

# DZIŚ i JUTRO

KATOLICKI TYGODNIK SPOŁECZNY

Rok XI.

Warszawa, 20 marca 1955 r.



CIV 9013

Nr 11 (485)

WOJCIECH KĘTRZYŃSKI

## O DOŚWIADCZENIACH NASZEGO RUCHU

ZASTANAWIAŁEM się chwilę, po przeczytaniu wypowiedzi Księdza Prałata Jabłońskiego, czy moje wmszanie się do dyskusji nie będzie przypadkiem nietaktem. Boć przecież wypowiedź ta była adresowana do duchowieństwa polskiego, a ja jestem tylko świeckim.

Przemyslenie jednak merytorycznej treści tego apelu w dużej mierze rozwiła moje zastrzeżenia. Sprawa ideowej postawy kapłana społecznie postępowego nie jest w istocie wewnętrzną sprawą tylko duchowieństwa. Jest naszą wspólną sprawą, sprawą przyszłości katolicyzmu w Polsce. Jest wspólną też o tyle, że do pozycji społecznie postępowych dochodzimy wspólnym wysiłkiem. Nie ma innej drogi dla duchowieństwa, innej dla świeckich. Więc jednak wolno i nam świeckim się w tej sprawie wypowiadać. Dlatego wreszcie i ja zgłaszam swój głos.

Mam jeszcze jedną rację, którą bym chciał się usprawiedliwić, gdyby ktokolwiek poczuł się moim wtrąceniem się dotknięty. Mianowicie to, że w zeszłym roku poświęciłem parę artykułów właśnie temu problemowi kapłana społecznie postępowego, moje artykuły wywołały nawet pewną dyskusję, a w następnej kolejności stały się okazją do wielu osobistych rozmów z duchownymi z różnych stron Polski. Korzystałem z tej okazji, by się podzielić wynikami tych rozmów.

Pierwszym wnioskiem będzie stwierdzenie, iż na ogół nie doceniałyśmy sami jak wielkie przemiany ideowe nastąpiły w szeregach duchowieństwa polskiego w ciągu ostatnich dwóch lat. Ruch społecznie postępowy różnymi nurtami rozwijał się w duchowieństwie polskim już od dawna. Póki jednak nie powstała Krajowa Komisja Duchownych i Świeckich Działaczy Katolickich przy Froncie Narodowym, póki nie rozwinęły swej działalności jej wojewódzkie i inne terenowe placówki, ograniczał się on w istocie do dość odizolowanych grup lub jednostek. Charakterystyczne jest również, iż grupy te uprzednio nie umiały się z sobą złączyć. Raczej pogłębiały atmosferę zamkniętą, rozwijając się w atmosferze dużego napięcia emocjonalnego, wzajemnego potępienia się, odzęgniwania. W rezultacie grupa działaczy, mniej czy bardziej ideowo wyrobionych zamykała w istocie w jednym „obozie” reakcji i tych duchownych, którzy nimi rzeczywiście byli i tych wszystkich, którzy, z najróżnorodniejszych przyczyn, nie nawiązali kontaktu z „postępowcami”.

Dopiero szerokie rozwinięcie działalności przez Komisję Frontu, a zwłaszcza, co do tego wszyscy są zgodni, Katolickie Dni Społeczne, i te centralne i te wojewódzkie, stworzyły rzeczywiste możliwości szerokiego kontaktu duchowieństwa z problematyką społecznie postępową.

Należy docenić ten przełom. Należy stwierdzić, że jakkolwiek jeszcze mocne, wpływy reakcyjne niesłychanie straciły na autorytecie wśród duchowieństwa polskiego.

Teraz chodzi o koleję o wygranie walki o jakość postawy ideowej duchowieństwa oraz o przewyżczenie niebezpiecznej tendencji do traktowania tej postawy jako czegoś niezależnego, nie powiązanego z całokształtem działalności duszpasterskiej.

Bez wątpienia też dalszy rozwój ideowy każdego księdza społecznie postępowego będzie musiał iść po linii jednoczesnego pogłębiania swej wiedzy społecznej i swej wiedzy religijnej i przemyslenia tych elementów swego światopoglądu, które oba te człony łączą w jedną, zwartą całość.

W czym widzę główne trudności dalszego rozwoju? Chciałbym wysunąć dwa problemy, które mi się wydają w chwili obecnej najbardziej istotne. Oba dotyczą tej samej dziedziny zagadnień — wzajemnych stosunków świeckich i duchownych w ramach ruchu społecznie postępowego. Pierwszy to zagadnienie perspektyw aktywności intelektualnej, drugi — zagadnienie autorytetu duchowieństwa wobec świeckich.

Duchowieństwo polskie może się poszczycić dużym dorobkiem intelektualnym w poprzednich okresach. Nie chciałbym, broni Boża, nikogo dotknąć, niemniej muszę stwierdzić, iż ostatniego, przedwojennego okre-

su nie można zaliczyć do okresów najlepszych. Liczowo duża produkcja intelektualna tego okresu była w minimalnej ilości twórcza. Wiele eklektyzmu, wiele pozornej naukowości, minimalne wybieganie naprzód. Cóż się dziwić, twórczość intelektualna duchowieństwa nie odbiegała od przeciętnej normy całokształtu życia kulturalnego, niezmernie ubogiego treściowo.

Pierwszy okres powojenny charakteryzował się bardzo rozproszonymi wysiłkami intelektualnymi. Na odcinku problematyki społecznie postępowej bez wątpienia pisarze świeccy wyprzedzili intelektualistów duchownych. Było to najzupełniej zrozumiałe, biorąc pod uwagę obiektywne warunki rozwoju katolicyzmu polskiego w tym okresie. Powoli jednak intelektualiści katolicki świeccy podzielił się na dwie wyraźne grupy. Jedni stali się nie twórcy i umilkli. Drudzy, ci bardziej twórcy, zamienili się w działaczy i, jeśli nie umilkli, dają dziś twórczość fragmentaryczną. Prac głębokich, przygotowanych systematycznie i ujmujących całościowo najważniejsze problemy — brak. Walka toczy się na razie — i toczyć się będzie — o podniesienie wartości naszej twórczości publicystycznej.

Tymczasem obiektywne potrzeby intelektualne ruchu społecznie postępowego wymagają także i tych szeroko zakreślonych dzieł. Nasze oczy zwracają się ku intelektualistom duchownym. Nie dzieje się tam lepiej niż wśród świeckich. Rozmach pracy pochłania ich również. Raz po raz odpowiedzialności w hierarchii kościelnej odrywają co cenniejsze jednostki od ich warsztatów pracy. Mimo to oczekujemy od nich wielkiego wysiłku, dużych dzieł. Nie tylko w dziedzinach ściśle kościelnych — w zakresie teologii, dogmatyki, etyki, pedagogiki religijnej.

Oczekujemy z niecierpliwością ich pełnego wejścia na arenę zagadnień filozoficzno-swiatopoglądowych, zagadnień społecznych.

Obraz publicystyki katolickiej na tym odcinku uległ dużej zmianie w ciągu ostatniego okresu. Coraz więcej czynnych publicystów duchownych, coraz szerszy zakres problematyki. Jeszcze ciągle natomiast publicystyka ta ma skłonność do przybierania zbyt tonu wykładu lub kazania, jest zbyt teoretyczna, ogólnikowa, zbyt mało dynamiczna, dziennikarska, zbyt mało dostępna.

Uwagi te dotyczą również i publicystyki ściśle religijnej. Niemniej jest, i z roku na rok przybliża się do potrzeb i możliwości odbiorcy. Nie od razu Kraków zbudowano.

Teraz jednak chodzi o coś znacznie większego. Chodzi o ostateczne wyrównanie tego zapóźnienia, wynikającego z faktu, że problematyką społecznie postępową paraliż się świeccy wcześniej niż duchowni. Chodzi nawet o to, by duchowni, najchętniej lepiej przygotowani filozoficznie i teologicznie, zajęli należne im pierwsze miejsce i dali swój zasadniczy wkład w rozwijanie najistotniejszych wytycznych światopoglądowych i społecznych katolickiego ruchu społecznie postępowego. To wszystko co dotąd wyszło, poza paroma wyjątkami, z pod pióra intelektualistów duchownych, mieści się właściwie na marginesie problematyki społecznie postępowej. My, świeccy, pragniemy i czekamy na to, by w Polsce, tak jak we Francji, intelektualiści duchowni nadawali ton i wskazywali drogę dla twórczości intelektualnej katolików świeckich.

To pierwszy istotny problem. Jego rozwiązanie rozwiłoby pewne urazy i opory, wynikające dziś z pojawiającej się sporadycznie tendencji u niektórych świeckich, by lekceważyć sobie autorytet intelektualny duchowieństwa.

Z powyższym oczywiście wiąże się logicznie drugie zagadnienie, zagadnienie autorytetu duchowieństwa w ogóle. Słyszałem dyskusje między księżmi na temat, czy wspólna aktywność duchownych i świeckich nie podważa w jakiejś mierze autorytetu duchowieństwa.

## FULGET CRUCIS MYSTERIUM



Fra Angelico — Chrystus

JESTEŚMY w najbogatszym okresie roku kościelnego. Bo cóż ma Kościół piękniejszego i bogatszego nad miłość i miękkość Chrystusa? Miękkość Chrystusa? Miękkość Chrystusa — to szczyt Jego posłannictwa. Streszcza cały ogień Jego Serca. Przez nią nawiązał Chrystus wewnętrzną więź z duszą

ludzką, która, odkupiona Krwią Zbawiciela, stała się własnością Bożą po raz drugi. Mistyczna treść Miękkości Chrystusa jest to, że wchłonął On w siebie grzech całego świata, a przez to wypalił ośnowę grzechu, uniemożliwiającą człowiekowi rozwój do tych wyżyn, na których czeka go Bóg. Więc „skrzy

się, promienieje — tajemnica krzyża”.

Każdy z nas uczestniczy w dramacie Boga-Człowieka, każdy zajmuje w Nim swoje miejsce i każdy go „dopelnia”. Chrześcijaństwo nigdy nie zapomina, że Krzyż był pierwszym ołtarzem Chrystusa, że był koroną Jego misji na świecie, że

Krzyżem potargał Chrystus szatański cyrograf.

Mozna w dziejach chrześcijaństwa wyróżnić trzy okresy, w których formowała się miłość Ukrzyżowanego, zachowując w każdym z nich nieco odrębną fizjognomię. W wiekach średnich największe wrażenie robią rany Jezusowe. Rozważa się je i współczuje, ale w teologii męki Zbawiciela jeszcze się nie wnika. W drugim okresie śledzi się wewnętrzną cierpienia Chrystusa w Ogrojcu, mękę Serca zranionego niewdzięcznością i zdrajcą. Obecnie wybijają się myśl wyrażona przez św. Pawła: „Dopelniam moim cierpieniem to, czego nie dostaje męce Chrystusa”. Wiarę naszą użycia myśl o uczestnictwie w ofierze Zbawiciela. Wstrząsa nami fakt, że dla wielu Krew Chrystusa jest przelana daremnie. Czyja wina? Nasza. Każdy z nas jest komórką mistycznego Chrystusa. Zmniejszając zło w sobie i w innych, szerząc dobro przykładem i słowem, zmniejszamy bezowocność Męki Chrystusowej. Zbawiciel mógł jednym gestem odkupić świat. Tak, ale Chrystus „całkowity”, to Chrystus i my, z Nim współdziałający przez apostołstwo dobrego przykładu lub współcierpienia. „Wielka praca zbawcza wciąż jeszcze dokonuje się w nas i przez nas. Chrześcijaństwo nie jest raz na zawsze zbudowanym domem, ale domem, który wciąż się buduje, bo się buduje z ułomnych i słabych ludzi. Chodzi o to, aby każdy z nas ciągle się w tę budowę włączał, a wypadłszy z niej, ciągle do niej wracał”. Chrystus raczył się pokazać bezsilnym; pomagał mu Cyrenejczyk i Weronika. Tak i dziś: dopuszcza nas do największego zaszczytu, który zarazem jest naszym wielkim obowiązkiem. Bez naszej pomocy dusze ludzkie nie będą zbawione. Męka Chrystusa będzie w nich bezużyteczna. Zobowiązuje to nie tylko kapłanów, ale wszystkich katolików do apostołowania i dawania świadectwa prawdzie Chrystusowej.

Spełnić go mamy w epoce rewolucyjnych przemian, mierzenia się systemów, idei, światopoglądów; w epoce, „w której postawę katolicką urzeczywistnia się nie w słowach, ale w trudzie codziennego postępowania”.

ks. Marian Rzeszewski

Sam problem jest poważny. Trzeba będzie mu poświęcić więcej uwagi. Odbiegamy dziś wyraźnie od dawnych, archaicznych stosunków, gdy ksiądz otoczony prestiżem swej uprzywilejowanej pozycji społecznej dysponował autorytetem znacznie przekraczającym jego osobiste zasługi. Ksiądz będzie zawsze czepał swój autorytet z mocy nauczycielskiej misji Kościoła wobec wiernych. Niemniej dziś, jego osobisty wkład w utrzymanie autorytetu musi być znacznie większy niż dawniej. Nie może już dziś być mowy o sztucznych, pozornych czynnikach autorytetu.

W rezultacie nowoczesny ksiądz musi być przygotowany na to, że świecki, mimo całego szacunku dla stanu kapłańskiego, będzie dyskuutował z nim na równi a nawet, że będzie głośno udawadniał swą większą kompetencję na odcinku szeregu problemów dotyczących docześnieści.

Wewnątrz ruchu społecznie postępowego dyskutują ze sobą duchowni i świeccy. Inny stan rzeczy jest niemożliwy. Ani sami duchowni, ani sami świeccy nie stworzyliby tego ruchu. Zamknięte dyskusje wewnątrz jednego stanu mogą dotyczyć tylko szczegółowych i specjalnych zagadnień. Nowoczesny

ksiądz musi więc coraz częściej swój autorytet budować na dwóch oddzielnych płaszczyznach. Jako nauczyciel w sprawach doktryny, jako doświadczony i wykształcony katolik w innych dziedzinach naszej problematyki.

Chodzi teraz o to, by i świeccy uświadamiali sobie, że ich zadaniem jest budowanie autorytetu stanu kapłańskiego. Ruch społecznie postępowy musi świadomie budować autorytet kapłana społecznie postępowego i nic nie wolno czynić takiego, co by mogło go osłabiać. To jest kwestia obustronnej dojrzałości. Tu można dziś stwierdzić jednak z obu stron pewne niedociągnięcia.

Księża nieraz jeszcze zbyt wyraźnie tęsknią za tym okresem, gdy świecki nie stawiał kłopotliwych pytań i nie zasypywał nieodpartymi argumentami. Niekiedy kładą na karb działaczy naszego ruchu to, co jest po prostu *signum temporis* współczesności. Świeccy upraszają sobie dyskusję autorytatywną „ja wiem lepiej”, co, oczywiście, niczego nie dowodzi.

To są w istocie niedociągnięcia bardzo drobnej miary, gdyż w istocie w Polsce problem wzajemnych stosunków świeckich i duchownych rozwiła się jak najlepiej. Chodzi tu

jednak o odpowiedzenie na wątpliwości tych zniecierpliwionych, którzy czasem sugerują, że należy przez wzgląd na autorytet oddzielić od siebie nurt duchowny i świecki naszego ruchu. Przeciwnie, należy go wzmocnić, gdyż w tym tkwi jedno ze źródeł naszej siły i skuteczności naszego działania. Nie też tak nie pogłębia postawy katolika wobec Kościoła, jak rozumienie roli księdza. Nic tak nie przygotowuje pracy duszpasterskiej, jak stała łączność ze świeckimi.

List otwarty ks. prałata Jabłońskiego zbiegł się, chyba nie przypadkowo, z zamknięciem obrad Krajowej Komisji Duchownych i Świeckich Działaczy Katolickich. Obrady te dokonały podsumowania dotychczasowych doświadczeń merytorycznych i organizacyjnych ruchu społecznie postępowego. Mamy za sobą okres eksperymentowania różnych form działalności. Mamy też przeświadczenie, że po okresach

prób Komisja wybrała ostatecznie formę najbardziej twórczą i najbardziej zgodną z katolickim duchem w swej działalności, przelamując się poprzez wszystkie formy separatyzmów lokalnych obejmując dziś najszerszy krąg i intelektualistów i działaczy katolickich społecznie postępowych.

Na tym tle na pewno wyłaniać się będą różne problemy dotyczące wzajemnych stosunków nurtu duchownego i nurtu świeckiego. Doświadczenie wykazuje, że właśnie ta problematyka jest najbardziej twórcza i ułatwia obustronne pogłębianie nie zarówno momentów religijnych jak i społecznych naszej działalności. Jestem głęboko przekonany, że zwycięstwo naszej sprawy zależy od pogłębienia i zintensyfikowania wzajemnych stosunków duchowieństwa i świeckich w ruchu społecznie postępowym katolików polskich.

Wojciech Kętrzyński

Do numeru bieżącego dołączony jest „Spis treści za rok 1954”





# ANTROPOLOGIA W PARADOKSACH

ANTROPOLOGIĘ spotkał dziwny los w dziejach terminów naukowych. Znaczenie tego słowa — które metrykę swego pochodzenia wyniosło z języka dawnych Greków — jest ambitne i szlachetne: nauka o człowieku, nauka — zdawałoby się — uniwersalna, zbierająca, syntetyzująca z antropocentrycznego punktu widzenia zdobycze innych gałęzi wiedzy. Jednakże historia nie zamieniła w rzeczywistość wspaniałych perspektyw rozwojowych antropologii. Stała się ona nauką specjalną, dostępną i ciekawą jedynie dla szupłego grona fachowców interesujących się tym, co w człowieku najbardziej kruche i nietrwałe, w jakim zewnętrznym sposobie świadczące o jego ludzkości: kształtem czaszki, układem kości... I tylko od czasu do czasu ktoś spoza grona antropologów przypomniał sobie o właściwym, wielkim znaczeniu słowa: antropologia..

Dlaczego o tym piszę? Bo „Żywy człowiek” Chestertona, wydany pierwszy raz w języku polskim, niesie ze sobą palącą potrzebę takiej właśnie antropologii przez duże „A”, więcej: książka ta walczy o człowieka, który byłby właściwym, godnym przedmiotem badań tego rodzaju nauki. Oczywiście — śpiesząc tutaj uspokoić miłośników łopatologii — Chesterton nie miał przy piśmie swojego utworu intencji burzy cielskich w stosunku do terminologicznego i metodologicznego stanu posiadania uniwersyteckiej nauki. Jego „Żywy człowiek” Innocenty Smith burzy natomiast spokój nie tylko mieszkańców domu „Pod Latarnią”, ale i czytelnika — zmuszając go do ostatniego do zrewidowania, odświeżenia spojrzenia na siebie i na bliźnich, na własny styl życia i na konwencje obyczajowe i społeczne, wśród których się porusza.

Bądźmy szczerzy: nie tylko współmieszkańcy domu „Pod Latarnią”, ale i my jesteśmy niemiłe zdziwieni i zgorzsnieni, kiedy Smith wdrapuje się na dach domu, aby w cieniu dymnika odkryć smak kiepskiego wina. Nie tylko szanowni stróżnicy nauki, moralności i prawa dr Warner i Pym, ale i my jesteśmy skłonni uważać Smitha już nie za wariata, ale wręcz za człowieka bez serca, kiedy porzuca on swoją żonę na wędrowną przez niemal pół świata, aby przekonać siebie i ją o młodzieńczej świeżości i pełni łączącego ich uczucia. Lektura niewielkiego rozmiarów opisu przygód „Żywego człowieka” może się stać nie lada szokiem dla czytelnika operującego kategoriami, a właściwie mówiąc: konwencjami „zdrowego rozsądku”. Bo chyba najtrudniej jest przyznać bohaterowi „Żywego człowieka” właśnie miano realnie istniejącego człowieka, uznać słusność słów Chestertona, że „du-

chowa siła Smitha polega właśnie na tym, że odróżniał on obyczaj od zasady moralnej, łamał pospolite zwyczaje, ale zachowywał przykazania” — że „w postępowaniu Smitha wszystko jest brzydkie i hańbiące z wyjątkiem faktów, wszystko w jego historii jest złe, z tym zastrzeżeniem, że nie popełnił on żadnego zła”.

Dlatego lektura „Żywego człowieka” wymaga jakiejś szczególnie bliższej i zgodnej współpracy czytelnika z autorem. Trzeba bowiem „przebrać się” na ton nie tylko rozumowania, ale i wyobraźni angielskiego pisarza, zrozumieć nie tylko sens, ale i humor jego wypowiedzi. Wiedzę o człowieku, antropologię, podaje przecież Chesterton w paradoksach — trudno strawnych dla nieprzyzwyczajonego do nich odbiorcy.

Pióro było dla Chestertona przez całe życie narzędziem walki, książki — pociskami, wystrzelonymi w bitwie o człowieka i najcenniejsze z jego dóbr: kulturę. Toteż i na „Żywego człowieka” musimy patrzeć jako na owoc takiej właśnie walki, musimy dostrzec jego determinanty w historii społecznej i kulturalnej ludzkości. W utworze Chestertona poddana została wnikliwej analizie i jednoznacznej, druzgocącej ocenie choroba trapiąca współczesną cywilizację zachodnią: zakłamanie, przenikające najdrobniejsze sytuacje życiowe — jakaś monstrualna dokumentacja hasła szekspirowskiego teatru „Globe”: totus mundus agit histrionem.

Zakłamanie — zdaje się rozumować Chesterton — występuje w najbardziej szkodliwej postaci wtedy, gdy rozmięknienie zostaje na szereg drobnych sytuacji życiowych stwarzających atmosferę, w której człowiek żyje, pracuje i tworzy. Słusność takiego rozumowania zostaje zademonstrowana przez pisarza na szeregu przykładów, wymownych w swojej typowości społeczno-kulturalnej. Oto profesor, przeczący wykładami sensowi własnego życia, oto ksiądz, negujący własnym życiem sens głoszonej przez siebie religii, oto młody człowiek, żywy i zakochany, który jednak nie widzi sensu ani istnienia, ani miłości — wszyscy oni wraz z wieloma innymi reprezentują galerię postaci, nad którymi pochyla się Chesterton z kpiącym współczuciem.

„Kpiące współczucie” jest chyba najlepszym określeniem stosunku autora „Żywego człowieka” wobec stworzonych przez siebie postaci negatywnych. Nie, nie postaci negatywnych — wobec fałszywego o ich odnośności się do życia, najcenniejszego z Bożych darów otrzymanych przez człowieka. Otóż to: dla Chestertona zakłamanie, nienaturalność stylu ludzkiego nie jest czymś nieusuwalnym, czymś kształtującym to życie w wątek najboleśniejszej

z tragedii: tragedii pomyłek i nonsensu. „Żywy człowiek” nie jest powiastką filozoficzną Woltera — stawiającą trafną diagnozę choroby, lecz nie umiejącą znaleźć i podać środków zaradczych.

Lekarstwem jest w książce Chestertona Innocenty Smith — nie skonstruowany przemysłnie bohater-symbol, postać-makieta, ale żywy i człowiek z krwi i kości realizmu. Jest w pracy Chestertona nad postacią Smitha coś z wysiłku dobrego poety: jak tamten odświeża słowa, nadaje wysłowionym zwrotom nowy blask i dźwięk — tak autor „Żywego człowieka” napelnia poprzez Smitha nową treścią zużyte sytuacje życiowe, każe się dziwić ich bogactwu i sensowi nie do zastąpienia w ludzkim bytowaniu. W tym właśnie zamyka się najbardziej ostry wyrok Chestertona na współczesną mu — a także i nam — obyczajowość: pokazanie, że człowiek żyjący pełnym, prawdziwym, nieschematycznym życiem staje się w oczach innych clownem lub osobnikiem niebezpiecznym, na którego realne istnienie tak czy inaczej przystać nie można. Sąd nad Smithem, odbywający się w domu „Pod Latarnią” jest niczym innym, jak parodią bezlitosnej nieraz oceny, ferowanej przez tzw. opinię publiczną wobec tych, u których można dostrzec znanie czy chociażby przebliski nieskażonego obłędu człowieczeństwa. Mimo to los Smitha i jego żony zostaje ujęty przez pisarza w kategoriach optymizmu: książka kończy się zwycięstwem żywego człowieka — najpiękniejszym, bo ożywiającym, przywracającym człowieczeństwo innym.

Perypetie bohaterów książki są wyrazem głębokiej wiedzy Chestertona o człowieku — owej, tak rehabilitowanej przeze mnie, antropologii. Wiedzę swą oparł pisarz na katolicyzmie najlepszej próby, objawiającym się w świadomości, że człowiek skłonny jest do błędu i upadku — świadomości braku pełni, niedosytu ludzkiego istnienia. Wnioski, które z tej pozornie gorzkiej wiedzy wyciągnął Chesterton, są pełne nadziei — szkicują bowiem drogę wyjścia z labiryntu — stając się nie raz bieżącym kołem zwyczajów i obyczajów ludzkich, będącego wynikiem braku decyzji na prawdziwe życie w pełnym tego słowa znaczeniu.

By jednak zrozumieć, rozszyfrować sens sprzeciwu Chestertona wobec konwencji społeczno-obyczajowych, trzeba samemu zdecydować się na walkę z konwencjonalnym pojmowaniem języka, stylu, sposobu wyrażania myśli przez pisarza. Czytając „Żywego człowieka”

zostajemy wciągnięci w wir paradoksów tak typowych dla angielskiego pisarza — szczególnie precyzyjnie dzięki pozornym sprzecznościom przekazujących bogactwo treści życia ludzkiego. Chesterton lubuje się specjalnie w ekstremach, w „przeżęciu palki” w stronę parodii, groteski, karykatury. W jego ręku jednak chwytamy takie nie są arealistyczne — wyolbrzymianie, rozdymanie niejako pewnych cech charakteru i postępowania człowieka służy bowiem do unacznienia ich prawdziwego rdzenia i prawdziwego niebezpieczeństwa. Co tu dużo mówić: „Żywy człowiek” jest ochrzczone powiastką filozoficzną — ekstraktem wiedzy o człowieku współczesnym, podany w formie lapidarniej i szczerzej, po prostu: wygarnającej prawdę w oczy. Cały kunszt pisarski Chestertona okazywany w „Żywym człowieku” służy po to, aby zblazowanym czytelnikom wstrząsnąć, zmusić go do przejrzania się w zwierciadło rzeczywistości, ukazać jasno przepaść zakłamania, fałszu i obłudy, nad którą stoi.

Adres „Żywego człowieka” Chestertona jest czytelny: kieruje go pisarz do konsumenta i twórcy kultury i cywilizacji zachodnio-europejskiej, gdzie zmiany od czasu powstania omawianej książki poszły w kierunku dalszej dehumanizacji i martwości. Ale niech to nie służy samopuszkojeniu polskich czytelników utworu Chestertona. Lektura „Żywego człowieka” przekonuje dowodnie, że reszki kultury związanej swymi korzeniami z kapitalizmem i liberalizmem (nie przeceniając ich wielkości ani też znikomości!) dają nam się we znaki najbardziej boleśnie w życiu codziennym — może najbardziej w życiu naszej młodzieży. „Podwójna buchalteria”, która każe mieć w pogotowiu kilka, a nawet kilkanaście prawd na użytek różnych ludzi i rozmaitych sytuacji życiowych — oto przedmiot najbardziej gorącego i namiętnego oskarżenia Chestertona, wytaczanego z gwałtownością nieposkromionej szczerości. Toteż „Żywy człowiek” to nie tylko piękny i ciekawy utwór literacki, którym się można pasjonować i zachwycać — to także książka, która zmusza nas do przejrzania najbardziej wstydliwych i zatajonych zakamarków własnego życia — do sprawdzenia, czy pozorami „zdrowego rozsądku” nie pokrywamy pustki bezsensu, czy miłymi i wygodnymi konwencjami obyczajowymi nie usprawiedliwiamy dezeracji z walki, która jest prawdą i treścią naszych czasów.

Zbigniew Pedziński

# W I E R S Z E

## Dlatego kłękam

Przedłużam pragnienie  
jak góra szczyt swój wydłuża  
drzewem  
i staje się instrumentem  
wichru.

Muzyka widnokrąg rozszerza  
i płucem  
braknie powietrza  
z zachwytem.

Zamany  
po jedną kroplę  
z tnych ust  
schodzę ze szczytu —  
drzewo wydarło korzeniom —  
i kłękam.

Mój krzyk tłumi twa dłoń  
i głos dobytej przez palce  
drzy jak złamana przysięga.



## Kamienna ścieżko...

Tam, strone nieba między szczytami,  
i jeszcze teraz, gdy przymknę oczy,  
pod powiekami stygnie ślad biały  
na wietrze.

Z tnych ramion dzień mnie wylamał —  
otworzył serca.  
Idź ze mną, nim znów zmierzchnie  
Nawet tam,  
nie mógłbym o tobie zapomnieć.  
Na trakcie wolnym tęskniłbym  
za tobą,  
cicho biegnąca ku oknom ciemnym —  
kamienna ścieżko.

## Pielgrzym wśród gór

Szczyty nie schodzą się nigdy —  
odgradza je przepaść.  
Szczyty są jak oczy Twe czyste —  
przepaść jak płacz.

Ty we mnie rośniesz oczyma  
i płaczem.  
Idę z Tobą i coraz częściej  
przystaję.

Nie ma zwycięstwo — jest droga  
zwiążąca się u zenitu,  
tak wąska, że serca  
pomieścić nie mogę.

A wokół — nic.  
Oprócz przepaści  
i szczytów.



rys. Roman Madeyski

\* G. K. Chesterton: Żywy człowiek. Tłum. Z. Jakimiak. Wydawnictwo „PAX”, Warszawa 1954, s. 213.

WYDANY przed niedawnym czasem trzeci tom „Lisów” Przybyszewskiego” zamknął imponujące Corpus Przybyszewscianum, rozpoczęte jeszcze przed wojną przez niestrudzonego biografa poety, prof. Stanisława Helzyńskiego. Wytrwałemu wydawcy należy się gorąca wdzięczność, bo doprawdy listy Przybyszewskiego to nie tylko niezastąpione, jedyne w swoim rodzaju źródło wiedzy o jednej z najbardziej osobliwych postaci modernizmu polskiego, to nie tylko wyłaniająca się z tych gorączkowych, nerwowych, a nierazko przykrych i żenujących obnażeń cała epoka w swoim spleśnieniu, rozwichrzeniu, w swoich złudzeniach i urojeniach, w wielkich i małych mistyfikacjach, ale zarazem książka, która wciąga czytelnika w głąb swoich spraw fascynującym urokiem tej bezpośredniości, z jaką wyraziło się tu czyjeś życie, naprawdę smutne i tragiczne.

Przybyszewski jest bowiem osobistością tragiczną w dwojakim — chciałoby się rzec — znaczeniu: i jako człowiek, i jako pisarz. Jako człowiek życie miał istotnie ciężkie, smutne i nieszczęśliwe, choć — zewnętrznie rzecz biorąc — bez wątplenia uroczajone i ciekawe. Jako pisarz doświadczył najstraszliwszej rzeczy, jakiej tylko artysta doświadczyć może: czekał do pełnej kłęski swego talentu i całkowitego niemal zmierzchu swej sławy. Z żadnym głośnym nazwiskiem naszej literatury nie kojarzy się bowiem tak nieodparcie poczucie „rzemijalności” rzeczy tego świata, jak właśnie z imieniem Stanisława Przybyszewskiego, „Sic transit gloria mundi” — te słowa nasuwają się nieustannie jak natrętny refren, gdy się przeczucza te listy, przegląda stare podobizny i fotografie i gdy bierze się po latach do ręki książkę autora „Wilgili”.

Są pisarze, których znaczenie polega na wielkości dzieł, jakie stworzyli. Ale są też i tacy, których twórczość przedziwnie szybko płowie i blaknie w perspektywie czasu, chociaż nazwisko samo w dziejach piśmiennictwa zostaje. Ich znaczenie polega często na inicjacji nowych prądów, nowych kierunków: działają nie tyle słowem, ile urokiem swej osobowości, stylem życia, atmosferą, jaką wokół siebie stwarzają. Bywają czynnikami fermentu, zaczynem nowych spraw, nowych tendencji i należą więc do dzieł kultury literackiej i życia artystycznego swojej epoki niż do historii literatury w ścisłym znaczeniu. Taka przede wszystkim, choć może nie wyłącznie, wydaje się rola Stanisława Przybyszewskiego z oddalenia lat niemal trzydziestu licząc od śmierci pisarza.

Dziwna rzecz, że nikt dotąd nie pokusił się jakoś o napisanie biografii literackiej Przybyszewskiego. A przecież trudno doprawdy o temat bardziej „wdzięczny”, bardziej podatny, proszący się niemal o ujęcie go w kształt jakiejś frapującej nie romancie. Przybyszewski miał bowiem, jak wspomniano, życie niezwykle ciekawe, pełne zmian, ruchu, niespodzianych uśmiechów fortuny i długich okresów udręczenia, a jednocześnie niezwykle skomplikowane, splecione tragicznie i bez wyjścia. Jest nad czym się zadumać, zamysleć.

Syn wierskiego nauczyciela, urodzony w r. 1868 w Łojewie na Kujawach, spędził dzieciństwo w tym samym nadgoplańskim zakątku, którego melancholijny czar trwa do dziś w hymnach Jana Kasprzowicza, starszego o lat osiem rodaka z sąsiadującego z Łojewem Szymborza. Przybyszewski bardzo wiele zawiązczał swojej najbliższej ojczyźnie i latom najmłodszej młodości. Smutny, posępny krajobraz równiny kujawskiej, rozległe piaski nad Gopiem, wspomnienie jakiejś kłęski żywiołowej, bodające epidemii cholery, dziesiątkującej ludność w okolicy, i w związku z tym pamięć przyciągających pod oknami domostwa korowodów żałobnych, mały kościółek w Górze,

miejsce pierwszych wtajemniczeń dziecka w misteria rytuału religijnego, muzyczne zainteresowania matki grą na staroświeckim jakimś szpinecie, wprowadzającej chłopca już w dzieciństwie w świat muzyki Chopina — wszystko to urobiło, ukształtowało niezwykle trwałe osobowości pisarza. Wchłonięty niejako w siebie smutek ojczystego pejzażu Przybyszewski nasycił nim całą swą twórczość i stał ta rozpaczliwa nostalgia, która się odzywa we wszystkich jego utworach. Z chłopięcych przeżyć religijnych pozostało Przybyszewskiemu na zawsze uczucie przywiązanie do zewnętrznego uroku obrzędowości. Muzyka, Chopin staną się jego umiłowaniem szczególnym, a wrażliwość i niewątpliwe uzdolnienia w tym kierunku znajdą wyraz zarówno w twórczości, jak w życiu.

Pierwszym etapem głębszych wtajemniczeń w piękno i rozmiar świata był po rodzinnym Łojewie Toruń, antypatyczny, urzędniczy, spruszczone, ale zarazem jakże fascynujący urokiem swego architektonicznego exterieur, jedynego w swoim rodzaju. W Toruniu po raz pierwszy bodające uległ Przybyszewski (tak przynajmniej zapewniali) czarowi średniowiecznej bładzącej godzinami po zaułkach krzyżackiego zamku nad Wisłą czy też po trzech wielkich kościołach gotyckich miasta. To ośnienie wyobraźni pięknem wieków średnich pozostało w Przybyszewskim żywe do końca i wyrazi się po latach, po ukończeniu gimnazjum najpierw w wyborze architektury jako przedmiotu studiów na politechnice charlottenburskiej w Berlinie potem w przetruczeniu się na medycynę, by móc studiować wielkie psychozy i zbrocenia tamtej epoki, wreszcie — gdy nie starczyło wytrwałości i ochoty do systematycznej nauki — w dyktancek, ale bardzo zachłannej, chwytliwej lekturze wszystkich, co dotyczy osobliwych, ekscentrycznych form i przejawów średniowiecznej kultury.

Te „studia” był to przecież tylko margines; Berlin posiadał o wiele bardziej pęknące atrakcje i po-

# PRZYBYSZEWSKI

ARTUR

kusy, nielatwe do odrącenia dla młodego człowieka, przybyszewskiego w to międzynarodowe rojowsko ludzkie wprost z głuchego, prowincjonalnego partycularza. Życie nocne metropolii cesarskiej, nowa literatura i sztuka, Nietzsche, bohema literacko-artystyczna, w której wodził nie tylko Niemcy, ale i najgłośniejsze nazwiska Młodej Skandynawii — wszystko to wciągnęło Przybyszewskiego w wir życia bezładnego, gorączkowego, którego tryb i styl przyswoił sobie z niezwykłą łatwością i który właściwie zawsze najbardziej mu odpowiadał. W tym kosmopolitycznym środowisku zdobył sobie nad podziw szybko wcale mocną pozycję. Der geniale Pole odkrył w sobie powołanie pisarza. Pisał po niemiecku i pisał w tym języku bodające lepiej niż później po polsku. Do tej swojej prozy niemieckiej wprowadzał jakiś obcy jej, słowiański ton — i może to właśnie nadawało utworom jego jakiś odrębny urok. Niezrównany kompan cygańskich biesiad i światoburczych dyskusji, porywał towarzysztwo jako pianista bardzo amatorską, ale bardzo indywidualną zarazem interpretacją Chopina. Młara niezwykłego czaru, jaki rozciągał wokół siebie ten młody po niemiecku piszący Polak, może być fakt, że właśnie on zdołał zdyktować wszystkim konkurentów (nie wyluczając Strindberga) we współzawodnictwie o względy urodzivej egerli skandynewsko-niemieckiej bohemy berlińskiej Dagny Juel, córki lekarza norweskiego z Kongsvinger, jednej z najbardziej interesujących postaci kobiecych spośród tych, które zaważyły kiedykolwiek na losach artystów i pisarzy.

Pozycja Przybyszewskiego w obopolemiennym Berlinie była przecież bardzo niepewna. Literackiej i towarzyskiej popularności nie odnosiły efektywne materialne równowagi wartości. Pisarz czuł się raczej zaczął myśleć o powrocie do

Polski. Ostateczną w tej sprawie decyzję poprzedziło intermezzo hiszpańskie. Znacomity badacz Platona, profesor Wincenty Lutosławski, oceniony z poetką hiszpańską Zofią Casanova i mieszkający wówczas w Playa de Mera nad czarną zatoką La Coruna, zaprosił do siebie na parotygodniowy pobyt młodego, a tak głośnego już pisarza. Przybyszewski zaproszenie przyjął. To spotkanie pod jednym dachem dwu osobistości tak diametralnie różniących się od siebie było najoczywiej pomyłką, z czego obie strony już po dniach kilku zdały sobie sprawę. Pobyt w Playa de Mera musiał ulec skróceniu, ale epizod hiszpański miał olbrzymie znaczenie dla dalszego rozwoju osobowości pisarza. Egzotyka środowiska, klimatu i krajobrazu, cuda architektury w starym Toledo, wspaniałe muzea Madrytu, El Greco i Goya, upiorny, makabryczny Goya — wszystko to zapadło głęboko w świadomość poety.

PRZYJAZD Przybyszewskiego do Krakowa zapowiedziała fantastyczna propaganda, rozpętana do spółki z Szukiewiczem przez enfant terrible polskiej moderny Adolfa Nowaczynskiego. Kiedy więc w r. 1898 Przybyszewski zjeżdżał do podwawelskiego grodu, poprzedzała go nie tylko sława genialnego pisarza o europejskim nazwisku i znaczeniu (co było grubą przesadą), ale i wielkiego dekadenta i niesamowitego satanisty. Przybyszewski dał się potwać tej mistyfikacji, nad podziw łatwo wszedł w zasugerowaną mu rolę. Narzucił się młodzieży literackiej przede wszystkim urokiem swej osobowości, wzięcia, całej postawy. Był młody, miał trzydzieści lat, sławę niepospolitego artysty, zagraniczny stempel. Styl bezładnego, cygańskiego życia, wypróbowany w Berlinie, a zademonstrowany w Krakowie, był na tej badź co bądź głuchej polskiej prowincji czymś zgoła nieznanym. To wszystko robiło wra-

żenie. Zakotłowało się w „galicyjskich Atenach”. Entuzjastmowi garstki satelitów i zaprzysięgłych wyznawców zawtórowało oburzenie „poważnych” obywateli. Spokojne, cnotliwe miasto, w którym o smaku literackim decydował ekscelencja Stanisław hrabia Tarnowski, a kruchciano - mieszczańska obłuda nie dopuszczała jakichkolwiek ekstrawagancji, truchlało i zamierało ze zgrozy, gdy o świcie, po nocy spędzonej w knajpie, przelagala wąskimi uliczkami cichego, zaspnego miasta hałaśliwa gromada z tym „straszny” Przybyszewskim na czele wznosząc „anarchistyczne” okrzyki i tłukąc laskami w zastupnię na głuchko żaluzje sklepów.

Ale to była tylko jedna strona „działalności” Przybyszewskiego. Przybyszewski wniósł aktywnością teoretyka moderny, redaktora i pisarza pewne elementy, które odpowiadały ówczesnej naszej literackiej rzeczywistości, atmosferze chwili, stanowi świadomości społecznej. W jego manifestach programowych nie było nic bezwzględnie nowego, ale był w nich imperatywny ton, który zespolił urażające się niejako w powietrzu atomy myśli, wzruszeń i oczekiwań — zwarta całość swegoistego systemu nowej estetyki i narzucił ją pewnej generacji pisarzy. W jego antyfilisteryckich tryadach, w ostrych atakach na plaski gust mieszczaństwa kryły się bez wątpienia godne uwagi wartości pozytywne. Wyraziła się w tym najwyraźniej zasadnicza sprzeczność między ówczesną rzeczywistością społeczną a sztuką, która w tej rzeczywistości nie znajdowała warunków należytego rozwoju. I była to zarazem ewolucja forma walki z panującym układem stosunków, walki prowadzonej zapewne na bardzo wąskim odcinku, nie zawsze z całą pewnością konsekwentnej, niemniej jednak układów na tym wąskim odcinku istot-

\*\* Stanisław Przybyszewski: Listy, tom III — 1918—1927. Wrocław 1954, Ossolineum.



# Ściany Meksyku

ne i rewolucyjne drzeworyty — zatrzymywał się tłum gapiów. Wśród tego tłumy entuzjastów był zarówno Orozco jak Rivera — obaj kilkunastoletni chłopcy, którym nie śniło się jeszcze, że zostaną wielkimi malarzami. Dla obu Posada pozostał wzorem społecznego artysty. Dla obu malarstwo i płaskorzeźba indiańskie stały się w o r e m n a r o d o w e j tradycji.

Rivera i Siqueiros studiowali rzeźby Mayów i rytualne maski Azteków. Rivera na jednym ze swoich fresków wmurował nawet oryginalną maskę w postaci jakiegoś uczestnika obchodu ludowego. Prawożorem bardzo do siebie podobnych twarzy na wczesnych kompozycjach Siqueirosa były indiańskie wizerunki — uderzający jest ten sam powtarzający się typ etniczny. Kolor na freskach wykazuje też pokrewieństwo z polichromiami indiańskimi i z ludowymi malowaniami. Kolor odgrywa zresztą w ściennym malarstwie meksykańskim decydującą rolę. Patrząc na jednobarwne reprodukcje fresków Rivery nie ma się zupełnie pojęcia o ich ekspresyjności i bogactwie barw. Kalejdoskopijne, natłoczone kompozycje z precyzyjnie wymalowanymi twarzami, z całym aparatem symboliki — maszyn, zwierząt, roślin — nabierają plastycznego sensu przez swą fantastyczną barwność, przez bogaty ornament kolorowych form. To stłoczenie postaci — wypełnie-

nie całej płaszczyzny ściany najróżnorodniejszymi formami, to przesadne bogactwo i brak umiaru w detalu — to też cecha tradycyjna. Elewacje czy wnętrza kościołów meksykańskich zbudowanych za czasów panowania hiszpańskiego przytłaczają nieprzygotowanego widza niesamowitą obfitością elementów dekoracyjnych. Rzeźbiarz, malarz i sztukator rozszaleli się w tych wnętrzach. Płaskorzeźby Mayów są zresztą równie rozdrobnione i obfite w ornament. A symbolika meksykańskiego malarstwa? I ona także pochodzi w pierwszej linii z ludowych wierzeń i obrządków.

Te wszystkie cechy wspólne są całemu malarstwu ściennemu. Jednak to, co się nazywa potocznie szkołą meksykańską, zawiera w sobie wiele elementów zupełnie z sobą sprzecznych. Wielka Trójka Meksyku — to bynajmniej nie trzech miłujących się przyjaciół. Każdy z tych malarzy ma swoje własne poglądy na charakter współczesnej sztuki — wspólna im jest tylko wytyczna narodowego, społecznego, a przede wszystkim bardzo ludzkiego malarstwa. Rivera z Siqueirosem urządził publiczne dyskusje — publiczne kłótnie — bo żaden z nich nie chciał drugiemu przyznać racji. Orozco sprzeciwiał się teoriom ich obu. Ale te wszystkie, często gwałtowne wymiany poglądów sprzyjały jedynie rozwojo-

wo malarstwa. W tej atmosferze wzajemnego dopingu, wzajemnej konkurencji, wzajemnego współzawodnictwa, w tej walce o duszę i nie tylko o duszę — powstała najżywniejsza i najciekawsza w tej chwili na świecie sztuka.

Różnice stylu Wielkiej Trójki są ogromne. Orozco, który zaczął malować freski mając 40 lat, jest najbardziej romantyczny — najbar-

dziej może ludzki i dramatyczny w swoim patosie. Patos Siqueirosa jest gwałtowny, rozlukany, bardziej dynamiczny i ekspresyjny. Rivera, który wykonał najwięcej zamówień był początkowo dość statyczny; dopiero w późniejszych pracach pojawiają się nowe elementy. Olbrzymia płaskorzeźba z kolorowego kamienia, która jest obudową stadionu w Mieście Uniwersyteckim w Meksyku — swoim rozmachem bije chyba wszystko, co dotychczas tam wykonano.

Meksyk jest widocznym krajem szczęśliwym dla artystów. Nie dość, że ma wspaniałe zabytki z epoki przedkolumbijskiej, bardzo interesującą sztukę kolonialną — dziś tworzy rzeczy tak nowatorskie, tak potężne i tak odważne.

Jerzy Olkiewicz



David Alfaro Siqueiros — Fragment malarstwa ściennego

**N**AJWYBITNIEJSZY malarz Meksyku był jednoręki i miał wadę wzroku, która niemal pozbawiła go jednego oka. Człowiek ten, posiadający pozornie tak nikłe dane fizyczne, aby być malarzem, pozostawił po sobie olbrzymie powierzchnie ścian zamalowane freskami o nieznaną dotąd w historii sztuki gwałtowności i potęgę. José Clemente Orozco zmarł w 1949 roku w trakcie wykonywania swojej najbardziej wstrząsającej kompozycji — fresków w Iglesia del Jesus w Meksyku. Prace Orozco to najdoskonalszy przykład nie tylko współczesnej meksykańskiej sztuki, ale jedno z największych osiągnięć światowego malarstwa.

Meksyk poprzec malarstwo ścienne Orozco i dwóch innych równie znanych malarzy — Riverę i Siqueirosa otwiera w historii sztuki nowy rozdział. Malarze porzucili sztukę, zerwali z dotychczasowym kanonem małoformatowych obrazków — przenieśli się na ściany monumentalnych publicznych budynków; przestali malować dla smakoszy, porzucili pymat estetyki. Ich malarstwo nie ma nic wspólnego z łagodną kontemplacją — z cieszeniem wzroku samym pięknym kolorem i formą. Częściej irytuje, niż daje przyjemność. Uczy, szokuje, czasem przeraża, ale w swojej potęgę jest wspaniałe — jeżeli groza ma być piękna.

Freski meksykańskie od początku — od 1923 roku — ściśle związane były z aktualnymi potrzebami najszerzych mas. Łączyły dekoracyjność ze społeczną treścią. Pierwsze kompozycje Orozco można by nazwać karykaturą ścienną — w tak dobitny i ostry sposób pragnął malarz przemówić do widza. Element karykatury i groteski pozostał zresztą na stałe cechą meksykańskiego malarstwa ściennego.

Karykatura jest najpotężniejszym środkiem oddziaływania, tkwi w ludowej tradycji Meksyku. Meksykańskie drzeworyty — to gazeta dla analfabetów. Meksykańskie drzeworyty — to gazeta komiczna, choć na często ten komizm przeraża; mamy odmienne poczucie humoru. Śmiech i drwina jest najbardziej niebezpieczną bronią — dlatego meksykański drzeworyt wykorzystywano często dla celów politycznych — wykorzystywano chłonność i chwytliwość ludzi na wymowę karykatury.

To, co drukowano dawniej na małych kartkach papieru, urosło w dwudziestych latach do ogromnego formatu politycznych fresków. Piergrzymki chłopów, które oglądały kompozycje Riverę na ścianach jednego z budynków, odbierały freski jak wielką, ilustrowaną książkę, jeżeli w dodatku ilustracje były z dowcipami — tym bardziej przypadły do gustu, tym bardziej przemawiały do wyobraźni. Freski podobają się chłopom — a przecież dla nich właśnie były malowane.

Malarstwo meksykańskie nie ma nic wspólnego z tzw. czystą sztuką; nie można go odrywać od wielkiej społecznej funkcji, jaką spełnia. Jak każda nowa rewolucyjna sztuka kładzie nacisk na treść, walczy w imię swoich ideałów — jest agresywna, ponieważ ma się o co bić. Jest sztuką użytkową, okolicznościową, ale właśnie ta użyteczność sprawia, że jest sztuką wielką.

Przy swoim bardzo narodowym charakterze malarze meksykańscy podlegali bardzo wielu europejskim wpływom. Jeśli można powiedzieć, że freski Riverę wywodzą się w pierwszej linii z tradycji Azteków i Mayów, to z drugiej strony można doszukać się w nich wpływów za-

ówno włoskiego renesansu — zwłaszcza szkoły sieniejskiej — jak i współczesnej Francji. Rivera w Paryżu miał możliwość dokładnego przestudiować obrazy Cézanne'a, umiał wykorzystywać syntezę i odważne uproszczenia kubizmu. Malował z Piccassem, siedział w kryminale z Modiglianem. Później poznając malarstwo renesansu i studiując sztukę rodzimą wyzwolił się wprawdzie od bezpośredniego oddziaływania europejskich wzorów, zachował jednak sposób myślenia, zasadę konstruowania — piętno współczesności.

Kiedy po rewolucji na zaproszenie Vasconcelosa malarze meksykańscy zaczęli wracać do kraju i wykonywali pierwsze freski, często pod bardzo silnym wpływem kubizmu, jeden tylko może Orozco nie opuszczający nigdy Meksyku z niechęcią odnosił się do modnych zachodnich kierunków. Orozco czerpał jednak gdzieś indziej natchnienie. Nie był we Włoszech, ale widział reprodukcje włoskiego malarstwa. Jak w początkowych freskach Riverę wpływy szkoły sieniejskiej, tak u Orozco widoczne są wpływy Florentyńczyków, a zwłaszcza Giotta. Orozco pisał gdzieś, że zawsze wyobrażał sobie freski Giotta jako kompozycje wielkie wymiarami, bardzo monumentalne. Sam malował też zwykle na wielkich ścianach. Jakże było jego zdziwienie, kiedy widząc po kilkunastu latach Giotta w oryginalnej, przekonał się, że są to małe skromne obrazki.

Błędem byłoby jednak wyszukiwanie na siłę europejskich koligacji meksykańskiego malarstwa. Zasadnicze i decydujące są wpływy rodzime — sztuki indiańskiej i ludowej. Często, jeszcze przed rewolucją, przed oknem warsztatu znakomitego grafika Posada, w którym wystawiane były jego bardzo politycz-

## UPIORY SA LUDZMI

Dokończenie ze str. 5

dał jesienią ub. r. książkę *Un tuer* („Morderca” — wyd. Les Editions Français Reunis. Trudno, oczywiście, porównywać powieść młodego prozaika, Piotra Daixa, ze starszym i bardziej doświadczonym Merlem. Być może, konfrontacja ta wykazałaby, że autor *La mort est mon métier* potrafi prostszymi środkami ogarnąć szersze perspektywy, że rezygnując z tzw. galerii postaci i zawlekiej siatki zdarzeń, operując „zweźonym polem widzenia” — dać bardziej wstrząsający wyraz prawdzie historycznej. Lecz nie o to chodzi. Piotr Daix wybrał inną drogę, ponieważ bardziej odpowiadała ona realizacji postawionego sobie zadania: dać możliwie wierny obraz mieszczaństwa francuskiego w okresie konferencji genewskiej, a więc dostownie w dniach powstawania samej powieści. Postać Daniela Laverdon, byłego milicjanta rządu Vichy, żołnierza oddziałów zagranicznych Waffen SS, nie jest jedynym centrum skupiającym uwagę autora — obejmuje ona również przedstawicieli mniejszej i większej burżuazji, mieszczańskiej młodzieży inteligentkiej, młodzieży biorącej udział w kampanii wietnamskiej itd. Proletariat Daix w ogóle nie wprowadza na widownię, aby nie naruszać jednolitości baletki, które pokusił się zobrazować.

Nie wiem, dlaczego po przeczytaniu tej książki pozostała mi najdłuższe w pamięci jedna, niewielka scenka. Oto Daniel Laverdon, przestępca polityczny, wypuszczony z więzienia po odbyciu ośmiu lat ciężkich robót, przebywa przed „wejściem na widownię” u małomiejsczkowej damulki, Mireille Rouveyre. Romans z panią domu, flirt z córeczką nie zabija całkowicie jego nudy. Wszedłszy pewnego dnia do buduaru pani, zauważa nowe akwarium ze złotymi rybkami. Powraca wtedy do siebie po flaszkę z aramentem, wylewa ją do wody i z przyjemnością obserwuje powolne konanie pięknych i kosztownych okazów. Ten moment — to świetne „pociągnięcie piórem”. W odróżnieniu od bohatera powieści Merle’a Daniela Laverdon ma emocjonalny stosunek do swojej pracy. Lubi własnoręcznie wykonywać powierzono mu zadanie, lubi być w bezpośrednim kontakcie z ofiarą. Gdy na chwilę autor powraca do procesu, na którym — niebawem po wojnie — Daniel skazany został na karę śmierci (uratowała go użyskana tajemniczymi drogami łaska Prezydenta) m. in. za bestialskie zamordowanie młodej patriotki, La Mettievier, oskarżony stwierdza: „Nie byłem wtedy zdenerwowany”. Bohater powieści *Un tuer* opuszcza więzienie w 1953 r., powraca do Paryża i ze zdumieniem stwierdza, jak wiele się zmieniło.

Jego dawni kompani z milicji miast siedzieć tak jak on w więzieniu porobili doskonałe kariery. Przyjaciel, Filip Réveillon, jest wpływową osobistością, gdyż wszystkie grzeszki okupacyjne strząsał z siebie w Indochinach, skąd przywiózł nawet spory majątek. Jeden rok szwendania się po Indochinach — wyjaśnia Danielowi — okazał za zarobienia porządnej rany i wystarczającej ilości orderów, aby już nie lażono mi po piętach. Stałem się osobnikiem szanowanym...” Jest już porządnym obywatelem i poślubił córkę wielkiego finansy, z tych, co wpływają na losy rządów — M. Cadouce. W polityce również nie wolno — jakoś oczekiwana wojna nie nadchodzi, wręcz przeciwnie, mówi się o zwolnieniu międzynarodowej konferencji w Genewie. I tutaj zaczyna się bardzo interesujący dramat mordercy, który pozostał sam skompromitowany i musi teraz grzecznie służyć swoim dawnym kolegom, obecnie już godnym i szlachetnym. Filip Réveillon zaleca mu wyjazd do Indochin celem zlikwidowania jego własnych spraw handlowych — lecz tutaj napotyka na opór. Daniel również ma swój „honor” i swoje „idee” — otóż pragnie pozostać w kraju i walczyć na miejscu (z komunizmem — rzecz jasna). Pragnie więc wydobyc się spod niewygodnej kurtki przyjaciele, który rozparty w fotelu w swoim wytornym gabinecie, nie ukrywa swej pogardy dla dawnego druha: „Cóż ty właściwie potrafisz robić w życiu — zapytuje — ty i k o zabijając na różne sposoby, to wszystko...” A przecież kiedyś Filip odbarzał Daniela szczeniakiem i zaufaniem w takim stopniu — wedle własnych słów — „jak dobrze wypróbowaną maszynę, która nigdy nie zawiedzie”. Na pożegnanie Filip sprytnie wykorzystuje umiejności Daniela, tak że ów za darmo wysła mu na tamten świat szofera, M. Jo, wysłannika wrogiego ołdnamu finansy.

Daniel dostaje się potem pod rozkazy „szarej eminencji” Lingarda, przedstawiciela skrajnie pravicowego, faszystującego ugrupowania, liczącego na przysłążoną rolę zremilitaryzowanego Niemiec w zjednoczonej Europie. Drugi odłam postawił, jak wiadomo, na powodzenie Konferencji Genewskiej, wymianę handlową z Dalekim Wschodem itd. Daniel sumiennie wypełnia rozkazy. Zabija. Dostaje się do więzienia i wychodzi stamtąd wskutek działania tajemniczych, ukrytych sił. Lecz grunt nie jest już spokojny. Dien-Bien-Phu padło, rośnie opór społeczeństwa wobec CED. Wreszcie podczas awantury w nocnym lokalu, dokąd oprócz Daniela przybyła również jego dawna „gospodyni” Mireille Rouveyre z córką Lise (z obydwoma paniami Daniel utrzymywał „stosunki” więcej niż towarzyskie) — Laverdon ginie niejako „z ręki” brata Lise, Franciszka, repatriowanego spod Dien. Finał ten, aż nazbyt pompacyjny w swym symbolizmie, mało prawdopodobny, rzucił niepotrzebnie cień na tę zgrabnie napisaną powieść — będącą w całości przykładem rozumnego uniknięcia frazeologii, „opatologii ideologicznej” i innych schorzeń postępowej literatury, niezależnych od jej narodowości. Wystarczy zauważyć, że Daix ani razu nie wprowadza na karty swej książki pochodni robotników z chorągiewkami, manifestacji, przemówień, deklaracji itd. To prawdziwy sukces pisarza!

JEST w powieści Roberta Merle’a scena daleko wybiegająca swym znaczeniem poza granice właściwej problematyki tego utworu. Oto w celi odwiedza Rudolfa Langa amerykański generał („...był wysoki i

różowy z fajansowymi oczami i białymi włosami...”) pragnąc dowiedzieć się, co sądzi on o artykule zamieszczonym w prasie amerykańskiej na temat jego życia i działalności. Mówiono w nim m. in.: „Urodził się wraz z początkiem stulecia i symbolizuje je bardzo dobrze, streszczając to, co historia Niemiec zawarła w tym okresie okrutnego i fanatycznego”. W rozmowie z wyższym oficerem amerykańskim Rudolf Lang nie zmienia swego przeświadczenia, że obowiązkiem jego było dobrze wykonywać otrzymane rozkazy, niezależnie od ich treści — i że po prostu pochłonęła go strona techniczna tego wielkiego przedsięwzięcia, jakim była eksterminacja Żydów. „Zresztą — dodał — czyniłem to trochę jak lotnik, który zrzuca bomby na miasto”. „Lotnik nie uczestwił nigdy całego narodu” — woła oburzony generał. „Zrobiłby to, gdyby rozporządzał właściwymi środkami i gdyby wydano mu odpowiednie rozkazy” — odpowiada spokojnie Lang. I tutaj właśnie odkrywa się głęboka mądrość tej książki.

Gdy bowiem toczyła się ta rozmowa — radioaktywne chmury nie zakończyły jeszcze morderczego dzieła nad Hiroszimą i Nagasaki, odbierając życie tysiącom ludzi w promieniu wielu dziesiątków kilometrów. Gdy powieść Merle’a wychodziła spod prasy drukarskiej, cały świat został już poinformowany, że bomby, które wybuchły nad dwoma miastami japońskimi, zostały złożone do lamusa i że broń wodorowa jest tysiącokrotnie raźniejsza. Czyż teraz jeden lotnik lecący w ogrzanej kabine odrzutowa nie będzie w stanie „śmiercić z doskonałą precyzją techniczną całego narodu w ciągu kilku sekund obrywając się bez obowozów, komór gazowych i innych kłopotliwych urządzeń?”

Zagadnienie odpowiedzialności za tzw. „zbrodnie przeciw ludzkości” nie przedstawia się bynajmniej prosto. Łatwo powieśd komendant obozu śmierci, tym bardziej skoro nie brak dowodów jego win — ale czy zniszczony został system ideowo-polityczny wydający dobrych „rzemieślników zabijania”? Czy naród ten, w istocie nieszcześliwy, skierowany został na właściwą, odmienną drogę? Łatwo ostatecznie — gdy przestanie być potrzebny — schwytać i skazać Daniela Laverdon, tego „mordercę o grubych łapach” — ale niewiele się przez to zmieni!

Dlatego te dwie książki, wspaniała powieść Merle’a i ambitna powieść Piotra Daixa, spełniają wielką rolę w rozwoju współczesnej literatury francuskiej. Przecież w lawinie około 2000 nowych tytułów beletrystycznych wyrzucanych w ciągu roku przez francuskie firmy wydawnicze, poświęconych odwiecznym, rodzinnym perypetiom mieszczańskim, dawno rozwikłanym problemom psychologicznym i „odchylańskim” seksualnym — są one nie licznymi próbami dokonania osądu naszej teraźniejszości historycznej. Nieprzebrzmiały jeszcze głos Merle’a i nadal aktualny, żywy odźwięk, jaki wywołuje książka Piotra Daixa zbiega się z gorącym protestem znakomitego pisarza niemieckiego, Ericha Marii Remarque’a, zawartym w jego ostatniej, antymilitarystycznej powieści „Wyśpa nadziei”. Jego głos wraz z innymi wywołują do opamiętania, aby nigdy nie powstały wieże strażnicze strzegące miejsca ludzkiego cierpienia i śmierci. Bo wtedy nowy strażnik, pilnujący wzorowego obozu, będzie mógł z ufnością spoglądać w przyszłość. Technika poszła naprzód. „Rzemieślnicy” również nie stracili czasu i pod fachowym kierownictwem pogłębili swoje kwalifikacje.

Konrad Eberhardt

ANDRZEJ ODOLAŃSKI

## CZY PIERWSZA JASKÓŁKA ZAPOWIE WIOSNĘ?

„CIEMNA rzeka” nie jest bynajmniej debiutem kinematografii argentyńskiej na naszych ekranach — pamiętam jeszcze przed kilku laty wyświetlany u nas film o Izaaku Albenizie pt. „Albeniz”.

Argentyna należy do tych krajów, gdzie kino jest bardzo popularne (na 14 mil. mieszkańców przypada ok. 2000 kin) — niemniej mimo jako talo rozwiniętego przemysłu filmowego — nie stworzono tam nic oryginalnego. Wprawdzie pierwszy film argentyński powstał już w roku 1915 („Szlachetny pastuch”), ale do końca niemiecy nie mieli nic w tej dziedzinie nie zrobiono. Dopiero powołanie filmów dźwiękowych północno-amerykańskich i europejskich zwróciło uwagę rodzimego kapitału na kinematografię. Takie komercyjne podejście oczywiście z miejsca określiło profil filmu argentyńskiego i mimo że produkcja ta osiągała takie cyfry, jak: w roku 1937—31 tytułów 56 — w 1942, czy 41 — w 1948 — to, nie wychodziły one poza standard techniczny i artystyczny znych czy wręcz tandentnych filmów europejskich. W Buenos Aires istnieje np. aż 10 studio filmowych, ale ich poziom techniczny jest wprost żenujący.

Pomijając już wybitnie komercyjne podejście do produkcji, na kosmopolityczny charakter tych smit wpływa także chęć utrzymania przez producentów

argentyńskich swych filmów na ekranach wnych państw pld. — amerykańskich — (a zwłaszcza Urugwaju, Meksyku i Kuby) czy europejskich jak Hiszpania i Portugalia jak można również pominąć milczenie takich faktów jak flirt z Hitlerem i Mussolinim podczas wojny, czy obecnie z Franco. Nie na próżno też włoska „Obrońca Alkazaru” często pokazywana była kadetom armii argentyńskiej, którzy utworali drogę dyktatorowi Peronowi. Oczywiście te wzajemne wymiany usług z partnerami europejskimi nie były tak kosztowne jak z USA, którym za karabiny trzeba było zapłacić akcjami, i dziś kinematografia argentyńska nie bez przyczyny znajduje się pod ekonomiczną presją kapitału amerykańskiego, który należyce dba o swe interesy.

Wybitny powieściopisarz Alfredo Varela w sierpniu 1948 roku na wrocławskim Kongresie Intelektualistów powiedział m. in. „Klika imperialistyczna dobrze wie, że — aby całkowicie opłonić nasze narody i uprząć je do wojennego rydwanu — musi podporządkować sobie intelektualistów i użarmić kulturę. Imperialistyczna klika uważa, iż wszelkie środki do osiągnięcia tego celu są dobre”. Toteż brutalna dyktatura faszystowska Perona tępi wszelkie przejawy życia kulturalnego i nic dziwnego, że przy takim uewnętrznym „sojuszniku” produkcja filmowa argentyńska nie przekracza standardu wy-

tworzy wyszysk ludzi na plantacjach rośliny yerba przedostał się na ekrany w formie przekształconej dopiero w roku 1950, kiedy Peron kokietował zwizką zadowolone dla wciągnięcia ich do swych machinacji politycznych.

Akcent realizatorski w filmie położony jest na rozegranie dramatycznej intrygi i to nie dla wydobycia społecznego aspektu tej sprawy, ale naturalistycznego obrazu zbiorowości ludzi o bujnych temperamentach a surowych obyczajach. W związku z tym została przebudowana nie intryga, zmieniono nazwiska i postacie bohaterów książki.

Zmiany te nie tylko stępują wymowę książki, lecz również film nie posiada prostoty i jedności języka Vareli, żywej kompozycji obrazów, nie oddaje atmosfery ojczyznej przyrody, której głęboka znajomość i umiłowanie bije z kart książki.

Mimo tych wszystkich zmian wybija się ostro sprawa potwornego wyzysku ludzi — film jest wyraźnym protestem przeciw degradacji i poniżeniu człowieka. Wbrew wszelkim zabiegom realizatorów filmu przebiega z ekranu wielki realizm tej książki i uchyla on rąbek prawdziwej wiedzy o tym kraju. „Ciemna rzeka” ma jednak jakiś swoje oblicze w tym mętnym nurcie kosmopolitycznej produkcji argentyńskiej, która od lat nawet na nie podobnego nie mogła się zdobyć.

Film „Ciemna rzeka” mimo swego d'cś przeciętne go poziomu artystycznego jest w produkcji argentyńskiej zjawiskiem dość wyjątkowym. Po pierwsze dlatego, że powstał on w oparciu o wybitne dzieło literackie — co jest tam nie spotykane w praktyce, a po drugie, że film nie zatart całkowicie postępowych akcentów książki.

Książka Vareli „Ciemna rzeka” napisana została w 1943 r., ale temat jej: po-

Andrzej Odolański

Biurow Sprzedaży Instytutu Wydawniczego „Pax” zawiadamia, iż nakład książki G. Ricciottiego „Życie Jezusa Chrystusa” jest wyczerpany.

(Dokończenie ze str. 5)

dzilo, aby uchwycić je w jego najobszerniejszych manifestacjach. Stąd zachwyty dla wszelkiej anomalii, potworności i stąd większość bohaterów literackich Przybyszewskiego należy do tej właśnie kategorii owych nieszczęśliwych „dzieci nędzy”, „dzieci szatana”. Ten pokazywał udział motywów psychopatologicznych w twórczości pisarza to też przecież jakiś nowy ton, zapewne związany z bardzo subiektywnym upodobaniem autora i zapewne nuzający przy nadmiernej eksploatacji, ale chyba konieczny w polifonicznym zestroju najrozmaitszych motywów i tematów naszej literatury narodowej.

Istnieje wydana w Paryżu w r. 1939 monografia Maxime Hermanna „Un satanisme polonais Stanislas Przybyszewski”. Bardzo znamienity tytuł: „Satanista polski...” Istotnie, od czasu zachwycenia się gotykem w Toruniu za lat chłopięcych Przybyszewski już nigdy nie wyzwolił się spod uruków wieków średnich. Ale pociągają go nie tyle sprawy społeczne i religijne, ile tzw. „mroki średniowiecza”, wielkie psychozy i zbiorowe obłąkanie tej epoki. Naczytał się wiele z tego zakresu w bibliotekach niemieckich zdobywając w tej dziedzinie imponującą erudycję. Przez całe życie nosił się z zamiarem napisania monografii o czarnej magii i średniowiecznej czarownicy, ale zabrakło woli i czasu, skończyło się na szkicu „Synagoga szatana” oraz na niezwykle słabej, ostatniej zresztą powieści „Il regno doloroso”. Ale coś z owej satanistycznej obsesji przesaczyło się przecież do wszystkich dzieł pisarza. Jego bohaterowie to niemal z reguły opętani, maniacy jednej, uporczywej myśli, namiętnie i piętnem fatalizmu, ludzie smutni i nieszczęśliwi, to istotnie „dzieci szatana”. I samemu Przybyszewskiemu ta rola satanisty zdaje się odpowiadała. W jego bezładzie życiowym, alkoholizmie i morfotym, w ekshibicjonistycznym ujawnianiu niedyskrecji rodzinnych, niewątpliwych obciążań dziedzicznych, w świadomym dramacie nieszczytności publiczności ekscytrycznością wzięcia, postawy, postępowania, w ironiczno-szyderczym śmiechu: he, he, he — było wiele poży, wiele robionego diabolicznego nastroju.

Z tym wszystkim był Przybyszewski organizacją istotnie bardzo wrażliwą, uczuciową. Nie wszystko w nim było gestem obliczonym na wrażenie. Dramaty swoich bohaterów rzeczywiście przeżywał. Człł się sam jednym z nich, a obrazy malstromu udręku, moralnej szarpaliny, załamania psychicznego, jakie dawał w swoich utworach, były wyrazem istotnego współczucia i osobistego cierpienia. Miał Przybyszewski silne wyczuć i zmysł tragizmu. W cierpieniu widział pierwiastek twórczy, wywołujący, ale zarazem nie jak on (poza Kasprowiczem może) nie wyraził na przemian XIX i XX wieku bólu i rozpacz z powodu grozy życia. Zło pojmował metafizycznie, gnostycyzmie, jak zresztą wielu współczesnych; obiektywnych jego uwarunkowań społecznych nie dostrzegł i dostrzeć nie usiłował. Ale przecież i w tym ograniczonym proteście przeciw zły współczesności krył się jakiś pozytywny akcent, swoje oskarżenie malodusznej epoki, co uwerliżyła w swoją żerkomą doskonałość i drżała jedynie przed widmem klęski tego „najlepszego z możliwych światów”.

Nie można też zaprzeczyć, że był Przybyszewski naturą prawdziwie poetycką. Odczuwał piękno wielkiej sztuki; jego eseje o muzyce, o malarstwie, o niektórych reprezentantach modernistycznej Europy świadczą o dużej wrażliwości estetycznej i wyrobionym smaku. Ten pisarz tak dziwnie w tematyce swych utworów i w całej swej postawie odbiegający od tradycyjnych upodobań literatury naszej (czego sam miał pełną świadomość) najgłębiej przecież i najwierniej ukołchał piaską, monotonna równie swoich ojczystych Kujaw i obok Kasprowicza jest jednym wielkim poetą tego zakątka Polski.

Będąc niewątpliwym artystą był Przybyszewski przeciętnym pisarzem, z czego w chwilach wewnętrznej szczerości sam sobie zresztą zdawał sprawę. W jednym z listów do córki Iwony Bennet pisał o tej niewspółmierności między ideą, koncepcją, wewnętrznym widzeniem rzeczy a środkami wyrazu: „... tragedia mej sztuki: moja tęsknota jest większa niż możność jej wyrażenia”. Z drugiej zaś strony i on sam niezbyt się starał, by ową niewspółmierność wyrównać. Tu trzeba było żelaznej dyscypliny i wytrwałości w wysiłku, a tych dwóch właśnie zupełnie Przybyszewskiemu brakło. Rozkładowo wpłynęła też na pisarza z całą pewnością bezkrytycznie entuzjastyczna atmosfera podziwu, jaką wytworono wokół jego osoby w pierwszych miesiącach osiedlenia się w kraju, a później ciężkie i trudne warunki życia. Mimo to Przybyszewski-pisarz zasługuje na głębsze poznanie. Bądź co bądź nazwisko jego było jednym z pierwszych w plejadzie „gwiazd” literackich Młodej Polski, a jego dzieło badaje najbardziej reprezentatywną manifestację epoki modernizmu, jej naidokonańszymi świadectwami i niezastąpionym świadectwem. A to coś znaczy, do czego zobowiązuje. Zobowiązując przede wszystkim do wszechstronnego na to dzieło spojrzenia i do oddania mu sprawiedliwości. Listy Przybyszewskiego, pieczołowicie zebrane i starannie skomentowane przez wydawcę ułatwiają to zadanie badawcze w wysokim stopniu.

Artur Hutnikiewicz

DYSKUSJA O MŁODZIEŻY ARTYSTYCZNEJ

Głos młodego historyka sztuki

SIAM już nagłówek zastrzegę, że dyskusja ma obracać się wokół spraw młodzieży artystycznej. Dlatego z pewnym wahaniem postanowiłem włączyć się w nią, aby zabrać głos w sprawie tych, którzy choć sami nie działają twórczo na terenie sztuki, jednak są z nią ściśle związani w czasie studiów i potem w pracy zawodowej. Chodzi mi o młodych historyków sztuki. Z przyczyn zasadniczych stają przed nami w wielu wypadkach zupełnie inne sprawy i trudności od tych, które wysuwają w dyskusji młodzi plastycy, architekci czy aktorzy. Jednak ze względu na przedmiot naszych studiów mamy również wiele podobnych problemów związanych ze sztuką, z tą różnicą, że od strony teorii i badań naukowych, a nie realizacji praktycznej. Powiem więc tu parę słów o kłopotach związanych z naszą dziedziną.

Najważniejszą wadą studiów uniwersyteckich nad historią sztuki jest bardzo słaby kontakt z samymi dziełami sztuki. Może to wynika z bardzo paradoksalnie. Ale niestety jest prawdą. W ramach naszych zajęć ograniczamy się głównie do materiału fotograficznego, który przecież w wielu wypadkach bardzo zniekształca reprodukcowane obiekty. Oczywiście, postępowanie to jest zupełnie uzasadnione, jeśli idzie o dzieje sztuki obecnej, natomiast budzi poważne zastrzeżenia odnośnie sztuki polskiej. Jasne jest, że i w tym wypadku niecałkowicie możliwe jest ilustrowanie wykładów czy ćwiczeń samymi zabytkami, wymagaloby to bowiem ciągłego podróżowania po całym kraju. Chodzi mi tu jednak konkretnie w wypadku Uniwersytetu Warszawskiego o wykorzystanie materiału zabytkowego znajdującego się na naszym terenie, a głównie w zbiorach Muzeum Narodowego, które bądź co bądź posiada Galerię Narodową Sztuki Polskiej — a więc zawiera najspanialsze i najtypowsze dzieła naszego malarstwa, grafiki, rzeźby i rzemiosła artystycznego.

Otóż sprawa wygląda u nas w ten sposób, że ze zbiorami muzealnymi zapoznajemy się szerzej (to znaczy od strony magazynów) dopiero na czwartym roku i to nie w ramach historii sztuki polskiej, ale przy okazji ćwiczeń z muzealnictwa. Stąd wytworzyła się taka sytuacja, że znamy wiele faktów i fakciółków (łącznie z datami urodzin i śmierci artystów), a nie bardzo orientujemy się w samych dziełach. Bo przecież nawet najlepiej poprowadzony wykład np. z malarstwa — jeśli będzie ilustrowany tylko zdjęciami i przezroczkami — nie nam nie powie o kolorach i fakturze, a zwłaszcza gdy pokazuje nam się fotografie barunek, które już zupełnie wprowadzają w błąd.

Ten brak kontaktu z żywymi dziełami spowodowany jest po części tym, że na skutek braku dobrego podręcznika do dziejów polskiej sztuki wykłady muszą go zastąpić, przez co obejmują ogromny materiał. To stwarza konieczność dość dużego pośpiechu w realizowaniu programu, przy którym nie ma właściwie czasu na przedstawianie „w naturze” dostępnych nam w Warszawie zabytków i zmusza do

ograniczenia się jedynie do reprodukcji. Z opracowywanego nowego podręcznika ukazywały się dopiero dwa tomy, które obejmują lata 950 — 1450 i 1450 — 1650, nie rozwiązują więc tego palącego problemu, a po drugiej budzą wiele zastrzeżeń natury naukowej i metodologicznej. W pewnym stopniu zmniejszają ten główny brak jednorazowe miesięczne obozy w terenie, umożliwiające nam żywy kontakt z zabytkami. Program ich jednak dotyczy wyłącznie sprawy inwentaryzacji.

Jednym z głównych błędów wpływających z tego podstawowego mankamentu programu naszych studiów jest ograniczenie się w ramach wykładów i ćwiczeń jedynie do interpretacji treściowej dzieł sztuki z prawie zupełnym pominięciem problemów formy. Przy poznananiu dzieł sztuki na podstawie zdjęć fotograficznych trudno właściwie zdefiniować postępowanie. To powoduje jednak bardzo wielką lukę w naszych studiach. Potrafimy dużo i dość płynnie mówić o treści ideologicznej zawartej w danym obrazie, gdy jednak trzeba coś powiedzieć o jego fakturze — wtedy jesteśmy analafabetami. Zdajemy sobie sprawę, że historia sztuki nie jest wyłącznie historią rozwoju formy, ale także nie jest tylko rozwojem treści ideologicznej. Malarz, aby coś wyrazić, musi przede wszystkim namalować, wykorzystując cały skomplikowany zasób doświadczeń warsztatowych i środków formalnych. Z powodu zaniedbania wiedzy o samym warsztacie artysty nie potrafimy przeprowadzać kompletnej analizy zabytków. Brak ten daje się szczególnie odczuć przy pisaniu pracy dyplomowej.

Uważamy więc, że konieczny jest w czasie studiów konkretny kontakt z dziełami sztuki. W czasie wykładów jest on na razie, jak mówiliśmy, niemożliwy do zrealizowania, ale na nim powinny opierać się wszelkie ćwiczenia.

Drugim ważnym problemem, ale zupełnie innego charakteru, jest sprawa naszej pracy zawodowej. Chyba jest zupełnie zrozumiałe, że chcemy pracować w swojej dziedzinie. Otóż nie jest to takie łatwe. Ilość studentów na historii sztuki jest nieproporcjonalnie wielka w stosunku do możliwości ich zatrudnienia. Za tę przykrą sytuację ponoszą chyba odpowiedzialność Ministerstwo Szkolnictwa Wyższego i Ministerstwo Kultury i Sztuki. Dopiero od dwóch lat zmniejszyła się ilość miejsc na naszej sekcji — to chyba trochę za późno. Dam konkretny przykład. Pod koniec lutego br. na UW dwadzieścia kilka osób skończyło studia historii sztuki, uzyskując tytuły magistrów. Ministerstwo Kultury i Sztuki ma teraz bardzo poważne kłopoty z zatrudnieniem ich. Co będzie, gdy w czwartym przybędzie jeszcze ponad 40-tu magistrów? A trzeba pamiętać, że mniej więcej taką samą ilość młodych historyków sztuki wypuści w świat każdy z naszych uniwersytetów utrzymujących sekcje historii sztuki, tzn. Jagielloński, Poznański i KUL.

Marek Śleutowski

Szansy Janków — Muzykantów

REKRUTACJA młodzieży do szkół muzycznych jest sprawą zarówno ważną, jak i odpowiedzialną. W większych miastach nie jest to problem zbyt skomplikowany. Duże zainteresowanie dla spraw muzycznych, istniejąca sieć szkół muzycznych od podstawowych, poprzez średnie, licea zawodowe, aż do wyższych umożliwiają w zasadzie każdej zdolnej, utalentowanej jednostce trafienie do właściwego uczelnie i systematyczne studia. Gorzej nieco przedstawia się sprawa z młodzieżą z mniejszych prowincjonalnych miast, choć i tam ilość szkół muzycznych niższego stopnia stale się zwiększa. Jeżeli jednak chodzi o wieś, tu sytuacja jest poważniejsza. Jakież bowiem szanse muzycznego kształcenia się ma wiejski utalentowany chłopak, czy dziewczyna? Środowisko, w jakim tkwią jest na sprawy muzyki raczej obojętne, kultura muzyczna nie stoi tam jeszcze zbyt wysoko, rzadko kto zbyt potrafi im służyć radą i pomocą. W rezultacie niejedną ukrytą talent, próbując samodzielnie zdobywać muzyczną wiedzę i umiejętność, manieruje się i paczy, powiększając grono niedouczonych grajków.

Ze takich talentów jest na polskiej wsi niemało, tego dowiodły rekrutacje do zespołów ludowych. Kilka lat temu organizatorzy „Mazowsza” wyłowili z zapadłych wiosek kilkudziesięciu członków

dzisiejszego reprezentacyjnego zespołu. Nie tak dawno reklamowana szeroko rekrutacja do „Śląska” dała w wyniku kilkudziesięciu tysięcy zgłoszeń, z których drogą selekcji wybrano około 200 osób. W studium organizacji są dalsze ludowe zespoły regionalne. Jednakże zespoły takie mają charakter spe cyficzny, kulturywają przede wszystkim ludową pieśń i taniec, toteż i muzyczne kształcenie ich członków przeprowadzane jest pod tym kątem widzenia. Możliwości pełnego, systematycznego studiów zawodowego muzyka-artysty są tu raczej nikłe.

W roku 1949, z inicjatywą władz warszawskiego szkolnictwa muzycznego, przeprowadzona została wespół ze Związkiem Samopomocy Chłopskiej szeroka zakrojona akcja wyławiania wiejskich talentów muzycznych. Na skutek ogłoszeń w prasie i radio wpłynęło około 2000 zgłoszeń z terenu całego kraju. W Krakowie, Lublinie i Warszawie odbyły się przesłuchania i eliminacje. W samej Warszawie przesłuchano ponad 300 osób. Kilkadziesiąt z nich skierowano naychmiasz do szkół muzycznych, przydzielając bursy i stypendia. W chwili obecnej około 20 osób pracuje już zawodowo, kończy szkołę średnią, bądź studiuje w wyższej. Są między nimi

wybitni instrumentalści, teoretycy i kompozytorzy. Niestety, mimo tak dobrych rezultatów, była to akcja sporadyczna. Od paru lat kwestia Janków i Muzykantów nikt się bliżej nie interesuje. Rozpatrywane są jedynie nieliczne, indywidualne zgłoszenia do szkół muzycznych. Toteż, gdy przeliczyć statystyki uczniów i studentów takich szkół uderza niski procent studiującej młodzieży wiejskiej.

Systematycznemu powtarzaniu akcji rekrutacyjnej w tej dziedzinie stoją podobno na przeszkodzie względy materialne, przede wszystkim brak odpowiednich burz, w których młodzież wiejska znalazłaby niezbędną mieszkanie. Nie można jednak biernie czekać aż sytuacja na tym odcinku się zmieni. W dziedzinie muzycznego wykształcenia luku paru lat jest katastrofalna. Nie można skazywać obdarzonej zdolnościami, czy talentem młodzieży wiejskiej na bezczynne czekanie na błędnie po omacku, na niebezpieczeństwo ostatecznego zmanierowania się. Istnieją dość konkretne plany stworzenia pewnego rzędu kursów zaocznych przy szkołach muzycznych. Choć na pozór brzmi to nieco paradoksalnie, to jednak przy bliższym rozpatrzeniu sprawa jest zupełnie realna.

Druga sprawa — to umożliwienie studiów muzycznych tym zdolnym, a zapóźnionym, którzy nie mając dotychczas sposobności systematycznej nauki, ze względu na lata nie mogą pozwolić sobie na pełne, co najmniej 6-letnie studia w zakresie szkoły średniej. Przy wielu różnych wyższych uczelniach istnieją kursy przygotowawcze dla tych, którzy nie mając matury, pragną zdobyć wyższe studia. Przy intensywnym nauce osiada się tam wykształcenie średnie w 2-3 lata. Analogiczne kursy można by również stworzyć i w zakresie szkolnictwa muzycznego. Naturalnie kierunek kształcenia byłby tu dość ograniczony. Przy najpilniejszej pracy i największych zdolnościach nie da się wykształcić skrzypka czy pianisty w 3 lata. Natomiast możliwe są takie przyspieszone kursy w zakresie instrumentów dętych, tak jak uznano ich możliwość w zakresie studiów wokalnych, powołując w roku ubiegłym 3-letnie Studia Przygotowawcze dla śpiewaków przy wyższych szkołach muzycznych.

Sprawa jest pilna, pałająca. Setki, — może i tysiące Janków — Muzykantów mogą zaprzepaścić swój talent, mogą być stracone dla rozwoju naszej muzycznej kultury, o ile jak najrychlej nie będą im dane szanse zdobycia odpowiedniego wykształcenia. Alicja Rutkowska

KILKA SŁÓW

o plastyce

WYSTAWA MALARSTWA FRANCUSKIEGO W RZYMIE

Pod patronatem rządów francuskiego i włoskiego otwarta została w Rzymie w dniu 24 lutego największa po wojnie wystawa malarstwa francuskiego. Wystawa nosi nazwę „Od Davida do Czajnowa” i zawiera 300 obrazów pięciu najznakomitszych mistrzów francuskich z XIX wieku pochodzących z Luwru, francuskich muzeów prowincjonalnych oraz prywatnych kolekcji francuskich, holenderskich, szwajcarskich i amerykańskich. Wspaniałe te zbiory ubezpieczone zostały na sumę wynoszącą blisko 1 miliard franków. Wystawa w Rzymie trwać będzie miesiąc. Na następny miesiąc przeniesie się do Florencji, a w maju obrazy powrócą do swych właścicieli.

ROSYJSKIE IKONY W PARYŻU

W paryskiej galerii Paul-Ambrise otwarta interesująca wystawa rosyjskich obrazów i malowideł religijnych tzw. ikon”. Zebrane w liczbie 80 eksponatów pochodzą z XIV, XV, XVI i XVII

POSĄG MERKUREGO

Naukowa ekspedycja archeologiczna odkopła w miejscowości Fell Nebl Yunis w Iraku naturalnej wielkości posąg greckiego boga Merkurego. Uczniowie z Berlina, Celonii, Finlandii, Grecji, w tej miejscowości po zdobyciu jej przez Aleksandra Wielkiego i że stał on w owym czasie w świątyni greckiej.

SENSACYJNY PROCES NIEMIECKICH MALARZY

W Lubce odbył się ostatnio sensacyjny proces malarza Lothara Malakata i jego pomocnika Dietricha Feya. Powodem procesu była mistyfikacja uznana za jedną z największych w ostatnich czasach. Przed trzema laty malarze ci przekonali władze zachodnio-niemieckie oraz koła plastyczne o odkryciu przez siebie w zniszczonej katedrze w Marii w Lubce ukrytych dotąd rzekomo pod warstwą tynku — starych gotyckich malowideł ściennej. Proces wzbudza duże zainteresowanie i podziw dla talentu rzeczywiście twórców malowideł.

WYSTAWA PROJEKTÓW PANTEONU W MOSKWIE

W sali głównego pawilonu Wszzechzwiązkowej Wystawy Rolniczej w Moskwie otwarte wystawie projekty konkursowe na budowę Panteonu, monumentalnego pomnika chwaly wielkich ludzi Związku Radzieckiego, który ma zostać wzniesiony w Moskwie. Na wystawie zgromadzone 85 projektów. Autorami ich oprócz architektów radzieckich są architekt Polak, NRD, Węgier, Rumuni, Anglii i Szwecji. Polska zgłosiła 7 projektów.

o filmie

NAGRODY FILMOWE

Nagrodę mł. Jean Vigo (wybitnego twórcy filmowego z początków filmu nowoczesnego) przyznano w tym roku reżyserowi filmów krótkometrażowych Jeanowi Vidal'owi za film o Emilu Zoli.

ZE ZWIĄZKU RADZIECKIEGO

Aby uczcić 50-tą Rocznicę Rewolucji 1905 roku filmowicze radzieccy przygotowali trzy nowe filmy: nową wersję filmu klasycznej powieści M. Gorkiego „Matka”, film fabularny „Prolog” oraz film dokumentalny „Na barkadach”.

SPRAWA PILOTA MERESZA

W początkach kwietnia rozpoczną się zdjęcia do nowego kolorowego filmu produkcji polskiej według scenariusza „Niebieskie drogi”. Jak komunikują realizatorzy „Sprawy pilota Meresza” reżyser Leopold Buczkowski i kierownik produkcji Ludwik Hager — film w znacznej mierze odbiega od powieści. Oparty jest głównie wokół postaci pilota Meresza Zdziejca pierworodego tego pierwszego, w 1955 roku polskiego filmu będą wykonany w Warszawie i w okolicach Wrocławia.

Zwyczaj młodych aktorów i reżyserów zostawił niemało materiału do przemyśleń i wniosków. Mimo pogłosów krytykanctwa w wielu wypowiedziach, mimo sporadycznych występów sloganoszczaków i podobnych, większość obecnych na sali, większość przemawiających mogła z czystym sumieniem powiedzieć za jednym z mówców — że kochają teatr w sobie, a nie siebie w teatrze.

Redaguje Zespół. Prenumerata miesięczna 4 zł. Kwartalna 12 zł. Adres Redakcji: Mokotowska 49; tel. 6-80-71 (15). Zamówienia i wypłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze. Zakłady Drukarskie i Wklejodrukowe RSW „Prasa” W-wa Marszałkowska 3/5. Zam. Nr 554. B-6-3906

NOTATNIK KONKURSOWY



Rozpoczęły się już decydujące dni Wielkiego Konkursu. Po wielce interesujących przesłuchaniach drugiego etapu stanowiącego ostateczną, a zarazem najtrudniejszą eliminację Konkursu 30 młodych pianistów otrzymali nowi kwalifikujący się do finału z 16 krajów reprezentowanych jeszcze w drugim etapie odpadli kandydaci z Irlandii, Cehonii, Finlandii, Anglii, Chile, Włoch i Niemieckiej Republiki Federalnej (NRF).

Pięciopięciodniowa batalia drugiej eliminacji pozwoliła też na dokładniejsze zorientowanie się co do pozycji faworytów Konkursu przez konfrontację ich gry z wykonaniami pierwszego etapu oraz porównanie z wykonaniami konkurentów. Dzień miało można zaryzykować twierdzenie, że mimo bardzo wyrównanego poziomu pianistów zakwalifikowanych do finału kilku z nich reprezentują najwyższą klasę i tworzą czołówkę najpoważniejszych kandydatów co nagrody. Choć finalistów Konkursu czeka jeszcze decydujący egzamin wykonania jednego koncertu Chopina, a towarzyszeniem orkiestry, wydaje się, że niewiele zmieni to układ sił i że walka o pierwszeństwo rozegra się między Francuzem Ringelissenem, pianistami radzieckimi Askenazim, Papierno i Sijalowa, Węgrem Franklem, reprezentantem Chin Fu-Tsunem oraz Polakami Barasiewiczem i Maginem. Różni są jasnokosy te mogą okazać się mylnie tym bardziej, że niektórzy konkursanci wykazują znaczną nierównowagę chemiczną, nierozróżniane cechy wszelkich konkursów i imprez tego rodzaju. Na skutek słabej odporności psychicznej czy przemęczenia gorzej w drugim etapie wypadły na przykład Bułgarzy Barowa i Behar, Turka Ahot i Iranu czy Rytva Arliwa z Finlandii, Chłirczy Fu-Tsung, a także nasza Danuta Zwarańska, która w drugim etapie grała nieporównanie gorzej niż w pierwszym. Przyletnął natomiast niespodziankę sprawił Miłosz Magin, który w drugim eliminacjach wypadł bardzo dobrze, a wykonaniem Scherzera h-moll z op. 20 zaliczył się do jednego z najlepszych wirtuozów Konkursu. Polacy na nie pianistów zagranicznych zaprezentowali dobry poziom, zaś fakt zakwalifikowania się do finału pięciu kandydatów polskich przy tak silnej konkurencji uznać należy za duży sukces.

Ogółem w trzecim etapie Konkursu biorą udział przedstawiciele 9 państw. Ekipa radziecka ma nadal 6 pianistów, Polska 5, Francja i Węgry po 3, a Chiny, Bułgaria, Czechosłowacja, NRD i Japonia po jednym reprezentancie. Wszyscy z biorących udział w grach finałowych kandydują do nagrody, przy czym warunkiem otrzymania musi być uzyskanie przez pianistę w trzecim etapie najmniej 18 punktów. O kolejności uczestników do nagród i wyróżnień decyduje suma przeciętnych punktacji uzyskanych w wszystkich trzech etapach. Warto przypomnieć, że na V Międzynarodowy Konkurs Chopinowski przyznawano pięć nagród od 30.000 do 10.000 zł oraz pięć wyróżnień po 3.000 zł, a także specjalną nagrodę za najlepiej wykonane Mazurki.

Jeszcze jedna uwaga dla słuchaczy finału V Konkursu. Koncerty fortepianowe Chopina wykonywane w trzecim etapie składają się z następujących części: Maestoso, Larghetto i Allegro vivace. Pamiętajcie o tym, namówmy nieco swoje zapędy i okłaskujmy pianistów dopiero po wykonaniu wszystkich tych trzech części, a nie między Maestoso a Larghetto czy Larghetto a Allegro vivace, bo to naprawdę bardzo nieładnie.

# O DRAMATURGII JERZEGO SZANIAWSKIEGO

ILEŻ to lat minęło już od chwili, kiedy oglądaliśmy — w Krakowie czy Gdyni — „Adwokata i różę” czy „Zeglarza”. Bodaj w roku 1947 przeszły jeszcze przez liczne polskie sceny „Dwa teatry” — stare to dzieje, w Poznaniu Annę w „Powodzie” grała jeszcze Skarżanka. W tym samym roku został Szaniawski laureatem nagrody literackiej Krakowa. A potem nastąpiła długa, długa cisza. Zaisze miał rację W. Natanson pisząc o Szaniawskim: „Nigdy nie szukał rozgłosu, nie mówił o sobie, nie brał udziału w literackich walkach... Obserwował i rozmyślał więcej niż mówił...”

Podobnie jak z wystawieniami miała się rzecz i z wydaniem książkowych dramatów Szaniawskiego. Po wydaniu przed wojną tomie zawierającym „Ptaka”, „Adwokata i różę” oraz „Zeglarza” ukazał się po wojnie tom obejmujący „Most” i „Dwa teatry”. To już bodajże wszystko. Jeśli uświadomimy sobie, że Szaniawski jest największym wśród żyjących naszych dramaturgów — to bardzo mało. Przy tym Szaniawski obchodzi w tym roku czterdziestolecie swej twórczości. Dziwne rzeczy przydarzają się niekiedy jubilatowi. Nawet najwybitniejszym!

Jerzy Szaniawski dał scenie polskiej w ciągu dotychczasowych 40 lat pracy twórczej ponad dziesiątkę dramatów, napisał też szereg jednoaktówek, m.in. tak znakomitą jak „Zegarek” — utwory swe określał przeważnie jako komedie, rzadziej jako „sztuki”. Przy całym jednak bogactwie swej dramaturgii objawił w niej zarazem wielką jednolitość. Szaniawski należy do tego wcale liczniejszego zastępu artystów, którzy utworami swymi snują nieustannie wariacje na właściwie zawsze ten sam temat. Odpowiednio do tego, niezwykle wyraziście krystalizuje się też indywidualność Szaniawskiego w zakresie warsztatu twórczego. Pisarz osiągnął swój własny niepowtarzalny styl, po którym rozpoznajemy zawsze jego dzieła. Temat główny i styl zespoliły się z sobą nadając ogółowi dramatów pewną stałą ideowo-artystyczną dominantę. Można ją sformułować jako zjawienie się, rozkwitnienie piękna, poezji, idealu — wśród prozy realnego życia.

Punktem wyjścia jest więc u Szaniawskiego zawsze realizm, punktem doświadczenia — poezja. Lub inaczej: Szaniawski wychodzi od spraw czasu historycznego, aby rozwiązywać je w jakimś wyższym wymiarze.

Będąc na pewno przeciwnikiem wszelkiej doraźnej aktualizacji twórczość ta nie jest jednak obca problemom swej epoki. Nawiazania do nich są u Szaniawskiego dyskretne, aluzyjne, nie są celem samostanym, lecz epoka odbija się w nich, pisarz podpatruje jej sprawy nader przenikliwie. Kiedy wyczytał się w jego dzieło na nowo, z perspektywy lat zadziwi nas często, jak ostro widział sprzeczności swego czasu ten twórca tak niby to „ponadczasowy”.

Znajdujemy się cały czas w kręgu mieszczaństwa: w domu wzbogaconych garbarzy („Papierowy kochanek”), w biurze handlowym wielkiej firmy („Lekkość”), w radzie miejskiej („Ptak”), w willi wziętego adwokata („Adwokat i różę”), w kawiarni wielkomięskiej („Zeglarz”), w domu fabrykanta fortepianów i mecenasa sztuki, lub na odwrot, w przedsiębiorstwie artystyczno-pornograficznym („Fortepian”), czy wreszcie w środowisku mieszczańskiego teatru („Dwa teatry”). Cały ten świat podlega sprawiedliwej ocenie Szaniawskiego.

Jak ironicznie konfrontuje on postać garbarza-milionera z przymierzającym do głodu na ulicy i przygarbnionym do jego domu Pierotem-poetą. Jak groteskowo ukazuje strach rajców miejskich przed rewolucyjnym fermentem wśród młodych: „Panie, po co burzyć... Czy nie lepiej ku idealnej przyszłości powolutku, powolutku...?” Dość podobnie jest i w „Lekkości”.

W wielu „stukach” wpływa na wskroś współczesny problem tamtego czasu: rządzącego wszystkim prawa kupna-sprzedaży. Nawet legenda, jak widzimy w „Zeglarzu”, wydana jest na jego łup; ludzie zarabiają zarówno na tworzeniu, jak i demaskowaniu legendy kapitana Nuta. I tylko młody student — zeglarz — podnosi mimo swej nędzy bunt przeciw bożyszczu komercjalizmu, w imię prawdy. Ile drapieżnej satyry znajdujemy w pierwszych aktach „Fortepianu”. Oto stara firma Białtów, ostoja artystycznej kultury. Lecz jakie rzeczy dzieją się za piękną fasadą! Pani Białtów jest cichą współniczką przedsiębiorstwa lekkiej muzy, popiera tandetę i półpornografię, pozwala deprawować młode talenty i zatruwać smak publiczności — wszystko, aby ratować od upadku czcigodną firmę. W „Krysi” właściciel, majątku zabiera się do eksploatawania cudu, jaki zdarzył się miał na jego polach — chciwość kapitalistów nie cofa się przed niczym.

Szaniawski był bardziej człowiekiem swej epoki, niż nam się to mogło wydawać. Dosłyszmy się w jego dramatach i ech gospodarczego kryzysu z r. 1929, i półtotalnych rządów. Agent policyjny pojawia się kilkakrotnie w jego teatrze. W „Adwokacie i różach” przybywa jako szantażysta, w „Moście” zaarrestował już „na wszelkich wypadkach” „wyrotowców” — czytaj: komunistów — w związku z zerwaniem mostu na rzece.

W tym ostatnim utworze podejmuje też Szaniawski aktualne zagadnienie cywilizacji i jej stosunku do człowieka.

„Świat często porównują do maszyny — mówi Helena. — Są to porównania efektowne, lubiane, bo łatwe, ale... ani świat nie jest maszyną, ani człowiek — kółkiem, trybikiem”. Za osiągnięciami techniki — mostem, który doprowadził do upadku starego Przewoźnika, czy nowym gmachem Ligi Przyjaciół Człowieka którego konkursowy projekt wykonał jego syn, stoi zawsze żywy człowiek, jego ludzkie uczucie i odpowiedzialność. Nie zastąpi jej prawo

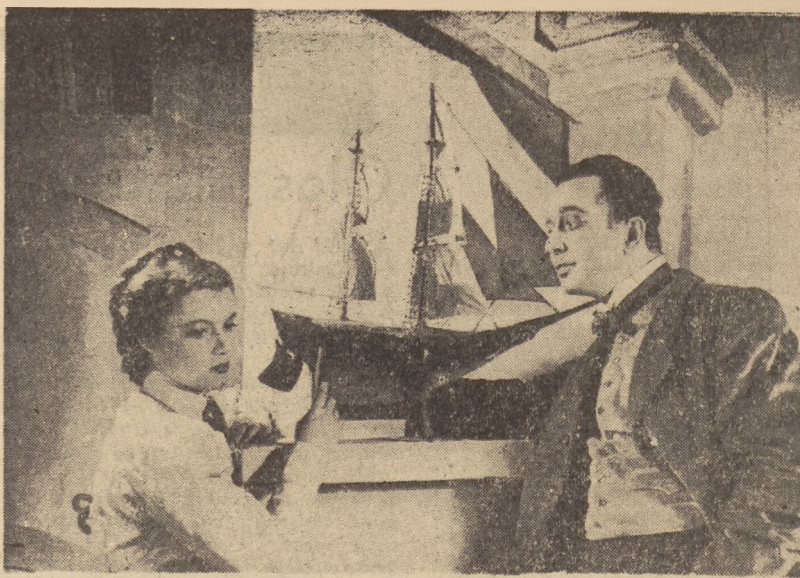
wie udrumatyzowaną polemiką w sprawie realizmu i praw sztuki. Brak w niej może ostatecznej precyzji w postawieniu zagadnienia, argumentacja również zdradza miejsca słabsze — pisała o tym przed laty Kierczyńska — a jednak ktoś zaoprzeczy słuszności najogólniejszej intencji tego znakomitego teatralnie dzieła? „Dwa teatry” były ostrzeżeniem, którego trafność dziś dopiero w pełni dostrzegamy.

Tak poprzez lata Szaniawski wiernie — przyszy twórczością swemu czasowi i wyrastającej z niego problematyce.

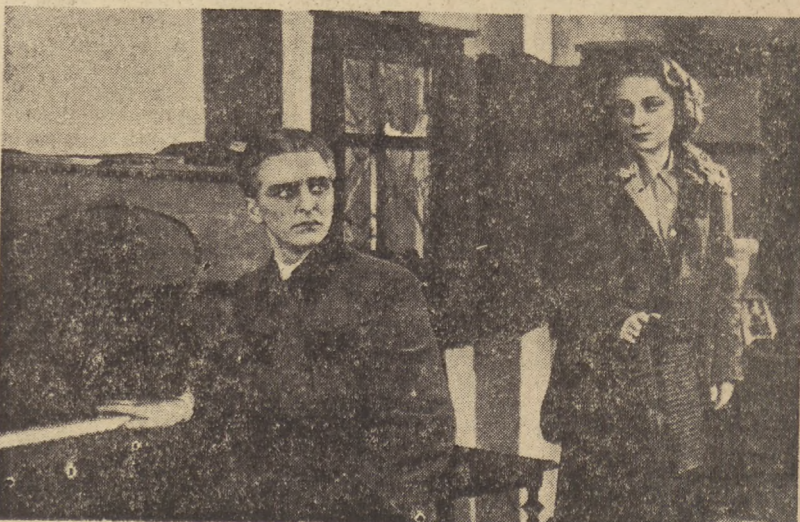
CZY Szaniawski jest realistą? Chyba tak, choć na pewno nie jest nim w oczach zbyt ciasnych ortodoksów realizmu. Świetnie podpatruje realne życie i stwarza postacie o rysach prawdziwych. Nie sili się jednak bynajmniej na naturalistyczną wierność szczegółu. Nie jest niewolnikiem rzeczywistości zewnętrznej, lecz kształtuje ją jak artysta. Osoby i zdarzenia ustawia we wzajemne stosunki i powiązania swobodnie, jakby od niechcienia, na prawach aluzji czy propozycji. Dąży za to do

ko w „Ptaku” symbol złośliwego ptaka wkracza w sferę fantastyki. W pozostałych dramatach mocy symbolu nabiera coś realnego: samolot „Lekkość”, różę hodowane w ogrodzie Adwokata, okrętek odziedziczony po Zeglarzu, fortepian, most, motywy literackie sztuk z „Teatru Snów”. Dramaturg staje się czarodziejem: tak ustawia akcję, dialog i jego pauzy, że drobny często i martwy przedmiot staje nagle w środku scenicznego działania, nabiera ogromnej siły wymowy, przemieniając — osnuty sam skonden-sowanym nastrojem — sugestywną ludzką prawdę.

JAKAŻ to prawda? Jest rzeczą dziwną, że w tak małym stopniu zajęła się dotąd twórczością Szaniawskiego krytyka katolicka. (Podobno któryś z młodych humanistów KUL poświęcił się ostatnio temu problemowi). Dziwne to przeoczenie, bo centralna prawda, jaką głosi nam Szaniawski, zdaje się zbiegać z religijnym widzeniem świata i życia. Niech nas nie zwodzi estetyzm przenikający nawet w



Teatr Powszechny w Warszawie — „Zeglarz” J. Szaniawskiego



Teatr Powszechny w Warszawie — „Most” J. Szaniawskiego

gl, w „Fortepianie” — muzyka; natomiast symbol mostu tak można odczytać.

Szczególnie bliski kręgu etyczno-religijnego wydaje się spirytualizm Szaniawskiego w „Adwokacie i różach”. „Ukazywał pan... — słyszymy tu o bohaterze tytułowym — jakby dalsze światy, jakby szersze kręgi niż te, w których nam się zdaje, że żyjemy”. Już Jan w „Zeglarzu” odczuł w sobie wewnętrzny nakaz, aby „rozbić, rozwalić, zburzyć” otaczające go kłamstwo i fałsz i „przejść”; wbrew pokusie zachował wśród nędzy wewnętrzna uczciwość. W akcji „Adwokata i różę” dwaj mężczyźni wykraczają poza własną naturę, placąc za zło dobrem, dokonują przezwyciężenia zła — aktem miłości. Nawet sceptyczny Przyjaciel dostrzegł w obliczu Marka na rozprawie odblask czegoś wyższego, przed czym musiał uchylić czoła. Mistrz i jego uczniowie znaleźli już „ten punkt wysoki, z którego można dojrzeć zarysy widoków tak pięknych, że kto je raz ujrzał, ten do nich powróci”. Traska o duszę Łukasza, który „odszedł”, ma już wiele z troski religijnej.

Lecz aura religijna unosi się nad całym dramatem. Zauważmy, że podwórze domostwa Adwokata to były wirydarz klasztorny, a prowadzoną przezeń hodowlę róż rozpoczęli bractwiskowie zakonnicy. „Znam wartość swoich róż — stwierdza Adwokat. — Nie są one doskonałe, wiem o tym, ale mają w sobie tęsknotę

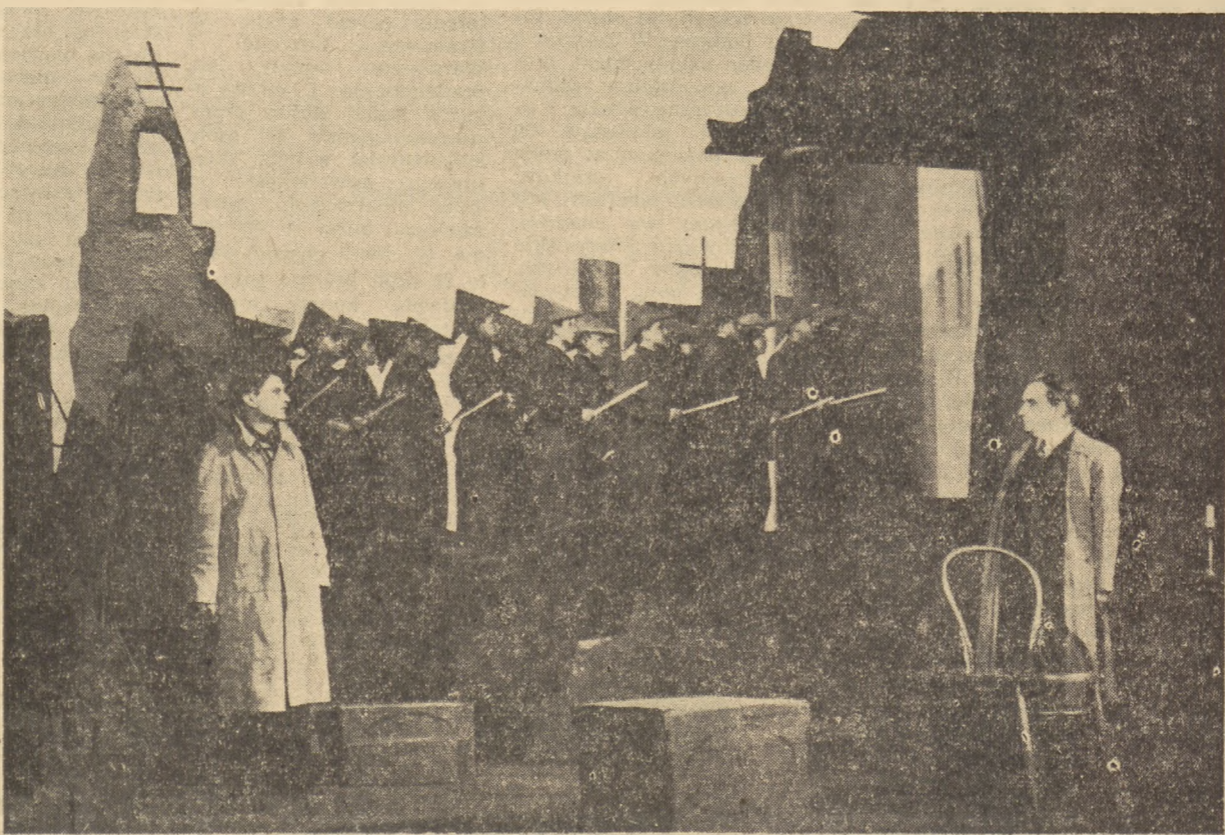
do doskonałości”. Szczególnie wymowne jest zakończenie dramatu. Łukasz, zanim odszedł, zostawił dla Mistrza wyhodowaną pod jego kierunkiem różę. Padają teraz na nią promienie zachodzącego słońca. „O, patrzcie! Ta róża plonie!” Nie jest to już zwykła róża, staje się ona rzadą mistyczną, przypominającą swą symboliką czarę Graala.

Jeszcze wyraźniej pojawia się motyw religijny w „Krysi”, zaginionym utworze, wystawionym w 1935 r. Owa Krysia, młode dziewczę z wioski z majajku, miała na pańskim polu cudowne widzenie, niczym Bernadetta w Lourdes. Tajemnicza zjawa wskazała też na miejsce, gdzie były podobno kiedyś źródła lecznicze. Chęciwy handlowiec nie może jednak mimo rozwiniętej energii dokopać się do nich, natomiast próbując eksploatawać cud naraża się na zemstę okolicznych chłopów. Demolują oni w zakończeniu sztuki szopy wiertniczą, lecz przedtem mistrz mówi do dziewczynki: „Bez wiary nie można dokopać się źródeł, a wy nie macie wiary!”

Przeważnie jednak nie wychodzi Szaniawski w swoim spirytualizmie poza pewną ogólnikowość i subiektywizm. Rabski mówi wprost o „skłonności do alegoryzowania swych myśli” u Szaniawskiego. Zauważono też słusznie, że niektóre jego utwory przybierają charakter intelektualnej dyskusji, w której racje zbył są zrównoważone. Wszystko to sprawia, że pozostaje zawsze jakiś dystans między jego twórczością a chrześcijaństwem. Ogólnikowość i subiektywizm osłabiły też jego pozycję jako polemisty w „Dwóch teatrach”. Gdyby obecnym w jego dziele elementem „miłości oddolnej” (wedle terminologii śp. ks. Konstantego Michalskiego): elementom poszukiwania, tęsknoty, wznieśienia ducha odpowiadał przybliżony religijny wiary element „miłości z góry”, odzew obiektywnej Obecności, spirytualizm Szaniawskiego nabrałby — wydaje się — większej konkretności i jeszcze większej siły oddziaływania.

TA dopełniająca sugestia nie umniejsza oczywiście trwałej już wartości czterdziestoletniego dorobku dramatycznego Jerzego Szaniawskiego. Problemem pozostaje co najwyżej jego realizacja sceniczna. Mieniające się wielością i zmiennością tonów i nastrojów, od groteski do patosu, sztuki Szaniawskiego nie są inscenizacyjnie ani reżysersko łatwe. Niewielu znajdziemy dziś twórców teatralnych zdolnych do podjęcia tego trudu: Wierciński, Gall, Horzyca — i ktoś jeszcze? Format spektaklu gra tu nawet mniejszą rolę: Szaniawskiego można chyba równie dobrze grać kameralnie, jak monumentalnie. W każdym jednak ujęciu ogromna rola przypada scenografii, światłu, muzyce. Nawet, przy ujęciu kameralnym wydobycie one muszą, podobnie jak aktorska pauza i niedomówienie dialogu, rozległość perspektyw utworu. Konwencja typowo realistyczna, a tym bardziej naturalistyczna, nie będzie tu miała sensu. Teatr Szaniawskiego bowiem to teatr na wskroś poetycki.

Ten właśnie typ teatru od lat u nas „leży”, zwłaszcza w Warszawie. Przemilczana na tych łamach haniębna kleska „Legendy o miłości” czy — niedostrzeżona dotąd — „Chattertona” — świadczy o tym dobitnie. Teatr Jerzego Szaniawskiego jest trudną szkołą teatru poetyckiego. Czas najwyższy wrócić do tej szkoły. Czas na wydanie zbiorowe dramatów Szaniawskiego i ich wznowienia na scenie. Oby zapowiedziana w tym roku inscenizacja „Zeglarza” w Teatrze Polskim była dobrym początkiem.



Teatr Powszechny w Łodzi — „Dwa teatry” J. Szaniawskiego

państwowe. Wewnętrzne oczyszczenie Przewoźnika dokonało się przez świadomy akt moralnej rehabilitacji, bez niego i więzienie, którego czeka, nie byłoby istotnym wyrównaniem.

Niemal już nawiazaniem wprost do historycznej chwili, do lat wojny i zniszczenia Warszawy są „Dwa teatry”. Związek z losami ziemskiej ojczyzny, z „krucjatą dziecięcą” Powstania bije tu już w oczy. Problemowo zaś utwór jest właści-

wywołania prawdziwej atmosfery ludzkiego życia, do wydobycia jej filozoficznego sensu. Stąd dzieło jego ma zawsze dwie strony: konkretnie realistyczną i metaforyczną, poetycko-filozoficzną. W każdej swej sztuce dokonuje Szaniawski zabiegu będącego właściwą funkcją sztuki: sublimacji otaczającej nas rzeczywistości.

Można w związku z artyzmem Szaniawskiego mówić o spuściznie symbolizmu. Z pewnością. Lecz tyl-

etyczną aurę dzieł Szaniawskiego. ani laickość i pozorny irracjonalizm jego „mystyki”. Ogół jego dramatów potwierdza z wielką siłą transcendentalny charakter ludzkiej egzystencji. Człowiek ustawicznie przekracza sam siebie marzeniem, tęsknotą, wewnętrznym dążeniem ku doskonałości — w tym przekraczaniu tkwi istota człowieka i kultury. Tę prawdę wyraża w „Lekkości” czy w „Ptaku” motyw lotu, w „Zeglarzu” — motywy okrętu i żeglu-

MIKOŁAJ BIESZCZADOWSKI

## Etiudy

1

Ulewny deszcz na dworze, ludzie na deszczu mokną  
I w stołówce był dzisiaj obiad taki marny.  
Telefon znów nie działa — u nas to już tak zawsze.  
Ale te domy — widziały? — tak ładnie odbudowały.  
Wiosna niedługo już będzie — w powietrzu pachnie czymś gorzkim  
I chłopcy wracając ze szkoły krzyczą na całe gardło.  
Wielka jest — pielka codzienna.  
I tak wytrwała, jak czas.

2

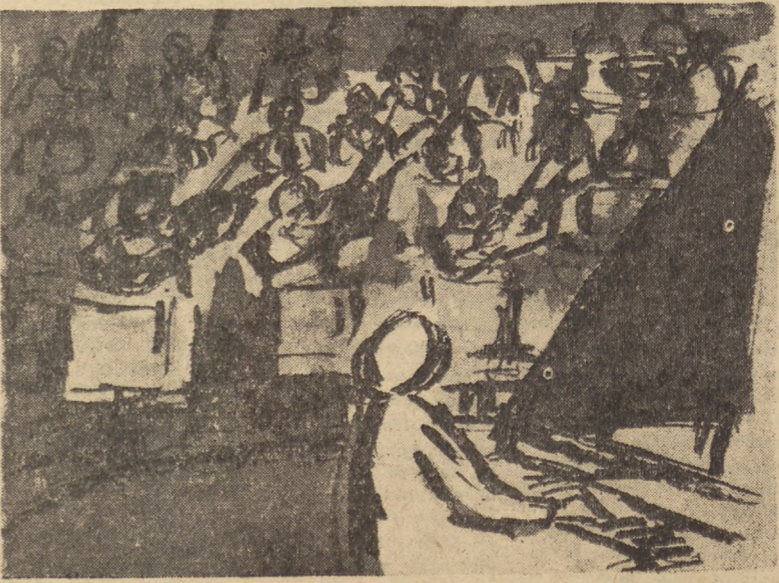
Nad grząską łąką młode drzewa,  
Rzeczulka uchodząca w dół.  
Ten wiatr ponocny gdy rozwiewa  
Po drogach stukot bosych kół.

Te same wierzby — wczesna gorączka,  
Zielone wody na miedzianach  
I chmury chmur — chropawość kory —  
Moja ojczyzna.

I polonezem uskrzydłony  
Krajobraz wzlata z palców ciszy,  
I jest, jak gdybyś bił pokłony  
Ziemi wznoszonej coraz wyżej

Więc jeszcze raz drzwi mego domu  
Nadciągającym dniom odmyka  
Bijąca sercem żywych dzwonów  
Twoja muzyka.

Byłem wczoraj wieczorem z matką na koncercie  
Przestronna, nowa sala brzęczała od guaru.  
Starsze panie, przeważnie z zeszłego stulecia  
Poprawiały fruzury białymi rękami.  
Było sporo młodzieży — dziewczęta w beretach,  
Żołnierze i studenci, nawet jacyś księża.  
Nagle wszyscy umilkli jak przed wielkim świętem.  
Pianistka szła powoli, duża, w sukni ciemnej,  
Pod węzłem jasnych włosów pochylała głowę  
I ręce położyła tak na klawiaturze,  
Jakby tam spało dziecko zmęczone od placzu.  
I znów była wiosna — warki wiatr ponocny  
Przewiał gorzkawą wonią pełnej deszczu wierzby.  
Na rękawiczkach matki lzy lśniły jak perły.  
Może ujrzała znówu dom na wsi i okna  
Otwarte w tym pokoju, co się zwał: bawialnia.  
Jakaś młodość, to wszystko, czego nigdy nie ma.  
A mnie się ukazały kamienie — kamienie  
Podnoszące się w górę, jakiek przęśla — wieże,  
Kiedy ogień poranny uderza do szyby.  
A nad tym wielkie niebo jak róża Stulistna  
Schylało się tak czyste, tak bezbrzeżnie czyste,  
Że chciałem o coś prosić, lecz bolalo serce.  
To tylko Szopen. Koncert. Ten żal. I nic więcej.



rys. Roman Madeyski