mój troski zewsząd napełniony
W morzu rozliczny dziw jest zatajony
Z strachem skryta myśl — nie gość sercu memu[23])

która u Fiammy brzmi:

„Simile a questo mar vasto e profondo
È l'aspra vita mia, colma d'affanno.
In questo molti mostri occulti stanno;
In me strani pensier celati al mondo[24]).

Jak widzimy ostatni wiersz tej strofy jest przetłumaczony dość swobodnie, ale tym nie mniej istota samego porównania została zachowana wiernie i artyzm utworu na tym nie ucierpiał. Podobną sytu-

[21]) Grabowiecki, op. cit. w. CVI. s. 105.
[22]) Fiamma, op. cit. w. XXXIX s. 60.
[23]) Grabowiecki, op. cit. w. XCVII s. 94.
[24]) Fiamma, op. cit. w. XXXVIII s. 59.

ację mamy w zakresie przenośni. Grabowiecki rzadko wypowiada swoje uczucia i myśli bezpośrednio, najczęściej czyni to przy pomocy przenośni, których w „Setniku Rymów Duchownych" spotykamy bardzo dużo. Jest w tym niewątpliwie pewna barokowa dążność do osiągnięcia kunsztu, a świadome zerwanie z renesansową prostotą. Przenośnie te są przeważnie obrazowe, niekiedy bardzo poetyczne i piękne, uczuciowych-lirycznych jest mniej. W umiejętnym ich doborze, w unikaniu powtarzania tych samych wyrażeń znać pewien świadomy trud artystyczny. Stąd też zapewne pochodzi łatwość, z jaką poeta oddaje w języku polskim przenośnie Fiammy. Są to właściwie nie tyle tłumaczenia, co przeróbki. Jedna z nich jest szczególnie piękna, a Grabowiecki nadał jej tyle poezji, że w zestawieniu z wzorem można ją nieledwie uznać jako oryginalną. Ma ona wyrażać stworzenie chmur przez Boga: Fiamma ujmuje to w następujące słowa: „Stender nell' aria delle nubi il velo"[25]), co w tłumaczeniu brzmi: rozwieszać w powietrzu zasłonę z chmur; Grabowiecki natomiast oddaje to inaczej: „Wieszać na wietrzech zasłonę obłoczną"[26]). Również przeróbką jest druga strofa sonetu XVIII (Fiammy LIV). Opis suszy i letniego skwaru ujmuje Grabowiecki po swojemu, choć w zasadniczych ramach oryginału:

„Rzeki strwożone z brzegami swojemi
Dzieląc się, w źródła nazad się wracają,
Ziemia tła, a gdzie mieśca oddychają
Zda się, że Etna dmie ogniami swemi"[27]).

Dosłowne tłumaczenie Fiammy w języku polskim nie dałoby tej poezji opisu:

I fiumi ne'lor antri afflitti e mesti
Fuggon l'ardor, ch'a la lor morte aspira,
Arde la terra; e mentre s'apre e spira,
Par che dal centro un Mongibello desti[28]).

Najłatwiej nam w ten sposób zaobserwować zdolności przetwórcze poety. *Tłumaczenia jego nie tracą wartości artystycznej* oryginału, Grabowiecki stara się, aby były one, jeśli już nie tak zupełnie wierne, to przynajmniej równie poetyczne.

Zarówno w oryginalnych, jak tłumaczonych utworach Grabowieckiego spotykamy często nagromadzenia epitetów, porównań,

[25]) Fiamma, op. cit. w. VIII s. 8;
[26]) Grabowiecki, op. cit. w. CLXXXIX s. 180.
[27]) tamże s. 22 w. XVIII.
[28]) Fiamma, op. cit. s. 79 w. LIV.

przenośni i tutaj wzorem dla poety mógł być Fiamma, który rzadko zadowalał się jednym określeniem; w jego wierszach spotykamy takie nagromadzenia rzeczowników i czasowników, które mają bliżej określić jakąś czynność, lub przedmiot. Grabowiecki w tłumaczeniach stara się na ogół wiernie oddać nagromadzenia spotykane w oryginale. Np. lenistwo nazywa za Fiammą „sprośną zarazą", „niechęcią złośliwą", „mrozem, przez który duch śmiałości zbywa", „sługą piekielną" (LII. 56).

Czasem na miejsce rzeczowników wprowadza odpowiednie czasowniki, np. drugą strofkę XXXVII sonetu tłumaczy w ten sposób:

„Nie przeto, że mój dzień chmurą strwożony
Pragnąć i głód mrzeć, potnieć, ziębnąć na ty
Ziemi przymusza . . . . . [29])

choć w oryginale mamy wyraźnie:

„Non perchè i giorni miei torbidi e neri
Rendan'or sete, or fame, or caldo, or gelo[30])

Nie mogąc widocznie uporać się z dosłownym tłumaczeniem, pragnął poeta odtworzyć tekst tak, aby zachować jego piękno..

Wyszczególnienia spotykamy u Grabowieckiego przede wszystkim w tłumaczeniach bądź z Biblii, bądź właśnie z włoskiego poety, jak np.

„Gdym żył bez ciebie, dusza zimna była,
Duch pełen pychy, serce zelżywości"[31]).

„Mentre fui senza te, nè l'alma ardente,
Nè lo spirito umil, nè mondo il core"[32])

Bardzo dokładnie przetłumaczył też Grabowiecki wyszczególnienie w canzone I; jedno z nich przytaczam dla przykładu:

„Jasne, dzienne światłości
I chłodne nocne cienie.
Imię wszechmocne w pieśniach wysławiajcie
Równia pełna wdzięczności
Pagórki, gór wzniesienie
Pola i lasy chwałę Panu dajcie"[33]).

---

[29]) Grabowiecki, op. cit. w. LXXIII s. 72.
[30]) Fiamma, op. cit. w. XXXVII s. 58.
[31]) Grabowiecki, op. cit. w. LXXXI s. 80.
[32]) Fiamma, op. cit. w. XXVIII s. 49.
[33]) Grabowiecki, op. cit. w. CXC s. 181.

Chiara luce del giorno Aer noturno, e fosco
Portate il nome eterno in ogni canto.
Di piante il piano adorno,
Il monte, il colle, il bosco,
Faccian di lode infieme un dolce canto"[34]).

Niewątpliwie największą zasługą Grabowieckiego jako tłumacza jest to, że z włoskiego oryginału *przejmuje i na grunt polski przenosi rodzaje wiersza przed nim nie spotykane.* Mam tu na myśli przede wszystkim *kanconę.* Cały układ strof przejmuje poeta od Fiammy, z tą różnicą, że autor pierwowzoru nie zawsze przestrzegał formy i w długości wierszy spotkamy u niego wiele odstępstw. Natomiast tłumacz trzymał się wiernie takiego rozkładu, jaki mamy w pierwszej strofie della canzone I. i tylko zamiast 8-mio zgłoskowca, daje 7-zgłoskowiec, a zamiast 13-to — 11-to zgłoskowiec. Jest to pierwsza kancona w poezji polskiej, jak zgodnie przyznali i prof. Łoś za Porębowiczem[35]) i Brahmer[36]). Mam tylko wrażenie, że trudno widzieć w niej bezpośrednie wpływy Petrarki — jest ona *wiernie tłumaczona z utworu Fiammy* i bez wątpienia na nim oparła swą formę. Próbuje zresztą Grabowiecki i samodzielnej pracy w tej dziedzinie i w rezultacie zostawia nam jeszcze jedną kanconę (C), która zdaje się jest oryginalną, ale schematem różni się od poprzedniej.

Poza oktawą, którą autor „Setnika" przejął niewątpliwie z poezji włoskiej[37]) i również po raz pierwszy wprowadził do polskiej literatury, spotykamy po raz pierwszy na szerszą skalę stosowaną formę sonetu i to sonetu określonego — włoskiego, a więc zakończonego tercetem, jak Kochanowskiego „Do Franciszka", a nie dystychem, jak wszystkie sonety Szarzyńskiego. I w tym wypadku poeta uległ wpływom włoskim. Sonety Sępa mógł znać z odpisów (drukiem wyszły dopiero w jedenaście lat po „Setniku"), ale formy ich nie przejął. Z szesnastu sonetów tylko dwa są oryginalne, czternaście zaś—to tłumaczenie z Fiammy. Od niego też przejął Grabowiecki formę, zachowując jednak swobodę w kombinacji rymów w dwóch ostatnich tercetach. Zaledwie w czterech powtarza dokładnie układ oryginału; w pozostałych układa rymy według swego upodobania, ale zawsze przestrzega ich trójdzielności. Wyraźnie też

[34]) F i a m m a, canzone I s. 10.

[35]) J. Ł o ś, Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju s. 109. Kraków.

[36]) Brahmer, Petrarkizm w poezji polskiej XVI w. s. 112, Kraków 1927, s. VII + 244.

[37]) J. Ł o ś, op. cit. s. 110.

unika tercetów o dwóch rymach, co u Fiammy spotykamy bardzo często. U Grabowieckiego występują one jedynie w tłumaczeniu XCVII sonetu Fiammy, ale ten cały jest zbudowany na dwóch rymach i nasz poeta wiernie oddał to w przekładzie.

A więc *skrupulatność i dokładność Grabowieckiego*, zaobserwowana w zakresie *treści i stylu*, rozciąga się także na *formę wiersza*, chociaż cztery sonety Fiammy (IV, V, VI i VIII) ujmuje w zwykłe strofy czterowierszowe rymowane parami.

Na tle wierszy Gabriela Fiammy zarysowuje się wyraźnie twórczość Sebastiana Grabowieckiego. Nie jest to poeta tej miary, co Kochanowski czy Szarzyński, ale nie podobna negować jego znaczenia w historii poezji polskiej. Jego utwory religijne są niewątpliwie szczere, a uczucie, które w nich znajduje wyraz — żarliwe i gorące. Tym różni się zasadniczo od autora „Rime Spirituali", u którego na pierwsze miejsce wysuwa się kunszt ze szkodą dla głębi myśli i szczerości uczucia.

Mimo zależności od Fiammy — Grabowiecki nawet w tłumaczonych utworach zachował własne, *indywidualne oblicze poetyckie*. Dowodzi tego analiza artyzmu przekładów. Przy wiernym zachowaniu treści, łatwo zaobserwować pewną *dokładność* w *oddawaniu formy*, szczególnie jeśli chodzi o epitety, porównania, nagromadzenia i wyszczególnienia, ale w zakresie budowy zdań, w przeróbkach przenośni znać wyraźnie *właściwość stylu Grabowieckiego*. Poecie chodzi tu nie tyle o wierność przekładu, jak o jego *wartość artystyczną*. Podobną tendencję obserwujemy w przejmowaniu budowy strof: w ogólnych ramach Grabowiecki idzie za Fiammą, ale w układaniu kancony znać u niego większą dokładność, a w budowie sonetu — większą swobodę. Nie może to dziwić, gdyż w ogóle Grabowiecki operuje bardzo urozmaiconą strofiką i właśnie głównie dzięki temu zajmuje jedno z poczesnych miejsc w literaturze polskiej.

O skłonnościach artystycznych autora „Setnika Rymów Duchownych", jak słusznie zauważył prof. Porębowicz[38]), świadczy też sam wybór z „Rime Spirituali" tych wierszy, które nie są tak wyraźnie barokowe. Wyjątek stanowi tu jedynie sonet zbudowany na kontrastach życia i śmierci. Poezja Grabowieckiego zwiastuje już zbliżenie się baroku, ale jest jeszcze mocno związana z epoką renesansu.

[38]) *op. cit. s.* 100.

Arkadiusz Mirkowicz

DUMANIE ŻOŁNIERZA POLSKIEGO W STAROŻYTNYM ZAMKU MAURÓW NAD TAGIEM KANTORBEREGO TYMOWSKIEGO

MONOGRAFIA UTWORU

Są w literaturze utwory, które w życiu kulturalnym narodu odegrały rolę tak znaczną, że zasługują na szersze omówienie. Ogniskują się w nich pewne przeżycia, myśli i uczucia autora oraz społeczeństwa, mogą też utwory takie być literacką syntezą ważnych zdarzeń, szczytowym punktem w twórczości poety, jak również przejawem wpływów i zależności w dziedzinie osiągnięć pisarskich. Okres silnego oddziaływania, a potem trwałe promieniowanie w przeciągu długich lat nadają takim utworom cechę niegasnącej żywotności

Znaczenie nakreślone tu w ogólnym tylko rzucie mają przede wszystkim nieśmiertelne arcydzieła. Ale rolę taką mogą spełniać tak samo utwory o randze literackiej nienajwyższej i nie koniecznie o wymiarach epopei. Jeżeli zestawimy *Pana Tadeusza* z *Mazurkiem Dąbrowskiego*, to czywistość tego faktu wychodzi poza sferę wszelkich zastrzeżeń.

Taki właśnie charakter ma wiersz Kantorberego Tymowskiego p. t.: *Dumanie żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem*. Z tych względów zasługuje on na monografię.

Dumanie to pierwszy ze znanych utworów Tymowskiego, jeśli chodzi o chronologię twórczości, a jednocześnie wiersz najważniejszy, dzięki któremu poeta uwiecznił się w literaturze. Tematem jego są przeżycia żołnierza-Polaka walczącego w sprawie Napoleona na ziemi hiszpańskiej. Cesarz Francuzów, tworząc Księstwo Warszawskie, miał na względzie interes osobisty. I z tego powodu skłonił rząd Księstwa do dostarczenia mu ośmiu tysięcy piechoty i do ciągłego uzupełniania legii nadwiślańkiej oraz pułku gwardii lekkokonnej jazdy cesarskiej pod dowodztwem pułkownika Wincentego Krasińskiego. Wojska te zo-

stały przeznaczone na wojnę w Hiszpanii. W kraju tym panował niedołężny król Karol I. z dynastii Burbonów, lecz rządził faktycznie ulubieniec jego żony Marii Krystyny Don Manuel de Godoy, książę Pokoju. Rządy owego faworyta ostatecznie stały się kością niezgody pomiędzy Karolem a najstarszym jego synem Ferdynandem. Ten ostatni otwarcie wystąpił na czele buntu, który mógłby mieć wielkie szanse powodzenia, gdyby nad Hiszpanią nie zaciążyła już dłoń cesarza Francuzów. Napoleon potrafił te waśnie rodzinne wyzyskać znakomicie. Dyplomacją i groźbami zwabił cały dom królewski do Bajonny, gdzie po pewnym wzdraganiu się Karol podpisał akt zrzeczenia się tronu z tym jedynie warunkiem, by korony hiszpańskiej nie otrzymał syn jego Ferdynand. Niemal w tym czasie Murat obsadził wojskami Madryt i ogłosił się czasowym wielkorządcą kraju aż do przybycia brata cesarskiego, Józefa, upatrzonego na króla Hiszpanii. Dynastyczna polityka Napoleona stała się powodem tej wojny. I na tym tle rozpczęła się długa, krwawa i okrutna walka z powstańcami iberyjskimi.

Tło dziejowe, które przyczyniło się do napisania wiersza Tymowskiego, przedstawia się następująco. Szukając wolności dla własnej ojczyzny, szli Polacy ślepo posłuszni i wierni Bonapartemu. Zdobywali się na wielką chwałę, pomnażali chlubne karty dziejów rycerstwa polskiego, ale równocześnie hańbili się i narażali na zasłużoną pogardę. Oto charakterystyczna opinia mieszkańców półwyspu Pirenejskiego o Polakach: „Motłoch uważał ich za ludożerców i pogan, Hiszpanie inteligentniejsi traktowali z pogardą, jako służalców zaborczego cesarza, co za pieniądze przyszli wojować kraj niewinny, nie szukający z nikim przecie zwady lub zaczepki[1])". Jeden z uczestników wyprawy takie opowiada zdarzenie. Stary ksiądz kanonik, stryj żony Suligowskiego, zapytał nas jednego razu: „Dlaczego Polacy, tej samej religii co Hiszpanie, są jednak ich nieprzyjaciółmi? Czyśmy kiedy wasz kraj naszli, wasze mienie zabrali, wasze znaczenie zniszczyli? Powiedzcie otwarcie, dlaczego się tak ślepo za cudzą sprawę poświęcacie? Nie możecie się wygodnie pomieścić na waszej ziemi, szukacie u Francuzów chleba? To przyjdźcie do nas i my wam chleba damy i będziecie braćmi naszymi"[2]).

[1]) *K. Nedzielski*, Polacy pod sztandarami obcymi. Warsz. 1910 13.

[2]) Polacy w Hiszpanii. Pamiętnik *Kajetana Wojciechowskiego*. Nakł. „Ziarna" 1907.

Przytoczone zapatrywania czynią oczywistym, że umysły refleksyjne walczących Polaków doszukiwały się racji dla swoich czynów i częstokroć musiały — niestety — osądzić je ujemnie... Zopewne przeciętny żołnierz, którego żywiołem stała się wojaczka, nigdy na ten temat się nie zamyślił, ale wielu inteligentnych Polaków odczuwało grozę swego losu. Był to tragiczny dylemat. Wszystko należy złożyć ojczyźnie i czynić wszystko, byleby ona stała się wolna, niepodległa. Z tego zaś wynikało by, że nie wolno walczyć z tym, kto broni wolności swojej ojczyzny, aby ją ustrzec przed ujarzmieniem. Nie można przecież walczyć o wolność, będąc przeciwnikiem wolności. Logicznie jest to oczywiste. Uczucie ludzkie jednak więcej iracjonalnym siłom niż zdrowemu rozsądkowi ulegać zwykło. I to jest źródłem wytłumaczenia tej rozbieżności celów i środków społeczeństwa polskiego w okresie zmagań o wyzwolenie. Całopalna miłość ojczyzny, dla której Polacy byli gotowi poświęcić się niepodzielnie, wyłącznie kierowała ich wolą wbrew przekonaniom. Nawet w chwili kontemplacji, kiedy ta niezgoda pomiędzy myślą a czynem występowała najjaskrawiej, to i wówczas nieprzeparta chęć służenia sprawie ojczystej brała górę nad innymi wzruszeniami. Taki patriotyzm nie jest nabytą cnotą, lecz przyrodzoną cechą duszy polskiej. Rola nasza w wojnach napoleońskich jest tego przykładem, poetyckim zaś wyrazem tej prawdy *Dumanie żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem.*

Wola ojczyzny (gdyż rozkaz Napoleona był tu zewnętrznym tylko objawem) skierowała młodego poetę na odległy półwysep. W toku zmagań wojennych dojrzał młodzieńczy umysł T y m o w s k i e g o. W tych walkach zrozumiał swą rolę Polaka i poczuł się poetą. Zapewne w chwili postoju na biwaku skreślił dwudziestoletni żołnierz-poeta ten utwór najdoskonalszy w całym jego literackim tworzywie. W dorobku pisarskim T y m o w s k i e g o ten wiersz najsilniej tchnie poezją. Złożyło się na niego najmocniejsze i najgłębsze uczucie miłości ojczyzny, ojczyzny nieszczęśliwej, bo rozdartej przez wrogów. A nadomiar, patriotyzm poety potęgowała nostalgiczna tęsknota ku rodzinnej ziemi. Można uważać *Dumanie* za utwór, który powstał, podobnie jak *Bard Polski* C z a r t o r y s k i e g o z pobudek nie tylko artystyczno - literackich, ale raczej gwoli wylania tego wszystkiego, czym serce Polaka w danej chwili żyło i co stanowiło najistotniejszą treść duszy polskiej. Taki charakter ma *Dumanie*

w pierwszej redakcji. Bezpośredniość inwencji twórczej wyjaśnia popularność i uznanie, jakie *Dumanie żołnierza polskiego* zaraz po ukazaniu się zyskało.

Powiedzieć trudno, czy wiersz ten został nadesłany do kraju wkrótce po napisaniu, czy też przywiózł go sam poeta pod koniec roku 1810, gdy opuścił szeregi wojskowe[3]). W każdym razie szczegóły wojenno-geograficzne nie sięgają poza tę datę i podawany zazwyczaj czas napisania trzeba przyjąć za prawdziwy. Co do miejsca powstania utworu, to chociaż materiał apercepcyjny, który ujawnił poeta w przedstawionym krajobrazie, jest bardzo skromny, jednakże trzeba się skłonić do przyjęcia, że w zasadniczej swej części powstał on w Hiszpanii rzeczywiście w pobliżu zamku. Zresztą o zagadnieniu tym wspomnę jeszcze z innych przyczyn.

Inaczej się przedstawia sprawa pierwszego druku. Karol Estreicher przypisuje rok 1810 dwukartkowej ulotce, którą miał możność napotkać[4]). Jest to jednak przypuszczenie budzące wątpliwość. Zagadnienie pierwodruku w pewnej mierze wyjaśnia sprawa tytułu. Z kolei sam nagłówek wiersza stanowi również kwestię do ustalenia. Tytuł podany w *Bibliografii XIX stulecia* wprawdzie nie jest identyczny z tytułem ostatnim najpopularniejszym z *Pamiętnika Warszawskiego,* w którym wiersz ten doczekał się ustalonej redakcji, ale różni się też nieco od tytułu, jaki napotyka się w roku wyprawy Napoleona na Moskwę.

W *albumie* ks. Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej, ofiarowanym przez księcia jenerała w czerwcu 1812 roku tytuł jest wprawdzie podobny, całkowicie jednak z estreicherowskim się nie pokrywa[5]). W ogóle nagłówek tego utworu posiada cały szereg odmian. Ująłem to w specjalnej tabelce, aby unaocznić popularność *Dumania.* Widocznie przez odpisy zmieniało ono swój pierwotny tytuł. Należy sądzić, że zmianę tytułu spowodował sam poeta, ale współdziałali w tym i przygodni przepisywacze.

[3]) Archiwum Akt Dawnych w Warszawie. Akta Rady Administracyjnej N-er Vol., 9. sek. I N. 9 stwierdzają obecność Tymowskiego w kraju na początku roku 1811. Poeta rozpoczyna karierę urzędniczą funkcją kancelisty w radzie stanu przy boku Stanisława Kostki Potockiego.

[4]) *K. Estreicher,* Bibliografia Polska XIX stulecia tom. IV (2) Dumanie żołnierza polskiego na wałach starożytnego zamku Maurów w Hiszpanii napisana przez... Bez w. m. i r. (1810) w 4-ce 2 k.

[5]) Muzeum Czartoryskich w Krakowie. *Album X.X. Czartoryskich.* Arch. Dom. Nr. 9. (3105).

Przyjmuję za najwcześniejszy, za pierwotny tytuł podany przez Feliksa Bentkowskiego, a mianowicie: *Dumanie żołnierza polskiego na wałach Saragossy*. Autor *Historii literatury polskiej* znał utwory Tymowskiego pozostające jeszcze w tece poety, które po kilku dopiero latach ukazywały się w druku. Mógł więc bezpośrednio poznać najwcześniejszy tytuł *Dumania*. Nie wyklucza to, iż poeta mógł już wówczas nadać ten drugi, późniejszy tytuł, ale historyk literatury poszedł za starszym, znanym mu. Zresztą Bentkowski zalicza wiersz do grupy pozostających w rękopisie. Na dowód, że druk estreicherowski nie jest tak wczesny, przytoczyć można skądinąd czerpane przypuszczenie o uczestniczeniu Tymowskiego właśnie w oblężeniu Saragossy. Początkowo nadał ten tytuł naturalny. Miał on swą sugestywną siłę, gdyż kartagińska obrona tego miasta była powszechnie żywo komentowana. Potem dopiero autor ustylizował tytuł bardziej poetycko. Chociaż trzeba się zastrzec—i drugi zgadza się z topograficzną ścisłością krajobrazów hiszpańskich. Mógł Tymowski wziąć za punkt zaczepienia dla swej wyobraźni zamek Alafieria w Saragossie, zamek pod Almonacid lub jeszcze jakiś inny.

W rękopiśmiennych zbiorach poezji, jak wspomniany *Album Książąt Czartoryskich* i *manuskrypt Akademii Umiejętności Nr. 1780*[6]), występuje druga jego odmiana, gdzie zjawia się termin „duma". Tytuł ulotnego druku, podanego przez Estreichera, można przyjąć za przedostatni a nie pierwszy, jak chce tego bibliograf. Czwartą i ostatnią jego postacią jest brzmienie: *Dumanie żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem* w druku. Pamiętnika Warszawskiego z roku 1815. Późniejsze są już tylko powtarzaniem dotychczasowych.

Ustalenie tytułu posłuży w swoim czasie do omówienia rodzaju literackiego *Dumania*.

Byłby cały ten wywód zbyteczny, gdybym poznał naocznie tekst *Dumania* wymienionego przez Estreichera, gdyż układ pierwotny wyraźnie różni się od późniejszych brakiem całego ustępu. Kolej więc przychodzi na to zagadnienie.

Jak powiedziałem, obok tej rozmaitości tytułów idzie w parze odmienność tekstu tego utworu. Redakcję *Dumania* z roku 1815 rozszerzył poeta o całą martyrologię poległych w Hiszpanii wojaków i opuścił kilka wierszy dawnych. Skąd się to wzięło? Kluczem

[6]) Akademia Umiejętności w Krakowie. *Rękopisy 614 (w) Rps. z 19 w. i t. d. 1780 (Ł) Rps. z 19 w. Rozmaitości (francuskie i polskie)* .

do wyjaśnienia tej kwestii są stosunki poety ze Stanisławem Kostką Potockim. Pozostawał Tymowski przez szereg lat pod przemożnym wpływem poglądów politycznych i artystyczno - literackich księcia wymowy. Jednym z objawów tej zależności jest właśnie zapożyczenie i sparafrazowanie wierszem ustępu z *Pochwały walecznych Polaków w ostatniej wojnie poległych*[7]).

Przy zestawieniu obu tekstów staje się to oczywiste. I tak w końcowych słowach *Pochwały* rozpoczyna Potocki wyliczenie bitew, „w których wielu naszych, chwalebnie walcząc, poległo" od wąwozu Samo Sierra. Tu poległ kapitan Dziewanowski. Tak samo rozpoczyna dodany urywek Tymowski i od tego wąwozu i tegoż rycerza z małą przemianą, czyniąc z zacnego młodzieńca walecznego. Dalej z kolei u obu występują Krzyżanowski i Rudawski. Następnie tak przemawia Potocki: „I wy Rudawski i Rowicki, porucznikowie, pomnożyliście niestety w tym dniu pamiętnym cnym zgonem sławę i żałobę Polaków. Póki waleczność będzie pomiędzy ludźmi w zaszczycie, póty pamięć bitwy pod Samo Sierra, a z nią i wasza kwitnąć nie przestanie". A poeta w ten sposób ujmuje tę samą myśl:

Ileż chwały potomność ziomkom moim przyzna,
Blaskiem jej z żalem jednak zdobi się ojczyzna,
Z żalem zgasłych rycerzy zaszczyty wspomina.

Ginie pod Valadolid porucznik Bogucki, pod Alkara kończy życie brygadier Horowicki, a Suryn cudami odwagi wsławia śmierć i imię prostego żołnierza. Są to słowa *Pochwały*.

Walladolida grobem Boguckiego słynie,
Pod Alkaraz waleczny Horowicki ginie —

Różnica polega na tym, że ustęp ten przesunięty jedynie co do miejsca nieco dalej w wierszu i żołnierz Suryn wystąpi poniżej. Z kolei u obu autorów w bitwie pod Almonacid główną ofiarą bohaterstwa jest pułkownik Sobolewski. Zginęli śmiercią godną pamięci obok pułkownika swojego Wiśniewski kapitan, Gajewski porucznik, Tomicki i t. d. — mówi Potocki. Tych samych znajdujemy w *Dumaniu*. Obaj wymieniają podpułkownika Jędrzeja Szelskiego: Tymowski błęd nie podaje nazwisko to, jako Sielski. Gazeta Warszawska

[7]) Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego r. 1809, **St. Potocki,** Pochwała i t. d.

z roku 1808 wymienia również nazwisko to w brzmieniu Potockiego. Wreszcie o bohaterach biorących udział w oblężeniu Saragossy takie w Pochwale znajdujemy zdanie: „Niejeden z Polaków zginął w krwawym Saragossy oblężeniu, lecz dotąd jednego tylko kapitana Stokowskiego wieść nas doszła śmierci". Tymowski zaś wymienia już innych trzech: Szota, Emeryka i Bielińskiego. Wyjaśnić to można bądź tym, że pisał tę część w kilka lat po fakcie, kiedy wojną hiszpańską zajęła się historia, mógł więc skorzystać w tym wypadku z innego też źródła. Bądź można uczynić takie przypuszczenie z dużą dozą prawdopodobieństwa. Widocznie sam poeta uczestniczył w oblężeniu tej nowożytnej Kartaginy, a nazwiska poległych przechował w pamięci z własnych przeżyć. Przypuszczenie, że Tymowski brał udział w oblężeniu może popierać pierwotny tytuł *Dumania* podany przez Bentkowskiego.

Zapewne redakcja pierwsza odpowiada tak tytułowi Bentkowskiego, jak *Dumie* znanych mi rękopisów i drukowanej ulotce, którą podał Estreicher. Dopiero Pamiętnik Warszawski zamieścił *Dumanie* w postaci rozszerzonej omawianym ustępem. Późniejsze przedruki idą śladem Pamiętnika.

Tej właśnie części dodanej uczynił zarzut Piotr Chmielowski, poeta zaś dodał ją ku ozdobie w myśl upodobań ówczesnej poetyki. Tempora mutantur.

Teraz przystąpię do rozbioru treści. Początek utworu wywołuje nastrój, który panuje w jego całości. Na tle nocy smutne refleksje, wynikające z konfliktu wewnętrznego, jaki przeżywa żołnierz polski walczący na obcej ziemi.

Strona dekoracyjna *Dumania* zawiera wiele cech osjanicznych i z tego względu wymaga odpowiedniego oświetlenia, ale zanim przejdę do tej sprawy, ujmę wiersz z punktu widzenia ideowego i techniki pseudo-klasycznej. W tym celu trzeba rozważyć myśli wypowiedziane przez poetę.

Jakież to ponure wspomnienie przerywa poecie-żołnierzowi sen? Pierwsza inwokacja daje całkowitą na to odpowiedź.

O, Ty! co ogień męstwa zapalasz w mem łonie,
Ojczyzno, Ciebie szukam, za Twem szczęściem gonię.

A więc animus movens czynów to patriotyzm. Mówiłem o tym powyżej. Jest to szukanie ojczyzny poza ojczyzną, ale jeszcze na ziemi, zanim przeniosą ją romantycy, jako niebieską Jeruzalem, w regiony ducha.

Przypomina poeta piramidy egipskie, sztandar polski na Kapitolu i tragiczne San Domingo. Wreszcie koleją faktów krew polska słynie pod słupami Alcyda w ziemi Maurów. Teraz następuje zastanowienie nad ogólną wartością czynów wojskowych, aby przez tę refleksję do tym smutniejszego dojść wniosku. Istotnie, ceni ludzkość sławę zdobytą w imię służenia ojczyźnie. Popieranie „zasady iberyjskich tronów", jeżeli nie wdamy się w skomplikowany łańcuch intryg politycznych, nie jest służeniem krajowi. Na podstawie takich rozważań dochodzi autor *Dumania* do bolesnych wniosków, które w wierszu brzmią:

Tracę zaszczyt obrony ojczystych zagonów,
Tępę lackie żelazo na Kantabrów murze
I od swojej daleki, obcą ziemię burzę.

Tę samą myśl wypowiedział także wierszem inny poeta-żołnierz, człowiek głęboko refleksyjny, niebawem najbliższy przyjaciel Tymowskiego—Kazimierz Brodziński[8]). Obu poetom bolesną refleksję o daremnym przelewie krwi na obcej ziemi podyktował tragiczną rzeczywistość niedoli polskiej. Gdyby ktoś układał antologię historii Polski wyrażonej w poezji, niezawodnie te wiersze obu poetów zajęłyby czołowe miejsce w obrazie schyłkowych dni Księstwa Warszawskiego.

Zaznaczam, że wątek utworu rozpatruję jednocześnie według redakcji rękopisów i tekstu z Pamiętnika Warszawskiego. Poprzednio powiedziałem: z roku 1815 mamy redakcję tego utworu ostateczną, ustaloną, lecz nie znaczy to, aby była ona pozbawiona błędów drukarskich. W drukach z początku XIX wieku jest ich mnóstwo. Różnice oczywiście w tych odmianach istnieją, ale tyczą one wyłącznie stylizacji językowej nie treści myślowej. W wierszach jednak 25 — 26 zachodzi różnica faktyczna dzięki małej odmiance formy jednego wyrazu. Inaczej bowiem rozumie się te dwa wiersze w brzmieniu

Lecz gdzież mnie myśl unosi? Łańcuch z oczu gubię.
Łączący los mych ziomków w *twórcy* ich rachubie

Pam. Warsz.

Inną myśl zawiera aspekt rękopisów:

....Łańcuch z oczu gubię,
Łączący los mych ziomków w *twórczej* ich rachubie.

[8]) *K. Brodziński* — Wspomnienia mojej młodości. Dziennicek z roku 1813 notatka z dnia 8. V. 1813. 82 Bibl. Narod. Nr. 113.

Gdy przełożymy te zdania na język prozaiczny, to w pierwszym ujęciu przybierze postać: gubię z oczu łańcuch, który łączy los mych ziomków w rachubie czy z rachubą ich twórcy — Napoleona. W drugiej postaci z rękopisów da się transponować taką formę: gubię z oczu łańcuch, który łączy los mych ziomków w ich twórczej rachubie... Ta odmiana ma charakter większej samodzielności czynów polskich. Twórcza rachuba Polaków to polityka filonapoleońska w odróżnieniu od ugodowej dyplomacji wchodzącej w kompromis z Rosją. Widocznie jednak w roku kongresu wiedeńskiego bardziej odpowiadała poecie forma stwierdzająca, iż Polacy szli zdani na wolę i pomysły polityczne czyli rachubę tego, który ich „stworzył" niepodległymi. Czy tak lub inaczej interpretujemy ten dwuwiersz, znaczenie jego dla dalszej treści jest jednakowe, gdyż zapał wzmaga się i poeta woła:

Potrój się męstwo moje, niech wiślańska ręka
Straszna pod Albuhera, mur Gadeski spęka.
A wtedy niech Bellona przez podbite grody

zawiedzie poetę do rodzinnego domu, aby zamienić miecz na lemiesz.

A gdy już osiądzie na roli, takie snuje poeta marzenie.

Tam zgromadzonych braci pod jaworu (lub topoli) cieniem
Rozrzewniać będzie chlubnem lecz tkliwem wspomnieniem
I wyliczy imiona godne potomności

tych bohaterów, którzy w stu bitwach zadziwili rycerzy Alcyda.

Dalej następują miejsca wiekopomnej chwały oręża polskiego, jak Saragossa, Tarragona, Samo Sierra i Talawera; w drugiej redakcji dodane Okkana i Almeida. A opuszczony dwuwiersz:

W cieniu Napoleona niezwiędłych wawrzynów
Spoczywać będzie sława cnych Chrobrego synów.

Może smutna rzeczywistość dziejów nakazała poecie usunąć te „niezwiędłe wawrzyny Napoleona..."

Tu z kolei rozpoczyna się część dołączona o poległych bohaterach, którą już poprzednio omówiłem. W blasku glorii zyskanej chwalebną ich śmiercią wraca poecie myśl - wyrzut:

Czemu tak piękny wawrzyn krew bliźniego plami?
Gromiliśmy nieszczęsnych, nieszczęśliwi sami...

Z głęboką wnikliwością psychologiczną doszukuje się twórca Dumania źródeł tego faktu:

Tak miłości ojczyzny uniesione żądzą
Ludy ze zbytku cnoty na drodze jej błądzą.

Zmierzając ku końcowi, wygłasza poeta długą apostrofę do poległych współwojaków. Zestawia dwa rodzaje zabitych. Jedni to ci, którzy ciało swe złożyli na ziemi ojczystej: szczęśliwi! Inni, których drogie zwłoki

Pochłonęły w swych głębiach Kastylskie potoki
Lub przykrył głaz nieczuły ojczyzny Pelaga.

Tych czeka straszny los. Nie będzie to pacierz umarłych, który zagra kmieć stuletni, trącając kości żelaznym oraczem... Lecz stanie się smutnym dźwiękiem pieśni kości—mówiąc słowami Mickiewicza, — bowiem

Kiedyś rolnik hiszpański wyorze te szczątki
I urągaś się będzie z przykrej mu pamiątki.

Zamyka wreszcie utwór wezwanie do Marsa. Nie szczędzi młody żołnierz-poeta swojej krwi, lecz prosi boga wojny, aby ochraniał jego życie. Pragnie jeszcze ujrzeć ziemię rodzinną. Ostatecznie pointą wiersza jest przewijająca się przez całość utworu wola oddania życia za ojczyznę:

Szczęściem mojem śmierć będzie wśród bratnich szeregów!
Głowę moją na roli ojczystej położę,
A dłoń Wandy zaszczepi na mym grobie róże.

Reasumując treść ideową i nastrój *Dumania*, należy stwierdzić, że w utworze tym dominuje tęsknota za ojczystym krajem, tchnie on pragnieniem powrotu na ziemię rodzinną. Nie brak poecie-żołnierzowi animuszu i chęci do walki. Jest dumny z chwały, którą zyskują na chlubę Polski walczący i polegli rodacy. Poprzez te uczucia snuje się gorzka refleksja: zamiast bronić własnego kraju, osłaniać go przed wrogiem, żołnierz polski burzy cudzą ziemię...

Ażeby uzewnętrznić nurtujące w nim uczucia, posiłkuje się poeta według panującego zwyczaju formą pseudoklasyczną. Używa więc akcesoriów poetyki, która uważała retoryczność stylu za cechę wysokiego artyzmu. Kunsztowność utworu polega na częstym stosowaniu apostrof. Zwraca się poeta do ojczyzny, do męstwa, nadziei, do świętych cieniów, do poległych współrodaków, wreszcie do Marsa. Częste są również omówienia typowo klasycystyczne, jak wojownicy Piasta, dumne syny Cyda, ojczyzna Pelaga i t. p. Przenośnie, epitety, uosobienia, porównania, pytania retoryczne, wykrzyknienia i trochę mitologii — oto zasób typowych dla tego kierunku literackiego ornamentów stylistycznych.

Obok klasycyzmu występuje w *Dumaniu* wspomniany już poprzednio osjanizm. Znajduje się więc w utworze to, co znamionuje nową twórczość poetycką, ukazują się cechy, które uwypukli dopiero romantyzm. Zaprzeczyć trudno, ażeby zaobserwowane krajobrazy i przeżyte uczucia w pewnym stopniu nie wpłynęły na ujęcie poetyckie. Trudno też przeciwstawić się hipotezie, że Tymowski uległ wpływowi Macphersona. Wiadomo, jak dawno rozpoczął się w Polsce wpływ pieśni barda szkockiego. Już u Czartoryskiego występuje koloryt osjaniczny. Nie znalazł się Macpherson na indeksie pseudoklasyków, poezja bowiem osjaniczna —jak mówi Jan Śniadecki—nie jest przepisom Horacego przeciwna. Mógł więc poeta znać *Osjana* choćby z przekładu Krasickiego, jak nie obce mogło mu być tłumaczenie francuskie Latournera.

Początek *Dumania* ma charakter wyraźnie przypominający ton poezji bardów:

Umilkły bębny, gasną tlejące ogniska:
Księżyc z srebrnego wozu blady promień ciska;
Drżą w bystrych nurtach Tagu niebotyczne bramy
Zamku, gdzie panowały kiedyś Abderamy.
Wiatr uparte bałwany roztrąca o wieże.
Których spiż polski broni a odwaga strzeże.
Stokroć odgłos: „Kto idzie?“ wiekami nieznany,
Obija się o czarné sklepienia i ściany.
Bezpieczni tarczą hasła: zginę lub zwyciężę!
Oparci na żelazie spoczywają męże.
Noc spokojność rozlewa na całą naturę,
Mnie tylko sen przerywa wspomnienia ponure...

Nie jest to oczywiście pierwszy przejaw kolorytu osnutego na tle poezji Macphersona. Już w *Bardzie Polskim* Czartoryskiego ujawnił się nastrój osjaniczny. Obraz wyraźnie przypominający ten początek czytamy w śpiewie historycznym, ogłoszonym w Pamiętniku Warszawskim z roku 1809[9]). Niemcewicz tak rozpoczyna swego „*Władysława Łokietka*“:

Już noc swe czarne rozpostarła cienie,
Gwar tylko słychać wojennego ludu;
Tu, owdzie ognisk rozdęte płomienie,
Przy nich w spoczynku długich walek trudu
Wsparci na tarczach wojownicy stali.
I o przygodach bitwy rozmawiali.
Księżyc przyświecał w skrwawionych obłokach;
Po bojowisku słychać szumne głosy i t. d.

[9]) Pamiętnik Warszawski 1809 z 15. XI Nr. IX 340.

Nastrój pokrewny wstępnym wierszom *Dumania* zawiera zwrotka anonimowego autora, który ogłosił swój utwór p. t. *Do smutku* w Pamiętniku Lwowskim[10]).

Ucichły wiatry — milczy noc ponura,
Znużona pracą spoczywa natura,
Śpią na mogiłach mężni bracia moi,
A do mnie nawet sen zbliżyć się boi.

Podobny motyw nocy występuje w dumie Pietraszkiewicza o zapożyczonym tytule *Dumanie u rozwalin zamku Giedymina.*

Wiersze naszego poety malujące ten nocny koloryt spotkała taka ocena młodego Mickiewicza: „obraz (nocy) między innymi przepysznie w dumie Tymowskiego malowany"[11]).

W ogóle motywy osjaniczne omawianego utworu dadzą się rozklasyfikować według następującego schematu. Po pierwsze, noc księżycowa rozpoczynająca wiersz. Wiadomo, że miesięczne noce *Osjana* zostały przez Macphersona doprowadzone do prawdziwej maestrii, którą zachwycała się cała Europa[12]). Tymowski potrafił dorównać wzorom.

Po drugie ruiny zamku i wieże, wśród których hula wiatr („wiatr uparte bałwany roztrąca o wieże"). Nie opodal morze. Po trzecie, ciemność i spokój rozlany w naturze. Na takim tle wątek refleksji („wspomnienia ponure"). Obok tych cech dekoracyjno-nastrojowych pierwiastek osjaniczny wyraża się w opowieści o bohaterach poległych, w kulcie męstwa, które — choćby uległo przewadze — przetrwa w pamięci na wieki („nieśmiertelny pomnik wzniesie wam odwaga"). Na ostatku motyw miłości i rozpaczy kochanki nad zwłokami bohatera, również zaczerpnięty z poematów *Osjana,* stylizowany po swojsku odwiecznie polskim imieniem Wandy, odbija się echem u Tymowskiego.

Jeśli więc prawdą jest, że „poezja osjaniczna stoi u kolebki polskiego romantyzmu — jest u nas pierwszą i najstarszą jej piastunką" — to przypada w udziale cząstka zasługi w preromantyźmie również i Tymowskiego bez względu na to, czy przyczynił się do tego świadomie, czy też bezwiednie. Opinia Mickiewicza

[10]) *Pamiętnik Lwowski r. 1816 III 341.*

[11]) Uwagi nad „Dumaniem u rozwalin zamku Giedymina" — *A. Mickiewicz* — Pisma estetyczno-krytyczne Bibl. Narod. nr. 79 opracował H. Życzyński.

[12]) *Marian Szyjkowski* — Osjan w Polsce 24 — 25.

w tej sprawie jest chyba wystarczającym probierzem. Wszak w latach filareckich nieraz powoływał się wieszcz na autora *Dumania*[13]).

A teraz nasuwa się pytanie, czy wiersz ten stoi całkowicie odosobniony w literaturze polskiej swego czasu, czy też mamy utwory podobne, które to „Dumanie" poprzedziły. Jaki zasięg jego wpływów? Odpowiedź na pierwsze pytanie daje *Wiersz do legiów polskich* Cypriana Godebskiego, *„Pieśń żołnierza nad rzeką Moskwą"*. Kazimierza Brodzińskiego i poezje filomatów stwierdzają drugie.

Dumanie Tymowskiego z *Wierszem do legiów* ma niektóre punkty styczne, chociaż zasadniczo różni się nastrojem. Smutek tedy w *Dumaniach* płynie z tęsknoty za ojczyzną: choćby tylko na śmierć pragnie poeta do niej wrócić. Smutek Godebskiego wynika z rozczarowania. Przeżywa on okropny los legionów... Cyprysy przeważały nad laurami w trudach tych, co głosili „wolni wszyscy są braćmi". Toteż uczucie jego, zaprawione goryczą, nie ma tego żołnierskiego entuzjazmu i pozbawione dumnej wiary w chwałę zasług na polu zwycięstw. Tymowski natomiast smuci się własną nostalgią, a nie opłakanym losem współżołnierzy.

Kiedy czytamy Godebskiego, ogarnia nas rezygnacyjny, destruktywny smutek zmarnowanych wysiłków. Tymowski zaś wywołuje uczucie smutku twórczego. Smutno, kiedy serce tęskni za ziemią ojczystą; smutno, kiedy ofiarnie giną bracia w krwawej walce. Ale giną przecież śmiercią chwalebną, oddając życie ojczyźnie. Smutek taki staje się więc rzewną dumą, ma w sobie coś z melancholii twórczej, o jakiej w *Anhellim* wspomina Słowacki.

Godebski, który w pełni lat przeżywał okres schyłkowy Rzeczypospolitej, widział i osobiście doświadczył, jak na marne szły wszystkie wysiłki narodu. To wywołało nutę gorzkiej rezygnacji i zwątpienia. Tymowski, jako znacznie młodszy i wojujący w sytuacjach pomyślniejszych, gdyż w dobie istnienia Księstwa Warszawskiego, mógł zdobyć się na ton bardziej nadziejny. Ostatecznie, nie kusząc się na wyjaśnienie wszystkich powodów, należy stwierdzić tę różnicę w pojmowaniu i odczuciu momentu dziejowego przez obu poetów.

U Godebskiego nieszczęsne losów kowadło każe przerabiać broń na lemiesz. Dla Tymowskiego zaś jest marzeniem możność

13) *A. Mickiewicz* — Pisma estetyczno-krytyczne — Uwagi nad „Dumaniem u rozwalin zamku Giedymina. Uwagi nad Dumą, opracował H. Życzyński. Bibl. Narod. nr. 79.

powrotu do orania roli leżącej odłogiem. Obaj z zamiłowaniem chronią się pod jaworu cieniem.

Tak różnym losem wszędy miotani Polacy
Idą szukać gościńca do swojej ojczyzny.

Myśl ta zjawia się i wierszu piewcy bojów hiszpańskich. Wyrzut uciemiężenia innych ludów przez szukających własnej ojczyzny Polaków nie jest też u Tymowskiego nowy. Większy, mocniejszy wyraz oburzenia daje temu autor *Wiersza do legiów:*

O, hańbo! o ślepoto w ludziach niepojęta!
Ten, który został wolnym, poniósł drugim pęta.

Lęk przed zapomnieniem o bohaterach poległych w bojach na obczyźnie ma u Godebskiego odcień wyraźnej rozpaczy. Poeta zgnębiony zwątpieniem, czy nie zaginą zupełnie „drogie narodu ogromnego szczątki". Twórca *Dumania* natomiast wierzy w nieśmiertelną sławę, jaką przynosi już sama bohaterska śmierć za ojczyznę bez dalszych konsekwencji. U obu poetów znajdujemy poczucie heroizmu narodowego, chociaż w *Wierszu do legiów* jest ono zabarwione pesymistycznie. Zwiątpienie w skuteczność tego poświęcenia, wyraźne u Godebskiego, nie da się tak mocno odczuć w wierszu u Tymowskiego. Obaj też zastanawiają się nad bolesnym losem ginących na obcej ziemi.

Jakkolwiek pokrewne są niektóre myśli Tymowskiego z *Wierszem do legiów,* to jednak uczuciem stanął autor *Dumania* wyżej i dał mu silniejsze napięcie niż Godebski. Kolorem emocjonalnym zbliża się utwór Tymowskiego bardziej do *Pieśni legionów* Wybickiego niż do *Wiersza* Godebskiego. I to stanowi jego walor.

Kazimierz Brodziński dnia 5 października 1812 roku napisał wiersz p. t. *Brzozy,* przemianowany na *Pieśń żołnierza nad rzeką Moskwą.* Tu trzeba zaznaczyć, że nim ci dwaj poeci zawarli serdeczną przyjaźń, już przedtem wpływali na siebie po literacku. W wierszu Brodzińskiego jaskrawo uwydatnia się czerpanie z pomysłów autora *Dumania.* Wszystkie najcharakterystyczniejsze motywy Tymowskiego odnajdujemy w tym utworze

Znowu różnica w rodzaju smutku. Przygnębiający on i rzewny. Jest tu tęsknota za ojczyzną i do rodzinnego domu; jest ten wyrzut, że się burzy obcą krainę, jest refleksja na temat tragicznej doli ginących na obczyźnie; jest obraz tego, co czeka poległych. Zachowany przy tym koloryt krajowy. Zginie więc żołnierz marnie

w śniegu północy, by wiosenne roztopy odsłoniły jego ciało na pastwę ptactwu i pogardę wieśniaków, którzy je będą wyrzucać ze swojej roli. I u Brodzińskiego występuje kohanka, co uświęci pamięć poległego pamiątkowym krzyżem. Jak u Tymowskiego smutnych grobów nie skropi łza bratnia, ani nie przyjdą odwiedzić zasmuceni przyjaciele, tak też i autor *Pieśni żołnierza nad rzeką Moskwą* rozrzewnia się bolesnym przypuszczeniem, że zniknie wraz z imieniem w nieprzyjaznej ziemi.

Odezwały się również reminiscencje *Dumania* Tymowskiego w wspomnianym już utworze filomaty Pietraszkiewicza. Tak samo niejedną myśl obok układu wiersza zapożyczył Jan Czeczot do *Dumy nad mogiłami Francuzów*[14]).

O sile wpływu *Dumania* na *Dumę* Czeczota świadczy przejęcie kompozycji, ale przede wszystkim zapożyczenia w motywach uczuciowych i myślowych.

Och, cienie,
Darujcie że spokojność pomięszałem waszę.
Jękiem moim ptaszęta od grobów odstraszę,
Które usiadłszy może smutne zimą bliską
Ożywiają tych mogił nieczułych zwalisko.

Smutne mogiły na obcej ziemi, tym razem Francuzów w Polsce. Dlatego też tak przyjaźnie zwraca się poeta do poległych. Braterstwo broni żołnierzy dwu narodów, krew przelewana dla sławy Napoleona:

Oni bronią swą nieraz Francyją wsławili,
Gallów wawrzynem, przez się uszczknionym, zdobili;

dowód dany w czynie orężnym i odwadze, że Polacy kochają ojczyznę i godni wolności, patriotyczny ból wobec ciężkiego i upokarzającego losu, rzewne wzruszenie na myśl o tych, którzy oddali swe życie — oto kilka wspólnych motywów.

Można również dzisiaj już napewno stwierdzić, że bardzo wiele utworów drukowanych w okresie lat 1817 — 1823 w kraju, szczególnie w czasopismach literackich, napisanych zostało pod wpływem *Dumania* Tymowskiego. Były tu źródłem nie tylko wspólne wpływy osjaniczne, koloryt nocy i t. p., ale świadome naśladownictwo *Dumania* drukowanego w „Pamiętniku War-

[14]) Towarzystwo Filomatów opracował *Aleksander Łucki* Bibl. Nar. nr. 77 37 i nast. *Jan Czeczot* Duma nad mogiłami Francuzów roku 1813 za Wilnem przy drodze do Nowogródka prowadzącej pogrzebanych. Utwór był czytany na posiedzeniu naukowym wydziału I dnia 17 listopada 1818 r.

szawskim", w okresie może największej popularności tego pisma. Do naśladowców Tymowskiego dodać tu trzeba szereg nazwisk, więc Piątkowskiego, Zanieckiego, Zdżarskiego. St. Jaszowskiego. Utwory ich ukazywały się w czasopismach Lwowa, Krakowa, Poznania w „Rozmaitościach", dodatku literackim do „Gazety Lwowskiej", w „Pszczółce Krakowskiej" redagowanej przez Konstantego Majeranowskiego w „Mrówce Poznańskiej" i innych.

W kilka lat później Marcin Laryssa Domański przeżywał *„Chwilę dumania na szczątkach twierdzy Modlina"*, w której odezwały się struny duszy polskiej pokrewne Tymowskiemu[15]).

Ten wpływ i podobieństwo literackie naprowadzają na pytanie, co mówiła krytyka o tym utworze dawniej i jak patrzy nań historia literatury.

W niespełna pół wieku od chwili napisania utworu, pamiętający te czasy Kazimierz Władysław Wójcicki który ma pewien kult dla *Dumania*, takie wierszowi temu poświęca wspomnienie: „Kiedy czytam to dumanie, przypominam, jaki to zapał utwór ten ogłoszony drukiem wywołał. Wyrywano go sobie z rąk do rąk, a łzy wzruszenia sercowego towarzyszyły jego czytaniu. Przebrzmiał on wraz z innymi tamtych czasów utworami, zarówno jak przygłuchła pamięć naszych wojowników"[16]). W innym dziele stwierdza Wójcicki, że całe młode pokolenie umiało ten wiersz na pamięć[17]). W powiedzeniu tym jest wiele słuszności. Pośród tej młodzieży znajdował się i przyszły wieszcz. Młody Mickiewicz w okresie filomackim hołdował temu utworowi, powoływał się na niego i wyróżniał go. Zresztą odbił się wpływ *Dumania* w twórczości poetyckiej filomatów. Ślady tego — jak wykazałem — są widoczne u Pietraszkiewicza i Czeczota.

---

[15]) Goniec Krakowski, rok 1831 — *M. Laryssa Domański* — Chwila dumania na szczątkach twierdzy Modlina.

[16]) *K. Wł. Wójcicki.* Cmentarz powązkowski oraz cmentarze katolickie i innych wyznań pod Warszawą i t. d. tomów 3. W-wa 1855 — 58; tom 3-ci V — IX.

[17]) Warszawa, jej życie umysłowe i ruch literacki w ciągu lat trzydziestu (od 1800 do 1830) przez *K. Wł. Wójcickiego* W-wa Gebethner i Wolff 1880 53 i nast. *oraz to samo:*

Społeczność Warszawy w początkach naszego stulecia (1800 — 1830) przez *K. Wł. Wójcickiego* W-wa 1877 s. 66.

Cieszyło się *Dumanie żołnierza* uznaniem, rozpowszechniane również już w rękopisie, jak podaje Feliks Bentkowski, a świadczą o tym napotykane liczne odpisy. Ten właśnie utwór — jak już poprzednio w pracy obecnej zaznaczyłem—najbardziej się przyczynił do zdobycia sławy i upamiętnienia się Tymowskiego w literaturze. Przetrwał poeta w pamięci pokoleń dzięki temu wierszowi. Gdzie o Tymowskim wzmiankowano, tam prawie zawsze przytoczone było *Dumanie*. I tak pozostało do ostatnich lat. Karol Koźmiński w wydanej w roku 1936 autologii twórczości żołnierskiej, którą zatytułował *Poezją Legionów*, pośród zaszczytnej gromady poetów-wojaków umieszcza Kantorberego Tymowskiego w pierwszym rzędzie za *Dumanie*[18]). Tak samo godzi się przypomnieć, że w literaturze podręcznikowej utwór ten zawsze przodował.

Poważniejsze sądy spośród historyków literatury wypowiedzieli M. Dubiecki, P. Chmielowski i M. Smolarski. Dubiecki zaznaczył, że dotknął poeta najczulszych strun narodu, mówiąc o tych, ku którym w myśli tylekroć się zwracano. Dostrzegł on też słuszną analogię uczucia w *Panu Tadeuszu*, kiedy Mickiewicz w księdze I-ej opowiada o czci dla legionistów.

Zdanie Chmielowskiego uwzględniłem poprzednio. Zajął ten historyk literatury stanowisko wyraźnie pozytywistyczne wobec utworu z epoki preromantyzmu. Zmierzył je miarą swoich czasów.

„Dumania istotnie zapowiadać mogły chwilami zdolności większe, żywsze; z samego początku wprowadził autor w nastrój z lekka romantyczny". Są to słowa z rozprawy o *Poezji legionów*[19]).

Ponieważ utwór Tymowskiego należy do epoki literackiej, której elementy formy są całkowicie przeżyte, trzeba więc dodać kilka uwag na temat języka, stylu i budowy wiersza.

Język *Dumania żołnierza* na ogół czysty, poprawny, czasami archaizowany. Trafnie dobrane wyrazy, ułożone w zdania według charakterystycznego dla epoki szyku przestawnego. Styl typowo pseudoklasyczny, ozdobny w duchu panującej maniery, która ekspresję uczuciową obciążała sztuczną plastyką retoryczną takich zwrotów, jak epitety, personifikacje i t. p., o czym wspomniałem w innym miejscu. Wiersz *Dumania* jest popularnym w prozodii

[18]) *K. Koźmiński*, Poezja Legionów 1796 — 1807, 1914 — 1918. Nakł. Głównej Księgarni Wojskowej — W-wa 1936 s. 64 — 68.

[19]) *Mieczysław Smolarski*, Poezja legionów. Czasy, pieśni i jej dzieje. Kraków 1912 s. 123 — 124 i nast.

polskiej trzynastozgłoskowcem o rymach bezpośrednich. Trzeba zaznaczyć na korzyść poety, że stosunkowo mało jest rymów gramatycznych, asonans zaś napotyka się tylko jeden w ostatnim wierszu. Nie zamyka poeta treści zdaniowej w ramach wiersza, lecz przenosi ją do następnego, przez co unika monotonii w rytmice. Średniówka przeważa w postaci 7 II 6, chociaż zdarzają się także inne.

Został utwór zbadany możliwie wielostronnie. Nasuwa się jeszcze kwestia rodzaju, do jakiego w teorii literatury był zaliczany. Kolejne przemiany tytułu mogą w pewnej mierze zagadnieniu temu dopomóc.

Duma żołnierza polskiego w Hiszpanii w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem napisana. Taki tytuł pokrywa się z rozumieniem tego pojęcia w określeniu Lindego, jako elegii rycerskiej, pieśni zamyślonej. Istotnie zamyślił się poeta nad losem żołnierza polskiego wojującego na dalekim półwyspie. Jest to tytuł z kolei drugi, różniący się od podanego w *Historii literatury z roku 1814.* Odmiana polega na tym, że w nagłówku zawarta klasyfikacja poetycka utworu dostatecznie ścisła. Ale przecież jeszcze w roku 1818 samo pojęcie „dumy" nie było dokładnie zdefiniowane, jako znajdujące się in statu nascendi. Nawet Julian Niemcewicz, ojciec tego terminu, nie zdobył się na ustalenie jego treści i zakresu. Czasem używał go w znaczeniu pieśni bohaterskiej, śpiewu, kiedy indziej znów w rozumieniu odpowiadającym późniejszej balladzie. Z biegiem lat dla znawców teorii literatury stawało się słownikowe znaczenie dumy wręcz mylne. Euzebiusz Słowacki podaje określenie zgoła romantyczne, identyfikując balladę z dumą. Według tego teoretyka poezji należałoby zakwalifikować *Dumanie* Tymowskiego do gatunku „Ody Bohaterskiej", jest to bowiem wiersz poświęcony chwale bohaterów, który wysławia ich cnoty, odwagę i w ogólności wielkie czyny do dobra ludzi dążące[20]).

Ta niepewność rodzaju literackiego *Dumania żołnierza* w okresie obowiązującej klasyfikacji znalazła wybieg w słownikowo nie znanym naówczas wyrazie „dumanie", które w pewnej mierze mogłoby znaczeniowo pokryć się z „dumą". W romantycznej świadomości młodego Mickiewicza utwór ten klarował się właśnie, jako typowa duma.

Z chwilą kiedy do utworu włączony został wstęp opiewający poległych wojaków, parafraza mowy Potockiego, wówczas wyraz

[20]) *Euzebiusz Słowacki,* — Pisma i t. d. t. II s. 78.

„duma" stał się za ciasny, aby całkowicie oddać rodzaj literacki wiersza. Może nawet rozszerzenie tytułu spowodowało potrzebę powiększenia treści utworu. A przypuszczenie to popiera przewaga „dumania" nad terminem „duma", który wystąpił wyłącznie w redakcji bez omawianego urywka. Dlaczego tytułowa „duma" ścierała się z nieistniejącym w słowniku Lindego nowym wyrazem „dumanie"? Początkowo nadał poeta nazwę ogólną „dumanie", jak stwierdza to pierwsza postać nagłówka[21]). A działo się to w czasach, kiedy dumy były rodzajem nader pospolitym. Podobieństwo tematu mogło dać powód do przemianowania na podobną brzmieniem „dumę". Lecz osnowa utworu z pewnością niepokoiła autora, powrócił przeto do pierwotnego „dumania". W takiej odmianie tytuł nie wskazuje, jaki to utwór, przydział kwalifikacyjny pod względem rodzaju literackiego można mu wyznaczyć dopiero po przeczytaniu.

Późniejsi badacze literatury, gdy ustaliła się treść terminów ballady i dumy, zwykle zaliczali *Dumanie* do *Ód*, chociaż elegijny charakter tego wiersza przeczy takiej klasyfikacji. Należy bowiem uznać, że panujący w całości utworu nastrój smutku, refleksji w oparciu o fakty i sytuacje z natury powodujące rzewną wzniosłość, rozmyślania nad przeżyciami, które przytłaczają myśl i uczucie, obrazy budzące tęsknotę, żal, niepokój, szamotanie się i rozpamiętywanie bohaterskiego tragizmu — to wszystko wytwarza atmosferę uczuciową typową dla elegii.

DODATEK

Warianty tytułu Dumania K. Tymowskiego.

1. *Dumanie żołnierza polskiego na wałach Saragossy* — F. Bentkowski: Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych t. 2 W-wa 1814.

2. *Duma żołnierza polskiego w Hiszpanii w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem* napisana Album X. X. Czartoryskich (Arch. Dom. Nr. 9 (3105). 41 — 45. Odpis z pierwotnego tekstu.

Ten sam tytuł — Rozmaitości francuskie i polskie (Akademia Umiejętności w Krakowie — Rękopis Nr. 1780 (Ł).

[21]) Patrz — Warianty tytułu Dumania żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem.

3. *Dumanie żołnierza polskiego na wałach starożytnego zamku Maurów w Hiszpanii* napisane przez... Bez w. m. i r. (1810) w 4-ce 2 k. (Estreicher K. — Bibliografia Polska XIX stulecia t. IV i t. X. Spis chronologiczny.

4. *Dumanie żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem* — Pamiętnik Warszawski t. I str. 80—83. Warszawa 1815.

Późniejsze odmiany przedstawiają się następująco:

1. *Polihymnia czyli piękności poezji autorów tegoczesnych* t. I. We Lwowie 1827.

Dumania żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem przez...

Jest to przedruk z Pamiętnika Warszawskiego z tą zmianą, że dumanie zamieniono na dumania w liczbie mnogiej. Odtąd dosyć często będzie występować ta forma. W spisie przedmiotów omyłkowo podany za autora Koźmian. Pod wierszem podpisany Tymowski.

2. Cmentarz Powązkowski — K. Wł. Wójcicki t. 3-ci. V — IX — W-wa 1855 — 58. Przedruk z Pamiętnika Warszawskiego, lecz tak samo jak w Polihymnii *Dumania* i t. d.

3. Przypomnienie kilku poezji dawniej powszechnie znanych dziś rzadkich. Lwów 1872.

Dumania żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem przez Kantorberego Tymowskiego w roku 1810. Redakcja powołuje się, że jest to przedruk z Pamiętnika Warszawskiego t. I. 80 — 83. — Warsz. 1815.

4. Złota Przędza — P. Chmielowski t. IV. 891 i nast. W-wa 1887. Tytuł i przedruk według Pam. Warsz.

5. Sto lat myśli polskiej. Wiek XIX — Jan Michalski t. II — W-wa 1907 — według Pamiętnika Warszawskiego.

6. Poezja Legionów 1796 — 1807, 1914 — 1918 — Karol Koźmiński. Główna Księgarnia Wojskowa 1936. 64 — 68. jak w Pamiętniku Warszawskim 1815, ale *Dumania żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem.*

7. Odmiana rękopiśmienna: Zbiór wierszy z różnych Autorów. Zaczęty roku 1822 Akademia Umiejęt. Krak. Rękopis. Nr. 614: *Dumanie żołnierza polskiego w zamku starożytnym Maurów nad*

Tagiem w roku 1810, wyjęte z Pamiętnika naukowego str. 138.

Dla przykładu kilka historii literatury, które odzwierciedlają te wahania tytułu *Dumania.*

8. L. Łukaszewicz—Rys. dziejów piśmiennictwa polskiego. Wyd. 3. Poznań 1866. *Dumanie żołnierza polskiego na wałach Saragossy.*

9. L. Sowiński, Rys dziejów literatury polskiej podług notat Aleks. Zdanowicza oraz innych źródeł opracował i do ostatnich czasów doprowadził... t. II Wilno 1875 — *Dumanie żołnierza polskiego na wałach Saragossy.*

10. Marian Dubiecki, Historia literatury polskiej na tle dziejów skreślona t. II W-wa 1888 — *Dumania żołnierza polkiego na murach Saragossy.*

11. F. M. Sobieszczański—Encyklopedia Powszechna t. 25 — W-wa 1867 — *Dumania żołnierza poległego na wałach Saragossy.*

12. F. S. Dmochowski, Znakomici literaci z okresu od 1800 do 1830 roku — Kłosy tom XII 1871 r. *Dumania żołnierza nad Tagiem.* Skrót wytłumaczony, gdyż autor podaje tytuł w oparciu o pamięć.

13. Finkel, Bibliografia Historii Polskiej 1788. *Dumania żołnierza na wałach zamku Maurów w Hiszpanii 1810* (poemat).

Stefania Skwarczyńska

STRUKTURA TRAGIZMU W „W SZWAJCARII" SŁOWACKIEGO

Profesorowi Juliuszowi Kleinerowi
w hołdzie

I.

W 1939 r. obchodzi poemat Słowackiego *W Szwajcarii* stulecie swego współżycia z odbiorcą. W jubileuszowych rozważaniach na pierwszy plan wybijają się refleksje o dziwnym losie tego poematu w ocenach i interpretacji badaczy.

Nie ma utworu Słowackiego, któryby się spotkał z takim entuzjazmem krytyki i uznaniem nauki[1]), nawet wśród badaczy na ogół niechętnych Słowackiemu (Tretiak); pochwałę zyskuje to nawet, co skądinąd spotkałoby się z krytyką badacza; szczytem są tu momenty, w których badacz usprawiedliwia autora za to, co mu się w poemacie nie podoba, posuwając się aż do swoistej amplifikacji, zwężeń, czy tekstem nieusprawiedliwionych uzupełnień utworu (Tarnowski). Z lekką dezaprobatą spotykają się tylko niektóre sceny; i tak np. scena z lilią (XII) uważana bywa za niezrozumiałą, niejasną, dziwaczną, niepotrzebną.

Równocześnie jednak z ogólnym uznaniem uderza fakt skrajnych rozbieżności w interpretacji poematu. Każdy z krytyków i badaczy wysuwa własną koncepcję: nie ma istotnej ciągłości w zdobyczach nauki odnośnie do poznawczego opanowania *W Szwajcarii*. Co najwyżej są ciekawe zbieżności jak np. między Tarnowskim a Baleyem[2]).

Rozbieżności w interpretacji zarysowują się we wszystkich momentach tej interpretacji. Widzimy więc ją w odmiennym wysunię-

[1]) Po kąśliwej uwadze Ropelewskiego, że „W Szwajcarii" należy do „osobowej" poezji — najkrytyczniej ustosunkował się Z. L. Zaleski (Kobieta i kobiecość w poezji J. Słowackiego, *Przegl. Nar. 1910, s. 320)* — nazywając poemat „grą wirtuozowską na jednej tylko strunie, niestety, czasem... pożyczanym smyczkiem".

[2]) Tarnowski prawie ujmuje „W Szwajcarii" jako „continued stories" — oczywiście z oparciem o analizę tego zjawiska dopiero Baley. St. Tarnowski, „W Szwajc. i Ojciec zadżumionych", *Kronika Rodzinna 1880, s. 264;* St. Baley, *Psychologiczne uwagi o genezie poematu Słowackiego „W Szwajc.", Przegl. Filoz. 1921, s. 115 nn).*

ciu na pierwszy plan jednego z trzech zasadniczych czynników utworu narracyjnego: środowiska, akcji, bohatera. I tak np. dla Tretiaka[3]) czynnikiem budującym poemat jest przyroda, więc to, co dla innych jest tylko tłem. Dla innych jest to historia miłości[4]), bardzo różnie charakteryzowana, a przede wszystkim rozmaicie akcentowana (np. Kleiner akcentuje jej idealizm, Grabowski — zmysłowość); dla innych jest ta historia egzemplifikacją pewnych prawd ogólnych, wahając się od typu utworu o wyraźnej idei do typu o określonej tendencji[5]). Ci, którzy na pierwszy plan wysuwają postaci, zastanawiają się głównie nad osobą bohaterki; i tu różne interpretacje; od poszukiwania prototypu rzeczywistego (Wodzińska, Śniadecka, Michalska), prototypu literackiego (Beatrycze, mit o Endymionie, Eros i Psyche, bohaterka *Epipsychidiona* Shelleya etc), do określenia jej jako rzeczywistej nimfy (Zagórski), złudnej gry wyobraźni (Matuszewski) po wyraz wyśnionego ideału dziewczęcego (Kleiner). Charakterystyka bohaterki ulega również odchyleniom; raz interpretatorzy podkreślają jej anielskość i niewinność, innym razem jej aktywność w miłości (Baley, Fiszer). Odbudowa sensu artystycznego całości też bywa z gruntu różna; raz jest to przestylizowane wspomnienie (od Małeckiego), raz marzenie przerzucone w przeszłość (Kleiner), raz utwór o linii filozoficznej (Życzyński), raz snucie marzenia z marzenia (Baley). Z tym, oczywiście, łączy się odmienna interpretacja rodzajowa. Dla jednych to poemat epicki, dla drugich sielanka, elegia, wiersz liryczny etc. Trudno — naturalnie — włożyć *W Szwajcarii* mechanicznie w schemat rodzajowy; gdy, jak w epoce romantyzmu hołdującej zasadzie organicznego rozwoju dzieła literackiego[6]), twórcy nie przyświeca intencja poddania się normom rodzajowym—można dojść do określeń rodzajowych dopiero po ścisłej analizie wewnętrznej struktury. Wszelka próba załatwienia tego „na oko", od zewnątrz, z jakiegokolwiek stanowiska pozaergocentrycznego musi chybić.

Ta sama rozbieżność, co w interpretowaniu całości zarysowuje się w interpretacji poszczególnych momentów akcji i poszczegól-

[3]) Tretiak, J. Słowacki T. I. s. 142, por. Pawlikowski, Klasyczny poemat miłości 4—5 *(Baley)*.

[4]) Norwid, Assunta.

[5]) Wł. Fiszer, Poemat Słowackiego „W Szwajcarii" — *Przegląd Warsz. 1923, s. l. nn*, Życzyński, *Studia estet. liter.*, s. 107, „J. Słowackiego W Szwajcarii".

[6]) J. Kleiner, Kompozycja „Dziadów" części trzeciej, *W kręgu Mickiewicza i Goethego* 1938, s. 42.

nych scen; do różnie interpretowanych obok wspomnianej sceny z lilią (XII) należy wysoko oceniana scena w białej grocie („Ave Maria" VII).

Gdzie szukać przyczyn ciekawego zjawiska jakim jest powszechny zachwyt dla dzieła przy równocześnie zupełnej rozbieżności w jego interpretacji?

Jest ich kilka. Badania, które spełniły bardzo odpowiedzialnie swoje zadanie na linii dociekań genetycznych i założeń filologicznych — w stosunku do dzieła nie zajęły właściwej, ściśle naukowej postawy[7]); wgląd w dzieło odbywał się po linii impresjonizmu. To też niejedno o przyczynach rozbieżności interpretacyjnych powie nam poznanie indywidualności badacza na tle „ducha czasu" i na tle prądów literackich, którym hołdował.

Część jednak przyczyn tkwi w dziele. Od dzieła, od jego konkretu zależy także jakość konkretyzacyj. Dzieło w swym kształcie schematycznym zawiera elementy domagające się dopełnień w estetycznej rekonstrukcji[8]). Tak więc w istocie dzieła literackiego leży e n e r g i a wytwarzania konkretyzacyj estetycznych, która jest jedną z jego cech; trzeba więc o niej mówić na płaszczyźnie dzieła, stojąc na gruncie ergocentryzmu, nie tylko zaś na płaszczyźnie recepcji dzieła. W i s t o c i e dzieła literackiego tkwi możliwość w i e l o r a k i e g o p r o m i e n i o w a n i a k o n k r e t y z a c y j n e g o, czyli: dzieło może wytwarzać różne konkretyzacje, z tym oczywiście, że przyczyna różnorodności konkretyzacji tkwi w istocie danego dzieła literackiego[9]). Każde dzieło ma s w o i s t ą energię objawiającą się w wielorakości promieniowania konkretyzacyjnego; na ogół różnorodność konkretyzacyj promieniujących z danego dzieła świadczy o jego bogactwie; wynika z jego a r t y s t y c z n e j k o n s t r u k c j i[10]). Do badacza zatem konkretnego dzieła literackiego należy dotrzeć do jądra owego promieniowania

[7]) R. I n g a r d e n, O poznawaniu dzieła literackiego 1937 s. 27.

[8]) Omawia dokładnie proces poznawania dzieła literackiego dla uzyskania jego rekonstrukcji R. I n g a r d e n, O poznawaniu dzieła literackiego 1937, s. 27.

[9]) Por. R. I n g a r d e n, op. cit. s. 41: Każde miejsce niedookreślenia może być wypełnione zgodnie z warstwą znaczeniową danego dzieła we wiele różnych sposobów... To też z tego punktu widzenia każde z tych wypełnień zgodnych z tekstem jest równouprawnione w stosunku do pozostałych. Rozmaite wypełnienia tego samego miejsca niedookreślenia prowadzą nieuchronnie do odmiennych konkretyzacyj całości danego dzieła literackiego".

[10]) Tamże, s. 41.

konkretyzacyjnego, rozpatrzyć elementy, które je wywołują, opanować go poznawczo i wskazać na jego rolę w sensie artystycznym danego dzieła.

Konkretyzacja estetyczna dzieła literackiego zawiera w zestawieniu z zawartością schematycznego kształtu dzieła — m o m e n t i n t e r p r e t a c y j n y. Dzięki niemu konkretyzacja estetyczna jest wyrazem w y j a ś n i e n i a dzieła w jego konstrukcji — czyli zawiera w sobie miejsca dopełnione. Interpretacja ma prawo i obowiązek wyjaśnić logicznie w związku ze strukturą dzieła miejsca w nim niejasne, wieloznaczne „miejsca niedookreślenia" i wykazać ich rolę w strukturze artystycznej całości. Tekst nie tylko mówi lub przemilcza rzeczy ze względu na całość artystyczną obojętne, ale przemilcza rzeczy właśnie ze względu na całość ważne, sugerując taką czy inną ich rekonstrukcję. Sugestia „miejsc niedookreślenia" w dziele literackim narzuca swobodzie asocjacji w pracy rekonstrukcyjnej pewne ramy. Wypełnienie i wyjaśnienie miejsc niejasnych czy przemilczanych a ważnych w całości dzieła jest m u s e m wtedy, gdy odbudowujemy sens artystyczny jedności dzieła. Inaczej rozwiążą się miejsca niejasne, jeśli sens artystyczny dzieła ujmiemy w ramach struktury tragicznej, inaczej, jeśli ujmiemy go w ramach struktury epicznej. Pewne „miejsca niedookreślenia" w ramach konstrukcji epicznej wydadzą się błędem, niepotrzebną niezrozumiałością, podczas gdy w ramach konstrukcji tragicznej okażą się koniecznością przez którą spełnia się w literackim dziele istota tragizmu. W tych strukturach artystycznych całości w których istotę wchodzą tzw. j a k o ś c i m e t a f i z y c z n e, jak właśnie w tragedii, poważną rolę w budowie odgrywają „miejsca niedookreślenia", w ogóle to wszystko, co mieści się poza słowami tekstu[11]). A za tem kiedy przychodzi naukowo rozwiązać dla określenia struktury dzieła literackiego to, co w nim z punktu widzenia artystycznego jest najwyższe[12]) — jakości metafizyczne — staje się wobec konieczności dopełnienia i wyjaśnienia miejsc niedookreślenia; kierunek dopełnień wskaże linia jedności dzieła, jego zwartość struktu-

[11]) Jakości metafizyczne — „...werden nicht direkt durch die Satzsinne bestimmt. Es ist gerade das Merkwürdige daran, dass die metaphysischen Qualitäten zwar wohl in reinen Bedeutungseinheiten v e r m e i n t werden können, dass sie aber dadurch allein n i e zur Offenbarung gelangen". R. I n g a r d e n, Das literarische Kunstwerk 1931, s. 307.

[12]) „Das literarische Kunstwerk erreicht seinen Höhepunkt in der Offenbarung der metaphysischen Qualitäten" — tamże s. 304.

ralna — stwierdzona przez nas w fakcie wysokiej oceny artyzmu danego dzieła.

Oczywiście badacz nie ma powodu rozwiązywać wszystkich miejsc niedookreślenia; tych nawet, które z taką łatwością dopełnia wyobraźnia czytelnika; obowiązuje go opracowanie, dopełnienie i objaśnienie związku ze strukturą dzieła tych tylko miejsc niedookreślenia we wszystkich płaszczyznach dzieła (temat, motywacja, elementy czysto formalne), które leżą na linii istoty dzieła jako jedności o swoistym sensie artystycznym.

Miejsca niedookreślenia mogą być zorganizowane w pewną tłumaczącą się strukturą dzieła literackiego całość. Podstawowym wyrazem takiego zorganizowania po pewnej linii miejsc niedookreślenia jest w dziele literackim zjawisko zagadkowości i tajemniczości. O zagadkowości mówimy tam, gdzie ze strony twórcy postawione jest jakoby pytanie domagające się odpowiedzi w interpretacji odbiorcy[13]). Odbywa się jakoby proces rozwiązywania zagadki; rozmaicie stawia ją autor; posługuje się np. wodzeniem po fałszywych tropach (Conan Doyle, Wł. Łoziński *Zaklęty dwór).* Stosuje różne sposoby zaciekawienia czy intrygowania odbiorcy. Gdy mówimy o tajemniczości z góry przyjmujemy nierozwiązalność pewnych spraw związanych z treściami dzieła; stwierdzenie tajemniczości jest najdalszym punktem do którego dociera założenie poznawcze wobec istotnych treści dzieła. Autor nie „pyta", nie liczy na rozwiązanie niejasności; wprowadza w jądro niepoznawalnego. Tajemniczość jest związana, ukryta jakoby w zawartości dzieła, podczas gdy zagadkowość jest sprawą pewnej techniki, pewnych jego formalnych właściwości. Pomiędzy zagadkowością a tajemniczością w konkretnym dziele mogą zachodzić strukturalne związki. Zagadkowość jest środkiem prowadzącym do stwierdzenia tajemniczości jako istotnego sensu dzieła. I tak np. *W Szwajcarii* zagadkowe przesunięcie ślubu poza historię miłości, nieumotywowany pozornie fakt śmierci ukochanej, prowokując poszukiwanie odpowiedzi i interpretacji — w końcu prowadzi odbiorcę do stwierdzenia tajemniczych potęg losu.

Tak więc tajemniczość i zagadkowość jako artystyczne zorganizowanie i związanie wzajemne miejsc niedookreślenia istnieją tylko tam, gdzie jest zorganizowana w jedność struktura dzieła. Wchodzą one w strukturalny związek z elementami bezpośrednio

[13]) Por. ujęcie zagadkowości u A. Jollesa, Einfache Formen, s. 126 nn.

danymi we wszystkich warstwach dzieła. Stwierdzenie w konkretnym dziele literackim tajemniczości i zagadkowości prowadzi do rozwiązania na linii artystycznego sensu zawartych w dziele, a ważnych ze względu na jego strukturę, miejsc niedookreślenia.

II.

Powszechny entuzjazm w ocenie poematu *W Szwajcarii*[14]) jest hołdem złożonym jego artyzmowi, a więc odpowiedzią na jego zwartą, pełną, zamkniętą całość i jedność[15]). Rozbieżność interpretacji w wielkiej mierze przyczynami tkwi w dziele; jest w nim wiele miejsc niedookreślenia, wielka ich ilość nie ma znaczenia ubocznego, obojętnego ze względu na całość; ich istotność konstrukcyjna jest bardzo wyraźna. Poemat przenika atmosfera zagadkowości, uzyskana na drodze przemilczeń i niedomówień w linii akcji i jej motywacji a prowadzi ona do stwierdzenia pewnej t a j e m n i c z o ś c i, przenikającej odbiorcę świadomością, że to, co najważniejsze, nie jest bezpośrednio wypowiedziane, że jakoby kryje się poza treściami jawnymi. Świadomość zagadkowości i tajemniczości *W Szwajcarii* mieli wszyscy badacze wypełniając miejsca niedookreślenia po linii pewnej interpretacji. Wyraźnie stwierdził zagadkowość w poemacie jako jego rys znamienny, zasadniczy A. Małecki[16]): „Owiewa ją wprawdzie pewna tajemniczość a raczej zagadkowość, nie dozwalająca czytelnikowi wnijść w sam środek dramatu uczuć, które się w dalekiej odległości przed oczyma jego malują. Ale to wynika z zamierzenia poety".

---

[14]) T a r n o w s k i np. stwierdza, że „nawet zanalizować go niepodobna" („W Szwajc. i Ojciec zadżum." Słowackiego—*Kronika rodzinna* 1889, s. 290-1).

J. K l e i n e r określa „W Szwajcarii" jako najbardziej harmonijny poemat polski (J. Słowacki, Dzieje twórczości, T. II, wyd. II 1923, s. 85).

[15]) K. J a r e c k i z wyrazistością wskazuje na charakter artystyczny poematu; widzi jego piękno w skończonej konstrukcji całości: „Skończona konstrukcja całości — dowodem akcja poematu. Pozornie luźne epizody i sceny związane są jednak w jednolitą całość a porządek ich oznaczony najistotniejszą potrzebą rozwijającej się w nich myśli przewodniej". (J. Słowacki i poemat W Szwajcarii — *Bibl. Warszawska 1901, T. II*, s. 323).

[16]) *A. Małecki*, J. Słowacki T. II 1901, s. 183.

Ani on jednak, ani żaden z badaczy, którzy stwierdzają obecność tajemniczości[17]) i zagadkowości w poemacie nie próbują określić jej charakteru, wskazać jej jąder, ani związać ją z całością konstrukcyjną dzieła.

Zagadkowość w przedstawieniu biegu akcji i logicznym związaniu jej faz nie jest „rozwiązana", jak w zagadce pytanie przez odpowiedź, czyli nie zamyka się sama w sobie jako linia przewodnia pewnej techniki, jako prosty chwyt. Prowadzi jedynie do uwidocznienia w poemacie t a j e m n i c z o ś c i, w istocie swej nierozwiązalnej, nieprzeniknionej. Tajemniczość ta jest znów wykładnikiem t r a g i z m u, którego moment iracjonalny najlepiej wyraża się tajemniczością, ta znów—powracamy do poprzedniej myśli—posługuje się techniką zagadkowości, organizującej w swoisty sposób pewne miejsca niedookreślenia, miejsca niejasne, wieloznaczne. M o m e n t i r a c j o n a l n y w t r a g i ź m i e s t o i u j e g o p o d s t a w y: wiąże się z ideą losu, z oparciem losu człowieka o moce wyższe[18]), z momentem przeznaczeniowym, z obecnością, choćby nienazwaną, sił metafizycznych, ich potęgą, dalekością, obcością dla człowieka, który może je stwierdzić, ale nie może ich przeniknąć.

Jeśli sens artystyczny *W Szwajcarii* zobaczymy w jego k o n s t r u k c j i t r a g i c z n e j, jeśli rozwiążemy linie swoistego tragizmu poematu — rozwiążemy równocześnie konstruktywną wartość tajemniczości, jednej z charakterystycznych jego cech — a tym samym konstruktywnie ważne miejsca niedookreślenia wypełnimy interpretacyjnie zgodnie z sensem artystycznym dzieła, jako zwartej jedności[19]).

[17]) Wł. Zagórski mówi o tajemniczym zniknięciu rusałki — wyczuwa tu jakby moment nadprzyrodzoności (W Szwajcarii — *Wędrowiec 1895*, s. 254); K. Jarecki mówi że „Opowiadanie całe cechuje pewna mglistość i tajemniczość, która nadaje tym rzeczom cechę czegoś lekkiego, nieziemskiego...." (J. Słowacki i poemat W Szwajcarii — *Biblioteka Warszawska* 1901, T. II s. 91); Życzyński chwali „urok niedomówień" (J. Słowacki, W Szwajcarii — *Studia estet. lit.* s. 119).

[18]) J. V o l k e l t, Aesthetik des tragischen, Aufl. 4, München 1923, s. 63 nn.

[19]) Oczywiście śledzić go będziemy jako jakość metafizyczną we wszystkich warstwach dzieła sharmonizowanych w zwartą całość. „Wenn aber zu der Offenbarung einer metaphysischen Qualität nicht bloss die gegenständliche Schicht, sondern mittelbar auch alle übrigen Schichten des literarischen Kunstwerkes mitwirken müssen, so zeigt sich darin von neuem, dass das literarische Kunstwerk trotz des Schichtenaufbaus eine o r g a n i s c h e Ein-

III.

Wbrew tradycyjnym ujęciom sens artystyczny jedności poematu leży na linii tragizmu; „W Szwajcarii" posiada strukturę fabuły nie epiczną, lecz tragiczną. Najbliżej tego stwierdzenia stoi jeszcze uwaga Z. Krasińskiego[20]), który powiedział: „*(W Szwajcarii)* jest tak prześliczne idylliczne a zarazem tragiczne, tak oderwane a zarazem prawdziwe, że nic podobnego o miłości marzonej nie znam w żadnym języku".

Badacze wspominają niekiedy o dramatyczności[21]), zdaje się jednak, że to pojęcie stosują bez należytego rygoryzmu odnośnie do jego treści rodzajowej, oznaczając nim akcję w tonacji głębokiego smutku. Zwykle ujmowano *W Szwajcarii* jako utwór o strukturze epicznej[22]), lub też jako utwór liryczny oparty o element narratywny. Wykazując, że struktura jego fabuły jest strukturą tragiczną wskażemy równocześnie na podstawowe deformacje w interpretacji jego całości, powstałe właśnie skutkiem fałszywego rozumienia jego rodzajowej struktury.

Przyjąwszy, że pojęcie tragizmu odnosi się do pewnych zjawisk rzeczywistych[23]) — będziemy mogli nim operować w związku z dziełem literackim w odniesieniu do jego zawartości w sferze przedstawieniowej, traktując tym samym utwór jako prostą relację pewnych faktów czyli jako zjawisko pozaliterackie. Takie postawienie kwestii ułatwi nam pierwszy kontakt z tzw. „treścią" dzieła. Równocześnie fakt, że ów tragizm w utworze literackim ma swoiste prawa realizacji artystycznej poprowadzi nas do posługiwania się szeregiem pojęć tyczących estetyki tragizmu w utworze literackim; operować będzie-

heit bildet. Und umgekehrt: soll es zur Offenbarung einer metaphysischen Qualität kommen, so müssen die Schichten auf bestimmte Weise harmonisch zusammenwirken und bestimmte Bedigungen erfüllen..." (Das literarische Kunstwerk s. 308).

[20]) Krasiński Zygmunt, list do R. Załuskiego z Rzymu 15. 5. 1840. *Listy Z. K., Lwów 1887*, s. 59.

[21]) Np. J. Kleiner: „...liryzm zbliża się do dramatyczności" (op. cit. s. 100); Małecki: „Opowieść dziejów tak krótkich urasta na poemat a zajmuje jak dramat" (op. cit. T. II, 1901, s. 183 — 4).

[22]) np. T. Grabowski nazywa „W Szwajcarii" brylantem epickim. (J. Słowacki, 1909 T. I, s. 228); mówi o wątku epickim, o akcji epickiej (tamże s. 231, 234).

[23]) Tak stawia sprawę M. Scheler, O zjawisku tragiczności, tł. R. Ingarden, Lwów 1938.

my pojęciami i terminami związanymi z typową budową tragizmu w utworze literackim. Wreszcie fakt, że każdy utwór literacki w swoisty sposób zakłada pewne warunki tragizmu i artystycznie je rozwiązuje, że autor stwarza sobie w założeniach pewne trudności, które zmuszają do indywidualnego rozwiązania w danym utworze ogólnych założeń tragizmu — zmusi nas do odbudowy indywidualnej linii konstrukcji tragicznej tego utworu. Zaznaczamy z całym naciskiem, że bardzo śmiałe, oryginalne, utrudniające tradycyjne rozwiązanie tragizmu założenia „W Szwajcarii" opóźniły aż do tej chwili odcyfrowanie struktury tragicznej poematu.

Tak więc w naszych rozważaniach muszą się zarysować trzy linie: najpierw rzucimy okiem na fabułę „W Szwajcarii" w jej całości i elementach tak jakby była relacją pozaliterackiej rzeczywistości; jest to konieczne, aby zdać sobie sprawę z tego, czy mamy w ogóle prawo szukać w poemacie artystycznej struktury tragicznej, czy upoważnia nas do tego stosunek światopoglądowy poety do rzeczywistości, czy tragizm jest dla poety aspektem rzeczywistości, czy posiada on jakoby zmysł tragiczności. Nie ma w utworze „jakości metafizycznej", któraby nie była związana z jej afirmatywnym stwierdzeniem w świadomości twórcy. Następnie spojrzelibyśmy na poemat jako na wyraz artystycznej struktury tragizmu w dziele literackim; tradycja literacka ustaliła przecież zasadnicze teoretyczne zręby struktury tragicznej. Wreszcie specjalnie zbadamy indywidualne w utworze rozwiązanie tej tradycyjnej struktury tragizmu, wynikłe ze swoistego przezwyciężenia postawionych sobie utrudniających założeń.

IV.

Zgódźmy się na chwilę z M. Schelerem, że tragizm jest przedmiotowym rysem świata" op. cit. 8 — 10), że „jest stałym i potężnym wrażeniem, które sprawiają pewne rzeczy i jest czymś, co samo znów może ulegać różnym interpretacjom", nie zaś „następstwem jakiejś interpretacji świata: jego losów". Dodajmy dwie uwagi: 1) ujmowanie tragizmu w zdarzeniach rzeczywistych wymaga specjalnych zdolności: można być pozbawionym zdolności odczuwania tragizmu tak, jak można być pozbawionym zdolności odczuwania komizmu, 2) w konsekwencji: zdarzenia, które dla jednych mają

widoczną konstrukcję tragiczną, dla drugich są splotem faktów dostatecznie wyjaśnionych przyczynowością naturalną. W przerzucie tego zjawiska w ujęcia słowne okaże się, że pewne zdarzenie może być ujęte w ramy konstrukcji epicznej, lub w ramy konstrukcji tragicznej. Konstrukcja epiczna operuje przede wszystkim uporządkowanym czasem i przyczynowością naturalną (ciągłość, następstwo, synchronizacja etc.); dla konstrukcji tragicznej nieistotna, bo niewyjaśniająca istoty zjawisk przyczynowość naturalna, może być pominięta na rzecz sugerowanych przez tajemniczość więzi motywacyjnych o charakterze metafizycznym. Tam, gdzie sama forma zewnętrzna sugeruje tragiczną strukturę fabuły, a więc w tragediach — scharakteryzowanie jej właśnie jako struktury tragicznej jest łatwe. Trudniejsze natomiast jest tam, gdzie forma zewnętrzna utworu epicka (epos, opowiadanie, poemat) sugeruje raczej typową strukturę epiczną. Romantyzm przełamujący tradycje rodzajowe specjalizował się jakoby w łączeniu obcych sobie dotychczas pewnego typu struktur wewnętrznych i form zewnętrznych; tak się ma rzecz np. z strukturą epiczną II aktu *Kordiana* lub z strukturą tragiczną powieści poetyckiej. I to —przynależność *W Szwajcarii* do literatury romantycznej — upoważnia nas do poszukiwania jej fabuły, wbrew sugestii formy epicznej, na linii konstrukcji tragicznej.

Zanim w ukształtowaniu artystycznym utworu poszukamy rozwiązania estetyki tragizmu zastanowimy się, czy Słowacki, którego wrażliwości na zjawisko tragizmu w ogóle nie ma potrzeby kwestionować, mógł przez swój światopoglądowy stosunek do rzeczywistości w zdarzeniu takim, jakie przedstawia fabuła *W Szwajcarii* dojrzeć znamiona tragizmu.

Zdarzenie rzeczywiste — fikcyjny odpowiednik rzeczywisty fabuły *W Szwajcarii*, gdyby przyjąć poemat za relację faktu — przedstawia się następująco: Młodzi poznają się w Alpach; łączy ich miłość od pierwszego wejrzenia; miłość ta mieni się wszystkimi barwami od idealnej po zmysłową; zawstydzonych łączy ślub; ślubowi towarzyszą złe przeczucia młodego; ona umiera; nad dynamiką śmierci góruje dynamika rozstania przez śmierć; on ogromnie cierpi w rozległej gamie odcieni od tęsknoty, żalu, po pragnienie śmierci.

Podaliśmy tu schemat fabuły w pozornym ukształtowaniu epicznym; pozornym, bo nie ma tu właściwej epicznej motywacji[24]).

[24]) Ciekawe uwagi o motywacji epicznej u C. Lugowskiego, Wirklichkeit und Dichtung 1936.

„Historyczna" ciągłość i związki faktów nie są wystarczająco wyjaśnione; np. ujęcie epiczne domagałoby się wyjaśnienia przyczyn późnego ślubu, przyczyny śmierci ukochanej[25]). Natomiast pominięcie naturalnej motywacji jest właściwe ujęciu tragicznemu zdarzeń. Już to w pierwszym rzędzie prowadzi nas do rozważań na temat stosunku poety do tragicznego ujęcia rzeczywistości w tych wycinkach, o które oparł fabułę swego poematu.

Zjawisko tragiczne zawiera w sobie zniszczenie wartości pozytywnej, w ten sposób, że istota wartościowa ulega sile innej, najczęściej także wartościowej, lecz zawierającej w sobie potęgę niszczącą siebie samą[26]). Zetknięcie owych wartości dokonywuje się w człowieku, w momencie jego tzw. winy tragicznej. Wina tragiczna nie jest „winą moralną", nie jest też prostym błędem. Człowiek nie tyle spełnia winę, ile w nią popada. Częściowo ją sobie uświadamia, zdając sobie sprawę ze swej odpowiedzialności, częściowo nie, bo przecież ta „wina" to siła, która go i biernego dosięga. Zniszczenie bohatera w skutku winy tragicznej wywołuje konieczność tragiczna, wzniosła konieczność, „która nie jest ową koniecz-

[25]) Badaczy wybitnie niepokoił ten brak motywacji — utrudniając interpretację. To też np. T a r n o w s k i naciąga jakoby sytuację: „Ach! On przecież wziął z nią ślub przed sobą samym, kiedy ją pierwszy raz ujrzał pod kaskadą.... On ten ślub powtórzyć gotów przed Bogiem, gdyby jej to spokój zwrócić mogło... Jakiś w górach ksiądz pustelnik, jakiś kościółek znalazłby się zawsze... Ona nawet uspokojona, nawet szczęśliwa byłaby dręczyła się zawsze pamięcią przeszłości. Miłość nieograniczona, i to wspomnienie podkopywałoby to życie wątłe. Ani nadmiaru szczęścia, ani wyrzutu, jakkolwiek zgładzonego, onaby długo znieść nie mogła... A potem? Co się stało, jak, kiedy, z czego ona umarła—o tem ani słowa. (W Szwajcarii i Ojciec zadżumionych Słowackiego—*Kronika Rodzinna 1889*, s. 265). K. Jarecki pisze: „...ostatnie nieszczęście przychodzi z zewnątrz nie spowodowane żadnym czynem kochanków, nie wywołane żadną z ich strony winą. Niesłuszne bowiem byłoby zapatrywanie, że bohaterka poematu umarła, nie mogąc przeżyć utraconej niewinności". (Op. cit. *Biblioteka Warsz. 1901*, s. 325). Ten sam badacz próbuje uzasadnić psychologicznie brak motywacji śmierci, tym, że pamięć wzdryga się przed roz pamiętywaniem okropności. (tamże s. 341).

[26]) „W najwłaściwszym sensie tragicznym jest przeto, jeśli ta sama siła, która pozwala pewnej rzeczy urzeczywistnić jakąś wysoką wartość dodatnią.... staje się w tymże samym działaniu przyczyną zniszczenia tej właśnie rzeczy jako podmiotu wartości. Gdzie bezpośrednio przeżywamy działalność, która realizuje wysoką wartość równocześnie i w t y m s a m y m a k c i e działania podkopuje warunek jej istnienia lub też innej z nią związanej wartości, tam wrażenie tragiczności jest najpełniejsze i najczystsze". M. S c h e l e r, op. cit. 21).

nością biegu natury, leżącą niżej od wolności i mocy woli, lecz jest poniekąd ponad wolnością[27]). Grą kierują siły wyższe, prawa wyższe, odczuwane raczej niż dające się określić. One decydują o głębokim związku poszczególnych faktów poza prawem naturalnej przyczynowości, które człowiek wyczuwa, ale których nie może przeniknąć, bo racjonalistycznie nie dadzą się właśnie w swym charakterze iracjonalistycznym, wyjaśnić. Stąd atmosfera tajemniczości. Dane zdarzenie wyczuwa się nie jako wyjątkowe, lecz jako typowe dla biegu rzeczywistości. Nie emanuje ono z siebie żywiołu pouczająco-moralizatorskiego; towarzyszy mu smutek, wolny od „podniecenia, nagany", któremu obce jest życzenie, „aby się stało inaczej"; „jest chłodny, cichy i wielki, ma pewną głębię i nieprzewidywalność"; jest wolny od towarzyszących wrażeń cielesnych i od wszystkiego, co może się nazywać „bolesnym" i wreszcie zawiera rezygnację, ukojenie i pewnego rodzaju pogodzenie się z losem[28]) — niby siłę oczyszczającą.

Przyjąwszy, że fikcyjne zdarzenie, którego relacją byłaby fabuła *W Szwajcarii*, miałoby charakter tragiczny, — trzebaby widzieć w kochankach bohaterów tragicznych, w ich miłości winę tragiczną z katastrofą tragiczną w momencie oddania, a w śmierci kochanki, rozstaniu przez śmierć i cierpieniu kochanka wyraz tragicznego smutku a zarazem oczyszczenie, katarsis.

Czy Słowacki rozumie miłość tak, że może mieć ona dla niego charakter winy tragicznej?

Jest rzeczą ciekawą, że poeta nie pojmuje miłości, choćby najczystszej jako bezwzględnej świętości i siły uświęcającej (jak Dante); jest ona zawsze jakby zmąceniem idealnej czystości. Najsilniej to uderza w wynurzeniach osobistych w stosunku do czystej miłości dla Ludki; w *Listach do matki* pisze:

„Proszę.., aby mi Sylka doniosła co o osobie, która mnie jeszcze niestety interesuje jako wspomnienie mego dzieciństwa — od której miałem na czole pierwszy pocałunek na górze Libanu. Było to we śnie — i w klasztorze — księża byli blisko i zaraz nazajutrz

[27]),...ani naturalizm ani determinizm, ani racjonalistyczna teoria o „wolności ludzkiej woli", nie skrępowanej żadnym zdarzeniem przyrody nie należą do poglądów, które by bodaj umożliwiały ujęcie tragiczności", bo „niemożliwa jest w nich konieczność, wynikająca z istoty rzeczy i wyższa nad czynniki przyrody i nad wolną wolę". (Tamże, s. 26—7).

[28]) Tamże.

wyspowiadałem się z grzechu pamięci..." (Listy, wyd. L. Piwiński II s. 47, 1932).

Podobnie w *Anhellim* który jest artystyczną autobiografią—powie bohater charakteryzując swoją pierwszą miłość: „A miłowałem ją w czystości serca mego... Bo oto byłem przy niej jak ptak swojski, co się boi; i nie wziąłem nawet pocałowania od jej ust koralowych, chociaż byłem blisko"[29]). A przecież każe potem powiedzieć Eloi: „Jam jest w części odpowiedzialna, że serce jego nie było tak czyste jak dyjamentowe źródło, i tak wonne jak lilie wiosenne[30]). Miłość jest zmąceniem anielstwa w człowieku; Słowacki nie widzi świętości płynącej ze zwalczenia jej w męce. To też Amelii w *Mazepie*, broniącej się przed uświadomieniem sobie miłości dla Zbigniewa, wyrywa ustami księdza lilię jako nieharmonizującą z jej stanem duchowym[31]). Tak więc miłość u Słowackiego nie podnosi człowieka na wyższy szczebel, lecz raczej go degraduje. Oczywiście okoliczności nadają miłości różny stopień zła[32]) — już zła moralnego.

Czytelnik nie ma wątpliwości, że poeta miłość choćby najczystszą ocenia jako zmącenie, zło, choć bohaterowie nie zawsze to sobie uświadamiają, jak w ogóle nie zawsze sobie tę miłość uświadamiają (Amelia w *Mazepie*, Amelia w *Horsztyńskim)*. Owa miłość —zło stają się w nich, jest, popadają w nią; nie są oni pozbawieni wolnej woli, ale przecież miłość dzieje się w nich jak los. Jest ich winą, ale właśnie winą tragiczną. Można by powiedzieć, że najczystsza nawet miłość w twórczości Słowackiego jest złem, ale nie złem etycznym. Raczej złem metafizycznym, które staje się udziałem człowieka, rozgrywa się w nim i przez niego ponad jego wolą, nie gasząc w nim jednak poczucia wolnej woli i odpowiedzialności.

A zatem pogląd Słowackiego na miłość pozwalałby mu widzieć w niej moment przeznaczeniowy, w jej urzeczywistnieniu winę tragiczną, a w tym, który ją przeżywa bohatera tragicznego.

---

[29]) J. Słowacki, Dzieła wszystkie 1924, III s. 50.

[30]) tamże, s. 71.

[31]) (Amelia daje Zbigniewowi lilię — lecz ksiądz stojący za nią wyrywa kwiat z ręki i mówi srogo): Ksiądz: „Daj do kościoła — lilia jest kwiatem aniołów". Mazepa, a. II. s. 12.

[32]) Przysłowiowo pastelowe pióro Słowackkiego nie waha się przed skreśleniem różnego napięcia miłości także w sensie moralnym złej; my rzuciliśmy kilka przykładów z utworów przedstawiających miłość czystą.

Dalej zapytajmy, czy Słowacki pojmowałby r o z s t a n i e p r z e z ś m i e r ć z osobą ukochaną jako zjawisko o wyższym napięciu grozy niż sama śmierć?

Na taki sens dynamiczny wskazuje budowa fabuły poematu. Nie sama śmierć wyzwala tragiczny smutek, lecz rozstanie przez śmierć.

Zasadniczo pogrążenie w zniszczeniu tkwiące w istocie winy tragicznej znajduje rozwiązanie w jeszcze pełniejszym, acz innego typu, zniszczeniu — w śmierci. W tragiźmie ulega zniszczeniu pewna wartość wysoce pozytywna przez wartość inną, nie pozbawioną wartości pozytywnych. Słowacki ujmując miłość jako zło metafizyczne przecież zawsze widzi jej p i ę k n o[33]) i jej jakby zgodność z naturą człowieka; to jest owa wartość pozytywna; ale ta miłość toczy walkę w człowieku z człowiekiem o niepodległość zniszczeniu, o życie. To też zwycięstwo niszczącej siły miłości musi być zniszczeniem wartości podstawowej: życia. Prowadzi nieuchronnie do śmierci. Z tej to przyczyny tragizm wiąże najczęściej ze sobą w strukturze tragicznej m i ł o ś ć i ś m i e r ć. Wiąże z nią i ż y c i e, o ile życie ujmuje jako głębsze unicestwienie od śmierci[34]). Otóż dla „dwójbohatera", pary kochanków tragicznych, pełne zniszczenie w podwójnej śmierci przeniosłoby poza grób moment wspólnoty; zniszczenie nie byłoby zupełne; zostałoby coś ze szczęścia. Rozstanie kochanków przez śmierć niszczy nawet ślad szczęścia. W tradycyjnym od średniowiecza wspólnym grobie kochanków czujemy atmosferę eudajmonizmu; stąd motyw wspólnego grobu ukochał sentymentalizm, lubujący się w tkliwych kombinacjach szczęścia z nieszczęściem, łzy z przyjemnością. Słowacki w stwierdzeniu, że nad wspólną śmierć boleśniejsze rozstanie kochanków przez śmierć[35]) jednego z nich, zaświadczył, że wyczucie tragizmu

---

[33]) Jest rzeczą charakterystyczną dla Słowackiego, że nigdy nie przedstawia brzydoty w miłości; nawet tam, gdzie przedstawiając jej zło moralne przedstawia jej siłę brutalną (np. w Beatrix Cenci).

[34]) „Der Untergang kann auch als blosse innere Zerrütung und Vernichtung auftreten, ohne dass der leibliche Tod dazu tritt. Ja das W e i t e r l e b e n bei völliger Zertrümmerung des inneren Selbstes kann viel furchtbarer wirken als der leibliche Tod". J. V o l k e l t, System der Aesthetik, Bd. II, Afl. 2, 1925 s. 306-7.

[35] W „Mazepie" sentymentalny obraz dwóch trumien Amelii i Zbigniewa dynamizuje grozą tragiczną przez przekreślenie sentymentalnej atmosfery słowami Wojewody pełnymi pogardy i potępienia: „Lecz każ mnie od tych trupów pochować daleko".

było w nim silne, skoro przezwyciężyło nawisłą tradycję motywu (Abelard i Heloiza, Szekspir *Romeo i Julia* etc), tak żywą w epoce stycznej czasem z kulturą sentymentalizmu.

Twierdzimy wreszcie, że żadne momenty światopoglądowe nie stanęły Słowackiemu w epoce powstania *W Szwajcarii* w poprzek właściwemu w tragiźmie rozumieniu s i ł w y ż s z y c h, ciemnych, tajemniczych, cieniem przeznaczenia padających na wolę człowieka. Tragizm wymaga oparcia o podkład idei religijno-filozoficznych[36]) przy równoczesnym pewnym niezdefiniowaniu ich sobie w liniach systemu i dogmatu[37]). Niejasne odczucie ich mocy, intuicyjny jakoby do nich stosunek, niemożliwy, zdawałoby się, poza erą pierwotności — jest bardzo charakterystyczny dla epoki romantyzmu, rozpiętej na idealiźmie filozoficznym, głoszącej intuicjonizm w epistemologii, panteizm w ontologii a religijność jako potrzebę uczuciowości człowieka. Słowacki był w tej epoce typowym romantykiem; jego religijność przepojona uczuciowością[38]) nie była wówczas określona dogmatycznie. Jeśli w poezji posługuje się wyobrażeniami religii katolickiej (szatani i aniołowie np. w *Kordianie)* — są one raczej symbolami i dekoracją, wreszcie momentem tradycji, raczej niż wyrazem przeżycia prawdy religijnej w obszarze prawdy katolickiej[39]).

A zatem filozoficzno-religijne ugruntowanie „nie utrudniało" poecie odczucia tragizmu w punkcie związania w grze zdarzeń sił przyrodzonych i nadprzyrodzonych, podobnie jak rozumienie miłości jako winy tragicznej, a rozstania przez śmierć jako tragicznej katastrofy. Jest tedy jakby jakiś „realizm" tragiczny w stosunku poety do tego, co ujmuje w kształt artystycznej fabuły poematu.

---

[36]) O s t a p O r t w i n, Próby przekrojów, Lwów 1936, s. 41.

[37]) Jak wiemy nie każdy pogląd na świat wyłania z siebie widzenie tragizmu; przede wszystkim gdy się przyjmie istnienie przypadku lub mechanistyczny porządek zdeterminowany prawami przyrodniczymi. Wbrew jednak ustalonej opinii, że w obrębie każdej metafizyki jest miejsce na tragizm — sądzimy, że nie ma go np. w metafizyce katolicyzmu. Tragizm w obrębie katolicyzmu jest nie prawdą o rzeczywistości, lecz co najwyżej kategorią psychologiczną.

[38]) St. T a r n o w s k i stwierdza u Słowackiego intuicyjny, uczuciowy niezdefiniowany dogmatycznie stosunek do religii w tej epoce („W Szwajcarii i Ojciec zadżumionych" Słowackiego — *Kronika Rodzinna, 1880,* s. 259).

[39]) Z. N i e m o j e w s k a-G r u s z c z y ń s k a, Walka Szatana z Bogiem w polskim dramacie romantycznym, P. A. U. Rozpr. Wydz. Fil. T. LXIV, 4, Kraków 1935, s. 112.

V.

Przejdźmy teraz do rozpatrzenia konstrukcji fabuły *W Szwajcarii* pod kątem estetyki tragizmu, a więc tego, co nauka stwierdziła jako konieczność artystycznego kształtu dla treści tragicznych.

W akcji miłość odgrywa rolę winy tragicznej, przebłyski żalu typowej anagnorisis, ślub ironii tragicznej, śmierć-rozstanie — katastrofy; w aurze cierpienia, która owiewa całość i wyraża tragiczną smutność wyzwala się — etos.

Jakżeż ukształtowana jest miłość, aby spełnić w konstrukcji tragicznej funkcję tragicznej winy?

Jak powiedzieliśmy Słowacki nawet idealną miłość przeciwstawiał bezwzględnej czystości i ujmował ją jako zło metafizyczne; ujęcie miłości w poemacie uwydatnia dwie cechy jej istoty: piękno stanowiące jej ponętę i grozę, która płynie stąd, że miłość to zło metafizyczne, że to siła niszcząca, co poeta dokumentuje tragicznymi konsekwencjami.

Badacze różnie naświetlali przedstawioną w *W Szwajcarii* miłość; dla jednych była to jedynie lub przede wszystkim miłość idealna[40]), inni podkreślali jej momenty zmysłowe[41]); kładło się nacisk na niezwykłości tego uczucia[42]). Ustalił się pogląd, że Słowacki przedstawił miłość poprzez pełny rozwój[43]) od najbardziej idealnych odcieni po zmysłowy żar. Pogląd ten łatwo było uzasadnić przez proste streszczenie wszystkich kolejno pieśni. Według tego poglądu miłość zmieniła z biegiem czasu charakter; była wzdłuż pewnej kierunkowej coraz to inna w jakości. Oczywiście, gdyby utrzymać tę tezę, określenie miłości jako zła metafizycznego możnaby odnieść tylko do pewnych jej faz, a do naświetlenia „ujemnego" sceny w posępnej grocie (XIV) nie potrzebne byłyby uzasadnienia z tajemniczego świata tragiki.

[40]) Tarnowski, Matuszewski, nawet Kleiner, ujmują ją raczej od tej strony („romantyczne idealizowanie miłości i prawda uczuć")— J. Słowacki II, wyd. II s. 93.

[41]) Wyraźnie podkreśla je Grabowski.

[42]) „Poeta nie zamierzał przedstawić miłości realnej, miłości ludzi przeciętnych, lecz miłość marzyciela poety... " Życzyński, Studia Estet.-Liter. 1924, s. 87.

[43]) Ujmuje tak np. K. Jarecki (Op. cit. *Bibl. Warsz. 1901*, s. 302 –7. — Życzyński (op. cit. s. 99) mówi o jej „fazie apolińskiej i fazie dionizyjskiej".

Naszym zdaniem miłość *W Szwajcarii* to nie seria faz, nie suma różnych momentów o specyficznych jakościach — to pewna jakościowa jedność (właśnie w tragiźmie zła), która swą siłę złą, niszczycielską ujawnia przez ten czy ów fakt, zarówno w przyćmieniu jak i rozżarzeniu napięcia erotycznego[44]). Moment zmysłowy nie powstaje później; tkwi on w istocie miłości od „samego początku" (ew. w p. II, III nie dochodzi do wyrazu); Słowacki oddaje to w sposób zarówno wyraźny, jak i subtelny; pierwiastki idealne i zmysłowo-realistyczne przenikają się najzupełniej — wzajemnie wspomagają się w słownictwie i obrazowaniu, co w odczuciu czytelnika niekiedy sięga po granice perwersji. Postaramy się to uzasadnić. Na świadka, dotąd mało badanego, przywołamy język i styl. W obręb rozważań wciągniemy obraz zawarty w metaforze i porównaniu, jako punkt przecięcia języka z dążnością obrazowania, — i obraz poetycki, który jako zamknięta w sobie struktura jest równocześnie funkcją całości utworu.

Ogólnie badacze byli pod sugestią idealizującego języka poety; najczęstszymi słowami, którymi się posługuje w mowie bezpośredniej i w przenośniach to: *anioł, niebieski, srebro, perły, jasność, skromność, błękit, biel, szafir, kryształ, księżyc, złoty, gołąb, lilia*[45]).

Ale obok słownika idealizującego jest i słownik o zacięciu realistycznym, stojący na usługach elementu zmysłowego; jest on uboższy ilościowo, daje jednak akcenty dynamicznie silnie w kontekście słów idealizujących; główną rolę odgrywają w nim słowa: *pierś, usta, łono.*

Najciekawiej wydobywa poeta moment zmysłowy po przez zabarwienie uczuciowe idealizujące dzięki odpowiedniemu zespoleniu słownika idealizującego ze słownikiem nasuwającym sugestie zmysłowe. Oczywiście następuje tu także skrzyżowanie struktur obrazowych o różnych tendencjach ekspresyjnych z obcym im pozornie słownictwem. Tendencja bo-

[44]) Jeden W. Zagórski stawia wyraźnie sprawę jednolitego charakteru miłości: „Nie jest to więc miłość zmysłowa, ani też idealna, lecz poprostu miłość — jedyna, bezwzględna, doskonała". („W Szwajcarii", *Wędrowiec 1895*, s. 275).

[45]) W. Fischer ujął ten słownik w obliczenia w duchu stylometrii (op. cit., *Przegl. Warsz. 1923*, s. 25—7).

wiem struktur obrazowych, jest również dwojaka: idealizująca i realistyczna; ta znów mieć może dwojaką funkcję: a) funkcję przedstawiającą (tam gdzie idzie o podanie czytelnikowi pewnych faktów natury zmysłowej np. scena pocałunku, scena w posępnej grocie) i b) funkcję sugerującą zmysłowość (miraż pocałunku), czym poeta wyprzedza i przygotowuje fakty.

Ów, że go tak nazwiemy, dualizm idealizmu i zmysłowości w miłości, wyraża poeta w ten sposób, że w obrazach o strukturze idealizującej posługuje się słownikiem i metaforyką o sugestiach zmysłowych; podobnie jak w strukturach realistycznych obrazów o funkcjach sugerujących zmysłowość (właśnie słowami); natomiast obrazy realistyczne o funkcji przedstawiającej maluje w ich zmysłowej oczywistości przez jednolite użycie słownictwa idealizującego. Tam, gdzie tendencja idealizująca w strukturze obrazowej osiąga najwyższe napięcie, a więc tam, gdzie ją stylizuje element mistyczno-religijny — metoda ta nabiera cech perwersji, pobrzmiewa kunsztownym, zamaskowanym literackim bluźnierstwem.

Kilka przykładów:

Pod koniec p. III o zasadniczej strukturze obrazowej idealizującej i słownictwie idealizującym wkrada się niepostrzeżenie sugerowany, niewykończony, jak zwykle *W Szwajcarii* obraz bogini miłości Afrodyty („Miała powozy z delfinów, z gołębi") i w ogóle aura pogańska nasuwająca asocjacje z Amfitrytą, częstą później u Słowackiego („Bo ona była jak wodna bogini, miała powozy z delfinów, z gołębi, I kryształowe pałace na głębi").

W p. V o tendencji realistycznej (ona wyznaje miłość) połowa obrazu ma akcenty słowne, realistyczne, które poeta matuje słownictwem idealizującym w II połowie. Atmosferę grzesznego niepokoju wprowadza słowo: *wyspowiadać* i owo: *nie*, przeczące jej anielstwu („Raz że nie była niebieskim aniołem Myślałem"); akcent zmysłowy wprowadza poeta w wierszu: „Łódkę mą piersią odtrąciła białą", gdzie *pierś* wprowadzona wbrew postulatom istotnego realizmu. Określenie białości niepokoi: jest-li to epitet klasyczno-konwencjonalny, czy realistyczne określenie dziewczęcej piersi.

P. VI o przedziwnej konstrukcji (miraż pocałunku) ma strukturę realistyczną o funkcji sugerującej. Moment zmysłowy wprowadza nie tylko sam pomysł: pocałunek w złudnym obrazie wiernej

fali, lecz także rozegranie obrazu na dwukrotnie podkreślonym obrazie *ust*. *Usta* wyznają miłość („Gdzieśmy raz pierwszy przez *usta* zeznali, że się już dawno sercami kochamy"); *usta* tęsknią za pocałunkami („Ach! fala taka szalona i pusta, że połączyła nawet nasze *usta*, choć sercem tylko byliśmy złączeni").

Symbioza pierwiastku idealnego i zmysłowego w sugestiach słownych i obrazowych jest specjalnie wyraźna w p. VII, która spotykała się z najwyższym uznaniem krytyki. Wydaje się jednak, że rozumiano ją fałszywie; zresztą niekiedy wyczuwano fałsz w tradycyjnej interpretacji. W obrazie tym widziano szczyt wyrazu idealnej miłości, wzbijającej się ku religijnemu ubóstwieniu kobiety[46]). W rzeczywistości struktura idealizująca tego wystylizowanego religijnie obrazu zawiera w sobie spore nasilenie elementów zmysłowych[47]) — co stwarza subtelne w wyrazie, lecz i wyrafinowane bluźnierstwo. Ukochana stylizowana jest na Madonnę w grocie; słownictwo idealizujące upodabnia ją do „anioła złotego" czyniąc z niej „jasną królowę", „białą i skromną" okrytą perłami mrozu i jasnymi łzami sylfów. Poeta chcąc pozornie jeszcze silniej zawrzeć w obrazie niewinność ukochanej mówi:

„Słysząc, że ściany płaczą coraz głośniej,
Cała się szatą zakryła zazdrośniej
I wszystko oczom ciekawym ukradła,
I jeszcze ręce skrzyżowane kładła
Na alabastry widne, choć zakryte".

Płacz ścian, sugerujący żal za czymś, co się kończy, jest introdukcją do obrazu niewinnego osłaniania się szatą. I znów ten gest skromny w rzeczywistości podkreśla ciekawość oczu czyhających na nagość. Jest to chyba bluźnierstwo wobec Madonny. Grę tej dziwnej sceny podkreślają określenia: *zazdrośniej* się *okryć*, *ukraść wszystko oczom ciekawym*, alabastry *widne*, choć *zakryte* gestem rąk, znów przez słowo: *skrzyżować* asocjującym świętość krzyża. Zosia Mickiewiczowska „na piersiach krzyżowała ręce, ażeby przydać zasłony

[46]) K. Jarecki pisze: „To jest szczyt miłości czystej, nie zmąconej jeszcze żadnem ziemskiem pożądaniem, pełnej niewinności i anielskości". (op. cit., *Bibl. Warsz. 1901*, s. 323); Życzyński: „Piękno kochanki odsłania się w całym blasku, dlatego peta modli się do niej, jak do bóstwa... Ekstaza miłości czystej dochodzi tu do szczytu". (op. cit., s. 101).

[47]) Obecność elementu zmysłowego w tej scenie sygnalizował tylko J. Maurer („płonąca niewinność") we wstępie do wydania Trzech poematów, Kraków 1922, s. 18.

sukience" — z niewinną prostotą sądząc, że jej nikt nie widzi; tutaj atmosfera podwójnego napięcia: mistycznego i zmysłowego. Ton bluźnierczy podkreślony przez następującą zaraz modlitwę: Ave Maria. Obecności zmysłów nie zaciera modlitwa; subtelnie kryją się one w następującym zaraz porównaniu:

Jak biała róża kiedy się rozwija
Róż pokazuje z *piersi odemkniętej*
Taki rumieniec wyszedł z lica świętej.

Róża o odemkniętej piersi podtrzymuje na moment nurt żywej zmysłowości[48]). Tak jak wysoce artystycznym dysonansem gra „lice świętej" z ową „różą o odemkniętej piersi"—gra również „błękitność myśli" dziewczyny z jej pół-wyznaniem, pół-modlitwą. Dziewczyna sądzi, że potępiona za miłość, która jest jak „jasność słońca stworzona promieniem", może być jednak wyzwolona z piekieł westchnieniem: Ave Maria. Matka Boska niby Afrodyta staje się protektorką miłości, obronicielką jej jasności przeciw potępiającym wyrokom wyższym. Dziewczyna z góry liczy na łaskawość Madonny[49]). A więc wbrew tradycyjnemu pojmowaniu tej sceny jako przejawu religijności poety stwierdzamy, że jest on ciekawie skonstruowanym bluźnierstwem; podziwiamy subtelność języka, w którym gra słów o dwojakiej funkcyjności kryje obraz w obrazie, zuchwalstwo i bluźnierstwo w ekstazie i uniesieniu.

Zanalizujemy jeszcze dwie sceny, gdzie omawiane zjawisko występuje ze specjalną jaskrawością, a którego niezrozumienie sprawiało, że sceny te były oceniane fałszywie.

Na pierwszy plan wysuwa się p. XII — scena z lilią. Jest to scena, która badaczom sprawiała wiele kłopotu; nie mieściła się w ich interpretacji całości utworu. Stąd oceniano ją niekiedy jako niepotrzebną[50]), nieudaną[51]), pełną ekstrawagancji[52]). Innym znów

[48]) Uderza to tym wyraziściej, iż żywiej pamiętamy sonet Mickiewicza „Dobranoc" ze słowami: „Daj mi pierś ucałować. Dobranoc! — zapięta—"

[49]) Inny wydźwięk w ocenie tego momentu daje interpretacja Życzyńskiego na którą nie sposób się zgodzić: „Jak natchnienie topi lód i wyzwala uwięzione w nim światło, tak samo modlitwa do Matki Boskiej wyzwoli duszę. Kochanka więc ucieka się pod opiekę Matki Bożej, która litościwa i wyrozumiała, przebaczy. Jest to bardzo poetyczny i delikatny motyw..." (op. cit. s. 101).

[50]) J. Tretiak, Szkice literackie s. 155.

[51]) F. Hoesick, Anhelli i trzy poematy s. 281.

[52]) Wł. Fiszer: „Tam właśnie gdzie oczekujemy głosu namiętności, poeta olśniewa nas przepychem formy, nawet wytworną jej ekstrawagancją, co ma służyć za rekompensatę. Taki jest ustęp z lilią". (Op. cit. *Przegl. Warsz. 1923*, s. 25).

razem zyskiwała wysoką ocenę[53]). W każdym razie i rozbieżność ocen i stwierdzenia w niektórych z nich zgodnie podkreślają jej niepokojący charakter[54]).

Słownictwo i stylizacja mają pozornie kierunek idealizujący. Stylizowana p o k o r a, rodząca prośbę o przebaczenie, stylizowane wyznanie b e z w i n y w intencjach („nie jam był winien") splatają się z motywem *lilii*. Lilia w popularnej symbolice jest symbolem niewinności; to kwiat dziewictwa, czystości; to w wierzeniach chrześcijańskich kwiat Matki Boskiej i św. Józefa. Słowacki stosował zawsze tę symbolikę, gdy chciał sugerować atmosferę niewinności[55]).

Tutaj lilia, która wszystkiemu „jest winna" kryje obraz o natężeniu zmysłowym. Struktura obrazu jest realistyczno-zmysłowa. Bohater podpatruje ukochaną jak niegdyś Akteon Dianę w kąpieli rzecznej. Pogański zarys obrazu zyskuje w naszym odczuciu jakiś ton wschodnio-haremowy przez poboczny obraz lilii „służebnicy, co z rąbkami czeka... aż wyjdziesz z kąpieli". Nastrój tego obrazu kontrastuje z obrazem innym, ukrytym pod dalszymi słowami o tendencji idealizującej: „Widząc was obie takie białe w parze Myślałem, że śniąc o aniołach marzę". Ciąg dalszy sceny odgrywa specyficzną rolę w przedstawieniu zdarzeń w poemacie: ukochana ucieka, łonem potrąca „pręt" lilii, której kwiat pada ścięty piersią. Jest tu przy tendencji nadal realistycznej — rezonans symboliczny. Momenty zmysłowe w strukturze obrazowej i w słownictwie (akcent

[53]) Entuzjastą tej sceny jest K. J a r e c k i: „Jednym z najpiękniejszych epizodów jest ten, w którym kochanek, widząc ją w takim stanie, chce zatrzeć w pamięci to, co się już stało i sprowadzić napowrót w stan poprzedniej, czystej, idealnej, miłości i opowiada o lilii jasnej, białej, która czekała aż ukochana umyje twarz i ręce w źródle...." (op. cit. *Bibl. Warsz.* s. 324). Trudno się zgodzić z interpretacją tej sceny.

[54]) Najsilniej uwidacznia to S t. B a l e y, określając tę scenę jako „piękny i dziwny obraz"; wyczuwa on w niej grę kontrastów, grę sprzeczności: „...poeta obydwa kontrastujące pierwiastki miękki i twardy, nie tylko kładł jeden przy drugim, lecz że była w nim również tendencja płynąca z psychicznego prawa przyciągania się kontrastów, by pierwiastki te wprowadzić ze sobą w zetknięcie, by je wpleść i połączyć w jedną harmonię.... Słowacki doprowadził oba przeciwieństwa nieraz do ostatnich granic tak, że połączenie ich w jedną całość dawało czasem dźwięk ostry, prawie dysharmonię (geneza obrazu przedstawiającego złamanie kwiatu łonem). (Psychologiczne uwagi o genezie poematu W Szwajcarii. *Przegl. filozof. 1921.* s. 132—4).

[55]) Por. St. S k w a r c z y ń s k a, Ewolucja obrazów u Słowackiego, Lwów 1925.

na słowach *pierś, łono)* biorą górę nad czynnikami idealnymi. Mimo „bezwiny" — w świadomości odbiorcy dokonał się upadek („kwiat lilii piersią ścięty"); scena ta silnie posuwa akcję, sugestią przyszłych zdarzeń wyprzedzając treść p. XIV (scena w posępnej grocie). Jest to technika właściwa powieści poetyckiej[56]), w której często pewna scena symboliczna w dramatycznym skrócie zawiera nie tylko zapowiedź, lecz jakoby i „streszczenie" przyszłych zdarzeń. Podobnie jak p. XII i scena ślubu spełnia w poemacie rolę zapowiedzi i skrótu wypadków (zawiera w sobie — śmierć bohaterki).

Tak więc scena z lilią nie tylko że nie jest „niepotrzebna", nie tylko że nie jest epizodem[57]) — lecz przeciwnie: jest w obranej przez poetę technice przedstawienia zdarzeń jednym z najważniejszych ogniw, jest konieczna. Jej „ekstrawaganckość" wynika nie tyle z niezrozumienia tej właśnie sceny, ile z niezrozumienia w całym poemacie kunsztownego falowania i krzyżowania tendencji obrazowych i słownictwa idealizującego i realistyczno-zmysłowego. Tu nasilenie tego zjawiska jest tak mocne, że nie sposób niedostrzec i nie odczuć jako niepokojącej niespodzianki tego, co uchodziło uwadze w innych scenach. Oparcie obrazu o silnym elemencie zmysłowym na motywie lilii i anioła ma coś z zuchwalstwa i perwersji[58]). Równocześnie jest arcydziełem.

P. XIV (scena w posępnej grocie) przedstawia scenę oddania, a więc, zdawałoby się, jest podatna właśnie ujęciu realistycznemu i zgóry „przydzielona" słownictwu realistycznemu; w rzeczywistości jest — wręcz przeciwnie; przesycona jest ona tendencją idealizującą. Bohater opowiada niby-wspomnieniami bohaterki, już mieszkanki zaświatów, nasyconymi żalem; trzeba zanotować w słownictwie słowa: *anioł* (3), *niebieskość, błękit* (2), *promienie, gwiazdy*.

Podkreślmy jednak subtelnie zasugerowany obraz, również o odcieniu bluźnierczym; poeta powiada:

„O nie mów ty tak aniołom niebieska,
Bo każda twoja brylantowa łezka
Jednemu będzie z tych jasnych pożarem
Bo ja, ach, gdybym był także aniołem
Z rozpromienionym na błękitach czołem
I nieskończoność całą miał obszarem

[56]) Np. ballada „Alpuhara" spełnia rolę symbolu zapowiadającego przyszłe zdarzenia fabuły.

[57]) Nie sposób jej nazwać epizodem, jak chce K. Jarecki (op. cit.).

[58]) Znam tylko jeden utwór, gdzie symbolika lilii jest użyta w silniejszym jeszcze stopniu jako odskocznia dla zawartości zmysłowej utworu; jest to J. Tuwima Lilia — *Wiersze zebrane, wyd. 3.* 1935. s. 97.

I mógł zarządzać gwiazdami wszystkimi:
Nie chciałbym gwiazdy niebieskimi świecić,
Lecz tylko rzucić błękity i lecieć
I taką jak ty mieć moją — na ziemi".

Poeta nie rozwija motywu jak Lermontow *(„Demon")*, Byron, Alfred de Vigny, czy on sam w *Anhellim;* jest tu jednak obecny, podany sugestią, romantyczny obraz anioła zakochanego w kobiecie.

Jak więc widzimy Słowacki pojmuje miłość jako zło metafizyczne, niosące zniszczenie człowiekowi przez nieświętość, zmącenie, którym jest w swej istocie. Miłość ujęta jest jednorodnie; nie ma podziału na miłość idealną i zmysłową; pierwiastki idealne i zmysłowe tkwią w niej zawsze i równocześnie, choć mogą się silniej lub słabiej przejawiać w tym czy innym momencie. Stąd wynika, że miłość ta nie nadaje się do ujęcia w ramy epiki, lecz do ujęcia w ramy tragizmu, który nie troszczy się o kolejność, rozwój i inne równie dla niej nieistotne momenty, kładzie natomiast nacisk na jej jakoby ciężar metafizyczny, miażdżący niby los. Wreszcie obserwowaliśmy sposób w jaki Słowacki ową dwoistość pierwiastków sugeruje strukturą obrazową i słownictwem.

A zatem miłość w *W Szwajcarii* jako zło w sensie metafizycznym staje się losem człowieka. Bohaterowie weń „popadają", jakby powiedział M. Scheler; tkwi to już we wprowadzeniu motywu miłości „od pierwszego wejrzenia", „coup de foudre[59]); tkwi w tym jakoby moc wyższa[60]), wadliwie przez Fiszera[61]) oceniona jako „prawo przyrodzenia"; raczej jest to mus, idący od zewnątrz, niby przeznaczenie. Stąd właściwie brak psychicznego oporu; wielokrotnie daje temu poeta wyraz (np. „I widać było, że nie wiedząc płonie", XIII). Silnie podkreśla to J. Kleiner: „Oni poddają się tylko uczuciu, nie wspomagając go inicjatywą własną. Znają uczucie, pragnienie i marzenie; nie znają woli[62])...

Tak spełnia koncepcja miłości w poemacie jeden z warunków „winy tragicznej"; spełnia ona i drugi warunek. Bo mimo owej bezoporności, mimo pewnego musu, jakim ciąży na bohaterach, jest

[59]) Kładzie na ten moment nacisk Wł. Zagórski (op. cit. *Wędrowiec 1895 s. 6).*

[60]) Małecki silnie podkreśla moment losu w poemacie: „Los jakiś— nienazwany nawet z imienia"... (op. cit. II 1901 s. 183).

[61]) Op. cit. *Przegl. Warsz. 1923,* s. 31—3.

[62]) A dalej: „bo opór żaden tej woli nie wymaga. Nawet gdy dojść ma do momentów przełomowych — do sceny w grocie i do ślubu, przychodzą one jakby samo przez się" (op. cit. wyd. II 1923, t. II s. 94).

w nich pół-uświadomione p o c z u c i e w i n y. Poeta artystycznie rozwiązuje to na dwa sposoby: 1) kreśląc i sugerując r e f l e k s y u c z u c i o w e p r z y k r e w psychice bohaterów jako reakcję na poszczególne momenty, w f a k t a c h pogrążające miłość w zmysłowości, 2) bezpośrednio każąc bohaterowi szukać m o t y w a c j i nieszczęścia z perspektywy, która domaga się uświadomienia sobie ładu przeciw chaosowi życia na linii: wina i kara, a przedtem jeszcze każąc bohaterowi szukać u s p r a w i e d l i w i e ń i u ś w i ę c e ń.

A więc jeśli idzie o uczucia przykre znajduje wyraz zmieszanie, smutek, zatrata swobody (XI), niepewność, zażenowanie, obawa, zawstydzenie, wstyd (XV)[63]), żal pełen skarg (XIII), rozpacz (XIV); poeta często uzmysławia te uczucia wspominając np. o „rumieńcu smutnym" (X), „twarzy bladej" (XII), „fali białości" i „dziwnym ogniem rozpalonych skroniach" (XIII) etc. Stany te o charakterze niemiłym wybijające się ponad jakąkolwiek radość czy upojenie stwarzają w bohaterce ogólne poczucie winy, napół uświadomione:

„Rzekła raz: chodźmy do staruszka celi,
Może rozgrzeszy, może rozweseli,
Dłonie nam zwiąże i kochać ośmieli" (XVII)

Bohaterowi zaś każe poeta po śmierci kochanki w dążeniu do przezwyciężenia poczucia bezładu czy krzywdy — szukać motywacji, wiążącej zdarzenia w łańcuch winy i kary:

...była grota posępna i ciemna,
I w grocie z kaskad kryształu zasłona;
Że była trwoga w ciemności tajemna,
Razem n i e p a m i ę ć j a k a ś B o s k i e j k a r y";

Tak więc miłość w konstrukcji tragicznej, którą posiada poemat *W Szwajcarii*, ma wszystkie znamiona winy tragicznej. Idąc dalej linią akcji spróbujemy ustalić rolę ś l u b u w konstrukcji tragicznej poematu.

Przyjąwszy na chwilę, że akcja *W Szwajcarii* zbudowana jest w liniach epiki musielibyśmy stwierdzić dziwność tego ślubu; nasunęłoby się pytanie poco było wprowadzać ten moment w akcję: ślub po sielance miłosnej; nie ma żadnego uzasadnienia, by decydowała tu intencja moralizatorska (naprawienie grzechu); brak nacisku na g r o z i e grzechu, nie ma motywu „upadłej dziewczy-

[63]) M. Scheler nazywa go „dass Gewissen der Liebe", Schriften aus dem Nachlass Bd I Zum Ethik und Erkenntnislehre 1933, Über Scham und Schamgefühle s. 121.

ny", „uwodziciela" etc. Z drugiej strony, z chwilą, gdy tych motywów nie ma — raczej drażniące byłoby wprowadzenie takiej inwersji w naturalnym biegu faktów. Historia miłości obyłaby się bez momentu spóźnionego ślubu. Na strukturę epiczną bieg rzeczy jest zbyt niejasny; epizm żąda uporządkowanego związku faktów i jasnej motywacji. Inaczej ma się rzecz w konstrukcji tragicznej. Jeśli idzie o motywację jej warunkiem niemal jest moment irracjonalny; odbiorca przyjmuje go bez niepokoju, bez komentarzy; ciągłość i związek faktów płynie z niedocieczonej konieczności. W łańcuchu akcji tragicznej łączy się ten moment z momentem pewnego uświadomienia sobie przez bohaterów błędnych losów miłości, w błysku uświadomienia przyszłych katastrof. Jest tu tzw. anagnorisis, „nagłe rozświetlenie w duszy bohatera, poczucie właściwego losu[64]). Artystycznie rozwiązuje Słowacki moment anagnorisis nie tylko przez sugestię słowa: *może*, zawierającego w sobie odczucie nadchodzącej katastrofy (*„może* rozgrzeszy, *może* rozweseli"" XVI) lecz i przez przepojenie sceny ślubu przeczuciem śmierci:

„Szalet się oku wydawał jak trumna,
Maleńki, cichy.....
Nasz ogród z wisien jak cmentarz ponury
— — — — — — — — — — — — — — —
Zabite śmierci ćwiekiem okiennice....
— — — — — —
Słońce czerwone jak krew o zachodzie...
— — — — — — — — promień zachodu
Cały się na twarz rzucał Chrystusowi
Kiedy na palec jej zimny jak z lodu
Kładłem pierścionek — " (XVII).

Owa anagnorisis złączona jest z momentem ironii tragicznej, „polegającej na tym, że otwiera się na chwilę perspektywa pomyślnego rozwiązania, niby błysk światła, który ma uczynić jeszcze mroczniejszym następujący finał[65])". Ślub, który mógłby „ośmielić kochać", który mógłby otworzyć perspektywę szczęścia — niczego nie zmieni; katastrofa musi przyjść. Tak więc i z tego względu ów późny ślub jest koniecznością tragicznej akcji. Widzimy więc, że ślub ów nie jest łatwizną moraliza-

[64]) Życzyński, Estetyka tragizmu, Lublin 1937, s. 19.

[65]) tamże.

torską[66]) a z drugiej strony nie razi poczucia moralnego swoją „niepotrzebnością". Pominięcie tego momentu unicestwiłoby konstrukcję tragiczną, nie tylko dlatego, że pozbawiłoby go momentu anagnorisis i ironii tragicznej; także dla tego, że bez akcentu pewnych uświęceń miłości — sama miłość nie miałaby w sobie niezależnego od okoliczności charakteru zła metafizycznego — a znowu pogański sens miłości (upojenie, radość, cielesność) sprzeczny byłby z istotnym według Słowackiego rysem miłości: jej linią niszczącą i jej bolesnością jako konsekwencją. Wyprzedzenie zaś ślubem dziejów miłości, włożenie jej jakoby w ramy legalności, zahamowałoby zupełnie obraz jej rozpętania jako zła metafizycznego, jako losu, podkopałoby jej możliwość jako tragicznej winy.

Podobnie jak brak naturalnej motywacji spóźnionego ślubu— brak jej i jako spoidła pomiędzy momentem miłości i śmierci. Nie znamy naturalnych przyczyn śmierci kochanki. Ale i nie pytamy o nie, cobyśmy niewątpliwie czynili, gdyby poemat miał konstrukcję epiczną fabuły. Przyjmujemy ją jako irracjonalną konsekwencję—jako fakt niedocieczony w swych przyczynach, a przecież oparty o bliżej nienazwany wyższy porządek rzeczy. Momentem katastrofy w konstrukcji tragicznej jest śmierć i rozstanie kochanków przez śmierć; dynamikę i oryginalność w ujęciu tego motywu omówiliśmy poprzednio; odwrócenie eudajmonistycznej koncepcji wspólnego grobu i ukazanie ftizy miłosnej od strony jej trwania („usycham

[66]) Zastrzega się przeciw tendencji moralizatorskiej w tragiźmie M. Scheler. Za brak momentu moralnego gani poemat T. Grabowski. „Bohater marzy jednak o śmierci, gdy Gustaw umie wznieść się nad miłość, przeżyć cierpienia dla przestrogi. Artystycznie poemat Słowackiego stoi zapewne wyżej nad rozmowę Gustawa z Księdzem, moralnie nie stoi na jej wysokości" (op. cit. 1909, I s. 237). Natomiast W. Fiszer, co mu słusznie gani Życzyński, wyprowadza z akcji tendencję moralizatorską: „...wszystko — kwiaty, gołębie, trzody — przeniknięte jest tą siłą, prawem przyrodzenia, obok którego jednak dla człowieka istnieje prawo Boskie... Prawa te są w zgodzie ze sobą, lecz „niepamięci Boskiej kary towarzyszy „skarga smutna czystych nimf podziemnych". Przyroda razem z namiętnością zsyła uczucie moralne, daje ostrzeżenie i przeczucia... Przyroda cała jest uduchowiona: jej zawdzięczamy wszystko — życie, miłość, uczucie moralne. Dług spłaca jej człowiek miłością, lecz na tem nie kończy się jego cel. Spłacając dług, wyzwala się od niej, staje się aniołem, leci za niebieskie szranki. Celem człowieka wyanielenie. Więc i na ziemi związany jest człowiek prawami Boskiemi: za sprzeniewierzenie się im czeka „Boska kara". Taki sens mają ostrzeżenia przyrody, która jest w harmonii z Bogiem. Przyroda popycha do pocałunku, lecz ostrzega, że pocałunek winien być poświęcony w „staruszka celi".

z żalu, umieram z tęsknoty" (1), służy do wzmocnienia dynamizmu cierpienia. Moment r o z w i ą z a n i a t r a g i c z n e g o, bólu kochanka, ma wszystkie znamiona tragicznej organizacji. Wyraża on ogólną „smutność", jaką pozostawia po sobie fakt tragiczny; skonstruowany jest w sposób wymagany przez tragedię: jest mocny, bogaty w tony (rozpacz, melancholia, bezradność, tęsknota, żal, tępa rezygnacja etc.); jest długotrwały[67]). Artystycznie sugeruje poeta ową długotrwałość nie tylko przez rozciągłość czasową cierpienia bohatera, ale także przez odjęcie cierpieniu wybuchowości, impulsywności, która zgodnie z prawami psychologii obiecywałaby krótkotrwałość. Badacze stwierdzają pewną zimność w przedstawieniu cierpienia; zarzucają mu prawie literackość, rozwiązanie w poetyckim przyjemnym smutku[68]). Nie ma jednak powodu, aby nie brać na serio takich słów:

„I o śmierć prędką modlę się z rozpaczą (XIX)....
...I schnę i więdnę i, ach, nie umieram....
...I wszędzie mi źle i wiem, że źle będzie".....

Krajobraz nie „upiększa", nie „umniejsza" cierpienia; nie łagodzi go, nie zanurza w sobie:

„Gaje doliny! Łąki i strumienia!
O nie pytajcie wy mnie smutne o nią... (XVIII).
...„I tak mnie budzą zalanego łzami
Te drzewa, księżyc ten i ta fontanna".
I wstaję blady, przez okno wyzieram,
Słuchając różnych płaczów na dolinie
Słowiki jęczą i fontanna płynie — —
Mówią mi o niej..... " (XIX).

Jest jednak pewne majestatyczne o p a n o w a n i e w y b u c h ó w, konieczne, jak wiemy, ze względu na psychologiczny warunek tragicznego bólu: pewien d y s t a n s i p o z o r n y c h ł ó d. Przecież s m u t e k t r a g i c z n y wedle M. Schelera musi być wolny od podniecenia, ma mieć spokój wielkości, pewien chłód, głębię. A przytym w rozwiązaniu tragicznym, którym w „W Szwajcarii" jest moment cierpienia wyzwala się tragiczne e t o s. Ów czynnik budujący zawiera w sobie przyzwolenie na rozwiązanie tragicznego biegu rzeczy, odczucie wyższej logiki zdarzeń. Arty-

[67]) J. V o l k e l t, Aesthetik des Trag. i System d. Aesth. II 306: „Das verderbende Wehe ist der Boden, auf dem das Tragische erwächst".

[68]) J. K l e i n e r podkreśla kontemplatywność, bierność i piękno uczuć (op. cit. s. 102).

stycznie rozwiązał to Słowacki w ten sposób, że bólu nie uczynił buntem, lecz nieprzerwanym wyrywaniem się poza doczesność.

Tak więc struktura fabuły „W Szwajcarii" spełnia wszystkie warunki struktury tragicznej.

VI.

Zastanówmy się teraz z kolei jak się przedstawia w poemacie indywidualne ukształtowanie struktury tragicznej, w jakiej mierze i jakimi środkami artystycznymi rozwiązał w niej poeta specyficzne założenia uniemożliwiające łatwą, tradycyjną linię konstrukcji.

Przypatrzmy się najpierw indywidualnym, utrudniającym banalność i tradycyjność rozwiązań konstrukcji tragicznej założeniom poematu.

Założeniem indywidualnym utworu jest to, że bohater tragiczny sam przedstawia swoje losy. Pociąga to za sobą konsekwencje w rozwiązaniu struktury tragicznej utworu. Zgodnie z tradycją konstrukcji literackiej tragizmu bohater tragiczny jest nam przedstawiony z pewnego dystansu, jaki daje ujęcie dramatyczne tragizmu w formie scenicznej, lub też jakie daje ujęcie epiczne. Na tradycyjnych drogach zyskuje się dwa ułatwienia (w stosunku do założeń Słowackiego): 1) Bohatera tragicznego na tej drodze łatwiej jest przedstawić w powaleniu przez siły wyższe, łatwiej przedstawić dynamizm tzw. winy tragicznej, której cechą przecież jest częściowe tylko uświadomienie jej sobie przez bohatera („tragiczny bohater nie zawinia swej winy, lecz „popada w winę" — według M. Schelera op. cit. s. 37); 2) forma dramatyczna w swej istocie stawiając odbiorcę wobec ciągłej teraźniejszości pozwala zgodnie z linią artystycznego tragizmu kumulować, wzmacniać napięcie, a moment biernego cierpienia, należący do istoty tragizmu, długotrwały, o silnym napięciu, który jest ostatnią czasowo fazą procesu tragicznego — pozwala ująć w skrócie końcowym po rozwiązaniu katastrofy tragicznej; ujęcie epickie mimo operowania przeszłością, de facto tylko raczej gramatycznie operuje czasem przeszłym; fakt, że ciągłość opowiadania rozwija się po linii czasu, daje właściwie atmosferę stawania się, a więc atrybut teraźniejszości, przenosząc ją, jakby sztucznie,

w kategorie przeszłe. A zatem ujęcie epickie ma podobne możliwości rozwiązania artystycznego tragizmu, co forma dramatyczna. Natomiast przedstawienie faktu tragicznego włożone w usta bohatera tragicznego wywołuje następujące utrudnienia domagające się indywidualnego rozwiązania istoty tragizmu w strukturze utworu: 1) stawia konstrukcję tragiczną wobec żywiołu lirycznego o innej dynamice i innej ekspresji; 2) wysuwa na pierwszy plan ostatnią fazę rozwoju zdarzenia tragicznego, fazę trwałego cierpienia; odbiorca musi przebieg zdarzenia poznać jakoby „od końca", więc zachodzi konieczność inwersji w porównaniu z typową konstrukcją tragiczną; 3) z tym wiąże się konieczność zdynamizowania, zamplifikowania w napięciu uczuciowo-nastrojowym fabuły tragicznej, bo tłem na którym jest zarysowana, jest nie pewna atmosfera uczuciowo-nastrojowa obojętna, lecz atmosfera naładowana już zgóry, zanim zdarzenie zostało przedstawione, efektem tego zdarzenia; 4) w konsekwencji domaga się to założenie specjalnego zdyscyplinowania formy opowiadania, w obrębie różnych typów monologicznej konstrukcji wypowiadawczej (narracja), wyznanie, spowiedź, marzenie, wspomnienie, medytacja etc[69]). Dalszym założeniem indywidualnym, utrudniającym rozwiązanie tradycyjne konstrukcji tragicznej jest „rozkład bohaterów na linii akcji i kontrakcji". Kontrakcja (antagonistyka) — niszczące działanie miłości — obywa się bez udziału osób; jest lawiną spadającą bez niczyjego popchnięcia.

Bohaterowie[70]) natomiast skupieni są po stronie akcji — też zresztą o swoistym ujęciu, bo zgodnie z istotą tragizmu nie sposób wykreślić granicę między aktywnością a biernością bohaterów i wskazać kiedy oni działają pod impulsem miłości, kiedy zaś miłość nimi jakoby się posługuje. Bohaterów jest tylko

[69]) O charakterze konstrukcji wypowiedzeń monologicznych pisałam obszernie w Teorii listu.

[70]) To dziwne ujęcie akcji jako lawiny zdarzeń, nanizanej jakoby na losy osób przecież niepozbawionych ani aktywności ani odpowiedzialności, sprawia, że w badaniach bardzo rozbieżnie traktowano „akcję" „W Szwajcarii"; Hoesick np. mówi: „lubo niewiele, ale jest zawsze trochę akcji" (W Szwajc. Trzy lata z życia Słowackiego — *Świat 1889*, s. 427); natomiast K. Jarecki z istnienia w utworze wyraźnej akcji wyprowadza jego epicki rodzaj: „...w poemacie widać wyraźnie rozwijającą się akcję, słowem... jest to raczej rodzaj powieści poetyckiej..." („J. Słow. i poemat w Szwajcarii — *Bibl. Warsz. 1901 T. V.* s. 91).

dwóch — on i ona —, ale więź miłości, która ich zespala zaciera jakoby granice między ich samoistnością i odrębnością, tworzy z nich jakoby bohatera akcji w dwóch osobach — dwójbohatera.

Słowacki artystycznie wyzyskuje dla dynamiki tragicznej to założenie w ten sposób, że przez moment śmierci bohaterki wprowadza jakoby dopiero rozdarcie bohatera, jednego bohatera — na dwie osoby.

Z tego, że konstrukcja tragiczna opiera się tylko na dwóch bohaterach, a raczej na jednym dwójbohaterze, wynika specyficzny układ antagonistyki. Akcja i kontrakcja opiera się na tych samych bohaterach; kontrakcja nie ma jednak charakteru wewnętrznego; to nie walka wewnętrzna zwątpień, złamań duchowych czyli antagonistyka o charakterze wewnętrznym, jakby się zdawało przy założeniu jednego bohatera, decyduje o tragicznym biegu rzeczy. Antagonistyka ma charakter zewnętrzny: miłość, konieczność, los idzie od zewnątrz nie załamując się w decyzjach czy przełomach duchowych bohaterów. Słowacki i tutaj artystycznie godzi pozorne sprzeczności: zjawisko zaobserwowane już poprzednio.

Na bohaterze spoczywa ciężar pewnej wielkości; nie leży ona, wbrew najczęstszej tradycji tragiki, w sferze charakteru, w sferze skonstruowanej osobowości. Bohater znosi, cierpi rzeczy wielkie[71]); tego rodzaju [72]) stosunek bohaterów do wielkości leży w sferze koncepcji tragicznej. Specyficzność w rozwiązaniu owego stosunku *W Szwajcarii* polega na tym, że jest to wielkość miłości, która odpowiada wrodzonemu pragnieniu a nawet prawu do szczęścia człowieka a równocześnie z konieczności miażdży go w swym charakterze metafizycznego zła. Tu tkwi charakterystyczne dla koncepcji tragizmu zagadnienie wartości (M. Scheler). Oczywiście w budowie tego kontrastu[73]) tkwi właściwa tragizmowi irracjonalność. Poeta ów kontrast wygrywa

[71]) „...die Willenstärke ist kein unbedingt notwendiges Erfordernis der Grösse. Man darf geradu zu dem tragischen des Willens das tragische Willenlosigkeit oder der einseitigen Innerlichkeit gegenüberstellen wofern man nämlich Gefühl, Phantasie, Sinnen und Denken im Gegensatze zum Willen als der nach aussen gerichteten Betätigung der Seele, unter dem Namen der Innerlichkeit zusammenfasst". J. Volkelt, System d. Aesth. II 310.

[72]) „...Menschliche Grösse... Ich fasse diesen Ausdruck so weit, darunter alles fühlbare Uberragen des menschlichen Mittelmasses nach irgender bedeutungsvollen Seite hinfällt", Volkelt, tamże s. 309.

[73]) H. Życzyński, Estetyka tragizmu, s. 16.

artystycznie w sposób ogromnie silny, tak silny, że badacze aż nazbyt jednostronnie podkreślali właśnie idylliczność *W Szwajcarii;* piękno przyrody jest tu czynnikiem współdziałającym w budowie wizji szczęścia.

W rozwiązaniu tragicznym tego kontrastu spełnia poeta dwa inne ramowe warunki tragedii. Najpierw, ponieważ jedynym bohaterem tragedii są kochankowie, tym mocniej występuje fakt, że bohater w gruncie rzeczy jest s a m s p r a w c ą s w e j z g u b y. „Nigdzie bowiem — jak powiada M. Scheler[74])—owo naoczne, bezpośrednie zrozumienie (tragiczności) nie jest jaśniejsze i — jeśli tak można powiedzieć, bardziej skoncentrowane, jak właśnie tam, gdzie widzimy, że j e d n a i t a s a m a działalność — a nie szereg zdarzeń, tylko przypadkiem po sobie następujących — rodzi w rozmaitych fazach swego przebiegu jakąś wysoką wartość, a w innej fazie tę samą wartość zupełnie „obojętnie" niszczy".

Mówiliśmy już poprzednio, że specyficzna konstrukcja winy tragicznej utrzymuje w swoistej równowadze odpowiedzialność i nieodpowiedzialność bohatera, świadomość i nieświadomość zła. Pewna bierność w dźwiganiu miłości nie przeczy faktowi, że bohater sam na siebie ściąga zgubę.

Z drugiej strony każda wielkość w koncepcji tragizmu ściąga jakoby na siebie działanie jakiejś m o c y z e w n ę t r z n e j; stąd z a l ą ż e k z g u b y m a w s o b i e z a w s z e, t o, c o w y r a s t a n a d p r z e c i ę t n o ś ć[75]); wielkość miłości jako szczęścia wyzywa jakoby moce zawzięte. I znów w tym postawieniu sprawy gra pełnią charakterystyczny dla tragizmu irracjonalizm.

Zgodnie z istotą tragedii nad biegiem zdarzeń *W Szwajcarii* panują m o c e w y ż s z e. Podkreślaliśmy już ich uświadomienie sobie przez bohaterów poematu.

Są one identyczne z prawdą nadprzyrodzoną; nie są jednak zdefiniowane w określonym systemie religijnym. Nie należy ich mieścić w sferze katolicyzmu, do czego mogłaby skłaniać pewna stylizacja. Bo przecież niebo z p. XIV nie jest zgodne z wyobrażeniami katolickimi; z tego punktu odczuwania aż razi kochanka rozmawiająca w rozżaleniu z aniołami o swoim upadku; często w poemacie anioły są elementem idealizującym fabuły bez oparcia o religijny sens tego słowa; tkwią w sferze metaforyki. Anioły, jak wykazaliśmy w p. XIV, raczej kojarzą się z tonem romantycznego

[74]) op. cit. 24.

[75]) Życzyński, Volkelt.

zuchwalstwa w swym stosunku do ziemianek. Postać Matki Boskiej i modlitwa do niej — służy jedynie za ramy stylizacyjne p. XII; nie tylko nie godzi się z religijnym ujęciem Najświętszej Panny, ale przeciwnie, ma posmak bluźnierczy. A więc w poemacie istnieje jakaś ogólnikowa sfera nadprzyrodzoności zlekka tylko, w wyzyskaniu momentów poetycznych, stylizowana na katolicyzm. Niewątpliwie w okresie tworzenia *W Szwajcarii*, jak wykazaliśmy, Słowacki nie wychodził w swoim rozwoju wewnętrznym poza ogólnikową religijność, o nieokreśleniu kultowym. Nie sprzeciwił się więc tutaj sam sobie. Pragniemy teraz podkreślić, że specyficzna struktura tragizmu *W Szwajcarii* — w ten jedynie sposób mogła zadość uczynić swoim specyficznym założeniom.

Teoretycy tragizmu stwierdzają, że nie tylko determinizm wyklucza tragiczne rozumienie rzeczywistości, ale i widzenie świata w kształcie „doskonale diabelskim lub doskonale boskim"; bezwzględnie logika zdarzeń oparta na niezmiennych wyższych prawach niszczy moment irracjonalizmu tragicznego. A zatem kto stoi np. na gruncie światopoglądu religijno-filozoficznego takiego jak katolicyzm — może naprawdę zbudować konstrukcję tragiczną tylko na jednej drodze; nie przez sugestię interpretacyjną ze strony autora, prowadzącego akcję i „wszechwiedzącego", lecz przez sugestię interpretacyjną ze strony bohatera. Hamuje tę możliwość to, że bohater przeżywa los tragiczny w niepełnym uświadomieniu sobie pełnych powiązań i nie ponosi pełnej osobistej odpowiedzialności. Przy formie zewnętrznej dramatycznej okazanie bohatera w działaniu i doznawaniu może zasugerować interpretację tragiczną zarówno bez wyjaśnień słownych ze strony bohaterów, jak i bez ingerencji interpretacyjnej bezpośredniej ze strony autora.

Przy założeniach Słowackiego autor nie może ingerować bezpośrednio, bo przecież naracją prowadzi bohater; bohater zaś ma ograniczone pole wyznań interpretacyjnych, bo przecież mogłoby to łatwo poderwać jeden z warunków bohatera tragicznego; sugestia przez obraz działań jest znów zahamowana przez to, że bohater przede wszystkim doznaje, nie działa — a zdarzenie rzucone jest na ekran przeszłości, nie zaś pokazane „in actu" jak w dramacie. Założenia zatem *W Szwajcarii* wykluczały możliwość określonego religijnie i filozoficznie światopoglądu; mógł on jedynie przejawić się jako głucha, niedocieczona, obecna, lecz niewyja-

śniona rzeczywistość nadprzyrodzona, oczywista świadomości bohaterów. Tak więc jedna z możliwości rozwiązania w konstrukcji tragicznej „mocy wyższych" — jest tu możliwością przy tych założeniach jedyną — a przeprowadzoną z dyskrecją i precyzją. Niedomówienie, niedopowiedzenie zasłania sobą tajemniczość nadprzyrodzonych mocy — i odgrywa specyficzną rolę w konstrukcji tragicznej fabuły.

Założenie tragizmu wymaga, aby bieg zdarzeń przedstawiony w utworze nie miał znamion pewnego poszczególnego wypadku (już nie mówiąc o wyjątku) — ale żeby był reprezentatywny, aby „miał charakter przykładu na pewien istotny rys naszego świata"[76]). Pięknie ujmuje to M. Scheler: „W ten sposób „przedmiot tragiczności" jest zawsze dwojaki: raz jest nim zdarzenie, stojące przed naszymi oczyma, po wtóre zaś jest nim pewna istotna budowa świata, której tylko „przykładem" jest zdarzenie, rozgrywające się przed nami. W ten sposób smutek rozpościera się poza zdarzenie w dal nieokreśloną, jakby pozbawioną horyzontu. I nie jest to jakaś ogólna, dająca się pojęciowo określić budowa świata, która we wszystkich zdarzeniach tragicznych byłaby tą samą, lecz jest to zawsze pewna szczegółowa, indywidualna swoista budowa, a pomimo to jednak budowa samego świata". „Zdarzenie tragiczne zjawia się zawsze jako coś, co ma za podłoże pewną budowę świata".

Owo podwójne oblicze zdarzeń: ich szczegółowość, jednostkowość i ich wartość reprezentatywną, przez którą objawia się budowa świata, rozwiązuje Słowacki bardzo subtelnie. Nie można silniej i bardziej nieodparcie sugerować jednostkowej prawdy zdarzenia jak kładąc opowieść w usta bohatera; oto człowiek, który doznał — a nie doznanie w ogóle, w pewnym dystansie. Z drugiej strony nie można silniej wydobyć nieuchronnej typowej prawdy, tkwiącej w mechaniźmie zdarzeń, jak wybrać postać mimo niezwykłości losów „szarą", zawsze możliwą. Słowacki pozbawia swoich bohaterów jakichkolwiek bliższych określeń; nie znamy ich nazwiska, imienia, domu, stosunków[78]); są tylko bohaterem doznań tragicznych.

---

[76]) M. Scheler op. cit. s. 17.

[77]) Tamże s. 18.

[78]) Z. L. Zaleski (Kobieta i kobiecość w poezji J. Sł. — *Przegląd Narodowy 1910*, 320) podkreśla, że bohaterka to „postać — zewnętrznie i wewnętrznie bezimienna".

A teraz zastanówmy się jak swoiste założenia utworu ukształtowały linię rodzajową poematu.

Słowacki odrzucił tutaj najwłaściwszą tradycyjną formę, przez którą się wypowiadać zwykła konstrukcja tragiczna[79]) — formę dramatyczną. Sięgnął po formę epiczno-liryczną. Element naracyjny decyduje o założeniach epicznych; fakt, że człowiek doznający mówi o zdarzeniu przez pryzmat własnych uczuć żywego bólu, nadaje utworowi charakter liryczny. Formy wypowiedzenia liryczno-epiczne są równie bogate, jak mało zbadane. Trzeba zaznaczyć, że występują często w epoce romantycznej, że sam Słowacki wprowadza i doskonali różne ich typy. Najczęściej dla określenia formy rodzajowej *W Szwajcarii* wysuwano określenie opowiadania, wspomnienia, marzenia przerzuconego w przeszłość, strukturę continued stories. Przyjąwszy najbardziej ogólne określenie: opowiadanie możnaby pytać czy idzie tu o strukturę relacji, gawędy, wyznania, spowiedzi. Popatrzmy na tę sprawę pod kątem ustalonego już faktu struktury tragicznej poematu. Indywidualne założenie poematu o inwersji faz tragicznych — czyli o przerzuceniu, dla uzyskania wrażenia długotrwałości cierpienia, fazy cierpienia na początek, sprawiło, że liryczna podstawa (obecność bólu) nie pozwala mówić o prostych, prymitywnych formach opowiadania.

---

[79]) J. Volkelt, System d. Ästhetik, Bd. II Aufl. 2, 1925 s. 348 — 9). O stosunku tragizmu do form rodzajowych mówi Volkelt: „Innerhalb der Dicht. kunst nun wieder scheidet, wenn man nach der völlig angemessenen Verwirklichung des Tragischen fragt, die Lyrik aus. Die individuelle Bestimmtheit der Erlebnisse, ihre Verkettung, ihre Herbeiführung bleibt in der Lyrik im Dunkel; nur das durch tragische Schicksale erregte Gefühl gibt sich Kund. Das lyrische Gedicht lässt daher das Tragische immer mehr, oder weniger in Ahnung und Dämmer schweben. Dies ist kein Tadel. Dem Wesen der Lyrik ist eben diese Geheimniss dunkle, unentwickelte Form des tragischen das Angemessene... So findet also das tragische ausschliesslich auf den Gebieten des Epos und des Dramas seine erschöpfende Ausgestaltung. Denn hier allererst findet die Einzelbestimmtheit der Handlungen und Schicksale volkommen befriedigenden Ausdruck. Und zwar kommt dem Drama hierin prinzipiell kein höherer Rang als dem Epos zu. All die Seiten, aus denen die Entwicklung des tragischen in der Tragödie besteht, vermag auch das Epos darzustellen, und zwar gleichfalls in individuell — anschaulicher Weise. Der Tragödie gebührt nur insofern ein Vorzug, als uns erstlich in ihr durchschnittlich der Eindruck des tragischen in strafbarer und unvermischteter Weise zuteil wird als im Epos, und als uns zweitens zu Drama die Vorgänge mit grösserer Eindringlichkeit und Gegenwärtigkeit vor Augen treten als in der Erzählung".

Wyklucza prostą relację, a także gawędę, w których założeniu tkwi równowaga, jeśli nie bezbarwność uczuciowa.

Dla zacieśnienia kręgu trzeba naprzód omówić charakter liryzmu. Występuje tu ciekawe nawarstwienie uczuć. Tło liryczne stanowi ból i tęsknota; te zasadnicze motywy koncentruje niby uwertura p. I. Równocześnie na tle wciąż obecnego bólu narastają nowe zjawiska uczuciowe. Nie występują w kształcie amalgamatu, w kształcie uczuć mieszanych; mają wyraźne kontury; pieśni przedstawiające miłość noszą charakter ambiwalencji uczuciowej, (wytępuje to w p. V; „Gdy myślę boleść dręczy mnie bezmierna falo, niewierna falo a tak wierna"). Nie tracąc gruntu podstawowego uczucia bolesności — Słowacki wygrywa wszystkie formy uczuć szczęśliwości (zachwyt, wdzięczność, uniesienie, uwielbienie, proste wzruszenie etc.). Potem w toku akcji, gdy mąci się obraz jasnej, spokojnej miłości przez przejawy zmysłowości — wywołuje całą gamę uczuć nieprzyjemnych od zażenowania, po wstyd i żal, sugerując je przy ciągłym oparciu o uszlachetniający, oczyszczający (katarsis) grunt bolesności. Równocześnie nie zaciera uczuć szczęśliwości. Jak widzimy nasycenie liryczne jest bardzo bogate a założenie liryzmu w poemacie nie opiera się bynajmniej na powierzchownej jego formie, jaką byłaby konsekwencja formalna wypowiedzenia się poety przez „ja". Różnorodność tonów lirycznych i brak jako podstawowego żalu za popełnioną winę wyklucza formę spowiedzi i wyznania. Formy te byłyby sprzeczne z konstrukcją tragiczną, która wyklucza jak widzieliśmy, pełne poczucie winy. W ogóle nasuwałoby się teraz pytanie, czy forma *W Szwajcarii* jest czystą formą monologiczną, czy też monologiczno-dialogiczną. Przez formę monologiczno-dialogiczną rozumiemy monolog, którego realistyczne prawdopodobieństwo tkwi w założeniu, że obecny jest bodaj jeden słuchacz — słuchacz milczący. W kształcie wyznania — jak w Confessiones św. Augustyna — jest nim: Bóg. W dwóch innych poematach należących do *Trzech poematów* operuje poeta wypowiedzeniem monologiczno-dialogicznym; w ramy wypowiadawcze *Wacława* wchodzi spowiedź[80]); *Ojciec zadżu-*

[80]) Formy ten nadużył romantyzm, a nie wyprowadził rodzajowych kształtów wypowiedzenia z istoty spowiedzi. Charakter sakramentalny spowiedzi żądałby fikcji tajemnicy. Duże odczucie rzeczywistości tej formy wykazał Mickiewicz w „Panu Tadeuszu" tzw. „Spowiedzi Jacka Soplicy" nie czyniąc spowiedzią, lecz wyznaniem win przed spowiedzią, która nastąpiła potem, a treść jej, zgodnie z założeniem tajemnicy sakramentalnej, poeta przemilczał.

mionych ma formę relacji, składanej przecież zawsze komuś (słuchacz nazwany: synem: „Wszak ty nie jesteś synu, moim synem). W *W Szwajcarii* i w tym względzie, jak w wielu innych, panuje niejasność. Intymność przeżyć skłaniałaby raczej do określenia formy wypowiedzenia jako czystego monologu. To ogólne jednak wrażenie podważają takie ujęcia, jak:

„Widzisz tę tęczę na burzy w parowie?"—(II)
„A wiecie? Ani tak za serce chwyta
Rumieniec kwiatu..." (III).

Możnaby pogodzić tekst z nieodpartym wrażeniem przyjmując, że są to tylko zwroty słowne, puste, bez realistycznej podstawy, jak pytanie retoryczne. Byłoby to tylko przypuszczenie, ponad które cenniejsze jest stwierdzenie, że mamy tu do czynienia z trudnością nie do przezwyciężenia.

Ustaliwszy stosunek poematu do trzech żywiołów rodzajowych i przeszukawszy na przestrzeni form wypowiadawczych epiczno-lirycznych właściwego mu kształtu — bez rezultatu, zapytajmy z kolei, czy można pojąć kształt rodzajowy *W Szwajcarii* jako świeży skrystalizowany, bez poważniejszej literackiej tradycji, kształt wyprowadzony z istoty formy życiowej, formy przeżyciowej, o którą opiera się zawartość poematu. Nad głębiami tego zagadnienia, choć od innej strony[81]) stanęli ci badacze, którzy zbliżali poemat do wspomnienia, marzenia przerzuconego w przeszłość[82]) i continued stories[83]). Czy jednak formalne ukształtowanie rodza-

[81]) Z tendencją zdefiniowania treści poematu, nie jego kształtu.

[82]) Niekiedy analiza poematu szła po linii dwóch naraz form przeżyciowych np. J. Kleiner analizuje poemat jako wspomnienie i jako marzenie (op. cit. 95).

[83]) St. Baley, St. Tarnowski, którzy zresztą analizują przede wszystkim marzenie jako podstawę przeżyciową w Szwajcarii. J. Kleiner (op. cit. 95): „Rola wspomnienia jest w tym poemacie głównym artystycznym czynnikiem kształtującym. Nie ma tu opowiadania — jest tylko wspomnienie; cała kompozycja polega na psychologii wspomnienia. Zamiast postępującej akcji kontemplacja utrwalonych w duszy momentów lub posunięcie się myśli przez całość nagromadzonego skarbca. Ponieważ akcja jest jak najprostsza, przeto wartość każdego momentu polega nie na tem, o ile posuwa on naprzód wypadki, o ile zapowiada dalszy rozwój, lecz tylko na tkwiącej w nim wartości uczuciowej lub dekoracyjnej. Stąd odrębność i skupienie każdego momentu; każdy pochłania jako całość zamknięta, w której panuje rys jeden o szczególnej cenie dla uczucia; ten rys może być ze względu na akcję obojętny — wspomnienie chwyta się czasem drobiazgu i w nim się zatapia".

jowe wyrasta z istoty tych form przeżyciowych? Badacze wynajdywali punkty wspólne. Za punkt zasadniczej wspólnoty uważano charakter biegu akcji; podkreślano jej rozrzut w obrazach, albo też niekrępowane rzeczywistością swobodne kojarzenie, jak w marzeniu i continued stories. Niewątpliwie poszczególne pieśni są przeważnie zamkniętymi w sobie obrazami; obrazy te są jednak ogniwami akcji; niewątpliwie poeta zbliża się przez tę technikę, jak i przez przepojenie ich treścią uczuciową do charakteru rodzajowego wspomnienia. Pominąwszy jednak moment autentyzmu, nieodłączny i w konsekwencjach formalnych od wspomnienia, trzeba podkreślić, że Słowacki wprowadził ścisłą kolejność obrazów według linii konsekwentnie przeprowadzonej tragicznej konstrukcji. Również z podobnego względu nie da się wyprowadzić rodzajowa forma marzenia[84]) i continued stories[85]); nie ma tu mowy o swobodnym, nieskrępowanym z góry (nawet pozornie) planem kojarzenia momentów akcji. Badacze[86]) już dawno stwierdzili konsekwentny jej bieg; my dodatkowo wskazaliśmy na specyficzną technikę, dzięki której poszczególne ogniwa nie tylko wiążą się ze sobą, ale technicznie są od siebie zależne (P.I, jak w eposie uwertura, jest streszczeniem całości, P. V i VI zapowiadają dalszy bieg akcji, P. XII zawiera w sobie dalszy jej ciąg w symbolicznym skrócie).

Określenie rodzajowe *W Szwajcarii* za pomocą ustalonych w poetyce rodzajów literackich świadczy o jeszcze większym nieporozumieniu co do poematu. Sielanką[87]) utwór o konstrukcji

---

[84]) St. Tarnowski, op. cit. *Kronika Rodz. 1889*, 264.

[85]) St. Baley (op. cit. *Przegl. Filoz.* 1921) wskazuje na rozdźwięki między psychologicznym założeniem marzenia a budową poematu; tłumaczy je poza logiką struktury marzenia: „...wbrew psychologii, domagającej się dobrego uzupełnienia braków życiowych.... Poemat jest... stopieniem w poetycką całość rozkoszy wizji i smutku przebudzenia i stąd pogodny jego początek a smutne zakończenie".

[86]) Wł. Fiszer ujmuje nawet akcję poematu w 5 aktów z przygrywką i finałem (op. cit. *Przegl. Warsz. 1923*, s. 31).

[87]) „Die Idylle ist ein kleines, in sich abgeschlossenes, literarisches Ganzebild, welches einfache, menschliche Verhältnisse fern vom öffentlichen, bewegten Leben im engen Zusammenhange mit der Natur schildert und dabei einfache, gutartige Charaktere in behaglich glücklichen Lebensverhältnisse heiter und nicht selten humorvoll zur Darstellung bringt". Reallexicon von Merker und Stammler, II s. 34.

tragicznej, pełen dynamiki rozwojowej — nie jest[88]). Nie spełnia również warunków elegii, bo przedstawienie tajemniczego i groźnego splotu zdarzeń tragicznych góruje w całości nad momentem lirycznym i refleksyjnym[89]). Określenie mianem poematu nie jest określeniem stricto sensu rodzajowym, choć sugeruje moment epiczny. Baśń musiałaby mieć ukształtowanie swoiste fabularne (z finałem pogodnie rozwiązującym splot akcji i kontrakcji); należy przypuścić, że posługuje się tym pojęciem badacz [90]) w sposób przenośny.

Najbliżej stoi utwór powieści poetyckiej; zbliża go do niej konstrukcja tragiczna ujęta w formę epiczną i pewien sposób prowadzenia akcji (wyprzedzenie wypadków skrótem symbolicznym, i zapowiadanie ich innymi zdarzeniami). Ale jest faktem, że żywioł liryczny *W Szwajcarii*, tak zasadniczy w konstrukcji, nie mieści się w tej mierze w istocie powieści poetyckiej; dalej, że utwór Słowackiego nie ma tonu bohaterskiego (jeśli już nie elementu legendarnego, mitycznego, historycznego), który stanowi podstawę jej fabularnych ujęć.

Tak więc trzeba stwierdzić, że ten utwór leży na skrzyżowaniu trzech żywiołów rodzajowych, że nie da się określić w swej formie wypowiedzenia (monolog czysty czy kształt monologiczno-dialogiczny), że nie jest rozwinięciem w strukturę formalną istoty któregoś z przeżyć (wspomnienie, marzenie, etc), wreszcie, że nie da się określić żadną, ustaloną w poetyce formą rodzajową („rodzajem literackim").

Jest to zjawisko typowo romantyczne; przecież poetyka romantyczna domagała się jedyności i niepowtarzalności formy, wywiniętej organicznie z indywidualnych założeń danego dzieła.

[88]) O sielance mówi Małecki, który zresztą świetnie wyczuwa skomplikowaną rodzajowość „W Szwajcarii", oparcie o trojaki żywioł rodzajowy: „... I oto już cała treść sielanki..., opowieść dziejów tak krótkich urasta na poemat, a zajmuje jak dramat" (op. cit. II 1901, s. 183—4); W. Zagórski op. cit. *Przegl. Liter., 10. I. 1897)* mówi o „przedziwnej idylli". J. Kleiner uważa formę za kontaminację sielanki i elegii.

[89]) por. Reallexicon I 260 — 4; jest tam ten moment podkreślony; zresztą uchwycenie istoty elegii, tak jak się przejawiała w różnych fazach historii — trudne. Na elegijny moment kładzie nacisk Kleiner i Życzyński (Studia est. lit. s. 97).

[90]) J. Kleiner (op. cit. s. 95): „...ale nie baśń z fantazji zrodzona, lecz stworzona przez naturę baśniową, przez sposób odczuwania i przez ujęcie całości w mgłę wspomnień i w przejrzystą zasłonę smutku i tęsknoty".

W poszukiwaniu sensu artystycznego utworu na linii jego formy stwierdzić możemy jedynie r a m y w których się utwór mieści i z b l i ż e n i a r o d z a j o w e; jest to za pośrednictwem z a ł o ż e ń l i r y c z n y c h („ja" opowiadające, nabrzmiałość uczuć) p r z e d s t a w i e n i e e p i c z n e f a b u ł y o k o n s t r u k c j i t r a g i c z n e j.

Konstrukcja tragiczna p o d a n a ustami bohatera tragicznego — w formie dziwacznej i niemożliwej do zdefiniowania i do uzasadnienia zarówno na drodze psychologicznego rozwoju form rodzajowych, jak i na drodze tradycyjnych rodzajów literackich — nie traci nic ze swojej dynamiki, tajemniczości, wreszcie ze swojej ciągłej teraźniejszości (z którą ją sprzęgła tradycyjna forma dramatyczna) — przez to, że ma mocny podkład liryczny; stany bowiem uczuciowe tak żywe, stwarzają złudę dojmującej aktualnosci, bezpośredniości, żywości jakby teraźniejszości faktów relacjonowanych. W ten posób żywioł liryczny (pozorny nonsens) umożliwia w pełni przerzut konstrukcji tragicznej w kształt epiczny. Kształt epiczny nie jest jednak jakoby pogwałcony przez opróżnienie go z właściwej mu natury epicznej. Mimo lirycznej teraźniejszości opowiedzianych zdarzeń — poeta stwarza właściwy epice dystans czasowy (epicki) do zdarzeń. Nie tylko przez motyw śmierci, która słupem granicznym odrzuca przeszłość wstecz; poeta uzyskuje ten dystans swoistą techniką. Rzuca zdarzenia w pomrok dawności, rzeczy wspominanej przez podawanie jej często w szeregu planów p o ś r e d n i c h —i przez narrację w d z i w n e j f o r m i e n e g a c j i, która również jest drogą pośrednią dla wywołania pozytywnego „obrazu" faktów.

Uzyskuje poeta perspektywę dawności przez podanie faktów jakoby z relacji; w p. XIV poeta p r z e m a w i a pozornie do ukochanej p y t a j ą c ją czy o p o w i a d a aniołom o „grocie posępnej i ciemnej". Podobną pośredniość obserwujemy np. w p. XVIII: „Gaje!... O nie pytajcie wy mnie smutne o nią".

Technika o p o w i a d a n i a p r z e z n e g a c j ę, zasadnicza w poemacie, nadaje zdarzeniom niepewność, niejasność, jaką mają rzeczy dalekie i napół-świadome. Parę przykładów z pośród wielu:

„I nie wiem, czemu ta dusza z popiołów
Nie wylatuje za nią do aniołów — " I

— — — — — — — — — — —

„Ach nie wiem, co się ze mną stało!
Czy mnie anieli do nieba zabiorą". V
— — — — — — — — — — —
„Ach, najszczęśliwsi na ziemi nie wiedzą
Gdzie duchy skrzydła na ramionach kładą..."
— — — — — — — — — — —
„Ach, najciekawsi na świecie nie zgadną
W jakim szalecie żyłem z moją miłą
— — — — — — — — — — —
Ach! tego nawet śpiącym nie odsłonić,
Ani pokazać, ani zawrzeć w słowie..." IX
— — — — — — — — — — —
Że nie wiem dotąd, jak się wszystko stało;
Alem ją w usta różowe całował". X.
„I nie wiem gdzie iść? i gdzie oczy schować?" XVIII.
— — — — — — — — — — —
Kiedy się myślą w przeszłości zagłębię,
Nie wiem jak sobie jej postać malować". XV

Na negacji, na pozornym zaprzeczaniu treści, oparty jest obraz mirażu pocałunku z „falą niewierną — a tak wierną"; jakby celowym zamąceniem konstrukcji obrazowej i w konstrukcję składniową jest wsunięty moment negacji zaciemniający myśl w takim obrazie[91]):

„Więc już nie myślę teraz tylko o tem
Gdzie wybrać miejsce na smutek łaskawe,
Miejsce, gdzie żaden duch nie trąci lotem
O moje serce rozdarte i krwawe".

Jak widzimy konsekwencją tej techniki, która wynika z potrzeby pogodzenia i związania organicznego elementów trojakiej formacji rodzajowej, jest wprowadzenie momentów niejasnych, celowe zatarcie wyrazistości konturów. A więc i tutaj są niedopowiedzenia, skłaniające czy żądające uzupełnień w estetycznych konkretyzacjach dzieła.

Jeśli przypomnimy sobie, że tajemniczość wyrażona za pomocą zagadkowości, jest koniecznością struktury tragicznej, jeśli dodamy, że kształt epicki żąda tu niedopowiedzeń i niejasności, jeśli wiemy, że sugestywność, którą operuje liryka technicznie wypowiada się skrótami i niedopowiedzeniami,

[91]) J. Kleiner, J. Słowacki, Dzieła wszystkie III. Objaśnienia wydawcy, s. 302. Uważa to ujęcie po prostu za błąd, galicyzm. Niewątpliwie jest jednak pewne pokrewieństwo między charakterem tego błędu a konsekwentną techniką negacji w opowiadaniu.

będziemy mieli prawie dokładny obraz artystycznych przyczyn tak licznych i różnorodnych niedopowiedzeń, miejsc niedookreślenia i niejasności w przejrzystym na pozór poemacie. Raz jeszcze tylko wypadnie się zadziwić nad maestrią Słowackiego, który zdołał „zmieścić" takie bogactwo niedopowiedzeń w utworze o fabule tematycznie tak prostej, o formie pozornie tak prostej, o wypowiedzeniu językowym tak jasnym. Przypomnijmy, że wszystkie one są strukturalnie związane ze sobą i z miejscami określonymi — w całość o jednolitym i wyraźnym artystycznym sensie. Tak więc dochodzimy do przekonania, że bogaty rozrzut konkretyzacyj estetycznych, o których świadczą konstrukcje krytyków i badaczy, mają swe źródło przede wszystkim w dziele; że wynikają one z tajemniczości i zagadkowości konstrukcji tragicznej i techniki przytłumień wynikającej jako konieczność z organicznego stopienia momentu tragiki, epiki, liryki po linii specyficznych założeń poematu; że wielorakość promieniowania konkretyzacyjnego tkwi w utworze jako jego zasadnicza cecha. Odsłonięcie wewnętrznych praw konstrukcyjnych dzieła — wyjaśnia nam to niezwykle ciekawe zjawisko.

Tadeusz Nowacki

PRÓBA ZASTOSOWANIA NIEKTÓRYCH WYNIKÓW NAUK PSYCHOLOGICZNYCH DO BADAŃ LITERACKICH

I. ZAŁOŻENIA TEORETYCZNE

Praca niniejsza jest szkicem, mającym na celu wskazać możliwości stosowania niektórych wyników psychologii do badań literackich. Przenoszenie wyników i metod jednej nauki na teren innej stanowi zjawisko w nauce normalne i daje zwykle cenne wyniki. Wystarczy tu wskazać na rolę, jaką w fizyce gra matematyka, w nauce prawa — socjologia, psychologia, teoria kultury, w socjologii — etnologia, psychologia, antropologia a nawet tak pozornie odległa biologia. Możnaby przykłady mnożyć, doprowadzając do twierdzenia, że granice nauk są tylko pewnymi założeniami metodologicznymi, których celem zasadniczym jest uniknięcie chaosu. Oczywiście, że spełniają one i szereg innych bardzo poważnych funkcyj, pozwalając łatwiej rozkładać i analizować skomplikowaną rzeczywistość i uwydatniając stanowisko z jakiego dana nauka analizuje grupę zjawisk, która jest przedmiotem jej badań.

Stosowanie wyników psychologii do badań literackich nie jest nowością. Wskazać tu można, obok innych, wynikłych z psychologizmu na modne w badaniach literackich w ostatnich czasach stosowanie freudyzmu dla wyjaśnienia osobowości twórców, z czym łączy się zawsze również pod kątem widzenia freudyzmu, przeprowadzana analiza wytworów literackich. Nowością tej pracy jest wydobycie wartości, jaką dla badań literackich posiadają inne gałęzie psychologii: charakterologia i psychologia kultury.

1. Trojaką jest rzeczywistość ludzkiego bytowania. Jest to rzeczywistość z jednej strony przyrodnicza, n a t u r a l n a, z drugiej rzeczywistość s p o ł e c z n a, z trzeciej wreszcie strony jest to rzeczywistość k u l t u r a l n a. Nie budzi wątpliwości wydzielenie rzeczywistości przyrodniczej, natomiast wyodrębnienie rzeczywistości społecznej od kulturalnej wymaga dodatkowych objaśnień. Jest rzeczą niewątpliwą, że obie te rzeczywistości łączą się wzajemnie. Każde przecież społeczeństwo posiada pewien zasób płynnych wartości kultury, stanowiących w danym momencie czasu

dobra obiegowe których jeden człowiek bezpośrednio udziela drugiemu. Gdybyśmy jednak podzielili zjawiska społeczne na środowisko osobowe i wytwory społeczne, to poza tym podziałem pozostanie zespół wytworów, które ani do jednej ani, do drugiej grupy nie będą należały.

Przez środowisko osobowe rozumiemy bowiem zespoły osób, mniej lub więcej bogato pod względem duchowym rozwiniętych jednostek ludzkich. Przez wytwory społeczne rozumiemy wszelkiego typu struktury, powstałe z potrzeb życia gromadnego, takie jak: rodzina, naród, państwo, klasa, szkoła, związek zawodowy, lecznica, klub sportowy, bank, spółdzielnia i t. d. Poza tymi dwoma klasami pozostają wszystkie wytwory ludzkie, które nie są formami organizacyjnymi, występują, jako rzeczy od człowieka niezależne, a które humanistyka niemiecka nazywa wytworami ducha obiektywnego.

Obraz, książka, szata liturgiczna, utwór muzyczny, narzędzie, po wytworzeniu przez człowieka stają naprzeciw twórcy, jako twory istniejące już niezależnie od swego psychicznego podłoża. Dzieło — myśl skrystalizowana budzi często zdziwienie twórcy swoją różnicą z zamiarem. Pomimo, że wytwory te zawarte są w elementach materialnych (papier, druk, farba, drzewo, metal i t. d.) nie można ich zaliczyć do świata materialnego. Obok bowiem elementów materialnych posiadają coś więcej. Zawierają w sobie skrystalizowaną myśl ludzką, pewien sens, nadany przez twórcę, jak mówi Znaniecki[1]), zawierają „współczynnik humanistyczny". Rzecz prosta, że znaczenie takiego wytworu nie leży w elementach materialnych, a związane jest z systemami konwencjonalnymi, jakie ludzkość ustala dla celów porozumienia. Struktura elementów materialnych również nie jest jednoznaczna z ową wewnętrzną zawartością. Rozprawę naukową, melodię, wiersz można wyrazić w druku poprzez papier i farbę drukarską, ale można również nagrać na płytę lub „styl" i sens złączony już będzie z elementami materialnymi innego rodzaju i z inną ich strukturą.

Świat wytworów objektywnych nie jest więc jednoznaczny ani ze światem przyrodniczym, ani ze środowiskiem osobowym, jako już od niego uniezależniony, ani też z formami organizacyjnymi społeczeństwa. Ten świat wytworów obiektywnych nazywamy kulturą obiektywną czy też zobiektywizowaną.

[1]) *Znaniecki F.:* Wstęp do socjologii. Poznań 1922.

Obiektywność rozumiana tu jest w dwojakim sensie. Po pierwsze każdy taki wytwór posiada fizyczne elementy — myśl whaftowana jest w pewne sztywne fizyczne ramy, a następnie wytwory obiektywne powstają we współdziałaniu nie tylko wielu ludzi, ale i innych dóbr zobiektywizowanych. Geneza więc poszczególnego dobra kultury jest w pewnym sensie niezależna od człowieka.

Uniezależnienie dobra kulturalnego od podłoża psychicznego i społecznego obserwować możemy na wytworach, których twórcze społeczne czy psychiczne podłoże już minęło. Przecież piramidy egipskie są niewątpliwie wytworami kultury i to kultury wysokiej, ale ich psychiczno-społeczne podłoże przeminęło dawno wraz ze starożytnym Egiptem. Więcej, posiadamy pomniki kulturalne, których znaczenia nikt ze współczesnych nie zna, ale które zawierając ciągle sens, włożony w nie kiedyś, są ciągle wytworami kultury. Jakiś nieodcyfrowany papyrus, biblioteka w nieznanym języku pisana lada chwila mogą odkryć badaczowi, trwające w nich niezmiennie znaczenie.

Idąc dalej wzdłuż powyższej linii rozumowania stwierdzamy, że dobra obiektywne wpływają na dalszą twórczość kulturalną, a nawet ją w pewien sposób warunkują. Współczesna radiofonia jest nie do pomyślenia bez poprzedniej pracy Marconiego, rozwiązanie problemu żeglugi powietrznej przyjść mogło dopiero po rozwiązaniu sprawy odpowiedniego silnika, narodziny filmu poprzedza długi okres rozwoju chemii i optyki. Kierunki rozwoju kulturalnego z m u s z a j ą człowieka do podejmowania dalszych prac wzdłuż linii rozwojowych kultury. Technika i rozwój przemysłu maszynowego s p o w o d o w a ł rozwój miast i w konsekwencji z m u s i ł człowieka do opracowania całego szeregu zagadnień urbanistycznych, dał początek poezji o tejże nazwie, stwarza nowe style w budownictwie, zmienia charakter życia gromad. Rewolucja francuska wbrew zamierzeniom swych twórców doprowadziła do cesarstwa, a rewolucja bolszewicka do dyktatury. Racjonalizm wbrew zamierzeniom wystąpił przeciw kościołowi. Rozwój filmu zmusza pracowników naukowych do pracy nad dalszymi udoskonaleniami filmu kolorowego, przenośnych, małych aparatów projekcyjnych i dźwiękowych i t. d.

2. Dzieło sztuki jest niewątpliwie zastygłym w nadanej przez artystę formie fragmentem rzeczywistości. Oczywiście w stwierdzeniu tym pominięta jest sprawa stosunku dzieła sztuki do rzeczywistości. Jest bowiem rzeczą jasną, że otoczenie dostarcza autorowi

surowego materiału. Materiał ten jest dopiero przerabiany i modyfikowany przez autora, zależnie od jego konstytucji psychicznej. Abstrahując od procesów świadomościowych twórcy, można powiedzieć, że jest on soczewką, załamującą w pewien specjalny, uwarunkowany jego rzeźbą psychiczną, sposób promienie rzeczywistości, soczewką, skupiającą te promienie w dzieło sztuki. Konstytucja duchowa autora jest filtrem, przez który rzeczywistość zostaje przepracowana w pewien specyficzny sposób, zanim skrystalizuje się w dziele sztuki.

Niezależnie od swej funkcji estetycznej dzieła sztuki zawierać mogą pewną treść poznawczą.

Atak na narzędzia poznawcze człowieka, którego źródło tkwi jeszcze w starych kantowskich numenach, w nowoczesnej filozofii ujawnił się w wielu różnorodnych stanowiskach. Wspólnym jednak dla empiriokrytycyzmu, konwencjonalizmu, filozofii fikcji Vaihingera jest relatywizm poznawczy, stwierdzenie względności poznania, co najlepiej zostało uchwycone przez Du Boys Reymonda. Myślenie nasze jest tylko pewną funkcją życiową i jako taka funkcja nie wytwarza formuł o pewności absolutnej, lecz wytwarza szereg prawd względnych, o których prawdziwości decyduje użyteczność, przydatność praktyczna. Poznanie jest zależne nie tylko zresztą od jakości naszych zmysłów, ale jak o tym wyżej już wzmiankowaliśmy od aktualnego stanu wiedzy i ogólnej fazy rozwoju kulturalnego.

Historia wiedzy potwierdza słuszność stanowiska relawistycznego. Takimi hipotezami które dotąd były prawdziwe, dopóki nie zburzyły ich nowe doświadczenia ludzkie, były teorie: czterech żywiołów, teoria jednego wspólnego pierwiastka, teoria flogistonu w chemii i staje się nią obecnie czy też już przeszła do historii teoria atomistyczna. W literaturze do takich prawd przebrzmiałych należy teoria sławnych trzech jedności dramatu.

Ten atak na „prawdziwość" wszelkich naukowych teorii, na narzędzia poznawcze człowieka poderwał wiarę w rozum i zmysły, a następnie sprawił, że zagubiono dotychczasową miarę oceny. Jeżeli nie ma bezwzględnej prawdy, wówczas każda teoria może być traktowana, jako mogąca współistnieć równorzędnie z innymi. Każda bowiem może część prawdy zawierać, ale żadna nie jest prawdą zupełną.

Próba przełamania tej sytuacji wyszła od Bergsona, który ukazał wyjście w postaci nowego narzędzia poznawczego — intu-

icji. Podtrzymuje on twierdzenie o względności osiągnięć dotychczasowych, występując przeciw racjonalizacji poznania. „Wszystkie więc dotychczasowe dowody względności naszego poznania — mówi on we *„Wstępie do metafizyki"* — kryją błąd w samym założeniu swoim, podobnie jak dogmatyzm przeciw któremu występują, przypuszczają one, że wszelkie poznanie musi koniecznie wychodzić z pojęć o stałych konturach, aby zawrzeć w nich płynną rzeczywistość"[2]).

W tym ujęciu dzieła sztuki byłyby właśnie również ujmowaniem rzeczywistości, ujmowaniem mającym swoją wartość poznawczą, gdyż opartym właśnie o pierwotną, leżącą u podstaw — intuicję.

Oczywiście możnaby przy pewnych dodatkowych założeniach przeprowadzić tezę, że poznanie naukowe dosięgnie wyżyny, gdzie metody i wyniki będą gwarantowały doskonałość obrazu świata, jaki sobie wytwarzamy. Myślenie dyskursywne, ujmujące rzeczywistość w siatkę jasnych pojęć niewątpliwie osiąga coraz wyższą doskonałość i ogarnia coraz nowe fragmenty rzeczywistości. Sztuka w stosunku do poznania naukowego występuje w tym torze myślenia jako prekursorka rzeczy nowych.

Poznanie artystyczne dokonywuje się częściowo na drogach alogicznych, irracjonalnych i drogą nieznanych bliżej funkcji oddaje pewne fragmenty rzeczywistości lepiej, aniżeli poznanie logiczne. Psychologia twórczości artystycznej nie jest dotąd dostatecznie zbadana pod względem poznawczym i wiele pozostaje spraw nieznanych w tym tajemniczym laboratorium, jakie stanowi dusza artysty.

Sztuka wyprzedza naukę. Najznakomitszy psycholog Shakespeare nie znał ani psychologii głębi, ani psychologii indywidualnej, ani charakterologii, a jednak stwarzał postaci, które dzisiaj tymi tak nowymi naukami mogą być tłumaczone. To, co w ostatnich dopiero czasach stało się przedmiotem badań naukowych, dawno znajdowało mniej lub więcej wyraźny wyraz w sztuce. Zadaniem krytyka jest wówczas uprzystępnić, przełożyć na język aktualnie obiegających pojęć dziwne i dalekie od aktualnych mniemań intuicje artysty.

3. Psychologia może pomóc w opracowywaniu trzech rodzajów zagadnień. Pierwsze zagadnienie to analiza osobowości twórcy,

[2]) *H. Bergson:* Wstęp do metafizyki str. 74.

Dzieła artysty będą wówczas ujmowane jako struktury, wynikłe z całości przeżyć, będą łączone ze swym podłożem psychologicznym. Stanowić będą dokument biograficzny. Narówni ze wszystkimi innymi dokumentami biograficznymi traktowane będą wtedy niezależnie od swej wewnętrznej zawartości, jaką posiadają w zespole innych dóbr sztuki.

Drugi rodzaj zagadnień to analiza wytworu literackiego. Analiza ta może pójść po linii ustosunkowania w utworze trojakiej rzeczywistości ludzkiej: przyrodniczej, społecznej i kulturalnej. Mogą więc to być zagadnienia takie jak rola przyrody w utworze, lub też ujmowanie przez autora kultury i t. d.

Trzecim rodzajem zagadnień przy jakich walnie dopomóc może psychologia to analiza postaci występujących w utworze. Wszelkiego rodzaju charakterystyki postaci literackich, analiza osobowości bohaterów literackich należeć będzie do tego rodzaju zagadnień.

Przez skrzyżowanie tych trzech rodzajów zagadnień z trzema wyodrębnionymi na początku rodzajami rzeczywistości, otrzymujemy dziewięć możliwych przekrojów analitycznych, przy których pomocną być może psychologia. Przekroje te uwidacznia poniższa tabela.

	Świat przyrodniczy	Świat społeczny		Świat kultury
		środowisko osobowe	wytwory społeczne	
Analiza osobowości twórczej	Osobowość twórcy a rzeczywistość przyrodnicza	Stosunek autora do osób	Stosunek autora do form organ. społecz.	Stosunek autora do kultury
Analiza wytworu literackiego	Rola przyrody w utworze	Środowisko osób w utworze	Utwór i wytwory społeczne	Ujęcie i rola kultury w utworze
Analiza postaci literackich	Postaci lit. a rzeczywistość przyrodnicza	Stosunek do innych postaci	Stosunek do wytworów społecznych	Stosunek do kultury

Oczywistą jest rzeczą, że żaden z powyższych przekrojów nie da sam tylko pełnego obrazu czy to osobowości twórczej, wytworu literackiego, czy też postaci, występującej w dziele sztuki. Więcej nawet wykorzystanie kilku przekrojów odrazu może jeszcze nie dać zadawalniającego obrazu. Tabela jednak nie ma dawać schematu, wyczerpującego różnorodność badań literackich, ale służyć tylko jako wskazówka, do jakiego rodzaju badań przydatna być może psychologia.

Z drugiej strony pełna psychologiczna analiza również nie może się zamykać w ramach jednego tylko przekroju. Tak samo jak pełna psychologiczna analiza osobowości twórczej przebiegać musi wszystkimi trzema przekrojami (ujmując stosunek autora do świata przyrodniczego, społecznego i świata kultury) tak samo i większość wytworów literackich dla swej analizy wymaga wszystkich trzech przekrojów. Konstrukcja tutaj podana jest tylko konstrukcją. Wytwory jednak nie są typami idealnymi, lecz splątaniem wielu różnych czynników, a wykonstruowane w tabeli przebiegi badań mogą być tylko nitką Ariadny dla ułatwienia rozkładu splątanej bryły artystycznej na pewne zasadnicze elementy. Przekroje tabeli mają być siatką, pozwalającą zorientować się na jakich drogach możliwe jest posługiwanie się psychologią do badań literatury pięknej.

4. Analiza osobowości twórczej, zgodnie z podaną tabelą zdążać może w trzech kierunkach: 1. analiza stosunku artysty do świata przyrodniczego i analiza zależności artysty od czynników przyrodniczych, 2. analiza relacji łączących autora ze społeczeństwem, i 3. analiza stosunku twórcy do dóbr kultury.

Pierwszy rodzaj, pierwszy przekrój analityczny będzie brał pod uwagę stosunek autora do przyrody, oddziaływanie zjawisk naturalnych (przyroda, klimat, pora roku, oświetlenie, roślinność) na twórcę. Związane z tym będą wypowiedzi autora na temat zjawisk przyrodniczych, zawarte w materiałach biograficznych: listach, notatkach, pamiętnikach i utworach.

Drugim ogromnie ważnym momentem będzie ujawnianie się w życiu i dziełach autora elementów konstytucji fizycznej, które jak wykazał Kretschmer[3]) mają wybitny wpływ na ukształtowanie psychiczne a więc na rodzaj, intensywność, metody i wyniki pracy. Dalej należeć tu będzie zagadnienie przejawów rasy autora w jego

[3]) *Kretschmer:* Körperbau und Charakter 1931.
Tenże: Ludzie genialni 1938.

twórczości. Oczywiście rasy, pojmowanej, jako zespół pewnych panujących typów ludzkich w środowisku osobowym autora, gdyż rasa „czysta" antropologiczna nie istnieje, stanowiąc tylko użyteczną w antropologii abstrakcję.

Psychologia największe tu usługi oddać może przy omawianiu konstytucji fizycznej i związków cech somatycznych z psychiką i twórczością. Wzorem do tego typu opracowania może być w obecnej chwili dzieło Kretschmera: L u d z i e G e n i a l n i, najgłębiej dotąd ujmujące związki, jakie zachodzą między cechami cielesnymi i psychicznymi. Na subtelnej analizie całego szeregu literatów, uczonych, działaczy uwydatnia tam autor wpływ cech somatycznych na rzeźbę psychiczną jednostki a w dalszym ciągu na jej działalność.

Zastosowane tu również mogą być pewne wyniki nauki o dziedziczności, jeżeli posiadamy dane, dotyczące rodziny autora[4]).

Drugi rodzaj analitycznego przekroju osobowości twórcy iść może po linii stosunku autora do społeczeństwa t. j. środowiska osobowego i form współżycia. Stosunek autora do środowiska osobowego będzie się ujawniał oczywiście we wszelkiego rodzaju materiałach biograficznych jak pamiętniki, listy, notatki, wypowiedzi, notowane przez otoczenie. W literaturze ujawni się on równie silnie w dziełach. Z olbrzymiej różnorodności i mnogości indywidualności ludzkich, wybiera zawsze do artystycznego oddania autor ludzi, których forma życia budzi wewnętrzny sprzeciw lub wewnętrzne zadowolenie i przyzwolenie. Wartościowanie odbywać się tutaj może na zasadzie celu, jaki ma życie ludzkie w metafizycznych poglądach artysty. U spodu tego rodzaju rysowania profilów psychicznych tkwić może subtelny, niedostrzegalny nieraz dla czytelnika odcień dydaktyczny. Utwór może przybierać postać pochwały, wyrażanej dla pewnej formy życiowej lub też satyry na inną formę życia. Wspaniałym tu przykładem jest świetna satyra Weyssenhofa: Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego.

Drugi odcień stosunku autora do społeczeństwa — stosunek do form współżycia społecznego może być również badany na materiale biograficznym i w twórczości. O literaturze ujawniającej mocno stosunek autora do struktur społecznych mówimy jako o literaturze społecznej. Poezja proletariacka, poezja chłopska, po-

[4]) por. pracę nad dziedzicznością *A. Goddard:* The Kallikak family 1912.

wieści typu takiego jak satyra Gombrowicza: Ferdydurke, wszystkie prawie powieści Żeromskiego, Struga, Tołstoja i t. d.

Oczywiście drugą część analizy potrzebnej tutaj należałoby poprowadzić w oparciu o socjologię. Zagadnienia bowiem, jakie literatura tutaj nasuwa wchodzą już ściśle w zakres badań socjologicznych. Należą tu więc zagadnienia takie jak: rodzina i jej funkcja w społeczeństwie, walka klas, życie jednostek gospodarczych, zagadnienia państwowe.

Wyjaśnianie osobowości twórczej iść tu może po linii badania urazów seksualnych (freudyzm) i urazów społecznych (adleryzm). Wykrywanie związku między twórczością a przeżyciami o charakterze urazowym rzuca niewątpliwie mocne, choć zarazem i jednostronne światło na osobowość autora.

Trzeci wreszcie analityczny przekrój osobowości może ujmować stosunek autora do świata wytworów kultury. Analiza związków, jakie mogą tutaj zachodzić znajduje się poniżej. Nawiasowo tylko zauważyć można, że spotykamy autorów, których twórczość łączy się organicznie i zamyka w kręgu spraw religijnych lub artystycznych, społecznych lub ekonomicznych. Znajdujemy autorów, dla których nie istnieją jakgdyby sprawy gospodarcze, uzyskując w twórczości tylko anemiczne wzmianki. Do takich należy np. Sienkiewicz. Tematyka tego autora dotyczy przede wszystkim spraw społecznych, stosunków międzyosobowych (miłość, nienawiść, walka) i losów struktur społecznych (przemiany polityczne narodu, państwa etc).

Tematyka teozofa Schuré zamyka się wyłącznie w obrębie spraw religijnych, aczkolwiek książki jego, stojąc na pograniczu rozważań teoretycznych i opisu artystycznego są o wiele bliższe sztuce niż nauce. Macha Bharata twór par excellence artystyczny zamyka się również w obrębie zagadnień metafizyki religijnej. U Zoli natomiast wyraźnie i plastycznie występują problemy gospodarcze, u Żeromskiego społeczne, u Schultza — estetyczne.

5. Te same rodzaje przekrojów analitycznych zastosować możemy do badania wytworów literackich. Rzeczywistość przyrodnicza ujawnić się może w opisach zjawisk i faktów naturalnych. Przedmiotem badań może być sposób deformacji, jakiemu przyroda ulega w opisie, a który związany jest z przeżywaniem jej przez autora, przeżycie wtórne, jakie opis budzić może w czytelniku i wreszcie rola, jaką przyroda spełnia w całości utworu. Są utwory, gdzie przedstawienie przyrody i jej opis jest celem. Do takich należą

Sonety krymskie — Mickiewicza, Księga dżungli — Kiplinga, niektóre utwory Dygasińskiego, Prusa, Kasprowicza, Tetmajera.

Drugi przekrój analityczny wytworu literackiego będzie się starał ujmować rolę rzeczywistości społecznej w utworze. Czasem może ona nie istnieć, a czasem na niej opierać się będzie cała budowa utworu. Istnieją więc utwory poświęcone wyłącznie pewnym osobowościom, pewnym formom jednostkowego życia jak np. monografia Witlina o św. Franciszku z Assyżu, cały dział monografii artystycznych, utwory satyryczne, takie jak wspomniana już satyra Weyssenhoffa: Żywot i myśli Zygmunta Podfilipskiego, czy też wiersz Gałczyńskiego: Tatuś.

Z drugiej strony istnieją wytwory, których temat i fabuła opiera się wybitnie o stosunki społeczne. Do takich należą Uptona Sinclaira: Nafta, Król Węgiel, Krasickiego: Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki, Żeromskiego: Ludzie bezdomni, Reymonta: Ziemia obiecana, Finka: Jestem głodny i t. d.

Wreszcie i pewne ujęcia kultury, przejawiające się w utworze literackim mogą być przedmiotem badań. Emil — Rouseau'a, wyrażający dobitnie negatywizm wobec kultury w ogóle, jest doskonałym tu przykładem. W obrębie metafizyki religijnej obraca się Wampir — Reymonta, sprawy gospodarcze występują ostro u Zoli, Sinclaira, Kellermanna (Tunel, B-cia Schellenberg, sprawy sztuki dominują u Przybyszewskiego, Maeterlincka, Staffa, dla których moment estetyczny jest decydującym.

6. Trzecim przedmiotem analizy, do którego mogą być przydatne wyniki nauk psychologicznych są bohaterowie utworów literackich. I tutaj tak jak poprzednio analiza poprowadzona być może trzema przekrojami. Pierwszy przekrój ujmie postać literacką na tle rzeczywistości przyrodniczej. Badaniu może podlec stosunek takiej czy innej postaci do przyrody (roślin, kwiatów, lasu, morza). Ciekawą byłaby np. analiza bohaterów utworu V. Hugo: Pracownicy morza przez zestawienie ich stosunku do przyrody a morza w szczególności, mniemań przeróżnych prawdziwych i błędnych o przyrodzie, jakie wygłaszają bohaterowie tego utworu. Drugim zagadnieniem może tu być problem dziedziczności i związków pokrewieństwa. Wdzięcznym materiałem byłyby tutaj tak modne ostatnio biografie artystyczne i powieści „rodowe": Rodzina Połanieckich, Saga rodu Forsytów i t. d.

Poza tym ciekawym materiałem do analizy byłyby ujawniające się w postaciach bohaterów związki z ich rodowodem społecznym. Pewne cechy, charakterystyczne dla zespołu ludzi, wśród których przebywa bohater będą się w jego psychice manifestowały. Jak trudny byłby do pomyślenia Don Quijote w Rosji, czy gogolowski urzędnik w Niemczech. Równie trudno przychodzi wyobrazić sobie Don Juana wśród chłopów a Płoszowskiego wśród robotników. Zjawiska takich bowiem indywidualności związane są ze sposobem życia, panującym w pewnych zespołach ludzkich, a więc mają związek z całym zespołem zjawisk o charakterze społecznym i kulturalnym.

Z drugim rodzajem przekroju analitycznego postaci, stwarzanych przez autora łączy się stosunek ich do innych postaci utworu. Tutaj na jaw wyjść powinno powiązanie psychiczne osób, wewnętrzna, psychiczna motoryka akcji, sprężyny działań poszczególnych postaci. Miłość, nienawiść, sympatia, życzliwość, przyjaźń, niechęć — te objawy byłyby przedmiotem badań. Motywy i skutki tych zjawisk, czasem psychiczne czasem leżące w obiektywnej sytuacji, podpadałyby również pod dociekania tego typu. Związek sytuacji z przeżyciami bohaterów, r e a k c j e psychiczne bohaterów na procesy, dziejące się w otoczeniu, atmosfera psychiczna utworu, to wszystko mogłoby być doskonale chwytane na tej właśnie drodze.

Drugi odcień badania stosunku postaci literackich do społeczeństwa to ujmowanie stosunków, jakie zachodzą między bohaterami utworu a strukturami społecznymi. Zagadnienie stosunku do rodziny, które ostatnio podlega częstemu opracowaniu artystycznemu i to z najrozmaitszych stron, stosunku do państwa (cała prawie twórczość Kadena-Bandrowskiego), do narodu, stosunek do poszczególnych warstw społecznych oto zagadnienia mogące tutaj znaleźć oświetlenie. Oczywiście, że wkraczają już te zagadnienia w dziedzinę socjologii i ona stanowić tutaj powinna cenną pomoc.

Trzecim wreszcie przekrojem, do którego główną pomocą będzie psychologia kultury jest badanie związków, jakie zachodzą między człowiekiem i kulturą. Ponieważ związek ten będzie w wysokim stopniu wyświetlał całą strukturę osobowości, problem stosunku jednostki do kultury wymaga obszerniejszego omówienia.

Środowisko osobowe zajmuje najwięcej miejsca w twórczości. Poza twórczością czysto religijną i czystymi opisami natury, wszę-

dzie w twórczości spotykamy się z odtwarzaniem ludzi. Są oni nawet wtedy, kiedy problem jest pozaludzki (film sowiecki: Turbina 900) a ludzie są tylko materiałem koniecznym w anegdocie. Psychologia ma więc legitymację bardzo poważną do zastosowania w badaniach literackich, opartą na fakcie, że osobowość ludzka stanowi najczęstszy element, czy to jako środek, czy jako cel utworu literackiego. Poza tym sam twórca stanowi zawsze wdzięczne pole dla badań o charakterze psychologicznym.

7. Wśród najrozmaitszych teorii psychologicznych, zajmujących się analizą osobowości ludzkiej, jedną z najciekawszych jest owiana metafizyką próba wyjaśnienia problemów osobowości, podjęta przez Ludwika Klagesa. Wartość swoją zawdzięcza ona kilku czynnikom. Jednym z nich jest fakt nawiązania przez Klagesa do tradycyjnego, greckiego podziału osobowości, a w związku z tym do podjęcia problemów, które narastały w ciągu historii i były wielekroć w różny mniej lub więcej zadawalający sposób rozwiązywane. Powtóre teoria Klagesa wyjaśnia jedno z najbardziej uporczywych i niepokojących zagadnień przeciwieństwa kultury i życia, idei i rzeczywistości w sposób bardzo przekonywujący. Wreszcie łączy się harmonijnie z przedstawioną poniżej konstrukcją „form życiowych". Sprangera — służąc podziałowi sprangerowskiemu jako podbudowa i uzupełnienie. Z tych względów w dalszych rozważaniach oprzemy się na wywodach Klagesa.

Osobowość według Klagesa (Die Grundlagen der Charakterkunde) składa się z trzech odrębnych w pewnym sensie pokładów, które przyjmowali już myśliciele greccy i romantyczni. Jest to trójpodział na ciało, duszę i ducha (Leib, Seele, Geist). Każda z tych trzech części jest obdarzona dwoma zdolnościami t. j. zdolnością odbierania, wchłaniania, możliwością recepcji i zdolnością czynną, motoryczną. I tak:

a. Funkcją odbiorczą ciała jest wzruszalność (Empfindung), oczywiście wzruszalność cielesna, jak byśmy powiedzieli zmysłowa,

b. funkcją motoryczną ciała jest reakcja mięśniowa, zdolność poruszania (Bewegungsantrieb) w sensie władania własnym ciałem,

c. funkcją odbiorczą duszy jest ogląd (Schauung), w oglądzie tym dusza różniczkuje (differenziert) wrażenia oddzielnych zmysłów i nadaje im charakterystykę czasową i przestrzenną,

d. funkcją motoryczną duszy jest podnieta kształtowania (Gestaltungsantrieb).

e. funkcją odbiorczą ducha jest akt ujmowania (Auffasungsakt) przyczem ujmowanie to oznacza systematyzację zjawisk na podstawie wewnętrznej logiki duchowości,

f. funkcją motoryczną ducha jest akt woli, zapomocą którego duch działa na elementy zarówno osobowego jak i zewnętrznego świata.

Pojęcia a-d, to znaczy pojęcia odnoszące się do przymiotów ciała i duszy stanowią razem witalność i przysługują one zarówno zwierzętom jak i człowiekowi pierwotnemu w stanie czystym. Ta jednak jest różnica, że u zwierząt obraz powstaje z wrażeń zmysłowych, u człowieka jest najpierw obraz a później czucia wzruszeniowe. Ostatnie pojęcia charakteryzują osobową duchowość, jako centrum duchowe jaźni, jakiego nie posiadają zwierzęta i człowiek pierwotny.

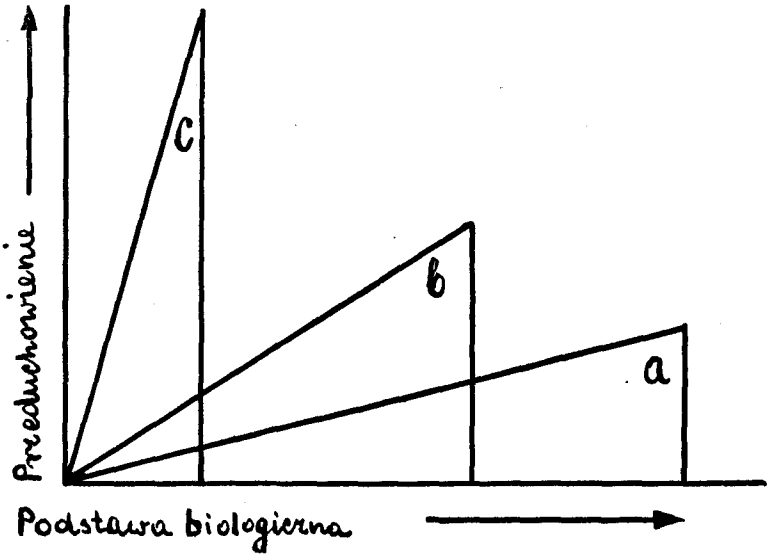
Pomiędzy witalnością a duchem wrze nieustanna walka, której miejscem jest właśnie osobowość. Przeciwieństwo panuje zarówno między ciałem i duchem, jak i duszą i duchem. Walka ta odzwierciedla się w przeciwieństwie uczucia i woli. Człowiek dobry, człowiek uczuciowy, człowiek o dobrym sercu z jednej strony, z drugiej zaś człowiek duchowy, posługujący się aktami woli do kształtowania świata. Duchowość przeciwstawia się duszy, wola przeciwstawia się uczuciu.

Między pierwotną naturą człowieka a jego nadbudową kulturalną wrze nieustanna walka. Duch jest przeciwnikiem życia, przeciwnikiem witalności. Wyższy, logiczny charakter ducha odbija się także w analogii płci w języku: mężczyzna, ten duch—der Geist — ô nous; kobieta — dusza — die Seele — é psyche.

Prinzhorn[5]), uczeń Klagesa, nazywa całą witalność — bios, ducha zaś nazywa logos. Ciekawy jest schemat, jaki w związku z tym podaje:

---

[5]) *H. Prinzhorn:* Persönlichkeitspsychologie Lipsk 1932.



Jeżeli oś pozioma symbolizuje bios a oś pionowa logos wówczas wykreślone profile oznaczają:

a. oznacza człowieka o szerokiej bazie życiowej, w terminologii Klagesa byłby to człowiek skłonny do oddania się, zanurzony w tym, co Prinzhorn nazywa biosem, a Klages — witalnością. Takim biologicznym osobnikiem może być rybak, myśliwiec, chłop.

b. Człowiek przeciętny o średniej proporcji między biosem i logosem.

c. Człowiek przeduchowiony, jakimi prawdopodobnie byli ekstatyczni święci średniowiecza, o wąskiej bazie biologicznej, oznaczającej przerwanie kontaktu z życiem, z konkretami. (Lamowie, bramini). Duch jest wrogiem życia!

Wypisuję tu jeszcze dwa szeregi pojęć, związanych z dwutorowością osobowości, a zebranych z Prinzhorna. Po stronie biosu Prinzhorn wylicza: ziemia, matka, ciemność, kobieta, noc, pęd, trwanie, nieświadomość, pasywność, ogląd (kontemplacja), uczucie, po stronie logosu: słońce, ojciec, światło, mężczyzna, dzień, wola, siła, porządek, świadomość, aktywizm, poznanie (analiza), rozum. Buduje następnie schemat, w którym po stronie biosu wylicza: trwanie, nieświadomość, bierność, kochanie, kobiecość, wzruszalność, macierzyńskość, rytm (biegunowość), religijność, samoodda-

nie, otwartość, po stronie zaś logosu: aktywność, świadomość, czynność, męskość, panowanie, ojcostwo, chcenie oznaczone, racjonalny porządek, samostwierdzanie, egoizm, tworzenie dzieł, wola, rozgłos.

Twierdzenie o walce między witalnością i kulturą dosadnie ilustruje fakt, że ludzie przekulturalizowani, ludzie, których łączność z witalnością, z biosem została zerwana lub osłabiona nie zostawiają lub mało zostawiają potomków. Potwierdzenie powyższego znaleźć można również w znanym fakcie socjologicznym, że przekulturalizowane, inteligenckie warstwy społeczeństwa są małopłodne w stosunku do warstw pracowników fizycznych.

Tym sposobem dokonaliśmy zasadniczego rozróżnienia między człowiekiem biologicznym a kulturalnym. Człowieka biologicznego analizować dalej nie będziemy, zaznaczając tylko że analiza taka musiałaby iść w kierunku badania manifestacji poszczególnych popędów czy też instynktów. Opisy procesów psychicznych człowieka biologicznego aczkolwiek interesujące z zasadniczego dla nas tutaj punktu widzenia stosunku człowieka do kultury, niewielki mogłyby dać wynik ponieważ sam człowiek biologiczny jest bryłą nieoznaczoną, której brak refleksji, znajduje się natomiast skrzyżowanie prądów uczuciowych o popędowym charakterze. I jest rzeczą obojętną czy człowiek ten będzie żył w warunkach pierwotnych, czy warunkach stworzonych przez wysoką kulturę. Kultura pozostanie dla niego czymś tak samo przypadkowym jak las, woda, ogień, powietrze.

Jest rzeczą oczywistą, że typu czysto biologicznego, dla którego kultura stanowiłaby gmach zamknięty na siedem pieczęci nie ma, jak nie ma człowieka tak przekulturalizowanego, aby wygasły w nim zupełnie wszelkie biologiczne popędy. Napotykamy jednak ludzi, w których wszelkiego rodzaju wzruszenie uczuciowe, pożądanie cielesne jest dominujące. (Don Juan, Lukullus, Neron, Romeo). Z drugiej strony spotykamy ludzi, w których ponad wszelkimi prądami i popędami uczuciowymi panuje wyrobiona duchowa logiczność. Emanuel Kant i sposób jego życia jest tutaj jednym z najdoskonalszych przykładów. Życie jego to przecież usystematyzowany logiczny porządek, podobny do tego jaki wprowadza do nauki. Możemy jednak mnożyć przykłady. Słowacki jest typem poety, u którego uczucie, (konieczne przecież w poetyckiej twórczości!), jest tak silnie przeintelektualizowane, że wydaje nam się grą zimnych ogni w porównaniu z gorącym Mickiewiczem. A przecież Mic-

kiewicz jest osobowością niezmiernie kulturalną, choć jego związki z żywiołem życia są bliższe niż Słowackiego. A dalej wyliczyć tu można nazwiska takie jak: Spinoza, Hegel, Staszic, Asnyk, Kraszewski i t. d. — jako ludzi wybitnie przekulturalizowanych.

Każdy człowiek rodząc się przynosi ze sobą pewne odziedziczone zawiązki, stanowiące podłoże, z którego przy odpowiednim kształceniu rozwinąć się mogą cechy i zdolności, jakie obserwujemy u dojrzałych jednostek. Dusza ludzka przy urodzeniu już jest pewnego rodzaju kompozycją, złożoną z najrozmaitszych elementów. Elementy te nie występują w jednakowym nasileniu i jednakowej ilości.

Zawiązki dotyczą zarówno cech cielesnych jak i cech psychicznych. Są podłożem, z którego później we współdziałaniu z wpływami otoczenia rozwiną się specyficzne dla jednostki przeżycia uczuciowe, cechy temperamentalne a wreszcie i wyższe funkcje umysłowości, których obecność warunkuje zdolność przeżywania kultury. Aby bliżej określić rodzaj tych funkcyj musimy jeszcze raz zająć się kulturą.

8. Kultura jest to cały zasób wytworów zobiektywizowanych, zawierających sens, kiedykolwiek, przez jakiegokolwiek człowieka nadany. W tym znaczeniu do świata kultury należeć będzie i gałąź zaostrzona, jaką człowiek pierwotny posługiwał się w walce, prymitywny rysunek na ścianie groty i strzała, wskazująca kierunek. Zdefiniowana w ten sposób kultura pomieści w sobie wszystko, cokolwiek człowiek wytworzył, nadając swemu wytworowi cel, funkcję, znaczenie. Od menhirów i dolmenów, poprzez biblioteki, pisane na cegiełkach aż do nowoczesnej kamienicy, lokomotywy, guzika i symfonii — wszystko to należeć będzie do świata kultury zobiektywizowanej.

Jednostka staje naprzeciw wytworu obiektywnego, jako wytworu, leżącego nazewnątrz niej i od niej niezależnego. Nikt z nas nie jest w stanie zmienić rzeźby Praksytelesowskiej lub sensu zawartego w pismach Epikura. Jedno i drugie można najwyżej zmienić zupełnie lub przekształcić, ale wtedy nie będziemy mieli już do czynienia z wytworem Praksytelesa i Epikura. Przeniknięcie wgłąb wytworu kultury, z r o z u m i e n i e wytworu jest możliwe na podstawie rozumienia innych wytworów i uwarunkowane specjalną zdolnością. Naogół wszyscy ludzie posiadają, aczkolwiek w różnym stopniu zdolność prze-

nikania znaczenia dóbr kultury. Ludzi, którzy tej zdolności zupełnie są pozbawieni uważamy za upośledzonych umysłowo.

Przy przenikaniu wgłąb dobra kultury następuje zrozumienie jego znaczenia na tle innych dóbr kultury o podobnej strukturze. Znaczenie lokomotywy może być tylko ujęte w całokształcie techniki, specjalnie techniki komunikacyjnej, znaczenie i sens utworu muzycznego znów jedynie na tle innych wytworów muzycznych. I tutaj obserwujemy sprawę niezmiernie ciekawą. Dla muzyka sfera dóbr technicznych lub politycznych może być zupełnie obojętna. Dla ekonomisty znów mogą być zupełnie obojętne i przez to nieznane zakresy dóbr religijnych, czy artystycznych. Rozumienie więc wytworów kultury nie jest czymś jednolitym, lecz jest zdolnością złożoną. Wiedząc już, że ktoś posiada zdolność rozumienia dóbr kultury nie wiemy jeszcze do jakiego zakresu kultury zdolność ta jest dostosowana.

Jest rzeczą niewątpliwą, że rozumienie jakiegokolwiek dobra kultury jest zdolnością skomplikowaną i zawiera w sobie przeżycie wartości danego wytworu. Aby zrozumieć, przeniknąć sens skomplikowanej współczesnej maszyny trzeba przeżyć jednocześnie jej wartość, jaką posiada ona w zespole innych dóbr - wartości technicznych. To samo dotyczy dzieł sztuki, nauki, religii i t.d. Obok więc ujęcia wewnętrznego związku elementów wytworu, obok zrozumienia jego treści w szeregu wytworów innych, koniecznym jest jeszcze przeżycie wartości danego dobra. Wartość sama jednak leży w stosunku jaki ma jednostka do wytworu. Przeżycie wartości jest w dalszym ciągu sprężyną działań jednostki, zmierzających do pogłębienia przeżyć, kulturalnych w tym zakresie w którym wartości kultury występują dla jednostki najsilniej. Prof. Mysłakowski w ten sposób określa warunki przeżywania wartości: „Wartościowanie... jest zależne w równej mierze od subiektywnego zapotrzebowania z naszej strony, jak od obiektywnych właściwości przedmiotu, który potrafi zaspakajać nasze zapotrzebowania“[6]).

Przeżycie wartości decyduje o natężeniu, napięciu funkcji duchowych w jednostce. Zależnie bowiem od intensywności przeżyć wartościujących człowiek mniej lub więcej korzysta z dóbr kultury zobiektywizowanej. Są ludzie o tak wielkiej aktywności działań życiowo koniecznych, że korzystają tylko z przekazanych

[6]) Z. *Mysłakowski:* Pedagogika ogólna Encykl. wych. t. I. r. 1934 str. 720.

wpływem środowiska dóbr kultury, nie prowadząc specjalnych studiów. Inni przeżywają wartości kultury tak silnie, że całkowicie oddają się pracy nad przyswajaniem sobie dóbr kulturowych, stają się pracownikami kultury.

Przeżycie wartości decyduje pozatym w wysokim stopniu o stosunku jednostki do poszczególnych wytworów kultury. Jeśli ktoś nie rozumie wytworów sztuki i nie przeżywa wartości tych wytworów, nigdy nie będzie kształcił duchowej strony swej osobowości na dziełach artystycznych. Jeżeli zaś nawet stałoby się tak pod wpływem jakichś czynników zewnętrznych trudno byłoby takiej jednostce dojść do wyższej kultury artystycznej, gdyż to właśnie możliwe jest tylko przy silnym przeżywaniu sztuki. Pomiędzy jednostką a wytworem musi więc istnieć nie tylko dostosowanie ilościowe (mogą być wytwory zbyt trudne do zrozumienia na danym stopniu rozwoju jednostkowego), ale i dostosowanie j a k o ś c i o w e. To dostosowanie jakościowe polega na wewnętrznej odpowiedniości struktury dobra kulturalnego i struktury jednostki. Aby więc maszyna mogła być przeżyta i zrozumiana jako wartość, musi jednostka posiadać ogólną zdolność przeżywania i rozumienia wartości i dóbr technicznych.

9. Rozpracowanie zagadnienia stosunku do takich lub innych wytworów kultury podjął Spranger[7]). Znalazł on sześć wielkih zakresów kultury, w obrębie których znów znalazł swoistą, odrębną prawidłowość i pokrewieństwo struktur poszczególnych wytworów. Są to zakresy dóbr: estetycznych, ekonomicznych, religijnych, politycznych, społecznych i teoretycznych.

a. Dla zakresu wytworów estetycznych ideałem normującym i hierarchizującym wytwory jest piękno. Psychologicznie odbija się w tej sferze kultury proces wrażenia i wyrażania. Np. widok róży działa tak silnie, wywiera tak silne wrażenie, że powstaje szereg wytworów, oddających to wrażenie, a więc wyrażających różę. Poeta wyraża to wierszem, malarz — obrazem, muzyk— melodią, rzeźbiarz—rzeźbą. Przeżywanie wartości estetycznych jest uwarunkowane posiadaniem uwrażliwienia na piękno. Ludzie, posiadający to uwrażliwienie w stopniu wybitnym zajmują się sztuką (artyści, krytycy).

b. ideałem wytwarzającym normy w zakresie wartości ekonomicznych jest siła. Siła ta pojęta jest jako oparcie człowieka

[7]) *E. Spranger:* Lebensformen 1930.

w walce z przyrodą. Całość ludzkiej gospodarki składa się z cząstkowych osiągnięć w tej właśnie walce. Oczywiście walka ta przerzuca się i między ludzi. W każdym razie przeżywanie wartości gospodarczych jest uwarunkowane zdolnością ujęcia tych wartości na tle gospodarki jednostki, zespołu ludzkiego (gmina, państwo) lub gospodarki ogólnoludzkiej. Uchwycenie użyteczności pojedyńczego dobra ekonomicznego jest czasem możliwe tylko na tle innych dóbr ekonomicznych. Przedstawicielami jednostek specyficznie uczulonych na wartości ekonomiczne są: bankierzy, inżynierowie, przemysłowcy (pionierzy przemysłu-kapitanowie przemysłu).

c. Ideałem normującym od strony obiektywnej wartości religijnej jest ogólna wartość życia. Stąd dobra religijne są przeżywane jako wartości przez tych ludzi, którzy uczuleni są na przeżywanie wartości finalnych, przez tych, którzy wartość życiu nadają w jego najogólniejszych kształtach. Wybitnymi przedstawicielami tego typu przeżywania są mistycy i metafizycy.

d. Władza i zjawiska nad — i podporządkowania, hierarchia życia zbiorowego normują ogół dóbr politycznych. Dla przeżycia ich wartości koniecznym jest uwrażliwienie na przeżycia mocy, czemu towarzyszy dążenie do przewagi społecznej. Obojętne jest czy to dążenie przejawia się jako służba sobie czy też jako służba państwu, klasie i t. d. Organizacja i porządek to są fundamenty przeżyć wartościujących z tej strony zjawiska społeczne. Mocnym wyrazicielem tego rodzaju przeżyć jest współcześnie panująca w Niemczech Führerprinzip. Do ludzi o tym typie przeżywania należą politycy i organizatorowie.

e. Od innej strony zjawiska społeczne normowane są wartością współżycia i współdziałania. Państwo zostanie na tym typie przeżywania ujęte jako umowa zbiorowa, ramy zapewniające swobodny rozwój człowieka. Przeżycie wartości cudzego życia i dobra zbiorowego będzie tu dominujące. Najlepszym przedstawicielem tej formy życiowej jest matka.

f. Ogólnym ideałem, normującym dobra teoretyczne, naukowe jest Prawda. Przeżycie wartości prawdy, dociekliwość, logiczność ujmowania i myślenia warunkują wgłębianie się w sferę wartości teoretycznych. Porządek pojęciowy, logizowanie, analiza oto są zjawiska związane z przeżywaniem nauki. Do ludzi tego typu należą wszyscy naukowcy zarówno empirycy jak aprioryści.

Zazwyczaj u jednostki przeżycia wartości jednej sfery są najsilniejsze i dominują nad całością przeżyć kulturalnych. Artysta będzie doszukiwał się piękna w maszynie, warsztacie pracy, w systemacie naukowym, czy religijnym w zjawiskach politycznych czy społecznych. Teoretyk sztukę traktował będzie jako dział poznania, tak samo ujmie religię, z tego samego stanowiska podejdzie do zjawisk politycznych i społecznych. Ekonomista wytwory sztuki i nauki ujmie znów ze stanowiska ich wartości gospodarczej, użyteczności w całości życia ekonomicznego. Piękny tu jest przykład angielskiego filozofa Shaftesbury'ego, który stworzył systemat filozoficzny pod właśnie estetycznym kątem widzenia. U Brzozowskiego widać wyraźnie przenikanie się punktów widzenia gospodarczego z estetycznym i poznawczym.

W związku z przeżyciami wartości tej lub innej sfery kształtuje się forma życia jednostki, kształtuje się wewnętrzne jądro osobowości ludzkiej. Od tych przeżyć zależą kierunki zainteresowań a więc i działań jednostki. Charakter, chociaż oparty jest o popędowo-uczuciowe życie jednostki również częściowo kształtuje się pod wpływem przeżyć kulturalnych. Dalej przeżycia te wywierają duży wpływ na indywidualność. Składają się na nią obok zjawisk popędowych, tempa i rodzajów przeżyć psychicznych i kształtującego się stąd charakteru.

Nawet jednak u dwojga czy wielu ludzi, obracających się w tej samej sferze wartości kultury widzimy znaczne różnice. Różnice te płyną zaś nie tylko stąd, że każdy człowiek na innych, z niezliczonej ilości, dobrach kształcił swoją strukturę, swoją formę życiową. Różnice te wynikają również ze sposobu przeżywania różnego nawet w obrębie tych samych wartości, nie mówiąc już o różnicach indywidualnych, jakie wypływają z charakteru.

10. Podział Sprangerowski służyć może tylko za ogólną ramę orientacyjną, pozostawiając jednak wiele miejsca dla intuicji i spostrzegawczości myślowej badacza.

Analiza powyższa jest nieco jednostronna, gdyż nie uwzględnia wpływu środowiska społecznego. Środowisko to w wysokiej mierze normuje zainteresowania i wzbogaca lub ogranicza — zależnie od tego z jakim mamy środowiskiem do czynienia — możliwości korzystania z dóbr kultury. Środowisko uniwersyteckie, dysponując najróżnorodniejszego rodzaju i ogromną ilością wytworów kultury daje tu możliwości niesłychanie większe, niż dajmy na to środowisko wsi poleskiej. Poza czysto fizycznymi możliwościami,

łatwością dostępu do dóbr kultury, istnieje tutaj jeszcze bardzo ważny czynnik osobowy. Człowiek, przeżywając wchłaniając w siebie dobra kultury subiektywizuje je, przerabia ich obiektywną treść na swoiste, subiektywne zrozumienie, przyswaja je sobie. W tym znaczeniu mówić możemy o kulturze subiektywnej jednostki lub grupy społecznej. I oczywiście zespół osobowy senatu szkoły wyższej będzie miał większą i więcej wymiarową kulturę subiektywną niż zespół osady eskimoskiej. Stąd zapoznawanie się z dobrami kultury może być nieraz ogromnie utrudnione lub ułatwione.

Nie znaczy to jednak, aby człowiek, stojący na wyższym szczeblu hierarchii społecznej musiał z reguły być bardziej kulturalny od człowieka znajdującego się niżej w drabinie socjalnej. Zależy to od stopnia opanowania kultury dostępnej w danym otoczeniu, gdyż ogłada towarzyska, specyficzna „toaleta umysłowa", przejętych nieraz mechanicznie od otoczenia nawyków, nie ma z omawianym problemem nic wspólnego. I dlatego zdarzyć się może, że chłop poleski, przeżywający głęboko kulturę swego otoczenia będzie bardziej kulturalny od profesora uniwersytetu, który mechanicznie tylko przejął pewne metody pracy.

W ten sposób naszkicowaliśmy pewne fragmenty zagadnień psychologicznych, mogących stanowić pewną pomoc w analizie literackiej. Oczywiście szkic ten nie jest wyczerpujący, gdyż pomyślany był tylko informacyjnie. Należy jeszcze tutaj zademonstrować użyteczność wszystkich tych wywodów. Celowi temu służy poniższa charakterystyka postaci „Mogiły" Żeromskiego. Charakterystyka ta w tabeli, zamieszczonej w tekście, ujmując stosunek postaci Mogiły do kultury, jest jednym tylko z trzech przekrojów, koniecznych dla wyczerpania tematu.

II. PRÓBA ILUSTRACJI

Charakterystyka postaci „Mogiły" Żeromskiego.

Książka przedstawia dzieje Maurycego Zycha, młodego inteligenta, rzuconego przez służbę wojskową do prowincjonalnego miasteczka — Wieprzowody. Treścią zewnętrzną są tu bezwzględnie zdarzenia prowincjonalne, opisywane z niebylejakim dowcipem przez Maurycego, „junkra 43 astrachańskiego pułku

piechoty". Pod tym jednak chronologicznym opisem zdarzeń w Wieprzowodach przebiega głębiej nić procesu psychicznego, dzięki któremu lewicowo nastawiony młodzieniec, uznaje wartość grupy narodowej, dochodzi do pierwszego, głębokiego przeżycia tradycji polskiej, usymbolizowanej w kopcu, kryjącym ciała uczestników insurekcji kościuszkowskiej.

Cała ta ewolucja to nic innego tylko opis przeżyć bohatera, związanych z organizacją społeczną. Zmienia się u Maurycego układ panujących idei naczelnych. Do dotychczasowych bowiem ideałów współżycia dołącza się ideał narodowy.

Zmiana środowiska intelektualistów warszawskich na świat osób o ubogiej pod względem kulturalnym strukturze zmusza Zycha do przyjęcia postawy kpiąco-negatywnej, jako reakcji obronnej wobec szkodliwych wpływów nowego środowiska.

Inteligenta warszawskiego śmieszy całe prowincjonalne środowisko, ale równocześnie i gnębi. Poza iskrącymi, krótkimi spięciami dowcipu, kryje się tęsknota za „Warszawą ukochaną, serdeczną", tęsknota za młodzieńczym otoczeniem, gdzie dyskutowało się Marksa i wypalało niezliczoną ilość papierosów. W Maurycym Zychu silny jest jednak egocentryzm i opanowanie rozumowe, że się temu uczuciu nie poddaje. Wola i opanowanie bronią go skutecznie od napływów sentymentalizmu. Raz tylko górują w nim wyraźnie skłonności uczuciowe, samooddania się, kiedy swoją osobą pragnie zasłonić „zasypanego" przyjaciela, Janka. Ten moment świadczy o bardzo głębokim przeżywaniu spraw społecznych przez junkra, o przeżyciach teoretycznych świadczy prośba, wyrażona w listach — o książki.

Jest w Zychu wysoka zdolność odczuwania cudzych procesów psychicznych, występuje ona kiedy rozmyśla o „zasypanym" Janku i o losie panny Jadwigi Zapaskiewiczówny. Zdolność ta w pewnym sensie sprzeciwia się nawet egocentrycznym wiązaniom, ujawniającym się w intelekcie i woli bohatera. Wywołuje to w nim pewien rozdźwięk, jest psychiczną dysproporcją, jest swego rodzaju skazą wewnętrzną na dość jednolicie odlanym charakterze Zycha. Z drugiej jednak strony łączy się to organicznie z przeżywaniem spraw społecznych i z wybitnym ogólnym uwrażliwieniem. Autor listów jest niezmiernie bogato przez Żeromskiego wyposażony duchowo. Znajdujemy w nim bowiem również silne uczulenie na sprawy estetyczne, o czym świadczy prześliczny, wyszukany język utworu.

Współuczuwanie społeczne jest w ogromnym stopniu zależne od wczuwania się w cudzą osobowość. Łatwość poruszania się w tajemnicach cudzej psychiki gwarantuje lepsze zrozumienie i ocenę sytuacji społecznych. Przeżywanie zagadnień społecznych jest jakgdyby najwyższą u Zycha dominantą i z tego punktu widzenia bohater stanowi całość harmonijną, a jego ewolucja duchowa fakt najzupełniej zrozumiały.

Czynności woli, czynności logiczne, charakeryzujące Zycha, jako osobowość o niewątpliwie dużym potencjonale kulturalnym występują w jego analizach i logicznym, aktywnym, myślowym opracowaniu sytuacyj, wśród których się znajduje.

Jednolitość charakteru Zycha jest większa niż Cezarego Baryki, który przechodzi podobny proces duchowy, od doktryn klasowych i międzynarodówki, przechodząc do ukochania tradycji i dóbr narodowych. Jednak u bohatera „Przedwiośnia" powstają przytym tragiczne rozdźwięki i dysonanse duchowe, czego Zych nie wykazuje...

Niewiele stosunkowo można powiedzieć o odbiorcy listów Zycha. Janek, student medycyny, jest człowiekiem poświęconym zupełnie realizacji młodzieńczych ideałów. Charakteryzuje a raczej apoteozuje go autor w słowach: „I dlaczego, na mocy jakiego prawa go zabrali? a na mocy takiego prawa, że miał duszę tak czystą, jakby się narodziła ze łzy Chrystusa, wylanej z żalu nad wszystką przeszłą i przyszłą nędzą i krzywdą, nad wszelkim uciskiem tego świata — na mocy takiego prawa, że to był „facet", który mógłby się stać zaszczytem swego pokolenia, gdyby wszystkie potęgi jego niezwykłego umysłu znalazły wsparcie i oręż w nauce przezeń obranej — na mocy wreszcie takiego prawa, że był źdźbłem leczniczej trawy, stojącej na drodze pochodu barbarzyńców". Charakterystyka ta odnosi się potrosze do wszystkich przyjaciół bohatera, tak jak poznajemy ich w czasie wizyty Zycha w Warszawie. Silne przeżycia o charakterze społecznym skierowały tych ludzi po długich dyskusjach na drogę zakazanej pracy nad ludem.

Przystępujemy teraz skolei do analizy środowiska prowincjonalnego, gdzie los rzucił tak brutalnie Maurycego Zycha.

Środowisko to stanowią przede wszystkim wojskowi, następnie urzędnicy, osobna wzmianka należy się kobietom, wreszcie chłopom, z którymi autor raz nas tylko styka.

Sfery wojskowe musimy również podzielić. Szeregowcy to biologiczna masa — drwinami byłoby mówić tu o jakiejkolwiek kul-

turze. Jest rzeczą niewątpliwą, że wśród tego rodzaju masy znajdować się muszą jednostki kulturalne. Z pewnością znajdują się między nimi osobowości mniej lub więcej bogato rozwinięte, posiadające w sobie ognisko wartości kulturowych. Jednak ci wszyscy ludzie wyrwani są ze swego naturalnego otoczenia, gdzie kształtowały się ich osobowe hierarchie wartości na obrzędach, tradycji, wiejskich zespołach obyczajowych. Zmiana środowiska zachwiała ich równowagę kulturalną. Ponadto autor szkicując żołnierstwo raczej dla tła niż jako samodzielny element akcji traktuje je całościowo — jako masę. Dosadnie charakteryzuje tę masę sposób obchodzenia się z żołnierzami przez Pizipiosa, czy jakiegokolwiek feldfebla. Typowym przedstawicielem żołnierstwa jest ów małorus, co dla wódki i „damskiego towarzystwa" zastawia skarbowe rzeczy, a karę rózeg rozkłada na dwie raty, aby dłużej przebywać w szpitalu.

Przedstawiciele rosyjskiego korpusu oficerskiego niewiele różnią się od prostych żołnierzy. U podstaw ich profilów psychologicznych znajdujemy nastawienie na moc i jakgdyby przeżywanie wartości mocy, organizacji, nad — i podporządkowania. Dążenie do mocy jest tu jednak raczej wyładowywane popędowo w uzyskaniu przewagi człowieka nad człowiekiem. Jeżeli więc można tu mówić o zdolności przeżywania wartości mocy społecznej, to jest to zdolność niedorozwinięta, zalążkowa, stłumiona życiem popędowym.

Pułkownik Leonidas Iwanowicz Pizipios — to właśnie przedstawiciel tego typu, o silnych pierwiastkach biologicznych. Pyszna jest jego charakterystyka poprzez opis fizjognomiczny: „Jest to niski, szczupły i elegancki Grek — Leonidas Iwanowicz Pizipios. Oczy ma prześliczne, czarne, ale złe, jak u pewnego gatunku kundysów owczarskich. Orli, chrząstkowaty, przepysznego kroju nos jego zgina się często od jadowitego uśmiechu. Głowa ozdobiona czarnemi kędziorami, przechyla się nabok, kiedy łagodnie napozór zaczyna indagować" (str. 21).

Podobnie charakteryzuje autor listów sztabskapitana Izmaiłowa: „Jest to mężczyzna mniej więcej 40-letni i prawie przystojny... Mówię — prawie przystojny, — bo szpeci go cokolwiek po pierwsze cera nosa, przypominającą barwę czerwonego atramentu, a powtóre brak lewego nozdrza. Brak ów, jak utrzymują biegli w medycynie młodsi oficerowie naszego pułku, jest rezultatem mocnego kataru, sztabskapitan rozstawia nogi, nieraz bez żadnego

powodu, pluje przed siebie i posługuje się przysłowiami i anegdatami, chyba tylko w sekrecie, używanemi przez ludzi t. zw. lepszego towarzystwa".

Nieprawdopodobnym zbiegiem okoliczności wegetuje wśród tego typu oficerów lekarz pułkowy, Wiłkin, człowiek którego również porwała niegdyś pasja społeczna, kiedy śpiewał z kolegami: „Wielki parobku wstawaj, Ilia Muromiec, bierz maczugę!", aby obudzić rosyjskiego kolosa. Dwukrotne zesłania do Czelabińska i Bieriezowa, oduczyły go społecznictwa. Wiłkin, człowiek niewątpliwie kulturalny, zgnieciony jest niewspółmiernością swych marzeń i dążeń z rzeczywistością. To co nam autor w jego postaci ukazuje to silne przeżywanie spraw społecznych o charakterze współczuwania. Zmarnowany entuzjasta ludu topi rezygnację i zwątpienie w potokach wódki. On jeden jednak odczuwa dobrze beznadziejny tragizm sytuacji, on jeden rozumie Zycha, on jeden wreszcie ma duże poczucie honoru i zawziętość, które wywołały epizod balowy. Kiedy mianowicie nauczyciel gimnazjalny w Białej, Koptiuchiewicz, wznosi toast za rusyfikację kraju, Wiłkin: „kiedy już wszyscy usiedli i kiedy nastała chwila mdłej, głupiej i niezmiernie długiej ciszy, — ujął swój pełny kieliszek dwoma palcami za podstawkę, podniósł go na wysokość oczu i wpatrując się w płyn pod światło, powiedział z powagą, wyraźnie i dobitnie jedno tylko słowo:

— „Skatina".

Dlaczego on wygłosił taki wyraz, czy to była metafora, czy podmiot jakiejś oderwanej sentencji, do którego orzeczenie miał zamiar dodać nieco później, czy może miał kogoś na myśli i, jeżeli miał, to kogo mianowicie, — tego naturalnie wiedzieć nie mogę. Po upływie kilku sekund, nie ruszając się z miejsca, Wiłkin z rozmachem cisnął kieliszek daleko, w kąt pokoju. Cienkie szkło ze srebrnym dźwiękiem rozbiło się o gzyms pieca i rozprysło się na tysiąc drobniutkich okruszyn. Oczy wszystkich obecnych machinalnie zwróciły się w kierunku pieca. Po gładkich i białych taflach kaflowych spływała wąska smużka wina, podobna do łzy".

Zupełnie czarno przedstawia się następna grupa społeczeństwa wieprzowódzkiego: urzędnicy. Najważniejsza figura urzędnicza to Kłucki, zastępca naczelnika powiatu, sprzedawczyk, u którego lojalizm przeszedł już dawno w serwilizm. Wyzbyty wszelkich poglądów, nie będących poglądami jego władzy, zerwawszy kontakt ze swym pochodzeniem narodowym, przyczynia się walnie do ru-

syfikacji kraju. On to jest bezpośrednią przyczyną toastu Koptiuchiewicza. Niewątpliwie Kłucki, podobnie do oficerów rosyjskich posiada jakieś przeżycie mocy społecznej i dążenie do mocy i to w wyższym wymiarze niż oficerowie. Ale i tutaj przeżycia kulturalne są zafałszowane i zmącone siłami irracjonalnymi, jakimś „podwórkiem", które mieści się w jego osobowości. Nastawienie na moc znajduje u niego ujście nie w ramach własnych koncepcji, gdyż nie ma jej spowodu braku przeżyć wartościujących, ale w ramach ściśle zakreślonych jego obowiązkami urzędniczymi. Brak przetransportowania impulsów popędowych na charakter o wyraźnym moralnym profilu, sprawia wypaczenia całej postaci, tak że w rezultacie Kłucki bliższy jest witalizmowi niż kulturze.

Drugim reprezentantem urzędników jest radca Zapaskiewicz, zasuszony na urzędzie, człowiek odarty z wszelkich możliwości ludzkich odczuwań. U niego poznajemy dwu kancelistów, którzy sprawiają wrażenie mechanicznie wdrożonych do pewnych czynności jednostek.

Kobiety u Żeromskiego są przedstawiane przeważnie jako typy biologiczne, choć zjawiają się sylwetki kobiece o wybitnym profilu kulturalnym (Siłaczka). Naogół jednak elementy kulturalne giną w biologiźmie. W Mogile poza panią Zapaskiewicz, sentymentalną, zapasioną żoną urzędnika — mamy wybitnie biologiczną postać panny Marii Kłuckiej i bardzo subtelną społeczną figurkę panny Jadwigi Zapaskiewiczówny. Maria Kłucka to często u Żeromskiego spotykany typ pięknej panny. Chwilowo jest młoda, wzbudza więc zainteresowanie swą urodą, ale rysunek psychologiczny jest zupełnie witalny. Kapitalne jest zakończenie zachwytów Maurycego nad jej urodą: „Jest to dziewica piękna, niby senne widziadło, czarująca każdym promyczkiem włosów, — no i głupia jak stołowa noga" (str. 32).

Rola pani Zapaskiewicz, jaką gra w swym otoczeniu nie jest wiele różna od roli wilczycy w wilczej a orlicy w orlej rodzinie. Jest to rola kółeczka które dawno zatraciło, naskutek nacisku przyrodniczych konieczności bytu, zdolność przeżywania wartości kultury.

Zupełnie inaczej wygląda postać panny Jadwigi Zapaskiewiczówny. Jest to najstarsza córka urzędnika i z licznego rodzeństwa otrzymała najstaranniejsze wychowanie. Jadwiga jest głęboko rozwiniętym socjalnym typem osobowości. Twarde od samego początku życia warunki nauczyły ją kompromisu z życiem i uchroniły od

załamania, jakie obserwujemy u Wiłkina. Coprawda praca jej jest starannie zakonspirowana i dlatego nie spotyka po drodze katastrofy interwencji policyjnej. Ta praca, prowadzona wśród chłopów, wyrywa ją z szarzyzny wieprzowódzkiego życia w świat życia wartości i idei, inny piękniejszy niż otaczający. Czy jednak przetrzyma również psychicznie zamążpójście za Izmaiłowa, czy nie załamie jej to związanie z człowiekiem, z którym nie ma wspólnego języka — niewiadomo.

Osobna wzmianka należy się koledze szkolnemu Zycha: Rogowiczowi, zwanemu za czasów szkolnych „cynamonem". Obecnie jest poważnym kupcem i pretendentem do ręki Marii Kłuckiej. Typ to napozór zupełnie biologiczny, po którym wszelka idea spłynie zda się jak woda po tłuszczu. Gdzieś jednak w głębi kołacze się przeczucie niskiej wartości moralnej Kłuckiego. Pragnie przecież, aby Zych udzielał „Maniusi" lekcyj, w celu wyrobienia w niej patriotyzmu i poczucia polskości. Ten kupczyk o mniejszej tresurze umysłowej niż naczelnik Kłucki ma jednak daleko wyższe poczucie moralne. Prawdopodobnie mamy tu do czynienia z naśladownictwem w zakresie poszanowania panujących w otoczeniu przekonań społecznych i głęboko przez wychowanie wpojonymi normami moralnymi.

Pozostają jeszcze do scharakteryzowania chłopi.

Styka się z nimi Maurycy Zych w wędrówce za znalezieniem pracy przy żniwach dla żołnierzy i staje się mimowolnie świadkiem zebrania unitów, słuchającego o własnej wytrwałości i męczeństwie. Ci chłopi to element bardzo kulturalny w ramach swoich możliwości środowiskowych. Środowisko to bowiem nie posiada zbyt dużo zsubiektywizowanej, płynnej kultury. W ramach jednak wartości przyswojonych znajdujemy głęboki na nie rezonans, głębokie zrozumienie i poszanowanie a nawet ukochanie własnej tradycji i odziedziczonych ideałów. To wszystko podparte jest moralnością, szczerą, potężną, której źródłem jest poszanowanie człowieka i tradycji. Czyni to z chłopów masę o sile potężnej. O ile wyższą jest moralność chłopa, czytającego o prześladowaniu od elastycznej giętkości karku inteligentów. Ci chłopi są jak ziemia prości i trwający.

Nic dziwnego, że po tym przeżyciu mógł Zych uwielbić tę ojczyznę na miejscu gromu maciejowickiego, na ziemi, w którą wsiąkła „nieoceniona krew Tadeusza Kościuszki".

III. ZAMKNIĘCIE

Analiza charakterologiczna postaci Mogiły Żeromskiego jest tylko próbą ilustrującą użyteczność schematów, jakie zostały podane w rozważaniach teoretycznych. Próba ta, według przytoczonej tabeli, jak to już wzmiankowaliśmy, obejmuje jako pokaz praktyczny jedynie część zagadnień poruszonych teoretycznie. Dotyczy bowiem tylko postaci utworu, przyczem największy nacisk położony został na stosunek bohaterów Mogiły do kultury. Słabiej opracowane są relacje wiążące postaci utworu ze światem społecznym a jeszcze słabiej ich stosunek do świata przyrodniczego.

Ilustracja ta zupełnie nie dotyczy analizy osobowości twórczej Żeromskiego, nie starając się o wyciąganie wniosków ze względu na autora. Tak samo nie jest analizą Mogiły jako wytworu literackiego.

Użyteczność więc wywodów teoretycznych zilustrowana została tylko w niewielkim swoim fragmencie. Tym niemniej na tej dość wąskiej podstawie można pewne wnioski sformułować. Stwierdzić więc można, że klagesowskie przeciwieństwo ducha i duszy, logiczności i żywiołu oddaje przy analizie postaci znakomite usługi, umiejscawiając każdą postać na linii, której jeden kraniec stanowią ludzie, zanurzeni w żywiole, pogrążeni w biosie, a drugi — ludzie przekulturalizowani, żyjący w świecie idei. Określenie stosunku duchowości do żywiołu w jakiejkolwiek postaci jest jednocześnie ogólnym określeniem jej stosunku do kultury. Charakterologicznie pozwala ona na uchwycenie proporcji uczucia i woli, popędu i rozumu, tak jak one się przedstawiają w bohaterach literackich.

Dalsze określenie stosunku jednostki do kultury na podstawie konstrukcji Sprangera daje możność ustalenia jakie dobra kultury występują dla danej osobowości jako wartości, a tym samym do bliższej precyzji stosunku osobowości do kultury. Zagadnienie to w charakterystyce sylwetek literackich mogłoby nabrać jeszcze głębszego znaczenia, gdyby można analizę oprzeć na odpowiednio opracowanej teorii wartości. Sam jednak problem wartości czeka w humanistyce na odpowiednie rozwiązanie.

Oczywiście ilustracja na Mogile wykazuje, że podane schematy nie są genialną maszynką, której zastosowanie daje automatycznie rozwiązanie zagadnień, związanych z wytworem lite-

rackim. W ogólnych ramach orientacyjnych, jakimi są podane konstrukcje pozostaje całkowita swoboda twórczego wysiłku badacza. Ten wysiłek będzie zawsze stanowił o realnym efekcie badań. Wzamian za to jako ramy orientacyjne konstrukcje teoretyczne zdają się swoje zadanie wypełniać. Oczywiście aby wniosek ten nabrał pełnej ważności należałoby przeprowadzić i pozostałe, wymienione już rodzaje analiz na tym samym utworze. Przekroczyłoby to jednak znacznie zamierzone granice tej pracy, gdyż nie tylko opracowanie Mogiły, ale i rozważania teoretyczne musiałyby zostać znacznie poszerzone.

Jest rzeczą oczywistą, że stanowisko zajęte w niniejszej pracy nie jest jedynym możliwym tu do sformułowania stanowiskiem. Nie rości sobie pretensji nawet do tego, aby być stanowiskiem najlepszym. Być może, że rozpracowanie i pogłębienie całego szeregu problemów łączących się z całokształtem zagadnienia pozwoli na dokładniejsze, bardziej celowe, użyteczniejsze w badaniach literackich konstrukcje.

Praca niniejsza spełni całkowicie swoje zadanie, gdy ukaże możliwości, leżące na linii współpracy psychologii i prac badawczych nad literaturą. Ważnym jest, że możliwości te znajdują się i poza modnym freudyzmem i dają dobre rezultaty.

BIBLIOGRAFIA:

Bergson H., Wstęp do metafizyki w przekł. K. Błeszyńskiego, wyd. Kultura i Sztuka

Freyer H., Theorie des Objektiven Geistes B. G. Teubner Lipsk 1923

Kretschmer E., Körperbau und Charakter wyd. IX i X, I Springer, Berlin, 1931.

Kretschmer E., Ludzie genjalni, wyd. II w przekł. P. H. Laskowskiego, Warszawa, Przeworski 1938.

Klages L., Die Grundlagen der Charakterkunde, VI wyd. J. A. Barth, Lipsk, 1928.

Mysłakowski Z., Pedagogika ogólna w Enc. Wych. t. I., z. — 11, 12, 13, 1934.

Prinzhorn H., Persönlichkeitpsychologie, v. Quelle, Lipsk, 1932.

Spranger E., Lebensformen, M. Niemayer, Halle, 1930.

Szuman St., Organizm a życie psychiczne, Nasza Ks., Warszawa, 1930.

Żeromski St., Mogiła, J. Mortkowicz, Warszawa, 1930.

Mieczysława Romankówna

POGLĄDY G. ZAPOLSKIEJ NA TEATR (W ŚWIETLE TEORII E. ZOLI)

I. WSTĘP

Hipolit Taine traktowany przez E. Zolę, jako pierwszy teoretyk i krytyk naturalizmu, sformułował zasady wieczności dzieła, które wartość swoją osiąga przez tzw. cechę panującą; im cecha ta jest ogólniejsza, im wyraźniej w dziele występuje, tym dzieło jest doskonalsze.

I dziś oglądając twórczość dramatyczną G. Zapolskiej, uważanej w literaturze naszej za naturalistkę, w świetle teorii naturalistycznych wieku zeszłego musimy się zgodzić, że jest w dziełach tych, w tej twórczości owa cecha panująca stwarzająca im wartość wieczną i niezniszczone piętno ciągłej aktualności.

Wystarczy tu wspomnieć i porównać zwykłe i ciągłe triumfy tej autorki na naszych scenach ze szlachetnymi, ale potrosze już ramotami współczesnych jej pisarzy dramatycznych będących ongiś mistrzami sceny, dziś zaś oglądanych tylko przez pietyzm.

Dynamika rozsadzająca zakrzepłe i skostniałe formy dramatyczne, zwięzłość akcji, wspaniały paradoks, plastyka postaci -- to tylko nieliczne doskonałości utworów Zapolskiej, którym należałoby poświęcić nie drobny szkic, lecz obszerną, wyczerpującą monografię. Sprawa jednak nie jest łatwa i prosta. Trzeba by bowiem genezy cech teatru Zapolskiej poszukać w splocie niecodziennych okoliczności. Oświetlając je możliwie wszechstronnie z rozdzieleniem na zagadnienia dotarlibyśmy do źródeł twórczości Gabrieli Zapolskiej.

Trudność polegać będzie przede wszystkim na konieczności rozróżnienia z jednej strony stosunku Zapolskiej do zadań, potrzeb i celów teatru jako takiego, z drugiej zaś strony przy obszerniejszym traktowaniu kwestii wysunęłoby się zastosowanie własnych zaczerpniętych przez autorkę z teorii i praktyki tez do stwarzanych przez nią utworów dramatycznych.

Ażeby możliwie najzupełniej zrozumieć twórczość Zapolskiej wniknijmy w poglądy autorki na teatr.

Sprawę ułatwią nam znacznie następujące fakty. Zapolska, jako artystka dramatyczna, zna scenę nie tylko od strony widowni, od strony autora, ale i z „tamtej strony rampy". Ma i musi mieć własne zapatrywania na zadania teatru, na sposoby osiągania przez niego zamierzonych celów nie tylko ideologicznych, ale i o charakterze „zmysłowym", więc wizualnym, słuchowym, na technikę zdobywania przez teatr i przez aktora zamierzonych z góry wrażeń na widzu i słuchaczu.

Przez pewien czas Zapolska usunąwszy się ze sceny jako aktorka, pełniła obowiązki recenzenta teatralnego w czasopiśmie lwowskim „*Słowo*". Recenzje te udostępnione szerokiemu ogółowi w r. 1923 przez wydawnictwo „*Lektora*" w zbiorze p. t. „*I sfinks przemówi...*" mogą być źródłem, na którym się oprzemy w ujmowaniu poglądów autorki na teatr i twórczość dramatyczną w ogólności.

Odrywając wszakże Zapolską od kierunku literackiego, do którego świadomie zresztą należała, uczynilibyśmy błąd zasadniczy. Mowa tu oczywiście o naturaliźmie.

Poglądy Zapolskiej na teatr oglądane przez pryzmat wywodów teoretycznych mistrza szkoły francuskiej, Zoli, ukażą nam jakby w krzywym zwierciadle te cechy, których, może nawet widocznych, nie potrafilibyśmy włączyć w pewien system Zapolskiej przecież dobrze znamy.

Zdawać sobie musimy sprawę z faktu zwykłego rozdziału występującego pomiędzy kierunkiem teoretyzującym, a stosunkiem do niego faktycznej twórczości literackiej, która zawsze w pewien sposób wyłamuje się spod form mających przecież w teorii tendencję do schematyzacji i skostnienia. Niekiedy przecież zdarza się, że twórczość literacka płynie swoim łożyskiem obok teorii spokojnie prowadzącej swój wywód. Temperament pisarza, jego wewnętrzne predyspozycje, talent wyłamują się spod wymagań teoretycznych bardzo często. Nie można jednakowoż odrzucić zagadnienia kontaktu pomiędzy twórcą a teoretykiem mającym bezsprzeczny wpływ na dzieło.

Emil Zola pozostawił rozprawkę, w której zawarł swe poglądy na teatr naturalistyczny, jego zadania i cele. Nie jest ten fakt obojętny dla Zapolskiej, która przez dłuższy czas przebywała we Francji i poznała osobiście nie tylko E. Zolę, ale cały szereg współczesnych pisarzy, a swoje studia dramatyczne odbyła pod

kierunkiem sławnego dyrektora paryskiego *Théâtre Libre*, Antoine'a.

Z oświetlenia więc tego całego splotu zagadnień nie wyłączając widocznych i szczególnych uzdolnień pisarskich Zapolskiej można by wyłonić i zrozumieć pewne, choć tylko niektóre cechy jej dramatu.

Jako pierwszy i zasadniczy etap przyjmijmy rozpatrzenie stosunku Zapolskiej do teatru w świetle poglądów teoretycznych Emila Zoli, mistrza naturalistycznej szkoły francuskiej.

II. TEORIA EMILA ZOLI

Wydaje się, że wyjście od ujęcia choćby w pewnym dużym i dość szkicowym skrócie poglądów Zoli na twórczość dramatyczną w rozprawce pt. „*Le naturalisme au théâtre*"[1]) jest konieczne. Chodziłoby bowiem o uniknięcie ewentualnych nieporozumień, które zdarzyć by się mogły z powodu nieznajomości względnie różnej interpretacji dość zresztą jasnych wywodów pisarza francuskiego.

Oczywiście z rozprawki Zoli można wiele rzeczy odrzucić, szczególnie o charakterze ogólniejszym, gdzie autor wypowiadając swój pogląd na całą literaturę nie zmienia i nie uzależnia od tego swego stosunku do teatru i twórczości dramatycznej. Możemy tu poprzestać tylko na twierdzeniu Zoli, że naturalizm w literaturze pięknej to całkowity zwrot ku naturze i człowiekowi oparty na obserwacji rzeczywistości. Wszelka abstrakcja zostaje tu zastąpiona przez realność, formuła empiryczna przez a n a l i z ę.

Istniejące od pół wieku w epoce Zoli dwa „style" literackie teatru i powieści wyrobiły w pisarzach przekonanie, że rozwinięta treść w powieści, w książce nie może być „mise en scène". Stało się to prawem, któremu Zola wypowiada wojnę. Zdaniem Zoli dramat romantyczny był tylko antytezą tragedii klasycznej, gdyż przeciwstawił on namiętność obowiązkowi, akcję spokojnemu tokowi opowiadania, średniowiecze starożytności. Lecz kłamał on podobnie jak tragedia, przedstawiał nieprawdziwe czyny i przesadne postaci budzące śmiech. Słowem w teatrze była retoryka. Toteż pod ko-

[1]) Posługuję się najnowszym zbiorowym wydaniem dzieł E. Z o l i, Oeuvres critiques — Le roman experimental — notes et commentaires de Maurice Le Blond — Texte de l'édition Eugène Fasquelle — Typographie François Bernouard à Paris, s. 89 — 126.

niec epoki romantyzmu dadzą się spostrzec nawroty ku tradycjom naturalizmu tkwiącym już w ideach Diderota i Mercier'a. Krytykując takich pisarzy jak Sardou, Dumas (syna), Augier może najwyżej stawia z nich Zola Dumas'a, który dał teatrowi prawdziwe studium przedstawiające „le sexe dans la jeune fille et la bête dans l'homme".

Sprzyjanie gustom publiczności stworzyło fakt, że teatr stał się dominium konwenansu. Prawda miała dostęp w małych dozach, szczególnie, że autor dramatyczny zamknięty jest pewnymi granicami i musi być posłuszny koniecznym przepisom literackim. Masa inaczej też reaguje na widowisko, niż pojedynczy człowiek-czytelnik.

Ewolucja w każdej epoce nasila się zwykle najbardziej w ramach jednego gatunku literackiego. Naturalizmowi teatr pozostał do zdobycia.

Do teatru trzeba zatem wnieść nowe „dokumenty ludzkie", stworzyć w nim nowe środowiska, nową intrygę, gdyż przyjdzie chwila, gdy publiczność sama zażąda zmiany. Naturalizm na scenie jest konieczny. I oto w jakich warunkach ruch ten dokona się bez wątpienia.

Pierwszym fundamentalnym niemal warunkiem egzystencji takiego teatru jest warunek aktualności, ponieważ ciągle wszystko posuwa się naprzód. Najważniejsze dla nas staje się w dalszych dowodzeniach Zoli po fakcie potępienia w twórczości Dumas'a tezy następujące twierdzenie:

„Il ne faut point oublier la merveilleuse puissance du théâtre, son effet immediat sur les spectateurs. Il n'existe pas de meilleur instrument de propagande. Si donc le roman se lit au coin de feu en plusiers fois, avec une patience qui tolère les plus longs détails, le dramaturge naturaliste devra se dire avant tout qu'il n'a point à faire à ce lecteur isolé, aims á une foule qui a des besoins de clarté et de concision".

Teatr zatem może mieć wielkie znaczenie w społeczeństwie ze względu na możliwość oddziaływania na widzów, staje się on więc najlepszym środkiem propagandy, szerzenia pewnych poglądów. Odgrywają tu rolę konieczne potrzeby, które posiada tłum. I Zola nie widzi racji, aby naturalizm miał się wzbraniać przed ich propagowaniem.

Jakaż jest tutaj różnica między powieścią i dramatem? Powieść więc analizuje bez ograniczenia czasu i miejsca, z tysiącz-

nymi dokładnościami, teatr analizuje także, ale krócej niż by nawet chciał, a to przez akcję i przez słowa. Jest to analiza podwójna, a to analiza wpływu postaci na czyny i czynów na postaci.

W miejsce człowieka abstrakcyjnego tragedii klasycznej chciałby Zola widzieć w teatrze człowieka przedstawionego zgodnie z naturą, w jakimś zdecydowanym środowisku przy uwzględnieniu w analizie wszystkich danych fizycznych i społecznych wpływających determinująco na jednostkę. Słowem odpowiada Zoli formuła klasyczna uzupełniona metodą naukowego studiowania społeczeństwa współczesnego.

Już u powieściopisarzy naturalistycznych człowiek nie jest abstrakcją intelektualną, jest on poprostu zwierzęciem myślącym, które będąc cząstką wielkiej natury zostało podporządkowane niezliczonym wpływom ziemi. Oto dlaczego klimat, kraj, horyzont, pokój mają zawsze znaczenie decydujące w charakterystyce człowieka.

Opisy powieściowe w teatrze musi zastąpić dekoracja — tak słowo w powieści, jak i karton papierowy w teatrze muszą wywołać pewną iluzję. Autorzy dramatyczni powinni użytkować właściwości związane z realnością teatru wyposażając w odpowiednie cechy bohaterów i ich czyny. Dekoratorzy zaś korzystając ze ścisłych informacji autorów uzyskają opisy dekoracji dokładne a w teatrze nieodzowne.

Jest to sprawa ważna. W wieku XVIII kiedy „natura" nie była brana pod uwagę, a człowiek pojmowany był jako czysta inteligencja, wystarczał jako dekoracja jakiś perystyl świątyni, jakaś sala, jakiś nawet plac publiczny. Obecnie naturalizm wymaga ścisłości w dekoracji — fakt ten to jedna z największych zmian, które naturalizm wnosi do teatru.

Dekoracja więc jest nie tylko koniecznością, lecz staje się głównym warunkiem egzystencji prawdy w teatrze.

Jest Zola i musi być przeciwnikiem tzw. jedności miejsca. Dalej według pisarza francuskiego żaden autor nie jest siłą stwarzającą, która rządzi własnym światem. Literaci są twórcami „de seconde main", analizującymi, rozumującymi, szczęśliwymi, gdy uchwycą genialnie rzeczywisty promień prawdy istniejącej.

Przechodząc do zagadnień języka Zola podkreśla konieczność swoistego stylu w teatrze (największym błędem Dumas'a jest to, że w sztukach jego wszystkie osoby mówią tym samym językiem). Zola żąda i w tym kierunku zbliżenia do rzeczywistości,

którą ciągle nazywa „naturą". Pragnie usłyszeć w teatrze jakby „streszczenie" języka, którym posługujemy się w życiu. Jeśli więc na scenie nie można dać zwykłej konwersacji wraz z jej rozwlekłością i często słowami niepotrzebnymi, to zadaniem autora jest uchwycenie swoistego „le mouvement et le ton de la conversation".

Zwracając uwagę na tzw. postaci sympatyczne Zola doskonale zdaje sobie sprawę, że publiczność w teatrze chce zaspokoić swe wzniosłe, idealne dążenia. Sztuka, w której byliby sami żyjący, wzięci realnie bohaterowie przedstawi się oczom publiczności czarno, smutno. Trzeba publiczność jednak do tego przyzwyczaić. I oto jeden z głównych momentów walki, którą musi stoczyć naturalizm. Dopomoże temu owo „tchnienie wieku"; teren przygotowują powieściopisarze.

Zola wymaga w teatrze życia wraz z jego dreszczami, przestrzenią i wszystkimi możliwościami. „Je voudrais toute la vie"— pisze wyraźnie. Potępia natomiast logikę w sztukach aktualnych, symetrię sztuczną w ich budowie, procesy wyrozumowane — wszystko to powinno być zastąpione przez „la logique des faits et des êtres tels qu'ils se comportent dans la réalité".

Słowem główne wymagania E. Zoli możnaby streścić w następujących punktach: teatr naturalistyczny powinien

1) przedstawić człowieka zgodnie z naturą w zdecydowanym środowisku z uwzględnieniem wszystkich danych fizycznych i społecznych

2) stworzyć nową intrygę opartą na „dokumentach ludzkich"

3) przeprowadzać analizę wpływu czynów na ludzi i ludzi na czyny

4) spełniać w przedstawieniu akcji zawsze warunek aktualności tematu

5) wykorzystywać swój wpływ na publiczność w kierunku propagandy swych poglądów naturalistycznych

6) wprowadzić zastępującą opis w powieści ścisłą dekorację, która stanowi główny warunek egzystencji prawdy w teatrze

7) oprzeć dekorację na informacjach autora

8) posługiwać się językiem indywidualizującym

9) potępić logikę i symetrię sztuczną w budowie sztuk opartą na procesach wyrozumowanych

10) oddać pełne, prawdziwe życie.

Należy podkreślić, że niektóre z wyżej wymienionych punktów odnoszą się i do teatru i do autora np. punkt 1 i 5, inne odnoszą się tylko do autora np. punkt 2, 3, 4, 8, 9, a jeszcze inne dotyczą samego teatru, więc punkt 6 i 7. Punkt 10 ogarnia całość tzn. pracę teatru i autora razem jako nierozerwalną jednię. Rola krytyki nie została tu określona.

III. POGLĄDY GABRIELI ZAPOLSKIEJ

Najwyższy rozwój pisarski Gabrieli Zapolskiej przypada na czas znacznie późniejszy, niż zenit Emila Zoli. Lecz jest ona jednym z tych twórców polskich, którzy posiadając stały i bezpośredni kontakt z Francją utrzymują polską literaturę na linii współmiernej, pozwalającej podążać nam krok w krok z Zachodem. Mowa tu przede wszystkim oczywiście o twórczości dramatycznej.

Zola i jego rozprawka o teatrze naturalistycznym wywrze na poglądach Zapolskiej piętno zupełnie wyraźne. Miejscami nawet, jeśli uważnie przeczytamy recenzje teatralne Zapolskiej, nasuną nam się nie tylko związki myślowe, lecz częste pokrewieństwa werbalne pomiędzy recenzjami a rozprawką Zoli.

Nie znaczy to wcale, aby Zapolska w swych poglądach uzależniona była tylko od Zoli. Zagadnieniom pokrewieństw należałoby jednak poświęcić oddzielną pracę, wymagałyby one bowiem obszerniejszej dyskusji i nie ograniczałyby się do jednego autora francuskiego.

To jednak pewne, że poglądy Zapolskiej na zadania, działalność, cele teatru uzależnione są przede wszystkim od fluktuacji literackich we Francji.

Pierwszym ciekawym zagadnieniem zupełnie jednak inaczej potraktowanym przez Zapolską jest rola krytyki i krytyka. Jak sobie przypominamy Zola kwestii krytyki w ogóle nie poruszał. Zdaniem Zapolskiej krytyka teatralna ma w niejednym wypadku wpływ decydujący. Odpowiedzialność krytyki jest tym większa, im większą wagę przywiązywać będziemy do jej sądu. Sąd krytyki łatwo stać się może uzurpacją, gdyż chyba najtrudniej wyrażać jest opinie o tym wszystkim, co stwarza duch ludzki, szczególnie że w dziedzinie sztuki piękno może mieć wiele postaci, a każdy z nas ma inne zdanie o nich. Nie jest to jednakże jedyna trud-

ność. Podążając za tokiem myśli Zapolskiej i ciągle oglądając ją w zwierciadle teoretycznych wywodów naturalistycznych Zoli ujrzymy dalej najgłębszą może sprzeczność pomiędzy mistrzem i jego uczennicą. Dla Zoli, pisarza żyjącego w wolnym kraju, należącego do mocnego narodu, którego niepodległości nic nie zagraża, nie istnieją zupełnie sprawy społeczne, patriotyczne związane z literaturą. Zola może sobie pozwolić na teoretyzowanie w utworach i wywodzie. Inaczej jest u Zapolskiej. Toteż obok najgłębszej troski o warunki pracy, w których tracą swe zdrowie, siły i młodość aktorzy, co u Zapolskiej związane jest ze znajomością zawodu aktorskiego, występuje troska inna. Aktor, który jak to później zobaczymy ma szczytne zadania podnoszenia ogółu, może się pod wpływem krytyki załamać. Dlatego też pisze Zapolska: „każde słowo krytyki powinno przejść przez pryzmat wielkiej sprawiedliwości i bezstronnej oceny, aby nie zabiło tam, gdzie dopomóc do rozwoju mogło“[2]).

Teatr w pojęciu aktorki, zresztą zupełnie słusznie na tle współczesnych stosunków w jakich się kraj nasz znajduje, to przybytek, gdzie „ma żyć i rozwijać się słowo i pieśń polska“[3]). Z tego punktu widzenia oczywiście wyda nam się najsłuszniejszą uwaga pisarki, że „każdy pocisk godzący *niesprawiedliwie* w to słowo, w tę pieśń — godzi i w kraj cały“[4]).

To zupełnie różne spojrzenie na teatr, w niczym nie przypominające walczącego naturalizmu francuskiego autorka, sama wyjaśnia zestawiając nasze polskie stosunki ze stosunkami i warunkami rozwoju sztuki innych narodów. I oto co pisze Zapolska na uroczystość otwarcia teatru lwowskiego:

„Nędzarzami jesteśmy wśród uczty narodów, nędzarzami, którzy zdobyli się na złoty kwiat sztuki z gwiazd złożony. Nie gasić te gwiazdy, lecz rozjaśniać je należy. I pielęgnować złoty kwiat sztuki, kąpać go w błękicie piękna, ochronić od burz i ostrych powiewów, które strącić go mogą — bo smutny jest ten naród, który nie ma w sobie kultu piękna i ołtarze, na których bieleje nieskazitelny posąg Sztuki — krepą codziennych trosk o wykwintniejszy byt lub o zwierzęce użycie przyćmiewa“[5]).

[2]) Zapolska G., Sfinks przemówi, Lektor 1923 s. 3.
[3]) Ibid.
[4]) Ibid.
[5]) Ibid.

Tutaj Zapolska stawiając na piedestale bardzo wysokim ów „posąg sztuki" i przeciwstawiając mu „zwierzęce użycie" godzi w teorie Zoli wyraźnie. Zola potępiający wszelką tezę moralną nie wymaga od teatru ideału, wprost przeciwnie każe teatrowi wraz z autorami stoczyć walkę z publiką, aby przestała żądać od sztuk tez idealnych zaspakajających wyższe dążenia człowieka. Scena ma u Zoli spełniać rolę propagatorki haseł naturalistycznych. Inne cele stawia jej Zapolska. Dlatego też nie zdziwimy się, że Zapolska wyrazi zdanie, iż ze względu na dobro kraju pracy krytycznej mogą się poświęcić ludzie, „którzy mają w swej duszy miłość dla sztuki, a wszelką nienawiść, prywatę, osobiste względy powinni zostawić na uboczu"[6]). Rzecz jasna, że każdy, kto potępia niesłusznie, czyni krzywdę scenie „czy to zabijając twórczość autorów, czy to nie uwzględniając dobrej woli kierowników, artystów..!!"[7]).

Jakież są więc cele, sposoby i zadania krytyki teatralnej? Można je ująć w kilku zasadniczych punktach. Musi krytyk 1) kierować się daleko idącą względnością 2) zadowolić publiczność 3) „odkryć tajnię wrażeń" 4) być „informatorem", który zdoła „poprowadzić niemal duszę widza przed duszę autora" 5) wyjaśnić dlaczego dzieło wywarło wpływ moralny na widza 6) opowiedzieć osobiste swoje wrażenia, przy czym część czytelników zastanawia się, dlaczego inaczej utwór przeżyła, część zaś przyjmie je jako objaśnienia.

Krytyk jednak musi mówić oględnie, uczciwie i bez żadnej ukrytej myśli. Drogą tutaj oczywiście jest a n a l i z a, która nauczy publiczność krytycyzmu. Ostateczny cel krytyki teatralnej to wykształcenie u ogółu smaku estetycznego. Wymagając, aby krytyk wyjaśniał dlaczego dzieło wywarło wpływ moralny na widzu, Zapolska na czoło dzieła wysuwa wbrew Zoli t e z ę m o r a l n ą. Zola nie wspomina także o kwestii szerzenia smaku estetycznego wśród widzów, czego domaga się Zapolska.

Te ogólne zadania i cele teatru pojęte przez pisarkę szeroko łączyć się muszą z całkiem słusznym żądaniem t e a t r u d l a w s z y s t k i c h (co dziś w pewnej formie realizuje się już udostępniając np. teatry nawet bezrobotnym). Rzucając swe żądania Zapolska z góry obawia się o wpływ teatru na masę. Zła, niemoralna sztuka stać się może dla duszy proletariatu gangreną „...a gangreny takiej nic nie wstrzyma. Pójdzie ona szybko"[8]).

[6]) Ibid.
[7]) Ibid.
[8]) s. 4.

Dalej wymaga Zopalska od sztuki podniosłości, wnoszenia do życia szarego jasności, a co najważniejsze realizowania przez sztukę w życiu idei piękna. Z ideą tą łączy się kult piękna, jaki należy wpajać ogółowi możliwie najwcześniej. Nic też dziwnego, że jest więc pisarka zwolenniczką jak najszerszego dopuszczenia młodzieży do teatru. Wypowiada się zresztą na ten temat zupełnie jasno „...ten kult piękna należy zacząć rozwijać u młodzieży, a nawet rozwijać w niej głównie. Do tego celu powinny służyć popołudnia sobotnie i cały odrębny repertuar powinien być wybrany i niezmiernie starannie obmyślany"[9]), gdyż spektakl dla młodzieży powinien „szlachetnie rozmarzyć, porwać, unieść"[10]), a wtedy „rozwinie kult piękna, a zarazem przypomni i uczucia narodowe i rozgrzeje młode serca"[11]).

A więc obok tezy moralnej, kształcenia smaku i postawy estetycznej Zapolska stawia jako jeden z celów teatru szerzenie patriotyzmu. Gdyż jak wyznaje sama: „Jedyne to może piękne, czyste i wspaniałe uczucie, które mieści w sobie dusza człowieka. Obrona kraju, obrona swobody, rwanie kajdan i tępienie najeźdźców... Bo wszystko, co podniesie ducha, co choć łzami i mogilnymi krzyżami w historii kraju znaczone, przemówi do serc i przypomni nie śpiące, lecz ukryte uczucie — wielkie jest w swym dążeniu, piękne w swym pragnieniu i choć czasem w naiwnej i niezupełnie artystycznej formie podane, uznania gorącego godne"[12]).

Toteż myśl patriotyczna okupuje w utworze nawet formę artystyczną i jej niedociągnięcia; schodzi tutaj forma na plan dalszy. Określa jednak autorka pewne granice: „w tego rodzaju utworach, w których patriotyczna nuta jest główną osią, nie można pozwolić osłabnąć uwadze widza i dać się wkraść analizie"[13]). Oczywiście chodzi o analizę pochodzącą od widza, który zaczyna krytykować raczej budowę i wartość sztuki, niż zachwycać się jej treścią, poddawać się pod jej wpływ porywający.

Nie znaczy to jednak, aby Zapolska popierała tylko twór czość wzniosłą, gdyż zdaniem jej w twórczości dramatycznej jedną z najgłówniejszych spraw jest umiejętność zajrzenia autora w duszę ludzką. Dusza ludzka to przebogate tworzywo literackie. Mówi

[9]) s. 34.
[10]) j. w.
[11]) j. w.
[12]) s. 84.
[13]) s. 93.

o nim Zapolska: „I choć tyle wieków przeszło, choć na tylu szubienicach zakołysały się trupy zbrodniarzy, a więzień kryjących przestępców, bratobójców, zdrajców, królobójców nie zliczyć, to dusza ludzka jest zawsze jednakowo do zazdrości, pychy, zdrady, zabójstwa, rozpusty skłonna i grzechy pozostały niewzruszone"[14])

Z twierdzenia tego łatwo wyprowadzić wniosek, że do analizy dramatycznej zdaniem Zapolskiej nadają się niskie uczucia, złe instynkty. Twórca, autor genialny urągając kodeksom praw, gilotynom, katorgom, z siłą olbrzyma rzuca nazewnątrz tę straszną prawdę. Twórca musi posiadać umiejętność wydobycia, ujrzenia i uchwycenia w duszy ludzkiej bólu. Do końca świata w człowieku walczyć będzie dobro ze złem. Stąd też płynie ciągła możliwość przedstawiania rozmaitego rodzaju konfliktów. Widoczne się to staje w literaturze wszystkich czasów, ras i środowisk. „Bo dusza ludzka jest jedna i ta sama od początku istnienia po wieczny jej zanik, jeden jest człowiek pierwotny i ten przez całe wieki przeszedł nietknięty pomimo naleciałości zewnętrznych wpływów"[15])

Twierdzenie powyższe zbliża poglądy Zapolskiej do teorii Zoli. Podobnie jak Zoli chodzi Zapolskiej o niezmienność, o ową dziedziczność naturalną człowieka, lecz mniej dba tu pisarka o zewnętrzne wpływy determinujące istotę wewnętrzną jednostki. U Zoli jak widzieliśmy wiązały się one zupełnie ściśle ze środowiskiem, epoką, otoczeniem itp.

Będąc najgłębiej przekonana, że w teatrze zdobywa publiczność siły do życia, nie jest wcale głosicielką Zapolska „pełnego życia" w dramacie opartym na obserwacji. Można z dowodzeń pisarki zrozumieć, że jest ona zwolenniczką wyboru tematów, w zakresie których autor dopiero może dawać obrazy realistycznie pojęte. Łatwo też wywnioskować, że kieruje pisarką głębokie współczucie dla ludzkiej biedy. Podkreśla Zapolska konieczność wprowadzania do utworów proletariatu, utwory takie pozwalają teatrowi wypełnić społeczny obowiązek, gdyż przypominają one „tym, którzy są syci, ogrzani i o los swój spokojni, że istnieją tacy, którzy łakną, którzy drżą z zimna, mieszkają w piwnicach, a od pracy mają zgarbione plecy, wyżarte ręce i nawpół ślepe oczy"[16]).

W dramatach społecznych Zapolska zakreśla granice możliwości autorskich. Pisze o tym autorka: „Należy w takich drama-

[14]) s. 75.
[15]) s. 76.
[16]) s. 83.

tach pozostawić widzom swobodę duchową, a tylko zebrać fakta i te same ściśle, jasno podać. Widz bowiem mówi sobie: „Ja to wiem sam, ja to czuję — po co on akcję przerywa, aby mi to opowiedzieć. Czy dla usunięcia zręcznego, a grzmiącego frazesu? Ależ żaden frazes nie zdziała tyle, jak scena...."[17]).

Odrzucenie frazesu, pozostawienie ścisłych, rzeczowych faktów wymagane przez pisarkę pokrywają się tu całkowicie z teoretycznymi wywodami E. Zoli.

Zdaniem Zapolskiej dramaty społeczne męczą widza, szczególnie, gdy akcja w nich ciągnie się, a nie toczy żywo, jednak „głębokość myśli przewodniej jest tak wielka i silna, że po wyjściu z teatru nie czuje się już znużenia, tylko zastanawiać się trzeba, myśleć i tej myśli zbudzonej lękać, tak często jest straszną i prawdą swą gnębiącą"[18]).

Jest tu Zapolska wierna swym zapatrywaniom o realizowaniu w duszy widza idei moralnej. Analiza duszy ludzkiej i życia jednostki, naturalnie odziedziczone skłonności tkwiące w człowieku, którego dusza pełna jest zagadek, zło i cierpienie zaś przede wszystkim prowadzą do pokazania obrazu nędzy społecznej wyrastającej z niedomagań wewnętrznych jednostki, gdyż na społeczeństwo składają się poszczególni ludzie. Stąd też wypływa dwoistość utworów wnikających albo w rany i bóle jednostek, albo odsłaniających tragedie społeczne.

Pisarka wysoko, jak już widzieliśmy, stawia zagadnienia dramatów społecznych, lecz występuje przeciw zbyt częstemu wystawianiu ich na scenie. Głębiej, szerzej interesuje ją pojedyńczy człowiek w walce z życiem, z namiętnościami.

Zdawało by się pozornie, że Zapolska doskonale zgadza się z podstawowymi postulatami Zoli. Lecz spostrzeżemy tutaj istotną różnicę. Zapolska w człowieku widzi jego duszę — Zola duszy nie widzi. Człowiek w jego przedstawieniu to pewien mechanizm wpływów krzyżujących się, a niezależnych od jednostki, w której tylko niekiedy zwycięża własny temperament. Czyny człowieka to nie on sam, lecz obraz okoliczności, w których żyje; a raczej w których danym było mu się urodzić.

Tragizm tego poglądu jest straszny, ale tragizm w ogóle nie jest obcy Zapolskiej, która boleje nad małością, a przede wszystkim głupotą ludzką niezależną również od człowieka, a sprowadza-

[17]) s. 97.

[18]) s. 98.

jącą najokropniejsze skutki następstw i konsekwencji na najniewinniejszych. U Zoli więc determinizm życia człowieka nie jest właściwie zależny od ścisłego jego otoczenia w danym momencie, bo człowiek zawsze postąpi tak, jak na to pozwolą jego wewnętrzne *dziedziczne* predyspozycje. U Zapolskiej, żyjąc w świecie takim, jakim ona go spostrzega, jesteśmy skazani na wielokrotne cierpienia, które wypłyną z głupoty i zła drugich, cierpienia te zaś my przeżyjemy i one naszą jedynie duszę przeorzą. Tragedie duszy jednak nie są oparte tylko na zmysłach. A wielu pisarzy w ten sposób tłumaczy cierpienie duszy, szczególnie jeśli mówią o miłości. Ciekawy jest z tego powodu pogląd Zapolskiej wypowiedziany na temat sztuki B r a c c o'a *„Tragedie duszy"*.

„Skoro więc znajdzie się pisarz tak śmiały, że całą sztukę swoją przeznacza na to, aby rozsnuć przed oczyma widza los takiej ludzkiej duszy — widz uczuwa wielką niecierpliwość i niepokój. Tragedie duszy? — Tragedie! A więc to będzie jedna z tych lamp o krwawym, bolesnym refleksie, to będzie poszarpany duch człowieczy na strzępy w walce czy to z wpływami zewnętrznymi, czy z owym fatum, na które i dusza w swej potędze nawet nie ma dość odpornej siły. Dusza ludzka obecnie doszła do takiej łatwości wynurzenia swych stanów, swych bólów, zwątpień, pragnień, nadziei, rozpaczy, iż dramatopisarzowi przychodzi łatwo, skoro już duchową obrał analizę i sferę znaleźć prawdziwą tragedię duchową i tą zająć duszę widza. Lecz Bracco tego nie uczynił, a w dodatku popełnił błąd kardynalny, popełnił ten błąd, który popełniają najniezrozumialej dla nas i inni psychologowie. Oni wszystkie tragedie duszy opierają na objawach ...zmysłów, a więc i ciała. Gdy oni mówią: „patrzcie, jak cierpi dusza", widz przeczy mimo woli w swym umyśle. To nieprawda! Tu się rozchodzi nie o duszę... tu idzie o ciało, o miłość zmysłową, o jakieś zawikłania zmysłowej niewiary, o wieczny zatarg dwóch płci, ale nie dwóch duchów. I dlatego dusza widza nie odnosi wrażenia, iż przed nią rozgrywa się coś, jakaś tragedia duchowa. Ten tragizm wyrasta z pnia zmysłowego grubo realnego... Wprawdzie, gdy zmysły się uspokoją, cierpi potem dusza, ale tego cierpienia podstawą jest przyczyna zmysłowa. W tym Szekspir, Ibsen, Hauptman, Strindberg, Beaubourg, Villiers, Maeterlinck są niedoścignieni! Oni umieją odłączyć duszę od zmysłów — uduchowić ją i wykazać nam jej własne tragedie, bóle i cierpienie"[19]).

[19]) s. 110.

Jak wynika więc z dowodzenia pisarki trzeba posiadać specjalne zdolności wejrzenia w duszę, oderwania z niej wszystkiego, co łączy ją ze zmysłami. Daleka jest jednak Zapolska od wymagania przedstawienia w utworach „czystej duszy", lub może modnej „nagiej duszy". Wprost przeciwnie nawet. Podstawowym postulatem żądań Zapolskiej w zakresie utworów dramatycznych jest pomimo wszystko *prawda o przeciętnym człowieku*, szczególnie jeśli akcja toczy się współcześnie. Mówi o tym Zapolska zresztą dość wyraźnie w recenzji *„Pana Alfonsa"* D u m a s a. Teatr bowiem wtedy spełnia rolę pomocniczą w przemyślaniu i ujmowaniu zagadnień życia. Pisze o tym Zapolska w ten sposób: „Bo ktoś nie chcący czytać traktatu o jakiejś poważnej kwestii, wysłucha tę samą kwestię w teatrze, podaną mu ze sceny w formie sztuki, zastanowi się i kto wie, do jakich dojdzie rezultatów"[20]).

Wartość teatru zostaje tu podobnie jak u Zoli postawiona na równi, a nawet podobnie jak u niego wyżej od naukowego oświetlenia problemu. Zola wyższość taką przypisywał przede wszystkim powieści. Oparta ona jest u Zapolskiej na twierdzeniu, iż przy przyswajaniu sobie naukowych dowodzeń człowiek jest pozbawiony tej zupełnej swobody pozwalającej mu samodzielnie zagadnienie rozwiązywać i rozstrzygać je. Nie dyskutujmy z autorką, chociaż kto wie ile w tym twierdzeniu jest prawdy, a ile tylko odruchowego pójścia za Zolą, który podobne zdanie jak widzieliśmy wypowiada o stosunku powieści do nauki.

Jak dalece w tym wypadku w poglądach swych uzależniona jest Zapolska od pisarza francuskiego niechaj zaświadczy ciekawy dla nas jeszcze i z innych przyczyn następujący sąd pisarki o sprawie tu właśnie poruszonej tzn. tragedii przeciętnego człowieka, tragedii zaczerpniętej z życia. „Im więcej dramat współczesny i społeczny czerpany jest z życia, tym jest zrozumialszy i bardziej działa na widza. A to już zależy od poety, aby umiał to życie tak przedstawić, spoza kolumn świątynnych, aby tak przefiltrował je przez własne estetyczne swoje pojęcie, — że widz nie uczuje fotografii, lecz będzie patrzeć na to, co mu da scena jak na dzieło sztuki — znajdując w nim odczucie życiowej grozy i zarazem pewne zadowolenie artystyczne. Niech tu posłużą słowa Zoli: „Przyszłość — mówi Zola — należeć będzie do tych, którzy ujmą duszę dzisiejszego społeczeństwa, którzy wyzwoliwszy się od zbyt surowych teorii zbudują obraz logiczniejszy, rzewniejszy życia. Wierzę w ma

[20]) s. 122-3.

lowidło prawdy szersze, bardziej skomplikowane, większe odczucie ludzkości; słowem przypuszczam rodzaj klasycyzmu naturalistycznego". „Jakże jednak ujmować ową duszę dzisiejszego społeczeństwa, jeśli nie w jej działaniu, nie w tych pozytywnych jej objawach zła i dobra. Że ten objaw jest za świeży, to nie powinno wstrzymywać autora. Naturalnie, skoro to dusza społeczeństwa przejawia się w drobiazgach życia domowego, nie wolno mieć do niej dostępu, lecz jeżeli jej bagniste wyziewy zaczynają niestety należeć do historii, kiedy stanowią część rozwoju a raczej chwilowego zawahania się w nierównowadze milionów osobników, to już skarbnica, do której dramaturgowi sięgnąć wolno"[21]).

W przytoczonych słowach Zapolskiej nie tylko ważne jest powołanie się na cytat E. Zoli, który — jak to zauważyliśmy — chętnie i często zestawia naturalizm z klasycyzmem. Ważniejsze jest tu spojrzenie autorki na sprawę wprowadzania tematów współczesnych do utworów dramatycznych.

Jeśli więc przedmiotem dramatu jest współczesność, to lepiej, aby akcja jego oparta była na samym życiu, lecz autor nie powinien gubić się w „drobiazgach życia domowego". Fakty czerpane z życia powinny oświetlać bóle i rany społeczne ogółu, rany niemal typowe „przechodzące do historii".

Zestawiając stanowisko Zoli i Zapolskiej łatwo spostrzeżemy, że pisarz francuski chciałby, by utwór był fotografią życia, autorka polska zgadza się na to pod warunkiem, aby widz nie odczuł, iż ogląda fotografię życia.

Wydaje się zupełnie wytłumaczone żądanie Zapolskiej. Pomiędzy życiem, którego fotografię widz ogląda w utworze stać muszą pewne jego cechy, które jako dzieło sztuki wyzwalają go z cech „fotografii". Zadaniem autora jest nadanie utworowi pewnej formy, która przez uczucia nasze i postawę estetyczną oddziaływać będzie na intelekt, rozbudzać będzie funkcje rozumowe i konieczność analizy. W dalszej konsekwencji tych wywodów nie wyda nam

[21]) s. 284—5. Porównajmy słowa Zoli z rozprawy „Le naturalisme au thèâtre": „Seulement au bien d'abstraire l'homme, je voudrais qu'on le replacât dans le nature, dans son milieu propre, en entendant l'analyse à toutes les causes physiques et sociales qui le déterminent. En un mot, la formule classique me paraît bonne, à la condition, qu'on y emploiera la méthode scientiphique pour étudier la societé actuelle, comme la chimie étiudie les corps et leurs propriétes" s. 122), lub też inne wypowiedzenie z tejże pracy: „Ma conviction est que la formule naturaliste ne sera que le développement de cette formule classique, élargie et adaptée à notre milieu". (s. 112).

się dziwne, że wbrew Zoli, który nie dopuszcza w dziele do głosu samego autora, Zapolska uzna wartość indywidualną autorów w ich dziełach. Indywidualność, osobowość pisarza zresztą zdaniem Zapolskiej zawsze jest widoczna w dziele. Wyzna więc pisarka szczerze:

„Każdy geniusz jest tylko człowiekiem. A w każdym człowieku tkwi jakiś ból specjalny, jakaś rana duchowa, która go żre mimo sławy, mimo powodzeń, które zdają się róże słać mu pod stopy. I taki ból najczęściej przebija się w jego dziełach, przebija się mimo wszystko i nade wszystko“[22]).

W poglądzie tym ważne jest uchwycenie roli bólu w utworze. Można by tu nawet zaryzykować twierdzenie, że Zapolska początku dzieła sztuki szuka w duszy bolejącej, w cierpieniu. Podżadnym jednak względem nie wolno hamować indywidualnych kierunków twórczych. Oto co mówi Zapolska:

„Twórczości tej nie należy krępować jakimiś formułkami utartych dróg w „pisaniu na scenę“. Przeciwnie! Należy jej pozwolić biec swoją drogą i przyjmować z wdzięcznością to, co nam daje. Życie się nam przedstawia inaczej, jemu w tej formie. Bądźmy ciekawi, jak j e m u się przedstawia! Patrzmy na ową pieczarę, którą on wyrwał w skale swego życia krwią ociekającymi rękami, słuchajmy, co szepczą jego widma, wizje i w ludzkie formy przybrane uczucia — i chroniąc się od zwątpienia i rozpaczy własnym doświadczeniem życiowym — poddajmy się tylko artystycznym wrażeniom, jakie z dzieł tego niepospolitego a silnego w swej po zornej bezsilności dramaturga płyną“[23]).

Aby uniknąć nieporozumień dodajmy, że słowa powyższe odnoszą się do Stanisława Przybyszewskiego. Zapolska mówiąc tu o owych „formułkach“ nie ma na myśli całkowitego zerwania z pewnymi formami, ale jest już zdania, że talentowi nie można tamować drogi. I to jest jedna z zasadniczych różnic pomiędzy Zapolską a naturalistami, którzy chętnie wraz z Zolą porównywali się z klasykami, wykluczali w swych utworach interwencję i wyzwolenie się własnej jaźni w utworze. Dalej z różnicy tej płynie fakt oczywistego uzależnienia dzieła od jaźni twórcy. O ile więc Zola stawia żądanie pisarzowi, aby pomiędzy życiem a dziełem nie było żadnego cienia indywidualności pisarskiej, o tyle Zapolska nie tylko takiej rzeczy nie zastrzega, lecz z góry zgadza się na „po-

[22]) s. 146.

[23]) s. 197—8.

średnictwo" autorskie, posuwa się nawet dalej, w „pośrednictwie" tym bowiem odkrywa pisarka nowe i ważne walory. Każdy człowiek jest wewnętrznie „inny", każdy inaczej widzi życie, każdy na sobie właściwy sposób kształtuje swój stosunek do życia. A więc słuchajmy i patrzmy, jak życie przedstawia się nie tylko nam, ale i innym. Ten stosunek do dzieła i twórcy to jedna z najciekawszych spraw przy rozpatrywaniu poglądów Zapolskiej na twórczość dramatyczną i teatr. Z podanych wyżej wywodów Zapolskiej wypływa dalsze jej twierdzenie, że:

„Każde zjawienie się nowego talentu scenicznego witać nam należy z wielką radością, jak kwiat nagle rozkwitły, wśród pomroków nocy. Bo nie ze stron księgi w ciszy czytanej, działa najsilniej potęga poetycznego natchnienia. Z tej złotej bramy scenicznej głosem ludzkim podana, w barwnej tęczy kolorów przenika duszę ludzką, napaja ją harmonią, wstrząsa do głębi, odrywa od zła, od życiowej mętnej kałuży"[24]).

W słowach tych chodziłoby o uchwycenie poglądu pisarki o wyższości teatru i sceny nad powieścią i książką, a więc słowa żywego nad martwą literą. Teatr, co rozszerzając można powiedzieć sztuka, napaja duszę harmonią, w harmonii tkwi całe piękno i skuteczność oddziaływania teatru, do harmonii tęskni dusza ludzka. Najważniejszym twierdzeniem uniezależniającym w pewnych granicach pisarkę od naturalizmu, to owa chęć oderwania sztuki od „życiowej mętnej kałuży". Jakże w tej chwili daleko stoi autorka od Zoli i naturalistów.

Głęboką różnicą, dla której Zapolska w pełni nie może być zaliczana do szkoły Zoli to jej stosunek do Boga. Pominąwszy wszystkie utwory epiczne, bo nie o nich tu mowa, choć boleje w nich Zapolska tak głęboko nad marnością i cierpieniem świata, w swych recenzjach teatralnych oburzy się pisarka, gdy teatr lwowski wystawi dramat *M. Halbego* pt. *„Młodość"* wyszydzający Boga, religię i księży. Oparcie się w tym wypadku na cytacie słów pisarki wydaje się konieczne, gdyż z nazwiskiem Zapolskiej mocą tradycji ustnej pochodzącej z niedalekiej przeszłości nie tylko w literaturze naszej, ale wśród szerokiego ogółu zostało związane wszelkie negatywne odnoszenie się tej autorki do religii, moralności itd. Niezrozumienie jej twórczości, potępianie wszystkich utworów zawsze rozpatrywanych z punktu widzenia sensacyjnego na długi czas urobiło opinię o dziele Zapolskiej. Posłuchajmy więc

[24]) s. 170.

słów napisanych przez autorkę, ale nie włożonych w usta żadnej postaci, żadnego bohatera w utworze, wypowiedzianych natomiast bezpośrednio w recenzji teatralnej, podpisanych nazwiskiem Zapolskiej. Pisze więc Zapolska o utworze Halbego:

„Tam błaznują na scenie księża, tam na widowisko i karykaturę podają się kapłani, którzy nas wiodą do „wieczności bram". Kto śmie białą komżę, w której ksiądz zbliża się do łoża konającego, w której ksiądz błogosławi trumnę nad otwartą mogiłą, w której ksiądz podnosi Hostię ponad głowy upadłego w proch tłumu, kto śmie tę białą szatę szyć razem z wyzywającą baletową szatą tancerki, zabierać ją w inwentarz teatralny i produkować na scenie, jak szatę klownowską? Kto śmie? Kto zrobić to śmiał"[25]).

Poza podkreślonym w cytowanym urywku charakterystycznym i prawdę powiedziawszy zupełnie niespodziewanym wobec ogólnej opinii o dziełach Zapolskiej stosunkiem pisarki nie tylko do roli kapłana, ale wyraźnie kapłana katolickiego, co wynika ze zwrotów podanych wyżej — wyłania się zagadnienie czysto formalne. A więc według Zapolskiej są tematy, które należy wykluczyć od możliwości wystawiania na scenie. Posuwa się nawet tutaj autorka dalej w swych wywodach. Oto zezwala niejako na granie sztuk, gdzie wystawiony jest ksiądz, ale tylko w roli dodatniej. W tym samym urywku dalej wyraża się Zapolska niezbyt pochlebnie o Zoli.

„Obraza uczuć religijnych w sercach publiczności" jest wielkim grzechem, który oburza Zapolską. Ten stosunek Zapolskiej do spraw, których zdaniem pisarki nie godzi się wyśmiewać, których dla ich wielkości i powagi nie można traktować z lekceważeniem — chwyta za serce czytelnika jej recenzji. Stanowisko Zapolskiej w tym wypadku jest jednak konsekwentnie przemyślane. Nawiązując bowiem do podkreślonego tu już zagadnienia moralności odrazu spostrzec można, że obrażanie najgłębszych uczuć ludzkich w teatrze może się stać ową „gangreną", której autorka się obawia. Z drugiej strony rozpatrując stanowisko formalne pisarki widzimy, że zostaje ona wierna przekonaniom o konieczności tezy moralnej w sztuce. Każdy jednak utwór, u podstawy którego tkwi teza, musi ją umiejętnie przeprowadzać. Czyni Zapolska nawet kilka ciekawych uwag „o błędnym pojmowaniu moral-

[25]) s. 207.

ności scenicznej". Oto co spostrzega Zapolska przy zestawianiu *Przybyszewskiego „Złotego runa"* i *Capus'a „Mężów Leontyny"*.

„Podczas gdy Przybyszewski *odstrasza* od zdrad w małżeństwie, pan Capus *zachęca* i ośmiesza, bo zakończenie dwóch sztuk wystarcza na udowodnienie mych słów. U Przybyszewskiego kara śmierci i wieczny wyrzut sumienia, u p. Capusa kokotka triumfuje, mężowie hańbę chowają do kieszeni i wszystko jest w porządku"[26]).

Scena powinna oprócz budzenia zamiłowań estetycznych, uczuć patriotycznych, podnosić w pewien sposób moralność ogółu w pełnym tego słowa znaczeniu i na wszystkich płaszczyznach życia.

Autor jednak musi dokonywać tego w sposób niedostrzegalny dla widza (czy czytelnika). Chodzi bowiem o to, że widz:

„Dopiero gdy zostanie sam, dostrzega w kącie autora, który wydrwiwa go i wskazuje nań palcem — ale narazie! I widz czuje niepokój. Jakto? Więc to ja byłem ten X, albo ten Z, z którego się tak śmiałem przed chwilą? I widz nie może zasnąć — myśli — zastanawia się"[27]).

Teatr oddziaływać więc może na odległość.

Z kolei wysuną się tutaj jeszcze dwie sprawy, tj. sprawa techniki pisarskiej utworów dramatycznych i zagadnienie akcesoriów teatralnych nie leżących już w kompetencji autora, lecz samego teatru jako przybytku sztuki, więc dekoracji, kostiumów, techniki gry, od której tak bardzo uzależnione są utwory.

Autor jest pośrednikiem pomiędzy „wizjami", a widzem. Dlatego też musi on stworzyć swą własną formę. Takie stanowisko sprzeczne zupełnie z podstawowymi wymaganiami Zoli, który w swych rozważaniach odrzuca osobowość autora, jest u Zapolskiej stałe i niewzruszone.

Treść utworów winna być brana z „życia swojskiego". Aby nie zrozumieć źle tego określenia, lecz tak jak chce tego autorka, musimy sobie wyjaśnić, że chodzi tu Zapolskiej o pewną aktualność tematów. Pamiętajmy, że i Zola wymaga od utworów dramatycznych aktualności. Jest wszakże pewna różnica między Zapolską a pisarzem francuskim. U Zapolskiej rozumiana jest aktualność nie jako kurczowe trzymanie się życia współczesnego, boć dopuszcza autorka do teatru jak to widzieliśmy, a nawet domaga

[26]) s. 217.

[27]) s. 233.

się sztuk tzw. historycznych. Aktualność ma polegać na rzuceniu na płaszczyznę przeżyć, zagadnień ludzkich w ten sposób, aby nawet w sztuce historycznej były one zrozumiane i dostępne, a nawet przeżywane przez współczesnego człowieka, w ten zaś sposób „aktualne".

Cenne tu mogą być uwagi autorki tylu niemal najlepszych w naszej literaturze utworów dramatycznych o sposobie pisania sztuk teatralnych. Uwagi te może najciekawsze są ze względu na psychologię twórczości. Oto co pisze Zapolska o autorce *„Psyche"* Wóycickiej. Więc Wóycicka

„nie widzi swej sztuki, gdy ją pisze. Nie umie postawić przed sobą po prostu w myśli sceny i równocześnie pisząc, kazać grać swym postaciom. Może to jednak przyjść"[28]).

Jest to zapewne jedna z tajemnic doskonałości utworów dramatycznych samej Zapolskiej. Że zdobyć ją można z czasem to pewne, bo wystarczy tu porównać *„Kaśkę Kariatydę"* — ze *„Skizem"*, lub *„Moralnością pani Dulskiej"*. Chodzi więc Zapolskiej o połączenie doznań wizualnych ze słuchowymi, co tworzy dopiero pewną chociaż jeszcze niepełną całość (pomijamy w tej chwili np. dekoracje). Dalej uważa Zapolska, że jedną z koniecznych cech autora dramatycznego to zmysł spostrzegawczości subtelny i ostry. Dlatego też radzi Zapolska, aby sztuka napisana po raz pierwszy przez autora poleżała w teczce, aż „dojrzeje", aż autor „nabierze wprawy". Nie znaczy to jednak, że „nabranie wprawy" zwalnia autora dramatycznego od ciągłej pracy w poszukiwaniu najwłaściwszej drogi dla swej twórczości. Technika sceniczna posuwa się naprzód. Zapolska zatem w dalszych swych wywodach na tematy rozmaitych utworów granych na scenie lwowskiej wysuwa konieczność kontaktu stałego pisarza dramatycznego ze sceną i teatrem. Chce widzieć Zapolska w autorze owo „wykształcenie literackie", które z ciągłą obserwacją życia i znajomością budowy utworów, znajomością widza i sceny tworzy dopiero pewną doskonałą całość. Rzecz zrozumiała, że w utworach dramatycznych potrzebna jest konsekwencja, której nie można opierać na wypadkach wyjątkowych, podobnie jak niedopuszczalne jest w utworach dramatycznych uzasadnianie uczuć ogólnoludzkich na wypadkach szczegółowych. Nie każdy jednak sposób ujęcia uczuć ludzkich nadaje się do pokazania ich na scenie. Jest więc pisarka

[28]) s. 187.

przeciwna przeprowadzaniu na scenie analizy uczuć. Formułuje nawet w tej sprawie własną tezę o przeprowadzaniu akcji.

„W książce można przeprowadzać taką analizę rozwoju uczucia, na scenie — nigdy. Należy więc odrazu wprowadzić widza w pełny dramat i przedstawić już osoby działające w rozwoju uczuć, a wtedy widz nie będzie sceptycznym okiem zapatrywał się na rozwój sztuki, a przyjmie fakt i będzie śledził tylko akcję bez żadnej ubocznej krytyki"[29]).

Oczywiście, że musi budzić zastrzeżenia sztuka trwająca trzy godziny, której akcja obejmuje krótki okres czasu, a w której autor jednocześnie przeprowadza obudzenie się uczucia, analizuje to uczucie i każe pod jego wpływem dokonywać czynów wymagających wysokiego napięcia efektu. Zacytowane powyżej zdanie ciekawe światło rzuci na własne utwory Zapolskiej.

Utwór dramatyczny może posiadać pewien ton ironii, bo „ironia jest to sól, bez której pisarz staje się mdły i traci poczytność"[30]). Z tego wynika, że pewne naświetlenie sztuki subiektywnym ustosunkowaniem się autora do postaci, które tworzy, jest możliwe, zauważyliśmy to zresztą już wcześniej. Nie znaczy to jednak, aby autor pokazał widzowi odkrytą swą twarz. Dlatego potępia autorka w dramatach całkowicie wprowadzanie postaci tzw. rezonera przez którego usta autor wypowiadałby swoje zdania. Cała wartość sztuki polega na tym, aby widz sam wyciągnął wnioski z czynów i sytuacji, które stwarzają postaci wyprowadzane z wyobraźni pisarza. Kryje się tutaj poważne niebezpieczeństwo. Sytuacje w utworze muszą być stwarzane przez bohaterów: „to ludzie powinni działać a nie zdarzenia. Inaczej — będzie to zbiór manekinów puszczonych w ruch ukrytą poza kulisami niewidzialną potęgą"[31]).

Odrzucając postać rezonera, każąc ukryć autorowi własne oblicze, odrzucając wypowiadanie własnych zdań przez jedną z postaci, każąc dalej unikać analizy uczucia na scenie — Zapolska nie jest przeciwniczką zgłębiania jakichś pojedyńczych uczuć rządzących jednostką, czy nawet pewną grupą. Lecz łączy się to ściśle z umiejętnością przeprowadzania i ujmowania problemów. Mogą się zdarzać pewne genialne odstępstwa, kiedy autor nawet wbrew efektom scenicznym potrafi porwać widza, ale to są wypadki rzadkie.

[29]) s. 132.
[30]) s. 149.
[31]) s. 155.

Zdaniem Zapolskiej sztuki Blizińskiego wywierały głębokie wrażenie na publiczności dlatego, że autor w sposób niezwykły nie kładł nacisku ani na fabułę, ani na efekty sceniczne, lecz cały swój talent, całą siłę twórczą wkładał w odtworzenie doskonałe poszczególnych figur, mając tę pewność, że tło i akcja same przez się zarysują się dzięki subtelnemu rysunkowi tych figur. I nie mylił się. Widz spokojnie czuje, jak w umyśle jego zarysowuje się coraz jaśniej obraz środowiska, w którym poruszają się figury będące na scenie i tą pracą umysłową zajęty przywiązuje się niejako do całej sztuki, którą ogląda na scenie. Nie jest to narzucanie się autora w tej formie, to raczej jego dyskrecja, to niejako pozostawienie widzowi pewnej współroboty. Jest to jednak tajemnicą talentu Blizińskiego. W sztukach jednak musi być przeprowadzany problem zaasdniczy, więc czy to problem pracy nad sobą czy jakiś inny. Żąda np. Zapolska od Gawalewicza, ażeby

„taki zimny flirt dzisiejszych podał nam szerzej z całą tragiczną nieraz fatalnością następstw, jakie ta smutna w gruncie rzeczy walka kobiety z mężczyzną pociąga. Jak dwoje kotów tych dwoje drapią się, kalecą, podchwytują, spoglądają sobie w fałszywe źrenice. Jedno drugie pragnie pokonać, przeważnie zapominając, że miłość a spryt — to dwa przeciwne bieguny. Prawdziwie zakochani zwykle, lâchons le mot... głupieją, ale i piękniejąmoralnie zarazem“[32]).

Oto w kilku słowach projekt sztuki o „dzisiejszej miłości“ rzucony Gawalewiczowi. Pominąwszy ile goryczy własnej, osobistej w stosunku do Gawalewicza kryje się w cytowanych słowach, musimy pamiętać, że Zapolska wbrew Zoli ciągle podkreśla ową konieczność problemu w utworze. W związku z nastawieniem i budową samej sztuki należy wspomnieć, że problem przeprowadzany w utworze jest uzależniony od podpatrzonych i zaobserwowanych, a „puszczonych“ na deski sceniczne ludzi rzeczywistych.

Nic też dziwnego, że jak wynika z wyznań osobistych autorki zawartych w korespondencji, każda niemal jej postać miała swój pierwowzór w życiu. Zresztą zauważali to często widzowie, pokazując sobie czasem palcami osoby, które autorka w sztukach swych przedstawiała (np. w utworze „*Tamten*“ wystawionym pod pseudonimem Maskoffa w Krakowie). Sprawa ta wiąże Zapolską ze szkołą Zoli. Lecz i tutaj nie wolno tego rozpatrywać „z ciasnej kapliczki krańcowego bałwochwalstwa jednemu kierunkowi“, jak to

[32]) s. 64.

określa sama Zapolska. Sprawy te jednak należą chyba do najszczuplej potraktowanych przez pisarkę w jej recenzjach. Ich kosztem wysuwają się zagadnienia dotyczące technicznych uwag związanych z grą artystów, dekoracjami itp. Jeszcze jednym wymaganiem Zapolskiej jest odpowiednie dobranie tytułu dla utworu, aby tytuł nie wprowadzał w błąd publiczności, bo „do teatru idzie się często nie wiedząc, co się zobaczy". Tutaj też wysunie Zapolska żądanie umiejętnego układania repertuaru teatralnego, od czego często uzależnione jest powodzenie utworów, które posiadają odpowiednich „sąsiadów".

Dalej występuje pisarka z potępieniem wystawiania przez teatr sztuk marnych — tutaj już mówi w obronie aktorów, „bo aktor nie jest manekinem. Artyści obecni są ludźmi wykształconymi i inteligentnymi. Oni czują, co jest piękne, co jest prawdziwe. Oni męczą się i dręczą, gdy grają w jakiejś nędzocie, wprowadzonej poto, aby marnować ich umysł i siły"[33]). Twierdzenie to nie jest sprzeczne nawet ze stanowiskiem Zapolskiej, że w sztukach o wątku treściowym patriotycznym temat sam okupuje formę, bo przecież już tam Zapolska zakreśliła pewne granice, których przekroczyć nie wolno. Ważność przytoczonego wyżej twierdzenia zrozumiemy zaś lepiej, gdy uprzytomnimy sobie dalej, jak ważną rolę przypisuje Zapolska aktorowi w pośrednictwie pomiędzy autorem — utworem — a widzem. Czyni go pisarka niemal współtwórcą autora.

„Teraz artysta ma przed sobą poprostu łamigłówki psychologiczne do rozwiązania. Autor w przystępie natchnienia skreślił jakąś postać. Lecz jaka ona jest w rzeczywistości? Ochłonąwszy z gorączki twórczej autor nie wie. Daje aktorowi poszarpane strzępy. Złep — odtwórz. I chce, aby aktor tworzył z nim razem. *Krytyka sądzi autora przez okno duszy aktora.* I artysta dramatyczny grając dźwiga na swych barkach dwie odpowiedzialności. On odpowiada za autora i za siebie"[34]).

Oto stanowisko aktora — współtwórcy, od którego jest w tak wielkiej mierze uzależnione zdanie o samym utworze. Stąd płynie konieczność głębokiego wczucia się w rolę, tonowania słów. „Często jedna pauza, jeden akcent niedociągnięty i myśl już inna" — mówi Zapolska. Dlatego też wymaga autorka dostosowania do sztuki odpowiedniej gry. Odróżnia więc Zapolska w grze różne

[33]) s. 228—9.

[34]) s. 253.

style uzależnione od epok, w których sztuki powstawały, a zatem w których były grane. Wyszczególnia Zapolska sposoby gry w Polsce od komedii Zabłockiego poprzez romantyzm aż do gry *modern* swoich czasów. Nieznajomość historycznego rozwoju gry przez teatr stwarza rozdźwięk pomiędzy słowami mówionymi, a tym co publiczność widzi. Nie wystarczy bowiem dla *stylowego* wystawienia sztuki dać meble, sztychy i kostiumy. Ruchy, mowa, pozy, noszenie kostiumu i sposób grania, odpowiadający sposobowi wyrażania przez autora myśli, musi być ściśle sharmonizowany, ażeby widz odebrał pełne wrażenie i aby nic nie raziło jego zmysłu krytycznego.

Do pełności tych rozpatrywań autorki, które zawarła w swych recenzjach należy jeszcze dodać kilka warunków stawianych przez nią artystom. Podkreśla Zapolska 1) konieczność wyraźnej dykcji 2) fatalność chęci rzucania się na plan pierwszy w zespole 3) dobór ról do osobowości nie tylko zewnętrznej, lecz właśnie talentu, usposobienia, charakteru. Razi Zapolską zestawianie nierównej gry artystów w sztukach, gdzie obok wielkich talentów stawia się tzw. „szkółkę dramatyczną". Obok tego Zapolska wymaga od samego artysty w grze pewnego umiaru, „granicy estetycznej", którą ceni w grze i szkole krakowskiej Koźmiana. Tutaj też wysunie się zagadnienie typu bohatera, wyposażonego w pewne cechy uzależnione od narodowości autora, w którego podświadomości tkwi przecież pewien właściwy kompleks związany z rasą, otoczeniem i momentem dziejowym. Nie jest to obojętne dla aktora, a Zapolską pogląd ten uzależnia nie tylko od poglądów Taine'a, jako pierwszego teoretyka naturalizmu, ale przede wszystkim od teorii naturalistycznego teatru Emila Zoli.

Zwraca dalej pisarka uwagę na takie sprawy jak odpowiednią charakteryzację, dobór kostiumów w sztukach „historycznych", a toalety w sztukach współczesnych, gdyż nic nie powinno widza wyprowadzać z całości iluzji, którą odbiera w teatrze, nawet ruchy aktorów. Tutaj też wypowiada Zapolska ciekawą uwagę dotyczącą ruchu na scenie. „W życiu nigdy bez celu tak kilka osób nie kręci się po pokoju" itp.

Zakreślone na wstępie stanowisko możliwie czysto teoretyczne w ujmowaniu poglądów Zapolskiej na teatr, a przede wszystkim uniezależnione od wniosków które nasuwałoby rozpatrzenie utworów epickich i dramatycznych pisarki, nie nakazywało nam wglądu w utwory te, chociaż w niektórych wypadkach potrącają

one o sprawy teatru (np. „Córka Tuśki", „Panna Maliczewska". „Antysemitnik").

To pewne, że w utworach tych znajdziemy wypowiedzi podobne w zarysach ogólnych do przedstawionych tu poglądów Zapolskiej. To zaś, co nie mogłoby się zawrzeć w ramach zakreślonych na podstawie recenzji teatralnych pisarki, a więc na podstawie wypowiedzi bezpośrednich, wymagałoby głębszego wejrzenia w środowisko, akcję, przedstawienia bohaterów itp. co wykraczałoby daleko poza podstawowe granice pracy. Dlatego też sprawy teatru przedstawione w powieściach i utworach scenicznych Zapolskiej należy ująć w pracy poświęconej zagadnieniom jej twórczości epickiej i dramatycznej, a nie w wywodzie o charakterze raczej teoretycznym.

IV. ZAKOŃCZENIE

Przedstawione tu poglądy Gabrieli Zapolskiej na teatr i dramat nie są systematycznym wykładem autorki. Zostały one zebrane, przemyślane i zestawione na podstawie felietonów dziennikarskich pisarki. Z tego też powodu trudno je traktować na równi z rozprawką teoretyczną Zoli. Ujęte jednak w świetle poglądów Zoli zapatrywania Zapolskiej przede wszystkim pozwolą nam zrozumieć o ile polska czołowa pisarka uważana w naszej literaturze za naturalistkę uzależnioną jest od kierunku naturalistycznego, którego teoretykiem jest mistrz szkoły francuskiej Zola, o ile zaś w zakresie swej twórczości dała ona coś zupełnie nowego realizując w ten sposób jeden z zasadniczych postulatów swych zapatrywań o roli jaźni twórczej w sztuce, w dziele. Poza tym wiele z przedstawionych poglądów Zapolskiej przybliży nam postać jej nie tylko jako literatki, lecz i artystki i co najważniejsze członka pewnej grupy społecznej, o której dobro w najszerszym tego słowa znaczeniu usilnie zabiegała.

Bogato ilustrowany tok wywodu cytatami słów Gabrieli Zapolskiej wydawał się konieczny ze względu na uzyskanie rzeczowej i bezpośredniej podstawy dla wyprowadzania wniosków, szczególnie, że urobiona wokół twórczości pisarki dość zresztą powierzchowna opinia schematyzująca w sztywne a co ważniejsze nie zawsze słuszne ramy jej twórczość mogłaby wpłynąć ujemnie na przyjęcie czasem zupełnie niespodziewanych z tego punktu widzenia poglądów Zapolskiej, co przypisać by trzeba było wtedy zwy-

kłej, złej lub może świadomie spaczonej interpretacji zapatrywań Zapolskiej. Te nieporozumienia oczywiście cytaty stające się podstawą wywodu usuną, chociażby tylko w pewnych granicach.

W toku wywodów można było spostrzec zależność poglądów autorki od Emila Zoli, oraz pewne nieuniknione tu pokrewieństwa. Całość poruszonych zagadnień rozbita być może na pewne zasadnicze grupy, więc 1) krytyka teatralna i jej znaczenie w życiu polskim 2) wpływ teatru na ogół (patriotyzm, postawa estetyczna, moralność) 3) konieczność tezy moralnej 4) wzniosłość sztuki 5) odrzucenie zbyt skrupulatnej „fotografii" w utworze 6) rola i znaczenie bólu i cierpienia w powstawaniu utworu 7) indywidualność autora z jednoczesnym ukryciem się jego poza utworem 8) odrzucenie formuł krępujących talenty prawdziwe 9) odrzucenie hołdowania jednemu kierunkowi 10) stworzenie własnej formy przez autora 11) zasada aktualności tematu przy niewykluczaniu pierwiastków historycznych 12) konieczność ciągłego i stałego kontaktu pisarza ze sceną, teatrem i życiem 13) odrzucenie analizy uczuć na scenie 14) przedstawienie postaci w pełnym rozwoju uczucia 15) znaczenie ironii 16) postaci i uzależnienie od nich akcji 17) niedopuszczenie wszystkich tematów na scenę 18) obserwacja życia w utworze 19) znaczenie dla utworu odpowiedniego tytułu 20) układ repertuaru teatralnego 21) aktor i jego osoba jako pośrednika między autorem i widzem 22) style gry 23) akcesoria i ich znaczenie kostiumy, drobiazgowość dekoracji (układ grup „atmosfera", kolorystyka, itp).

W końcowym zestawieniu poglądów Gabrieli Zapolskiej w świetle teoretycznych uwag Emila Zoli musimy podkreślić nieuniknione różnice wypływające tu ze środowiska, wśród którego rozwijała się twórczość Zapolskiej, warunków społecznych, politycznych, a wreszcie i osobistych pisarki. Wychodząc od owych warunków, „osobistych" za podstawę wziąć musimy długoletni zawód aktorski Zapolskiej, który wzbogacając jej doświadczenia nie tylko aktorskie, ale przede wszystkim cenniejsze dla nas — doświadczenia autorskie, do zapatrywań Zapolskiej na teatr w stosunku do wymienionych tu zasadniczych dziesięciu tez Zoli, wprowadzić musiał cały bogaty świat nieznany Zoli. I rzeczywiście. Porównajmy poglądy Zapolskiej i Zoli, o ile pod tym względem są one pełniejsze, głębsze, bogatsze od poglądów pisarza francuskiego. Tyczą te poglądy zresztą w ogóle u Zapolskiej spraw bardziej

szczegółowych. Dla ułatwienia zestawmy teorię Zoli ujętą w dziesięć punktów z poglądem polskiej naturalistki; podobnie jak

1) Zola pragnie Zapolską przedstawić człowieka zgodnie z naturą, w zdecydowanym środowisku z uwzględnieniem danych fizycznych i społecznych.

2) podkreślając konieczność obserwacji życia Zapolska podobnie jak Zola opiera swój utwór na owych „dokumentach ludzkich"

3) nie wspominając o analizie wpływu, czynów na ludzi i ludzi na czyny, odrzuca Zapolska na scenie analizę uczucia, afektu, nie wyklucza to jednak u Zapolskiej stanowiska podobnego do Zoli a aprobującego metodę analizy na scenie, jako formy ujęcia scenicznego

4) warunek aktualności tematu Zapolska pojmuje na daleko szerszej płaszczyźnie niż Zola, bo może mu odpowiadać sztuka nawet historyczna

5) wykorzystywania wpływu na publiczność w kierunku propagowania haseł naturalistycznych Zapolska nie porusza, ale zgodnie z Zolą Zapolska uważa, że teatr może być pojmowany jako placówka posiadająca olbrzymi wpływ na ogół, u Zapolskiej w kierunku szerzenia idei moralnych, patriotycznych, poglądów estetycznych itp.

6) dekoracja ścisła, jak u Zoli, jest w poglądach Zapolskiej podstawą egzystencji prawdy w teatrze

7) wyraźnie nie wspomina autorka o ewentualnych dyrektywach autorskich w realizowaniu dekoracji w teatrze

8) nie wspomina również o języku indywidualizującym

9) Zapolska nie potępia budowy sztuki, raczej jest za udzieleniem pełnej swobody talentom, które się objawiają w utworach

10) oddanie pełnego, prawdziwego życia to postulat Zoli, pod którym Zapolska może się całkowicie podpisać.

Rzucone na tło zapatrywań Zoli poglądy Zapolskiej, w których staraliśmy się tylko lekko zaznaczyć różnice określają nam dość wyraźnie osobowość twórczą Zapolskiej. Zauważymy przecież dalej, że różnice jedne będą pociągać za sobą cały łańcuch innych, a więc z odmiennego oznaczenia granic wpływów teatru przez Za-

polską (punkt 5) wypłynie dalej u polskiej pisarki konieczność tezy w sztuce, którą całkowicie odrzuca Zola, stawiając utworowi jako zasadę dokładność fotografii. Zapolska ową zbytnią dokładność fotograficzną musi znów odrzucić, gdyż teatr ma realizować w duszy widza ideę wzniosłości, co z punktu widzenia Zoli jest absurdem w znaczeniu teatru naturalistycznego. Fotograficzna dokładność utworu i życia nie uwzględnia całkowicie jaźni twórczej pisarza, tymczasem Zapolska domaga się, aby osobowość autorska w pewnych granicach miała możność ujmowania pewnych problemów, stąd też wypłynie zupełnie naturalnie u Zapolskiej dalsza różnica pomiędzy nią a Zolą tj. niekrępowanie talentów pisarskich, co u Zoli jest niemożliwe, choćby ze względu na konieczność podporządkowania się ogółu pisarzy wymaganiom szkoły naturalistycznej. Dlatego też Zapolska wyraźnie odrzuci hołdowanie jednemu kierunkowi literackiemu. Podstawa tego poglądu jest rzeczowa. Jeśli bowiem talent pisarza nie odpowiada wymaganiom tego jednego kierunku, czemuż mu drogę zamykać!? Te zapatrywania Zapolskiej są zresztą bardziej i głębiej związane z życiem rzeczywistym. Nic też dziwnego, że pracując w teatrze, a nie tworząc sztywnej formy dla utworu, Zapolska przeniesie, jak to już zauważyliśmy, aktualność tematu na szersze podstawy aktualności zagadnień, spraw, które mogą być przeżyte przez współczesność, choć działy się ongiś. Zresztą, jako autorka dramatyczna Zapolska doskonale rozumie ile współczesnego ujęcia problemów pisarz może włożyć w postaci ubrane w kostiumy historyczne, byleby tylko zachowana została harmonia utrzymująca widza w iluzji. Stąd też, rozumie się, wypłynie niepodkreślona u Zoli konieczność kontaktu pisarza z jednej strony z życiem, a z drugiej z teatrem, i zupełnie odrzucona przez Zolę gradacja tematów in plus. Zola, jako naturalista oczywiście zgadza się z góry na wybór tematów, ale tematów, które życie ludzkie przedstawiają w świetle złym, przykrym, ciemnym, bolesnym. Tymczasem Zapolska stoi tu niemal na przeciwnym biegunie. Jeżeli bowiem według pisarki teatr ma realizować idee moralności i krzepić ducha, to nie wolno wprowadzać do niego tematów mogących obrażać uczucia ogółu np. uczucia religijne. Nie znaczy to, oczywiście, że obok np. kapłanów dobrych nie ma złych, podobnie jak istnienie grzechu nie kwestionuje istnienia cnoty. W zapatrywaniach Zapolskiej jako artystki muszą się dalej wysunąć zagadnienia, które uszły oka Zoli, więc np. repertuaru i me-

tody jego opracowania, stylów gry, stanowiska aktora niezwykle wysoko stawionego przez pisarkę i drobiazgowość akcesoriów teatralnych. To wszystko, oczywiście, miało ścisły związek z doświadczeniem teatralnym pisarki.

Do tego dodajmy jeszcze szczególne warunki polskie wśród których Zapolska pracuje. Teatr więc jest niemal jedyną placówką, gdzie dusza ogółu może być urabiana, gdzie zbiorowość może przeżywać wspólnie pewne uczucia. Nic też dziwnego, że teatr ten nie będzie się zgadzał ze sztywną teorią naturalistyczną, chociaż teoriami naturalistycznymi się nawet bardzo przejmie.

Tę oscylację pomiędzy teorią literacką a życiem, pomiędzy formułą a prawdą odtwarza nam doskonale żywa, pełna wewnętrznej treści, chętnie przyjmująca co nowe, lecz nie odrzucająca bez skrupułów starego, twórczość Gabrieli Zapolskiej i jej poglądy na teatr tak charakterystyczne dla pisarki, uważanej za naturalistkę, szczególnie zaś właśnie ciekawe w świetle teorii naturalistycznych Zoli.

Jan Zygmunt Jakubowski

POSTACI W DRAMATACH JANA AUGUSTA KISIELEWSKIEGO

Jan August Kisielewski przeszedł do historii literatury przede wszystkim jako autor głośnego w epoce „Młodej Polski" dramatu „W sieci". Utwór ten, przedstawiający tak charakterystyczny dla ówczesnej epoki konflikt między „artystą" a „filistrem", traktujemy jako ciekawy dokument czasu, a całą twórczość Kisielewskiego, ilościowo niebogatą, uważamy za zapowiedź wybitnego, lecz przedwcześnie zamilkłego talentu dramatycznego[1]).

Ten popularny sąd powtarzany też bywa z niewielkimi wariacjami w całej naszej krytyce, która na ogół nie wyszła w omawianiu spuścizny Kisielewskiego poza nieobowiązujące, intuitywne raczej ogólniki. Przeważa traktowanie dorobku pisarskiego autora „W sieci" jako wyrazu epoki i przejawu obyczajowości na przełomie XIX i XX wieku.

Wspomniany charakter twórczości Kisielewskiego stwierdził już Stanisław Przybyszewski, gdy pisał:

> „W sieci" jest idealnym przekrojem ówczesnej umysłowości, pragnień, szamotań się, niemocy i poronionych wysiłków tego młodego Krakowa, w którym i ja żyłem. Ile tych szalonych Julek widziałem naokoło, a ilu tych Jurków, tego autoportretu Kisielewskiego, tylko bez jego talentu"[2]).

Tę cechę dokumentarności obyczajowo-społecznej dramatów Kisielewskiego podkreślił również krytyk ze starego, pozytywistycznego pokolenia Piotr Chmielowski:

---

[1]) Twórczość Kisielewskiego obejmuje utwory dramatyczne: „Parias" (w rękopisie), „Karykatury", „W sieci", „Ostatnie spotkanie" (początkowo tylko jako finał „W sieci"), „Sonata". Wszystkie utwory napisane w latach 1898—9. Po roku 1899 pisał Kisielewski już niewiele — ślady pomysłów dramatycznych (jeden akt „Komedii miłości i cnoty"), artykuły z dziedziny teatru oraz publicystyki (zebrane w dwóch zbiorach — „Panmusaion" i „Życie dramatu").

[2]) Stanisław Przybyszewski — „Moi współcześni" *(„Wśród swoich")*, Warszawa, 1930 r.

„Usposobienie spółczesnej młodzieży, jej poglądy na życie, jej marzenia i cierpienia, jej stosunek do rodziców i w ogóle starszych, najlepiej, najżywiej przedstawił Jan August Kisielewski..."[3]).

Za „krzyk życia" uznały zresztą dramaty Kisielewskiego i ówczesne recenzje.

I tak „K r y t y k a" w Krakowie pisała entuzjastycznie:

„Nie powiedzielibyśmy nic zgoła orzekając, że jest to dramat „dobry" lub nawet „bardzo dobry", że „napisany" jest z wielkim talentem, że ma zalety lub wady sceniczne. Wszystkie te utarte i dobre nawet etykiety, naklejone na dramat p. Kisielewskiego nie mogą doń przylgnąć, są zupełnie martwe, odskakują odeń o tysiąc staj... W dramacie tym kipi taka wielka, szeroka, rozlewna fala życia... Życie wdziera się tą małą scenką każdą szparką, każdą szczeliną, wre, huczy, pieni się, to znów cichnie, milczy nawet, płacze, śpiewa i znowu huczy — zwyczajnie życie"[4]).

To uznanie twórczości dramatycznej Kisielewskiego za „idealne" odzwierciedlenie ducha epoki — to jeden z aksjomatów powtarzanych przez krytykę, najczęściej zresztą przygodną.

Drugi dotyczy samego talentu dramatycznego autora. Spotykamy tu zdania pełne podziwu dla żywiołowego objawienia się młodego talentu, ale jak i poprzednie sądy, nie wychodzą one poza ramy ogólnikowych stwierdzeń w stylu następującej uwagi A n d r z e j a N i e m o j e w s k i e g o:

„Talent Kisielewskiego bujny, świeży, oryginalny. Ma on duże poczucie sceny, żywimy nadzieję, że ze źródła tego tryśnie cały szereg dzieł dramatycznych, na które społeczeństwo nasze tak skwapliwie czeka".

Jedynie A d a m G r z y m a ł a - S i e d l e c k i w ciekawych wspomnieniach o Kisielewskim rzucił kilka trafnych uwag, gdy w zakończeniu swego ciekawego studium pisał:

„Do dorobku artystycznego komedii polskiej on pierwszy wnosi nowożytność w odczuwaniu stanów psychicznych, to, coby nazwać może należało mikro-bakteriologiczną poezją emocji. W żmudnym pochodzie przeobrażeń od przedfredrowskiego t y p u przez c h a r a k t e r figur Bli-

[3]) P i o t r C h m i e l o w s k i — „Dramat polski doby najnowszej", Lwów, 1902, str. 100.

[4]) Posner — Gerfeinowa — *„Krytyka"*, Kraków, 1899 r.

zińskiego dochodzi on do żywego rozkroju momentu duchowego"[5]).

* * *

Przytoczone powyżej sądy o twórczości dramatycznej J. A. Kisielewskiego charakterystyczne są dla całej w ogóle krytyki omawiającej twórczość autora „W sieci". Oparte są one raczej na wrażeniach niż na zdyscyplinowanej podstawie metodologicznych założeń. Zawierają one — podkreślmy raz jeszcze — dwa momenty: uznanie dokumentarnej wartości dzieł młodego dramaturga oraz uwagi o samym jego talencie. Pierwszy sąd zyskał przekonywującą sankcję we wspomnieniach Przybyszewskiego i Siedleckiego, twórców, którzy sami przeżyli atmosferę, z jakiej wyrosły dzieła Kisielewskiego, krzyk życia ówczesnego młodego pokolenia artystów.

Drugi sąd, wyrażający uznanie dla talentu dramatycznego Kisielewskiego, wymaga uzasadnienia, bo cała twórczość autora „W sieci", jak zresztą i twórczość innych wybitnych pisarzy dramatycznych „Młodej Polski" (np. Rittnera, Żuławskiego, Rydla), nie spotkała się z omówieniem właśnie z punktu widzenia specyficznych wartości dramatycznych.

Praca niniejsza jest drobną próbą wyjścia poza wspomniane ogólnikowe sądy o twórczości dramatycznej Jana Augusta Kisielewskiego. Poddaje ona analizie jeden z podstawowych czynników każdej fabuły literackiej — postaci, które w strukturze dramatów Kisielewskiego stanowią wyraźną dominantę utworu. Rozpatrywane są one tutaj nie w oderwaniu od dzieła, ale jako jeden z elementów całości artystycznej, w związku z innymi elementami struktury dramatu — z akcją i środowiskiem.

* * *

Analizę postaci w dramatach J. A. Kisielewskiego zaczynamy od ustalenia stosunku autora do osób powołanych przez niego do życia w dziele artystycznym.

Schematyzacja tej sprawy nie wydaje się prosta. Stwierdzenie, nasuwające się w pierwszej chwili, że stosunek pisarza do jego twórczych kompozycyj postaciowych układa się pod kątem subiektywno-uczuciowym lub intelektualnie-obiektywnym, nie wystarcza przy dokładniejszej analizie. W istocie jest bardziej skomplikowany. Biorąc najogólniej układać się on może w trzech płaszczyznach: po pierwsze w przekroju obserwacji rzeczywistości, po dru-

[5]) A. Grzymała-Siedlecki, *„Rzeczpospolita"*, 1925 r., Nr. 121.

gie w świetle świadomie zamierzonej fikcji i po trzecie w rekonstrukcji historycznej. Na płaszczyźnie rzeczywistości autor może dążyć do realizmu w ujęciu postaci, odtwarzając ich typowość lub wyjątkowość. Cechuje go wówczas obiektywizm intelektualny, swoista sprawiedliwość. Brak jej natomiast wówczas, gdy artysta chce walczyć, gdy świadomie deformuje rzeczywistość, gdy daje ujęcie satyryczne lub karykaturalne. Wtedy przy całej atmosferze realizmu postaci odrywają się od dokumentarnego stosunku twórcy do obserwowanej rzeczywistości; stanowią w swoim charakterze przejście od typu pierwszego do drugiego: przesuwają się z płaszczyzny rzeczywistości w płaszczyznę świadomie zamierzonej fikcji autora.

Odmienny jest stosunek autora do postaci, gdy włącza je on w dziedzinę świadomej fikcji. Powstają wówczas, jak to stwierdził ciekawie u Żeromskiego Adamczewski, „sobowtóry" i „media", to znaczy upostaciowanie własnych, autorskich niechęci i wyżycie przytłumionych skłonności lub wyrażenie najbardziej osobistych marzeń, zaaprobowanych wewnętrznie ideałów.

Inną jeszcze postawę zajmuje autor wobec postaci wyrosłych z rekonstrukcji historycznej[6]). Podstawą, na której krystalizuje się stosunek, staje się wówczas albo prawda dokumentu albo prawdopodobieństwo znanej sytuacji psychologicznej.

Wyodrębnione powyżej możliwości stosunku autora do jego twórczych kompozycyj postaciowych w praktyce nie są łatwe do rozpoznania. Komplikuje sprawę trudność doboru odpowiedniej metody badawczej. Najłatwiej jest, oczywista, komentować sądy o postaciach wyrażone bezpośrednio przez samego autora. Ta metoda wyboru odpowiednich cytat jest użyteczna przy badaniu postaci epickich, gdy autor zachowując dystans względem powołanych do życia postaci sam jednak zgodnie z naturalnymi cechami epickiej narracji wypowiada swoje sądy i opinie, rozgrzesza, afirmuje czy formułuje akt oskarżenia.

Inaczej przedstawia się sprawa przy badaniu postaci dramatu. Tu autor jest bardziej skrępowany strukturą utworu, techniką dramatyczną, która nie pozwala zazwyczaj na bezpośrednie autorskie formułowanie sądów wyjaśniających postępowanie postaci bądź ukazujących ich wartość. Język dramatyczny — mowa dialogiczna

[6]) W interesującej nas sprawie ta forma stosunku nie występuje. Wspominamy ją jedynie dla podkreślenia ogólnych możliwości w zakresie stosunku twórcy do postaci.

i monologiczna — nie daje miejsca, jak w epice, na wyrażanie bezpośrednich sądów autorskich. Stąd też i większa trudność badacza przy ustalaniu stosunku autora dramatycznego do postaci.

Ponieważ badamy dzieło p i s a r s k i e Kisielewskiego (nie realizację sceniczną), za podstawę obrać trzeba tekst. W utworze dramatycznym składa się on z mowy postaci (monologi, dialogi) i not dla reżysera i aktora. Noty te dotyczą zazwyczaj dekoracji, gry, mimiki, spełniają więc rolę pomocniczą. W dramatach Kisielewskiego obejmują one s z e r s z y z a k r e s. Od zbadania owych not zacznijmy więc analizę interesującego nas stosunku autora do postaci[7]).

Przytoczę tu najpierw obszerniejszy fragment z noty, jaką Kisielewski zamieścił na wstępie I sceny aktu I „W s i e c i". Rzuci to odrazu interesujące światło na sprawę jego stosunku do postaci.

> „W salonie są ludzie. Właściwie kilka osób i dwoje ludzi. Te osoby to siostry Chomińskie; panna Misia, dziewica śpiewająca pięknie, choć tylko po domowemu, a w wolnych od śpiewnego gadania chwilach, wyszywająca na kanwie wzorzyste arcydzieła. Oprócz tego jest w wieku około lat 20. A więc panna na wydaniu. Druga dziewica na wydaniu— zwie się panną Wicią, ma lat 19, zadarty nosek, perkatym zwan; jest sucha, wysoka, grzeczna, wykwintna; gra na fortepianie, jakoteż interesuje się, ale tylko po domowemu, współczesnym ruchem emancypacyjnym kobiet. Mówi przez nos, chociaż nie jest „czarnym charakterem"... Poznamy: matkę, panią Chomińską, lat mającą 40, jeszcze piękną i świadomą tej zalety; żonę męża swojego pana Radcy, bardzo porządną, uczciwą, dobrą gospodynią, surową matkę dzieciom, sekretarkę Tow. św. Wincentego à Paulo, członka komitetu „dla głodnych dzieci" etc. etc. i wiecznie zapominającą kluczyków stalowym kółkiem spojonych.
>
> ...Julia Chomińska, uczennica szkoły malarskiej, która od lat 20 przeszło, t. j. od chwili urodzenia, a raczej „wyrodzenia się" spośród rodziny, musiała żyć wśród „osób" powyżej skreślonych — jest całą młodą kobietą. Drugi cały człowiek, ale jeszcze nie cały mężczyzna — to Jerzy Boreński — — —"[8]).

[7]) Noty te nie są przecież u niektórych autorów tylko tekstem marginesowym, stanowią same, np. u Wyspiańskiego, przez swoją treść emocjonalną i sugiestywną pierwszorzędne źródło do poznania dzieła i twórcy.

[8]) „W sieci", str. 5, 6, Lwów. Następne cytaty według tego wydania.

Pomijamy charakterystyczną stylizację zacytowanego fragmentu, przepełnionego pasją urodzonego obserwatora - satyryka. Podkreślimy jedynie interesującą nas sprawę: uwagi powyższe przekraczają wyraźnie zakres treści not, jakimi zazwyczaj autor dramatyczny uzupełnia zasadniczy tekst utworu. Tu nie chodzi jedynie o informację dla reżysera i aktora. Autor wkłada w owe uwagi wyraźnie emocjonalną treść. Wnikliwość obserwatora, który dostrzega w postaci każdą odrębność, łączy się tu wyraźnie z pasją satyryka, który widzi przede wszystkim słabości ludzkie i pragnie z nimi walczyć bronią karykatury.

Jak przedstawia się zagadnienie dystansu autora do postaci? Uderza przede wszystkim charakterystyczny podział postaci: l u d z i e i o s o b y. Podział ten utrzymany jest w całej sztuce „W sieci", gdzie Jura i Jula, para artystów, spotyka się z aprobatą autora, a inne postaci spełniają rolę psychologicznych i moralnych kontrastów, które uwypuklają odrębne i wyższe wartości dwojga bohaterów.

Wspomniany podział postaci odgrywa bardzo ważną rolę w strukturze całej sztuki. Wiąże się on bowiem z zasadniczym elementem akcji—konfliktem między parą artystów a siecią mieszczańskich konwenansów. Cały dramat — to bezskuteczna próba wydobycia się Julii malarki (przy pomocy Jerzego poety) z przesądów, jakie filisterskie środowisko („osoby") narzuciło prawdziwym artystom („ludziom").

Gdzie szukać k r y t e r i u m tego podziału postaci? Jaki jest ów odrębny świat wartości Kisielewskiego, który pozwala mu ujemnie oceniać większość postaci utworu, pozbawiać je nawet godności prawdziwego człowieczeństwa i sądzić z poczuciem własnej wyższości?

Tą wartością, która stanowi podstawę sądu Kisielewskiego o postaciach utworu „W sieci" — jest zawód a raczej p o w o ł a n i e a r t y s t y; ono wynosi człowieka ponad tłum przeciętnych „osób", nadaje mu najwyższą godność ludzką. Wynika to z cytowanej noty, a więc z bezpośredniego sądu autora, jak i ze słów jednego z dwojga „ludzi" — Julii malarki a więc postaci, która ma za sobą aprobatę autora.

> „Tu w tej piersi, tu w moich żyłach, tu w skroniach, w pulsach, w tętnach, tu lawa z hukiem przewala się, roztopiona, wrząca krew i wy jej nie zdusicie waszymi teoriami, waszą filozofią, waszymi morałami. Nie zatamujecie te-

go, bo we mnie... bo ja... bo to jestem ja, bo to jest moje życie! A w końcu co mnie to wszystko obchodzi, całe to idiotyczne stado gołębic, wron, kawek, perlic, indyczek. Ja, ja, ja! Żądam innych praw, ja wołam o prawo dla mnie wyjątkowe, osobne! bo! ja nie jestem z miliona zer jedynym!" („W sieci", str. 72).

Bez uświadomienia sobie tego zasadniczego stanowiska Kisielewskiego wobec postaci trudno byłoby zrozumieć strukturę „W sieci", opartą na dwóch najważniejszych motywach, organizujących całość akcji utworu: konflikcie młodej malarki z otoczeniem i wzajemnym stosunku dwojga artystów. Pierwszy motyw tłumaczy się jasno niemal samym tytułem dramatu — w sieci mieszczańskich konwenansów zaplącze się młoda malarka. Drugi motyw jest trudniejszy do rozwikłania, zrozumiały w całej pełni w świetle tego charakterystycznego świata wartości, jaki zaakcentował Kisielewski już w cytowanych wstępnych uwagach. W świecie „prawdziwych ludzi" w koncepcji Kisielewskiego wartością najwyższą jest sztuka. I dlatego ten kult dla sztuki zdaje się nawet górować nad wzajemną miłością dwojga młodych artystów. W psychologicznej koncepcji utworu wzajemny stosunek Julii i Jerzego jest bodaj najciekawszym elementem. Budzi on zaciekawienie swoją zagadkowością. I Jerzy i Julia postanawiają iść wspólnie przez życie, uświadamiają sobie miłość, ale zdaje się ona objawem wtórnym, wypływającym z ich zasadniczego, najgłębszego uczucia, bezwzględnego oddania się sztuce. Ponad wzajemną miłością mężczyzny i kobiety wyrasta służba dla sztuki — to, co stanowi podstawę zasadniczego kryterium wartościowania postaci przez Kisielewskiego na „ludzi" i „osoby".

Zrozumienie tej oryginalnej koncepcji miłości w sztuce Kisielewskiego może ułatwić fragment jego poetyckiej prozy p. t. „J u r a i J u l i a", zamieszczony w krakowskim „Życiu"[9]). Nie był on nigdzie wspominany, zdaje się być zapomnianym, a przecież rzuca ciekawe światło na samą koncepcję „W sieci". Dlatego cytuję obszerniejszy ustęp.

„Są sami naprzeciw siebie. Słyszą własne milczenie, czują melodię promienną — widzą: „Pieśń ku nam idzie biała, pieśń do nas spływa promienna". Dwa tony splecione, jak dwa powoje. Dwa dźwięki miękkie: „Jura" i „Jula". — — — — — — — — — — —

[9]) *„Życie"*, Kraków, luty 1899 r.

Są sami. Przy sobie... tak bardzo razem... tak bardzo blisko... Tak cicho... Tak dziwnie słyszą: słyszą własne milczenie... Tak dziwnie czują: czują muśnięcie aksamitnych tonów. Tak dziwnie widzą: widzą pieśń promienną. Widzą: pieśń ku nim przyszła — pieśń jasna. Dwa tony splecione jak dwa powoje. Dwa dźwięki miękkie: „Jura" i „Jula". Pieśń promienna, pieśń biała".

Młoda para w dramacie czyż nie marzy o podobnej „pieśni triumfalnej"? W tym samym nastroju i stylu, co zacytowany fragment, skomponowana jest wizja zespolenia dwóch dusz, gdy w przedostatniej scenie dramatu Jerzy snuje marzenie:

„My razem, to mogłaby być olimpijska muzyka, to przepajanie się wzajemne akordów myśli i uczuć! O, to będą hejnały, grające wśród obszarów podniebnych — to wielki koncert srebrzystych dzwonów, ekstaza olbrzymia swoją ciszą bezkresów — takie tonie melodii, wśród których zamilkną dusze, płynąć będą tylko wśród fal seledynowych, czucie w bezczuciu, takie oszołomienie przenajcudowniejsze, takie cudo nad cudy, wśród przepotężnej pieśni całej natury!!" („W sieci", str. 113).

Cytowany fragment prozy i cały dramat „W sieci" zrodziły się w atmosferze gorącego kultu dla sztuki, jaki nosił w sobie Jan August Kisielewski, „krzyk życia" epoki „Młodej Polski". Wpływem tej epoki można też wytłumaczyć to charakterystyczne dla autora „W sieci" kryterium wartościowania ludzi, tak ciekawe i ze względów historyczno-kulturalnych. Nie trudno spostrzec, że zrodziło się ono w atmosferze neoromantyzmu, w okresie „C o n f i t e o r" Przybyszewskiego, gdy sztuka zyskała godność absolutu, a artysta głosił swoje prawo do odrębności i wyższości w stosunku do pogardzanego „filistra"[10]).

Wspomniane kryterium wartościowania ludzi nie wyczerpuje jednak stosunku autora do postaci. Jak zobaczymy, w innych dziełach Kisielewski okaże się bogatszy w swoich możliwościach ro-

[10]) Ciekawym pod tym względem uzupełnieniem „W sieci", wyjaśniającym może inspirację tego utworu, jest list Kisielewskiego z 19 lutego 1897 roku. List nie był drukowany, korzystałem z rękopisu dzięki pozwoleniu p. Julii Kisielewskiej, wdowy po pisarzu.

W liście tym jest przedstawiona sytuacja podobna do tej, jaką mamy „W sieci". Młoda dziewczyna, do której pisze Kisielewski, pragnie zostać malarką. Zaręczyła się wprawdzie pod wpływem rodziców z niekochanym człowiekiem, ale teraz pragnie swobody, aby poświęcić się sztuce. Kisielewski

zumienia człowieka. Jego dystans do postaci nie układał się zawsze tak prostolinijnie jak w sztuce „W sieci" — a samo kryterium wartościowania — powołanie artysty — uległo wyraźnemu sproblematyzowaniu.

* * *

Uwagi nasze nad stosunkiem Kisielewskiego do jego twórczych kompozycyj postaciowych ułożyły się w dwóch płaszczyznach: po pierwsze — badaliśmy zagadnienie dystansu autora wobec postaci, stwierdzając, że Kisielewski akcentuje wyraźnie stanowisko wyższości wobec świata mieszczańskiego, a aprobaty w stosunku do artystów; po drugie — podkreśliliśmy, że ta tendencja wartościowania odegrała pierwszorzędną rolę jako zasadniczy czynnik organizujący strukturę dzieła „W sieci" w dwóch płaszczyznach — konfliktu artysty z filistrem i apoteozy sztuki w miłości dwojga artystów.

Te dwa zagadnienia — dystansu twórcy do postaci i roli, jaką ów dystans odgrywa w strukturze dramatycznej, spróbujemy rozwinąć w oparciu o pozostałe dzieła Kisielewskiego.

* * *

Całe dzieło życiowe Kisielewskiego — sztuki: „P a r i a s", „K a r y k a t u r y", „W s i e c i", „O s t a t n i e s p o t k a n i e" i „S o n a t a", są rezultatem dwuletniej pracy. Najwcześniej powstał „Parias"—ostatnim dziełem dramatycznym Kisielewskiego była „Sonata". „Nad Karykaturami" i „W sieci" pracował Kisielewski jednocześnie.

Powstałe prawie w tym samym czasie sztuki Kisielewskiego uderzają rozpiętością osiągnięć artystycznych. Oryginalny fenomen twórczy, jakim był Kisielewski, niepokoi szybkim, niemal nagłym rozwojem. Droga, przebyta od „Pariasa" do „Karykatur" i „W sieci", była okresem zaledwie kilkumiesięcznym, a przecież między pierwszą sztuką, przepełnioną młodzieńczymi tyradami na temat niesprawiedliwości społecznej, rażącą brakiem dostatecznej

radzi jej zerwać z rodziną. „*Marzeniem moim jest widzieć was artystką*" — pisze Kisielewski, a o rodzicach panny i jej narzeczonym wyraża się z wyższością artysty, człowieka wybranego, jako o „*gatunku ludzi*", którzy nigdy nie pojmą sensu sztuki. Mamy więc w liście ten sam podział ludzi co w sztuce „W sieci". List ten — to doskonały dokument czasu, rzuca ciekawe światło na genezę „W sieci". Grzymała-Siedlecki uczynił go jakby ośrodkiem cytowanych wyżej wspomnień o Kisielewskim.

motywacji, a utworami następnymi istnieje ogromna różnica poziomów.[11]).

Widoczna jest ona i w interesującej nas sprawie stosunku autora do postaci.

W „Pariasie" zagadnienie dystansu rozwiązane jest bardzo prosto: są dwie grupy ludzi — jedna to ludzie skończenie dobrzy, szlachetni, — druga to okrutnicy i podli. Autor wyraża aprobatę dla poglądów pierwszych (długie tyrady głównego bohatera, wypełniające znaczną część sztuki świadczą jasno, że ocena autora jest wyraźnie pozytywna), natomiast nie szczędzi rysów satyrycznych postaciom drugiej grupy. Motto „Pariasa" brzmi „homo homini lupus". Właśnie ilustracją jakby tego popularnego twierdzenia o naturze ludzkiej jest druga grupa postaci utworu. To prymitywne ujęcie człowieka w kategoriach wyłącznego zła lub dobra ustąpiło u Kisielewskiego szybko zrozumieniu dla całej złożoności natury ludzkiej. Widzimy to szczególnie w „Ostatnim spotkaniu" i „Karykaturach".

W obu tych sztukach panuje ta sama co „W sieci" pasja obserwowania, chwytania żywego człowieka. I tu również nie wystarcza autorowi ukazanie tych postaci w działaniu, w żywej mowie dramatu. Znów widzimy obszerne noty dla reżysera i aktora, gdzie bezpośrednio wypowiada się stosunek autora do postaci.

> „Jesteśmy w saloniku pp. Borkowskich. P. Borkowski po sprzedaniu dużego folwarku, Mądrowa, osiadł w Krakowie, nabywszy kamienicę. Lorcię starszą, wydał zamąż nieszczęśliwie, bo mąż umarł w dwa miesiące po ślubie, córkę zabrał więc do domu. Stefie, młodszej, zachciało się gimnazjum: pozwolił, bo Stefie niczego nie można odmówić... Z żoną od lat 30 żyje w zgodzie: gospodarna bo jest; trochę zrzędziła na to życie w mieście, teraz mu ciągle dopieka, iż się wdał w politykę i inną pracę obywatelską, no, ale kobiecie wybacza się to..."[12]).

I w „Karykaturach" i „Ostatnim spotkaniu" Kisielewski nie wystąpił (tak jak i „W sieci") w roli chłodnego obserwatora. Zwyciężyła tendencja walki. Znów widzimy, że świat mieszczański

[11]) „Pariasa" (korzystałem z rękopisu, będącego obecnie w Bibliotece Narodowej w Warszawie, Rps. Nr. 322 M.) omówiłem dokładniej w artykule p. t. „Narodziny dramaturga" w *Kurierze Literacko-Naukowym*, grudzień 1934 r.

[12]) „Karykatury", str. 55, Warszawa.

uległ świadomej deformacji, ma rysy karykaturalne. Rzecz charakterystyczna, że jednak i „prawdziwi ludzie" — artyści — spotkali się z inną oceną autora. W „Ostatnim spotkaniu" i „Karykaturach" ten świat wartości, który pozwala zachować pisarzowi dystans do postaci, precyzuje się jaśniej; wartością zasadniczą jest tu nie tylko p o w o ł a n i e a r t y s t y, ale bezkompromisowa, wierna s ł u ż b a s z t u c e. Widzimy to szczególnie wyraźnie w „Ostatnim spotkaniu". Było ono początkowo finałem „W sieci", później przerobione zostało do rozmiarów osobnej sztuki. „W sieci" skończyło się zgrzytem. Jerzy odszedł samotnie z „cudownym niepokojem duszy trawionej żądzą potężnego działania". Julia została w sieci — wyszła za mąż za „filistra" Rolewskiego.

I tu rozpoczyna się dramat, którego przebieg tłumaczy negatywną ocenę Julii-artystki przez Kisielewskiego. Uległa ona wpływom środowiska, ogarnęła ją niemoc twórcza, straciła talent. Zwycięstwo osiągnął Jerzy — zdobył sławę i chociaż złamie go walka z biedą materialną, nie popełni kompromisów, pozostanie w życiu wierny swemu ideałowi - sztuce. W „Ostatnim spotkaniu" tylko w stosunku do Jerzego Kisielewski nie ma postawy wyższości; w tym jedynym wypadku następuje jakby zatrata dystansu.

Istnieje on natomiast wyraźnie zaakcentowany w stanowisku wyższości w stosunku do innych postaci świata artystycznego. Stąd te akcenty satyry w stosunku do „początkujących literatów" w „Ostatnim spotkaniu", którzy marzą o tym, aby pić w Paryżu absynt „...rzecz prosta — jak mówi jeden z nich — bez szklanki... z dziurką... lód... jak nieboszczyk Verlaine...", stąd też wyraźne cechy kabotynizmu, jakie podkreśla Kisielewski w bohaterze „Karykatur" — poecie Relskim.

Służba sztuce wymaga odwagi, bezkompromisowości, zupełnego oddania. To jest ta najwyższa wartość, która tworzy dystans Kisielewskiego w stosunku do postaci. Z tego stanowiska sądzi on surowo świat artystyczny w „Karykaturach" i „Ostatnim spotkaniu".

Jednocześnie zaś następuje charakterystyczna zmiana dystansu autora do świata „filistrów". Kisielewski nie traci wprawdzie postawy wyższości, nie wyraża solidarności z tym światem — ale element karykaturalny zostaje w wielu wypadkach złagodzony — ustępuje swoistej sprawiedliwości. Historia poety Relskiego i prostej dziewczyny Zosi jest w „Karykaturach" tak przedstawiona,

że nie nasuwa wątpliwości, że ocena autora jest krytyczna raczej w stosunku do poety[13]).

Ta wyraźna zmiana dystansu w stosunku do artysty i filistra organizuje strukturę „Karykatur" w płaszczyźnie odmiennej niż było to „W sieci". Pewna degradacja artysty i częściowa rehabilitacja prostego człowieka wysuwa w strukturze sztuki na plan pierwszy ś r o d o w i s k o. „W sieci" spełniało ono swoją pomocniczą rolę — umiejscawiało akcję i główne postaci; w „Karykaturach" staje się elementem specjalnej uwagi artysty jako czynnik pierwszorzędny. Postaci środowiska mieszczańskiego nie służą jedynie, jak „W sieci", do uplastycznienia odrębności i wyższości głównego bohatera, artysty. W strukturze dramatycznej „Karykatur" elementem najważniejszym, organizującym fabułę utworu, staje się kontrast między środowiskiem bohemy artystycznej a światem ludzi prostych. Dodajmy, że między obu środowiskami istnieje w strukturze dzieła artystyczna równowaga, oba są elementami współrzędnymi w zainteresowaniach autora. Następuje tu jakby próba jednakowego dystansu. Triumf odnosi zasada sprawiedliwej obserwacji.

Obserwacja, stanowisko widza, nie przestaje bowiem być płaszczyzną, w przecięciu której spotykają się różne aspekty, stosunku Kisielewskiego do postaci. Ów moment bystrej obserwacji rzeczywistości występuje przecież nawet w traktowaniu przez autora postaci Boreńskiego, w stosunku do którego widzimy na ogół pewną zatratę autorskiego dystansu. I Boreńskiego ukazuje Kisielewski w napół żartobliwym oświetleniu, gdy w cytowanej nocie w I akcie pisze:

> „...Boreński jest literatem, ale początkującym, bo ma długie kędziory i niestrzyżoną bródkę i kamaszki sfatygowane i surdut stary, choć czysty; na nosie szkiełka, w ustach papieros. Po tym poznaje się literatów. Początkujących". („W sieci", str. 7).

W jednym tylko utworze zszedł Kisielewski w stosunku do postaci z płaszczyzny obserwowanej rzeczywistości w świat świadomej fikcji — w ostatnim swym dziele dramatycznym — w „Sonacie". I tu bohaterami, postaciami pierwszoplanowymi, jak we wszystkich niemal utworach Kisielewskiego, są artyści — Tański

[13]) Ta sama rehabilitacja jest widoczna w „Ostatnim spotkaniu", gdzie, jak to podkreślił już Siedlecki w cytowanym studium, w postaci Rolewskiego następuje jakby „uczłowieczenie filistra".

muzyk, Wila śpiewaczka, Ryszard malarz. Postaci te — to swoiste „sobowtóry", w których wypowiada Kisielewski swój najgłębszy kult dla sztuki. Tylko dla sztuki warto żyć; Tański, gdy zniszczono mu największe dzieło życia — sonatę — której nie mógł już powtórnie stworzyć, popadł w obłąkanie; to samo dzieje się z Wilą śpiewaczką, gdy traci głos.

Ten zasadniczy problem dzieła został przeniesiony w świat praw niezależnych od środowiska. Stąd w konsekwencji odrzucenie troski o wyraźne zindywidualizowanie postaci, pozbawienie ich tej żywotności, jaką miały w poprzednich sztukach.

To przeniesienie postaci w świat zamierzonej świadomie fikcji[14]) wyraziło się ciekawie w strukturze sztuki. Charakterystyczne jest w „Sonacie" odrzucenie realiów. Notatki dla reżysera są lakoniczne. Nota do pierwszej sceny I aktu brzmi tak: „Salon Tańskich. Wieczór". To skąpstwo informacji uderza tymbardziej, gdy przypomnimy sobie obszerne noty w innych sztukach, gdzie każdy szczegół wyglądu postaci i mieszkania ogarniał Kisielewski z pasją obserwatora-satyryka, gdy nawet meble stawały się elementem specjalnej, artystycznej uwagi pisarza, pokusą do scharakteryzowania środowiska i postaci:

> „Salonik młodych państwa Rolewskich, urządzony przyjemnie. Jest styl, ten styl, nie mający innej nazwy, jest styl. Stylowa zbieranina stylizowanych mebelków, drobiazgów, przyczepionych, nałożonych, narzuconych — jednym słowem — secesja..."[15]).

Świadome zejście z płaszczyzny obserwowanej rzeczywistości wycisnęło swój wpływ na konstrukcji akcji. Nie chodzi tu, jak „W sieci", o walkę artysty z filistrem, choć między ideałami Wili i Ryszarda a Julii i Jerzego istnieje wyraźna analogia. Bohaterzy „Sonaty" podobnie jak para artystów z dramatu „W sieci" marzą o „pieśni białej, pieśni promiennej", o wspólnej służbie dla sztuki:

> „Tak razem Wila, tak ogromnie razem. Ty i ja... Czy słyszysz, ty słyszysz Wila szeptanie naszych dusz i tę prośbę cudowną? Płyną ku sobie w radosnym szemraniu, jakby

[14]) Dla uniknięcia nieporozumień wyjaśniamy, że terminu fikcja używamy w innym znaczeniu niż np. M. Kridl we „Wstępie do badań nad dziełem literackim". Zdajemy sobie sprawę, że każda postać literacka jest swoistą fikcją. W danym wypadku chodzi o specjalną świadomość autora, gdy zrywa on programowo z t. zw. „naśladowaniem życia".

[15]) „Ostatnie spotkanie", Lwów, str. 5.

z dwóch źródeł poczęte strumienie, podają srebrem lśniące ramiona, splecione w jedność, płynącą w dal"[16]).

Istnieje również podobieństwo między losem jednej i drugiej pary artystów z obu dramatów; rzeczywistość życiowa łamie dążenia i marzenia Julii i Jerzego, podobnie jak nie oszczędza Wili i Ryszarda. W sztuce „W sieci" była jednak walka dwóch odmiennych postaw wobec życia — artysta walczył ze środowiskiem filistrów. W „Sonacie" programowe odsunięcie realiów zmieniło strukturę sztuki. „Sonata" jest właściwie epilogiem zdarzenia dawno już minionego, zniszczenia sonaty Tańskiego przez zazdrosną żonę; fabuła utworu przedstawia się nie tyle jako historia aktualnych bohaterów, ale raczej jako przeżywanie i komentowanie przez nich dawnej tragedii życiowej. Stąd też może w tej sztuce, jak to już zauważył St. Lack, bohaterzy „za wiele mówią".[17]).

* * *

Określiliśmy powyżej różne aspekty stosunku Kisielewskiego do jego twórczych kompozycyj postaciowych. Stosunek ten nie przedstawiał się jednolicie.

Prymitywny podział bohaterów na ludzi skończenie dobrych i złych w „Pariasie", programowo akcentowana niechęć wobec filistra a aprobata dla artysty w sztuce „W sieci", świadome zejście z płaszczyzny obserwowanej rzeczywistości w „Sonacie", wreszcie swoista rehabilitacja filistra w „Ostatnim spotkaniu" i krytycyzm wobec słabości wewnętrznej artysty w „Karykaturach" — oto główne etapy tej drogi, jaką przebył Kisielewski w stosunku do swoich kreacyj dramatycznych.

Stosunek ten ulegał zmianom wraz z kształtowaniem się coraz bogatszego świata wartości samego autora. W świecie tych wartości trzeba, skoro zbieramy nasze wnioski, podkreślić interesującą walkę: k r y t e r i a e s t e t y c z n o - i n t e l e k t u a l n e, wyrosłe w znacznej mierze z ducha epoki, starły się z k r y t e r i a m i m o r a l n y m i. Zwycięstwo tych ostatnich precyzuje ostateczny dystans autora wobec postaci. W świetle tego kryterium Kisielewski osądzi wówczas sprawiedliwie artystę, gdy dojrzy w nim wewnętrzną słabość, i filistra, gdy poza śmiesznostkami i zacofaniem intelektualnym dostrzeże cierpiącego człowieka.

[16]) „Sonata", Lwów, str. 59.

[17]) „*Krytyka*", listopad, 1899 r.

Poszukiwanie świata wartości, który ustala dystans autora dramatycznego wobec bohaterów i świata w dziele sztuki — to jedna strona rozważonego zagadnienia stosunku Kisielewskiego do postaci. Druga dotyczy wpływu tego stosunku na strukturę dzieła. Szczegóły podawaliśmy powyżej. Tu podkreślić jeszcze należy ciągłe bogacenie się techniki charakteryzowania bohaterów. Między pośmiertnymi tyradami bohatera „Pariasa" a słowami, jakie w „Karykaturach" rzuca Zosia, odchodząc od kochanka—, („Dziecko jest moje! A centa od pana nie potrzebuję. To wszystko— jest panowe...!") leży cała różnica, jaka dzieli rozlewny, młodzieńczy patos od mądrej zwięzłości dojrzałego pisarza, świadomego prawdziwie skutecznych efektów artystycznych.

I to jest właśnie najbardziej zadziwiające w całej postawie twórczej Kisielewskiego — ta imponująca droga, jaką przebył on w ciągu swej krótkiej, bo naprawdę trwającej dwa lata twórczości, przerwanej tragicznie chorobą.

Tadeusz Czapczyński

ZE STUDIÓW NAD PIEŚNIĄ O PIŁSUDSKIM

I WSTĘP

Pisać o „pieśni o Piłsudskim" dziś jeszcze ogromnie trudno przede wszystkim ze względów czysto metodologicznych. Nie zdobyliśmy się bowiem dotychczas na zbiorowe wydanie utworów poetyckich, związanych z osobą Józefa Piłsudskiego, a wydana przez Księgarnię Zygmunta Pomarańskiego w Zamościu antologia p. t. *„Pieśń o Piłsudskim"*, która w r. 1929 wyszła w czwartym wydaniu, choć jest niezwykle cenna ze względu na prawie zupełne wyczerpanie materiału poetyckiego, to jednak z powodu pominięcia jako zasady, obowiązującej wszystkie utwory, podawania dat powstania i miejca pierwodruku, w wielu wypadkach uniemożliwia naukowe badanie zawartego w antologii, a niezwykle bogatego materiału, bo obejmującego 232 autorów i ponad 400 utworów. Ustalanie dat tego olbrzymiego dorobku literackiego, rozrzuconego po zbiorkach poetyckich, czasopismach, jednodniówkach i ulotkach jest dla jednostki rzeczą wprost niemożliwą, dokonać może tego jedynie jakaś instytucja wydawnicza siłami zbiorowymi. Sądzę, że najbardziej do tego powołany jest „Instytut Józefa Piłsudskiego poświęcony badaniu najnowszej historii polskiej w Warszawie".

Druga trudność polega na tym, że „pieśń o Piłsudskim", pomimo śmierci jej bohatera jest twórczością wciąż żywą, wciąż odradzającą się i stale wykazującą się nie tylko okolicznościowymi utworami w rocznicę śmierci lub imienin, ale zbiorami coraz to nowych poezyj. Dość przytoczyć wydane w r. 1935 i w następnych zbiory wierszy: Jana Brzechwy, Julii Dickstein-Wieleżyńskiej, Kazimiery Iłłakowiczówny, Jana Janiaka, Romana Kołonieckiego, Adama Kowalskiego, Zygmunta Reissa, Tadeusza Sarneckiego, Józefiny Walewskiej, Kazimierza Wierzyńskiego i tylu innych, którzy w swych tomikach niejeden utwór poświęcili Józefowi Piłsudskiemu. Wyciąganie więc wniosków ogólnych z tego wciąż żywego i z dniem każdym wzrastającego materiału jest niezmiernie trudne i może przedwczesne.

Trzecim czynnikiem nie zachęcającym do opracowania tematu jest *naogół krytyczne, negatywne ustosunkowanie się do twórczości* legionowej krytyki literackiej i to od pierwszej niemal chwili ukazania się tych utworów. To ustosunkowanie krytyki literackiej dotyczy jednak tylko ściśle estetycznej, literackiej strony, bo ze stanowiska narodowego, ideowego taż sama krytyka literacka wita poezję legionową z entuzjazmem, interesując się żywo niemal każdym utworem jako zwiastunem utrwalającego się coraz głębiej tak uczuciowego nastawienia jak i faktycznych zwycięstw. Świadczą o tym również liczne antologie pieśni legionowych lub artykuły o pieśniach.

Przypatrzmy się kilku ciekawszym przejawom tego ustosunkowania się krytyki literackiej, która starannie będzie oddzielać stronę ideową od literackiej. Oto na przykład wyjątki z przedmowy do Antologii, wydanej p. t. „*Pieśń nowych Legionów*" w marcu 1915 we Wiedniu przez S t a n i s ł a w a L a m a, a zawierającej 46 wierszy legionowych.

> „...Zrodziła się zaś ta poezja nie z literackiej szkoły, nie z przeświadczenia, że Muzy mają wieńczyć to, co poczęło życie samo w sobie i przez się — ale natchnienie i motyw wyszły skąd inąd: z rowów strzelniczych, z okopów i szańców, z szturmem wziętych pozycyj. (str. 4).
>
> „...Jest zaś ona, ta pieśń równoległa do życia i ono w niej odzwierciedliło się wiernie. (5).
>
> ...A wartość literacka utworów zebranych?
>
> Nie przykładać do nich wielkiej miary i wymagań krytycznych, bo zbyt są wszystkie krwią serdeczną pisane, pod zbyt wielkim wrażeniem kreślone, by głos duszy zakuć można było w skończoną formę, a główny nacisk położyć na słowo, a nie na treść". (str.5).

Ten sam podwójny sąd spotkamy w entuzjastycznym zresztą artykule I z y M o s z c z e ń s k i e j p. t. „*Poezja legionów*" zamieszczonym w 57 Nr. „Wiadomości Polskich" z dn. 25. XII. 1915:

> „...dopiero obecna chwila odkryła niespodzianie przed naszemi oczyma całe piękno wojny i wykrzesała w duszy narodu nowe źródła natchnienia.
>
> Jakościowo i ilościowo dziesięć lat ubiegłych nie zbogaciły niwy poetyckiej tak bogatym plonem jak ostatnich szesnaście miesięcy wojny. Oczywiście nie zrodziły one dzieł artystycznie skończonych, harmonijnie opracowanych...

Zjawiła się natomiast wielka obfitość młodych, świeżych poetyckich talentów, zadźwięczały dawno niesłyszane w lirze polskiej struny, objawiły się nowe motywy, zbogaciły się dusze, wyrosły ponad pospolitą miarę... (str. 10).

Również pomimo całego entuzjazmu z zastrzeżeniami odniosą się do nowej pieśni autorowie już 312 stron liczącej antologii p. t. „Polska Pieśń Wojenna“[1]). W przedmowie piszą oni:

„...przybywa dzisiaj... poezja polska z Roku Wielkiej Wojny, poezja nowych Legionów, nowych pragnień, nadziei, rozterek“... V. — „liczne talenty młode, to w rozkwicie, nie znajdujące jeszcze siebie samych... raczej płody chwili, nastroju, niż trwałych uzdolnień, to wreszcie ludzie, co niejedno mają do powiedzenia, lecz trudno im o wyraz, o formę... Zresztą materiał, który tu podajemy, — żywy, tętniący mocą i krwią, niezamknięty, bliski nam, jak bliskie życie naszych braci i synów. Nie do analiz historyczno-literackich ma służyć, ale wieść do silnych przeżyć i odczuwań, ale umacniać, nauczać, porywać“ (VII. str.).

Podobne stanowisko zajmuje też Ludwik Szczepański, wydawca antologii p. t. „Pieśń polska w latach wielkiej wojny“, wydanej w r. 1916 przez Ilustr. Kurier Codzienny, który w utworach legionowych widzi przede wszystkim „liryczne dokumenty chwili“.

Nawet wydawca *„Żołnierskich piosenek obozowych“* A d. Z. z r. 1916 (w Piotrkowie) podkreślając jednostronny, bo prawie tylko humorem zaprawiony charakter zbiorku, w którym „żołnierz legionowy śpiewa o sobie, o swych towarzyszach, o swych przygodach i uczuciach“ — nie zapomni o zastrzeżeniach: „żołnierski obóz Legionów przemówił tu własną mową, własnemi barwami, choćby niekoniecznie subtelnemi i poetycznemi“.

Jeśli zajrzymy do podręczników historii literatury, stosunek się nie polepszy, nawet pod pewnym względem pogorszy, coraz nowsze i coraz ciekawsze zjawiska literackie przesłonią sobą twórczość legionową, rzadko tylko znajdu-

[1]) *Polska Pieśń Wojenna.* Antologia poezji polskiej z roku wielkiej wojny. Staraniem lwowskiej delegacji nacz. Komitetu Narodowego wydali Dr. Stanisław Łempicki i Dr. Adam Fischer. Lwów. 1916. Nakł. Księg. Polskiej B. Połonieckiego. 312 str.

jąc czas i miejsce na omówienie najbardziej wybitnych przejawów talentu poetyckiego w zakresie narodowych, patriotycznych wypowiedzeń.

Zmarły przedwcześnie w r. 1918 Wilhelm Feldman[2]) zdążył jeszcze cały rozdział poświęcić „poezji czasu wojny". Odczuł on i romantykę epoki legionowej i tragizm dziejowy, zorientował się w głoszonych przez nią hasłach, a nawet środkach formalnych, uwzględnił prawie wszystkie nowe nazwiska i spróbował ocenić według wartości, wysuwając na czoło tej poezji nowej Polski Józefa Mączkę. Nie zawahał się też Feldman przed próbą dania syntezy. „Nie jest tedy ta poezja — mówi on — znacznem wzbogaceniem sztuki polskiej, niemniej ma znaczenie ogromne". (str. 585).

A znaczenie to ogromne widzi w obudzeniu się „entuzjazmu ofiarności, bohaterstwa i polotu wolnościowego", w zwycięstwie pierwiastków duchowych, które zawsze przewodniczyły najszlachetniejszym wysiłkom Polaków. W tym krytycznym, ale głęboko odczuwającym nowe zjawisko literackie ujęciu trafnie przepowiedział Feldman, że: „Najważniejsze utwory o r. 1830 — 1831 nie w czasie bojów powstały: może i obecnie tak będzie". Ogólnie oceniając sąd Feldmana, zaznaczyć należy, że szukając przede wszystkim treści w utworach legionowych, docenił wartość tego nowego zjawiska w życiu narodowym, choć zdawał sobie sprawę, że ta nowa poezja nie znalazła jeszcze wtedy właściwej sobie formy.

Z całą bezstronnością zaznaczyć należy, że sąd Feldmana jest najobszerniejszym co do ilości i najpoważniejszym co do treści. Po nim żaden z autorów historii literatury nie zajął się obszerniej pieśnią legionów. Przeważnie znajdziemy w tych omówieniach kilkanaście, a nawet tylko kilka wierszy.

Tak się dzieje np. w *„Polsce, jej dziejach i kulturze"*, gdzie dosłownie kilka wierszy poświęcono liryce wojennej, dla której „oczywiście" wojna światowa nie była czynnikiem sprzyjającym. W jednym zdaniu zdołał autor połączyć nazwiska Teslara, Relidzyńskiego, Szantrocha, Starzeckiego,

[2]) Wilhelm Feldman: Współczesna literatura polska. Wyd. VIII. Kraków. 1930. Nakł. Krak. Sp. Wydawn. (str. 577 — 586).

Bergla i Mączki (str. 891). Sąd autora T. Grabowskiego, zawiera się w słowach: „Oczywiście wojna światowa nie sprzyjała istotnej poezji“[3]).

Podobnie w kontynuowanych przez J. Balickiego *„Dziejach literatury polskiej“* również przedwcześnie zmarłego Konstantego Wojciechowskiego znajdziemy o tej nowej poezji legionowej zaledwie kilka wierszy[4]). Tę krótkość można tylko w części wytłumaczyć charakterem popularnego wydania, które w ogóle krótko potraktowało czasy najnowsze, chociaż Balicki rozporządzał już znacznie obfitszym materiałem niż Feldman, i to materiałem, który właśnie w pracy popularnej powinien być obszerniej potraktowany.

Niezbyt obszernie, ale jednak znacznie głębiej od dwóch poprzednich autorów zajął się poezją legionów Jan Lorentowicz w rozdziale „Wojna w literaturze“[5]). W każdym razie, choć uważa poezję wojenną za „pseudopoezję“, daje on ogólną charakterystykę tak treści jak i formy, zaznacza zatem troskę „o czystość tonu“, związek z tradycją porozbiorową i t. d. Pod względem formy uważa poezje legionowe za znacznie wyżej stojące od piosenek z r. 1831 i wylicza liczne i bogate formy poetyckich wypowiedzi.

Również niezwykle krótko zajął się „poezją legionową“ Leon Pomirowski, autor *„Nowej literatury w nowej Polsce*[6]), poświęcając jej niepełne dwie stronice, dużo zatem mniej niż np. Kwadrydze (4 strony), albo niż poetom rewolucji, którzy, choć o trzech tylko autor mówi, zdobyli sobie aż 8 pełnych stron druku. Tę krótkość sądu wyjaśnia Pomirowski:

„Odrazu wypada zaznaczyć, że (poezja legionowa) poza twórczym w akcentach Józefem Mączką, większych wyników artystycznych nie dała...“ „Zjawisk tej poezji nie można traktować z punktu widzenia czystych kryteriów estetycznych; piękna jej należy szukać nie w samych słowach, lecz

[3]) t. III. ks. VII. rozd. XXIV.

[4]) Konstanty Wojciechowski: „Dzieje litratury polskiej“. Wyd. II, Książnica-Atlas. Lwów — Warsz. 1926 str. 352.

[5]) *„Wiedza o Polsce“* t. II. str. 371.

[6]) Leon Pomirowski: „Nowa literatura w nowej Polsce“. Nakł. Gebethnera i Wolffa. Warsz. 1933 str. 74 — 76.

w ich źródle, a więc nastroju, atmosferze, w pięknie ideowych uniesień. Poezja ta tworzy całość dopiero w związku z poezją realnego wysiłku, jaką stała się akcja legionów Piłsudskiego".

W poezji legionowej jako cechę charakterystyczną widzi brak nienawiści do wroga i radość z realizowania nowego życia. Obok Mączki wylicza autor kilka nazwisk, poświęcając jednak kilka zdań oceny jedynie Mączce.

Kazimierz Czachowski w swym *„Obrazie współczesnej literatury polskiej"*[7]) poezji legionowej nie ujął w specjalny rozdział, o poetach legionowych mówi przy rozmaitych sposobnościach, nie wymienia też ich wszystkich, a przy wymienionych nie zawsze zaznacza, że oprócz innych pisali też utwory poświęcone legionom lub Piłsudskiemu (np. Or-Ot, Bogusławski, Andrèe i t. d.) Obszerniej właściwie zajmuje się Lechoniem, Edwardem Słońskim, Stanisławem Długoszem i Józefem Mączką, którym poświęca — z wyjątkiem Lechonia — bardzo niewiele miejsca, podobnie Ćwikowskim, Stworą, Kleszczyńskim, Denhoff-Czarnockim, Gałuszką. Co gorsza Czachowski nie daje nigdzie jakiegoś syntetycznego ujęcia, sądu o poezji legionowej. Z tego skromnego zajęcia się poezją legionową wynika, że sąd autora o niej ze stanowiska estetycznego nie wypadnie prawdopodobnie inaczej niż Pomirowskiego, obszerna jednak analiza pism Piłsudskiego wykazuje, że Czachowski głęboko rozumie walory wewnętrzne ruchu legionowego, a zwłaszcza rolę jej duchowego i faktycznego twórcy i kierownika.

Przytoczone sądy historyków literatury z jednej strony wykazują, jak jeszcze nie opracowany i nie przygotowany jest teren ten do syntetycznego opracowania, ile jeszcze trzeba pracy włożyć w studia przygotowawcze, analityczne, na których by można się oprzeć przy wydawaniu ostatecznego sądu, z drugiej zaś strony przecież choć ogólnikowo wskazują nie tylko ideowe, ale i formalne wartości, które budzą zaciekawienie choćby ze stanowiska ewolucji form czy szukania właściwych dla danej treści środków wyrazu.

[7]) Kazimierz Czachowski: Obraz współczesnej literatury polskiej 1884 — 1933 t. II Lwów 1934, t. III — Lwów 1936. Nakł. Państw. Wyd. Książek Szkolnych.

Uwagi powyższe dotyczą w ogóle poezji legionowej, „pieśń o Piłsudskim", która ma być przedmiotem naszych rozważań, stanowi tylko jej cząstkę. O tej stronie poezji legionowej dotychczas prawie zupełnie nie pisano, wspomniane podręczniki literatury o „pieśni o Piłsudskim" jako o specjalnym dziale poezji legionowej nawet nie wspominają, stawiając ją na równym poziomie z poezją legionową w ogóle.

Co więcej — w wspomnianych antologiach poza antologią specjalnie poświęconą pieśni o Piłsudskim — albo nie ma zupełnie albo są bardzo nieliczne uwory, poświęcone Józefowi Piłsudskiemu, chociaż już dość wcześnie utwory takie istniały i równie wcześnie zdano sobie sprawę z tworzenia się dokoła jego osoby legendy. Świadczy o tym choćby artykuł H. O. p. t. *„Legenda*[8]*)*, w którym czytamy:

> „...Więc snuje się legenda około postaci przodownika Piłsudskiego, Jego mocy twórczej, zamierzeń śmiałych, woli nieugiętej i czynów mężnych.."

Jeszcze silniej na tle „poezji legionów[9]) uwydatni postać Piłsudskiego I z a M o s z c z e ń s k a, która w wymienionym już artykule zaznacza:

„...Uwielbieniem otoczona jest przede wszystkim postać Piłsudskiego. Nie dziw, że za życia unieśmiertelniać go zaczyna i piosenka żołnierska, i hymn, i ballada. Życie jego jest obrazem doli narodu. Zbuntowana ofiara przemocy, tułacz i wygnaniec, tajemniczy spiskowiec, staje się wskrzesicielem chwały wojennej, mścicielem krzywd, zwiastunem wolności. Najgłośniejsze dziś imię w Polsce, niedawno wymawiane tylko szeptem, wizerunek rozpowszechniany dotąd przez ochranę w tajnych żandarmskich aktach, dziś w tysiącznych reprodukcjach odtwarzany w każdym domu polskim ujrzeć można.

Długo jeszcze w pieśni i powieści żyć będzie ta pełna czaru tajemniczego i dramatycznego nowa postać wodza narodu, a żołnierskie wspomnienia pacholąt, dziś walczących za jego przewodem kiedyś w późnej starości wyolbrzymiać ją będą i odziewać wciąż wzmagającym się blaskiem.

...Liczne są dziś poezje poświęcone Piłsudskiemu".

[8]) *Wiadomości polskie* Nr. 52 z 8. XI 1915 str. 3.

[9]) j. w. Nr. 57 z 25. XII 1915 str. 11.

Zaznaczone przez Moszczeńską „długie życie" pieśni o Piłsudskim i „odziewanie jej wciąż wzmagającym się blaskiem" — spełniły się, zwłaszcza zaś w r. 1935 i po tym roku, jak to już zaznaczyliśmy, pieśń o Piłsudskim wzmogła się niezmiernie i jakby rzuciła nowe światło na utwory dawniejsze. Stąd też i ocena tego poetyckiego dorobku w obecnej chwili musi być inna niż w przytoczonych podręcznikach, które ukazały się jeszcze przed rokiem 1935.

Praca niniejsza jest więc pierwszą próbą wgłębienia się w ten bardzo obfity a nie przeorany jeszcze przez krytykę literacką materiał, pierwszą próbą wydobycia niezauważonych i niewyzyskanych dotychczas w pieśni o Piłsudskim wartości. Jako pierwsza próba ma przede wszystkim charakter opisowy, z pewną obawą — choćby ze względu na bohatera pieśni i ideową jej zawartość — przystępuje do wniosków ogólnych, koniecznych jednak ze względu na orientację w zasadniczym charakterze tej bogatej, ciekawej i do najistotniejszych zagadnień współczesnego życia polskiego sięgającej twórczości.

Z obszerniejszej pracy przytaczamy dwie jej części: motyw szarego munduru i motyw posągu, inne części, które w „Pracach polonistycznych" zajęłyby zbyt wiele miejsca, obejmują motyw uwielbienia, motyw troski i inne.

II MOTYW „SZAREGO MUNDURU" W PIEŚNI O PIŁSUDSKIM

Przy rozpatrywaniu pieśni o Piłsudskim, tak jak przy badaniu poezji w ogóle, wysuwa się na pierwszy plan pytanie: co nowego, co oryginalnego wniosła ta poezja. Bo wiadomo, że tym n o v u m nie może być niezmierna ilość utworów, poświęconych Piłsudskiemu, tak żywemu jak i zmarłemu, tak samo uwielbienie wyrażone w najrozmaitszym stopniu uczucia i umiejętności wypowiedzenia tych uczuć. Mimowoli szuka się jakiegoś hasła, takiego, jakie z czasem wytworzyło się o poszczególnych momentach walk o niepodległość, a więc „wiara" dla określenia roli konfederacji barskiej, „lud" jako główny motyw powstania Kościuszkowskiego, „Jeszcze Polska nie zginęła" jako hasło legionów Dąbrowskiego, „ojczyzna i honor" jako istota bohaterskiego czynu ks. Józefa, „za naszą i waszą wolność" względnie „śmierć lub zwycięstwo" jako

hasła powstania listopadowego a „uwłaszczenie ludu" w okresie powstania styczniowego. Te hasła zawierały w sobie nie tylko istotną treść działalności danej jednostki czy danego ruchu wyzwoleńczego, najwybitniejszą cechę programu w najbardziej pozytywnym kierunku, lecz jednocześnie określały stosunek do tego wszystkiego, co było, i zostawiały jakby testament dla przyszłych pokoleń. Te hasła były syntetycznym skrótem ideowej treści pokolenia czy epoki. Chodzi zatem o to, czy można takie hasło znaleźć dla epoki legionów Piłsudskiego, względnie dla niego samego i czy poezja, poświęcona Piłsudskiemu takie hasło istotnie wysuwa.

Jeśli chodzi o działalność Piłsudskiego, to wydaje mi się, że hasło takie wydobyć można zwłaszcza w początkowej fazie legionów, a więc w fazie dla legendy najistotniejszej — z dwóch faktów, które były wstępnymi czynnościami rozpoczynających swą akcję legionów. Pierwszy fakt to przemówienie Piłsudskiego w dniu 3 sierpnia 1914:

> Odtąd nie ma ani Strzelców, ani Drużyniaków. Wszyscy, co tu jesteście zebrani, jesteście żołnierzami polskimi. Znoszę wszelkie odznaki specjalnych grup. Jedynym waszym znakiem jest odtąd orzeł biały. Dopóki jednak nowy znaczek nie zostanie wam rozdany, rozkazuję, abyście zamienili ze sobą wasze dawne odznaki, jako symbol zupełnej zgody i braterstwa, jakie muszą wśród żołnierzy polskich panować. Niech Strzelcy przypną do czapek blachy Drużyniaków, a oddadzą im swoje orzełki. Wkrótce może pójdziecie na pola bitew, gdzie, mam nadzieję, zniknie najlżejszy nawet cień różnicy między wami"[10]).

Fakt drugi, to znane przemówienie do wyruszającej pierwszej kompanii kadrowej, w którym znajdujemy następujące zdanie:

> „...Wszyscy jesteście równi wobec ofiar, jakie ponieść macie. Wszyscy jesteście żołnierzami. Nie naznaczam szarż, każę tylko doświadczeńszym wśród was pełnić funkcje dowódców. Szarże uzyskacie w bitwach. Każdy z was może zostać oficerem, jak również każdy oficer może znów zejść do szeregowców czego oby nie było..." str. 8.

W tych obydwóch wystąpieniach ogłosił Piłsudski zasady szczerego demokratyzmu tym ciekawsze, że zastosowane w wojsku, gdzie zasada równego startu nie tak łatwo znaleźć może za-

[10]) Pisma zbiorowe Józefa Piłsudskiego t. IV s. 7.

stosowanie. Ale zasad tych przemówień Piłsudski nie wcielał tylko u progu swej działalności, stosował je lub stosowania się do nich żądał przez całe życie tak jako wódz, jak jako naczelnik państwa i kierownik życia politycznego w Polsce.

Te dwa fakty można uzupełnić trzecim, rozkazem z dn. 25. VII. 1915 do P. O. W.

> „Żołnierze! Stoicie na posterunku najcięższym jaki wypaść może polskiemu żołnierzowi. Bez błyskotek zewnętrznych, które daje wojsko, bez moralnej satysfakcji walki z wrogiem, pierś w pierś i oko w oko, stoicie zagrożeni zewsząd..." str. 39.

Rozkaz ten rozszerza znacznie pojęcie żołnierza, wciąga doń całe masy wojska zakonspirowanego, cywilów, nie łudząc ich nawet widokami, jakie się otwierają przed żołnierzem normalnym. Do takiej samej pracy w myśl tych samych zasad wciągnąć będzie pragnął potem Piłsudski całe społeczeństwo.

Sądzę, że te trzy rozkazy zawierają ideowe novum, o które nam chodzi. Pieśń wyrazi je innymi, ale niezwykle trafnymi słowami, które do dziś dnia oznaczać będą ideową drogę jak najszczerzej pojętej pracy legionowej: „s z a r y m u n d u r". Będzie to i cecha zewnętrzna poparta licznymi portretami i fotografiami Piłsudskiego i cecha wewnętrzna, najgłębiej charakteryzująca istotę wszelkich jego poczynań: stosunek do żołnierzy, do społeczeństwa, do narodu, do metod pracy i celów działania. „Szary mundur" — to najistotniejsza podstawa odrodzenia Polski, jego najgłębsza etyczna zasada, program na dziś i na długie jutro. Symbol ten uwydatnił zresztą sam Piłsudski, kiedy, witając Pierwszego Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej, Gabriela Narutowicza, w dniu 14 grudnia 1922, podkreślił, że „przyjmuje go w szarej kurcie legionowej, w której przed czterema laty wszedł do Belwederu i w której pragnie go opuścić". t. V 296.

Zanim jednak przystąpimy do motywu[11]) „szarego munduru" jako naczelnego dla pieśni o Piłsudskim, zaznaczyć należy, że

[11]) Motyw rozumiem w znaczeniu Ermatingera t. zn. jako zmysłowy obraz idei. Motywy w tym rozumieniu są to składowe elementy tworzywa, materiału, (Stoff) t. zn. tych wszystkich czynników zewnętrznych, na których poeta opiera się, buduje, ale które napełnia swoimi uczuciami, przeżyciami, myślami, uduchawia, przetwarza na wartości dynamiczne i przez to ożywia artystycznie. W ten sposób element zmysłowy, zewnętrzny przestaje nim być i ze sfery zmysłowej zostaje podniesiony na wyżyny duchowe i motyw nabiera charakteru duchowego, motyw i idea łączą się ze sobą wewnętrznie, organicznie, idea staje się duchową

„szary mundur" obok roli motywu artystycznego istniał w życiu codziennym jako rzeczowe określenie barwy munduru. I jako takie oznaczenie nie zawiera on w sobie nic nadzwyczajnego. Do słownictwa wojskowego został wprowadzony w związku z pracą związków strzeleckich. Stało się to prawdopodobnie już w latach 1912, 1913, kiedy pod wpływem rozrostu organizacyj strzeleckich głównie przez żywiołowy współudział warstw robotniczych i chłopskich dotychczasowe szczupłe szkoły kadrowe zaczęły się rozrastać w armię.

„Wojsko to — zaznacza dr. M. K u k i e l w artykule p. t. *„Polskie organizacje wojskowe przed wojną"* — (Wiadomości Polskie Nr. 57/8 z dn. 25. XII. 1915 str. 35).

> przybierać zaczyna, niesłychanym wysiłkiem ofiarnym żołnierzy samych, wygląd nieco bardziej militarny: pojawiają się mundury, zrazu szarozielone, później szaroniebieskie, z „maciejówkami" szaremi, khaki, granatowemi, szaroniebieskiemi wreszcie jako nakrycie głowy..."

W rozlicznych wspomnieniach i dziennikach żołnierskich spotykamy się również z „szarym mundurem" często wymienianym na niebieski, błękitny i t. p. I tak np. we wspomnieniach, dotyczących wkroczenia strzelców do Królestwa w dniu 11 sierpnia 1915, spotkamy takie zdania: „...gdym wyjeżdżała rankiem, wyruszała jednocześnie kompania (kadrowa) ku Miechowu, ciągnąc się s z a r o n i e b i e s k i m wężem przez zakręt drogi", „za chwilę wyłoniła się s z a r a kolumna (kadrowa)", ale „za chwilę ukazał się pierwszy n i e b i e s k i jeździec w uliczce od strony Miechowa".

Nie myśląc o wyczerpaniu wszelkich odmian i odcieni znaczeniowych, dla ilustracji przytoczę kilka urywków, świadczących, jakim zmianom „Szary mundur" ulegał również w prozie. Wyimki dotyczą wspomnień J. Kaden-Bandrowskiego, W. Lipińskiego i F. Sławoj-Składkowskiego, którzy swe wrażenia i „dzienniki żołnierskie" pisali „na gorąco". I tak np. w *„Piłsudczykach"* J. K a d e n a B a n d r o w s k i e g o epitet „szary" towarzyszyć będzie prawie zawsze zjawieniu się Piłsudskiego, a więc „w szarem futerku",

---

treścią, sensem motywu, a przeżycie poety staje się symbolicznym, rozbite zaś zewnętrznie obrazy wiążą się w jednolitą duchową całość. W tym znaczeniu można mówić np. o motywie jabłoni, morza, chmur, słońca.

Ujęcie Ermatingera można też rozszerzyć i przez motyw rozumieć zwłaszcza w liryce w ogóle element treści, tak zmysłowej jak abstrakcyjnej, który służy poecie za podstawę artystycznego przetworzenia.

„w szarym kubraku", „w szarej świtce", „w szarym mundurze", „w siwym płaszczu" — a wszystkie te określenia znajdujemy na przestrzeni roku 1914 do 2. VIII. 1915. Tak samo często używać będzie Kaden „szary" w odniesieniu do wojsk legionowych, a nawet jedno z opowiadań „za wierną służbę" celem odtworzenia nastroju jesiennego specjalnie wypełni autor ową „szarzyzną" przyrody i ludzi. W dzienniku żołnierskim Wacława Lipińskiego p. t. *„Szlakiem I Brygady"* bardzo rzadko, bo zaledwie cztery razy na przestrzeni kilkuset stron znajdziemy motyw „szarego munduru". Stosunkowo częściej spotkamy się z tym motywem w książce F. Sławoja-Składkowskiego p. t. *„Gdzie widziałem Komendanta nim Polskę wywalczył"*. Pierwszy raz zjawia się „szary mundur" i to jako motyw już w dniu 13. VIII — 1914 jako przeciwstawienie „szarego oficera strzelców" (Piłsudskiego) kolorowym dragonom austriackim. Poza tym Składkowski zanotuje też, że w listopadzie 1918 r. podczas pobytu w Belwederze zastał Komendanta „w swojej bluzie bez odznak". Natomiast *„Strzępy meldunków"* będą dowodem, że Piłsudski bardzo często chodził w swej „strzeleckiej kurtce bez odznak", „szarej", „rozpiętej pod szyją", czasem tylko ozdobionej odznaką „parasola". Te wspomnienia, które by można wzbogacić jeszcze, dowodzą wystarczająco, że w związku z postacią Piłsudskiego uwypuklenie motywu „szarego munduru" ma swoje charakterystyczne uzasadnienie. Chciałbym jeszcze zaznaczyć, że motyw ten najczęściej użyty jako określenie rzeczowe urasta czasem czy u Składkowskiego czy u Kadena do wielkości symbolu, którego wyraz zupełnie świadomy i celowy spotykamy w napisanym w r. 1928 wstępie do książki Lipińskiego. Kaden taką daje charakterystykę walk o niepodległość:

> „Bo, gdy powiemy, — konfederacja barska, — widzicie płomiennego szlachcica, półrycerza, przy czym jeszcze półpanka. Gdy powiemy — Kościuszko, — widzicie kubrak Naczelnika na wskroś przebodzony kozacką spisą. Gdy usłyszycie datę, — rok 1830-31-szy, — widzicie piechotę w olszynce, piechotę najmężniejszą, pozbawioną dowództwa.
>
> A gdy ci mówią, — rok 1863-ci słyszysz jęk bezporadnego prawie męczeństwa.
>
> Lecz, gdy ci rzeknę — wojna światowa w Polsce, rok 1914-ty i szesnasty, przed wzrokiem twoim staje żołnierz młodziutki, szary, a ognisty, mądry a lekkomyślny;

dzięki wodzowi swemu, pośród przewagi tysięcy brygad wrogich, pewny swego zwycięstwa. XI.

Wyraził tę samą myśl w sposób prosty już dawniej Stanisław Falkiewicz w artykule p. t. „*Żołnierz polski*“ (Wiad. polskie Nr. 75 z 7. V. 1916 str. 9):

„Legionista — to szary żołnierz. Nic jeno ta prostota rzuca się w oczy, tworzy rys zasadniczy“.

Zaznaczyć jeszcze należy, że motyw „szarego munduru“ znalazł również zastosowanie dość wcześnie w malarstwie, jak nas informuje o tym prof. Jerzy Mycielski w artykule „*Legiony i sztuka*“ (Wiad. pol. Nr. 57 str. 7). Opisując obrazy Jacka Malczewskiego Mycielski wydobywa ten właśnie motyw jako charakterystyczne cechy barwnej kompozycji. Tak w „Nike legionów“, jak w „Polonii“, jak w „Dwóch generacjach“ znajdziemy „blado szare bławatki“ bagnetów i postaci, „szaro błękitne mundury gnące się w anielskich rękach“ i wreszcie „szarobłękitny mundur“ Żymirskiego. Poza tym „kolor szary“ wystąpi we wszystkich obrazach jako tło czy czynnik kontrastujący. Malczewski te cechy zużytkuje jako wartości symboliczne. Dla nas są one potwierdzeniem słuszności wysunięcia tego motywu jako najbardziej zasadniczego tak dla Piłsudskiego, jak w ogóle dla legionistów zwłaszcza w fazie początkowej. Tu jeszcze zaznaczyć należy, że tak popularne w „Albumie Legionów“, wydanym przez W. Lipińskiego barwne ilustracje J. Świrycz-Ryszkiewicza, i A. Nałęcz-Korzeniowskiego utrzymane w silnym tonie niebieskim nie odpowiadają rzeczywistym mundurom.

Zapoznawszy się w sposób ogólny z motywem „szarego munduru“ możemy przejść do szczegółowego zbadania go na terenie specjalnie „pieśni o Piłsudskim“.

Stworzyła go właściwie piosenka żołnierska, niemal ludowa, a choć autor jej nam dobrze znany Kostek Biernacki i znana nam data jej powstania (marzec 1915 w czasie pobytu I Brygady nad Nidą[12]) — to jednak charakter utworu, tak łudząco na-

[12]) Józef Piłsudski i jego legiony w muzyce i pieśni. Monografia zbiorowa 1935. str. 15. Zaznaczyć jednak muszę, że pierwszeństwo wprowadzenia motywu nie jest pewne. Istnieje bowiem piosenka żołnierska, zaczynająca się od słów „Warczą karabiny...“, w której znajdujemy słowa: „Wodzu, strzelcu szary“ 43. Jak twierdzi „Śpiewnik Szkoły junaka“ (Warsz. 1934 Księg. Wojsk.) piosenka ta powstała „w Kętach w lutym 1915 w czasie odpoczynku I pułku Legionów“ (str. 195). Z. Pomarański w artykule „Jak się rodziła pieśń legionowa“ (Monografia zbiorowa str. 32) wspomina ją, ale nie określa jej

śladujący cechy piosenki żołnierskiej, powoduje, że za taką możemy uważać pierwszy utwór, w którym się zjawił motyw szarego munduru. Piosnka, poparta starodawną melodią, stała się jednym z najbardziej popularnych utworów legionowych i do dziś dnia powszechnie słyszy się jej słowa:

Jedzie, jedzie na kasztance,
Siwy strzelca strój! Siwy strzelca strój!
Hej, hej, Komendancie,
Miły Wodzu mój. s. 44[13]).

Wprawdzie nie spotykamy się w niej z dosłownym brzmieniem motywu, „szary mundur", tylko z „siwym strzelca strojem" albo z „szarą bluzą", ale przecież chodzi nie o słowa tylko, ale o zawartą w nich myśl i symbol.

A jak świadczy cała pieśń, autor jej zdawał sobie jasno sprawę z motywu i starał się przeprowadzić go w piosence konsekwentnie, wydobywając nasuwające się antytetyczne wartości, jak o tym świadczą zwłaszcza zwrotki trzecia i piąta:

3. Gdzie Twój mundur generalski,
Złotem zszywany, złotem zszywany?
5. Nad lampasy i czerwienie
Wolisz strzelca strój, wolisz strzelca strój.

I wreszcie najsilniejsze przeciwstawienie w zwrotce siódmej:

Ale błyszczą groźną wolą
Królewskie oczy! Królewskie oczy.

To jeden, jakby dosłowny pierwiastek zawarty w motywie „szarego munduru", zewnętrzny, dekoracyjny. Obok niego Biernacki wysunie inny, głębszy, przenośny, symboliczny, który wystąpi następnie zwłaszcza w tych pieśniach, które mają charakter raczej piosenki żołnierskiej niż utworu literackiego. Wypowie je szósta zwrotka:

Ale pod tą szarą bluzą
Serce ze złota! Serce ze złota!

daty. W każdym razie, jak świadczy tekst, powstała ona przed zajęciem Warszawy. Natomiast Ludwik Szczepański w antologii swej wydanej w r. 1916 (przedmowa z października 1915) uważa piosenkę „Warczą karabiny" za odmianę „Śpiewki oddziału Beliny", „Hej tam od Krakowa...") str. 132. — Piosenka ta jednak motywu „szarego munduru" nie wyzyskuje ani artystycznie, ani społecznie, ani politycznie.

[13]) Cyfry, podane przy wierszach, o ile nie jest specjalnie podany utwór, oznaczają strony antologii p. t. „Pieśń o Piłsudskim" wyd. IV. Zamość. Z. Pomarański i Sp. (6. VIII. 1929).

Te dwa pierwiastki złączą się na zawsze, nadając specjalnego charakteru motywowi „szarego munduru", dając nie tylko charakterystykę legionów i stosunek wodza do żołnierzy, ale czyniąc zeń też hasło sztandarowe.

Drugim z kolei opracowaniem tego motywu, ale już w utworze o wyższych aspiracjach, jest wiersz Alfonsa Dzięciołowskiego p. t. *„Pieśń o Józefie Piłsudskim"*, napisany w sierpniu 1915.

Odnośna zwrotka brzmi:

Ani kontusz na nim aksamitny,
Ani pas go zdobi lity, słucki,
W szarej burce, lecz duchem błękitny
Jedzie polem brygadier Piłsudski. 60.

Antyteza zawarta w tej zwrotce ma charakter podwójny: jako przeciwstawienie dawnym bogatym strojom skromnej „szarej burki" i jako przeciwstawienie „błękitnego ducha" „szarej burce". I w jednym i drugim wypadku chodzi o podkreślenie wyjątkowych cech brygadiera Piłsudskiego. Cały dalszy ciąg wiersza dotyczy właściwie tych cech, które objął poeta nazwą: „duchem błękitny". Składa się na to i zerwanie się do walki wtedy, kiedy zapomniano już o upominaniu się o krzywdy narodu, kiedy

Niewolnictwo zmroczyło krwi tętno,
przygłuszyło wolności głos ludzki,

kiedy zapomniano o „uśmiechach radości".

Temu stanowi bierności, niewiary przeciwstawił się i „się zdobył na ten trud nadludzki" „wartujący brygadier Piłsudski", którego poeta nazywa również romantykiem, unikatem, Termopilczykiem, aby tym silniej uwydatnić jego wyjątkową rolę na tle zwątpiałego środowiska, jego „ducha błękitnego", którego najpiękniej odtwarza następujący obraz:

Ręce cicho na łęku oparte,
Patrzy twardo w wir śnieżnej zawiei,
Wśród pustkowia sprawuje swą wartę
Nieśmiertelny brygadier Nadziei.

Poeta zatem, jak widzimy, nie rozwinął wszechstronnie wszystkich członów swojej koncepcji, oryginalnej i bogatej pod względem możliwości rozmaitych rozwiązań, ale zaznaczył ją już zupełnie wyraźnie, a nawet rozbudował jeszcze silniej motyw, użyty przez Kostka Biernackiego.

Motyw ten w „pieśni o Piłudskim" stanie się niezwykle płodnym, jak o tym świadczy bogaty szereg utworów od najprostszych

tak pod względem treści jak formy do niezwykle wysoko stojących pod względem artystycznym sui generis arcydzieł lirycznych.

Wiele z tych utworów motyw „szarego munduru" zaznaczy niemal w tych samych słowach:

Oto wyjątek z utworu Romana Kreczmara:

...Więc nie w wstęg generalskich purpurze,
Nie w insygniach złotych dygnitarzy,
Jenoś w szarym, żołnierskim mundurze
Stanął przy niej, Komendancie na straży:
Tak, jak zawsze: wytrwale, uparcie,
Po żołniersku — na warcie! na warcie! 91

Rozszerzył zatem Kreczmar nieco charakterystykę Komendanta, ale i ona tkwi prawie zupełnie w wierszu Dzięciołowskiego.

Bliżej znów piosnki Biernackiego stać będzie nieznany autor *„Żołnierskich życzeń na imieniny naczelnego wodza"* (1920).

Królewskiego płaszcza
Nie wdziałbyś na bary,
Świetniejszy od niego
Ten Twój mundur szary.
. . . . . .
Bez królewskiej maski
Tyś Król z Bożej łaski. 143

Zwrotki inne silnie podkreślają cechy Wodza i stosunek jego do żołnierzy.

Prawie identycznie zaznaczy ten obraz W. Plater:

Nie stroją ich barwne pióropusze,
lite pasy i świetne kontusze.
Szare suknie, proste maciejówki,
ale serca mężne do bojówki 236

Z postacią Wodza ściślej zwiąże Bolesław Karpiński:

Na Twojem czole
legionowa czapka szara —
ta czapka — znana nam —
— — — — —
Twoja pierś nie chciwa
zaszczytów!
Podeptałeś je wszystkie 259

Podobnie u Olgi Zarzyckiej:

...nie srebrne dzwony
Wieściły Polskę licznemi fanfary,
Lecz karabiny i mundury szare
I łany Twoje mężną krwią zbroczone 47

czy też u Tadeusza Nitt..a w wierszu p. t. *„Hej strzelcy, wraz!“*

Nie grały im huczne kapele,
nie błysły ni karabele
ni pęki kit.....
Jeno mundury szare. 188

Zmieniają się zatem szczegóły, ale istota obrazu i antytezy wciąż ta sama. Dotychczas ją stosowano do wojennych czynów Piłsudskiego, Antoni Orłowski zwiąże ten motyw ze sprawami politycznymi w wierszu *„Wielki dzień Sejmu“* (1919).

Nie w orderach błyszczących, w purpurze,
Ni kołnierza nie stroi mu złoto —
Stanął w szarym, bez ozdób, mundurze,
Ze szlachetną swej duszy prostotą....
...Mówi, posłów witając zebranie:
— Oto moje spełniłem zadanie. 198

Poprzednio już Kleszczyński uczynił to w dwóch wierszach. W jednym *„Godzina w Bristolu“* (1916) dał raczej tylko opis wyglądu Piłsudskiego:

Przyszedł On. Nasz czekany. W szarej swojej kurcie
Zgarbiony, przyjął oklask zgromadzonych męży
I szedł w tłumie... 173.

Ale w wierszu drugim Kleszczyńskiego p. t. *„List otwarty do Józefa Piłsudskiego“* (1916) motyw służyć mu będzie za jedną z ważnych przesłanek w rozumowaniu:

Cała Polska oparła się dziś
Na strzeleckiej świtce szarej. 171

A znowu Zygmunt Zalewski w *„Cincinacie“* „zwykły szary żołnierski mundur“ jako wyraz czystości i bezinteresowności polskiego „Cincinata“ przeciwstawi „gronu złodziei, co łapówki bierze“ i dorabia się „na państwowyh posadach“. 355.

Nie zapomni też o nim satyra i bajka, która na tle walk w NKN o władzę między sikorą, sroką i orłem wypomni Piłsudskiemu słowami Emila Haeckera:

Co mi to za wódz?! szare nosi pióra
I lata za wysoko. 338.

Natomiast K. A. Czyżowski w poemacie *„Pan Marszałek“* przedstawi, jaki to lęk budzić będzie powszechnie nawet w okresie przedmajowego usunięcia się w zacisze domowe

ktoś w szarym mundurze! 13.

czy też, jak to

w radiostacjach uczucia zadrgały depesze,
że się w pułkach tych„ tamtych, s z a r y Wódz ukazał!" 22

i że wreszcie

...On, s z a r y, samotny, pisze dokumenta
i w historię zaciąga czyn dotąd nieznany. 26.

W inną znów formę stylistyczną ujmie ten sam motyw H e n r y k Z b i e r z c h o w s k i, idąc na ogół w ślady Dzięciołowskiego:

Do Twej postaci przystawałby kord,
Kontusz, karmazyn i lity pas słucki,
Lecz s z a r ą k u r t k ę nosi pan Piłsudski
Wódz legionistów — postrach ruskich hord 61

I dalszy ciąg przeciwstawiający Piłsudskiego bierności narodu i czyn jego „gdy obrachunku wybiła godzina" i bohaterski tego czynu charakter i wyjątkowa wiara w zwycięstwo— to wszystko podobnie, choć obszerniej może, rozwija się w wierszu Zbierzchowskiego. Podobny też jest obraz, odtwarzający postać Piłsudskiego:

Z Matejkowskiego niby zszedłeś płótna
I patrzysz na nas swą marsową twarzą,
A w oczach Twoich, co o Polsce marzą,
Walczy z powagą jakaś dobroć smutna. 61

Ale treścią wiersza są inne sprawy, z którymi motyw szarego munduru nie jest ściśle związany. Zbierzchowski zatem podobnie jak Dzięciołowski nie wyzyskał wszystkich możliwości poetyckich, tkwiących w motywie „szarego munduru". Można by raczej powiedzieć, że motyw istnieje raczej in potentia.

Tak samo nie wyzyskał tego motywu O r - O t, choć przez swą *„Piosnkę o Komendancie"*:

Jak my, w s z a r y m m u n d u r z y k u,
A nie w amarancie,
W bój nas wiedziesz na koniku,
Panie Komendancie. 48

przyczynił się bardzo silnie do rozpowszechnienia się tego motywu wśród jak najszerszych warstw społeczeństwa.

Nie uczynił tego poeta, choć dalszy ciąg wiersza, opowiadający o walkach o Polskę i o strącaniu koron i mitr zaborczych władców, siłą rzeczy nasuwał sposobności do rozwinięcia antytezy.

Również w wierszu *„Piłsudski"* W i t o l d a Z e c h e n t e r a, gdzie znajdujemy ustęp:

Szary mundur — srebrny orzeł biały —
puste chwile płynące na wylot —
noce grozy — i dni pełne chwały
nad otwartą bez trumny mogiłą. 85

ów „szary mundur" nie odgrywa ważniejszej roli, jest chyba tylko jednym ze szczegółów, ale nader trafnym, składającym się na pełne rozpaczy chwile. Daleko głębiej ujmą ten motyw słowa:

Europą wiew szeroki płynął,
przesycony Twoim płaszczem szarym. 85

W tych słowach podnosi Zechenter „szary mundur" do rozmiarów ideowego hasła ogólnoeuropejskiego.

Natomiast zupełnie nie wyzyska motywu Jadwiga Korulska w wierszu p. t. „*On wódz*", gdzie „mundur szary" będzie tylko jedną z cech, charakteryzującą wodza:

A wiódł ich — On — Wódz... wzrok orli.... mundur szary. 301

choć w dalszym ciągu utworu przedstawione zdarzenia dostarczają bardzo dużo materiału do wyzyskania tego motywu.

W ogóle coraz częściej będziemy się spotykali ze zjawiskiem, że „szary mundur" będzie coraz słabiej wyzyskiwany artystycznie i ideowo, stanie się często tylko środkiem dekoracyjnym albo epitetem ornans czy też moralnym określeniem zjawiska, jakim były legiony. W tym znaczeniu spotkamy „szare mundury junaków" (St. Przepolski 231), „szare orlęta" (T. Jaworski 234), „szarą piechotę", „szarych wojów" (A. Borucki 268), „chłopców szarych" (Cz. Lubicz 243), „żołnierską szarą brać" (E. Bieder 250), „zastępy szare" (T. Mucha 255), „szary las żołnierzy" (G. T. Rakowski 257), „szarych strzelców" (A. Orłowski 237), „strzelca szary strój" (W. Żuchowski 30), „szarych rycerzy" (J. Relidzyński 137), „szare roty" i „szarą kolumnę piechoty" (J. Mączka 205), „szare gromady" (R. Bergel), „szary groźny zespół plutonu" (B. Z. Lubicz 4), „mundurek szary" („*Szopka Benjaminowska*" 1917 — 18 A. K. Biernackiego, Warsz. 1927 str. 38).

Motyw ten jednak zyskuje na głębi, ilekroć spotka się bezpośrednio z postacią Komendanta, jak np. w wierszu K. A. Czyżowskiego:

..On, pierwszy Marszałek i Komendant szary,
Raz jeszcze Prawo Ludu wziął na swoje bary 319.

Jeszcze silniej tę treść ideową pragnie podkreślić L. Zawiszanka:

Czy widzisz postać tę w mundurze szarym?
Patrz dobrze, bracie, patrz: to wielka siła,

To moc, co całą dziś Polskę przenika,
Olbrzymia praca i umiłowanie....
.....Ten mundur równy jest białej sukmanie
Pierwszego naszych powstań Naczelnika 322.

Ten „szary Komendant", „szary Brygadier" (D z i ę c i o ł o w s k i, St. W i e r z y ń s k i i i.) powtórzy się nieraz, ale może najwięcej będą miały uczucia proste żołnierskie wiersze. Oto ich kilka. Takie np. życzenia składa jakiś autor n i e z n a n y:

W dniu imienin K o m e n d a n c i e s z a r y
żołnierz do nóg składa Ci swe serce.

Podobne ujęcie, po przedstawieniu zasług „Dziadka", który między innymi „w tłum poszedł, szlacheckiej zdjąwszy z serca pychy"17, daje S t e f a n W i e r z y ń s k i w wierszu p. t. *„Dziadek"*:

..ty Go, młody żołnierzu, doskonale znasz.....
.. i wiesz, jak dobrym dla cię jest Brygadier s z a r y,
co miłość dziwnie jasną wkrąg siebie rozszerza,
a choć ma wkoło gwardię z szwoleżerów wiary,
kocha także s z a r e g o p i e c h u r a-żołnierza 17 (1920).

To samo zaświadczy J ó z e f B u d z y ń s k i w wierszu *„O wodzu"*:

Serce Twoje jak ogień ofiarny
Komendancie s z a r e g o l e g i o n u. 304.

Cały wiersz poświęcony jest temu „sercu wielkiemu" „Najdroższego Wodza" i oddaniu się pod jego rozkazy w okresie niezgody.

Ten sam nastrój na tle odwiedzin Piłsudskiego przedstawi J ó z e f K o b y l a ń s k i:

Biją serca, uśmiech lata,
Szczęście nam się śni:
Żołnierzowi - s z a r a c z k o w i
Błyszczą w oczach łzy. 289.

Przez ten „szary mundur" staje się żołnierz bliski swego Wodza, który

...z nami dzielił twardą dolę,
z nami trzymał straż.
nam żołnierzom i Ojczyźnie
wiernym był zawsze. 289.

Ta „szarość" stanie się jakby honorową barwą, nabierze specjalnego blasku, jak świadczy o tym prosty, ale pełen uczucia wiersz W o y n i c z a:

Żołnierski: „Za wierną służbę"
znak, krzyżyk żelazny, s z a r y,
na piersi Wódz dał żołnierzom,
z życiowych najdroższy dary. 19.

Ten krzyżyk żelazny, szary — jak śpiewa dalej poeta — jest mu droższy od złotych orderów i medali, od wawrzynów; żelazny, szary znak był taki, jak jego czyny, dopiero po śmierci na polu walki „zczerwienił się krzyż purpurą".

Z tych wypowiedzi możemy też wywnioskować, że motyw „szarego munduru" w poezji żołnierskiej nie był czymś sztucznym, lecz przeciwnie był żywy i całym sercem gorąco odczuwany, łącząc się tak ściśle z „błękitem" duszy. Podobną rolę odgrywał też i w społeczeństwie.

Ten stosunek „szarego munduru" ujmuje w sposób jakby syntetyczny Janina Olszewska w wierszu, który jako charakterystyczny dla tego motywu podajemy w całości:

SZARY MUNDUR[14])

Ten żołnierski prosty mundur szary
Majestatu powagą jaśnieje, —
Z nim złączone na wiek nasze dzieje,
Przed nim chylą się Polski sztandary.
Ten codzienny prosty mundur szary.

Ilu bitwom on świecił jak słońce!
Ilu zwycięstw on tworzył hejnały!
O nim grusze na miedzach śpiewały
Pieśni, wielkim kochaniem gorące.
W szary mundur odziało się słońce.

Szary mundur, prosty mundur taki,
Nasz Naczelnik wielki duchem włożył —
On, co mocą Swą Polskę nam stworzył,
Którzy bylim jak bez gniazda ptaki.
Prosty mundur, — a drogi nam taki .

Jak zaś ten motyw przywarł do poezji, poświęconej Piłsudskiemu, dowodzi ostatnio wydany zbiór wierszy Jana Brzechwy p. t. *„Imię wielkości"* (1938)[15]), gdzie motyw „szarego munduru" zjawi się kilkakrotnie, czy to jako określenie żołnierza („samotny byłem i szary") lub pułku („gdy szary przechodził pułk") czy to o pewnym symbolicznym odcieniu:

[14]) Motyw „szarego munduru" występuje kilka razy w poezjach legionowych Olszewskiej, związany bądź z postacią Piłsudskiego (64, 65), bądź też legionistów (50, 61) (J. Olszewska: Józefowi Piłsudskiemu w Hołdzie. Warsz. Główna Księg. Wojskowa).

[15]) Wydawnictwo J. Mortkowicza 1938.

Lewa — prawa — — sława bojowa
Sława leguńska i mundur szary.

albo

Szary mundur, znajomy strój 8.

czy też kiedy Piłsudski nie pozwoli aniołom w niebie przyszywać do munduru gwiazd. (str. 20).

Podobnie Adam Kowalski w zbiorze p. t. *Wiersze o Komendancie*[16]), wydanym w r. 1938 (zawierającym jednak wiele wierszy dawniej napisanych) niejednokrotnie użyje tego motywu, a więc np.

jeno strój cię zdobił szary 20.

wyzyskując go jako przeciwstawienia Królewskiemu Wawelowi, w wierszu zaś: „Pan Marszałek, Komendant czy Dziadek" zwiąże „bluzę szarą" z Komendantem. Jako uzupełnienie motywu „szarego munduru" i wzmocnienie wprowadzi Kowalski podobnie jak Plater jeszcze motyw „maciejówki", przed którą „Królewskich Koron złoty rząd... się schyla". (47).

Również poezja związana bezpośrednio ze śmiercią Piłsudskiego też niejednokrotnie powróci chociaż przygodnie do tego motywu, między innymi Leopold Staff użyje go w krótkim wierszu, umieszczonym w „Pionie" (1935).

Pomimo wszystko jednak na podstawie dotychczasowych rozważań stwierdzić musimy, że ani wymienione tak liczne utwory literatów, ani wiersze żołnierskie nie wydobyły z motywu „szarego munduru" tak pod względem treści jak i formy tej dynamiki, która w nim tkwi. Oddzielam treść od formy, bo chodzi mi również o rozwiązania formalne, kompozycyjne, które mieści w sobie motyw. Co do treści zaś, to same przez się nasuwają się zagadnienia społeczne, polityczne, których nie poruszył w właściwy sposób żaden z dotychczas wymienionych poetów. Ale znajdą się tacy. Należą do nich: Jan Lechoń, Łucjan Andrè i Światopełk Karpiński, których zaliczyć można pomimo wielu różnic do wspólnej grupy.

Lechoń pierwszy dokonał podniesienia motywu „szarego munduru" na wyżyny prawdziwej sztuki poetyckiej i jak nikt dotychczas przyczynił się drogą artystyczną do jeszcze większego spopularyzowania i utrwalenia motywu jako symbolu, jako znaku o określonych i zrozumiałych dla każdego cechach. Może ten sym-

[16]) Warszawa 1938. Nakł. Główn. Księg. Wojskowej.

bol zrozumiano zbyt jednostronnie, zbyt silnie akcentując raczej antytezę, a zbyt ogólnikowo pojmując stronę pozytywną, ale ta swoboda podstawiania za niewiadomą rozmaitych treści jest przecież najistotniejszą cechą symbolu. Zresztą uprawniała do tego kompozycja wiersza p. t. „*Piłsudski*" składająca się z dwóch nieproporcjonalnie nierównych części: pierwszej obejmującej 61 wierszy i drugiej — 1 wiersz. Efekt zatem uczuciowy, myślowy i obrazowy polega na niezmiernie silnym kontraście.

Po długim na stopniowaniu opartym, pełnym ruchu, tłumu, zmian w nastroju, w bogactwie barw i w dźwiękowym nasyceniu i w społecznej ocenie przedstawionych w obrazach zjawisk-poprzedniku: krótki, zwarty, zciszony i co do głosu i co do barwy i co do liczby osób, ale niezwykle silny pod względem zawartości duchowej następnik —

„A on mówić nie może. Mundur na nim szary". 201.

Efekt ten tym silniejszy, że oprócz stopniowania w części pierwszej utworu spotykamy się jeszcze z zaskoczeniem. Bo to, że za zjawieniem się znanej nam z *Wesela* Racheli obnażą się istotne treści duchowe najrozmaitszych grup społecznych, że jak w *Weselu* zobaczymy cały szereg cech ujemnych, wstrętnych, że ludzie będą albo zbrodniczy albo bezmyślni, szukający tylko rozkoszy i zabawy i drżący ze strachu nawet na głos muzyki Skriabina, a cóż dopiero prawdziwej, demonstrującej ulicy — nie dziwi nas zupełnie i poddajemy się posłuszni stopniującym i coraz bardziej społecznie wyjaśniającym się i wzrastającym uczuciom poety, — ale zaskakuje nas obraz ostatni tryumfalnej manifestacji jako czegoś, co poeta, jakby dodając nowy obraz do scen I i III aktu *Wyzwolenia*, też przedstawia jako zakłamanie. Raczej przeciwnie, po poprzednich pełnej subtelnej ironii i satyry obrazach, opis manifestacji witamy z uczuciem ulgi, poddajemy się sugestywnej sile tego opisu, owej niezwykłej rozrzutności głosów, dźwięków, ruchu koni i ludzi, tłumów, wojska, publiczności i duchowieństwa, a przede wszystkim barw, bijących od wojska, od kwiatów, od księży i od sztandarów. Krótkie, rwane, nagromadzone ściśliwie obok siebie zdania potęgują jeszcze bardziej ten zgiełk radosnych uczuć, na których tle spodziewamy się... Tymczasem cały z takim nakładem uczuć zbudowany gmach upada, pod wpływem nagłego, niespodziewanego przewartościowania, do którego zmusza wiersz ostatni:

A on mówić nie może! Mundur na nim szary.

I przekonywamy się, że jedyną wartością, jedyną miarą wielkości jest to onieśmielenie milczące i duchowa potęga zawarta w skromnym „szarym mundurze".

Poraz pierwszy prawdziwy patos przetworzył „szary mundur" na nieznaną dotychczas w pieśni o Piłsudskim, lecz stałą wartość idealną. I poraz pierwszy pierwiastki społeczno-kulturalne wprowadzono z taką celowością zwłaszcza w użyciu środków artystycznych. Niełatwo będzie następnym poetom pokusić się o dokonanie czegoś wyższego, a choćby nawet równie wartościowego pod względem artystycznym.

Tym, który po Lechoniu na szerszą skalę sił swoich spróbuje, będzie Lucjan Andrè. Motywu „szarego munduru" użyje on z całą artystyczną świadomością w dwóch wierszach. W pierwszym wierszu p. t. „„*Imponderabilia*", przedstawiającym dni majowe 1926 roku, uczyni z tego motywu punkt centralny i szczytowy tak w rozwoju akcji politycznej, jak i w rozwoju uczuć, jak wreszcie pod względem formalnym i kompozycyjnym.

Po obszernym, często groteskowym, epickim przedstawieniu witosowego sejmu jako skorumpowanego, myślącego tylko o interesach prywatnych i o wzbogaceniu się, po epickim, ale niespokojnym trzynastozgłoskowcu, wprowadza poeta Piłsudskiego, który się całej akcji w sposób stanowczy i bezwzględny przeciwstawia; wystąpieniu temu odpowiada nowa forma wiersza, przypominająca nieco przełomowe momenty w *Improwizacji* Konrada:

Naraz w pstrokatym obłędzie,
W zapędzie,
W szale
Wichr!
Ściął, zjeżył rozpętane fale!
Zgubił się
Znikł.....
I przeogromnym gromem, upiornym piorunem
Pięścią Jowisza trzasnął krwawo w serca struny,
aż zaparło oddechy, aż zblakły sztandary.....
Baczność obywatele! Głos ma Człowiek Szary.
I przemówił
Podźwignął swe tragiczne veto.
„Polska" — słowo armatnią podparte lawetą —
Wyrwał z serca i w tłumy na ulicę cisnął... 280—1.

I potem jeszcze dwukrotnie zaznaczy poeta ten motyw, kiedy mówiąc o ulicy, o robotnikach, harcerzach podkreśli szarość żoł-

nierzyków w strzeleckim mundurze lub kiedy mówi o potędze i wielkości Piłsudskiego, który

„Tchnął nadludzką moc w serce s z a r e m u hoplicie".

Może to zużytkowanie motywu jeszcze nie jest wszechstronne, ale w każdym razie widać świadomą kompozycję, gdzie motyw „szarego munduru" zajmuje centralne miejsce, a zawartość antytetyczna w rozumieniu politycznym znajduje pełny swój wyraz.

Z inną kompozycją spotykamy się w drugim wierszu tegoż autora, w utworze p. t. „*Szara i błękitna*". Dwa te kolory, szary i błękitny, jednoczą się w postaci Piłsudskiego... „wdział s z a r o b ł ę k i t n y swój mundur strzelecki" 284.

Koncepcję tę wyjaśnia też następujący obraz z dnia 31 maja 1926:

Marszałek najpierwszy, największy w narodzie
Idzie ulicą — przechodzień.
Idzie szary, jak wszystko, co z prochu powstawa.
I błękitny jak męstwo, jak honor i sława!
Jak nasz sen,
Który się iści
Wśród scen
Obłudy i nienawiści —
Wbrew prawu tego świata, wbrew świata pozorom. 285.

To jedna strona motywu dosłowna. Druga, przenośna, dotyczy przetwórczej pracy Piłsudskiego w stosunku do Polski, kiedy szare ziarna, zasiane na ulicy ręką siewcy—Piłsudskiego wybujają w błękity i kiedy w szarej ciałem Polsce zwycięża błękitna dusza. Polska utożsamia się z Piłsudskim po tym przeistoczeniu:

Wdziała szaro-błękitny swój mundur strzelecki
I walczy przeciw świata obłudzie zdradzieckiej.
Patrzcie! idzie ulicą..... 285.

Zamiar kompozycyjny oparty na motywie „szarego munduru" został zatem konsekwentnie przeprowadzony i rzucony na kanwę aktualnych spraw związanych ze Zgromadzeniem Narodowym z r. 1926. Szkoda tylko, że kompozycję osłabia niesmaczna często aktualizacja i zbytnia, właściwa temu poecie, retoryczność i frazeologia, która zabija pierwiastki szczerego liryzmu. Te cechy powodują, że Andrè nie może się wznieść na te wyżyny, które osiągnął Lechoń. Nie pozwala mu też służyć prawdziwej poezji temperament polityczny, który każe mu często bezwzględnie, jaskrawo i zbyt prozaicznie wprowadzać aktualności polityczne i polemizować z nimi. To powoduje, że pierwiastków satyrycznych, które go

łączą z Lechoniem, nie można zestawiać jako jednorodnych. Wchodzą tu w grę zupełnie inne walory artystyczne.

Na wyżyny prawdziwej sztuki wprowadza nas znowu Świa-topełk-Karpiński w wierszu p. t. *„Czarny maj"*[17]), który motywowi „szarego munduru" nadaje zupełnie inny charakter, a raczej który też można zrozumieć jako jeden z utworów, opartych na motywie „szarego munduru".

Szary, jak skiba roli, jak.. .ziemia... kochany

Te słowa pozwalają na nawiązanie zewnętrznej słownikowej nici motywu. Ale nie o nią tylko chodzi. W wierszu tym bowiem znaleźć możemy nowe, niezwykle głębokie ujęcie motywu. Chodzi o związek człowieka z ziemią, o prawieczny związek jako wyraz instynktu i sensu życia, o szukanie w ziemi źródła i podstaw bytu.

Odchodzimy. Wzrok w ziemię. W żyzną tajemnicę...

stwierdza poeta.

Piłsudski jako bezinteresowny, nie mający żadnych osobistych celów wojownik o niepodległą ojczyznę i jej byt niezależny, był najsilniejszym wyrazem tego związku, bez którego nie ma mowy o życiu, wartości życia i dlatego przez jego śmierć

Ojczyzna się rozdarła na Polskę i zwłoki

i dlatego jako jedyna pociecha po jego śmierci zostaje nam:

Twe imię jak opłatek niesiemy na wargach
— — — — — —
Ono jedno nam starczy za wszystkie komunie.

i dlatego w żałobie pośmiertnej po nim taki żywy udział wyznacza poeta przyrodzie, jako tym czynnikom, które najwyraźniej wyrażają ten ścisły związek. Główne obrazy, niejako uczuciowe i myślowe wyznaczniki utworu, wypowiadają się przy pomocy przyrody:

Wtem śpiewające drzewa pochyliły głowy
i przeszył noc majową wiatr listopadowy.
Zdzierał liście z gałęzi i uśmiechy z twarzy.
Pierwsze krople. Łzy pierwsze.

albo:

...Dziś inaczej dyszy
brzezina rozbielona wśród piaszczystej ciszy.
Inną melodię nosi w liściach grusza stara,
gdy brodzi po konary w pszenicznych pożarach.
Inaczej klaszcze słowik w jaśminach księżyca,
gdy z poza tłumu liści nocą się zachwyca.

[17]) Światopełk-Karpiński. Trzynaście wierszy. Warsz. 1936. Wyd. J. Przeworskiego s. 37 — 39.

Również metafory z przyrody wzięte odgrywają główną rolę w utworze (np. metafory związane z historią i t. d.). Przyroda przede wszystkim świadczy o tym rozdarciu ojczyzny na dwoje, a ból i rozpacz, jakie wywołała śmierć Piłsudskiego ma charakter nie tylko cierpienia psychicznego, ale wstrząsa do głębi także biologiczną istotą człowieka.

Szary, jak skiba roli—urasta w „*Czarnym maju*" do potęgi żywiołu kosmicznej siły, kształtującej sens życia Polaków i ich bytu. I dlatego „jak ziemia kochany". W tym porównaniu zawiera się cała głębia uczucia, jaką kogoś może obdarzyć nie garstka wybranych, ale cały naród. I dlatego, kiedy odszedł ten „szary, jak skiba roli, jak... ziemia... kochany"..

Zasklepiły się dzieje w cztery wąskie ściany.

Tak się przedstawia motyw „szarego munduru" w utworze, który choć bliski utworom skamandrytów, to jednak pod względem traktowania utworu jako sumy point — zgodnie z określeniem Przybosia — zbliża się do najnowszych kierunków, w każdym zaś razie dzięki tak treści jak i w rozłożeniu akcentów uczuciowych pomimo pewnych ustępów podobnie zresztą, jak u Lechonia, traktowanych w sposób epicki — należy do najsilniej wstrząsających utworów lirycznych, poświęconych Piłsudskiemu.

Dla ścisłości należy zaznaczyć, że występujące obok motywu szarego munduru motywy, które u Karpińskiego należą do najsilniejszych, spotykaliśmy już u innych autorów jak np. motyw ziemi i motyw komunii u Lucjana Andrè — o czym zresztą już wspominaliśmy, podobnie motyw komunii również u Zielenkiewiczowej, nie potrafił jednak ani Andrè ani Zielenkiewiczowa nadać tym motywom tak silnego wyrazu, jak to uczynił Karpiński, który między innymi i przez ten utwór wyniósł się na wyżyny liryki polskiej.

Tak się przedstawia motyw „szarego munduru" w głównych swych odmianach na tle pieśni o Piłsudskim .Ma on w sobie bezwarunkowo dużo cech zewnętrznych, dekoracyjnych, ale obok nich występuje równocześnie i wznosi się silnie ponad nie znaczenie duchowe, ideowe, owa „błękitność" związana z przewartościowaną dzięki osobie Piłsudskiego „szarością". Te duchowe cechy motywu zawierają w sobie z jednej strony pierwiastki pozytywne, na głębokim współżyciu oparty stosunek do prostego żołnierza, ten szczery i prosty i czynny demokratyzm, przypieczętowany wspólną dolą na froncie, ponad to niezłomną wolę w walce o niepodległość

Polski, niczym niezachwianą wytrwałość, czujność i poświęcenie z bezwzględną rezygnacją z osobistych interesów, z drugiej strony te pierwiastki ideowe drogą antytezy podkreślają wrogie siły obce jak i te wszystkie ujemne cechy narodu czy warstw lub ugrupowań, które przeciwstawiały się w różnych czasach pracy Piłsudskiego. W ujęciu tym tkwić zatem będą czynniki tak narodowe jak społeczne i polityczne i „szary mundur" zależnie od takiego czy innego ustosunkowania się nabiera odpowiedniego znaczenia. Poza tym zwolna, wsiąkając coraz głębiej w polską świadomość narodową i w sens jej istnienia, staje się jedną z podstawowych cech coraz silniej wzrastającej legendy o Piłsudskim, dla której nowe mitologiczne podstawy zaczął przygotowywać wiersz o *„Czarnym maju"*.

Takie to już jest bowiem prawo, że Homer poprzedza Hezioda. I w Polsce po niezwykle bogatym okresie epicko-lirycznym przyszedł czas na refleksję i uzasadnienie. Wyraz tego znajdujemy u wielu poetów, jak Iłłakowiczówna, Kołoniecki, Kazimierz Wierzyński, którzy, zdążając różnymi drogami, dochodzą do tego samego celu: metafizycznego pogłębienia legendy.

Motyw „szarego munduru" udowadnia wreszcie, jak szeroka i bogata jest skala natchnień związanych z osobą Józefa Piłsudskiego. Można by ją rozpostrzec jeszcze szerzej, gdybyśmy motyw „szarego munduru" rozwinęli bez opierania się o dosłowny tekst. Ale i tak istota zagadnienia występuje jasno i wyraziście.

III MOTYW POSĄGU

Ze słowami *posąg, pomnik* — wiążemy zawsze zasługę, w ogóle wartości dodatnie. Pomnik czy posąg uważamy za symbole, które przedłużają życie doczesne ludzi nam drogich, są z jednej strony trwałą pamiątką, z drugiej wyrazem uczuć a nadto oceną. Czy mała skromna kamienna płyta, ufundowana przez kogoś bliskiego zmarłemu, czy wielki pomnik marmurowy na placu publicznym zbudowany przez naród — z jednego i tego samego się rodzi podłoża, różnica tylko w powszechności i doniosłości zasługi i ilości osób, wyrażających swe uczucia. Od wieków stosowane, pomniki i posągi stały się poniekąd normalną, nieodzowną formą czczenia ludzi wielkich nie tylko po śmierci, lecz nawet już za ich życia. One nas jeszcze silniej związują z czczonym przez nas człowiekiem,

zaznaczają jakby stałą między nami obecność, przypominają jakby fizycznie, zwłaszcza kiedy talent artystyczny narzuci nam swoją własną, ponadczasową często wizję. Wtedy jeszcze silniej odczuwamy tchnienie wielkich myśli czy potężnych czynów lub gorącego serca, które stają się naszym nieodstępnym towarzyszem, przewodnikiem lub kierownikiem.

I zdawało by się, że jedynie radosne skojarzenia tkwić mogą w duszach tych, którzy dzięki życiu swemu zasłużyli sobie na uczczenie ich posągiem czy pomnikiem, że nie może nic złego zawierać się w owych Fidiaszowych przekazaniach potomności i że czczenie już za życia może raczej podnieść jedynie energię duchową i do tym potężniejszego pobudzić czynu, bo wynikającego ze zjednoczenia jak najgłębszego ze społeczeństwem. Zasłużenie na pomnik lub posąg uważa się powszechnie za największą nagrodę ze strony społeczeństwa i za największe szczęście, które spotkać może jednostkę.

A jednak, — jeśli chodzi o Piłsudskiego, to zupełnie inną rolę odgrywa pomnik w życiu jego, inną też każą pomnikowi odegrać rolę opiewający wielkość Piłsudskiego poeci. „Motyw pomnika" w życiu Piłsudskiego i w pieśni o nim należy do „motywu troski", a nie do „motywu uwielbienia".

Za życia Piłsudski dwa razy walczył z pomnikiem jako wyrazem zasługi (w r. 1898). Raz kiedy w „Robotniku", pełen oburzenia i wzgardy, piętnował rząd carski, a zwłaszcza społeczeństwo polskie na Litwie za spotwarzenie narodu przez postawienie i zgodę na postawienie pomnika Murawiewa Wieszatiela w Wilnie. Pomnik ten był dla niego wyrazem najwyższego cynizmu, jaki okazać może zwycięzca zwyciężonemu. Drugi raz wystąpić musiał Piłsudski przeciwko pomnikowi Mickiewicza w Warszawie. O ile bezwzględne stanowisko wobec pomnika Murawiewa było łatwo zrozumiałe, o tyle walka z uczczeniem pomnikiem Mickiewicza nie tak łatwo mogła znaleźć oddźwięk wśród ugodowych sfer społeczeństwa, które nie mogły uznać rewolucyjnych przesłanek ówczesnego przywódcy P. P. S. i zrozumieć niebezpieczeństw tkwiących w pozornej przychylności rządu carskiego, pragnącego ustępstwami „osłodzić zrzeczenie się Niepodległości Polski" i związać z sobą społeczeństwo polskie.

W jednym i drugim wypadku Piłsudski nie zwalcza jednak pomnika zasadniczo jako formy, chodzi mu raz o nadużycie symbolu dla podłych celów („Dla nas ta bryła z kamienia i spiżu,

ten pomnik jest piętnem niewoli, wyciśniętym przez cara w Wilnie" I 234)., a drugi raz o obniżenie symbolu przez niedocenienie odpowiedniej formy. Z tego jednak wynika, że zdaniem Piłsudskiego na akt uczczenia złożyć się winny tak treść jak i forma i ich zgodne, harmonijne działanie, przy czym źródła dla obydwu czynników szukać należy w istotnych walorach osoby czczonej. Dla Mickiewicza formuła ta brzmi: „Uroczystość mickiewiczowska nie może być pokojowa, ale musi być przeciwrządowa, jak przeciwrządowym jest duch Mickiewicza". (Pisma I. 243). W tych słowach tkwi ocena Mickiewicza, rządu carskiego i społeczeństwa. O tym pamiętać musimy, kiedy się mamy zastanowić nad „motywem pomnika" w pieśni o Piłsudskim, o tym Piłsudskim, który jeszcze za życia doczekał się tylu pomników, jak żadna z dotychczasowych wielkich postaci w dziejach Polski.

Czym się zatem stanie pomnik i posąg dla Piłsudskiego? Bezpośredniej odpowiedzi na to pytanie z ust Piłsudskiego nie znajdziemy. Pośrednią da między innymi mowa Piłsudskiego podczas składania prochów Słowackiego do grobów wawelskich, kiedy mówił:

> „Są ludzie i są prace ludzkie tak silne i tak potężne, że śmierć przezwyciężają, że żyją i obcują między nami".
>
> „...są ludzie, którzy żyć muszą dłużej, których życie trwa nie latami, a wiekami, wbrew prawdzie przyrodzenia ludzkiego".
>
> „Twierdzę raz jeszcze, że bramy przepastne śmierci dla niektórych ludzi nie istnieją. Świadczą o prawdzie wielkości takiej, że prawa wielkości są inne niż prawa małości".
>
> I wreszcie:
>
> „Idzie Słowacki między króle, by przedłużyć swe życie, by nie być nie tylko z naszym pokoleniem, lecz i z tymi, którzy nadejdą". (Pisma IX. 72—76).

Jeśli zaś chodzi o poetów, to bezpośrednią odpowiedź na postawione pytania spróbowali dać Kazimiera Iłłakowiczówna, Roman Kołoniecki, Kazimierz Wierzyński, t. j. ci poeci, którzy z pośród setek autorów, najbardziej zbliżyli się do duchowej głębi Wielkiego Marszałka. Łączy ich pewne pokrewieństwo w ujęciu motywu, natomiast inne stanowisko zajął Jan Brzechwa.

Stosunek Iłłakowiczówny do Piłsudskiego opiera się — jak wiadomo— na zupełnym poddaniu swojej osobowości i bez-

względnej adoracji. Wszystko, czegokolwiek dotknął się Piłsudski, zasługuje na cześć i utrwalenie, żadna forma poza tkwiącą w samej istocie niezliczonej ilości zjawisk treścią nie będzie odpowiednią, żadna nie wyrazi tej żywej treści, która zawsze i wszędzie była cechą czynu Piłsudskiego. Śmierć nie zabiła w Piłsudskim życia. Wobec takiego stanowiska nie potrzeba żadnych specjalnych form dla okazania czci, wystarczy utrwalenie w naszych duszach tego wszystkiego, czego dokonał Piłsudski. Taki jest sens wiersza p. t. „P o m n i k“[18]):

Nie trzeba pomnika! To, co tu widzicie,
ty, mistrzu, odlej:
Marszałek Piłsudski całem swojem życiem
za nas się modli.
Nie trzeba pomnika, nie trzeba wieńca
rośnie murawa, szemrze rokita,
pod każdą piędzią ziemi — żołnierz zabity,
żołnierz zabity za Ojczyznę,
a każdy się do Wodza przyzna. (24).

Ten motyw powtórzy się nieraz w przeróżnej formie, a zawsze jako protest przeciwko zamurowaniu żywego pomimo śmierci Marszałka. Poetka ma przed oczyma raczej „posąg błękitny“ (40) wśród kwiecia, zieleni, pełen „wielmożnej władzy“ Demetery, która rozkaże korzeniom puścić pędy, rozsadzić trumny i prochom zmartwychwstać kwieciem i bujnością. Wobec takiego pojmowania posągu tradycyjny posąg kamienny inne zgoła nasunie myśli, będzie tylko przeciwstawieniem życia, dziełem ludzi, którzy nie zrozumieli „Człowieka“, choć go uwieńczyli w laury.

...ja zimnym tylko jestem kamieniem 26

skarży się Piłsudski, w „M o w i e p o s ą g u“, a aby jeszcze wzmocnić to przeciwstawienie opowiada o swym rodźwięku ze społeczeństwem, o tym, że „wołał ludzkiej pomocy z serca po wiele razy“, że „dźwigał ciężar ponad siły“, że nikt prócz niego wiary nie miał“, że „żal go gryzł pociemku, zanim go wreszcie dobił“, że „się w trudzie zniszczył i ogniem się w sobie spalił“, że „przejrzał mękę Boga idącą ku swej Golgocie“. (26).

Taka jest mowa posągu-głazu, w którym została „żywa siła“, pragnąca przez własną Golgotę przyjść Bogu z pomocą, „rozerwać głaz dynamitem“ i „spaść orłem drapieżnym“ i „rwać ludzkie ścierwa“.

[18]) K a z i m i e r a I ł ł a k o w i c z ó w n a: *Wiersze o Marszałku Piłsudskim.* Warsz. 1936.

Posąg może być zatem nie nagrodą za czyn i wyrazem szczęścia, jak to się powszechnie mniema, ale kamiennym utrwaleniem krzyżowej drogi Samotnego Człowieka, przez odsunięcie go od społeczeństwa wbrew tkwiącej w duszy jego energii twórczej, przez wyeliminowanie go z życia, choćby się miało to stać w formie jak najwyższego uznania. Na poczuciu oddali i obcości polega tragedia „posągu", tym tragiczniejsza, jeśli to „stawanie się posągiem" odbywać się będzie już za życia. Tak pojmowany posąg będzie synonimem śmierci.

O tej roli pomnika mówi też w „Balladzie o Piłsudskim" Roman Kołoniecki[19]), który przedstawia, jak Piłsudski zwolna, pracując nie tylko dla współczesnych, ale i dla przyszłości, niezrozumiany i zwalczany, „urastał legendą", „dojrzewał ideą" i jak za życia już przemieniał się w „pomnik", w „wieżę wiekopomnej zasługi", jak „się stawał mitem":

Na cokole niezłomnie
Trwałem — a jednym z wielu
Nie mogłem być... Kto o mnie
Śnił jak o przyjacielu? 21

Podstawą takiego ujęcia jest takie same jak u Iłłakowiczówny rozumienie Piłsudskiego, jako przedstawiciela niezniszczalnej życiowej energii, który w grobowej krypcie broni się przed śmiercią wołając:

Jany i Kazimierze
Dawno sen zmógł nieludzki;
Ja z żywymi w przymierze
Wszedłem, żywy Piłsudski 29

I wciąż powtarzać się będą te jego protesty:

Bo ja żyję, ja żyję!

Poeta obszernie przedstawia, jak sobie wyobraża to pośmiertne życie, tę niekończącą się żywotność Piłsudskiego:

Rozmnożony w gromadę,
W niepokoju, w rozpaczy
Dłoń na barkach wam kładę —
Wy wiecie, co to znaczy. 31

I wreszcie końcowy motyw obok przezwyciężenia śmierci:

I gdybym od was odszedł —
Wiem, że Polski nie będzie. 32

[19]) Roman Kołoniecki: *Ballada o Piłsudskim* Warsz. 1935 F. Hoesick.

Zamknięcie „żywego“ człowieka w kształcie pomnika jest zatem u Kołonieckiego zabiciem ducha, ponad miarę ludzką potężnego życia, którego wyrazem jest ostatnia prośba:

Więc mi górę usypcie!
— — —
Będę stał na niej codzień
I będę się z mogiły
Rozglądał po narodzie:
Ile w nim mojej siły. 34

Równie negatywnie i jeszcze bardziej krytycznie, opierając się na realnych stosunkach w Polsce oceni rolę pomnika Kazimierz Wierzyński w „Wolności tragicznej“[20]).

„Rozbijcie pusty pomnik. Chcę zejść między ludzi“ to jeden motyw, a drugi:

Nie chcę więcej do góry wzlatywać!

Chodzi więc znów o obronę przed usunięciem poza nawias rzeczywistości, bo w razie przeciwnym pomnik to

Kamienne widmo chwały,
słup niewoli mojej... 32

Tak ujmuje Wierzyński nastrój maja 1926, który zmusił okrytego sławą i nagrodzonego pomnikami Piłsudskiego do zerwania z wszelkimi znamionami sławy, usuwającymi go od rzeczywistego życia i rozpoczęcia od nowa dzieła odrodzenia narodu.

Kamień zejdzie z cokoła i z pęt się uwolni...[21])

Ale zstąpienie na dół wywołane „plugastwem“ wszelkiego rodzaju zmusi Piłsudskiego do zastosowania zgoła innych metod działania:

„Pójdę słupem płonącym uderzać na ludzi“—oto zasada postępowania tragicznego Samotnika, który jeszcze raz za wszystkich wziąć musi brzemię odpowiedzialności i przeżyć największą i najboleśniejszą z pośród wszystkich troskę.

Ale nie tylko w „Nocy narodowej“, również w „Ojczyźnie chochołów“ zaznaczy Wierzyński, że naród jeszcze nie dorósł, by uczczenie wielkości pomnikiem było zgodnym ze stanem narodu wyrazem, rozdźwięk bowiem między tym, który mógłby przed

[20]) Kazimierz Wierzyński: *Wolność tragiczna.* Lwów — Warszawa. Książnica — Atlas.

[21]) Podobnie wyraża się K. A. Czyżowski w poemacie p. t. *„Pan Marszałek“*.

„Cóż to za wielkość, co schodzi z pomnika
I pisze felietony i fałsze wytyka“. 14

światem całym głosić naszą wielkość a rzeczywistością jest jedną z cech naszej tragicznej wolności. I dlatego nie czas jeszcze na pomnik, raczej wciąż jeszcze w duszy naszej odnajdować winniśmy słowa żywego człowieka, który stawia nam stale pytania:

Dokąd podążasz? Gdzie są ślady moje? 61

I u Wierzyńskiego zwycięża zatem nie martwy, kamienny symbol, ale żywy człowiek. Ten wiecznie żywy człowiek żąda dla Polski realizacji idei, której sam siebie poświęcił i na której szczyty dzięki swej pracy niestrudzonej zdołał się wznieść, zdobywając dla Polski i dla siebie — wielkość. W ten sposób i Polsce i sobie zapewnił niezniszczalny byt.

Wszyscy zatem poeci: Iłłakowiczówna, Kołoniecki i Wierzyński w motywie pomnika dojrzeli tragiczny rozdźwięk między społeczeństwem a bohaterem. Wobec braku przygotowania społeczeństwa do zrozumienia tego, co mógłby czy co powinien pomnik wyrażać i wobec niedorośnięcia do oceny wielkości bohatera, pomnik byłby — zdaniem ich — tylko oddaleniem tych dwóch czynników od siebie i w ten sposób pogłębiałby jeszcze bardziej rozdźwięk. Na miejsce kamiennego uczczenia stawiają poeci postulat przetworzenia psychiki Polaków po linii wskazań Piłsudskiego.

Najbardziej realnie ujmie to Kołoniecki, który nie zawaha się nawet przed wyliczaniem szczegółów dotyczących zagadnień ekonomicznych i administracyjnych.

Wierzyński znów najlębiej i najtrafniej może z nich wniknie w istotę tragedii Piłsudskiego, który naprózno starał się wielkością natchnąć naród polski, natomiast Iłłakowiczówna poza ogólnikowymi wyrazami uwielbienia najmniej wyraźnie, ale niemniej silnie zażąda wzięcia na siebie odpowiedzialności za losy Polski, której niepodległość zdobył swoim trudem Piłsudski.

Pozornie inaczej zupełnie pojął rolę pomnika Jan Brzechwa w „Imieniu wielkości“[22]): dla niego pomnik zawiera tylko dodatnie cechy, ale spotęgowane i wyolbrzymione, ponadludzkie. Podczas „Rewii“ Piłsudski w oczach wojska, generałów przemienia się cały wraz z koniem i rynsztunkiem w posąg marmurowy, w symbol wielkości ponadnarodowej:

A w siodle siedzi Komendant, wykuty z opartej skały,
Taki jak był — najbielszy, cały z marmuru, biały,
Sam posąg już, sama chwała — nieśmiertelna i wieczna
Tylko bardziej płomienna niż wieczność, bardziej słoneczna 17.

[22]) Jan Brzechwa: *Imię wielkości.* Warszawa 1938. J. Mortkowicz.

Ale i u Brzechwy to skamienienie jest tylko wizją chwilową, która przechodzi — bo po chwili

Wódz ocknął się i pojechał —

zwyciężyło zatem i tu życie, a nie bierne zapatrzenie się w siebie samego. Można zatem powiedzieć, że Piłsudski również u Brzechwy podobnie jak i w utworach poprzednich autorów nie poddał się pokusie pomnika. Wolał „siać wiatry śmiertelne" i być „czołem burzy" (59 Wierzyński).

W ten sposób negatywny motyw posągu jako odmiana motywu troski przekształca się ostatecznie w afirmatywny motyw uwielbienia.

Zygmunt Hajkowski

ARTUR GLISCZYŃSKI PIERWSZY POETA ŁÓDZKI

SZKIC LITERACKI

I

Glisczyński nie był rodowitym łodzianinem. Łódzka „ziemia obiecana" jak wielu innych znęciła go może nadzieją łatwiejszego niż gdzie indziej znalezienia pola pracy. Istotnie, wybrane przezeń jako zawód dziennikarstwo w ówczesnych warunkach łódzkich pozwoliło mu rozwinąć działalność w swych skutkach nie tyle efektowną, ile dość wszechstronną i pożyteczną. Przybywa Glisczyński do Łodzi około r. 1890 w pełni sił męskich. Pracuje w pismach miejscowych oraz jest korespondentem pism warszawskich. Od roku 1901 przenosi się do Warszawy[1]).

Niezależnie od tej pracy zawodowo-zarobkowej folgując skłonnościom i zamiłowaniom poświęca się literaturze pięknej. Utwory swe z tego zakresu ogłasza w różnych czasopismach łódzkich i warszawskich, a następnie wybór ich drukuje w kilku tomikach. Z całokształtu tej niebogatej pod względem ilościowym twórczości wyróżniają się utwory tematycznie związane z życiem Łodzi. Są one ciekawe jako wynik oddziaływania ówczesnych stosunków łódzkich na wyobraźnię i uczuciowość naszego poety.

Dla zrozumienia tej poezji potrzebna jest choćby pobieżna znajomość Łodzi z końca wieku XIX.

Rozwija się ona w zawrotnym tempie. Z roku na rok powiększa się liczba fabryk, a w nich liczba krosien i ilość produkcji przemysłowej. W związku z tym Łódź rozbudowuje się coraz intensywniej, coraz okazalej, a co za tym idzie, zmienia swój wygląd zewnętrzny. O charakterze tych przeobrażeń świadczy notatka kronikarska naszego poety, który w r. 1893 stwierdził, że w ciągu czterech ostatnich lat przybyło Łodzi około 1000 zabudo-

[1]) Rocznik naukowy na r. 1905. Warsz. 1905, s. 69. Z notatki tu podanej dowiadujemy się,że Gl. urodził się w 1869 r. oraz że po ukończeniu gimnazjum realnego w Warszawie kształcił się w wyższej szkole handlowej im. L. Kronenberga.

wań mieszkalnych i fabrycznych, a ludność wzrosła o kilkadziesiąt tysięcy[2]).

Temu w stosunkach nie tylko naszych, ale i europejskich fenomenalnemu rozrostowi towarzyszą jednak poważne cienie. Wystarczy dla przykładu wymienić zaniedbania sanitarno-higieniczne i chaotyczność rozbudowy, będące wynikiem biurokratycznej i niedbałej gospodarki miejskiej oraz braku zainteresowania się tymi sprawami ze strony miejscowych potentatów przemysłowych.

Do tych bolączek ówczesnego życia łódzkiego należy także zaliczyć zaniedbanie spraw kulturalnych. Na ten temat mamy wypowiedzenia bardzo znamienne i jaskrawe. Kronikarz miejscowy w wydawnictwie obliczonym na zbyt w Łodzi ze zrozumiałych względów rzecz tę ujmuje w sposób oględny, jednak dość wyraźny: „Nawskroś praktyczna Łódź, żyjąca z dnia na dzień życiem ruchliwym, gorączkowym z celami materialnymi wyłącznie związanym i im w zupełności oddanym, nie przedstawia pola dla rozwoju strony duchowej ludzi, którzy się od przeciętnego typu łodzianina odrodzili... Toteż pomimo znacznych w ostatnich latach zaszłych pod tym względem zmian w grodzie bawełnianym naszym, strona jego życia duchowa, względnie artystyczna i umysłowa, jakże pozostaje w tyle poza jego stroną utylitarną, tak szalonymi naprzód dążącą krokami"[3]). Gość z Warszawy[4]) tę stronę życia ówczesnej Łodzi, nie licząc się z żadnymi względami, przedstawił z całą jaskrawością: „Z yankesowskim hasłem na ustach — times is money i z deklinacją na najrozmaitsze odmiany wyrazu bussines płyną tu dnie i lata życia ludzkiego, przy czym do urny wszechludzkiego dobra nie spływa stąd nic, coby zasługiwało na nazwę odwrotnej strony medalu tego miasta... Przy pewnej choć nieznacznej garstce ludności inteligentnej (na ogólną cyfrę 300.000 mieszkańców) Łódź nie posiada ani jednej biblioteki publicznej, która by się jednak przydała, ani jednego zbioru muzealnego, ani jednego salonu sztuki, który by się rozwijał prawidłowo i żywotnie, a istniejące tu teatry bądź

---

[2]) *Z roku na rok* — w VI roczniku Łodzianina, kalendarza informacyjno-adresowego, 176.

[3]) J. Z. N(aimski). Z roku na rok, tamże, rocznik V. s. 197.

[4]) Starkman A., Łódź i łodzianie. W-wa, 1895, s. 6, 12.

co bądź zmuszone są stale zerkać w stronę potentatów mamony i protektorów sceny".

Mieszany pod względem narodowościowym charakter miasta o wyraźnej gospodarczej przewadze niemiecko-żydowskiej stwarzał niezmiernie trudne warunki dla pracy kulturalnej polskiej. Widomymi jej ogniskami były wtedy przede wszystkim teatr, prasa i towarzystwo śpiewacze „Lutnia". Placówki te skupiały wokół siebie nieliczną stosunkowo inteligencję polską i światlejsze koła rzemieślnicze. Promieniowanie tych instytucyj, jakkolwiek w swych objawach zewnętrznych nie zawsze imponujące, w skutkach jednak posiadało decydującą rolę w dziele stopniowego wywalczania należnego miejsca dla polskości w tym drugim po Warszawie co do wielkości mieście Polski.

Glisczyński po przybyciu do Łodzi został od razu wciągnięty w wir tej pracy kulturalnej. W roku 1892/3 należy do „Lutni", piastując przez pewien czas obowiązki członka zarządu. Po ustąpieniu z tego stanowiska nie przestaje pracować dla dobra stowarzyszenia w roli poety, uświetniającego swymi utworami różne uroczystości. Kiedy w maju 1898 odbył się w Łodzi zjazd „Lutni" i towarzystw muzycznych z całego Królestwa. Glisczyński niepospolite to w ówczesnych warunkach wydarzenie kulturalne wita wierszem p. t. *Wysłańcom pieśni.* Na otwarcie znów nowego lokalu „Lutni" pisze utwór p. t. *Pieśń fantazja dramatyczna*", do której muzykę dorobił ówczesny dyrektor A. Dworzaczek. Archiwum „Lutni" kryje napewno niejeden jeszcze dowód współpracy naszego poety z tym zasłużonym dla Łodzi stowarzyszeniem muzycznym.

Nie jest to jedyny teren jego pracy. Bo oto gdy we wrześniu 1893 r. miały się w Łodzi odbyć międzynarodowe wyścigi kolarskie, miejscowa organizacja tego sportu powzięła zamiar wydania specjalnej jednodniówki. Ukazała się ona przy współpracy redaktorskiej Glisczyńskiego[5]), który na łamach tej publikacji umieścił kilka swoich wierszy.

Stosunek Glisczyńskiego do teatru wymagałby specjalnego zbadania i omówienia. To, co jednak w tej sprawie wiemy, świadczy, że jako poeta pozostawał w zażyłych stosunkach z miejsco-

[5]) Pracę tę wykonał Glisczyński wespół z dziennikarzem J. Z. Naimskim, korespondentem Kuriera Warszawskiego w Łodzi.

wymi artystami dramatycznymi. Tradycyjne uroczystości benefisowe nieraz były uświetniane płodami jego pióra[6]).

Warto jeszcze dodać, że poeta nasz był w ciągu dwóch lat (1894 i 1895) redaktorem tak charakterystycznego dla Łodzi wydawnictwa, jak kalendarz informacyjno-adresowy Ł o d z i a n i n, wydawany przez miejscowego księgarza C. Richtera oraz sam wydał trzy roczniki humorystyczne Ł o d z i a n k a (1892—1894).

O pracy dziennikarskiej Glisczyńskiego jako zawodowej i jej znaczeniu nie ma potrzeby szerzej się rozwodzić.

Przytoczone wyżej fakty świadczą o ruchliwości i żywym udziale naszego autora w życiu towarzyskim i wydawniczym Łodzi w okresie, kiedy ruch umysłowy po niedawnym obudzeniu zaczynał się tu dopiero powoli kształtować.

II

Dorobek literacki Glisczyńskiego jest niebogaty. Jeśli nie liczyć prac doraźnych, okolicznościowych przeważnie rozproszonych po czasopismach lub wydawnictwach ulotnych, to zebrany przez autora plon wieloletniej jego pracy zamyka się w trzech tomikach: *Z mroku i dymu* (1901), *Obrazki* (1907), *Humor i satyra (1912).* Wydane w różnych czasach różnią się one pod niejednym względem, mimo to nie są pozbawione rysów wspólnych, będących wyrazem oryginalnej, odrębnej i na ogół jednolitej indywidualności twórczej. Najbardziej łódzki, jeżeli się tak wyrazić można, a zatem najbardziej nas interesujący charakter posiada tomik pierwszy. Dwa inne zbiory zbliżają się pod tym względem do niego niektórymi tylko utworami.

Wyraźne piętno zbiorowi *Z mroku i dymu* nadaje cykl *Tragedie miejskie*, w którym zgodnie z tytułem panuje nastrój smutny. *Obrazki* jednolite pod względem rodzaju literackiego i formy wierszowej odznaczają się dużą rozmaitością w zakresie tematyki i nastroju.

W tomie *Humor i satyra* objawia autor inną niż w pierwszym postawę wobec życia; pod względem zaś formy pa-

[6]) Korespondent łódzki *Kuriera Codziennego* W ł. R o w i ń s k i podaje, że dn. 7 stycznia 1896 podczas uroczystości jubileuszowej ku czci art. dram. Leopolda Tomaszewicza odczytany został przez artystę Kopczewskiego piękny opatrzony 50 podpisami panegiryk wierszowany pióra Glisczyńskiego.

nuje tu wielka różnorodność daleka od jednolitości zbiorów poprzednich. Warto zaznaczyć, że w tym tomie znalazła się wiązanka wierszy satyryczno-humorystycznych z okresu pobytu poety w Łodzi.

Co wiersze Gliszczyńskiego, powstałe bez mała przed 40 laty, czyni dziś jeszcze interesującymi, to oryginalność ich tematyki. Życie wielkiego o zupełnie odrębnej fizjognomii miasta, jakim Łódź była i jest do dziś dnia, staje się po raz pierwszy w literaturze polskiej źródłem natchnienia poetyckiego. W tym widział ich wartość Walery Gostomski, kiedy pisał: Kto by przypuszczał, że z życia tego arcyprozaicznego miasta dadzą się wysnuć prawdziwie poetyckie pomysły[7]).

Tom *Z mroku i dymu* składa się z dwóch części, z których pierwsza *Tragedie miejskie* przez swą tematykę wiąże się z życiem Łodzi. W drugiej części p. t. *Wiersze różne* zwrócimy uwagę na wspomniany już utwór *Wysłańcom pieśni.* Na czele cyklu pierwszego autor umieścił poemat *Artysta,* dedykowany znakomitemu wówczas historykowi literatury i krytykowi Piotrowi Chmielowskiemu. Utwór ten posiada wyraźny charakter programowy. W treści jest to obraz duchowego zmagania się artysty malarza z jałowością ideowo-kulturalną środowiska, w które los go rzucił. Panująca tu brutalna walka o byt, pogarda dla wszelkich duchowych wartości, a więc i dla sztuki, realizm jaskrawy w wytykaniu sobie celu i utylitaryzm jako jedyna norma postępowania życiowego—to wszystko działa wyniszczająco na artystę, gasząc w nim porywy i chęć do pracy dla sztuki.

Cyfra i złoto! Korzyść bezpośrednia,
Siła materii. Pełna sytość ciała —
To trzeźwe cele, treść zabiegów cała,
A reszta: nicość, mrzonki i czcza brednia!...

Ten stan rzeczy stawia przed artystą alternatywę: wytrwać dumnie na stanowisku czystej sztuki — i umrzeć z głodu, albo też ugiąć się przed otoczeniem. Tak postępuje artysta:

Potem wyszukał w papierowych plikach
Kolekcję wzorów i uspokojony
Wyszedł na miasto, aby po fabrykach
„Zaoferować" — deseń na kretony.

Ironiczny finał stanowi uczuciową pointę całego utworu i jest wymowny dla stanowiska autora wobec zagadnienia pracy artystycznej w warunkach łódzkich. Takie ujęcie kto wie czy nie ma pod-

[7]) *Książka,* 1901, 370—1.

kładu osobistego. Jest to pewnego rodzaju wytłumaczenie i usprawiedliwienie własnych niepowodzeń na polu pracy artystycznej. Ten domysł nabiera cech prawdopodobieństwa w świetle utworu *Nie nad wami*—gdzie autor, naśladując Konopnicką, oświadcza, że pieśń jego boleje nad tymi, komu twarde życie dało tylko troski, a lichy ochłap znośnej egzystencji opłacić każe szarością i pospolitością bytu pozbawionego jakiegoś głębszego i wznioślejszego piętna.

Ta tragedia artysty, pierwsza z przedstawionych przez poetę, jak i wszystkie następne, łamiąc jednostki czy grupy całe, są w olbrzymiej fali życia czymś nieznacznym, czymś ledwie dostrzeganym. Stwierdzenie tego wywołuje w autorze uczucie melancholijnej zadumy:

...tam na dnie coś płacze, coś jęczy, coś wzdycha...
Większy krąg na powierzchni!.. Jakieś ciało wpadło,
Tonie!... gaśnie!.. zginęło!.. Zmącone zwierciadło
Wygładza się... Krąg wodny szybko znika, ginie...
I fala obojętna znów płynie i płynie.. *(Bez opieki)*

A jednak człowiek, a tym bardziej artysta nie może wobec tych indywidualnych czy społecznych tragedyj przechodzić obojętnie. Współczujące serce poety, bez którego według kompetentnego zdania[8]) nie ma poezji, nie pozwala mu na to. W Łodzi tych tragedyj widział poeta więcej, niż gdzie indziej. Dla tego rozsnuwa ich przed nami cały różaniec.

W nocy płonie olbrzymia fabryka. Nad ranem mimo wysiłków straży pożarnych —

Kędy olbrzym wnosił się ceglany,
Nagie, sczerniałe sterczą teraz ściany.
Tylko dym szary z mrocznej głębi zionie
I spalenizny unoszą się wonie,
Stos czarny białą pokrywa oponą.

Z miejsca ruin w bogatsze dzielnice płyną skargi, jęki, przekleństwa i łkania gromadki stojących, domyślamy się, robotników pozbawionych przez klęskę warsztatu pracy *(Z dymem)*.

Oto znów ojciec nędzarz dla ratowania od głodu dziecka kradnie chleb. Dostaje się za to do więzienia. Z rozpaczy targnął się na życie. Bóg przebacza mu winę ze względu na pobudki występku *(Przed Bogiem)*. W innym znów obrazku mały Walek, syn biedaków z suteryny, pomaga rodzicom kradzieżą węgla z wo-

[3]) W. Gomulicki w przedmowie do Wyboru poezyj W. Zagórskiego, W-wa 1899.

zów. Razu pewnego wpadł pod koła i ciężko ranny zmarł. *(Na śnieżycy).* Gdy oboje rodzice muszą zarobkować, dzieci zostają w domu bez żadnej opieki. Jedno z nich dla zabawy roznieciło ogień, od którego poparzone zmarło. *(Bez opieki).* Bezrobotny próbuje bezskutecznie znaleźć pracę. Niepowodzenie wywołuje w nim stan rezygnacji, a to robi z niego bezdomnego żebraka. W mroźny wieczór zimowy, gdy wracając do siebie przysiadł gdzieś dla odpoczynku,

Usnął... zesztywniał, skościał jak kamień,
Zmarzł upiór miasta, człowiek bezdomny. *(Bezdomny).*

W następnym obrazku prowadzi nas autor do fabryki, gdzie jesteśmy świadkami tragedii, gdy „zwierz-maszyna" chwyciła nieostrożnego tkacza obrywając mu rękę. *(Przy pracy).*

Z osobliwym, przynajmniej dla poezji polskiej, światem spotykamy się w obrazku *„Na przedmieściu"*. Widzimy, jak powodzenie powoli dorabiającego się sklepikarza z przedmieścia niweczy silniejszy, bo zasobniejszy konkurent. Inny nieco nastrój niż w poprzednich panuje w obrazku *„Na dorobku"*. Kowal usilną pracą rozwija swój zakład i marzy o jego przemianie na fabrykę. Wybuchły nieoczekiwanie kryzys niweczy te jego plany. Po ojcu, który klęski nie przeżył, przy warsztacie staje dzielny syn.

Dość pospolita na nizinach życia wielkomiejskiego historia występuje w opowiadaniu *„Wyszła na ludzi"*. Wesoła, żądna zabaw młoda robotnica, której ciężyła opieka matki, ucieka z domu. Zawierzyła łotrzykowi; z początku udaje on miłość i wyzyskuje naiwną dziewczynę, aż wreszcie brutalnym poniewieraniem doprowadzą ją do próby samobójstwa.

Niedolę wyrobników pióra kreśli w wierszu *Literat*, który nieraz w najbardziej niesprzyjających okolicznościach upadając pod brzemieniem trosk codziennych musi przygotowywać terminowe roboty dla otrzymania zadatku... na komorne. Dla niewtajemniczonych życie literata przedstawia się w kolorowych barwach.

Nie ma to jak literaci!
Cały warsztat mają w głowie,
Bez ryzyka, kapitału,
Bez gniotących pęt najmity
Grosz gotowy i zaszczyty!..

Posępny ciąg obrazów tego cyklu zamyka poemat *O północy*. W noc ciemną przed uosobionym Zniszczeniem — Nędzą zja-

wiają się widmowe jej sługi Głód, Rozpacz i Zbrodnia, zdając sprawę ze swego działania. Przesuwa się przed nami szereg ponurych obrazów z życia, a raczej niedoli wielkomiejskich nizin społecznych. Obrazy ustawione obok siebie robią wrażenie czegoś nieprawdopodobnego. Poeta broni się przed tym zarzutem:

Kto chce widma widzieć z bliska,
Niech w zaułki idzie ciemne,
Gdzie zgnilizną tchną siedliska
Bezsłoneczne i podziemne,
Na poddasza rzuci okiem.
A nie powie od tej pory,
Że na bożym pięknie świecie
I ponure nędz upiory
Tylko śniły się poecie!

Z drugiej części omawianego zbiorku z tematem naszym wiąże się okolicznościowy poemat *Wysłańcom pieśni.* Zjazd śpiewaczy w Łodzi i jego kulturalne znaczenie przedstawione są w formie rozmowy uosobionych przybyszów obcego pochodzenia warsztatu tkackiego, salfaktora, szarpacza z tubylczym kotłem, który rezolutnie prawi:

Są pewne rzeczy, co lepiej od pary
Grzeją, wzruszają i szarpią za nerwy,
Co pchają ducha nad ciasne zakresy
Codziennych szachrajstw, kupczego zapału.

Drugi tom utworów Glisczyńskiego, rodzajowo podobny do cyklu *Tragedie miejskie,* różni się odeń natomiast większą doskonałością formy oraz rozmaitością nastroju, stąd usprawiedliwiony ogólniejszy tytuł *Obrazki.* Większość utworów tego zbiorku powstała w gorących czasach rewolucyjnych 1905 — 7 roku i niektóre z nich treściowo nawiązują do rozgrywających się podówczas w Warszawie wypadków *(Na Bródnie, Nasz lokator).* Inne wiążą się z ulubionym dla autora tematem życia teatralnego *(Evviva l'arte, Mój pierwszy debiut).* Ciekawy jest poemacik *Ze wspomnień szwajcarskich,* gdzie zachwyt nad pięknem krajobrazu helweckiego splata się z patriotycznymi wspomnieniami o Kościuszce. Na sposobie zaś ujęcia tematu widoczny jest wpływ *Przedświtu* Krasińskiego. Lecz najciekawszy dla nas jest obrazek *Mańka.* Ze względów zarówno treściowych jak i formalnych można go związać z cyklem *Tragedie miejskie,* których jest znakomitym dopełnieniem. Monotonię bowiem tego zbioru urozmaica on chociażby przez to, że wprowadza nas w świat pracy ideowej

wśród robotników na gruncie łódzkim, nawiązując do głośnego buntu z r. 1892. Wypadki te stanowią tło, na którym rozgrywa się tragedia miłości młodej robotnicy Mańki do pana Stacha, działacza robotniczego. Wprawdzie Łódź nie jest w tym utworze wymieniona, ale następujące wiersze są aż nadto wyraźne pod tym względem:

Mnie los rzucił na bruk szary,
do wielkiego fabryk miasta,
co tysiącem łbów dymiących
jak czerwony las wyrasta
i milionem wre warsztatów
w kotlinie swej olbrzymiej
od rozświtu do wieczora
warczy, zgrzyta, huczy, dymi.

Na Łódź jako na miejsce przedstawionych wypadków wskazuje też argument chronologiczny. Wrzenie i wybuchy rewolucyjne z r. 1907 przypominają opowiadającemu podobne objawy sprzed lat 15, to jest w r. 1892, kiedy to Łódź przeżyła małą rewolucję robotniczą. Główna obok Mańki postać w tym opowiadaniu, pan Stach, należał do kół tej młodzieży, która od ławy szkolnej biorąc udział w organizacjach ideowych, przejmowała się nakazem, że coś w życiu „robić" trzeba i — uskrzydlona zapałem młodości i wiarą w triumf swego dzieła — szła w lud. Najpilniejszą uczenicą i pomocnicą Stacha w Łodzi stała się Mańka, córka tkacza łódzkiego, z woli rodziców przeznaczona na żonę farbiarzowi Frankowi. Ten widząc, że narzeczona zaniedbuje go z winy Stacha, przysięga mu zemstę. Chcąc ratować kochanego p. Stacha Mańka godzi się oddać rękę nielubianemu Frankowi. Gorąca i szlachetna jej miłość miała zajaśnieć w burzliwych dniach buntu, kiedy p. Stacha własnym ciałem zasłoniła od strzału. Ranna przebyła ciężką chorobę, która zniszczyła jej urodę i przyśpieszyła śmierć. Najsmutniejsze w tym wszystkim jest to, że p. Stach nie był godzien tej ofiary, bo rychło wyrzekł się mrzonek młodzieńczych, sfilistrzał, a myśląc o małżeństwie z posagiem, zapomniał o kochającej go kobiecie. Nawet na pogrzeb jej nie poszedł, bo „stanowisko... narzeczona... ludzkie plotki i napaście... nie wypada, nie wypada.."

Trzeci tom utworów naszego poety różni się zasadniczo od dwóch poprzednich. Już sam tytuł wskazuje na tę różnicę. Tom ten wydany w r. 1912 zawiera obok utworów, powstałych w tym czasie, także i takie, które sięgają początków twórczości litera-

ckiej Glisczyńskiego. Do tej grupy należą wszystkie utwory tematycznie wiążące się z Łodzią. Są to niewątpliwie te i tym podobne wiersze, które w swoim czasie wyrobiły naszemu poecie znaczny rozgłos na gruncie łódzkim, a nawet zjednały mu zaszczytny, a jak to się niżej okaże, częściowo tylko usprawiedliwiony przydomek łódzkiego Bérangera. W tomie omawianym znalazł się tych wierszy wybór niewielki, ale bardzo charakterystyczny. Jest to wyborna galeria typów łódzkich, będących wytworem specyficznych miejscowych warunków[9]). W szeregu niewielkich rozmiarami utworów szkicuje autor charakterystyczne rysy następujących typów łódzkich: węglarza, kantorowicza, obywatela z Wólki, majstra, agenta, inteligenta i potentata. Do tych dowcipnych obrazków dodał autor naturalistyczną sielankę z lasku obok Milsza pary spoza obrębu życia kulturalnego: rolę łódzkiego Filona; odgrywa złodziej z Bałut w tych czasach, kiedy dzielnica ta będąc miejscem zsyłki mętów społecznych z różnych okolic kraju, nieszczególnej zażywała sławy. Laura zaś pod względem moralnym w niczym nie ustępowała swemu partnerowi.

Już z tego przeglądu tematów wynika, że poezja Glisczyńskiego genetycznie związana jest z pewnymi objawami życia wielkiego miasta, a ściślej się wyrażając, z życiem Łodzi z końca XIX w. Jest to poezja dnia codziennego najbardziej szarej rzeczywistości. Zwykli ludzie, czasem śmieszni, czasem charakterystyczni, a najczęściej nieszczęśliwi, tło równie pospolite — fabryki, kantory, sklepy, warsztaty i zaniedbane pod każdym względem przedmieścia — oto elementy rzeczowe wizji artystycznej naszego poety. — Rysem znamiennym jego obserwacji jest to, że życie nizin społecznych przedstawia mu się najczęściej od strony smutnej, nieraz tragicznej. Uwaga ta dotyczy przede wszystkim cyklu *Tragedie miejskie* i niektórych z *Obrazków*. Poeta roztacza przed nami korowód scen i sytuacyj, będących wynikiem pewnego układu stosunków społeczno-gospodarczych. Objawy te są typowe dla każdego wielkomiejskiego środowiska przemysłowego. U naszego autora nabierają one zabarwienia lokalnego, ponieważ w Łodzi ówczesnej ujemne strony gospodarki kapitalistycznej i zarysowały się jaskrawiej niż gdziekolwiek indziej. Poetę przybyłego z innego środowiska musiały w Łodzi uderzyć jaskrawe przeciwieństwa między nieliczną grupą uprzywilejowanych ze świata przemysłowo-handlowego a tysiącznymi rzeszami nędzarzy - najmitów, między

[9]) *Humor, satyra* s. 60 — 66.

rosnącym w oczach niemal z roku na rok bogactwem „miasta", a nędzą i upośledzeniem mas, między zbytkiem często wyrafinowanym nababów przemysłowych, a bardzo pierwotną wegetacją rzesz robotniczych. Wreszcie poeta dziennikarz nie mógł nie zauważyć degenerującego fizycznie i deprawującego moralnie wpływu podobnych warunków na życie tego środowiska. Podkład zatem społeczny poezji Glisczyńskiego, będącej tych stosunków odbiciem, jest aż nadto widoczny.

III

Rysem dodającym wartości tej poezji jest jej autentyzm, polegający na trafnym uchwyceniu i wiernym odtworzeniu rzeczywistości, stanowiącej przedmiot artystycznego zainteresowania twórcy. Metoda realistycznego odtwarzania rzeczywistości, której hołdowali wtedy nie tylko powieściopisarze, ale i poeci, nakazywała dbałość o koloryt lokalny środowiska odtwarzanego. Wybrana przez naszego poetę pół-epicka forma obrazka pozwalała temu postulatowi zadość uczynić. I rzeczywiście, poetycka wizja Łodzi u Glisczyńskiego posiada bardzo wiele rysów typowych swego wzoru. Autorowi udało się uwydatnić wiernie nie tylko krajobraz ale i klimat moralny tych odcinków rzeczywistości łódzkiej, które go jako artystę specjalnie zainteresowały.

Rys charakterystyczny krajobrazu łódzkiego stanowi fabryka, która w całokształcie miejscowego życia jest jego ośrodkiem najistotniejszym. Bez niej życie to trudno byłoby sobie wyobrazić. W zgodzie przeto z rzeczywistością w poetyckiej wizji naszego poety obraz fabryki odgrywa rolę wybitną. Oto charakterystyczny obrazek. Rano

Śpieszyli do pracy ludziska
Śpieszyli milczący...
Ten w bluzie świecącej,
Ta chustą od zimna się chroni...
...I mała blaszanka drży w dłoni *(Na śniegu).*

Jesteśmy w fabryce w czasie pracy, gdy tętni ona nadmiarem zgiełkliwego życia.

I mnogich maszyn zajękną turkoty
Zgiełkiem i wrzawą napełnią się mury,
Para srebrzystym wytryśnie obłokiem
I kłęby dymu wybuchną z komina.

A ponad dźwięków zmieszanych natłokiem
Monotonnymi grzmi jęki maszyna;
I praca tłumów wre coraz namiętniej,
A w tym chaosie dźwięków miliona
Potwór ceglany wre, huczy i tętni. *(Z dymem).*

W przytoczonym urywku mamy w sposób artystyczny odtworzone ogólne wrażenie, jakiego doznaje obserwator życia fabryki w ruchu. Znamienna jest dla tego obrazu przewaga wrażeń słuchowo-dźwiękowych nad jego zarysami i barwami. W innym utworze oglądamy wnętrze fabryki. Jesteśmy na sali w tkalni. Maszyny-potwory za pomocą transmisji zostały ze snu pchnięte do życia.

Jak dzikie bestie ostrymi zęby
Gryząc się wiecznie, trybów szeregi
Błyskawicznymi kręcą się biegi,
Jak piana pyłów bluzgając kłęby.
A ponad nimi nitek tysiące
Stubarwne falą wiją się, płyną,
I w ruch puszczone czółenko drżące
Smug nad rozpiętą dzierzga tkaniną.

Przy tych stalowych potworach jak wierni kapłani u swych ołtarzy stoją mężczyźni, niewiasty, wyrostki i dzieci, nawijając szpulki i wiążąc nici. Czasem zerwie się nić drobna, słaba, warsztat staje, a niecierpliwa robocza ręka zerwane przędziwa szybko wiąże. Stosunek robotnika do maszyny, do której jest on tylko żywym dodatkiem, posiada charakter uczuciowy:

Z pokorą sługi, z miłością syna
Wobec stalowej swej karmicielki
Matki-maszyny — człowiek-maszyna.
Tkacz duma, marzy, z maszyną gwarzy,
Zwierza jej troski, łzy i nadzieje...
Szmat czasu duży przecież jej służy...
— — — — — —
Szła jak zegarek, nie rwała przędzy
Natkała stosy!.. Poczciwe zwierzę!
Jak jej nie cenić, nie kochać szczerze,
Gdy tak ochrania tkacza od nędzy. *(Przy pracy).*

Koniec dnia roboczego, dnia ciężkiej pracy i upragnionego wypoczynku zwiastują charakterystyczne dla Łodzi sygnały fabryczne, zlewające się w swoistą melodię przedwieczorną:

Wieczór zapada: gwizdków tysiące
Jęknie — zmęczona ziewnie fabryka,
I huczą dźwięki ostre, syczące...

To w harmonijne wiążąc się tony
Grzmią akordową pisków muzyką,
To w tonów wrzawie gość nieproszony
Ostry dysonans zasyczy dziko,
Lub nad piskliwą wyć zawieruchą,
Jak patriarcha — starzec surowy —
Ochrypłym głosem, poważnie, głucho
Jęknie posępny sygnał basowy. *(Przy pracy).*

Typowym dla dawniejszego życia łódzkiego zjawiskiem był pożar fabryczny, dzieło nieraz przypadkowej nieostrożności, ale bardzo często wynik zbrodniczej spekulacji. W tym ostatnim wypadku był to osławiony „łódzki" pożar. Obraz szczegółowy tego zjawiska przedstawił poeta w wierszu *Z dymem*, kreśląc drobiazgowo w sposób opisowo-epicki kolejne jego fazy.

O wybuchłym pożarze śpiące miasto uwiadamia płaczliwym głosem gwizdek, któremu jakby w odpowiedzi po chwili:

Żałośnie jęknie trąbka alarmowa,
A za nią druga jak złowieszcze echo,
Trzecia i czwarta. Tragiczna muzyka
Przeciągłym echem w zaułki przenika.

Po pewnym czasie na pomoc spieszy straż. Autor w sposób nie tyle malowniczy, ile plastyczny odtwarza ten obraz:

Wpośród płonących pochodni szeregu
Brzmią głosy dzwonków...
Kół turkot głuchy dudni po ulicy.
I jęczą dzwonki i grzmocą kopyta...

O ile w tym utworze autor ujmuje pożar od strony wzrokowej jego malowniczości i grozy, o tyle znów stronę moralną tego samego zjawiska przedstawia w jednym z fragmentów poematu *O północy*. W porze nocnej wybucha w fabryce pożar, zamieniając cały budynek w zwaliska i popiół. Widok ten wywołuje radość sprawcy tego dzieła.

Zatarł dłonie tajny zbrodzień,
W myślach zyski znaczy...
A na zgliszczach jęczy codzień
Głodny tłum w rozpaczy.
Łamie ręce nad popioły,
Bo już rąk nie trzeba...

Kędy pójdą, co mają robić bezradni robotnicy? Uosobiona zbrodnia oświadcza, że ukaże im cel przewodni:

Tysiąc zbrodni na świat spadnie
Z takiej jednak zbrodni.

Inne rysy składające się na koloryt lokalny w poezjach Gliszczyńskiego wynikają ze splotu warunków socjalno-moralnych, w jakich znajdowali się robotnicy łódzcy. Stanowili oni przeważającą część ludności miasta. Szybki jego rozrost uwarunkowany rozkwitem życia przemysłowego ściągał ze wszystkich stron Królestwa ludności wiejskiej bezrolnej i małorolnej więcej niż jej mógł wchłonąć ówczesny przemysł. Dla wielu przy tej misie z pożywieniem, jaką była Łódź, zabrakło miejsca. Stąd chroniczne bezrobocie części ludności. Ludzie ci pędzili nędzne życie w najokropniejszych warunkach. Często niedostatek pchał ich na drogę występku *(O północy)*. Jedną z przyczyn niedoli mas roboczych były częste kryzysy, które wstrząsały życiem całego miasta *(Na dorobku)*, ale których skutki najdotkliwiej odczuwali robotnicy. Nawet i szczęśliwcy stale zatrudnieni pędzili życie w warunkach niezbyt pomyślnych. Łódź przeżywała wówczas okres, t. zw. młodego kapitalizmu, prężnego, przedsiębiorczego, a zarazem brutalnego w metodach swego działania. Owczesna produkcja przemysłowa pozbawiona jakichkolwiek hamulców moralnych, nie ograniczana przez ustawodawstwo, prawie bez kontroli czynników państwowych —była terenem bezwzględnego wyzysku mas robotniczych. Łódź znano z tego w całej Polsce[10]). Robotnicy byli obarczeni nadmierną i długotrwałą pracą, źle wynagradzani, stąd konieczność zarobkowania żon - matek i dzieci od lat 10, a nieraz i młodszych *(Bez opieki, Wyszła na ludzi)*. Rozbicie ogniska rodzinnego, a z braku instytucyj wychowawczo-oświatowych wychowywanie się dzieci na ulicy — wszystko to łącznie z okropnymi bardzo często stosunkami mieszkaniowymi stwarzało niepomyślne warunki dla kształtowania się w tym środowisku pojęć moralnych *(Na śnieżycy, Matka, Wyszła na ludzi, O północy*[11]*)*. Objawy te uważał poeta za anormalne, za ropiejącą ranę na organiźmie społecznym Łodzi. Tendencja autora przejawia się w nagromadzeniu przykładów tych potworności i brutalności życia miażdżącego przede wszystkim słabych, bezbronnych i uczciwych. Tendencję tę widzimy także w unikaniu rysów pogodniejszych i jaśniejszych, których wszak nie brak w najgorszych warunkach życiowych.

[10]) Z. Heryng w *Głosie* warszawskim poddając krytyce kapitalistyczny system gospodarczy jako przykład ujemnych jego stron podaje postępowanie przemysłowców łódzkich z robotnikami, patrz Chmielowski P. Zarys najnowszej literatury polskiej (1864 — 97). Kraków — Petersburg 1898, 180.

[11]) O ówczesnych warunkach życia robotniczego patrz Humnicki An., Wspomnienia z lat 1888 — 1892. W-wa, Kraków, 1907 oraz Próchnik Ad. Bunt łódzki w r. 1892. Łódź, 1932, 11.

Z wszystkich utworów przebija współczucie autora dla ofiar tych stosunków. Czytelnika razi jednak jednostojność tonu i malowidła, postawa bierności przedstawianych ludzi wobec ciosów i trudności życiowych, brak w nich jakichkolwiek oznak odporu. Od autora znów oczekiwalibyśmy silniejszego akcentu w ukazaniu i napiętnowaniu źródła zła. Przez to utwory uniknęłyby monotonii w rysunku i nastroju. Częściową korekturą stanu rzeczy przedstawionego w *Tragediach miejskich* jest poemat *Mańka*. Pokazuje nam tu autor próby organizowania się robotników pod sztandarami społeczno-politycznymi. Robotę prowadzi przybyły z Warszawy pan Stach, który zamieszkał wśród robotników na przedmieściu w lepiance o kilku izbach. Znalazł on tu chętnych słuchaczy i współpracowników na niwie walki o lepszą przyszłość robotniczą. Kierownik zaprawiał ich do działania, wydając polecenia, które doskonale ilustrują charakter tej roboty:

Tam rozrzucisz proklamacje,
tu odwołasz dwa zebrania,
stamtąd wciągnąć trza „szpinerki",
tutaj „ostrzec", ówdzie „schować",
tam założyć nową kasę,
a tu kółko uformować...

Te początki życia organizacyjnego, zapowiadające dość pomyślne widoki na przyszłość, zostały zakłócone nieoczekiwanym wybuchem sławnego buntu robotniczego w r. 1892. Był on niespodzianką dla p. Stacha i zaskoczył go formą, w jakiej się ujawnił.. Opis tych wypadków w omawianym utworze jest tak żywy i tak bezpośredni, że nie mógł być napisany na podstawie czyichś relacji. Autor musiał je sam widzieć i przeżywać. Było to w maju Przed burzą zapanowała dziwna cisza

Nie ozwała się ulica
swą codzienną handlu wrzawą
i z kominów dym girlandą
nie wytrysnął błękitnawą.
Gwizdków akord przeraźliwy
nie zwiastował przebudzenia
i w tę ciszę zasłuchane
drżało miasto z przerażenia.

Wnet jednak ulice zaroiły się ludzkim mrowiem, które jakaś utajona siła w olbrzymim pochodzie pchała naprzód. Prowodyrom zdawało się, że to karna armia, która pomna szczytnych haseł nie splami się czynem haniebnym. Pan Stach znalazł się wśród tłumów, próbował je utrzymać w jakim takim ordynku:

Szedłem z tłumem... Zrazu przodem,
by bezładne sprawiać szyki
i hamować skinieniami
rozhukany rozpęd dziki.

Rychło jednak napór tłumów był tak wielki, że nieopanowana fala potoczyła się naprzód, zostawiając w tyle bezradnego „wodza".

Prześcignęła mnie lawina
i wydarła się mej sile!
Poszła dalej rozhukana,
ja zostałem gdzieś tam w tyle.

Po chwili z dala słychać było wybuch dzikich krzyków, nawoływań, przekleństw i jęków. To tłum urządzał pogrom Żydów. Oczywiście, jest to tylko epizod jeden z wielu z tych gorących dni. Zdaniem historyka [12]) pogrom ten był dziełem mętów społecznych z Bałut, które, jak wiadomo, były wtedy miejscem zamieszkania elementu kryminalnego t. zw. pobytowych. Nie brak uzasadnionych przypuszczeń, że stało się to nie bez udziału policji rosyjskiej, która często posługiwała się metodą prowokacji.

Naturalnie ten epizod skończył się masakrą. Na miejsce rozruchów przybyła policja i współdziałające z nią wojsko:

Właśnie grzmiały pierwsze strzały,
powiał straszny wicher świstów,
padł trup jeden, drugi, trzeci...
Tłum się łamie, pęka, zrywa
pierzcha, leci...
Zawichrzony i skłębiony
bez pamięci, nieprzytomnie...
krzyk, jęk, świsty, klątwy, łkania...

Bunt robotniczy w r. 1892 był w dziejach Łodzi przemysłowej wydarzeniem niezwykłym i pod niejednym względem przełomowym: jest to pierwszy powszechny parodniowy strajk robotniczy przeciw stosunkom panującym w fabrykach; jest to niewątpliwie chwila przebudzenia się mas robotniczych z dotychczasowej bierności; jest to wreszcie punkt wyjścia do ukrócenia samowoli majstrów — Niemców zagranicznych, którzy bezkarnie poniewierali polskim robotnikiem. Bunt został stłumiony, ale ujawnił jaskrawe niedomagania w fabrykach i przyczynił się do usunięcia lub złagodzenia wielu z nich. Warto jeszcze nadmienić, że ruch ten był samorzutny, prawie bez udziału jakiegoś świadomego kierownictwa. Prowodyrów istniejących w Łodzi, zresztą zupełnie anemicznych, organizacyj robotniczych wybuch zaskoczył. W ciągu jego trwania zachowali się

[12]) Próchnik A. dr., tamże, s. 67 i nast.

oni bezradnie i małodusznie. Tego niezwykłego wydarzenia utwór *Mańka* jest pierwszym i jak dotąd jedynym odbiciem w literaturze.

Ażeby wyczerpać sprawę związku poezji Glisczyńskiego z życiem łódzkim należy kilka uwag poświęcić jeszcze cyklowi *Typy łódzkie*. Jedne z tych krótkich utworów kreślone są jako sylwetki rodzajowe, w innych wyczuwa się nutę satyryczną, zresztą dość dyskretnie zaznaczoną. Rodzajowość występuje w typie w ę g l a r z a, który

Czy jesienna słotna pora,
Czy też zima szczypie mrozem
Od poranku do wieczora
Czeka ze swym wozem.

Czasem jego zarobkowania jest zima, dlatego nie dzieli powszechnej radości z nadejścia cieplejszej pory.

Więc choć wielbią lato,
On za zimą wzdycha.

Z pewnym sentymentem kreśli autor sylwetkę o b y w a t e l a z W ó l k i, który ciężką pracą całej rodziny przy warsztatach ręcznych dorobił się i pobudował sobie dom. Osiągnął cel swego życia. Na pamiątkę jak relikwię rodzinną przechowuje warsztaty. Monotonne i szare jego życie ma w roku jeden moment podniosły,

Gdy w członków rzędzie
Dumnie zasiędzie
Na radzie dobroczynności.

Z taką samą dobroduszną jowialnością i humorem szkicuje poeta postać majstra, który przywędrowawszy z obczyzny zżył się z Łodzią. Po dniu pracy wieczór spędza przy kuflu.

Ma „stammkufel", jest „stammgastem",
W knajpce spędza czas,
I potrafi po „piętnastym"
Wołać: „Noch ein Glas".

Poza tym niczym się nie zajmuje, czyta najwyżej dla „witzów" *Fliegende Blätter*.

Za łeb trzyma pryncypała,
Własny ceniąc stan.
Kto ten człowiek? Majster z Wólki,
„So ein Lodzer-Mann".

Od strony wyłącznie komicznej kreślona jest postać agenta, który wypędzany zaofiarowywuje coraz to inny towar: deseń tarlatanu, perkalik, maszyny, motorek na gazie:

Mam wyjść? — Dobrze! Za chwileczkę!
Mam i wełnę, gdy pan każe,

Wreszcie trutki mam na szczury,
Albo włoskie pejzaże!

Cierpliwość gospodarza wyczerpana, nad natrętem zawisła groza ostatecznych środków:

Pan się gniewa? — Więc odchodzę...
Gdyby przędza bawełniana...
O! sam wyjdę, bez lokaja —
Uniżony sługa pana...

Satyrycznie natomiast kreślone są typy Kantorowicza, Inteligenta i Największego. Inteligentowi czyni autor zarzut lawirowania dla interesu, schlebiania możnym. Inteligent się broni:

Pan dobrodziej rozumie,
Że władcami — klijenci.
Kto im schlebiać nie umie,
Ten napewno łeb skręci.

Trzeba schlebiać i tym, co mają zaszarganą opinię, i tym, co kupnymi herbami przeszłość łatać chcą lichą. Niech pismaki reformują świat, ludzie interesu zadowoleni są ze stosunków istniejących:

Lepsza łaska milionów,
Niźli z cnotą nauka.
Mówcie sobie, co chcecie,
Lawirować to sztuka.

Z cnoty drwi także Największy. On odziedziczył miliony po ojcu, który

Trzy razy plajtnął,
Okpił cnotliwych
I miał talary.

On zaś sam korzystając z koniunktury i kpiąc z wszelakich skrupułów w cztery lata zrobił dwa miliony. Syn jego ma przyjaciół w arystokracji, a w Abacji zwą go nawet baronem.

Ja zaś spełniając
Stanu powinność
Dam co rok tysiąc
Na dobroczynność.

Tym ochłapem usypia on czujność nie sumienia, bo go nie ma, lecz naiwną opinię publiczną. Dla pełności obrazu należy zwrócić uwagę na jeden jeszcze utwór z tomu *Z mroku i dymu*, zaczynający się od słów: „Ponad pola matki ziemi"... Różni się on tonem od wszystkich dotąd rozpatrywanych wierszy Glisczyńskiego i jest wyrazem spojrzenia na Łódź ze stanowiska najogólniejszego jako na fenomen socjalno-kulturalny. Rozkwit Łodzi, jej bogactwo i niezwykła żywotność budzi w poecie radość, podziw i uznanie.

A więc w górę wznieś, tytanie,
Złoty sztandar twój
Skarbów po rodzinnym łanie
Rozlewając zdrój.
Postęp, twórczość, myśl, co działa
W bratnich sercach siej —
Jak duch dobry — chluba — chwała
Matki ziemi twej!

Z powyższych wywodów wynika jasno, że życie Łodzi, a zwłaszcza niektóre jego odcinki znalazło w poezji Glisczyńskiego dość dokładne odbicie. Nie jest to obraz rozległy, ani wszechstronny. Natura talentu poety, ani też rodzaj twórczości przez niego uprawionej nie nadawały się po temu. Te natomiast objawy życia, które go interesowały, miały w nim bacznego obserwatora, a następnie artystycznego odtwórcę. Charakterystyczne dla Łodzi postacie, a nade wszystko splot stosunków społecznych i kulturalno-moralnych łódzkiego świata robotniczego w fabrykach i na przedmieściach z wszystkimi jego odcieniami, troskami i tragediami — cały ten odcinek życia łódzkiego znalazł w Glisczyńskim wymownego poetę.

IV

Pozostaje jeszcze określić znamiona artyzmu twórczości Glisczyńskiego i z tego stanowiska ustalić jej wartość. Aby to osiągnąć, należy wskazać rodowód tej poezji i jej najwybitniejsze bezpośrednie i pośrednie wzory, a przez porównanie z nimi utworów naszego poety wydobyć ich cechy charakterystyczne.

Koncepcja sztuki poetyckiej Glisczyńskiego wiąże się treściowo, formalnie i ideowo z naszą literaturą po r. 1863. Znamieniem najwybitniejszym tego okresu jest przewaga realizmu jako metody pisarskiej, a tendencyjności w określaniu zadań twórczości literackiej. Nawoływaniami literatury do służby społecznej przepełniona była publicystyka „młodych". Z wielu na ten temat wypowiedzeń warto przypomnieć głos E. Orzeszkowej. Jej zdaniem, poeta powinien zwracać uwagę na tłumy wojujące, na tłumy uciskane i miliony jednostek ze wszystkimi uczuciami i myślami swymi i tak zmiennymi kolejami swych losów. Wyszedłszy na ulice miast poeta spostrzeże krzyże sieroctwa i niedoli, krzyże rozpaczy i rezygnacji, i bólów serca, i zwątpień umysłu, i zgryzot sumienia[13]). To wezwanie znalazło

[13]) Chmielowski P. Zarys najnowszej literatury polskiej (1864 — 97), wyd. 4. Kraków — Petersburg, 1898, 36.

oddźwięk i urzeczywistnienie w twórczości niektórych ówczesnych poetów, a przede wszystkim w utworach M. Konopnickiej.

Nuta współczucia dla nizin społecznych jest tym rysem twórczości Glisczyńskiego, który ją zbliża do *Obrazków* Konopnickiej. Nie brak sądów, które w naszym poecie chcą widzieć naśladowcę tej autorki. Jest to jednak pogląd częściowo tylko słuszny. Uwzględniając bowiem w całej pełni różnicę w skali uzdolnień i znaczenia twórczości obojga autorów, należy stwierdzić, że przy niewątpliwym podobieństwie wspomnianych i omawianych utworów zachodzą jednak między nimi dość zasadnicze różnice. W *Obrazkach* Konopnickiej powstałych, jak wiadomo, w pierwszym okresie jej twórczości, a wydanych w pierwszych dwóch seriach poezyj (1881, 1883), przebija wyraźna nuta społeczna. Konopnicka występuje tu jako rzeczniczka sprawy ludu, jako wyrazicielka jego cierpień i praw do lepszego bytu. Każdy jej *Obrazek* jest zdemaskowaniem jakiejś bolączki społecznej. Autorka jednak nie tylko boleje nad losem robotnika fabrycznego, nad dolą bezrolnego wolnego najmity, małoletniego przestępcy, więdnącego w mroku i wilgoci piwnicy proletariackiego dziecka[14]), ale w patetyczny sposób gromi zło i jego przyczyny, których dopatruje się w wadliwej strukturze społecznej i egoizmie przodujących kulturalnie warstw. Tej postawie ideowo-uczuciowej odpowiada kompozycja *Obrazków*. Są to utwory, w których z lekka zaznaczony element epicki zaciera się w nasyconych liryzmem wynurzeniach refleksyjno-retorycznych. Autorka tak konstruuje całość, że zawsze znajdzie okazję do zaznaczenia swego ideowego stanowiska. Ta wyraźna tendencja społeczna była jednocześnie siłą i słabością tych utworów: siłą, bo odpowiadały one duchowi czasu, którego znamieniem było kształtowanie się nowych dążności społeczno-politycznych w łonie społeczeństwa polskiego. Zewnętrzny swój wyraz znalazły one na łamach założonego w r. 1886 *Głosu*, będącego, jak wiadomo, kolebką kierunków opozycyjnych przeciw panującym w społeczeństwie stosunkom, nastrojom i dążnościom. Grono działaczy i pisarzy, skupiających się przy tym czasopiśmie ożywione gorącą wiarą w siły żywotne ludu polskiego walczyło o należne mu w budowie społecznej miejsce i znaczenie. Dążenia te w charakterze swym nawskroś radykalne zmierzały do przebudowy społeczeństwa i do zmiany kierunku polskiej kultury ze szlacheckiej na ludową[15]). Oczywiście, by się to stać mogło, należało lud dźwig-

[14]) *W piwnicznej izbie* pochodzi z r. 1888.

[15]) Potocki A. Polska literatura współczesna. W-wa 1911, I, 297.

nąć z nizin upośledzenia gospodarczego i kulturalnego. Te nowe hasła znalazły entuzjastycznego herolda w Konopnickiej. Jej obrazki i pieśni liryczne były tych gorących fermentów ideowych w literaturze jaskrawą manifestacją[16]). Nic przeto dziwnego, że te utwory o charakterze poetyckich odezw nabrzmiałe tendencją i patosem uczucia znalazły tak donośny oddźwięk w najszerszych kołach społeczeństwa: zachwyt u jednych, zwłaszcza u młodzieży oraz nieufność, oburzenie i bezsensowne podejrzenia u innych[17]). O utworach Gliszczyńskiego tego powiedzieć nie można. Powstały one o wiele później od *Obrazków* Konopnickiej i nie dadzą się związać z żadnymi ogólnymi prądami nurtującymi w społeczeństwie polskim. Utwory jego wolne są od wszelkiej tendencji doktrynalnej, bo za taką nie można uważać stanowiska humanitarnego wobec niedoli i nieszczęścia jednostek słabych i wydziedziczonych. Nie mają one charakteru propagandowego i dlatego obcy im patos bojowy utworów Konopnickiej i pisanych na podobne tematy wierszy A. Niemojewskiego[18]). Oczywiście, wiersze Gliszczyńskiego jako powstałe na tle specyficznych warunków miejscowych pozostają w genetycznym związku z tymi procesami, jakie zachodziły w życiu ówczesnej Łodzi. Ich podkład społeczny w świetle wywodów wyżej przedstawionych jest niewątpliwy.

Z innych poetów polskich, o których wpływie na Gliszczyńskiego można by mówić, jeśli pominąć mniej znanych, jak Wł. Ordona i St. Grudzińskiego, wymienić należy Wł. Zagórskiego i W. Gomulickiego. W dorobku poetyckim pierwszego z tych poetów są doskonałe obrazki z życia ludu *Z dziejów głodu*[19]), *Zazula*[20]), *Opryszek*[20]), *Tercet*[20]). Gomulickiego nazwisko nasuwa się tu ze względu na to, że jest on poetą miasta, którego różne objawy odtwarzał w formie obrazków. *(Francuzica, El mole rachmim, Nastka, Usnęły dzieci, Ogródek na przedmieściu, Odpoczywa, Rodzina* i t. d.[21]). Obu wymienionym poetom wspólna jest

[16]) Chlebowski Br. Literatura polska, Lwów, 1923, 417.

[17]) Pini T. Lud w poezjach M. Konopnickiej, w zbiorku *Nasza współczesna poezja.* Lwów 1902, 54.

[18]) Polonia irredenta Lwów 1895, Kraków 1896.

[19]) Z teki Chochlika. Piosnki i żarty (1865 — 1881), Lwów b. r. s. 37.

[20]) Poezje. Z teki Chochlika, nowa seria, W-wa 1894, 19, 24 — 5, 29.

[21]) Poezje, W-wa 1886, patrz ponadto Pini T. Obrazki miejskie W. Gomulickiego w zb. Nasza współczesna poezja, Lwów 1902, 61.

nuta współczucia dla przedstawionego świata niedoli ludzkiej. Ponadto obaj oni ulegali wpływowi francuskiego poety Franciszka Couppée, którego utwory bardzo udatnie przyswajali naszej literaturze. Stwierdzenie tego faktu pozwoli nam głębiej jeszcze sięgnąć do rodowodu pewnego typu poezji, którego najwybitniejszym przedstawicielem jest właśnie ten francuski poeta. Poezja ta, jak widzieliśmy, była uprawiana i w Polsce przez kilku poetów, wśród nich ma swoje skromne miejsce i Glisczyński.

Jak się już wyżej rzekło, zyskał on miano łódzkiego Bérangera[22]). W tym zestawieniu jest dużo przesady, ale i szczypta prawdy. Na serio nikt nie może porównywać skromnego poety łódzkiego z sławnym w całej Europie poetą-pieśniarzem Bérangerem, którego wpływ we Francji był tak olbrzymi, że zaliczano go za życia do największych poetów, a ostrza jego złośliwej osłoniętej wesołością piosenki obawiali się możni tego świata. Béranger miał twierdzić, że jego poezją jest lud (Le peuple, c'est ma muse)[23]). Istotnie, obrazki i postacie z życia ludowego francuskiego są jednym z ulubionych motywów w poezjach tego autora. Gdy dodamy nutę satyryczną bardzo wyraźną w jego utworach, a będziemy mieli niejaką podstawę do dalekiej analogii z naszym poetą. Z równą jednak słusznością można by Glisczyńskiego nazwać łódzkim Coppée, którego w pewnej mierze przypomina w swych zbiorach *Z mroku i dymu i Obrazki.*

Wybitny ten poeta francuski zrealizował podejmowany przed nim program poezji mieszczańskiej i ludowej, której zawiązki historycy literatury francuskiej widzą w twórczości Bérangera. O poezji takiej marzył i starał się ją rozwinąć Sainte - Beuve, który zanim został sławnym krytykiem literackim, próbował swych zdolności w poezji. To samo zadanie podejmował z lepszym skutkiem drugorzędny poeta E. Manuel, który dla tego rodzaju poezji usiłował stworzyć podbudowę teoretyczną. Mistrzostwo jednak na tym polu osiągnął dopiero Franciszek Coppée[24]). Przez swe pochodzenie związany z ludem francuskim znał jego świat, wczuwał się weń doskonale i z nieporównaną doskonałością odtwarzał. Coppée w swych obrazkach był drobiazgowym i bacznym obserwatorem życia szarych ludzi: szeregowców (pioupiou), robotników, niższych urzędników,

[22]) Górski S. Łódź współczesna, obrazki i szkice publicystyczne Łódź 1904, 72.

[23]) cytuje Lorentowicz J. we wstępie do P. J. de Béranger, Piosenki, wybór przekładów polskich. W-wa, b. r. I s. XIII.

[24]) Le Goffic Ch. La literature française aux XIX ét XX s. II, 20.

dzieci i nianiek, gazeciarzy, sklepikarzy, kwiaciarek itp., słowem, świata, który dotąd albo wyjątkowo (Béranger), albo zupełnie nie interesował poetów. Za sukces Coppée'go uważają badacze pozyskanie dla poezji tych pogardzanych dziedzin życia i zdarcia z nich piętna prozaiczności i małoznaczności (l'insignifiance[25]).

Rodzaj poezji uprawianej przez Glisczyńskiego, polegającej na odtwarzaniu otaczającej rzeczywistości metodą realistyczną, przy pozorach łatwości stawia przed twórcą zadanie bardzo trudne, które żeby pokonać zwycięsko, trzeba być wielkim artystą. Coppée mimo uznania dla swego najwyższej klasy mistrzostwa formalnego spotykał się z zarzutami ściągania poezji na jałowy grunt prozaizmu i wulgarności. Istotnie, poeta uprawiający formę obrazka poetyckiego musi odznaczać się subtelnym poczuciem harmonii, zmysłem piękna i mistrzowskim władaniem języka, aby z elementów szarej rzeczywistości stworzyć wzruszające dzieło sztuki. Ten dar posiadał Coppée[26]), a u nas niekiedy — Konopnicka, Gomulicki i Zagórski. Jeśli chodzi o Glisczyńskiego, to przy wielu niewątpliwych zaletach jego pomysłów i formy, co przy rozbiorach poszczególnych utworów zostało podkreślone, wykazuje on często niedostateczne opanowanie kunsztu poetyckiego. Dla przykładu wystarczy porównać kilka na podobne tematy napisanych utworów jego i Coppée'go.

Takie podobieństwo tematyczne wykazuje Coppée'ego *Le petit épicièr* i Glisczyńskiego *Na przedmieściu*. W obu utworach występuje kupiec z przedmieścia. Na pierwsze miejsce wysuwa się między tymi utworami różnica w zwartości kompozycji. Utwór francuskiego poety, liczący 28 aleksandrynów odznacza się kondensacją rysów w kreśleniu postaci kupca. Ekonomia środków wyrazowych jest tu posunięta do najwyższego stopnia. Nie ma tu ani jednego niepotrzebnego wyrazu. A mimo to obraz jest przebogaty w szczegóły i nader plastyczny. Z tego nawskroś epicko potraktowanego utworu przebija wyraźna sympatia autora dla kreślonej postaci.

Inaczej rzecz się przedstawia u Glisczyńskiego. Utwór jego różni się od poprzedniego rozmiarami, liczy bowiem 140 ośmiozgłoskowców. Mimo to nie można powiedzieć, aby treść jego była o wiele bogatsza od tamtego. Uległa ona natomiast rozwodnieniu. Jest to zresztą rys dotyczący większości obrazków naszego autora. Zasto-

[25]) Brunetière Ferd., L'évolution de la poésie liryque en France au XIX s. Paris, Hachette, 1922, II, 218.

[26]) Pellissier G., Le mouvement littéraire au XIX s. Paris, 1921, 300.

sowanie zwrotki lirycznej do tematu o charakterze raczej epickim także nie może być poczytane za zaletę.

Równie pouczające jest zestawienie wiersza Coppé'ego *Un fils* z Glisczyńskiego opowiadaniem. *Wyszła na ludzi.* W obu utworach podobna zasadniczo sytuacja. Niedoświadczona dziewczyna wiąże swój los z mężczyzną łotrem. U Glisczyńskiego sprawa ta przyjmuje bieg pospolity, niemal banalny. Maltretowana fizycznie i moralnie dziewczyna próbuje skończyć samobójstwem, a odratowana znajduje nowego „opiekuna". Kroniki wielkomiejskich dzienników podają podobnych wypadków tysiące. Stąd pomysł naszego poety nosi wszelkie znamiona prozaizmu. Coppée rozwinął ten temat zupełnie inaczej. Poniewierana dziewczyna, która związała się z brutalem pijakiem dla dachu nad głową, zostaje matką. I oto zachodzi rzecz niezwykła. Spod pokładów brutalności i zezwierzęcenia pijaka wydobywa się czuła i uszlachetniająca go miłość ojca. Wierzymy, że odtąd wiele się zmieni w tym stadle, a sprawcą tego będzie niemowlę-syn. Co do formy, to i tu zwartości u Coppé'go odpowiada rozwlekłość u Glisczyńskiego. Przy czym u poety łódzkiego w zakresie środków językowych występuje pewien rys charakterystyczny. Autor chcąc w utworze wywołać nastrój wzruszenia posługuje się zdrobnieniami. Ten środek stylistyczny jest celowy, o ile używa go się trafnie i z umiarem. W przeciwnym razie miast nuty rzewności i tkliwości wywołuje ckliwość, graniczącą o krok z śmiesznością. Otóż ten brak umiaru w posługiwaniu się tym środkiem występuje w wielu utworach Glisczyńskiego, a przede wszystkim w omawianym.

I jeszcze jedno porównanie: *La pétite marchande de fleurs* i *Na śnieżycy*. W obu utworach autorzy chcieli wyrazić współczucie dla biednych dzieci zmuszonych swą pracą pomagać rodzicom. W jednym wypadku w dzień zimowy nędznie ubrana siedmioletnia dziewczynka sprzedaje kwiaty. Widok ten poetę spacerującego z ukochaną przejmuje smutkiem. Ideową stronę zaznacza poeta w zakończeniu:

> Mais la gaîté s'etait envolée et nos âmes...
> Gardèrent junqu'au soir un souvenir amer...
> Mignonne, nous ferons l'aumone cet hiver..

Nie można powiedzieć, żeby ostatnie zdanie o charakterze wyraźnego morału potęgowało estetyczną wartość tego pięknego wiersza.

U naszego autora utwór na podobny temat o biednym Walku, co zimą kradnie węgle z wozów — razi znów pospolitością, a jego ujęcie do najszczęśliwszych nie należy. Zastosowanie lirycznej zwrotki i wiersza zaciera zupełnie wyrazistość obrazu, co przy rozwlekłości czyni ten utwór nieudanym. Że autor umie jednak komponować zręcznie całości, świadczą takie utwory, jak *Matka*, *Artysta*, *Przy pracy*, *Mańka* oraz wszystkie bez wyjątku *Typy łódzkie*. Nieraz zdobywa się on na momenty piękne i wzruszające w swej prostocie. W szeregu antytez tak przedstawia skutki uświadamiania polityczno-społecznego, gdy mentor jest młody, a słuchaczka zakochana:

Pan Stach plótł o nadwartości
i o pracy wyzwalaniu,
a dziewczyna zasłuchana
śniła bajkę o kochaniu.
Mówił jej o nienawiści
i o walce w imię chleba
a biedactwu wciąż się zdaje,
że i kochać także trzeba.
Dawał książki do czytania,
nad którymi nie trza szlochać,
chciał nauczyć wielu rzeczy,
a nauczył tylko kochać.

* * *

Z tej dość szczegółowej analizy wynika, że poezja Glisczyńskiego jest w swym typie jednolita. Zarówno tematyką jak i właściwościami formalnymi wiąże się ona z okresem przewagi realizmu w naszej literaturze (1870—1900). Ze względu na ścisły związek z życiem codziennym, które stara się wiernie odtwarzać, poezja ta posiada pewne znaczenie dokumentarne. Ulubioną formą jej wypowiadania się jest *obrazek* o wyraźnym podkładzie lirycznym. Tendencja tej poezji zaznacza się w zamiłowaniu do odtwarzania scen życia ludowego i mieszczańskiego. Jako indywidualność twórcza Glisczyński jest raczej lirykiem niż epikiem. Świadczy o tym jego postawa wobec otaczającej rzeczywistości. Patrzy on na świat przez pryzmat uczucia, które w utworach jego przybiera odcień współczucia, bądź formę ironii, albo wreszcie formę beztroskiego, dobrodusznego śmiechu. Skala odczuwania jest u niego przeto dość rozległa, choć w swych przejawach niebardzo bogata, brak w niej bowiem przejść i odcieni, które stanowią rys istotny każdej głębszej

twórczości. Instrument poetycki naszego autora posiada kilka tonów i niewielki zasób motywów, które powtarzają się w różnych wariacjach w całej jego twórczości.

Stąd też i miejsce jego poezji w całokształcie obrazu literatury naszej jest dość skromne. Tym się tłumaczy niewielkie powodzenie jego utworów w chwili ich ukazywania się oraz rychłe, prawie zupełne zapomnienie. Powodem jednak tego zjawiska nie jest wyłącznie mierna skala uzdolnień literackich, ponieważ w dziejach literatury znamy wiele nazwisk pisarzy bardzo miernych, a cieszących się w swej epoce znaczną popularnością. Nieszczęściem dla Glisczyńskiego było to, że zbiorki jego utworów w chwili swego ukazywania się były z punktu widzenia rozwoju form literackich zjawiskiem spóźnionym, w dużej mierze anachronistycznym. Należąc duchem i formą do epoki tzw. pozytywizmu, nie mogły one po r. 1900, a więc w okresie największego ferworu „młodopolskiego" znaleźć uznania i zrozumienia ani u krytyki, ani u czytającej publiczności. Nic dziwnego, że w tych warunkach twórczość naszego poety uległa prawie zupełnemu a niezasłużonemu i nieusprawiedliwionemu zapomnieniu.

Próba naprawienia tej krzywdy musi z obowiązku przypaść temu środowisku, dla którego Glisczyński poświęcił najpiękniejsze lata swego życia.

Uczucie wdzięczności należy mu się za niemal pionierską pracę w dziedzinie kultury umysłowej i artystycznej na gruncie Łodzi, a nade wszystko ma on zasługę wprowadzenia naszego miasta do poezji polskiej[27]).

NOTATKA BIBLIOGRAFICZNA

1. *Łodzianka.* Kalendarzyk humorystyczny. Roczniki 1893 — 95. (redaktor A. Glisczyński).

2. *Cyklista łódzki.* Łódź 17 września 1893 wydali Arg (Artur Glisczyński) i W. X. Miau (Z. J. Naimski), s. 36 in folio. Warsz. 1893. Zawiera m. inn. poezje A. Glisczyńskiego s. 16, 23, 30—32, 34, 36.

[27]) Rzecz niniejsza była wygłoszona na Zwyczajnym Walnym Zgromadzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Łodzi dnia 28 kwietnia 1939 r.

3. *Łodzianin.* Kalendarz informacyjno-adresowy. Rocznik VI (na rok 1893) zawiera m. i. A. Gl. Z roku na rok, s. 173 — 181, poezje s. 210. Rocznik VII (na rok 1894) zawiera m. in. A. Gl. Z roku na rok, s. 179 — 184, poezje s. 185, 189.

4. Artur Gliszczyński. *Z mroku i dymu.* Poezje I Warsz. 1901 s. 224. Treść: Tragedie miejskie. Wiersze różne.

5. *Obrazki.* Warsz. 1907, s. 79. Treść: Mańka, Na Bródnie, Nasz lokator, Ze wspomnień szwajcarskich, Evviva l'arte, Pierwszy debiut, Majówka, Moja najpiękniejsza gwiazdka, Gawędy wiosenne.

6. *Humor i satyra.* H. K. T. Warsz. 1912, s. 88 z portretem autora.

Wilhelm Fallek

CZTERY SEZONY TEATRU ŁÓDZKIEGO

(DYREKCJA SZYFMANA I GORCZYŃSKIEGO 1925/27 I DYREKCJA GORCZYŃSKIEGO 1927/29)

I

UWAGI WSTĘPNE O PLANIE NINIEJSZEJ PRACY

Dyrektorem Teatru Miejskiego w Łodzi w latach 1925/26 i 1926/27 był Arnold Szyfman, założyciel i dyrektor Teatru Polskiego w Warszawie. Współdyrektorem i kierownikiem lokalnym tutejszej sceny został Bolesław Gorczyński, który w następnych latach, 1927/28 i 1928/29 prowadził w Łodzi samodzielnie Teatr Miejski i Dramatyczny Teatr Kameralny.

Działalność pierwszej i drugiej dyrekcji staraliśmy się na ogół oddzielnie traktować.

Dwie sprawy jednak — ze względu na możliwość lepszego ich uwypuklenia — postanowiliśmy traktować łącznie (budowę własnego gmachu teatru i kronikę wypadków teatralnych).

Pragniemy w szkicu niniejszym dać jeden z naszych dalszych przyczynków do historii teatru łódzkiego, umieszczonych w poprzednich dwóch seriach „Prac Polonistycznych". Przyczynki te dotyczyły obu dyrekcji Zelwerowicza.

Plan naszego szkicu jest prosty.

Sercem teatru jest repertuar. Dlatego w szkicu naszym główną zwrócimy uwagę na repertuar, który podamy wedle chronologii, w alfabetycznym porządku, wymienimy autorów polskich i zagranicznych, sztuki mające największe lub najmniejsze powodzenie, daty premier i ilość przedstawień z poszczególnych sztuk oraz liczbę sztuk granych, w każdym sezonie z osobna. Repertuar będzie więc rozpatrzony dość wszechstronnie.

Filarem repertuaru jest nie tylko autor, ale inscenizator oraz aktor. Toteż zainteresujemy się zarówno reżyserem, jak i aktorem. Wyszczególnimy obok każdej sztuki reżysera, podamy spis członków zespołu artystów, nadto (gdzie to będzie możliwe) wymienimy ich płacę, a w końcu przytoczymy kto, kiedy i ile razy przyjechał ze stolicy na występy gościnne.

Pełną odpowiedzialność za repertuar ponosi dyrekcja. Ona to wybiera, kwalifikuje i wystawia sztuki, choć je przekłada do aprobaty Komisji Teatralnej, która w ciągu czterech sezonów sprzeciwiała się wystawieniu dwóch jedynie sztuk, z tego raz po fakcie dokonanym (Broadway), drugi raz prewencyjnie (Dzieje grzechu), ale ostatecznie Komisja ustąpiła. Wobec takiego stanu rzeczy trzeba będzie dokładnie zapoznać się z umową między dyrektorem Teatru Miejskiego a Magistratem, normującą wzajemne prawa i obowiązki obu stron.

Rolę Magistratu i Komisji Teatralnej i ich wpływ na bieg spraw teatralnych postaramy się w miarę nadarzającej się sposobności pokrótce uwzględnić. Ze względu na to, że rola tych obu instytucji staje się szczególnie doniosła w związku z likwidacją sezonu teatralnego, spróbujemy moment ten nieco dokładnie uwypuklić.

Warunkiem istnienia teatru jest publiczność, reprezentantką publiczności jest prasa, której ustosunkowanie się do sceny, w bardzo zresztą ogólnych zarysach, będziemy się starali omówić.

Te wszystkie momenty, które są jak najściślej związane z działalnością dyrekcji Szyfmana i Gorczyńskiego oraz Gorczyńskiego będziemy starali się zbadać głównie na podstawie roczników dzienników z omawianych lat i dość bogatych, choć nie pozbawionych czasem poważnych luk, źródeł archiwalnych (umowy, spisy frekwencji, afisze, korespondencje itp.).

Pojęcie teatru łączy się z własnym gmachem, który, niestety, od pożaru budynku teatralnego za dyr. Zelwerowicza dotychczas nie został odbudowany, mimo tylu przyrzeczeń władz miejskich, specjalnego na ten cel wyznaczonego podatku, planów itd. Nie mogliśmy pominąć sprawy budowy tego gmachu, skoro ciągła dzierżawa budynków, nie przystosowanych do dzisiejszych wymogów scenicznych, musi odbijać się zarówno na doborze, jak i na inscenizacji sztuk.

Teatru nie wolno nam uważać za instytucję kulturalną na codzień i od święta. Zawsze bowiem powinniśmy zbliżyć się do niego z pewnym kultem, gdy tylko ma być wystawiona wartościowa sztuka. Jednakże w teatrze są przedstawienia zwykłe, codzienne i przedstawienia odświętne, które w życiu teatralnym i dla kultury narodowej specjalne mają znaczenie (przedstawienia dla uczczenia świąt narodowych, żyjących lub zmarłych wielkich pisarzy, jubile-

uszów zasłużonych artystów). I te ważniejsze zdarzenia w łódzkim życiu teatralnym także uwzględnimy.

W ten sposób — sądzimy—szkic niniejszy, w najogólniejszych oczywiście zarysach, stanie się zwierciadłem Teatru Miejskiego, względnie (przez dwa końcowe lata) Teatru Miejskiego i nowootworzonego Teatru Kameralnego w Łodzi.

II

O ARNOLDZIE SZYFMANIE I BOLESŁAWIE GORCZYŃSKIM

Szyfman jest niewątpliwie czołową postacią w polskim świecie teatralnym.

Gorczyński posiada rozległą kulturę artystyczną i niezwykłą znajomość polskiej i zagranicznej literatury dramatycznej.

Dr Arnold Szyfman (ur. w Krakowie 1882 r.) założył w roku 1913 Teatr Polski w Warszawie, gdzie dawniej istniał Teatr Rozmaitości a od 25/XI. 1880 r. Teatr Mały przy ul. Daniłowiczowskiej[1]) (farsa i operetka); potem wystawiano farsy w Teatrze Letnim, a operetkę w Teatrze Nowości. Teatr Letni nazywano „Farsą". Były to teatry rządowe. Później powstał „Teatr Mały", jedyny i pierwszy teatr prywatny w Polsce, założony w roku 1906 przez Mariana Gawalewicza i Czyżewicza, o środkach bardzo prymitywnych; ten Teatr Mały nie miał nic wspólnego z istniejącym wprzód, wyżej wspomnianym Teatrem Małym[2]).

Taki stan rzeczy w świecie teatralnym zastał młody literat Szyfman, autor granego w Krakowie dramatu „Fifi" i satyry „Pankracy August I", organizator i (wespół z Karolem Fryczem, w 1906 r.) dyrektor kabaretu artystycznego „Figliki" (krakowska sala hotelu Saskiego[3]), który przybył do Warszawy w roku 1908 i tu założył

[1]) P. *Wiadomości Literackie*, nr. gwiazdkowy 52—53 (791/92) z dn. 25/XII. 1938 artykuł „Oczami pp. żurnalistów", s. 5.

[2]) Informacji tej udzielił mi łaskawie znany teatrolog Wiktor Brumer (listem z Warszawy 28/XII. 1938).

[3]) Teatrzyk otworzono 12/12. 1906 prologiem Nowaczyńskiego „Powitanie Marchołta". Odegrano sztukę Perzyńskiego „Majowe słońce", a poza tym szereg aktualnych satyr kabaretowych: w styczniu 1907 rozpoczęły „Figliki" sześciotygodniowy objazd miasteczek galicyjskich i na tym skończył się żywot tego artystycznego kabaretu, w którym występowali także A. Zimajer i Przybyłko-Potocka (Adam Bar, Dzieje teatrów krakowskich, 1931).

pierwszą w stolicy nadscenkę artystyczną „Momus". Dzięki nieznużonej energii i niezmordowanej pracy, przy pomocy arystokratów i finansistów zrzeszonych w specjalnie założonym „Towarzystwie Akcyjnym Budowy i Eksploatacji Teatrów w Królestwie Polskim" przeprowadził Szyfman, po trzech latach usilnych przygotowań, budowę prywatnego gmachu teatralnego z amfiteatralną widownią (1000 miejsc). Otwarcie tej nowoczesnej sceny nastąpiło 29/I. 1913 roku wspaniale wystawionym „Irydionem". Zastosowano tu po raz pierwszy w Polsce wielką zdobycz nowoczesnego teatru, scenę obrotową.

Każdy aktor poczytywał sobie za zaszczyt grać w Teatrze Polskim; dlatego bez trudu udało się Szyfmanowi ściągać ze wszystkich scen polskich najlepsze siły artystyczne. Już po otwarciu teatru zdobył aktorów tej miary, co Junosza-Stępowski, Zelwerowicz, Weychert, Józef Węgrzyn, Jerzy Leszczyński, Sosnowski, Jaracz, Przybyłko-Potocka, Wysocka.

W roku 1915 w związku z działaniami wojennymi, musiał szereg świetnych artystów opuścić Warszawę. Poszczególne grupki aktorów grały w Moskwie i Charkowie. W 1916 r. przyjechał do Moskwy Szyfman, który zaangażował pierwszorzędny zespół (Jaracz, Osterwa, Tarasiewicz itd). Wystawił „Wesele" i „Bolesława Śmiałego", „Fantazego", „Lillę Wenedę", „Zemstę" i inne sztuki. W lipcu 1918 roku wrócił do Warszawy i musiał pracę rozpocząć jakby na nowo. Wśród najtrudniejszych warunków wystawił w 1920 roku „Nieboską Komedię", największe osiągnięcie w ciągu pierwszego dziesięciolecia istnienia Teatru Polskiego.

Ten teatr prywatny zwykle we wszystkim wyprzedzał sceny i czynniki oficjalne. Setną rocznicę śmierci Bogusławskiego Szyfman okazale obchodził w 1929 roku; on pokazał prapremierę „Wielkiego kramu" Shawa, a potem dopiero sztukę tę widział Londyn.

Szyfman umie na wszystkich scenach odnaleźć talenty, zna doskonale europejski „rynek" teatralny, ma ambicję, by sztukom nawet artystycznie mało wartościowym — zawsze nadać poziom możliwie najwyższy. Umie dobrać sobie świetnych współpracowników, reżyserów, malarzy i literatów (Drabik i Frycz, Adam Zagórski, Boy-Żeleński i Gorczyński, Bolesławski, Borowski, Ordyński, Osterwa, Schiller, Warnecki, Węgierko, Wierciński, Zelwerowicz, Ziembiński).

Niejednokrotnie zajmował się Szyfman reżyserią sztuk[4]).

Wszystkie te okoliczności, zwłaszcza duże możliwości Szyfmana dzięki pierwszemu w stolicy zespołowi aktorskiemu, reżyserom i malarzom oraz bogatym dekoracjom, kostiumom i innym środkom, a nadto dzięki głębokiemu umiłowaniu dla sztuki obu nowych dyrektorów sceny łódzkiej, usposobiły zarówno publiczność jak i prasę, na ton niezwykle życzliwy.

Bolesław Gorczyński (ur. 1880) obdarzył scenę polską szeregiem utworów dramatycznych. Sztuki jego wędrowały z Warszawy, gdzie głównie były wystawiane, i na inne sceny polskie. Wymieniamy bardziej znane: Gwiazda błysnęła, Parodia miłości, W noc lipcową, (dramat nagrodzony na konkursie im. Sienkiewicza w Łodzi), Sublokator, Bagienko[5]). Inteligent, Sytuacja z dramatu (nagrodzona I nagrodą na konkursie „Wędrowca"), Policzek, Karuzel, Kawiarnia, Wyzwanie, Poeci się żenią, Rzeczywistość, Konstytucja i inne.

Stanowisko kierownicze w teatrze objął po raz pierwszy w sezonie 1911/12 („Wolna scena" u K. Zalewskiego w „Teatrze Małym"), w 1915—17 jest kierownikiem zrzeszenia artystów Teatru Polskiego, w sezonach 1918-20 stoi na czele Teatru Praskiego (miejskiego), w latach 1921/23 pełni zaszczytną funkcję dyrektora teatru im Bogusławskiego. Od roku 1923/25 pracuje jako kierownik literacki Teatru Polskiego w Warszawie. Odtąd do sezonu 1930/31, a więc sześć lat, przebywa stale w Łodzi, a mianowicie w 1925/27 jest wespół z Szyfmanem dyrektorem Teatru Miejskiego, w 1927/29 zajmuje stanowisko dyrektora Teatru Miejskiego i Kameralnego, w 1929/30 był dyrektorem Teatru Popularnego i Kameralnego, zaś w 1930/31 widzimy Gorczyńskiego jako artystycznego kierownika teatrów miejskich w Łodzi, po czym wraca do Teatrów Miejskich w Warszawie.

III

PERTRAKTACJE I OBIE UMOWY Z DYR. SZYFMANEM (1925/26 i 1926/27)

Pierwszy ślad konkretnych pertraktacji z Arnoldem Szyfmanem znajdujemy w protokóle posiedzenia Komisji Teatralnej z d. 4 maja

[4]) Informacje głównie z książki Jana Lorentowicza „Teatr Polski w Warszawie 1913/1938".

[5]) (komedia odznaczona na konkursie Wydziału Krajowego we Lwowie).

1925 r.[6]). Na podstawie tych właśnie pertraktacji delegatów Komisji Teatralnej z prezydentem miasta Łodzi Cynarskim na czele postanowiła Komisja Teatralna zwrócić się do Magistratu o zaakceptowanie następujących zasadniczych postulatów dyr. Szyfmana:

1) uważać ustne oświadczenie dyr. Szyfmana, złożone przedstawicielom Komisji Teatralnej za jego ofertę na objęcie stanowiska dyrektora Teatru Miejskiego w Łodzi;

2) zawrzeć umowę na prowadzenie Teatru Miejskiego w sezonie 1925/26 z Arnoldem Szyfmanem;

3) przyznać Szyfmanowi na prowadzenie teatru dramatycznego w Łodzi subwencję pieniężną w wysokości zł. 200.000 rocznie, płatną w ratach, jakie będą ustalone w umowie;

4) pokrywać z funduszów miejskich wydatki na najem budynków teatralnych, opału, oświetlenia, konserwacji budynków i asekuracji ruchomości;

5) dyr. Szyfman prowadzić będzie teatr własnym kosztem i staraniem oraz na własne ryzyko[7]).

Resztę warunków, jak ustalenie linii repertuarowej, ilość premier w miesiącu, ceny biletów, rodzaj widowisk, ingerencję Komisji Teatralnej itp. omówiła Komisja Teatralna z dyr. Szyfmanem przy układaniu umowy w sprawie dzierżawy teatru.

Dyr. Szyfman prosił Magistrat (5/6 1925) za pośrednictwem Komisji Teatralnej o takie zredagowanie szczegółów kontraktu, aby miał możność prowadzić teatr na właściwym poziomie. W pierwszym rzędzie Zarząd Miasta winien przystąpić do odrestaurowania gmachu teatralnego. Artysta dekorator Frycz podjął się opracować plan remontu, który należy przeprowadzić w ciągu sierpnia. Koszta remontu wynoszą 50.000 zł. Następnie dyr. Szyfman rozwinął następujący plan pracy w Łodzi:

1) scena łódzka będzie miała swój własny personel artystyczny (z personelu obecnego zatrzyma tylko najwybitniejsze jednostki);

2) w sezonie wystawi 5 — 6 sztuk z wielkiego repertuaru klasycznego; poza tym repertuar obejmie szereg utworów autorów współczesnych polskich i obcych oraz kilka utworów z repertuaru starszych autorów;

[6]) Do 4. 10. 1927 jest przewodniczącym Komisji Teatralnej ławnik K r u c z k o w s k i, na posiedzeniach z 11.1, 17.2 i 4.4. ławnik dr K o p c i ń s k i, zaś na posiedzeniach z 19.9. 1928, 25.1 i 25.5. 1929 ławnik dr S m o l i k.

[7]) Magistrat m. Łodzi zatwierdził te postulaty na 43 posiedzeniu z dn. 26.5. 1925 r. (uchwała nr. 612).

3) jeśli sztuka będzie tego wymagała obsadzi ją pierwszorzędnymi artystami scen stołecznych;

4) raz lub dwa razy w tygodniu wystawi po cenach zniżonych sztuki dla zrzeszeń inteligenckich i robotniczych;

5) co pewien czas w niedzielę w godzinach południowych będą specjalne przedstawienia dla dzieci z uwzględnieniem odpowiedniego repertuaru;

6) co pewien czas w niedzielę w godzinach południowych odbywać się będą poranki literackie;

7) lokalnym kierownikiem teatru będzie Bolesław Gorczyński.

Prezydent miasta Cynarski wysunął w zakresie repertuaru następujące postulaty: a) 6 sztuk z wielkiego repertuaru; b) 10 z repertuaru współczesnego i c) 8 z repertuaru autorów polskich ostatnich lat 50. Połowa sztuk klasycznych i współczesnych winna być reprezentowana przez autorów polskich.

Poza tym winny się odbywać w soboty po południu widowiska dla młodzieży szkolnej z repertuaru klasycznego.

Wszystkie te wywody prezydenta Cynarskiego znalazły całkowitą aprobatę dyr. Szyfmana.

Na tymże posiedzeniu postanowiono podpisać nazajutrz tj. 6 czerwca kontrakt z dyr. Szyfmanem.

Umowa między Magistratem miasta Łodzi a dyr. Arnoldem Szyfmanem na sezon 1925/26 wzorowana jest na umowie z poprzedniego sezonu z dyr. Kazimierzem Wroczyńskim. Zmiany są tylko nieznaczne. Ze względu na to, że w s z y s t k i e umowy z Szyfmanem i Gorczyńskim bardzo mało między sobą się różnią, a najważniejszy punkt każdego kontraktu stanowi subwencja Magistratu, podajemy poniżej w całości t y l k o j e d e n t e k s t kontraktu na r. 1927/28, nieco obszerniejszy od innych umów w okresie kierownictwa obu dyrektorów. Poza tym uwzględniamy głównie subwencje Magistratu.

Umowa w 1925/26 liczy 16 paragrafów; w § 4 przyznaje ona dyr. Szyfmanowi s u b w e n c j ę w kwocie 200.000 zł. płatnej w 4 ratach.

Nadto w umowie tej (1925/26) przewidziano na r e m o n t teatru (dawniej Cegielniana nr. 63, dziś zmieniono na nr. 27) kwotę 50.000 zł. Sprawę odrestaurowania teatru powierzył dyr. Szyfman Karolowi Fryczowi.

Na posiedzeniu z dn. 10 grudnia 1925 r. podano do wiadomości, że Magistrat skreślił uchwałą z 25 listopada subwencję na pro-

wadzenie teatru od nowego sezonu. Komisja postanawia zwrócić się do Magistratu z wnioskiem o wstawienie do budżetu na rok 1926 skreślonej sumy, bo bez subwencji nie ma mowy o prowadzeniu teatru. Istotnie na posiedzeniu Komisji Teatralnej z 13 lutego 1926 roku komunikuje przewodniczący Kruczkowski, iż Rada Miejska wstawia do budżetu na r. 1926 dodatkowe kredyty w wysokości zł. 70.000 na dalsze prowadzenie Teatru Miejskiego od września do końca grudnia 1926 r.

Na posiedzeniu z dn. 31 marca 1926 r. Komisja Teatralna uchwaliła zwrócić się do Magistratu z prośbą o jak najszybsze zawarcie umowy z dyr. Szyfmanem na prowadzenie przez niego teatru w przyszłym sezonie teatralnym (1926/27). Z ramienia Komisji Teatralnej upoważniono do prowadzenia pertraktacji prez. Cynarskiego, wice-prezydenta Groszkowskiego, przewodniczącego Komisji Teatralnej Kruczkowskiego i dyr. Idźkowskiego.

Na posiedzeniu z d. 4 czerwca 1926 r. składali prez. Cynarski, wiceprez. Groszkowski i ławnik Kruczkowski sprawozdanie z przebiegu pertraktacji z dyr. Szyfmanem w sprawie przyszłego sezonu teatralnego.

Pierwsze żądania dyr. Szyfmana były następujące: subwencja roczna w kwocie zł. 400.000, zł. 150.000 na kostiumy i dekoracje, oraz bezpłatnie lokal, opał, światło i zwózki dekoracji.

Następnie Szyfman zredukował swe żądania do zł. 460.000 łącznie z sumą na kostiumy i dekoracje.

Powyższe warunki, według oświadczenia dyr. Szyfmana, są ostateczne.

Gdyby to nie odpowiadało Magistratowi proponuje dyr. Szyfman, by miasto prowadziło teatr we własnym zakresie, a on zgodziłby się ew. pozostać na stanowisku dyrektora z tym, że teatrom łódzkim pożyczyłby kostiumów i dekoracji z Warszawy, oraz zorganizowałby występy gościnne artystów Teatru Polskiego (w rozmiarach minionego sezonu) za ryczałtową sumę miesięczną 15.000 zł.

Ta myśl dyr. Szyfmana trafiała do przekonania przede wszystkim przewodniczącego Komisji, który wyraził przekonanie, że budżet wskutek przejęcia teatru przez miasto nie ulegnie zmianie na gorsze, a miasto będzie miało bezpośredni wpływ na repertuar i cenę biletów wstępu.

Uchwały jednak żadnej nie powzięto, następne zaś posiedzenie Komisji Teatralnej odbyło się dopiero 7 września 1926 r. Obecny

na nim był dyr. Szyfman. Między jednym a drugim posiedzeniem podpisano kontrakt.

Jeśli chodzi o s u b s y d i u m przyznane przez Magistrat różni się umowa ta na sezon 1926/27 (też 16 paragrafów) od czteroletniego okresu dyr. Szyfmana i dyr. Gorczyńskiego tym, że Zarząd miasta Łodzi przyznał dyr. Szyfmanowi świadczenia w kwocie zł. 290.000 płatnej w 14 ratach. Nie wyszczególniamy dokładnie tych rat, bo jak wynika z dopisków poczynionych ołówkiem obok owych rat ulegają one ciągle zmianie.

Dyrektorzy bowiem często — pod naporem ciężkiej sytuacji finansowej — starają się z góry o zaliczki na poczet umówionych rat[8]).

IV

PRZED ROZPOCZĘCIEM SEZONÓW DYR. SZYFMANA

W dniu 6/6 1925 r. odbyła się konferencja prasowa z dyr. Szyfmanem, który na tym zebraniu informacyjnym mówił o swych planach artystycznych w Łodzi. W referacie swym wywodził dyr. Szyfman, że Łódź można obudzić i zrobić z niej miasto teatralne, poważne siedlisko sztuki dramatycznej, które da tutejszemu społeczeństwu pełne zadowolenie potrzeb artystycznych. Obowiązkiem teatru jest zainteresować wszystkie sfery społeczeństwa. W mieście robotniczym należy dbać o przyciąganie do teatru warstw robotniczych. Wabikiem dla nich będą nie sztuki, specjalnie dla robotników pisane, ale przedstawienia, które jednocześnie wszystkich zainteresują, bo zadecyduje artystyczny punkt widzenia. Dyr. Szyfman obiecuje zwrócić również czujną uwagę na widowiska dla młodzieży, w której trzeba wyrabiać piękno i tępić wszelki nihilizm. Za punkt oparcia będzie uważał wielki repertuar polski i zagraniczny. Od września do maja pragnie dyr. Szyfman co miesiąc dać wielką premierę, która powinna być artystycznym świętem dla Łodzi. Wystawi bowiem możliwie najlepsze sztuki z rodzimego i zagranicznego repertuaru. W wysokim stopniu będzie uwzględniał współczesną twórczość polską, a nadto ukażą się czasem sztuki polskie, o ile jeszcze dziś pulsuje w nich życie (Rittner, Kisielewski, Za-

[8]) P. np. list Szyfmana z dn. 27.11 1926 r.; prosi w nim o jednorazową zaliczkę w kwocie zł. 50.000 na poczet subwencji, albo list (ręcznie pisany przez dyr. Szyfmana w dn. 21.2 1927 r.) o jednorazową zaliczkę na poczet raty itd.

polska). Dla pewnych ról przyśle on czasem gwiazdę sceniczną, a uczyni to w tych wszystkich wypadkach, gdy do danej sztuki okaże się niezbędny pierwszorzędny artysta z Warszawy. Jeśli zaś w Łodzi artysta w jakiejś roli wybitnie się odznaczy będzie ją kreował w Warszawie. Czasem wydelegowany zostanie także reżyser warszawski do naszego teatru. Kierownikiem łódzkiego teatru będzie Bolesław Gorczyński. Dyrektor Szyfman będzie często na próbach, premierach i będzie miał ogólny stały nadzór nad sceną łódzką.

Wszystkie pisma witały serdecznie nowego dyrektora i wielkie z jego nazwiskiem wiązały nadzieje. Dla przykładu przytoczymy wyjątek z felietonu „Rozwoju" (12/9. 1925) nt. „O publiczności i o gmachu teatralnym":

„Tak jak corocznie sezon teatralny w Teatrze Miejskim zamknięty został zupełnie niepostrzeżenie przy kompletnej nieobecności widzów"...

„Ale dostaliśmy świeżą dyrekcję, firmową, renomowaną, wprost można powiedzieć o europejskiej sławie, dyrekcję pp. Szyfmana i B. Gorczyńskiego, którzy za zasługi teatralne niedawno zostali dekorowani orderem „Włoskiej Korony".

W dalszym ciągu felietonista bardzo ostro występuje przeciw inteligencji polskiej, która powinna nareszcie „zacząć uczęszczać do teatru".

W tym samym numerze „Rozwoju" jest wiersz „Na otwarcie Teatru Miejskiego", nawołujący do licznej frekwencji.

I po inauguracyjnym przedstawieniu „Snu nocy letniej" sypały się ze wszystkich stron pochwały na cześć dyrekcji Szyfmana i Gorczyńskiego.

Wrażenie z tego widowiska tak opisuje jeden z recenzentów (przytaczamy parę tylko fragmentów):

„Cudu estetycznej przemiany naszej prowincjonalnej sceny dokonał znakomity artysta Karol Frycz. Wnętrze teatru jaśnieje teraz kolorami optymizmu (złocienie na jasnym tle ścian kojarzą się z piękną barwą ciemno-fraise foteli i lóż)...

W dzień i w nocy, prawie do ostatniej chwili przed widowiskiem, wrzała praca. I oto w szczelnie wypełnionej sali, w obecności władz i kwiatu literatury polskiej, po krótkim powitaniu p. Szyfmana, rozwinął przed nami p. Tatarkiewicz „Sen nocy letniej", symfonię młodości i miłości.

Kostiumy pomysłu Frycza z warszawskiego Teatru Polskiego, liczą się z „epoką", ale „epokę" tę musiał sobie sam artysta stworzyć, bo żadna historia sztuki nie mogła mu niczego powiedzieć o strojach elfów i rusałek. Fantazja

okazała się pierwszorzędną doradczynią Frycza, ponieważ kostiumy jego i — to zarówno te, które wykonał dla postaci ze świata nadzmysłowego, jak i te, które nosili niemało „odmitologizowany" Tezeusz z swym orszakiem i ateńskie „gbury" — przynoszą zaszczyt temu artyście. Potęguje wrażenie harmonijne zespolenie kostiumów z dekoracją. Prześliczna wystawa Frycza wydobywała maximum elementu baśniowego.

Baśniowy podkład szeroko uwzględnia p. Tatarkiewicz, który jednocześnie nie zapomina silnie i trafnie podkreślać scen z „gburami". P. Tatarkiewicz, pierwszy w Polsce wpadł na pomysł ilustrowania uwertury Mendelsohna kilku fragmentami pantomicznymi na podstawie ślicznych obrazków Arthura Rackhama, ilustratora francuskiego wydania „Snu nocy letniej".

Silny nacisk położył Tatarkiewicz na malarskie czynniki komedii; ubarwił przedstawienie całym szeregiem pięknie obmyślanych żywych obrazów".

Słowa te odpowiadały rzeczywistości. Nie były bynajmniej panegirykiem. Recenzent podkreślił także usterki przedstawienia.

„Nie twierdzę bynajmniej, że szekspirowska baśń to przedstawienie bez zarzutu. Światła niekiedy były spóźnione, czasem tańce i śpiew żyły w niezgodzie z taktem muzyki, kierowanej wytrawną ręką p. Białostockiego. Ważniejszą usterką jest jednak to, że artyści mówili chwilami wierszem zupełnie jak prozą. W londyńsksim Kingsway Theater grano eksperymentalnie „Hamleta" z zupełnym pominięciem wiersza. W „Śnie nocy letniej" byłby taki eksperyment, nie leżący zresztą w intencji reżyserii, chybiony. Ale tu winę ponosi chyba wyłącznie trema (w której kleszczach znaleźli się wszyscy z p. Szyfmanem na czele), bo artyści grali bez suflera i sumiennie role swe przygotowali. Trema nielada figla płata. Niemile uderzyło np., że p. Szyfman, witając wszystkie władze, pominął władze szkolne, które są w bliższym kontakcie z teatrem, niż jakiekolwiek inne". (F a l l e k „Republika" 15. 9. 1925).

Inne pismo podkreśla, że „dyr. Szyfman świetnie zainaugurował nowy sezon, czy też może nowy okres w historii teatralnej w Łodzi". (Głos Polski, 15/9. 1925[9]).

Komisja Teatralna na posiedzeniu z 10/12 1925 stwierdza, że całość przedstawień „stała na wysokości zadania, za co Komisja wyraża Dyrekcji podziękowanie".

Przed inauguracją nowego sezonu 1926/27 można już było słyszeć odosobnione głosy niesłychanie gwałtownej (i jakże nieuzasadnionej) krytyki pod adresem dyr. Szyfmana. Oto w dniu 31/1. 1926 r. ukazał się w „Rozwoju" felieton pt. „Targi łódzkie o teatr".

„Za granicą (tutejszego powiatu) nazywają teatr łódzki pożyczonym, ponieważ wypożyczony jest jego gmach i dyrektor, a wy-

[9]) J a n L o r e n t o w i c z pisał po tej premierze w warszawskim „Expressie Porannym", iż widowisko „Snu nocy letniej" stoi pod względem całości efektów znacznie wyżej niż analogiczne widowisko w Warszawie.

pożyczane z Warszawy gwiazdy i kostiumy". Autor zarzuca Szyfmanowi „zdecydowaną chciwość". Pokpiwa z tego, że dyr. Szyfman proponuje, by ewentualnie Magistrat na własny rachunek prowadził teatr, a jemu, dyr. Szyfmanowi wypłacał za kierownictwo bagatelkę... 15.000 zł. miesięcznie[10]). „Podobna propozycja równa się świadomej obeldze, niedwuznacznej obrazie, rzuconej przez projektodawcę w stronę Magistratu". „Byłoby korzystne dla miasta, gdyby dyrekturę swoją zatrzymał. Wiemy o tym dobrze. Wie też i p. Szyfman. I to jest właśnie osią całego zawikłania". Tu następują ciężkie obelgi w niewybrednym stylu, aluzje do rzekomego kupna „kamieniczek" itp. „Nie dawszy się zasugerować hipnotycznym dla snoba nazwiskiem Szyfmana akcję „Rozwoju" poparły również „Republika i „Praca"...

REPERTUAR

Podajemy *w chronologicznym porządku* daty premier, tytuły autorów, reżyserów, oraz ilość przedstawień każdej sztuki.

TEATR MIEJSKI. SEZON 1925—1926

W okresie od 12/IX. 1925 do 18/VII. 1926 r. wystawiono 33 sztuki.

data premiery	1925	ilość przedstawień
12/9	SEN NOCY LETNIEJ — Szekspira, reż. K. Tatarkiewicz	19
22/9	UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA—Żeromskiego, reż. Ryszkowski	19
30/9	NOWI PANOWIE—komedia Flers'a i Croisset'a, reż. Ryszkowski	10
10/10	WIELKA KSIĘŻNA I CHŁOPIEC HOTELOWY — komedia Savoir-Poznańskiego, reż. K. Tatarkiewicz	13
21/10	NIEBOSKA KOMEDIA — Krasińskiego[11]), reż. Kochanowicz	13
31/10	ŻYWA MASKA (Henryk IV) — Pirandello, reż. Węgierko	12
14/11	DAMY I HUZARY — Fredry, reż. Tatarkiewicz	9
20/11	PAN MINISTER — Krzywoszewskiego, reż. Tatarkiewicz	4
27/11	W SIECI — Kisielewskiego, reż. Warnecki	9
4/12	DZWONEK ALARMOWY — Hennequina, reż. J. Kochanowicz	10
10/12	KOPCIUSZEK — wg. Grimma i Rognera, reż. Tatarkiewicz	25
17/12	PONAD ŚNIEG BIELSZY SIĘ STANĘ — Żeromskiego, reż. Kochanowicz	3
22/12	PŁOMIENNA NOC ANTONII — Lengyela, reż. Ryszkowski	12

[10]) Sprawę tę wyświetlamy w rozdziale „Zakończenie sezonów dyr. Szyfmana".

[11]) układ tekstów dra Arnolda Szyfmana.

2/1	CODZIENNIE O 5 — Hennequin'a i Vebera, reż. Tatarkiewicz	12
8/1	ŚWIT, DZIEŃ I NOC — Niccodemi'ego, reż. Węgierko	14
20/1	ŚWIĘTA JOANNA — Shaw'a, reż. Kochanowicz	12
29/1	ŁADNA HISTORIA—Flers'a, Caillaveta i Rey'a, reż. Ryszkowski	19
13/2	KONCERT — Bahra, reż. Kochanowicz	5
20/2	GRA RÓL — Pirandella, reż. Ryszkowski	7
21/2	KRÓLEWNA ŚNIEŻKA I 7 KARŁÓW—Danielewskiego wg. Grimma, reż. Tatarkiewicz	10
6/3	LEKKOMYŚLNA SIOSTRA — Perzyńskiego, reż. Kochanowicz	3
17/3	ORZEŁ CZY RESZKA — Verneuila, reż. Ryszkowski	19
26/3	OTELLO — tragedia Szekspira, reż. Tatarkiewicz	12
10/4	ZNAKOMITY DON JUAN—Freda i Fanny Hattonów, reż. Ryszkowski	11
23/4	BŁĘKITNY PTAK — Maeterlincka, reż. Tatarkiewicz	18
1/5	POLITYKA I MIŁOŚĆ — Rączkowskiego, reż. Ryszkowski	7
14/5	ŁATWIEJ WIELBŁĄDOWI[12]) — Langera, reż. Kochanowicz	4
22/5	DAMA KAMELIOWA — Dumasa syna, reż. Kochanowicz	14
5/6	KOBIETA, WINO I DANCING — Kiedrzyńskiego, reż. Ryszkowski	8
19/6	NIEDOJRZAŁY OWOC — Komedia Gignoux i Thery'ego, reż. Ryszkowski	12
4/7	PAPA SIĘ ŻENI — Rapackiego, reż. Dębicz	6
10/7	SZKOŁA KOKOTEK — Armonta i Gerlidona, reż. Ryszkowski	6
17/7	NASZA ŻONUSIA — Hopwooda, reż. Dębicz	2

W Teatrze Letnim wystawiono 12/6. 1926 „Roberta i Bertranda", komedię Anczyca w reż. K. Tatarkiewicza, grano 9 razy, ostatni raz 23/6. 1926 r., a nadto 3 rewie: „Hallo Łodzianki", „Chcę zostać gwiazdą" i „Cała Łódź mówi o tym".

Reżyserzy: Stanisław Dębicz (2 sztuki), Jan Kochanowicz (8), Władysław Ryszkowski (10), Konstanty Tatarkiewicz (11), Janusz Warnecki (1) i Aleksander Węgierko (2).

TEATR MIEJSKI. SEZON 1926—1927

W okresie od 4/9. 1926 r. do 31/7. 1927 r. wystawiono 33 sztuki. Otworzono sezon w dniu 26/8. 1926 r. wznowieniem „Naszej Żonusi" Hopwooda, uroczyście zainaugurowano rok teatralny „Różą" dn. 24/9. 1926 r.

data premiery	1926	ilość przedstawień
4/9	WICEK I WACEK — Przybylskiego, reż. Tatarkiewicz	9
14/9	BITWA POD WATERLOO — Lengyela, reż. Znicz	10
24/9	RÓŻA — Żeromskiego[13]), reż. Szpakiewicz	22

[12]) cały tytuł brzmi: Łatwiej wielbłądowi przejść przez ucho igielne, niż bogaczowi ożenić się z biedną dziewczyną.

6/10 CAŁY DZIEŃ BEZ KŁAMSTWA — Mongomery'ego, reż. Ryszkowski 14
20/10 BALLADYNA — Słowackiego, reż. Tatarkiewicz 14
29/10 REWIZOR Z PETERSBURGA — Gogola, reż. Ryszkowski 9
6/11 KOBIETA, WINO I DANCING — Kiedrzyńskiego, reż. Kochanowicz 6
12/11 SPRAWA MAKROPULOS — Capka, reż. Szpakiewicz 9
19/11 KRÓL — komedia Caillaveta, de Flersa i Arêne, reż. Ryszkowski 15
3/12 GDYBYM CHCIAŁA — Geraldy'ego i Spitzera, reż. Szpakiewicz 6
15/12 MADAME SANS-GÊNE — Sardou i Moreau, reż. Szpakiewicz 15
31/12 TAJEMNICA POWODZENIA — Mongomery'ego, reż. Ryszkowski 9

1927

5/1 ŚWIT, DZIEŃ I NOC — Niccodemiego, reż. Węgierko 4
8/1 OSIOŁKOWI W ŻŁOBY DANO — de Flersa i Caillaveta, reż. Tatarkiewicz 13
21/1 MECENAS BOLBEC I JEGO MĄŻ — Verneuila i Berra, reż. Ryszkowski 16
28/1 ŻYWY TRUP — Tołstoja, reż. Tatarkiewicz 18
5/2 UŚMIECH LOSU — Perzyńskiego, reż. Ryszkowski 8
16/2 PROBOSZCZ WŚRÓD BOGACZY — wg powieści Vautela, reż. Tatarkiewicz 19
26/2 JEDYNY RATUNEK — Molnara, reż. Szpakiewicz 9
6/3 POPAS KRÓLA JEGOMOŚCI — Grzymały-Siedleckiego, reż. Tatarkiewicz 4
26/3 POŁAMANA DRABINA — Berra i Gavaulta, reż. Ryszkowski 8
2/4 NAJDROŻSZA MOJA PEG — Mannersa, reż. Tatarkiewicz 10
8/4 MŚCICIEL — Przybyszewskiego, reż. Szpakiewicz 7
17/4 KOBIETA I PAJAC — Pierre Louysa, reż. Tatarkiewicz 13
27/4 ELENIT ALFA — Czesława Ołtaszewskiego, reż. Ryszkowski 4
3/5 DAR WISŁY — Morstina, reż. Szpakiewicz 6
13/5 POCIĄG WIDMO — Ridley'a, reż. Tatarkiewicz 11
21/5 W RAJSKIM OGRODZIE — Bernauera i Oesterreichera, reż. Ryszkowski 16
31/5 PERSY ZWIERZONTKOWSKAJA — Stan. Ignacego Witkiewicza, reż. Szpakiewicz 2
8/6 KOBIETA, KTÓRA ZABIŁA — Sidney Garricka, reż. Tatarkiewicz 5
18/6 NIE TRZEBA SIĘ NICZEMU DZIWIĆ — Kiedrzyńskiego, reż. Szpakiewicz 11
8/7 MUSISZ BYĆ MOJĄ — Verneul'a, reż. Znicz 11
19/7 PAN NACZELNIK TO JA — Nancey'a, reż. Znicz 13

W sezonie tym (1926/27) wznowiono w Teatrze Miejskim kilka sztuk granych w poprzednim sezonie, a mianowicie: „Naszą żonusię" Hopwooda, „Niedojrzały owoc" Gignou i Théry, „Politykę i miłość" Rączkowskiego.

[13]) opracowanie sceniczne Horzycy i Schillera.

W Teatrze Letnim grano następujące sztuki: Pociąg-widmo, komedia sensacyjna w 3 aktach Ridleya w reżyserii Konstantego Tatarkiewicza (3 razy); Potęga reklamy, zdarzenie komiczne Roi Cooper Megue i Walter Hackett w reżyserii Władysława Ryszkowskiego (14 razy); Żoneczka z varietè Millera w reżyserii Włodzimierza Ziembińskiego (19 razy) i Niedojrzały owoc, komedia Gignou i Théry (wznowienie, 8 razy).

Reżyserzy: Jan Kochanowicz (1 sztuka), Władysław Ryszkowski (10), Mieczysław Szpakiewicz (9), Konstanty Tatarkiewicz (11), Aleksander Węgierko (1), Michał Znicz (3) i Włodzimierz Ziembiński (1).

Sztuki, które największe miały powodzenie w czasie dyrekcji Szyfmana i Gorczyńskiego ponad 15 przedstawień:

1925/26:

KOPCIUSZEK Walewskiego wg Grimma i Rognera — 25 razy
ŁADNA HISTORIA Flersa, Caillaveta i Reya — 19 razy
SEN NOCY LETNIEJ Szekspira — 19 razy
ORZEŁ CZY RESZKA Verneuila — 19 razy
UCIEKŁA MI PRZEPIÓRECZKA Żeromskiego — 19 razy
BŁĘKITNY PTAK Maeterlincka — 18 razy

Najmniejsza ilość przedstawień:
NASZA ŻONUSIA Hopwooda — 2 razy
LEKKOMYŚLNA SIOSTRA Perzyńskiego — 3 razy
PONAD ŚNIEG BIELSZYM SIĘ STANĘ Żeromskiego — 3 razy

1926 — 1927:

Największa ilość przedstawień (ponad 15):
RÓŻA Żeromskiego — 22 razy
PROBOSZCZ WŚRÓD BOGACZY Vautela — 19 razy
ŻYWY TRUP Tołstoja — 18 razy
W RAJSKIM OGRODZIE Bernauera i Oesterreichera — 16 razy
MECENAS BOLBEC I JEGO MĄŻ Verneuila i Berra — 16 razy

Najmniejsza ilość przedstawień:
PERSY ZWIERZONTKOWSKAJA Witkiewicza — 2 razy

AUTORZY SZTUK POLSKICH I ZAGRANICZNYCH W PORZĄDKU ALFABETYCZNYM

TEATR MIEJSKI. SEZON 1925/26

A. Autorzy polscy:

1) ANCZYC — Robert i Bertrand
2) DANIELEWSKI (wg Grimma) — Królewna Śnieżka i 7 karłów

3) FREDRO — Damy i huzary
4) KAWECKI — Ludzie tymczasowi
5) KIEDRZYŃSKI — Kobieta, wino i dancing
6) KISIELEWSKI — W sieci
7) KRASIŃSKI — Nieboska komedia
8) KRZYWOSZEWSKI — Pan minister
9) PERZYŃSKI — Lekkomyślna siostra
10) RAPACKI — Papa się żeni
11) WALEWSKI (wg Grimma i Rögnera) — Kopciuszek
12) ŻEROMSKI — Uciekła mi przepióreczka
13) ŻEROMSKI — Ponad śnieg bielszy się stanę...

B. Autorzy zagraniczni:

1) ARMONT I GERLIDON — Szkoła kokotek
2) BAHR — Koncert
3) DUMAS syn — Dama kameliowa
4) FLERS, CAILLAVET I REY — Ładna historia
5) FLERS I CROISSET — Nowi panowie
6) GIGNOUX I THERY — Niedojrzały owoc
7) HATTON — Znakomity Don Juan
8) HENNEQUIN I COOLUS — Dzwonek alarmowy
9) HENNEQUIN I VEBER — Codziennie o 5
10) HOPWOOD — Nasza żonusia
11) LANGER — Łatwiej wielbłądowi
12) LENGYEL — Płomienna noc Antonii
13) MAETERLINCK — Błękitny ptak
14) NICCODEMI — Świt, dzień i noc
15) PIRANDELLO — Żywa maska (Henryk IV)
16) PIRANDELLO — Gra ról
17) SAVOIR — Wielka księżna i chłopiec hotelowy
18) SHAW — Święta Joanna
19) SZEKSPIR — Otello
20) SZEKSPIR — Sen nocy letniej
21) VERNEUIL — Orzeł czy reszka

TEATR MIEJSKI, SEZON 1926/1927.

A. Autorzy polscy:

1) GRZYMAŁA-SIEDLECKI — Popas Króla Jegomości
2) KIEDRZYŃSKI — Kobieta, wino i dancing
3) KIEDRZYŃSKI — Nie trzeba się niczemu dziwić
4) MORSTIN — Dar Wisły
5) OŁTASZEWSKI — Elenit Alfa
6) PRZYBYLSKI — Wicek i Wacek
7) PERZYŃSKI — Uśmiech losu
8) PRZYBYSZEWSKI — Mściciel
9) RĄCZKOWSKI — Polityka i miłość

10) SŁOWACKI — Balladyna
11) WITKIEWICZ — Persy Zwierzontkowskaja
12) ŻEROMSKI — Róża

B. Autorzy zagraniczni:

1) BERR I GAVAULT — Połamana drabina
2) BERNAUER I OESTERREICHER — W rajskim ogrodzie
3) CAILLAVET, DE FLERS I ARÈNE — Król
4) ČAPEK — Sprawa Makropolus
5) CHAINE, DE LORDE I VAUTEL — Proboszcz wśród bogaczy
6) FLERS I CAILLAVET — Osiołkowi w żłoby dano
7) GARRICK — Kobieta, która zabiła
8) GERALDY I SPITZER — Gdybym chciała
9) GIGNOU I THÉRY — Niedojrzały owoc
10) GOGOL — Rewizor z Petesburga
11) LENGYEL — Bitwa pod Watterloo
12) LOUIS — Kobieta i pajac
13) MANNERS — *Najdroższa moja Peg*
14) MEGUE — Potęga reklamy
15) MOLNAR — Jedyny ratunek
16) MONTGOMERY — Cały dzień bez kłamstwa
17) MONTGOMERY — Tajemnica powodzenia
18) NANCEY — Pan naczelnik to ja
19) NICODEMI — Świt, dzień i noc
20) RIDLEY — Pociąg-widmo
21) SARDOU I MOREAU — Madame Sans Gêne
22) TOŁSTOJ — Żywy trup
23) VERNEUIL — Musisz być moją
24) VERNEUIL I BERR — Mecenas Bolbec i jego mąż[14])

VI

SKŁAD PERSONELU ARTYSTYCZNEGO ZA DYREKCJI SZYFMANA I GORCZYŃSKIEGO[15]).

I sezon: 1925—1926.

Spis personelu podajemy na podstawie „Listy płacy za czas od 1 do 15 sierpnia 1926 r.". W związku z tym zestawieniem poda-

[14])P. Dodatek: A. Sprostowanie sprawozdania Lorentowicza o łódzkim teatrze dyr. Szyfmana.

[15]) Imiona artystów podajemy tylko za sezony 1926/27 i 1927/28, bo są w aktach wymienione.

jemy miesięczne gaże artystów[16]); na tej „liście" wymienione pobory półmiesięczne):

1) Dunajewska	400	24) Kliszewski	500
2) Gryf-Olszewska	550	25) Kochanowicz	1350
3) Grywińska	400	26) Komornicki	850
4) Gzylewska	800	27) Krell	300
5) Horecka	600	28) Krotke	650
6) Jarkowska	850	29) Krzemieński	360
7) Jerzmanowska	480	30) Łabędzki	400
8) Kozłowska	900	31) Mroziński	500
9) Łapińska	550	32) Przystański	650
10) Remicz	650	33) Ryszkowski	1500
11) Rodowiczowa	500	34) Szubert	700
12) Rozwadowiczowa	480	35) Szymański	850
13) Tatarkiewiczówna	250	36) Tatarkiewicz	1350
14) Żmijewska	700	37) Wilczkowski	450
15) Wołoszynowska	360	38) Woskowski	850
16) Wasilewska	400	39) Wroński	500
17) Białoszczyński	580	40) Żeromski	580
18) Bielicz	700	41) Pelszyk	400
19) Dębicz	550	42) Kudewicz (artysta-dekorator	825
20) Fabisiak	380		
21) Grolicki	650	43) Białostocki (dyrygent orkiestry)	550
22) Gurynowicz	450		
23) Jarocki	250		

II sezon: 1926—1927.

Spis personelu podajemy na podstawie listu wysłanego przez Teatr Miejski z daty Łódź 21/10. 1926 do Magistratu. W liście tym obok członków zespołu teatru uwzględniono pobory miesięczne[17]):

1) Dębicka Maria	500	8) Jerzmanowska Wanda	500
2) Dunajewska Antonina	500	9) Kozłowska Iza	900
3) Dziewońska Ela	550	10) Łapińska Halina	600
4) Gzylewska Jadwiga	800	11) Morska Janina	650
5) Horecka Irena	650	12) Niedziałkowska Wanda	300
6) Jakubińska Wanda	475	13) Rodowiczowa Zofia	400
7) Jarkowska Stefania	1000	14) Rutkowska Aneta	250

[16]) W cytowanej liście płac za sierpień 1927 wymieniona jest pensja dyr. Szyfmana 2000 zł., dyr. Gorczyńskiego 1900 zł. tj. 1500 zasadniczej pensji oraz 400 zł. tytułem procentów od dochodu brutto ponad określoną normę.

[17]) Zestawienie to jest wyciągiem z dokumentu „Personel artystyczny", obejmującego nazwiska artystów (bez imion) i pensje ich osobno wyszczególnione za II połowę czerwca, za lipiec i sierpień (archiwum „Teatru Polskiego" w Warszawie).

15)	Tatarkiewiczówna Zofia	350	
16)	Żeromska Jadwiga	250	
17)	Wybrańska Zenobia	375	
18)	Białoszczyński Tadeusz	675	
19)	Bielicz Jan	750	
20)	Cwojdziński Wojdan-Antoni	300	
21)	Fabisiak Kazimierz	500	
22)	Grolicki Stanisław	650	
23)	Gurynowicz Wacław	400	
24)	Janowski Stanisław	1000	
25)	Kieliszczyk Ryszard	300	
26)	Kliszewski Antoni	500	
27)	Krasnowiecki Władysław	850	
28)	Krotke Tadeusz	750	
29)	Krzemieński Lucjan	480	
30)	Mroziński Jan	570	
31)	Ryszkowski Władysław	1500	
32)	Szacki Maksymilian	250	
33)	Szpakiewicz Mieczysław	1250	
34)	Szubert Kazimierz	900	
35)	Tatarkiewicz Konstanty	1500	
36)	Wilczkowski Zygmunt	480	
37)	Woskowski Jerzy	1000	
38)	Znicz Michał	1000	
39)	Ziembiński Włodzisław	750	
40)	Żeromski Tadeusz	580	
41)	Łabędzki Karol	420	
42)	Pelszyk Józef	420	
43)	Mackiewicz (dział dekoracyjno-malarski)	900	
44)	Poduszko (dział dekoracyjno-malarski)	400	
45)	Białostocki (dział ilustracji muzycznej)	500[18])	

VII

WYSTĘPY GOŚCINNE

Nie ma chyba takiego teatru w Polsce, który by się przez jakikolwiek sezon obchodził bez gościnnych występów artystów, oczywiście w głównej mierze (jeśli nie wyłącznie) warszawskich. To już nie jest snobizm, ale chęć zobaczenia najwybitniejszych asów polskiej sztuki teatralnej.

W sprowadzaniu tych artystów największe, rzecz jasna, ułatwienia miał dyr. Szyfman, który mógł — o ile to nie kolidowało z jego repertuarem warszawskim — ze swego teatru najświetniejszych wysłać artystów, by nimi obsadzić sztukę graną w Łodzi, już to wymagającą znakomitej siły aktorskiej, już też, by pokazać naszemu miastu wysoką klasę gry.

Personel artystyczny był w Łodzi liczny. W pierwszym sezonie Szyfmana wynosił 40, w drugim 42; równie liczny, a w drugim

[18]) Należy podkreślić, że w latach 1925-1929 wartość siły nabywczej pieniądza niższa była, niż obecnie. Wystarczy podać wskaźniki kosztów utrzymania w r. 1924—102, 1925—105, 1926—88, 1927—99, 1928—100, 1929—96, a w r. 1937—62. W latach 1927—1928 można było za 100 zł. otrzymać—wybieramy umyślnie jaskrawy przykład rozpiętości cen — 2,5 korca żyta, w r. 198 za tę samą cenę 7,5 korca żyta. (Dane z „Małego rocznika statystycznego", 1938). Jest więc rzeczą zrozumiałą, że pobory tych samych artystów były w owych latach często wyższe, niż dziś.

sezonie jeszcze liczniejszy (ze względu na Teatr Kameralny) był za samodzielnej dyrekcji Gorczyńskiego w r. 1927/28 i 1928/29. W pierwszym jego sezonie figuruje na liście artystów 40, w drugim 45 osób.

Mimo tak wielkiego zespołu i niektórych artystów bardzo zdolnych okazała się czasem potrzeba sprowadzenia artystów warszawskich, którzy się pokazywali w najlepszym repertuarze.

W sezonie 1925/26 następujące były występy (przytaczam je wedle chronologicznego porządku): *Junosz Stępowski* grał w 4 sztukach: w „Żywej masce" (Henryk IV) Pirandella od 31/10 do 30/11 12 razy, w komedii „Orzeł czy reszka" Verneuila od 17/3 do 18/4 19 razy, w „Otellu" Szekspira od 26/3 do 28/4 12 razy i w „Znakomitym Don Juanie" Freda i Fanny Hattonów od 10/4 do 30/4 — 11 razy, razem 54 razy. *Janusz Warnecki* wespół z *Marią Modzelewską* wystąpili w dramacie Kisielewskiego „W sieci" od 27/11 do 16/12 — 9 razy; *Węgierko i Malicka* grali w Łodzi w komedii „Świt, dzień i noc" Niccodemiego od 8/1 do 12/3—12 razy; Malicka i Czaplińska wystąpiły w „Ładnej historii" Flersa, Caillaveta i Reya od 29/1 do 11/3—19 razy, *Stanisław Stanisławski* — w „Koncercie" Bahra od 13/2 do 22/2—5 razy, a nadto w „Grze ról" Pirandella od 20/2 do 8/3—7 razy, *Przybyłko-Potocka* w „Damie Kameliowej" Dumasa syna od 22/5 do 4/6—14 razy, *Mila Kamińska* w komedii Kiedrzyńskiego „Kobieta, wino i dancing" od 5/6 do 13/6—8 razy, *Ćwiklińska* w dwóch farsach: „Papa się żeni" Rapackiego od 4/7 do 8/7—6 razy oraz w „Szkole kokotek" Armonta i Gerlidona od 10/7 do 15/7—6 razy.

W sezonie 1925/26 wystąpili tedy następujący artyści: Czaplińska, Ćwiklińska, Kamińska, Malicka, Modzelewska, Przybyłko-Potocka, Stanisławski, Stępowski-Junosza, Warnecki i Węgierko. Razem grali na bardzo pokaźnej ilości przedstawień, która doszła do 140 (mniej więcej na $^1/_3$ widowisk teatralnych).

W sezonie 1926/27 następujące były występy: *Mila Kamińska grała* w komedii Kiedrzyńskiego „Kobieta, wino i dancing" od 16/11 do 12/12. 1926—6 razy, *Mila Kamińska i Mariusz Maszyński* w komedii Caillaveta, de Flersa i Arêne „Król" od 19/11 do 19/12. 1926—15 razy, *Przybyłko-Potocka*—w komedii Sardou „Madame Sans Gêne" od 15/12. 1926 do 1/1. 1927--15 razy, *Węgierko i Malicka*

— w komedii Niccodemiego „Świt, dzień i noc" od 5/1 do 13/1— 4 razy, *Maria Malicka* — w komedii Flersa i Caillaveta „Osiołkowi w żłoby dano" od 8/1 do 30/1—13 razy, *Junosza Stępowski i Janina Romanówna*—w komedii Kiedrzyńskiego „Nie trzeba się niczemu dziwić" od 18/6 do 29/6—11 razy.

W sezonie 1926/27 wystąpili więc następujący artyści: Kamińska, Malicka, Maszyński, Przybyłko-Potocka, Romanówna, Stępowski-Junosza i Węgierko.

Razem grali goście na 64 przedstawieniach.

VIII

ZAKOŃCZENIE SEZONÓW DYR. SZYFMANA

Dyr. Szyfman wniósł rezygnację z dalszego kierownictwa teatru w liście do Łódzkiej Komisji Teatralnej z daty: Warszawa, 29/3. 1927 r. Treść listu przytaczamy w całości, opuszczając jedynie zakończenie:

„Przed kilku tygodniami oświadczyłem w Prezydium Miasta, że nie reflektuję na dalsze prowadzenie teatru w Łodzi. Dziś, na zapytanie Komisji Teatralnej, potwierdzam tę decyzję motywując ją w pierwszym rzędzie tym że teatr był zakrojony od pierwszej chwili na skalę społeczną; tymczasem frekwencja i warunki pracy w tym teatrze, który liczy wprawdzie 750 miejsc, ale miejsc sprzedażnych ma zaledwie 400, nie tylko nie pozwalały na rozwinięcie w pełni planu, jaki miałem, lecz nie odpowiadają zupełnie kalkulacji handlowej. Toteż pierwszy sezon mimo olbrzymiego powodzenia, tylko dzięki temu, że Magistrat przyznał mi dodatkowo 90.000 subwencji, nie zakończył się... deficytem. — Obecny sezon, wobec zmniejszonej frekwencji (jakkolwiek jeszcze dość wysokiej, a w porównaniu z innymi teatrami prowincjonalnymi i miejskimi warszawskimi prawdopodobnie najwyższej w Polsce) — może się zakończyć deficytem tak znacznym, że nie będę w stanie go pokryć.

W tych warunkach nie widzę możności dalszego prowadzenia teatru w tym rozmiarze, w jakim zamierzałem; natomiast w innej formie nie chciałbym prowadzić osobiście teatru w Łodzi.

Mogą Panowie być przekonani, że mimo wszystko postaram się sezon doprowadzić do końca, ku ogólnemu zadowoleniu tak Komisji Teatralnej, jak i Miasta, a mam nadzieję, że plon mojej dwuletniej pracy łódzkiej nie przejdzie bez śladu na dalszym rozwoju Teatru Łódzkiego..."

List ten przyjęła Komisja Teatralna do wiadomości w d. 31/3. 1927 r. (uchwała nr. 31).

Przewidywania dyr. Szyfmana sprawdziły się. Powstał istotnie deficyt, który w miarę czasu coraz bardziej się powiększał.

Dyr. Szyfman (za jego przykładem szedł później Gorczyński) prowadził teatr po wielkopańsku; liczny zespół i kosztowne deko-

racje pochłaniały poważne sumy. Nie mogła ich pokryć stosunkowo duża subwencja[19]).

Walka z deficytem stała się powodem napisania przez dyr. Szyfmana obszernego listu-memoriału z daty Warszawa, 13/7 1927 r.

Pismo to jest wysoce charakterystyczne, bo obejmuje dokładne oświetlenie warunków, wśród których dyr. Szyfman pracował, a nadto przesycony jest goryczą i żalem w związku z kłopotami finansowymi, wobec których — podobnie jak poprzedni dyrektorzy — i on się załamał.

Przytaczamy najważniejsze fragmenty tego listu:

„Do Magistratu Miasta Łodzi — w Łodzi".

„Gdy skończył się sezon poprzedni i Magistrat Miasta Łodzi zaproponował mi odnowienie umowy, po doświadczeniach pierwszego sezonu zażądałem zamiast 200.000.— 400.000 zł. subwencji; natomiast gotów byłem sumę 100.000 zł., przeznaczoną na inwestycje, obniżyć do 60.000 zł. Ta moja propozycja wywołała istną konsternację. — W rzeczywistości doświadczenie roku pierwszego wskazało mi, że teren łódzki jest pod względem frekwencji i wymogów niezwykle trudny i, jeżeli w pierwszym roku mojej dyrekcji, która niezawodnie dla Łodzi była sensacją udało mi się zaledwie dzięki dodatkowej pomocy Magistratu (30.000, co razem stanowiło 60.000 zł.) wyjść obronną ręką — to drugi rok musi być o wiele cięższy i subwencja musi być podwójna.

Napotkawszy ogromny upór, z początku zrezygnowałem z dalszego prowadzenia teatru w Łodzi —i dziś wypada mi tylko ciężko żałować, że kon-

[19]) Dyr. *Szyfman* nieraz popadał w trudności finansowe, Przyglądnijmy się np. dokładnemu zestawieniu p o r ó w n a w c z e m u *subsydium Magistratu m. Łodzi* za lata 1925/26 i 1926/27, a nadto dochodów i rozchodów podczas obu tych sezonów podczas pierwszych *5 miesięcy.*

R.	1925/26	1926/27	
Dochód:	281.796.05	188.039.25	zmniejszył się o 93.756.80
Rozchód:	356.645.11	354.650.42	„ „ „ 1.994.69

Dochód za pierwszych pięć miesięcy sezonu 1926/27 zmniejszył się o zł. 91.762,11

SUBSYDIUM MAGISTRATU M. ŁODZI

1925/26 subsydium 200.000 zł., subwencja 30.000 zł., na gażę sierpniową 18.364.50; inwestycje 100.763.53, razem 349.128.03

1926/27 subsydium 290.000 zł., na gażę sierpniową 20.000 zł.: inwestycje 60.000 zł. razem 370.000.—

1925/26 przeciętnie na 1 miesiąc 29.064 zł.

1926/27 „ „ „ „ 30.833 zł.

W 1926/27 przeciętnie na 1 miesiąc więcej o 1739 zł., 1739×5=8695; 91.762.11 — 8695=83.067.11.

Dochód za pierwszych 5 miesięcy sez. 1926/27, w porównaniu z dochodem za pierwszych pięć miesięcy ubiegłego sezonu 1925/26 z m n i e j s z y ł s i ę o s u m ę zł. 83.067.—.

sekwentnie nie wytrwałem w tym zamiarze. Namowy tak członków Prezydium Miasta, jak Komisji Teatralnej i zespołu aktorskiego skłoniły mnie wreszcie do znacznych ustępstw — i dziś rezultat jest ten, że otrzymawszy zamiast 400.000 tylko 290.000 subwencji, nie tylko pracowałem przez cały rok dla Łodzi absolutnie bez żadnego wynagrodzenia, nie tylko dezorganizowałem sobie w pierwszych okresach czasu pracę w teatrach warszawskich przez wysyłanie moich aktorów na występy, nie tylko niszczyłem w sposób pożałowania godny mój inwentarz, wysyłając do Łodzi setki kostiumów do teatru nieprzyzwyczajonego do szanowania i oszczędzania kostiumów — ale obecnie w połowie lipca wyczerpana została suma subwencji, mam długów wśród dostawców na sumę około 20.000 zł. i gaż do zapłacenia do końca sezonu przeszło 70.000 zł. Jednym słowem brak będzie do zakończenia sezonu z uwzględnieniem przeciętnego dochodu z widowisk, 80.000—100.000 zł., o których przyznanie pozwalam sobie prosić Magistrat Miasta Łodzi.

Mogliby Panowie stawać na formalnym stanowisku, że skoro zawarłem taką umowę, to los Teatru Łódzkiego, już w tej chwili Panów nie obchodzi. Jednakże nie zdaje mi się, by tak być miało. Magistrat Miasta Łodzi okazywał w czasie całej mojej dwuletniej dyrekcji nie tylko poważne zainteresowanie dla spraw teatru, ale nie miałem też wrażenia, by miasto nie było zadowolone z teatru i by pragnęło zmian na stanowisku dyrektora. Jeżeli ta zmiana nastąpiła, to wyłącznie dlatego, że rodzaj teatru, jaki prowadziłem, był zbyt wysoki i zbyt drogi w stosunku do tej subwencji, jaką Magistrat mi przeznaczył, i do frekwencji jaką można osiągnąć w Łodzi w obecnym budynku. Widziałem beznadziejność dalszej walki o poziom Teatru Łódzkiego i dlatego się cofnąłem.

Obecnie nie sądzę, aby Magistrat miał dopuścić do katastrofy, która by w pierwszym rzędzie dotknęła wszystkich aktorów, administrację i robotników teatralnych; tym bardziej, że zajęcie formalnego stanowiska w tej sprawie nie może doprowadzić do jej rozwiązania, bo ja nie tylko nie posiadam w tej chwili żadnego majątku, ale moje interesa warszawskie w ostatnich latach przybrały tak niepomyślny charakter, że los Teatru Polskiego w Warszawie jest również poważnie zachwiany, i bez pomocy Rządu, o którą w tej chwili zabiegamy, dalszy jego byt jest pod znakiem zapytania.

W ogóle przypuszczenie, że obecnie jest jakikolwiek przedsiębiorca teatralny w Polsce, który byłby w stanie pokryć deficyt, sięgający do 100.000 — deficyt, wywołany przez ogólne warunki gospodarcze i warunki lokalne — jest zbyt optymistyczne".

Następnie analizuje dyr. Szyfman w tym liście przyczyny powstania deficytu. Za wyłączne źródło niedoboru uważa „gwałtowne ubożenie inteligencji i ciężkie warunki ekonomiczne, które zmniejszyły nam frekwencję w stosunku do poprzedniego roku o 20—30%, a w niektórych miesiącach nawet o 50%. Jest to okoliczność, którą można uważać za siłę wyższą i odpowiedzialność za ten stan nie może spadać na dyrekcję teatru, a tym mniej na artystów i wszystkich pracowników, którzy dzisiaj zostaliby bez chleba, w ciągu blisko dwóch miesięcy. Nie wątpię też, że Magistrat Miasta Łodzi, który w spra-

wie teatru zawsze okazywał tyle zrozumienia rzeczy i tyle zainteresowania dla tej kulturalnej placówki, wejrzy w tę sprawę i dopomoże do spokojnego dokończenia sezonu.

Ponieważ nie chciałbym ani przez chwilę, żeby jakiekolwiek podejrzenie mogło ciążyć na mnie, iż jakaś najdrobniejsza nawet suma wpłynie z tytułu tej dodatkowej subwencji do mojej kieszeni — proszę o wyznaczenie specjalnego komisarza, który nie tylko zbada stan rzeczy za cały rok i przekona się, że wszystkie otrzymane od Panów pieniądze oraz wszystkie wpływy kasowe zostały zużytkowane wyłącznie dla Teatru Łódzkiego; że moje osobiste pobory, jakoteż pobory Teatru Polskiego ograniczyły się do najdrobniejszych sum, które nawet nie stoją na poziomie gaż drugorzędnego aktora — lecz nadto weźmie ścisły udział w rozdziale tych pieniędzy, które w pierwszym rzędzie otrzymają pracownicy, następnie zaś pokryte będą rachunki i zobowiązania dostawców, ciążące na Teatrze.

Na spadek frekwencji w obecnym roku wpłynął dodatkowo, niestety, szereg okoliczności, spowodowanych przez Magistrat m. Łodzi: 1) powstanie teatru niemieckiego, który był dość poważną konkurencją, 2) pozwolenie na wjazd cyrku, który ostatnio zabił nam zupełnie frekwencję w ogrodzie letnim, 3) strajk robotników z powodu dodatku drożyźnianego, którego robotnicy żądali w myśl § 15 mojej umowy z Miastem.

Magistrat przychylił się do prośby dyr. Szyfmana i powołał pod przewodnictwem ławnika Kruczkowskiego specjalną komisję w celu zbadania stanu finansowego Teatru Miejskiego.

Nie mogąc się doczekać wyniku tej kontroli, przyciśnięty do muru brakiem pieniędzy i energicznymi krokami pracowników teatralnych, wysyła z Warszawy w dniu 3/8. 1927 r. następującą rozpaczliwą depeszę (cytuję dosłownie):

„W nadziei, że sprawozdanie komisji potwierdzi stan teatru łódzkiego apeluję do sumienia panów udzielenia mi pomocy sytuacja pracowników bardzo ciężka. Osobiście żadnej pomocy udzielić nie mogę. Odmowa byłaby katastrofą, która może podważyć byt teatru polskiego równocześnie zaszkodzić najpoważniej przyszłości teatru łódzkiego byłem zaproszony dla podniesienia teatru łódzkiego uczyniłem wszystko możliwe proszę gorąco o ludzką pomoc ciężkiej sytuacji. Szyfman".

Ale komisja rewizyjna (powołana uchwałą Magistratu nr. 690 z 15/7. 1927 r.) odrzuciła podanie dyr. Szyfmana o dodatkowe subsydium, ponieważ na podstawie przeprowadzonej kontroli miało się jakoby okazać, iż Teatr Miejski w sezonie teatralnym 1926/27 deficytu nie przyniósł.

Przeciw tej decyzji Szyfman energicznie się bronił i wykazał, że wysłannicy zawodowego Związku Księgowych w Polsce po skrupulatnym zbadaniu ksiąg wykazali w orzeczeniu swym deficyt w Teatrze Miejskim. Na tej podstawie prosi o 50.000 dodatkowej subwencji.

Mimo tak ważnego argumentu i mimo poparcia części prasy (np „Republika z 7 i 8/8. 1927, „Prawdy" z 14/7. 1927) dyr. Szyfman sprawę przegrał, bo Komisja Teatralna stanęła na formalnym stanowisku, a mianowicie, że Magistrat w całości wypełnił kontrakt, a pokrycie deficytu wykracza poza ramy umowy. O decyzji tej zawiadomiono dyr. Szyfmana w dniu 31/10. 1927 roku.

Dyr. Szyfman wszystkie łódzkie długi teatralne zapłacił z własnej kieszeni.

Nie bez uzasadnionego żalu pisze dyr. Szyfman w prywatnym liście z dnia 14 sierpnia 1927 do wiceprezydenta Groszkowskiego:

Obecnie musiałem skoncentrować całą moją energię nad znalezieniem pieniędzy dla pracowników, skoro Magistrat nie znalazł ich w swoim twardym sercu dla dosłownie głodujących pracowników teatralnych. Te sprawy, mimo olbrzymich trudności, są już załatwione. Zawarłem ugodę tak z robotnikami jak i z artystami. Przystąpiłem też równocześnie do spłacenia wszelkich należności dostawców.

Pełen goryczy pożegnał się dyr. Szyfman z łódzkim terenem teatralnym. W wywiadzie z Boyem-Żeleńskim tak charakteryzuje stosunek Łodzi do siebie:

Atmosfera jaką zastałem była raczej chłodna i nieprzychylna,; już po trzech miesiącach entuzjazm z jakim rozpoczynałem pracę otrzymał zimny tusz. Na to składał się szereg powodów. Primo, uważano, że zamało przebywam w Łodzi, gdy w ciągu roku spędzałem 60 dni w Łodzi, a conajmniej $^1/_8$ czasu w Warszawie poświęcałem łódzkiemu teatrowi. Uważano, że to wszystko mało, i że powinienem przebywać w Łodzi przez 7 dni w tygodniu i wyczekiwać godzinami na korytarzach magistrackich załatwienia każdej sprawy, a teatry warszawskie prowadzić przez swych zastępców.

Dyr. Szyfman kończy swe zwierzenia, na temat sezonów łódzkich następującą uwagą: „...jestem głęboko przekonany, że rozpęd taki, jaki teatrowi łódzkiemu dałem, pozwoli jeszcze kilku moim następcom utrzymać teatr na przyzwoitym poziomie. To jedyna satysfakcja, ale to trochę za mało..."[20]).

IX

PERTRAKTACJE I OBIE UMOWY Z DYR. GORCZYŃSKIM (1927/28 i 1928/29).

Sprawa nowego sezonu teatru 1927/28 wyłoniła się po raz pierwszy na posiedzeniu Komisji Teatralnej w dniu 31 marca 1927 r.

[20]) Boy-Żeleński: Flirt z Melpomeną (wieczór ósmy), 1929.

Przyjęto do wiadomości pismo dyr. Arnolda Szyfmana z dnia 29/3 br. do Komisji Teatralnej, że na dalsze prowadzenie teatru w Łodzi nie reflektuje. Po zapoznaniu się z ofertami 1) Bolesława Gorczyńskiego, 2) Wiktora Brumera, dyr. Polskiego Instytutu Teatrologicznego i 3) Ludwika Czarnowskiego, dyr. Teatru Małego we Lwowie, reflektujących na prowadzenie Teatru Miejskiego w sezonie 1927/28 rozwinęła się dyskusja nad dwoma zasadniczymi wnioskami: prez. Cynarskiego o nierozpisywanie konkursu na stanowisko dyrektora teatru, lecz zadecydowanie na dzisiejszym posiedzeniu zgłoszonych kandydatów i nad wnioskiem wiceprez. Groszkowskiego, aby natychmiast konkurs ogłosić z podaniem warunków, że poza bezpłatnym oddaniem lokalu, opałem i światłem Magistrat żadnych innych świadczeń pieniężnych nie udzieli.

Większość uchwaliła: 1) konkursu nie ogłaszać na prowadzenie teatru; 2) prowadzić pertraktacje z Bolesławem Gorczyńskim o prowadzenie Teatru Miejskiego; 3) subwencje wyznaczyć w granicach budżetu na rok 1927/28; 4) wystąpić do Magistratu o zniesienie podatku widowiskowego od przedstawień teatralnych w Teatrze Miejskim; 5) zastrzec w kontrakcie występy artystów scen warszawskich i kilka przedstawień operowych; 6) dążyć do połączenia Teatru Miejskiego z Teatrem Popularnym pod jeden zarząd.

Na posiedzeniu z dnia 9 maja 1927 r. przyjęto po dyskusji do zatwierdzającej wiadomości opracowany przez Komisję, wyłonioną przez Magistrat, projekt umowy z p. Bolesławem Gorczyńskim na prowadzenie Teatru Miejskiego w sezonie 1927/28 w brzmieniu następującym:

Umowa zawarta pomiędzy Magistratem m. Łodzi a p. Bolesławem Gorczyńskim na prowadzenie Teatru Miejskiego w sezonie 1927/28 roku.

art. 1

Magistrat m. Łodzi powierza p. B. Gorczyńskiemu prowadzenie Teatru Miejskiego w Łodzi w sezonie teatralnym 1927/28 roku na warunkach następujących:

art. 2

P. B. Gorczyński prawadzi teatr własnym kosztem i staraniem oraz na własne ryzyko grając w budynku przy ul. Cegielnianej 63 i w parku im. St. Staszica.

Uwaga: Wskazane jest, aby p. B. Gorczyński urządzał specjalne przedstawienia robotnicze i w innych budynkach z zastrzeżeniem, że koszty wy-

najmu tych budynków, o ile nie są one w posiadaniu Magistratu, pokrywane będą przez p. B. Gorczyńskiego.

art. 3

Wydatki na najem budynków teatralnych, wymienionych w art. 2 niniejszej umowy oraz koszta opału, światła konserwacji budynków, urządzeń i asekuracji ruchomości pokrywane będą z funduszów miejskich. Poza tym Magistrat oddaje p. B. Gorczyńskiemu bezpłatnie do użytku na czas trwania umowy, znajdujące się w posiadaniu Magistratu dekoracje, kostiumy i rekwizyty teatralne.

Uwaga I: Przeróbki kostiumów i dekoracji, będących własnością Magistratu mogą być przez P. B. Gorczyńskiego dokonywane jedynie po uprzednim pisemnym porozumieniu się z Komisją Teatralną wzgl. z przewodniczącym tejże Komisji.

Uwaga II: Przewóz dekoracji i rekwizytów ze składów Magistratu do budynków teatralnych i z powrotem odbywać się będzie na koszt Magistratu m. Łodzi.

art. 4

Niezależnie od świadczeń, o których mowa w poprzednim artykule Magistrat udzieli p. B. Gorczyńskiemu subwencji pieniężnej w wysokości zł. 200.000[21]). Poza tym p. B. Gorczyński otrzyma w miesiącu lipcu lub sierpniu 1928, kiedy to teatr z powodu urlopów nie będzie czynny, sumę równającą się conajmniej połowie gaż całego personelu teatralnego za okres nie dłuższy od jednego miesiąca.

art. 5

Sezon teatralny trwa od 1.9. 1927 r. do 31.8. 1928 r. W czasie tym teatr nie będzie czynny z powodu urlopów wakacyjnych najwyżej w ciągu półtora miesiąca w czasie między 1/7—31/8. 1928 r.

art. 6

Przedstawienia teatralne odbywać się będą codziennie, przy czym w soboty i niedziele dawane będą w czasie od października do maja po dwa przedstawienia: popołudniowe i wieczorowe. Prócz tego conajmniej raz w tygodniu odbywać się będą przedstawienia popołudniowe dla młodzieży szkolnej z odpowiednio przystosowanym repertuarem.

P. B. Gorczyński zobowiązuje się również do zorganizowania w niedziele i święta w godzinach przedpołudniowych specjalnych widowisk dla dzieci. Poza tym odbywać się będą w każdym tygodniu po cenach ulgowych przedstawienia dla zrzeszeń inteligenckich oraz jedno widowisko dla zrzeszeń robotniczych po cenach możliwie najniższych.

Niezależnie od tego P. B. Gorczyński obowiązuje się urządzić w dniu 3/5. 1928 roku w Teatrze popołudniowe bezpłatne przedstawienie teatralne, wieczorem zaś za biletami płatnymi przedstawienie galowe.

Uwaga I: P. B. Gorczyński obowiązuje się oddawać bezpłatnie do dyspozycji Wydziału Oświaty i Kultury na każde przedstawienie dla dzieci po 50 biletów.

---

[21]) Tu wyszczególnia umowa 12 rat i podaje daty ich płatności.

Uwaga II: P. B. Gorczyński zobowiązuje się sprowadzić do Łodzi na gościnne występy wybitnych artystów scen stołecznych oraz zobowiązuje się odstąpić w Teatrze kilka wieczorów w sezonie na ewentualne przedstawienia operowe.

art. 7

Repertuar teatralny podlega zatwierdzeniu przez Komisję Teatralną przy Magistracie. Ceny biletów wejścia na przedstawienia teatralne zatwierdza Magistrat na wniosek Komisji Teatralnej.

art. 8

Magistrat zastrzega sobie prawo bezpłatnego korzystania z sali teatralnej: a) raz w miesiącu w niedzielę od 10 rano do 14

b) w ciągu jednego lub dwóch dni w miesiącu czerwcu w godzinach popołudniowych, na urządzenie uroczystości zakończenia roku szkolnego dla młodzieży szkół miejskich.

art. 9

P. B. Gorczyński przez cały czas trwania umowy oddawać będzie w teatrze przy ul. Cegielnianej — 1 lożę do dyspozycji Magistratu, 1 lożę do dyspozycji Komisji Teatralnej oraz 1 lożę dla p. Wojewody łódzkiego i 6 miejsc w Teatrze Letnim. Niezależnie od tego p. Gorczyński obowiązany będzie bezpłatnie oddawać lożę do dyspozycji właściciela budynku teatralnego przy ul. Cegielnianej 63, o ile w kontrakcie najmu tego budynku właściciel sobie to zastrzeże.

art. 10

P. B. Gorczyński obowiązany będzie oddane przez Magistrat do użytkowania ruchomości utrzymać w należytym porządku, strzec od zniszczenia i po wygaśnięciu umowy zwrócić Magistratowi.

art. 11

Zakupywanie wzgl. sprawianie przez p. B. Gorczyńskiego w ciągu sezonu dekoracji, kostiumów, rekwizytów i egzemplarzy sztuk dla Teatru może się odbywać tylko za każdorazową pisemną zgodą Komisji Teatralnej, ewent. przewodniczącego Komisji, przy czym dyrekcja teatru winna przed wystawieniem sztuki przedłożyć tejże Komisji kosztorys do akceptacji najpóźniej 2 tygodnie przed terminem. Nabyte w ten sposób przez p. Gorczyńskiego ruchomości teatralne Magistrat nabywa za 75% sumy kosztorysowej.

W tym celu p. Gorczyński otrzymuje sumę nie przekraczającą zł. 60.000 w 10 miesięcznych ratach zgodnie z przedłożonymi spisami i rachunkami.

Uwaga I: P. B. Gorczyński zobowiązuje się w granicach 60.000 zł. dać 5 wielkich wystawnych premier. Gdyby Komisja Teatralna uznała za rzecz konieczną powiększyć ilość tego rodzaju sztuk w sezonie, to p. Gorczyńskiemu przysługuje prawo zwrócenia się do Magistratu o dodatkowe asygnowanie pewnych kwot na pokrycie kosztów wystawy tych sztuk.

Uwaga II: Przedkładane na poszczególne sztuki kosztorysy mogą być przekraczane o 10%.

Uwaga III: Z zakupionych wzgl. sprawionych przez dyrekcję dekoracji, kostiumów i rekwizytów Magistrat odkupuje rzeczy pewnej wartości i stanowiące w sobie całość.

art. 12

P. B. Gorczyński ponosi odpowiedzialność za należyte wpłacanie do kas podatkowych miejskich podatku widowiskowego z wyjątkiem widowisk zwolnionych od powyższego podatku na podstawie uchwał Magistratu.

art. 13

P. B. Gorczyński obowiązany jest ściśle przestrzegać wszelkich obowiązujących przepisów administracyjno-policyjnych jak również przestrzegać wszelkich ostrożności celem zapobieżenia wypadkom pożaru.

art. 14

P. B. Gorczyńskiemu przysługuje prawo odnajmowania w sezonie letnim teatru przy ul. Cegielnianej 63 i Teatru Letniego pod warunkiem uzyskania na to zgody Komisji Teatralnej.

art. 15

W razie wzrostu drożyzny, która wpłynie na wzrost gaż personelu teatralnego, a także w razie nieprzewidzianej okoliczności siły wyższej, która sprowadzi pogorszenie się warunków ekonomicznych w Łodzi — p. B. Gorczyńskiemu przysługuje prawo zwrócenia się do Magistratu z odpowiednim podaniem o zmianę treści art. 4 niniejszej umowy.

art. 16

Umowa niniejsza spisana i podpisana została przez obydwie strony w dwóch jednobrzmiących egzemplarzach. Koszta zawarcia jej ponoszą strony w równych częściach.

Na tym posiedzenie zakończono. Projekt ten zatwierdzony został przez Magistrat i podpisany przez obie strony 13/5 1927 roku.

W sprawie przyszłego sezonu teatralnego Komisja jednogłośnie postanowiła na posiedzeniu z 17 lutego 1928 dążyć do zawarcia umowy z dotychczasowym dyrektorem Teatru B. Gorczyńskim na prowadzenie Teatru Miejskiego w sezonie 1928/29.

Na posiedzeniu z 19/9. 1928 przyjęto do wiadomości tekst umowy, zawartej między Magistratem a Bolesławem Gorczyńskim na prowadzenie Teatru Miejskiego w sezonie 1928/29.

Umowa, zawarta między Magistratem m. Łodzi a dyr. Gorczyńskim w sezonie 1928/29 wykazuje pewne odchylenia od umowy z poprzedniego roku.

Ilość artykułów jest taka sama.

Podczas gdy w umowie na sezon 1927/28 mowa jest o tym, że dyrektor teatru może dokonywać p r z e r ó b e k kostiumów i dekoracji jedynie po porozumieniu się z Komisją Teatralną wzgl. z przewodniczącym tej komisji — to w kontrakcie na rok 1928/29 odnosi się ta norma nie do wszystkich, ale tylko do p o w a ż n i e j s z y c h p r z e r ó b e k (art. 3, uw. I).

Do art. 3 dodano uwagę 3, że bez zezwolenia Magistratu ew. Przewodniczącego Komisji nie wolno Teatrowi pożyczać dekoracji i kostiumów, oddanych do dyspozycji przez Magistrat.

Zmieniono art. 4, normujący raty płacenia subwencji w kwocie 200.000 zł.

Podczas gdy w poprzedniej umowie zagwarantowano dyrektorowi teatru na jeden z miesięcy letnich „conajmniej" sumę, równającą się połowie gaż całego personelu teatralnego za 1 miesiąc, opuszczono w obecnym kontrakcie słówko „conajmniej", a ustalono kwotę 20.000 zł.[22]).

W art. 6 była mowa o jednym bezpłatnym przedstawieniu w dniu 3 maja, obecnie dodano drugie w dniu 1 maja. Nadto opuszczono dodatek o ew. przedstawieniach operowych.

W art. 8 Magistrat zastrzega sobie prawo bezpłatnego korzystania z sali teatralnej raz w miesiącu od 10 rano do 2 po poł., zaś w umowie na sezon 1928/29 Magistrat zarezerwował dla siebie wszystkie dni świąteczne i niedzielne od godz. 10—15 „o ile w tej porze p. Gorczyński nie będzie urządzał własnych widowisk dochodowych".

W art. 12 umowa na sezon 1928/29 dokładnie wyszczególnia (w przeciwieństwie do ogólnej wzmianki w poprzedniej umowie) jakie przedstawienia wolne są od podatku widowiskowego.

Inne różnice są nieznaczne (atr. 14 i 15).

Warto podkreślić, że w żadnym projekcie umowy, czy to zawartej z dyr. Szyfmanem, czy też z dyr. Gorczyńskim nie ma artykułu na pozór nieważnego, ale w gruncie rzeczy bardzo istotnego z punktu widzenia teatralnej kultury łódzkiej. Należało mianowicie zobligować dyrektorów teatru do złożenia w Wydziale Oświaty i Kultury w Łodzi, ew. w specjalnie założonej bibliotece teatralnej, czy w innej kulturalnej instytucji po jednym egzemplarzu z każdej wystawionej sztuki wraz z rolami, ew. z notatkami reżyserskimi i inscenizacyjnymi, a więc z poczynionymi skreśleniami i zmianami.

Nie wiadomo, czy postanowienie to nie pozostałoby martwym artykułem umowy, jak to było z podobnym zobowiązaniem, jakie wziął na siebie dyr. Zelwerowicz w r. 1910/11[23]).

[22]) W umowie na rok 1925/26 mowa o sumie „równającej się połowie gaż" całego personelu za 1 miesiąc bez wymienienia ryczałtowej kwoty. Ten sam punkt powtarza się w umowie na sezon 1926/27.

[23]) Wilhelm Fallek. Scena łódzka pod dyr. Aleksandra Zelwerowicza (1908/11), odbitka ze zbioru „Prace polonistyczne" Łódź 1937, str. 12.

Możliwe jednak, że paragraf taki byłby respektowany przez dyrektorów Szyfmana i Gorczyńskiego, a wtedy badacze życia teatralnego w Łodzi mieliby ogromne ułatwienia w studiach nad historią tutejszej sceny. Wskutek zupełnego braku zrozumienia przez dyrektorów teatru dla skrupulatnego zbierania dokumentów, związanych z życiem teatru, wykazuje z konieczności rzeczy archiwum łódzkie pewne braki w tej dziedzinie. Nie ma w nim (podobnie jak w bibliotece miejskiej) ani jednego egzemplarza sztuki, granej w Łodzi[24]).

X

PRZED ROZPOCZĘCIEM SEZONÓW GORCZYŃSKIEGO

W dniu 7/9 odbyło się w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi zebranie, na którym dyr. Bolesław Gorczyński wygłosił programowe przemówienie. Wskazał on przede wszystkim na specyficzne zadania, jakie w Łodzi ma do spełnienia Teatr Miejski i w związku z tym zapowiedział stworzenie szeregu placówek teatralnych na krańcach miasta, a nadto małego teatru w śródmieściu dla sztuk o charakterze kameralnym.

Co do repertuaru projektuje wystawienie szeregu utworów z epoki romantyzmu polskiego, jak „Dziady" Mickiewicza i kilka dramatów Słowackiego, z literatury klasycznej utwory Kochanowskiego i in. (przede wszystkim dla młodzieży szkolnej) i szereg nowości z działu współczesnej twórczości scenicznej polskiej.

Nadto wymienił dyr. Gorczyński szereg utworów z literatury francuskiej (Molier, Wiktor Hugo i autorzy współcześni), angielskiej (z klasyków Szekspir), niemieckiej (między innymi I część „Fausta"), włoskiej, skandynawskiej („Peer Gynt" Ibsena), rosyjskiej (Tołstoj, „Na dnie" Gorkija itd.), hiszpańskiej.

U progu nowego sezonu teatralnego 1928/29, tydzień przed inauguracyjnym przedstawieniem ukazał się w „Kurierze Łódzkim" (26/8. 1928) wywiad z dyr. Gorczyńskim. Mówił o zamierzeniach Teatru Miejskiego i Kameralnego w nowym sezonie 1928/29. Po uwagach o trudnościach, piętrzących się przed każ-

[24]) W dniu 3/2. 1926 Wydział Oświaty i Kultury w Łodzi zwrócił się do dyrekcji Teatru, by stale nadsyłała do biura Komisji Teatralnej między innymi „po jednym egzemplarzu afiszów tygodniowych i programów"; nie domaga się jednak egzemplarzy wystawionych sztuk.

dorażowym dyrektorem łódzkiej sceny z powodu braku własnego gmachu i opłakanych warunków technicznych przystąpił dyr. Gorczyński do omówienia swojego planu repertuarowego. Na inaugurację specjalnie wybrał „Turandota", sztukę, która jest przetworzeniem oryginalnej bajki na widowisko teatralne, sztukę, która znakomicie łączy głęboko w niej tkwiący pierwiastek poezji z humorem i aktualnością, co daje pole do powiązania sceny z widownią...

Linia Teatru Miejskiego, mimo ciężkich warunków, będzie opracowana bardzo starannie. Grywane więc będą przede wszystkim sztuki ważkie, mające duże wartości, czy to literackie, czy też widowiskowe. Każda premiera w Teatrze Miejskim winna być pewnego rodzaju ewenementem. Z repertuaru należy wykluczyć sztuki przeciętne, nieciekawe.

Korzystając z występów Karola Adwentowicza, który grać będzie w teatrze łódzkim kilka miesięcy, Teatr Miejski wystawi „Księdza Marka" (przy ewentualnej współpracy Leona Schillera), Bernarda Shawa „Człowieka i nadczłowieka", „Kupca Weneckiego" Szekspira. Stefan Jaracz wystąpi w Teatrze Miejskim w „Judaszu" Tetmajera i w innych sztukach, w najbliższym czasie teatr wystawi „Dzieje grzechu" z Hildą Skrzydłowską w roli głównej.

Reżyser Teatru Miejskiego, Edmund Wierciński, będzie na scenie łódzkiej eksperymentował i pokaże publiczności łódzkiej ekspresjonizm w teatrze. W związku z tymi poczynaniami wystawiony będzie w sezonie nowym „Sen" Felicji Kruszewskiej.

Również i reżyserowie, Tatarkiewicz i Bonecki, zaprezentują nam nowe kierunki w teatrze (np. w „Upośledzonym" (Hinkeman) Tollera).

Jednakże dyr. Gorczyński nie zapomniał i o miłośnikach starego teatru i chcąc im dać możność odczucia pewnej „równowagi" projektuje w karnawale wystawienie Offenbachowskiego „Orfeusza w piekle". Eksperymenty muzyczno-teatralne są zresztą obecnie często stosowane zagranicą. Z drugiej strony poczynania te wypływają z koniecznej wszechstronności teatru w Łodzi, która w przybytki sztuki jest bardzo uboga.

Gościnne występy zapowiadają się w nowym sezonie bardzo ciekawie i obficie. Przybędą również Malicka i Węgierko, dzięki czemu może uda się dyr. Gorczyńskiemu wystawić „Orlątko" Rostanda, którego Łódź już wiele lat nie oglądała, następnie wystawiony będzie tradycyjny już „Świt, dzień i noc"; projektowany

jest także „Eros i Psyche" Jerzego Żuławskiego, w październiku zaś lub w listopadzie dany będzie spektakl ku czci stulecia Tołstoja.

W dążeniu do dawania sztuk „ważkich" Teatr Miejski nie zapomniał jednak w planach repertuarowych także i o sztukach amerykańskich, względnie quasi amerykańskich, które cieszą się wszędzie powodzeniem wśród teatromanów. Przewidziane jest więc wystawienie sensacyjnej sztuki „Broadway'u" komedii Goetza, „Hokus Pokus", następnie „Artystów" i nowej komedii autorów „Rajskiego ogrodu" — „Pieniądz leży na ulicy".

Należyte miejsce zarezerwowano również autorom polskim którzy zwłaszcza zaprezentują swe sztuki na ulepszonej scenie Teatru Kameralnego.

Pierwszą nową sztuką na deskach Teatru Kameralnego, który otwarty zostanie w pierwszej połowie września, będzie nowa sztuka Włodzimierza Perzyńskiego „Dziękuję za służbę".

Na otwarcie w Kameralnym pójdzie „Papierowy kochanek" Szaniawskiego w nowej ciekawej szacie reżyserskiej Wiercińskiego.

Poza teatrami Miejskim i Kameralnym dyr. Gorczyński poświęci dużo uwagi teatrom robotniczym. Dla robotników widowiska odbywać się będą w sali Teatru Geyera i w sali Scheiblera, a nadto w pięknym gmachu szkolnym przy ulicy Drewnowskiej, co pozwoli robotnikom tych dzielnic na korzystanie z dobrodziejstwa nowoczesnego teatru. Projektowane są również popołudniowe konferencje literackie.

Oto w ogólnych zarysach program dyr. Gorczyńskiego. Jak zwykle realizacja nie pokrywała się z zapowiedzią, bo zapowiedź ma się tak do realizacji, jak teoria do praktyki...

Nie ujrzeliśmy więc na scenie ani „Człowieka i nadczłowieka" Shawa, ani „Judasza" Tetmajera, „Orlątka" Rostanda, „Dziękuję za służbę" Perzyńskiego, ani „Erosa i Psychy"[25]) Żuławskiego. Dał jednak dyr. Gorczyński bogaty ekwiwalent w wybitnych utworach scenicznych, których w swoim programowym przemówieniu nie wymienił (Rostworowski, Zapolska, Perzyński, Hemar, Bahr, Jewreinow, Klabund, Romain Rolland, Zorilla itp.). Zarówno inauguracyjne przedstawienie w Teatrze Miejskim (prześlicznie

[25]) Dyr. Gorczyński wystawił „Erosa i Psyche" dopiero w 1930 r. w Teatrze Popularnym.

wystawiony „Turandot"), jak i w Teatrze Kameralnym („Papierowy kochanek") spotkały się u publiczności i krytyki z ciepłym, wprost entuzjastycznym przyjęciem.

XI

REPERTUAR

TEATR MIEJSKI. SEZON 1927—1928.

W okresie od 14/9. 1927 do 21/7. 1928 r. wystawiono 31 sztuk.

data premiery	1927	ilość przedstawień
14/9	KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY — Calderona-Słowackiego, reż. Szpakiewicz	17
23/9	PANA FLÛTE — Verneuila, reż. Tatarkiewicz	17
30/9	KREDOWE KOŁO — Klabunda, reż. Tatarkiewicz	50
9/10	TOMCIO PALUCH — bajka Wandy Tatarkiewiczówny	5
14/10	KRÓLOWA BIARRITZ — Hennequina i Coolusa, reż. Kwiatkowski	8
28/10	DZIADY — Mickiewicza, układ Wyspiańskiego, reż. Szpakiewicz	19
12/11	DAR PORANKA — Forzano, reż. Ziembiński	9
24/11	PEER GYNT — Ibsena, reż. Tatarkiewicz	25
27/11	CZARODZIEJSKA FUJARKA — bajka Porazińskiej, reż. Tatarkiewicz	4
9/12	WYZWOLENIE — Wyspiańskiego, reż. Szpakiewicz	10
11/12	KAWIARENKA — Tristan Bernarda, reż. Tatarkiewicz	13
	1928	
6/1	CHOINKA BUMA I BĄCZKA — bajka Hertza i Tatarkiewiczówny, reż. Tatarkiewicz	11
7/1	TAJFUN — Lengyela, reż. Tatarkiewicz	10
21/1	ABY ŻYĆ — Wroczyńskiego, reż. Bonecki	8
28/1	FENOMENALNA UMOWA — Johnsona, reż. Tatarkiewicz	13
8/2	GRUBE RYBY — Bałuckiego, reż. Tatarkiewicz	14
17/2	MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ — Zapolskiej, reż. Tatarkiewicz	20
24/2	SPISEK CAROWEJ (Rasputin) — Tołstoja i Szczegolewa, reż. Bonecki	3
10/3	ŻYWA MASKA (Henryk IV) — Pirandella, reż. Tatarkiewicz	8
12/3	ŻYWY TRUP — Lwa Tołstoja, reż. Tatarkiewicz	7
23/3	PAPA — de Flersa i Caillaveta, reż. Tatarkiewicz	9
4/4	N. O. S. (Nie ożenię się) — B. Szenesa, reż. Bonecki	12
14/4	ŚWIĘTO KWITNIENIA WIŚNI — Klabunda, reż. Kwiatkowski	

26/4	DON JUAN TENORIO — Zorilli, reż. Kwiatkowski	22
3/5	ZEMSTA — Fredry, reż. Szpakiewicz	2
12/5	MAŁGORZATA Z NAWARRY — Fodora, reż. Ziembiński	12
26/5	NIEUCHWYTNY (Tajemnica urzędu śledczego)—Wallace'a, reż. Kwiatkowski	11
8/6	PANI PREZESOWA — Vebera, reż. Tatarkiewicz	5
14/6	RYCERZ BEZ SKAZY (Józef Piłsudski) — Tymoteusza Ortyma, reż. niepodany nigdzie	5
16/6	ROMANS PANA KASJERA — Flersa i Caillaveta, reż. Bonecki	10
27/6	GOLEM — Leiwik-Marka, reż. Marek	22

W sezonie tym wznowiono w Teatrze Miejskim kilka sztuk granych w poprzednim sezonie a mianowicie: W rajskim ogrodzie, Proboszcz wśród bogaczy i Róża.

W Teatrze Letnim grano następujące sztuki: 16/6. 1928 Pani Prezesowa, komedia Hennequina i Vebera w reżyserii Konstantego Tatarkiewicza — 8 razy — ostatni raz 1/7; 26/6 Fenomenalna umowa, komedia Johnsona, w reżyserii K. Tatarkiewicza — 6 razy — ostatni raz 2/7 oraz rewię „Tak, to jest Łódź".

Reżyserzy: Jan Bonecki (4 sztuki), Artur Kwiatkowski (4), Andrzej Marek(1), Mieczysław Szpakiewicz (3), Konstanty Tatarkiewicz (16), Wanda Tatarkiewiczówna (1), Włodzimierz Ziembiński (2); przy jednej sztuce („Rycerz bez skazy") reżyser nie podany.

DRAMATYCZNY TEATR KAMERALNY. SEZON 1927/1928.

W okresie od 8/11. 1927 r. (tj. od dnia otwarcia nowego Dramatycznego Teatru Kameralnego) do dnia 17/6. 1928 r. wystawiono 14 sztuk.

data premiery	1927	ilość przedstawień
8/11	AZAIS Verneuil'a, reż. Kwiatkowski	18
25/11	SONATA KREUTZEROWSKA Savoir'a, wg. powieści Tołstoja reż. Kwiatkowski	19
5/12	FURA SŁOMY Kaweckiego, reż. Bonecki	15
20/12	RADOŚĆ KOCHANIA Verneuil'a, reż. Kwiatkowski	18
	1928	
7/1	ASEKURACJA WIERNOŚCI — Sacha Guitry, reż. Ziembiński	17
13/1	ŚNIEG Przybyszewskiego, reż. Szpakiewicz	23
28/1	NAJDROŻSZA MOJA PEG Mannersa, reż. Szpakiewicz[26])	21
10/2	NIEWIERNA Bracc'a, reż. Kwiatkowski	10
22/2	MECENAS BOLBEC Berra i Verneuil'a, reż. Kwiatkowski	12
26/2	MORALNOŚĆ PANI DULSKIEJ, reż. Tatarkiewicz	4

[26]) Odtwórczyni głównej roli Jarkowska parę miesięcy przed tą premierą ukończyła występy gościnne w tej sztuce w Warszawskim Teatrze Małym. Rolę tę grała tam koło 50 razy.

1/3	ÓSMA ŻONA SINOBRODEGO, Savoir'a, reż. Ziembiński	25
28/3	JASTRZĄB Croisseta, reż. niepodany	16
20/4	POWRÓT DO GRZECHU Kiedrzyńskiego, reż. niepodany	23
15/5	CODZIENNIE O 5 Hennequina i Vebera, reż. Tatarkiewicz	22
16/4	JUTRO POGODA Hopwooda, reż. Ziembiński	2

Reżyserzy: Jan Bonecki (1 sztuka), Antoni Kwiatkowski (5), Mieczysław Szpakiewicz (1), Konstanty Tatarkiewicz (2), Włodzimierz Ziembiński (3); przy 2 sztukach reżyserzy niepodani.

TEATR MIEJSKI. SEZON 1928/1929.

W okresie od 1/9. 1928 do 19/7. 1929 r. wystawiono 25 sztuk.

1928

1/9	KSIĘŻNICZKA TURANDOT Emila Zegadłowicza wg. Gozziego, Szillera i Burggraffa, reż. Tatarkiewicz	23
15/9	DZIEJE GRZECHU Żeromskiego, inscen. Leona Schillera, reż. Bonecki	29
23/9	ZAKLĘTA ŻABA I JAŚ CHWAT Schillera i Szelburg Zarembiny, reż. Tatarkiewicz	6
29/9	PIENIĄDZ LEŻY NA ULICY Oesterreichera i Bernauera, reż. Melina	10
12/10	PROCES MARY DUGAN Bayard Veiler, reż. Bonecki	20
27/10	DANTON Romain Rollanda, reż. Tatarkiwicz	11
10/11	KSIĄDZ MAREK J. Słowackiego, reż. Wierciński	10
24/11	WIERA MIRCEW Leona Urwancowa, reż. Bonecki	13
1/12	KUPIEC WENECKI Szekspira, reż. Tatarkiewicz	16
8/12	SEKRETARZ PANA PREZESA (Mysz kościelna), reż. Krotke	38
16/12	DŁUGONOSY KARZEŁEK I KRÓLOWA GĄSKA Wileckiego, reż. Jakubińska	5
19/12	PRAWDZIWA MIŁOŚĆ Roberta Bracco, reż. Węgierko	6
22/12	BROADWAY Dunninga i Abbota, reż. Tatarkiewicz	26
9/1	CAREWICZ Zapolskiej, reż. Węgierko	13

1929

25/1	PIGMALION Shawa, reż. Węgierko	30
15/2	HINKEMAN Tollera, reż. Wierciński	33
23/2	CUDOWNY PIERŚCIEŃ Warneckiego, reż. Tatarkiewicz	6
8/3	TO, CO NAJWAŻNIEJSZE Jewreinow, reż. Tatarkiewicz	9
23/3	DWAJ PANOWIE B. Hemara, reż. Bonecki	21
13/4	NIESPODZIANKA Rostworowskiego, reż. Tatarkiewicz	12
21/4	HANDLARZE SŁAWY Pagnola i Miroix, reż. Wierciński	22
3/5	SEN — obrazów siedem — Kruszewska, reż. Wierciński	7
18/5	GORĄCZKA NAFTY Larricka, reż. Tatarkiewicz	17
11/6	OSTATNIA ZASŁONA E. Wheatle'a, reżyser niepodany	5
22/6	MIRA EFROS adaptacja Andrzeja Marka, reż. Andrzej Marek	30

Reżyserzy: Jan Bonecki (4 sztuki), Wanda Jakubińska (1), Tadeusz Krotke (1), Andrzej Marek (1), Michał Melina (1), Konstanty Tatarkiewicz (10), Aleksander Węgierko (3), Edmund Wierciński (3), raz niepodany.

W Teatrze Letnim grano 8/6. 1928 „KWADRATURĘ KOŁA" — 3 razy — ostatni raz 10/6, a nadto rewię „PANNA ŁÓDŹ" (17 razy), „UŻYWAJ PÓKI CZAS" („ZASTAW SIĘ A POSTAW SIĘ — 18 razy) i „KLEJNOTY NASZYCH REWII" (9 razy).

DRAMATYCZNY TEATR KAMERALNY. SEZON 1928/1929.

W okresie od 14/9. 1928 do 15/6. 1929 r. wystawiono 18 sztuk .

data premiery	1928	ilość przedstawień
14/9	PAPIEROWY KOCHANEK Szaniawskiego, reż. Wierciński	8
29/9	SZCZĘŚCIE FRANIA Perzyńskiego, reż. Kijowski	13
21/9	ROMANS PANA KASJERA de Flersa i Caillaveta, reż. Bonecki	10
11/10	SIMONA Devala, reż. Tatarkiewicz	24
3/11	MISTRZ Bahra, reż. Melina	14
10/11	BRAT MARNOTRAWNY Wilde'a, reż. Melina	12
24/11	BRZYDKI FERRANTE Sebastiana Lopeza, reż. Melina	9
7/12	CZY KONSTANCJA SŁUSZNIE POSTĘPUJE S. Manghama, reż. Bonecki	13
18/12	ŚWIT, DZIEŃ I NOC Niccodemiego, reż. Węgierko	5
29/12	CZŁOWIEK, ZWIERZĘ I CNOTA Pirandello, reż. Melina	8
	1929	
19/1	MURZYN WARSZAWSKI Słonimskiego, reż. Bonecki	40
8/2	MAYA Gantillona, reż. Tatarkiewicz	8
21/2	KOKOTY Z TOWARZYSTWA Lonsdale, reż. Melina	18
27/3	PANNA MALICZEWSKA Zapolskiej, reż. Węgierko	14
18/4	MIŁOŚĆ BEZ GROSZA Kiedrzyńskiego, reż. Melina	21
8/5	ADWOKAT I RÓŻE Szaniawskiego, reż. Chodecki	14
7/3	POŁAWIACZ CIENI Sarmenta, reż. Węgierko	27
8/6	YOSHIWARA CZYLI DOM WYSTĘPKU Bachwitza, reż. Melina	6

Nadto odbyło się jedno przedstawienie „Zemsty" Fredry w reżyserii Konstantego Tatarkiewicza w d. 27/5. 1929 r.

Reżyserzy: Jan Bonecki (3 sztuki), Jerzy Chodecki (1), Kazimierz Kijowski (1), Michał Melina (6), Konstanty Tatarkiewicz (2), Aleksander Węgierko (3), Edmund Wierciński (1).

Sztuki, które największe miały powodzenie w czasie dyrekcji Gorczyńskiego.

Teatr Miejski—1927/1928 (ponad 15 przedstawień):

KREDOWE KOŁO — Klabunda — 50 razy
PEER GYNT — Ibsena — 25 razy
GOLEM — Lewika-Marka — 22 razy
DON JUAN TENORIO — Zorilli — 22 razy
SPISEK CAROWEJ A. Tołstoja i Szczegolewa — 20 razy
DZIADY — Mickiewicza — 19 razy
PANA FLÛTE — Berra i Verneuila — 17 razy
KSIĄŻĘ NIEZŁOMNY — Calderon-Słowacki — 17 razy

Najmniejsza ilość przedstawień: Pani Prezesowa Vebera — 5 razy.

Teatr Kameralny 1927/1928 (ponad 20 razy):
ÓSMA ŻONA SINOBRODEGO Savoira — 25 razy
POWRÓT DO GRZECHU Kiedrzyńskiego — 23 razy
ŚNIEG Przybyszewskiego — 23 razy
CODZIENNIE O 5 Hennequina i Vebera — 22 razy
NAJDROŻSZA MOJA PEG Mannersa — 21 razy
Najmniejsza ilość przedstawień: Jutro pogoda Hopwooda — 2 razy.

Teatr Miejski: 1928/1929 (ponad 15 przedstawień):
SEKRETARKA PANA PREZESA Fodora — 38 razy
HINKEMAN Tollera — 33 razy
MIRA EFROS Gordina — 30 razy
PIGMALION Shawa — 30 razy
DZIEJE GRZECHU Żeromskiego — 30 razy
BROADWAY Dunninga i Abbota — 26 razy
KSIĘŻNICZKA TURANDOT Zegadłowicza—Gozziego — 23 razy
HANDLARZE SŁAWY Pagnola i Miroixa — 22 razy
DWAJ PANOWIE B Hemara — 21 razy
PROCES MARY DUGAN Veilera — 20 razy
GORĄCZKA NAFTY Garricka — 17 razy
KUPIEC WENECKI Szekspira — 16 razy
Najmniejsza ilość przedstawień:
OSTATNIA ZASŁONA Wheatle'a — 5 razy
PRAWDZIWA MIŁOŚĆ Bracca — 6 razy

Teatr Kameralny 1928/1929 (ponad 20 razy):
MURZYN WARSZAWSKI Słonimskiego — 40 razy
POŁAWIACZE CIENI Sarmenta — 27 razy
SIMONA Devala — 24 razy
MIŁOŚĆ BEZ GROSZA Kiedrzyńskiego — 21 razy
Najmniejsza ilość przedstawień:
YOSHIWARA Bachwitza — 6 razy

SEZON 1927/1928

I TEATR MIEJSKI

A. Autorzy polscy:

1) BAŁUCKI — Grube ryby
2) HERZ I TATARKIEWICZÓWNA — Tomcio Paluch
3) HERZ I TATARKIEWICZÓWNA — Choinka Buma i Bączka
4) MICKIEWICZ — Dziady
5) Ortym — Rycerz bez skazy (Józef Piłsudski)
6) PORAZIŃSKA — Czarodziejska fujarka
7) SŁOWACKI - CALDERON — Książę niezłomny
8) WROCZYŃSKI — Aby żyć
9) WYSPIAŃSKI — Wyzwolenie
10) ZAPOLSKA — Moralność pani Dulskiej

B. Autorzy zagraniczni:

1) BERNARD TRISTAN — Kawiarenka
2) BERNAUER I OESTERREICHER — W rajskim ogrodzie

3) BERR I VERNEUIL — Panna Flûte
4) FLERS I CAILLAVET — Papa
5) FLERS I CAILLAVET — Romans pana kasjera
6) FODOR — Małgorzata z Nawarry
7) FORZANO — Dar poranka
8) HENNEQUIN I COOLUS — Królowa Biarritz
9) IBSEN — Peer Gynt
10) JOHNSON — Fenomenalna umowa
11) KLABUND — Kredowe koło
12) KLABUND — Święto kwitnienia wiśni
13) LENGYEL — Tajfun
14) LEIWIK — Golem
15) PIRANDELLO — Żywa maska
16) SZENES — N. O. S. (Nie ożenię się)
17) TOŁSTOJ LEW — Żywy trup
18) TOŁSTOJ I SZCZEGOLEW — Spisek carowej (Rasputin)
19) VEBER — Pani Prezesowa
20) WALLACE — Nieuchwytny
21) ZORILLA — Don Juan Tenorio.

II TEATR KAMERALNY

A. Autorzy polscy:

1) KAWECKI — Fura słomy
2) KIEDRZYŃSKI — Powrót do grzechu
3) PRZYBYSZEWSKI — Śnieg
4) ZAPOLSKA — Moralność pani Dulskiej

B. Autorzy zagraniczni:

1) BERR I VERNEUIL — Mecenas Bolbec
2) BRACCO — Niewierna
3) FORZANO — Dar poranka
4) GUITRY SACHA — Asekuracja wierności
5) HENNEQUIN I VEBER Codziennie o 5
6) HOPWOOD — Jutro pogoda
7) MANNERS — Najdroższa moja Peg
8) SAVOIR - TOŁSTOJ — Sonata Kreutzerowska
9) SAVOIR — Ósma żona Sinobrodego
10) URWANCEW — Wiera Mircew
11) VERNEUIL — Azais
12) VERNEUIL — Radość kochania

SEZON 1928/1929

I TEATR MIEJSKI

A. Autorzy polscy:

1) HEMAR — Dwaj panowie B.
2) KRUSZEWSKA — Sen

3) ROSTWOROWSKI — Niespodzianka
4) SŁOWACKI — Ksiądz Marek
5) SZELBURG-ZAREMBINA — Zaklęta żaba i Jaś Chwat
6) WARNECKI — Cudowny pierścień
7) WILECKI — Długowłosy karzełek i królowa Gąska
8) ZAPOLSKA — Carewicz
9) ZEGADŁOWICZ (wg GOZZIEGO, SCHILLERA I BURGGRAFFA) — Księżniczka Turandot
10) ŻEROMSKI — Dzieje grzechu

B. Autorzy zagraniczni:

1) BAHR — Mistrz
2) BRACCO — Prawdziwa miłość
3) DUNNIG I ABBOT — Broadway
4) FODOR — Sekretarka pana prezesa
5) GORDIN-MAREK — Mira Efros
6) JEWREINOW — To co najważniejsze
7) LARRICK — Gorączka nafty
8) OESTERREICHER I BERNAUER — Pieniądz leży na ulicy
9) PAGNOL I MIROIX — Handlarze sławy
10) ROLLAND ROMAIN — Danton
11) SHAW — Pigmalion
12) SZEKSPIR — Kupiec wenecki
13) TOLLER — Hinkeman
14) URWANCEW — Wiera Mircew
15) VEILER — Proces Mary Dugan
16) WHEATLE — Ostatnia zasłona

II TEATR KAMERALNY

A. Autorzy polscy:

1) KIEDRZYŃSKI — Miłość bez grosza
2) PERZYŃSKI — Szczęście Frania
3) SŁONIMSKI — Murzyn warszawski
4) SZANIAWSKI — Papierowy kochanek
5) SZANIAWSKI — Adwokat i róże
6) ZAPOLSKA — Panna Maliczewska

B. Autorzy zagraniczni:

1) BACHWITZ — Yoshiwara czyli dom występku
2) BAHR — Mistrz
3) DEVAL — Simona
4) FLERS I CAILLAVET — Romans pana kasjera
5) GANTILLON — Maya
6) LONSDALE — Kokota z towarzystwa
7) LOPEZ — Brzydki Ferrante

8) MANGHAM — Czy Konstancja słusznie postępuje?
9) NICCODEMI — Świt, dzień i noc
10) PIRANDELLO — Człowiek, zwierzę i cnota
11) SARMENT — Poławiacz cieni
12) URWANCEW — Wiera Mircew
13) WILDE — Brat marnotrawny

XII

SKŁAD PERSONELU ARTYSTYCZNEGO ZA DYREKCJI GORCZYŃSKIEGO

I sezon: 1927—1928

Lista podana Magistratowi 29/VI. 1928 (data ta wyciśnięta drobną pieczątką na odwrotnej stronie aktu).

1) Dąbrowska
2) Dunajewska
3) Dziewońska
4) Grywińska
5) Horecka
6) Jakubińska
7) Jarkowska
8) Korzelska
9) Lubieńska
10) Morska
11) Niedziałkowska
12) Relewicz-Ziembińska
13) Rodowiczowa
14) Sławińska
15) Tatarkiewiczówna Zofia
16) Tatarkiewiczówna Wanda
17) Wybrańska
18) Brodniewicz
19) Chodecki
20) Damięcki
21) Fabisiak
22) Gurynowicz
23) Janowski
24) Kijowski
25) Kliszewski
26) Krotke
27) Krzemiński
28) Kwiatkowski
29) Lubicz-Lisowski Julian
30) Łabędzki
31) Mroziński
32) Pelszyk
33) Szacki
34) Szubert
35) Szpakiewicz
36) Tatarkiewicz
37) Winawer
38) Woskowski
39) Ziembiński
40) Znicz
41) Mackiewicz
42) Poduszko

Lista płacy z 29/8. 1928 (ta sama) zawiera te same nazwiska, a nadto nazwisko artystki Puchniewskiej (360.—).

II sezon: 1928—1929

1) Dąbrowska Maria — 540
2) Dunajewska Antonina 540
3) Dziewońska Felicja 630
4) Faleńska Iza
5) Grywińska Irena 660
6) Horecka Irena 840
7) Jakubińska Wanda 495
8) Jarkowska Stefania 1.200

9) Kopijowska Jadwiga —
10) Krzywicka Helena —
11) Lubieńska Karolina 600
12) Łapińska Halina —
13) Morska Janina 750
14) Niemirzanka Leokadia
15) Rodowiczowa Zofia 450
16) Skrzydłowska Hilda
17) Ślaska Zofia
18) Tatarkiewiczówna Zofia 420
19) Wiercińska Maria
20) Wybrańska Zenobia 420
21) Żabczyńska Maria
22) Bonecki Jan
23) Brodniewicz Franciszek 720
24) Chodecki Jerzy 570
25) Damięcki Dobiesław 420
26) Fabisiak Kazimierz 570
27) Gurynowicz Wacław 450
28) Heine Stefan
29) Janowski Stanisław 880
30) Hajduga Jan
31) Karczewski Zdzisław
32) Kijowski Kazimierz 795
33) Kliszewski Antoni 480
34) Krotke Tadeusz 840
35) Krzemiński Lucjan 570
36) Lenk Marian
37) Łabędzki Karol 450
38) Melina Michał
39) Michalak Stefan
40) Mroziński Jan 630
41) Pelszyk Józef 450
42) Rudnicki Jan
43) Skorasiński Ignacy
44) Socha Artur
45) Staszewski Władysław
46) Szacki Maksymilian 490
47) Tatarkiewicz Konstanty 1.500
48) Tatarski Ludwik 240
49) Wierciński Edmund
50) Winawer Józef 420
51) Woskowski Jerzy 1.130
52) Woszczerowicz Jacek
53) Znicz Michał 1.100
54) Żabczyński Aleksander[27])

Powyższy spis personelu artystycznego na sezon 1928/29 pochodzi z afisza poprzedzającego inaugurację tego sezonu.

Nie zostali zaangażowani z poprzedniego sezonu (1927/28): Korzelska, Niedziałkowska, Relewicz-Ziembińska, Sławińska, Tatarkiewiczówna Wanda (korzystano z jej pracy artystycznej tylko dorywczo przy wystawianiu bajek dla dzieci), Kwiatkowski, Lubicz-Lisowski, Szpakiewicz, Szubert, Ziembiński.

Pozyskano na sezon 1928/29 następujących artystów: Faleńska Iza, Kopijowska Jadwiga, Krzywicka Helena, Łapińska Halina, Niemirzanka Leokadia (z płacą miesięczną 400), Skrzydłowska Hilda, Ślaska Zofia, Wiercińska Maria, Żabczyńska Maria, Bonecki Jan (płaca miesięczna: 900), Heine Stefan, Hajduga Jan, Karczewski Zdzisław, Lenk Marian, Melina Michał, Michalak Stefan, Rudnicki Jan, Skorasiński Ignacy (330), Socha Artur, Staszewski Władysław, Tatarski Ludwik (240), Wierciński Edmund, Woszczerowicz Jacek i Żabczyński Aleksander.

[27]) Pobory miesięczne wpisaliśmy tam, gdzie mieliśmy odpowiednie dane.

XIII

WYSTĘPY GOŚCINNE

W sezonie 1927/28 w Teatrze Miejskim grał Osterwa w „Wyzwoleniu" Wyspiańskiego od 9/12 do 19/12—10 razy, Mieczysław Frenkiel w „Grubych rybach" Bałuckiego od 8/2 do 21/2—13 razy, Moissi,—w „Żywej masce" Pirandella od 10/3 do 18/3 — 3 razy, zaś w „Żywym trupie" Tołstoja — od 12/3 do 11/3 — 8 razy, Józef Węgrzyn — w „Don Juan Tenorio" od 26/4 do 6/6—22 razy, Jadwiga Smosarska — w „Małgorzacie z Navarry" Fodora od 12/5 do 25/5—12 razy i Stefan Jaracz—w „Romansie pana kasjera" od 16/6 do 25/6—10 razy.

W sezonie 1927/28 wystąpili tedy w Teatrze Miejskim następujący artyści: Mieczysław Frenkiel, Jaracz, Moissi, Osterwa, Smosarska i Józef Węgrzyn. Razem grali goście na 78 przedstawieniach.

W tym samym sezonie 1927/28 w Dramatycznym Teatrze Kameralnym grał Junosza-Stępowski w „Azais" Verneuila od 8/11 do 21/4—18 razy, Adwentowicz — w „Sonacie Kreutzerowskiej" Tołstoja od 25/11 do 27/1—19 razy, a później znów Junosza-Stępowski—w „Ósmej żonie Sinobrodego" Savoira od 1/3 do 10/4—25 razy i w „Jastrzębiu" Croisseta od 28-3 do 22-4—16 razy, nadto dwukrotnie wystąpił Antoni Różycki 9/6 i 12/6 w „Darze poranka" Forzano.

Wsezonie 1927 wystąpili tedy w Teatrze Kameralnym: Adwentowicz, Różycki i Stępowski-Junosza. Goście grali na 80 przedstawieniach, a w obu teatrach wystąpili 158 razy.

W sezonie 1928/1929 w Teatrze Miejskim grali: Adwentowicz — w „Księdzu Marku" od 10/11 do 26/11—10 razy, Leonia Barwińska—w „Wierze Mircew" Urwancowa od 24/11 do 3/12 13 razy, Adwentowicz—w „Kupcu weneckim" od 1/12 do 5/1 16 razy, Malicka i Węgierko—w „Prawdziwej miłości" Bracca od 19/1 do 4/2—13 razy i w „Pigmalionie" od 25-1 do 19-3—30 razy.

W tym samym sezonie 1928/29 w Teatrze Miejskim wystąpili tedy gościnnie: Adwentowicz, Barwińska (ze Lwowa), Malicka i Węgierko. Łącznie grali goście 88 razy.

W sezonie 1928/29 w Dramatycznym Teatrze Kameralnym wystąpił Osterwa w „Papierowym kochanku" Szaniawskiego od 14/9 do 23/9—8 razy, Jaracz — w „Szczęściu Frania" Perzyń-

skiego od 24/9 do 14/10—13 razy i w „Romansie pana kasjera" od 21/9 do 10/10—10 razy, Adwentowicz—w „Mistrzu" Bahra od 3/11 do 6/12 — 14 razy, Solski w „Bracie marnotrawnym" Wilde'a od 10/11 do 26/11 — 12 razy, Adwentowicz — w „Brzydkim Ferrante" Lopeza od 24/11 do 12/12—9 razy, Barwińska—w „Czy Konstancja słusznie postępuje" Manghama od 7/12 do 23/12—13 razy, Malicka i Węgierko—w komedii „Świt, dzień i noc" od 18/12 do 23/15—5 razy i Węgierko—w „Poławiaczu cieni" Sarmenta od 7/3 do 27/5—27 razy.

W sezonie 1928/29 w Teatrze Kameralnym wystąpili tedy gościnnie: Adwentowicz, Barwińska, Jaracz, Malicka, Osterwa, Solska i Węgierko. W Teatrze Kameralnym było 11 występów, w obu teatrach grali goście 191 razy.

Zestawienie: 1927/28 T. M. 78
1927/28 T. K. 80
1928/29 T. M. 80
1928/29 T. K. 111

Szczególne nasilenie gościnnych występów przypada na sezon 1928/29 (88+111=199). W czasie krytycznego ustosunkowania się Magistratu do Gorczyńskiego padł między innymi przeciw niemu zarzut (w dniu 9/I. 1929) na temat nadmiaru gościnnych występów. Zakomunikowano o tym dyr. Gorczyńskiemu na posiedzeniu Komisji Teatralnej w dn. 25/I. 1929 r. Zareplikował na ten zarzut, że gościnnych występów właściwie nie było, bo Adwentowicz był zaangażowany na 4 miesiące, a Węgierko na 6 tygodni. Na gościnnych występach była przez 5 dni Malicka, zaś przez 4 dni Zespół Teatru Narodowego („Pan Jowialski"). Poza tym na miejsce Jarkowskiej, która wyjechała do Lwowa na kilka miesięcy przyjechała tu na miesiąc Leonia Barwińska. Występów Barwińskiej nie można zaliczać do występów gościnnych ponieważ tu nastąpiła raczej wymiana sił aktorskich, co się często zdarza w teatrach. Uwagi krytyczne Magistrat odniosły widocznie skutek, skoro po 25/1 były już tylko występy Węgierki zarówno w Teatrze Miejskim, jak i Kameralnym może nie tylko ze względu na wielką sympatię, jaką ten artysta cieszy się w Łodzi, ale z i z tego powodu, że już wtedy rozpoczął występy (premiera „Pigmaliona" w Teatrze Miejskim 25/I. 1929). Występy Węgierki dzięki jego wielkim sukcesom artystycznym (reżyserskim i aktorskim) trzeba było zresztą ciągle prolongować ponad umowny 6 tygodniowy okres.

XIV

PRASA O DYR. GORCZYŃSKIM

Gorczyński miał na ogół „prasę dobrą". Krytyka bardzo życzliwie oceniała każdy jego wysiłek artystyczny. A jeśli zdarzały się nieprzychylne recenzje lub zarzuty nie były one zbyt ostre i najczęściej sprawiedliwe, podyktowane względem na dobro teatru i publiczności.

Wystarczy przytoczyć parę głosów. Oto z okazji wystawienia „Śniegu" dla uczczenia zmarłego Przybyszewskiego napisał jeden z recenzentów między innymi:

„...Należy się słowo najwyższego uznania dyr. Gorczyńskiemu, że w dowód hołdu dla Przybyszewskiego wystawił jego „Śnieg". Nie tylko bowiem w obywatelski sposób pozwolił Łodzi złożyć cześć cieniom wielkiego Zmarłego, ale i zaznajomił nas z dziełem dramatycznym o nieprzeciętnej wartości zamykającym w sobie całą prawie ideologię... autora „De profundis" („Rozwój" 17/1. 1928).

„Od czasu objęcia przez p. Bolesława Gorczyńskiego dyrekcji zaszła w teatrze zmiana nie do poznania. Teatr Miejski w Łodzi pod względem repertuaru — zaczyna zwracać na siebie uwagę innych scen polskich. Scena łódzka przestaje niewolniczo kroczyć za repertuarem warszawskim i staje się placówką niezależną od stolicy, autonomiczną, która ma coś do powiedzenia w wyborze sztuk.

Wiemy, że Łódź w bieżącym sezonie wprowadziła na deski sceniczne szereg nowych sztuk, niegranych na żadnej scenie polskiej; wiemy też, że pozwoliła sobie na eksperymenty (sprowadzenie Moissi'ego — „Henryk IV" i „Żywy trup"), dotychczas niepraktykowane, a jednak posiadające pierwszorzędne znaczenie w rozwoju sztuki dramatycznej. Niemało hałasu i wrzawy uczynił fakt wystawienia na scenie łódzkiej „Kredowego koła" Klabunda.

Uniezależniając się od Warszawy dyr. Gorczyński poszedł, że się tak wyrażę, własną drogą i zrobił dobrze. „Kredowe koło" osiągnęło niebywały sukces, grane było blisko 50 razy przy wypełnionej widowni.

Publiczność docenia usiłowania artystyczne teatru łódzkiego. Teatr, który do niedawna jeszcze świecił pustkami, stał się popularną placówką, duchowo związaną z takim skomplikowanym organizmem, jakim jest Łódź. I w tym właśnie spoczywa zasługa p. Gorczyńskiego, jako dyrektora teatru, który nie licząc się z żadnymi ubocznymi wpływami, przełamał niechęć do teatru i zainteresował publiczność doborowym repertuarem, a następnie reżyserią i grą artystów nawiązał węzły przyjaźni ze sceną.

Jeżeli dzisiaj wspominamy o zasługach p. dyr. Gorczyńskiego dla Teatru Miejskiego w Łodzi, upoważnia nas do tego znów fakt wystawienia niegranej dotąd na żadnej scenie baśni dramatycznej „Święto kwitnienia wiśni" Klabunda w świetnym przekładzie Edwarda Boyè. Premiera sobotnia to nowy sukces p. dyr. Gorczyńskiego, nowe święto artystyczne Teatru Miejskiego..."

Takie głosy pojawiały się we wszystkich pismach. Niektóre zajmowały się dokładnie całą linią repertuarową dyr. Gorczyńskiego. I tak z okazji wystawienia baśni „Święto kwitnienia wiśni" Klabunda (którego inna sztuka—pięknie inscenizowane „Kredowe koło" —stała się największym sukcesem kasowym dyr. Gorczyńskiego), daje „Kurier Łódzki" z 17/4. 1928 nader pochlebną charakterystykę artystycznej pracy kierownika sceny łódzkiej. Oto znamienny fragment tej recenzji:

Słyszy się często, że występy gościnne demoralizują zespół i repertuar. Jeśli chodzi o dyr. Gorczyńskiego starał się o to, by goście grali istotnie w sztukach wartościowych, a nadto, by one były porządnie wystawione.

Najczęstszym reżyserem wśród gości był Węgierko, jeden z najwybitniejszych polskich reżyserów współczesnych, a jeśli chodzi o cyzelowanie dialogów i wydobycie ze słowa całej jego emocjonalnej treści — chyba najświetniejszy; przygotowuje on precyzyjnie każdą sztukę. Również i z tego tytułu podkreślano zasługi dyr. Gorczyńskiego.

Czytamy np. (w jednej z wielu podobnych recenzji o „Pigmalionie") o reżyserii i grze Węgierki, a nadto o grze współpartnerki, Jarkowskiej, pracującej pod jego kierunkiem:

„Pigmalion" wystawiony został przez Teatr Miejski pierwszorzędnie. Znać w tym lwi pazur Aleksandra Węgierki, który wyreżyserował sztukę z ogromnym pietyzmem, z wielkim nakładem inwencji i owocnej pracy...

...„Pigmalion" dał szerokie pole do popisu tak Węgierce, jak i Jarkowskiej. Pierwszy w roli ekscentrycznego profesora Higginsa stworzył postać o szeroko podkreślonych konturach, postać tętniącą rozmachem i młodością, pełną prawdy i siły.

Jarkowska w transformacyjnej roli kwiaciarki ulicznej, a potem księżniczki Elizy, wykazała całe bogactwo swego wielkiego talentu: wszystkie stany uczucia, wszystkie przeistoczenia Elizy znalazły w Jarkowskiej głęboką w ekspresji i świetną w masce interpretatorkę...

...Komedia ta należy do najciekawszych i najstaranniej wystawionych sztuk w bieżącym sezonie i wystawienie jej przynosi chlubę Dyrekcji i całemu zespołowi artystycznemu. („Rozwój, 29/1. 1929).

XV

DODATKOWE SUBSYDIA NA PROWADZENIE TEATRU

Dyr. Gorczyński ma wysokie aspiracje artystyczne, mimo niezwykle ciężkiego położenia finansowego. Gdy zwraca się do Magi-

stratu po dodatkowy zasiłek ma za sobą moralne prawo, bo dba o dobry repertuar.

Charakterystyczne pod tym względem jest podanie dyr. Gorczyńskiego z dnia 11/1. 1928 do Komisji Teatralnej, w którym wykazuje, że na sezon 1927/28 do chwili wniesienia pisma już wystawił wymaganą ilość sztuk z wielkiego repertuaru: „Książę Niezłomny" Calderona-Słowackiego, „Kredowe koło" Klabunda, „Dziady" Mickiewicza, „Peer Gynt" Ibsena i „Wyzwolenie" Wyspiańskiego. Wydał już około 80.000 zł.

Według brzmienia § 11 umowy z Dyrekcją Teatru, Magistrat zwraca Dyrekcji 75% tej sumy, co czyni około 60.000 zł.

Magistrat m. Łodzi preliminuje na sezon 1927/28 tylko 60.000 zł., zaś dalsze kredyty, o ile uzna, że są potrzebne, muszą być dopiero uchwalone.

Dyr. Gorczyński zwraca się przeto do Komisji Teatralnej z prośbą o jak najśpieszniejsze przekazanie tej sprawy Magistratowi do rozpatrzenia i spowodowania odnośnej decyzji.

Dyrekcja Teatru Miejskiego nie wątpi ani przez chwilę, że opinia Sz. Komisji Teatralnej wypowie się bezwzględnie za uchwaleniem dalszych — i to w rozmiarach potrzebnych — kredytów na wystawy sztuk wielkiego repertuaru, gdyż jak wykazują dane statystyczne z dotychczasowego przebiegu sezonu, sztuki wystawowe cieszą się największym powodzeniem na scenie Teatru Miejskiego; zwłaszcza, korzystające ze związkowych przedstawień (w poniedziałki i czwartki) sfery robotnicze najwięcej garną się do tych widowisk.

Wycofanie z dalszych planów repertuarowych sztuk wystawowych — dałoby w wyniku jaskrawe obniżenie się poziomu repertuaru Teatru Miejskiego, przez co Teatr ten w znacznym stopniu straciłby charakter kulturalno-ideowej placówki społecznej.

W załączniku do tego podania składa dyr. Gorczyński sprawozdanie z działalności i frekwencji Teatru Miejskiego za czas od 14/9. 1927 do 10/1. 1928; z tego sprawozdania wynika, że w czasie tym dał prócz zwykłych widowisk, 12 przedstawień szkolnych (Książę Niezłomny, Dziady ,Wyzwolenie), 23 robotniczych, 3 bajki dla dzieci. Sztuki z wielkiego repertuaru miały u robotników szczególne powodzenie (Dziady i Peer Gynt).

Magistrat (do pewnego czasu) miał zrozumienie dla słusznych postulatów dyr. Gorczyńskiego, i w tym wypadku, i w innych sprawach finansowych.

Dyr. Gorczyński miał np. dostać dla swego personelu połowę gaży za miesiąc urlopu, ze względu na to, że „sytuacja finansowa" „jest bez przesady katastrofalna" (podanie z 10/7. 1928) prosi

o całą gażę miesięczną, a więc jeszcze o mniej więcej 20.000 zł. Magistrat przyznaje mu dodatkowo 10.000 i uchwala na najbliższy sezon (1928/29) przyznać subwencję dodatkową w wysokości 40.000 zł. tak, że została podwyższona do kwoty 240.000 zł.

XVI

KRONIKA WAŻNIEJSZYCH ZDARZEŃ TEATRALNYCH (za czas od 1925/26 do 1928/29)

W związku z rocznicą powstania listopadowego nie przygotowano w roku 1925/26 specjalnej sztuki o podkładzie narodowo-ideowym. W d. 27/11. 1925 r. odbyła się jednak premiera sztuki (wystawionej także w rocznicę powstania 29/11) „*W sieci*" Kisielewskiego. Dramat ten wprawdzie nie ma nic wspólnego z ideologią narodową, ale jest najpotężniejszy utwór sceniczny z epoki Młodej Polski, który najgłębiej wnikał w niepokoje i walki wewnętrzne młodego pokolenia. Wystawienie sztuki polskiej o fascynującej akcji i sugestywnym języku polskim jest niewątpliwie nawiązaniem duchowego kontaktu z powstańcami, którzy podjęli walkę o Niepodległość Narodu.

W sezonie 1926/27 nie było również specjalnego przedstawienia, ale z końcem listopada, 27/11. 1926 grano na popołudniowym przedstawieniu „*Balladynę*", zaś 28/11 popołudniu „*Różę*", a więc dwie sztuki z wielkiego repertuaru polskiego o niezwykłej wartości emocjonalnej.

W sezonie 1927/28 wystawiono w noc listopadową III cz. „*Dziadów*" Mickiewicza w układzie scenicznym Wyspiańskiego (29/11. 1928).

W sezonie 1928/29 uczczono *10 rocznicę Niepodległości Polski*, a zarazem rocznicę powstania listopadowego, wystawieniem „*Księdza Marka*" z Karolem Adwentowiczem (26/11. 1928 odegrano go po raz 10 i ostatni).

W rocznicę powstania styczniowego odbyło się uroczyste przedstawienie w sezonie 1926/27 (w dniu 22/1, w sobotę popoł.).

W rocznicę konstytucji 3 maja teatr stale dawał polskie premiery: 3/5. 1926 po okolicznościowym przemówieniu „*Politykę i miłość*" Rączkowskiego, 3/5. 1927 po przemówieniu prapremierę na Polskę „Dar Wisły" Morstina, 3/5. 1928 „*Zemstę*" Fredry po re-

cytacji wiersza Wyspiańskiego „Zgoda, zgoda, a Bóg wtedy rękę poda", 3/5. 1929 komunikat teatralny zapowiada „uroczyste galowe przedstawienie *„Snu"* Felicji Kruszewskiej.

W sezonie 1925/26 wystawiono w 50 lecie śmierci Fredry *„Damy i huzary"*.

W celu uczczenia pamięci zmarłego Żeromskiego odbyły się dwa uroczyste przedstawienia sztuki „Uciekła mi przepióreczka" w dniu 24 i 26 listopada 1925 r.

W sezonie 1926/27 urządził Teatr Miejski z okazji sprowadzenia prochów Juliusza Słowackiego do grobów królewskich na Wawelu dla przedstawicieli społeczeństwa bezpłatne przedstawienie *„Balladyny"*.

W dniu 21/1. 1927 r. uczczono 100-lecie rocznicy urodzin Ibsena wystawieniem w Teatrze Miejskim *Peer Gynta (grano* wtedy dramat ten po raz 22).

Sezon 1928/29 nie tylko najwyższą wykazuje ilość występów gościnnych, ale zarazem silnie wtedy reprezentowane były całe zespoły pozałódzkie.

I tak od 5/12 do 8/12.1928 odbywały się występy gościnne ensemblu Teatru Narodowego w Warszawie w „Panu Jowialskim" Fredry (Między innymi grali Mieczysława Ćwiklińska, Ludwik Solski, Mieczysław Frenkiel i Józef Węgrzyn, reżyserował Emil Chaberski).

Od 28/4. 1929 dał teatr regionalny w łódzkim Teatrze Miejskim 6 widowisk *„Wesela na Kurpiach"* (ostatni występ: 10/5).

W dniu 8/4. 1927 r. składa Łódź Stanisławowi Przybyszewskiemu hołd z okazji 30-letniej pracy literackiej. Teatr Miejski wystawia (po raz pierwszy w Łodzi) *„Mściciela"*. Widownia wypełniona po brzegi. Po drugim akcie zebrała się dyrekcja teatru, artyści, delegaci klubu artystycznego i Syndykatu Dziennikarskiego. Przemawiał dyr. Gorczyński. Przybyszewski entuzjastycznie aplaudowany przez publiczność musiał kilkakrotnie ukazać się publiczności[28]). W styczniu 1928 r. z powodu śmierci Przybyszewskiego wystawiono w Teatrze Kameralnym „Śnieg".

Od 27/5 — 10/6. 1929 było 17 występów praskiej grupy *Moskiewskiego Teatru Artystycznego* .

---

[28]) Piszemy nieco dokładniej o tym jubileuszu Przybyszewskiego, bo to był — o ile wiemy — w sezonie dyr. Szyfmana i Gorczyńskiego, oraz dyr. Gorczyńskiego jedyny pisarz, któremu w Łodzi za tej dyrekcji złożono hołd jubileuszowy za życia.

W dniu 18/6. 1929 bawił na Miejskiej scenie łódzkiej *Teatr Reduta* z Juliuszem Osterwą i Stefanem Jaraczem w „Uciekła mi przepióreczka".

Podczas dyrekcji Gorczyńskiego kilku artystów święciło jubileusze swej pracy scenicznej.

W dniu 16/2. 1928 odbyła się uroczystość 25-letniego jubileuszu Antoniny Dunajewskiej w sztuce *„Moralność pani Dulskiej"* (z tej okazji otrzymała od Magistratu dar pamiątkowy w kwocie 3.000 zł.).

W d. 23/3 1928 urządził Teatr Miejski jubileusz 25-letniej pracy artystycznej wybitnemu swemu reżyserowi i aktorowi Konstantemu Tatarkiewiczowi, który na to przedstawienie wybrał sobie komedię Flersa i Caillaveta *„Papa"*. Konstanty Tatarkiewicz (o którego zasługach niezwykle serdecznie przemówił ze sceny dyr. Gorczyński) jest specjalnie blisko związany z Łodzią, bo tu przebywał od 1909/10 4 lata, w okresie wojny jeden sezon, a potem od 1924/25. Jako reżyser dał szereg przedstawień o wysokim poziomie artystycznym.

W dniu 9/3. 1929 święcił Teatr Miejski piękną i rzadką uroczystość 45-letniej pracy scenicznej Marii Dąbrowskiej w sztuce M. Jewreinowa *„To, co najważniejsze"*.

XVII

W SPRAWIE BUDOWY WŁASNEGO GMACHU TEATRALNEGO

Jeszcze w smutnym okresie rządów zaborczych powstało w naszym mieście Towarzystwo akcyjne budowy teatru polskiego w Łodzi. Udział wynosił 25 rubli. W dniu 6/4. 1909 r. inicjatorzy wzniesienia własnego gmachu teatralnego w Łodzi pisali: „Idea budowy teatru polskiego w Łodzi urzeczywistnia się..."

Po pierwszym pożarze teatru łódzkiego (1909) sądzono powszechnie, że po tej katastrofie uda się zebrać potrzebną sumę na budowę teatru. Czasy były inne, niż dzisiaj. Przy dobrej woli mogłoby się znaleźć dość pieniędzy na budowę. Na nadzwyczajnym walnym zebraniu z 5/XI. 1911 r., a więc po dwóch latach istnienia komitetu budowy, dowiedziano się, że wpłynęło na akcje budowy 25.000 rb., Towarzystwo Teatralne zgłosiło się po kupno 1000 akcji za 25.000 rb., a nadto zadeklarowano 50.000 rb.

Sprawa ta co jakiś czas budziła sumienie ludzi, poczuwających się do odpowiedzialności za rozwój kultury w Łodzi[29]).

Na posiedzeniu Komisji Teatralnej z 7 września 1926 r. interpelował dyr. Szyfman Komisję w jakim stadium znajduje się sprawa budowy własnego gmachu teatralnego i czy są widoki, że w najbliższej przyszłości budynek zostanie wzniesiony. Prez. Cynarski, wiceprez. Groszkowski i przewodniczący Komisji Teatralnej Kruczkowski są zdania, iż należy zbudować teatr wielki, obliczony na 1.300 miejsc. Jednocześnie wiceprez. Groszkowski poinformował Komisję, że na cele budowy znajdują się pewne sumy w Banku (ile — nie podał), a nadto zgromadzono materiały budowlane jak cegły, wapno i cement.

Na posiedzeniu tym ważne zapadły postanowienia. Zważywszy,
1) że akcja budowy własnego gmachu teatralnego od szeregu lat niewiele posunęła się naprzód,
2) że w obrębie tego czasu opracowano jedynie plany i zmagazynowano częściowo materiały budowlane,
3) że od roku akcja zupełnie nie posuwa się naprzód,
4) że istnieją — według oświadczenia wiceprez. Groszkowskiego— dość znaczne fundusze, pozwalające na rozpoczęcie samej budowy,
5) że z chwilą rozpoczęcia budowy zostanie przywrócona przez władze nadzorcze możność nakładania specjalnego podatku na budowę teatru,
6) że według informacji, jakie w tym względzie posiadają wiceprez. Groszkowski i dyr. Szyfman istnieje bardzo poważna możliwość uzyskania na dogodnych warunkach, pożyczki na cele budowlane bądź to w Banku Gospodarstwa Krajowego, bądź też w P. K. O.,
7) że w budżecie na utrzymanie obecnego teatru bardzo znaczną pozycję w wydatkach zajmuje czynsz dzierżawny, remont i konserwacja budynku,
8) że powyższe względy, a nadto względy natury społecznej (zatrudnienie przy budowie znacznej liczby bezrobotnych) p o w i n n y s k ł o n i ć Z a r z ą d M i e j s k i d o m o ż l i w i e n i e z w ł o c z n e g o p r z y s t ą p i e n i a d o b u d o w y g m a c h u t e a t r a l n e g o.

Komisja Teatralna zgłasza wniosek, aby Magistrat poczynił starania, zdążające do wszczęcia akcji budowy teatru jeszcze w bieżącym sezonie (przygotowanie rysunków, wykończenie robót ziem-

[29]) P. Wilhelm F a l l e k, Scena łódzka pod dyr. Zelwerowicza 1908/1911 (j. w.).

nych, założenie fundamentów i kamienia węgielnego). Na ten cel proponuje wstawić do budżetu na rok 1927 zgodnie z wnioskiem wiceprez. Groszkowskiego sumę zł. 100.000.

Na posiedzeniu z dnia 29 października 1926 r. oświadczył przewodniczący ławnik Kruczkowski, że na najbliższym posiedzeniu Magistratu, będzie omawiany wniosek Komisji Teatralnej w sprawie wzniesienia gmachu teatru.

I potem znów w tej sprawie zapanowała cisza.

Na wniosek Komisji Teatralnej z dnia 4 października 1927 roku postanowiono zwrócić się do Magistratu z wnioskiem o poczynienie odpowiednich kroków, celem wprowadzenia specjalnego podatku na budowę teatru.

Mimo tego podatku i mimo wykonania jakże precyzyjnych planów przez inż. Przybylskiego (który zbudował Teatr Polski w Warszawie), mimo wyboru placu (skwer koło dworca kolejowego), wykupu kawałka gruntu od parafii prawosławnej, zwiezienie miliona cegieł — do budowy monumentalnego, czy nawet prostego gmachu teatru nie przystąpiono.

Czasem jeszcze myśl ta wypływała na łamach prasy.

I tak tydzień przed inauguracyjnym przedstawieniem sezonu 1928/29 w Teatrze Miejskim ukazał się wywiad dyr. Gorczyńskiego w „Kurierze Łódzkim" 26/8. 1928).

Mówił o zamierzeniach Teatru Miejskiego i Kameralnego na najbliższy sezon.

Za zasadniczą bolączkę każdego dyrektora uważa Gorczyński brak własnego, odpowiedniego gmachu teatralnego. Praca w teatrze obecnym jest szczególnie ciężka, warunki techniczne fatalne i mimo stałych inwestycyj i ulepszeń, fakt nieposiadania odpowiedniego gmachu nie przestaje być najpoważniejszą troską każdoczesnego kierownika sceny. Warunki techniczne pracy w teatrze ciągle są ulepszane, ale w Łodzi nie można poczynić radykalnych ulepszeń w tej mierze, gdyż budynek obecny na to nie pozwala.

I tu dyr. Gorczyński w sposób równie lapidarny i mocny, jak trafny podkreślił konieczność budowy własnego teatru:

„W tych warunkach Teatr Miejski żyje właściwie w ciągłym stanie „provisorium". Podczas gdy miasto nieprzerwanie się rozbudowuje, udoskonala swe urządzenia, sprawa budowy gmachu teatralnego, która dla każdego miasta wielkiego jest zagadnieniem pierwszej wagi — znajduje się u nas, jak na razie w stanie uśpienia.

A tylko we własnym odpowiednim gmachu teatr może znaleźć należyte warunki rozkwitu".

W „Rozwoju" z dnia 28/V. 1929 r. ukazała się znamienna notatka pt. „Koniec mrzonek o budowie teatru".

„Rozwój" przypomina nieład w parku kolejowym, gdzie nagromadzono stosy cegieł. Cegła ta została sprowadzona do parku, gdzie miał stanąć przyszły teatr miejski; na zlecenie władz wstrzymano rozpoczęcie budowy teatru. Swego czasu władze samorządowe po zwiezieniu do parku cegieł przystąpiły już do wstępnych robót— fundamentów. Obecnie wydział plantacji miejskich zarządził oczyszczenie parku z nagromadzonych tam materiałów.

W ten sposób została ostatecznie zlikwidowana sprawa wzniesienia tak niezbędnego dla Łodzi gmachu własnego teatru, który do dziś dnia nie stanął w drugim, największym po Warszawie mieście w Polsce.

XVIII

ZAKOŃCZENIE DRUGIEGO SEZONU DYR. GORCZYŃSKIEGO

Druga połowa ostatniego sezonu 1928/29 to dla dyr. Gorczyńskiego heroiczna walka z coraz bardziej piętrzącymi się trudnościami finansowymi. Magistrat zmienił swe stanowisko wobec teatru, wstrzymał pomoc materialną, zajął stanowisko wyraźnie krytyczne wobec dyr. Gorczyńskiego.

Rozpoczęło się od serii zarzutów przeciw niemu. Na posiedzeniu z dnia 25/1. 1929 r. zakomunikował przewodniczący Komisji, ławnik Smolik, że na sesji Magistratu z 9/1 niektórzy członkowie podnosili pewne zarzuty co do gospodarki finansowej i planów repertuarowych Teatru Miejskiego, a mianowicie że 1) dyrekcja prowadzi teatr drogo i nieoszczędnie; 2) za dużo wydaje wolnych miejsc; 3) repertuar bezplanowy, przypadkowy; 4) zbyt wiele gościnnych występów; artyści miejscowi nie grają po kilka miesięcy, a repereuar naciąga się do występów gości; 5) Teatr Kameralny jest w obecnej formie pasożytem, gdyż niedobór tego teatru pokrywa się z wpływów Teatru Miejskiego i subwencji Magistratu.

Poza tym jeden z członków Magistratu wystąpił z wnioskiem, by Dyrekcja Teatru zdjęła z afisza „Broadway", „sztukę nawskroś kryminalną".

Dyr. Gorczyński oczyścił się z wszystkich zarzutów. Między innymi podkreślił, że wolne wejścia wydaje się w większej ilości tylko na premiery i to jedynie osobom, które z różnych tytułów mają do tego prawo, że Teatr Kameralny nie pasożytuje na Teatrze Miejskim, dla którego jest jakby drugą subwencją, gdyż wpływy idą do ogólnej kasy. Wydatki są niewielkie i Teatr Kameralny daje dlatego pewne zyski; że „Broadway" — to sztuka wprawdzie sensacyjna, ale zakwalifikowana przez Komisję Teatralną jeszcze w ubiegłym sezonie. Większość uchwaliła sztuki tej nie zdejmować z afisza, ale jej potem nie wznawiać. Odpowiedź dyr. Gorczyńskiego na zarzut, że za dużo występów gościnnych, przytoczyliśmy w rozdziale pt. „Występy gościnne".

Na posiedzeniu z dnia 15/2. 1929 r. przedłożył wiceprezydent Wieliński wniosek, aby sprawozdania z posiedzeń Komisji Teatralnej były podawane do prasy za pośrednictwem Oddziału Prasowego, gdyż tylko wtedy można będzie mieć gwarancję, że będą one zupełnie obiektywne.

Ze sprawozdań ostatniego posiedzenia Komisji Teatralnej umieszczonych przez przedstawicieli prasy, zasiadających w Komisji, czytelnicy mogli odnieść wrażenie, jakoby między Magistratem a dyr. Gorczyńskim toczyła się jakaś walka. Tymczasem tak wcale nie jest, krytyka bowiem ze strony niektórych członków Magistratu nie jest jeszcze obniżaniem zasług dyr. Gorczyńskiego ani też walką z nim.

Wniosek ten spotkał się ze sprzeciwem dwóch członków Komisji Teatralnej (Polak i dr. Fallek), którzy domagali się, by prasa w tak doniosłej dla kultury naszego miasta sprawie miała prawo swobodnie się wypowiedzieć. Nadto red. Polak wyjaśnił, że zakwestjonowane sprawozdanie, o którym mówi wiceprezydent Wieliński, nadesłał Oddział Prasowy Magistratu m. Łodzi.

W związku z wynikami kontroli fachowej, przeprowadzonej w Teatrze Miejskim na prośbę Dyrekcji przez Magistrat, stwierdza wiceprezydent Wieliński, że niektóre pozycje wydatkowe przekraczają znacznie sumy ustalone w kontrakcie.

Tymczasem coraz bardziej zbliżał się termin, gdy aktualną stała się sprawa objęcia dyrekcji teatru miejskiego na nowy sezon 1929/30. Starał się o to kierownictwo dyr. Gorczyński, poparty wymową dotychczasowych wybitnych zasług dla tetralnej kultury Łodzi. Drugim kandydatem był znany artysta Karol Adwentowicz, trzecim reżyser scen stołecznych Karol Borowski.

Najwcześniej wpłynęła oferta Karola Borowskiego, który przewidział prowadzenie tylko jednego teatru, Miejskiego (zrezygnował więc z prowadzenia Teatru Kameralnego), natomiast zapowiedział na rok 1929/30 prowizoryczne prowadzenie sceny robotniczej w kilku punktach miasta i to w ten sposób, by w sezonie 1930/31 mógł powstać specjalny, stały teatr robotniczy.

W związku z nowym sezonem poinformował przewodniczący Wydziału Oświaty, ławnik Smolik w wywiadzie udzielonemu jednemu z pism (Republika, 3/4. 1929), że wydział prawny Magistratu zaprojektuje umowę, mocą której Magistrat posiadać ma daleko większe prawo wglądu w administrację teatru, niż dotychczas. Ławnik Smolik uważa obecny zespół za zbyt duży. Magistrat zażąda nieznacznej redukcji w porozumieniu z Komisją Teatralną. Dyrekcja będzie się musiała trzymać planu repertuarowego, układanego z góry na jakiś czas. Dalej będą władze nadzorcze teatru przestrzegały tego, by miasto miało pewność, że pieniądze subwencyjne nie pójdą „na rzeczy niepotrzebne". Ławnik Smolik wyraźnie wskazał na to, że ma na myśli Teatr Kameralny. Otóż administrację obu teatrów, Miejskiego i Kameralnego muszą być zupełnie od siebie oddzielone, bo to teatr prywatny, któremu miasto subwencji nie udziela i za który żadnej nie ponosi odpowiedzialności. To „przedsiębiorstwo prywatne i zupełnie od Miejskiego Teatru niezależne".

Umowa na sezon 1929/30 poprzedzona była krytyką gospodarki dyr. Gorczyńskiego w teatrach łódzkich.

Na skutek wiadomości o rozstrzygnięciu sprawy obsadzenia dyrektora teatru miejskiego bez porozumienia z Komisją Teatralną wystosowali w dniu 21/5. 1929 r. do jej przewodniczącego 4 członkowie pismo z prośbą o zwołanie Komisji Teatralnej w bieżącym tygodniu przed posiedzeniem Magistratu, w celu wyrażenia opinii o kandydacie na przyszłego dyrektora Teatru Miejskiego.

Na ten list nadeszła od przewodniczącego Komisji Teatralnej pod datą 23 bm. odpowiedź, z której wynika, że prezydent Ziemięcki jest chory, a wiceprezydent dr. Wieliński będzie 23 bm. na konferencji w Warszawie. Posiedzenie Magistratu ma być 24 bm. Inicjatywa daty najbliższego posiedzenia Komisji Teatralnej „wyłącznie od wiceprez. dr Wielińskiego obecnie zależy". Jeden z dzienników wykazał na to, że od paru miesięcy nie odbyło się ani jedno posiedzenie tej Komisji, choć przewodniczący na skutek interpelacji jednego członka uznał potrzebę częstego zwoływania posiedzeń.

Domagano się, by przy załatwianiu doniosłej sprawy powołania odpowiedniego kandydata na dyrektora teatru doszedł do głosu nie tylko czynnik magistracki, ale i obywatelski, reprezentowany w Komisji Teatralnej. Istotnie na dzień 25 maja 1929 r. zwołano posiedzenie tej Komisji w sprawie wyboru dyrektora teatru.

Po zreferowaniu przez ławnika Smolika strony artystycznej i przez wiceprezydenta Wielińskiego strony finansowo-gospodarczej działalności Teatru Miejskiego za dyrekcji Gorczyńskiego w sezonie obecnym, wywiązała się dyskusja, w której zabierali głos wszyscy obecni.

W konkluzji Komisja Teatralna 4 głosami przeciw 3 przyjęła wniosek zgłoszony przez dra Falleka: „Komisja Teatralna postanawia zwrócić się do Magistratu o powierzenie prowadzenia Teatru Miejskiego w sezonie 1929/30 dotychczasowemu dyrektorowi p. Bolesławowi Gorczyńskiemu".

Na skutek powyższej uchwały wiceprezydent dr Wieliński złożył oświadczenie, „iż Magistrat co do kandydatury p. Gorczyńskiego ze względu na jego gospodarkę finansową w teatrze, ustosunkował się negatywnie".

Uchwały Komisji Teatralnej z 25/5. 1929 r. Magistrat nie uznał, z dyr. Gorczyńskim nie pertraktował, umowę na sezon 1929/30 zawarł z Karolem Adwentowiczem, posiedzeń Komisji Teatralnej nie zwoływał w ciągu blisko 4 miesięcy, bo następne odbyło się dopiero 11/9. 1929 roku, w obecności nowego już dyrektora.

Walka z poprzednim dyrektorem nie była jednak jeszcze zakończona.. Dyr. Gorczyński pozostał bowiem nadal w Łodzi i objął na sezon 1930/31 dyrekcję łódzkiego Teatru Popularnego i w tym charakterze wzorem poprzedników zgłosił się po subwencję. Tej subwencji Magistrat dyr. Gorczyńskiemu odmówił. Z mównicy radzieckiej na posiedzeniu plenarnym Rady Miejskiej w dniu 28/11. 1929 wiceprezydent dr Wieliński podał jako powód odrzucenia subsydium, że dyr. Gorczyński w ubiegłym sezonie przyszedł do niego z „fałszywym bilansem", w którym zamiast wykazać 80.000 zł. zysku, wykazał 68.000 zł. straty.

Różnica ta pochodziła, zdaniem wiceprezydenta Wielińskiego, stąd, że w bilansie swym, przedstawionym zarządowi miasta, dyrekcja teatru zapisała na rachunek strat kostiumy i dekoracje, które miasto miało w przyszłości wykupić od teatru, a tym samym płacić wszystkie należne kwoty. Na tej podstawie wiceprez. Wieliński wyraził się o dyr. Gorczyńskim w słowach: „Nabrał miasto, aktorów,

personel techniczny" itd. Wobec takiej zniewagi dyr. Gorczyński zaskarżył wiceprezydenta Wielińskiego do sądu o oszczerstwo.

Na początku rozprawy oświadczył dr Wieliński, iż nie użył w swym przemówieniu słów „fałszerz" i „nabrał" i gdyby tak powiedział, to bezwzględnie poszedłby do oskarżyciela i go przeprosił. W stenogramie jednak i wedle zeznań świadków było tak, jak przytacza akt oskarżenia na podstawie skargi dyr. Gorczyńskiego. Gdy padły te zarzuty z ust wiceprezydenta dra Wielińskiego domagali się radni, że skoro tak się sprawa przedstawia należy ją skierować do prokuratora. Dr Wieliński na to oświadczył, że to „jest jego osobiste zdanie o kwalifikowaniu się sprawy Gorczyńskiego do oddania jej do urzędu prokuratorskiego, a nie zdanie Magistratu".

Okazało się, że 10.000 zł., które w związku z przedstawionym bilansem, uzyskał dyr. Gorczyński od Magistratu, otrzymał na poczet uchwalonej subwencji, a więc należało mu się prawnie. Nie płacił ich jednak do zakładu ubezpieczeń tytułem zaliczki na rzecz dłużnych składek, ale użył na inne pilne wydatki związane z teatrem.

Po zakończeniu rozprawy wydał Sąd Grodzki w dniu 4/11. 1929 wyrok „mocą którego dr Wieliński został uznany winnym szerzenia wiadomości uwłaczających honorowi i godności ludzkiej dyr. Gorczyńskiego i skazał dra Wielińskiego na 2 miesiące więzienia". Sprawę tę jeszcze dłuższy czas poruszano w dziennikach łódzkich i poza łódzkich.

Ukazały się listy otwarte dr Wielińskiego i obszerna replika dyr. Gorczyńskiego. Z tej właśnie repliki wynika, że Magistrat nie chciał wykupić partii kostiumów i dekoracji „które mógł był wykupić (a które potem po moim upadku, wykupił na rzecz aktorów i pracowników technicznych) i tym uratować imprezę od upadku". Gdyby Magistrat te słuszne postulaty uwzględnił odszedłby dyr. Gorczyński z teatru prawdopodobnie bez długów.

Sumę wydatków Teatru Miejskiego na sprawienie kostiumów i dekoracji musiał umieścić po stronie strat, bo wydatki te są dla „przechodniego dyrektora-dzierżawcy stratą i dopiero z chwilą wykupienia przez Magistrat kostiumów i dekoracji stawały się zyskiem".

Jeśli chodzi o bilans finansowy znamienne dla stosunków teatralnych jest przytoczony przez dyr. Gorczyńskiego fakt:... „opuściłem teatr (pozornie z własnej woli, w istocie zniewolony do tego) bez jednego grosza, obarczony w dodatku ogromnym, wielotysięcz-

nym długiem osobistym" (pismo to umieszczone 8/12. 1929 w „Republice" w odpowiedzi na list wiceprezydenta dra Wielińskiego w „Głosie Porannym")[30]).

XIX

BILANS ARTYSTYCZNY OMAWIANYCH CZTERECH SEZONÓW

Boy w ostatnim, siedmnastym tomie swych recenzji[31]), w felietonie „Święto teatru na Śląsku" pisze:

„Znamienną cechą polskiego życia teatralnego jest jego szczęśliwa decentralizacja"... „Podczas gdy np. we Francji milionowe i bogate miasta, jak Lyon, Marsylia, nie mówiąc o pomniejszych, są jedynie biernymi odbiorcami Paryża, u nas teatr każdego miasta chce żyć własnym życiem. Nie tylko Kraków i Lwów mający swoje wielkie tradycje teatralne, ale i Wilno i Poznań i Łódź i Katowice i Łuck i Częstochowa i Kalisz i inne. Każda z tych scen ma bodaj w części swój odrębny repertuar, hoduje swoich autorów, dąży do samodzielności w pracy reżyserskiej, inscenizacyjnej, dekoratorskiej".

Łódź ze względu na bliskość Warszawy musi bronić się przed pokusą naśladownictwa stolicy, a z drugiej strony publiczność łódzka lepiej sytuowana, oglądająca nieraz przedstawienia warszawskie, wymaga od teatru łódzkiego zrównania się z poziomem scen warszawskich, gdzie oczywiście występują najświetniejsi artyści polscy.

Mimo to dawała Łódź szereg wielkich widowisk na miarę stołeczną, za dyr. Szyfmana i Gorczyńskiego do takich przedstawień zaliczyć można następujące: Sen nocy letniej, Błękitny ptak, Balladyna; za dyr. Gorczyńskiego: Kredowe koło, Święto kwitnienia wiśni, Peer Gynt, Książę Niezłomny, Turandot.

To jest istotnie pozycja mocna obu dyrekcji, jeśli się uwzględni fakt, że premier w Łodzi było bez liku i tylko niektóre mogły być gruntownie przygotowane.

---

[30]) „Raz tylko można stwierdzić świadome złamanie jednej dyrekcji przez resortowego członka Zarządu Miejskiego — w celu osadzenia w Teatrze Łódzkim „swojej" dyrekcji. Stało się to w sezonie 1928/29" (Antoni Pączek, Teatr Łódzki 1938, strona 28).

[31]) Tadeusz Żeleński-Boy, Murzyn zrobił.. Warszawa 1939.

Drugą cechą niezwykle charakterystyczną jest uniezależnienie się od repertuaru stolicy, co tym bardziej zasługuje na uwagę, ponieważ obaj dyrektorzy bardzo zrośli się z warszawskim gruntem teatralnym. Badania nasze potwierdzają tedy w zupełności (jeśli chodzi o Łódź) zdanie Boya o odrębności repertuaru scen „prowincjonalnych".

Na największą pochwałę zasługuje taki teatr, który staje się szkołą talentów. Słynął z tego teatr krakowski. Przyznać trzeba, że droga aktorów warszawskich często prowadziła także przez Łódź. Niektórzy aktorzy łódzcy występujący np. w sezonach od 1925 do 1928 zdobywali lub (o ile Warszawy nie opuścili) nadal zdobywają tam mniejsze lub większe sukcesy. (Jarkowska, Grywińska, Horecka, Lubieńska, Białoszczyński, Damięcki, Socha, Wiercińscy, Woskowski, Woszczerowicz, Znicz, Żabczyński).

Na łódzkiej scenie występował za Szyfmana w sezonie 1926/28 Cwojdziński-Wojdan Antoni, jeden z najwybitniejszych współczesnych pisarzy scenicznych[32]).

Jeśli chodzi o bilans artystyczny, musimy uznać za dodatni zarówno sezon dyr. Szyfmana jak i dyr. Gorczyńskiego. Wiele było szczerych wysiłków artystycznych, niejedno wskutek braku odpowiednich warunków zaniedbali. W repertuarze obu dyrekcji pojawiały się nazwiska wybitnych pisarzy scenicznych. W pierwszych dwóch sezonach spotykamy takich twórców, jak Fredro, Krasiński, Kisielewski, Perzyński, Przybyszewski, Słowacki, Zapolska, Żeromski, z obcych: Čapek, Gogol, Maeterlinck, Pirandello, Shaw, Szekspir. W okresie Gorczyńskiego: Mickiewicz (Dziady), Przybyszewski, Perzyński, Rostworowski, Słowacki, Szaniawski, Wyspiański, Zapolska, Zegadłowicz—Gozzi, Żeromski i jeszcze Calderon-Słowacki (Książę Niezłomny); z obcych pisarzy: Ibsen, Klabund, Pirandello, Romain Rolland, Szekspir, Shaw, Tołstoj, Zorilla. Repertuar dobry, ale nie ma teatru (jeśli w nim premiery tak szybko po sobie następują, jak w Łodzi, czyli poza Warszawą wszędzie), by kilkanaście wielkich nazwisk w sezonie na afiszu się nie znalazło. Ważniejsze w tym wypadku jest więc raczej to, co kierownicy teatrów opuścili, niż to, co grali. A dyr. Szyfman i Gorczyński w ogóle Moliera nie grali, nie pielęgnowali kultu Wyspiańskiego (którego tak

[32]) Był jednym z najgorzej płatnych aktorów: płaca Wojdana-Cwojdzińskiego wynosiła 300 złotych, gdy Jarkowska i Woskowski mieli po 1000 zł., a Znicz 1.100 zł.; p. Wojdan (tak figurował na afiszu) był bowiem wówczas nieznanym, początkującym pracownikiem teatru.

często i z taką pasją wystawiał Zelwerowicz. A powinni byli wystawić nie graną w Łodzi rzecz Wyspiańskiego, Słowackiego, Moliera. Zarzucić można obu dyrekcjom, że zbyt szczodrze podczas tych czterech sezonów był reprezentowany repertuar tzw. rozrywkowy.

A jednak — jak z niniejszego szkicu wynika — na ogół repertuar stał na poziomie, obaj dyrektorzy prowadzili teatr w dobrym smaku, arcydzieła wystawiali z wielkim pietyzmem, mieli ambicję pokazywania prapremier. Dyr. Szyfman i dyr. Gorczyński dodali historii teatru łódzkiego niewątpliwie blasków świetności.

A. SPROSTOWANIE SPRAWOZDANIA LORENTOWICZA O ŁÓDZKIM TEATRZE DYR. SZYFMANA

W pięknie wydanym, przez Jana Lorentowicza opracowanym, dziele „Teatr Polski w Warszawie" (1913/1938) uwzględnione są trzy działy: I Dzieje i organizacja Teatru Polskiego, II Repertuar i III Przedsięwzięcia teatralne związane z Teatrem Polskim.

W dziale III jest rozdział pt. „Teatr Miejski w Łodzi. Wykaz sztuk granych w sezonach 1925/26 i 1926/27 pod dyrekcją Arnolda Szyfmana i Bolesława Gorczyńskiego".

Do tego wykazu sporządzonego przez Jana Lorentowicza wkradł się cały szereg pomyłek i niedokładności. Ponieważ jest to wydawnictwo, mające w sposób wyczerpujący informować o Teatrze Polskim i wszystkich jego przedsięwzięciach, prostujemy te przeoczenia, aby przyszli badacze teatrów szyfmanowskich nie byli błędnie poinformowani.

W wymienionym dziele podano w porządku alfabetycznym wykaz 43 premier, odegranych w obu sezonach Szyfmana i Gorczyńskiego w Łodzi. Do tych premier zalicza Lorentowicz niewiadomo dlaczego operę „Halkę", którą w łódzkim teatrze miejskim 5 razy (od 7/5 do 12/5. 1926) wystawiło Łódzkie Towarzystwo Operowe (siły amatorskie i zawodowe, reżyserował Tatarkiewicz). Jeśli tedy pominąć „Halkę" podaje Lorentowicz 42 premiery, gdy było ich w istocie 67, a mianowicie w r. 1925/26 33 i jedna premiera w Teatrze Letnim tj .34, w 1926/27 33, jednakże dwie premiery powtarzają się z poprzedniego roku (Świt, dzień i noc oraz Kobieta, wino i dancing) tak, że razem jest sztuk 31, a nadto 2 premiery w Teatrze Letnim tj. 33.

Lorentowicz opuścił w spisie swoim następujące sztuki:

1) Armont i Gerlidon — SZKOŁA KOKOTEK
2) Berr i Gavault — POŁAMANA DRABINA

3) Bernauer i Oesterreicher — W RAJSKIM OGRODZIE
4) Chaine i de Lorde — PROBOSZCZ WŚRÓD BOGACZY
5) Flers i Caillavet — OSIOŁKOWI W ŻŁOBY DANO
6) Garick — KOBIETA, KTÓRA ZABIŁA
7) Grzymała-Siedlecki — POPAS KRÓLA JEGOMOŚCI
8) Kiedrzyński — NIE TRZEBA SIĘ NICZEMU DZIWIĆ
9) Louis — KOBIETA I PAJAC
10) Manners — NAJDROŻSZA MOJA PEG
11) Megue — POTĘGA REKLAMY
12) Miller — ŻONECZKA Z VARIETÉ
13) Molnar — JEDYNY RATUNEK
14) Montgomery — TAJEMNICA POWODZENIA
15) Morstin — DAR WISŁY
16) Nancey — PAN NACZELNIK TO JA
17) Ołtaszewski — ELENIT ALFA
18) Perzyński — UŚMIECH LOSU
19) Przybylski — WICEK I WACEK
20) Przybyszewski — MŚCICIEL
21) Ridley — POCIĄG-WIDMO
22) Tołstoj — ŻYWY TRUP
23) Verneuil — MUSISZ BYĆ MOJĄ
24) Verneuil i Berr — MECENAS BOLBEC I JEGO MĄŻ
25) Witkiewcz — PERSY ZWIERZONTKOWSKAJA[33])

W sprawozdaniu umieszczonym w wydawnictwie „Teatr Polski" pominięto tedy 25 premier wystawionych przez dyr. Szyfmana w Łodzi. Wreszcie do tej książki jeszcze jedna wkradła się niedokładność, Lorentowicz podaje Hopwooda jako autora sztuki „Cały dzień bez kłamstwa"", gdy napisał ją Montgomery.

B. BIBLIOGRAFIA

A r c h i w u m M i e j s k i e w Ł o d z i. Akta Wydziału Oświaty i Kultury: teczki 31/33 (dotyczą różnych dokumentów Teatru Miejskiego od 1925/26 do 1928/29, jak umowy, korespondencja dyr. Szyfmana i Gorczyńskiego z Magistratem, cenniki, koszta dekoracji),

teczki 311/14 (frekwencja widowisk ogólnych Teatrów Miejskich w Łodzi w sezonach 1925/26, 1926/27, 1927/28 i 1928/29),

teczki 323/27 (afisze i programy Teatru Mejskiego w sezonach 1925/26, 1926/27, 1927/28, 1928/29 i Teatru Kameralnego w sezonie 1928/29).

Archiwum Teatru Polskiego w Warszawie.

[33]) Po ukazaniu się naszej notatki w „Wiadomościach Literackich nr. 11/803 z d. 12/3 1939 o teatrze dyr. Szyfmana w Łodzi, a przed oddaniem do druku niniejszej pracy zbadaliśmy ponownie dokumenty odnoszące się do repertuaru (roczniki dzienników, afisze, księgi frekwencji). Okazało się, że „Fenomenalna umowa" grana była w późniejszym sezonie (1927/28), natomiast Lorentowicz prócz podanych w „Wiad. Lit." sztuk opuścił jeszcze Montgomery'ego „Tajemnicę powodzenia". Razem tedy opuścił 25 premier.

Bar Adam, Dzieje teatrów krakowskich, Kraków 1931, stron 109.

Księga protokółów Komisji Teatralnej (obejmująca sprawozdania z posiedzeń od 25/8. 1923 do 4/6. 1937 r.).

Lorentowicz Jan, Teatr Polski w Warszawie, 1913—1938, Warszawa 1938 (stron 104+LXXV, a nadto w dziele tym mnóstwo jest portretów i dekoracji do sztuk wystawionych w ciągu dwudziestopięciolecia).

Orlicz Michał, Polski Teatr Współczesny, Warszawa 1932, stron 471.

Prace Polonistyczne, seria I, art. Wilhelma Falleka: Scena łódzka pod dyrekcją Aleksandra Zelwerowicza (1908/1911) od str. 197 do str. 246, Łódź, 1937 i odbitka oraz Prace Polonistyczne, seria II, art. Z dzejów sceny łódzkiej, Teatr Aleksandra Zelwerowicza w Łodzi w r. 1920/21 od str. 197 do str. 273, Łódź 1938 i odbitka

Prawda z 14/7. 1927

Roczniki Głosu Polskiego

„ Kuriera Łódzkiego

„ Republiki

„ Rozwoju

z lat 1925/1928.

Rocznik Statystyczny Mały r. 1938

Teatr Łódzki 1938, artykuł Antoniego Pączka „Polska rzeczywistość teatralna i łódzka. (Zarysy fragmentów).

Wiadomości Literackie Nr. gwiazdkowy 52-53 (791/92) z dnia 25/12. 1938 artykuł „Oczami pp. żurnalistów", str. 5 i nr. (803) z 12/3. 1939.

Żeleński Tadeusz (Boy) Flirt z Melpomeną (wieczór ósmy) Warszawa 1929 stron 296 (felieton „Tajemnica Łodzi").

Żeleński Tadeusz (Boy) Murzyn zrobił... Warszawa 1939 stron 283/17-ty zbiór recenzji teatralnych).

Ludwik Stolarzewicz

MATERIAŁY DO BIBLIOGRAFII LITERACKIEJ ŁODZI
ROK 1938-39 I UZUPEŁNIENIA[1])

Spis ten, sięgający po 15 maja 1939, obejmuje czwartą z rzędu wiązkę druków łódzkich — lub też związanych z Łodzią, a które pojawiły się w innych ośrodkach Polski.

Równocześnie — poza bieżącymi notowane zostały dawniejsze druki.

Autor jedynie podaje owe druki, które miał w swoim ręku.

W ten sposób ogólna liczba druków dotychczas podanych wynosi (654) 710

Wydano w Łodzi (507) 575; po za Łodzią (117) 135.

Przed rokiem 1900 druków (28) 29.

W latach 1900—1914 druków (47) 48.

Po roku 1918 druków 482.

ŁÓDŹ W LITERATURZE

I. HISTORIA KRAJOZNASTWO I NAUKI POKREWNE

1. Ajnenkiel Eugeniusz — Warężak Jan dr. *Łódź w walce o niepodległość Polski.* Łódź. 1938. str. 16. Archiwum Miejskie w Łodzi. Nr. 6. odbito w Drukarni Ludowej w Łodzi.
2. Ajnenkiel Eugeniusz. *Pieśń bojowców.* Łódź. 1938. Str. 16. odbito w „Drukarni Polskiej" w Łodzi.
   Odbitka z miesięcznika społeczno-literackiego „Wymiary" Nr. 1.
3. Dylik Jan dr. *Łódź i okolice.* Przewodnik geograficzny. 2 plany„ 87 fotografij i rysunków w tekście oraz plan Łodzi i mapa okolic poza tekstem. Łódź. 1939. str. 245+1nlb. Drukarnia R. Tylko w Łodzi. Nakładem Zarządu Miejskiego w Łodzi. Skład główny w księgarni S. Seipelt sp. z o. o.

[1]) vide: 1) Literatura Łodzi w ciągu jej istnienia. 1935 r. 2) Materiały do bibliografii literacko-kulturalnej Łodzi. 1937 r. 3) Materiały do bibliografii literackiej Łodzi. 1938 r.

Projekt okładki i rysunki w tekście wykonał Wacław Kamiński.

Treść: spis ilustracyj; przedmowa; ogólne wiadomości o Łodzi: położenie geograficzne, Łódź w Europie, Łódź na tle Polski, obszar osadniczy podłódzkiego obszaru, obraz komunikacyjny, położenie topograficzne, rozwój terytorialny miasta, rzut oka na dzieje miasta, przemysł, rzut oka na przebieg produkcji w przemyśle włókienniczym, handel, ludność, budownictwo, oświata i życie kulturalne; wędrówka po Łodzi: ogólny rzut oka, Stare Miasto, Nowe Miasto, Dawna osada Łódka. Posiadła wodno-fabryczne, Wielkoprzemysłowy pas południowy, dawne osady czeska i śląska. Nowa dzielnica, dzielnice północne, dzielnice wschodnie, dzielnice południowe, dzielnice wschodnie, trasy przechadzek po mieście; Wycieczki w okolice: wycieczki podmiejskie, Łódź — Mileszki — Nowosolna — Brzeziny — Lisowice — Koluszki, Łódź — Nowosolna — Plichtów — Skoszewy — Stryków, Łódź — Łagiewniki — Zgierz, Łódź — Zgierz — Dąbrówka — Strumiany — Biała — Emilia, — Łódź — Konstantynów — Lutomiersk — Mikołajewice — Wodzierady, Łódź — Chojny — Górki Stare — Starowa Góra — Gospodarz — Gadka Stara — Ruda Pabianicka, Łódź — Rzgów — Tuszyn — Żeromin — Górki Duże, Łódź — Pabianice — Dobroń — Łask, Łódź — Czarnocin — Będków, Łódź — Gałkówek; Wycieczki dalsze: Łęczyca i Tum, Tomaszów Mazowiecki — Niebieskie Źródła — Spała, Piotrków — Sulejów, Sieradz; Wskazówki bibliograficzne; Spis ulic; Skorowidz miejscowości.

4. Fichna Bolesław dr. *Dzień 11 listopada 1918 roku w Łodzi.* Ze wspomnień uczestników. Łódź. listopad 1938 r. str. 30+2 nlb. Zakłady graficzne Z. Manitiusa w Łodzi, nakładem autora.

5. *Inowłódz nad rzeką Pilicą.* Miejscowość klimatyczna leśna. Łódź 1893, str. 11+1 nlb. Drukarnia Rudolfa Löfflera. (Pozwolenie cenzury Warszawa 25 kwietnia 1892 r.).

6. *Szlakiem wielkości.* Odtworzony warsztat pracy konspiracyjnej J. Piłsudskiego w Łodzi. Łódź, 1939, str. 138+40 stron ilustracyj. Nakładem Zarządu Miejskiego w Łodzi. Odbito w „Drukarni Polskiej" Ludomira Mazurkiewicza i S-ki. Sp. z ogr. odp. w Łodzi.

Treść: Wiceprezydent Antoni Pączek — „Wstęp — Przemówienie w tekście"; Stanisław Rachalewski — „Odtworzenie mieszkania Józefa Piłsudskiego w Łodzi"; Eugeniusz Ajnenkiel „Przewodnik po Muzeum".

7. Jarkowski Stanisław *„Czajewski Wiktor"*. Polski Słownik Biograficzny. Kraków 1937. t. IV.
8. Kaczmarek R. *„Cynarski Marian"*. Polski Słownik Biograficzny. Kraków. 1937 t. IV.
9. Martynowski Stanisław. *Pod słupem szubienicy*. Łódź, 1938, str. 32. Odbito w „Drukarni Ludowej" w Łodzi.
10. Rachalewski Stanisław. *Zastygły nurt życia*. Łódź, która odeszła. Łódź 1938, str 4nlb+172+2 nlb. Odbito w „Drukarni Ludowej" w Łodzi. Odbitka z „Dziennika Zarządu Miejskiego w Łodzi. Ze wstępem Zygmunta Kowalewskiego w tekście 92 ilustracyj. Dedykacja: Gospodarzowi m. Łodzi Panu Prezydentowi Mikołajowi Godlewskiemu dzieje naszych Ojców i Dziadów na pomnikach pisane poświęca autor.
11. Rachalewski Stanisław. *Pod ratuszową wieżyczką*. Burmistrzowie i prezydenci miasta Łodzi w latach 1808 — 1914. Łódź. 1939, str. 31+1 nlb. Odbito w Drukarni Ludowej w Łodzi. Odbitka z Nr. 3 i 4 1939 r. „Dziennika Miejskiego" w Łodzi.
12. Szczygielski Wacław *„Czeraszkiewicz Jan"*. Polski Słownik Biograficzny. Kraków 1937 t. IV.
13. Smolik Przecław. *„Bartoszewicz Kazimierz"*. Polski Słownik Biograficzny. Kraków 1935 t. I.
14. Wasilewski Leon *„Bartniak Władysław"*. Polski Słownik Biograficzny. Kraków 1935 t. I.
15. Wojtkowski Andrzej *„Bawarski Marian"*. Polski Słownik Biograficzny. Kraków, 1935, t. I.

II BIBLIOGRAFIA — BIBLIOTEKOZNAWSTWO

16. Augustyniak Jan *Budowa nowego gmachu Biblioteki Publicznej w Łodzi*. Warszawa — Łódź. 1938, str. 11+1 nlb. Druk. Jan Świętoński i Ska Warszawa. Odbitka z czasopisma „Bibliotekarz" Nr. 8 r. 1938.
17. Solarzewicz Ludwik. *Materiały do bibliografii literackiej Łodzi*. Łódź 1938, str. 32. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne" seria II.

III. HISTORIA LITERATURY

18. Stolarzewicz Ludwik. *Przekrój życia kulturalnego Łodzi.* Kurier Poznański wtorek 3 maja 1938 r., str. IX.

IV. SZTUKA — TEATR

19. Fallek Wilhelm. *Z dziejów sceny łódzkiej. Teatr Aleksandra Zelwerowicza w Łodzi w l. 1920/21.* Łódź, 1938, str. 78. Odbitka ze zbioru „PracePolonistyczne" seria II.
20. Rapacki Wincenty *Z raju w Poznaniu do klubu Pomylonych* w Łodzi. („Kronika Polski i świata". Warszawa). 1939. Nr. 16.
21. Rapacki Wincenty *Dwie tajemnicze wizyty — Ryszard III i Popychadło.* („Kronika Polski i Świata"). 1939 r. Nr. 17.
22. Rapacki Wincenty *Zawód w Łodzi i romans w Petersburgu.* („Kronika Polski i Świata"). 1939 r. Nr. 18.
23. Minich Marian dr. *Karol Hiller.* (Wstęp do katalogu Wystawy zbiorowej prac malarskich Karola Hillera — zorganizowanej przez Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi). Warszawa. Styczeń 1938, str. 14+2 nlb+2 ilustr. Doświadczalna pracownia Graficzna Salez. Szkoły Rzemiosł w Warszawie. Instytut Propagandy Sztuki. Warszawa, ul. Królewska 13.

DRUKI ŁÓDZKIE

I. DYDAKTYKA

24. Jakubowski Zygmunt Jan *Uwagi na temat lektury języka polskiego w gimnazjum.* Łódź 1938, str. 14. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.
25. Skwarczyńska Stefania *Teoria literatury w liceum ogólnokształcącym.* Łódź 1938, str. 20. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.
26. Stolarzewicz Ludwik *Z rozważań nad językiem polskim w szkole zawodowej.* Łódź 1938, str. 16. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.

II. HISTORIA

27. Ciesielski A. *Życie i czyny Naczelnego Wodza i Marszałka Polski Edwarda Śmigłego Rydza.* Łódź 1939. Str. 15+1 nlb. Wydawnictwo Księgarni Łódzkiej „Czytaj".

28. Łozowski L. *Prawo Termidora* (Od Napoleona do Stalina). Łódź 1939. Str. 52. Druk. E. Kokorzycki Łódź. Nakładem autora.
Treść: Zagadnienie termidora; podwójne oblicze rewolucji; prawo termidora; termidor francuski; termidor rosyjski.
29. Makowski Tadeusz *Józef Piłsudski.* Szkic biograficzny, uzupełniony zbiorem wypracowań. Łódź 1936. Str. 83+1 nlb. Nakładem Mitlera. Drukarnia J. Landaua.

III. HISTORIA LITERATURY

30. Erdmanowa - Jabłońska Zofia *„Nauczyciel A. Mickiewicz i jego kowieńscy uczniowie"*. Łódź 1938. Str. 14. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.
31. Grodzka Jadwiga *Kilka uwag o Zygmuncie Krasińskim na podstawie nieogłoszonych listów.* Łódź 1938. Str. 8. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.
32. Grodzka Jadwiga *Dwa nieznane listy J. Lelewela do ojca.* Łódź 1938. Str. 6. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.
33. Jakubowski Zygmunt Jan *Ze studiów nad twórczością Stanisława Witkiewicza* (oryginalność rodzajowa drobnych utworów St. Witkiewicza). Łódź 1938. str. 24. Odbitka ze zbioru Prace Polonistyczne". Seria II.
34. Marwicki Edward *Stanisława Wyspiańskiego „Wesele"*. Geneza, rozbiór, dokładna treść. Łódź 1938. Str. 32. Książnica Krytyk Literackich. Nr. 38. Wydawnictwo i druk. A. P. Mittlera.
35. Piechal Marian *Prawo poezji czyli o Norwidzie jako teoretyku czynu narodowego.* Łódź 1938. Str. 38. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.
36. Romankówna Mieczysława *Ze wstępnych badań nad psychologicznym podłożem twórczości Gabrieli Zapolskiej.* Łódź. 1938. Str. 54. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.
37. Sarnecki Tadeusz *Cele i zadanie teorii literatury.* Łódź, 1938. Str. 20. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.

38. Sarnecki Tadeusz *Analiza literacka „Szarugi"* Leopolda Staffa. Łódź, 1938. Str. 20. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.
39. Skwarczyńska Stefania *Z dociekań nad stylem Katarzyny z Potockich Kossakowskiej.* Łódź, 1938. Str. 46. Odbitka ze zbioru „Prace Polonistyczne". Seria II.

IV. POEZJA

40. Grabowski Leon *Motorem słów.* Poezje. Łódź, 1938, str. 2 nlb +16. Układ graficzny i okładka: S. Szczekacz. Zestawił i odbił: Z. Matuszewski. Odbito w drukarni Publicznej Szkoły Dokształcającej Zawodowej Nr. 10 w Łodzi.
41. Janiak Władysław *Władca dusz.* Poemat o Józefie Piłsudskim. Łódź 1938. Str. 22+2 nlb. Drukarnia Udziałowa wł. W. Balcerzak w Łodzi.
42. Kamiński Władysław *„Traugutt".* Poemat. (W 75 rocznicę śmierci Romualda Traugutta). Łódź 1939. Str. 16. „Biblioteka Osnowy". Zakłady Graf. J. K. Baranowskiego. Okładkę projektował Franciszek Walczowski, układ graficzny Józef Pfeifer. Treść: Inwokacja — Rzeczpospolita — Chłopi ciągną — Chłopi do powstańców — Pieśń gawiedzi — Flota wojenna płynie — Na Termopilach — Orka na ugorze.
43. *Kocham i cierpię — antologia poetów polskich.* Najserdeczniejsze pienia miłosne wybrane z klejnotów poezji polskiej. Podręcznik do deklamacji ułożył Bolesław Londyński. Łódź, 1902. Str. 160. W drukarni dziennika „Rozwój" w Łodzi. Wydawnictwo Dziennika „Rozwój". Zezwolenie cenzury — Warszawa 17 listopada 1900. Motto: „Miej serce i patrzaj w serce!".

    Spis autorów: Asnyk, Bałucki, Baliński, Berwiński, Brodziński, Bogdanowicz (Bożydar), Czerwiński, Deotyma, Żmichowska, Gaszyński, Garczyński, Gawalewicz, Gliński, Gomulicki, Gosławski, Goszczyński, Grudziński, Jabłoński, Jaskółka Jadwiga Zeitheim, Jasieńczyk, Jankowski, Jungiewicz Roman, Kasprowicz, Kniaźnin Fr. Dion. Kochanowski, Kośmiński Paweł, Kraszewski J. Ign., Krasiński, Kuczyński J., Korwin, Syrokomla, Kościelski Józef, Laskowski, Lenartowicz, Łętowski, Lange, Londyński, Malczewski, Mickiewic, M-ski, Miron, Morsztyn Andrzej, Nawrocki, Neumanowa Anna, Nie-

mojewski Andrzej, Odyniec, Ordon, Orłowski Antoni, Or-Ot, Pilecki, Pług, Przesmycki Z., Romanowski, Rossowski, Słoński, Słowacki, Sowiński, Stebelski, Sęp-Szarzyński, Trembecki, Tetmajer Kaz., Ujejski, Urbański Aureli, Wysocki Włodz., Zaleski, Zagórski.
Druk łódzki bardzo rzadki.

44. Nahurska Waleria *Świat w życiu i w bajce.* Część II. Łódź. 1839. Str. 115+1 nlb. Drukarnia Wspólna w Łodzi. Nakładem Antoniego Nahurskiego.
Treść: Jakże wykreślić żywą siłę bez pohańbienia siebie; Dla siebie a nie innym drzewom na pastwisko; Kiedy więcej nakarmisz; Gdyby tak człowiek; Jakimże przyjacielem byłeś mój nieprzyjacielu; Aby w światłości dnia cud życia zobaczył; Szczęście trwało krótko; Bez sprawiedliwości nie masz ładu wnętrznego człowieka; Nie wolno nam korzystać z niemoralnej siły; Wilki, czy ludzie?; Siła ducha potrzebna do trwania; Czy jest prawda tam, gdzie swobody nie ma?; Starców chlebem zasłużonym; Dobry, stary środek i wypróbowany; Jesteście potrzebne do pracy; Niebieski podróżnik; ...który wiarę w zwiątpienie zamieniasz; Czyń obowiązek, a ten ciebie wzmocni; Kobiety, jak mikroby; Taki mały kawałeczek; Siciński był winien!; Z bogatych natur uśmiech czerpać możesz; Najprostszy sposób myślenia; Siłą szczęścia służ wszystkim; Abych... ostał człowiek w ziemi; Kiedy człowiek głuchnie; W glinę słów tchnij uczucie; Impresjonista czy ekspresjonista?; Cóż oni będą mieli z tej gościny. Jeśli mój gołąb nie usiadł; Oto człowiek; Skąpiec; Gdzież jest, który się da powieść do bezwładu; Zabrał wężowi szczęście radości; Nad prawo wznieść moralność jaźni; Krusz zło, bo zło cię pokruszy; Wrzeszczek.

45. Sochaczewski Jerzy *Wiersze.* Łódź, 1919. Str. 53+3 nlb. Odbito w tłoczni M. Szajniaka w Łodzi.
Treść od wydawnictwa; Wspomnienia o Jerzym Sochaczewskim; Dusza żydowska; Sjon; Do narodu mego; Jesień; Tęsknica; Dlaczego?; Pobudka; Wizje; Wodzowi naszemu; Niezgoda; Pieśń; Pieśń o łzach; Zwycięstwo; Proroctwo.

46. Feliksówna J. *Madame.* Powieść historyczno - obyczajowa. Łódź 1938. Str. 89+1 nlb. Drukarnia Diecezjalna w Łodzi. Nakładem Komitetu Odnowienia Pomnika ks. Ignacego Sko-

rupki w Łodzi. Dochód z niniejszej książki został przeznaczony na odnowienie pomnika ks. Ign. Skorupki w Łodzi.

47. Puczyński Piotr. *Odmieniec.* Łódź 1938. Str. 32+2 nlb. Nakład i skład główny: Księgarnia „Ogniwo" w Kutnie ul. Narutowicza Nr. 2. Zakłady Graficzne „Ostoja" w Łodzi.

VI. SOCJOLOGIA

48. Schorr Alfred dr. *O społeczeństwie i grupie społecznej.* Cz. I: Pojęcia wstępne — Tłum. — Zbiorowisko. Łódź 1939. Str. 56. Z zagadnień socjologicznych t. I. Wydawnictwo Księgarni Łódzkiej „Czytaj". Zakł. Graf. J. K. Baranowskiego w Łodzi.
49. *Druk funkcjonalny* (Łódź) br. w. str. 30 nlb. Biblioteka „A. R". Tom 6. Drukarnia Publ. Szkoły Dokszt. Zaw. Nr. 10 w Łodzi.

VII SZTUKA — TEATR

50. Bujański Ronard-Jerzy *Autor — aktor i reżyser.* Z warsztatu reżysera. (Profile ludzi teatru niemieckiego). Skrót wędrówek, rozmyślań i impresji teatralnych. Łódź, 1939. Str. 84+4 nlb. Nakładem autora. Odbito w „Drukarni Polskiej" Ludomira Mazurkiewicza i Ski.
Treść: Rachunek sumienia — po prostu; Wstęp; Żebra kompozycyjne i nieco o metodzie; Montaż przestrzeni scenicznej; Leopold Jessner; K. H. Martin i jego metoda reżyserska; Reinhardt.

(JEDNODNIÓWKI, KSIĄŻKI ZBIOROWE — PERIODYKI)

51. *Dodatek Literacki do „Kuriera Łódzkiego"* redaguje Komitek Polonistyczny. Rok 1938.
Nr. 24: M. Piechal — „Znaczenie poezji"; Z. Chądzyńska— „W trosce o czystość języka"; J. Zygmunt Jakubowski — „Z poszukiwań polskiej myśli wychowawczej".
Nr. 26: J. Z. Jakubowski—„Problemy religii i kultury"; St. Skwarczyńska—„Beatrycze Bolesna"; Paul Eluard — „Kres potworności"; ‚Z biegiem pór roku"; „Nie wchodzić do serc drugich przypadkiem" (wiersze) tłum. M. Piechal.
Nr. 28: J. Z. Jakubowski — „Żywy Witkiewicz"; Jan Czata— „Na drogach swej woli" (wiersz); M. Jędrkiewicz — „Miłość wyzwolona" (wiersz); M .Romankówna — „Jeszcze powieść o wojnie";

Nr. 30: J. Z. Jakubowski—„Książka o heroiźmie i cierpieniu"; Antoni Kasprowicz — „Dzisiaj jestem jako te rzeki wezbrane"; Lukrecjusz — „De rerum natura" II. 1—40 (tł. H. Stawarska); M. Romankówna — „Na marginesie zagadnień sztuki i życia".

Nr. 32: J. Z. Jakubowski — „Niepokój naszego czasu"; — A. M. — „Zegar" (wiersz); M. Romankówna — „Z poglądów G. Zapolskiej na emancypację kobiet".

Nr. 34: J. Z. Jakubowski — *„Miłość najtrwalsza"* (wakacyjne refleksje o książce); St. Skwarczyńska — „Gawęda o pięknej książce naukowej".

Nr. 36: J. Z. Jakubowski — „Kultura, szkoła i życie"; M. Piechal — „Pastwisko na Derborence"; A. Mir — „Zniszczone cacka" (wiersz).

Nr. 38: J. Z. Jakubowski — „Wielkość Jana Matejki"; St. Skwarczyńska — „Matejko natchnieniem „Wesela" Wyspiańskiego"; A. Mirkowicz — „Duchowe oblicze Jana Matejki".

Nr. 40: St. Skwarczyńska — „Filozof i poeta"; J. Z. Jakubowski — „Uśmiech poety-filozofa"; A. Mirkowicz — „Asnyk w świetle swojej twórczości prozaicznej".

52. *Forma.* Czasopismo Związku Zawodowego Artystów Plastyków w Łodzi. Lipiec — wrzesień 1938. Nr. 6. Komitet redakcyjny: Katarzyna Kobro, Józef Kowner, Aniela Menkes, Władysław Strzemiński, Stefan Wegner.

Treść numeru: Aniela Menkesowa — „El Greco"; Stefan Wegner — „Europejska sztuka i niemieckie kryteria"; P. Mondrian — „Sztuka realistyczna i sztuka ponadrealistyczna"; M. Gurewicz — „O filmie"; Z wykałaczką w zębach; Na fali epigonizmu; Rezygnatorzy; Przemilczana rzeczywistość; Autarkia; Konsekwencje; Głos prasy.

53. *Kolumna literacka* „Kuriera Łódzkiego" (pojawia się co dwa tygodnie w numerze niedzielnym). Redaguje J. Z. Jakubowski. Rok 1938.

Nr. 42 J .Z. Jakubowski — „Kilka myśli o kulturze"; St. Skwarczyńska—„Dziecko i kultura"; A. Kasprowicz — „Nędzarz" (wiersz); M. Piechal — „Kto ma prawo tworzyć kulturę".

Nr. 44 J. Z. Jakubowski — „M. Piechal i A. Kasprowicz"; St. Skwarczyńska — „Ewa o Marii".

W. Chrupek—„Cywilizacja współczesna zagraża człowiekowi"; Nr. 46 J. Z. Jakubowski — „Patos i uśmiech niepodległości"; A. Kasprowicz — „Cisza wieczorna" (wiersz); Z. Hajkowski — „Staropolski poemat o morzu".

Nr. 48 St. Skwarczyńska — „Pozwól sercu przejrzeć Twój ład..." Jacques Riviére—„Na śladach Boga" (fragm. tłum. St. Skwarczyńska); J. Z. Jakubowski — „Pokłosie dwudziestolecia".

Nr. 50 J. Z. Jakubowski — „Powrót do Konrada"; „Z życia kulturalnego"; M. Piechal — „Najnowsza polska twórczość literacka".

Nr. 52 St. Skwarczyńska — „Od kolędy do misterium"; A. Kasprowicz — „Życia rzeki" (wiersz); „Ze starych kolęd"; J. Z. J. — „Pisma zbiorowe" A. Dygasińskiego.

ROK 1939.

Nr. 1. A. Mirkowicz — „W drodze na Monsalwat""; J. Z. Jakubowski — „Z życia kulturalnego"; A. Jamróż — „O przebudowę typu psychicznego Polaka".

Nr. 3. Chwilczyńska Janina — „Nowe spojrzenie A. Dygasińskiego na świat zwierzęcy (na tle literatury polskiej)"; A. Mirkowicz — „Cenny drogowskaz do poznania naszego miasta" („Łódź Dylika w rękach nauczyciela"); Jakubowski Z. J. „Kronika literacka"; Zygmunt Hajkowski — „Łukasz Opaliński".

Nr. 5. J. Z. Jakubowski — „O twórczości dramatycznej J. A. Kisielewskiego"; Jacques Riviére — „Karnety czasu niewoli" (fragm. tłum. St. Skwarczyńska); A. Kasprowicz — „Modlitwa" (wiersz); M. Piechal — „Podróż do krainy wiecznego życia"; „Kronika literacka".

Nr. 7. M. Romankówna — „Nad głębiami myśli Pascala"; M. Piechal — „Walne zebranie Towarzystwa Polonistów"; „Kronika kulturalna"; J. Kisielewska — „Maria Czapska o Ludwice Śniadeckiej".

Nr. 9. J. Z. Jakubowski — „Dusza nauczycielska" (w 25 lecie śmierci J. W. Dawida); St. Skwarczyńska — „Z teorii literatury; W. Jędrkiewicz — „Wiersz o zmarłej nauczycielce"; A. Mirkowicz — „Sygnały moralnego odrodzenia się narodu".

Nr. 10. M. Romankówna—„Optymizm i pesymizm" Dygasiń-

skiego"; J. Z. Jakubowski „Renesans Dygasińskiego"; Janina Chwilczyńska „Prawdy pozytywno-filozoficzne w nowelach i powieściach zwierzęcych Dygasińskiego".

Nr. 11. St. Skwarczyńska „Wizja człowieka w Mickiewicza"; „Zdaniach i uwagach"; Zofia Chądzyńska „Pogadanka językowa".

Nr. 12. St. Skwarczyńska „Wyrabiał w nas sumienie naukowe" (Wilhelm Bruchalski jako profesor); J. Z. Jakubowski „Wybór pism St. Witkiewicza; Marian Piechal „Niecierpliwi" Nałkowskiej".

Nr. 13. Jerzy Andrzejewski — Marian Piechal „O istocie katolicyzmu w powieści" (rozmowa); Józef Pawłowski „Les petits Chanters à la Croix de Bois (Mali śpiewacy krzyża drewnianego — historia jednego chóru).

Nr. 14. St. Skwarczyńska „Było tylko jego obłąkane serce" (Brat Albert i Żeromski)"; J. Z. Jakubowski „Trudne drogi Jana Papiniego"; Antoni Kasprowicz „Wskrzeszenie" (wiersz).

Nr. 15. Arkadiusz Mirkowicz „Służba rycerska w literaturze staropolskiej"; Zygmunt Hajkowski „Poemat o buncie łódzkim".

Nr. 16. Stanisław Zagórski „Biskupiński reflektor dziejowy"; Julia Kisielewska „Ze wspomnień o Wyspiańskim" (I karnawał 1938 r. w Krakowie); Lukrecjusz „De rerum natura" (ks. III w. 830—865) — tłum. Halina Stawarska.

Nr. 17. Julia Kisielewska „Ze wspomnień o Wyspiańskim" II Portrety i miłość; J. Z. Jakubowski „Ziemia i lud w twórczości A. Dygasińskiego.

Nr. 18. Tadeusz Nowacki „Osobowość ludzka jako wartość"; Zofia Chądzyńska „Nasz język"; J. Z. Jakubowski „St. Wyspiański w nowym opracowaniu".

Nr. 19. F. Walczowski — „Istota twórczości Szukalskiego"; J. Jędrkiewicz — „Wiersz leśny"; Zofia Chądzyńska — „Nasz język";

Nr. 20. Tad. Czapczyński — „Skazuję was na wielkość" (z badań nad pieśnią o Piłsudskim"); J. Kisielewska — „Ze wspomnień o Wyspiańskim, III List z Konstantynopola";

Nr. 21. Ark. Mirkowicz — „Atawizm Krzyżactwa"; M. Romankówna — ...I ziemia wieczne gromadzi prochy".

Nr. 22. St. Skwarczyńska — „Ambasador polskości w Berli-

nie" (O ś. p. Aleksandrze Brücknerze"); J. Z. Jakubowski — „I znowu sfinks życia zachodzi wam drogę"; Andrz. Niesiołowski;—„W obronie Hitlera" (na marginesie głośnej książki Rauschinga).

54. *Odnowa"*. Miesięcznik społeczno-literacki. Łódź, grudzień. 1938. Nr. 1. Redaktor i wydawca: Marian Piechal.
Treść numeru: Aleksy Rżewski — „Rok 1918"; Tibor Csorba — Polsko-węgierskie stosunki kulturalne w ciągu 20 lat niepodległości Polski"; Jalu Kurek — „Drzewo dzieciństwa. Trzeci bieg"; Stefania Skwarczyńską — „Literatura katolicka"; Antoni Kasprowicz — „W czas wychodzimy wieczorny"; Maria Winowska — „Religia i poezja"; Aleksander Czeczott — „Rzeźby"; Stanisław Czernik — „Nieporozumienia autentyzmu"; Mieczysława Romankówna — „Reymont o sobie i współczesności"; Konstanty Dobrzyński — „Gwiazdy na rynnie"; Stanisław Rachalewski — „Muzeum pracy konspiracyjnej Józefa Piłsudskiego w Łodzi"; Tymon Terlecki — „Czego szukamy w teatrze?"; Dr. Jerzy Ronard-Bujański — „Teatr wyobraźni a radio"; Roman Kaczmarek — „Archiwum Miejskie w Łodzi"; Mieczysława Romankówna — „Książki o Śląsku"; Marian Piechal — „Przegląd książek"; Roman Kaczmarek — „Ruch wydawniczy na polu historii regionalnej w Łodzi"; Józef Pawłowski — „Z ruchu muzycznego"; Andrzej Stalowy — „Przegląd prasy"; Stanisław Czernik — Publikacje bibliofilskie"; — Noty — Kronika.
Odnowa. Styczeń 1939. Nr. 2. Treść numeru: Andrzej Stalowy—„O tych, którzy odchodzą"; Stanisław Czernik—„Refleksje rocznicowe"; Tadeusz Nowacki — „Jednostka i kultura"; Jan Bolesław Ożóg — „Akt uwielbienia"; Alfred Łaszowski— „O postawie pisarza"; Charles Baudelaire — „Piękność"; Józef Andrzej Teslar — „Polsko-francuskie stosunki kulturalne w ciągu 20-lecia niepodległości Polski"; Zdzisław Kunstman — „Karol Czapek"; Dorette Berthoud — „Pablo Picasso"; Antoni Kasprowicz — „Pielgrzymi"; Józef Pawłowski— ‚Pierwsze polskie wydanie dzieł Fryderyka Chopina"; Marian Piechal — „Hańba naszego wieku"; Alojzy Jamroż — „Kronika kulturalno-oświatowa"; Jan Warężak — „XV-lecie Towarzystwa Przyjaciół Nauki i Sztuki w Gdańsku"; Franciszek Łoś — „Nieuctwo w panegirycznym sosie""; Roman Kaczmarek — „Książki o Warszawie"; Hieronim Michalski—

„Dwa światy powieści francuskiej"; Jerzy Urbankiewicz — „Książki o Łodzi"; Andrzej Stalowy — „Przegląd prasy"; Jerzy Urbankiewicz — „Ludzie z kawiarni"; „O poezji i poetach" Marian Piechal, Andrzej Stalowy, Czesław Janczarski); Noty i Ilustracje.

55. *Odrodzenie* (jednodniówka). Łódź. Grudzień 1931. Połączone organizacje młodzieży sjonistycznej „Haszomer Halenmi" i „Herchija" w Polsce, gniazdo w Łodzi.
Treść: „W świt nowego rana"; Szmuel — „Sjonizm"; „Do nieznanego czytelnika"; Joakow z Kwucy „Herchija" — „I poszedłem z nimi..."; „Lea z Kwucy Achwa — „Wspomnienia"; Abraham Wysocki — „Ziemia! Ziemia!"; M. L. Walfowski — „Nowa szosa"; „Syn Machabeuszów"; J. B. — „Drzazgi"; Movsze — „Żydowski fundusz narodowy 1901—1931"; Kanai — „Na straży"; Beniamin — „Pierwsza Olimpiada żydowska".

56. *Osnowy literackie.* Łódź, lipiec—sierpień. 1938. Nr. 2. Redaktor: Krystyna Chruścielska, wydawca: Marian Adamczyk (Zaremba). Treść numeru: Andre Breton i Paul Eluard — „Uwagi o poezji" (tłum. Marian Piechal); prof. Andrzej Boleski — „Przymierze literackie"; O. Sn. — „Złota księga P. Zw. b. Komb. L. Cudz.; Kolumna poetycka: M. Adamczyk — „Hymn polskiej Joanny d'Arc"; Tadeusz Fangrat — „Do tragarza"; H .Michalska-Bechlerowa — Dolce far nienté; Krystyna Chruścielska — „Zaproszenie do podróży"; Irena Środkówna — „Zarosłe chwastami"; Władysław Kamiński — „Traugutt" (fragment); Antoni Kasprowicz — „O „Gęślikowym Harnasiu" (fragment); Wiktor Uhlig — „Moje słońce"; Tadeusz Holcgreber — „Zbyteczna rzecz"; M. Adamczyk — „Oda do Francji"; Lucjan Żak — „Zodiak"; Przekłady: Paul Eluard — „Ileż wy macie lat?" (tł. M. Piechal); Louis Bouilhet — „Wiersz do kobiety" (tł. K. Chruścielska); Pascal Bonneti — „Le volontaire etranger" (tł. M. Ad.); Artykuły: H. Dur — „Le courants de la poesie polonaise"; Juliusz Lubicz-Lisowski — „Organizacja wewnętrzna Reduty"; Proza: Eug. Ajnenkiel — „Wykrycie tajnej drukarni P. P. S. w Łodzi"; Wł. Kamiński — „Na granicy życia i śmierci"; Kronika.
Osnowy literackie. Wrzesień—październik. 1938. Nr. 3.
Treść numeru: J. L. Lisowski — „Nowa Placówka"; Kolumna poetycka : Jan Marszałek—„Piosenka z obcego miasta"; M.

Adamczyk-Zaremba — „Alarm"; Helena Michalska-Bechlerowa — „Lampy"; Zofia Pienkiewiczowa — „Trzeba umieć"; Irena Środkówna — „Którzyście zmęczeni"; Władysław Janiak — „Poeci"; Tadeusz Fangrat — „Afisz"; Krystyna Chruścielska — „Październik"; M. Adamczyk-Zaremba — „Mosty nad Olzą"; Tadeusz Holcgreber — „Praca"; G. Pascali — „Śnieg" (tłum. K. Chruścielska); Lucjan Żak — „Stalowy język maszyn"; Wł. Kamiński — „Zamach". Debiuty: St. Lubnaar — „Fragmenty"; Mirosław Pietrzak — „Przedmieście"; Proza: Wł. Kamiński — „Dyr. Zadruga" (fragm. powieściowy); O. S. — „Niesłychany wybryk „Wymiarów" — „Pasterz w roli krytyka" — „Na krosnach ‚Osnowy".

Osnowy literackie. Listopad—Grudzień. 1938. Nr. 4.

Treść numeru: Kolumna poetycka: Mirosław Pietrzak — „Niepodległa Łodzi"; Romuald Chrzanowski — „Dwadzieścia lat" (debiut); Helena Michalska-Bechlerowa — „Błękitna ścieżka"; Ryszard Wilczur—„Jego uśmiech"; M. Adamczyk-Zaremba — „Mój ojciec, stary legun"; Wł. Kamiński — „Duma o nieznanym towarzyszu"; Tadeusz Holcgreber — „Nagroda"; Krystyna Chruścielska — „Sznur pereł" — Asfodele"; Lucjan Żak — „Księżyc" — „Jesienna pieśń"; Irena Środkówna — „Niewypłacony żołd"; Lubnaar — „Epopeja leśna"; M. Adamczyk-Zaremba — „Sztandary P. O. W."; Tadeusz Fangrat — „Plac Wolności w Łodzi"; Spytek Pstrokoński (Sieradz) — „By orły na błękicie" (debiut). Proza: Wł. Kamiński — „Nie damy maszyn"; M. Adamczyk-Zaremba — „Strzępy Władulkowego pamiętnika"". Artykuły: „Rok czasu pod znakiem „Osnowy" — „W służbie idei" — „Na krosnach „Osnowy".

Osnowy literackie. Styczeń — Luty. 1939. Nr. 5.

Treść: Kolumna poetycka: Tadeusz Fangrat—„Fabryczna brama"; Irena Środkówna — „Pokój nam"; M. Adamczyk-Zaremba — „Poeci Łodzi"; Krystyna Chruścielska — „Wszystko ma sens", „To nie jest ważne"; Paul Geraldy — „Rozmyślanie" (tł. Kr. Chruścielska); Wład. Strzelecki (Łęczyca) — „Brzask dnia"; Józef Spychalski — „Wierzę w Ciebie Łodzi"; Lucjan Żak — „Nocne ćmy" — Wład. Kamiński — „Orka na ugorze"; Jan Marszałek (Łęczyca) — „Południe"; Helena Michalska-Bechlerowa — „Paproć kwitnąca"; Zofia Pienkiewiczowa — „Ludzie i kwiaty"; Bronisław Werner — „Prośba

do drzew"; M. Adamczyk-Zaremba — „Mój żołnierski zew"; —Tadeusz Holcgreber — „Idę...". Proza: Stan. Piotrowski (wieś Bryski) — „Ulica śpiewa" (frag. pow.); „O fundusz kultury literacko - artystycznej w Łodzi"; „Na krosnach „Osnowy".

Osnowy literackie. Maj — Czerwiec. 1939. Nr. 6.

Treść numeru: Józef Spychalski — „Wodzowi"; Wład. Strzelecki — „Brygada bez szarż"; Wład. Kamiński „Oskarżam was!"; Stefan Łukasiewicz — „W czwartą rocznicę"; Krystyna Chruścielska — „Czas" — „Młodość"; Lucjan Żak — „Fala"- „Radio"; Tad. Holcgreber — „Miłość narodów"; M. Adamczyk-Zaremba — „Bojowe pieśni"; Wład. Kamiński — „Wezwanie"; Edmund Andrzejczak — „Kompozycja"; H. Michalska-Bechlerowa — „Wieczór żebraka"; Irena Środkówna — „Kwiaty czereśni"; M. Adamczyk - Zaremba — „Fragment" (pow. Szlakiem srebrnej lilijki); Mir. Pietrzak — „Bezrobotny"; Zofia Hamczykówna — „Tęsknota"; Tad. Fangrat — „Hymn wiosny"; Tad. R. Boniecki — „List do matki"; Bron. Werner — „Wspomnienie"; Wład. Lubnaar — „Ojczyzna"; Jan Migdalski — „Koń"; W. K. — „Na kanwie dnia" .

57. *Prace Polonistyczne.* Seria II. Łódź. 1938. Str. 459+1 nlb. Drukarnia R. Tylko w Łodzi. Nakładem Oddziału Łódzkiego Towarzystwa Polonistów R. P. z zasiłkiem Zarządu Miejskiego w Łodzi i Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Łodzi. Komitet Redakcyjny: Stefania Skwarczyńska, Tadeusz Czapczyński, J. Zygmunt Jakubowski.

Spis rzeczy:

I. Dział naukowy (rozprawy i materiały: Stefania Skwarczyńska — „Z dociekań nad stylem Katarzyny z Potockich Kossakowskiej"; Jadwiga Grodzka — „Dwa nieznane listy J. Lelewela do ojca"; Zofia Jabłońska-Erdmanowa — „Nauczyciel A. Mickiewicz i jego kowieńscy uczniowie"; Jadwiga Grodzka — „Kilka uwag o Zygmuncie Krasińskim na podstawie nieogłoszonych listów"; Marian Piechal — „Prawo poezji czyli o Norwidzie jako teoretyku czynu narodowego"; Mieczysława Romankówna — „Ze wstępnych badań nad psychologicznym podłożem twórczości Gabrieli Zapolskiej"; Jan Zygmunt Jakubowski — „Ze studiów nad twórczością Stanisława Witkiewicza (oryginalność rodzajowa drobnych utworów St. Witkiewicza)"; Wilhelm Fallek — „Z dziejów sceny łódzkiej.

Teatr Zelwerowicza w Łodzi w r. 1920/21"; Ludwik Stolarzewicz — „Materiały do bibliografii literackiej Łodzi"; Tadeusz Sarnecki — „Cele i zadania teorii literatury".

II. Z doświadczeń i przemyśleń nauczyciela polonisty: Tadeusz Czapczyński — „Wypracowania piśmienne w świetle poglądów niemieckich (1911—1930); Antoni Czapliński — „Najpospolitsze błędy w wypracowaniach uczniów szkół łódzkich"; Zofia Chądzyńska — „Uwagi o szyku wyrazów w zdaniu"; Tadeusz Sarnecki — „Analiza literacka „Szarugi" Leopolda Staffa"; Ludwik Stolarzewicz — „Jedna z lekcyj w klasie pierwszej gimnazjum przędzalniczego"; Ludwik Stolarzewicz — „Uwagi na temat języka polskiego w liceum elektrycznym"; Stefania Skwarczyńska — „Teoria literatury w liceum ogólno-kształcącym"; Jan Zygmunt Jakubowski „Uwagi na temat lektury języka polskiego w gimnazjum".

III. Kronika Oddziału Łódzkiego Towarzystwa Polonistów R. P.

58. *Program teatralny dla młodzieży szkolnej.* Redaguje Towarzystwo Polonistów R. P. Oddział w Łodzi. Rok 1938/39.
Nr. 1. Dr. Wilhelm Fallek: „Edmund Rostand—poeta miłości i chwały narodowej"; W epoce Cyrana de Bergerac"; „Cyrano de Bergerac.
Nr. 2. Wł. M. Jakóbczyk: „Aleksander Fredro i jego komedia na tle epoki"; „Pan Jowialski, dzieło i artysta na tle epoki".
Nr. 3. Dr. W. Fallek: „Twórczość dramatyczna Jerzego Szaniawskiego"; Dr. Wilhelm Fallek: „Polska Akademia Literatury"; T. Czapczyński: „Most" Szaniawskiego.
Nr. 4. Wł. M. Jakóbczyk: „Antygona Sofoklesa".
Nr. 5. Jan Zygmunt Jakubowski: „Juliusz Słowacki—Kordian"; doc. dr. Stefania Skwarczyńska: „Dramat romantyczny".
Nr. 6. Mieczysława Romankówna: „Epoka a rozwój teatru"; „Jan Nepomucen Kamiński"; „Skalmierzanki".
Nr. 7. Fallek W.: „Nasze miasto" Wildera; Gorczykowski P. „Majster i czeladnik" Korzeniowskiego i „Marcowy kawaler" Blizińskiego.
Nr. 8. Lipiecowa Wanda „Lucjan Rydel (poeta i twórczość)"; „Zaczarowane koło".

59. *W 75 rocznicę Powstania Styczniowego w Łodzi i okolicy.* Łódź w ilustracji. dodatek niedzielny do „Kuriera Łódzkiego", niedziela dn. 23 stycznia 1938 r. Nr. 4.

Spis treści: „Z rozkazu w rocznicę powstania styczniowego (J. Piłsudski)"; „Rząd Narodowy do Narodu"; Zygmunt Lorentz — „W 75 rocznicę"; J. K. Janowski — „Łódź wita powstańców 22 lutego 1863 r. (urywek z relacji); „Raport prezydenta m. Łodzi A. Rosickiego"; Dr. T. Landecki — „Europa wobec powstania styczniowego"; L. Waszkiewicz — „Powstańcze działania wojenne 1863 r. w okolicach Łodzi" (calendarium"); W. Jaworski — „Powstańcy w Łodzi 18 czerwca 1863 r." (ze zbioru Gillera „Polska w walce"); L. Waszkiewicz — „Początek 1863 roku w Łodzi i okolicy, wymarsz pierwszej partii powstańców"; Roman Kaczmarek — „Groby powstańców 1863 r. na Starym Cmentarzu w Łodzi"; Dr. Jan Wareżak — „Źródła archiwalne do historii powstania 1863 r. w Archiwum Miejskim w Łodzi".

60. *Teatr Łódzki.* Łódź. 1938 r. Str. 64+16 stron ilustracyj+24 stron ogłoszeń. Odbito w Drukarni Teatralnej. Spis treści: „Słowo o łódzkiej sztuce"; Antoni Pączek — „Polska rzeczywistość teatralna i łódzka"; Kazimierz Wroczyński — „Podświadomość widowni"; Hugon Moryciński — „Uwagi o pracy w teatrze"; Tadeusz Żeromski — „Teatr łódzkiego robotnika"; „Łódzki warsztat teatralny w sezonie 1937/38"; Tadeusz Żeromski — „Aktor i rola".

61. *Wymiary.* Miesięcznik społeczno-literacki. Redagują: Tadeusz Sarnecki i Grzegorz Timofiejew, wydawca i redaktor odpowiedzialny Tadeusz Sarnecki. Łódź 1938—39.
Nr. 4. Jerzy Korwin Kosarski — „Znak czasu" — Karol Algajer — „O gospodarcze wyzwolenie Polski"; Todeusz Hołuj — „Pieśń chłopców bezdomnych"; Mieczysław Braun — „Elegia"; Mieczysław Jastrun — „Porozumienie"; Grzegorz Timofiejew — „Morskie"; Jan Brzękowski — „Równolegle"; Karol Wiktor Zawodziński — „Dwaj przedstawiciele autentyzmu"; Aleksander Rosenberg — „Nieznany list Sienkiewicza"; Tadeusz Sarnecki — „Dymy nad Łodzią"; „Czy nagroda m. Łodzi ma być lokalna? — Ankieta „Wymiarów"; Louis Dymont-Leideman — „Teatr, sztuka i aktor"; Giuseppe Ungaretti — „Jestem"; Jan Wiktor Pallerin — „Głowy na zmianę"; Tadeusz Hołuj — „Cricot" — o krakowskim teatrze artystów"; Stefan George — „Krajobraz"; Stanisław Szczyglak „Wczasy dziewczęce"; Lemiesz — „Z dziejów Łodzi podziemnej — wykrycie tajnej drukarni przed 20 laty";

Grzegorz Timofiejew — ‚Od Orzeszkowej do współczesnych"; „Przegląd prasy"; „Wiadomości z Francji"; „Sprawy bieżące"; „Przed sezonem teatralnym w Łodzi"; „Konkurs na nowelę i wiersze".

Nr. 5. T. Sarnecki — „Oskarżenie Łodzi"; Karol Algajer — „U źródeł społecznych niepokojów"; Zygmunt Fijas — „Rożnów, studnia św. Floriana"; Karol Wiktor-Zawodziński — „Poezja w terenie"; M. Jastrun — „Rozmowa"; Eug. Zieliński — „Modlitwa o koniec świata"; Aleksander Czyżewski — „Bezrozumni przechodnie"; Kazimierz Sowiński — Pożegnanie siostry"; M. Jastrun — „Przekłady z poetów niemieckich"; Jerzy Zawieyski — „Prawdziwe życie Anny"; Jerzy Korwin Kosarski — „Błędne koło"; Grz. Timofiejew — „Cierpkie pobratymstwo"; Tadeusz Sarnecki — „Dymy nad Łodzią"; ‚Rubryka redakcyjna, Naszą miarą"; Eug. Ajnenkiel — „U kolebki polskiego hymnu robotniczego"; Jerzy Ronard Bujański — ‚Na antenie rozgłośni łódzkiej"; Zygmunt Sobolewski — „Muzyka tonalna i atonalna"; G. T. „Przed oknem księgarni"; G. T. — „Łódzkie wieczory teatralne"; „Z życia Łodzi, Czarna kawa „Wymiarów", Między literaturą a mikrofonem, Sprawy muzyczne"; „Przegląd prasy".

Nr. 6. Tadeusz Sarnecki — „Nie wierzono a jest"; Irena Jaworska — „Przed laty dwudziestu"; Aleksy Rżewski — „Bunt w kaplicy więziennej"; Jerzy Zawieyski — „Gdzie jesteś, przyjacielu"; Roman Jaworski — „Rozmowa o Piłsudskim z legionistą Juliuszem Kadenem"; Jan Wojtyński — „Rubikon Łodzi"; Kazimierz Sowiński—„Spojrzenie na pierwsze lata"; Jan Brzękowski — „O klasycznym i romantycznym widzeniu poezji"; Bronisław Kamiński — „Wyznanie"; Paweł Kubisz — „Manifest"; Jerzy Barobąs — „Walka o wolność w pieśni żołnierskiej"; Tadeusz Sarnecki — „Pieśń o czekaniu"; Grzegorz Timofiejew — „Skargi"; „Myśli wielkich Polaków"; Tadeusz Landecki — „Z obrad VIII Międzynarodowego Zjazdu Historyków"; Gabrielle D'Annunzio — „Moje słowa"; Giuseppe Ungaretti — „Lewant"; Zygmunt Sobolewski — „Muzyka Polska"; Grzegorz Timofiejew — „W świecie sztuki"; Irena Augustyniakowa — „Książka w żołnierskim tornistrze"; Eug. Ajnenkiel — „Hasła kultury robotniczej Łodzi"; Wacław Leyberg — „Obraz przyszłej Łodzi"; Euge-

nia Zawisławska — „Wystawa pod nazwą „Sztuka tkacka w Polsce"; „Niezwykłe zarządzenie S. D. Ł"; „Dzieje pewnej walki".

Nr. 7. Julian Krzyżanowski — Stanisław Miłaszewski, Wiesław Wohnout — „Literatura w Polsce Odrodzonej"; Wacław Lipiński — „Piłsudski jako pisarz"; Paul Cazin — „O pięknie i pracy", odczyt wygłoszony do robotników Creuzot; Diego Valeri — „Międzynarodowa wystawa sztuki w Wenecji"; Kolumna poezji francuskiej" — tłum. Alf. Kowalkowski; Irena Jaworska — „Sylwety pionierów przemysłu łódzkiego, Ludwik Geyer"; Wład. Szczygielski — „Własne odbicie człowieka';' Stan. Bukowski — „Drogi do ładu serca"; Grzeg. Timofiejew — „Obrachunki literackie"; Maria Nalepińska — „O kulturę języka w prasie codziennej"; „Kultura polska i obca"; „Przed oknami księgarni"; G. T. — „Idee i sztuki teatralne" G. T.; Na marginesie niezwykłych sztuk teatralnych" — G. T.; „Z życia Łodzi: „Odczyt gen. Thommée, „Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Łodzi"; „Ruch muzyczny"; „Dwie akademie robotnicze"; „Kartki z kalendarza"; „Skrzynka do listów"; „Co daje Pomoc Zimowa?" — „głosy wybitnych przedstawicieli społeczeństwa łódzkiego"; „Przegląd prasy".

Nr. 8. Anna Brzozowska — „Stanisław Brzozowski we Florencji"; „Z liryki miłosnej Tom. Hardy'ego" (tłum. Z. Siwickiej); Paul Cazin — „O pięknie i pracy", odczyt wygłoszony do robotników w Creuzot; Tadeusz Landecki — „Śląsk Cieszyński przed 20 laty; Z wydawnictw śląskich" — A. R.; Hier. Michalski — Przegląd literatury poznańskiej". Kolumna poetów poznańskich"; M. Jastrun — „U poetów", pośmiertny tom Leśmiana; Roman Jaworski — „Franciszek Pozór, syn Tomasza"; „Łódzkie wieczory teatralne" — G. T.; „Teatralia krakowskie"—T. H.; Aleksy Rżewski—„Tempo Łodzi"; Leon Garbowiak — „Wczasy robotnicze"; Bolesław Ciesielski — „Kultura naszej prowincji"; „Przed oknem księgarni" — G. T.; „Notatnik filmowy" — T. G., E. S., „Z życia Łodzi: „Piłsudski jako pisarz", Wieczór Wierzyńskiego, Kartki z kalendarza"; „Co daje Pomoc Zimowa?"; Przegląd prasy" — T. G.; „Skrzynka do listów", Wydajemy „Wymiary" drugi rok.

Nr. 9. Treść: Kazimierz Wierzyński — Wilga, Wiatr jesienny, Liść, Konfesjonał; Jan Barta — Sen o słowie; Stanisław Hel-

sztyński — Przybyszewski jako kierownik literacki „Lektora"; Jerzy Zawieyski — Achilles Chróścik; Z rzeźby polskiej; Mieczysław Jastrun — U poetów, Rymkiewicz i Karpiński; Guillaume Appolinaire — Pustelnik (tłum. Jul. Rogoziński; Waleria Pałczyńska Pamięci Karłowicza; Zygmunt Sobolewski — O muzyce w Polsce, rozmowa ze Straszyńskim; G. T. — Biblioteka włoska Książnica-Atlas; Stanisław Bilski — Odwiedziny, reportaż z życia; Franciszek Białas — Uniwersytet ziemi łódzkiej; Jan Augustyniak — Łódź i okolice; G. T. Przed oknem księgarni; Z życia Łodzi (ostatnie miesiące muzyczne; Wśród polonistów, Odczyt ks. Jakubisiaka, Wystawa obrazów; T. G. Przegląd prasy; Skrzynka do listów; Odpowiedzi redakcji; — Tad. Sarnecki — Nurty dnia.

Nr. 10. Leon Pomirowski—„O szarym człowieku" i romantyce w realiźmie współczesnym"; Tadeusz Sarnecki—„Na zwrotnicy dziejów"; „Muzeum J. Piłsudskiego w Łodzi"; Jerzy Zawieyski—„Achilles Chróścik"; Stanisław Helsztyński—„Przybyszewski jako kierownik literacki „Lektora"; Zygmunt Lewartowicz—„Spojrzenie poza Polskę"; Zofia Siwicka—„Tomasz Hardy"; Aleksy Rżewski—„Duch Łodzi"; „Trybuna młodych"—redaguje Wiesław Leon Brudziński; Stanisław Bukowski; „W trosce o program łódzkiego radia"; „Wieś ziemi łódzkiej w trakcie przebudowy"; „Szkice z prowincji"—St. Górniak, Wiesław L. Brudziński; G. T.—„Przed oknem księgarni"; „Skrzynka do listów"; „Rozmowy z czytelnikami"; T. „Nurty dnia".

Nr. 11. Stanisław Ryszard Dobrowolski „Ku nowej epopei"; Aleksy Rżewski „Jesteśmy narodem żołnierzy"; Irena Jaworska „Pogotowie serc"; „Spojrzenie poza Polskę" — redaguje Z. Lewartowicz; Eug. Ajnenkiel „Poezja X Pawilonu"; „Z malarstwa polskiego"; Józef Czechowicz, Jerzy Pleśmianowicz, Kazimierz Sowiński, Henryk Wiciński „Poezje"; Mieczysław Jastrun. „U poetów — pod znakiem Kalliopy"; Władysław Krasnowiecki „Scena robotnicza"; Zygmunt Sobolewski „XVII Międzynarodowy Festival Muzyki Współczesnej"; Władysław Pawlak „Odkupienie"; Maria Nalepińska „Wspomnienia w 30-lecie oddziału łódzkiego P. T. K."; „Ze zbiorów Polskiego Towarzystwa Fotograficznego w Pabianicach"; Fr. Burczyński „Wśród przyszłych obywateli"; „Z życia Łodzi";

G. T. „Przed oknem księgarni"; T. „Nurty dnia", Rozmowy z czytelnikami"; „Nadesłanie".

D KSIĄŻKI DLA MŁODZIEŻY

62. Bogdanowicz Szymon. *Wędrowny cyrk.* Powieść dla młodzieży z 7 ilustracjami. Łódź, 1938. Str. 171. Zakłady Graficzne J. K. Baranowskiego. Wydawnictwo Księgarni Łódzkiej „Czytaj".

E. VARIA

63. Jakubisiak Augustyn ks. dr. *O wolność synów bożych.* Rozważania na tle ewangelii. Łódź 1936. Str. 206+2 nlb. Druk. Zakładów Graficznych Akcji Dobrej Książki w Sieradzu. Nakładem T-wa Kultury Katolickiej.
Spis rzeczy: Przedmowa, Wstęp.
I. Chwałą naszą jest świadectwo naszego sumienia; Daj mi rozum, a żyć będę; Co pomoże człowiekowi, jeźliby wszystek świat zyskał, a duszę swą stracił; Synu, cóżeś nam uczynił; Chwała na wysokości Bogu; Pokój wam wszystkim, którzyście w Jezusie Chrystusie; Pisaliście wiele, a nieśliście mało; Panu Bogu twemu kłaniać się będziesz, a jemu samemu służyć będziesz; Hosanna Synowi Dawidowemu; Kto nie jest ze mną, przeciw mnie jest; Pokój zostawiam wam, pokój mój daję wam; Podobne się stało królestwo niebieskie człowiekowi, który posiał dobre nasienie na roli swojej.
II. Będziesz miłował bliźniego twego; każdy, kto gniewa się na brata swego, będzie winien sądu; Nie sądźcie, abyście nie byli sądzeni; Srzeżcie się pilnie fałszywych proroków; Sługo zły, wszystek dług odpuściłem ci. I zali tedy i ty nie miałeś się zmiłować...; Zdaj liczbę z włodarstwa twego, albowiem już włodarzyć nie będzisz mógł; Pracujcie na pokarm, który trwa na żywot wieczny; Przyjacielu, jakoś tu wszedł nie mając szaty godowej; Żal mi ludu tego, iż oto trzy dni trwają przy mnie a nie mają, co by jedli; Niedobrze być człowiekowi samemu; Pan jest Duch, a tam gdzie jest Duch, tam jest wolność; Błogosławieństwem Sprawiedliwych wywyższy się miasto; Oddajcie, co Boskie Bogu, a co cesarskie Cesarzowi; Który między nami większy, niech będzie jako mniejszy.

III. Jeśli się kto nie rodzi znowu, nie może widzieć Królestwa Bożego; Nikt nie może dwom panom służyć; A Słowo Ciałem się stało i mieszkało między nami; Jeżeli o coś prosić będziecie Ojca, w imię moje da wam; Ujrzę Syna człowieczego; przychodzącego w obłoku; Panie, zachowaj nas giniemy; Eloi, Eloi, lamma-sabachtani; który z was człowiek, który ma sto owiec—czyż nie zostawi dziewięćdziesięciu dziewięciu, a idzie za ową, co zginęła; Ojcze, odpuść im, bo nie wiedzą, co czynią. Z druków „*Łódź w literaturze*" wyszły w Łodzi druki zanotowane pod numerami: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 11, 17, 19.

*

F. DZIEŁA PISARZY ŁÓDZKICH DRUKOWANE POZA ŁODZIĄ

64. Galiński Adam *Marszałek Józef Piłsudski* — Budowniczy Polski. Poznań. 1939. Str. 260. Drukarnia Państwowa.
65. Len Rafał. *Ludzie na schodach.* Warszawa 1938. Str. 277. Wyd. M. Fruchtman. Druk. P. Brzeziński.
66. Madler Adam. *Irena Munk.* Powieść. Warszawa 1938. Str. 319 + 1 nlb. Nakładem księgarni F. Hoesicka (powieść o Łodzi).
67. Piechal *Marian. Wyspiański i wartości ogólne.* Warszawa 1938. Str. 215—232) odbitka z „Marchołta").
68. Romankówna Mieczysława. *Pszczółka Krakowska.* 1819—1822. Kraków 1939. Str. 11+2 nlb. Biblioteka Krakowska. Nakładem Towarzystwa Miłośników Zabytków i Przeszłości Krakowa.
69. Skwarczyńska Stefania. *Przedmiot, metoda i zadania teorii literatury.* Lwów 1938 r. Str. 24. Odbitka z „Pamiętnika Literackiego" r. XXXV, z. 1—4.

G. Z TŁUMACZEŃ WYDANYCH W ŁODZI

70. Maeterlinck Maurice *Piękno wewnętrzne.* Wybór z pism prozą. Tłumaczył Stanisław Womela. Łódź 1903. Str. 181+1 nlb. Księgarnia Miszewskiego. Odbito w Drukarni Narodowej.
Treść: Wyjątki, Życie głębokie, O szczerości, Piękno wewnętrzne.

71. Czapczyński Tadeusz. *Zespołowa praca wychowawcza.* Łódź. 1939. Str. 20. Druk R. Tylko. Nakładem Dyrekcji Liceum i Gimnazjum Żeńskiego Janiny Czapczyńskiej.
72. Gąsiorowski Wacław (Wiesław Sclavus). *1915—1916 Historia armii polskiej we Francji.* Praca dokonana staraniem Stowarzyszenia Weteranów Armii Polskiej w Ameryce. Łódź. 1939. Str. 247+1 nlb. Druk. R. Tylko. Nakł. Stow. Weteranów Armii Polskiej w Ameryce Placówka w Bydgoszczy. Skład główny w księgarni S. Seipelt sp. z o. o. w Łodzi.
73. Kaczmarek Roman. *Ksiądz Jędrzej Majer — ostatni pleban rolniczej Łodzi;*
Dziennik Zarządu Miejskiego w Łodzi. Nr. 5. 15 maja 1939 r. str. 538—554.
74. Kozłowicz Stanisław. *Skrzydła nad otchłanią.* Poezje. Łódź. 1939. str. 60. Nakł. autora.
75. Rachalewski Stanisław. *Nowy Rynek — Plac Wolności.* Przemiany na przestrzeni lat. Dziennik Zarządu Miejskiego w Łodzi. Nr. 5. 15 maja 1939 r. str. 528—537.
76. *Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Łodzi. 19. XI 1936 — 31.III.* 1939. *Łódź. 1939.* str. 46+2 nlb.
Treść: Przemówienie Prezesa Towarzystwa Teodora Viewegera; Sprawozdanie Sekretarza Generalnego Zygm. Lorentza; Członkowie Towarzystwa; Statut T. P. N.; Roliński Ignacy — „Stara i nowa logika". Odczyt wygł. dn. 4. XII. 1938 r. na Pierwszym Walnym Zgromadzeniu T. P. N. w Łodzi.

SPIS NAZWISK

CYFRY PODAJĄ NAZWISKA POSZCZEGÓLNYCH DRUKÓW

Adamczyk-Zaremba M. 56
Ajnenkiel E. 1, 2, 56, 61
Algajer Karol 6, 61
Andrzejczak E. 56
Andrzejewski Jerzy 53
D'Annunzio G. 61
Appolinaire G. 61
Augustyniak J. 16, 61
Augustyniakowa J. 61
Barabąs J. 61
Baudelaire Ch. 54
Bechlerowa-Michalska H. 56
Berthoud Dorette 54
Białas F. 61
Bilski St. 61
Bohdanowicz Sz. 62
Boleski A. 56
Boniecki Tad. 56
Bonneli Pascal 56
Bouilhet L. 56
Braun Mieczysław 61
Brudziński Leon 61
Brzękowski J. 61
Brzozowska A. 61
Bujański R. J. 50, 54, 61
Bukowski St. 61
Burczyński Fr. 61
Chądzyńska Z. 53, 57
Cazin P. 61
Chrupek W. 51
Chruścielska Kr. 56
Chrzanowski R. 56
Chwilczyńska J. 53
Ciesielski A. 27
Csorba T. 54
Czapliński A. 57
Czapczyński T. 51, 53, 57, 58, 71

Czata J. 51
Czechowicz J. 61
Czeczott A. 54
Czernik St. 54
Czyżewski K. 61
Dobrowolski Rysz. St. 61
Dobrzyński K. 54
Dylik J. 3
Eluard Paul 54, 56
Erdmanowa-Jabłońska Z. 30, 57
Fallek W. 57, 58
Fangrat T. 56
Feliksówna J. 46
Fichna B. 4
Fijas Z. 61
Galiński Adam 64
Garbowiak L. 50
Gąsiorowski W. 72
George T. 50
Geraldy 56
Gorczykowski Piotr 58
Górniak St. 61
Grabowski L. 40
Grodzka J. 31, 32, 57
Gurewicz M. 52
Hajkowski Z. 53
Hamczykówna Z. 56
Hardy T. 56
Helsztyński St. 61
Holcgreber T. 56
Hołuj T. 61
Jakóbczyk M. W. 58
Jakubisiak Augustyn 63
Jakubowski Z. J. 24, 33, 51, 53, 57, 58
Jamroż A. 53, 54
Janczarski Cz. 54
Janiak W. 41, 56
Janowski J. 59
Jarkowski St. 7
Jastrun M. 61

Jaworska J. 59
Jaworski R. 61
Jaworski W. 54
Jędrkiewicz W. 53
Joaka z Kwucy 55
Kaczmarek R. 8, 54, 73
Kamiński Br. 61
Kamiński W. 42, 56
Kasprowicz A. 51, 53, 54, 56
Kisielewski J. 54
Kosarski Korwin Jerzy 61
Kozłowicz Stan. 74
Krasnowiecki Wł. 61
Krzyżanowski J. 61
Kubisz P. 61
Kunstman Zdz. 61
Kurek Jalu 54
Landecki T. 50, 59, 61
Lea z Kwucy Achwa 55
Leideman Dumont Louise 61
Lemiesz 61
Len Rafał 65
Leyberg W. 61
Lewartowicz Zygm. 61
Lipiecowa Wanda 58
Lisowski Lubicz J. 56
Londyński B. 43
Lorentz Zygmunt 49, 76
Lubnaar Wł. 56
Łaszowski A. 54
Łoś F. 54
Łozowski L. 28
Łukasiewicz St. 56
Madler A. 66
Maeterlinck M. 70
Makowski Tad. 29
Marszałek J. 56
Martynowski St. 9
Marwicki Ed. 34
Menkesowa A. 52

Michalski H. 61
Migdalski J. 56
Miłaszewski St. 61
Minich Mar. 23
Mirkowicz A. 53
Mondrian P. 53
Moryciński H. 60
Nahurska Wal. 44
Nalepińska M. 61
Niesiołowski Andrz. 53
Nowacki T. 54
Ożóg B. 54
Pallerin J. 61
Pascoli G. 56
Pawłowski J. 54
Pączek A. 6, 60
Piechal M. 35, 51, 53, 54, 56, 57 67
Pienkiewiczowa Z. 56
Pietrzak M. 56
Piotrowski St. 56
Pleśniarowicz J. 61
Pomirowski Leon 61
Pstrokoński Spytek 56
Puczyński P. 47
Rachalewski St. 6, 10, 11, 54, 75
Rapacki Wincenty 20, 21, 22
Rivière J. 53
Roliński Ign. 76
Romankówna M. 36, 51, 46, 53, 54, 57, 58, 68
Rosenberg A. 61
Rżewski A. 54, 61
Sarnecki T. 37, 38, 61
Schorr Alfred 48
Siwicka Zofia 61
Skwarczyńska St. 25, 39, 43, 47, 53, 54, 57, 58, 69
Smolik Prz. 13
Sobolewski Z. 61
Sochaczewski J. 45
Sowiński K. 61
Spychalski J. 56

Stawarska H. 51
Stolarzewicz L. 17, 18, 26, 57
Strzelecki Wł. 56
Szczygielski Wacław 12
Szczygielski Wł. 61
Szczyglak St. 61
Środkówna J. 56
Terlecki T. 54
Teslar A. J. 54
Timofiejew (Barta Jan) 61
Uhlig W. 56
Ungaretti G. 61
Urbankiewicz J. 54
Valeri Diego 61
Vieveger T. 76
Walczowski Fr. 53
Walfowski L. M. 55
Warężak J. 1, 54
Wasilewski Leon 14
Waszkiewicz L. 59
Wegner St. 52
Werner Br. 56
Wiciński H. 61
Wierzyński K. 61
Wilczur R. 56
Winowska M. 54
Wohnout W. 61
Wojtkowski An. 15
Wojtyński J. 61
Wroczyński K. 60
Wysocki A. 61
Zagórski Stan. 53
Zawieyski Jerzy 61
Zawisławska Eug. 61
Żak L. 56
Żeromski T. 60.

II

Z PRZEMYŚLEŃ I DOŚWIADCZEŃ NAUCZYCIELA POLONISTY

Tadeusz Czapczyński

WYPRACOWANIA PIŚMIENNE W ŚWIETLE POGLĄDÓW NIEMIECKICH (1911—1930) (KARTA Z HISTORII ZAGADNIENIA)

TEMATY WYPRACOWAŃ

Poznawszy w części pierwszej[1]) poglądy ogólne przypatrzmy się z kolei jak poszczególni autorowie praktycznie rozwiązują zagadnienia przede wszystkim w zakresie tematów[2]). Dla przejrzystości podzielmy je sobie na trzy grupy, zależnie od stopni rozwoju młodzieży:

1. okres dziecięcy od 8—12 roku życia
2. „ przejściowy od 12—16 roku życia
3. „ młodzieńczy od 16 roku życia wzwyż.

Wprawdzie w przydziale lat do poszczególnych okresów u poszczególnych autorów zachodzić będą pewne różnice, ale nie tak wielkie znowu, aby nie można było tematów tych stawiać na tym samym poziomie.

1. OKRES DZIECIĘCY

Według G r e y e r z a[3]) tematy na tym stopniu wynikają z nauki o rzeczach (obserwacji) i nauki rysunków. Uczniowie mówią, rysują, malują i piszą. Dziecko nie powinno pisać o niczym, czego nie zaobserwowało. Styl, język musi być tak naiwny, jak i rysunek dziecka. Działa tu tylko poczucie językowe, a nie poprawność gramatyczna. Greyerz, a za nim i inni, dopuszcza nawet gwarę do tych pierwszych wypracowań, co na terenie niemieckim, gdzie

[1]) Część pierwsza pracy została wydrukowana w serii II „Prac Polonistycznych".

[2]) Dla uświadomienia sobie, że podane tematy nie zawsze są czymś nowym w dydaktyce, warto sobie przypomnieć zbiory tematów, zawarte w pracach A. Szycówny, S. Szobera, K. Rowida i T. Czapczyńskiego tym bardziej, że prace polskie pod względem chronologicznym wyprzedzają wiele pomysłów niemieckich. Mimo to niejednego można się nauczyć przez zapoznanie się z licznymi pomysłami pisarzy niemieckich.

[3]) Przy omawianiu autorów, których poglądami zajmowałem się w I części pracy, nie podaję ponownie tytułów dzieł.

gwary odgrywają daleko silniejszą rolę niż w Polsce, jest zupełnie zrozumiałe.

O charakterze wypracowań najlepiej powiedzą tematy, a więc:

Do czego używa się fartuszka, Kiedy matka piecze..., Kiedy M. był chory...., Kiedy przyszli do nas goście....., Nasza izba w niedzielę, Miałem przyjaciela, Starzy ludzie, Kiedy pierwszy raz jechałem koleją..., Lepiej nie....., Wreszcie.....

Jak mój ojciec zarabia na codzienny chleb, Listonosz przyniósł paczkę, Jak się uczę wiersza, Stara szabla, Szkoda, że zwalił się stary orzech, Po czem poznaję cudzoziemca, Sam w kościele, Gwiazda spada.

A więc opowiadania i opisy, wzięte z przeżyć, z obserwacyj, ze zmyślonych zdarzeń i stanów. Lepsze to od streszczeń czytanek i bajek, czego zresztą Greyerz nie wyklucza. W tematach tych uderza nadto ich sformułowanie, które zawiera najczęściej jedynie podnietę, nie krępując zupełnie samego wykonania. Do takich tematów konieczna jest jednak świetna znajomość ucznia przez nauczyciela. To też Greyerz stwierdza, że najlepiej wypracowania takie przeprowadzać w szkołach internatowych, gdzie nauczyciel spędza z uczniami cały dzień i doznaje wspólnych wrażeń, wspólnie obserwuje, omawia te wrażenia, opracowuje z dziećmi i t. p. Dzieci ponadto prowadzą dzienniki, ilustrują, piszą wspólnie książkę i t. p.

Ażeby zrozumieć nowoczesność poglądów Greyerza, wystarczy porównać je z tematami dla szkół powszechnych, podanymi przez Seidenberga, który choć nie jest nieczuły na nowe prądy, skłania się jednak chętniej ku dawnym retoryczno-logicznym zasadom.

Najłatwiejszymi wypracowaniami, od których należy rozpoczynać, są zdaniem Seidenberga opowiadania z życia dziecka (Tun und Treiben), a więc opowiadania, dotyczące zajęć, zabaw i przeżyć dzieci. Tematy winny być skonkretyzowane i zwracać się bezpośrednio do ucznia, od którego musi się wymagać szczerości i prawdy. Przykład: *Jak spędziłem dzień wolny?* Drugi rodzaj, to opowiadania z życia otoczenia dziecka *(ojciec, obiad, zajęcia w ogrodzie)*, w których chodzi o wyrobienie obserwacji. Tematy te mogą wybierać dzieci same. Obok tych, jako trudniejsze, wymienia opracowywanie ważniejszych przeżyć i doświadczeń życiowych jak np. *Moja pierwsza podróż koleją.* Te same tematy

można urozmaicić i trudność ich zwiększyć przez wprowadzenie większej liczby osób np. *„Co widziałem w cegielni"*. Przy opracowywaniu tych tematów musi się uczniom pozostawić dużą swobodę. Wreszcie do tej grupy należą tematy, poświęcone specjalnym zdarzeniom, jak np. *powódź, przyjazd proboszcza*, w których największą trudność sprawia odróżnienie rzeczy ważnych od mniej ważnych.

Drugą grupę tworzą o p o w i a d a n i a w z w i ą z k u z c z y t a n k ą, która jest zdaniem Seidenberga kopalnią tematów. Nie chodzi o streszczenie, przeciwko któremu się wypowiada jako pracy mechanicznej i mało kształcącej, ale o stosowanie różnych zmian, jak rozwinięcie krótkiego opowiadania, rozbicie czytanki na kilka tematów, włożenie opowiadania w usta innej osoby czy wreszcie wysuwanie postaci drugoplanowych na plan pierwszy. Rozumie się, że musi się wolny wybór pozostawić uczniowi, którego zadaniem jest głębokie wmyślenie się w poszczególne myśli, słowa, sytuacje i t. d.

Do trzeciej grupy należą o p o w i a d a n i a w z w i ą z k u z n a u k ą i n n y c h p r z e d m i o t ó w, jak np. *Wycieczka rzeką (*w związku z nauką geografii), *Życie kreta* (w związku z nauką przyrody), *Giermek opowiada, jak został rycerzem* (w związku z nauką historii).

O p i s o m przeznacza Seidenberg rolę bardziej ograniczoną. Przede wszystkim przestrzega przed opisami poszczególnych zwierząt czy roślin. Takie wypracowywania radzi zastąpić krótkimi notatkami, których celem zapamiętywanie nowopoznanych słów. Zaleca natomiast opisy genetycznie ujęte, dotyczące sporządzania przedmiotów, stołu, książki, ołówka, stalówki i t. p. Podobnie postępować należy z tematami z przedmiotów fachowych np. *Opis doświadczenia z banią Herona.* Poza tym za bardzo pożyteczne uważa opowiadania na tle opisu obrazka albo opis obrazka na tle opowiadania, kiedy to uczniowie opisują tak, jakby się patrzyli na obraz. Wypracowania te jednak ze względu na swą trudność należą raczej już do stopnia średniego.

Jeszcze silniej do przeszłości nawiązuje w swych wskazówkach praktycznych A l f r e d B i e s e (1923), choć teoretycznie przechyla się raczej na stronę nowych poglądów.

Na stopniu niższym należy zdaniem Biesego materiał zewnętrznie i pamięciowo opanowany swobodnie opracowywać i wewnętrznie pogłębiać, rzeczy opowiedziane należy w formie skró-

conej i wygładzonej piśmiennie opracowywać. Najprostsza forma wypracowań, to streszczanie przez uczniów opowiadania nauczyciela. Obok tego jednak uznaje Biese i na tym już stopniu potrzebę pewnego kształcenia samodzielności i uznaje za lepsze od streszczeń pisanie z pamięci o tym, co uczniowie przeżyli, jak np. *Odwiedziny w zaprzyjaźnionym domu, Zwiedzanie fabryki, muzeum, poczty, dworca, jarmarku, łąki, lasu, wsi, dworu* i t. p.

Biese zdaje sobie sprawę z charakteru swych poglądów, tłumaczy się jednak tym, że uczniowie niemieccy są znacznie mniej uzdolnieni do pisania niż np. francuscy.

Urzędowe programy niemieckie (Richtlinien) podają tylko ogólne wskazówki, dotyczące tematów. Na poziomie niższym w szkole średniej polecają one sprawozdania z przeżyć, zmyśleń, opowiadań i lektury z wykluczeniem przeróbek i streszczeń wierszy. Spotykamy tu ćwiczenia takie, jak dorabianie dalszego ciągu, zmianę treści, naśladownictwo bajek i t. p. Obok tego występuje w klasie drugiej gimnazjalnej wolne tworzenie na podstawie danego lub samodzielnie wymyślonego motywu. Opisy znajdziemy dopiero w klasie trzeciej.

Wilhelm Schneider zgodnie ze swoimi teoretycznymi poglądami pragnie przy pomocy wypracowań piśmiennych usunąć wpływy literackie, które wynikają z lektury i wydobyć z dziecka naturalność wyrażania się. Najłatwiej — zdaniem Schneidera — usunąć można wpływy pism i książek przez opowiadania o sobie i swoich przeżyciach. Tę chęć opowiadania trzeba tylko utrzymać i podnieść przez pochwałę nauczyciela, przez współzawodnictwo i t. p. Trzeba też znać psychikę dziecka i czynić to z radością. Wiadomości, nabytych w szkole, o ile możności na tym stopniu nie spożytkowuje się w wypracowaniach piśmiennych. Nie żąda się też jeszcze ścisłych obserwacyj, sądów i abstrakcyj. Treścią wypracowań powinno być to, co jest treścią rozmów dzieci między sobą. Tematy powinny być indywidualne, a nie wspólne dla całej klasy, gdyż tematy wspólne osłabiają zainteresowanie. Do tematu dziecko powinno być rzeczowo przygotowane, ponadto musi on być świeży i żywo tkwić w pamięci. Przykłady: *zdarzenia w czasie gier i sportów, przeżycia ze zwierzętami, odkrycia na targach lub ulicy, w pracowniach rzemieślników, na kiermaszu, z czasu świąt, święci* i t. p.

Poza tym Schneider już na tym stopniu proponuje tematy ogólne (ramowe), polegające na tym, że nauczyciel daje temat np. „*W teatrze*", ale każdy uczeń temat ten dla siebie konkretyzuje. W ten sposób uczeń wybiera temat dla siebie najbliższy i najbardziej go interesujący, o którym musi i może pisać rzeczowo i dokładnie. Tematy wspólne obowiązujące wszystkich uczniów mogą być dawane tylko wyjątkowo.

Zuzanna Engelmann jest gorącą zwolenniczką wolnego wypracowania z przeżyć, pojętego jak najszerzej, nawet ilustrowanego. Są to opowiadania z przeżyć i przeczytanych książek, — opisy obrazów, budowli, krajobrazów, gier, zabaw, pracy, wypracowania z fantazji, wypracowania w formie listu itp. Wypracowania powinna cechować tężyzna, jasność i żywość wyrazu. Dyspozycyj i reguł podawać nie należy ani gotowych schematów, zwłaszcza zaś charakterystyk, streszczeń i t. p. Raczej należałoby wprowadzić samodzielnie i rzeczowo opracowane i uporządkowane wypracowania, oparte na wiadomościach zdobytych na poszczególnych przedmiotach, a więc z przyrody, geografii, budownictwa miejscowego, nazw miejsc i ludzi i t. p. Tematy takie nie nadają się jednak dla wszystkich.

Bardzo obszernie tematami w zakresie szkoły powszechnej zajmuje się Lotte Müller. Tematy dzieli ona na trzy grupy, które należy dawać na zmianę, a nie kolejno.

Pierwsza grupa, to przedstawianie przeżyć t. j. zdarzeń, w których opowiadający bierze udział albo jako osoba działająca, albo współczująca. Zdaniem Lotte Müller pożądane jest częste dawanie takich tematów, które można skontrolować, gdzie więc przeżycia dotyczą całej klasy np. Nasze godziny zabaw. Po pewnym czasie wyrabiają sobie uczniowie pewne pytania kierunkowe, według których oceniają swe prace. Głównie chodzi w nich o prawdopodobieństwo przeżyć i konkretność odtworzenia. L. Müller przestrzega jednak przed przesadą w dawaniu tematów, dotyczących przeżyć. O ile bowiem u młodszych dzieci są one zupełnie naturalnym wyrazem uzewnętrznienia ich zainteresowań, o tyle w wyższych klasach (myśli tu o szkole powszechnej) przyczynić się mogą do zdenerwowania, zbytniej refleksyjności i uczuciowości.

Przykłady: *Co mi dał ostatni rok szkolny, Gdybym mogła pomagać w kuchni, Gdybym mogła....* (uczennice otrzymały tylko taki temat, poczem same konkretyzowały np. *gdybym mogła wy-*

kąpać pieska, chodziło głównie o kontrolę obserwacyj, dotyczących ruchu), *Gdy czytam, Jak bawię się z przyjaciółkami, Wspomnienie z lat ubiegłych, Ktoś przychodzi z wizytą.*

Poza tym można dawać listy, ale tylko wtedy, gdy zachodzi zupełnie naturalna potrzeba pisania, tak, jak w życiu. Nauczyciel zatem musi ewentualnie wytworzyć taką sytuację.

Drugą grupę tworzy przedstawianie obserwacyj, co, podobnie jak u W. Schneidera, ma za cel przeciwdziałanie książkowemu, literackiemu wykształceniu i wzbogacenie spostrzeżeń ze świata zewnętrznego, a w związku z tym ma służyć wzbogaceniu słownictwa i odpowiedniemu doborowi wyrazów. Na pierwszym miejscu stoi kształcenie zmysłów bezpośrednio przez dotykanie przedmiotów przy zamkniętych oczach, obserwowanie głosów, szmerów, barw, światła, cieniów, (sylwet, ruchów) i t. d. Tu należą też zagadki, polegające na tym, że uczniowie na podstawie tylko opisu przedmiotu zgadują, o jakim przedmiocie mowa, naśladowanie pozy, kiedy jedna uczennica ściśle naśladuje pozę innej, a klasa cała przez dobór odpowiednich wyrazów stara się jej pomóc, obserwowanie zjawisk złożonych, zwłaszcza czynności, np. puszczanie w ruch bąka, krążka, przy czym uczennice muszą dać dokładny opis ruchów danej uczennicy przy tej czynności, muszą zatem nie tylko uchwycić, lecz i nazwać ruchy częściowe czy też całość procesu. Zakres tych obserwacyj rozszerza się coraz bardziej i staje się coraz trudniejszy. Do takich ćwiczeń zaliczyć należy obserwowanie rodzeństwa np. *Jak H. pije kawę, Mój braciszek szyje, Dwaj bracia,* obserwowanie ruchu ulicznego np. *Jak ładują węgiel, Przy wozie z jarzynami* i t. p., przy czym obserwuje cała klasa przed szkołą, poczem opowiada, przed opowiadaniem chwila ciszy i skupienia, uczennice z zamkniętymi oczyma odtwarzają sobie rysy obrazu; obserwowanie ludzi np. *Czyścibut uliczny,* zrazu przedmiotem tych obserwacyj są rodzice i nauczyciele, zadaniem zatem nauczyciela jest skierować te obserwacje na osoby obce. Obserwacje można łączyć z przeżyciami np. *Przed rozpoczęciem przedstawienia, Na rowerze.* Przy obserwacjach bardzo złożonych trzeba temat podzielić na części, tak, że poszczególne uczennice badają tylko pewne rzeczy, a dopiero wszystkie części składają się na całość np. *Co przeżyłam i widziałam przy budowie hal na targi lipskie,,* przy czym jedne uczennice obserwowały budynki, inne robotników, ładowanie cegieł i t. p. Inny rodzaj tworzą obserwacje ciągłe tego samego przedmiotu celem poznania rozwoju, a więc spra-

wozdania względnie dzienniki dotyczące wzrostu roślin, czy ich życia, jak np. *Stara sosna (w śniegu, w promieniach słońca, podczas deszczu).* Wiele materiału dostarcza obserwacja zwierząt np. *Wróbel kąpie się w piasku, O kurze.* Szybką obserwację wyrabiają odpowiednio dobrane filmy, o ile nie są zbyt przeładowane.

Dotychczas podane ćwiczenia dotyczyły przede wszystkim dotyku i wzroku, jeśli chodzi o ćwiczenia słuchu, to należy tu badanie szmerów w ciszy lub przy zamkniętych oczach. Np. *Słucham.*

Do ćwiczeń znacznie trudniejszych należą opisy przedmiotów w spoczynku, opisy określonej przestrzeni lub opisy obrazu. Jako ciekawą formę opisu obrazu podaje Lotte Müller polecenie jednemu z uczniów, by pouczył drugiego o tym, co widzi na obrazie i jak powinien patrzeć.

Dużą też wagę przykłada autorka do ćwiczeń, których celem jest wynajdywanie rzeczy pięknych w życiu codziennym i wyrobienie zwięzłości. Można kształcić się w tym kierunku przez układanie definicyj, pisanie sprawozdań, a nadto przez pisanie wiadomości zamiast w liście na widokówce lub też przez układanie telegramu (np. jako odpowiedzi na list przygotowany przez nauczyciela).

Trzecią wreszcie grupę stanowią wypracowania z fantazji, przedstawianie rzeczy zmyślonych. Ćwiczenia polegają na upiększaniu danego tematu, uzupełnianiu rozpoczętej fabuły, wymyślaniu bajki dla obrazka (scena, dramat), na pełnym fantazji uwydatnianiu świata rzeczywistego, na rozwijaniu zaznaczonych motywów, a nawet na wymyślaniu opowiadania na podstawie trzech danych wyrazów. W klasach wyższych uczniowie wymyślają dla młodszych kolegów bajki, które się odczytuje na godzinach bajek, urządzanych przez starszych dla młodszych. Ponadto dorabia się początki bajek, odtwarza obrazy w związku z jaką historią, przy czym uczniowie opowiadają, jak sobie wyobrażają dane postaci obrazowo, nadaje się pełne fantazji życie przedmiotom np. *Rozmowa łyżek i widelców. Gdyby moja zabawka była żywa,* wreszcie przedstawia się przyszłe swoje życie. Te ćwiczenia ze względu na zależność od otoczenia i zmienność poglądów w miarę wieku ciekawe są jako materiał psychologiczny.

Obok wyliczonych ćwiczeń Lotte Müller zwraca jeszcze uwagę na konieczność wyrobienia myślenia technicznego. Chodzi jej o dobór wyrazów, związanych z pracą techniczną, o zdolność ujęcia celowości narzędzia i jego użyteczności i o zdolność przedstawia-

nia czynności, związanych z pracą techniczną. Tą drogą zdaniem jej wzmocnić można zdolności wynalazcze dziecka. Tematy: *Części ciała jako pierwotne narzędzia, Kamienie jako surowiec, Narzędzia związane z pożywieniem, ubraniem, mieszkaniem, bezpieczeństwem życia, budową domu, opanowaniem przestrzeni i czasu, gospodarstwa, komunikacji, zaspokojenia pożądań estetycznych, religijnych* i t. p. Podstawą lekcji jest wynajdowanie narzędzi, jakby uczniowie byli ludźmi pierwotnymi. Lekcje takie dały np. uczennicom pochop do napisania pracy zbiorowej, ilustrowanej, poświęconej *„nowemu Robinsonowi"*.

Pisanie takich prac zbiorowych, czy w ogóle książek przez klasę, uważa L. Müller za rzecz nadzwyczaj pożyteczną i przytacza tytuły kilku takich prac: *„Z dziejów naszej klasy, Najwcześniejsze dzieciństwo, Obserwacje zwierząt, Przyrządy do wypieku ciastek. Bajki dla 8—10-letnich dzieci, dla samych autorek.*

Na tym się kończą tematy wypracowań piśmiennych, w których uderza brak tematów literackich. Nie pomija ich zupełnie L. Müller jako ważnych przy kształceniu myślenia, wymienia wynajdowanie stosunków, porównania, charakterystyki i rozprawy, zaznacza jednak, że ćwiczenia te na poziomie szkoły powszechnej mogą być dawane bardzo rzadko, gdyż przeważnie znacznie przekraczają zasób myślowy młodzieży.

Tematy, proponowane przez Artura Schoke'go[4]), który w swej książce występuje z krytyką opierania wypracowań tylko na przeżyciach, wprowadzają jako pewne uzupełnienie przerabiany na lekcjach innych przedmiotów materiał naukowy, który powinien być tak dobierany, aby uczniowie mieli również sposobność dać coś z własnych przeżyć albo żeby był z tymi przeżyciami jakiś interesujący związek. Podaje on następujące grupy tematów: rozpatrywanie z innego stanowiska: *Co nam dziś jeszcze przypomina średniowiecze, Własne przeżycia w związku z ósmem przykazaniem, Porównanie południowej Ameryki i Australii, Co mogłaby opowiedzieć koszula (?)*, szersze opracowanie sytuacyj w nauce tylko zaznaczonych: *Wieczorem po bitwie pod Sedanem, Przechadzka po średniowiecznym mieście, Myśli Napoleona na wyspie św. Heleny,* charakterystyki na podstawie wyrazów i czynności występujących osób, opisy obrazów, lektura dzieci, wycieczki szkolne, dialogi, listy w związku z rzeczywistością. Jest też Schoke zwolennikiem tematów ramowych względnie seriowych np.

[4]) Der Deutschunterricht in der Arbeitsschule. Hirt. Breslau 1927.

Wieczór rodzinny, W górach, Średniowiecze. Dla ilustracji poglądów Schokego podaję jeszcze inne tematy: *Jak mnie krowa wzięła na rogi, O naszej gęsi, Co przeżyłem z psem, Jak pogrzebaliśmy ptaszka, Jak raz chciałem być woźnicą, Wielka przerwa, Burza, Lato, Nad Odrą, Co nam przypomina religię naszych przodków, Co wiem już o Szwajcarii, Czego z książek bibliotecznych dowiedziałem się o północnej Ameryce? Jak nas dotknęła wojna, Co wiem o początku wojny? Co zauważyłem dziś w ogrodzie.* Tematy zatem bardzo różne, dotyczą też przeżyć, których zresztą Schoke nie wyłącza, lecz pragnie tylko ich zasięg rozszerzyć.

Walter Seidemann na stopień niższy przeznacza tematy w zakresie jednostkowego kształtowania (Einzelgestaltung). Dziecko pisze krótkie wypracowania na tle swoich przeżyć, ale są to już zgodnie z jego poglądami próby językowe, gdyż chodzi w nich o trafne językowe określenie poszczególnych zjawisk. Wzgląd na wykształcenie językowe decyduje też o tytułach. Oto grupy tematów: zastosowanie wyrazów, dotyczących dźwięków. *Kiedy słuchałem ptaków, Zgiełk uliczny,* oznaczanie barw: *Na kwitnącej łące, Wieczorne niebo,* zastosowanie wyrazów, oznaczających ruch: *Kiedy się przypatruję, jak ludzie przechodzą, Ruch uliczny,* określenie sposobu mówienia ludzi: *Jak się bawiłem z gromadką dzieci,* określenie przedmiotów: *Co widzieliśmy na poczcie, U stolarza,* określenie przymiotów i właściwości: *Moi towarzysze zabaw, Moje zabawki.* Wszystko zatem wycinanki z życia, w których chodzi o dobór najlepszych, najodpowiedniejszych wyrazów.

Wreszcie Richter, którego artykuł jest jakby stwierdzeniem tego, co naogół przyjęto jako pożyteczne i możliwe do przeprowadzenia w praktyce szkolnej, na okres naiwnych przeżyć przeznacza, podobnie jak i inni, tematy ze świata przeżyć i doświadczeń dzieci, ze świata fantazji, z opowiadań i lektury, łącznie z przerabianiem i wymyślaniem bajek. Wypowiada się też za stosowaniem tematów ramowych.

Gdybyśmy zatem rzeczywiście poglądy Richtera uznali za wyraz skrystalizowania się poglądów ogółu nauczycieli, tobyśmy stwierdzić musieli, że program wypracowań piśmiennych na stopniu niższym jest naogół dość jednolity, u jednych bardziej, u innych mniej szczegółowo przedstawiony, różnorodne jest natomiast traktowanie tematu jako środka w stosunku do postawionego sobie celu. Stwierdzić też trzeba, że ogólnie rzecz biorąc, tematy cechuje umiar i ścisła dedukcja z naukowych założeń tak psycholo-

gicznych, jak i lingwistycznych, wreszcie, że mimo wszystko odzywają się jeszcze, czasem nawet dość silnie echa dawnych, retoryczno-logicznych poglądów.

2. OKRES PRZEJŚCIOWY

Mówiąc o tematach wypracowań piśmiennych w wieku przejściowym O. Greyerz zgodnie z badaniami psychologicznymi zaznacza, że w tym wieku następuje rozdźwięk między treścią a formą. Język traci swoją dziecięcą naiwność, styl staje się nieszczery, bezbarwny. Nie można też w tym wieku wymagać wywnętrzań się, opowiadania o wewnętrznych przeżyciach, nie można żądać twórczości, gdyż byłoby to takim samym błędem pedagogicznym, jak przedwczesne rozbudzanie płciowe. Zmuszanie do szczerego wypowiadania się powoduje w tym wieku jeszcze silniejsze zamknięcie się duchowe. Również należy bezwzględnie unikać tematów ogólnych, wyjaśnień przysłów, sentencyj itp.

Najodpowiedniejszą formą wypracowań w tym okresie są obiektywne rozmowy i sceny dramatyczne np. *Starego mleczarza przejechał rowerzysta, wkracza policjant, Elegancka matka z synem w cyrku na bezpłatnem miejscu, zblazowana rozmowa o jeźdźcach i akrobatach; na górze na galerii biedna matka z synem, oboje zachwyceni, Goście hotelowi przy stole rozmawiają „głęboko" o jedzeniu, W sklepie konfekcyjnym, Na polu lotniczym, Kupowanie wieprza przez Żyda na wsi,* albo sceny historyczne: *Ludwik XI i jego astronom, Napoleon I i księżniczka gdańska, która błaga o darowanie życia Auerspergowi.* Do tej grupy należy również układanie drobnych komedyjek i sztuk scenicznych, do których motywy bierze się z dzieł literackich. Uczniowie zdaniem Greyerza piszą chętnie takie wypracowania, przy czym okazują duże odczucie formy dramatycznej, wyrabiają sobie zaś język przy charakteryzowaniu postaci.

Z innych tematów poleca Greyerz układanie z inicjatywy uczniów na tle lektury szkolnej zagadek wierszowanych, kontynuowanie już na pierwszym stopniu dawanych opowiadań i opisów, które winny być ilustrowane i znacznie obszerniejsze niż poprzednio i dlatego też opracowywane w domu. Opowiadania utrudnia się w ten sposób, że każe się opowiadać z pewnego stanowiska, podać dalszy ciąg lub uzupełnienie. Opisy opiera się naprzód na wzorze literackim, potem dopiero z natury, pamięci i fantazji, przy czym

należy od pojedyńczych przedmiotów dojść do typowych, od opisu prostego i rozumowego do opisu artystycznego. Tematy: *Posługacz, Praczka, Ślepiec, Jarmark, Jak dzieci biedne zarabiają, Na dworcu, W fabryce, Zatonięcie okrętu.*

Obok tych bardzo silnie Greyerz popiera dawanie tematów seriowych, które uczniowie kontrolowani przez nauczyciela piszą przez dłuższy okres czasu np. *Obserwacja przyrody w ciągu kwartału, Praca ludzka, Jak powstaje mój tor saneczkowy, Moje fotograficzne próby, Prace zimowe, Prace rozmaitych rzemieślników, Wyroby fabryczne, kupiectwo, Moja lektura, Wrażenia teatralne, Wykłady, Nowe znajomości, Wspomnienia z dzieciństwa* i t. p.

Wreszcie już w tym okresie zaleca Greyerz dawanie tłumaczeń z języków obcych na ojczysty ze względu na rolę, jaką takie prace odgrywają w wyrabianiu poczucia stylu, w wzbogacaniu i wysubtelnianiu użycia wyrazów i we wczuwaniu się w epokę.

W przeciwstawieniu do Greyerza w poglądach Seidenberga na tematy w tym okresie znać silniejszy wpływ dawnych zapatrywań niż w tematach dla stopnia niższego. Seidenberg dla wyższych klas szkoły powszechnej przeznacza przegląd przerobionego materiału np. czytanek treści moralnej, charakterystyki cnót z uwzględnieniem przykładów z historii czy z życia, przegląd czytanek treści historycznej, uwydatnianie przyczyn i skutków, objaśnianie przysłów, dialogi lub przerabianie dialogów na opowiadanie, wreszcie listy i wypracowania handlowe. Jak zatem widzimy różnica z poglądami Greyerza, którego poglądy są naogół na tym stopniu dość umiarkowane, bardzo duża. Wypracowania w klasach niższych gimnazjalnych łączą się u Seidenberga ściśle z wypracowaniami dla klas wyższych, omówimy je zatem dopiero w rozdziale następnym.

A. Biese na stopniu średnim zaleca kontynuowanie wypracowań, dawanych na stopniu niższym, ponadto nowe tematy dzieli na dwie grupy: dotyczące przeszłości i teraźniejszości. Do grupy pierwszej należą krótkie sprawozdania z lektury ze zmianą stanowiska osoby, omawianie ballad, w którym jednak żąda zajęcia przez ucznia osobistego stanowiska np. *Po czyjej stoisz stronie w walce ze smokiem,* i odtwarzanie obrazów z przeszłości. Do drugiej grupy zalicza sprawozdania z wycieczek z uwzględnieniem momentów historycznych, sądy o książkach, biografiach, podróżach, opisy przyrody skonkretyzowane i ściśle określone, tematy z fantazji, z życia gospodarczego np. *Co to jest waluta, Wolny handel,*

Cła ochronne, Handel światowy i wreszcie wyjaśnianie przysłów na tle życia.

W programach rządowych niemieckich tematy w stosunku do poprzedniego okresu nie zmieniają się, rozszerzają się tylko o „Schilderung" czyli o pewną kombinację opisu i opowiadania.

Wilhelm Schneider opiera się podobnie jak Greyerz na badaniach psychologicznych i również żąda przejścia od tematów osobistych do rzeczowych. A więc przede wszystkim krótkie, rzeczowe i dokładne opisy przedmiotów i procesów. Uczeń np. przynosi do szkoły jakiś przedmiot i odczytuje opis, potem ten przedmiot pokazuje, a uczniowie dokonywują uzupełnień i poprawek. Pożądane też są ilustracje, których dostarczyć mogą zbiory rysunkowe szkoły. Przykłady: *Opis dzbana do piwa, opis liścia, drzewa, pokoju, obraz ulicy, wycinek z naszego ogródka, opis ręki, twarzy ludzkiej* i t. p. W dziedzinie procesów podaje Schneider następujące przykłady: *Płonąca świeca, Gotująca się woda, Unoszący się dym z papierosa, Śnieg, Spadające liście, Bawiący się kot, Lot ptaków, Piejący kogut, Ćwiczenie gimnastyczne, Chód człowieka, Rytmiczny ruch robotnika, Śmiejąca się twarz, Szum lasu, Dźwięk słupów telegraficznych, Szum kotła z wodą* i t. p.

Również i Z. Engelmann zwraca uwagę na trudności, wynikające na tym stopniu z powodu okresu dojrzewania. Tym bardziej należy unikać prac pseudo-literackich czy charakterystyk postaci, występujących w utworach. Na ich miejsce, obok ćwiczeń stylistycznych, którymi zajmiemy się w następnym rozdziale, wprowadza Engelmann rozmaite rodzaje opowiadań, opisów (obrazów, krajobrazów, budowli, urządzeń), obserwacje, wolne tematy z przeżyć, które jednak napotykają na trudności ze względu na brak szczerości i wewnętrzne zamknięcie się młodzieży w tym okresie. W tych wszystkich ćwiczeniach należy zwiększać wciąż trudności. Obok tych tematów wprowadza znane nam już wypracowania, pobudzające fantazję, jak np. dorabianie końca utworu, części, ułożenie bajki, opowiadania, przetwarzanie rzeczy przeczytanych, a więc opowiadanie w innej osobie niż w utworze, w formie listów o planach i życzeniach młodzieży. Zwłaszcza bogaty materiał przedstawiają listy. Prócz tych zaleca tłumaczenia z obcych języków, protokóły z lekcyj, zebrań i t. p., tematy wolne, wynikające z życia szkolnego, z zainteresowań młodzieży, z życia obywatelskiego, pisanie artykułów konkursowych i t. d. We wszyst-

kich tych wypracowaniach chodzi o ćwiczenie w rzeczowości. Między innymi nadaje się do tych ćwiczeń najbardziej „Deutschkunde", a więc poznawanie zwyczajów i obyczajów narodowych w najszerszym tego słowa znaczeniu, jak również języka, który np. ogromnie wzbogacił swe słownictwo w okresie rewolucji, przez rozwój sportu i t. d. Tematy jednak z wolnego wyboru lub tematy wolne radzi Engelmann dawać rzadziej.

Bezwzględnym zwolennikiem obserwacyj i przeżyć nawet na stopniu średnim, a przeciwnikiem tematów ogólnych, moralnych, historyczno-literackich i literacko-estetycznych, jest G. Schulze[5]). Wypracowania, dotyczące przeżyć, są zdaniem jego wynikiem wewnętrznej potrzeby wypowiedzenia się przed kimś, o czymś, czego nikt jeszcze nie wie. Zdaje sobie jednak Schulze sprawę, że tematy z przeżyć muszą być w tym okresie bardzo ograniczone, że trzeba zrezygnować ze zwierzeń uczniów, a raczej zwrócić się do wypracowań rzeczowych, opartych na obserwacji, na zdawaniu sprawy z tego, co się widziało i czytało, ponadto do listów, wypracowań z fantazji i dramatyzowanych dialogów. Oprócz tych tematów na miejsce opisów (metodą Schneidra) wprowadza opisy ruchu i działania, przy czym poleca rozpoczynać od obrazu i dopiero potem poprzez ruch do przedmiotu. Za temat może służyć każdy przedmiot. Jest też Schulze zwolennikiem tematów ramowych, które najlepiej nadają się do powyżej wspomnianych wypracowań. A więc np. temat ramowy: *Szmery*, tematy indywidualne, wybrane przez uczniów: *szmery nocne, przerwa w pracy, zgiełk uliczny, deszcz.* Przestrzega jednak Schulze przed naśladowaniem opisów. Wreszcie wprowadza też sprawozdania z lektury jako ujęcie istotnej treści, tak ważne w życiu, bieg myśli i t. p.

Z tematów, proponowanych przez W. Seidemanna, na ten okres przypadają tematy, dotyczące kształtowania, „związku" i „całości". W pierwszej grupie (5—7 roku nauczania) podaje Seidemann następujące tematy: opanowanie językowe przeżytych faktów np. *Koniec roku,* wypełnianie zdań, związki językowe przy wyliczaniu przedmiotów np. *Co widziałem na pastwisku,* zmiany wyrazów tam, gdzie grozi użycie tych samych wyrazów np. *Praca górnika,* uwydatnianie różnicy między wypracowaniami poznawczymi i artystycznymi np. *Praca rolnika, Krajobraz zimowy,* stopniowanie językowe np. *Niebezpieczne zawody,* doprowadzanie do punktu kulminacyjnego np .*Wielka radość,* zwrot językowy np. *Rozcza-*

[5]) Stil und Aufsatzunterricht auf der Mittelstufe.

rowanie, przeciwstawienie np. *Dwaj bracia*, podkreślenie cech szczególnych np. *Wieśniak*, związki czasowe np. *Co zamierzam uczynić w dniu przedświątecznym*, związki przestrzenne np. *Jak jest położony nasz ogród*, myślowe połączenie np. *Jak robię wagę*, przebieg nastroju np. *Cisza wieczorna*.

W drugiej grupie (8—10 rok nauczania) wprowadza Seidemann sprawozdania, opowiadania, opisy, dialogi, listy, łatwiejsze rozważania i porównania. Na pierwszy plan występują w tych wypracowaniach środki, zmierzające do wytworzenia całości, uczniowie zatem muszą przeprowadzić zasadniczą myśl, dbać o podział ze względu na całość, o przejścia i ujęcia, o językowe podkreślenie zasadniczego punktu widzenia.

Tego rodzaju wypracowania, zdaniem Seidemanna, nie grożą jednostajnością, wciąż następuje pogłębianie i zdobywanie pewności językowej, rozwija się dobór słów i ich związek, tym bardziej, że w ćwiczeniach tkwi ścisłe stopniowanie. Najważniejsze jest może to, że wszystkie formy wypracowań opracowuje się na wszystkich stopniach, że zagadnienie formy jest równie żywe i w wyższych klasach, gdzie może być znacznie pogłębione.

Richter, opierając się na podstawach psychologicznych, wysuwa na plan pierwszy w tym okresie przejściowym jako najbardziej odpowiadające postulatom rzeczowości i przedmiotowości opisy również ilustrowane w postaci tematów ramowych czy dawanych seriami, zapiski, spostrzeżenia, sprawozdania, zwłaszcza fachowe, „Schilderung", listy, dialogi, układanie zagadek wierszowanych i t. p.

Naogół zatem wypracowania piśmienne w wieku przejściowym przedstawiają daleko mniejszą rozmaitość poglądów, ścisłe oparcie się na badaniach psychologicznych spowodowało pewną jednolitość tematów. Tematy, oparte na przesłankach pozapsychologicznych, na tym poziomie prawie zupełnie zostały usunięte.

3. OKRES MŁODZIEŃCZY

Tematy dla klas wyższych, proponowane przez O. Greyerza, przedstawiają się dosyć bogato, w stosunku jednak do poglądów dawnych stanowią może słabsze przeciwstawienie niż wypracowania dla okresu dziecięcego i przejściowego, inne tylko będzie ustosunkowanie się ucznia i nauczyciela do tematu. Na pierwszy plan wysuwa Greyerz opowiadania w dowolnej formie i z własnej inwencji np. *opowiada jakaś zmyślona osoba*. Za punkt wyjścia

służy jakiś przedmiot, sytuacja lub przysłowie. Z opowiadaniami łączą się streszczenia, które Greyerz uważa za potrzebne ze względu na konieczność zapoznania się z prywatną lekturą ucznia, streszczenia te dzieli on na streszczenia o podkładzie epickim, dramatycznym i lirycznym i zwraca uwagę na konieczność uwzględniania zasady: od łatwiejszego do trudniejszego. Obok opowiadań występują opisy miejscowości, krajobrazów, obrazów epoki i z życia, charakterystyki *osób, grup, stanów, narodów*, zestawienia porównawcze, portrety poetów i artystów głównie na tle ich korespondencji, wreszcie jako najwyższy stopień opisy zjawisk duchowych na tle epoki. W ten sposób przechodzi się do pojęć abstrakcyjnych, ogólnych, do idei, np. *Wolność w dramatach Schillera, Czysta ludzkość w Ifigenii, Poglądy Goethego na sztukę i literaturę francuską.* Osobny dział stanowią sztuki piękne jako materiał do porównania z literaturą np. *Portrety Goethego i Schillera, Wymowa farb na tle obrazów, Wrażenia z ilustracyj w książce.* Ogromnie ciekawe są tematy, uwzględniające język sam jako przedmiot opisu, np. *Wyrazy złożone w Mitteldochdeutsch, Odstępstwa w budowie zdań Lutra a dzisiaj, Czy istnieją istotne synonimy, Użycie gwary przez poetów, Personifikacje u Schillera i Szekspira, Jak mówią poszczególne osoby w „Götzu"*. Wreszcie do tej grupy należy też odtwarzanie biegu myśli jakiegoś utworu, wyszukiwanie logicznych związków, myśli głównych i pobocznych. Wszystkie te wypracowania, jak to zresztą przyznaje sam Greyerz, mają pewien charakter niesamodzielny, chociaż uczeń pod pewnym względem może dać wyraz swemu smakowi, uczuciu i sądowi literackiemu. Za bardziej samodzielne uważa Greyerz tematy takie, w których chodzi o zajęcie osobistego stosunku do autora, o zbadanie warsztatu i tajemnicy jego tworzenia. Do takich tematów należą: badanie źródłowe genezy dzieł literackich, porównawcze zestawienie utworów, rozwój podań w utworach literackich i artystycznych np. *Myt o Promoteuszu,* badania krytyczne, wymagające sądu ucznia np. *Czy Maria Stuart jest bohaterką* i wreszcie monograficzne opracowywanie poszczególnych autorów, przy czym dzieła danego autora dzieli się pomiędzy uczniów, poczem prace się odczytuje i w ten sposób każdy uczeń poznaje całość. Rozumie się, że prace te uczeń pisze dłużej, czasem kwartał, czasem pół roku. Jako ostatni rodzaj tematów podaje Greyerz jako tematy seriowe prowadzenie dzienników, w których uczniowie zamieszczają swoje osobiste wrażenia, spostrzeżenia, nastroje i t. p. Naturalnie, że w tym wy-

padku między uczniem a nauczycielem musi panować atmosfera bezwzględnego zaufania.

Uderza w tym zestawieniu brak tematów, dotyczących rozpraw tak popularnych i przez Geyera za najwyższy wyraz wypracowań uznawanych „chryj". Otóż Greyerz wypowiada się przeciwko omawianiu przez uczniów ogólnych prawd, sentencyj, przysłów i t. p. tematom o treści moralnej. Twierdzi, że młodzieży brak do tego rodzaju wypracowań doświadczenia zewnętrznego i wewnętrznego, że jedynie można by dawać rozprawy, w których by chodziło o rozwiązanie pewnego problemu, kolizji, ale i tu nie można mówić o udowadnianiu, lecz jedynie o rozważaniu i dysputowaniu, z czym związany jest cały szereg skomplikowanych czynności.

Seidenberg zgodnie ze swymi poglądami, uważającymi za źródło myśli naukę szkolną, a przede wszystkim naukę literatury, a na drugim dopiero miejscu doświadczenie życiowe, wysuwa w klasach wyższych na plan pierwszy wyjaśnienie pojęć, zdań, charakterystyki, sądy, rozważania i dowody, rozprawa zatem występuje jak u Geyera jako główny przedmiot wypracowań piśmiennych.

Podobne stanowisko zajmuje też Biese, który na stopniu wyższym zaleca przede wszystkim tematy z historii, z lektury ojczystej i obcej, z dziedziny etyki, z życia gospodarczego, technicznego i socjalnego. W tematach tych radzi oprzeć się na rzeczywistości, aby rozwijać nie tylko styl, ale i duchowość, aby wykazać wartość zagadnień życiowych, związek między jednostką a społeczeństwem, zwłaszcza na tle klęski wojennej. Na przykładach z literatury uczy Biese, jak udowadniają i przeprowadzają swe myśli poeci i pisarze, jak się posługują indukcją, dedukcją, analogią, czy zdrowym rozsądkiem. Np. *Dlaczego się Wallenstein waha*, chodzi o poznanie duszy, celów i motywów działania, albo na tle „Tassa": *Tragika życia poety. Błogosławieństwo i przekleństwo obarczenia zdolnością odczuwania i fantazją, Dobre i złe strony, samotności, Ucieczka przed światem i trwoga przed ludźmi, Rozdźwięk między talentem i charakterem*, ponadto problemy estetyczne i socjalne. — Wśród charakterystyk spotykamy tematy o dużej aktualności, jak np. *Co możemy wyczytać w słowach Clemenceau, Lloyda George'a i Wilsona w przeciwstawieniu do naszych dyplomatów w czasie wojny światowej.* Obszernie zajmuje się Biese tematami ogólnymi, sentencjami, przysłowiami i defini-

cjami, które winny być ujęte nie abstrakcyjnie, ale oparte na doświadczeniu ucznia i na rzeczywistości np. *Co to znaczy wykształcenie, Trwoga i nadzieja i t. p.* Zaznacza jednak, że w wypracowaniach tych nie należy być zbyt przyziemnym. Zaleca też badanie względności pojęć np. *Pojęcie wierności w „Nibelungach"* i w utworach późniejszych, współczesnych, zwłaszcza zaś lubi rozwiązywanie zagadnień politycznych, w których albo daje wyraz nienawiści do ententy albo też rozpatruje tragizm narodu niemieckiego np. *Na czym polega tragizm naszej klęski, Czy upadek naszego narodu nie ma przykładów w przeszłości.* W tych wszystkich wypracowaniach żąda od ucznia osobistego ustosunkowania się do tematu i dlatego za najcenniejsze uważa te, które zawierają w sobie dwoistość rozwiązania lub zestawienia porównawcze np.: *Jak powstała walka między Achillesem i Agamemnonem i po czyjej stronie stoisz, O ile Sofokles w „Ajasie" zbliża się do Homera, a o ile się oddala.* Wreszcie ze względu na wyrobienie stylu zaleca dawanie jako wypracowań zagadnień fachowych i z innych przedmiotów.

Rządowe programy niemieckie przepisują następujące tematy dla wypracowań piśmiennych: w O. III (nasza V klasa) obserwowanie i odtwarzanie wypadków, stosunków i ludzi z silnym uwzględnieniem dokładności i rzeczowości, opowiadania przy ostrożnym korzystaniu z lektury i z materiału innych przedmiotów, krótkie streszczenia i rzeczowe sprawozdania z lektury, następnie w O. II krótkie wypracowania celem wyrobienia stylu w najrozmaitszych kierunkach, a więc rzeczowe sprawozdania z obserwacyj, krótkie opisy przedmiotów i czynności, szkicowe sprawozdania z uwzględnieniem rzeczy najistotniejszych, nastrojowe obrazy przyrody, wrażenia wywołane przez dzieła sztuki, łatwiejsze charakterystyki i t. d. Wypracowania z przeżyć tylko na podstawie wolnego wyboru uczniów. W O. II obok poprzednich wypracowania w formie rozprawek, w I obok tamtych większe rozprawki zamiast wypracowań domowych.

Tym bądźcobądź nieco połowicznym programom przeciwstawia się, jak i na poprzednich stopniach, Wilhelm Schneider, który pod pewnymi względami kontynuuje myśli, rzucone przez Greyerza. Na stopniu młodzieńczym zaleca kontynuację tematów okresu poprzedniego, ale o charakterze bardziej uduchowionym. W ogóle wypracowania na tym stopniu stają się poważniejsze, bardziej abstrakcyjne, nie należy jednak zapominać, o rzeczowości, obserwacji itp. Treść wypracowań charakterystyki, oparte

na rzeczywistości, uwzględniające podobnie jak na stopniu średnim opis gestów, min, itp. Wraca też w klasach wyższych w całej swej wartości wypracowanie z przeżyć, które musi obejmować nie tylko zewnętrzne, ale i wewnętrzne przeżycia. Ułatwieniem dla nich nie tylko wolny wybór przez uczniów, ale i jak najszersze stosowanie tematów ramowych np. *Myśli o grach i sporcie, Z długich wieczorów zimowych, Z przedstawień teatralnych i koncertów, Przyjaźń, Wspomnienia z podróży, Charakterystyki osób rzeczywistych* i t. p. Radzi postępować ostrożnie i uczniom zamkniętym w sobie dawać tematy raczej intelektualne. Obok tych tematów zaleca protokóły lekcyj, sprawozdania z wykładów, książek, plany rozumowe, dotyczące głównej myśli celem wyrobienia w uczniu umiejętności zdawania sobie sprawy z rzeczy czytanych, lub słyszanych i celem przygotowania ucznia do samodzielnej pracy naukowej. Wreszcie proponuje prace samodzielne, źródłowe z dowolnie w porozumieniu z nauczycielem wybranej dziedziny, nie wyłączając nawet tłumaczeń z obcych języków.

E. Engelmann w klasach najwyższych obok ćwiczeń stylistycznych, do których zalicza sprawozdania z przeżyć, przedstawianie tej samej treści w rozmaitej formie, opis, tłumaczenia z języków obcych, wprowadza krótkie streszczenia większych utworów (powieści, noweli, dramatów) pisane w klasie po jednorazowym przeczytaniu. Chodzi o uchwycenie związku, rzeczy istotnych w krótkiej, ścisłej formie. Do oryginalnych wypracowań należy przedstawienie w obszerniejszych opracowaniach na podstawie samodzielnie opracowanych działów punktów stycznych, występujących w historii, przyrodoznawstwie i krajoznawstwie, językoznawstwie i filozofii języka, w których należy jednak również unikać stereotypowych zestawień, porównań i t. p. Podobnie poważny charakter samodzielnych prac o szerszym zakresie mają sprawozdania z silniejszych wrażeń artystycznych lub też prace, dotyczące jakiejś dziedziny, wybranej przez ucznia jak np. *Portret we włoskim renesansie, Ruch kobiecy* i t. p. Chodzi w tych wypracowaniach o to, że o dojrzałości ucznia nie świadczy umiejętność pisania o wszystkim, ale właśnie samodzielne opanowanie pewnej przez niego wybranej dziedziny. W związku z tym pozostaje reforma piśmiennego egzaminu dojrzałości ,gdzie wypracowanie piśmienne zastępuje „wolna praca półroczna", którą uzupełnia praca klasowa, polegająca na tym, że uczeń z przeczytanej mu nieznanej rozprawy robi plan i streszczenie.

W. Schönbrunn gorący zwolennik problematyki i szczerych wyznań w wypracowaniach piśmiennych, za odpowiednie tematy dla młodzieży klas wyższych uważa każde zjawisko życia i chwili, które tylko obudzi życie wewnętrzne i przeciwstawi się amerykanizacji życia, a więc tematy z życia rodzinnego, społecznego, z literatury, z życia politycznego, charakterystyki (radzi rozpoczynać od charakterystyk kolegów, a potem przejść do literackich), omawianie techniki autorskiej jako istotnego wyrazu sił duchowych i t. p. Zdaniem Schönbrunna istnieje cały szereg tematów podstawowych, na które uczeń musi sobie odpowiedzieć przed opuszczeniem szkoły.—Są to zagadnienia z dziedziny obowiązków obywatelskich, religijnych, kulturalnych i politycznych, na tle których odbywa się walka o ideały, tak żywo obchodzące młodzież.

O poglądach autora najlepiej pouczą przykłady. Np. tematy, wymagające szczerego wypowiedzenia się ucznia: *Mój stosunek do chrześcijaństwa, Mój stosunek do kościoła, Mój pogląd na szkołę* i t. p. Tematy ideowe: *Czy demokracja odpowiada duchowi naszego narodu, Czy wielkie prądy duchowe są nacjonalne czy internacjonalne, Humanitaryzm i pojednanie narodów, Pacyfizm, Romantyzm, Klasycyzm* i t. d. Schönbrunn nie jest zwolennikiem dawania tematów do wyboru, ale radzi dać szereg tematów, który można rozszerzać lub skracać. Temat formułuje sam uczeń. Nadto następujące po sobie tematy powinny być pokrewne co do treści. Wtedy dopiero uczeń odnaleźć może właściwą drogę.

Od tych, bardzo daleko sięgających poglądów, dziwnie odbijają zapatrywania *H. Kempińsky'ego*[6]), który jedyną drogę dla wypracowań widzi w naśladowaniu przeżytych przez uczniów utworów literackich, a w każdym razie w ścisłym z tymi utworami związku.

Również połowiczne są poglądy Richtera, który obok form uprawianych na poprzednich stopniach na pierwszy plan wysuwa jednak rozprawy, choć zdaje sobie sprawę, że nie mogą być one jedyną formą wypracowań. Obok rozprawy zaleca sprawozdania z przeżyć, tematy literackie, ale znacznie ograniczone i tematy o nietrudnych problemach, wreszcie samodzielne, odpowiadające zainteresowaniom indywidualnym dłuższe prace domowe.

W ścisłym związku z tematami pozostają ćwiczenia poprzedzające wypracowania piśmienne i ćwiczenia po napisaniu wypracowa-

[6]) Erlebte Dichtkunst. Leipzig. Dürrsche Buchh. 1927.

nia mające na celu przeprowadzenie nie tylko korekty, ale usunięcie błędów i świadome wzniesienie się na wyższy poziom. Sprawami tymi, których z powodu braku miejsca nie mogę tu przedstawić, wspomniani przeze mnie pisarze zajmują się bardzo obszernie.

Stanisław Zagórski

NAUCZANIE ORTOGRAFII W SZKOLE POWSZECHNEJ

1. SŁOWO O ROLI SZKOŁY POWSZECHNEJ

Szkoła powszechna, a ściśle mówiąc, sześć niższych klas, t. j. szczeble I i II, w myśl ustawy o ustroju szkolnictwa z dn. 11 marca 1932 r. stały się podbudową czteroletniego gimnazjum ogólnokształcącego.

Zgodnie z tym założeniem uczeń szkoły powszechnej, otrzymujący promocję do klasy siódmej, winien posiadać zasób wiadomości oraz osiągnąć zakres umiejętności i sprawności, które by mu pozwalały nie tylko pomyślnie złożyć egzamin wstępny do gimnazjum, ale i w dalszej nauce w szkole średniej sprostać zwiększonym wymaganiom.

Dotychczasowa praktyka wykazała, że dalecy jesteśmy od tego ideału. Podczas ostatniego egzaminu znacznie mniej niż 50% kandydatów do gimnazjów państwowych w Łodzi ujawniło choćby minimum wymaganego przygotowania. Znaczna większość okazała się poniżej tego poziomu. Jeżeli wziąć pod uwagę, że zgłoszeni kandydaci uważani byli w szkole powszechnej za pewnego rodzaju elitę, to nieodparcie wypływa stąd wątpliwość co do wartości ustawowo stworzonej podbudowy szkoły średniej.

Jest to jednak objaw do pewnego tylko stopnia niepokojący: liczby nie zawsze mogą służyć jako przesłanki do wyciągania słusznych wniosków. Przede wszystkim atmosfera, towarzysząca wszelkim egzaminom, nie przyczynia się do odpowiedniego zdania sobie sprawy ze stopnia przygotowania egzaminowanego (bywali chłopcy, dobrze przygotowani, którzy nie mogli się opanować i ze zdenerwowania płakali). Wielu naprawdę wartościowych uczniów szkoły powszechnej o kształceniu się w szkole średniej nie usiłowało nawet marzyć, gdyż brak funduszów zmusza ich do poprzestania na szkole powszechnej. Wreszcie i wychowankowie gimnazjów nowego typu, mający t. zw. małe matury, padają we własnych szkołach przy egzaminie wstępnym do liceów. Jest to zrozumiałe, a tłumaczy się dopuszczalną selekcja, co nie dzieje się wbrew intencjom ustawodawcy.

Niemniej pozostaje faktem, że wyniki nauczania w szkole powszechnej na przełomie szczebli II i III nie są na takim poziomie, żeby wywoływały pełne zadowolenie. Podstawą do wygłoszenia tego sądu jest stan pisowni prac egzaminacyjnych z jęz. polskiego, co częstokroć decydująco wpłynęło na wynik egzaminu, który w tej części najmniej stwarzał momentów denerwujących dla ucznia.

Jeżeli więc nie najważniejszą i najpilniejszą, to bądź co bądź niemałą troską winno być w tej dziedzinie doprowadzenie zakresu umiejętności ucznia szkoły powszechnej do norm właściwych.

W powyższym sformułowaniu postulatu kryją się istotne do rozważenia kwestie: 1. co należy osiągnąć w nauczaniu ortografii w szkole powszechnej i 2. jak należy dojść do właściwego rezultatu; słowem, ustalenie zakresu wymagań i środków ich zrealizowania.

2. ZAKRES WYMAGAŃ PROGRAMOWYCH

Wiadomą jest rzeczą, że program nauczania każdego przedmiotu dzieli się na dwie ważne części: 1. materiał nauczania i 2. wyniki. Pierwsza ma zakres szerszy, druga węższy i stanowi minimum, według którego ocenia się pracę nauczyciela oraz decyduje o promocji ucznia do klasy wyższej. Mając na oczach „wyniki", nauczyciel nie może się czuć zwolniony od obowiązku przyswojenia uczniom pełnego materiału ortograficznego, gdyż rozporządzenie ministerialne, wprowadzające w życie programy, dotyczy całości, nie zaś tylko części lub wyimków. Przy tym rozważne postępowanie dydaktyczne każe brać górną granicę wymagań, jeżeli się chce osiągnąć w konsekwencji przynajmniej dolną. Jeżeli nadto chodzi nam o należyty poziom nauczania i przygotowania uczniów, musimy być skrupulatni w pracy i nie zadowalać się małymi i łatwymi osiągnięciami. Wymagania, stawiane przy egzaminie wstępnym do gimnazjum, nie idą również po linii najmniejszych wyników i dlatego w znacznej mierze słyszymy głosy zaniepokojenia.

Rozpiętość skali wymagań, wysuniętych przez program w materiale nauczania a w wynikach, zarysowuje się szczególnie wyraźnie w programie kl. I oraz kl. V i VI. Jest to zupełnie racjonalne postawienie kwestii, gdyż siedmiolatki z kl. I nader różnoraki przedstawiają element pod względem rozwoju umysłowego i wyników osiągnąć z nimi nie podobna w każdym wypadku jednakich.

Zresztą oswajanie z mądrościami szkolnymi takich szkrabów winno się odbywać w granicach jak najmniej usztywnionych. W kl. V i VI nie wymaga się w wynikach opanowania materiału ortograficznego, oznaczonego punktem b, który obejmuje subtelności pisowni, z jakimi się nie zdarza w pewnych środowiskach spotkać uczniowi.

Już w klasie II każe program w wynikach przyswoić pisownię w zakresie, wskazanym przez materiał nauczania, co odpowiada tendencji ogólnej, zmierzającej do uczynienia z tej klasy organicznej niejako całości z kl. I przez konkretne osiągnięcia w wyraźnie zakreślonych granicach. Klasy zaś V i VI znajdują kontynuację w kursie kl. VII, gdzie opanowanie materiału ortograficznego winno odpowiadać „codziennej potrzebie praktyki życiowej".

Nader ważną sprawą jest jasne uświadomienie sobie, że

1. już w kl. I, a tym bardziej w II należy pewne szczegóły przyswoić uczniom, aby się stały trwałym ich dorobkiem;

2. materiał ortograficzny narasta z roku na rok od niższych klas do wyższych, obejmując coraz dalsze działy;

3. ten sam dział występujący w klasie wyższej, co i niższej, winien być poszerzony i wzbogacony w klasie wyższej dalszym zasobem wyrazów odpowiednio do ogólnego poziomu danej klasy,

i 4. praca nauczyciela w każdej klasie winna być uwieńczona trwałymi wynikami.

O tych rzeczach zapomina się niekiedy w praktyce szkolnej. Toteż nawet wyrazy, podane w materiale nauczania jako przykłady na pewien typ, często nie są przez uczniów opanowywane pod względem pisowni. Zdarza się więc, że uczniowie klasy VI piszą: „*g*ura", „*ż*eka", choć wyrazy te powinni byli opanować w kl. III, lub „bo*ch*ater" — w kl. IV. W tym miejscu nie będę mnożył przykładów tego rodzaju, lecz przejdę do krótkiego zarysu rozwoju i narastania materiału ortograficznego w poszczególnych klasach.

W kl. I chodzi o osiągnięcie umiejętności pisania znanych dziecku wyrazów w związku z wypowiadaniem się na różne tematy głównie, a jak chcą „wyniki", wyłącznie o pisowni fonetycznej. Nadto należy zwracać uwagę na wielkie litery po kropce i w imionach własnych, czego „wyniki" nie poruszają.

W kl. II przybywają dwuznaki, pochylanie się i wymienianie dźwięków *(ą — ę, ó — o, rz — r)* i pytajnik. „Wyniki" żądają

przyswojenia pisowni w tym zakresie, nie wyłączając wielkich liter w imionach własnych i po kropce.

W kl. III mamy nadal „*ó*" wymienne z „*o*", „*rz*" z „*r*", nadto wyrazy z niewymiennymi „*ó*" (typ: góra) i „*rz*" (typ: rzeka), końcówkę „*ów*", przyrostki „*ówna*", „*ówka*", spółgłoski dźwięczne: i bezdźwięczne (typ: chłop, ryb, babka) oraz zastosowanie wykrzyknika i przecinka przy wyliczaniu.

W kl. IV wyczerpuje się pracę z wyrazami o niewymiennym „*ó*" i „*rz*" oraz wprowadza wyrazy z „*ż*", powstałym z „*z*" i „*g*" i wyrazy z „*h*" (typ: bohater) i z przyrostkiem „*szy*", nadto przecinek w zdaniu rozwiniętym. „Wyniki" wymagają praktycznego opanowania tego materiału.

W klasach V i VI występuje zestawienie wyrazów na „*ó*"—„*u*", „*rz*" — „*ż*", „*h*"—„*ch*"; prócz tego przybywa przerobienie materiału dostarczonego przez gramatykę. Wyrazy rodzime i obce o pisowni „*ą*"—„*ę*" *a* „*om*", „*on*", „*em*", „*en*" przerabia się w kl. V; „*kie*", „*gie*" *a* „*ke*", „*ge*" — w VI. Inne prawidła, dotyczące pisowni wyrazów obcych, nie są uwzględnione w „wynikach", choć podaje je materiał nauczania. Pomijają „wyniki" pisownię cząsteczek i wyrazków *(no, że, li, czy)* oraz pisanie łączne i rozdzielne przysłówków. Znaki przestankowe uwzględnia i materiał nauczania i wyniki.

O kl. VII nie wspomnę, ponieważ nic specjalnego tam nie występuje i nie leży to zresztą w moim zamiarze.

Aczkolwiek zakres materiału ortograficznego z klasy na klasę powiększa się równomiernie, to jednak dostrzec łatwo można przedział między szczeblem I (kl. I — IV) a szczeblem II (V — VI). Na I szczeblu programowym przewagę ma materiał wyrazowy, niezależny od gramatyki; na szczeblu II do głosu przychodzi głównie to, co uczeń przyswoił sobie na lekcjach gramatyki: I dostarcza tworzywa wyrazowego, który na II jest segregowany i cyzelowany gramatycznie. Jeżeli jednak na szczeblu I nie stanie się zadość postulatowi, wyrażonemu w wynikach nauczania i „materiał nie zostanie praktycznie opanowany, wówczas nauczyciel, pracujący wyłącznie w klasach wyższych, co niekiedy jest nieuniknioną koniecznością, postawiony bywa w nader trudnych warunkach, mając do odrobienia w czasie dwa razy krótszym dwukrotnie większego materiału. Przejęcie tego rodzaju spuścizny staje się okazją do wygłaszania przysłowiowego nauczycielskiego przekleństwa o nauczaniu cudzych dzieci.

Toteż w swoim czasie z wielkim upragnieniem oczekiwano radykalnych zmian, jakie miała przynieść nowa pisownia. Podkreślano zwłaszcza bezsensowność „*ó*" i „*rz*" niewymiennych, „h" obok „*ch*". Nowa pisownia nie ziściła nadziei, a przeciwnie wprowadzeniem w wyrazach obcego pochodzenia „*i*" zamiast „*j*" po spółgłoskach oraz zagmatwaniem w pisaniu łącznym i rozdzielonym przysłówków (np.: „*z nagła*", „*zwolna*") wywołała jeszcze większe trudności.

Zostawiając sprawę zaradzeniu temu do następnego punktu, przyjrzyjmy się, jakie to mianowicie błędy zachwaszczają prace piśmienne uczniów.

Błędy uczniowskie rozmaitego są pochodzenia:

1. wywodzą się z indywidualnej, wadliwej wymowy,
2. z właściwości miejscowego dialektu,
3. z błędnej, iście uczniowskiej interpretacji,
4. z małej pojemności pamięciowej uczniów i z innych braków (np. słabej spostrzegawczości ortograficznej) i
5. z zamętu, wywołanego nową pisownią.

Uciekając się do bardziej ogólnej klasyfikacji, wypada nam stwierdzić, że 1 rodzaj błędów ma źródło w wadliwej wymowie (błędy ortofoniczne) i 2 — ściśle wiążący się z prawidłami ortografii jako pisowni konwencjonalnej lub też opartej na słowotwórstwie. Świadomość tego ma zasadnicze znaczenie dla polonisty. Niemniej ważne jest wiedzieć, jakie błędy nagminnie występują w ćwiczeniach uczniów, którzy wciąż do nich powracają z dziwną wprost uporczywością. Przedstawię pokrótce, z jakimi błędami wypadało mi się zmagać w iście syzyfowym trudzie.

Jeden z moich uczniów obok popełniania różnych innych błędów stale mylił się w zmiękczaniu spółgłosek pisząc: „*dosici*" (= dość), „*jesici*" (= jeść) i t. p., co pochodziło, jak się okazało, gdy pomału wypowiadał dane wyrazy, z wadliwego ich wybrzmiewania. Inny, jąkała, w zdaniu najprostszym co najmniej w jednym wyrazie podwajał początkowe spółgłoski lub zgłoski. Często u niego się spotykało: „*zzrobił*", „*wwoda*", „*zzając*". Jak mówił, tak pisał. Tego rodzaju osobników jest na szczęście niewielu. Częściej natomiast widzimy błędy, polegające na nieodróżnianiu zmiękczania spółgłosek kreską od zmiękczania literą „*i*" (np.: „*śedzi*"), przy czym „*i*" zastępuje się kreską nad miękką spółgłoską lub stosuje się i jeden i drugi znak zmiękczenia („*śiedzi*").

Najliczniejsze i bardzo trudne również do wykorzenienia są błędy, właściwe danemu regionowi lub skażonej gwarze ludowej w ogóle. W Łodzi opuszcza się „*ł*" lub zastępuje przez „u". Nawet w kl. VI zdarza się, że uczeń pisze: „*w odzi*" *(= w Łodzi)*, „*opata*" (=łopata, „*uydka*" (= łydka). W Warszawie przeciwnie przed samogłoskami piszą uczniowie „*ł*", a więc „*Łoleś*", „*łokno*" i t. d. Warszawiak chodzi „*nogamy*", a przestrzeżony, że to błąd, pisze: „*Byliśmi na wycieczce*". Do powszechnie spotykanych błędów należą: „*poszełem*", „*poszlim*", „*pośłim*", „*łypa*", „*były*", „*jadzie*", „*ściotka*" (=szczotka). Przejściowym etapem od mazurzenia do języka literackiego jest nadużywanie dwuznaków zgodnie z błędną wymową, co się jaskrawo przejawia w pytaniu: „*Cego chczes od nasz?* Do tego typu należy nieumiejętność odróżniania „*strz*" od „*szcz*" „*szczelba*"*)*. Powszechną wadą wymowy jest opuszczanie przyimka, jeżeli następny wyraz zaczyna się od tej samej głoski, np. „*Warszawie*" zamiast „w Warszawie", „*zamkniętymi oczyma*" zamiast „z zamkniętymi oczyma".

Do specjalnej grupy błędów należą te, które uczniowie tłumaczą według dowolnej własnej interpretacji. Piszą: „*ówaga*", „*frówa*", bo „*ów*"; „*papierz*", bo papier; „*kożyść*", bo „*pożytek*"; „*malótko*" bo „mało", albo „*dzióra*" bo okrągła (choć nie zawsze); „duł", bo u góry otwarty; „*chałas*", bo „chaos". Dorośli często mówią: „Jakiż tu chaos!", to zn. hałas.

Przeważają błędy, pochodzące z braku opanowania właściwej pisowni. Dzieje się to wówczas, gdy nowych pod względem ortografii wyrazów wypadło uczniowi zbyt wiele na raz zapamiętać albo jeżeli dziecko ma niedostatecznie rozwiniętą pamięć wzrokową. W tym wypadku pisze uczeń na chybi trafi (ale najczęściej nie trafia): „*jaszczórka*", „*źrudło*", „*strómień*", „*żócać*", „*chandel*", ale „*hować*". Sprytniejszy ucieka się do sztuczek. W jednym miejscu napisze tak, dalej inaczej: opuszcza wątpliwą literę lub cały wyraz; robi podczas pisania umyślną poprawkę, którą można dwojako rozumieć, i broni tego, co się później okaże poprawnie napisane.

Nowa pisownia, że pominę przysłówki, których obecnie chyba nikt bez słownika poprawnie nie umie napisać, dostarczyła bardzo wielu oryginalnych błędów: „*znajduią*", „*obiazd*" (poprawnie jest przecież „obiekt") ale „*jzba*".

Ograniczyłem się tutaj do najbardziej typowych błędów. Przykładów i pod względem rozmaitości i pod względem ilości jest nie-

wątpliwie dużo. Wiele z przytoczonych nie jest, jakby się zdawało, właściwością uczniów, wywodzących się ze sfer nieoświeconych. Inteligentnych rodziców dzieci częstokroć te same popełniają błędy i podobne często stwarzają nauczycielowi trudności. Istotą zagadnienia jest umieć te trudności pokonywać.

3. ŚRODKI REALIZACJI PROGRAMU

Aby praca dydaktyczna przynosiła wyniki pozytywne, słowem, aby była skuteczna, należy zgodnie ze statutem szkół powszechnych poznać element uczniowski od strony uzdolnień i braków, co jest punktem wyjściowym. Dla nauczyciela, znającego dane środowisko i mającego pewne doświadczenie, nie będzie to kwestią zbyt skomplikowaną. Wyjątkowo dłuższego czasu wymaga zapoznanie się z dziećmi w kl. I, na co zresztą wystarcza okres przygotowawczy, trwający—według programu—4—6 tygodni. Kilka rozmów z uczniami starszymi i 1 lub 2 prace piśmienne dają możność zapoznania się z tym elementem.

Znając jako tako stan pisowni swoich uczniów, zabieramy się drogą ćwiczeń w mówieniu, wzmocnionych ćwiczeniami w pisaniu, do usunięcia błędów językowych i poprawienia wad z zakresu ortofonii, jakie przejawiają się w danym regionie, środowisku, klasie lub występują w ogóle w całym kraju. W Łodzi i w okolicy będziemy wymagali prawidłowego wymawiania „*ł*", gdzie indziej postaramy się o czystość wymowy samogłosek (zwłaszcza „*o*" „*ó*" bez „*ł*", nie jako „*ło*"). Jednocześnie nie pominiemy błędów, mających charakter powszechności, jak „*weszłem*", „*weszlim*", „*weślim*", „*jadzie*", „*sirodek*". Walkę z tymi odchyleniami od prawidłowego brzmienia wyrazów należy przeprowadzić zwycięsko już na terenie kl. I, a utrwalić osiągnięty rezultat w kl. II. Uczniowie promowani do kl. III nie powinni w żadnym wypadku błędów takich i tym podobnych popełniać, gdyż w wynikach nauczania jęz. polskiego w kl. I mówi się, że uczeń winien posiadać „umiejętność pisania znanych dziecku wyrazów o pisowni fonetycznej". Ćwiczenia zatem w mówieniu, mające rozliczne cele dydaktyczne do osiągnięcia, są nader pomocnym środkiem do wyrugowania błędów, mających źródło w wadliwym wybrzmiewaniu nielicznych, ale bardzo często używanych wyrazów. Swojego rodzaju kontrakcję prowadzi dom rodzicielski uczniów. Tej nieumyślnej kontrakcji musimy przeciwstawić z naszej strony systematyczne, stałe, cierpliwe powracanie do tych tak błędnie wymawianych wyrazów oraz posługiwanie się

zapisem na tablicy wyrazu, o który w danym razie specjalnie nam chodzi, oczywiście, jeżeli dziecko umie czytać. Uzupełnię w tym miejscu swoje uwagi twierdzeniem, że pożyteczne jest dość wczesne wpojenie w uczniów umiejętności praktycznego wyczuwania różnic między końcówkami osobowo-męskimi a nieosobowo-męskimi, chociaż dopiero przy nauce o przymiotniku i czasowniku w kl. III będziemy mieli sposobność zwrócenia uwagi od strony gramatyki na tego rodzaju błędy jak: „*Szły grzeczne chłopcy*". Niebezpieczeństwo z racji stałego korygowania uczniów grozi samym ćwiczeniom w mówieniu. Nieustanne, niecierpliwe, ironiczne poprawianie onieśmiela i zniechęca do wypowiadania się, a w rezultacie dla doskonałości formy niezręcznymi zabiegami zniszczyć możemy treść i wychować sobie niemą klasę. Dlatego zapis na tablicy i w zeszytach błędnie wymawianego wyrazu lepszym jest podejściem niż poprawianie ustne.

Zrozumiałą jest rzeczą, że aby umieć poprawnie pisać, trzeba pisać. Poprzez wszystkie klasy szkoły powszechnej powtarza się w programie jęz. polskiego jeden z rodzajów pisania, mianowicie: przepisywanie, zrazu wyrazów i zdań, potem zdań i tekstów. Ponieważ wysunięta jest ta forma ćwiczeń na pierwsze miejsce, przeto wydaje się głównym i zasadniczym sposobem nauczania ortografii i przesłania sobą inne. Kto stosuje ten rodzaj pisania, a innych wcale lub dość rzadko, ten nie może się spodziewać rezultatów, jakie by odpowiadały jego pragnieniom i wymaganiom programowym, choćby przy tym jak najgorliwiej mozolił się nad korektą byle jak wykonanej pisaniny. Stąd płynie krytyczne nastawienie do dzisiejszych podręczników i metod. Przypomina się dawne podręczniki do ortografii i ich zalety. Uczeń musiał się zastanawiać, gdy należało zastąpić + odpowiednią literą. Niekiedy polecano pewne zbiory wyrazów np. na „ó" niewymienne, opanować pamięciowo. Nawet obcą pisownię lub gramatykę znał uczeń dobrze, bo uczył się na pamięć ułożonych wierszem wyrazów (puppis, sitis, vis i turris, tussis, febris i securis), więc błędów nie było ani w deklinacji, ani w pisowni. Tymczasem teraz przepisywanie i wypisywanie ma nauczyć wszystkiego!

Tak jednak nie jest w całej rozciągłości zarówno w zalecanych podręcznikach, jak i w metodach, przejawiających się w różnych rodzajach pisania. W podręcznikach mamy różnego typu ćwiczenia, jak zastosowywanie wyrazów w zdaniach, uzupełnianie zdań właściwymi wyrazami, słowotwórstwo i t. p. Odrabiając takie

ćwiczenie, uczeń zastanawia się, myśli i zapamiętuje. Niepomiernie większe znaczenie ma wszakże pisanie z pamięci, które jest dość rzadko stosowanym ćwiczeniem, jeżeli w klasie wszechwładnie panuje podręcznik. Narażę się może na zarzut wyjaśniania wyjaśnionego, gdy przedstawię przebieg czynności, związanych z pisaniem z pamięci. Podejmuję jednak ten zarzut z uwagi na wartości dydaktyczne zabiegów, które towarzyszą pisaniu z pamięci.

Nauczyciel ma gotowy z góry tekst z wyrazami, których pisownię chcę podać uczniom. Aby specjalną uwagę zwrócić na dane wyrazy, należy je uprzednio odczytać lub zapisać na tablicy. Potem sam nauczyciel albo jeszcze lepiej — jeden z uczniów pisze przeczytane zdanie tekstu na tablicy. Klasa pilnie przygląda się zdaniu i zwraca szczególną uwagę na wskazany wyraz. Po odczytaniu zdania przez innego ucznia lub przez całą klasę odwraca się tablicę lub zasłania zdanie i poleca klasie pisać. Pisząc uczniowie mają w świeżej pamięci tekst poprawny. Nauczyciel tymczasem śledzi, czy słabsi uczniowie poprawnie odwzorowują zasłonięte zdanie. Na koniec odsłania się je i poleca skontrolować pracę, a trudny wyraz podkreślić. Te same czynności powtarza się z każdym dalszym zdaniem tekstu. Pisanie z pamięci „opiera się na pamięci krótkotrwałej i następuje bezpośrednio po obserwacji obrazu wyrazu". Pisanie z pamięci wdraża do zastanawiania się nad tym, co należy napisać w zeszycie, gdy tekst na tablicy zniknie sprzed oczu, a to utrzymuje umysł dziecka w napięciu. Pisaniem z pamięci ćwiczymy pamięć wzrokową i spostrzegawczość ortograficzną oraz rozważnym postępowaniem powiększamy pojemność pamięciową w zakresie zjawisk ortograficznych, a tym samym najwydatniej przyczyniamy się do opanowania pisowni.

Słusznie zaleca program (str. 261), aby pisanie z pamięci „przeważało w kl. I i II nad przepisywaniem, a w inych klasach występowało równolegle". Jeżeli rezultatem nauczania ortografii pod koniec I szczebla programowego ma być praktyczne opanowanie pisowni" w zakresie słownika ucznia na tym poziomie, to dowodzi, że uczeń w dość wysokim stopniu musi posiąść wprawę ortograficzną, t. j. nie tyle „zapamiętać reguły ortograficzne, ale osiągnąć pewność i zmechanizowanie, aby pisać poprawnie bez specjalnego namysłu". Różnorakiego materiału ortograficznego jest do przerobienia bardzo wiele na I szczeblu. Przepisywaniem, stosowanym wyłącznie lub w przeważającej mierze, tego się osiąg-

nąć nie da, gdyż przepisywanie nie utrzymuje umysłu dziecka w napięciu i nie wymaga bacznej uwagi.

Przepisywanie daje pożądane wyniki wszędzie tu, gdzie uczniowie są łatwi do prowadzenia i w szkole szukają nauki. Takim rzadko bywa miejski element uczniowski. Dlatego musimy baczyć, aby teksty do przepisywania wiązały się tematycznie i słownikowo z innymi rodzajami ćwiczeń. Dzięki temu tekst jest dla ucznia zrozumiały i dostępny. W klasach najniższych tekst zrozumiały i dostępny jest wówczas, „gdy na plan pierwszy występuje barwna, żywo rozwijająca się akcja, a w wyższych, gdy „obrazy z życia w różnych krainach i regionach Polski ożywione są akcją z wysunięciem na plan pierwszy przeżyć i pracy człowieka". Mając przed sobą tekst zrozumiały i dostępny zarówno co do treści, jak co do języka, uczeń nie odpisuje bezmyślnie poszczególnych liter, natomiast zjawisko ortograficzne trwale kojarzy mu się z całością wyrazu". Tego rodzaju tekstami wypełnione są podręczniki. Chodziłoby jedynie o dostosowanie tekstów do terminów całokształtu naszej pracy.

Krytycznie wypada mi się odnieść do często spotykanych w podręcznikach wierszy, które uczeń ma opanować pamięciowo i napisać potem z pamięci. Ćwiczenie takie bywa nader trudne dla ucznia pod względem pisowni, gdyż bardzo wiele zawiera zazwyczaj szczegółów ortograficznych i nazwać by je należało raczej pisaniem z pamięci, bo nie opiera się na pamięci krótkotrwałej i nie następuje bezpośrednio po obserwacji obrazu wyrazu. Pisząc uczeń stara się nie uronić z pamięci ani jednego wyrazu, krępuje go rytm i rym, na szczegóły ortograficzne nie baczy i ma okazję do popełniania błędów. Jeżeli zadajemy taką pracę, to chyba jako sprawdzian. „Głównie jako sprawdzian nabytych umiejętności stosuje się pisanie ze słuchu po przeprowadzeniu szeregu ćwiczeń na daną regułę lub jakiś zbiór wyrazów. Pisanie, przy którym uczeń się biedzi z treścią (wiersz z pamięci, wypracowanie), roi się zazwyczaj od błędów, jakich kiedy indziej nie bywa. Aby w pracach samodzielnych nie występowało wiele błędów ortograficznych, należy przyzwyczajać dzieci do korzystania z tablic ortograficznych i ze słowników. Ubóstwo rodziców naszych uczniów sprawia, że nie mogą się oni zaopatrywać w dodatkowe pomoce naukowe. Gdyby nie to, rozporządzalibyśmy o jeszcze jeden środek więcej do „zaostrzenia w dzieciach spostrzegawczości ortograficznej i do

wdrażania ich do samokontroli". Występuje tedy jako dalszy środek nauczania pisowni sporządzanie tablic ortograficznych.

Na najniższym stopniu najwłaściwszą formą tablic są obrazki z podpisami. Barwny, nieskomplikowany w szczegółach rysunek działa na wyobraźnię dziecka i zapada mu równie łatwo w pamięć jak żywo rozgrywająca się akcja. Jeżeli zbyt dużą ilością materiału wyrazowego nie przeciążymy na raz pamięci dziecka, jeżeli obrazek — przedstawiający przedmiot o trudnej pod względem pisowni nazwie — dość długo będzie dziecko miało przed sobą, jeżeli do podpisu czy nadpisu będziemy się odwoływali każdorazowo, gdy zajdzie potrzeba, osiągniemy to, że już pod koniec roku w kl. I lub w ciągu roku w kl. II dziecko napisze nam poprawnie tak często używane wyrazy, jak żółty, córka, duży, stół, rzeka, pagórek. Nie tylko nie zawahałbym się wyprzedzić w tym wypadku wymagania programowe, które „*rz*" i „*ó*" niewymienne wprowadzają dopiero w kl. III, lecz uważałbym za pożądane zaprawić uczniów w pisaniu poprawnym takich wyrazów, które należą do codziennego ich słownika, aby móc w kl. III i IV opanować całkowicie materiał wyrazowy w tym dziale ortografii. W klasach wyższych wraz ze wzbogaceniem się słownika uczniów zwiększają się trudności ortograficzne. System rysunkowego podawania pisowni staje się kłopotliwy i niekiedy niemożliwy do zastosowania. Tutaj zachodzi potrzeba sporządzania tablic wyrazowych. Bywają w handlu tablice drukowane, podające zbiory wyrazów z „*ó*" niewymiennym, „*rz*", „*h*". Przydatność tych tablic jest niewątpliwa od kl. IV wzwyż. Większe znaczenie praktyczne mają tablice, wykonane przez uczniów, gdyż przy ich sporządzaniu uczniowie mają sposobność ponownego odwzorowywania trudnych dla siebie wyrazów w zmienionych warunkach, urozmaicających naukę. Wyrazy te, jako wyjęte z kontekstu są dla uczniów zrozumiałe, bliskie, pozbawione pustego brzmienia, a jako skorelowane z całokształtem zainteresowań aktualnych ucznia mają dla niego wartość i sens praktyczny. Dlatego w tablicach mogą, moim zdaniem, występować jednocześnie wyrazy z różnych działów pisowni, skoro zachodzi tego potrzeba. Stosowanie tablic obok innych zabiegów dydaktycznych jest nader wskazane aż do VII kl. włącznie.

Wyżej zaznaczyłem, że przyświecać nam powinno w pracy jako cel osiągnięcie przez ucznia pewności i zmechanizowania, aby bez namysłu pisał poprawnie. Ogranicza to w znacznej mierze uciekanie się do podawania reguł. Skłonności do podawania pra-

widel pisowni zawdzięczać należy to, że z wprowadzeniem nowej pisowni pojawiły się w pracach piśmiennych błędy, jakich nie bywało, kiedy wyrazy „mają", „objazd" nie budziły wątpliwości. Powiedziano bowiem uczniowi, że obecnie po spółgłoskach z wyjątkiem „*c*", „*s*" *i* „*z*" pisze się „*i*", ale wpierw nie przestrzeżono, w jakich wypadkach nie ma zmiany, i nie przypomniano, które litery są spółgłoskami. Toteż uczeń w dobrej wierze pisze: „*Następuie odiazd*". Roztropność każe wzorować się przy nauczaniu ortografii na doświadczeniach, zaczerpniętych z nauczania innych przedmiotów. Wpierw należy przedstawić zwierzęta w rozmaitych warunkach bytowania, nim przystąpi się do ich klasyfikowania; najpierw przedstawia się i zapoznaje ze zjawiskami przyrody, nim się zacznie wysnuwać i ustalać prawa tam rządzące. Podobnie niechaj dziecko w kl. II szkoły powszechnej widzi najpierw i nie raz jeden wyrazy na „*ó*" obok odmiany, w której występuje „*o*", aby mogło samo skonstatować prawidłowość i wzajemną zależność, jaka tu zachodzi. Niechaj widzi i obserwuje w pisaniu z pamięci wyraz „fruwa" obok „ptak" — „ptaków", a niezawodnie nie dojdzie do przeświadczenia, że przed „*w*" trzeba pisać „*ó*". Nie reguła ma zaczynać pracę, lecz ćwiczenie, doprowadzające do zmechanizowania, którego wynikiem stanie się reguła ze swoimi wyjątkami, jako środek ewentualnego skontrolowania poprawności.

Spotykamy się często z tego rodzaju narzekaniem: Mimo stosowania różnego rodzaju ćwiczeń (i tu następuje wyliczenie), mimo używania tablic ortograficznych, mimo starannej korekty prac piśmiennych i przeprowadzania ćwiczeń poprawczych uczniowie, jak pisali, tak piszą, że aż ogarnia rozpacz. Zjawisko takie występuje wówczas, gdy mamy do czynienia z uczniami, mającymi słabo rozwiniętą pamięć wzrokową i niedostateczną spostrzegawczość ortograficzną. W tym wypadku wina jest o tyle po naszej stronie, że poniósł nas zapał, bo chcieliśmy w jak najkrótszym czasie poprawić stan pisowni bez liczenia się z możliwościami uczniów. Do tych możliwości dostosować należy dawkę materiału. Zrazu winno nam wystarczać operowanie w ćwiczeniach 1 do 3 trudnych wyrazów, tak jednak, aby każde ćwiczenie dało konkretny wynik. Nie zadowalając się doraźnymi osiągnięciami, do wyrazów trudniejszych powracać będziemy w zmienionych kontekstach i w rozlicznych rodzajach pisania, aby poprawna pisownia określonej dawki stała się trwałym dorobkiem ucznia. Dawki zwiększać zaczniemy tylko wówczas, gdy stwierdzimy, że pojemność pamięciowa uczniów pogłę-

biła się niewątpliwie. Nadto w samym materiale pisowni posuwać się będziemy w zwolnionym tempie, zadowalając się nieznacznymi do czasu wynikami. I w tej dziedzinie musimy przestrzegać zasady: non multa sed multum; lepiej mało, ale wyczerpująco w znaczeniu rozmaitości odmian i zastosowania. „Licząc się z pojemnością pamięciową uczniów", ilość wyrazów należy rekompensować częstotliwością wywoływania w pamięci ich graficznych obrazów, co wreszcie doprowadzi do pożądanej przez nas spostrzegawczości ortograficznej.

Stosując się do ogólnych wskazań dydaktycznych i pamiętając, że

1. już w kl. I należy mieć pewne wyniki w zakresie pisowni,
2. na każdej lekcji lub jej części, poświęconej ortografii, powinno się osiągnąć minimalne choćby wyniki,
3. częstość ćwiczeń w formie pisania z pamięci jest ogromnie skuteczna,
4. liczenie się z pojemnością pamięciową ucznia ma miarkować naszą gorliwość i
5. za stan i poziom nauczania odpowiedzialny jest każdy z nas indywidualnie, —

możemy być pewni rezultatów swojej pracy, która wytrzyma próbę w każdym wypadku badania i kontroli.

Arkadiusz Mirkowicz

PRZESTANKOWANIE W SZKOLE POWSZECHNEJ

Nauczanie ortografii sprawia nauczycielstwu i uczniom duże trudności. Wyrazem tego jest powszechne ubolewanie. O wiele większy kłopot powoduje przestankowanie. Jak dotychczas — nie wyszło ono poza życzenia programu, o tym bowiem, że uczniowie potrafią stawiać znaki interpunkcyjne, powiedzieć dzisiaj nie można.

Stwierdzenie tego faktu wywołuje potrzebę zastanowienia się, w czym tkwi przyczyna tak słabych osiągnięć. Czy sama sprawa interpunkcji jest nazbyt trudna i niedostępna dla umysłu ucznia szkoły powszechnej, czy też defekty w realizacji zagadnienia sprawiają, że podane w programie wyniki nie są osiągane? Stojąc na stanowisku, iż interpunkcja polska na ogół jest nawet łatwiejsza od ortografii, postaram się wysunąć szereg wskazówek, które by umożliwiały opanowanie przedmiotu.

Pierwszą zasadą, elementarnym wprost nakazem dydaktycznym jest s y s t e m a t y c z n o ś ć w kolejnym podawaniu faktów z interpunkcji i c z ę s t e odwoływanie się do kwestii z tego zakresu. Są to truizmy w praktyce — niestety — zbyt często pomijane.

Zagadnienie użycia znaków przestankowych zjawia się już w d r u g i e j k l a s i e szkoły powszechnej. Na tym poziomie program przewiduje u ż y c i e k r o p k i i p y t a j n i k a. Dziwne, iż uczniowie w ciągu sześciu lat nauczania nie potrafią przyswoić sobie nawyku stawiania po zdaniu kropki. Zresztą jak tu kłaść dany znak, jeżeli uczeń nie orientuje się co do istoty zdania. Jakimi więc zdążać etapami, aby wytworzyć w dziecku jasno sprecyzowany pogląd na zdanie, oczywiście nie na drodze definicji, lecz praktycznego konstruowania struktur zdaniowych?

Znaki takie, jak kropka i pytajnik, w klasie drugiej, mimo całej oczywistości swego charakteru, mogą stawać się dla ucznia potrzebą raczej poprzez sugestię nauczyciela, nawyk i wyczucie. O rozumowym uzasadnieniu tych znaków jeszcze nie może być mowy. Zdania w tej klasie — jak tego zresztą wymaga program—

muszą być krótkie, a więc nie rozbudowane w zasobie określeń. Zdanie pojedyńcze nierozwinięte lub rozwinięte w stopniu nieznacznym. Chodzi o zwrócenie uwagi ucznia na krótkie całości myślowe.

Nauka przestankowania powinna iść równolegle z opracowywanymi wiadomościami ze składni; na nich się opierać i uzupełniać je. Z chwilą kiedy zjawia się problem syntaktyczny, musi wystąpić sprawa znaków interpunkcyjnych. W praktyce szkolnej zazwyczaj o tym się zapomina.

Drugim czynnikem umożliwiającym obserwację istnienia i obserwację funkcji znaków przestankowych jest czytanie, w którym według programu już od klasy III należy zwracać uwagę na „zachowanie przestankowania". O ile przy czytaniu interpunkcja warunkuje poprawne i właściwe zrozumienie i odczucie tekstu, to przy pisaniu ma ona uwydatniać kwestię budowy zdania.

Jak zrealizować te trudności w klasie III, gdzie zjawiają się wiadomości gramatyczne ze składni zdania pojedyńczego nierozwiniętego?

Użycie kropki, pytajnika i znaku wykrzyknienia łączy się nierozerwalnie z praktycznym rozróżnianiem zdań oznajmujących, pytających i rozkazujących. To tło porównawcze trzech odmian zdaniowych ze względu na znaczenie powinno być pierwszym etapem do ugruntowania w umysłach uczniów pojęcia o zdaniu w ogólności. Ale lepszym chwytem do wytworzenia w umyśle ucznia schematu zdaniowego jest układanie zdań pojedyńczych nierozwiniętych, w których mają być wyróżniane podmiot i orzeczenie. Zdania te będą układane w ten sposób, że bierze się rzeczownik i coś się o nim mówi lub przypisuje mu się jakąś czynność, n. p. *ojciec pracuje, uczeń pisze, siostra śpi.* Są to najłatwiejsze konstrukcje składniowe wymagające użycia kropki.

W klasie III występuje też po raz pierwszy zapoznanie uczkiów z funkcją przecinka. Ten najpospolitszy znak interpunkcyjny spełnia liczne funkcje, których w całości uczeń szkoły powszechnej opanować nie może. Zasadnicze okoliczności użycia tego znaku muszą być w szkole przyswojone.

Ogólnikowe określenie programu na klasę III, mówiące o najprostszych przypadkach użycia przecinka, zinterpretowałbym

w ten sposób. Poza wyliczeniem, które może wystąpić w ujęciu składniowym, jako podanie kilku podmiotów, wziąłbym zdanie za środek wypowiedzeniowy a zasadniczo koncentrował uwagę uczniów na kwestii wyliczenia rzeczowników, przymiotników, lub czasowników. Składniowo — jak zaznaczyłem — wykracza to poza materiał klasy III, leży jednak w obrębie materiału semantycznego tej klasy. Jeżeli uczeń potrafi ułożyć zdanie *ojciec pracuje*, to nie nastręczy trudności ułożenie zdania, gdzie będzie kilka podmiotów: *ojciec, matka, brat i siostra pracują.* W tym wypadku należy zwrócić uwagę, że poszczególne podmioty oddziela się przecinkiem.

Innym podejściem będzie oddzielenie wyliczonych części mowy: *Uczeń ma w teczce książki, zeszyty, obsadkę, ołówek, kredki, mydło i ręcznik. Józio jest grzeczny, staranny, pracowity, koleżeński. Dzieci modlą się, uczą, pracują i bawią się.*

Do zagadnienia tego trzeba będzie powrócić przy właściwym ujmowaniu go od strony składni, kiedy w klasie następnej wystąpi zdanie pojedyńcze rozwinięte. Wówczas to przymiotniki wejdą w funkcję określeń w zdaniach typu: *Grzeczny, staranny, pracowity i koleżeński Józio zachorował.* Drugie zdanie: *Uczeń ma w teczce książki, zeszyty, obsadkę, ołówek* i t. d. będzie innym przykładem typu zdania pojedyńczego rozwiniętego z wyliczeniem dopełnień, co dla ucznia będzie jeszcze nagromadzeniem wyrazów określających orzeczenie.

Zdanie wieloorzeczeniowe, jako pierwszy typ zdań złożonych, ujęte z tego punktu widzenia w klasie V, nie będzie dla ucznia nowością w swej budowie. Naświetlenie takiej konstrukcji zdaniowej ze stanowiska składniowego pogłębi w uczniach potrzebę stosowania przecinka.

Trzeba zaznaczyć, że w klasie V zapoznanie ucznia z rodzajami określeń jest polem do układania zdań z kilkoma dopełnieniami, przydawkami, lub okolicznikami, co stworzy konieczność wprowadzenia zasady, która nakazuje oddzielać przecinkiem kilka jednorodnych równorzędnych części zdania.

Przestankowanie w klasach IV i V wymaga szczegółowego omówienia.

Na klasę IV wyznacza program użycie przecinka w zdaniu rozwiniętym. Trzeba — jak zaznaczyłem — wiązać przestankowanie z wiadomościami składniowymi, a w klasie tej nie przewidziany nowy materiał, który by się do zagadnień interpunkcyjnych nadawał, gdyż uwzględniony został dychotomiczny podział zdania na podmiot rozwinięty i orzeczenie rozwinięte, aby z kolei wyznaczyć podmiot zasadniczy i orzeczenie zasadnicze. Należy przeto w klasie tej poświęcić czas na utrwalenie zasad poznanych w klasie III. Jako coś nowego a przystępnego można by wprowadzić przecinek, gdy powtórzone są te same wyrazy, n. p.: *W klasie zapanowała wielka, wielka radość.*

Które przypadki użycia dwukropka uznamy za najprostsze, ponieważ te są wyznaczone przez program na klasę IV? Zasad stawiania tego znaku w ogóle jest niewiele. Względnie łatwym spośród nich jest stosowanie dwukropka, kiedy wyliczamy podmioty w liczbie pojedyńczej po orzeczeniu w liczbie mnogiej: *Do najpotrzebniejszych pomocy szkolnych należą: mapa, globus, obraz, linia, cyrkiel.* A jeszcze bardziej zrozumiałe dla ucznia na tym poziomie jest stosowanie dwukropka w zdaniach zawierających przytoczenie cudzej mowy. *Marszałek Józef Piłsudski oznajmił: „Mówiłem Niemcom bez ogródek, że sympatii ku nim w polskim społeczeństwie nie ma".*

Możliwy do opanowania w szkole powszechnej materiał interpunkcyjny należy zogniskować w klasach V i VI; w klasie VII można uzupełnić braki i pogłębić dotychczasowe osiągnięcia.

Na klasę V program wyznacza: znaki przestankowe w zdaniu rozwiniętym i złożonym". Kolejne przepracowywanie materiału gramatycznego łatwo da się powiązać z interpunkcją.

Przy ćwiczeniach w rozpoznawaniu zdań oznajmujących, pytających, wykrzyknikowych i rozkazujących staje się wprost koniecznością utrwalanie odpowiednich po tych zdaniach znaków. Tu więc ugruntuje się wykrzyknik i znak zapytania.

Ponieważ uczniowie zaznajamiają się z deklinacją właśnie na tle zdania, łatwo będzie zwrócić uwagę na funkcję wołacza i na przecinki w zdaniach, w których ten

wołacz, jako wyraz pozaskładniowy, występuje: *Józiu, posłuchaj naszej rozmowy! Posłuchaj, Józiu, naszej rozmowy! Posłuchaj naszej rozmowy, Józiu!*

Poznanie wykrzyknika jako części mowy winno wiązać się z jego funkcją zdaniową i zastosowaniem przecinka oraz znaku wykrzyknienia: *Ach, jak tu miło*! To samo da się powiedzieć o spójniku. Może on łączyć wyrazy, ale przede wszystkim gra rolę w zdaniach. Właściwe postawienie sprawy wyjaśniające charakter spójników wymaga, aby powiązać je z budową zdań złożonych. Zyskuje wówczas praktyczność w nauczaniu, a wyraźna celowość użycia przecinka uprzystępnia uczniowi zrozumienie potrzeby tego znaku.

Po opanowaniu przydawki w ogóle można podać uczniom prawidło użycia przecinka w zdaniach z przydawką rzeczowną następującą po imionach własnych n. p.: *Wychowawcą synów Kazimierza Jagiellończyka był Jan Długosz, kanonik krakowski.*

Chyba wystarczy, jeżeli na zdania złożone o strukturze okresu, które posiadają średnik, tylko zwrócimy uwagę uczniów, że i taki znak bywa stosowany.

Przecinek w wołaczu, po wykrzyknikach, w przydawce dopowiedzeniowej, w zdaniach złożonych obok okolicznościowych nawiązań do zasad użycia tego znaku z lat poprzednich — oto materiał interpunkcyjny na klasę V w zupełności wystarczający.

W klasie VI program przewiduje „dalszą wprawę w użyciu znaków przestankowych w zdaniu pojedyńczym rozwiniętym oraz zdaniu złożonym".

W klasie tej nie można pominąć obserwacji, że równoważniki zdań wprowadzają nową funkcję znaku wykrzyknienia, n. p. *Jazda! Ogień! Do nogi!*

Można też utrwalając dwie dotąd poznane zasady użycia dwukropka, mianowicie przed wyliczeniem i przytoczeniem cudzych słów, wprowadzić zasadę trzecią między dwoma zdaniami, z których drugie uzasadnia lub wyjaśnia poprzednie. Za przykład niechaj posłuży zdanie z „Powrotu taty": *Wtem słychać turkot: wozy jadą drogą.* I łatwo

je przekształcić na zwykłe zdanie złożone podrzędnie: *Wtem słychać turkot, ponieważ jadą drogą wozy.* Można wykazać, że dwukropek pełni tu funkcję spójnika.

Omawiając znak zapytania, wrócimy do zdań pojedyńczych, pytających, jak: *Czy masz własne wieczne pióro?* Ale zaraz przejdziemy do zdań złożonych podrzędnie—pytających: *Czy odpowiesz, czyje to wieczne pióro?* Tu zaznaczymy, że pytajnik stawia się wówczas, gdy pytające jest zdanie główne, a poboczne nie ma w takich razach siły decydowania: *Powiedziałeś, czyje to wieczne pióro.*

Innowację w obowiązującej interpunkcji, że równoważnika zdania wyrażonego imiesłowem na — *ąc i* — *szy* można nie oddzielać przecinkiem, dobrze będzie uzupełnić zastrzeżeniem, że przecinek trzeba położyć, jeżeli brak jego wywoła nieporozumienie n. p.: *Cofnąwszy się, szybko poszedł dalej ulicą,* lub *cofnąwszy się szybko, poszedł dalej ulicą.*

Przecinek w zdaniu pojedyńczym rozwiniętym powinien w formie powtórzenia wystąpić w poznanych uprzednio zasadach.

Rozpatrując zdanie główne i poboczne, należałoby zwrócić uwagę na istniejące pomiędzy nimi zdania lub wyrażenia wtrącone. *Maria Konopnicka pisała, jak wszyscy wiemy, nowele, z których najpopularniejsza „Nasza szkapa". Bez szkoły powszechnej, wiadomo, nie można już dziś się obejść.*

Aby nauka przestankowania była w swych efektach widoczna, trzeba położyć duży nacisk na dostrzeganie i uzasadnianie znaku przestankowego podczas rozbioru zdań złożonych współrzędnie, bezspójnikowych i spójnikowych oraz zdań złożonych podrzędnie.

W rozbiorze zdań złożonych nie mechaniczne wykuwanie na pamięć, lecz rozumne tłumaczenie i zapamiętywanie spójników uznać trzeba za konieczne. Praktyczne utrwalanie zasad poznanych w poprzednich klasach nigdy oczywiście nie może być zaniechane.

Systematyczne wiązanie faktów gramatycznych z przestankowaniem, które nie jest w szkole powszechnej materiałem nadmiernie rozbudowanym, pozwoli osiągnąć już w klasie VI wyniki zupełnie dobre. Trudno więc uzasadnić dotychczasowy

nikły poziom osiągnięć w tym dziale nawet po ukończeniu klasy siódmej, chociaż dla niej program nowego materiału nie przewiduje. Zło leży w akcentowanym przeze mnie braku konsekwentnej ciągłości w nauczaniu oraz rozdzielaniu przestankowania od innych działów gramatyki.

Omówione w tej pracy zasady stosowania znaków interpunkcyjnych uważam za zupełnie wystarczające na poziomie szkoły powszechnej.

Na inne znaki i szczegółowe prawidła użycia przecinka będzie pora w gimnazjum.

Mieczysława Romankówna

NAUKA O KSIĄŻCE W SZKOLE POWSZECHNEJ

Zwykłe i dość ogólne narzekanie, że dzieci przychodzą ze szkoły powszechnej do gimnazjum źle przygotowane, wypływa przede wszystkim z ciężkich warunków, w jakich pracują i dzieci i nauczyciel w szkole publicznej.

Jest rzeczą jasną, że kontrola nauczyciela nad dzieckiem w szkole tej musi być mniejsza, gdyż nauczyciel w klasie ma przeważnie ponad pięćdziesięcioro dzieci, boryka się z nie zawsze odpowiednimi warunkami lokalowymi, jest przeciążony pracą administracyjną, brak mu bardzo często podstawowych pomocy naukowych. Ponadto dzieci patrząc na rodziców zarabiających na życie pracą fizyczną, często lekceważących naukę szkolną, zobowiązane same nieraz do zarobkowania już samodzielnego nie przywiązują do szkoły i nauki w wielu, bardzo wielu wypadkach wagi.

Inaczej większość tych spraw przedstawia się w prywatnej szkole powszechnej. Uczęszczają tu przeważnie dzieci ze sfer inteligenckich. Rodzice i dzieci inaczej patrzą na szkołę, która z każdym rokiem zdobytym przez dziecko przybliża je do ukończenia nauki szkolnej, do studiów.

Nauka może się stawać tu celem samym w sobie już na najniższym nawet poziomie.

Do obowiązków właściciela szkoły należy zaopatrywanie szkoły nie tylko w najpotrzebniejsze, ale w najnowsze już pomoce naukowe, zresztą o ile szkoła powszechna znajduje się przy prywatnych szkołach średnich, więc gimnazjum i liceum, może nauczyciel korzystać i zapewne korzysta z pomocy naukowych tych szkół, zajmuje ich pracownie np. fizyczną, geograficzną, przyrodniczą, które dzieci szkół publicznych rzadko posiadają, a szczególnie w takim stopniu wyposażone.

Zwróćmy jeszcze uwagę, że i zainteresowania dziecka skierowane są tu właśnie przede wszystkim w stronę książki, którą widzi w rękach otoczenia, o której wie, że jest ona często źródłem zarobku ojca, lub chwilą wytchnienia dla matki. Stąd też i zainteresowanie samą książką.

Dlatego też nauka o książce w tych warunkach nie jest i nie może być teorią oderwaną od życia dzieci, wprost przeciwnie nawet, ściśle wiąże się z życiem i zainteresowaniami dziecka.

Celem moim jest zanotowanie tu i rozpatrzenie sprawy możliwości przyswojenia przez dziecko wiadomości o książce już na poziomie szkoły powszechnej. Opieram się zresztą nie na wywodach czysto teoretycznych, lecz na faktycznie przeprowadzonym cyklu lekcji języka polskiego i historii w dwóch klasach najwyższych szkoły powszechnej, tj. kl. V i VI, które objęły i inne klasy. Piszę w dwóch klasach najwyższych, gdyż zwykle szkoły powszechne prywatne przygotowując do gimnazjum posiadają tylko klas sześć. Plan owej nauki o książce w szkole powszechnej przedstawiał się mniej więcej następująco:

1. Klasa I urządziła „Wystawę druku".
2. Klasa V na lekcjach historii czytała z podręcznika rozdział pt. „Pierwsze druki polskie".
3. Klasa VI na lekcji j. polskiego czytała z podręcznika czytankę pt. „W drukarni".
4. Klasy V i VI były na wycieczce w drukarni.
5. Uczennice kl. V napisały wypracowanie o historii druku i druków w Polsce.
6. Uczennice kl. VI napisały pracę o drukarni i powstaniu współczesnej książki.
7. Komitet redakcyjny Gazetki Szkolnej poświęcił całą gazetkę książce.
8. kl. VI zebrała książki dla Polaków zagranicą.
9. Kl. VI wzięła udział w konkursie ogłoszonym przez „Płomyk" na napisanie projektu, jak uczcić w szkole książkę.

Ujęty tu w punktach plan nie jest pełny i oczywiście wymaga wyjaśnień, do których przystąpimy niebawem.

Przede wszystkim z góry muszę się zastrzec, że w przeprowadzeniu poza przemyślanym w pewnych granicach, które później określę, rzeczywistym projektem, przychodziły mi z pomocą, jak to zresztą zwykle bywa w pracy szkolnej, nieprzewidziane okoliczności, wyjątkowo zaiste tym razem szczęśliwe.

A więc najpierw należy podkreślić, że z nauczycielką uczącą w klasie pierwszej nie wchodziłam w porozumienie, czytając jednak poprzednie ogłoszenie dziewczynek z klasy pierwszej w gazetce szkolnej, że proszą koleżanki o druki na wystawę, pomyślałam

o ewentualnym szczęśliwym pokryciu się pracy uczennic kl. V i VI, w których uczę, z pracą klasy najmłodszej.

I rzeczywiście. „Wystawa druku", jak nazwały dziewczynki z klasy I swą pracę poprzedziła o jakieś 2 — 3 dni lekcje o druku w klasie V i VI. Dziewczynki interesowały się „wystawą" swych najmłodszych koleżanek urządzoną bardzo pomysłowo.

Na wystawie znajdowała się „drukarka", której literki wycięte były na ziemniakach, były tu wizytówki uczennic klasy I, zebrane tytuły czasopism, pisemka dla dzieci, książeczki, ogłoszenia, afisze itp. Na przerwach uczennice starsze chodziły do swych najmłodszych koleżanek i opowiadały mi potem o wystawie.

Nic też dziwnego, że czytanka znajdująca się w podręczniku kl. VI pt. „W drukarni" wzbudziła aktualne, już w tym kierunku zwrócone zainteresowanie. Czytanka podobała się. Uczennice zajęły się tu przede wszystkim słownikiem, co szło zgodnie z moimi myślami. Wypisały cały szereg nazw takich jak *prasa drukarska, czcionki, farba drukarska* itp.

W klasie V z historii właśnie w tym czasie wypadło przerabiabianie rozdziału pt. „Pierwsze druki polskie". Klasa bardzo zainteresowała się historią książki — od tej przepisywanej przez mnichów, poprzez odbijane stronice na deskach, aż po wynalazek Gutenberga, czy też jak się to ostatnio propaguje holendra Costy, (o holenderskim wynalazcy przyniosła nawet jedna z uczennic wycinek z gazety, już po przerobieniu materiału).

Już w klasie VI licząc się poprzednio z uzgodnieniem materiału z historii w kl. V i j. polskiego w kl. VI pragnęłam zrobić wycieczkę uczennic do drukarni. Chodziło mi jednak o to, aby wniosek wyszedł od uczennic. I tak się też stało, dzięki faktowi, iż w klasie VI jedna z uczennic jest córką właściciela drukarni. Poprosiła ona ojca o zezwolenie na zwiedzenie drukarni przez koleżanki.

Były więc na wycieczce uczennice kl. V i VI. Młodsze po historycznym spojrzeniu na druk zobaczyły tu, jak powstaje książka współczesna, starsze dzięki przewodnikowi, który je oprowadzał, poznały i zanotowały cały szereg nowych nazw i wyrazów. Zobaczyły więc dziewczynki, że *czcionki* są w *kaszcie*, że czcionki są najrozmaitsze, poznały ich kształt i nazwy, i dziś już dobrze odróżniają *kursywę, garmond, petit, cicero*. Widziały *maszyny drukarskie ręczne*, dowiedziały się o *maszynie rotacyjnej, linotypach*.

Poza poznaniem warsztatu pracy drukarskiej ujrzały drogę, którą odbywa rękopis począwszy od autora, dowiedziały się jak

rękopis ten dostaje się do rąk *drukarza*, jak *składa* go, jak wygląda korekta pierwsza, którą przeprowadza korektor, później zaś autor, jak druk zostaje *przełamany* na *arkusze*, dowiedziały się że *arkusz to 16 stron druku*, który po poprawieniu pierwszej korekty autor dostaje do tzw. *rewizji itp.*

W pomoc przyszedł mi tutaj jeszcze szczęśliwy przypadek. Miałam właśnie w rękach 7 arkuszową pracę, przełamaną do rewizji, co właściwie w toku druku trudno jest uchwycić, szczególnie, że drukarnie rewizję dłuższych prac rozkładają zwykle na krótkie partie.

Uczennice więc mogły zobaczyć autorskie poprawki w przełamanym na arkusze i niezeszytym druku, książkę w toku jej powstawania, zobaczyły autentyczną korektę — mogło to przemówić do nich silniej.

Po wycieczce do drukarni klasa V napisała wypracowanie o historii najdawniejszych książek. Temat był tu zasadniczo ujęty ramowo tak pod względem treści jak i formy. Toteż wypracowania były najróżniejsze. O zainteresowaniu dziewczynek niechaj świadczy fakt, że nawet bez mojej zachęty dwie uczennice poza lekturą i wiadomościami zyskanymi w szkole, chcąc jeszcze coś więcej wiedzieć o początkach książki może za poradą rodziców zajrzały do encyklopedii. Potem w wypracowaniach swych i te wiadomości dostępniejsze dla ich poziomu wykorzystały. Zrobiły to zresztą bez zarzutu i jasno w pracach swych podały, skąd materiał zaczerpnęły. Było kilka bardzo ładnych prac o charakterze literackim. Jedna z dziewczynek napisała opowiadanie starej książki w bibliotece, której słuchają współtowarzyszki z szafy, inna pokazała życie starego klasztoru, w którym mnich pisze księgę będącą celem i ozdobą jego życia.

W klasie VI uczennice napisały pracę o wycieczce do drukarni. Tutaj wypracowania miały charakter ściśle związany z materiałem i samą wycieczką. Szczególnie ciekawe było wypracowanie wspominanej już córki właściciela drukarni, która zdobyła zapewne od ojca, lub któregoś z pracowników przedsiębiorstwa wiele szczegółów pominiętych i w czytance i w objaśnieniach w czasie wycieczki po drukarni.

Nic też dziwnego, że komitet redakcyjny składający się z uczennic kl. V i VI wystąpił z projektem poświęcenia całej gazetki szkolnej wiadomościom o książce.

Trzeba było wykonać najpierw projekt tej gazetki tj. miniaturowy rysunek, prace bowiem zostały wybrane spośród najciekawszych wypracowań w klasie V i VI. Projekt ten podjęła się wykonać, oczywiście dobrowolnie i bardzo chętnie, jedna z dobrze rysujących uczennic klasy szóstej. Trzeba przyznać, że udał się jej. Wielkość projektu nie przekraczała wymiarów 5 cm×15 cm. Na niebieskim tle nalepiony tu został rysunek wykonany na papierze białym rozłożonej do czytania grubej książki, na której kartach wierzchnich, widocznych dla oka, wypisane były aktualne zdania związane z życiem szkoły, obok rysunku książki naklejono projekty przepisanych prac w ich projektowanym rozmieszczeniu, tytuł gazetki został wypisany ozdobnymi literami „Książka...".

Nie skończyło się jednak na tym. Przypadający w tym samym czasie tydzień Polaka Zagranicą, któremu została w szkole poświęcona uroczystość, poddała myśl dziewczynkom zakończenia tej pracy o książce zebraniem możliwie największej ilości książek i ofiarowaniem ich Sekcji Szkolnej dla Polaków Zagranicą. To patriotyczne i społeczne wystąpienie poparły dziewczynki czynem. Oto w przeciągu niecałego tygodnia dwie klasy, a właściwie klasa VI przy pomocy klasy V, zebrały 130 książek; więcej niż połowa książek były to wartościowe utwory np. Mickiewicza (parę egzemplarzy „Pana Tadeusza", „Grażyna"), Sienkiewicza, Prusa, Orzeszkowej, Reymonta, lub wartościowej beletrystyki dziecięcej.

Książki zostały na lekcji rozsegregowane na rozmaite grupy, więc 1) podręczniki szkolne (każdy przedmiot oddzielnie) 2) książki naukowe dla dorosłych 3) opowiadania i książki dla dzieci i młodzieży 4) utwory wielkich pisarzy polskich i obcych. Przy sposobności oczywiście to i owo uczennice posłyszały o niejednym pisarzu. Starałam się tutaj jednak stosować metodę współobjaśniania dziewcząt, wkraczając tylko wtedy z własną pomocą, gdy słyszałam jakieś błędne objaśnienia, lub kiedy żadna z uczennic o pisarzu nic nie słyszała.

Przekazanie książek tak posegregowanych odbyło się uroczyście. Dziewczynki sporządziły również spis, który został dołączony do książek zebranych i przekazywanych.

Myślałam wtedy, że na tym nasza praca już się skończyła. Lecz na następnej lekcji czytając „Płomyk" zauważyłyśmy, że został tu ogłoszony konkurs dla zbiorowej pracy klasy na ułożenie projektu, jak uczcić w szkole książkę.

Został więc ułożony, jako ćwiczenie redakcyjne list do „Płomyka", z projektem, który przeprowadziłyśmy właśnie w szkole. Dziewczynki lojalnie napisały tu, że nie jest to już tylko czysty projekt, że piszą już na podstawie przeprowadzonej pracy, a jeśli by miał być przyznany im jako nagroda głośnik radiowy, to proszą o przekazanie go szkole powszechnej na Polesiu, którą się opiekują, bo we własnej szkole radio już od dawna posiadają. Wystąpienie dziewczynek wydało mi się z punktu widzenia szkoły wychowawcze. List do „Płomyka" przepisała sekretarka kl. VI, zaadresowała i wraz z dołączonym, a wykonanym poprzednio projektem gazetki szkolnej przesłała osobiście, jako „polecony" do redakcji „Płomyka".

Zastanawiając się teraz, jakie korzyści z pracy całej wyniosły uczennice i co zyskałam sama na owej współpracy uczennic, moich przemyśleń i niektórych szczęśliwych okoliczności — doszłam do wniosku, że korzyści te są realne. Poza bowiem zapoznaniem dziewcząt z historią druku i książki współczesnej, osiągnięciami w postaci wykonanej gazetki szkolnej, ładnych wypracowań, wprowadzeniem nieznanych poprzednio wyrazów, których znaczenie uczennice poznały, osiągnęłam wprowadzenie do ich żywego słownika szeregu nazw związanych z książką np. nazwy druków. Mogę już dziś zupełnie swobodnie używać nazw *petit, garmond, kursywa,* co oddaje mi wielką przysługę szczególnie na lekcjach poświęconych nauce o jezyku, gdyż w podręczniku Klemensiewicza, którego używam, niemal wszystkie te rodzaje druku są zastosowane. To w klasie VI. Klasa V pogłębiła swe wiadomości z zakresu historii druku uprzystępniając je koleżankom starszym, a przecież i młodsze czytały gazetkę szkolną, chyba z zaciekawieniem. Wyzyskane tu zostały społeczne uczucia dziewcząt (zebranie książek dla Polaków zagranicą, oddanie ewent. nagrody szkole na Polesiu), myślę, że będę mogła także jeszcze niejednokrotnie sięgnąć do zasobu wiadomości uzyskanych tu przez uczennice, może już w klasach gimnazjalnych, szczególnie przy organizowaniu czytelnictwa tak w chwili obecnej w szkole powszechnej, jak i później w szkole średniej.

Wanda Wrzesińska

UWAGI DYDAKTYCZNE W ZWIĄZKU Z EGZAMINEM Z JĘZYKA POLSKIEGO DO KLASY I-EJ GIMNAZJUM[1])

Jakkolwiek tematem niniejszych rozważań jest przede wszystkim omówienie w sposób pozytywny problemu egzaminów do klasy I-ej, nie można absolutnie oddzielić tej sprawy od kwestii przygotowania ucznia do gimnazjum przez szkołę powszechną. W dyskusji nad tą sprawą zabierają głos nauczyciele szkół powszechnych i średnich[2]) naświetlając zagadnienia z wielu stron, choć może nie wyczerpująco. Ubolewania na temat słabego przygotowania uczniów do gimnazjum są tak powszechne — jak słusznie zauważa p. Pleśniarski w swoim artykule (zeszyt III rocznik VIII *Polonisty)* — jak narzekania profesorów wyższych zakładów naukowych na przygotowanie abiturientów szkół średnich.

Gdzie szukać źródła tego zła: czy rzeczywiście w słabym przygotowaniu uczniów i jednej i drugiej szkoły, w programie nauki, czy wreszcie w materiale uczniowskim — często niepotrzebnie i z wielką biedą przepychającym się przez szkołę średnią, podczas gdy ci sami uczniowie daliby sobie prawdopodobnie doskonale radę w odpowiednio wybranej szkole zawodowej.

Demokratyzacja społeczeństwa i szkoły dąży z jednej strony do ułatwienia dostępu do gimnazjum odpowiednio uzdolnionym dzieciom ze sfer wiejskich i robotniczych, z drugiej miała doprowadzić do przerzucenia uzdolnionych słabiej do pracy umysłowej do odpowiednich szkół zawodowych.

W praktyce — zwłaszcza wobec wymagań dzisiejszego życia — realizuje się raczej jedną stronę owej demokratyzacji: ogromny procent rodziców pragnie — i w zasadzie słusznie — dać swoim dzieciom wykształcenie ogólne przynajmniej w zakresie gimnazjum, chociaż i w liceum nie przeprowadza się takiej selekcji, jaką się po-

[1]) Referat dyskusyjny wygłoszony na Konferencji Polonistycznej w dniu 28 kwietnia 1939 r.

[2]) Artykuły pp. Szelejewskiego, Czaplińskiego, Sobczaka, Pleśniarskiego i Świdwińskiego w III i V zeszycie Rocznika VII oraz w I i III zeszycie Rocznika VIII Polonisty.

czątkowo przewidywało. W związku z tą sprawą wysuwa się problem: czy ograniczyć wymagania, aby udostępnić jak najszerszym masom młodzieży ukończenie gimnazjum, czy stosować ściślejszą selekcję, odciążyć szkołę średnią od balastu uczniów nie nadających się do pracy umysłowej, a tym samym podnieść poziom szkoły średniej. To drugie wyjście byłoby znacznie prostsze i łatwiejsze, ale możliwe bez krzywdy dzieci dopiero wówczas, gdy dostatecznie rozbudowana sieć szkolnictwa zawodowego będzie mogła objąć wszystkich odsuniętych od ogólnokształcącej szkoły średniej.

Twierdzenie, że jedną z poważnych przyczyn słabych wyników egzaminów jest wielki przeskok od materiału nauczania w szkole powszechnej do materiału gimnazjum, nie wydaje się słuszne: przeciętne, na średnim tylko poziomie opanowanie materiału nauczania drugiego szczebla szkoły powszechnej wystarcza do pracy w gimnazjum, o ile tylko idzie w parze z odpowiednim rozwojem umysłowym, a nie zamienia się na mechaniczne nieinteligentne przyswajanie nabywanych wiadomości. Więcej natomiast trudności będzie miał przeciętny uczeń przyjęty do klasy I-ej gimn. z podręcznikami, tu rzeczywiście można by mówić o pewnym przeskoku.

Najpoważniejszym źródłem nieporozumień między gimnazjum a szkołą powszechną co do wymagań i wyników nauczania jest — jak słusznie twierdzi p. Czapliński (zeszyt V rocznik VII *Polonisty)* — system ocen i promocji w szkole powszechnej znacznie łagodniejszy, bardziej pobłażliwy niż w szkole średniej, co doprowadza do anormalnego a dla ucznia często tragicznego, dla jego rodziców niezrozumiałego zjawiska, że uczeń otrzymujący w szkole powszechnej świadectwo z wynikiem dobrym lub bardzo dobrym nie tylko wykazuje rażące nieraz braki na egzaminie, ale nie daje sobie rady w toku pracy w gimnazjum, bo najczęściej — mimo owych braków — zostaje przyjęty, gdyż egzaminator nie chce wyciągać zbyt pośpiesznych wniosków i zgodnie z zarządzeniem Pana Ministra o regulaminie przyjmowania uczniów do gimnazjum bierze pod uwagę świadectwo szkolne. Te przykre doświadczenia wywołują coraz większą ostrożność w zwalnianiu kandydatów od egzaminu ustnego, jeśli w klasie VI-ej szk. powsz. i z pracy piśmiennej otrzymali oceny dobre, chociaż regulamin pozwala na takie ułatwienie. Praktyka stwierdza niejednokrotnie, że taki uczeń już w kl. I-ej gimn. nie daje sobie rady, materiał nauki przerasta jego możliwości.

Wyniki egzaminów wykazują poważne braki w zakresie piśmiennego opanowania języka oraz odpowiedzi ustnych.

Treściowo prace piśmienne są na ogół ubogie, rzadko spotyka się odpowiedź ciekawszą, bardziej charakterystyczną; najczęściej wypowiedzi na tematy łatwe i dostępne — dostosowane do możliwości ucznia w tym wieku — wykazują chaotyczne ujęcie treści, ogromną niezaradność stylistyczną w wyrażaniu myśli prostych i jasnych, poważne błędy w budowie zdań, nieopanowanie przez ucznia podstawowych często wiadomości z zakresu pisowni. Poważnie również szwankuje przestankowanie, na co można by patrzeć z największym jeszcze pobłażaniem jako na wyraz dość zrozumiałego w tym wieku braku poczucia logicznego, a nie tylko jako na niedociągnięcia z zakresu gramatyki. Przy ocenie oczywiście bierze się pod uwagę przede wszystkim względną poprawność.

Wyniki egzaminów ustnych budzą również bardzo wiele zastrzeżeń: począwszy od sprawy względnie logicznego myślenia, umiejętności czytania, wypowiadania się swobodnego, wiadomości z historii do podstawowych elementów gramatyki włącznie. Niepokojąco przedstawia się także sprawa lektury czy to z wypisów, czy też większych całości objętych listą lektury uzupełniającej lub nawet od niej niezależnej. Zdarzają się często wypadki, że uczeń nie potrafi wymienić względnie omówić pokrótce treści czytanki z wypisów, czytanki, którą ma sobie sam wybrać—nie mówiąc już o tym, że najczęściej nie zna tytułu wypisów. Obserwacje te dotyczą uczniów przystępujących do egzaminu po ukończeniu 6 klas szk. powsz. bo zrozumiałe, że uczniowie kończący klasę siódmą mogą czytanek z klasy szóstej nie pamiętać. Nie chodzi—oczywiście— o przyswojenie przez ucznia treści czytanek, raczej o znalezienie łatwego i znanego uczniom z lektury tematu do przeprowadzenia z nim rozmowy, o zbadanie na materiale przyswojonym umiejętności wypowiadania się, wyciągania wniosków, orientacji ogólnej, ale bardzo często to zawodzi.

Wyliczone niedociągnięcia i braki to naświetlenie sprawy przygotowania ucznia do gimnazjum i wyniku egzaminów od strony jednej, od strony wymagań egzaminatora.

Autorzy wymienionych artykułów wyliczają szereg przyczyn, które nie pozwalają osiągnąć w publicznej szkole powszechnej pożądanych wyników, a więc wymieniają (artykuł p. Pleśniarskiego — zeszyt III, rocznik VIII *Polonisty):*

1. program języka polskiego w szk. powsz. tak skonstruowany (przerost materiału poznawczego, nadmiar ćwiczeń w mówieniu i pisaniu), że nie da się osiągnąć w ciągu sześciu lat nauczania takiego poziomu, jaki odpowiada potrzebom szkół średnich.
2. warunki pracy nauczyciela—a polonisty w szczególności—w publicznej szk. powsz.
3. psychologiczne przyczyny słabych wyników egzaminów napięcie nerwowe w okresie przygotowania do egzaminów, samą atmosferę egzaminacyjną, zetknięcie się po raz pierwszy z zupełnie nowymi osobami, co uczniom — zwłaszcza nieśmiałym — utrudni w znacznej mierze swobodną odpowiedź.

Doceniając całkowicie wagę tych wszystkich, a więc i psychologicznych przyczyn niedociągnięć egzaminacyjnych, nie można —oczywiście—przerzucać na nie całkowitej odpowiedzialności; nie pozwalają na to chociażby obserwacje poegzaminacyjne ucznia, który dostał się do gimnazjum.

Jak wobec tego przeprowadzić egzamin kandydata do klasy I-ej, aby uniknąć możliwych błędów, a więc krzywdy ucznia, jak stworzyć mu najdogodniejsze warunki egzaminacyjne — nie obniżając poziomu wymagań?

Wskazówki władz szkolnych — zawarte w regulaminie przyjmowania uczniów i przeprowadzenia egzaminów wstępnych do klasy I-ej—są dość ogólnikowe, obejmują przede wszystkim stronę formalną egzaminu: powołanie przez dyrektora Komisji Egzaminacyjnej, sprawę obecności podczas egzaminu i obrad Komisji delegata szkoły powszechnej z głosem doradczym, kwestię możliwości zwalniania od egzaminów ustnych i t. p., ale dotyczą one również sposobu samego egzaminowania. Dość wyraźnie określa regulamin rodzaj pracy piśmiennej, której temat ma być związany z obserwacjami, zainteresowaniami lub przeżyciami uczniów. Nasuwa się odrazu pytanie, czy lepiej dać 2 — 3 tematy odpowiednio sformułowane — oparte na obserwacji, zainteresowaniach i przeżyciach, czy nie podsuwać uczniowi jeszcze kłopotu z wyborem tematu. Kłopot może mieć uczeń nie przyzwyczajony do swobody pod tym względem, zależy to od metody postępowania nauczyciela w szkole powszechnej.

Należało by jeszcze rozpatrzyć możliwości innego ujęcia tematu pracy piśmiennej, zdaje się, że próby takie robiono w nie-

których gimnazjach, mianowicie: odczytywano uczniom krótką nowelę, czy jakąś do wieku uczniów dostosowaną czytankę i żądano potem streszczenia.

Tak przeprowadzony egzamin piśmienny pozwalałby na najbardziej obiektywną ocenę — wszyscy piszą na jeden temat — kandydat zdawałby jednocześnie egzamin ze sprawności myślenia, umiejętności rozróżniania w opowiadaniu rzeczy ważnych od błahych, wykazałby prawdopodobnie zasadniczą skłonność do wypowiadania się zwięźle lub rozwlekle, stopień sprawności językowej i t. d. Regulamin (Dz. Urz. Nr. 4 z 20/4 1937 r.) wprawdzie nie wspomina o takich tematach, ale może do nich upoważniać program szk. powsz., który już w klasie V-ej przewiduje „wypracowania na łatwe tematy zaczerpnięte z lektury" oraz „streszczanie przeczytanych krótszych całości", w klasie VI-ej występuje tylko nieco szersze ujęcie: „streszczanie przeczytanych całości", a więc już nie tylko krótszych; wyniki nauczania uwzględniają jednak tego rodzaju tematy dopiero w klasie VI: „umiejętność poprawnego wypowiadania się w formie sprawozdania z lektury".

Niezależnie od regulaminu i programu nasuwają się tu bardzo poważne zastrzeżenia: temat oparty o lekturę jest dla ucznia bezwzględnie trudniejszy niż t. zw. wolny, można to obserwować jeszcze w ciągu toku pracy w całym gimnazjum, a nawet w liceum. O ile na poziomie gimnazjum — a zwłaszcza liceum — należy zwalczać tę niechęć, o tyle jest ona dość naturalna i nieszkodliwa dla kandydata do klasy I-ej. Wypowiadanie się na tematy związane z lekturą jako próba umiejętności wysławiania się w ogóle jest na tym poziomie za trudne i niekonieczne: przecież forma sprawozdania i streszczenia stanie się ośrodkiem prac piśmiennych właśnie w klasie I gimn., do nauczyciela więc gimnazjum będzie należało wdrożenie tych umiejętności uczniowi. Z tych samych przyczyn wydają się trochę niebezpieczne tematy w rodzaju: Z lektury, Ulubiona książka i t. p.

Zamykając rozważania co do tematów prac egzaminacyjnych należało by wrócić do wskazówek regulaminu: dać uczniowi temat, który zna dobrze z obserwacji, czy przeżycia, względnie dotyczący jego zainteresowań, chociaż ta grupa tematów należy również do trudniejszych, jak o tym świadczą spostrzeżenia egzaminacyjne. Przykładowo tematy takie mogłyby wyglądać następująco: Przygoda, Przechadzka po mieście, ewent. opis i wrażenia wzgl. opo-

wiadanie na temat wycieczki, Żegnaj, szkoło! Ostatni dzień w szkole, Podróż, Wspomnienie, Z mojego pamiętnika i t. p. — tak dobrane dwa lub trzy, żeby dane obserwacje czy przeżycia nie mogły być obce żadnemu dziecku. Ogromne usługi pod tym względem może wyświadczyć ujęcie ramowe tematu, a krótkie wyjaśnienie ustne egzaminatora powinno dzieci poinformować, że mają swobodę ujęcia nawet w zakresie wybranego tematu. Taka swoboda wydaje się konieczna, jeśli — zgodnie z wynikami prac piśmiennych w kl. VI powsz. — mamy zbadać umiejętność swobodnego wypowiadania się ucznia. Wypowie się swobodnie tylko wówczas, gdy jasna i dobrze znana stanie przed nim treść wypowiedzi. Wszystkie te spostrzeżenia i uwagi — wysnute z praktyki nauczycielskiej i egzaminacyjnej — dotyczą uczennic, może reakcja chłopców odnośnie tematów nasuwa inne refleksje, ale i wśród uczniów chyba nie cieszą się uznaniem tematy z lektury, należy tylko z całą pewnością wystrzegać się w szkole męskiej tematów podsuwających ujęcie bardziej subiektywne, liryczne — o charakterze wynurzeń i t. p. Regulamin egzaminacyjny powierza ustalenie tematów Komisji Egzaminacyjnej, w której z głosem doradczym znajduje się reprezentant szkoły powszechnej, a więc przy ustalaniu tematów zabierają głos 4 osoby.

W dalszym ciągu należy rozpatrzyć, jak oceniać pracę egzaminacyjne. Regulamin orzeka: „wypracowanie ma na celu stwierdzenie umiejętności wysłowienia się i opanowania pisowni, nie zaś sprawdzenie wiadomości z jakiegokolwiek przedmiotu nauczania, a więc ocena dostateczna obowiązuje właściwie już przy względnie poprawnej formie wysłowienia i możliwym opanowaniu pisowni. Oczywiście na wyniku oceny może i musi zaważyć treść, jej ujęcie, co w wypadku pomyślnym dla ucznia jeśli ujęcie tematu wykazuje inteligencję, wpłynie na podniesienie oceny, jeśli uczeń nie popełni zbyt wielkiej ilości błędów pisowni, w wypadku niepomyślnym może obniżyć ocenę przy względnej nawet poprawności, jeśli ujęcie tematu wykazuje wyraźny zupełnie nie wystarczający poziom inteligencji. Większe niebezpieczeństwo niedostatecznej oceny grozi uczniowi wobec katastrofalnego często nieopanowania pisowni nie w zakresie wyrazów trudnych, rzadko spotykanych — a używanych ciągle np. poniewarz, zblirza się, równierz, oprucz, niewiedziałam, a nawet w padłam.

Znacznie trudniej z punktu widzenia dydaktyki przedstawia się sprawa egzaminu ustnego — szczególnie z języka polskiego

łącznie z historią. Materiał pozostałych dwóch przedmiotów egzaminacyjnych t. j. matematyki i geografii z przyrodą jest bardziej konkretny, rzeczowy, określony; wobec wielu możliwości badania wiadomości i orientacji w zakresie języka polskiego oraz wobec pewnej nieuchwytności konkretnego materiału — poza historią i gramatyką —i uczeń i egzaminator staje przed zadaniem trudnym. Uczeń nawet najpilniejszy, pragnący jak najlepiej przygotować się do egzaminu, powtarzający i wkuwający przed decydującym momentem wszelkie możliwe wiadomości nie wie, co i jak ma powtórzyć z języka polskiego. Nauczyciel biedzi się, jak w sposób ekonomiczny sprawdzić inteligencję, orientację ucznia, zbadać jego opanowanie techniki czytania, umiejętność wypowiadania się czy to w formie swobodnej rozmowy z egzaminatorem na określony temat, czy w formie opowiadania, zorientować się w oczytaniu, znajomości lektury, opanowaniu podstawowych wiadomości z historii i gramatyki. Oczywiście nie tylko egzaminator z języka polskiego bada inteligencję i orientację ucznia, ale sposób badania przez geografa, czy matematyka wydaje się łatwiejszy, występuje na marginesie rzeczowych wiadomości.

Trudności egzaminowania z języka polskiego wypływają niejednokrotnie jeszcze z warunków zewnętrznych — duża ilość kandydatów do klasy I, z zaleceń regulaminu — pytanie komisyjne, które bezwzględnie przeciąga okres egzaminów, gdyż wszyscy członkowie Komisji Egzaminacyjnej muszą słuchać odpowiedzi ze wszystkich przedmiotów, co wywołuje znużenie i nudę, nad którą mimo wysiłków trudno czasami zapanować, psychologiczne czynniki dotyczą przecież i nauczyciela, nie tylko ucznia, a należy jeszcze pamiętać i o tym, że egzaminy przypadają na koniec roku szkolnego.

Regulamin przewiduje taką sytuację i dla uniknięcia przeciążenia poleca w razie potrzeby utworzenie kilku komisyj, o ile w szkole jest odpowiednia ilość nauczycieli poszczególnych przedmiotów. Takie ujęcie sprawy ułatwia znacznie sytuację, ale jej całkowicie nie rozwiązuje — zwłaszcza dla nauczycieli gimnazjów państwowych, do których zgłasza się największa ilość kandydatów — należy więc znaleźć jakieś ekonomiczne wyjście z tych trudności.

Można by niejednokrotnie zrezygnować z niektórych punktów egzaminu z języka polskiego, przesunąć punkt ciężkości na materiał rzeczowy np. na historię, przy której można sprawdzić umie-

jętność wypowiadania się i orientację, ale wiadomości z historii, o ile je nawet uczeń posiada w stopniu wystarczającym, bardzo często — jak stwierdza praktyka — podaje w formie językowo nawet przyswojonej czy to z podręcznika, czy z lekcji historii tak, że te odpowiedzi nie dają zupełnie obrazu albo też bardzo niedokładny sposobu wypowiadania się ucznia i jego reakcji na różne tematy, trzeba więc znaleźć bardziej polonistyczne podejście do ucznia. Należało by bezwzględnie oprzeć się na materiale czytankowym z wypisów i lektury uzupełniającej, wydobyć z niego tematy do pogadanki i tą drogą zbadać orientację, inteligencję ucznia. Ten postulat nie rozwiązuje jednak sprawy ekonomii czasu, a nawet ją komplikuje, bo pogadanka na temat lektury zabiera wiele czasu i tu można by znaleźć jedno wyjście — niezupełnie zgodne z regulaminem egzaminacyjnym, który zaleca: „Przy egzaminie ustnym należało by unikać systemu grupowego". Ponieważ regulamin nie wysuwa żądania kategorycznego w stosunku do uczniów ze świadectwami ukończenia 6 lub 7 klas szk. powsz., można zastosować metodę pytania grupowego[3]), bo drogą tej metody w niezbyt wielkiej grupie uczniów można będzie łatwiej rozwiązać języki dzieci. Z tej metody trzeba zrezygnować wobec uczniów, którzy przystępują do egzaminu do klasy I nie na podstawie świadectwa i zdają egzamin rozszerzony, bo odnośny punkt regulaminu brzmi już kategorycznie: „egzamin ustny polega na badaniu każdego kandydata z osobna".

Metoda pytań grupowych (grup niewielkich składających się z 5 — 6 uczniów) nadaje się szczególnie dla zbadania na materiale z lektury orientacji ucznia, umiejętności wysłowienia, reakcji na wydobyte z lektury tematy i t. d. Jedna czytanka lub książka — znana całej grupie — może stać się punktem wyjścia dla pogadanki pozwalającej egzaminatorowi na zorientowanie się w materiale uczniowskim. Egzaminator powinien tylko tak pokierować rozmową, ażeby dzieci śmiałe, pewne siebie nie odebrały głosu nieśmiałym, lękliwym kandydatom.

Metodę pytania grupowego można by również zastosować przy badaniu wiadomości z historii i podstawowych elementów gramatyki. Wspólne omówienie przez tę samą grupę zdających jakiegoś tematu z historii—zaczerpniętego z materiału klasy VI ew. także V-ej—zaoszczędzi sporo czasu i da jednocześnie obraz pewnej cało-

[3]) Wspomina o tym p. Świdwiński w zeszycie I Rocznika VIII *Polonisty*.

ści. Podobnie grupami przeprowadzony np. logiczny rozbiór zdania z przygodnym omówieniem innych podstawowych wiadomości z gramatyki ułatwi i uprzyjemni pracę egzaminatorowi i dzieciom, przyniesie im korzyść przyswojenia lub przypomnienia wiadomości zapomnianych, bo będą przecież nawzajem uzupełniały swoje odpowiedzi. Metoda odpowiedzi grupowych może zainteresować ucznia, wywołać w związku z tym pewne odprężenie atmosfery egzaminacyjnej, wprowadzić nastrój swobodniejszy, aby całkowicie usunąć lęk ucznia, obudzić w nim przeświadczenie o życzliwości Komisji Egzaminacyjnej. Troskę o odpowiednią atmosferę egzaminu powierza regulamin przewodniczącemu Komisji, który ma „dbać o to, aby egzamin odbywał się w życzliwej dla kandydata atmosferze i był przeprowadzony z należytą sprawnością". Najłatwiej chyba da się to osiągnąć przy zastosowaniu omawianej metody.

Tak w ogromnym skrócie przedstawiałyby się w oparciu o program sześcioklasowej szkoły powszechnej i o regulamin egzaminów do klasy I gimn. uwagi dydaktyczne na temat omawianego egzaminu. Referat przedstawia próbę ustalenia pewnych wytycznych egzaminacyjnych, trudno tu wysuwać jakieś konkretne, zdecydowane postulaty, gdyż materiał o charakterze humanistycznym stwarza zawsze więcej możliwości sposobów ujęcia niż materiał bardziej ścisły, rzeczowy.

Dr. Halina Stolarzewiczowa

Z ROZWAŻAŃ O LOTNICTWIE I LOTNIKU NA LEKCJACH JĘZYKA POLSKIEGO W KLASIE III GIMNAZJALNEJ

Lotnictwo jako najważniejszy dział aeronautyki, dziedzina szczytnych osiągnięć ludzkości na drodze jej duchowego rozwoju, „prawda żywa" szczególnie czasów współczesnych — stanowi dla nauczyciela polonisty nieoceniony wprost temat zarówno tak zwanych ćwiczeń w mówieniu, jak i głębszych ideowych rozważań, zmierzających do uświadomienia młodzieży wiekuistego symbolu podniebnych lotów Ikarowych.

Punktem wyjścia tych lekcji może stać się życie lub lektura — zainteresowania młodzieży wyznaczą drogę dyskusji. Nauczyciel zależnie od wieku i zainteresowań uczniów oświetli zagadnienie mniej lub więcej wszechstronnie, zwróci bądź większą uwagę na stronę techniczną lotnictwa, wyzyskując tak nieraz żywy zapał młodocianych konstruktorów wynalazców dla tej gałęzi wiedzy, bądź oświetli głębiej ideowe znaczenie skrzydlatej ludzkości, jej zadania narodowe i ogólnoludzkie.

Podczas lekcji pierwszego typu należy pokierować w ten sposób ćwiczeniami w mówieniu, by uczniowie z jednej strony rozszerzyli swe środki ekspresji językowej przez opanowanie wyrazów technicznych, z drugiej przyzwyczaili się do ścisłego, jasnego i precyzyjnego formułowania myśli. —Przedmiotem tych lekcji stanie się opis rzeczowy — celem formalnym: jasność i dokładność określeń i definicji.

Inny charakter będą miały rozważania oświetlające historię ludzkości, stosunek lotnika do życia i śmierci, zagadnienie bohaterstwa. Jeśli idzie o charakter wypowiedzi uczniów, na plan pierwszy wysunie się charakterystyka, ale lekcje tego rodzaju oprócz celu formalnego — wdrożenia młodzieży do właściwego ujmowania psychiki człowieka-ptaka, będą miały głębsze wychowawcze znaczenie. Celem ich — zbudzenie w młodszych duszach snów o złotej sławie, wyzwolenie tak często utajonej tęsknoty do bohaterstwa.

Ikar lecący na kruchych skrzydłach do słońca, Fabien (Saint Exupery „Nocny lot") sterujący ponad nawałnicą chmur w zasia-

ne gwiazdami błękity przemówią do młodych dusz jako symbole tej mocy duchowej, której źródłem jest tajemniczy głos „dajmonion" — dowód, że człowiek „z gwiazd swój rodowód wywodzi" (Conrad Korzeniowski).

To spojrzenie na uskrzydloną ludzkość i człowieka ptaka jako uosobienie wiekuistej tęsknoty duszy nawiąże rozważania o lotnictwie z ogólnym zagadnieniem bohaterstwa, rozpatrywanym, jak wiadomo, w szkole średniej z rozmaitego punktu widzenia. W ciągu czterech lat nauki gimnazjalnej zaznajamia się młodzież kolejno, począwszy od klasy pierwszej, z typem bohatera homerowego, ideałem „kalokagatii", wnikając z biegiem czasu coraz głębiej w przekazywane z pokolenia na pokolenie tradycje rycerskie swego narodu, od zamierzchłej epoki średniowiecza i rycerzy średniowiecznych — do ostatnich przedstawicieli tej idei — Legionów z Wodzem Narodu na czele.

Obok naczelnego typu bohatera walki orężnej przemawiają do wyobraźni i serc młodzieńczych zarówno z kart historii jak i literatury inni ludzie „stworzeni na miarę Fidiasza", jako to: postaci świętych, społeczników altruistów, miłośników wiedzy, cichych bohaterów dnia codziennego. Wśród tych wszystkich, wielkich, dla których „przepastne bramy śmierci nie istnieją", ideał człowieka ptaka jest może młodym najbliższy — wnosi do ogólnych rozważań o idei bohaterstwa wartości odrębne, indywidualne — jako z jednej strony ulubiony bohater chwili współczesenj — z drugiej najpełniejszy wyraz tego, co w dążeniu człowieka na ziemi jest ponadczasowe, nieprzemijające.

* * *

Punktem wyjścia rozważań o bohaterach podniebnych szlaków stała się dla uczennic moich w klasie III gimnazjalnej lektura niektórych książek z zakresu literatury lotniczej.

Dziewczynki zaznajomiły się z dziełami Meissnera, Skarżyńskiego, Burzyńskiego i t d. Z książek tych zaciekawiły je szczególnie nowele Meissnera: „Licznik z czerwoną strzałką" — „Szkoła orląt" — „Skrzydła nad Arktykiem", z dzieł tłumaczonych „Nocny lot" pisarza francuskiego Saint Exupery; polecam im również do przeczytania książeczkę Marii Kann „Pilot gotów". Książki wzbudziły żywe zainteresowanie. Nasuwają wiele problemów, które należy ująć syntetycznie z pewnego określonego punktu widzenia. Należy przy tym opracować kompozycyjnie całość zagad-

nień, biorąc pod uwagę nie tylko ich wartość ideową, lecz i środki ekspresji, technikę słowa.

Ćwiczenia językowe stają się punktem wyjścia rozważań. Uczennice żywo zainteresowane techniką lotnictwa sporządzają słownik wyrazów lotniczych i zaznajamiają się w ogólnych zarysach z konstrukcją samolotu.

Pracę ułatwia „Mała encyklopedia lotnicza" — „Skrzydlata ludzkość" prof. Mokrzyckiego oraz słowniczek wyrazów technicznych, zamieszczony w nowelach Meissnera p. t. „Licznik z czerwoną strzałką". To opanowanie strony technicznej zagadnienia okazuje się konieczne, gdy z kolei przechodzimy do dokładniejszej analizy obrazów i scen z życia ludzi ptaków. Są nimi w opowieściach Meissnera, przemawiających do młodzieży także swym tajemniczym niesamowitym charakterem, obrazy statku, lądowania, lotu nad oceanem, lotu w czasie burzy, akrobacja, walki powietrzne i t. p.

Najładniejszy i najciekawszy opis postanawiamy przeczytać w klasie.

Wybór pada na opis startu, następnie bohaterskiego manewru kapitana Bieleckiego w noweli p. t. „Nieznany bohater".

„Pilot odkręcił kran butli ze ściśnionym acetylenem. Zasyczał gaz i wypełnił powoli gumowy worek, skąd ręczna pompa wtłaczała go do cylindrów. Zachrypiał rozrusznik raz, drugi, trzeci. Silnik stęknął, zawahało się śmigło, wolniutko przeszło kompresję i skoczyli rozdmuchując kępki dymu otworów rur wydechowych. Zagdakał motor, zaczął pleść trzy po trzy, zagdakał jak stara ciotka, która mówi nie dbając o to, czy ją kto słucha. Drgnęły stalowe taśmy nośne, rozpięte między płatami skrzydeł, zadrgało naciągnięte płótno kadłuba, zbudziły się stery. Smukła sylwetka dwupłatowca nagle ożyła pod tchnieniem wiatru idącego do śmigła".

W dalszym ciągu przeżywamy moment, gdy „silnik warknął, huknął raz jeszcze i stanął", a bohaterski lotnik w jednym momencie opanowawszy sytuację, nie zawahał się stanąć oko w oko ze śmiercią, by—nie werżnąć w krwawą masę ludzką" „Pilot położył ster na burtę i kopnął orczyk zasłaniając twarz ramieniem, by ją ochronić od uderzenia przy kraksie".

Opis powyższy posiada bez wątpienia wartości obrazowe, które młodzież uświadomi sobie w całej pełni dopiero wtedy, gdy zrozumie znaczenie takich wyrazów jak: rozrusznik, kompresja, or-

czyk i t. d., gdy zaznajomi się ze sposobem, jakim lotnik kieruje powietrznym ptakiem.

Uczennice sięgają do swoich słowników wyrazów lotniczych, „Encyklopedii Lotniczej" i przy pomocy odpowiednio dobranych zdjęć rzuconych przez epidiaskop na ekran uświadamiają sobie w ogólnych zarysach technikę lotu, znaczenie steru bocznego, poruszanego za pośrednictwem orczyka, steru wysokości i t. d. W ten sposób ćwiczenia w mówieniu prowadzą z jednej strony do wzbogacenia słownika i wdrażają do ścisłości w ujmowaniu definicji, z drugiej rzucają światło na artyzm opisu: Motor przedstawiony jest jako człowiek żywy. Między lotnikiem a jego maszyną zachodzi niepojęty związek. Te uwagi prowadzą nas do głębszego zagadnienia —wniknięcia w duszę człowieka ptaka. Punktem wyjścia następnej lekcji staje się opis lotu nad Atlantykiem milionera Andrée w „Srebrnym ptaku" „L'oiseau blanc" (Meissner „Licznik z czerwoną strzałką"):

„Silnik śpiewał. Śpiewał dumne hejnały konkwistadorów, dalekie zdobywających kraje; śpiewał tęsknotę nigdy nieprzemierzonych przestrzeni, śmiech radosny słońca, hymn swobody, pieśń nocy i burzy i walki. Śpiewał o porzuconym domu i dalekich obłokach na jasnym błękicie nieba. O bujnej młodości i o niezwyciężonej woli, o bohaterstwie i o chwale śmierci w boju".

Nic więc dziwnego, że Andrée przestał myśleć i czuć, że „lecąc nad Atlantykiem w czerwieniach zachodu i zmierzchach nocy, wśród brylantów gwiazd, nad niezmierzoną głębią wód — do śmierci, już za życia, przestał być człowiekiem, wzniesiony ponad wszystko co ziemskie. A gdy wyłowiono go z szeroko rozwartymi ku słońcu oczyma, mówiły o wielkim szczęściu, jakie otworzyło się przed nim w ostatnich chwilach jego podniebnej podróży".

Podobnie wyzwolony i spokojny zdąża Fabien (Saint Exupery „Nocny lot") ponad nawałnicą chmur w sfalowanym, świetlistym księżycową pełnią i gwiazdami przestworzu nieba — ku śmierci:

„A jednak czuł się wyzwolony z ucisku ciemnych sił. Opadły zeń krępujące więzy, jak z więźnia, któremu pozwolono na chwilę przebywać na wolności, pośród kwiatów". Obydwa opisy o charakterze wybitnie sugestywnym wywierają silne wrażenie. Istnieją więc takie zawrotne wyżyny, na których zaciera się granica między rzeczywistością życia a tajemnicą śmierci, gdzie ostatni lot w życiu staje się drogą w krainę Nieskończoności? „Ostatni lot" przemawia

do młodziutkich umysłów wielkością symbolu i skłoni je do chwili zadumy.

W dalszym ciągu rozważań oświetlają uczennice psychikę lotnika tak, jak zarysowuje się w przeczytanych przez nie utworach; z jednej strony charakteryzują pewien typ bohatera, z drugiej jednostkę indywidualną, która kształci i rozwija swą osobowość w związku z wykonywanym przez siebie zawodem. Obok ideału lotnika, jaki uosobiają bohaterzy nowel zbioru „Licznik z czerwoną strzałką", jakim jest porucznik Grey, występują w „Szkole orląt", w opowiadaniu „Pilot gotów" postaci młodych adeptów sztuki latania, stawiających pierwsze kroki na tej drodze.

Jak zarysowuje się psychika „rycerza bez skazy podniebnych szlaków", jak wpływa nauka lotnictwa na kształtowanie się charakterów młodzieży, w jaki sposób z orląt wyrastają orły — oto zagadnienia, które z kolei stają się przedmiotem rozważań.

A więc najpierw charakterystyka człowieka ptaka.

Dziewczęta zwracają uwagę, że lotnik w utworach Meissnera to postać żywa, tryskająca weselem i radością. Brawurowa odwaga łączy się u niego z humorem, który nie opuszcza lotnika nawet w chwili najwyższego niebezpieczeństwa w obliczu śmierci (nowela „As"). Żywi on tkliwe uczucie dla swych najbliższych, których zostawił na ziemi, udając się w swą powietrzną podróż. Życie rodzinne ma dla lotnika nieprzeparty urok właśnie dlatego, że krótko i dorywczo może się nim cieszyć.

Uczennice zwracają uwagę, że ciągłe przebywanie ze śmiercią czyni z jednej strony obojętną nań duszę człowieka, z drugiej budzi wiarę, że istnieje jakiś tajemniczy związek między siłą nadprzyrodzoną a życiem ludzkim. Lotnik wierzy w wróżby, w tajemniczego posażera, przepowiadającego nieszczęście, podobnie jak górnicy głęboko są przekonani o istnieniu „Pusteckiego", marynarzom wróży nieszczęście widmo zatopionego okrętu.

Również żywe zainteresowanie budzi stosunek lotnika do maszyny. Między człowiekiem a stalowym ptakiem, który go unosi w powietrze, zachodzi jakiś dziwny, prawie mistyczny związek. Kocha on swego stalowego ptaka, czuwa nad nim, dumny z jego piękna, ratuje go z narażeniem życia i ciężka to chwila dla „powietrznego rycerza", gdy przyjdzie mu „położyć" ukochaną maszynę. Najczęściej ginie razem z nią śmiercią lotnika. Niezależnie od wiedzy teoretycznej, sprawności i energii „czuje" on swoją ma-

szynę i tragiczna to dlań chwila, gdy uświadamia sobie, że to czucie zaczyna tracić, że już nie będzie mógł latać.

Jakie zadanie spełnia lotnik wobec swego narodu jakie wobec ludzkości? Zagadnienie powyższe wywołuje ożywioną dyskusję. Porzucamy fikcyjnych bohaterów Meissnera, przywodzimy na pamięć postaci z życia, przypominamy zdarzenia z niedalekiej przeszłości.

Jaki ostateczny wynik rozważań? Lotnicy jako odkrywcy nowych dróg, badacze nieznanych horyzontów — są niewątpliwie braćmi w wielkiej rodzinie ludzkości. Gdy jeden z nich w drodze do celu zaginie, gdy znajduje się w niebezpieczeństwie, śpieszą mu na pomoc lotnicy całego świata,, wszystkich narodów. Bohaterskie wyprawy Amundsena, Czeluskina, znane są młodzieży. Jest jednak taka chwila, gdy lotnik staje do walki przeciwko drugiemu lotnikowi, gdy zadaje i szerzy śmierć. Staje się to wtedy, gdy człowiek ptak walczy w obronie swego najściślejszego i najbliższego ukochania — ojczyzny. — A jednak lotnik nie chlubi się nigdy dziełem mordu i zniszczenia, jakkolwiek prawu wojny jest bezwzględnie posłuszny. (Opowiadanie Greya w „Szkole orląt").

Z kolei tematem rozważań stają się tak bardzo aktualne zagadnienia chwili bieżącej. Mówimy o polskiej flocie powietrznej, o zagadnieniach L. O. P. P., o organizacji kursów lotniczych, o postawie społeczeństwa polskiego wobec najżywotniejszych państwowych zagadnień — a wreszcie sprawa istotna i najbliższa: jak się to dzieje, że z orląt wyrastają orły, jaki jest stosunek młodzieży do lotnictwa, jak wpływa trudna nauka latania na kształtowanie jej charakterów?

Zagadnienia powyższe wysuwają uczennice szczególnie na podstawie dwóch książek: „Szkoły orląt" Meissnera i „Pilot gotów" Marii Kann.

Na pierwszy plan w rozważaniach występuje znów charakterystyka ujęta jednak z odmiennego punktu widzenia. O ile poprzednie wypowiedzi uczennic zmierzające do odtworzenia ogólnej psychiki lotnika miały syntetyczno-typizujący charakter, o tyle teraz ważna staje się umiejętność analizowania, określenia indywidualnych, odrębnych cech młodych adeptów sztuki lotniczej.

Nauka latania — stwierdzają uczennice — to ważna szkoła charakterów, szkoła, która hartuje młodych wewnętrznie, łączy ich wspólnym węzłem braterstwa, wiedzie wzwyż. W tym wyścigu nie

wytrwa jednostka nawet wybitnie uzdolniona pod względem zawodowym, jeśli nie posiada wyższych wartości moralnych (Julek z powiastki „Pilot gotów"), gdyż jak powiedział instruktor szkoły lotniczej: „Dobrze latać, to jeszcze mało, aby zasłużyć na zaszczytne miano pilota. Pilot musi mieć charakter i duże wartości moralne, aby sprostać zadaniu, jakie przed nim stawia życie".

Dziewczęta zwracają uwagę, że w psychice orląt, mimo odrębności ich charakterów i temperamentów, istnieją zasadniczo zadatki na przyszłych orłów—tych, którzy w obliczu każdego nowego startu na pytanie „Pilot gotów" potrafią zawsze zdobyć się na poważną i pewną odpowiedź: „Gotów".

Żywo wypowiadają się dziewczynki na temat stosunku instruktora wychowawcy do powierzonej jego opiece młodzieży. Rozważania przybierają przy tym bardziej ogólny charakter. Zarówno Grey z „Szkoły orląt", jak instruktor szkoły lotniczej z opowiadania „Pilot gotów" stoją, zdaniem dziewcząt, na wysokości zadania.

Młodzież zastanawia się nad stosunkiem zwierzchnika do swych podwładnych, jak powinna postępować jednostka kierująca zespołem ludzi, by obudzić wśród nich entuzjazm dla pracy, dążność do najwyższego wysiłku, a dla siebie zjednać życzliwość i poważanie. Surowi i wymagający imponują młodym nie tylko doskonałą znajomością swego zawodu, ale wyrobieniem wewnętrznym, męstwem i odwagą. Znają przy tym doskonale psychikę swych wychowanków, a zaufanie, jakie im okazują, staje się dla młodych najsilniejszym bodźcem do walki z złymi skłonnościami i do wytrwania na dobrej drodze. Greya określają uczennice jako ideał wychowawcy i zwierzchnika — natomiast bardzo silne zastrzeżenia budzi stanowisko, jakie zajmuje Rivière w stosunku do swych podwładnych (Saint Exupery „Nocny lot"). „Czy wolno jest człowiekowi tak bezwzględnie narażać na śmierć drugiego człowieka? Czy wolno tak okrutnie niszczyć szczęście jednostki, by ocalić coś, co jest więcej warte niż życie ludzkie"? Takie rozumowanie wydaje się młodziutkim moim uczennicom trudną do pojęcia abstrakcją, bo wszak istotą bohaterstwa jest właśnie poświęcenie własnego szczęścia, nawet życia dla życia i szczęścia innych ludzi. Stanowisko Riviére'a wydaje się tym trudniejsze do zrozumienia, że on, wysuwając innych na śmierć, sam pozostaje od niej z dala. Psychika tego, który nie kocha człowieka, tylko to, co go pożera, wydaje się im obca i bardzo daleka.

Tak w ogólnym zarysie przedstawiałby się tok rozważań uczennic na lekcjach poświęconych zagadnieniom lotnictwa. Punktem wyjścia stała się lektura. W omówieniu jednak problemów doszły do głosu przeżycia indywidualne młodzieży, jej stosunek do zagadnień narodowych, ogólnoludzkich i ponadczasowych. Co się tyczy form ekspresji językowej lekcje wdrożyły uczennice w technikę opisu i charakterystykę postaci typowych i indywidualnych.

Jadwiga Grodzka

W ZWIĄZKU Z LEKTURĄ W LICEUM KSIĘGA Z SAN MICHELE AXELA MUNTHE'A

Jedną z największych trosk nauczyciela i polonisty, uczącego w liceum, jest sprawa roztoczenia należytej opieki nad lekturą młodzieży, a później omówienie jej tak, by dało to możliwe maksimum korzyści. Zdajemy sobie wszyscy sprawę, że stosunek młodzieży do lektury nie jest taki, jak byśmy chcieli, że duża część młodzieży odrzuca to, co polecamy; książki wartościowe uważa za nudne, narzucone. Czyta je czasem z musu, czasem z obawy o swój bilans oczytania, czasem przez grzeczność, gdy stosunek do nauczyciela oparty jest na sympatii. Interesują młodzież naogół książki nowe, książki „zakazane". Wyprowadzanie z tego wniosków o zepsuciu młodzieży będzie niewłaściwe. Trzeba widzieć tu tylko u młodych czytelników, niezorientowanych jeszcze w prawdziwych wartościach literackich, zaciekawienie sensacją, naturalny pęd do przeniknięcia wszystkich tajemnic życia, które ich otaczają, do poznania tego „zakazanego" życia za pośrednictwem książek. Głęboką troską nauczyciela jest odsunięcie szeregu książek, niewątpliwie w młodym wieku szkodliwych.

I tutaj rola nauczyciela jest trudna. Czasem przy serdecznym stosunku opartym na dużym wzajemnym zaufaniu uda się porozumieć bezpośrednio, czasem trzeba szukać drogi, którą książki dostają się w ręce młodzieży, prosić opiekę domową o większą uwagę. Te konferencje z domem, wiadomo, nie zawsze wydają pożądane rezultaty. Jednym ze środków walki z nieodpowiednią lekturą będzie podsunięcie młodzieży odpowiedniej książki i omówienie jej tak, by młodzież nią się zainteresowała i by ona się podobała.

Jedną z takich książek, która może oddać wielkie usługi jest piękna książka Axela Munthe'a Księga z San Michele. Opracowywała ją młodzież ostatniej klasy VII-ej państwowego gimnazjum koedukacyjnego typu matematyczno-przyrodniczego, gdzie zarówno z charakteru szkoły tego typu, jak i środowiska fabrycznego, wynika nastawienie młodzieży dość dalekie od zainteresowań humanistycznych. Zespół w tej klasie był zdolny, inteligentny, o sil-

nie zaznaczających się już indywidualnościach, zwłaszcza wśród chłopców. Zanim młodzież zaczęła czytać, książka budziła już pewne zainteresowanie. Przede wszystkim należała do działu nowości w bibliotekach publicznych i trudno ją było dostać. To był wielki jej plus a priori. Młodzież zaczęła ją czytać z zaciekawieniem — podobała się. Znalazła w niej duży stopień prawdopodobieństwa, odbicie różnorodności życia; w wielkim materiale nagromadzonym w książce każdy znalazł coś dla siebie. W notatkach bezimiennych, jakie mi dano w związku z tą książką, ani razu nie pojawił się wyraz „nudna", choć młodzież dość chętnie tym epitetem określa inne książki. Oto mniej więcej tak wyglądały ciekawsze z uwag:[1]): książka podobała się, bo jest szczera i bezpośrednia, bo jest prawdziwa; bo żyje w niej właściwy pełny człowiek, a nie baśniowy irrealny bohater, bo zawiera jakiś ujmujący nastrój, którego nie sposób opisać słowami, 2) ..zwykle książki grube i nie mające dialogów nudzą mnie. Z Księgą z San Michele jest zupełnie inaczej. Nie znużyła mnie ona ani razu, mimo że jest pisana wszędzie jednakowym stylem i brak w niej dialogów... 3) ....podobała mi się bardzo postać autora, odbijająca niezwykłą wartością w zestawieniu z innymi lekarzami i ludźmi w ogóle. Również bardzo właściwym i pięknym wydał mi się jego stosunek do zwierząt, ptaków i całej przyrody. Uderzyło mnie częste opisywanie wypadków śmierci, jednak tak opisanych, że nie pozostawiały przykrego uczucia. Zachwyciła mnie niezwykła znajomość ludzi, życia i bardzo mądry pogląd na zjawisko niewytłumaczone dotychczas...

Mniej więcej w tym rodzaju były uwagi na temat książki. Widać z nich było po pierwsze, że książka ogólnie się podobała, po drugie, że autor zdobył dużą sympatię, po trzecie, że materiał młodzież uważała za... autentyczny.

Trzeba tu było to zainteresowanie wyzyskać. Po przeczytaniu pierwszych uwag można się było zorientować, że pociągnął młodzież humanizm autora, choć nie bardzo sobie z tego zdawała sprawę. Należało to podkreślić.

W omówienie książki klasa wysunęła trzy zasadnicze zagadnienia 1) stosunek Axela Munthe'a do ludzi 2) Axel Munthe przyjacielem zwierząt i ptaków 3) w czym widać humanizm autora —

[1]) Oczywiście te uwagi mające charakter ankiety mogą budzić zastrzeżenia, ale ponieważ przy innych książkach nie wahano się dawać określeń: nudne, nieinteresujące, czytałem, bo musiałem— podaję je tu jako prawdopodobne a charakterystyczne.

(temat podsunięty przeze mnie). Przy omawianiu dwóch pierwszych tematów uwypuklam momenty potrzebne do trzeciego tematu. Przy pierwszym młodzież właściwie podzieliła pracę: a) stosunek A. Munthe'a do ludzi prostych i biednych oraz do ludzi bogatych i kulturalnych; b) stosunek A. Munthe'a do ludzi jako człowieka tam, gdzie zawód lekarski nie wchodzi w rachubę.

Materiał był tu obfity. Młodzież wszędzie podkreślała tu znajomość psychologii ludzkiej i ukochanie człowieka zarówno w chwilach jego szczęścia, jak w chwilach jego cierpienia, podkreślała humanitaryzm autora. Pierwszy więc punkt trzeciego tematu, oraz humanistyczna postawa każąca interesować się wszystkim, co ludzkie i kochać człowieka — wypłynęła w toku omawiania. Przy temacie drugim znów książka dostarcza dużo materiału. Największe wrażenie zrobił tu rozdział Ptasia Góra, zwłaszcza przejmujący opis oślepiania przepiórek, rozdział, którym podobno wzruszył się Mussolini i wydał zakaz chwytania ptaków śpiewających. Podkreślano przy omawianiu umiejętność postępowania ze zwierzętami, a to, że autor czuł się najlepiej w otoczeniu zwierząt z daleka od ludzi, wywołało refleksję, że autor, choć kochał ludzi, był raczej typem samotnika.

— — — — — — — — — — — —

W artykule tym dla ułatwienia postać bohatera książki utożsamiam z autorem mimo zastrzeżeń na wstępie książki.

Trzeci temat przedstawiał nieco trudności w formułowaniu i grupowaniu uwag. Trochę materiału dało już omawianie dwóch pierwszych tematów. Jako podstawę humanistyczną wzięto tu jego wykształcenie oparte na znajomości kultury starożytnych Greków czy Rzymian i na czerpaniu z niej podniet do życia. Wysunięto tu uwagi tyczące Tyberiusza, architekturę willi, zwrot ku sztuce i ku wszystkiemu, co przeniknięte duchem humanistycznym, to jest wiążących się z człowiekiem i jego życiem na ziemi, a więc ku muzyce, Dantemu i t. p.

Temat trzeci naszej pracy uważałam za bardzo ważny. Pozwalał on bowiem spojrzeć na humanizm jako na prąd wiecznie wracający, przekonywał młodzież, że nie jest on tylko związany z renesansem, ale jest właściwie ciągle aktualny, jak dawniej tak i teraz.

Książka młodzieży podobała się bardzo i to młodzieży w typowym środowisku fabrycznym, młodzieży, która widząc wokoło

zmaganie się z nędzą otoczenia, z daleka stoi naogół od zachwytów nad literaturą i w której „nastawienie na rzeczywistość", jeśli można się tak wyrazić, mocno przeważa. Na zakończenie niech wolno będzie przytoczyć to, co pisze jeden z maturzystów: „Szkoła uczy nas poznawać książkę, a książka świat i ludzi. Rolę szkoły doceni w pełni ten, kto będzie umiał zrozumieć książkę. Książka, którą zawsze będę pamiętał, która wywarła na mnie bez wątpienia duże wrażenie jest Księga z San Michele Axela Munthe'a. Autor nauczył mnie cenić pracę ludzi prostych, doceniać rolę lekarzy, filantropów i społeczników, kochać przyrodę, ptaki i zwierzęta".

Książka ta klasie dostarczyła dużo momentów serdecznej wymiany myśli, poruszyła szereg zagadnień natury etycznej i społecznej i pozwoliła młodzieży wyjść daleko poza ramy własnego środowiska.

Jan Zygmunt Jakubowski

JĘZYK POLSKI NA UNIWERSYTECIE POWSZECHNYM

UWAGI WSTĘPNE

Trwałość wyników każdej pracy szkolnej jest ściśle związana z warunkami istniejącymi w środowisku pozaszkolnym. Atmosfera tego środowiska może przyczynić się do zbogacenia zabiegów wychowawczo-dydaktycznych szkoły, bądź też obniżyć, a nawet zniszczyć ich wartość. Zasób wiedzy, inicjacyj i zapłodnień kulturalnych, jakie jednostka wynosi ze szkoły, stanowi jedynie zaczyn, z którego w toku wykonywania pracy zawodowej kształtuje się osobowość ludzka; aby wyrastała ona coraz pełniej, potrzebny jest właśnie wysoki poziom kulturalny pozaszkolnego zaplecza.

Doniosłą rolę środowiska obserwujemy w związku z każdym stopniem zdobytej wiedzy. Wystarczy tu przypomnieć położenie inteligenta na prowincji, który zdala od obowiązującej atmosfery uniwersyteckiego środowiska, włączony w rytm codziennej pracy zawodowej, rezygnuje często z trudu kulturalnego pogłębienia indywidualnego, bo nie znajduje twórczych podniet w konkretnym, życiowym otoczeniu.

Groźniej, bo w płaszczyźnie niepokojącego, potężnego zjawiska społecznego, przedstawia się sprawa z olbrzymią masą młodzieży, która po ukończeniu szkoły powszechnej wchodzi w samodzielne życie i ma na ogół nikłe możliwości pogłębienia kulturalnego. Tu rodzi się problem — jak zaspokoić głód kulturalny tych wszystkich, którzy kończą swoje wykształcenie na szkole powszechnej, jak sprawić, aby wrośli oni możliwie najgłębiej w żywą kulturę narodu.

Zaspakaja ten głód często organizacja społeczno-polityczna, próbują mu zaradzić różne instytucje oświatowe, zwraca na niego coraz baczniejszą uwagę państwo.

Olbrzymia waga społeczna i narodowa tej sprawy nie podlega dyskusji. „D r u g i t o r o ś w i a t o w y" — jak określił to zagad-

nienie Bogdan Suchodolski[1]) — domaga się coraz pełniejszej opieki. Stąd wyrasta też doniosła rola uniwersytetu powszechnego.

Nie będziemy tu precyzowali samego pojęcia uniwersytetu powszechnego i treści z nim związanej. Wykroczyłoby to poza zakres pracy opartej przede wszystkim na konkretnym materiale doświadczenia. Zresztą, jak stwierdza to wybitny znawca zagadnienia J. Baranowska[2]), „w Polsce U. P. w ścisłym tego słowa znaczeniu jest dopiero w fazie tworzenia, nieliczne są jego rozsiane po kraju placówki, natomiast w większości wypadków termin ten jest nadużywany, stosowany do poczynań dalekich od właściwej treści uniwersytetu powszechnego". Dla uniknięcia niejasności podkreślimy jedynie, że terminu uniwersytet powszechny używamy tu w odniesieniu do t. zw. Kursów Społecznych prowadzonych przez Wydział Oświaty i Kultury m. Łodzi; w swoich założeniach ideowych, organizacji i metodzie nauczania zbliżają się one do form pracy charakterystycznych dla uniwersytetu powszechnego, który, najogólniej biorąc, ma zadanie pogłębić wiedzę słuchacza, pomóc mu w skrystalizowaniu własnego poglądu na świat i przyzwyczaić do samodzielnej pracy umysłowej.

* * *

W całokształcie zainteresowań dydaktycznych ogółu polonistów zagadnienie nauczania języka ojczystego na uniwersytecie powszechnym zajmuje miejsce bardzo skromne. Na ogół rzadko styka się polonista z tą formą nauczania, pozostaje ona conajwyżej w zakresie jego wysiłków dydaktycznych na marginesie zwykłej pracy w gimnazjum, liceum czy w szkole powszechnej. A przecież ktokolwiek zetknął się z pracą na uniwersytecie powszechnym, wie, ile rzetelnej satysfakcji daje ona nauczającemu, jakie szerokie horyzonty dydaktyczne i społeczne otwiera przed polonistą.

Nauczanie na uniwersytecie powszechnym nie jest ujęte ramami sprecyzowanego programu; zależne bardziej, niż w innych rodzajach pracy polonistycznej, od warunków w środowisku wymaga też większej samodzielności i pomysłowości nauczyciela, daje

[1]) B. Suchodolski — *Polityka kulturalno-oświatowa w Polsce współczesnej*, Warszawa 1937 r.

[2]) *Z doświadczeń uniwersytetu powszechnego m. st. Warszawy*, praca zbiorowa pod redakcją J. Baranowskiej, Przedmowa, Warszawa, 1933 r.

mu nieskrępowaną swobodę i radość pracy w warunkach nie tkniętych rutyną, apeluje do twórczych ambicji polonisty.

Ta jedna z najoryginalniejszych form pracy polonistycznej nie spotkała się z żywszym zainteresowaniem dydaktyków języka ojczystego. Niewątpliwie sprawiła to sama rzadkość tej pracy, wreszcie brak ustalonych form organizacyjnych uniwersytetu powszechnego i metod pracy, broniącej się przeciw wszelkim zakusom spetryfikowania[3]).

Godzi się jednak zwrócić na nią uwagę, bo, poza interesującym momentem odrębności, świeżości, jest to forma pracy, która ma piękne możliwości rozwoju, związanego z rozrostem całej oświaty pozaszkolnej w Polsce.

Zagadnienie wydaje się szczególnie żywe na terenie Łodzi, gdzie problem dokształcania szerokich mas robotniczych i włączania ich w rytm kultury narodowej jest jednym z najpilniejszych zadań oświatowych, a rola polonisty w tej pracy staje się jedyna i niezastąpiona.

Uwagi niniejsze zostały oparte na doświadczeniach pracy w jednym z uniwersytetów powszechnych w Łodzi oraz na przemyśleniach, zrodzonych z przekonania o doniosłej roli kulturalnej tej formy pracy nauczyciela polonisty.

ŚRODOWISKO — SŁUCHACZE

Poznać środowisko i słuchacza — to pierwsze zadanie, jakie musi wyznaczyć sobie nauczyciel - polonista przed rozpoczęciem pracy na uniwersytecie powszechnym. W wyniku tej znajomości będzie bowiem mógł ściślej ustalić c e l, p r o g r a m i m e t o d ę.

[3]) Ciekawe pozycje w tej dziedzinie stanowią dwie prace: J. D r o z d o w i c z-J u r g i e l e w i c z o w a — *Literatura polska na uniwersytecie powszechnym*, J. B o r k o w s k a-N e l k e n o w a — *Nauczanie literatury polskiej w uniwersytecie powszechnym dla dorosłych*. (Z d o ś w i a d c z e ń u n i w e r s y t e t u p o w s z e c h n e g o m. st. W a r s z a w y. W a r s z a w a 1933). Oba artykuły zostały oparte na bogatym materiale doświadczalnym. W pracy swojej zajmuję odmienne stanowisko w precyzowaniu zasadniczego celu nauczania i wychowania na U. P. Silniej, sądzę, należy podkreślić wychowawczą rolę tradycji kulturalnych Polski, konieczność wbudowania w psychikę współczesnego człowieka p o l s k o ś c i jako swoistej i cennej wartości kulturalnej i moralnej.

Struktura społeczna słuchaczy jest bardzo różnorodna. W łódzkich uniwersytetach powszechnych rekrutują się oni przeważnie ze sfery robotniczej, rzemieślniczej i handlowej[4]).

Wśród tego elementu bardzo żywo nurtują różne prądy społeczne i polityczne. Polonista musi o nich pamiętać, bo wysuwają się one na lekcjach, zabarwiają wyraźnie wypowiedzi słuchaczy, którzy pragną niejednokrotnie skierować dyskusję na aktualne zagadnienia społeczno-polityczne, często bardzo odległe od omawianego tematu. Z tymi żywymi zainteresowaniami społecznymi słuchacza nauczyciel musi się liczyć, uczynić je niejednokrotnie punktem wyjścia dyskusji, bo tylko wówczas można nimi odpowiednio pokierować, pogłębić stosunek słuchacza do dzieła sztuki, ukazać w arcydziele literackim trwałe wartości, niezależne od aktualnych sympatji politycznych. Chodzi o to, aby rozszerzyć sferę doznań artystycznych i etycznych słuchacza, podsunąć sąd o książce nie tylko pod kątem nastawień politycznych, które wypaczają sprawiedliwą ocenę dzieła. Sprawa wymaga dużego taktu i umiejętnego podejścia ze strony nauczyciela, dalekiego od wszelkich zadrażnień politycznych. Warto jej jednak poświęcić nieco zachodu, aby wyjaśnić prymitywny, tak bardzo rozpowszechniony podział autorów na „lewych" i „prawych", aby przez sumienny sąd o książce i autorze uczyć sprawiedliwego sądzenia s a m e g o c z ł o w i e k a[5]).

---

[4]) Opieram się przede wszystkim na najlepiej mi stosunkowo znanym terenie Miejskich Kursów Społecznych Nr. 3 w Łodzi, obejmującym swoim zasięgiem śródmieście. Góruje tu element handlowy i rzemieślniczy. Inny element jest w pozostałych dwóch ośrodkach uniwersytetu powszechnego w Łodzi — na Bałutach i Chojnach. Ciekawe dane o pracy na Bałutach daje w źródłowym artykule J. S a u t e r, kierownik tamtejszych kursów. *(„Z doświadczeń Uniwersytetu Powszechnego na Bałutach w Łodzi w 1937/8 r. szk."*, P r a c a O ś w i a t o w a, r. 1938, Nr. 9). Autor porusza tam m. in. warunki mieszkaniowe słuchaczów, bezrobocie panujące wśród nich, poglądy polityczne dominujące w danej chwili i t. p. Znajomość tych wszystkich elementów, jak słusznie stwierdza J. S a u t e r, pozwala „powziąć pewne wytyczne, którymi należałoby się przynajmniej w ogólności kierować w przyszłym postępowaniu ze słuchaczami".

[5]) I tak np. u swoich słuchaczy zauważyłem charakterystyczne wartościowanie — dla jednych poeta łódzki D o b r z y ń s k i to tylko „endek", dla drugich B r o n i e w s k i *to „komunista"*. Nauczyć szacunku dla utalentowanego pisarza nawet o odmiennych poglądach politycznych — to jeden z momentów wychowawczych, jakie polonista powinien wprowadzić na swoje lekcje. Ciekawe światło na poruszoną kwestię rzuciło odrazu pierwsze moje zetknięcie ze słuchaczami na kursie I. Zainicjowałem rozmowę na temat zainteresowań litera-

Czego szukają, czym kierują się słuchacze wstępujący na uniwersytet powszechny? Odpowiedź na to pytanie może rzucić ciekawe światło na cel pracy polonisty w tym typie uczelni.

Nie łatwo jednak poznać motywy słuchaczów. W rozmowach akcentują oni przeważnie bezinteresowne pragnienie pogłębienia wiedzy. Przychodzą na uniwersytet powszechny prowadzeni nieuświadomionym jasno głodem poznania, rozszerzenia swoich horyzontów umysłowych. Mają oni też często naiwną nieco wiarę, że nauka pozwoli im rozwiązać wszystkie dręczące ich wątpliwości światopoglądowe. Cechuje ich skłonność do „zasadniczego" rozstrzygania bolączek życia społecznego. Popularna broszurka staje się często swoistym objawieniem, wedle którego wydaje się łatwe sądy o najtrudniejszych zagadnieniach ludzkiego poznania. Wśród słuchaczy, stosunkowo najbardziej oczytanych, częsty jest typ człowieka, który operuje zbiorem formułek, w jakie zaopatrzył nas jeszcze pozytywizm.

I tu wysuwa się pierwszorzędny moment wychowawczy — walka z tak rozpowszechnioną, nawet u ludzi z wyższym wykształceniem, mentalnością półinteligenta, który po zdobyciu skromnego zakresu wiedzy już „wie napewno". W toku różnorakich dyskusji na uniwersytecie powszechnym nadarzy się niejednokrotnie okazja do potępienia łatwizny w rozstrzyganiu zawiłej problematyki społecznej czy moralnej, do wskazania na sokratesowską pokorę wobec świata, do ukazania całej nieprzemierzonej głębi nauki, która według pięknych słów Żeromskiego „ jest jak niezmierne morze... im więcej jej pijesz, tym bardziej jesteś spragniony". Zagadnienie to, dodajmy, ma wyraźnie społeczne znaczenie, bo kryje w sobie możliwości podniesienia dobrych obyczajów naszego życia publicznego.

Stosunek słuchaczy do pracy na uniwersytecie jest zazwyczaj poważny. Element przypadkowy szybko odpada — zostają ci, którzy mają szczere pragnienie pogłębienia wiedzy, tymbardziej że kilkuletnia praca zawodowa przekonała niejednego, że wiadomości, zdobyte w szkole powszechnej, szybko wietrzeją, a w życiu jest łatwiej tym, którzy więcej wiedzą i lepiej umieją pracować. Pod akcentowanym przez słuchaczy wyznaniem, że pragną oni poprostu rozszerzyć swoje wiadomości, kryje się często utajone pragnienie,

ckich. Ze strony jednego ze słuchaczy pada prośba o omówienie poezji proletariackiej. Momentalnie następuje reakcja innego słuchacza — nie ma poezji proletariackiej, jest tylko narodowa.

aby przez uniwersytet powszechny ułatwić sobie drogę do ukończenia szkoły średniej, powiększyć tym samym możliwości pewnego awansu społecznego. Ci słuchacze radzi widzą formy pracy, które przypominają im systematyczne nauczanie szkolne.

Słuchacze uniwersytetu społecznego — to gromada ludzka pod względem społecznym i światopoglądowym bardzo urozmaicona (w Łodzi dochodzi i zróżnicowanie narodowościowe — silny udział elementu żydowskiego). Poziom umysłowy nierówny. Podkreślić należy dość dużą często rozpiętość wieku. Nie ułatwia to wszystko pracy polonisty. Słuchacze uniwersytetu powszechnego— to element interesujący, ale i trudny do ukształtowania. W żadnym też rodzaju nauczania, dodajmy, osobowość nauczyciela nie odgrywa większej roli niż właśnie na uniwersytecie powszechnym. Potrzebny jest tu nauczyciel o szerokich horyzontach umysłowych, śmiały i twórczy, który umie nachylić się nad duszą ludzką z serdeczną troską i wiarą w wartość jednostki, w utajone w człowieku możliwości pięknego rozwoju duchowego.

CEL — PROGRAM — METODA

Jakiż cel nauczania ma wytknąć sobie polonista w tej nieskoordynowanej, często niespokojnej, żywej i chłonnej gromadzie społecznej?

Odpowiedź rysuje się jasno i zdecydowanie — włączyć tę gromadę poprzez literaturę najpełniej w życie kulturalne narodu. Jest to cel najważniejszy, ale w swym ogólnikowym sformułowaniu wymaga on wyjaśnień, wiąże się bowiem z zasadniczą sprawą upowszechnienia kultury w Polsce.

Sprawa ta domaga się u nas coraz pełniejszego rozwiązania, tymbardziej że, jak stwierdza B. Suchodolski[6]), dziś jeszcze „żyjemy w atmosferze dawnych złudzeń, iż kilka teatrów, trochę odczytów, parę wystaw, nowości wydawnicze i polemiki krytyczne na łamach prasy stołecznej utrzymują w żywotności i sile kulturę 34 milionowego narodu".

Chodzi jednak o sprawy stokroć donioślejsze: aby w życiu kulturalnym narodu brała udział nie tylko szczupła elita, dość przypadkowa, rekrutująca się z elementów nie najcenniejszych w spo-

[6]) B. Suchodolski — *Polityka kulturalno-oświatowa w Polsce współczesnej*, Warszawa 1937 r.

łeczeństwie, ustabilizowana na poziomie stanowym[7]). Coraz powszechniejszym staje się bowiem przekonanie, że brak jednolitości w naszej kulturze kryje w sobie wyraźne niebezpieczeństwo społeczne. Zagadnieniem palącym staje się najściślejsze zespolenie mas z życiem kulturalnym narodu, a tym samym spotęgowanie potencjału narodowego w każdej dziedzinie bytu. I nie wystarcza tu tradycyjna, pozytywistyczna droga popularyzowania, „niesienie oświaty w lud" jako swoistej jałmużny, podawanie resztek kulturalnych. Pożyteczniejszą wydaje się droga budzenia samoistnych potrzeb kulturalnych, wyzwalanie zainteresowań, samodzielności i śmiałości, wreszcie powiązanie kulturalnych aspiracyj mas z najpiękniejszymi osiągnięciami ducha polskiego na przestrzeni wieków.

W praktyce sprawa nie łatwa do zrealizowania. Nie jest ona również prosta i na interesującym nas odcinku — pracy polonisty na uniwersytecie powszechnym.

Jakże bowiem włączyć ludzi o różnorakim poglądzie na świat, o rozmaitym poziomie umysłowym w sposób najczynniejszy w życie kulturalne narodu; jak sprawić, aby największe dzieła naszej literatury stały się zaktualizowaną prawdą w życiu słuchacza?

Realizacja tego zasadniczego zadania polonisty uzależniona jest od osiągnięcia innych celów nauczania:

1) zbliżenia słuchacza do wartościowej książki, wzbudzenia zamiłowania do czytelnictwa;

2) wzbogacenia poprzez analizę dzieła literackiego reakcji uczuciowych i intelektualnych słuchacza;

3) usprawnienia sposobu wyrażania się (ustnego i piśmiennego).

W oparciu o jaki materiał i metodę ma realizować polonista zakreślone cele?

Warunki pracy na uniwersytecie powszechnym nie dają podstawy do zbytniego optymizmu. O trudnościach, wynikłych z różnorodnej struktury społecznej, poziomu i światopoglądu słucha-

[7]) Zwraca na to uwagę Suchodolski w cytowanej już książce: „jednostronna troska o kulturalną twórczość elity staje się bardzo łatwo popieraniem procesów i dzieł, nie odpowiadających przygłuszonym i skrępowanym możliwościom całego narodu. Popieraniem tego, co w niesprawiedliwych warunkach społecznych doszło przypadkowo do głosu, ale nie jest wcale szczytową i reprezentatywną wartością ducha polskiego..."

czy, wspominałem. Tu podkreślić więc tylko wypadnie, że nauczyciel ma do dyspozycji zaledwie dwie godziny tygodniowo (uniwersytet jest dwuletni), a nie może przy tym na ogół liczyć wiele na pracę domową słuchaczy, bo ci przychodzą często na wykłady bezpośrednio z zajęć zawodowych. Stąd też stopień realizacji zasadniczego celu — włączenie słuchaczy poprzez literaturę w możliwie najpełniejsze życie kulturalne narodu — zależny jest od warunków pracy w każdorazowym zespole. Aby jednak uniwersytet powszechny spełnił rzetelnie swoją wychowawczo-społeczną rolę, musi ów cel pozostać g ł ó w n ą w y t y c z n ą. Program natomiast i metody — to czynniki w tym typie uczelni bardzo elastyczne. Trzeba je zawsze dostosować do ż y w e g o c z ł o w i e k a.

— — — — — — — — — — — — — — —

Z ogólnymi tylko wytycznymi swej pracy staje polonista przed każdorazowym zespołem, jaki przychodzi na I kurs uniwersytetu powszechnego. Ograniczony czas każe działać szybko. Pierwsze godziny—dyskusja, rozmowy — mają charakter orientacyjny, wytyczają przyszłe drogi. Trzeba poznać zainteresowania słuchaczy, stopień chłonności, poziom. Dopiero wówczas można budować dokładniejszy program.

W jakiej mierze przyjdzie się liczyć z zainteresowaniami słuchaczy — to pierwsze pytanie, które przy konstruowaniu programu musi sobie postawić nauczyciel. Często zainteresowania te są bardzo rozbieżne, niesprecyzowane. Nauczyciel musi je bacznie wziąć pod uwagę, ale potrzebna jest tu ostrożność, aby nie brać zainteresowań małej ale śmielszej grupy za obraz całej gromady. W każdym razie analiza tych zainteresowań rzuci odrazu smugę światła na duchowe oblicze zespołu.

Jak jednak poprowadzić pracę dalej?

Czy oprzeć ją na h i s t o r i i l i t e r a t u r y, czy na omawianiu tylko w y b r a n y c h u t w o r ó w, z epok nam bliższych chronologicznie? Rozumiemy doskonale, że kształcić naprawdę można jedynie w oparciu o dzieła przeżyte przez czytelnika, że miłość do książki rodzi się tylko z lektury, która porywa, przemawia do człowieka urokiem najbardziej osobistych wzruszeń. Czyż więc oparcie pracy na historii literatury, ilustrowanej fragmentami dzieł dawnych, trudnych do psychicznej aktualizacji przez współczesnego czytelnika, nie jest zabijaniem zainteresowania, bezpośredniego, nieskrępowanego stosunku do książki?

Z drugiej jednak strony — zgodnie z zasadniczą koncepcją naszej pracy — pragniemy zapoznać słuchaczy z głównymi etapami rozwoju polskiej kultury duchowej, zobiektywizowanej w dziełach literackich minionych epok; w ten sposób chcemy związać ich głębiej z rytmem narodowego życia kulturalnego, bijącym silnie przez długie wieki.

Węzeł trudności nie wydaje się tu jednak tak skomplikowany, żeby go trzeba rozcinać rezygnacją z historycznego ujęcia literatury. Pracę trzeba rozwijać jednocześnie w dwóch płaszczyznach — wykładów, ujmujących syntetycznie epoki kulturalno-literackie, oraz lektury wybranych fragmentów dawnej i współczesnej literatury. Obawa, że słuchacze nie uchwycą tętna kultury staropolskiej wydaje się przesadna. Mimo skromnego zasobu „realiów" w wiadomościach wyniesionych ze szkoły, mimo trudności w łamaniu się z językiem dawnych wieków, słuchacze bardzo żywo interesują się syntezami poszczególnych okresów kulturalno-literackich.

Można tu nawet mówić o swoistym głodzie syntezy, charakterystycznym dla ludzi, którzy musieli zakończyć swoje wykształcenie na szkole powszechnej, a po zakosztowaniu samodzielnego życia szukają głębszej orientacji w zawiłościach zagadnień społecznych i kulturalnych. Ta wyrosła z samego życia dojrzałość wewnętrzna jest też pierwszą gwarancją samoistnej obrony słuchacza przed werbalizmem w ujęciu trudniejszych epok.

Oczywista, nie można rozpoczynać pracy od trudnych wykładów. Ewokacja przeszłości powinna być możliwie żywa i barwna, aktualizowanie oparte na wyszukiwaniu wspólnych węzłów w tendencjach duchowych dawnego i współczesnego człowieka. Trudno tu, zresztą, narzucać aprioryczne założenia — bogata fala życia, która wpływa wraz ze słuchaczami na uniwersytet powszechny, sama wskaże nauczycielowi-obserwatorowi odpowiednie drogi. Dla przykładu, a raczej dla orientacji, bo nie sposób narzucać tu jakiegokolwiek wzoru, podam fragment ze skromnych doświadczeń.

— — — — — — — — — — — — — — — —

Zaczynamy naszą pracę, jak było wspomniane, od swobodnej rozmowy na tematy literackie. Słuchacze wyrażają swoje prośby— pragnęliby mówić przede wszystkim o literaturze współczesnej (bardzo niewiele pamiętają ze staropolszczyzny, lepiej nieco jest

z romantyzmem), interesuje ich w utworach problematyka społeczna, bardzo chętnie zajmą się dokładniej twórczością Żeromskiego. Daje mi to ciekawe szczegóły orientacyjne, zbyt jednak ogólne. Postanawiam sprowokować dyskusję, w której poznałbym dokładniej zamiłowania i poziom słuchaczy, a jednocześnie skierował pracę w pożądanym kierunku. Kiedy więc w toku omawiania aktualnych rocznic literackich pada nazwisko Asnyka (jesień 1938 r.) — pytam o jego twórczość. Wiadomości bardzo nikłe, ogólnikowe, widocznie zaczerpnięte z lektury artykułów rocznicowych.

Czytam jeden z sonetów *Nad głębiami*, zaczynający się od słów:

„Przeszłość nie wraca, jak żywe zjawisko,
W dawnej postaci, jednak nie umiera:
Odmienia tylko miejsce, czas, nazwisko
I świeże kształty dla siebie przybiera".

Dyskusja jest żywa: nasz stosunek do przeszłości — tradycja — postęp. Większość wypowiada się wyraźnie za postępem. Domagam się coraz wyraźniejszych dowodów, precyzujących wiarę moich słuchaczy w postęp. Poruszam zagadnienie snobizmu. Czytam następnie fragmenty z książki autora, którego słuchacze wymieniali niedawno jako ulubionego pisarza — *Snobizm i postęp* Żeromskiego. Nie posądzimy go o „reakcyjność", a jednak o pewnych formach postępu-snobizmu pisze on zdecydowanie ujemnie. Jesteśmy teraz w toku pogłębienia sprawy. I tak dochodzimy powoli do wspólnych, aprobowanych przez większość, wniosków, że sprawa postępu i tradycji jest bardziej skomplikowana, niż to wydawało się nam początkowo, że epoki przeszłe nie są tylko przygotowaniem o przebrzmiałej wartości, ale i pięknym niejednokrotnie osiągnięciem najcenniejszych i trwałych zdobyczy duchowych. Przyznajemy w konsekwencji słuszność słowom Asnyka:

„Zmarłych pokoleń idealna sfera
W żywej ludzkości wieczne ma siedlisko,
A grób proroka, mędrca, bohatera
Jasnych żywotów staje się kołyską".

Na zakończenie dyskusji odczytuję obszerniejszy fragment z *Prelekcyj* Mickiewicza:

„...życie moje ubiega, nagli mnie do działania. Co mam robić? Żeby to pytanie rozwiązać w duchu i rozwiązanie jego zrealizować na ziemi, istotnie trzeba postawić się na miej-

scu człowieka wiecznego... trzeba być dziedzicem wszystkich przymiotów, wszystkich cnót, jakie naddziadowie nasi nabyli w pocie czoła i ofiarach krwawych; trzeba całą religijną i polityczną przeszłość ścisnąć w jedno ognisko, zamienić w jedną płonącą gwiazdę, i ogień ten utrzymać na ołtarzu swego ducha, aby cokolwiek w historii było świętego, prawdziwego i wielkiego, znalazło się w nas, jako ziarno usiewne, jako żywotność, jako siła".

To pierwszy etap pracy. Pogodzeni, próbujemy teraz sięgnąć do początków polskiej kultury i literatury. Mówimy o podaniach, przypominamy sobie zracjonalizowanie legendy przez Kraszewskiego w *Starej baśni*. Na średniowieczu długo się nie zatrzymujemy, ale znajdujemy okazję do sprostowania, że ten okres w dziejach kultury europejskiej nie jest „symbolem ciemnoty", jak oświadcza to jeden ze słuchaczy. Wyjaśniam też, powołując się na Suchodolskiego, charakter kultury średniowiecznej, żywej i aktualistycznej, w przeciwstawieniu do kultury współczesnej — dwupłaszczyznowej, opartej na kulturze bieżącego życia i martwej, nieżywotnej tradycji. Daleka wycieczka w średniowiecze pozwala więc nam nowym spojrzeniem ogarnąć antynomie współczesnej kultury. Czytamy legendę o *św. Aleksym*, tłumaczymy też krótko sens ascezy — wyrzeczenie się rzeczy mniej cennych wobec wartości uznanych za najważniejsze, za które bez wahania oddaje się życie (postawa utylitarna i heroiczna). Aby pokazać, jak żywe są pewne problemy średniowieczne — czytam piękny wiersz Iłłakowiczówny — Opowieść małżonki św. Aleksego.

Dochodzimy do renesansu — teraz lepiej rozumiemy proces powstawania nowych prądów kulturalnych i walk światopoglądowych. Mówimy nieco o malarstwie i rzeźbie, przechodzimy do literatury polskiej. Żywe zainteresowanie budzą fragmenty z dzieła *O naprawie Rzeczpospolitej*, słuchacze w dyskusji mają możność poruszyć nurtujące w nich aktualnie problemy demokracji. Kiedy znajdujemy się przy Kochanowskim, obserwuję wyraźnie, że żarliwi wielbiciele współczesności czują się wcale nieźle w towarzystwie Michała Anioła, A. F. Modrzewskiego, że urzekł ich czar Jana z Czarnolasu, skoro *Odprawa posłów greckich* budzi żywą dyskusję. I kiedy, po pewnym „wypadzie" w teraźniejszość (z racji nagrodzenia przez P. A. L. *Ładu serca* Andrzejewskiego czytamy i omawiamy fragment tej powie-

ści), wracamy znów w przeszłość, słuchacze nie zwlekają z chęcią szukania świadectw polskiej kultury w burzliwych odmętach XVII stulecia.

— — — — — — — — — — —

Zreferowany w bardzo schematycznym zarysie fragment pracy polonisty na uniwersytecie powszechnym świadczy, że w koncepcji nauczania układ materiału oparty został na zasadzie chronologicznego następstwa, aby uwydatnić najważniejsze etapy rozwoju kultury i literatury w Polsce. Układ ten jest dostatecznie elastyczny, aby nie utrudniać aktualizowania, nawiązywania do bieżącego życia literackiego. Na kursie I zostają ogarnięte szerokie ramy epok od średniowiecza do romantyzmu. Na kurs II przypada pozytywizm i neoromantyzm. Ten układ pozwala również na ujmowanie pewnych zjawisk ideowo-literackich jako obszerniejszych kompleksów zagadnień. I tak na kursie II poświęciłem np. dużo czasu na opracowanie problemu pracy w dziełach polskich myślicieli na przełomie XIX i XX wieku (S. Szczepanowski — E. Abramowski — St. Witkiewicz — S. Brzozowski). Wiąże się to ze zmianą metody nauczania, gdy początkowo obfite wykłady z roku pierwszego ustępują powoli miejsca metodzie seminaryjnej pracy w drugim roku, kiedy coraz wyraźniej konkretyzuje się samodzielność pracy słuchacza w obszerniejszych nawet referatach.

W toku realizacji wyrastają przed polonistą coraz nowe trudności. I tak np. sprawa ćwiczeń w pisaniu. Słuchacze nie znają często zasad ortografii (stale nazywa się ją „nową"!), brak znajomości najprostszych zasad budowania zdań. Dodajmy, że kilka godzin w roku trzeba poświęcić na analizę estetyczną, na rozważania o stylu i języku.

Doniosłą rolę w pracy polonisty odgrywa troska o czystość języka. Zagadnienie to ma dwa aspekty — chodzi o zwalczenie szeregu błędów językowych u słuchaczy (a więc na terenie Łodzi walka ze swoistą gwarą, jaką wytworzył środowisko, gdzie w języku robotnika słychać jeszcze echa mowy wsi regionu łódzkiego, a jednocześnie nie brak zapożyczeń obcych) a przy tym o wyrobienie przekonania, że język to wielkie dobro narodowe, o które powinni dbać wszyscy. Bardzo żywe zainteresowanie u słuchaczy budzą takie zagadnienia z dziedziny języka, jak: zamieranie i powstawanie wy-

razów, odbicie się życia kulturalnego w języku i różnicowanie się języka na podłożu społecznym.

Oczywista, nie sposób te różnorakie zagadnienia wyczerpać. Dlatego tym silniejszy nacisk trzeba kłaść na wyrobienie s a m o d z i e l n o ś c i s ł u c h a c z a, na wpojenie w niego przekonania, że wiedza i kultura, to nie tylko zespół dóbr o ustalonym, statycznym charakterze, ale przede wszystkim chłonność i gotowość *do nieustannego pogłębienia wewnętrznego.*

Kiedy odejdzie on z uniwersytetu powszechnego, niechże ma w sobie ambicję d a l s z e j p r a c y n a d s o b ą i ś r o d o w i s k i e m, do którego wraca. Wtedy bowiem dopiero wyniki pracy będą miały walor trwałości i nieustannego pomnażania się.

Stefania Skwarczyńska

DYDAKTYKA ODCZYTU DLA MŁODZIEŻY

Trzeba wyraźnie odgraniczyć o d c z y t od w y k ł a d u. Miejscem wykładu jest szkoła, audytorium; wykład jest ogniwem kursu danego przedmiotu, ma się jak część do całości, bez której jest czymś niesamodzielnym, wyrwanym. Cele jego leżą na linii celu całego kursu. Ci, do których jest zwrócony, mimo różnic indywidualnych poziomu umysłowego, zainteresowań, tworzą zwartą grupę, zżytą także przez wspólną pracę umysłową w obrębie wyznaczonych z góry programów, ujednostajnionych w uwzględnieniu wieku młodzieży, a częściowo zabarwionych jednolicie przez kierunek wychowawczy, czy atmosferę uczelni. Wykładający jest z reguły zżyty z tą grupą jako stały nauczyciel, profesor. Podobne ma warunki ten, kto wygłasza wykład, czy odczyt okolicznościowy w uczelni, z którą jest związany. Młodzież wtedy nie przestaje tworzyć grupy jednolitej, choć jest ona znaczniejsza (kilka klas), choć rozpiętość wieku między poszczególnymi jednostkami jest większa i w sumie może nie cała jest pod kierunkiem nauczycielskim wykładowcy. Te odchylenia dyktują linie odchyleń od normalnego, szkolnego wykładu, jak i to, że taki odczyt-wykład okolicznościowy nie stanowi cząstki w całości, lecz samodzielną całość.

Charakterystycznymi warunkami dla właściwego o d c z y t u jest to, że 1) prelegent przychodzi jako obcy, nie mający stałego kontaktu z danym audytorium, 2) że audytorium nie stanowi zwartej, zżytej grupy, lecz całość przypadkową, 3) że odczyt jest przede wszystkim samodzielną, autonomiczną jednostką, nawet wówczas, gdy wchodzi w skład cyklu, wygłaszanego przez tego samego prelegenta, lub przez szereg prelegentów.

* * *

Wskazania dydaktyczne tyczą s p o s o b u ujęcia i wygłoszenia, co oczywiście wynika z istoty założeń samego odczytu. Istota rzeczy najściślej się wiąże z celem, do którego dana rzecz zmierza. To też sposób jest funkcją i nie można mówić o dydaktyce nie wychodząc od celu organizowanych przez nas rzeczywisto-

ści. Cel najściślej się wiąże z możliwościami danymi przez warunki, wśród których powstaje owa organizowana rzeczywistość.

Mówiąc o odczycie dla młodzieży zdajemy sobie sprawę, że z punktu widzenia materiału odczytu cel jego może być dwojaki: 1) może służyć do poinformowania o czymś zupełnie nowym albo 2) może służyć do ujęcia w syntezę poszczególnych wiadomości posiadanych przez młodzież. Oczywiście może być i cel pośredni: winkrustowanie w całokształt wiadomości posiadanych przez młodzież — pewnych szczegółów nowych. Z celu odczytu pod kątem jego materiału rzeczowego musi sobie zdać prelegent sprawę, jeśli ujęcie ma rzeczywiście być funkcją specyficznego celu odczytu.

Z punktu widzenia młodzieży do której jest zwrócony odczyt musi on spełnić 3 zadania:

1) Musi zawartością swego materiału nauczyć w sposób zgodny ze swoim założeniem a więc odświeżyć pewne wiadomości, zorganizować w syntetyczną całość ich disiecta membra, wreszcie poinformować o czymś nowym. Młodzież tego oczekuje. Odczyt, który nie spełni tego zadania jest chybiony.

2) Odczyt obok celów wykształcenia materialnego ma i cele wykształcenia formalnego. Żaden moment naszej styczności z młodym nie powinien pozostać bez śladu na uformowanie się jego umysłowości, oczywiście w rozumieniu jej nieodłącznego związku strukturalnego z pełną osobowością młodego. Do najważniejszych zadań w linii celów formalnych odczytu należy:

a) skierowanie zainteresowań młodzieży ku pewnej wartościowej dziedzinie zagadnień i rozbudowanie zdrowej dla nich ciekawości. Odczyt w tym względzie albo idzie po linii już raz stwierdzonych u młodzieży zainteresowań, albo też działa przez zaskoczenie swoim tematem i ujęciem.

b) rozbudowaniu zainteresowań i ciekawości musi towarzyszyć pewne jej zaspokojenie. Postawienie zagadnienia li tylko pod znakiem zapytania jest dla młodzieży niezdrowe. Odczyt musi zawierać pewne rozwiązanie. Ujęcie materiału bez próby rozwiązania związanych z nim zagadnień, jeśli zdoła podniecić ciekawość, jest stwarzaniem pewnego wewnętrznego głodu, dokuczliwego stanu niezaspokojenia. I tutaj jest poważna różnica między odczytem dla młodzieży a odczytem dla starszych. Odczyt dla starszych może formą swej problematyki, znakiem zapytania bez rozstrzygnięć, mieć właśnie za cel zaniepokoić opinię, pobudzić sumie-

nie, podniecić wrażliwość. Może więc żądać pośrednio samodzielnych rozwiązań. Od młodzieży tego żądać nie wolno ze względu na to, że nie posiada ani wystarczającej wiedzy, ani potrzebnej dojrzałości. Jest obawa, że jeśli spróbuje ona rozwiązać zbyt trudne zagadnienie, zrobi to źle, jednostronnie — przywykając w ten sposób do rozwiązań powierzchownych, — albo, jeśli nie zdoła rozwiązać choćby po swojemu — wytworzy się w niej niepokój zniechęcający i niezdrowy. Wreszcie nie najmniejszą szkodę sprawiłoby obojętne przejście przez młodzież do porządku dziennego nad spiętrzonym w znak zapytania materiałem odczytu: przyzwyczajałoby to ją do obojętności, do traktowania jako rzeczy małoznacznej tego, co jako ważne przedstawia starszy[1]).

c) Odczyt musi pobudzić wobec pewnych zjawisk samodzielną postawę spostrzegawczą czy nawet badawczą. Ukazanie w odczycie pewnych zjawisk w ten sposób jakoby tu już zostało wypowiedziane ostanie słowo nauki, jakoby teren był dla twórczej, samodzielnej myśli zupełnie wyjałowiony — jest nie tylko błędem wobec przedmiotu odczytu (wiadomo: zasadniczą cechą badań lierackich jest brak sprawdzianu odnośnie do ich zupełności), ale i wobec młodzieży, kórą ubożyłoby się o możliwość odruchu twórczego. Jest to jeden z zasadniczych błędów prelegentów „wyuczonych", mało twórczych, zarozumiałych i pewnych swej wiedzy tylko książkowej, tylko wtórnej.

d) Wreszcie zorganizowanie materiału odczytu musi swą konstruktywnością wzbudzić w młodzieży zadowolenie, że się tak wyrazimy, estetyczne pewną swą systematycznością — a w konsekwencji powinno zaprawić i zachęcić do ujmowania chaosu zjawisk, które przedstawiają się jej uwadze, w schematyczne linie myśli porządkującej życie, w konstruktywną całość.

3) Obok celów wykształcenia materialnego i formalnego musi spełnić odczyt wobec młodzieży funkcję w y c h o w a w c z ą. Jeśli moment budujący jest nieodłączny od wszelkiego poczynania ludzkiego, zwłaszcza tego, które finalnie ma cel społeczny, to jest on

[1]) Ujęcie materiału odczytu pod kątem np. politycznym natrafia na takie trudności. Podobnie np. gdyby ktoś literaturę polityczną XVI wieku ujął pod kątem jednego z jej wówczas najważniejszych problemów: problemu kościoła narodowego p. t. „Kościół narodowy w świetle pisarzy politycznych XVI wieku" a jeśliby nie rozwiązał w pewien zdecydowany sposób zagadnienia kościoła narodowego — podsunąłby zbyt trudny problem młodzieży, zaniepokoiłby ją i skierował jej myśl na błędne tory.

programowo nawet nieodzowny w momentach styczności z młodzieżą. Oczywiście działanie wychowawcze musi być zdala od prymitywizmu moralizowania a nawet grubymi nićmi szytych „tendencyj" wychowawczych. Taka postawa śmieszy, razi i zniechęca młodzież, której ambicją równouprawnienie z dorosłymi w dojrzałości. Młodzież odczuwa upokarzająco swoją pozycję jako przedmiotu wychowania. Funkcję wychowawczą spełni odczyt na dwóch zasadniczych liniach: poprzez osobowość prelegenta, wyczuwalną w liniach odczytu i przez górną atmosferę prawdy, którą roztacza, oraz przez odpowiednie zorganizowanie materiału prelekcji w dostosowaniu do typu, rozwoju, potrzeb duchowych młodzieży.

Prelegentowi nie wolno wyrugować tonu osobowościowego ze swego wypowiedzenia. Oczywiście najostrzej rozgraniczam to, co nazywam tonem osobowościowym od subiektywizmu. Przez subiektywizm rozumiem stanowisko, które pozwala rozstrzygać różne sprawy w oparciu, jako o najwyższą sankcję, o prawo jednostki do swobodnych, niczym nie krępowanych sądów.

Nuta osobowościowa wnosi w rozstrzygnięcie powzięte w trosce o słuszność, sprawiedliwość i prawdę ton przekonaniowy, który sprawia, co się wyraźnie wyczuwa, że dla człowieka, który te sądy wypowiada, nie wynikają one ze swobodnej gry myśli i twórczej inwencji, lecz że uważa je za wyraz prawdy i popiera je całym sobą. Brak rozgraniczenia między subiektywizmem a tonem osobowościowym sprawia, że prelegent dążąc do tzw. obiektywizmu, fałszywie identyfikowanego z pełną postawą naukową — ruguje siebie samego z własnych sądów i stwierdzeń. Że pozbawia siebie postawy autoratywności, niesłychanie ważnej jako sui generis argumentu w oczach młodzieży — a materiał swoich stwierdzeń pozbawia tej dostojności, jaką nadaje prawdzie fakt, że ktoś za nią stoi z całą mocą przekonania. Jednym z tragicznych braków w dzisiejszym stosunku człowieka do człowieka jest niechęć do samego pojęcia autorytetu; u młodzieży przejawia się to jako niedocenienie i lekceważenie powagi starszych. Ambicją pracy wychowawczej byłoby wyrobić w młodzieży rozumienie autorytetu i wewnętrzną potrzebę tego autorytetu.

Moment osobowościowy jest w prelekcji konieczny. Nadaje— powtórzmy — powagę rzeczy ważnych i życiowo pełnych sądom naukowym, prowadzi młodzież do rozumienia i uznania autorytatywności, mocą której osoba wypowiadająca sądy staje się także

argumentem dla uznania ich prawdy. Wreszcie osobowość prelegenta jest źródłem p o d n i o s ł e j a t m o s f e r y, wyrażającej się czarem, który płynie na słuchaczy ze świadomości pełni jaką uczestniczy osoba prelegenta w wygłaszanych sądach. Jest to atmosfera wyższego gatunku, bardziej wartościowa od atmosfery, choćby szczerego podziwu, jaki budzi artystostwo ujęcia materiału, nienaganność retoryczna, jednym słowem to, co możnaby objąć mianem k u n s z t u w o d c z y c i e. Prelegent musi utrzymać w wypowiedzi ton bezwzględnego przekonania w prawdę własnych słów; dalej musi zasugerować, że za głoszonymi sądami stoi całe jego p r z e ż y c i e, jednym słowem, że głoszone prawdy są dla niego nie prawdami martwymi — używając pojęć Mickiewicza — lecz prawdami żywymi. Dziś błąd podziału na prawdy martwe — naukowe i żywe wydaje się oczywisty. Za każdą prawdą, wbrew Mickiewiczowi, człowiek uczciwy powinien stać całym sobą. Młodzież wyczuwa bardzo żywo stosunek przekonaniowy i w konsekwencji życiowy prelegenta do głoszonych sądów; tzw. fałszywie obiektywizm, wewnętrzna obojętność wobec głoszonych sądów wyda się jej dysharmonią, kłamstwem, fałszem. Brak tonu osobowościowego odczuje młodzież przynajmniej jako nie-pełnię w prelekcji; w skrajnych wypadkach odczuje dla prelegenta lekceważenie, naturalny odruch młodości wobec małości i płytkości.

Ujęcie odczytu od strony jego materiału dla względów wychowawczych wymaga szeregu przemyśleń wstępnych. Przede wszystkim trzeba wziąć należycie pod uwagę psychologię młodzieży w danym wieku i to zarówno psychologię jednostki, jak i psychologię zbiorowości. Są to sprawy zawiłe; pragnęłabym tylko zwrócić tutaj uwagę na pewne fakty psychologii zbiorowej młodzieży w tym wieku, z którymi trzeba się liczyć, a przede wszystkim na wielką wrażliwość i pobudliwość uczuciową zbiorowiska młodzieży; młodzież zbiorowo jest znacznie bardziej, niż w jednostkach, skłonna do reakcji żywej, połączonej ze spontanicznymi sądami w skrajnych kierunkach. Łatwo o wywołanie entuzjazmu, równie łatwo o wywołanie najwyższego krytycyzmu i niechęci.

Reakcja uczuciowa jest zaraźliwa. Do wyjątków należy oparcie się jednostek wśród młodzieży sugestii zbiorowości w dziedzinie reakcji uczuciowej. To też apel do uczucia w odczycie może być tylko bardzo dyskretny, istnieje zawsze obawa, że prelegent przestanie panować nad reakcją młodzieży. Chęć rozbudzenia wesołości i swobody na sali musi być równie trzymana na wędzidle, jak

chęć pobudzenia do pewnej akcji czy wywołanie pewnego czynu. Rozbawioną salę równie trudno opanować, jak wyprowadzoną z równowagi gotowość do aktywności. Prelegent jest moralnie odpowiedzialny za odruchy zbiorowości będące reakcją jego słów. Ktoś, ktoby np. wygłosił odczyt dla młodzieży o „Destrukcyjnych wpływach żydostwa na literaturę polską" byłby moralnie odpowiedzialny za wszystkie ekscesy, których się młodzież po odczycie dopuści — i nie tłumaczyło by go to, że jego intencją było zwrócić uwagę na pewne fakty, nie zaś wywołać wystąpienia czynne.

Wrażliwość zbiorowiska młodzieży idzie nie tylko w kierunku wzmożonej reakcji uczuciowej, a dalej i wzmożonej gotowości do reakcji aktywnej na słowa; zbiorowisko, dzięki właśnie owej zaraźliwości jednostek pewnymi reakcjami — stać się może łatwym obiektem dla sugestii słów. Zbiorowisko łatwiej nieraz zasugestionować, niż poszczególne jednostki, narzucić swój punkt widzenia, pożądany kierunek reakcji i t. d. Z tego musi sobie prelegent zdawać sprawę jako z potęgi, którą trzyma w ręku. Nasuwa się tu szereg problemów moralnych: czy wolno n a r z u c a ć przekonania, sugestionować zamiast przekonywać. Czy wolno podważać względnie usypiać, korzystając z wyjątkowych warunków, postawę k r y t y c y z m u. Sądzę, że wszelkie posunięcia po linii okrojenia człowieka w jego najszlachetniejszych potęgach i możliwościach są złe. Trzeba więc właśnie podtrzymywać i pielęgnować zdrową postawę krytycyzmu, działać argumentami rozumowymi; w prelekcji tak łatwo przejść o b o k sprawy właściwego hodowania właściwej formy krytycyzmu na rzecz sugestii, na rzecz narzucania z góry, przemocą, pewnych sądów.

To byłyby najważniejsze momenty do opanowania w wychowywaniu zbiorowiska młodzieży przez odczyt. Jeśli idzie o moment psychologii indywidualnej, z którą się musi liczyć prelegent, pragnący przejść nie bez śladu na ukształtowaniu duchowym słuchacza — na pierwszy plan wysunęłabym zajęcie stanowiska wobec stwierdzonej przez psychologię p o s t a w y i d e a l i z u j ą c e j młodzieży w tym wieku[2]). Prelegent musi się z nią liczyć w sposób rozsądny. Uwzględni ją w ujęciu i naświetleniu tematu — czy to dążąc do hodowania twórczej, szlachetnej formy idealizmu wobec pewnych zjawisk, czy — przeciwnie, dążąc do wyrobienia zdrowej trzeźwości i rzeczowości przez przeciwstawienie się wybujałościom

[2]) St. Szuman, J. Pieter: Ks. H. Weryński, Psychologia światopoglądu młodzieży 1933.

postawy idealizującej. Rezonans aktualności, który niesie w sobie każdy temat dyktuje, jaki kierunek wpływania na skłonność do idealizacji trzeba obrać[3]).

Przy kształtowaniu odczytu dla młodzieży musi prelegent wziąć pod uwagę następujące momenty zmienne, w zależności od specyficznych, realnych warunków odczytu:

1) Musi konstruować temat odczytu dla młodzieży w ten sposób, aby zachować w samym wyborze tematu umiar pomiędzy żywą aktualnością, która wdziera się w życie, przenika to wszystko, co pozornie leży poza zmiennością chwili — a pomiędzy dostojną ponadczasowością właściwą nauce. I tak np. zagadnienie obronności domagające się dzisiaj wyrobienia w młodych typu rycerskiego podyktuje ujęcie np. twórczości Sienkiewicza nie tylko od strony jej walorów artystycznych, lecz właśnie także od aktualnych momentów pierwiastka rycerskiego w jego utworach.

2) Temat odczytu musi być dostosowany do wieku młodzieży, dalej do faktu, czy na audytorium składa się młodzież męska, żeńska czy mieszana. Musi się liczyć z odmiennością nastawień narodowościowych i wyznaniowych, związanych z obliczem szkół, których młodzież została zaproszona na odczyt. Temat nie może nikogo z audytorium zaproszonego upokorzyć, obrazić, dotknąć. Np. na odczycie, na który byłaby zaproszona młodzież szkół niemieckich nie można wygłosić odczytu np. „O walce literatury polskiej z duchem germańskim". Delikatność jednak nie powinna wyglądać na tchórzliwe unikanie drażliwych tematów; na dobrą sprawę nie ma drażliwych tematów; może być tylko brak powagi, godności i subtelności w stawianiu zagadnień trudnych. Dodajmy, że młodzież, jako warunek zaufania do starszych żąda przedstawienia zagadnień trudnych.

3) Odczyt musi być dostosowany do poziomu intelektualnego młodzieży. Zarówno uwzględnienie typu psychologicznego, jak i poziomu intelektualnego audytorium młodzieży—jest najtrudniejsze. Znalezienie tonu uderzającego w przeciętność w ten sposób, aby przeciętność podnieść — stanowi najwyższą sztukę. Najzdolniejszy z młodych nie może odejść z poczuciem straty

[3]) Postawę idealizmu trzeba pogłębiać i uszlachetniać, gdy np. mowa o miłości ojczyzny w literaturze. Natomiast gdy mówimy np. o poglądach społecznych Żeromskiego, wykazując momenty jego radykalizmu — raczej szłoby o zmatowanie popędu idealizującego — trzeźwością i rzeczowością wobec zagadnienia, zbyt łatwo wytrącającego młodego z równowagi.

czasu, najmniej zdolny z deprymującą świadomością, że nic nie zrozumiał, że nic nie umie. W odczycie uderzającym w ton przeciętności powinny by być momenty dla najzdolniejszych przy takiej organizacji materiału, aby orientacja w całokształcie zagadnienia dla najmniej zdolnych nie była trudna.

4) Jeśli idzie o formowanie dla młodzieży materiału odczytu, powinno nastąpić jego przystosowanie do poziomu młodzieży — nie zaś tw. popularyzowanie. Młodzież, choćby poziomem intelektualnym bardzo przeciętna, jest zupełnie czym innym, niż audytorium ludzi dorosłych o niższym lub średnim nawet wykształceniu, do których się mówi na tzw. wykładach popularnych czy ludowych uniwersytetach. Przede wszystkim umysł młodzieży przy niedojrzałości młodzieńczej jest wciągnięty w pracę umysłową, „ma wprawę" w przyswajaniu sobie rzeczy nowych. Jeśli dla audytorium „wykładów powszechnych" trzeba popularyzować, t. j. ujmować temat w sposób „łatwy" od strony dostępnego audytorium doświadczenia życiowego — to przystosowanie tematu do poziomu młodzieży nie potrzebuje apelować do nikłej jej dojrzałości życiowej, lecz musi się wyrazić przystępnością myśli i ujęć ułatwiającą proces percepcji. Nie wolno materiału wulgaryzować, błędem byłaby stylizacja infantylizująca.

Prelegent musi bardzo dobrze opanować literaturę przedmiotu, jednakowoż powinien zachować wobec niej postawę twórczą, własny sąd, własny dystans. Niewolniczy stosunek do literatury odbiera prelegentowi swobodę w operowaniu koniecznymi w takich odczytach szerokimi ujęciami; nadmieńmy, że streszczenie a nawet trzymanie się zbyt wierne jakiejś książki—odkryte przez młodzież — jest w jej oczach dyskwalifikacją prelegenta.

Ważną rzeczą jest obiór metody w przedstawieniu materiału. Nie jest rzeczą obojętną dla utrzymania uwagi młodzieży, czy prelegent rozłożył akcenty dynamiczne na ciąg całego wykładu (np. ujmując poszczególne kwestie poszczególnymi syntezami, skupiającymi uwagę) — czy też pomyślał tok swego odczytu jako ciągłość jakiejś jednej sprawy kończącej się syntetycznym ujęciem dopiero na końcu. Tok pierwszy (kilka punktów skupiających) ułatwia utrzymanie uwagi audytorium; odczyt składa się jakoby ze snopków zagadnień — tworzy całość z drobniejszych całości. Każda taka całostka musi mieć prawidłową budowę: zarysowanie zagadnień w formie zapytania czy sformułowania problemu, przeprowadzenie go w materiale rzeczowym,

wreszcie sąd zawarty w syntezie—odpowiedzi. Synteza ostateczna w odczycie musi objąć najważniejsze momenty, musi scalać zagadnienia cząstkowe.

Odczyt o toku zmierzającym ku jednej, ostatecznej syntezie— jest trudniejszy dla młodzieży. To też prelegent w dbałości o napięcie uwagi dobrze musi przemyśleć metodę przeprowadzenia myśli. Dwie są zasadnicze drogi: i n d u k c y j n a i d e d u k c y j n a. Słuszniejsza tutaj, choć trudniejsza, wydaje się droga indukcyjna: od szczegółów, od materiału narastającego, obejmującego coraz szersze kręgi, otwierającego coraz szersze horyzonty — ku ostatecznym wnioskom. Metoda ta domaga się od młodzieży pracy myśli, śledzenia toku wywodów, ćwiczy w logicznym wiązaniu argumentów, utrzymuje zdrową postawę krytyczną, wychowawczo jest najlepsza. Trzeba jednakże przestrzec, że jeśli piętrzenie argumentów jest nieciekawe, część młodzieży, skłonna do lenistwa myślowego, przestanie śledzić bieg myśli prelegenta — oczekując na wnioski, które przyjmie bezkrytycznie. Niebezpieczeństwo się wzmaga, gdy odczyt ma cel wybitnie użytkowny (np. odczyty „powtórkowe" przed egzaminami); — wtedy młodzież ma nastawienie na wychwytywanie tylko jakichś ostatecznych konkretnych wniosków, cała uwaga jest zwrócona ku gromadzeniu na łatwej drodze pożytecznych wiadomości.

Metoda dedukcyjna zaczynająca od tezy, której dowód następnie przeprowadza, kusi młodzież do wypoczynku, leniwych zwalnia od uwagi. Niewątpliwie jednak przy celach tylko powtórkowych jest najwygodniejsza, podaje jakoby odrazu linię-kierunek notatek. Sądzę jednak, że względy wychowawcze powinny tu wziąć górę nad względami doraźnej użyteczności.

Doświadczenie wskazuje, że odczyt dla młodzieży nie może przekroczyć 45 — 55 minut. Jest to okres możliwości skupienia myślowego, do którego przyzwyczaiła młodzież długość godziny lekcyjnej. Zachowanie spokoju ponad 55 minut odbywa się kosztem wewnętrznego zniecierpliwienia, którego trzeba koniecznie uniknąć, a nie dopiero jego uzewnętrznienie poskramiać.

Silniejszy kontakt z audytorium uzyska prelegent, jeśli odczyt nie będzie czytany, lecz wygłoszony, z pomocą co najwyżej karteczek z rozkładem materiału. Nie zapominajmy, że uczymy młodzież w liceum wygłaszania z pamięci przemówień a nawet krótkich referatów. Dodajmy, że prelegent, który zrezygnował z nie-

wolniczego związku z papierem, silniej może odczuć reakcję audytorium, momenty jego zaciekawień, konieczność wyjaśnienia rzeczy trudniejszych, tereny w odczycie zbyt trudne, które trzeba doraźnie uprościć, lub zbyt łatwe, które trzeba doraźnie pogłębić.

Oczywiście atutem w ręku prelegenta jest wygłoszenie odczytu według wszelkich reguł retoryki; piękny głos, dobra modulacja, opanowanie głosowe sali, sympatyczny timbre, nawet dyskretny gest — wszystko to ma swoją wymowę i cenę. Strona jednak retoryczna, ważna niewątpliwie dla opanowania z natury ruchliwego, niespokojnego, w ogóle najtrudniejszego audytorium — audytorium młodzieży — nie wydaje mi się w istocie rzeczy zasadnicza z punktu walorów rzeczowych i wychowawczych. Jednym z przykrych zjawisk u nas, wśród starszego społeczeństwa, świadczącym i nikłej kulturze najistotniejszej, bo tyczącej spraw treści, nie formy, — jest umiejętność wysłuchania z satysfakcją wartościowego odczytu, wygłoszonego nieraz przez wielką powagę naukową, czy w ogóle człowieka o wybitnym dostojeństwie osobistym — lecz nie wyposażonego w zdolność efektownego wypowiedzenia się. Odczyty u nas ocenia się raczej od ich strony zewnętrznej, — raczej od strony kunsztu, niż prawdy, którą mieści. Nie umiemy przezwyciężyć w sobie ze względu na istotę rzeczy niechęci do tego, co formalnie nieefektowne, może nawet nudne. Ten stan rzeczy jest upokorzeniem dla powagi nauki, która przemawia słowami referenta a ustami zasłużonego człowieka. Otóż w jakiś sposób trzeba by w młodzieży zwalczać nagminną u starszego społeczeństwa skłonność do efekciarstwa, do zainteresowania tylko tym, co zewnętrznie ponętne, błyskotliwe, co w percepcji łatwe. Jest to najistotniejsza praca nad pogłębieniem kultury u młodego pokolenia. Sądzę jednak, że te rzeczy powinny być brane pod uwagę przede wszystkim w szkole.Odczyt międzyszkolny byłby zbyt ryzykownym eksperymentem ze względu na omówioną już poprzednio zaraźliwość nastrojów w zbiorowisku młodzieży.

Ostatnia uwaga: niewątpliwie pomoże nam w opanowaniu odczytu dla młodzieży, najtrudniejszego ze wszystkich, pamięć o wielkiej odpowiedzialności a zarazem i pamięć o naszych wielkich możliwościach: oto dane nam zostały trzy kwadranse życia paru dziesiątek czy setek młodych — nie wolno nam ich zmarnować; niech młodzi odejdą bogatsi, a co najważniejsze lepsi. Z głową i sercem pełniejszym, z wyraźniejszą postawą wobec prawdy i wobec życia.

Sprawdzianem jest nie to, czy „na oko", „na ucho", „na efekt" odczyt się „udał", czy zadowolił naszą ambicję i przysłużył się naszej sławie, lecz czy s p e ł n i ł swoją misję, taką, jaką spełnić musi każdy moment spędzony z drugim człowiekiem. A na to nam odpowie — sumienie.

III

KRONIKA

SPRAWOZDANIE TOWARZYSTWA POLONISTÓW R. P. ODDZIAŁ W ŁODZI

I. Niniejsze sprawozdanie obejmuje okres roczny od 15 czerwca 1938 r. do 15 czerwca 1939 r.; jest dalszym ciągiem sprawozdania ogłoszonego w Pracach Polonistycznych S. II 1938 r.; zawiera ono także pewne uzupełnienia za okres poprzedni jeśli idzie o zobrazowanie żywotności kulturalnej Tow. Polonistów R. P. Oddz. w Łodzi i jego członków.

II. W okresie sprawozdawczym do 14 lutego w skład Zarządu wchodzili następujący członkowie: dyr. T. Czapczyński jako prezes, prof. J. Bolechowski, mgr. A. Czapliński, dr. W. Fallek, prof. Wł. M. Jakóbczyk, mgr. J. Z. Jakubowski, podinsp. mgr. A. Mirkowicz, mgr. R. Romankówna, doc. St. Skwarczyńska, mgr. W. Wrzesińska. Zarząd ukonstytuowany był następująco: Dyr. T. Czapczyński — prezes, doc. dr. St. Skwarczyńska — wiceprezes, mgr. W. Wrzesińska — sekretarz I, podinsp. mgr. A. Mirkowicz — sekretarz II, mgr. A. Czapliński — skarbnik.

Sekcję Naukową prowadziła doc. dr St. Skwarczyńska, Sekcję Dydaktyczną — mgr. J. Z. Jakubowski; w skład Sekcji Organizacyjnej weszli — mgr. A. Czapliński, dr. W. Fallek, mgr. J. Z. Jakubowski. Utrzymaniem kontaktu między nauczycielstwem szkół powszechnych (Sekcja Humanistyczna przy Inspektoracie Szkolnym Łódzkim Miejskim) a Towarzystwem Polonistów R. P. Oddział w Łodzi zajął się podinsp. mgr A. Mirkowicz. Na posiedzeniu Zarządu 22/IX. 38 r. okazała się potrzeba utworzenia Sekcji Teatrologicznej, której kierownictwo objął dr. W. Fallek, prof. Wł. M. Jakóbczyk i mgr J. Z. Jakubowski.

Ze względu na stan zdrowia dyr. T. Czapczyński nie mógł spełniać funkcyj prezesa; zastępowała go dr. St. Skwarczyńska.

Członkami Komisji Rewizyjnej byli: prof. Z. Hajkowski, dyr. dr. A. Skocka, dyr. J. Stankiewicz.

Na Walnym Zebraniu wyłonił się nowy Zarząd w skład którego weszli następujący członkowie: mgr. Z. Chądzyńska, mgr. A. Czapliński, dr W. Fallek, prof. P. Gorczykowski, prof. A. Jamroż, prof. Wł. M. Jakóbczyk, mgr T. Nowacki, mgr M. Romankówna, mgr M. Skolimowska, doc. dr St. Skwarczyńska, mgr S. Studziński. Zarząd ukonstytuował się następująco: doc. dr St. Skwarczyńska—

prezes, mgr J. Z. Jakubowski — wiceprezes, mgr R. Romankowna sekretarz I, mgr. T. Nowacki — sekretarz II, A. Czapliński — skarbnik.

Inne funkcje objęli: kierownictwo Sekcji Naukowej — doc. dr St. Skwarczyńska, Sekcji Dydaktycznej — mgr J. Z. Jakubowski, Sekcji Lingwistycznej — mgr Z. Chądzyńska i mgr S. Studziński, Komisji Teatrologicznej dr W. Fallek, prof. J. Gorczykowski i mgr M. Skolimowska, Sekcji Społecznej — prof. A. Jamroż. Zorganizowania i prowadzenia współpracy nauczycielstwa szkół powszechnych z Tow. Polon. R. P. Oddział w Łodzi — podjął się podinsp. mgr A. Mirkowicz. W skład Komisji Wydawniczej weszli: doc. dr St. Skwarczyńska, mgr J. Z. Jakubowski, mgr M. Romankówna, prof. M. Jodłowska, mgr T. Nowacki. W skład Komisji Rewizyjnej weszli: dyr. J. Marczyński, dyr. J. Stankiewicz, dyr. dr L. Kalisz.

W maju zgłosił rezygnację ze stanowiska członka Zarządu prof. Wł. M. Jakóbczyk.

III. Oddział liczy 46 członków. Na zebraniach naukowych i imprezach urządzanych przez Tow. Pol. bywają szerokie koła tutejszej inteligencji.

IV. Zarząd z dawnej kadencji odbył trzy posiedzenia; Zarząd z nowej kadencji odbył również trzy posiedzenia. Ponadto odbyły się w okresie sprawozdawczym dwa Walne Zebrania członków: 1) Walne Zebranie Członków w dn. 24/X. 38 r., którego zasadniczym celem był wybór delegatów na Zjazd Ogólno-polski Towarzystwa Polonistów R. P. W skład delegacji weszli następujący członkowie: doc. St. Skwarczyńska, mgr J. Z. Jakubowski, prof. Wł. M. Jakóbczyk, mgr M. Romankówna.

2) Uroczyste Walne Zebranie w dniu 14 lutego 1939 r. z następującym programem: a) Zagajenie — dyr. T. Czapczyński, b) Rzut oka na działalnoć Tow. Pol. R. P. Oddział w Łodzi — doc. dr St. Skwarczyńska, c) Sprawozdanie z działalności Tow. Pol. R. P. Oddział w Łodzi — mgr W. Wrzesińska, d) Prelekcja: „Witkiewicz — pisarz i myśliciel" — mgr J. Z. Jakubowski. W części przeznaczonej dla członków: a) Sprawozdanie kasowe — mgr A. Czapliński, b) Wybór nowego Zarządu.

Uroczyste to zebranie zaszczycili swą obecnością liczni goście; był obecny p. wojewoda H. Józewski, przedstawiciel Zarządu Głównego Tow. Pol. R. P. dr. J. Saloni, przedstawiciele miasta, Kurii biskupiej, Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Łodzi, Polskiego To-

warzystwa Historycznego Oddz. w Łodzi, Towarzystwa Dyrektorów Szkół Średnich Państwowych i Prywatnych, dalej dyrektorzy teatrów, przedstawiciele prasy, radia, przedstawiciele literatury i sztuki.

V. Oddział Łódzki wziął udział w Ogólnopolskim Zjeździe Towarzystwa Polonistów R. P. za pośrednictwem 4 delegatów (por. punkt 4a); Zjazd przyjął z żalem do wiadomości rezygnację z powodu zdrowia dyr. Czapczyńskiego z kierownictwa Sekcji Dydaktycznej i z Zarządu Głównego. Delegatka mgr M. Romankówna odczytała sprawozdanie z działalności Oddziału Łódzkiego. Delegaci brali żywy udział w dyskusjach Zjazdu. Do Zarządu Głównego wszedł z Oddziału Łódzkiego mgr J. Z. Jakubowski; dokooptowano mgr M. Romankównę.

VI. Sekcja Naukowa pod kierownictwem doc. St. Skwarczyńskiej kontynuowała i wykończyła dwuletni plan odczytowy; prelekcje specjalistów naświetliły poszczególne okresy historyczno-kulturalne od strony najnowszych badań naukowych. Po odczytach o średniowieczu (doc. dr. S. Skwarczyńska), humaniźmie i renesansie (prof. dr. R. Pollak), baroku (prof. dr Z. Łempicki) i oświeceniu (prof. dr K. Górski) w okresie sprawozdawczym odbyły się następujące odczyty:

1) *Z zagadnień romantyzmu* — prof. dr Z. Łempicki,
2) *Pozytywizm polski na tle pozytywizmu europejskiego* — prof. dr Z. Szweykowski,
3) *Symbolizm w neoromantyźmie* — prof. dr A. Boleski,
4) *Drogi krytyki współczesnej* — p. L. Fryde.

Ten ostatni odczyt wywołał ożywioną dyskusję.

Sekcja naukowa prowadziła żywą działalność wśród członków, dążąc do skupienia pracowników naukowych; wyrazem tych wysiłków jest dział naukowy w Pracach Polonistycznych 1937, w Pracach Polonistycznych s. II. 1938 i w Pracach Polonistycznych s. III. 1939.

Na zebraniu Zarządu 2. VI 1939 postanowiono przemianować Sekcję Naukową na Sekcję Historii Literatury i Teorii Literatury. W najbliższym roku postanowiono zorganizować szereg odczytów z dziedziny teorii i metodologii badań literackich oraz roztoczyć jeszcze szerszą opiekę nad młodymi pracownikami naukowymi.

VII. Sekcja Dydaktyczna pod kierownictwem mgr J. Z. Jakubowskiego zorganizowała dwa Dni Polonistyczne: 1) Dzień Polonistyczny pod hasłem zagadnienia programu

w liceum odbył się w listopadzie. Na jego program złożyła się a) dwugodzinna lekcja w I liceum humanistycznego na temat: „Synteza średniowiecza" przeprowadzona przez doc. dr St. Skwarczyńską, b) dyskusja, c) referat mgr J. Z. Jakubowskiegę: „Program języka polskiego w gimnazjum w świetle potrzeb programu języka polskiego w liceum", d) dyskusja, 2) Dzień Polonistyczny — Konferencja Polonistyczna — pod hasłem zagadnień egzaminu do gimnazjum zorganizowany został przy współudziale Sekcji Humanistycznej przy Inspektoracie Szkolnym Łódzkim Miejskim prowadzonej przez podinsp. mgr A. Mirkowicza. Wzięło w nim udział nauczycielstwo szkół powszechnych i nauczycielstwo szkół średnich. Na program złożyła się a) lekcja w oddz. VI przeprowadzona przez p. M. Marczewskiego, b) referat kierownika p. mgr J. Cyganowskiego: „Przygotowanie ucznia szkoły powszechnej do gimnazjum", c) referat mgr W. Wrzesińskiej: „Uwagi dydaktyczne w związku z egzaminem z języka polskiego do kl. I gimnazjum", d) dyskusja.

Obie imprezy Sekcji Dydaktycznej cieszyły się ogromną frekwencją: zainteresowaniu dała wyraz ożywiona dyskusja.

Zainteresowanie Oddziału zagadnieniami dydaktycznymi obrazuje dział dydaktyczny Prac Polonistycznych (wszystkie trzy roczniki) p. t. „Z przemyśleń i doświadczeń nauczyciela-polonisty". Najbliższe posiedzenia Sekcji Dydaktycznej będą poświęcone zagadnieniom nauczania języka w gimnazjum i liceum.

VIII. Komisja Teatrologiczna pod kierunkiem dr W. Falleka, prof. Wł. M. Jakóbczyka i mgr J. Z. Jakubowskiego w pierwszej kadencji — a dr. Falleka, prof. P. Gorczykowskiego i mgr M. Skolimowskiej w drugiej kadencji miała za zadanie współpracować z Teatrem Miejskim i Kołem Dyrektorów Szkół Średnich Państwowych i Kołem Dyrektorów Prywatnych Szkół Średnich przy zorganizowaniu przedstawień dla młodzieży szkół łódzkich. W szczególności Komisja zajęła się: a) wyborem i ustaleniem repertuaru przedstawień abonamentowych; zdecydowano się na następujące sztuki: *Cyrano de Bergerac* E. Rostanda, *Pan Jowialski* A. Fredry, *Most* J. Szaniawskiego, *Antygona* Sofoklesa, *Kordian* J. Słowackiego, *Sen nocy letniej* Szekspira, *Don Karlos* F. Schillera, *Judasz z Kariothu* K. H. Rostworowskiego z L. Solskim. Z powodów zupełnie niezależnych od Tow. Pol. nie doszło do skutku wystawienie *Snu nocy letniej, Don Karlosa i Judasza z Kariothu;* na ich miejsce weszły do repertuaru dla młodzie-

ży następujące sztuki: *Skalmierzanki* J. N. Kamińskiego, *Majster i czeladnik* J. Korzeniowskiego, *Marcowy kawaler* Blizińskiego, *Zaczarowane koło* L. Rydla, *Nowe miasto* Wildera. b) Komisja teatrologiczna pomogła teatrom w zorganizowaniu cyklu 8 przedstawień dla młodzieży (gimnazjów i liceum, także przedstawień pozaabonamentowych, c) zajęła się redakcją Programów Teatralnych dla młodzieży szkolnej, których celem było zaznajomienie widzów z epoką, twórczością autora i założeniami danej sztuki. Redakcją zajął się dr W. Fallek; współpracowali: dr W. Fallek, prof. Wł. M. Jakóbczyk, dyr. T. Czapczyński, mgr J. Z. Jakubowski, dr St. Skwarczyńska, mgr M. Romankówna, prof. P. Gorczykowski, dr. W. Lipiecowa (spis rzecy por. punkt XIII 3.).

Na zebraniu Zarządu 2.VI. 1939 postanowiono przemianować Komisję Teatrologiczną na Sekcję Kultury Teatralnej. W programie prac na przyszły rok wytknięto sobie poza opieką nad przedstawieniami dla młodzieży i redakcją programów teatralnych dla młodzieży — organizowanie wieczorów poświęconych zagadnieniom kultury teatralnej.

IX. Sekcja Lingwistyczna została zawiązana w bieżącym okresie sprawozdawczym pod kierownictwem mgr Z. Chądzyńskiej i mgr S. Studzińskiego. Celem jej: a) zorganizować pracę badawczą nad językiem w Łodzi, b) wzmocnić wysiłki dydaktyczne nad językiem, c) zainteresować szersze koła inteligencji zagadnieniami czystości i poprawności języka polskiego. Momentem inauguracyjnym tej Sekcji był odczyt prof. W. Doroszewskiego na temat: „*Studium języka a studium literatury*". Przejawem społecznym żywotności tej sekcji są miesięczne pogadanki językowe przez radio mgr Z. Chądzyńskiej.

X. Sekcja Społeczna zorganizowana przez prof. A. Jamroża ma za zadanie skupić wysiłki i ofiarność społeczną polonistów przez organizowanie bezpłatnych odczytów i wieczorów dla najszerszych warstw ze szczególnym uwzględnieniem przedmieść Łodzi. W pracy tej zgłosili swój udział: mgr J. Bolechowski, mgr J. Chwilczyńska, dr W. Fallek, mgr J. Z. Jakubowski, prof. M. Jodłowska, dr. A. Kowalska, mgr M. Romankówna, dr. St. Skwarczyńska, dr. L. Stolarzewicz, mgr S. Studziński. Dotąd odbyły się następujące odczyty:

1) Prof. A. Jamroż: *Obronność Państwa a C. O. P.* — Legia Inwalidów Wojennych R. P.

2) Mgr M. Romankówna: *Stosunki kulturalne polsko-niemieckie według Wańkowicza i Kisielewskiego* — (Przysposobienie Wojskowe Kobiet)
3) Prof. M. Jodłowska: *Życie Kobiet w dawnej Polsce*—(Świetlica dla młodzieży, Senatorska 8)
4) Mgr J. Z. Jakubowski: *Wyższość kultury niemieckiej w świetle prawdy* — (Świetlica dla młodzieży, Podmiejska 21)
5) Doc. dr S. Skwarczyńska: *Służba społeczna literatury* — (Kursy Dokształcające)
6) Dr A. Kowalska: *Życie miasta w dawnej Polsce* — (Dom Oświatowy na Bałutach, Prusa 15)
7) Prof. J. Bolechowski: *Zagadnienie kolonii zamorskich* — (Towarzystwo Przyjaciół Bałut, Brzezińska 128)
8) Mgr M. Romankówna: *Prawda o stosunkach kulturalnych polsko-niemieckich* — (Świetlica w barakach dla wyeksmitowanych, Siewna 6).

W przyszłym roku szkolnym postanowiono organizować: a) cykle wykładów z kultury staropolskiej (z epidiaskopem) b) wieczory poezji.

XI. Sekcja Organizacyjna postanowiła w tym roku zapoznać młodzież i szersze warstwy publiczności z młodą literaturą w szeregu wieczorów autorskich. Dotąd odbyły się następujące wieczory autorskie: a) M. Piechala i A. Kasprowicza. Recytowali ich poezje dr R. Bujański i p. Krasnowiecki, artysta dramatyczny. Prelekcję wstępną wygłosił mgr J. Z. Jakubowski b) Wieczór Młodej Literatury (poeci „Pióra": J. Przyboś, Czechowicz, S. Piętak, J. Świrczyńska, Miłosz). Prelekcję wstępną wygłosił L. Fryde. Poezje recytowali autorowie i dr R. Bujański. c) Wieczór Jerzego Andrzejewskiego, na który złożył się jego odczyt: „Twórca i dzieło" oraz recytacje z „Ładu serca" wygłoszone przez art. dramatycznego p. W. Hańczę.

Nadto zgodnie z wieloletnią tradycją urządzono cykl 10 wykładów przedmaturalnych, których celem było odświeżyć i uzupełnić młodzieży przed egzaminem materiał z języka polskiego. Odbyły się następujące wykłady:

a) *Jan Kochanowski na tle epoki* — prof. Z. Hajkowski,
b) *Polski barok na tle europejskiego* — doc. dr St. Skwarczyńska,

c) *Dydaktyzm i piękno w literaturze stanisławowskiej* — mgr M. Romankówna,

d) *Dziady III cz. jako dzieło swojej epoki i dzieło ponadczasowe* — doc. dr St. Skwarczyńska,

e) *Poezja, powieść, publicystyka w dobie pozytywizmu* — mgr J. Z. Jakubowski,

f) *Wyspiański — poeta niepodległości, wizjoner, dramaturg* — prof. P. Gorczykowski,

g) *Pierwiastki artystyczne w twórczości neoromantyków — dr W. Fallek,*

h) *Idea walki orężnej u Sienkiewicza i Żeromskiego* — prof. J. Bolechowski,

i) *Miłość Ojczyzny jako jedna z kierunkowych polskiej literatury* — mgr A. Mirkowicz

j) *Główne kierunki współczesnej powieści polskiej* — prof. A. Jamroż.

Wykłady cieszyły się dużą frekwencją; przeciętnie każdego wykładu słuchało 300 młodzieży.

Na zebraniu Zarządu przemianowano Sekcję Organizacyjną na Sekcję Imprez.

XII. Akcja publicystyczna i wydawnicza obejmuje trzy pozycje o charakterze ciągłym: a) *Prace Polonistyczne*, przeradzające się wyraźnie w rocznik, b) *Kolumnę Literacką* przy *Kurierze Łódzkim* — dawniej dwutygodniową, teraz tygodniową, c) *Programy Teatralne dla Młodzieży Szkolnej* — seria równoległa do serii przedstawień abonamentowych,

1) *Prace Polonistyczne.* Komitet *Prac Polonistycznych S. II 1938* składał się z następujących osób: doc. dr Skwarczyńska, dyr. T. Czapczyński i mgr J. Z. Jakubowski. Prace składały się z 3 działów: naukowego (rozprawy i materiały) pod opieką St. Skwarczyńskiej, dydaktycznego (z przemyśleń i doświadczeń nauczyciela-polonisty) pod opieką mgr J. Z. Jakubowskiego, z Kroniki Towarzystwa Polonistów R. P. Oddział w Łodzi. Dział Naukowy poprzedzony *Przedmową* objął nasępujące prace:

a) St. Skwarczyńska: *Z dociekań nad stylem Katarzyny z Potockich Kossakowskiej.*

b) J. Grodzka: *Dwa nieznane listy J. Lelewela do ojca,*

c) Z. Jabłońska-Erdmanowa: *Nauczyciel A. Mickiewicz i jego kowieńscy uczniowie,*

d) J. Grodzka: *Kilka uwag o Zygmuncie Krasińskim na podstawie nieogłoszonych listów,*

e) M. Piechal: *Prawo poezji — czyli o Norwidzie jako teoretyku czynu narodowego,*

f) M. Romankówna: *Ze wstępnych badań nad psychologicznym podłożem twórczości Gabrieli Zapolskiej,*

g) J. Z. Jakubowski: *Ze studiów nad twórczością Stanisława Witkiewicza (oryginalność rodzajowa drobnych utworów* St. Witkiewicza),

h) W. Fallek: *Z dziejów sceny łódzkiej, Teatr Zelwerowicza w Łodzi w roku 1920/21,*

i) L. Stolarzewicz: *Materiały do bibliografii literackiej Łodzi,*

j) T. Sarnecki: *Cele i zadania literatury.*

Dział dydaktyczny objął następujące prace:

a) T. Czapczyński: *Wypracowania piśmienne w świetle poglądów niemieckich (1911—1930),*

b) A. Czapliński: *Najpospolitsze błędy w wypracowaniach uczniów szkół łódzkich*

c) Z. Chądzyńska: *Uwagi o szyku wyrazów w zdaniu,*

d) T. Sarnecki: *Analiza literacka „Szarugi" Leopolda Staffa,*

e) L. Stolarzewicz: *Jedna z lekcyj w klasie pierwszej gimnazjum przędzalniczego,*

f) L .Stolarzewicz: *Uwagi na temat języka polskiego w liceum elektrycznym,*

g) St. Skwarczyńska: *Teoria literatury w liceum ogólno-kształcącym,*

h) J. Z Jakubowski· *Uwagi na temat lektury języka polskiego w gimnazjum.*

Prace Polonistyczne S. II spotkały się z bardzo życzliwym przyjęciem ze strony społeczeństwa łódzkiego i krytyki naukowej. Wydanie ich umożliwiła nam subwencja Miasta Łodzi i subwencja (na dział naukowy) Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Łodzi.

W skład Komitetu Redakcyjnego *Prac Polonistycznych S. III (1939)* wchodzą: doc. dr St. Skwarczyńska, mgr J. Z. Jakubowski, mgr M. Romankówna. W dziale naukowym zabierają głos: W. Doroszewski, A. Kowalska, J. Pietrusiewiczowa, A. Mirkowicz, St. Skwarczyńska, T. Nowacki, M. Romankówna, J. Z. Jakubowski, T. Czapczyński, Z. Hajkowski, W. Fallek, L. Stolarzewicz. W dziale dydaktycznym: T. Czapczyński, St. Zagórski,

A. Mirkowicz, M. Romankówna, W. Wrzesińska, H. Stolarzewiczowa, J. Grodzka, J. Z. Jakubowski, St. Skwarczyńska.

Kronika obejmuje: a) Sprawozdanie Towarzystwa Polonistów R. P. Oddział w Łodzi od 15 czerwca 1938 r. do 15 czerwca 1939 r., b) Diariusz Kultury Łódzkiej za rok 1937 i 1938 w opracowaniu mgr. J .Z. Jakubowskiego, mgr M. Romankówny, doc. dr. St. Skwarczyńskiej. Tego roku pomagają nam do wydania rocznika subwencje Zarządu m. Łodzi i Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Łodzi (na dział naukowy).

2. *Kolumna literacka przy Kurierze Łódzkim.* Początkowo (jak w ubiegłym okresie sprawozdawczym) dwutygodniowa, od 12 marca — tygodniowa. Do nr. 42 redagowana przez Komitet Polonistyczny pt. „Dodatek Literacki"; następnie Zarząd Towarzystwa Polonistów porucza redakcję mgr J. Z. Jakubowskiemu; równocześnie dotychczasowy „*Dodatek Literacki*" przybiera nazwę „*Kolumna Literacka*". Jak nadal porusza zagadnienia literackie i tyczące ogólnych zagadnień kultury; drukuje artykuły, recenzje, wiersze, prowadzi kronikę kulturalną Łodzi. „*Kolumna Literacka*" jest coraz żywsza przy jasno zarysowanym obliczu kulturalnym i ideowym; coraz liczniejsze rzesze współpracowników ogłaszają w niej swoje prace. W okresie sprawozdawczym drukują w niej: J. Andrzejewski, Z. Chądzyńska, W. Chrupek, J. Chwilczyńska, T. Czapczyński, Z. Hajkowski, J. Z. Jakubowski, A. Jamroż, W. Jędrkiewicz, A. Kasprowicz, J. Kisielewska, A. Kowalska, A. Mirkowicz, A. Niesiołowski, T. Nowacki, M. Piechal, M. Romankówna, S. Skwarczyńska, H. Stawarska, F. Walczowski, S. Zagórski.

3) Programy Teatralne dla Młodzieży Szkolnej pełnią służbę wobec szerokich kół młodzieży gimnazjalnej i licealnej. Wydano 8 Programów Teatralnych:

a) nr. 1.:„*Edmund Rosand — poeta miłości i chwały narodowej*", „*W epoce Cyrana de Bergerac*", „*Cyrano de Bergerac*" — dr W. Fallek

b) nr. 2.: „*Aleksander Fredro i jego komedie na tle epoki (1793—1876): I Geneza i charakter komedii, II. Komedia w Polsce, III. Zarys twórczości Fredry*", „*Pan Jowialski*" — Wł. M. Jakóbczyk

c) nr. 3.: *Twórczość dramatyczna Jerzego Szaniawskiego*", „*Polska Akademia Literatury*" — dr W. Fallek, „*Most*" — *Szaniawskiego* — T. Czapczyński

d) nr. 4.: *„Antygona" Sofoklesa: I. Epoka, II. Teatr Starożytny, idea i budowa tragedii greckiej, III. Istota tragedii i tragizmu — definicja utworu, IV Sofokles — jego życie i dzieła, V. „Antygona"* — Wł. M. Jakóbczyk

e) nr. 5.: *„Juliusz Słowacki — Kordian: I. Koleje życia — twórczość, II. „Kordian"* — mgr J. Z. Jakubowski, *„Dramat romantyczny"* — doc. dr S. Skwarczyńska

f) nr. 6.: *„Epoka a rozwój teatru", „Jan Nepomucen Kamiński", „Skalmierzanki"* — mgr M. Romankówna

g) nr. 7.: *„Nasze Miasto — Wildera", „Słów parę o Wilderze"* — dr W. Fallek; *„Majster i czeladnik" — Korzeniowskiego i „Marcowy kawaler" Blizińskiego: „Komedia tradycyjna XIX w.", Józef Korzeniowski 1797 — 1863, „Józef Bliziński 1827 — 1893"* — P. Gorczykowski

h) nr. 8.: *„Lucjan Rydel (poeta i twórczość)", „Zaczarowane Koło"* — dr W. Lipiecowa.

Wszystkie trzy wysiłki publicystyczne i wydawnicze mają za cel a) służbę społeczną wobec młodzieży, szerokich warstw inteligencji łódzkiej, wobec kultury Łodzi, b) częściowo służbę nauce (Prace Polonistyczne), c) skupienie wysiłków łódzkich polonistów i naszych sympatyków dokoła pracy nad kulturą — w dążeniu do stworzenia w Łodzi swoistego ośrodka kulturalnego i naukowego.

Powodzenie dotychczasowych wysiłków wydawniczych zachęciło Zarząd do powzięcia wielkiej planowej akcji wydawniczej. Objęłaby na razie trzy serie wydawnictw: a) poezję i artystyczną prozę, b) prace naukowe, c) prace z dziedziny pedagogiki i dydaktyki. Na dalszym planie: materiały historyczno-literackie. Pierwszeństwo mają autorzy łodzianie lub pracą związani z Łodzią i prace o tematach związanych z Łodzią.

Zarząd wyłonił Komisję Wydawniczą, (doc. dr St. Skwarczyńska, mgr J. Z. Jakubowski, mgr M. Romankówna, prof. M. Jodłowska, mgr T. Nowacki), która przystąpiła a) do opracowania regulaminu Wydawnictw Tow. Pol. R. P. Oddział w Łodzi, b) do zbierania funduszów c) do właściwych prac wydawniczych. Uchwalono wydać w najbliższym czasie tom poezji A. Kasprowicza i rozprawę T. Nowackiego *„Rozwój świadomości społecznej u dzieci i młodzieży warstwy robotniczej w Łodzi"*. Praca w toku.

Zaczątek Funduszowi Wydawniczemu dała subwencja Związku Przemysłu Włókienniczego w Państwie Polskim oraz dary osób prywatnych (dyr. T. Czapczyński, dr W. Fallek, mgr J. Z. Jakubowski, mgr M. Romankówna, ppłk. dypl. T. Skwarczyński, mgr W. Wrzesińska).

XIV. Współpraca z Rozgłośnią Łódzkiego Radia coraz bardziej się zacieśnia. Nie ogranicza się do tego, że szereg polonistów wygłasza pojedyńcze pogadanki przed mikrofonem, ale za pośrednictwem Towarzystwa Polonistów R. P. Oddz. w Łodzi utrzymuje z nimi kontakt ciągły w kształcie periodycznych pogadanek i cyklów pogadanek. Na rok przyszły Towarzystwo zgłosi kilka projektów ciaśniejszej współpracy. W okresie sprawozdawczym pojedyńcze pogadanki przez radio wygłosili:

a) mgr J. Z. Jakubowski: 1) *Poloniści łódzcy przy pracy*, 2) *W cieniu wygasłej sławy*, 3) *Młodzież w teatrze*,

b) T. Nowacki: 1) *Wychowanie dziecka w rodzinie robotniczej*, 2) *Dziesięciolecie pracy Instytutu Przemysłowo-Rzemieślniczego*, 3) *Zabawy podwórza łódzkiego*, 4) *Pośrednictwo zawodowe*.

Cykl pogadanek pt. „*Kult pracy w literaturze*" wygłosili: mgr J. Z. Jakubowski i dr St. Skwarczyńska: a) *Kult pracy w literaturze* (dialog) doc. dr St. Skwarczyńska i mgr J. Z. Jakubowski, b) *Kult pracy u Mickiewicza* — doc. dr St. Skwarczyńska, c) *Narodziny świadomości pracy w literaturze polskiej* — mgr J. Z. Jakubowski. W najbliższych dniach odbędą się dalsze pogadanki. d) *Praca u Żeromskiego* — doc. dr St. Skwarczyńska, e) *Polska ideologia pracy* mgr J. Z. Jakubowski. Co miesiąc wygłasza pogadanki językowe mgr Z. Chądzyńska.

XV. Poloniści biorą żywy udział w działalności innych Towarzystw o charakterze naukowym i ideowym w naszym mieście — także przez wygłaszanie odczytów i referatów: W Towarzystwie Przyjaciół Nauk w Łodzi wygłosili referaty: doc. dr St. Skwarczyńska *(Istota i zadania teorii literatury)*, prof. Z. Hajkowski *(Glisczyński — poeta łódzki)*; w Towarzystwie Techników — J. Z. Jakubowski *(Witkiewicz — myśliciel i pisarz)*. Poza tym poloniści wygłaszali odczyty na Uniwersytecie Katolickim, w Y. M. C. A., na Kursach Społecznych i w innych instytucjach oraz pojedyńcze odczyty organizacyjnie niezależnie (np. dyr. T. Czapczyński: *Pieśń o Piłsudskim)*.

Sięgamy także odczytami poza Łódź; doc. dr St. Skwarczyńska wygłosiła referaty w Warszawie w Sekcji Naukowej Tow. Pol. R. P. Oddział w Warszawie *(Z zagadnień rodzajów literackich)*, we Lwowie na Wieczorach Pamiętnika Literackiego *(Problematyka rodzajów literackich)*, na Uroczystej Akademii ku czci ś. p. prof. W. Bruchnalskiego. Niektórzy z polonistów żywo są związani z pracą organizacyjną innych towarzystw zwłaszcza z Towarzystwem Przyjaciół Nauk w Łodzi, z Polskim Tow. Historyków w Łodzi, Tow. Bibliofilów.

Poloniści łódzcy zabierają głos na łamach nie tylko pism łódzkich, ale i ogólnopolskich.

XVI. Na prośbę Straży Przedniej Gimn. im. Kopernika, podobnie jak w zeszłym roku, objęło Towarzystwo Polonistów R. P. Oddział w Łodzi protektorat na Międzyszkolnym Konkursie Recytatorskim Młodzieży. Do jury weszli: mgr J. Z. Jakubowski, prof. mgr Jamrożowa, mgr W. Wrzesińska obok przedstawicieli teatru, nauczycielstwa i młodzieży.

XVII. Towarzystwo Polonistów R. P. Oddział w Łodzi w osobie przedstawicielki doc. dr St. Skwarczyńskiej wzięło udział w wielkim zebraniu manifestacyjnym, zorganizowanym przez p. wojewodę H. Józewskiego, na którym społeczeństwo Łodzi i ziemi łódzkiej we wszystkich zrzeszeniach zawodowych i ideowych wygłosiło gotowość do wszelkiej ofiary z mienia i życia dla obrony Ojczyzny.

XVIII. W czerwcu 1938 r. zorganizowano zebranie towarzyskie autorów obu roczników *Prac Polonistycznych S. III* 1937 i S. II 1938; w czerwcu 1939 zaproszono na analogiczne zebranie, oprócz autorów *Prac Polonistycznych s. III 1939* — autorów *Kolumny Literackiej przy „Kurierze Łódzkim"*, autorów *Programów Teatralnych dla Młodzieży*, oraz przedstawicieli tych instytucyj, które wybitną życzliwością i pomocą finansową ułatwiły nam nasze przedsięwzięcia wydawnicze.

DIARIUSZ KULTURY ŁÓDZKIEJ

ZA ROK 1937 I 1938

W Pracach Polonistycznych 1937 zostały ogłoszone Materiały do Kultury Łodzi, których celem było zobrazowanie dążeń i osiągnięć kulturalnych naszego miasta poprzez sprawozdania z życia różnych instytucyj i organizacyj. Jako dalszy ciąg tej pracy podajemy obecnie Diariusz Kultury Łódzkiej za rok 1937 i 1938. Obraliśmy tym razem formę kronikarską pragnąc, aby przemówiły fakty, aby same fakty niepoddane analizom i syntezom sprawozdawcy świadczyły o żywotności kulturalnej miasta twardej pracy. Niech czytelnik sam uświadomi sobie, jaki wysiłek organizacyjny, jaka ofiarność jednostek, jaka skala samorzutności w społecznych przejawach kulturalnych — nadaje rozwojowi duchowemu Łodzi rozmach i dynamikę. Niech czytelnik sam oceni wkład w kulturę polską miasta, którego „młodszość" kulturalna czy wręcz zacofanie stało się nierewidowanym truizmem.

Zestawienie faktów nasunęło dużo trudności, podobnie jak ustalenie kryteriów selekcji. Do najważniejszych należało zdecydowanie zasięgu zjawisk podciągniętych pod miano „zjawisk kultury". Trzeba było oceniać, co jest zjawiskiem kultury, a co leży właściwie na jej peryferiach; trzeba było dbać, aby postawa wartościująca nie zubożyła przedstawienia faktów charakterystycznych, swoistych dla oblicza Łodzi; trzeba było zdecydować, które fakty związane z życiem mniejszych grup wychodzą z ram jakoby prywatnych, a wchodzą w ramy życia społecznego; które są cenne dla powszechności, a które tylko należą do zamkniętego życia niewielkich kręgów.

Trudności nasuwały się również od strony technicznej. Notatki nie powstawały pod rytm zdarzeń. Wydobywaliśmy je z czaspopism, ze sprawozdań różnych instytucyj i organizacji. Brak zatem gwarancji zupełności, jak i gwarancji, że zdarzenia przesączone przez papier nie zjawią się nam uboższe w barwę i bez aury właściwego im rezonansu.

Te wszystkie uwagi niech będą nie tylko usprawiedliwieniem niejednego braku, ale i zastrzeżeniem sobie prawa do poprawek i uzupełnień w przyszłym roczniku Prac Polonistycznych.

Styczeń—Luty—Marzec 1937

Występy gościnne L. Solskiego w „Fryderyku Wielkim" i w „Skąpcu" (Teatr Miejski)

Styczeń 1937

Polskie Towarzystwo Krajoznawcze zorganizowało trzy nowe sekcje: 1) historii sztuki, 2) geograficzną, 3) fotograficzną.

1—I—1937

Wystawa Stowarzyszenia Plastyków „Szkoła Warszawska", Stowarzyszenia Plastyków „Grupa czwarta" oraz wystawy własne: St. Grabowskiego, A. Żywa, Jacka Żuławskiego, Hanny Jasińskiej

1—I—1937

Wystawa prof. A. Laszenki

3—I—1937

Występy E. Bandrowskiej-Turskiej w „Cyruliku Sewilskim" w Filharmonii

6—I—1937

Otwarcie reprezentacyjnej wystawy Salonu Sztuki A. B. Gutnajera (Rembrant—płótna Ajwazowskiego, Matejki, Chełmońskiego, Brandta, Fałata, Ajdukiewicza, Wyczółkowskiego...)

9—I—1937

Wystawa prac malarskich pp. Kwapiszewskiej, Ebinowej, Godlewskiej i Mogilnickiej - Waszkiewiczowej w Miejskim Muzeum Etnograficznym

12—I—1937

Laureaci międzynarodowego konkursu tanecznego w Warszawie Ruth Sorel i George Groke zdobywcy pierwszej nagrody im. Prezydenta R. P. wystąpili w Łodzi

15—I—1937

Organizacyjne zgromadzenie Tow. Przyj. Nauk w Łodzi

16—I—1937

Koncert skrzypka Fritza Kreislera w Filharmonii

17—I—1937

Wieczór poezji Tadeusza Peipera z udziałem autora i recytatora Romana Grudniewskiego art. dram. z Krakowa w I. P. S.

17—I—1937

dr. Adam Próchnik wygłosił odczyt nt. „Socjalizm przyszłością człowieka"

17—I—1937

Walne zebranie Tow. Śpiew. „Harfa"

18—I—1937

Odczyt prof. dr. R. Pollaka nt. „Co daje studium kultury włoskiej?" zorganizowany przez Towarzystwo Polsko-Włoskie w Łodzi

20—I—1937

Uroczyste nadanie Ludwikowi Solskiemu godności honorowego dyrektora Teatru Miejskiego w Łodzi; wręczenie dyplomu odbyło się podczas przedstawienia „Fryderyka Wielkiego". W uroczystości wzięli udział przedstawiciele władz

24—I—1937

Wystawa zbiorowa polskich artystów plastyków Łodzian w I. P. S.

28—I—1937

Odczyt Anny Rynkowskiej „Próby zaprowadzenia przemysłu lnianego w Łodzi w dobie Królestwa Kongresowego" w Towarz. Hist. Oddział w Łodzi

28—I—1937

Premiera „Róży" St. Żeromskiego w Teatrze Miejskim

28—I—1937

Doroczne Walne Zebranie Łódzkiego Koła Harcerzy z czasów walk o niepodległość

30—I—1937

Recital fortepianowy Ireny Bosak-Joelowej laureatki łódzkiego konserwatorium

30—I—1937

Uroczyste zakończenie kursów dla działaczów robotniczych, prowadzonych przez Robot. Ins. Kult. i Ośw. im. St. Żeromskiego. (Kursy trwały 3 miesiące, uczestników 65)

31—I—1937

Koncert kompozytora i dyrygenta Jana Straussa w Filharmonii. Dyryguje łódzką orkiestrą filharmoniczną

Luty 1937

Walne doroczne Zgromadzenie Pol. Tow. Krajoznawczego (Prezes dr. J. Dylik)

Luty 1937

„Czasopismo Przyrodnicze Ilustrowane", wydawnictwo Tow. Przyr. im. Staszica w Łodzi — wydanie z okazji dziesięciolecia czasopisma i istnienia Towarz. im. Staszica w Łodzi

2—II—1937

Otwarcie Wielkiej Wystawy Antyalkoholowej organizowanej przez Diecezjalny Instyt. Akcji Kat. przy współudziale Pol. Tow. Społ.-Lek., oraz poparciu Zarządu m. Łodzi

5—II—1937

Zgon dr. Stanisława Skalskiego, wybitnego działacza społecznego w Łodzi

8—II—1937

Tow. Pol.-Włoskie odczyt dr. Renato Poggioli lektora jęz. włoskiego na U. Stef. Batorego „Pirandello e il teatro del grotesco"

11—II—1937

Międzynarodowa Wystawa Drzeworytów I. P. S. w Łodzi

12—II—1937

Otwarcie wystawy tkanin wileńsko-nowogródzkich w Muzeum Etnograficznym

14—II—1937

Akademia ku czci A. Puszkina staraniem Towarz. Polsko-Rosyjskiego

14—II—1937

Odsłonięcie popiersia Wojciecha Bogusławskiego ufundowanego przez Z. A. S. P. Pomnik dłuta Filipniego

17—II—1937

Odczyt Eugene Gresillon „Exposition Internationale à Paris 1937" w Tow. Przyj. Francji

17—II—1937

Odczyt red. Cz. Gumkowskiego „Wczoraj i dziś Łodzi"

20—II—1937

Rada Ministrów przyjęła projekt ustawy o zmianie granic województw (od woj. łódzkiego odcięto powiaty: kaliski, kolski, koniński i turecki)

21—II—1937

Otwarcie Kursu Achiwalnego P. T. H. w Łodzi (4 dni, wykładowcy: dr. A. Moraczewski, dr. Z. Olszanowska-Skowrońska, dr. A. Stebelski— kier. kursów i dr. J. Warężak)

21—II—1937

Walne Zgromadzenie P. C. K. Oddział w Łodzi

22—II—1937

Zgon adw. Piotra Kona obrońcy bojowników o wolność (r. 1905 i nast.)

22—II—1937

Teatr Miejski — Ada Sari, Dymitr Smirnow i Aleksander Bałaban („Trawiatta")

22—II—1937

Walne Zebranie Polonistów łódzkich zorganizowanych w Kole Polonistów w Łodzi. Przemianowanie Koła Polonistów na Towarzystwo Polonistów R. P. Oddział w Łodzi. Na zebraniu odczyt dyr. T. Czapczyńskiego pt. „Dwa oblicza Mariana Piechala"

23—II—1937

Odczyt Carlo Verdiani prof. instytutu kultury włoskiej w Warszawie n. t. „La pittura del rinascimento in Toscana e a Venezia - diversita e rapporti" w Tow. Pols-Włosk.

26—II—1937

Odczyt prof. Lecha Niemojewskiego „Wartość architektoniczna pałacu renesansowego" w Łódz. Stow. Techników i Tow. Pols-Włos.

27—II—1937

Odczyt dr. Marii Grzegorzewskiej dyr. Państw. Instytutu Pedagogiki Specjalnej w Warszawie „Najnowsze prądy w Wychowaniu" w Z. N. P.

27—II—1937

Odczyt inż. Stef. Bernardzikiewicza z Warszawy nt. „II polska wyprawa alpinistyczno polarna na Spitsbergu" w Pols. Tow. Tatrzańskim w Łodzi

28—II—1937

Doroczne Walne Zebranie Syndykatu Dziennikarzy Łódzkich (prezes Cz. Gumkowski)

6—III—1937

Uroczystość jubileuszu 25-lecia pracy Józefa Pilarskiego b. dyr. Teatru Popularnego w Łodzi

8—III—1937

Koncert symfoniczny pod dyr. G. Fitelbega w Filharmonii

9—III—1937

Odczyt St. Świercz-Zalewskiego nt. „Meble renesansu włoskiego na Wawelu" Tow. Pols-Włos.

10—III—1937

Stow. Koła Łódzk. Zjednoczenia Pol. Inżynierów Kat. odczyt inż. Romana Brelewskiego „Zadania, społeczne polskiego inżyniera katolika"

11—III—1937

Posiedzenie Naukowe P. T. H. z odczytem dr. A. M. Wodzińskiego nt. „Powstanie listopadowe w świetle współczesnej opinii niemieckiej"

11—III—1937

Przybycie do Łodzi rektora uniwersytetu hebrajskiego w Jerozolimie dr. Hugo Bergmana

16—III—1937

Koncert pianistki Rosy Tamarkiny laureatki III Międzynarodowego Konkursu im. Chopina i zdobywczyni II nagrody ministra W. R. i O. P. Śliwickiej Olgi (łodzianki) zdobywczyni nagrody Szkoły Muzycznej im. Szopena w Warszawie

21—III—1937

Wszechpolski zjazd delegatów Tow. Opieki nad zwierzętami

21—III—1937

Koncert laureatów III Międzynarodowego Konkursu im. Chopina Jakow Żak (I nagr.) i Nina Emelianowa

Kwiecień 1937

Uroczysta akademia poświęcona uczczeniu 15 rocznicy istnienia ubezpieczeń społecznych w Łodzi.

Kwiecień 1937

Tow. Przyrodnicze im. Staszica — wystwa „Silnik i elektrotechnika"

2—IV—1937

Zarząd Związku Przemysłu Włók. w Państw. Pols. przyznał subwencję 3000 zł. Tow. Przyjaciół w Łodzi

4—IV—1937

Uchwały Miejskiej Komisji Archiwalnej w sprawie przeniesienia Muzeum im. Bartoszewiczów, uporządkowania akt archiwalnych tyczących Łodzi w Warszawie, wznowienia Rocznika Łódzkiego, którego wyszły dotąd 3 tomy

6—IV—1937

Odczyt dr. M. Schorra prof. U. J. P. nt. „Zasady etyki i współżycia społecznego w świetle talmudu i biblii"

6—IV—1937

Otwacie wystawy prac W. Brauera

10—IV—1937

Rekwizyty teatrów miejskich udostępnione scenom amatorskim za akcją v-prez. A. Pączka

10—IV—1937

dr. Zdzisław Mierzyński ofiarował Miejskiej Bibliotece Publicznej w Łodzi księgozbiór z 804 tomów

11—IV—1937

Otwarcie wystawy „Salon Malarski 1937" I. P. S.

15—IV—1937

Odczyt N. Gąsiorowskiej nt. „Kapitalizm a reformacja" w P. T. H.

17— IV—1937

Walne Zebranie Koła Łódzkiego Zw. Bibl. Polskich

18—IV—1937

Konkurs dla młodocianych pianistów i skrzypków staraniem Łódzkiego Tow. Muzycznego

19—IV—1937

Tadeusz Kulisiewicz laureatem Łodzi za całokształt twórczości w dziedzinie drzeworytnictwa i grafiki

21—IV—1937

Witold Małcużyński III laureat III Międzynarodowego Konkursu im. Fr. Chopina w Filharmonii

23—V—1937

Doroczny Walny zjazd Okręgu Łódzkiego Zw. Harcerstwa Pol.

25—IV—1937

Walne Zebranie Łódz. Stow. Techników

27—IV—1937

Odczyt dr. Roberta Sustera nt. „Macchiavelli" w jęz. włoskim w Tow. Pols.-Włosk.

28—IV—1937

Występ wiedeńskiego Volkstheater w komedii „Jean" w Teatrze Polskim

Maj 1937

Minister W. R. i O. P. prof. Wojciech Świętosławski wizytuje szkoły średnie w Łodzi

Maj 1937

Gościnne występy Stefana Jaracza na czele zespołu „Ateneum" w „Szkole żon" w Teatrze Polskim

2—V—1937

Uchwałą Zarządu m. Łodzi wzniesienie pomnika na koszt miasta na grobie P. Kona z napisem: „ś. p. Piotr Kon, adwokat, urodzony w Warszawie 22 kwietnia 1866, zmarły w Łodzi 22 lutego 1937, obrońca bojowników o wolność Polski i sprawiedliwość społeczną"

2—V—1937

Ogólnopolski zjazd powstańców śląskich w Łodzi

5—V—1937

Otwarcie wystawy Przemysłowo-Handlowej „Wytwórczość polska w Łodzi"

8—V—1937

Z okazji 25-lecia Harc. Pols. w Łodzi staraniem duszpasterstwa hufców łódzkich — Tydzień religijny w Łodzi

13—V—1937

Uroczysta akademia ku czci ś. p. Karola Szymanowskiego z udziałem E. Umińskiej i H. Bacewiczówny.

14—V—1937

Koło Łódzkie Zw. Księg. Polskich funduje wypożyczalnię książek i świetlicę dla Bałut z życzeniem, aby nosiła imię E. Orzeszkowej

17—V—1937

Uchwała Zarz. Miejskiego w Łodzi zakupienia dla Muzeum Historii i Sztuki im. Bartoszewiczów obrazów Michałowskiego — „Napoleon" i „Autoportret"

20—V—1937

Doroczne walne zgromadzenie Pol. Tow. Hist z odczytem dr. Michała Walickiego „Rzeźba architektoniczna Kolegiaty w Tumie pod Łęczycą na tle sztuki średniowiecznej"

20—V—1937

Apel o ofiarność Łódz. Obyw. Komitetu ratowania archikolegiaty tumskiej w Łęczycy

21—V—1937

dyr. K. Wroczyński i dyr. H. Moryciński obejmują teatry łódzkie

23—V—1937

Wystawa Grafika francuska oraz zbiorowe: L. Pinkusewicz i F. Pacanowska w I. P. S.

26—V—1937

Otwarcie wystawy zbiorowej dzieł Maurycego Trębacza nestora łódzkich malarzy dla uczczenia 60-letniej rocznicy jego twórczości

27—V—1937

Ada Sari w Łodzi

28—V—1937

Utworzenie Oddziału Łódzkiego Związku Adwokatów Polskich

Czerwiec 1937

Ukazanie się na półkach księgarskich „Prac Polonistycznych", wyd. przez Koło Polonistów w Łodzi z zasiłkiem Zarządu m. Łodzi

6—VI—1937

Zarząd Łódzkiej Izby Rolniczej w uznaniu zasług ks. prałata Wacława Blizińskiego przyznał mu najwyższe odznaczenie będące w dyspozycji Izby —

Dyplom honorowy Łódzkiej Izby Rolniczej

6—VI—1937

Odczyt prof. Tadeusza Kotarbińskiego nt. „Próba sprowadzenia pojęć ogólnej teorii walki do pojęć ogólnej teorii czynu" — Wolna Wszechnica

3—VII—1937

Rozstrzygnięcie Konkursu na budowę gmachu Biblioteki Publicznej im. J. Piłsudskiego w Łodzi — postanowiono zrealizować projekt inż. arch. J. Wierzbickiego

11—VII—1937

Otwarcie w Parku im. ks. Poniatowskiego pierwszego w Łodzi wzorowego ogródka jordanowskiego

19—VII—1937

Jubileusz 25-lecia kapłaństwa ks. kan. Czesława Stańczaka (akademia)

Wrzesień 1937

Odczyt doc. dr. Stef. Skwarczyńskiej „Średniowiecze w świetle nowszych badań naukowych" w Tow. Pol. R. T.

Wrzesień 1937

Otwarcie Państwowego Pedagogium

4—IX—1937

Inauguracja sezonu teatralnego w Łodzi „Wieczorem trzech Króli" Szekspira w Teatrze Polskim

18—IX—1937

Otwarcie w domu Akcji Katolickiej regionalnej wystawy ludowej sztuki łowickiej. Na wystawie „Wieczornica łowicka"

19—IX—1937

Otwarcie Wystawy Przemysłowo-Handlowej pn. „Wytwórczość Polska" w parkach im. Staszica i w Helenowie

16—X—1937

Odczyt prof. dr. K. Górskiego w 25-lecie śmierci Bolesława Prusa pt. „Osobowość twórcza Bolesława Prusa" w Tow. Pol. R. P.

Październik 1937

20-lecie Biblioteki Publicznej w Łodzi (od 300 książek do 52.000 tomów)

Październik 1937

Pierwszy numer czasopisma „Technika—Rzemiosło—Wynalazki" (Łódź)

5—X—1937

Koncert w Konserwatorium z udziałem wiolenczelisty K. Wiłkomirskiego i M. Wiłkomirskiej pianistki

9—X—1937

Uroczysta premiera sztuki Hertza „Młody las" w Teatrze Polskim

11—X—1937

Odczyt prof. uniwersytetu genewskiego L. Hersza w jęz. żyd. „Moralne oblicze żydów polskich w świetle nauki"

11—X—1937

Otwarcie Uniwersytetu Narodowego w Łodzi z wykładami adw. K. Kowalskiego nt. „Żydzi w średniowieczu" i red. Hałaburdy nt. „Prehistoria"

17—X—1937

Pośmiertna Wystawa Zygmunta Waliszewskiego w I. P. S.

24—X—1937

Odczyt Leona Kruczkowskiego „Dlaczego jestem socjalistą" T. U. R. w Łodzi

27—X—1937

Recital skrzypcowy I laureatki konkursu Wieniawskiego Ginette Neveu w Filharmonii

28—X—1937

Przybycie do Łodzi wycieczki posłów i senatorów R. P. pod przewodnictwem marsz. A. Prystora

29—X—1937

Powstanie Komitetu Organizacyjnego dla założenia wyższej uczelni handlowej w Łodzi

30/31—X—1937

Uroczystość ku czci Chrystusa Króla —akademia—odczyt dr. A. Niesiołowskiego

31—X—1937

Pierwszy numer „Dodatku literackiego" przy Kurierze Łódzkim, redagowanego przez Komitet Polonistyczny

31—X—1937

Akademia zorg. przez O. K. R. P. P. S. ku czci Ign. Daszyńskiego. Prelekcję wygłosi adw. Garlicki z W-wy

Listopad 1937

Nakł. Syndykatu Dziennikarzy Łódzkich tom Aleks. Kraśniańskiego „Wiolonczele i księżyc"

Listopad 1937

Zebr. org. w Izbie Przemysł.-Handl. w Łodzi Komitetu org. Wyższej Szkoły Handl. w Łodzi — zatwierdzono statut

8—XI—1937

Skrzypek Józef Szigetti w Filharmonii

8—XI—1937

Odczyt dr. L. Goryńskiego z W-wy nt. „Najpilniejsze potrzeby higieny psychicznej w Polsce" w Tow. Psych. w Łodzi

11—XI—1937

Premiera „Nocy listopadowej" Wyspiańskiego w Teatrze Polskim

12—XI—1937

Odczyt prof. dr. Z. Żmigrydera, Konopki nt. „Ustrój a polityka w Rzymie Augusta" staraniem Łódz. Stow. Techników i Tow. Pols.-Włosk.

12—XI—1937

Poświęcenie fundamentów pod gmach rozgłośni łódzkiej Polskiego Radia

14—XI—1937

Otwarcie wystawy art. mal. S. Piaseckiego.

14—XI—1937

Odczyt ks. dr. Roszkowskiego nt. „Korporacjonizm" w Wolnej Wszechnicy w Łodzi

19—XI—1937

Jubileusz (akademia) z okazji 25-lecia pracy dyr. Konserwatoruim p. H. Kijeńskiej-Dobkiewiczowej

21—XI—1937

Wystawa Tadeusza Kulisiewicza, laureata m. Łodzi, w I. P. S. (połączona z wręczeniem dyplomu)

21—XI—1937

Wystawa obrazów art. B. Nawrockiego

21—XI—1937

Odczyt prof. dr. T. Kotarbińskiego nt. „Żywotne i mniej żywotne koncepcje zadań filozofii" w Wolnej Wszech. Pols. w Łodzi

25—XI—1937

Teiko Kiwa w „Madame Butterfly" w Filharmonii

28—XI—1937

Odczyt prof. dr. W. Wąsika nt. „Zagadnienie wartości kultury i oświaty w Polsce w epoce oświecenia" w Wol. Wszech. Pols. Oddział w Łodzi

29—XI—1937

W Konserwatorium H. Kijeńskiej „Wieczór Schubertowski"

30—XI—1937

Premiera „Niespodzianki" K. H. Rostworowskiego w Teatrze Polskim

Grudzień 1937

Ukazanie się książki St. Rachalewskiego „Szabla na kilimie" (wydana przy pomocy Tow. Przyjaciół Łodzi)

2—XII—1937

Odczyt T. Żeleńskiego (Boya) „Pietyzm i niedyskrecje w literaturze"

3—XII—1937

Odczyt prof. dr. Łempickiego pt. „Z zagadnień baroku" w Tow. Pol. R. P.

4—XII—1937

Stow. Inż. i Architektów. Akademia ku czci zmarłego uczonego ang. Rut-

herforda z odczytem prof. dr. L. Wertensteina z W-wy „Lord Ruthferford of Nelson"

4—XII—1937

Uroczyste posiedzenie Zarządu m. Łodzi poświęcone uczczeniu 70-rocznicy urodzin J. Piłsudskiego. Postanowiono a) lokal przy ul. J. Piłsudskiego 19, w którym na przełomie lat 1899—1900 mieszkał i pracował J. Piłsudski przejąć i doprowadzić do stanu z tego okresu b) zrekonstruować mieszkanie, stan urządzeń i ognisko polskiej irredenty ówczesną drukarnię

7—XII—1937

Odczyt dr. Renato Poggioli „Il genio della Toscana" w Tow. Pols-Włosk.

11—XII—1937

Wyjazd delegacji z Łodzi na pogrzeb A. Struga

12—XII—1937

Odczyt prof. dr. S. Hessena nt. „Socjologia a pedagogika" w W. Wszech. Pols. Oddział w Łodzi

12—XII—1937

Wieczór literacki grupy „Osnowa"

12—XII—1937

Poświęcenie kamienia węgielnego pod gmach Wolnej Wszechnicy w Łodzi (w obecności min. Świętosławskiego)

18—XII—1937

Odczyt adw. St. Szurleja nt. „Sumienie adwokata" w Zw. Adw. Polskich. Oddział w Łodzi

4—I—1938

Zygmunt Nowakowski w Łodzi z okazji wystawienia „Gałązki rozmarynu"

9—I—1938

Premiera Gałązki Rozmarynu" Z. Nowakowskiego w Teatrze Polskim

9—I—1938

Wystawa „IX Salon Malarski" w I. P. S.

9—I—1938

Odczyt prof. dr. N. Gąsiorowskiej-Grabowskiej nt. „Geneza Łodzi Przemysłowej" w Wol. Wszech. Pols. Oddział w Łodzi

9—I—1938

Wystawa grafiki prof. Leona Wyczółkowskiego urządzona staraniem Oddziału Łódzkiego Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego.

10—I—1938

Zjazd w sprawie oświaty pozaszkolnej. Przybycie komisji ministerialnej W. R. i O. P., dyr. departamentu p. Pollak.

12—I—1938

Gościnny występ Junoszy-Stępowskiego w „Głupim Jakóbie" Rittnera" (premiera)

16—I—1938

Odczyt prof. dr. Z. Szweykowskiego nt. „Gody życia" Dygasińskiego w Wol. Wszech. Pols. Oddział w Łodzi

20—I—1938

XIII zebranie Tow. Fil. Societas Spinoziana Polonica; dr. Halina Kowalska wygosiła odczyt „O przewadze momentów indywidualistycznych w filozofii Protagorasa"

23—I—1938

Odczyty: Z. Lorentza — Rok 1863 w dziejach Polski i Europy; L. Waszkiewicza — Bitwy pod Cyrusową Wolą i Dalikowem. W P. T. H. w Łodzi

23—I—1938

Wmurowanie tablicy na ratuszu na pamiątkę 75-tej rocznicy powstania styczniowego

27—I—1938

Występ Aleksandra Umińskiego w Filharmonii

29—I—1938

Otwarcie Wystawy Radiowej

Luty 1938

Pierwszy numer „Kultury Łodzi" (redaktor w imieniu komitetu L. Stolarzewicz)

Luty 1938

Odczyt prof. dr K. Górskiego pt. „Oświecenie i klasycyzm w świetle najnowszych badań" w Tow. Pol. R. P.

3—II—1938

Odczyt Z. Zmigrydera-Konopki nt. „Etruria jako ogniwo kultury śródziemnomorskiej" w P. T. H. w Łodzi

6—II—1938

Poświęcenie lokalu „Szkoły Pracy"

12—II—1938

Odczyt prof. dr. K .Górskiego pt. „Tradycja i postęp w twórczości Stefana Żeromskiego" w Tow. Pol. R. P.

12—II—1938

Odczyt prof. dr. K. Górskiego pt. „Romantyzm i pozytywizm u Stefana Żeromskiego" w Tow. Pol. R. P.

14—II—1938

Odczyt doc. dr St. Skwarczyńskiej nt. „Przedmiot teorii literatury" w Tow. Przyj. Nauk w Łodzi

20—II—1938

Poranek literacko-sportowy org. przez zarząd Okr. Związku Lekkoatletycznego. Wajsówna i Kwaśniewska podzieliły się ze słuchaczami wrażeniami z olimpiady

20—II—1938

Otwarcie Wystawy Ligi Morskiej i Kolonialnej w Łodzi: udział biorą porty Gdańsk i Gdynia. Z ramienia Rady Portu przybył dyrektor handlowy Adam Rudzki

od 25—II—1938

Występy gościnne K. Junoszy-Stępowskiego w „Azais" Verneuill'a

25—II—1938

Odczyt Zofii Ciechanowskiej z Krakowa nt. „Bibliotekarstwo Trzeciej Rzeszy"

27—II—1938

Poświęcenie kamienia węgielnego pod budowę gmachu Biblioteki Publicznej fundowanego przez Zw. Przem. Włókienniczego. W związku z tym przybycie wicepremiera Kwiatkowskiego, Min. Przemysłu i Handlu Romana i Ministra W. R. i O. P. Świętosławskiego.

Marzec 1938

Walne Zebranie Tow. Śpiew. „Harfa"

8—III—1938

Jubileusz 55-lecia pracy scenicznej art. dram. Marii Dąbrowskiej

12—III—1938

Premiera „Nieboskiej Komedii" Z. Krasińskiego w Teatrze Polskim (inscenizacja Schillera)

18—III—1938

J. Węgrzyn w „Spadkobiercy" Grzymały-Siedleckiego w Teatrze Kameralnym

20—III—1938

Teatr Reinhardta z Wiednia z komedią „Das Paradies", a 21-III z komedią Geraldy'ego „Hochzeitstag" w Teatrze Kameralnym

23—III—1938

Rozpoczęcie występów w Teatrze Kameralnym teatru hebrajskiego „Habima" („Uriel Acosta" Guczkowa i „Dybuk")

26—III—1938

Odczyt dr. J. Muszkowskiego nt. „Nauka o książce i nauka o literaturze" staraniem Tow. Bibliofilów, Związ. Bibl. i Tow. Pol. R. P. w Łodzi

27—III—1938

Odczyty: prof. W. Konopczyńskiego nt. „Biografia Polska"; K. Lepszego nt. „Polski Słownik Biograficzny" w P. T. H. w Łodzi

27—III—1938

Poświęcenie części Domu - Pomnika marsz. Piłsudskiego

28—III—1938

Walne zebranie Syndykatu Dziennikarzy Łódzkich (Czesław Gumkowski prezes)

Kwiecień 1938

Akademia ku czci pamięci prof. dr. K. Twardowskiego staraniem Tow. Filoz. (Societas Spinoziana)

Kwiecień 1938

Monografia M. Walickiego „Kolegiata w Tumie pod Łęczycą", wydana z zasiłkiem Zarządu Miejsk. w Łodzi i Tow. Bibliofilów

Kwiecień 1938

Pierwszy numer miesięcznika społeczno-literackiego „Wymiary" (redaktor T. Sarnecki)

Kwiecień 1938

Pierwszy numer czasopisma literackiego „Osnowy". Redaktorka Krystyna Chruścielska

Kwiecień 1938

Walne zebranie Tow. Śpiew. „Echo" (prezes — Kusiński Jan)

5—IV—1938

Cykl odczytów z dziedziny sztuki urządz. przez Tow. Polsko-Włoskie: I dr. Arturo Stanghellini „Jacopo della Guercia rzeźbiarz renesansu"

7—IV—1938

Wyjazd delegacji do Ministra W. R. i O. P. w sprawie Wyższej Uczelni Handlowej w Łodzi

7—IV—1938

Odczyt w Sali Rady Miejskiej „Polacy w krainie wielkich interesów" — Wacława Gąsiorowskiego (Sclavus) organiz. Łódz. Tow. Pomocy Polonii Zagranicznej

8—IV—1938

Wystawa „Związek Zawodowy Pols. Art. Plastyków w Łodzi" w I. P. S.

17—IV—1938

Koncert symfoniczny pod dyr. W. Berdiajewa

22—IV—1938

Walne zebranie Stowarzyszenia Polsko-Jugosłow. (prezes — prez. Godlewski)

29—IV—1938

Ogólne Walne Zebranie Tow. Przyj. Nauk. w Łodzi z delegatem Ministerstwa W. R. i O. P. naczel. Zawistowskim

Maj 1938

50-lecie Tow. Śpiew. „Harfa"

Maj 1938

Kolegium Miejskie postanowiło przyjąć od Funduszu Kultury Narodowej jednorazową dotację w wysokości 3 tys. zł. na zakup obrazów Olgi Boznańskiej i Apoloniusza Kędzierskiego dla Miejskiego Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi

Maj 1938

Cykl wykładów w Wol. Wszech. Pol. oddz. w Łodzi: dr. Rom. Pollak—„O renesansie w Polsce"
10.V A. Drogoszewski „O Elizie Orzeszkowej"
11.V Z. Szweykowski „Pozytwizm polski"
17.V A. Boleski „O współczesnej poezji polskiej"

7—V—1938

Uroczysty jubileusz w sali Rady Miejskiej poświęcony pracy 35-lecia niepodległ.-społecz. A. Rżewskiego. (Komitet wydał księgę pamiątkową pt. „ W służbie idei")

8—V—1938

Wystawa K. Hillera i K. Libina w I. P. S.

11—V—1938

Odczyt ks. dr. A. Jakubiaska nt. „Znaczenie kryzysu determinizmu dla filozofii" w Tow. Przyj. Nauk w Łodzi

14—V—1938

Poświęcenie kamienia węgielnego pod budowę Bibl. Publicznej w Łodzi w obecności wicepremiera E. Kwiatkowskiego i min. Romana

15—V—1938

Ogólnopolski zjazd włókniarzy

29—V—1938

Jubileuszowy numer „Głosu Porannego" (dziesięciolecie)

30—V—1938

Odczyt dr. J. Dylika nt. „Wpływ rzeźby terenu na rozwój osadnictwa w regionie łódzkim" w Tow. Przyj. Nauk w Łodzi

Czerwiec 1938

Ukazanie się na półkach księgarskich II serii „Prac Polonistycznych" wyd. przez Tow. Pol. R. P. z zasiłkiem Zarządu m. Łodzi i Tow. Przyj. Nauk. w Łodzi

Czerwiec—Sierpień 1938

Zespół artystów łódzkich teatrów wyrusza w objazd po Polsce ze sztuką Z. Nowakowskiego „Gałązka rozmarynu". Protektorat nad imprezą objął marsz. Rydz-Śmigły

5—VI—1938

Odsłonięcie pomnika St. Moniuszki w parku im. Poniatowskiego, dłóta Z. Kowalewskiego (w 10-lecie Związku Pols. Tow. Śpiew. i Muz. Woj. Łódz.)

5—VI—1938

Wystawa E. Krasnodębskiej-Gardewskiej, J. Simon-Piotkiewiczowej i Cz. Rzepińskiego w I. P. S.

10—VI—1938

Ogólne zebranie członków Tow. Przyrodniczego im. St. Staszica w Łodzi

11—VI—1938

Odczyt prof. Juliusza Benesić, delegata Ministerstwa Oświaty Królestwa Jugosławii nt. „Jugosłowiańska poezja ludowa" — staraniem Stowarzyszenia Polsko-Jugosłowiańskiego w sali Rady Miejskiej

17—VI—1938

Hołd Łodzi relikwiom św. Andrzeja Boboli (w czasie godzinnego postoju w przejeździe z Rzymu do Warszawy)

21—VI—1938

Komisja Archiwalna na posiedzeniu postanawia przywrócić wydawanie „Roczników łódzkich", zacząć publikować źródła dziejów powstania Łodzi XIX w.

19—VII—1938

Zebranie obywatelskie w sprawie założenia w Łodzi Akademii Medycznej

21—VII—1938

Opera warszawska w Łodzi „Pajace" i „Cavaleria"

13—VIII—1938

Występ Ady Sari

Wrzesień 1938

Nadanie statutu przez J. E. ks. biskupa Włodzimierza Jasińskiego ordynariusza diecezji łódzkiej Instytutowi Wyższej Kultury Religijnej w Łodzi

Październik 1938

30-lecie chóru Mariańskiego w Łodzi

2—X—1938

Konsekracja kościoła Matki Boskiej Zwycięskiej, ufundowanego jako wotum ludności katolickiej za zwycięstwo 1920

2, 3, 4—IX—1938

Łódź bierze udział w wystawie w W-wie „Dziecko w Polsce"

4—IX—1938

Wystawa grupy art. płast. „Pryzmat" w I. P. S.

6—X—1938

Przyjęcie delegacji Komitetu Organizacyjnego Akademii Lekarskiej w Łodzi (w osobach wiceprez. Pączka, senatora Heimana-Jareckiego, dr. Mogilnickiego, dr. Stańczaka) przez Ministra Opieki Społ., zatwierdzenie planu organizacyjnego i wstawienie w budżet ministerstwa 1939/40 kwoty 1,800.000 zł. na organizację pierwszego roku studiów

9—X—1938

Wystawa „Sztuka tkacka w Polsce" w I. P. S.

12—X—1938

Na wystawie otwartej w W-wie w związku z Ogólnopolskim Zjazdem Szpitalnictwa — Łódzka Ubezpieczalnia Społeczna została odznaczona najwyższą nagrodą.

16—X—1938

Ogólnopolski Zjazd Robot. Tow. Turyst. w Łodzi

20—X—1938

Referat zbiorowy Zdzisławy Gardowej, Tadeusza Landeckiego i Jerzego Szretera nt. „Międzynarodowy Kongres Nauk Historycznych w Zurychu" w P. T. H. w Łodzi

20—X—1938

Wieczór Literacko - Artystyczny w setną rocznicę urodzin Asnyka — Klub Literacki Polskiej Y. M. C. A.

20—X—1938

Recital szopenowski w wykonaniu Henryka Sztompki w Filharmonii

24—X—1938

Wieczór autorski poetów łódzkich Mariana Piechala i Antoniego Kasprowicza z prelekcją mgr J. Z. Jakubowskiego. Organizowało Tow. Pol. R. P.

Listopad—Grudzień 1938

Wystawa „Krajobraz Polski" art. A. T. Wippla. (w 30-lecie pracy)

1—XI—1938

Manifestacja żałobna i patriotyczna ku czci gen. E. Taczanowskiego (Łódź-Kaliska, godz. 20 m. 13)

10, 11—XI—1938

Obchód 20 rocznicy Odzyskania Niepodległości. Program — odczyt dowódcy O. K. Łódź, gen. bryg. W. Thommée pt. „Dzieci Łodzi w obronie Warszawy", uroczyste posiedzenie rad pedagogicznych szkół średnich, otwarcie Muzeum J. Piłsudskiego, odczyt prof. dr. J. Dąbrowskiego „Decyzja" w wojnie światowej a sprawa polska", Akademia przed siedzibą Tow. Śpiewaczego im. Moniuszki, galowe przedstawienie w Teatrze Polskim .

11—XI—1938

Odczyt prof. J. Dąbrowskiego nt. „Decyzja w wojnie światowej a sprawa polska" w P. T. H. w Łodzi

17—XI—1938

Nadzwyczajne Walne Zebranie Pol. Tow. Społ. Lekarskiego, na porządku dziennym sprawa utworzenia Koła Naukowego przy P. T. S.-L.

22—XI—1938

„Wieczór młodej literatury" z prelekcją Ludwika Frydego, wiersze Czechowicza, Miłosza, Piętaka, Świrszczyńskiej, Zagórskiego, Przybosia. Przybyli do Łodzi Czechowicz i Piętak. Organizowało Tow. Pol. R. P.

23—XI—1938

Koncert Imre Ungara w Filharmonii

Grudzień 1938

Pierwszy numer miesięcznika społ.-liter. „Odnowa" (redaktor M. Piechal)

1—XII—1938

Odczyt prof. Wł. Tatarkiewicza nt. „Poezja i proza", organ. Łódzkie Koło Tow. Naucz. Szk. Śr. i Wyż.

4—XII—1938

Odczyt I. Rolińskiego nt. „Stara i nowa logika" w Tow. Przyj. Nauk. w Łodzi

5—XII—1938

Odczyt prof. dr. W. Doroszewskiego nt. „Życiowe zadania humanistyki" w Wol. Wszech. Pol. Oddział w Łodzi

6—XII—1938

Pierwsze Walne Zebranie członków Tow. Przyj. Nauk w Łodzi. (Prezes — rektor Vieweger, v-prezes — I. Roliński, sekretaz gener. — Z. Lorentz)

10—XII—1938

Odczyt prof. dr. Z. Szweykowskiego nt. „Faraon Bolesława Prusa" w Wol. Wszech. Pols. Oddział w Łodzi

12—XII—1938

Koncert mistrzowski w wyk. I. Friedmana w Filharmonii

12—XII—1938

Odczyt pof. dr. W. Doroszewskiego pt. „Studium języka a studium literatury" w Tow. Pol. R. P.

12, 13 i 14—XI—1938

Wykłady prof. dr. K. Ajdukiewicza: „Stara i nowa logika", „Logika i matematyka", i „Antynomie logiczne" i metamatematyka" w Tow. Przyj. Nauk w Łodzi

18—XII—1938

„X Salon Malarski" w I. P. S.

19—XII—1938

Odczyt ppłk. dr. Wacława Lipińskiego „Piłsudski jako pisarz" (staraniem redakcji „Wymiarów")

Uwaga: Pragniemy raz jeszcze podkreślić ogromną trudność zarówno w dotarciu do materiałów, w ich selekcji, jak i w ustaleniu autentyczności dat i pewnych szczegółów, często w różnych czasopismach i sprawozdaniach sprzecznych i niedokładnych a niełatwych nieraz do sprostowania. Ze względu na konieczne uzupełnienia i sprostowania prosimy poszczególne instytucje i organizacje o nadsyłanie odpowiedniego materiału. Redakcja Prac Polonistycznych również prosi instytucje i organizacje o nadsyłanie ważnych dla kultury Łodzi przejawów ich żywotności z okresu 1939 r.; pragniemy bowiem, aby Diariusz Kultury Łódzkiej był wyrazem zbiorowego, wspólnego wysiłku, podobnie jak wyrazem zbiorowego wysiłku całej żywotnej Łodzi jest jej coraz pełniej rozwijająca się kultura.

SPIS RZECZY

Przedmowa . . . . . s. 3

I Dział naukowy (rozprawy i materiały)

Witold Doroszewski:
Studium języka a studium literatury . . . „ 7

Aniela Kowalska:
Z badań nad Peregrynacją Mikołaja Krzysztofa Radziwiłła . . . . . „ 19

Jadwiga Pietrusiewiczowa:
„Setnik rymów duchownych" Sebastiana Grabowieckiego w zestawieniu z „Rime spirituali" di Gabriel Fiamma . . . . . „ 55

Arkadiusz Mirkowicz:
„Dumanie żołnierza polskiego w starożytnym zamku Maurów nad Tagiem" Kantorberego Tymowskiego — monografia utworu . . . . . „ 67

Stefania Skwarczyńska:
Struktura tragizmu „W Szwajcarii" Słowackiego . „ 89

Tadeusz Nowacki:
Próba zastosowania niektórych wyników nauk psychologicznych do badań literackich . . . „ 131

Mieczysława Romankówna:
Poglądy G. Zapolskiej na teatr (w świetle teorii E. Zoli) . . . . . „ 161

Jan Zygmunt Jakubowski:
Postaci w dramatach Jana Augusta Kisielewskiego . „ 191

Tadeusz Czapczyński:
Ze studiów nad Pieśnią o Piłsudskim . . . „ 207

Zygmunt Hajkowski:
Artur Gliszczyński pierwszy poeta łódzki — Szkic literacki . . . . . „ 243

Wilhelm Fallek:
Cztery sezony teatru łódzkiego (Dyrekcja Szyfmana i Gorczyńskiego 1925/27 i Dyrekcja Gorczyńskiego 1927/29) . . . . . „ 271

Ludwik Stolarzewicz:

Materiały do bibliografii literackiej Łodzi — Rok 1938-39 i uzupełnienia . . . . „ 333

II Z przemyśleń i doświadczeń nauczyciela-polonisty

Tadeusz Czapczyński:

Wypracowania piśmienne w świetle poglądów niemieckich (1911—1930) (Karta z historii zagadnienia) . . . . . „ 363

Stanisław Zagórski:

Nauczanie ortografii w szkole powszechnej . . „ 383

Arkadiusz Mirkowicz:

Przestankowanie w szkole powszechnej . . „ 397

Mieczysława Romankówna:

Nauka o książce w szkole powszechnej . . . „ 405

Wanda Wrzesińska:

Uwagi dydaktyczne w związku z egzaminem z języka polskiego do kl. I gimnazjum . . . . „ 411

Halina Stolarzewiczowa:

Z rozważań o lotnictwie i lotniku na lekcjach języka polskiego w klasie III gimnazjalnej . . . „ 421

Jadwiga Grodzka:

W związku z lekturą w liceum—Księga z San Michele Axela Munthe'a . . . . . „ 429

Jan Zygmunt Jakubowski:

Język polski na Uniwersytecie Powszechnym . . „ 433

Stefania Skwarczyńska:

Dydaktyka odczytu dla młodzieży . . . „ 447

III Kronika

Sprawozdanie Towarzystwa Polonistów R. P. Oddział w Łodzi . . . . . „ 461

Diariusz Kultury Łódzkiej za rok 1937 i 1938 . „ 473

WAŻNIEJSZE BŁĘDY DRUKU

s. 55 w tytule jest „Rime spirtuali", ma być „*Rime spirituali*"
s. 67 od dołu 16 w. jest czywistość, ma być *oczywistość*
s. 68 od dołu 16 w. jest Zdobywali się na wielką chwałę, ma być *Zdobywali wielką chwałę*
s. 78 od dołu 3 w. jest ...piastunką", ma być ...*piastunką*"[12])
s. 78 od dołu 2 w. jest Tymowskiego, ma być *Tymowskiemu*
s. 80 od góry 5 w. jest zjawia się i wierszu, ma być *zjawia się i w wierszu*
s. 83 od góry 9 w. jest autologii, ma być *antologii*
s. 85 notka [21]) jest Dumania, ma być *Dumanie*
s. 95 notka [18]) jest Aesthetik des tragischen, ma być *Aestetik des Tragischen*
s. 107 notka [46]) jest peta, ma być *poeta*
s. 118 notka [71]) jest Man darf geradu zu dem tragischen des Willens das tragische Willenlosigkeit..., ma być *Man darf gerade zu dem Tragischen des Willens die tragische Willenlosigkeit...*
notka [72]) jest irgender, ma być *irgendeiner*
s. 122 notka [79]): od góry 6 w. jest gibt sich Kund, ma być *gibt sich kund*
s. 122 od góry 9 w. jest Form des tragischen, ma być *Form des Tragischen*
s. 122 od góry 10 w. jest das tragische, ma być *das Tragische*
s. 122 od dołu 4 w. jest erstlich, ma być *ernstlich*
s. 122 od góry 3 w. jest tragischen... unvermischteter, ma być *Tragischen... unvermischter*
s. 123 notka [80]) jest Formy ten nadużył, ma być *Formy tej nadużył*
s. 134 od dołu 16 w. jest relawistycznego, ma być *relatywistycznego*
s. 162 od dołu 17 w. jest dobrze znamy, ma być *dobrze znany*
s. 175 notka [21]) jest le nature propriétes, ma być *la nature propriétés*
s. 176 od góry 7 w. jest źre, ma być *żre*
s. 250 od góry 18 w. jest przybyszów obcego pochodzenia, ma być *przybyszów obcego pochodzenia:*
s. 252 od góry 14 i 15 w. jest ...rolę łódzkiego Filona; odgrywa... ma być *rolę łódzkiego Filona odgrywa...*
s. 255 od dołu 1 w. jest Z takiej jednak..., ma być *Z takiej jednej*

s. 282 notka [10]) jest w rozdziale „Zakończenie sezonów dyr. Szyfmana", ma być *w rozdziale III s. 278*

s. 285 od góry 13 w. jest ponad 15 przedstawień, ma być *(ponad 15 przedstawień)*

s. 289 notka [18]) 3 wiersz od dołu jest w r. 198, ma być *w r. 1938*

s. 291 od góry 18 w. jest społeczną, ma być *stołeczną*

s. 314 od góry 3 w. jest Solski, ma być *Solska*

s. 318 od góry 12 w. jest najpotężniejszy utwór, ma być *jest to najpotężniejszy utwór*

s. 325 od dołu 3 w. jest wykazał, ma być *wskazał*

s. 330 po 9 w. — ma być *Koniec.*

s. 330 po 10 w. jest A. Sprostowanie..., ma być *Dodatek A. Sprostowanie...*

s. 333 notka[1]) jest vide: [1]) Literatura..., ma być vide [1]) *Ludwik Stolarzewicz, Literatura...*

s. 335 od dołu 3 w. jest Solarzewicz, ma być *Stolarzewicz*

s. 345 od góry 7 w. jest „Haszomer Halenmi", ma być *„Haszomer Haleumi"*

s. 345 od góry 8 i 10 w. jest „Herchia", ma być *„Herclia"*

s. 466 od dołu 2 w.jest ...na tle europejskiego, ma być *...na tle prądów europejskich*

s. 469 od dołu 10 w. jest Edmund Rosand, ma być *Edmund Rostand*

Pr. Reg.