

nr. 13 drugi rok
wydawnictwa

cena 50 gr.

redakcja i administracja
Lwów, Krasiekich 18a1 listopada
1934 roku
wydajemy
we Lwowie
trzynasty
numer
pisma:

Asonansy

7197 IV cas
Rara

miesięcznik • sprawy społeczne • literatura • sztuka •

ANDRZEJ KRUCZKOWSKI

D A L E J

II.

Wola organizująca, wola tworzenia rzeczywistości jutra nie jest ukleszczoną przez bruk latarnią; to rozhuśtany pion murarski, ciężący uparcie ku ziemi, ku wyrazistości kąta prostego. Kiedyś, prędzej czy jeszcze prędzej, musi jednak przyjść chwila, kiedy dyndanie nam się znudzi. I od tego momentu — trzeba decydować. Jest czas i miejsce na przyjęcie — czego?

Przyjeliśmy postawę heroiczną. Wszystko, co jest zaprzeczeniem pokonywania trudności nieurojonych niegodne jest naszej uwagi. Wszystko co jest wygodnictwem, ułatwianiem roboty, wszystko, co sprzyja lenistwu pisarza i czytelnika — pod stienku! Dałoj z rymami, z rymami regularnymi ułatwiającymi wywoływanie t. zw. wrażeń dzięki lekkostrawności prymitywnych skojarzeń! Niech żyje asonans! Rymy regularne gubią poezję, pozbawiają ją świeżości, elementu zaskoczenia czytelnika czymś porównywalnym do nowel. Niech żyje wiersz wolny, wymagający większych wysiłków! wiersz wolny, który bez silnej kondensacji elementów poetyckich nie może się obejść, nie może wprost istnieć jako utwór poetycki! Niech żyje wewnętrzny, parujący poezją rytm zdania!

I tak: dałoj z asonansem! asonans ułatwia pracę! asonans jest zbawcą grafomanów, nie mogących znaleźć rymu! Wykreślmy wyraz „asonans” ze słownika naszej poetyki. Precz z nim! Dałoj! Dałoj! Dałoj!

I znowu: rymy regularne w poezji zwrotkarskiej są równie nudne, banalne i denerwujące, jak odgłos sączących się w rynnie podeszczowych kropel wody. Częstochowszczyzna zwrotkarska jest ordynarna. Kulturalne ucho znieść jej nie może. Facet, piszący czterowierszami, zamiast dbać o poetyckość wizji, dba o rymy. Czy nie jest to praca piękna? Czy nie jest to trud tytaniczny: przewrócić czterowzrostkowym dryndom walor poetyczności? Dbając o poetyczność wewnętrznego rytmu zdania, uczynić lekkostrawnymi rymy regularne? To się da zrobić! Napewno! Już nawet to zrobiono (Miłosz)! Wiersz wolny daje duże pole do popisu wszelkimi dowolnościami. Jest zaprzeczeniem wszelkiego rygoru! Nie nakłada na poetę obowiązków, które wystają ze wszystkich szpar t. zw. wiersza klasycznego. Jeżeli więc przyjęliśmy światopogląd heroiczny — to co? Czy mamy teraz stać się zwolennikami usankcjonowanej głupstwem łatwizny? — Precz z wolnym wierszem! Dałoj! Dałoj!

I jeszcze: drażni nas ciąkanie rymami! Nie możemy słuchać tych „chowa — zdrowa”, jesieni — księżni! Trzeba się zdobyć na rygor, na dyskrecję niedomówień dźwiękowych! Odważmy się na — asonans! On rozchłapaną wrzaskliwość rymów stonuje, ujarzmi! On zbawi poezję od zguby, od kurjerkowej wulgaryzacji. Więc — niech żyje asonans! Precz z rymami! Dałoj! —

To są dwa różne wnioski, do których można dojść, wychodząc z tego samego założenia. Który z nich jest obiektywnie słuszny? — Chyba oba. Nawet oba — napewno. To przecież jasne. Można i tak i tak. A jednak jak — trzeba? Przecież na codzień, na szare czy różowe dni naszej pracy chcemy mieć nie złoty środek eklektyki, która już cały świat współczesny używa jako środek na wymioty, nie wymyślne koktajle, majonezy, lecz czystą wodę, śmietaną, ser czy

oliwę. Na codzień — pozwalamy sobie bez wyrzutów naukowego sumienia pluć na pozaczasową obiektywność.

Światopogląd jest przedmiotem pierwszej potrzeby. Chcemy go mieć w użyciu nie mniej od butów lub chleba. Musimy konfrontować nasz stosunek do świata, nasz sposób podchodzenia do zjawisk życiowych, nasz sposób sądzenia — z tem, do czego się utosunkowujemy, do czego podchodzimy, co mamy sądzić. Musi nastąpić starcie światopoglądu ze — światem.

jedźmy tylko majonez!

Wbrew twierdzeniu Irzykowskiego, że metafora znana była 2000 lat temu, elipsa 1500, a t. zw. zahamowanie 1000 — to są odkrycia awangardy, których nie należy kwestjonować. Pomijając sprawę zasadniczą — roli, jaką spełniała metafora kiedyś, a jaką spełnia dziś w utw.

my sobie, że przecież wszyscy nazywamy Schwarz'a odkrywcą prochu strzelniczego, choć w Chinach na długo przed nim prochem się posługiwano. Kto wie zresztą czy i w Europie, przed odkryciem Schwarz'a prochu nie używano. Chodzi przecież o patent, o rozpowszechnienie, o monopolistyczne obwarowanie sposobu wyrobienia fabrykatu. W miejsce sporadycznego używania tej lub innej figury poetyckiej wprowadza się system, przewidujący określone kanony poetyckie. Gdy się już system przyjęło, uznało, wówczas przychodzi czas bujniejszego używania go praktyką. Rymy wypełnia się szkłem — niezawsze dość przezroczystym. Praktyka rozbudowuje teorię. Narastają pogardzane przez Irzykowskiego „zdobycze”. Doprowadza się do perfekcji metaforę; naciąga się ją do góry, na pierwsze piętro, potem na drugie, trzecie i czwarte, rekonstruuje się jej drzewo genealogiczne, wydobywa się na kaszty całe jej generacje i degeneracje. Skraca się mowę poetycką o elementy zbędne. Gadulstwo zmniejsza się do minimum — a nawet czasem, wskutek ludzkiej ułomności, wychodzi się ponad to minimum, czyli wstępuje się na drogę mowy nieartykułowanej. Mowa poetycka przedestylowana, oczyszczona z elementów prozaicznych, zagęszczona do ostatnich granic, zwielokrotnia się sama sobą: jednoznaczność przestaje jej wystarczać; chce ona zawierać możliwości wielobarwnego mówienia, chce mówić kilkoma językami naraz. To ambitne pragnienie poezji awangardowej spełniane bywa przy pomocy elipsy — w sposób przeważnie niezamierzony — i z pomocą specjalnie przeparowanych zestawień słownych (Przyboś: „Spokojniej było umierać na krzyżu z brązu, ubitym na własnej piersi”; albo lepiej: „Nawał wylewa ziemią na niebo”). Jeżeli wiersz sam w sobie jest rodzajem syntezy rzeczywistości postulowanej, to prawidłowo zbudowany wiersz awangardowy jest jakościowym tej syntezy zwielokrotnieniem.

System, którym rządzą się twórcy poezji awangardowej jest systemem, dążącym do zwartości. Taką przynajmniej ma linię kierunkową; bo mówić o zwartości, jako o czymś dokonanym, — zawsze jeszcze i jest i będzie zawczasie. Jedną z najwartościowszych cech tego systemu jest to, że jest on — systemem; że jest programem, a więc ideologią przykrojoną do wymogów rzeczywistości. Tak przynajmniej jest z czysto estetyczną stroną tego systemu; gdyż strona społeczna,

A jak to starcie wygląda w interesującej nas płaszczyźnie spraw poetyckich? Kto w Polsce uprawia naiwne strofkarstwo — a kto nie? kto szuka za tem, co być powinno — a kto zatem, co było? kto buduje chropowate nieraz poematy, kto w nich stara się odkryć nowe światy — a kto odwala gamę warjantów od dawno ogranych śpiwek? — Wiadomo? No to dobrze. Wobec tego można iść dalej. Na pytanie: jak trzeba, właśnie otrzymaliśmy odpowiedź! Gdyby ktoś, mimo nieodpartej siły powyższego stwierdzenia, uważał, że trzeba inaczej, byłoby to równie tragicznym nonsensem, jak stuprocentowe skomunizowanie Polski zanim komunistycznymi staną się — Niemcy.

wygodne powiązanie sprawy osiągnięć artystycznych z osiągnięciami socjalnymi, wkracza w dziedzinę — rzeby żetż tyfoidalnie — czystej ideologii. Będzie to jasne, gdy sobie uświadomimy stosunek awangardy do spraw społecznych na przykładzie nieco wyjaskrawionej awangardy polskiej utosamniającej niemal używanie w wierszu rymu oddalonego (P.) lub elipsy (B.) z pracą na rzecz rewolucji. Używasz elipsy — to tak jakgdybyś prowadził robotę wywrotową z ramienia Trzeciej czy Drugiej (jak to rozpoznać?) Międzynarodówki.

Jak do tego, gotowego w pewnym czasie, systemu ustosunkowują się homines w literaturze novi? Poeci młodzi, generacja narastająca — jaką zajmuje postawę? Otóż stwierdzam, że oprócz grupy poetów wileńskich, którym raczej w praktyce niż w teoretyczno-dogmatycznych sformułowaniach, udało się wypracować rodzaj własnego systemu, własnego sposobu wartościowania dzieł sztuki, własną nieskrystalizowaną zresztą poetykę, — poeci pozostali zajmują wobec zdobywcy awangardy posawę chętnych konsumentów. Żagaryści — i owszem — korzystali również. Nawet napewno — skorzystali najwięcej. Jednak swój negatywny stosunek do pewnych zdobywcy awangardy okupili własnymi wstawkami, bardzo nieraz ważkiami. Odrzucili tylko to, co musiało odpaść samo gdy poszło się trochę dalej. Analizowanie przyczyn konsumpcyjnego stosunku młodych do zdobywcy awangardy byłoby napewno odrabianiem pożytecznej roboty, niema tu jednak na to miejsca. Można jednak stwierdzić, że jedną z głównych przyczyn zajmowania tej postawy jest wygodnictwo, lubujące się w odcinaniu kuponów od obligacji, za które się samemu nie zapłaciło. System jest gotowy; podchodzi się doń jak do czegoś obcego; jak do czegoś, czego się samemu nie wypracowało. Niema zupełnie w tem podejściu śladów stosunku uczuciowego. Stoi cudzy dom; jedno okno siedzi w nim krzywo. Co stoi na przeschodzie, aby go zburzyć? Przecież nie myśmy go budowali, nie my będziemy po nim płakać. Więc burzy się tę budowlę, aby na jej miejsce wznieść nową, lepszą, kształtniejszą; z oknami wedle wzorów A, z kłatką schodową wedle wzoru B, z rozkładem ubikacyj wedle wzoru C. Konstruuje się nowego człowieka: czoło Charlie Chaplina, oczy Conrada Veidt'a, nos Joan Crawford i uśmiech Chevaliera! Co za doskonałość!

Programy są surowe. Domagają się wierności. Nie znoszą odstępstw. Jeżeli się nie było przy ich budowaniu, jeżeli się jest człowiekiem nowym, trudno się z nimi pogodzić. Jedyńm sposobem pokojowego załatwienia nieuchronnie grożącego konfliktu jest wejście do środka, wgrzyzenie się w pewien system, który się

uznało za najlepszy, przetrwanie go, — aby potem, tocząc się torem praw rozwojowych wszystkiego, co żywe, pójść dalej. Żeby jednak osiągnąć ten skutek, trzeba mieć dobrą wolę w podejściu do obcego, bo przez innych zbudowanego systemu, i trzeba mieć wolę pokonywania trudności. A tej brak naszym milusińskim. Boją się, aby, przyjąwszy program, nie musieli weń później, jak w głuchy mur, walić głowami. Nie mają wiary w swe siły, nie mają odwagi ryzykantów, nie mają woli ryzykowania. Ser, oliwa, groch, to potrawy surowe! zdeklarowane! o smaku jednoznacznym! W każdym handelku ser, oliwa i groch mają

na marginesie Irzykowskiego

Poemat jest syntezą; wola, przetwarzająca określona rzeczywistość (rzeczową, wyobrażeniową) przy pomocy dowolnie obranych środków; wola, usiłująca odciąć określoną część rzeczywistości przetwarzanej — od pozostałej jej części: to praca artysty. Poeta świat swój stwarza z cegiełek, stanowiących dla siebie całość. Chciałoby się powiedzieć: poematy — to rzuty całościowe. Budowane są one przy pomocy obranych środków; awangarda obrała środki, które budowanym z ich pomocą poematom nadają charakter syntez skondensowanych. Ale — jakie są te syntezy? Co więcej potrafimy o nich powiedzieć nadto, że są to poematy (syntezy) skondensowane?

Środki artystyczne to nie tylko figury poetyckie, ale i materiał, z którego się buduje. Materiał ten i to, zapomocą czego chce się nim coś osiągnąć powinno być tak szarmonizowane, aby efekt pracy miał logiczną rację. Nie można tworzyć syntezy — bez syntezy. Awangarda dąży do zintegralizowania poezji; do jej zagęszczenia; do syntez poetyckich wyższego rzędu. Aby ten cel osiągnąć, wynajduje te i tamte środki. — I co? Otrzymujemy w wyniku cacka; otrzymujemy zeszyty, misternie sklejone z samych marginesów. Gdy się czyta wiersze awangardzistów, myśli się z rozzerwieniem, co też przy pomocy ich środków możnaby osiągnąć — gdyby?! Coby można zdobyć właśnie w dziedzinie osiągnięć artystycznych! Peiper i Kurek mogliby ratować sytuację, gdyby w ich poematach było więcej — poezji. Niestety — obaj należą do gatunku

Bierzemy do ręki Norwida; czytamy choćby „Fortepian Chopina” lub „Dziecko i krzyż”; co za przytomna różnica między — proszę się nie śmiać z zestawienia! — Norwidem a Przybosiem! — Skąd się ona bierze? Czy tylko skala talentu odgrywa tu rolę? Co tych twórców upodabnia do siebie, a co ich różni. — Jedna z kwestyj nas tu obchodzących: sprawa niejasności utworów, trudności w rekonstrukcji obrazów i ich połączeń. Norwid uważał, iż „ciemność jest obrysowaniem i konturem kształtu prawdy”. Niejasność niektórych utworów Norwida jest wynikiem jego sposobu wypowiedzania siebie. Dlaczego jednak w utworach Norwida, mimo iż nieraz nie możemy uchwycić więzi spajającej poszczególne odległe skojarzenia, rozu-

latrynyzm

Szwarcować się można nietylko na egzaminach i na jaskółce w teatrze. Awangardziści usiłują zastąpić rangę, uzyskiwaną przez dzieło dzięki walorom treściowym, rangą poetyckiej regulaminowości, — twierdząc, iż wiersz napisany ich techniką będzie lepszy od wiersza, zawierającego tyle samo uncji poetyckiego sosu, tyle samo poetyckiego surowca, ale napisanego techniką tradycyjną. Stąd — run awangardzistów na zdobycze formalne

Tak zw. wielkie syntezy kulturalne w obróbce artystycznej są, szczególnie dziś, synonimami banalności. Wielu rozumuje tak: czyż tak wspaniale ongiś syntezę jak panteizm, patryjotyzm „wolnościowy”, marksizm, nie przypominają dziś kolorem swego naskórka zajętych futerek na wiosnę? Przez literatów, rozumujących w ten sposób, przemawia zdrowy instynkt; instynkt, wyrażający się przemożnie odczuwaną potrzebą świeżego powietrza. Nowej ziemi dla nóg! nowej gęby pod pięćcie! — Ach! co za rozkosz dla funkcjonariusza zestandaryzowanych klozetów francuskich mieć raz do czynienia ze zwykłą żołnierską latryną! — Znać ją? Nie będę więc rozwijał wachlarza zachwyty. Wierzcie, dla mieszcuchów, którzy raz w życiu wyrwali się z waterclosetowego teroru mdłego komfortu, latryna urasta do symbolu. Staje się synonimem swobody i wolności; staje się kamieniem filozoficznym i pretekstem do stworzenia swoistej

ten sam, odcinający się ostro od innych, smak. Nie chcemy surowości! nie chcemy systemów! nie chcemy grochu, sera i oliwy! Stokroć wolimy tęczyowy smak mieszanek! kochamy różnorodność! jemy tylko majonez! W nim surowy smak zdeklarowanych potraw łagodnieje, nabiera stonowanych odcieni! w każdym niemal handelku sałatka francuska inaczej polechce nasze podniebienie!

Co charakteryzuje tę postawę? — Jest ona postawą konsumenta i eklektyka. Konsumpcja i eklektyzm: — tu — pojęcia niemal jednoznaczne.

miemy dobrze całość utworu, chwytamy łatwo sens poematu, dajemy się porwać sugestjom w nim zawartym, a nawet, zdobywszy wiedzę o logice pnia, o prawach rządzących skojarzeniami potrafimy wczuć się w muzykę rozgałęzień? Powtarzam słowa Norwida: ciemność jest obrysowaniem i konturem kształtu prawdy; dodajmy: prawdą jest treść naszej wiary. Wierzymy w to lub w tamto; podpieramy naszą wiarę dobudówką logicznych uzasadnień; i z czasem, czasem, dobudówka wyrasta na wspaniałą gmach syntez kulturalnych. Niejasność, będąca wynikiem kondensacji elementów poetyckich, jest konturem prawdy, jej obrysowaniem. Jasność jest logicznym rdzeniem tych obrysowań. Spróbujmy połączyć w jednym poemacie oba te elementy: niejasność konturów z jasnością prawdy, a otrzymamy Norwida. Wedle tego samego schematu możemy otrzymać — Czuchnowskiego.

Bogaty rozwój środków mowy poetyckiej przez formistów, a następnie przez awangardę ma swoje głęboko schowane źródła. Celem każdego poety jest stworzenie takiego dzieła, któreby zawarło w sobie maximum sugestji; poeta chciałby je uczynić jaknajbardziej frapującym (w dobrym tego słowa znaczeniu); chciałby wyrzucić — dziełem — jaknajsilniejsze wrażenie. Jak osiągnąć ten tak bardzo pożądany efekt? Wiemy przecież, że te dzieła artystyczne wywierają na nas największe wrażenie, które są doskonale pod względem formy, konstrukcji. A doskonała forma — to doskonały talent, o którym można tylko tyle powiedzieć: albo go masz albo nie. Kropka. — Formiści, a za nimi awangarda, dla której jedyną niemal rzeczywistością godną artystycznego przetwarzania jest rzeczywistość wyobrażeniowa, straciłby powinni grunt pod nogami. Rzeczywistość wyobrażeniowa, przetworzona w dzieło sztuki, nie może liczyć na ustalanie swej rangi, swego stopnia hierarchicznego, wedle kryteriów pozaartystycznych (np. socjalnych). Odgrywać się na treści można w przetwarzaniu rzeczywistości rzeczowej, fizycznej i wrażeniowej, — ale jak się można odegrać na czwartym piętrze naszego domu, który nie ma parteru? co robić w przekroju rzeczywistości wyobrażeniowej — aby się wywindować w górę?

doktryny, w którą w końcu sami twórcy zaczynają święcie wierzyć, jako w jedynie prawdziwą. Buduje się cały system estetyczny, uzasadniający dobitnie równorzędność wszystkich tematów, wskazujący na skarby poetyckich możliwości w rzeczach realnie małych. Stwarza się filozofję elektronu, — co oznacza, iż jest to nie filozofja (estetyka) drobiazgowo przemyślana, lecz raczej filozofja względności czy specyficznej impotencji, gdyż ilekroć zechcemy uchwycić dynamikę tego elektronu, płata on nam figla: uderzony po pysku fotonem (intelektem), bez którego nasza obserwacja obejść się nie może, wieje do knajpy na piwo. — A my zostajemy na placu boju z mikroskopem (o! jakże doskonałym!) i z głupią miną. I myślimy, że jednak z tym latrynyzmem nie wszystko jest w porządku.

Co?

Dalej. Jazda. Ucieczka od wielkich syntez (zbanalizowanych) świadczy o zdrowej i wychodzącej na zdrowie reakcji! Zdrowej — tyle co prymitywnej. Gdy się sprawę zlokalizuje i uczasowi, będzie ona zrozumiała. Ale reakcja ta jest nieomylną oznaką słabej głowy. Pod pozorami szlachetnego klerkostwa kryje nieświadomą często ucieczkę właśnie przed tem: przed włożeniem na szyty. Nie mówię o everestach syntez kulturalnych, których wierzchołki są niedostępne naszym niewytrenowanym heroicznie płucm.

ANATOL MIKUŁKO

PODRÓŻ

prawie erotyczna

Deszcz rżęsy zlepiał: było mokro,
w podróż jechaliśmy pierwszą klasą,
ty przeszłością wyjrzałaś za okno
w niepokoju, który nikogo nie straszyl.

A potem już krajobraz latał
motylami białoszarych i liljowych plam,
we mnie się cieszył drugi ja — matol,
że to z tobą, że nie sam.

W korytarzu dźwięk kling —
męcząc się w lustrach
oficerowie szli na dancing
z kobietami o wąskich ustach.

Tniemy ziemię tak piękną i smutną,
tor pionowy ma kolej
i strach,
wina mocnego nalej
i (proszę cię bardzo)
nie patrz w kieliszki na dno.

Wól
pruń
muł,
łuną pożaru wschód
ślepił ptactwo lecące na żer,
ciało obfite jak ogród
kołysała muzyka twoich bioder.

(Jest jakaś stacja dla kierowcy,
który stracił głowę —
w polu — pasły się owce,
opodal — dymil browar).

Do łąk ust rozchyl strąk, mów:
Litwo, ojczyzno tajnych gorzelni i koniokradów,
Boże daj nam,
w oborze dużo fajna

Podejmowanie wysiłku zdobycia everestów leży poza sferą żądań! To już jest forum, na którym tylko genialność plus dobra wola mogą wyczynić swoje zdyscyplinowane harce. Mówię natomiast o przekrojach, szerszych wprawdzie od przekroju zjawisk atomistycznych, dostępnych jednak przy pewnym wysiłku. Mówię o zamarłych turniach, wydeptanych już porządnie butami frazesu, które jednak po dziesiątki razy można jeszcze zdobywać, — wciąż z innej trony, innym wyjściem, dotąd jeszcze niewykorzystanem.

Nie chcemy przecież aby na szczyty naszej kultury prowadziła tylko jedna ścieżka. Mogłoby wkrótce być nam na niej zaciąsno. Zaczęlibyśmy się spychać na boki i wywoływać w ten sposób nieuchronne katastrofy.

Latrynyzm, jako prąd potępiający każdą wogóle syntezę, mającą swe pozaartystyczne przedłużenia, każdą tendencyjność, zrodził się de facto ze wstrętu do jednej z nich. A dopiero później, szukając teoretycznej dobudówki dla swego przybytku, wstręt do naprawdę wielkich ale już znacznie wyleniawych syntez kulturalnych, wstręt do waterclosetyzmu, rozszerzył na wszystkie wogóle syntezy, na dążność do syntezy, na wyrażanie jej poetycką mową — i wogóle. Przypominam: system ten zbudowali ludzie, którzy dążność do syntetyczności artystycznej uznali za jeden z podstawowych dogmatów swej poetyckiej wiary.

Zestawiłem powyżej równorzędnie dwa pojęcia: syntezę i tendencyjność. Uczyniłem to świadomie, gdyż uważam, iż w pewnym rozumieniu są one rdziane na jeden drut. Nie każda tendencyjność ma cechy syntezy. Każda jednak synteza jest z istoty swej tendencyjna. Kopernikowe odkrycie nie byłoby kulturalną zdobyczą, gdyby nie zawierało w sobie imperialistycznych, zdobywczych pierwiastków. Im większa jakościowo synteza, tem jest zachłanniej, tem więcej głów chciałoby pożreć. Nie jest więc do pomyślenia wielka literatura bez tendencji. Prostu wielkość literatury możnaby mierzyć kategorjami gastronomicznymi: żarłocznością jej głębin, zachłannością tendencji.

JAROMIR OCHĘDUSZKO

MECHANIZM REWOLUCJI

Rewolucje są i pozostaną jednym z najbardziej interesujących dramatów historii, nie tylko jako wyraz niezadowolenia rozdartego wewnątrz sprzecznościami społeczeństwa, obnażającego całkowicie swoją anatomję i duszę, lecz także i ze względu na sposób, mechanikę, jeżeli można tak powiedzieć, w jaki są i były dokonywane.

Zwróćmy więc uwagę na tę drugą stronę medalu, niemniej ciekawą i pociągającą od pierwszej. Bo rewolucje, zda się, rządzą określonymi prawami, które dają się wyjaśnić teoretycznie, stwarzając temsamem podstawę do przewidywania i kierowania.

Rewolucje, rozpatrywane właśnie z tej strony, były przedmiotem teoretyzowania jednego z najbardziej utalentowanych socjalistów Jauresa, który w szeregu artykułów w „La petite Republique” rozwinął systematycznie swoją teorię rewolucji. Kautsky w swej „Rewolucji proletarjackiej” dał również próbę ujęcia jej z tej strony. Problem ten nie pozostał też obcy dla społecznych mistyków w rodzaju Sorela i Labrioli.

Poglądy swe wyżej wspomniani autorzy ilustrują na przykładach, zaczerpniętych z historii, rzucając niekiedy nowy snop światła na dzieje rewolucyj, naginane zresztą do swoich teoretycznych koncepcyj i doraźnych wskazań bieżącej polityki.

Dla Jauresa wielkie kataklizmy społeczne zwane rewolucjami mogą być tylko dziełem większości społeczeństwa. Przyjmując w toku rozumowania takie założenie zaznacza, że jakkolwiek przed Reformacją i W. Rewolucją wypadki przeciwne temu miały miejsce, to jednak od tego czasu, wobec olbrzymiego uświadomienia polityczno-społecznego szerokich mas, nowe formy ustrojowe mogą być narzucone tylko jako wyraz większości społeczeństwa. Jako przykład podaje dzieje W. Rewolucji, która wybuchnęła i została szczęśliwie doprowadzona do końca, bo pragnęła tego olbrzymia większość: dwadzieścia cztery miliony.

W związku z tem Jaures przechodzi następnie do roli strajku generalnego, który przez zastój w życiu gospodarczym miałby zmusić sfery burżuazji do abdykacji. Przypisywanie takiego znaczenia strajkowi w rewolucji socjalnej jest według niego najzupełniej błędne, jest nieliniemieniem się z rzeczywistością. Bo strajk, pchający robotników na drogę gwałtu w imię postulatów, których nie można natychmiast zrealizować, spowoduje kontrakcję ze strony sfer gospodarczych, mogącą zakończyć się niepowodzeniem proletariatu.

Inne znaczenie przypisuje strajkowi znany z paradoksów Sorela. Dla niego idea ta zwana mitem społecznym, choćby do rewolucji nie doprowadziła, jest zawsze pożyteczną, przez fakt kształtowania świadomości proletariatu. Stąd gorąca propaganda „la violence proletarienne”, bo „kierzeńszczyzna” przejmując syndykalistów trwoga, gdyż pokój społeczny mógłby demoralizować klasę robotniczą. Ten jednak mesjanizm proletarjacki może pchnąć klasę robotniczą — zdaniem mojem — na drogę ciemnoty i przesądów, narażając ją na coraz to nowe ofiary, składane na ołtarzu mitów sorelowskich, nie dając jej nic pozątem.

Z rozumowania autora „Etudes Socialistes” o decydującym znaczeniu udziału większości społeczeństwa w narzuceniu nowych form życia zbiorowego wynika dążność socjalistów do zdobycia większości w parlamencie. Nawiasem wypada tu zaznaczyć, że socjalizm, wkroczywszy właśnie na drogę demokratyczno-parlamentarnej burżuazji, pozbawił się splendoru rewolucyjnego, wzamian zaś przyjął „rewolucjonizm słów” i pewne oszustwo, które nazywa się „rewolucją w majestacie prawa”.

Rozpatrzmy teraz, o ile rozumowania Jauresa są słuszne i odpowiadają rzeczywistości.

Prawdziwości argumentu o uświadomieniu szerokich mas tak, że każda jednostka posiada określone poglądy społeczno-polityczne, Jaures niczem nie dowiódł. Nie mamy zresztą danych do twierdzenia, by w dziejach rewolucyj XVIII i XIX w. każdy z obywateli zajął określone stanowisko wobec dokonywanych przewrotów. Przeciwnie — mamy przykłady, jak np. w rewolucji lutowej, że wypadki te w niecałej Francji rozumiano. Można powiedzieć także, że idea zjednoczenia Włoch nie wszędzie była przyjęta z należytem zrozumieniem.

Również poglądy Jauresa o znaczeniu większości

społeczeństwa, jako warunku zwycięskiej rewolucji wymagają pewnej rewizji. Przykład Rewolucji francuskiej podany przez Jauresa świadczy wzbrew jego argumentem, że akcja mniejszości rewolucyjnej, zgodna z tendencjami stosunków polityczno-społecznych, jeżeli działa energicznie, mając przeciwko sobie źle zorganizowaną większość, może zdecydować o biegu wypadków. Przecież W. Rewolucja w swych ostatecznych skutkach przeszła oczekiwania większości. Idea Republiki nie przestała być postrachem społeczeństwa, a jednak monarchja upadła, bo to było celem świadomej mniejszości. Potwierdzają to zresztą dzieje Rewolucji rosyjskiej, a także ostatnio będące w modzie rewolucje faszystowskie.

Organicznie z tem zagadnieniem wiąże się kwestja: czy niedola, nędza mas kieruje je na drogę rewolucji? Może wydać się paradoksem twierdzenie — wbrew utartym poglądom — że właśnie nędza czyni masy żywiołem najmniej rewolucyjnym. Dlatego — ponieważ nędza, niezadowolenia skłaniają je do szukania środków zaradczych w instytucjach burżuazyjnych, do czego znakomicie przyczyniają się wszystkie reformy przeprowadzane „zgóry”. Ponadto nędza powoduje stopienie wrażliwości mas, niezdolnych już do wzajemnej koordynacji i zbiorowego wysiłku. Umysłem więc najbardziej podatnym dla idei rewolucyjnej jest zdeklarowany inteligent, osoba, której jest źle, ale która nie znajduje się w stanie beznadziejnym. Syndykaliści, przewrót cały wyobrażają sobie w sposób uproszczony, sądzą, że mogą obejść się bez inteligencji. Poglądy te nie wytrzymują krytyki, bo bez udziału inteligencji uświadomienie robotników nie doszłoby do skutku, a potem — po zwycięstwie tylko ludzie wielkiego umysłu mogą organizować nowe życie.

Element ten musi też — dla wkroczenia na drogę rewolucji — mieć świadomość, że nowe idee, dzięki całkowitemu ujawnieniu organicznej wadliwości ustroju społecznego, odsłoniły perspektywę rewolucyjnego wyjścia z tragicznej sytuacji i że rewolucja ma szansę powodzenia.

Zachodzi teraz może naiwne ale niemniej frapujące pytanie: czy rewolucje mogą być przygotowane? „Rewolucyj się nie robi, wybuchają one same” — pisze Jaures.

O błędności i braku uzasadnienia takiego twierdzenia może nas łatwo przekonać wycieczka w dzieje historii.

Tak np. rewolucja 1789 była znakomicie przygotowana przez Encyklopedystów, była realizacją idei Voltaire’a, Monteskiusza i J. Rousseau’a.

Rewolucja 1848 była poprzedzona szeregiem zamachów. A paroksyzm W. Rewolucji rosyjskiej, był planowo przygotowany poprzez „Zemlię i Wolie”, „Czornyj Perediel” aż do tragicznych dni rewolucji lutowej i październikowej.

W rewolucjach zresztą, co podkreślił L. Kulczycki, należy odróżnić dwa okresy: okres obalenia starego porządku i trudniejszy okres ugruntowywania zwycięskiej rewolucji.

Celem rewolucji jest nie, jak chce Labriola, obalenie państwa, bo ono jest koniecznością społeczną, lecz przeprowadzenie szerokich reform politycznych i gospodarczych, w imię których masy złożyły ofiarę krwi i życia. Stąd też zrewolucjonizowane masy muszą posiadać plan przebudowy społeczeństwa; program ten jednak musi wytrzymać próbę wydarzeń i wymaga aprobaty mas.

Kautsky w swej „Rewolucji proletarjackiej” dał próbę takiego programu, którego realizacja — zdaniem jego — nie wymaga zmiany natury ludzkiej.

Takie postawienie sprawy jest z gruntu fałszywe, albowiem żaden nowy utwór pojawić się nie może bez rewolucji moralnej. Natura ludzka wraz ze swą ideowością jest wynikiem ustroju społecznego. Brak właśnie takiego przeobrażenia moralnego społeczeństwa spowodował, że komunizm w Rosji Sowieckiej musiał tak krwawo znaczyć ślady swego zwycięstwa, no, i stał się potworem społecznym, o jakim nie marzyła nigdy klasa uciskana, a tembardziej proletariatu, broniący praw człowieka i przeznaczony do jej wyzwolenia. Dlatego wszelki mechanizm przewrotów społecznych, zgodnie z teorią fenomenalizmu socjologicznego, musi znaleźć swój równoważnik w sumieniu

ALEKSANDER BAUMGARDTEN

PODWÓRZE

Wyleniały od wieków w złem przeświele witraże:
Nietrzepane dywany najbarwistszych wydarzeń.

Drzwi od góry, drzwi nadół — pięty bębnią zakrętem,
Echo z murów podejdzie i odśmiecnie się tępo.

Z rana w wieczór syrena pstro przegwizdnie zakątek
W fajerantów pochyłość, w szóstyh godzin początek.

Niechże beton na korbę kataryniarz opęta —
Spłyną drobne pieniądze miłosierdziem od pięt.

Niechże skrzypce z parteru smyczkiem w d-mol zawrócą
Już się oficynowo mroczone oczy zasmućą.

Po sąsiedzku — od lewa, zgrzebna czerwień ceglana,
Transponuje załomem sprawy znane w nieznan.

Gdy za murem czasami wzdłuż przystanie ulica
Podsluchują kominy wałęsania księżycą.

Podsluchują z przymurków nadasane gołębie —
Poniedziałków w soboty rozpatrzenia daremne.

I tak wędnie codziennie sześcianowa uroda,
Aż zgrzytliwie dozorca noc zatrzaśnie na schodach.

I tylko wzdłuż krawędzi wciąż szuka swego celu
Dzień nasz, zgubiony znowu — nieznan przyjacielu!

STANISŁAW ROGOWSKI

ŚPIEW BRATA

I.
gdy wierzchem ruchomo drzał dach
z pnączy po pniu liściasty — na sznurach z żył-ljan
dom ścianami oknami pachł
w modrych przeblysłkach ścian

II.
chwiało dziecięcą kołyską pod pszczelim brzękiem piosenki
nasiąkł stygnącym łkaniem żywiczny opar mokradel
aż niebawem w dziuplę jak do trumienki
wetknęli piosnkę z bratem

III.
wiem: gdy do snu ciemniej macierzanki, las dziurawy deszczem
[przecicka
po macie z chropawych liści brnie — trudno gwizdem dobyć
[dech z sinyh ustek
aż niebawem w dziuplę jak do trumienki
ani opad kroplających pochłustów

IV.
zwłaszcza w noc: leśne jądro domitantą rozświetli
a muzycznie to: maestoso
krzyk dogaszą igielki jedlin
odpadki brzozy

V.
zwłaszcza w noc: jak daremnie prują czarną pełnię
te kosmiczne wołania do gwiazd
to i tak — to i tak się nie spełni
mego brata urwana biologja.

ludzkiem. Każda rewolucja prawodawczo-polityczna musi być poprzedzona przez rewolucję moralną. I tutaj wkraczamy na płaszczyznę, gdzie literatura będzie miała i powinna już mieć wiele do powiedzenia. Zwłaszcza przez nastawienie pisarza na rzeczywistość i przeniesienie ośrodka uwagi z przeżyć człowieka na organizację społeczeństwa.

Należy odrzucić sztuczny psychologizm i w miejsce jego podnieść hasło socjologizmu, w miejsce człowieka naświatlającego rzeczy wprowadzić rzecz przechodzącą przez układ ludzi.

TADEUSZ ŻAKIEJ

KAROL SZYMANOWSKI

Muzyka polska jest zjawiskiem paradoksalnym. W czasach najbierniejszego wegetowania wydała dwa wielkie nazwiska, należące do największych kultury światowej: Chopina i Szymanowskiego.

Nie wymieniam Moniuszki, którego twórczość jest bardzo tragiczna. Pozbawiony kontaktu z prądami mu współczesnymi, odkrywał rzeczy już znane; jest on bezsprzecznie talentem wielkim, ale fakt, że się „spóźnił” ze swą muzyką, nadał jego dziełu znaczenie raczej dokumentarne.

Atmosfera, w której wyrósł Szymanowski, jest niemal identyczną z tą z czasów Chopina: — bezwartościowość muzyki polskiej i rozkwit nowych kierunków w Europie.

Szymanowski jest nieuchronnie samotny. Nie tworzy w szeregu równych mu artystów, między jego dziełem a twórczością innych kompozytorów polskich, niema żadnych nici wspólnych. „Młoda Polska” muzyczna, w skład której wchodził m. in.: Szymanowski, Ludomir Różycki, Szeluta, Fitelberg i częściowo Karłowicz, nie utworzyła wspólnego frontu, jak to w literaturze zrodził Skamander. Umożliwiła ona raczej dojście do głosu poszczególnym członkom, poczem faktycznie organizacja przestała istnieć.

Od pierwszych utworów, aż po IV Symfonię, ewolucja twórczości Szymanowskiego tworzy sama w sobie epokę muzyki polskiej. Dystans dzielący to dzieło od współczesnych mu twórców polskich, jest tak przeraźliwy, że nie będzie można w żadnej monografii połączyć ich wspólnym rozdziałem.

Korzystając z pobytu Karola Szymanowskiego w Warszawie, poprosiłem go o wywiad dla „Sygnałów”. Otrzymałem więcej, bo parogodzinną rozmowę, intensywną, możliwie bezpośrednią, bo nie ograniczoną z mojej strony żadnymi zgóry przygotowanymi pytaniami.

Rozmawiamy o muzyce rosyjskiej. Pada nazwisko Strawińskiego, wiecznego wędrowca w poszukiwaniu nowej formy wyrazu muzycznego. Widzę, że Igor Strawiński jest Szymanowskiemu bardzo bliski.

— To jest właśnie wielkie u Strawińskiego — mówi, to omijanie dawnych ścieżek, ucieczka od każdego kompromisu i łatwizny, ta żarliwość muzyki, kryjąca w sobie człowieka walczącego.

Przelotnie dotykamy Skrjabina, dziś trochę zapomnianego twórcę „Ekstazy”, którą w ubiegłym sezonie nienajświetniej przypomniała Filharmonia warszawska. — Jest jakieś chorobliwe, przeraźliwe wzbieranie w jego muzyce i fatalna niemożność spełnienia Muzyka Skrjabina denerwuje i męczy.

Wspominam studjum Szymanowskiego o Chopinie, książkę świetną, zawierającą też wiele ogólnych myśli o muzyce. Chodzi mi o miejsce, mówiące o słuchaniu muzyki. Zdaje mi się, że pod tym względem niewiele się zmieniło. Z rozmów z przeciętnym bywalcem sali koncertowej wynika, że muzykę traktuje się przeważnie jako element ilustracyjny. Jest to właśnie takie nastawienie, które uniemożliwia słuchanie muzyki, będącej samej w sobie absolutnym wyrazem sztuki. Istnieje sama dla siebie, bez pomocy wyobrażeń literackich czy innych, wytwarzających naokoło dzieła muzycznego jakąś nastrojową „legendę”, niebędącą całkiem wytłumaczeniem treści. Treść muzyczną jest inna od treści literackiej, jak inną jest litera alfabetu od jakiegoś oznaczonego tonu. Muzyka ma swój odrębny styl, którym wyraża treść, specjalnie muzyczną.

Nieuniknionem w tem miejscu było wymienienie Bacha.

— Przy Bachu — mówił Szymanowski — mam często wrażenie, że jest to szczyt muzyki. Ta genialna prostota wyrazu jest czemś tak skończonym, że mimo woli nasuwa się myśl, że wszystko, co istnieje ponadto, jest tylko nadbudowa.

Potem temat rozmowy przesuwa się na Lwów. Szymanowski opowiada o lwowskim wykonaniu swojej II-ej Symfonji z chórami. Utworzyła się początkowo legenda, że chóry są prosto niewykonalne. Dopiero we Lwowie, gdy wyćwiczono porządnie zespół, okazało to się nieporozumieniem. Natomiast orkiestra nie bardzo stanęła na poziomie. Ale ostatecznie Lwów dowiódł, że Symfonia jest wykonalna.

III-cia Symfonia to jedno z najbardziej wtrząsających dzieł muzycznych. — „Ja i Bóg sami jesteśmy

nocy tej”... śpiewa solowy głos, wznosząc się na tle zamierającego brzmienia orkiestry, i to miejsce pełne jakiejś zachwyconej grozy jest przepojone arcyłudzkiem tragizmem człowieka, skazanego jak i Bóg na wieczną, heroiczną samotność bytu. Ta nuta heroicznej samotności powtarza się uporczywie w całej twórczości Szymanowskiego, przesłaniając przeświecającą przez nią groźbę bytu, tę noc właśnie, w której „ja i Bóg sami jesteśmy”.

Przypomina mi się pierwsze lwowskie wykonanie IV-ej Symfonji. Orkiestra pod batutą Fitelberga miała jeden ze swoich najpiękniejszych wieczorów. Przedziwne brzmienie akordu orkiestry, stanowiącego tło pod pierwsze zdanie fortepianu, szerokie i pogodne bardzo, było przejmującym w sposób najbardziej bezpośredni. Całkiem nowe brzmienie orkiestry, jak jeden z krytyków powiedział „szymanowskie”, zelektryzowało słuchaczy. Wrażenie to potęgowało się przy części drugiej, przy Andante sostenuto o zawrotnej wprost, koronkowej, fakturze orkiestry. Płynność i zwiewność partii fortepianowej i jej przytłumiona, wzbierająca dynamika przeszły w Allegro części III-ej w żywiołowy, taneczny rytm, porywający i groźny, piękny i straszny. To „allegro” jest najbardziej polskie i wstrząsające jak chochołowa nuta z „Wesela”, ale o innym, głębszym i spokojniejszym tragizmie. I tem „allegrem” przedziwnem, najdobitniej może zaznaczył Szymanowski swą polskość. Odrazu i bez zastrzeżeń stało się jasnym, że jest to pierwsza muzyka narodowa od czasów Chopina.

Opuszczaliśmy teatr pod wrażeniem arcydzieła. Z prasy zagranicznej dowiadaliśmy się o wrażeniu, jakie IV Symfonia zrobiła w Europie; radosną była nam myśl, niewinnie szowinistyczna, że po raz pierwszy słyszał ją Lwów.

LEON KALTENBERGH

Słuchowisko w radjofonji U. S. A.

Amerykańska produktywność we wszystkich zakresach kulturalnej namiastki, jak kino (mowa, oczywiście o specyficznie amerykańskim kinie, robionem na eksport) czy wszelkie odmiany music-hallów, ma solidny równoważnik w amerykańskiej też literaturze dramatycznej (O’Neil!) i w radjofonji.

Racjonalizacja słuchowiska jako całości, harmoniczne zespolenie jego poszczególnych elementów z wyznaczeniem im właściwych miejsc w słuchowisku, to wszystko, co się dopiero wytwarza w naszych studjach kosztem kilkuletnich eksperymentów, w radjofonji drugiej półkuli oddawna już weszło w życie, — a nawet przeszło kilka faz rozwojowych, od degeneracji do nowej reorganizacji. Mowa tu przede wszystkim o słuchowisku, jako o nowym zupełnie gatunku, o słuchowisku, jako o pewnej odmianie dzieła sztuki literackiej, czy scenicznej, a nie o stronie muzycznej programów rozgłośni U. S. A.

Za podstawę stworzenia owego nowego gatunku, niepełnego i nie mogącego istnieć poza interpretacją mikrofonową, posłużyło stwierdzenie faktu zupełnie odrębnego oddziaływania na odbiorcę — nawet dzieła literackiego w ujęciu słuchowiskowym, które przekracza ramy swego gatunku, dzięki rozwinięciu bodźca percepcji (w tym wypadku dźwięku) do pewnej konkretnej dźwiękowej, wyrazowej formy.

Przedewszystkiem, zwrócono uwagę na to, że dialektyka, podawana w jakiegokolwiek, chociażby najwytworniejszej formie na scenie, czy w czytaniu — nuży, że ta sama dialektyka, opracowana jako dialog radjofoniczny — oddziałuje prawie w tym samym stopniu, co widowisko sceniczne, o czysto fabularnej treści. Wprowadzenie jednak dialektyki przed mikrofon mogłoby wcześniej, czy później zemścić się nudą, dzięki ekspozycyjności — z musu — momentów fabularnych (jeżeli takie n. b. „istnieją”). Stąd — konieczność usunięcia ekspozycji wogóle — a wyrażania wszystkiego dźwiękiem.

Można sobie wyobrazić rozgardzając najrozmaitszych „środków wyrazowych”, w takich „ściągniętych tylko do dźwięku” słuchowiskach, na początku ich kształtowania! Kwestję najżywniejszą, podobnie jak doniedawna w filmach dźwiękowych, stanowiła odpowiedź na pytanie: „Synchronizacja, czy ilustracja?”

Cały szereg amerykańskich autorów i reżyserów, jak O’Neil, Dreiser, Norman, Dee, Muni, wypowiedali się na ten temat, a chociaż poza N. Dee, wszyscy formułowali odpowiedź jednostronnie, uwzględniając tylko synchronizację, lub tylko ilustrację, utrzymała się w słuchowisku jedna forma i druga forma wyrażania, przy pomocy dźwięków i szmerów pozatęściowych.

I — rzecz może najciekawsza — odrazu zaczęto tworzyć utwory przystosowane do techniki słuchowiskowej, tak, jak dramatyczna poezja jest przede wszystkim pomyślana, jako ma-

Pytam Szymanowskiego, co myśli o młodej twórczości muzycznej w Polsce. O starszą generację nie pytam nawet, bo ostatecznie z małymi bardzo wyjątkami cóż można o niej powiedzieć. Szymanowski wymienia w odpowiedzi Maciejewskiego, młodzieńczego kompozytora, autora tryptyku fortepianowego i mazurków.

Potem pytam o młodą poezję. Szymanowski mówi, że przeważnie, „nie czuje” tych utworów, że nie może znaleźć z nimi jeszcze ani kontaktu ani porozumienia. Prostu barok formy zaciera bardzo wyraz i to utrudnia podejście do nich. Zresztą najmłodsza poezja jest w trakcie stawania się i w ewolucji odbija coraz to inne prądy.

Ze „Skamandrytów” ceni Tuwima, (muzyka do Słopiewni) Słonimskiego, najbliższym jednak jest mu Iwaszkiewicz*), poeta, którego najczęściej opracowywał.

Ale skoro zaczęło mówić się o młodych, temat ten ciągle powraca, nasuwając całkiem niewesołe myśli. Fala nacjonalizmu ogarnia całą młodzież wszystkich niemal państw i oto znajdujemy się w takiej sytuacji, że niewiele można od niej oczekiwać. Ciemno i niepokojąco jest w tej stronie i niema nadziei na żadne spełnienie.

Wiem dobrze, że to jest prawda. Młodzi grupujący się koło hasła zagrożonej kultury, to już ci ostatni, rzucający sygnały alarmowe do walki z nowoczesnym barbarzyństwem XX wieku (trochę za oficjalnie popieranem!).

Pytam o najbliższe plany. Szymanowski jedzie m. in. do Berlina, Kopenhagi, Sztokholmu, Lionu, Paryża, Rzymu. Do Lwowa w tym sezonie zdaje się nie przyjedzie.

Na tem rozmowę dla „Sygnałów” kończę.

*) Iwaszkiewicz napisał przed kilkoma laty monografię Karola Szymanowskiego, która od tego czasu bezskutecznie leży u wydawcy, co roku uzupełniana. Tym nieodważnym wydawcą jest zdaje się Gebethner. A może któraś z lwowskich firm wykażałaby więcej kulturalnej odwagi?

terjał teatralny. „Radjofonizacje” sztuk, czy tekstów już istniejących — tak popularne u nas, — prawie nie istnieją w studio amerykańskim.

„Zradjofonizować” — powiada Hatcher Hughes, jeden z czołowych dramaturgów i działaczy radjofonicznych U. S. A. — „to właściwie znaczy napisać na nowo. A przecież lepiej jest pisać odrazu na nowo!”.

Młody zupełnie rodzaj „dramatów radjowych” — różni się od teatralnych nie tylko przystosowaniem ich do słuchowiskowej techniki. Utwory te cechuje przede wszystkim bardzo znamienita troska autorów o jak najlepszy dobór materiału elementarnego — dźwięku.

O „logice dźwięku w słuchowisku” powstała już w Stanach Zjedn. cała literatura — co wskazuje dowodnie, jak poważnie jest tam traktowany ten nowy rodzaj.

Produkcja literacka, przede wszystkim dramatyczna, pozostająca na usługach radja, reprezentuje już nazwiska znane nie tylko na terenie amerykańskiego Zachodu.

Warto przypomnieć, że głośna w swoim czasie „Piekielna podróż do nieba” Hatcher Hughes’a, w swojej pierwotnej formie była pomyślana właśnie jako „dramat radjowy” i że od mikrofonu zaczyna się popularność Zuzanny Glasspel.

Warto wymienić te elementy amerykańskiego słuchowiska, które pozwalają mu na tak produktywny rozwój.

Są to: Stosowanie w praktyce zdobyczy teoretycznych, oparcie kształtowania słuchowiska o materiał (dźwięk), usunięcie wszelkiej konwencjonalnej dźwiękowej butaforji, — wreszcie zaprzestanie zapożyczeń z innych gatunków. Wypada zaznaczyć, że to ostatnie nie sprowadza się zupełnie do całkowitego odrzucenia możliwych adaptacji radjowych utworów literackich, adaptacji stosowanych w pierwszym rzędzie do utworów dialektycznych o zabarwieniu bardzo często społecznym. Charakterystyczna też jest ścisła współpraca amerykańskiego radja z teatrem, który dziś przechodzi jeden z najciekawszych okresów swego istnienia. Wielkie indywidualności aktorskie i reżyserskie współczesnej sceny, zwłaszcza w S.-Francisco i N. Jorku, biorą aktywny udział we wszelkich radjoimpresach, co — mówiąc nawiasem — nie miało się też przyczynia do ich spopularyzowania.

Zważywszy, że radjofonia jest najmłodszym gatunkiem artystycznym, że na terenie Europy za gatunek artystyczno-społeczny nie wszędzie jest jeszcze uznana, można i należy zdobyć amerykańskiego radja uważać za bardzo duży krok naprzód w tej dziedzinie, krok, który u nas warto byłoby zrobić — zwłaszcza, że warunki obecne nie należą do najgorszych.

Krokiem takim, niemniej wagi byłoby u nas, podjęcie w pierwszym rzędzie racjonalizacji słuchowiska.

Ankieta: Literatura, krytyka literacka i życie

MARJAN NASZKOWSKI

ODPOWIEDŹ: I.

Zadania współczesnej krytyki literackiej

Okolo zagadnień krytyki literackiej toczą się ciągle ożywione dyskusje. Wśród wielu stanowisk co do tej kwestji da się poprowadzić — chociaż tylko zgrubsza — dwie linje kierunkowe: istnieje jeszcze tendencja do uważania zjawisk krytyki jako czegoś niezmiennego w swej zasadzie, wyznaczonego pewnymi trwałymi kanonami sztuki, czy wiedzy. Przeciw takiej ocenie rośnie coraz silniejsza opozycja, podważająca silnie ugruntowane fundamenty tradycji, wyznaczająca krytyce nowe, rewelacyjne, wprost rewolucyjne zadania. Ale spór ten jest właściwie tylko odbiciem walki, jaka toczy się na szerszym terenie: walki o drogi i cele t. zw. „właściwej” twórczości literackiej.

Pozornie walka ta wygląda w ten sposób, że jedni obstają twardo przy „wiecznotrwałych kanonach sztuki”, drudzy z olbrzymim rozmachem burzą ten gmach zbudowany przez wieki. Ale tak jest tylko pozornie. W rzeczywistości bowiem analiza zjawisk literackich wykazuje niezbicie, że żadne wiecznotrwałe kanony nie istnieją, że są one prosto złudzeniem tych, którzy walczą o stary porządek przeciw reformatorom. Wszystkie przejawy twórczości w swej istocie jak też w swej genezie sprowadzają się do najelementarniejszych zjawisk społecznych: epoki i środowiska. Każda epoka i każde środowisko nagromadzają pewną sumę energii społecznej, która kształtuje w sposób despotyczny psychikę każdej jednostki twórczej. Obojętne, czy nazwiemy to współczesnymi prądami kulturalno-społecznymi, czy też potrzebami danej epoki lub ośrodka. Jest bowiem faktem, że prądy są wyrazami zbiorowych potrzeb ludzkości a nigdy narzuconymi przez mniejszość manierami. A jednak, jeśli spojrzymy na dzieje twórczości ludzkiej od jej zarania po dziś dzień, to przecież dojrzymy pewne — powiedzmy klasyczne — przejawy, które powtarzają się mniej więcej w każdej epoce i w każdym środowisku. Dlaczego tak jest? Czyżby istniały istotnie niezmiennie, wieczne kanony sztuki? Wydaje mi się, że na to pytanie odpowiedzieć można tylko wtedy, jeśli stanie się na stanowisku dziejowego materializmu Marks’a i Engels’a. Ta bowiem teoria wyprowadza wszystkie zjawiska i przejawy psychiki ludzkości z warunków ekonomiczno-społecznych, w jakich się ta ludzkość znajdowała. I znowu rzućmy spojrzenie na rozwój tych warunków, zobrażony w historii wieków. Czy nie zauważymy pewnych wspólnych cech w ustrojach niewolnictwa, feudalizmu, kapitalizmu? Konkluzja jest jasna: jeżeli widzimy w historii prądów kulturalnych pewne stale dotąd występujące cechy, to nie możemy zapomnieć o tem, że taką wspólnotę posiadają również panujące dotąd warunki społeczne. Stojąc na takim stanowisku zrozumiemy, że istnienie pewnych kanonów sztuki w całej dotychczasowej zachodnio-europejskiej twórczości nie wynika bynajmniej z ich wiecznotrwałości i że dla tych, którzy chcą zburzyć istniejący porządek społeczny a zastąpić go takim, którego dotychczas na zorganizowanym stopniu kultury nie było, że dla tych stoją automatycznie otworem wszelkie nowe drogi i wyrazy twórczości intelektualnej.

A teraz ad rem. Tylko krytyka rewizjonistyczna, to jest uznająca stanowisko, które sprecyzowaliśmy — ma przed sobą przyszłość. Albowiem krytyka przymierzająca dzieło literackie do starych wzorów przypomina krawca z „formą” i centymetrem a zadania jej nie są nikomu niepotrzebne.

A więc pierwsza cecha określona była przez negację. Pomówmy teraz o pozytywnych cechach krytyki.

Terenem operacyjnym krytyki jest dzieło literackie. Ale znowu musimy powiedzieć odrazu, że ograniczenie się do tego jest śmiercią samobójczą krytyki. Utwór krytykowany powinien być tylko punktem wyjścia rozważań! Nowe formy powstają w wyniku nowych potrzeb. Walka o nowe życie wyzyskuje wszystkie możliwe formy na wszystkich możliwych terenach. Nie rezygnuje z niczego. Nowe formy w wyniku tego ciśnienia rodzą się same. Wszystkie ostatnie krzyki w dziedzinie form literackich jak reportaże, faktomontaże i t. d. nie są żadnymi wynalazkami, lecz elementarnym wyrazem potrzeb chwili. Dlaczegożby

więc nowe potrzeby miały zrezygnować z tak wdzięcznej i podatnej trybuny jaką jest krytyka literacka. Siłą faktu krytyka staje się szermierzem, propagatorem nowych form życia i twórczości. To stanowi również o jej bycie, gdyż w dzisiejszych warunkach bojowych kto nie idzie w pierwszych szeregach, na tyłach nie wyżyje. Oczywiście dzieło literackie musi być punktem wyjścia rozważań krytycznych, lecz tylko punktem wyjścia. Tak pojmując krytykę zrozumiemy, jak dalece pozbawione sensu są twierdzenia o podrzędności krytyków w stosunku do „właściwych” twórców, o gorszym gatunku literackości i t. d. Krytyka bowiem w nowym ujęciu jest twórczością samą w sobie i w wielu wypadkach wychodzi poza właściwą literaturę, wyprzedza ją, jest jej prekursorem.

Zastanówmy się wreszcie, jaki ma być stosunek krytyczny do utworu literackiego. Mówi się zwyczajnie, że krytyka ocenia, wartościuje. Lecz jakie są, jakie mogą być właściwie kryteria tej oceny? Czyż można mieć odwagę mówić, że taka a taka metoda estetyczna jest słuszna, kiedy widzimy, jak zmienne i nietrwałe są gusta, kierunki i upodobania w każdej epoce, w każdym niemal dziesięcioleciu? Powiedzmy wprost: takie kryteria zmiennych zapatrywań i upodobań w stosunku do sztuki nie przyniosą krytyce trwałej sławy.

Dzisiejszy stan badań w tej dziedzinie zdaje się stwierdzać całkiem co innego: zadaniem krytyki jako czegoś trwałego i pozytywnego może być tylko sprowadzenie dzieła do jego właściwego jądra, do jego podłoża. Jest rzeczą względnie obojętną, jakiej metody użyje krytyk do wykrycia związku dzieła z podłożem. Chodzi głównie o stwierdzenie tego podstawowego celu współczesnej krytyki. Jednakowoż teren ten jest bardzo zabagniony. Krytykom wydaje się, że mogą oceniać dzieło, nie mając odpowiedniego przygotowania teoretycznego i historycznego. Stąd mnóstwo zasadniczych błędów choćby z ostatniego punktu widzenia. Mimo to jednak zaczyna się wylaniać zrozumienie coraz szersze dla tego postulatu, że bez uwzględnienia zagadnień socjologicznych rozsądna krytyka jest nie do pomyślenia. Ale i tutaj panuje szereg nieporozumień. Krytykom wydaje się po większej części, że wystarczy wykryć elementy socjalne zawarte w dziele. Nie rozumieją oni, że dzieło nieposiadające t. zw. pierwiastków socjalnych musi się również rozpatrywać z punktu widzenia socjologicznego. Gdyż w gruncie rzeczy sprawa wygląda inaczej. Wszystkie przejawy twórczości ludzkiej sprowadzają się siłą faktu do gruntu socjalnego, ponieważ z niego wyłącznie wyrastają. Są prosto zawsze wyrazem epoki i środowiska oraz podstawowych warunków ekonomiczno-społecznych. „Homo — animal sociale” jest najbardziej podstawową tezą wszelkich rozważań. Dla-

tego obojętną jest rzeczą, czy w danym utworze znajdują się elementy socjalne, problemy walki społecznej i t. d. Nie to bowiem jest podłożem dzieła.

Większość krytyków zajmuje się w sposób mniej lub więcej wnikliwy wykrywaniem związków pomiędzy grupami, lub jednostkami, wpływami, analizą elementów zawartych w dziele, lecz wszystko to przeprowadzane jest w sposób oderwany i dlatego nie może mieć odpowiedniego znaczenia. Tymczasem dopiero na gruncie socjalnym wszystkie te zagadnienia nabierają właściwej wagi. Wszystkie elementy dzieła sprowadzić musimy do właściwego ich podłoża, gdyż tylko na niem można je należycie zrozumieć. Autor, jego sposób myślenia, jego ujmowanie problemów — wszystko to ma swoje korzenie w warunkach społecznych, w których dana jednostka twórcza wyrasta. Autor uświadamia sobie to w mniejszym lub większym stopniu. Przeważnie wcale nie. Rzeczą krytyka jest uświadomić czytelnikowi ten związek.

A teraz kilka słów konkretnych: krytyk dzisiejszy? Żyjemy w warunkach zaostrenia się wszelkich krańców, w warunkach, w których jasno wyodrębniła się jedyne podstawowe zróżnicowanie: oblicze klasowe. Rzeczą krytyka jest wskazać to właśnie oblicze klasowe autora. Krytyk musi sobie zadać trudu i zdobyć się na odwagę, by wykryć przynależność duchową autora do danej klasy, by wskazać, czyjej klasy interes przemawia przez usta autora. Sprawy te są niezwykle trudne i skomplikowane. Mnóstwo kompleksów przeszłości, zakłaniań stoi na przeszkodzie. Autor niejednokrotnie nie zdaje sobie zupełnie sprawy z tego, iż przemawia przez niego interes klasowy. Pozornie jest on „obiektywnym obserwatorem” lub „bezstronnym idealistą”. W gruncie rzeczy niema obiektywizmu. Piętno grupy, piętno społeczne ciąży na każdym przejawie twórczym człowieka. Ciężkie i odpowiedzialne jest zadanie krytyka. Rzecz naturalna, wymaga ono przygotowania socjologicznego w dziedzinie nauk ekonomicznych, historycznych i t. d. Ale nietylko tego. Krytyka dzięki tak pojętemu zadaniu musi być bardziej świadoma od twórcy dzieła. Musi być bardziej opanowana. W dziele literackim — w starym znaczeniu słowa — zawierają się pierwiastki natchnienia, ekstazy — krytyka musi być od nich wolna. Ale jakaż to ma być świadomość krytyczna? Czy jakaś obiektywna? Wszak takiej niema. Wszystkie poprzednie rozważania musimy zastosować również i do krytyki. Jasne jest, że będzie to po zdarciu obłonek w swoim jądrze świadomość klasowa.

Do tego stanowiska przyznaje się obecnie jawnie i konsekwentnie jedynie krytyka marksistowska i dzięki temu dochodzi do wspaniałych rezultatów w dziedzinie właściwej oceny zjawisk literackich.

ODPOWIEDŹ: II.

TADEUSZ BANAŚ

Nigdy w życiu nie powiedziałem prawdy

Zjawiskiem socjalnym, ciężarnym w następstwie, które pokryło bez reszty dzisiejszą rzeczywistość jest inkluz kłamstwa. Stan jego posiadania wciągu X-wiecznego życia wzrastał z każdą amplitudą szczerości, inwestował zdobywane tereny — wkorzeniał się w swe dominja — a gdy dorywcze próby eksmisji poszły w krzaki: kanonizowane kłamstwo — stało się świętością narodową, której kaląc nie wolno.

Może nie warto? Wartość nie jest zresztą dylematem sprawdzalnym — więc poco ten wstęp: Otwieramy drzwi bez pukania i wchodzimy do baru krytyki literackiej. Różnorodność nabijanych słoni w butelki i zaklinanych w capa soliterów jest tak mnoga, że nie gustując (a warto) poszczególnych eksponatów, zaczynamy:

Krytyka profetyczna — hołduje mesjaniczo - proroczemu bajdurzeniu, wybija na narodowych cymbałach interwały tromtadacji patryjotycznej i humanitaryzm judejski. Jedyny sprawdzian racji

to kiszkoskrętna pewność autorów w posłannictwo i słuszność własnego kretynizmu.

Krytyka tabutowo - bronzownicza: piszemy o wszystkim źle, żądamy gruntownej zmiany i przepisania wszystkich dzieł za wyjątkiem X, Y, Z-eta. Niech sobie p. p. O, P, R, S, T, przemęblują głowy i piszą tak, jak tego wymaga interes, kliki, państwa i klasy czy wogóle nasze widzimisię. Niech będzie pochwalony Żeromski i Brzozowski, prorok jego.

Krytyka reakcyjna: Wszystko, co się sprzeciwi nam i woli bożej zostanie wycięte i rzucone w ogień, gdzie jest płacz i wyrwanie zębów — każdej twórczej, nowej myśli. Tylko to, co: Nihil obstat — Imprimatur.

Krytyka filozoficzna: Przeczytajcie wszystkie plus jedna książki, które ja czytałem, nie wiercie sobie ni nikomu — bo prawda jest i tak nie-

poznawalna. Gdy wam to nie wystarczy, może was do-
bije Legenda Młodej Polski.

Krytyka jarmarczna: Walczymy z bron-
zownictwem i tubutyzmem; drobiazgowo badamy dzie-
ła i przerwy twórców; wybieramy tematy mer-
kantylne, jeśli autor onanizował się lub skradł komuś
zegarek, miał wszelkie cechy geniusza; piszemy wiele,
bardzo wiele, za wiele o sobie. Kto po przeczytaniu
fredrowskich artykułów Boya, czytał Fredrę? Nikt!
Artykuły czytaliście wszyscy, o to tylko chodziło.

Krytyka dialektyczna: Jesteśmy proku-
ratorami — oskarżamy autora i dzieło o cobądz; pro-
ces sądowy musi nas zapłodnić jakąś nową myślą.
W razie zatkania przewodu sądowego kłapa z odkryć
— konfrontacja z lewatywą natępanej książki. Jeśli i to
nie pomoże: książek nie czytać, pisanie samo przejdzie

Krytyka estetyzująca: Dzieło omawiane
jest pretekstem, rdzeń narcystyczna grafomanja, i 300
wierszy podłej prozy poetyckiej — śladów myśli nie
znaleziono.

Krytyka awangardowa: (po przekładzie
na czytelny język). Rytm, rym, technika, temat,
wszystko jest zależne od stosunków, panujących w pro-
dukcji danego kraju i od postępu walki klas. Gdy świat
przebudujemy (poezją?) wraz z kapitalistycznym ustro-
jem zniknie z poezji obecny rym i rytm, poezja poszu-
ka sobie innych odpowiedniejszych instrumentów (lub
innego świata). Mamy w zanadru całe tuziny kon-
struktywnych postulatów, z których każdy jest
słuszny, bo jest nowy; od nas zaczyna się świat,
jutro i pojutrze. Wstydzimy się tylko własnego pępka.

Krytyka marksistowska: wolna od nat-
chnień i ekstaz, jak wolnym jest nowy, wolny czło-
wiek —; najpierw badamy, w czyim imieniu autor
przemawia; jak wasza familja — a z której wy klasy?
Seksualne sprawy w dzisiejszej rzeczywistości to wy-
mysł burżuazji, by odwrócić uwagę towarzyszy od za-
gadnień przebudowy starego świata. Hańba im! Dla
uświadomionego proletariusza sexus jest kwestją wy-
picia jednej szklanki wody — ? — powiedzmy — dwu
szklanek. Uznajemy tylko klasowe stanowisko. Pro-
letariusze wszystkich krajów łączcie się.

Krytyka społeczna. Od przygotowania
historycznego i ekonomicznego są marksści — my pi-
sać możemy głupstwa, jak p. Krzywicka, zawsze coś
z tego zostanie.

Krytyka filologiczna: niewiadomo cze-
mu naukowa, geneza, przyczynki, wpływy — odkry-
wanie Austrii podlane sosem chmielo-chrzanowskim.
Naftalina!

Krytyka psychoanalityczna: W tem
dziele coś musi być! ale co?

Krytyka szmoncesowa: Slonimski.

Krytyka komornikowska: opisuje, opi-
suje.

Krytyka estetyczna: Vacat.

Niezmienny, zardzewiały aparat do polaryzacji
piękna w ręku różnych niedojdów wykoszlawia radio-
aktywność treści i formy. Krytyka nie powinna fero-
wać wyroków, przekreślać czy budować sław, popu-
larnostek — powinna być komentarzem dzieła. Kry-
tyk zaciemniających mamy po dziurki w nosie — po
upiornych lekturach długo myślimy, czy w tem wszyst-
kiem nie kryje się jakiś ku-kluks-klan nonsensu, glu-
poty i strachu.

Najżywotniejsze emanacje rzeczywistości czekają
konsultacji krytycznej daremnie. Zwróćmy uwagę na
stosunek wszystkich typów krytyki do t. zw. miejsc
wstydlivych fabuły. — Wszyscy, choć w krytykach
uprawiają trywialny ekshibicjonizm, miejsca takie ata-
kują, że zgubioną dawno jednomyślnością — urągają
autorom od erotomanów, łamią ręce (czemu nie nogi)
nad upadkiem moralności — a w godzinach wolnych
od kłamstw odczytują te „brzydkie” miejsca zwabio-
nym pensjonarkom.. Czemu tak? Wiadomo Freud tłu-
maczył to kiedyś długo i niezawile, ale nie tu psia mo-
gila. W środowiskach, gdzie życie płciowe nie jest na-
piętnowane zbyt pogardą ani otoczone zbyt ciężką
czcią, krytyk zdobywa się czasem na słowa prawdy
i pochwały dla „pornografji”! A u nas panuje w tej
witrynie pewna „Ziemperlichkeit” — przemilcza się
i lekceważy erotykę, która jest macicą najświetniej-
szych dowcipów, przebogatym terenem eksploatacji
zawsze świeżej anegdotyki (w tradycyjnym znaczeniu
treści, fabuły); terenem cudownego polowu obrazów

niemocy i śmieszności ludzkich — a równocześnie naj-
żywotniejszej rozkoszy, wobec której — wszelkie per-
wersje duchowe są podłym surogatem, psującym jądra
i żołądek. Tego królewskiego przywileju nie zabierze
jej żaden prąd kulturalny czy społeczny, jak długo lu-
dzie będą się mnożyć w rozkoszy.

Panowie, nie wstydzcie się, jak mówił pewien in-
serat foto-aktów paryskich; nie tak nie spoufala ludzi,
jak obscena. Z oficyn krytyka ma gruby podkład sek-
sualny; mogłaby o tem powiedzieć Wenus miłońska,
Leda i przyjaciółki. Dlaczego ten wstyd — skąd tyle
klamstwa? Ku porno-dialektyce grawituje całe życie
towarzyskie; panowie, powiedzcie, o czym mówicie
z sobą po trzech godzinach znajomości? Pań nie pytam,
bo wiem, że nie (?)

Nie bronie szmir — istnieją pewne umowne nor-
my estetyczne przejściowe i zmienne (to dobrze, to
bardzo dobrze) i można je stosować w ocenie zjawisk
„pornograficznych” a nie ruchomą (i jak ruchomą) ska-
łę pobudliwości własnych. Przypomina się anegdota
o pewnym kustoszmu muzeum, który, chcąc ochronić
zdzierające panie przed ewentualnymi rozczarowania-
mi (tyle ich w życiu), postanowił zaopatrywać niektóre
męskie posągi w listki figowe. Cała szarada w tem, że
nie znalazł skali, którąby wskazywała, gdzie lotna fantazja
rzeźbiarza obiecywała za wiele; sąd swój (krytyczny)
oparł na „autopsji” — z biegiem lat corazto więcej
listków spadało w muzeum; po Heraklesie, Hermesie,
Febie w sześćdziesiątym roku pana kustoszowego ży-
wota dostał listek figowy Amorek. — Czy nasi kry-

KAZIMIERZ BUKOWSKI

Epopeja samotności

André Malraux należy do awangardy powieści francuskiej.
Ostatnia jego powieść „La condition humaine” (polski tytuł
„Dola człowieka”*)), razem z „Podróżą do kresu nocy” Ce-
line’a, tworzy prawdziwy wyłom w tradycyjnej ideologii powie-
ściopisarzy francuskich. Oba te utwory dokonały bowiem silnego
wstrząsu w dzisiejszej powieści francuskiej, zamkniętej w psycho-
logicznych analizach i studjach lub zgłębiającej francuskie życie
rodzinne i środowiska chłopskie. Malraux okazał się śmiałą wy-
rażnie kształtującą się indywidualnością twórczą, rozsadzającą
swoim dynamizmem zacięziony widnokrąg francuskiej powieści
i szukający własnych, samodzielnych dróg. Dynamizm Malrauxa
jest innego gatunku niż dynamizm Celine’a. Ten ostatni nie prze-
kroczył granic brutalnego realizmu i nie odrywa się od ziemi.
Dynamizm Malrauxa opiera się na ziemi, ale rozpiętością swoją
sięga szerokich horyzontów i wychodzi poza człowieka, aby zna-
leźć drogę do głębokich koncepcyj ideowych. To daje mu prze-
wagę nad surowym i ponurym Celinem, nad którym góruje po-
nadto artystyczną równowagą i doskonałą swobodą twórczą, po-
zwalającą mu przetwarzać materiał swoich przeżyć w kształty
pewne i skończone.

Materiałem powieści „La condition humaine” jest rewolucja
komunistyczna w r. 1917 w Chinach. Pierwszym surowym kształt
nadał mu Malraux w poprzedniej swej powieści „Zdobycy”
(Les conquerants”), opisując historię buntującego się swego bo-
hatera Garina na tle rewolucji chińskiej. W „La condition hu-
maine” talent Malrauxa dojrzał i spłodził. Powieść ta otrzy-
mała szeroki zakrój epicki, wyszła poza samą rewolucję i objęła
ważkie problemy stosunku jej bohaterów do głębokich konfliktów
życiowych. Bohaterami „La condition humaine”, walczącymi
po stronie rewolucji komunistycznej i przeciw niej, są terrorysta
Tszen, komunistka rosyjska Katow, rewolucjonista japoński Kyo,
filozof i narkoman, ojciec Kya, Gisors, kapitalista Ferral, eroto-
man i awanturnik Clappique, młoda żona Kya, poświęcająca się
dla rewolucji i sympatyk rewolucji Helmerich. Rewolucja
w Szanghaju, w której biorą wszyscy udział, odnosi początkowo
zwycięstwo, lecz potem ulega przemożnej sile wrogiemu jej ge-
nerała Czang-Kai-Szeka, stojącego na usługach kapitalizmu. Klęska
rewolucji jest jednocześnie klęską osobistą bohaterów: Tszen, któ-
ry spełnić chce do końca trawiającą go ideę terroryzmu, rzuca się
z bombą w ręku pod samochód Czang-Kai-Szeka i ginie, roz-
szarpany na strzępy, wzięty do niewoli Kyo popelnia samobój-
stwo, trując się cjanekim, ofiarowaniem mu przez Katowa, sam
Katow idzie pełen poświęcenia na straszne tortury, aby być spalonym
żywcem, Ferral, który chciał wynieść z upadku rewolucji
największe korzyści, spotyka się z nieufnością bankierów pary-
skich i ustępuje zwyciężony, Clappique spada na dno społeczne,
najmując się jako prosty majtek na wielkim parowcu, Gisors wy-
jeżdża do Japonii, aby oddać się ulubionemu swemu nałogowi
palenia opium, sztuce i kontemplacji, żona Kaya jedzie do
Moskwy, aby czcić tam dalej w środowisku komunistycznym pa-
mięć swego zmarłego męża. Wszyscy ci ludzie oddają pełnię
swoich sił trawiając ich gorące wewnętrzne, wszyscy wyżywiają
się wewnątrz, aby w tem najwyższym napięciu energii szukać
ucieczki przed gnębiącą ich zmurą samotności. I wszyscy pono-

*) André Malraux: „La Condition humaine”. Librairie Gal-
limard (N. R. F.) Paris. Str. 404.

tacy nie za często zasłaniają tego Amorka? Nil dispe-
randum — pod listek zawsze można zaglądnąć. Porno-
grafja — pornografią, nie o nią chodzi, tylko o artyzm
jeśli jest podana po ateńsku, czemu jej nie przyklasnąć
— czemu nie pokazać jak, — nie pouczyć młodych?

Inna gablotka: literatura sensacyjna — dynamika
najświetniejsza pod Zodiakiem — zazdrość wszystkich
laureatów Nobla — wiecznie pogardzana — literatura
podła. Nielusznie — czytamy z wypiekami i paraliti-
cznymi drgawkami, nie polecamy, czemu? Długoż
czekać będzie na swego Cervantesa?

Panowie, nie wstydzcie się — piszcie, co się wam
podoba i dlaczego; wydobywajcie z dzieła te nici, które
je łączą z duszą rzeczywistości, nie wahajcie się tłuma-
czyć miejsc brzydkich i zenujących, nie ołgiwajcie sie-
bie i tych naiwnych, którzy wam chcą wierzyć —
w ocenach swych nie bądźcie ani prokuratorami ani
adwokatami, **nauczcie dzieło rozumieć**, oddajcie sąd
o niem w mózg czytelnika, wyzwólcie tę siłę, która go
zniewoli, zrazi lub... zachłyśnie. A wtedy krytyka sta-
nie się rzeczywistością nową, wielką i samodzielną;
omawiane dzieło to nie pretekst, ale trampolina w pod-
róż w twórcze jutro.

Tu wyrasta problemat normatyżacji krytyki este-
tycznej, ale to już inna historia, jak mawiał Rudyard
Kipling.

Zanim ktoś rozpocznie pryncypjalną rozmowę —
pomarzę sobie o świecie, w którym nie będą gwałcić
anarchistycznej etyki jednostek państwowe kodeksy
karne.

szą klęskę, którą czują podświadomie, wiszącą nieustannie nad
nimi jak nieuchronna śmierć.

Powieść Malrauxa nie jest epopeją rewolucji, lecz dziejami
jej bohaterów, wplecionych w druzgocą jej koło. Każdy z tych
ludzi przeżywa swój osobisty, wewnętrzny dramat, kończący się
upadkiem, chociaż każdy z nich w ucieczce przed ścigającą go
samotnością szuka schronienia i ratunku w miłości, braterstwie,
przyjaźni lub ideologii rewolucyjnej. Ten dramat samotności
ludzkiej w wielkim chaosie współczesnego świata jest naczelną
ideą powieści. Rewolucja komunistyczna, która rozpętuje na-
miętności tych ludzi, jest tylko motorem ich działania, poza
którem kryje się nieuchronna klęska samotnego życia. Tę samo-
ność czują bohaterowie powieści Malrauxa i szukają sposobów
związania się z akcją ogólną, którąby ich spoila i zjednoczyła
z ludźmi. Dla tej potrzeby współdziałania i współżycia, jako
obrony przed męką samotności, Katow poświęca swoje życie idei
komunistycznej, znosząc dla niej nawet tortury, Tszen idzie
ofiarnie na śmierć, Kyo łączy się z młodą swoją żoną Mayą,
Gisors uwielbia swego syna, Clappique szuka przygód w grze
i niebezpiecznych transakcjach, Ferral w romansach z kobietami
i wielkich planach finansowych. Ta postawa bohaterów powieści
Malrauxa stanowi ich obronę przeciw zagładzie godności oso-
bistej przez otaczający ich świat, przeciw miazdzącej ich indy-
widualności bezlitosnej zbiorowości i przeciw tkwiącej w nich sa-
mych grozie przerażającej samotności.

Głęboka koncepcja, oparta na wnikięciu w postawę jed-
nostki ludzkiej wobec siebie samej i otaczającego ją świata, jest
podstawowym elementem powieści Malrauxa. Malraux nie zaj-
muje jednak sam decydującego stanowiska. Nie neguje wartości
życia ludzkiego, przeciwnie stwierdza pęd ludzki do radości
i szczęścia. Ale widzi jednocześnie bezdenną przepaść sprzeczno-
ści, oddzielających człowieka od świata, do którego tęskni. Stąd
powieść Malrauxa, dając tak szerokie ujęcie problemu człowieka,
pozostawia po sobie jakiś smutek liłości i współczucia. Humanita-
ryzm powieści Malrauxa, tak bezpośrednio i prawdziwie od-
czuwający samotność ludzką w obliczu dzisiejszego świata, (któs
słusznie zauważył, że im większy postęp techniki, kultury i cywil-
lizacji, tem silniej odczuwa człowiek swoją samotność) czyni ją
utworem o przejmującej spozstrzegawczości i przenikliwości. Wa-
lory te pomnożone są przez artyzm, który zarówno w świetnych
opisach scen walki, jak w poszczególnych epizodach (scena mor-
dowania pośrednika chińskiego przez Tszena, godna pióra Do-
stojewskiego) osiąga szczyt plastycznej ekspresji i wysuwa po-
wieść Malrauxa na czoło współczesnej francuskiej twórczości po-
wieściowej.

SYGNAŁY

**należy czytać
prenumerować
rozpowszechniać**

JERZY TOEPLITZ

SŁOWO W FILMIE

Chwiejność praktyki.

Omylił się Charlie Chaplin, dowodząc, że w kinie mowa ludzka jest tak samo niepotrzebna, jak słowa symfonjom Beethovena. Film dźwiękowy zwyciężył, zmiotł z horyzontu kino nieme, ale chociaż świat cały zgodził się na samą zasadę „dźwiękowca”, nie rozstrzygnięto do tej chwili całego spłotu zagadnień z filmem dźwiękowym związanych. W przemyśle filmowym szuka się dotąd bezskutecznie właściwej formułki, a każdy rok przynosi nowe zmiany, fluktuacje i „niezawodne recepty”. Najwięcej tu bruzdzi, przeszkadza i sprawia kłopotu — słowo, mowa ludzka. Po „1000% gadaczach” i modzie „synchronizacji” przyszedł Clair z „Dachami Paryża” i wprowadził dwie nowe zasady: „25% dIALOGU” i „asynchronizm”. W Ameryce Sternberg kameralnym filmem „Marokko” i śpiewem „X 27” potwierdził formuły clairowskie, zrywając z uświęconymi kanonami fotografowanego teatru. Ale po 2 latach znów powraca w tryumfie „stuprocentowiec” i na całym świecie artystyczne sukcesy odnosi film Gouldinga „Ludzie w hotelu”. We Francji nową szkołę teatralno-filmową zakłada Pagnol, twórca „Mariusa” i „Fanny”, które na ekranie cieszą się ogromnym powodzeniem. Nie przebrzmiały jeszcze echa braw, jakimi witano nawrót do teatru w kinie, a już Ameryka lansuje oparcie się na muzyce i traktowanie dialogu, jako wartości dodatkowej, drugo a może trzeciorzędnej. Jednocześnie w oazie niemej kina, w Sowietach następuje teatralizacja filmów i na ekranie zjawia się „Turbina 50 tysięcy”. — „Enfant terrible” filmu! słowo nie pozwala na stabilizację, na zdecydowanie się i definitywny wybór jakiejś drogi.

Wątpliwości teoretyczne.

Praktyka filmowa jest chwytliwa, ale może teoria wysunęła jakieś prawa niewzruszone i aksjomaty? Słowem w filmie poświęcając nieco miejsca w swych dziełach najnowsi teoretycy kina: Bela Balazs, Fedor Stepun i Rudolf Arnhem. Stepun i Balazs zgodnie wysuwają następującą abstrakcję, — zdaniem ich — uniemożliwiającą filmowi mówionemu właściwy rozwój. Stepun w książce „Theater und Kino” pisze, że obraz na ekranie to odpowiednio zdeformowana i przetworzona rzeczywistość, a dźwięk to nie deformacja twórcza rzeczywistości, a jej kopia. Widz, przyzwyczajony przez film niemy do traktowania fotografii, jako nowej rzeczywistości artystycznej, patrząc i słuchając filmu dźwiękowego, degraduje fotografię do kopii rzeczywistości, odbierając tem samym sztuce filmowej jej sens i wartość. Bela Balazs podnosi na marginesie tylko tę sprawę, nie wyciągając z niej radykalnych wniosków.

W rozumowaniu Stepuna mamy błędne założenie, a w rozwinięciu dewodu szereg niekonsekwencji. Gramofon nie jest głosem naturalnym, a tylko fotografią (sui generis), dlaczego więc w kinie mamy do czynienia z głosem rzeczywistym, a z fotografią jedynie obrazu? Nie ulega wątpliwości, że realizm głosu filmowego jest bez porównania silniejszy od realizmu obrazu, ale widz nie odczuwa rozbieżności dwóch elementów składowych. Dalej kwestia deformacji elementów i tworzenia nowej rzeczywistości artystycznej. Tak samo, jak fotografię, można i należy przetwarzać i deformować dźwięk, a wtedy i słowo stanie się nie kopją rzeczywistości, a samodzielnym fenomenem artystycznym, jak i obraz.

Rudolf Arnhem w ciekawej pracy „Film als Kunst” podchodzi do zagadnienia słowa w filmie z innej strony. Słowo — dowodzi Arnhem — ma dwie wartości, dwa znaczenia: 1) słowo, jako instrument tworzenia artystycznego (literatura i teatr), 2) słowo, jako cząstka natury (doznanie słuchowe). Błąd popełniany najczęściej przez reżyserów filmowych polega na tem, że wprowadzają na ekran słowo, jako środek tworzenia, przez co film staje się podobny do teatru czy literatury, a uwaga widza skoncentrowana zostaje na momentach pozafilmowych. Inaczej zupełnie przedstawia się sprawa, jeżeli słowo występuje jako tworzywo filmowe tej samej kategorii, co obraz, wtedy bowiem widzowi nie nasuwają się żadne skojarzenia literackie, czy teatralne. W dalszym ciągu swych wywodów zajmuje się Arnhem studjami nad słowem w filmie, jako cząstką natury (Stück Natur), nie badając metodycznie wszystkich zagadnień, a raczej rozwijając myśl, że film mówiony jest stopniem pośrednim między przedstawieniem teatralnym, a słuchowiskiem radiowym.

W pracach omówionych nie poruszono jeszcze jednego szkolu w stosowaniu słowa na ekranie, a mianowicie kwestji: — czasu filmowego. Trwanie pewnych zdarzeń na ekranie, dzięki montażowi, jest bądź dłuższe, bądź krótsze od normalnego czasu trwania tych zdarzeń. Nie będziemy tu rozwijać ogólnie znanej prawdy, że wartość sztuki filmowej polega między innymi właśnie na tej możliwości wyzwolenia się z więzów czasowo-prze-strzennych. Otóż dialog mający wymiary czasowe identyczne z rzeczywistością, wprowadzony w dużych dawkach, przekreśla walory twórcze dawnej kina. Tu tkwi niebezpieczeństwo teatralizacji kina. Jeżeli dialogów jest mało i są krótkie — niebezpieczeństwo automatycznie niknie, można bowiem stosować dawne zasady montażowe.

Słowo — element budowy.

Tyle sprawy teoretyczne natury ogólnej. Zajmijmy się teraz z kolei rolą słowa, jako pierwiastkowego elementu budowy dzieła filmowego. Teatr opiera się na słowie — to jest aksjomat, którego dowodzić nie trzeba, nie znaczy to jednak wcale, by słowo na scenie zostało całkowicie opanowane, ujarzmione technicznie. Aktor, grający w teatrze nie dla pierwszego czy trzeciego rzędu parteru, ale i dla siódmego, czy ósmego rzędu galerji, nie może mowy swej odpowiednio cieniować. Szept nigdy na scenie nie jest prawdziwym szeptem, a krzyk prawie zawsze jest wrzaskiem. Perspektywa głosowa jest skrępowana wymiarami sceny, względnie urządzeń pozasceniczych. Z przyczyn wyżej wymienionych — akcentowanie, stopniowanie i cieniowanie głosu ulega

w teatrze pewnemu uproszczeniu i zbrutalizowaniu. Tylko na małych scenkach kameralnych wygrywać można wszystkie tonacje, bawić się w pianissima i zwiercetonny. Na dużych salach jest to niemożliwością.

Tu film ma ogromne pole do popisu. Dziś już nie skrępowany ciasnymi klatkami atelier (nie mówimy tu o polskich warunkach produkcji), posługujący się odpowiednio czułym i wydoskonalonymi aparatami rejestracyjnymi, może cieniować mowę ludzką, wydobyć z niej całe morze efektów, nieosiągalnych na deskach sceny. Ustawienie w ten, czy inny sposób mikrofonu daje już całą gamę dźwięków, a przecież na tem możliwości się nie wyczerpują. Można sztucznie głos deformować, odpowiednio rejestrując na taśmie odezwania się aktorów. Można również stosować zdjęcia dźwiękowe głosu przyspieszone (przykład „Kinomanjak” z Haroldem Lloydem) i zwolnione. Pole do popisu wielkie i przeważnie, niestety, niewyżytkane.

DIALOG.

Jeżeli na ekranie mamy do czynienia z dwoma lub większą ilością głosów ludzkich, wysuwa się kwestja dialogu filmowego, do dziś sporna i gorąco dyskutowana. Wiemy już dlaczego długi dialog o charakterze teatralnym jest w filmie momentem obcym i szkodliwym (1) czas rzeczywisty a czas filmowy, 2) słowo jest tu instrumentem a nie tworzywem). Jeżeli autor dialogu zmusza widza do zastanawiania się nad wewnętrzną wartością poszczególnych słów, jeżeli każe mu z nich budować nową rzeczywistość artystyczną, wtedy widz zajmuje się sprawami pozafilmowymi i nie może zwracać uwagi na wartości rdzennie kinowe oglądanego filmu. Dialog filmowy musi być czyisty i jednoznaczny. Nie jest to bynajmniej synonimem prostactwa i trywjalności, a jedynie zaznaczeniem, że dialog filmowy nie może być przeciążony wartościami intelektualnymi, przerażając się z elementu budowy, z tworzywa, w czynnik tworzący.

Dla sprecyzowania poglądów — przykład konkretny, dialog z filmu gangsterskiego „Scarface” reżyserji Howarda Hawksa. Bohater filmu, bandyta Toni Camente, jest na przedstawieniu teatralnym. W pewnym momencie opuszcza salę teatru, zbliża się bowiem godzina napadu na konkurencyjną bandę. Comonte z żalem rusza na wyprawę, chciałby zostać do końca przedstawienia i dowiedzieć się, którego z dwóch adoratorów wybierze za męża bohaterka sztuki. W paru krótkich zdaniach dzieli się z widzami swoimi poglądami na sprawę wyboru męża i rusza do boju, kończąc go zamordowaniem kilkunastu członków konkurencyjnego zespołu bootlegerskiego. Znamiennym i istotnym momentem w monologu jest podkreślenie dwiowości charakteru Toni Comonte: z jednej strony żywe i raczej sympatyczne zainteresowanie się sprawami teatru, z drugiej strony — całkowita obojętność i amoralność, wyrażająca się w traktowaniu morderstwa, jako uciążliwego i nudnego obowiązku. Dialog ten jest potrzebny do charakterystyki bohatera, odgrywa w filmie rolę poważną, ale sam tekst dialogu jest rzeczą zupełnie obojętną z równym powodzeniem mógł Toni Comonte ubolewać, że

112 autorów

umieściło prace w pierwszym

roczniku Sygnałów:

Ajdkiewicz K., Antonycz B.I., Aszendorf S., Axer E., Balk H., Banaś T., Barącz S., Baumgarten A., Bławacki W., Bodnarowicz O., Bomse N., Borkowski-Dunin P., Brzoza J., Bukowski K., Chwistek L., Czarniecki S., Czeremszyńska M., Czerny A. L., Dragan M., Floryan Wł., Frantz W., Fraenklowa J., Freudman M., Gaertner H., Gamska-Lempicka J., Gębarowicz M., Górka H., Heschels H., Hollender T., Hordyński S., Horzyca W., Irzykowski K., Jampolski Wł., Janowicz W., Jasiński M., Jędrkiewicz E., Karmański P., Kaspro-wicz J., Kawyn S., Kedryn I., Kiljan - Stanisławska J., Kleiner J., Klen J., Kokoszyńska M., Kosacz J., Kowalska A., Kowalski J., Kowzun P., Kozicki J., Krahelska H., Krawciw B., Kruczkowski A. Z., Kulczycki J., Kupczyński R., Kuryluk K., Lewik Wł., Lewicki A. W., Lewicki B. W., Lewicki Jarosław, Lisiewicz M., Liwycka - Chołodna N., Majewski K., Makuszyński K., Małaniuk E., Mańkowski T., Les Moulin, Obertyńska B., Ochędusko J., Olżyc O., Osinczuk M., Ostap Ortwin, Parandowski J., Parnicki T., Pawlikowski M., Petry S. J., Piechal M., Procyszyn Z., Promiński M., Pronaszko A., Przybylski S., Raort, Rogowski St., Rudnicki A., Rudnicki M., Russel B., Rybicki A., Rysiewicz Z., Schulz B., Simowycz W., Staff L., Stefanyk W., Sternbach H., Syniewski G., Sznaper B., Tepa J., Terlecki T., Turzański J. W., Tycyna P., Tyrowicz L., Tyszkowski K., Twardowski K., Wasylewski S., Wittlin J., Womela St., Wyleżyńska A., Vincenz S., Vogel D., Zakrzewski K., Zbierzchowski H., Zubrzycki B., Żakiej T., Żuławski M.

aktorka rolę zle grała, albo zachwycać się reżyserją sztuki. Na tym przykładzie dostrzec można łatwo właściwą drogę dialogu filmowego.

Często popełnia się błąd inny i z jednej ostateczności wpada się w drugą, skracając dialog do minimum, do roli napisów wyjaśniających w dawnym kinem filmie. To dobrowolne ubóstwo jest takim samym błędem, jak teatralizacja kina, przejawiająca się w pisaniu dialogów pełnych intelektualnej zawartości. Rudolf Arnhem świetnie określa filmy, w których występują dialogi „skrócone”, nazywając je „Telegrammdrammen”. Jasną jest rzeczą, że telegraficzne dramaty równie mało mają wspólnego z prawdziwym kinem, jak dramaty teatralne. I tu i tam zaznacza się ta sama nieznamość filmu, a jednocześnie lęk przed twórczem i kinowem wykorzystaniem dialogu.

Na zakończenie rozważań o dialogu przytoczymy zdanie P. van der Hurka (Film Kurier 242, r. 1931) dowodzącego, że przyszłość kina opiera się na dwóch podstawach: muzyce i „dialogu uczuciowym”. Co oznacza ten nowy termin? Najlepiej na to pytanie odpowiedzieć lapidarnym określeniem, że w dialogu uczuciowym punkt ciężkości przesunięto z „co” na „jak”, z treści na formę. Nie chodzi o to, co aktorzy mówią, ale jak aktorzy mówią, najważniejszą bowiem rzeczą jest czynnik, który nazwać można — nastrojem dialogu. Filmem opartym niemal wyłącznie na muzyce i dialogu uczuciowym (jeżeli chodzi o stronę dźwiękową oczywiście) jest „Pożegnanie z bronią” Borzage'a. Przytoczymy tu jeden tylko, bardzo zresztą wymowny przykład. Dialog ostatni — uderającej Heleny Haynes i Gary Coopera. Nie ważną jest rzeczą, o czym mówią aktorzy, sposób jednak prowadzenia rozmowy, w zruszony głos (przez zduszone łyż) bohatera i słaby szepł bohaterki, na tle dobrej wagnerowskiej muzyki („Śmierć izoldy”) — oto zespół czynników, wywołujących w widzu odpowiedni nastrój.

Tyle o dialogu. Nie ulega wątpliwości, że dokładne praktyczne rozróżnienie dialogu „teatralnego”, czy też może słuszniej — „intelektualnego”, „telegraficznego” i „uczuciowego” nie jest rzeczą możliwą. Często w jednym i tym samym filmie dialog zmienia swój charakter, często w filmie par excellence teatralnym, znajdziemy świetne fragmenty dialogu uczuciowego. Oczywiście umiejętne stosowanie słowa w utworze kinowym zależy od znajomości praw kinowych reżysera i od jego twórczej intuicji.

Asynchronizm.

Zajmowaliśmy się dotąd głosem ludzkim potraktowanym realistycznie, związanym bowiem w sposób nierozłączny z postaciami przemawiających na ekranie aktorów. Przejdźmy z kolei do ogromnego kompleksu zagadnień, dotyczących stosowania słów na ekranie w oderwaniu od aktora.

Na wstępie możliwości techniczne: dubbing, czyli podkładanie głosów i problem stworzenia sztucznego głosu filmowego. Jednym z pierwszych filmów, który wskazywał drogę udźwiękowionej sztuce kinowej był „Wielki Gabbo” reżyserji Jamesa Cruze. „Wielki Gabbo” to historia egoisty - brzechomowcy, prowadzącego nieskończone roznowy, a raczej monolog; swoją laleczką Ottonem. Temat w teatrze nie do wygrania, w kinie technicznie rozwiązalny, a zatem, jak słusznie pisze Bela Balazs — rdzennie filmowy. Dubbing daje ogromne możliwości artystyczne, zwłaszcza w farsach i komediach, w których przemawiający jakimś cieniutkim sopranikiem gruby zapasnik budziłby zapewne śmiech na widowni. Wynalazek Pfenningera, któremu udało się po szeregu studiów stworzyć syntetyczny sztuczny głos filmowy, nie został jeszcze w twórczy artystycznie sposób wykorzystany.

Dalsze zagadnienie to montaż niezbędny, uznany przez szkołę reżyserów sowieckich za właściwe rozwiązanie dźwięku w filmie. Montażowi niezbędnemu należałoby poświęcić specjalne studjum, tu tylko dla przykładu warto przytoczyć wspomnienia w filmie „Ulise Wielkomyjskie” Mamoulana (cichy szepł „beer”, jako refrain dźwiękowy rozmyślań więziennych Sylwji Sidney), dalej — śpiewający kwiatek w „Niech żyje wolność” Claira i głośne myślenie bohatera „Dziwnego Interludjum” nakręconego wg. dramatu O'Neill'a. Bardzo dobry przykład zastosowania montażu niezbędnego podaje w cytowanej wyżej książce „Theater und Kino” Stepun, proponując następującą realizację filmową wiecu: mówca ma zamknięte usta, natomiast słycać chórem przemawiający tłum słuchaczy, wypowiadający te myśli, których mówca jest jedynie katalizatorem. Takie przedstawienie na ekranie wiecu znacznie lepiej oddaje atmosferę masowego zgromadzenia, niż najliciej nawet ułożone przemówienie wiecowe podane w formie „synchronicznej”.

W związku z montażem niezbędnym warto poruszyć tu jeszcze rolę, jaką odgrywa i może odegrać w filmie — objaśniacz, albo zapowiadacz, a używając słowa cudzoziemskiego, które zdobyło w Polsce pełne prawo obywatelstwa — speaker. W dotychczasowej praktyce objaśniacz występował najczęściej w filmach naukowych lub tak zwanych „kulturalnych”. Po raz pierwszy bodaj wystąpił speaker w filmie aktorskim, w „Bezdomnych” Ekka. W scenie obławy na „bezprzornych” słycać głos kobiety, opowiadającej o organizacji tego „polowania”. Monotonnie wypowiadane, jakby skandowane słowa, jako tło dźwiękowe scen, rozgrywających się w nocy na pustych ulicach i w ciemnych piwnicach, robiły duże wrażenie. Krok dalej posunął się Gabryelski w skończonym nareszcie filmie „Buty”. Tu ilustrację dźwiękową (muzyczno-szmerową) zastąpiła recytacja wiersza Kiplinga „Buty”. Doskonale wybijany, w tempie marsza, refrain wiersza i dobre zestrojenie poszczególnych strofok z fotografią — oto momenty świadczące, że speaker znaleźć może w filmie ciekawą i twórczą pozycję.

Montaż głosów.

Pozostaje jeszcze do omówienia zagadnienie montażu głosów, I tu ze względu na obszerność tematu ograniczyć się musimy do schematycznego wskazania szeregu możliwości. Na wstępie słów parę o stosowaniu podkładu muzycznego w dialogach. Metoda ta stosowana w teatrze przez Meyerholda (scena w „Rewizorze”, w której występuje stroiciel fortepianów), w kinie zna-

laza dopiero odpowiedni wyraz, że wspomniemy tu o jednej ze scen w „Dawidzie Golderze”, w której decydująca rozmowa o dużym napięciu dramatycznym prowadzona jest na tle delikatnego i subtelnego akompaniamentu fortepianowego.

Przechodząc do właściwego montażu, zaznaczyć ogólnie należy, że rządzą tu te same prawa, odpowiednio tylko rozszerzone co w montażu niemy. Nie będziemy tu przytaczać tablic Timoszki, czy wykazów Pudowkina, czy najnowszej chronologicznie zdobyty — tablicy montażowej Arnheima, wystarczy bowiem dla przykładu o. nówienie jednej z metod, a mianowicie popularnej zasady łączenia na podstawie kontrastu, względnie podobieństwa. W domenie słów metoda ta zostaje odpowiednio wzbogacona. Wyobraźmy sobie film, w którym ktoś bardzo głośno i dobitnie żąda ukarania zbrodniarza i zastosujemy tu montaż kontrastu, pokazując na ekranie kogoś innego, przemawiającego cicho i niepewnie z prośbą o uniewinnienie tego samego zbrodniarza. Mamy tu przykład podwójnego kontrastu: formy i treści. Możemy przykład ten odpowiednio zmienić, otrzymując kontrast formy i podobieństwo treści (obie osoby żądają skazania), lub podobieństwo formy i kontrast treści (obie osoby mówią cicho lub głośno).

Jeszcze jedna, ostatnia już kwestja, ściśle łącząca się z montażem, to zbliżenia głosowe. Sprawa ta teoretycznie jeszcze zupełnie nie rozbudowana, a nawet stosunkowo mało badana (parę uwag Beli Balazsa w „Der Geist des Films”) praktycznie stosowana jest dosyć rzadko. W starym i w 90% teatralnym filmie reżyserji Duponta „Atlantic” znajduje się scena, w której zbliżenie głosowe gra rolę dominującą, scena, zaznaczamy w nawiasie, technicznie rozwiązana doskonale. Tłum zgromadzony na pokładzie krzyczy, starając się zdobyć miejsca w łodziach ratunkowych. Widz nie rozróżnia pojedynczych słów, a dobiega go tylko fala głosów, wzmagająca się, bądź cichnąca. W pewnym momencie przebijają się ponad tło dźwiękowe krzyk kobiety wzywającej swego męża: „Lory”. To wołanie jest doskonałym zbliżeniem głosowym, postawieniem odpowiedniego akcentu. Scenę tę można zrealizować w teatrze, natomiast przykład innego zbliżenia głosowego, zresztą jeszcze w praktyce nie zastosowanego, możliwy jest tylko na ekranie. Wyobraźmy sobie ten sam głośno krzyczący tłum, tak, że pojedynczych słów nie słychać. W pewnym momencie aparat fotograficzny rozpoczyna tak zwany „traveling”, przejeżdżamy ponad głowami ludzi i zatrzymujemy się na kimś, kto cicho powtarza chociażby to samo, w innym przykładzie głośno wykrzykiwane, imię Lory. Tego rodzaju zbliżenia głosowego nie możemy na scenie pokazać. Nie możemy sobie również wyobrazić w teatrze dobrze rozwiązanej następującej sytuacji: ktoś podsłuchuje rozmowę paru innych osób i tylko niektóre słowa dobiegają do jego uszu. W kinie realizujemy to w sposób następujący: pokazujemy ludzi rozmawiających tak, że widz pojedynczych słów nie słyszy, a słowa, które podsłuchujący słyszy, dajemy na zbliżeniu podsłuchującego w montażu niezbędnym. Podobnych przykładów zbliżeń głosowych nie do zrealizowania na scenie przytoczyć można jeszcze wiele.

1. awangardowy film mówiony.

Na zakończenie rozważań o roli słowa w filmie refleksja natury ogólnej. W ostatnich czasach wiele zrobiono w dziedzinie studjów nad dźwiękiem w filmie, specjalnie zajmując się rolą ilustracji muzycznej, mało natomiast uwagi poświęca się mowie ludzkiej, spychając ją na plan dalszy, lub ograniczając dialogi do minimum. Jest to ułatwienie sobie zadania przez skazanie się na dobrowolne ubóstwo, wyrzekając się jednak dialogów, wyrzekamy się tem samem ogromnych możliwości twórczych, jakie daje w filmie zastosowanie odpowiednie słowa. Tu otwiera się pole do popisu dla awangardy, tkwiącej po uszy w szablonie filmu niemieckiego i powtarzającej dawne chwytliwy. Film mówiony czeka na twórców, którzyby dowiedli, że słowa nie są dla filmu apokaliptyczną klęską, a elementem wzbogacającym. Parę lat temu filmowiec duński Dreyer nakręcił film o Joannie d'Arc, film w założeniu aktorski, oparty bowiem na grze aktorów, pokazanej w nieskończonej ilości zbliżeń. Film ten stworzył w kinie epokę, stworzył styl specjalny (do dziś dnia mówi się o ustawieniach à la Dreyer), a biorąc sprawę powierzchownie zdawałoby się mogło, że sama koncepcja filmu daleka jest od awangardy. Na Dreyera czeka dotąd film mówiony. Powtarzamy jeszcze raz — otwiera się pole do popisu dla awangardy, która zająć się powinna praktycznymi studjami nad słowem w filmie i która może stworzyć ciekawą, prawdziwie kinową i chociaż to może brzmi niewiarogodnie dla przyzwyczajonej do teatralnych przebojów publiczności — absolutne filmy mówione.

Sprawy ukraińskie

Wystawa malarska została otwarta w Muzeum im. Szewczenki. Obejmuje ona około 200 eksponatów dwóch dziesiątków artystów. Biorą w niej udział przeważnie zwolennicy starszych szkół oraz niektórzy — nie zupełnie jeszcze skryształizowani — młodzi. Z postaci znanych szerzej artystów tylko O. Nowakiwski wystawił jedną pracę. Z reszty tylko obrazy Włodzimierza Hawryliuka wydają się nam naprawdę wartościowe oraz nieliczne eksponaty I. Nyżnyk, P. Lucyka i R. Czornego.

Nowa powieść historyczna. Jerzy Kosacz wydał pierwszy tom swaj powieści historycznej z życia dekabrystów na Ukrainie „Słońce w Czehrynie”. Całość będzie nosiła nazwę „Kohorta szalonych”.

Archipenko we Lwowie. Ukraińskie Muzeum Narodowe przy ul. Mochnackiego otrzymało w darze od emigracji ukraińskiej w Ameryce rzeźbę O. Archipenki, przedstawiającą siedzącą kobietę. Jak wiadomo, 40 pierwszorzędnym muzeów świata posiada rzeźby tego artysty.

Język ukraiński wykładany jest obecnie na pięciu uniwersytetach niemieckich. W Münster wykłada dr. Oswald Burghardt, jeden z przodujących poetów ukraińskich i świetny tłumacz.

S. J.

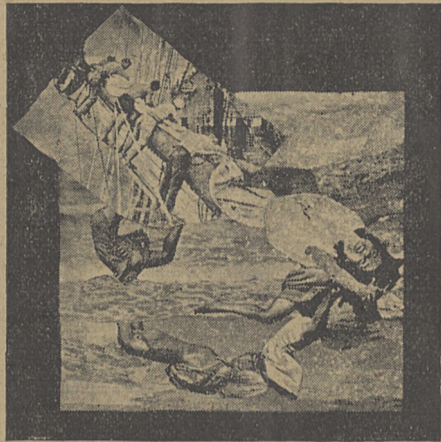
DEBORA VOGEL

Genealogja fotomontażu i jego możliwości

II UZUPEŁNIENIE

Objaśnienia do załączonych montażu:

Otto Hahn. Fotomontaż 1933. Montaż surrealistyczny, posługujący się elementem aktualnym jak fragmenty pływającej figury ludzkiej, partji okrętu i elementu fakturowego. Rytm płynnego ruchu, zamkniętego w zaznaczone układem fragmentów figury — półkole przechodzi w zwarty, statyczny rytm ruchu ludzi; związających reję.



Otto Hahn: Fotomontaż 1933.

Ta wzajemna kontynuacja form — to jeszcze także idea konstruktywizmu, pojętego nie w swej odmianie jako wybalansowanie kontrastów, ale jako ciągłość odmiennych form, kulistopłynnych i kanciastych, skoncentrowanych z drugiej strony.

Jest tu i odwrotny nastrój, rzeczowy i realny rytm ludzi pracujących przechodzi w nieokreślony rytm irrealnych figur.

Jest to zewnętrzna, asocjatywna realność, której treścią i tematem jest przynależność i łączność różnych form i rytmów.

Henryk Streng. Montaż rysunkowy 1933. Montaż po-surrealistyczny, będący wyrazem nowej koncepcji realizmu. Połączenie



Henryk Streng: Montaż rysunkowy 1933.

form abstrakcyjnych, falistych, prawie barokowych w ciężkości, podkreślającej konsystencję materji i jej mięsistość i nieokreśloność z jednej strony, ludzkiej figury realistycznej, zduplikowanej i powielonej — ma wydobyc twardą rzeczywistość i faktowość tej figury i jej kanciastych, dosłownych gestów. Ta rzeczywistość gestów została jeszcze podkreślona jakby z montowaniem, domontowaniem ramion u łokci tak, że mają wygląd obcych sztywnych w strukturze elementów, dołączonych do elementu ciała, elastycznego aż po łokcie.

W tej metodzie dochodzi jednak jeszcze i dawny pierwiastek konstruktywizmu do głosu: pewnego rodzaju nieruchomość, maszynowy automatyzm figury ludzkiej. Ten moment przybrał u Strenga jeszcze w fazie konstruktywizmu i zachował w nowej tendencji realizmu element liryczny, znajdujący wyraz w nieporadności figury ludzkiej i jej gestu.

Na marginesie nowego sezonu muzycznego

Najbardziej paląca sprawa muzycznego Lwowa, Filharmonja lwowska, przedstawia się narazie dosyć niejasno. Dowiadujemy się, że projektowanymi dyrektorami tej instytucji są Wilam Horzyca i Maksymilian Türk. Gdyby tak było w rzeczywistości — Filharmonja lwowska mogłaby stanąć przed ewentualnym rozkwitem i koniecznym i bardzo, bardzo pożądanym. W każdym razie sprawa stałej orkiestry jest ponad wszelki wyraz ważna i od niej uzależniony jest w dużej mierze program Biura Koncertowego. Atmosfera muzyczna Lwowa nie sprzyja żadnym poczynaniom. Tylko bardzo modny solista albo zespół rewelersowy są w stanie zapełnić nie tak znowu dużą salę Towarzystwa Muzycznego.

Ubiegłego roku na koncercie Korwin - Szymanowskiej publiczność zapełniła najwyżej piątą część teatru.

Traktując sprawę kasowo — należałoby stwierdzić, że przeważnie nie warto organizować we Lwowie koncertów.

Widząc na sali dużo „dziur”, nawet na występie Unińskiego czy innych, podejrzewa się Biuro Koncertowe o znaczną dozę altruizmu. A w tym wypadku naprawdę nie warto. W organizowaniu tegorocznego sezonu widzimy zadziwiająco dużo dobrej woli — chodzi tylko o to, jak zachowa się nasza „enfant terrible” — publiczność, mocno nieobliczalna, dzięki czemu nie słyszeliśmy większości artystów, koncertujących ubiegłego roku w Warszawie.

A szkoda.

T. Zakiej

JANINA GARBACZOWSKA

Lotnicza książka Zbigniewa Burzyńskiego*)

Polska literatura sportowa doczekała się pierwszej u nas książki, której przedmiotem jest lot na balonie wolnym. Książki tem ciekawszej, że skreślonej ręką jednego z najwytrawniejszych w Polsce pilotów balonowych, kapitana Zbigniewa Burzyńskiego.

„Kościszko nad Ameryką” — to tryskający życiem pamiętnik Burzyńskiego — aeronauty. I to pamiętnik w dosłownym znaczeniu wyrazu, bo nie brakło w nim miejsca dla nakreślonego szeroko i ciekawie tła oraz ludzi, którzy w historii sportu balonowego w Polsce i zagranicą zapisali się zdecydowanymi literami. Najwięcej miejsca wśród tych ludzi zajął autor naj-najczęstszy towarzyszy wspólnych zwycięskich lotów i serdeczny przyjaciel, kpt. Franciszek Hynek.

Widzimy więc Burzyńskiego, jak w roku 1928 zdobywa z Hynkiem puchar im. pułk. Wańkowicza w Polsce, jak z bardzo dobrymi wynikami walczy w powietrzu w szeregu lat następnych, aby w roku 1933 zaimponować Polsce osiągnięciem stratosfery (z kpt. Hynkiem), a światu — wspaniałym, zwycięskim lotem nad Ameryką, lotem, w którym Hynek i Burzyński, przez zdobycie pucharu Gordon-Benneta, przy kapitalnej rywalizacji najlepszych pilotów Starego i Nowego Łądu, rozslawili imię Polski w Ameryce**).

Lot chicagowski najbardziej wraził się w umysł i serce autora „Kościszki”. Jemu też poświęca Burzyński najciekawszą i najdłuższą część swej książki. Począwszy od przygotowań na lotnisku w Legionowie, poprzez krótki opis podróży do Ameryki i pobytu w Nowym Jorku, towarzyszy czytelnik młodym pilotom w ich przeżyciach w Chicago, „stolicy naszego wychodźstwa”. Udziela mu się entuzjazm tych, którzy balonowi „Kościszce” stali na drogę życzenia szczęścia, i ciekawość poznawania Nowego Łądu, której nie przyćmiły fachowe starania około ekipy lotu balonu.

Sam opis lotu jest doskonałym reportażem, zawsze ścisłym i jasnym, a w nastroju naprzemian spokojnym, wesołym czy lirycznym, zależnie od okoliczności, które lotowi towarzyszyły.

Z napięciem czyta się relację o lądowaniu, kiedy obaj piloci mieli poczucie, że „skończyło się to, co było najprzyjemniejsze i najpiękniejsze”, i — jak w powieści podróżniczej — o pięciodniowej prawdziwej robinsonadzie w puszczy amerykańskiej, gdy jedynym pożywieniem przyjaciół było... dwanaście pomarańcz i pudełeczko z rodzynkami.

Koniec reportażu również jak w powieści: widok okolic zamieszkałych, ocalenie od śmierci głodowej czy od dzikiego zwierza, wiadomość o zwycięstwie „Kościszki”, jeszcze raz Nowy Jork, Chicago, Gdynia i — Warszawa.

Pamiętnik Burzyńskiego to cenny polski dorobek bibliograficzny. Pomijając fakt, że pierwsza to u nas książka, wprowadzająca czytelnika w świat mało stosunkowo znanej dziedziny sportu, stanowi ona niesłychanie ciekawy dokument psychiki aeronauty. Jest to niewątpliwie psychika wykształconego zawodowo samotnika - ryzykanta, który, „gdym w momencie odlotu... pozna sytuację meteorologiczną, powoźmie pierwszą decyzję i zachłynie się wzruszeniem publiczności — zostaje sam”. Nie doznając trwałych podrażnień ambicji, skoro nie widzi współzawodników ani gapiów, płynie wśród chmur, w pełnym poczuciu bezinteresowności. Stąd ściśle zespolenie z przyrodą, żądza nowych wrażeń, ciekawość nowych ziem i — spokojne wysnuwanie hipotez, będące wynikiem orientacji naukowej. Kto wie, czy nie owo ściśle zespolenie z przyrodą, zdala od ludzkich małych interesów i ambicyjek, powoduje tyle przyjaźni i serdeczności dla współtowarzysza lotu i przyjaciela, jak dla innych zawodników, o których każda wieść smutna staje się przedmiotem troski własnej, a każda nowina o ch sukcesach — osobistą radością. I kto wie, czy nie podziw dla wzniosłego ogromu przyrody i jej groźnego piękna stwarza ową skromną postawę aeronauty wobec własnego czynu. Bo oto co czytamy o samopoczuciu autora w momencie lądowania po zwycięskim locie amerykańskim: „... odczuwałem podświadomie, że sumienie moje nie jest czyste”.

Bo wtedy, jak pisze Burzyński gdzieindziej: „... zapomniałem o wszystkim, co ziemskie, przenosi się w inny wymiar, jest się Ikarą, co chciał ku słońcu...”

Ten „inny wymiar” czuje się w całej książce. Wieje od niej świączym, szcokim tchem dalekiego świata. Ludziom, pochylonym nad warsztatem pracy na ziemi, ukazuje ona wspaniałe możliwości wzbijania się — choćby na krótko — ponad szarość powszedniego dnia, w ikarowym locie. Przywykłym do słuchania i czytania reportażu ze zdobywania rekordów dla rekordów, książka Burzyńskiego dowodzi, że można i trzeba ze sportu dożyć — piękna i myśli. Bo wtedy dopiero spełnia się ideał greckiej harmonji, w tdy dopiero „piękne” łączy się z „dobrem”. Tego ideału bezsprzecznym wyrazem jest książka kapitana Burzyńskiego. Czyta się ją łatwo, z dużym zainteresowaniem. Autor kocha swój zawód i umie o nim pisać.

Aeroklub R. P. wydał dzieło starannie i estetycznie; mapy orientacyjne i dobre zdjęcia fotograficzne, których jest bardzo wiele, dopełniają pięknej całości.

*) Kpt. obs. bal. Zbigniew Burzyński: „Kościszko” nad Ameryką. Wyd. Aeroklubu R. P. Nakł. Lucjana Złotnickiego. Warszawa 1934, str. 143.

**) Wiadomo, że w tegorocznych zawodach balonowych, które się odbyły w Warszawie we wrześniu b. r., Polska zatrzymała u siebie na dalszy czas puchar Gordon-Benneta, dzięki zwycięstwu naszych aeronautów w kolejności następującej: Kpt. Hynek, kpt. Burzyński i por. Janusz.

JULJAN HUXLEY

RELIGJA A WIEDZA

Stare wino w nowych butelkach

W ostatnim roku pojawiło się wiele artykułów i prac dłuższych, traktujących o sprawach religijnego przeżywania. Kwestje religijne stały się znów aktualne. Skiński i Hulka - Laskowski, ks. Jakubisiak i ks. Rzewuski, Stefania Skwarczyńska, Bierdiajew, Zbinden i neo-katolicy francuscy próbują bądź ująć w sposób zgodny z wymaganiami dzisiejszej filozofii zagadnienia religijnych, bądź też wyjść poza martwe dogmaty. Stanowisko Juliana Huxley'a, profesora zoologii na uniwersytecie londyńskim zaznamił nas z usilowaniami, tak typowymi dziś dla angielskiego środowiska naukowego. Fizycy, matematycy i biologowie jak Jeans, Eddington, Whitehead, próbują znaleźć nowe drogi dla religijnego przeżywania świata, któreby nie tracąc nic z siły emocjonalnej dawnych religijnych wytrzymały próbę konfrontacji z nauką. Jedną z takich prób jest poniższa praca Huxley'a. Nie ostateczna oczywiście w swych wynikach i nie pozbawiona jeszcze może pewnych niejasności. Kierunek jednakże ogólny jest nowy i pełen twórczych możliwości.

Praca ta pojawiła się w miesięczniku angielskim: *Science and Civilization*. Pozwolenie przekładu specjalnie dla naszego pisma otrzymaliśmy od autora zupełnie bezinteresownie.

Inne prace Huxley'a, poświęcone zagadnieniom biologicznym i filozoficznym zebrane są w książkach p. t. „*Essays in Popular Science*” i „*Essays of a Biologist*”. Ostatnio została wydana książka p. t. *Scientific Research and Social Needs*, poświęcona zagadnieniu stosunku wiedzy do tak palących dziś kwestyj społecznych.

„In la sua volontade e nostra pace”
Dante

I.

„Najbliższym wielkim zadaniem wiedzy jest stworzenie religii dla ludzkości”. Tak mówi Lord Morley w jednym ze swoich *essays*. Jest to uderzające powiedzenie, skoro pochodzi od człowieka, u którego myśl i czyn są najzupełniej złączone, od człowieka, dla którego rozum, nie dogmat jest podstawą moralności, a aktywna praktyka niewzruszenie jej usprawiedliwieniem. Niech te słowa dodadzą mi otuchy. Odrzuć bowiem wyzywając, najzupełniej słusznie, dwie największe trudności, z którymi musi się zetknąć każdy, kto chce pisać o związku Wiedzy i Religii. Człowiek nauki zbyt często zapytuje, co wiedza może mieć wspólnego z czemś, co on piętnuje wyraźnie i w zupełności jako nie-naukowe: człowiek zaś nastawiony religijnie, nie widzi, jaka korzyść wynikłaby z zetknięcia się z chłodną i pozaludzką postawą czystego rozumu. Mam nadzieję, że niniejsza rozprawa potrafi częściowo odpowiedzieć na te pytania.

Rozpocznę od kwestii zapewne nie tak ostatecznej i zasadniczej, ale bardziej natarczywej. Kwestja ta staje dzisiaj przed wieloma ludźmi, którzy z jednej strony czują jakgdyby instynktownie, że pewna forma religii jest potrzebna do życia, z drugiej zaś nie mogą zadawać gwałtu swej umysłowości przez zaprzeczanie albo ignorowanie faktów, które odkrywa rozum i badanie naukowe.

Pytanie to najkrócej sformułowane brzmi tak: „Jaki zakres pozostawia wiedza Bogu?”

Dla dzikiego wszystko jest duchem. Najpowszedniejsze przedmioty posiadają moc wpływu na człowieka, najzwyczajniejsze działania są pełne możliwości duchowych, zjawiska przyrody bez wyjątku wywołane są przez moce duchowe, ale moce różnorodne i ścierające się wzajemnie. „Przyroda dzikich ma w sobie niewiele jedności. Jest to pochod z nocy Walpurgii, szachownica światła i cieni, mieszanina chochlikowatych i djabełskich, nieprzyjaznych i wręcz wrogich sił” (W. James). Ale z porządkiem cywilizacji i z obiektywną obserwacją wkracza w dziedzinę religii sieć materialnych przyczyn i skutków. Tajemne siły natury, które dawniej tkwiły w źródłach i płynących rzekach, poczęto personifikować i w antropomorficznej postaci bogów i nimf usuwać od życia codziennego, praktycznego, co nie było możliwe u ich nieupersonifikowanych poprzedników. Z czasem ustępowały one jeszcze bardziej z życia w mitologię, w którą przestawiano wierzyć, aby w końcu rozplynać się w niewinnych bajkach albo literackim symbolizmie, podczas gdy rzeki same, jako wyniki sił naturalnych, wprzęgano coraz więcej w służbę człowieka. Tak samo rzecz się miała z wiatrem i deszczem, wzrastaniem plonów i burzą na morzu. Tak samo z grzmotem i błyskawicą, z trzęsieniem ziemi, wybuchem wulkanu, kometa, zaćmieniem słońca i epidemją. Temu procesowi wyzwalań materji z pod władzy dowolnych i tajemnych sił, porządkowania jej, wyposażenia w prawidłowość przyrodzonych zasad i sprowadzania coraz bardziej pod kontrolę ludzką towarzyszył fakt, który można nazwać kondensacją a równocześnie sublimacją sił duchowych, w które ludzkość wierzyła. Uformowały się one z uduchowienia w duchy, z duchów w bogi, z bogów w Boga. Lecz obecnie wydaje się jakgdyby kondensacja osiągnęła swój kres i dalsza sublimacja mogła pójść tylko po drodze zagubienia jedyne Boga w pustem brzmieniu albo mglistej nierzeczywistości.

Gdy spozierając poza siebie, obserwujemy bogów człowieka pierwotnego, z zadowoleniem jesteśmy skłonni uwierzyć, że te produkty umysłowej niedojrzałości mają swoją podstawę w błędzie. Bez żalu oddajemy je piekłu. Lecz jak się ma sprawa z teraźniejszością? Dlaczego mielibyśmy się wzdragać przed zastosowaniem tego samego procesu wobec Boga dnia dzisiejszego? Czy zatem tak się dzieje z każdym Bogiem? Czy Bóg jest tylko upersonifikowaniem symboli z pozostałości naszej niewiedzy? Czy aby otrzymać ideę Boga w jakiegokolwiek formie, trzeba być, jak Salomon Reinach jest przekonany, w niemowlęcym stadium ludz-

kiego rozwoju. Czy musimy określić religię jego słowami jako „sumę skrupułów, zagrażających swobodnemu użytkowaniu ludzkich zdolności”?

Myszę, że nie. Będę się starał usprawiedliwić moje przekonanie przed czytelnikami i wykazać, że chociaż zachodzi potrzeba dużych zmian i gruntownej rewizji pojęć, to jednak termin Bóg posiada doniosłe znaczenie naukowe, a dalej, że obecnemu zastojowi religii można skutecznie przeciwdziałać przez usunięcie lub podporządkowanie starych wygasłych form, by umożliwić rozwój nowych dominujących form, idąc po nowych torach — podobnie jak to się raz po raz działo w ewolucji biologicznej.

W każdym wypadku człowiek nauki musi oczywiście, jeżeli styka się z tym problemem, przybrać wobec niego naukowy sposób myślenia. Nie może powiedzieć, że niema takiej rzeczy jak religja, nie może też próbować usunąć ją, tłumacząc, że jest czemś innym — skomplikowanym strachem, sublimowanym instynktem płciowym, czy też kombinacją okrucieństwa i fałszu. Nie może również ulegać uroszczeniom tych, którzy twierdzą, że jest czemś ponad światem, by badać ją w sposób ludzki, albo że jej pewniki są bardziej niewzruszone od pewników wiedzy. Nie, musi on uważać ją za to, czym jest, za fakt bardzo ważny w historii ludzkości. Musi sprawdzić czy zastosowanie metody naukowej do badań nad nią doprowadzi nietylko do zrozumienia przez nas religii w jej stadium przeszłym, lecz także w jej istotnym rozwoju na przyszłość.

Badania te można przeprowadzić w rozmaity sposób. Można używać metod obserwacji i porównań, zbierania i zestawienia faktów, aż uda się podać powiązane sprawozdanie z przejawów religii z minionych jej dziejów. Można ją badać, żeby się tak wyrazić, fizjologicznie, w tym celu, aby się przekonać, jaką rolę odgrywa w państwie i jak jej stanowisko zmienia się wraz ze zmianą warunków. Można wreszcie starać się dotrzeć do jej istoty, w tym celu, aby odkryć nietylko jak się objawia i co sprawia, lecz też czem jest.

Przy pracy tej musi się rozporządzać kilku ogólnymi zasadami, by móc oprzeć na nich swoje dociekania, zasadami zarówno pozytywnej jak i negatywnej natury. Często musi się pozostawić pewne możliwości poza nawiasem, bo nie umie się ich połączyć jeszcze z wypracowanym schematem rzeczywistości. Człowiek nauki musi się zadowolić budową powolną i niezupełną, żeby mieć pewność, iż jego budowa jest trwała. Zasadę tę możnaby nazwać pozytywnym agnostycyzmem.

To właśnie było w przeszłości jedną z największych przeszkód w odpowiednim traktowaniu religii przez wiedzę. Jedną z właściwości człowieka jest jego pragnienie zupełnego wyjaśnienia, a przynajmniej wyczerpującego poglądu na otaczający go wszechświat. To było podłożem wielu doktryn i wielu wierzeń. Przed Keplerem jednak i Newtonem nie mogło być mowy o naukowym wyjaśnieniu zjawisk niebieskich; przed Darwinem o naukowym tłumaczeniu historii naturalnej; przed ostatnim odrodzeniem psychologii o naukowym tłumaczeniu duszy ludzkiej i jej przejawów. W drugiej połowie XIX wieku np. wiedza mogła udzielić wystarczającego wyjaśnienia w większości wypadków świata nieorganicznego i w szerokiej zarysach w kwestjach ewolucji geologicznej i biologicznej. Lecz tłumaczenie duszy ludzkiej było jeszcze niedostępne, stosownie do czego filozofja wiedzy była przeważnie materialistyczna. Ale zwykły człowiek czuł, że dusza nie jest pustym epifenomenem, za jaki prawowitna nauka ją miała. Pragnął teorii rzeczywistości, w której dusza doczekałaby się bardziej wyczerpującego wyjaśnienia, niż to umożliwiała wiedza w ówczesnym stadium jej rozwoju. Hinc illae lacrimae.

Dzisiaj przynajmniej można połączyć nietylko fizykę, chemię, zoologię i biologię ewolucyjną, lecz także antropologię i psychologię w jedną całość, co prawda daleką od zupełnego wytłumaczenia zjawisk, lecz za to uporządkowaną i spójną samą w sobie. Jeżeli wiek XVII oczyścił grunt pod budowę myśli ludzkiej, zwaną naukowym poglądem na świat, jeśli wiek XVIII podłożył podwaliny, a XIX wybudował ściany, to wiek XX urządził już kilka „pomieszczeń” dla rzeczywistego zamieszkania.

Zapewne istnieją i inne dziedziny rzeczywistości które nie zostały jeszcze należycie zbadane przez wiedzę. Telepatja np. i cała masa zjawisk, ujmowanych ogólnym terminem spirytizmu, znajduje się dzisiaj mniej więcej w tej samej pozycji w stosunku do uporządkowanej myśli naukowej, co astronomja za czasów astrologów, badania elektryczności w wieku XVIII, lub też hipnotyzm w połowie XIX wieku. Człowiek przeciętny domaga się, aby zjawiska tego rodzaju zamknąć w jego teorii rzeczywistości. Wiedza nie może jeszcze tego dlań uczynić. Jest to jeszcze ciągle obszar myśli ludzkiej nieurządzonej i musi pozostać nieukończona dla tych, którzy przyjdą po nas, aby budować wyższe piętra.

Nie można na to nic poradzić. To co my budujemy, musi być budowane mocno. Wiedza nie może wyrokować o tem, co jeszcze ma być zbudowane. Może tylko twierdzić, że przyszła część budowy będzie się harmonijnie łączyć z dawniej zbudowanymi partjami.

Jakie zatem przyjmujemy zasady ogólne?

Przyjmujemy, że wszechświat jest złożony nawskróś z tej samej materji, której zasadnicza jedność w przeciwieństwie do różnorodności jej t. zw. elementów odkrywają najnowsze dociekania fizyków. Przyjmujemy, że materja zachowuje się w ten sam sposób, gdziekolwiek ją napotykamy, wykazując identyczny przebieg w kolejności zmian, przyczyn i skutków. Przyjmujemy na podstawie zupełnie pewnych, choć nie bezpośrednich dowodów, że formy przybrane przez materję poprzedziła ewolucja,

że w naszym systemie słonecznym np., materja była kiedyś w całości w stanie elektronów, że później osiągnęła formę atomową i drobinową, że następnie zjawiała się organiczna materja koloidalna specjalnego typu, a jeszcze później powstała materja żywa. Przyjmujemy, że formy życia z początku niezłożone, stopniowo osiągały większą złożoność, że dusza, bez znaczenia w niższych stadiach rozwoju, zyskiwała coraz bardziej na doniosłości, aż osiągnęła obecny poziom w człowieku. (Danysz).

Jedność, jednostajność i rozwój są trzema wielkimi zasadami, które się wylaniają z dotychczasowych badań. Nie znamy żadnego przykładu, gdzieby właściwości materji się zmieniały, choć znamy wiele, gdzie rozwija się nowy stan materji. Pełnych właściwości takiego związku molekularnego, jak woda np., nie możemy narazie wywnioskować z tego, co wiemy o właściwościach jej atomów składowych — o wodorze i tlenie. Właściwości ducha ludzkiego nie mogą być wyprowadzone z naszej wiedzy o duszy zwierząt. Nowe związki i nowe właściwości wylaniają się z czasem. Bergson fałszywie nazywa ewolucję taką „twórczą”. Lepiej nazwać ją za Lloyd Morganem „wylaniającą się” (emergent). W dziedzinie duszy znajdujemy stopniowy rozwój od stanów, w których nie można odróżnić oddźwięku duchowego od reakcji fizjologicznej aż do nasilenia i złożoności naszych własnych uczuć i intelektu. Skoro w ewolucji biologicznej wszelki rozwój fizyczny można łączyć wstecz krok po kroku i wykazać, że jest specjalizacją jednej lub więcej prymitywnych właściwości żywej materji zatem nietylko dla zaoszczędzenia nowych hipotez, lecz także w braku argumentów przeciwnych możemy właściwości duchowe przenieść również wstecz na niższe, nawet najpierwotniejsze postacie życia. Jakże dokładne znaczenie należy przypisać terminowi „właściwości duchowe” u najniższych form zwierzęcych, trudno jest określić. Sądzę jednak, że pewien pierwiastek tej samej ogólnej natury co nasza dusza tkwi w całym życiu, że jest czemś pozostającym naogół w tym samym związku do żywej materji, co nasze dusze do specjalnej żywej materji naszego mózgu.

Niema dziś żadnej wątpliwości, że żywa materja wzięła początek z nieżywej. A jeśli tak jest, musimy posunąć naszą konkluzję dalej i uwierzyć, że nietylko żywa materja, lecz materja wogóle jest spokrewniona z czynnikiem naogół tego samego gatunku, co duch u wyższego typu zwierząt. Dochodzimy do monistycznej konkluzji, na podstawie której wierzymy, że istnieje tylko jedna zasadnicza substancja i zawiera nietylko własności materialne, lecz także takie, które najbliższe dadzą się określić słowem „psychiczne” (mental). Potrzebujemy nowego słowa dla zaznaczenia tego „x”. Słowo „materja” nie odpowie temu wymaganiu, gdyż jest to słowo, które urobili fizycy i chemicy dla własnego użytku i jak długo nie nauczyli się oni odkrywać lub mierzyć zjawisk psychicznych, ograniczają słowo „materjalny” do znaczenia „nieumysłowy”, „nieduchowy”, słowo zaś „materja” służy do określenia właściwości „materjalnych”, w znaczeniu wyżej wspomnianem.

Trzymając się tych zasad, musimy, aż do wynalezienia przeciwnego dowodu, odrzucić jakiekolwiek wyjaśnienia wynikające z kataklizmów lub sądów: cud staje się porosłym z ziemi nie jest złudzeniem, wypadkiem z jednej strony niepowszechnym, z drugiej zaś pozostającym bez wyjaśnienia. Objawienia też pozostawmy na uboczu, z wyjątkiem objawień, które są tylko nazwą dla stopniowego wzrastania wiedzy i umiejtności.

Last but not least — nie rościmy sobie pretensji do znajomości Absolutu. Znamy zjawiska, a nasze metody, o ile są naukowe, są ich interpretacją.

* * *

Religję określamy na setki rozmaitych sposobów. Określano ją intelektualnie jako wyznanie wiary, jako mit, jako wytłumaczenie wszechświata. Określano emocjonalnie, jako opierającą się na bojaźni bożej, na strachu, na miłości, na misyicznym związku i egzaltacji. Definiowano ją pod kątem widzenia postępowania religijnego jako cześć, jako rytuał, jako ofiarę, jako moralność. Matthew Arnold nazywał ją „moralnością zabarwioną przez uczucie”. S. Reinach — „un ensemble de scrupules qui font obstacle au libre exercice de nos facultés”. Jevons czyni doświadczenie Boga jej głównym rysem znamionym, i tak dalej i dalej. Czy można znaleźć wspólną miarę dla tych wszystkich twierdzeń? Czy nie lepiej będzie przyłączyć się do tych, którzy rozcinają węzeł gordyjski, twierdząc, że cała religja jest prostem złudzeniem? Nie. Ponieważ ich punkt widzenia jest bez sensu. Nawet złudzenia same w sobie są faktami, które trzeba śledzić. I nawet złudzenia mają podstawę.

Niema jednak potrzeby wierzyć, że jest złudzeniem. Węzeł można rozwiązać. Rytuał, wiara, moralność, doświadczenie mistyczne — wszystko to są przejawy religii, lecz nie religja sama. Religja zaś jest stosunkiem między człowiekiem, jako osobowością z jednej strony, a całym wszechświatem, z którym on się styka, z drugiej. Jest nietylko rytuałem, gdyż oczywiście istnieją rytuały nie-religijne, jak ceremonjał dworski albo czynności prawne. Nie jest jedynie moralnością, bo ludzie mogą stosować moralność, najbardziej surową lub najbardziej terre à terre, nie natchnioną czemś, co choćby w przybliżeniu można nazwać religijnem. Nie jest tylko wiarą, gdyż mamy wierzenia rozmaitego rodzaju, aż do najbardziej skomplikowanych wierzeń naukowych w związku z wytłumaczeniem wszechświata, które nie mają nic wspólnego z religją. Nie jest też samym związkiem mistycznym ani ekstazą, jakby to wielu poetów i ludzi kochających mogło czytelnikowi potwierdzić.

Ponieważ jednak jest reakcją całej osobowości, musi pociągać za sobą procesy natury zarówno intelektualnej, jak praktycznej i emocjonalnej. Niektórzy będą więcej zainteresowani stroną emocjonalną, niektórzy intelektualną, inni znowu moralną. Nie można jednak oddzielać żadnego z tych trzech aspektów od pozostałych.

My głównie będziemy się zajmowali intelektualną stroną zagadnienia, stroną wiary. Popierwsze dlatego, że wiedza ma dla niej więcej zainteresowania, niż dla innych. Powtóre w dziedzinie intelektualnej trzeba przedsięwziąć więcej niepokoją-

