Biblioteka Uniwersytecka Gdańskiego
WYŻSZEJ SZKOŁY PEDAGOGICZNEJ W GDAŃSKU

W NUMERZE: K. W. ZAWODZIŃSKI: TRIUMFY NORWIDOLOGII, ZDZ. KĘPIŃSKI: JAN CYBIS, J. E. PŁOMIEŃSKI: KANONIZACJA SANSZO PANSY, T. NIESIOŁOWSKI: O PIOTRZE MICHAŁOWSKIM, WIERSZE W. KARCZEWSKIEJ: PROZA W. DUNAROWSKIEGO

CENA: ZŁ 30

ARKONA

miesięcznik poświęcony kulturze i sztuce

ROK III. NR 1/3 (27/29) POZNAŃ - BYDGOSZCZ - WYBRZEŻE STYCZEŃ - MARZEC 1948

ALFRED KOWALKOWSKI

OD PRYMITYWU DO NOWEJ KULTURY

Nie wiem już gdzie i w jakim języku czytałem nad wyraz zabawną fraszkę na temat często zresztą w rozmaitych pływalniach oglądanej sceny: na trampolinę wychodzi atletyczny skoczek-pływak i powoli przygotowuje się do nurka we fale. Naprzód na wszystkie strony odwraca bohaterski swój tors, aby każdy mógł go dowoli podziwiać, prezentuje wszystkim niezwykłą grę muskułów, cofa się o krok dla nabrania rozpędu, wreszcie wspina się na palce, pochyla w potężnym zamachu ramiona i oto widzowie stają z zapartym tchem czekając na skok godny mistrza... który powoli odwraca się na pięcie i schodzi z wieży po drabince. Po cóż mu było jeszcze nurzać się w wodzie, gdy i tak wyczerpał całą skalę napięcia i oczekiwania samą możliwością wykonania skoku?

Ten śmieszny obrazek przychodzi mi zawsze na myśl, gdy śledzę tory naszej krytyki czy publicystyki literackiej. Po całym fajerwerku przygotowań, po roztoczeniu olśniewającego aparatu krytycznego, dyskusja urywa się na samym skraju trampoliny, nieliczni tylko usiłują dotrzeć do dna problemu, a chyba nikt nie wynurza się już na powierzchnię, aby rozwiązać zagadnienie, zamknąć je jakąś praktyczną, życiową konkluzją. Nic więc dziwnego, że jeśli chodzi o moment działania, jeśli by zaszła potrzeba wprowadzenia w życie rezultatu pewnych przemyśleń, nie ma nie tylko niczego, na czym by można oprzeć stopy, ale nawet nie ma żadnego godnego uchwycenia punktu.

Przypomnę tylko sprawę realizmu w literaturze, gdzie skończyło się na tym, że nie wiadomo wreszcie, jakiby tu wybrać realizm, wspomnę o dyskusji nad upowszechnieniem kultury, która zanim ustaliła jakiś program działania, zaczyna już obecnie ujawniać rzekome niebezpieczeństwa masowego krzewienia sztuki. Jasne, że inaczej być nie może, gdy każdy z dyskutantów objawia już z góry bezkompromisowość i skrajność poglądów, bronionych przy tym z dziwną po prostu przesadą. Jak zresztą sprzeczne bywają w niektórych drobnych nawet kwestiach poglądy, niech zilustruje nam taki na chybił trafił wyrwany przykład: w nr. 12 „Nowin Literackich" Jarosław Iwaszkiewicz, niejednokrotnie przecież występujący jako znawca muzyki, stwierdza na stronie trzeciej, że nie ma sposobu przybliżenia za pomocą słów muzyki Chopina słuchaczowi, na stronie szóstej zaś krytyk świetny Stanisław Ciechomski podaje, że dokonał tego w Szklarskiej Porębie z wielkim zresztą sukcesem bydgoski prelegent Mieczysław Tomaszewski przy swej pierwszej tego rodzaju publicznej próbie.

Co do mnie, nie mam najmniejszej ochoty wnikać w istotę tego nieporozumienia, bo nie wiem, czy uzyskałbym wyjaśnienie, po której stronie popełniono tutaj przesadę. Tomaszewski, który jako współredaktor „Arkony" siedzi przypadkiem obok mnie w chwili, gdy to piszę, potwierdzi napewno, że nadal będzie umiał uprzystępniać muzykę Chopina, cóż jednak z tego, jeśli Iwaszkiewicz nie cofnie swego zdania? Szczegół — powiedziałby ktoś — błahy, ale ostatecznie na rozstrzygnięciu tego problemu opiera się cała tak ważna obecnie akcja umuzykalnienia mas. Bo jeśli okaże się, że rację ma Iwaszkiewicz, to wprowadzona już w czyn metoda umuzykalnienia jest bezużyteczna.

Pozostawmy to jednak muzykom. Niestety w literaturze — jak widzieliśmy — nielepiej. Doszło już do tego, że publicysta lub krytyk nie wie, czy wogóle warto zastanawiać się nad jakimkolwiek zagadnieniem literackim, gdy wokoło odzywają się liczne głosy, że jest to zgoła nikomu niepotrzebne mielenie plew, zresztą dla niewielu tylko ludzi zrozumiałe, ale może to i racja, jeśli w powodzi skrajnych i epatujących wypowiedzi ginie na ogół głos umiarkowany lub praktyczny, gdy nikomu nie zależy na zebraniu rozrzuconych, często pożytecznych w danej kwestii przyczynków, gdy nie wyciąga się z dyskusji obowiązujących wniosków, jeśli wreszcie niczego lub prawie nic się nie realizuje. Tak jak gdyby chodziło tylko o jałowe teoretyzowanie, a nie o zagadnienia bliskie życiu i domagające się konkretyzacji. I to wszystko nadomiar wtedy właśnie, gdy z innej strony podnosi się fakt, że nasza literatura piękna dlatego zawsze opóźnia się w swej ocenie rzeczywistości, albo nie nadąża z życiem, ponieważ publicystyka nie rozwiązuje dla niej na czas aktualnych problemów, którymi w rezultacie muszą się porać sami pisarze.

To co piszę, to tylko wstęp do rozważań — zdawałoby się — nader ważnych, podjętych zresztą niedawno na szerszą skalę, ucichłych jednak wkrótce z niezrozumiałych powodów. Chodzi o sprawę, której nie nadano — mimo pewnych prób — ani nazwy ni imienia. Z początku mówiono: twórczość samorodna, potem było to piśmiennictwo spontaniczne, literatura nieuczona, czy nie- lub pozaintelektualistyczna, był prymityw literacki, nie mówiąc o literaturze chłopskiej czy robotniczej, które to określenia też niczego nie określają. Rzecz w tym, że chodzi tu o szereg elementów rozległego problemu a może i procesu kulturalnego, który jako całość wymyka się jeszcze ze sfery doświadczeń.

Nie chciałbym uchodzić za utopistę, toteż przebiegnę pokrótce wszystkie stopnie wiodące do szczytu piramidy. Więc przede wszystkim owa literatura samorodna, tworzona przez samouków poza wszelkimi konwencjami literackimi. Zgodźmy się z tymi, którzy uważają, że nie można tu uzyskać niczego poza jakąś rudą o wartości raczej etnograficznej, poza przyczynkami do znajomości środowiska, klasy, czy nawet pojedyńczej indywidualności. Dlaczego? — Bo tylko tam, gdzie istnieje świadomość tworzenia lub burzenia, albo wreszcie trwania przy pewnej konwencji artystycznej, może być mowa o formie, która w konsekwencji nadaje sztuce styl stanowiący charakterystyczne piętno epoki.

Czy jednak możemy mówić o jakiejkolwiek twórczości pozbawionej strony formalnej, jeśli — jak się twierdzi — nie ma treści i formy niezależnych od siebie. Zdaje się, że tak, bo jeśli porzucimy tę tak często już skompromitowaną nomenklaturę i użyjemy np. słów: zawartość i kształt — to łatwo sobie uprzytomnimy, że może istnieć bardzo łatwo masa pozbawiona kształtu, jakiś gaz, czy płyn literacki, jak woda deszczowa płynący gdziekolwiek i dokądkolwiek.

To porównanie z deszczem nie ma wcale nikogo rozśmieszyć, choć niektórzy redaktorzy działów literackich w dziennikach, zarzuceni zwłaszcza stosami poezji (na szczęście nie tyle samorodnej, ile wtórnej lub gorzej — będącej siódmą wodą po dawno spożytym kisielu) gotowi by rozumieć je dosłownie. Jak wiadomo — sztuka to świadomie ukształtowane piękno, prymityw zaś literacki jako coś niepoddanego kryteriom świadomego kształtu, jest chyba takim samym jedynie elementem piękna, jak szum strumienia, lub poetyczniej się wyrażając — błysk pioruna. A rezultat? — Nie można więc mówić tu nawet o twórczości, skoro mamy przed sobą tylko bezwiedne zjawisko natury, emanację skojarzeń pewnych potrzeb wypowiedzenia się w jaki bądź sposób z mniejszym czy większym zasobem inteligencji i oświaty.

Tak więc zdaje się, że przebrnąłem szczęśliwie przez Scyllę i Charybdę, przez „wąskie gardło" literackiego prymitywu, w którym utknął Przyboś ze swą chłopską poetką, tak gwałtownie wykolejoną. Bo mój wniosek jest prosty i chyba logiczny: artysta jest człowiekiem zdolnym i do wypowiadania ważnych zagadnień i do świadomego organizowania ich. Wobec czego człowiek nie umiejący wcielić w kształt artystyczny swych przeżyć czy wrażeń, nawet gdyby one miały pewne znaczenie ogólnoludzkie, nie jest jeszcze pisarzem, czy poetą.

Nie ma przeto sensu pasowania każdego chłopskiego czy robotniczego „twórcy" (nie znajduję innego słowa ściśle oddającego to pojęcie) odrazu do godności pisarza, poety, artysty. Ale warto tu już wysnuć pewną praktyczną wskazówkę. A więc w twórczości prymitywnej napewno znajdzie się niejednokrotnie treść godna wykorzystania, ale przez innych. Z drugiej strony każdy taki twórca wart jest pieczołowitej uwagi, bo... niekażdy żołnierz wprawdzie zostaje marszałkiem, lecz wszyscy oni buławę marszałkowską noszą w tornistrze. Oczywiście mówię tu o takich, którzy mają coś do powiedzenia i na tym stopniu rozwoju literatury istnieje bowiem niebezpieczeństwo grafomanii.

Nie wspominam tu nic o awansie społecznym, bo to pojęcie jest stanowczo nadużywane. Wysoki poziom oświaty i przy tym poziom ogólny, do którego podciągnąć trzeba każdego człowieka, nie ma nic wspólnego z awansem społecznym. Nie wiem czy to tak wielkie szczęście dla chłopa zostać np. urzędnikiem, ale oczywiście dopóki nie dojdziemy do ideału społeczeństwa bezklasowego, w którym wszyscy będą pracującą inteligencją, termin ten pozostanie w użyciu. Lecz pewnym jest, że wtedy, nawet gdy ktoś zyska sławę wielkiego uczonego czy artysty, nie będzie to już awans społeczny.

Sprawa to jednak dalsza, lecz cóż zrobić z naszymi, współczesnymi twórcami prymitywu literackiego? Zwracać na nich uwagę? Drukować ich pamiętniki, opowiadania, powieści i poezje? Zapewnić im znośne warunki materialne? I tak drukuje się przecież wszystko, co wartościowe, a tutaj wartość mierzy się wszakże nie kryteriami formy, lecz dojrzałością treści. Również i zapłata należy się tylko za pracę, konkretne osiągnięcia lub zapowiedź uzyskania dobrych wyników (stypendia). I oto ucho igielne, przez które narazie przeciska się tylko znikomy chyba procent potencjalnych pisarzy i poetów.

Ostatecznie nie zawsze zdolności artystyczne, a zwłaszcza literackie objawiają się w najwcześniejszej młodości. Z literackimi uzdolnieniami zwłaszcza najtrudniej, bo i w szkole podstawowej zawsze trzeba coś pisać, a na tym poziomie ortografia często przesłania jeszcze inne problemy pisarskie. Jednak i nauczyciel takiej szkoły — zwłaszcza gdy zwiększona zostanie definitywnie ilość lat nauki, będzie miał tu wdzięczne pole do popisu, jeśli oczywiście sam chociaż teoretycznie w kwestiach twórczości literackiej będzie

POZNAŃSKA NAGRODA PLASTYCZNA 1948

HIPOLIT POLAŃSKI

Pejzaż *Olej*

CYPRIAN NORWID

Autoportret

się orientował. Chodzi tu o rozszerzenie bazy społecznej, z której wywodzi się narybek artystyczny, bo jasnym jest, że nowe charaktery, inne temperamenty, co tu mówić — świeża krew, choćby to była krew „literacka" — musi pogłębić zakres naszej literatury, podnieść jej poziom i nadać jej kształt godny naszej epoki, musi zdziałać, że sztuka stanie się prawdziwym wyrazem życia i rzeczywistości, czy nawet — jak chcą niektórzy — jej heroldem.

Narazie ton literaturze nadają bezwątpienia pisarze wyrośli na społecznej bazie inteligenckiej a często wyraźnie inteligencko-intelektualistycznej i niczego tu nie zmieni fakt chłopskiego, czy robotniczego pochodzenia nielicznych zresztą indywidualności. Wszyscy oni włączając się w pewnym momencie w orbitę pewnej konwencji literackiej, zbytnio w swych pierwocinach już byli zwykle zależni od obowiązujących schematów, aby je od podstaw przełamać. A inną jest rzeczą, że artysta nie może zaczynać bez oparcia się o całokształt naszych zdobyczy kulturalnych, że musi korzystać z doświadczeń artystycznych wszystkich epok, aby nadać piętno własnej epoce.

Nie uda się to chyba tym pisarzom prymitywnym, którzy już zdobyli niejako pewien rozgłos na terenie prymitywu, bo zapóźno dla nich już na całkowite przestawienie i zrewolucjonizowanie swej twórczości. Wierzę, że właśnie ten artysta i ten pisarz, który przeobrazi sztukę, który stworzy dzieło literackie odpowiadające dążeniom i wymaganiom naszych czasów, że te indywidualności, które stworzą nowy styl artystyczny i wypracują nowe treści kulturalne, nowy kierunek naszej kultury, wyjdą właśnie spośród tych liczebniejszych przecież warstw społecznych, które jeszcze stale czekają choćby na książki, prawdziwie i wszechstronnie wnikające w istotę ich życia, ogarniające wszystkie ich myśli i całą ich świadomość społeczną, a jednocześnie porywające swym niesfałszowanym i zrozumiałym dla nich pięknem. Zastrzegam się, że ta „zrozumiałość" w moim pojęciu, to nie przystępność, nie dostosowywanie się do niższego poziomu oświaty, lecz styl odpowiadający charakterowi mas w najbliższej już chyba przyszłości przeciętnie oświeconych (które jednak nie będą żadną elitą intelektualną), lecz treść bliska ich zainteresowaniom i uświadomieniu społecznemu. Czy treść ta będzie taka, jakiej domagają się liczne konkursy literackie — nie wiem. Prawdopodobne, lecz niezupełnie pewne.

I oto zapowiadany punkt kulminacyjny moich wywodów. Nie mylę się chyba, jeśli powiem, że każda epoka naszej kultury nawiązywała do innej, dawno już minionej epoki. Lecz były to zawsze kultury warstw dominujących, kultury elitarne, w których warstwy szersze nawet w dawnych demokracjach nie miały prawa równego, ogólnego startu. Nasza epoka, która daje to prawo do stworzenia kultury powszechnej i bezklasowej — nie ma do czego nawiązać, jeśli ma powstać ruch kulturalny o większym i szerszym z natury rzeczy zasięgu niż renesans, barok, oświecenie lub romantyzm.

Być może, że są już ludzie powołani do nauczania przyszłych myślicieli, artystów i literatów do mówienia im, jak mają tworzyć w nowych naszych warunkach. Lecz jeśli nawet znamy dobrze kierunek, to ciągle jeszcze niewyraźny jest krajobraz tej drogi, którą wypadnie kroczyć nowej kulturze i jej nieodłącznemu składnikowi — literaturze. Trzebaby więc dbać przede wszystkim o jak najszersze kadry narybku artystycznego, ukazywać im wszystkie jasne i ciemne strony dotychczasowych osiągnięć kulturalnych. A nową kulturę, nową literaturę, nową treść i nowy styl niech znajdą ci nowi twórcy sami, bo lichy to nauczyciel, którego chociażby jeden uczeń nie przewyższył.

Alfred Kowalkowski

KAROL W. ZAWODZIŃSKI

TRYUMFY NORWIDOLOGII

„Wydarzeniem dnia", ponad wszelkie spodziewanie, kończącego się roku 1947 w życiu literackiem Polski było ukazanie się V a d e - m e c u m Cypriana Norwida w wydaniu fototypicznem nakładem Towarzystwa Naukowego Warszawskiego. Wspaniałe zakończenie, ostatnie i najwyższe ociągnięcie „roku jubileuszowego" w 125-lecie narodzin Norwida, zainaugurowanego, akurat chyba 365 dni przedtem wystawą Norwidowską w Warszawie *). Tego, obfitego w plony, roku pracy nad Norwidem i jego udostępnieniem — inicjatorem i duszą był, jak to powszechnie wiadomo w kołach miłośników literatury, Wacław Borowy. On też poprzedza „Vade-mecum" przedmową, łącząca najwyższą, drobiazgową, pedantyczną ścisłość edytorską z umiejętnością zainteresowania niefachowego nawet czytelnika losami tych ważkich w dziejach poezji polskich kartek.

Zaszczyt związania swego imienia z tą pomnikową księgą zawdzięcza Wacław Borowy nietyle tej okoliczności, iż nikt inny nie łączy równej erudycji z równym darem artysty-krytyka, ale i zasługom swym w dziele ocalenia tak samego rękopisu, jak i całego miriamowego archiwum. Sprawa ta była już przedstawiona w druku przez jednego z najważniejszych jej uczestników, St. P. Koczorowskiego; ale ta, pełna modestii, relacja nie wydobywa na światło dzienne całej bohaterskiej strony tej ekspedycji ratowniczej bojowników kultury polskiej do ruin dopalanej przez Niemców Warszawy. Wśród nich szczególnym blaskiem jaśnieje ze względu na „prowadzącą" rolę a jednocześnie na udział w fizycznej pracy wśród mroźnych, pożarami tylko ogrzewanych zwalisk, które służyły i za nocleg skąpo odżywianym nędzną strawą bohaterom, postać Borowego. Wycieńczony fizycznie i nerwowo wskutek pracy w warunkach egzystencji okupacyjnej, z odmrożonemi, niezaleczonemi przez całe te lata rękoma, pod grozą śmierci, nie tylko z kaprysu wrogich żołdaków, lecz i z kaprysu bardzo chorego serca — nie ustaje aż do końca w ofiarnym wysiłku. Z chwilą wydania „Vade-mecum" można powiedzieć, stylem norwidowym, że dzięki niemu dzieło to „od-istniało", uzyskało na nowo istnienie, wreszcie trwałe i przez złośliwości przypadku nie zagrożone.

Dlaczego jednak uważamy tę książkę za ewenement literacki? Teraz bowiem dopiero mamy w całości (dochowanej) i w autentycznej postaci, w porządku utworów, zamierzonym przez poetę, jedno z zenitowych wzniesień się liryki polskiej, jako „tom poetycki" bodaj bez precedensu (z wyjątkiem sonetów Mickiewicza) na szczytach poezji polskiej, w działalności pisarskiej samego Norwida bez analogii. Wiele wspaniałych utworów napisał Norwid i przed i po „Vademecum", nigdzie jednak na przestrzeni jego twórczości nie mamy takiej koncentracji dokonań poetyckich i wyraziście ukazanych najważniejszych, bardzo różnorodnych, często aż sprzecznych rysów jego osobowości twórczej, jego „ja lirycznego", jego repertuaru środków ekspresji, „chwytów" artystycznych jak w tej książce, stanowiącej płód centralnego okresu dojrzałości czterdziestoparoletniego autora. Poznanie tej książki, od tej chwili dostępne każdemu — pismo Norwida w niej jest bardzo czytelne — staje się obowiązkiem nie tylko każdego miłośnika poezji lecz i każdego kulturalnego polaka, na równi ze znajomością kilku największych dzieł literatury ojczystej.

Czy po jej wydaniu możemy uważać obowiązek nasz w stosunku do spuścizny Norwida, a choćby w stosunku do „Vade-mecum" za spełniony? Bynajmniej, i wydanie to jest etapem otwierającym nowe postulaty i nowe problemy. Ono dopiero otwiera możliwości godnego wyboru przynajmniej dzieł poetyckich Norwida, zanim opublikowane już, a może czekające jeszcze publikacji „disjecta membra" zostaną ujęte jednem, w granicach ludzkich możliwości doskonałem „wydaniem zupełnem". A jakie trudności będą się piętrzyć po drodze można osądzić już zastanowiwszy się nad tą podobizną rękopisu „Vade-mecum" (do której może należało dołączyć wiersze znane skądinąd, drukowane gdzieindziej, ale zdaniem erudytów, należące do cyklu, tylko z niego zagubione).

Rękopis, który był czystopisem, został do pewnego stopnia „opublikowany" przez poetę, który go proponował wydawcom, dawał do czytania znajomym itd. W tej też czystopisowej redakcji wiersze były dotąd drukowane (przeważnie przez Miriama). Czy ten tekst musimy uznać za ostateczny i podać w popularnych edycjach, a w wydaniu zupełnem jako zasadniczy? Borowy jest innego zdania i odczytuje inną wersję zaraz pierwszego wiersza książki, biorąc pod uwagę ołówkowe nad czystopisem poprawki. Takie poprawki znajdujemy i w szeregu innych utworów, bardzo pośpieszne, niedbałem i nie czytelnem pismem, bylejakim ołówkiem, „sobie dla pamięci". Zdawałoby się, że Borowy ma rację, przytrzymując się powszechnej zasady wydawców: tekst najpóźniejszy jest miarodajny, wyraża, jak najpóźniejszy testament, ostatnią wolę poety. A jednak...

Wiemy napewno jak wyglądałyby te utwory w druku gdyby powiodły się zabiegi Norwida o ich wydanie. Ale i po wydrukowaniu nieraz wymagający artysta — krytyk własnego dzieła, gdy rzuci nań okiem, często nie czuje się zupełnie zadowolony; przychodzą mu pomysły ulepszeń, notuje taki pomysł, pośpiesznie, żeby nie uciekł pamięci, czasem nie zastanawiając się, czy ta cząstkowa poprawka nie nadwyręży ram całości, metrum itp.; na podstawie tych szkicowych notatek mógłby stworzyć nową, ostateczną redakcję.

Znamy u Norwida tak jak w jeszcze jaskrawszej formie u innych poetów, parę takich wykończonych „replik" z o lmiankami. Mogłoby i w naszym wypadku coś takiego nastąpić. Ale nie nastąpiło. Norwid nie napisał w ostatecznej formie nowych redakcyj utworów, nad których poprawieniem niekiedy w ciągu 18-tu lat przemyśliwał i których szkicowe poprawki nam pozostawił w formie ołówkowego rzutu, stenogramu dla własnego użytku. Nie wydaje mi się, żeby ten ołówkowy szkic miał przeważyć autorytet czystopisu przygotowanego do druku. Tego rodzaju wątpliwości nie są odosobnione w dziejach tekstologii: wydawcy Ronsarda spierają się czy brać pod uwagę zmiany w późniejszych wydaniach wprowadzone przez poetę, częstokroć dość nieszczęśliwe. Nawet i ostateczna bowiem, ale późniejsza decyzja zmiany może być powzięta przez poetę, dalekiego już od tej fali liryzmu, która w pierworodztwie znalazła formę utrwalenia „schwytanej chwili", jak to formułuje doświadczony poeta Staff, w swej pomnikowej A r s p o e t i c a.

Ale gdy takim ewenementem Norwidologicznym zamknął się rok ubiegły, rok bieżący otwiera się sensacją w tej samej dziedzinie. Oto w nr 1(42) „Nowin Literackich" możemy odnaleźć (na 5-tej stronie, w prawym dolnym kącie) artykuł znalazcy, J. W. Gomulickiego oraz wiersze, których w kulturalnem piśmie „literackiem" spodziewalibyśmy się na pierwszej stronie, w specjalnie wyróżniającej formie graficznej, jakimś „cicerem" czy inną czcionką, samą już swą wielkością symbolizującą wielkość wydarzenia.

Są to bowiem nieznane wiersze Norwida. I, trzeba odrazu podreślić, niejakieś błahostki, które od czasu do czasu wydobywano w dwudziestoleciu z czasopism dawno niewertowanych lub z rękopiśmiennej spuścizny: wśród tych ucinków epigramatyczno-dydaktycznych, lub fragmentów, były rzeczy ciekawe, znajdowało się nieraz ślad „lwiego pazura", ale nie było chyba żadnego skończonego w swej doskonałości utworu, żadnego z tych bezbłędnych osiągnięć najwyższego stylu norwidowego, na których wspiera się wielkość poety.

Inaczej teraz. Dwa niewielkie wiersze (7 wzrotek quasi-safickich w jednym, 2 czterowiersze w drugim) ale widać już przez samego autora, czy też przez jego przyjaciela Mariana Sokołowskiego (w którym J. W. Gomulicki widzi, napostawie bardzo przekonywującego rozumowania, nakładcę druczku) ocenione tak wysoko, że uznane za godne natychmiastowej publikacji w osobnej książeczce. „Książeczce" — to zawiele powiedziane: „dwukartkowa, bezokładkowa i beztytułowa ulotka", jak o niej pisze ten, co ją widział; w każdym razie nowy nieznany bibliografom, osobny, za życia autora wydany, druczek Norwida, tem jeszcze wyróżniający się w nielicznym ich szeregu, że pojawienia się jego nie usprawiedliwia intencja publicystyczna, wyraźna w niektórych innych. Jest to dzieło „czystej poezji": tak je zakwalifikuje najsurowszy nawet stronnik oddzielania norwidowych „rozpraw wierszem" od jego szczerze lirycznej produkcji. Przyzna to każdy dzisiejszy czytelnik, któremu ułatwiłoby się poznanie „Mojej Ojczyzny" i „Sfynxa" przedrukowaniem ich na tem miejscu. Szanując prawa pierwoznalazcy, nie zrobimy tego bez jego pozwolenia. Ograniczymy się do „opisu" utworu, o tyle o ile jest to możliwe.

Wiemy, że Norwid, daleki od monotonii w swej twórczości (mimo jednoczącego ją, na najwyższym poziomie syntezy, piętna tak swoistego własnego „stylu"), pisał utwory różniące się bardzo, zarówno pod względem zastosowanych w każdym środków ekspresji i ich proporcji, tak i pod względem udziału liryzmu: od bezpośrednio ujawnionej prawie lenartowiczowskiej, rzewności, lub wydobywanego ze zwierciedlonej rzeczywistości irracjonalnego nastroju — aż do bardzo pośrednich manifestacyj liryzmu, który ujawnia się tylko z zestawienia znanego skąd-inąd najgłębszego przywiązania poety do pewnych zasad, oraz jego osobistych przeżyć a wyrażonej sucho, najczęściej ironicznie, oceny aktualnych zdarzeń i objawów współczesnej kultury.

Kombinując te różnorodne podstawy podziału, zręczna analiza mogłaby wyróżnić być może kilkanaście zasadniczych typów jego twórczości lirycznej które, dla dogodniejszego później użytku należałoby ponumerować, wzorem St. I. Witkiewicza: w swym znanym

*) O tej i o innych „uroczystościach norwidowych" umieściłem garść wiadomości, nawiązując do nich swoje bardzo zuchwałe uwagi w „Myśli Współczesnej" (z lipca-sierpnia 1947).

cennik z własnej pracowni malarskiej ujmował on ten sposób rodzaje portretów, na żądanie klienteli wykonywanych. Weźmy dla przykładu takie, powszechnie znane perły korony lirycznej Norwida: „Moja piosnka“ *(Do kraju tego, gdzie kruszynę chleba)*, „Sieroctwo“ *(Mówią że ludność bogaci się co wiek)*, „Pielgrzym“ *(Nad stanami jest i stanów stan)* każdy w odrębnym rodzaju (choć nie tak rozbieżne między sobą jak inne, których kilkanaście można by wyliczyć). Otóż „Moja Ojczyzna“ jest jakby syntezą rodzajów, sprezentowanych zacytowanemi utworami, jednocześnie będąc najkrótszym, ale mimo epigramatycznej zwięzłości, zupełnie jasnym wykładem filozofii religijnej Norwida i jego „filozofii kultury“ (co się często wymienia jako naczelną wartość jego myślowego dorobku), i ukazuje jego postać w nierozdzielnem połączeniu oblicza Polaka i oblicza wszechczłowieka. Niewątpliwie, ten utwór, zarówno swą nieskazitelną formą, wewnętrzną i zewnętrzną, jak i bogactwem i wagą zawartej w niewielu słowach myśli, należy do najcelniejszych arcydzieł twórcy.

Inne jest znaczenie drugiego utworu. Doskonale go określa sam wydawca: „*Sfynx* już swoim tytułem potrąca o poezję hermetyczną i takiej poezji hermetycznej, ciemnej intencjonalnie, jest u Norwida może najdobitniejszym i najporęczniejszym do analizy przykładem“. Taką analizę przyobiecał nam J. W. Gomulicki; oczekujemy jej z niecierpliwością nie tylko ze względu na Norwida, ale ze względu na szerszą kwestię znaczenia artystycznego ciemności w poezji i oddziaływania poezji niezrozumiałej: kwestia to i sama w sobie ciekawa, i „kluczowa“, być może, dla podstawowych zagadnień teorii poezji, ostatnio dosyć często poruszanych, zwłaszcza w związku z książką Konrada Górskiego „Poezja jako wyraz“.

Tej analizy oczekujemy tem ciekawiej, że autor artykułu coraz bardziej ujawnia, spółżyjący w nim z pasją erudyty i upartego a szczęśliwego poszukiwacza skarbów literackich, zatopionych na dnie oceanu przeszłości — dziedziczny talent pisarski i krytyczną inteligencję. Dowodem jest także artykuł towarzyszący ostatnio opublikowanym wierszom Norwida. Czyta się go jak porywającą nowelę, niewiadomo czy ze względu na umiejętność przdstawienia, czy też ze względu na zawarte w nim sensacje. Zapowiada się w nim publikację „garści nieznanych liryków i fraszek“ Norwida, czyli wznowienie zniszczonego prawie do ostatniego egzemplarza konspiracyjnego nakładu z 1944 „Gromów i pyłków“, pomnożonych o świeże znaleziska; poza tą książeczką, wydanie dwu, pewno większych utworów, skoro się w niej nie mieszczą — „Filokleta“ i „Dwóch aureoli“. Wymienia szereg utworów Norwida, które znamy z tytułów, a których dotychczas nie znaleziono, z nadzieją, że jak wiele innych z czasem „wypłyną“. Na zakończenie wreszcie podaje, że autentyczny druk wielkiego poety pod tytułem „Gromy i pyłki“, wspomniany w Bibliografii Estreichera, „a przez następnych badaczów uważany za zwykłą legendę“ (i dlatego J. W. Gomulicki uważał za stosowne zabrać ten tytuł dla własnego zbiorku znalezisk norwidowych!) — nie jest legendą. „Oto znalazły się w między czasie dowody, że to jednak nie legenda bibliograficzna, nie pomyłka któregoś z przygodnych informatorów i nie mistyfikacja“... Dowody, to rzecz ważna; mając je w ręku możnaby, przedsięwziąć nowe żmudne poszukiwania: po archiwach drukarni paryskich, po zbiorach egzemplarzy obowiązkowych (jeśli taki obowiązek istniał we Francji Drugiego Cesarstwa): nie wiem czy tego już próbowano.

Dowody — to rzecz ważna. I żeby na zakończenie nie pominąć cieniów radosnego obrazu, którym w norwidologii otwiera się rok bieżący, stwierdźmy iż zniszczenie w powstaniu warszawskiem odnalezionego na krótko przed niem autentycznego druku „Mojej ojczyzny - Sfynxa“, jest wielką stratą. Wydawca zapewnia że „uratowano wierny odpis obydwu wierszy“. Czy wierny „co do joty“? Pisownia w dziś publikowanym przedruku nie wydaje się być autorska; również interpunkcja, acz mająca niektóre właściwości norwidowskie *(Że, to jej stopy)*. Sytuacja: znalezisko, wkrótce po nieoczekiwanem wychyleniu z mroku przeszłości, ginie w katastrofie narodowej — nie jest bez precendensu w dziejach literatury powszechnej. Tak było ze „słowem o wyprawie Igoria“ i wiemy jakiemu sceptycyzmowi, do dziś nie wygasłemu na Zachodzie, otworzyło to pole. I w tej sprawie i w tamtej nie jestem sceptykiem. Ale nie zamykam oczu: popyt wywołuje podaż; gdy brak towaru, podrabia się „przedwojenny“, „w pierwszym gatunku“. Norwida można też podrobić, a przy wielkim talencie „sprawczym“ — falsyfikat będzie jeszcze bardziej norwidowski niż sam Norwid.

W sprawie tej nie sądźmy z nieudanej powojennej próby parodii jego stylu: do tego trzeba i większego talentu i większej orientacji w istotnych dla danego stylu poetyckiego właściwościach. Ale jest dowód dawniejszy tej możliwości, tem bardziej zdumiewający, iż wyszedł z pod pióra poety, mającego swój, bardzo od Norwida odmienny styl, z głowy obcej intelektualnej dociekliwości jego wielkiego rówieśnika. Prawda, miał on za sobą dawną i długoletnią z nim zażyłość, rozpoczął w tem samem środowisku literackiem twórczość, napatrzył się i nasłuchał sądów, podkreślających coraz uparciej wzrastające z latami „dziwactwa“ — odrębności krzepnące w coraz bardziej swoisty styl Norwida. To — Lenartowicz: weźmy jego wiersz „Do Cypriana Norwida“. Podpisany nazwiskiem adresata uszedłby napewno za jedną z najwdzięczniejszych a zarazem najbardziej typowych jego rzeczy, — mimo, że prawdziwy autor gardzi drobnemi łatwemi sposobami małpowania wzorów (np. nie pisze „myśliłem“ tylko pospolite „myślałem“), używa strofy częstej u Norwida, ale i poza nim popularnej. Zamiast uwypuklać „chwyty“ artystyczne, zastosowane tu wzorem Norwida, wymowne przemilczenia, niezwykłość obrazowania i leksyki, przypomnijmy raczej, za przykładem świeżego wyboru M. Grydzewskiego, to małe arcydzieło naśladownictwa poetyckiego:

Tobie, co-ś przebył oceanu głęb e, Podróżny Panie, Postylion, a nie Wenery gołębie, Niesie pisanie. Otwórz i czytaj jeśli cię nie zraża Poziomość człeka, Który pod bramą rzymskiego cmentarza Na grób swój czeka. I ciekawego nie ma nic powierzyć, Roniąc łzy rzęsne, Prócz chyba tylko, iż szczęściem jest nie żyć W czasy nieszczęsne. I już nie żąda rady ni przewodu, Zestarzan w bólu, konającego sierota narodu — Tyle mój Królu. Innemu dane zostało zwyciężyć, Więc cześć zwycięstwu! Mnie dane było lekkością zaciężyć Polskiemu męstwu. A ja myślałem, że tą lekkość ptaszą, Skrzydło żurawi, Na postrach wrogom w czystą zbroję naszą Husarz oprawi. Palec na usta — a cóż komu na tem, Indziej to widzą. Tu słuszna milczeć; zobaczym za światem, Kogo zawstydzą Do zobaczenia, Rycerze, Poeci, Męże, Prorocy! Do zobaczenia — przelatujmy dzieci, Jak gwiazdy w nocy.

Więc podrobić Norwida można. Nie jest atoli to niebezpieczeństwo, którego by już teraz należało się wystrzegać. Popyt na jego inedita jest, ale w ograniczonych kołach, któreby nie mogły płacić na wagę złota wysiłek falsyfikatora, a przecież w nim musiałby się jednoczyć wielki talent z brakiem ambicji poetyckiej no i skrupułów. Nie znajdzie się jeszcze redaktor popularnego pisma, który za taki wyczyn sypnąłby setkami tysięcy złotych, skoro nawet i miejsca na pierwszej stronicy nie warte są cudem odnalezione wiersze Norwida. Przyjmując więc ich autentyczność dorzućmy jeszcze, że powstałe w 1860, 1861 r., wysoko ocenione przez autora, powinnyby były być włączone do „Vade-mecum“, do którego to zbioru pasują jak najbardziej swym charakterem. Zbiór to zresztą bardzo urozmaicony pod względem składu; są w nim wiersze o wiele wcześniejsze niż epoka tworzenia większości w nim zawartych (1860—1865), przytem także już poprzednio drukowane. Uzasadnione więc będzie przypuszczenie, iż ostatnie znaleziska Juljusza W. Gomulickiego należą do liczby utraconych części składowych wiekopomnego zbioru, którego udostępnienie światu było przedmiotem pień dziękczynnych pierwszej części niniejszego artykułu. Może istotnie, fantastyczny zbieg okoliczności (‚rzeczywistość okazała się — jak zwykle — fantastyczniejsza od wszelkich przypuszczeń“ stwierdza w toku swego komentarza szczęśliwy znalazca!) zaczyna już zaraz po publikacji „Vade-mecum“ uzupełniać szczerby, zadane mu twardą ręką dotychczasowego jego losu.

*

Już po napisaniu powyższych uwag doszedł do mej wiadomości fakt, któremu też się należy miejsce wśród tryumfów norwidologii. Jest to popularny wybór poezji Norwida, ułożony i poprzedzony wstępem przez M. Jastruna. Nie trzeba mówić jak wielkiego znaczenia jest sam fakt skierowania „pod strzechy“ tego trudnego poety, pierwsza od wielu lat próba, ściśle od lat 24, od wydania praktycznie dziś niedostępnego tomiku „Biblioteki Narodowej“ opracowanego przez St. Cywińskiego, który był pierwszym wogóle, (jeśli nie liczyć inny zupełnie mających charakter antologii Zrębowicza) krokiem na tej drodze. Czasy to jak widzimy zamierzchłe i wcale nie pomniejszając zasług nieodżałowanego wileńskiego polonisty, ani nie ujmując zalet nieprzemijającego nawet znaczenia jego opracowaniu, nie sposób zaprzeczyć, że zostało ono dokonane ze specjalnego stanowiska, tradycyjnego dla wielkiego odłamu naszej wiedzy o literaturze — ze stanowiska interpretacji myśli poety-nauczyciela narodu (w tym wypadku jakby przeciwstawianego wieszczom romantycznym — antyromantycznego wieszcza). Więc też choć Cywiński przeprowadza, i to bodaj pierwszy, bardzo płodne rozróżnienie w spuściźnie Norwida „poezji lirycznej“ od „dydaktycznej“ (wśród tej drugiej ceniąc wysoko **Rzecz o wolności słowa**, bez zalecania jej jednak jako wzoru poezji Norwidowej), to jednak o introdukcję czytelnika w rozumienie Norwida-artysty, Norwida-poety lirycznego nie zabiega dostatecznie.

Inaczej się zabiera do tego ostatni wydawca, sam jeden z czołowych kontynuatorów poezji dwudziestolecia. Jakby podejmując, nieznane mu prawdopodobnie protesty niżej podpisanego przeciw przesłanianiu całości dzieła norwidowego **Promethidionem** (poraz pierwszy bodaj właśnie ex-re publikacji Cywińskiego, w artykule, który zamieścił, kierowany wówczach pod względem literackim przez dr Stefana Papée w Poznaniu „Kurjer Poranny“) stwierdza szkodliwość szkolnej lektury tego utworu dla zrozumienia poezji norwidowskiej i oddziela ją całkowicie od ideologii poety. We wstępie, który w głównym zrębie był już opublikowany w „Kuźnicy“ (nr. 21 z ub. r.) i już wówczas uderzał czytelnika trafnością ujęcia i śmiałością sądu, wolnego od snobistycznych uniesień (por. Uroczystości Norwidowe, „Myśl Współczesna“ zesz. 7-8 r. ub.), tu odpowiednio przerobionym, oczyszczonym od zbytecznych akcentów publicystycznych i rozszerzonym, (przyczem „informacjom o życiu poety poświęcono zaledwie półtorej strony z dwudziestostronicowej całości), otrzymujemy jedną z najlepszych charakterystyk Norwida-poety, włączonego w łańcuch dominującej w nas od wieków „poezji myśli“.

Aprobata dla Norwida jako mistrza w tej właśnie odmianie poezji nie jest bynajmniej równoznaczna z wyznawstwem jego filozofii: wiemy że Jastrun jest bardzo daleki od przyjęcia religijnych jej podstaw, więc też aczkolwiek nie jedno w poglądzie na świat Norwida podkreśla jako słuszne, składa mu hołd nie jako „myślicielowi, filozofowi, lecz jako artyście, dla którego materiałem jest myśl, refleksja, doświadczenie kulturalne ludzkości“. Z wielkim zmysłem krytycznym umie wydawca oddzielić sprawę artystycznego wcielenia myśli od jej merytorycznej słuszności, więc też nie pomija w wyborze tych utworów, w których jaskrawie wypowiada się wiara religijna poety i to nietylko gdy pod względem sposobu wypowiedzi są arcydziełami sztuki napomknienia wszechświatowej miary **((Amen, Sieroctwo)**, lecz i gdy wzruszają poprostu, korną ufnością chrześcijańskiego serca **(Ruszaj z Bogiem)**.

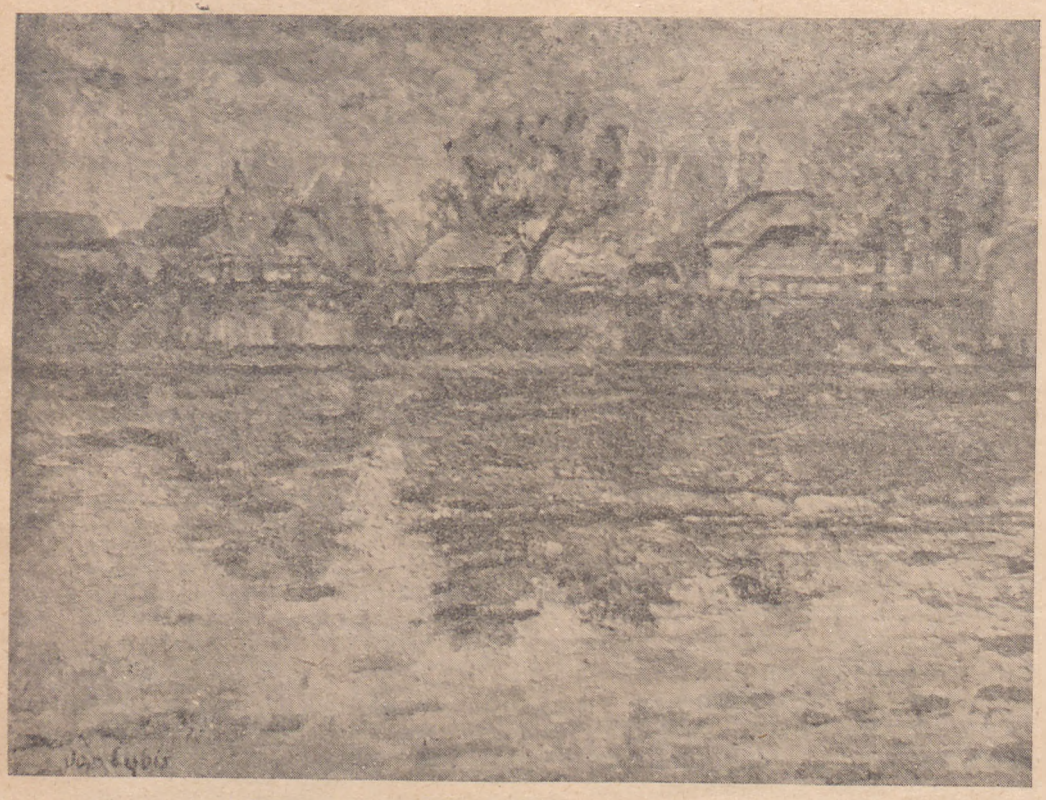
Więc też, nieobciążony żadnemi skrępowaniami ideologicznymi, a dokonany z niezwykłym smakiem artystycznym, wybór jest, w granicach ludzkich, doskonały. Nie można wskazać w nim ani jednego wiersza, któryby nadawał się do usunięcia; bardzo zaś mało takich, których obecność jest mniej konieczna, które nie należą pod każdym względem do arcydzieł Norwida. Brakuje jednak sporo wierszy, które wejść muszą do pełnego kanonu jego wybranej poezji. Nie będę wyliczał zbyt długiego szeregu tytułów. Przykładowo tylko wskażę, iż odrazu na początku wiersz **Do**** („Póki w cienistych kniejach...“) jest niezbędny i ze względu na swe poetyckie wartości i jako najwcześniejsze (a już tak dojrzałe i wyraziste) ujęcie własnego programu poetyckiego (bardziej konkretne niż zbyt metaforyczny, młodzieńczy okrzyk **Pióro** tu podamy na wstępie) i określenie zasadniczego i niezmiennego w utworze charakteru poezji Norwida. W dalszym zaś ciągu brakuje zaktualizowanego dla mego pokolenia dwukrotnie, w dwóch katastrofach dziejowych („Co raz to z siebie, jako z drzazgi smolnej, wokoło lecą szmaty zapalone...“) wiersza. **W pamiętniku** (z **Za kulisami:** „Nie tylko, pierw się najadłszy Mandragor“), nieporównanego w swym połączeniu patosu i ironii. Brak **Rozebranej** i wielu wierszy z **Vade-mecum**, które należało jednak dać w jednym ciągu, nie rozrzucając po całej książce.

Na jej szkodę, jak wogóle każdej książki poetyckiej, podsuwającej bezpośrednio dźwięczenie słowa, wyszło też zastosowanie oficjalnej pisowni i zbyt swobodne obejście się z graficzną formą oryginału. Objaśnienia tekstu są naogół za szczupłe i nie zawsze trafne (np. przekład motta „Sunt verba et voces“).

Wszystko to jednak drobnostki wobec faktu, że mamy wreszcie dobrą antologię poety ułatwiającą jego poznanie a zarazem zarys tego co uzupełnione przez znaczną jeszcze część liryki oraz przez niektóre poematy i utwory dramatyczne (a nawet przez rozsądnie wybrane fragmenty poezji „dydaktycznej“), utworzy „kanon“ Norwida, pokaźną książkę „do czytania“ dla każdego humanistycznie wykształconego Polaka.

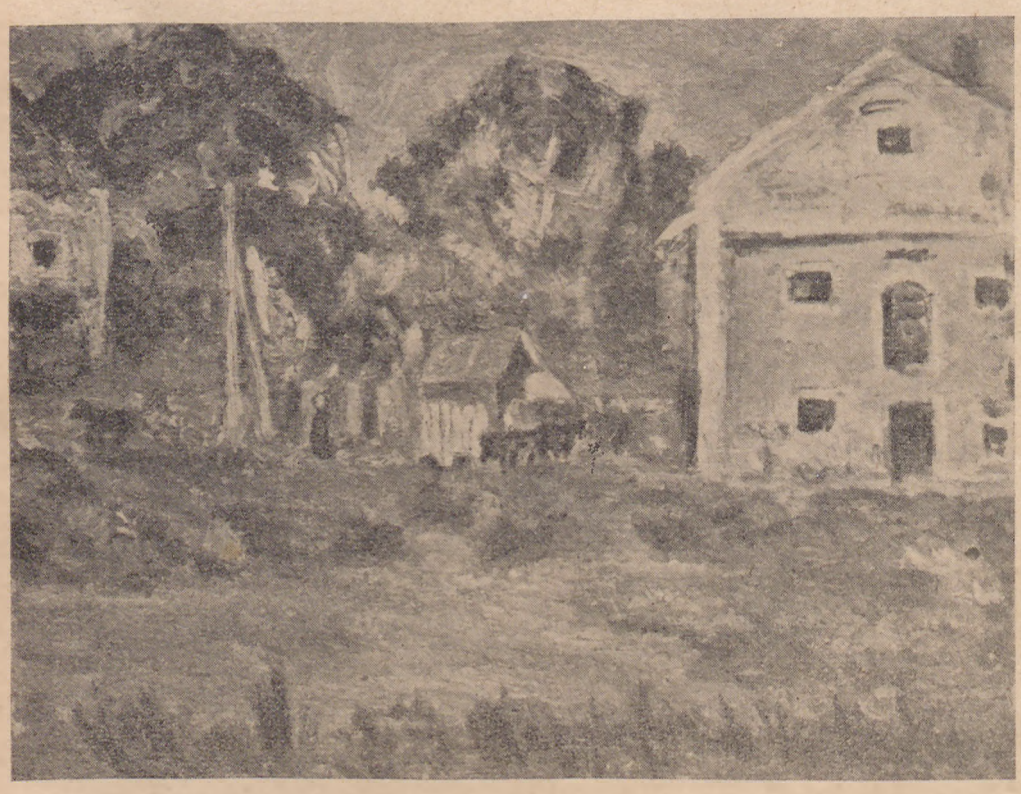
Przeznaczenie bowiem wyboru dokonanego przez Jastruna nie jest zupełnie jasne w ramach „Biblioteki pisarzy polskich i obcych“. Sąsiaduje z nim też „spomniany przez wnuka“ Bałucki, popularny wówczas za życia, gdy samo imię Norwida pokryła noc zapomnienia, nie bez słuszności, choć nie bez tragicznego w osobistych dziejach pisarza oddźwięku „minięty przez syna“: byliśmy świadkami jak drogą kasowych przedstawień, w których dla zabawy brali udział znakomici aktorzy (pamiętne „Grube ryby“ w Rozmaitościach z Frenklem, Kamińskim, Rapackim-ojcem, Szyllinżanką, Lubicz-Sarnowską, bodaj z Ludową), wskrzesał on dla „Warszawki“, żeby dziś zająć (właśnie temi „Grubemi rybami“) miejsce wśród „klasyków“ literatury polskiej. Inna to jednak nieco „klasa“ i „droga do potomności“ inne niż u jego dzisiejszego sąsiada. Czyżby jednak miał on już stanowczo wchodzić między obowiązujących w szkole autorów? Potwierdzało by to (o horror) sąsiadowanie z wyborami Konopnickiej (bardzo potrzebnemi!), ułożonemi najwidoczniej tu dla celów szkolnych, jak świadczą podtytuły („wybór dla kl. III szkoły podstawowej“ i „wybór dla kl. VI szkoły podstawowej“). Można wątpić czy Norwid, nawet w tak uprzystępnionym wyborze, będzie dostępny (z wyjątkiem paru najwyżej wierszy) dzisiejszemu uczniowi szkoły podstawowej (oby studentowi humanistyki!); natomiast Konopnicka w jednym dobrym wyborze mogłaby z pożytkiem wprowadzać w świat poezji młodsze i starsze dzieci, którym farsa Bałuckiego nie przyda się nawet jako dokument do dziejów literatury i stylu pewnej epoki czem mogłaby być dla wykształconego czytelnika.

Karol W. Zawodziński



JAN CYBIS NAD IKWĄ (OLEJ 1946)

JAN CYBIS ZIELONY DZBAN I OWOCE (OLEJ 1938)



JAN CYBIS KRAJOBRAZ ZE SPICHRZEM (OLEJ 1939)

(Z WYSTAWY ZBIOROWEJ JANA CYBISA W MUZEUM WIELKOPOLSKIM W POZNANIU)

ZDZISŁAW KĘPIŃSKI

J A N C Y B I S

Od lat piętnastu stoi twórczość i postać Jana Cybisa w centralnym punkcie walki o polskie malarstwo.

A walka to odmienna od kampanii staczanych przez poprzednie generacje malarzy. Po raz pierwszy podjęto rewizję generalną podstaw malarstwa i nie o kierunek, o taki czy inny prąd, lecz o zdrowe elementarne założenie malarskie toczy boje grupa malarzy, której Jan Cybis jest sztandarowym przedstawicielem. Walczono u nas o realizm i walczono o impresjonizm, o symbolizm i secesję, o kubizm i rodzimy folklor w sztuce, zawsze jednak chodziło o efekty mające zbliżyć zewnętrzne pozory polskiego malarstwa do jakichś pierwowzorów zachodnio-europejskich, podczas gdy podstawowe walory, wspólne wszystkim kierunkom i wszystkim epokom malarstwa, stanowiące najistotniejszy przedmiot wiedzy artystycznej szkół europejskich, pozostawały u nas poza świadomością artystyczną, zdane na łaskę talentu nie podpartego zdrową i solidną wiedzą. Tem się tłumaczy, że malarz tak zdolny i tak niekiedy doskonały jak Podkowiński, z chwilą, gdy tylko zmienił temat swoich płócien i stracił pretekst do używania zieleni i fioletów, które upodobniały jego obrazy do dzieł francuskich impresjonistów, znalazł się nagle bezradny i pozbawiony środków, jakby pozbawiony języka malarskiego. I wbrew własnym dawniejszym twierdzeniom, że temat w malarstwie jest rzeczą obojętną, nie potrafił już rzetelnie namalować frapujących go podówczas symbolicznych koncepcji.

Tymczasem już w głębi średniowiecza malarze włoscy wiedzieli, że jeśli chce się namalować plastycznie a w sposób godny malarza głowę, to należy w cieniu dać zielonkawe ziemie, a w światłach tony różowe. Wielcy francuscy twórcy gotyckich witraży zdawali sobie również sprawę z tego, iż obecność czerwieni wymaga równoważnika w kolorach zielonych lub niebieskich.

Kontrast barwny, jego podstawowe elementy, stosunki tonów dopełniających i tonów ciepłych i zimnych, zasady, którym one ulegają w optycznym widzeniu brył i planów przestrzeni, stanowią podstawę wiedzy i przedmiot ustawicznych dalszych dociekań mistrzów malarstwa europejskiego, od wielkich bizantyjczyków, poprzez Cimabuego i Veronesa, poprzez Van Eycków i Vermeera z Delft do Delacroix i Cezanne'a.

One też bez względu na kierunki artystyczne stanowią rdzeń świadomości malarskiej wszystkich wielkich mistrzów i wszystkich wielkich szkół malarskich.

O tę to świadomość malarską dopominać się zaczęła u nas grupa młodych malarzy zorganizowana w tak zwanym komitecie paryskim (K. P.) z Janem Cybisem i ze zmarłym Zygmuntem Waliszewskim na czele. Jeżeli nie przypadkową, to najmniej chyba ważną jest ta okoliczność, że obrazy większości tych malarzy wywodziły się czy nawiązywały do dzieł impresjonistów lub wielkich ich kontynuatorów, jak Bonnard lub Vuillard. Niemniej okoliczność ta stanowi ważny moment w taktyce przeciwników całego tego ruchu i jego postulatów.

Jak zawsze, a może nawet nieco intensywniej i brutalniej ścierają się dziś w Polsce różne ugrupowania i światopoglądy malarskie. Wbrew temu jednak, co tak chętnie się twierdzi o trudności przyjęcia się w naszym kraju nowych kierunków, dość łatwo stosunkowo jest wybić się młodym nawet malarzom bądź to w opinii kół artystycznych, prezentując jakieś „najnowsze" kreacje Zachodu, bądź to w opinii laików, trafiając w gust „zdrowego rozsądku" pozorami naturalizmu albo podbijając serca kompatriotów folklorem czy nutą swojskości. O wiele więcej trudu zadać sobie trzeba, aby wylegitymować się niekłamanymi walorami, aby stworzyć obraz wytrzymujący malarską analizę. Łatwiej jednym słowem zostać u nas znakomitym malarzem, niż zrobić jeden dobry obraz, łatwiej zostać kubistą niż kolorystą, łatwiej zrobić obraz naturalistyczny lub dla odmiany surrealistyczny niż prawidłowo zbudowany.

I oto stajemy się świadkami osobliwego zjawiska. Piętnaście lat temu, kiedy kapiści urządzali swe pierwsze wystawy, przyjęto ich z entuzjazmem. Stali się z miejsca znakomitościami w świecie artystycznym i wywarli wielki wpływ na najmłodsze generacje, oczywiście w obozie postępowym. Traktowano ich po prostu jako przedstawicieli jeszcze jednego „nowego kierunku". Kiedy jednak okazało się, że kapistom chodzi nie o impresjonizm lecz o ogólne malarskie zasady, że są nie kierunkiem, ale sumieniem naszego malarstwa, zaczęła się reakcja.

Nikt nie podejmuje próby polemiki z analizami malarskimi kapistów, ale podjęto wielostronny obstrzał, aby w ogóle zmusić ich do milczenia. Do licha tam z zasadami! Zamiast kontrolować każdy swój krok na płótnie, gromadzić całe życie wiedzę i to w pocie czoła, o ileż łatwiej przejrzeć parę reprodukcji w zagranicznym czasopiśmie i „machnąć" coś uderzającego, zrobić jakiś ruch, coś zorganizować, rozkręcić propagandę, stanąć gdzieś na czele i wyżyć temperament. A temperament narodowy nie zawsze pcha nas na drogę trudną, na drogę rozsądnego wysiłku.

Malarstwo Jana Cybisa jest dziełem wielkiego charakteru i wielkiego talentu. Miarą charakteru jest nie napuszona treść obrazu, lecz dyscyplina, z jaką artysta opanowuje swą kolorystyczną zmysłowość, swoje wielkie i szczere rozumienie natury, budując z niewzruszoną konsekwencją bryły i plany przestrzenne według zasad optycznych rządzących kolorem i eliminując ze swych przeżyć wszystko co nieszczere, nieświeże, przesadne czy sztuczne, unikając wszystkiego co nie jest dane w bezpośrednim optycznym przeżyciu natury. Dlatego nie ma w dziełach jego żadnego efekciarstwa ani sentymentalnego ani barwnego.

Jest przy tym twórczość Cybisa dziełem talentu największego i współczesnego kolorysty, jednego z największych kolorystów w dziejach malarstwa polskiego, jednego zapewne z najświetniejszych w dzisiejszej Europie.

Wszędzie tam, gdzie wielu malarzy nawet z obozu kolorystów dostrzega

tylko różnicę tonów ciemniejszych i jaśniejszych, jak np. w cieniu i świetle malowanych przedmiotów bryłowych, Cybis widzi kontrast barwny.

Z ogromną jasnością widzenia lokalizuje Cybis każdy ton swych bogatych montażów kolorystycznych przestrzeni, której plany ulegają w miarę rozwoju artysty, szczególnie w latach ostatnich, coraz wiekszemu zróżnicowaniu i rozbudowie.

Głębia i czułość spojrzenia wskazują mu na każdej plamie barwnej odchylenia, którym ulega oko w wyniku praw sąsiedztwa i wzajemnego oddziaływania kolorów na siebie, oraz wibrację powierzchni, jako przejawu wewnętrznego życia barwy. Jest mistrzem w wyczuwaniu drobnego kontrastu, co daje mu możność pogłębionego widzenia każdej plamy i przedstawienia jej jako amalgamatu stopionych i mieniących się w oczach kruszców i metali. Najdrobniejszy fragment powierzchni obrazu oddycha tu złożoną i szeroką barwnością, a kontrast barwny dający równowagę wprowadza do najwęższych nawet odcinków tego mikroorganizmu, drgającego bujnym barwnym życiem, apolliński element harmonii..

Jakaś bujna żywotność, jakieś nienasycenie oka i żarłoczność kolorystyczna nadają skali barwnej Jana Cybisa nieograniczone wprost bogactwo i przepych, choć unika on zdecydowanie efektownego operowania dużymi plamami uderzających kolorów, podporządkowując żywioł kłębiących się barw ogólnej tonacji obrazu, w czym leży swoisty patos i klasycyzm.

Jan Cybis nie liczy nigdy na automatyczne działanie siły niektórych barw palety; liczy tylko na swoje niezawodne oko, które zapewnia mu stworzenie feerii barwnej w ramach najskromniejszej szarości. Wszystko jest tutaj żywiołem, wynikiem bodźców idących od natury optycznej malowanego przedmiotu i z natury malującego. Ale wszystko to jest zarazem dyscypliną i wiedzą malarską, opartą na najbardziej podstawowej malarskiej prawdzie, prawdzie kontrastu barwnego. W budowie całości obrazu uderza silnie zaakcentowanie płaszczyzny, moment znamienny dla całego współczesnego malarstwa bez względu na kierunki. Głębię wydobywa autor pionowo stawianymi planami przestrzennymi, które cofa w gradacji barwnej konsekwentnie przechodząc najczęściej od ciepłych tonów pierwszego do zimnych ostatniego planu. Prace lat ostatnich, szczególnie malowane już po wojnie, wykazują wzrastającą dążnośc do uzyskiwania płynniejszych przejść między poszczególnymi planami przez akcentowanie płaszczyzn leżących. Stanowi to w rozwoju artysty zwrot od silnej, nieco abstrakcyjnej transpozycji natury w pracach okresu paryskiego, do koncepcji bardziej realistycznej.

Trafny, niezwykle malarski stosunek bryłowatości przedmiotów do płaszczyzny powierzchni obrazu jest jedną ze znamiennych i mocnych stron tego malarstwa. W nowych, powojennych pracach mięsistość brył nieco wzrasta w obrazach Cybisa, pogłębiając wrażenie realizmu przedstawienia. Nie jest to zjawiskiem dziwnym, jeśli wziąć pod uwagę silne tkwienie Cybisa w naturze. Czy maluje pejzaż czy akt lub martwą naturę, Jan Cybis daje zawsze bardzo szczerą i bezpośrednią wizję rzeczywistości oglądanej, wizję, którą udaje mu się oczyścić z elementów konwencjonalności układu, sentymentalizmu czy efekciarstwa. Stąd to wielkie, szerokie tchnienie jego obrazów, oddech szeroki i nierobiona, nieobliczona z góry powaga, jakiej nie ma w tym stopniu może nikt ze współczesnych naszych malarzy.

JAN CYBIS

AKT

Olej

Monumentalny rytm jego układów, charakterystyczne używanie kąta prostego w zarysach zespołów i poszczególnych brył, a przy tym gęstość, spokój z jakim pędzel jego nakłada na powierzchnię płótna bujną materię barw nadają niedużym płótnom Jana Cybisa jakąś wielkość, w której czujemy elementy żywiołu kontemplacji i architektury.

ARTUR HUTNIKIEWICZ

TRÓJCA POWIEŚCIOPISARZY W NOWYM OŚWIETLENIU

W jednym z artykułów przedwojennych, poświęconych określeniu zadań krytyki literackiej, prof. K. W. Zawodziński wysunął wobec krytyki dwa zasadnicze postulaty: pierwszym, podstawowym jej obowiązkiem winna być selekcja produkcji literackiej, odpowiedzialna funkcja wyławiania z mnogości zjawisk dzieł istotnie wartościowych, które mogą ostać się wobec działania czasu, — drugim, niemniej ważnym jej zadaniem to konieczne — zdaniem autora — okresowe wycieczki rewizjonistyczne w przeszłość. „Zwężające się w miarę upływu lat, w miarę wydłużania perspektywy czasu pole jej widzenia, nieubłagane prawo ograniczoności pamięci ludzkiej, która w miarę obciążania jej, z odchodzeniem teraźniejszości w przeszłość, nowym materiałem, dąży do odciążenia jej z części dawniejszego materiału — wszystko to uzasadnia ingerencję krytyki także w przeszłość dla świadomego przetrząśnięcia jej dziedzictwa, sprawdzenia, a czasem przewartościowania jej wartości".

Trzeba niestety przyznać, że krytyka nasza nie zawsze była posłuszna obu tym postulatom, a zwłaszcza ten drugi rzadko na ogół był realizowany. Wobec dzieł niedawnej nawet przeszłości krytyka nie potrafiła częstokroć zdobyć się na własną, twórczą postawę. Ulegając szablonowym, tradycją tylko usankcjonowanym osądom niezbyt ochoczo kwapiła się do rewizji i sprawdzenia ocen, które wobec wciąż doskonalszych metod analizy badawczej utrzymać się jawnie nie dają. Święcona nie dawno rocznica pisarzy-pozytywistów na szczęście położyła w pewnym stopniu kres tej intelektualnej inercji. Pojawiły się próby nowego spojrzenia na koryfeuszów naszego realizmu powieściowego, a chociaż definitywnych rozstrzygnięć nie przyniosły (co zresztą nie jest zadaniem krytyki literackiej), to jednak naukowy bilans tych wystąpień uznać należy za bezwzględnie pozytywny i poważny. Potrafiły one chyba przekonać badaczy naukowych o konieczności ponownego wzięcia na warsztat osobistości twórczych, które niestety zaczęły zwolna ulegać procesowi przedwczesnej „mumifikacji".

Z tej to ożywczej pasji rewizjonistycznej i z chęci wyzwolenia się spod sugestii konwencjonalnych ocen wyrosły studia K. W. Zawodzińskiego „nad społecznym i artystycznym znaczeniem dzieła Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza". *) Drukowane w roku 1946-tym na łamach czasopism literackich wywołały swego czasu ożywioną polemikę i dyskusję ściągając na głowę autora gromy i zarzuty, byłyby jednak niewątpliwie podzieliły los wszystkich studiów po czasopismach drukowanych tj. uległy niesłusznemu zapomnieniu, gdyby nie ocalił ich odważny wydawca. Wydanie zaś książkowe tych studiów trzeba uznać za fakt szczególnie pozytywny, bo syntezy wybitnego krytyka i znawcy najnowszej literatury polskiej mają przedziwną siłę sugestywną. Jest to lektura emocjonująca, pobudzająca do myślenia, do natychmiastowej reakcji intelektualnej, narzucająca czytelnikowi postawę bezwzględnie aktywną. Choć nie zawsze godzimy się na sądy autora, który potrafi wobec każdego zjawiska zająć stanowisko śmiałe i odkrywcze, to jednak odkładamy książkę z uczuciem wewnętrznego niepokoju, co może być chyba poczytane za najwyższy triumf pisarza. Ponieważ pewne sądy K. W. Zawodzińskiego mogą mieć duże znaczenie dla badań literackich stricte sensu jako nadzwyczaj ożywcze sugestie, warto przypatrzyć się rezultatom tej emocjonującej książki.

Najmocniej oparł się rewizji Sienkiewicz. Sąd ujemny o wartości jego społecznych powieści już od dawna znajduje potwierdzenie w opinii powszechnej. Prymitywizm psychologiczny, schematyczne uproszczenie społecznego obrazu świata i zwężenie go do ograniczonego kręgu środowiska kosmopolitycznych snobów i dorobkiewiczów, płycizna „filozofii" oraz jaskrawe mankamenty kompozycyjne — oto wystarczające powody, aby zarówno pamiętnik Płoszowskiego, jak też dzieje rodu Połanieckich zaliczyć do martwych pozycji. Natomiast niewzruszone wydaje się stanowisko Sienkiewicza jako pisarza historycznego, zwłaszcza autora „Trylogii", jedynego dzieła literatury polskiej, które naprawdę zbłądziło pod strzechy i stało się własnością całego narodu. Zawodziński podkreśla najzupełniej słusznie olbrzymie społeczne znaczenie dzieła Sienkiewiczowskiego, któremu udało się przeszłość przedrozbiorowej Rzeczypospolitej uczynić dziedzictwem warstw „niehistorycznych" i którego siła wychowawcza dotąd nie osłabła.

Ale pokrywająca się na ogół z uznawaną dotąd opinią charakterystyka autora „Krzyżaków" nie wolna jest od spostrzeżeń nowych i ciekawych. To novum — to przede wszystkim oryginalne spojrzenie na problem Sienkiewicza-batalisty. Sienkiewiczowskie opisy bitew z dawien dawna budziły zachwyty krytyki zdobywając autorowi miano pierwszego batalisty w literaturze polskiej. Zawodziński uderza w ten mit odmawiając Sienkiewiczowi elementarnej znajomości tego, co nazywamy la réalité de la guerre. Porównanie batalistyki Sienkiewicza „z batalistyką pisarzy, którzy sami poznali rzeczywistość wojny, z Tołstojem np. a choćby jeśli idzie o realia — z naszym Jeżem-Miłkowskim, byłoby znęcaniem się nad Sienkiewiczem" (s. 30). Otóż wydaje się, że sugestie K. W. Zawodzińskiego powinny mieć poważne konsekwencje dla badań literackich. Sprawa batalistyki Sienkiewicza to przecież tylko jedna strona wątpliwa tego olbrzymiego zjawiska, jakim jest twórczość autora „Trylogii". Mimo upływu stu lat od daty jego narodzin dzieło to dotąd nie doczekało się monografii i naukowego opracowania. Czas już najwyższy, aby wyjść poza Konstantego Wojciechowskiego.

Postulat ten odnosi się w równej mierze do drugiego koryfeusza pozytywizmu — Orzeszkowej. I ona czeka na swego monografistę. Można nawet powiedzieć, że dzieło Orzeszkowej więcej niż jakiekolwiek inne dojrzało do obiektywnej, naukowej oceny, bo jest — jak słusznie stwierdza autor — zjawiskiem niemal zamkniętym, skończonym, historycznym. Rzeczywistość „historyczna" Sienkiewicza, rzeczywistość „Trylogii" zachowała swą aktualność i żywość do dziś, zachowa ją zapewne nadal — rzeczywistość Orzeszkowej, tak ściśle i głęboko związana z epoką, jest zjawiskiem należącym do bezpowrotnej przeszłości. Jej hasła już przebrzmiały, życie prześcignęło o wiele marzenia grodzieńskiej społeczniczki, problemy, jakie w powieściach swych rozwiązać usiłowała, dziś już nie istnieją. Żywą wartość zachowały tylko te dzieła Orzeszkowej, w których potrafiła wznieść się ponad nakazy służby społecznej i narodowej i podjąć problemy ogólnoludzkiej miary. Wysunięcie na czoło jej literackiego dorobku „Chama", jedynego dzieła, które ze względu na doniosłość problematyki może legitymować twórczość Orzeszkowej wobec zagranicy, wydaje się najzupełniej przekonywujące.

Dla miłośnika literatury i badacza podnietą do przemyśleń i rozważań będą niewątpliwie oryginalne poglądy autora na artyzm i technikę powieściową Orzeszkowej. K. W. Zawodziński stawia tezę, że Orzeszkową trudno właściwie zaliczyć do przedstawicieli realizmu literackiego. Zbyt silne są pierwiastki romantyczne zarówno w jej postawie wobec świata, jak i w technice pisarskiej. Styl Orzeszkowej to w wielu wypadkach styl właściwy raczej poezji w węższym znaczeniu. Jest w niej silna predylekcja do posługiwania się formą „zamaskowanego" poematu (np. Meir Ezofowicz). Duch romantyzmu przenika całe dzieło autorki „Nad Niemnem" do-

*) K. W. Zawodziński: Stulecie trójcy powieściopisarzy. Łódź—Wrocław, Wyd. Wł. Bąka. Str. 112.

chodząc w drugiej połowie działalności twórczej do nieskrępowanego wyrazu. Zbieżność stanowiska ideowego Orzeszkowej z postawą dwóch innych przedstawicieli tzw. pozytywizmu literackiego jest bardzo wyraźna. W rzeczywistości bowiem ani Sienkiewicz, ani Prus i Orzeszkowa do pozytywistów w ścisłym znaczeniu tego pojęcia zaliczeni być nie mogą. Najwybitniejsze ich dzieła są w zasadzie afirmacją tej postawy, która właściwa była dla ludzi 63 r. Dlatego też konkluzja autora: „ruch umysłowy zwany pozytywizmem pozostał u nas bez artystycznego wyrazu", wyodrębianie „okresu pozytywistycznego" w dziejach naszej literatury jest nieporozumieniem" zasługuje na baczną uwagę i powinna dać podnietę do rzeczowej dyskusji.

Najobszerniejszym studium w książce K. W .Zawodzińskiego jest rozprawa o Prusie. Trzeba z góry powiedzieć, że rozprawa ta zachowuje pełną wartość i znaczenie mimo pojawienia się obszernej, dwutomowej monografii prof. Szweykowskiego ze względu na zastosowanie nowej metody badawczej. Autora zainteresowała przede wszystkim osobowość Prusa — człowieka. Prus jest osobistością, wokół której zdołała już wytworzyć się legenda. Tej legendzie wypowiada batalię prof. Zawodziński. Cała ta sprawa ma zresztą już swoją historię, której korzenie sięgają epoki sprzed lat 50, kiedy to w literaturze panował niepodzielnie autor „Trylogii", „wódz filistrów", „żubr z Oblęgorka", kosmopolityczny esteta i reprezentant „konserwy". W tej odległej epoce, kiedy to terenem bojów ideologicznych nie był żaden parlament, lecz literatura, kiedy opowiedzenie się za tym lub owym pisarzem równoznaczne było z ideowym wyznaniem wiary, poczęto w niektórych radykalnych kołach przeciwstawiać Sienkiewiczowi-konserwatyście Prusa jako postępowca, wolnomyśliciela, demokratę i radykała. Autor całą tę legendę o Prusie — postępowcu podważa w jej zasadniczych punktach. Prus był przede wszystkim i głównie wielkim humanitarystą, któremu zawsze gorące serce kazało współczuć ludzkiemu cierpieniu, gdziekolwiek się ono pojawiło. Jeśli można mu przydać epitet „demokraty", to z dodatkiem „szlachecki". Był bowiem Prus najdoskonalszym malarzem wsi polskiej i życia wiejskiego na wszystkich szczeblach jego społecznej drabiny, niezrównanym znawcą realiów tego życia, a równocześnie zachował na całe życie umiarkowany stosunek do kwestii społecznej, niesłabnącą nigdy sympatię dla dworu, cześć dla dobrego pochodzenia. Radykalizm jakiejkolwiek barwy był mu najzupełniej obcy. Pozostał na zawsze liberalnym filantropem społecznym, usiłującym pomieścić w jednym praktyczno-życiowym systemie zarówno liberalizm społeczno-ekonomiczny, jak też utylitaryzm angielskiej filozofii, ostatnie rezultaty nauk ścisłych i biblijną księgę genezy.

Są jednak w rozprawie o Prusie pewne uwagi i sądy, które budzić mogą zastrzeżenia. Tak ma się sprawa np. z oceną stanowiska Prusa wobec emancypacji. Czy autor „Emancypantek" rzeczywiście wrogo ustosunkował się wobec tego wielkiego problematu jego epoki? Tak sądzi Zawodziński,choć dowody, jakie przytacza, nie zbyt są przekonywujące. Prus nie był wrogiem emancypacji, tylko piętnował przerosty i zboczenia ruchu. Dał co prawda kilka karykaturalnych „portretów" entuzjastek feministycznej ideologii, ale równocześnie stworzył dwie wspaniałe kreacje kobiece, będące niewątpliwie wyrazem poglądów i pojęć autora, panią Latter i Madzię Brzeską. Prawda, kariera pani Latter skończyła się tragicznie, ale nie trudno dojrzeć sympatię autora dla tej dzielnej i godnej szacunku kobiety, którą nie tyle emancypacyjne zapędy, ile ślepa, namiętna miłość do dzieci i bezlitosny ich egoizm doprowadza do katastrofy. Jeśli zaś uznamy, że miarą dojrzałości kobiety jest jej społeczna wartość, jej altruizm i zdolność do poświęceń, to musimy Madzię uznać za ideał wyzwolonej, samodzielnej kobiety w rozumieniu Prusa. Prus pojmował emancypację głębiej, niż pojmowała ją epoka współczesna, i stąd pozorna rozbieżność poglądów pisarza i opinii.

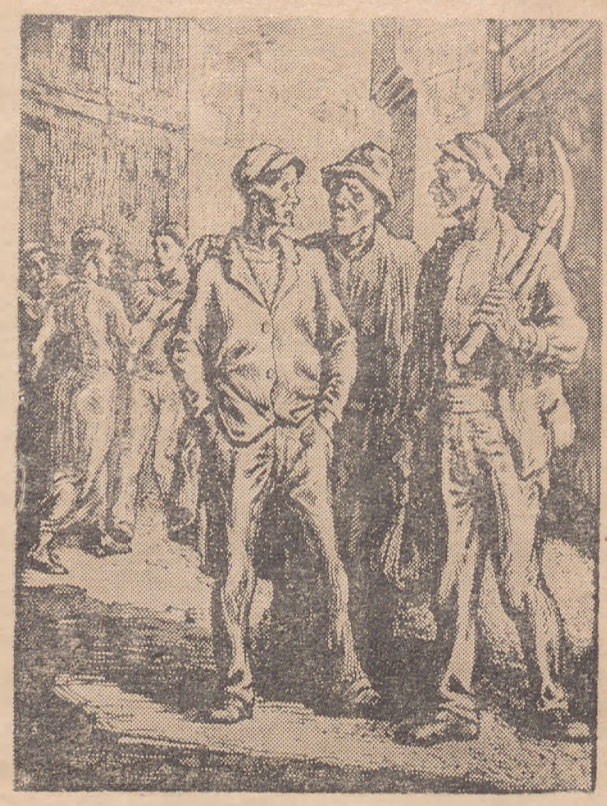
Z daleko idącym zastrzeżeniem przyjąć też trzeba nazwanie „Lalki" „manifestacją antysemityzmu". Przecież przekonania o niezdolności społeczeństwa żydowskiego do asymilacji narodowej nie można nazwać antysemityzmem. Swój sąd o kwestii żydowskiej opierał Prus na bystrej obserwacji; jako humanitarysta najczystszej próby zawsze był daleki od jakiegokolwiek szowinizmu. Naród żydowski dał Polsce wielu wybitnych patriotów, pisarzy i uczonych, niemniej jednak — i to jest fakt, któremu zaprzeczyć nie sposób — istniała zawsze, zwłaszcza w miastach i miasteczkach, masa żydowska ekskluzywna, spontanicznie, z własnej woli odgradzająca się od społeczeństwa obcoplemiennego i akcji asymilacyjnej nieprzystępna. Żydzi nie są grupą etniczną, lecz narodem. Na swoistego rodzaju nacjonalizm żydowski, nie wolny od przerostów, na ekskluzywizm plemienny zwrócił uwagę z jak największą obiektywnością prof. Hirszfeld w tak głośnej już autobiografii. Należy wątpić, czy owocne mogą być próby asymilacyjne wobec narodu posiadającego świadomość swej odrębności. Otóż ten dobrowolny izolacjonalizm, skonstatowany w 5 dziesięcioleciu XX wieku przez polskiego uczonego pochodzenia żydowskiego, o ile silniejszy musiał być w epoce Prusa. Warto też przypomnieć, że rozpaczliwy stan kwestii żydowskiej, stan nie rokujący jakiejkolwiek nadziei usiłowaniom asymilacyjnym, dostrzegał nie tylko Prus, ale i Żeromski, którego antysemitą chyba nazwać nie można.

Tego rodzaju zastrzeżeń nie budzą natomiast uwagi autora o artyzmie Prusa. Dzieło Prusa nie jest wolne od poważnych uchybień. Realistą autor „Emancypantek" nie był. Jego obraz świata razi niekiedy nadmiarem uproszczeń i schematów. Na całe życie pozostała mu skłonność do karykatury, nie zawsze tworzył postaci żywe, trójwymiarowe. Kompozycja dzieł Prusa niedomaga niemal chronicznie. Ale miał też swoje mocne strony, od których nie sposób go atakować. Dał niezrównane opisy życia wiejskiego, był prawdziwym poetą stanów podświadomych, nikt — jak on — nie wnikał tak głęboko w psychikę dziecka. Wnikliwe uwagi syntetyczne prof. Zawodzińskiego rozsiane w wielu miejscach jego studium, przybliżają nam i odsłaniają z nowej strony wielkiego pisarza i niezwykłego człowieka.

A wrażenie ogólne wyniesione z lektury książki? Swoistym urokiem studiów K. W. Zawodzińskiego jest wstrzemięźliwość w ferowaniu wyroków. Autor nie pragnie dawać niezbite, nieodparte dowody na potwierdzenie swych sądów, — raczej przyświeca mu — jeśli tak wolno powiedzieć — inna idea. Można by ją określić jako chęć przezwyciężenia automatycznych nawyków w ocenie literackiej przeszłości, dążenie do ustawienia zjawisk powszechnie znanych w nowym oświetleniu, sprowokowania dyskusji. Nad wieloma zagadnieniami stawia znak zapytania, a postawa taka wydaje się ze wszechmiar płodna w następstwa: zmusza czytelnika do gruntownego rachunku sumienia, do korektury przekonań i sądów.

Artur Hutnikiewicz

GRAFIKA CZESKA W POLSCE



KAROL STECH: ROBOTNICY
Drzeworyt

JERZY EUGENIUSZ PŁOMIEŃSKI

KANONIZACJA SANSZO PANSY

Don Kichot jest jedną z tych nieśmiertelnych monumentalnych kreacji literackich, które nie tracąc swojej bezustannie żywej młodości i aktualności, więc nie starzejąc się wcale, wcielają się w liczne odmiany sobowtórów czy bogatej progenitury literackiej. Jak każde naprawdę wielkie arcydzieło promieniują w swych coraz nowych recepcjach na przyszłość, tak i Don Kichot zmartwychwstawał w świadomości idących pokoleń, jako walczący przedstawiciel najwyższych i najistotniejszych prawd owych generacji. Bo tajemnicą wielkości genialnych kreacji literackich jest przede wszystkim ich oddziaływanie na oblicze życia, ich zapładniająca, współtwórcza funkcja reformatorska czy moralnie oczyszczająca w stosunku do życia, dobrze znana już starożytnym Grekom (Katharsis...) Dlatego stają się zwierciadłem, w którym dusza każdego pokolenia szuka nie tylko swoich uwznioślonych rysów, ale równocześnie oczyszczającym źródłem, w którym sublimuje się styl życia pokoleń. Ale przezwyciężając tyranię czasu i prawa przestrzeni zwielokratniają równocześnie swoje treści. Rzutują je twórczo na pokoleniowe systemy wartości, stają się dla nich nieraz wyznacznikiem nadrzędnego sensu życia. Przyczyna ich zagadkowego odmładzania się, ich odkrywczych aktualizacji — leży w fakcie, że wyprzedzają one przeważnie swoje narodziny, jako literackie kreacje realnym istnieniem w postaci charakterologicznych potencjałów, względnie przybliżeniowych ustrojów duchowych. Tak więc np. i Hamlet i Don Kichot wyprzedzili niewątpliwie swój triumfujący pochód przez terytoria stuleci, czyli swój wieczysty żywot, do którego dorastają przeważnie wielkie kreacje literackie, odwiecznym istnieniem w formie zupełnie realnych, żywych sobowtórów ,mniej lub więcej odchylonych od nich. Dokonywa się w danym wypadku akcentowany już przez Oskara Wilde'a (w Dialogach o sztuce), zresztą tylko jednostronnie t. j. w znaczeniu wyższości sztuki nad rzeczywistością, proces wzajemnego, twórczego przenikania się obu tych dziedzin, oraz ożywczego, wzajemnego zapładniania się.

Powyższe refleksje marginesowe nasunęła mi lektura ciekawej tragikomedii Wojciecha Bąka p. t. „Sługa Don Kichota".*) Bąk wznawiając zagadnienie donkitochizmu i próbując je unowocześnić, nie daje bynajmniej jeszcze jednej jego poetyckiej trawestacji, obracającej się głównie w orbicie rdzennej tematyki i problematyki Cervantesowskiej. W ogóle zagadnienie to przesuwa na zupełnie nową płaszczyznę. Zasadniczo, Don Kichota traktuje i jako pewien rodzaj duchowej organizacji o zasięgu kosmicznym, nasyconej wybitnie romantycznymi cechami charakterologicznymi, mimo pozornej nieżyciowości życiotwórczej w najwyższym sensie tego słowa, pionierskiej i prekursorskiej przez swój bezustanny bunt przeciw niedoskonałości ustroju życia społecznego, moralnego, narodowego i historycznego, ale zarazem jako wielki, nigdy nieprzeżywający się symbol nowych dróg moralnego przetworzenia się ludzkości. Jego rzekoma śmieszność (Don Kichota) kryje w sobie naprawdę poezję bohaterskiej wzniosłości. Don Kichot nie tylko buntuje się retorycznie, jest on więc nie tyle upozowanym na bohatera aktorem i rezonerem, lecz przede wszystkim szermierzem o najwyższą prawdę humanistyczną, walczącym z zabójczymi fetyszami i maskami swojej epoki, zagubioną w powodzi owych pustych i szalbierczych fetyszów. Stąd jego symboliczny uniwersalizm a zarazem pedagogiczno-moralny drogowskaz dla człowieka każdej epoki, żyjącego pod tyranią owych kalekich fetyszów i masek ideologicznych.

Dla Bąka zagadnieniem naczelnym w jego sztuce jest jednak właściwie nie Don Kichot, ile raczej jego przyziemny i mały, mocno skompromitowany właśnie, jako symbol małości i życiowego oportunizmu, sługa Sanszo Pansa. Ów tradycyjny Sanszo Pansa spotkał się wbrew tekstowi głośnej powieści Cervantesa w „Słudze Don Kichota" nie tylko z całkowitym wybieleniem, lecz nawet wręcz z kanonizacją. Ta literacka przemiana Sanszo Pansy z zabawnego giermka Don Kichota, właściwie parobka, przekomicznego w swojej brutalnej trzeźwości i oportunistycznej buchalterii życiowej, robiącego arcygroteskowe wrażenie w kostiumie giermka, przemiana nie tylko w apostoła Don Kichotowych haseł humanistycznych, ale również w ich szlachetnego wykonawcę na swoim odcinku, stanowi b. oryginalny pomysł, coprawda nie pozbawiony pewnego niebezpieczeństwa.

W sztuce Bąka Sanszo Pansa staje się heroicznie niepoprawnym, pełnym męczeńskich przygód, reformatorem życia swojego miasta, którego zostaje wręcz opatrznościowym burmistrzem. Dzięki swojej Don Kichotowskiej bezkompromisowości dociera on za pośrednictwem miejscowego proboszcza — do najwyższych powag państwa, do króla i kardynała, i kładzie kres rządom Don Ludwika, bardzo ustosunkowanego i wpływowego, dlatego długo niedosięgalnego wasala królewskiego, pastwiącego się w bestialski sposób nad chłopami w swoich majątkach.

Tragikomedia Wojciecha Bąka przypomina błyskotliwą aurą paradoksu, polegającego głównie na odwracaniu hierarchii wartości i wydobywaniu ich nowego układu na gruzach zaatakowanych przez siebie pozycji ideologicznych czy zagadnieniowych — dramaturgię Bernarda Shawa.

W czym tkwi jednak wzmiankowane wyżej niebezpieczeństwo?

Cervantesowska wersja charakterologiczna Sanszo Pansy ma za sobą przecież nie byle jaką sugestię mistrzowskiego artyzmu. Żywiołowy, degradujący komizm tej postaci literackiej, i jako symbolu i jako ujemnej organizacji duchowej, nieważnej w istocie, a jednak jakże arcytypowej w życiu — zestawiony porównawczo z uwznieśloną kreacją literacką W. Bąka — ukazuje dwa antynomiczne bieguny tego samego oblicza duchowego.

Nasuwa się pytanie, czy Bąkowi udało się przełamać sugestywną wersję literacką Cervantesowskiego Sanszo Pansy, czy udało mu się uprawdopodobnić swoją przetworzoną nową fikcję literacką i wylegitymować artystycznie własną kreację Sanszo Pansy z prawa do owej twórczej roli? Tu bowiem czyha na karkołomną trawestację postaci literackiej pokroju Sanszo Pansy o ustalonej randze moralno-społecznej — właściwa zasadzka.

W. Bąk nazywa swoją sztukę „tragikomedią", odsłaniając już a priori swoją postawę wobec zagadnienia centralnego, którym jest nowa misja jej bohatera. Nie rezygnuje więc zupełnie z ładunku komizmu, tkwiącego w Cervantesowskiej kreacji literackiej, tylko ładunek ów przesuwa na szczebel humoru o patetycznej wymowie, graniczącej z wzniosłością. Ów humor wyższego rzędu, który autor usiłował wydobyć w swojej sztuce z portretu duchowego jej bohatera i z jego dokomponowanych przez siebie fikcyjnych losów dalszych, skłóconych mocno z tekstem powieści Cerwantesa, a który to humor polegał na udostojnieniu arcynicponia, na postawieniu postaci literackiej najlichszego formatu moralno-społecznego na piedestale przedstawiciela elity etycznej, posiada w „Słudze Don Kichota", jak w słynnej powieści Anatola France'a („Wyspa Pingwinów") charakter alegoryczny. Jest naogół dość szyfrowy, uwyraźniony niedostatecznie; nie wyrasta bowiem organicznie z duchowego podglebia kreacji literackiej, stanowiąc raczej jej dosyć sztuczną nadbudowę dialektyczną.

I to wydaje mi się wadą tej skądinąd wartościowej i oryginalnej sztuki.

„Sługa Don Kichota" jest sztuką niesceniczną, jak „Róża", czy „Sułkowski" Stefana Żeromskiego. Za wiele jest w niej materiału alegoryczno - dialektycznego, zresztą niewątpliwie bardzo ciekawego, za mało żywych postaci, które pulsowałyby zindywidualizowaną prawdą życia duchowego, tak ważną dla teatralnego postaciowania kreacji literackich. Niektóre z nich robią w „Słudze Don Kichota" wrażenie zgęszczonych schematów zagadnieniowych. Nie znaczy to bynajmniej, by sztuka Bąka nie nadawała się do scenicznej realizacji. Wymagałaby tylko odpowiedniej, subtelnej adaptacji reżyserskiej, jak to miało miejsce np. z „Sułkowskim", i odpowiedniego poziomu gry aktorskiej.

Prolog i epilog noszą ślady częściowych wpływów nowego dramatu włoskiego oraz rosyjskiego. Patronami są tu bezspornie Jewreinow ze swoją teorią teatralizacji życia czy postulatem możliwie najwydatniejszego zmniejszenia odległości między klimatem teatralnej złudy a prawdą życiową, a przede wszystkim Pirandello, teatralny odkrywca autarkizmu postaci scenicznych.

*) Wojciech Bąk: Sługa Don Kichota. Tragikomedia w 5-ciu aktach z prologiem i epilogiem. Wydawnictwo Władysława Bąka. Łódź — Wroc-

TYMON NIESIOŁOWSKI

O PIOTRZE MICHAŁOWSKIM

Drukując poniżej parę luźnych fragmentów z przygotowanego do druku studium znanego malarza Tymona Niesiołowskiego o Piotrze Michałowskim — przypominamy jedną z najwybitniejszych postaci malarstwa polskiego XIX wieku, wielkiego człowieka i artystę.

Początkowo, Piotr Michałowski zamieszkał ze swym szwagrem w Fontainebleau, miejscowości położonej pośród zielonych lasów i ogrodów, spadających tarasami. Była wiosna, najczarowniejsza pora roku we Francji. Michałowski tak czuły na piękno, poddał się z upojeniem jej urokowi.

Zagląda coraz częściej do Paryża. Zapoznaje się tam z malarzem Charletem, wokół którego skupia się życie młodych, pełnych zapałów artystów. Sam Charlet jest piewcą kultu Napoleona. W jego litografiach, akwarelach, w niewielu obrazach olejnych przewijają się sceny, głoszące sławę wielkiej armii. Charlet, jest człowiekiem pełnym życia i dowcipu. Niebawem oddaje swoją pracownię Michałowskiemu, gdzie ten może malować. Rysują i malują w tej pracowni i inni młodzi adepci sztuki. Panująca swoboda i beztroska sprzyja pracy.

Któregoś dnia Charlet proponuje Michałowskiemu narysowanie pozującego właśnie na koniu dragona. Michałowski szkicuje szybkimi rzutami, z wielką wprawą i umiejętnością. Wszyscy zdumieni, — a sam Charlet nie wierzy swym oczom „to nie amator, nie uczeń, to mistrz"! — woła rozentuzjazmowany. Taki był debiut Piotra Michałowskiego w Paryżu.

Ustawiczne dojazdy do pracowni nie mogły być wygodne, zbyt wiele zabierały czasu, przenosi się zatem do stolicy na stały pobyt. Teraz po 14 godzin dziennie maluje w pracowni Charleta, z którym łączą go węzły najlepszej przyjaźni. Pociąga go do Charleta to, że jest, jak i on, akwarelistą, łączy ich także wspólna miłość — do konia i wojskowości.

Michałowski oderwany od sztuki przez przeciąg ostatnich ośmiu lat, teraz, w tej atmosferze, oddycha pełną piersią i radością twórczą. Przychodzili do tej pracowienki znawcy i nieznawcy, malarze rzeźbiarze, literaci, wojskowi. Tu jest kuźnia dowcipów samego Charleta, które obiegają potem cały Paryż. Michałowski zaczyna rysować sylwetki karykaturalne, którymi zdobywa sobie wkrótce rynek zbytu, ale co ważniejsze — uznanie kolegów. Lekce sobie to waży i w pracy poważnej nie ustaje. Z jemu właściwą żarliwością studiuje konia, przeprowadza najbardziej drobiazgowe studia. Poza tym przebywa w Luwrze. Kopiuje mistrzów, sporządza w nierozłącznym notatniku uwagi i spostrzeżenia. Ten jego entuzjazm dla dawnego malarstwa nie jest bez znaczenia dla jego sztuki. W miarę opanowywania środków malarskich rozjaśnia swe płótna, mimo bronzowej tonacji i ciemno szarych plam w których się lubuje.

Z początku więcej maluje akwarel, niż obrazów olejnych. Olejno kopiuje Géricaulta. Dwa są nam znane: koń w zaprzęgu, grzebiący nogą ziemię. Drugi przedstawia szopę, z której wyjeżdża wóz naładowany. Wybrał do kopiowania Géricaulta jako malarza bliskiego sobie temperamentem. Często Piotra Michałowskiego porównywać będą do tamtego, jak i do Verneta, batalisty. Przy zestawieniu z obu francuskimi malarzami, zobaczymy nie tylko wielką różnicę w kolorycie, ale nadewszystko w sposobie wykonania obrazu samego i w jego ujęciu. W brawurze pędzla [illegible]nacza się zupełnie odmienna indywidualność twórcza.

Tematy, które obecnie opracowuje, to: dyliżansy pocztowe, zaprzężone w czwórkę koni, sceny utarczek wojennych, ułani polscy, jarmarki na konie.... Doskonałość techniczna ich wykonania, zwraca uwagę znawców na talent Piotra Michałowskiego. „Masz kopalnię złota w palcach" — mówi mu Charlet. Niejednokrotnie sam korzysta z jego wskazówek dla swych rysunków; tak, jak Cattermole, akwarelista angielski, który kopiuje jego akwarelę.

Powodzenie Michałowskiego wzrasta: nie może nadążyć zamówieniom. „Wszyscy znajomi artyści, mówią, że wkrótce do wielkiej wziętości dojdę" — pisze Michałowski do ojca, który zawsze bardzo wstrzemięźliwie odnosił się do jego artystycznych skłonności. „Praca mi nie najgorzej idzie — ale ubolewam, iż nie mogę Panu Durande Ruel, wydążyć z obrazem o który mnie już dawno męczy". Również Gireaux oczekuje na jego prace, handlarz obrazami. „Dr. Marcinkowski — pisze dalej w tymże samym liście — proponuje mi wejść w stosunki z p. Sachee, kunsthändlerem w Berlinie, który sobie życzył, abym mu kilka akwarel wojskowych polskich zrobił. Nic przyjemniejszego zaiste, jak takiemu wezwaniu zadość uczynić, lecz bieżącemi robotami memi już i panów Gireaux i Durande trudno zaspokoić, a cóż jeszcze inne rzeczy przedsiębrać".

W roku 1835 zwiedza Michałowski Anglię w towarzystwie jednego z malarzy angielskich. Bawi tam zaledwie dni kilka i prócz kościoła św. Pawła, który robi na nim silne wrażenie, reszta pozostaje w nim bez echa. Przyzwyczajony jest do ruchliwego, pełnego życia Paryża, więc stolica Anglii nie może budzić większego zainteresowania. Domy pozamykane jak klasztory, choć wewnątrz urządzone wygodnie. Wystawy obrazów bez wartości.

Po powrocie do Paryża, zastaje list, który nie mógł mu być obojętny, jako dowód wielkiej wziętości jego prac w Europie. List pochodził z Berlina od dr. Karola Marcinkowskiego.

„Szanowny ziomku! — pisał dr. Marcinkowski — Nieznajomy Ci z osoby — czciciel prawdziwy twego talentu — pozdrawia cię z tą dumą, którą opinia najpierwszych tutejszych znawców o twoim talencie, we mnie, na wspomnienie, żeś naszym ziomkiem, — wzbudziła". Po tylu komplementach jest mowa o handlarzach obrazami, którzy mieć pragną więcej prac Michałowskiego, wzmianka o malarzu niemieckim, którym Berlin się szczyci, a który „twoje dzieło pierwszego transportu kupił i tylko wysokie ceny następnych stanęły na przeszkodzie. Serce mi rosło z radości kiedym był świadkiem, jak niewyczerpany w pochwałach dla twego niezrównanego talentu z rozognionym uczuciem, nad doskonałością twego rysunku się rozwodził".

Nietrudno zauważyć w tej epoce nawet pewien wpływ sztuki Michałowskiego na niektórych batalistów francuskich. Michałowski miał swoisty, polski rozmach w traktowaniu konia, którego czuł lepiej niż Francuzi: nadaje zawsze zwierzęciu charakter indywidualny i pełen życia. Jego konie są z krwi i kości zwierzętami żywymi, nie manekinami. Francuzi bardziej wyszukują styl a drobiazgowo go analizując, zatracają naturalność i stąd pewna sztuczną poza np. w koniach Verneta, Charleta i innych. Wiemy z listów, że wielu korzysta ze wskazówek Michałowskiego, tak jak i koledzy, wspólnie malujący w pracowni Charleta. Między innemi Caron, uczy się od Michałowskiego, a ten mu chętnie udziela korekty. Malarka Rosa Bonheut uwielbia jego geniusz. Przyznaje się, że prócz studiów z natury najwięcej studiowała konie Michałowskiego, jako najdoskonalsze. — Nie trudno znaleść liczne naśladownictwa Michałowskiego, nawet plagiaty. Przykład, zresztą bardzo ciekawy, nasuwa się nam w czterech fototypiach Lalaisse, malarza litografa, ucznia Charleta, a więc kolegi Michałowskiego. Ryciny, które są własnością Gabinetu Historii Sztuki przy Uniwersytecie Jagiellońskim przedstawiają piątkę koni, mniej albo więcej widocznych w rozmaitych pozach. Łudząco przypominają potężne perszerony Michałowskiego o szerokich piersiach i mocnych zadach.

*

I podczas gdy Piotr Michałowski zajmuje, jak świadczą fakty i dokumenty wybitne stanowisko w sztuce europejskiej, rodacy prawie go nie znają, poza ścisłym kołem rodzinnym. On sam nie troszczy się o to zupełnie, nie biorąc nigdy udziału w żadnych wystawach. I wróci niebawem do kraju, nie jako malarz, który powinien nadać ton temu małemu światkowi artystycznemu, jako artysta dużej miary. Powróci jako zwyczajny obywatel, każdej chwili gotów służyć swemi siłami krajowi w każdej dziedzinie.... tylko nie w tej, w której jest największy.

Ale Michałowski nie dowierza jeszcze własnym siłom, chce studiować, uczyć się, kopiować w muzeach. W Paryżu, w dniach tęsknoty za twórczością, rozpina płótno dwumetrowe i tworzy „Napoleona na koniu". Napoleon jego, to nie zwycięzca z pod Wagram. To Napoleon odchodzący od nas, żegnany przez jedyną postać wiernego żołnierza starej gwardii, żołnierza tułacza — twórcę romantyzmu napoleońskiego. I koń i jeździec, ten heroiczny, jest doskonały w kompozycji i ujęciu. Blada, matowa twarz Napoleona zdaje się patrzeć ciemnymi oczami we własne przeznaczenie...

Podczas pracy nad wielkim bohaterem epopei wojennej, szkicuje Michałowski kompozycję do obrazu „Samosierry". „Bitwa ta ściśnięta w stromym wąwozie — mówił — powinna wyglądać, jakby ognista błyskawica, przedzierająca płótno od dołu do góry". Ta straszliwa wizja wojny, rozpędu, stłoczenia, już w pierwszym szkicu jest gorączkową zjawą. Piętrzą się góry skaliste, w paru kreskach zaznaczone, a w przesmyku, wąwozie, jak w szczelinie, natłoczone konie z jeźdzcami i bez jeźdzców, pędzą, padają, tratowani nawałą szaloną. Tak genialnego, syntetycznego równego temu szkicu, oddającego grozę wojny polska sztuka nie posiada.

Przystąpił jednego dnia do malowania swej wizji straszliwej. Twórczość idzie zgodnie z wprawą ręki. Farba znaczy kształt pociągnięciami pędzla. Skomplikowana walka, istotnie powstaje na kształt „błyskawicy przedzierającej płótno od góry do dołu".

Kiedy jednak odchodzi od stalugi, po gorączkowej pracy i ogląda swoje płótno na drugi dzień — opada go zniechęcenie. Zdaje mu się, że środki malarskie, jakie posiadł w pracy nad sobą nie są dostateczne. Ideał jaki miał przed sobą i wyczuwał go każdym nerwem, nie został według niego wcielony w obraz. Mdłe i bezsilne widzi swe dzieło. — Nie kończy tego płótna, — żąda więcej od siebie. Obraca obraz do ściany i nie patrzy odtąd na niego więcej....

Po latach wróci do tej samej idei i raz jeszcze, w nieco zmienionym układzie powtórzy tę scenę.

PIOTR MICHAŁOWSKI

Rysunek

Maluje wytrwale, jak pracownik fanatyczny. Zatapia się całkowicie w wysiłku świadomym, znając cel, do jakiego dąży. Nie fabuła, nie anegdota go pociąga, ale zestawienie barw i silne kontrasty; wszystko harmonizuje w jedną całość. Dominujący kolor bronzu, zieleni, bieli zlewają się zawsze w nowy wyraz malarski, który jest jego wyłączną zdobyczą.

Nie sama tylko technika olejna pochłania jego poszukiwania, chociaż ta najwięcej. Akwarela, staje się materiałem tak posłusznym, iż włada nią jak wirtuoz. Akwarelą malował we Francji owe szerokie, ciężkie konie. Niewątpliwie otoczenie Paryża podniecało Michałowskiego do pracy. Poza tym zdobył tu rynek dla siebie i nazwisko, ale na wezwanie ojca we wrześniu 1835 roku wraca do kraju.

*

Ledwie nacieszył się najbliższymi, złożył konieczne wizyty krewnym i znajomym, już zabiera się do dalszej pracy. Z początku w gmachu akademickim, potem w pałacu Wielopolskich, gdzie w jednej z sal od strony północnej, urządza sobie skromną pracownię. Rozpina płótna i przygotowuje się do malowania, podczas, gdy żona skrzętnie składa do tek wszystkie rysunki i szkice, przywiezione z Paryża. I będzie je odtąd przechowywać z pietyzmem i nie uroni lekkomyślnie żadnego.

Wieczorem, kiedy wspominają przyjaciół i znajomych paryskich, Michałowski, przy stole, rysuje piórkiem lub ołówkiem hetmanów polskich. Rodzi się w nim idea namalowania całego cyklu takich hetmanów na wielkich płótnach, któreby mogły w przyszłości zdobić sale zamku wawelskiego. Nie przygotowuje jednak pedantycznie kartonów do tych prac. Szkice same w sobie są już skończonymi dziełami. W jego temperamencie nie leżała możność przenoszenia na płótno, poprzednio wykonanych rysunków przygotowawczych. Wystarczył ogólny zarys. Sama koncepcja kompozycyjna. Malować musiał odrazu, bez chłodnych wykresów — à la prima, gęstą farbą. Niechętnie wracał do tego samego płótna, jeśli je zaczął i od jednego posiedzenia nie skończył. Często pozostawiał niezamalowany grunt. Jeśli już wracał do tematu, to rozpoczynał go na nowo. Stąd — frapująca świeżość jego obrazów.

W roku 1837 po śmierci ojca Piotr obejmuje w swe ręce gospodarstwo. Nie może kierować wszystkim z odległości, przenosi się więc na wieś pod Kraków, do Krzysztoporzyc, gdzie pierwszą rzeczą będzie urządzenie pracowni jasnej i wygodnej. Życie sielskie umie pogodzić ze sztuką. „Niezmierna praktyczność jego umysłu wszędzie jakby różdżką czarodziejską obfitość wywoływała" — były to zarządzenia mądrego rolnika. A dobroć jego serca kazała otwierać bramy gościnnego domu dla wszystkich, dla biedaka, dla żołnierza tułacza, dla wieśniaka, potrzebującego wsparcia. Wszyscy byli obdarowani.

Swoją pracownię zawiesił ozdobami ludowymi: pełno było wtsążek krakowskich, wieńców dożynkowych, strojnej uprzęży. Powoli wypełniała się pracownia obrazami, przedstawiającymi typy fornali, parobków, bab, żydów. Malował każdego. kto mu chętnie pozował. „Tak wygodnej pracowni nigdy nie posiadał", pisała żona. Nowość zajęć i ambicja administrowania wzorowo gospodarstwem, dawała mu w tym okresie wiele zadowolenia wewnętrznego. Zajmuje się także dziećmi wiejskimi. Organizuje wraz z żoną wspólną ich naukę, łącznie ze swoimi dziećmi, które chodzą ubrane w stroje ludowe. Po skończonej nauce rozdaje im nagrody, za dobre postępy w czytaniu i pisaniu.

*

Był to niewątpliwie najszczęśliwszy okres w życiu artysty. Podczas malowania, raduje się szczerze, słuchając anegdot opowiadanych przez wieśniaków. Wieczorami — lektura ulubionych autorów. Lubi, podczas rysowania, by mu czytano głośno. Tak wysłuchał „Pana Tadeusza", którego niedawno przywieziono w tysiącach egzemplarzy do kraju. A książka, z którą się nigdy nie rozstaje, to Cervantes, którego „Don Kichota" czyta w oryginale. Pod wpływem tej lektury powstaje obraz prawdziwie doskonały pod względem formalnym, t. j. malarskim i kompozycyjnym: Don Kichot, jadący na białym koniu, w towarzystwie Szanso Panszy na ośle. Dość tragiczne tło pustki za tymi zjawami, zdaje się nie wróżyć nic dobrego. Jeśli to, co ma charakter nieco przesadny, w swoim wyrazie plastycznym — nazwiemy romantyzmem — to właśnie będzie to obraz Don Kichota. Głowa bohatera, dziwnie przypomina „studium głowy" znajdujące się w Muzeum Narodowym w Krakowie. Płótno to mogło poprzedzać kompozycję, choć głowa nie jest ściśle odtworzona. Zbyt niewielki rozmiar obrazu, nie skłaniał Michałowskiego do

powtórzenia twarzy owego włościanina. Subtelny jej rysunek i wyraz byłby stracony w ogólnej masie światłocienia, tych samowtór jadących postaci. Obraz malowany jest szerokimi plamami, — jak to Piotr Michałowski lubi. W studium głowy, z Muzeum Narodowego dostrzec można niewątpliwe, dodany zarys zbroi i miseczki golarza, zamiast hełmu, zgodnie z opisem Cervantesa. Uderzają oczy — te oczy, w zapadniętych orbitach, patrzące z jakąś smutną ufnością z kościstej, chudej twarzy o rzadkim zaroście brody i obwisłych wąsach.

Obraz „Don Kichot" jest najtypowszym obrazem dla Piotra Michałowskiego. I nie wiemy, czy przed nim ktokolwiek tak pojął plastycznie ten temat.

Powstają tu na wsi i inne arcydzieła, akwarelą malowane, niemające równych sobie: „Prześcigające się wozy chłopskie", — „Błękitni huzarzy". Maluje wiele pojedyńczych koni, studia głów. I prawdopodobnie z tego okresu znamy pejzaż ze staremi drzewami — i drugi, na którym pasą się krowy nad urwistym wąwozem, przez który przejeżdża konno wieśniak.

Dwie te akwarele stanowią wyjątki w jego twórczości. Krajobraz u niego był zawsze tylko dodatkiem w kompozycji, acz organicznie związanym z całością. Musiał to być okres rzeczywiście pomyślnej twórczości. Bystre oczy wszędzie patrzyły i chciały wszystko, co było związane z życiem i z przyrodą, przetransponować na sztukę.

„Malarstwo Piotra idzie znakomicie — pisze żona — nie bacząc na wszystko, co możnaby powiedzieć o niewspółmierności pługa i palety, nigdy postęp nie był tak widoczny jak obecnie".

*

„Gdyby moja podróż tę tylko przyniosła korzyść, — pisze do żony z Wiednia, dokąd w roku 1838 wyjeżdża w sprawach związanych ze swoją dolą rolnika — żem ranek przepędził w Belwederze, nie żałowałbym, żem ją podjął. Godzina przebyta w podziwianiu dwuch portretów Van Dycka, a zwłaszcza widok nieporównanego portretu Velasqueza, oświeciły mnie w stosunku do wielu trudności. Zdają mi się rozwiązane te problemy, jakie każde studium przedstawia do zwalczenia, a jednak, gdy się zabiorę do malowania, to samo się powtórzy, — te same trudności i zniechęcenia. Trzebaby mi koniecznie miesiąc popracować w galerii, a jak o tem myśleć w tej chwili? Mam jeszcze cztery dni do przebycia w Wiedniu w towarzystwie wielbiciela mistrzów, pana X; jutro w Belwederze, pojutrze w galerii Lichtenszteina itd. Jestem upojony widokami pięknych obrazów — dziś jeszcze widziałem kilka Velazquezów w galerii Harracha, teraz mi pilno do roboty zasiąść, dziś bym wyjechał, gdyby mię interesa nie zatrzymywały... Nie mogę dłużej wytrzymać bez palety, bez studiów, które zdaje mi się daleko lepiej pójdą. Dni, miesiące schodzą, a ja nic nie robię, póki się kilka miesięcy pracy nie poświęcę. Dziś mi się widzi, że i ja malować potrafię, jeśli zachowam w pamięci spostrzeżenia i uwagi przy tych pięknych obrazach zebrane."

Gdy po powrocie z Wiednia, pierwsze naciągnie płótno na blejtram i założy kilka plam — „te same trudności i zniechęcenia" ukażą się znowu. Widzimy, że walka trwała nieustannie, pomiędzy wolą, chęcią realizacji, — a skutkami, które zawsze wydawały się niedostatecznemi, niezadawalającemi. Mówi za Michałowskiego samo płótno zaczęte i porzucone. A przecież zapał go nie opuszcza, zapał nie stygnący!

Przezwyciężył już pierwsze trudności w studiowaniu głów, przystąpił więc do portretów komponowanych. Do takich płócien należy niewielki obraz przedstawiający „dwoje dzieci artysty", zupełnie opanowany technicznie i o dużym uroku. Do tego samego typu zaliczyć można „Amazonkę na białym koniu", wreszcie „Portret własny".

Bardzo charakterystyczna głowa. Twarz pociągła o wydatnym orlim nosie, o dużych, głębokich, ciemnych oczach, — ale o jakim wyrazie! Cała walka życia maluje się w tym obliczu szlachetnym i skupionym, surowym i smutnym zarazem. Oczy patrzą z tego portretu nie widząc nas, gdzieś zwrócone ku własnym najtajniejszym myślom samotnika. Wyczuwa się jeszcze dziś te cienie, co na to czoło padały. Piotr Michałowski należy do genjuszów, którzy nigdy zaspokojenia nie zaznają w swej wielkiej pracy. Ustawiczne rozczarowania, naprzemian z poczuciem siły twórczej towarzyszą mu zawsze, aż do grobu. Mamy przed sobą oblicze tego samego człowieka, który przed ludźmi skrywał swą czułą na wszelką nędzę ludzką duszę. To — to samo oblicze człowieka, którego serce przejęte grozą, gdy widzi na ulicach Paryża okutych w kajdany ludzi, cierpiących niewinnie. I ten, który potem zbierać będzie dzieci opuszczone na ulicach Krakowa i własnymi pieniędzmi ufunduje zakład dla sierot, istniejący aż do dnia dzisiejszego.

Tymon Niesiołowski

IRENA SŁAWIŃSKA

NOWY »DOM« DOBRACZYŃSKIEGO

Oto jeszcze jeden „Dom" Dobraczyńskiego: po „Rozwalonym Domu" — „Straszny Dom". Obsesja? Trochę tak, zapewne. Dobraczyński choruje wyraźnie na domy warszawskie— straszne, walące się i rozwalone — ściga go g e n i u s l o c i — wizja Warszawy okupowanej, cierpiącej i walczącej. Tak można by najogólniej określić klimat jego nowej książki: Warszawa godziny policyjnej, nocny krajobraz ruin, pełen grozy i czyhającej nienawiści, Warszawa przed- i popowstaniowa. To może jedyny pomost, wiążący ten nowy tom z poprzednią twórczością.

Poza tym książka ta oznacza niewątpliwie jakiś zwrot — zwrot ku innym formom i nowej problematyce. Po ciężkiego kalibru powieści „Najeźdźcy" próbuje autor opowiadania, które zdaje się lepiej przystosowane do rodzaju jego narracyjnych uzdolnień. Dobraczyński nie mieści się w drobnych formach, potrzebuje zawsze większych i luźniejszych ram, wydaje się, że swobodne w kompozycji opowiadanie zaspakaja tę potrzebę w zupełności.

Tematycznie na pozór nic się tu nie zmienia. Jest to — jak się rzekło — zawsze Warszawa. Życie jej ulic i domów, podziemny nurt konspiracji, ukryty właśnie za tymi tajemniczymi bramami. Nowy motyw w tematvkę okupacyjną wnosi tylko ostatnie opowiadanie „Miłosierdzie", egzotyczne w odtwarzanym życiu ruin warszawskich w jesieni i zimie 1944.

Przesuwa się jednak punkt obserwacyjny — reflektor kieruje w inną stronę. Nie chodzi tym razem o walkę z zaborcą — chodzi o ten tragiczny dystans jaki dzieli ludzi po tej samej stronie barykady. Ludzi z willi w Leśnej Podkowie i mieszkańców baraków dla bezdomnych. Tędy biegnie linia demarkacyjna — wzdłuż społecznych warstwic narodu i ona odgradza dwa „straszne domy": burżujską willę i barak, domy, w których dławi ten sam zaduch kłamstwa, zazdrości i nienawiści. Tylko w pięknej willi jest tego kłamstwa więcej, ponieważ ci ludzie świadomie i dobrowolnie odeszli od praw moralnych, które tam, do strasznego domu „Polusa" nigdy nie dotarły.

W bagnie baraków, wśród wyzwisk, brudów i kradzieży wyrosła Gieńka, którą Dobraczyński przeciwstawił wytwornej żonie Zygmunta, Irenie. Zestawienie jaskrawe, (może nawet zbyt jaskrawe!): w jednej kobiecie — Irenie — sam egoizm, próżność, żądza dosytu i „kolorowej przygody", w drugiej — ofiarność, wielkoduszność, czysta miłość. Wśród obu tych kobiet lawiruje Zygmunt (wyraźne medium autora) i na marginesie przeżyć, związanych z obu kobietami formułuje sobie „problem społeczny", który stanie się tematem programowego artykułu w konspiracyjnym piśmie.

Artykuł ten i tezy, w nim zawarte to kamień obrazy dla zawodowych konspiratorów i politykierów. Ukazuje ich autor w tak uproszczonym skrócie, że naiwny i doktrynerski Zygmunt wygląda przy nich niemal rewolucyjnie. Zapatrzeni w polityczne problemy nie zgodzą się oni na artykuł Zygmunta po dłuższej dyskusji, w której autor daje upust swoim retorycznym skłonnościom. W rozmowie tej formułuje Zygmunt istotę zagadnienia: powrót do „zasad pierwszych", odpowiedzialność katolików za zło i krzywdy społeczne, konieczność rozwiązania tych spraw przed wszystkimi innymi. Cała ta „problematyka społeczna" Zygmunta jest zresztą bardzo naiwna i nieprzekonywująca.

Zygmunt ginie jeszcze tego samego wieczora po dłuższej (i niezręcznej) partii refleksyj, osnutych dokoła figury Pana Jezusa z krzyżem przed kościołem św. Krzyża.

Gdy w opowiadaniu tytułowym przeszkadza nam wkład retoryki i sformułowań, a przede wszystkim tak częsta u Dobraczyńskiego obecność autora niejako „w pierwszej osobie", to z przyjemnością stwierdzamy, że ostatni utwór „Miłosierdzie" jest wolny od inwazji autora. Pojawia się on tu zupełnie fragmentarycznie i naprawdę nie popycha postaci. Przez cały czas trwa sugestywnie utrzymany aspekt prostej kobiety-matki Kostka. Poprzez jej odczucia poznajemy nieruchomą grozę trzymiesięcznego ukrywania się w ruinach Warszawy popowstaniowej. Wizja wymarłych ulic, walących się domów, zasypanych gruzem piwnic, rozdłużona beznadziejnym oczekiwaniem, stwarza w tej opowieści egzotyczny nastrój nierealnego niemal świata.

W tych odciętych od normalnego życia piwnicach kłębi się kilka istnień. Napięcie nerwowe, ciągła obawa przed Niemcami i śmiercią, niepewność jutra rodzi między nimi podejrzliwość i bezsensowne konflikty zrozumiałe tylko na tle tej niesamowitej atmosfery. Kapitalna jest np. scena zazdrości, jaką w matce Kostka budzi strach, że druga kobieta ją „przemodli" i tym sposobem tamta, a nie ona uratuje swoje dziecko. Tak się też dzieje: Kostek ginie, a mała córeczka sąsiadki zostanie ocalona — ale to właśnie „Miłosierdzie". Jest w tym rozwiązaniu refleks prawdziwie tragicznej Katharsis, jakiś powiew wielkiego wiatru z mórz Conrada. Bo właśnie w tej zatęchłej piwnicy ów Kostek, dziewiętnastoletni chłopak, przeżywa boleśnie swój problem Lorda Jima.

Męczony długo w Gestapo i zwolniony dopiero na parę dni przed wybuchem powstania, (nie wiemy zresztą na skutek czego nastąpiło zwolnienie) Kostek nie bierze udziału w walkach na ulicach Warszawy. Ilekroć jest potem mowa o powstaniu, wydyma wzgardliwie wargi. Ale przeżera go żal i wstyd, choć sam sobie tego nie chce uświadomić, że — także skoczył z „Patny", że stchórzył. Pogardza sobą i pragnie jakiejś kompensaty; procesy te zresztą odbywają się gdzieś na peryferiach świadomości. Na pozór wyżywa się w szabrowniczych wyprawach na miasto. Maleńka ranka nie daje jednak o sobie zapomnieć. I do niego jak ongiś do Lorda Jima zbliży się wielka okazja „niby zakwefiona oblubienica wschodnia" — i to jest również „Miłosierdzie".

W tym zesputym już chłopcu widok bezbronnej dziewczyny, osaczonej przez wyuzdane żądze mężczyzn, budzi odruch moralny — chce ją ratować. Ten pierwszy akt dobra zrywa w nim jakiś wewnętrzny tampon, tamujący normalny obieg krwi moralnej. Nie uświadamia sobie jeszcze, jak stopniowo wraca mu wiara w siebie i szacunek do siebie. Kostek dojrzewa do losu, jaki przed nim stanie. Odda życie, osłaniając odwrót towarzysza i małej Irenki, owego dziecka ze wspólnej piwnicy. „Uciekajcie! Ja ich zatrzymam. Wyście się już bili..." Przyjmujemy tę śmierć w poczuciu spełnionej tragicznej, oczyszczającej konieczności.

Zarówno postać Kostka jak i jego matki nie budzi żadnych sprzeciwów. W rysunku obu postaci ujawnia się wielka dyskrecja i wstrzemięźliwość artystyczna. Żadnego gadulstwa, żadnych autorskich marginesów i komentarzy. Ustrzegł się też autor całkowicie od grzechu uproszczenia w kierunku jakiejś artystycznej idealizacji: I Kostek i jego matka to żywi ludzie, natury zresztą bardzo prymitywne. Kostek upija się, z zamiłowaniem uprawia szaber, nie narzuca sobie hamulców moralnych w wielu innych dziedzinach. Mimo ów kompleks Lorda Jima niewiele w nim conradowskich rysów — raczej może bliższe pokrewieństwo wiąże go z Wackiem ze „Starej Cegielni". Skojarzenie to usprawiedliwia zresztą nie tylko postać Kostka, lecz i sam rodzaj opowiadania, zmierzającego niewątpliwie ku tym formom narracyjnym, jakie wykształcił Iwaszkiewicz.

W zestawieniu z poprzednią twórczością Dobraczyńskiego warto zasygnalizować — właśnie w związku z opowiadaniem „Miłosierdzie" — narastanie obiektywizmu, stłumienie żywiołu refleksyjnego i dydaktycznego na rzecz „czystej" narracji, niewątpliwie większą dojrzałość techniczną. Utwór wyraźnie urodził się z twórczego, bezinteresownego obcowania z ruinami Warszawy, z gronem postaci, które zaczęły je zaludniać. Dokoła nich skrystalizował się bardzo subtelny problem etyczny, pokazany tylko poprzez postaci, bez nieznośnych autorskich dygresyj. Kompleks Lorda Jima rozwiązuje tu właściwie miłosierdzie, Łaska Boża, ale to wielkie słowo nigdzie (na szczęście) nie zostaje wypowiedziane. Zbliżamy się tu bodaj do tak dyskutowanych zagadnień literatury katolickiej. W „Miłosierdziu" — ośmielam się stwierdzić — wpadł Dobraczyński na właściwy trop. W tym opowiadaniu właśnie, a nie w tytułowym utworze, gdzie doktrynerski Zygmunt odmienia katolicyzm przez wszystkie przypadki. „Miłosierdzie" jest też daleko głębsze w swojej problematyce społecznej, niż bardzo programowy i pełen ostrych akcentów „Straszny dom".

Trudno mówić o zbiorku jako całości. Starałam się też oddzielnie scharakteryzować oba opowiadania, tak różne pod względem artystycznych założeń. Jeśli już jednak pójść za intencją autora, który te tak różne rzeczy połączył wspólnym tytułem, wypadnie podkreślić próbę wyjścia ku nowym sprawom i nowym formom literackim — próbę, którą mimo wszystkie zastrzeżenia należy oceniać z pewnością pozytywnie.

*) Jan Dobraczyński: „Straszny dom", Poznań, 1947, wyd. Gustowski.

J A N
C Y B I S

MARTWA NATURA
Z CZERWONYM
DYWANIKIEM

Olej

WANDA KARCZEWSKA

W I E R S Z E

ZIARNO MĄDROŚCI

Budowałam.
Jeden po drugim wielokroć wyrastał
dom mój wzdłuż lat.
W tym z opoki Piotrowej
syn cieśli słowem
„Cóż mnie i tobie niewiasto?"
zatarł przede mną swój ślad.

Dom na skale wznosiłam,
nazbyt widać rozrzutnie krusząc granit.
I stawiałam mury w płomieniach,
odchodząc żar,
zanim się światłem stał
odbitym od cienia.

I nawet dach mój niski,
ten z klonem, gruszą u proga
nieodparty przeze mnie barkami —
wystygł.
Zamilkł.

Teraz z ubogich laską
po obcych chodzę drogach
podglądać ptaki.
Z grudek gliny i drzazg lepię gniazdo:
dom bez dachu
czterem wiatrom otwarty naoścież.

Za chleb mam tylko jedno znalezione ziarno:
gorzkiej mądrości.
Uczę się cieszyć z niczego.
Słońce jest łaską.
Uśmiech dziecka chroni od złego.
Po okruch ludzkiej przyjaźni się schylam.
Na źdźble buduję.
I nie wierząc — żyję.
Jakbym wierzyła.

48 r.

NOC MAJOWA

Na zmierzchu stopach rączych
biegnie jelonek do wody
z pragnienia drżący:
majowy księżyc młody.

Wzbił się, przesadził już gwiaździsty cokół.
Ziemia jest wodopojem z wilgotnego mroku,
kwitną latarnie-lilie.
Księżyc noc pije.

W srebrnych kubkach słowiczych gardziołków
pluszczą się gwiazd odpryski, miesiąca;
nocą do rana
będą je ptaki strącać
na jędrne sutki kasztanów.

Otwórzmy okna na oścież,
na park i za parkiem cmentarz,
na strugi alej w ciemnościach.
W parku
szeptami miłości zakwitły dziewczęta.
Po nocach
pachnie zgnieciona trawa
będzie ludzki urodzaj.

Za murem cmentarnym — grabarz
z odbitym w szpadlu sierpem miesiąca
na swoje idzie żniwa:
grudy ziemi roztrącać —
ludzki urodzaj — wyrównywać.

STANISŁAW SZCZEPAŃSKI
Drzewa *Rys. piórkiem*

MOST

Pochyla się nade mną
jak walące się słowo — ciemność,
przygniata.
Sypią się w oczy, w usta, dławią
płaty czerwonej kory —
ludzie, lata . . .
Spękany liszaj zropiałych dni krwawi,
cięgnie znużonym taborem.
Bez światła są oczy.

Nie, jest, jest most wiszący nad nocą:
jak jasność gwiazdy znużonej o świcie
bieleje czoło twe wgrążone w cień —
świetlisty most rzucony w ciemność.

W twoją iść stronę,
w błądzące usta skrę wieczności schwycić —
łzę z twoich powiek wyciekłą przez sen.

Ten,
ten jeden innym niepodobny mostom
powiedzie drogą kamienną, lecz prostą
na tamten brzeg —
nieunikniony.

DO PRZYJACIÓŁ

Nie wiem ile dni jeszcze,
ile to jeszcze nocy,
lecz wiem — dzień ten wciąż bliższy,
kiedy zamknie się oczy.

Nie wiem ilu z was jeszcze
ile zdradzi mnie razy,
tylko widzę, że coraz
drogich wkoło mniej twarzy.

Kiedyś może i twoja
twarz też zniknie i odtąd
będzie tylko jedyny
mój przyjaciel — samotność.

Ten już przy mnie zostanie
jak pod drzewem cień wierny,
nie odegna go bieda,
ni chłód chwili śmiertelnej.

Czas nas wszystkich w proch stoczy,
kamień grobów rozkruszy,
drzewem wzrośnie samotność,
darń wiecznością przyprószy.

POWRÓT

Spalone lipce żarliwe,
wygasły burze młodości.
Jesień. We włosach nici babiego lata.
Gdzie jest mój dom, szczęśliwy dom,
dokąd się wraca ze świata?
Ława przed progiem,
nad ławą klon,
wzdłuż — czekające ręce opłotków,
pod blachą żar
i długo w mrok
nadsłuchiwanie końskich podków?

Wejśćby znów w próg
i jak deszcz przeszłość otrząsnąć z siebie,
oczyścić stopy z kurzu,
pożegnać wszystkie burze
i tęczy łuk
ten z niespokojnych niebios

Powrócić . . .
Gdzie?
Wiatr złamał klon,
sprzed progu ławy ślad rozwiał,
wystudził dom,

z ram wydarł odrzwia.
Opadły ręce opłotków . . .

Powrócić? Gdzie?
Niema powrotu.

PIERWSZY ŚNIEG

Lekko
niby motyl na dłoni przysiadł
otarł się płatek brzasku o powiekę śniegiem.
To ty zdaleka
dotknąłeś w myślach
oczu mych światłem wypełnionych po brzegi.

Pierwszym śniegiem dzisiaj
świat się na nowo narodził.
W strudze alej — poranek
niedotknięty ludzkimi stopami
wschodzi.

Niema dróg wydeptanych,
wszystkie ścieżki możnaby odkryć
nam samym.

Więc przyjdź do parku, ale . . .
nic nie mów:
biel zerwie się z ziemi
i spłoszonym obłokiem wzleci ku niebu.

W milczeniu zrównany ze śniegiem,
oddech wstrzymując na brzegu
światła i cienia —
dotrwaj.
Stąpnięciami z płomienia
dróg nie odnaleźć,
które (starczy wiedzieć) wiodą
do drżeń pierwszych bezlotka.

Nie zapalaj szeptem powietrza.
Nie trzeba iść dalej.
Tylko ja — snem od śniegu lżejsza
zbiegnę przynieść

zmarzniętą grudkę rosy
z drzewa spadłą w odwilż,
w którą twe imię
wćwierknął gil — tej zimy słowik.

KAROL STECH

Matka *drzeworyt*

(Wystawa grafiki czechosłowackiej)

EUSTACHY KUCZYŃSKI

Święty *drzeworyt*

(Wystawa plastyków pomorskich)

EUG. WANIEK

Rysunek

FRANCISZEK BURKIEWICZ

Na scenie *drzeworyt*

(Wystawa grafików poznańskich)

WŁADYSŁAW DUNAROWSKI

WESELE W ŁAZACH

FRAGMENT NIEWYDANEJ POWIEŚCI PT. „DOLINA ZA RZEKĄ"

W Łazach jeszcze o niczym nie wiedzieli. Właśnie Feliks wypędzał barana na zabicie, gdy zjawił się goniec od Weronki. Wszystko miał Feliks przygotowane do tej roboty. Wiadomo, jeśli wesele za parę dni, nie można odkładać takiej babraniny na ostatnią chwilę.

Sam Feliks był w doskonałym nastroju. Na ten jego humor złożyło się kilka przyczyn. Zboże, które odwiózł do parowego młyna na Jasną, zmielono mu tak pięknie, że lepiej nie trzeba. Mąka bielutka jak śnieg. A wziąć do ręki: delikatna jak jedwab. Matka nachwalić się nie może i już sobie wyobraża, jakie dopiero kołacze mogą być z takiej mąki.

— Mówiliście, mamo, żeby nie jechać na Jasną, że daleko; ja zaś wcale nie żałuję tej drogi. We wsi nikt tak nie zmiele.

Wojciechowa przytakuje skinieniem głowy; palcami muska po lśniącej powierzchni mąki, uśmiecha się. Widać, że ta mąka w samym dotyku sprawia jej rozkosz. Tak, tak, we wsi nikt tak nie zmiele. Chyba kiej, gdy zaprowadzą tę elektrykę. Ale to się jeszcze wierzyć nie chce. Na razie są tylko stare młyny na potoku. Słabe, bo potok słaby. Latem, gdy wody więcej, na zwyczajny razowy chleb umielą. Zimą zdarza się często, że trzeba mleć w żarnach.

— Myślę, żeś się umitrężył drogą?

— Co tam. To już ostatni raz.

— Zarzekasz się kołacza? Czy chłopska gęba nie pasuje do białego chleba? Dyć piszą po gazetach, że niby te nowe czasy...

— O zarzekaniu mowy nie ma. Przeciwnie. Tylko z drogą na Jasną koniec. Przecież młyn parowy będzie we wsi. Niech tylko przyciągną do nas tę elektrykę, wtedy będzie i jasność i łatwa robota i biała mąka. Kiedy się bierzecie do pieczenia?

Matka namyśla się. Pewnie jutro trzeba zacząć. Najpierw wypadnie polecieć po kucharkę. Możeby zmówić Jagniskę? Dosyć przebiorna, ale tym lepiej. Feliks zgadza się pochopnie. Rozumie się, niech będzie kucharka najbardziej konwiśna. Stać ich na to.

Z ową mączną radością miesza się inna. Właśnie jadąc od młyna, dowiedział się Feliks, że jest upatrzony na kierownika zakładającej się spółdzielni. Próbował się droczyć od zwyczaju, ale mu nawet na to nie pozwolono. Bo cóż on sobie myśli? Jeśli za okupacji robił ten kurs handlowy, to nie po co innego, jak po to, by zostać kierownikiem spółdzielni w własnej wsi. Któryś z gospodarzy nawet mu trochę przygadał za samą myśl wyjazdu na Zachód.

— Inni niech jadą, ale ty jesteś potrzebny tutaj. Toteż bardzo dobrze się złożyło z tym weselem. Niechże ci się darzy ze wszystkim jak najlepiej.

Tymczasem już zaczyna się nie darzyć. Feliks bierze kartkę, wyrównuje zagięcia, prostuje załamania. Robi to, nie zdając sobie sprawy — w jakim celu. Potem czyta raz i drugi. I jak przedtem starał się wygładzić załamania, tak teraz pogięte słowa usiłuje naprościć, by zbyt głośno nie krzyczały.

— Gadajże, co ona tam wypisuje.

Matce drżą ręce. Ojciec przestępuje z nogi na nogę, jakby mu się gdzieś spieszyło. Czapkę zesunął na oczy.

— Niedowidzisz, czy jak? Mówże, co tam jest!

— Ano, nie trza nic rychtować. Już po weselu.

— Co takiego?

— Rozmyśliła się.

— A ja powiem, że zgłupiała! Kto widział odpowiadać w ostatniej chwili, gdy już wszystko na wesele jest przygotowane? Nic, ino na głowę musiała upaść.

Feliks rzucił papier na ziemię i splunął.

— Nie daruję tego! Żeby nie wiem co, nie daruję! Z kogo ona chce żarty stroić? Z kogo?

Matka próbuje syna nieco zmitygować.

— Nie krzycz tak! Do sąsiadów usłyszą i narobi się gadania po wsi.

— Czy ja krzyczę, czy nie, we wsi będzie dosyć gadania. Nie daruję! Teraz mię wystawiać na śmiech? Teraz, kiedy ludzie już sproszeni na wesele... Może powie, żem się łakomił na jej pole? O, nie te czasy teraz. Gdyby nie latała za mną, nie przysyłała, może siedziałbym już nie na takim gruncie tam na Zachodzie! Ale ja jej pokażę! Gdzie moja marynarka? Tato, chodźcie ze mną!

Wojciech wciąga lepszą kapotę, lepsze buty z cholewami, szuka laski.

— Jeśli przyszła jej ochota kpić z ludzi, niech zwazuje, kogo wystawia na pośmiewisko. Jesteś?

— Chodźmy!

Weronka spodziewała się widocznie takiej wizyty, bo wejście dwóch mężczyzn nie zbiło jej z tropu. Przeciwnie, od początku przybrała ton zaczepny i wyzywający.

— My tu przyszli wedle tego listu... dogadać się...

— Dyć siadajcie.

— Na siedzenie będzie czasu dosyć kiedy indziej. A teraz chcielibyśmy wiedzieć, jak i co z tym weselem? Bo jakoś nie chce nam się wierzyć...

— Ano... sama nie wiem, jak wam to powiedzieć. Bo nie mówię całkiem nie, nie mówię tak. Gadają ludzie, że namyślunek nie zawadzi.

— Trza było wcześniej latać po te ludzkie rady. Wcześniej. Bo nam się widzi, że to trochę za późno.

— A mnie się nijak nie widzi.

— Kiepsko, gdy człowiek zostanie bez nijakiego wstydu, bez hunoru. Wtedy na świecie gwałtem nie ma co robić. Bo to jedno człeka wynosi w górę i wyróżnia od zwykłej gadziny...

— Ino mi tu o gadzinach nie mówcie i na hunór nie nadeptujcie. Bardzo was o to proszę — jednego i drugiego.

— Iii... co tam mówić o nadeptywaniu. Na hunór można stąpić temu, kto ten hunór ma. Ale nie tak...

— Co nie tak?

— Każdy widzi...

— Jeszcze nie przy łontorzu.

— Prawie jak przy łontorzu. Na wesele przysposobione, ludzie upytani. Czego jeszcze potrza?

— Nie stuka odpedzieć.

— Jak dla kogo. Dla każdego, kto ma gębę a nie co innego — to sztuka. Ale widać, że ty masz...

— Co mam, to mam, a wam nic do tego. I dejcie mi już święty spokój!

— Nie tak odrazu. Najpierw chcę usłyszeć jedno słowo. Kto za kim gonił: ja czy ty? Kto przyleciał w Łazy? Kto ludzi słał? No, gadaj do stu piorunów. Ja latałem? Jeszczem tak nie oślepł, żeby gonić za takim wycieruchem!

— Nie goniłeś i nie będziesz gonił. Wyrękę ci robię, więc o co ci jeszcze chodzi?

— Chcesz wiedzieć, o co mi chodzi? O to! O to! Jeszcze raz o to!

Weronka zatoczyła się na ławę. Uderzenie było niespodziane, więc ją zatkało zupełnie. Gdy ochłonęła jako tako, tamci wychodzili za próg. Nie wyskoczyła za nimi, nie krzyknęła. Była rada, że już poszli, że została sama, że nie potrzebuje się tłumaczyć i że ta sprawa raz na zawsze została rozstrzygnięta. Odczuła gorącą ulgę, zrywaną czasem wąską falą irytacji. Czyby wyskoczyć przed dom i na drogę cisnąć im jakie obelżywe słowo? Rozmyśliła się. E, niechże idą w ciórności!

Poszli.

Feliks milczy na upartego, ojciec przerzuca różne myśli, które chciałby z synem przełuskać. Feliks widzi tylko jedną myśl: wyjazd na Ziemie Odzyskane. Gdy dochodził do domu, już był z tą myślą całkowicie pogodzony. Z oczu zeszła mu ponurość, odsłaniając dawny blask i zapał. Znów był sobą.

Wojciechowa przyjęła tę nowinę z płaczem. Zaczęła nawet Feliksowi rozradzać.

— Taki kawał świata... A przecież jeszcze nie wiadomo, czy tak zostanie. Mogą cię stamtąd wygonić. Rok, dwa mógłbyś poczekać.

— Rok, dwa? Gdy inni lepsze gospodarki pozajmują? Jak jechać, to zaraz.

— Taki kawał! Własnego dziecka człek więcej nie zobaczy. A tu byłoby ino przez miedzę...

Feliks usiłuje zbagatelizować ów kawał świata. Bo niechże o czymś podobnym matka nie mówi. Gdzie dziś są jakie kawały świata? Ani się człowiek dobrze nie prześpi w pociągu, i już krzyczą, żeby wysiadać. Żadnej dalekości nie ma na świecie, żadnej. Dalekość może jest, ale między ludźmi. Jest między swoimi, jest we wsi, w kraju, jest między narodami... Tak, ludzie cuda zrobić potrafią, ale tej dalekości między sobą zniszczyć nie mogą, czy nie chcą.

Wojciechowa rozbeczała się w głos. Tkliwość ją chwyciła na sam głos Feliksa. Bo jak on pięknie mówi, jak mądrze. Wielka szkoda, że go nie dali na księdza. A przecież widać, że głowę ma. Jednak żadnego sposobu nie było, aby dziecko słać do szkół. Skąd brać na książki, stancję i ubrania? W mieście drożyzna, a z tych pięciu morgów trudno co przychować. Nie było sposobu. Tyle co pokryjomu zrobił ten jakisi kurs. Czy mu się to na co przyda? Choć po prawdzie, żałować nie ma powodu, bo ten kurs prawie nic nie kosztował.

W domu mało mówiono o tym, co było u Weronki. Jedna Wojciechowa głowiła się najwięcej, jak zużytkować zapasy weselne, a co najważniejsze: jak sprawę ludziom przedstawić, by siebie trochę podnieść a Weronkę potępić. Feliks, aby o tym nie myśleć, snuł plany wyjazdu. Przedtem chciał się widzieć z sołtysem w sprawie tej spółdzielni. Już się zabierał do wyjścia, gdy przed oknami zadudniała fura z drzewem. To właśnie sołtys wiózł drzewo z lasu. Przystanął, by skręcić papierosa.

— Zadałeś nam klina niebylejakiego! Tak byłbyś potrzebny w naszej wsi, jużeśmy nawet rozplanowali, kto do

czego najbardziej zdatny... Masz ten kurs, więc liczyli wszyscy, że pokierujesz spółdzielnią.

— Wszystko przez to, że moje sprawy tak się pokrzyżowały.

— Teraz nasze sprawy się pokrzyżują. Sprawy całej gromady. Zwozimy przecież słupy pod elektrykę, zakładamy spółdzielnię, mówi się nawet o gimnazjum.

— U nas we wsi gimnazjum?

— Jak zaczęliśmy kiedyś rachować tych, którzy w czasie wojny potajemnie robili gimnazjum, tośmy narachowali blisko setkę w całej okolicy. Więc zamiast pchać ich do dalekiego miasta, na co jeszcze nie mamy kosztu, lepiej będzie, gdy do nas przybędzie kilku nauczycieli. Już wiemy, że tacy nauczyciele się znajdą. Zresztą, jeśli chodzi o wygody, na wsi będzie coraz lepiej. Jeszcze trochę poczekać... Cóż to, Wojciechu, tak wzdychacie?

— Bo mi się staremu zdaje, że teraz wartałoby poczekać. Że teraz nie same obiecanki... Cóż, kiej te lata... kiej tych lat już nie wiele zostało na czekanie. A tak bym chciał widzieć, jak z tego waszego światła pójdzie nauka, rozrywka, wygoda. Ciekawość mnie też bierze, jak się ludzie do tego dopasują.

— Wstyd, Wojciechu, myśleć o starości. Ja sam nie wiem, czy jestem od was starszy, czy młodszy, ale wiem, że jak człowiek zajmie się jakąś ważną robotą, czuje się młodo. My was tu wnet odmłodzimy, nie bójcie się! Feliksa musicie wy....

Wówczas stała się rzecz najmniej oczekiwana. Feliks uderzył pięścią w ścianę domu i krzyknął ostro.

— Za Feliksa nikt robił nie będzie! Każdy za siebie!

Sołtys przestaje kręcić papierosa. Na kraju warg zwisa zapytanie.

— Jakże to myślisz?

— Zostaję. Nigdzie nie jadę. Dałem słowo, słowa dotrzymam.

Fura odjechała, zostały po niej tylko ciężkie koleiny, lśniące metalicznym połyskiem. Ojciec i syn stojąc przed progiem, patrzą za tymi koleinami, wydłużającymi się w nieskończoność.

— Ciężkiego troma zwalił sołtys na wóz — zauważył Wojciech.

— Ciężkiego — przytaknął Feliks.

W oknie zarysowała się postać Wojciechowej. Machając rękami, pokazywała na odległe wygony. Feliks podskoczył do okna.

— O co wam chodzi?

Wskazała ręką. Feliks spojrzał w tym kierunku i wykrzywił usta.

— Po co ona tu idzie?

Od wygonów ścieżką wiodącą prosto w Łazy szła Weronka. Nie kto inny tylko ona. Szła wolno, w ziemię zapatrzona.

Była cała w ciężkim zamyśleniu. A to zamyślenie trwało od kilku już dni. Od czasu, gdy do jej świadomości zaczęła przeciekać gorzka prawda życiowej pomyłki. Nie odrazu pomyłki. Najpierw przykre zdziwienie. Minął dzień jeden, drugi, trzeci, a Jaśka jak nie ma, tak nie ma. Co to znaczy? Przecież zapewniał na weselu, że następnego dnia przyjdzie i wtedy ugadają się ze wszystkim. Czy ona była pijana, czy on? Nie, nikt nie był pijany. Widocznie coś zaszło.

Zaczęła się zwiadywać przez ludzi, przetarła kilka razy okno, lecz to nie pomogło. Szyby się błyszczą, w słonku migocą, a Jaśka jak nie widać, tak nie widać Gdzie on ma tyle interesów, że do niej trafić nie może? Co on sobie myśli? Dziewczyna drętwieje. Przez wyczyszczone okno widać pustą ścieżkę, którą powoli zasypuje zmrok.

Weronka próbuje uwierzyć w swe zdolności jasnowidzenia. Bo jakby widziała dzień jutrzejszy, który położy tamę jej oczekiwaniu. Oddycha spokojem. A więc dobrze: tych dni się nie liczy.. Ale jutro przyjdzie napewno.

Nie przyszedł. Ani jutro, ani pojutrze. Podobno zdziwił się bardzo, dowiedziawszy się, że Weronka rości sobie jakieś pretensje. Przecież on nigdy nie zdradzał ochoty na jej grunta. Co innego ma w głowie. Podał się na kolej i teraz wyczekuje na zawiadomienie. Jego kolega jest w Kłodzku; on tam chodzi koło tego, żeby byli razem. A jeśli nie w Kłodzku, to gdzie indziej. Bo Jaśkowi jednako się podoba w Wałbrzychu, Opolu, Wrocławiu, Szczecinie czy Kłodzku. Wszędzie był, wszędzie miejsca przepatrzył. Jeżeli do niedzieli pisma stamtąd nie otrzyma, pojedzie na własną rękę. Przecież teraz świat jest otwarty. To nie to, co dawniej. I chyba na rozum nie upadł, żeby się przyciskać do parumorgowego urwiska... Sama Weronka niczego sobie dziewczyna, ale ona tych swoich morgów na plecy nie weźmie i w świat nie pójdzie. Zresztą nigdzie dziewcząt nie brakuje. Grunt — to uczepić się jakiej porządnej roboty.

Weronka dowiedziawszy się prawdy, najpierw zaniemówiła, potem wpadła we wściekłość. Nie żal ją porwał, nie płacz, ale wściekłość. Na Jaśka, na siebie, na wojnę i na cały świat, z którym ona nijak nie może przyjść do ładu. Co teraz robić? Ani komu się użalić, ani od kogo jakie słowo usłyszeć. Cztery puste ściany i nic więcej. Do zgłupienia niedaleko.

Bez długich zastanowień zaodziała chustkę, ogarnęła się mało wiela — i poszła w Łazy. Taka była jej pierwsza myśl i tej myśli usłuchała.

— Niech będzie pochwalony...

Po nagłym wpadnięciu z dziennego światła izba wydaje się mroczna i ponura. A dziś tym bardziej, gdyż jest pusta. Nikt Weronce nie odpowiedział, nikt bożym słowem się nie podzielił. Gdzież oni się wszyscy podziali? Na podwórku także cicho... Dom jakby wymarty z ludzi. Rozgląda się na wszystkie strony, ale nie może zmiarkować, czy pokryli się, czy są przy jakiej robocie. Jaka by teraz robota?

— Pewnie się pochowali, pewnie mię zawczasu dostrzegli — szepce do siebie.

Zaczyna sobie zdawać sprawę, że znalazła się w głupiej sytuacji. I co ona teraz pocznie, jeżeli się nikt nie pokaże? Odejść z niczym? Jakże odejść z niczym? Nie, choćby jej tu przyszło nocować, nie cofnie się, dopóki nie wypowie wszystkiego, co jej leży na sercu. Raz zbłądzić — to chyba każdemu może się przytrafić.

Weronka zacięła się i postanowiła nie poddać się jednemu doświadczeniu. Tamto z Jaśkiem — to pomyłka, o której trzeba zapomnieć. Przelotna pomyłka.

— Co ja najpierw powiem? — pyta siebie, stojąc na środku pustej izby.

Niby już miała poukładane słowa, dobrane wyrazy, ułożone zdania i nagle wszystko się jej poplątało, że teraz nic z tego nie wychodzi. Przecież każdej chwili może się ktoś zjawić. Od czego zacząć?

Ale dlaczego nikt się nie zjawia? Jej, jako obcej nie wypada chodzić po kryjówkach.

Mijają długie chwile i nic. Żywej duszy nie widać. Weronce zaczyna dzwonić w uszach — i równocześnie przypominają się jej słowa starych ludzi, wyjaśniające takie dzwonienie. Jest to niechybny znak jakiejś duszy, wołającej zza światów o ludzką pomoc. Któż by to mógł być? Ojciec? Nijak nie może w to uwierzyć. Ojciec żąda pomocy?

(dokończenie na str. 19-tej)

KSIĄŻKI MIESIĄCA

POWIEŚĆ O ZIEMI NOWEJ

Coraz częściej można spotkać się z wysuwanym z różnych stron pod adresem naszych pisarzy postulatem wprowadzania przez nich na karty dzieł rzeczywistości dnia dzisiejszego. Aprobując fakt uwiecznienia przez nich w utworach koszmarnych lat wojny, gehenny okupacji, bohaterstwa walki i konspiracji, a już z lekka się krzywiąc na częste ulatywanie ich myśli w odległe czasy, niekiedy aż w epokę piastowską, dość niecierpliwie wypatruje się dzieł, które by ogromowi dokonywujących się wielkich przemian doby współczesnej dały dobitny wyraz i w ten sposób także pisarzy wciągnęły w rytm trosk i sukcesów dzisiejszej chwili.

Biorąc w obronę pisarzy przed generalizowaniem zarzutu o ich „niewspółczesności“ czy „nieuspołecznieniu“, zanotujmy, że obok kilku pozycyj literackich, odtwarzających już chwilę bieżącą, pojawiła się świeżo obszerna powieść obyczajowa Eugeniusza Paukszty pt. „Trud ziemi nowej“,* oparta o fakt przesiedlenia milionowych rzesz z ziem wschodnich na Odzyskane. Są to poprostu dzieje jednej z rodzin chłopskich z Oszmiańszczyzny, osadzonej na gospodarstwie poniemieckim na Mazowszu pruskim. Czytamy tu więc o trudach podróży transportem kolejowym, trudnościach w zagospodarowaniu się na nowym terenie, walce z mnóstwem przeciwiestw, płynących z ograniczonego zasobu środków odbudowy, gdy to rychło przekonano się o wielkiej „dysproporcji między tym, co się mówiło na punktach repatriacyjnych w Wilnie a tym, co przynosiła rzeczywistość“ tu na Mazurach... „Prysły złudy nielicznych optymistów, że będzie to tylko wielka przeprowadzka“. Do tego doszła jeszcze tęsknota za ziemią, która była rodzinna, gdy ta nowa stanie się znowu taką dopiero dla wnuków i prawnuków.

Na czoło akcji powieściowej zostało przez autora wysunięte jako najkapitalniejsza z wiążących się z tym spraw — zagadnienie ułożenia się stosunków z zastaną tu już przez przybyszów ludnością miejscową, z ewangelickimi Mazurami, których odmienności, bo nie odrębności, przesiedleńcy z początku nie rozumieją, a co prowadzi do wielu zadrażnień, niechęci i sporów. To jest także tłem głównego wątku powieściowego: miłości „Wilnianina“ Zygmunta Woźnickiego do Mazurki Heleny Topkówny, których zbliżeniu się staje na przeszkodzie ta nieszczęsna, jakże polska, dzielnicowość, podejrzliwość, upatrująca często w swoim wroga czy też Polaka „gorszej sorty“, by wreszcie jednak przez nawiązanie nici współżycia i współdziałania po dokładniejszym przyjrzeniu się sobie, poprzez wspólne kłopoty i troski z czasem zniknąć i doprowadzić do małżeństwa młodych. Gdyby nie realizm, charakteryzujący strukturę tej powieści, można by na upartego w tym „mieszanym“ małżeństwie upatrywać symbolu złączenia się dwóch plemion tego samego zresztą piastowego szczepu w jeden chłopski ród. Ale w każdym razie obserwacja stosunków ludnościowych na Ziemiach Odzyskanych stwierdza, że właśnie ta droga, którą poszli młodzi w powieści Paukszty, jest jedną z tych, co często może najskuteczniej przyczynia się do stopniowego ścierania się kantów dzielnicowych na tych terenach i nadawania im coraz bardziej jednolitego charakteru polskiego. Tak życie samo często wbrew ludziom wyrównuje istniejące między nimi przepaście i sprawia, że przybysz z dalekich stron wrasta silnie w nowy grunt, przyczyniając się do poszerzenia zapomnianych granic ojczyzny.

Co czytelnika poza tym w tej powieści Paukszty przede wszystkim uderza, to, obok sugestywnie nakreślonych obrazów przyrody i zwierząt, jego dobra znajomość terenu, stosunków i typów ludzkich z dawnej i nowej ich dzielnicy. Nic dziwnego; wszak autor, sam pochodzący z Wileńszczyzny, był powołany, jak mało kto, do skreślenia tego wycinka naszej historii ostatnich dni.

Powieść dzięki temu jest tak bardzo autentyczna, realistyczna. Nie ukrywa wstydliwie braków ni bolączek tych lat, a więc ani niezaradności, czy nawet nadużyć formujących się organów władzy, ani bestialstwa band rabunkowych, ani tragizmu ludzi rzuconych na pustynię. A jednocześnie widzimy, jak z miesiąca na miesiąc Polska się tu dźwiga, krzepnie, stosunki zaczynają się coraz składniej układać, moc życia gromadzkiego rośnie i to nie na rozkaz, lecz potęgą sił własnych, dobytych ze społeczeństwa. Dzieje się to zaś, jak przekonywująco opowiada nam o tym Paukszta, dzięki żywotności, zaradności, hartowi, solidarności chłopa polskiego.

Jeśli jednak mówimy o autentyzmie obrazu stosunków i życia, pokazanych w tej powieści, to nie znaczy to, jakoby i ludzie tu przedstawieni byli postaciami naprawdę realnymi. Niestety, za nadto przeidealizowani, ukazani bez wad, prawie doskonali, pozbawieni wszelkich chropowatości i szorstkości prymitywu, wyglądają raczej na figurki papierowe czy manekiny. Stąd i ruch, w jaki wolą autora zostali wprawieni, sprawia niekiedy wrażenie sztucznej gry marionetek. Autor patrzy na chłopa oczyma inteligenta i pokazuje go od zewnątrz; nie spotkamy tu też ani głębszej problematyki, ani bardziej skomplikowanych procesów psychologicznych. A że w dodatku Paukszta pragnął nakreślić obraz wsi jak najdokładniej, wprowadził więc za dużo drobiazgów, szczegółów nieistotnych, trzeciorzędnych, nie dokonał wśród nich należytej selekcji, niezbędnej z punktu widzenia czysto artystycznego. Materiał autentyczny nie został tu przetopiony w doskonałe dzieło sztuki. Można sądzić, że myśl zatroskanego o sprawy społeczne pisarza nie pozwoliła mu na swobodne oddanie się przeżyciom chwili, tak że ktoś nawet mógłby powiedzieć, że mamy w ręku raczej rozprawę publicystyczną w formie beletrystycznej. Publicystyka wycisnęła poza tym silne piętno także na sposobie ujęcia tematu i na stylu wypowiedzi, zanadto książkowym czy dziennikarskim, ogrom zaś materiału autentycznego spowodował nadmierne rozciągnięcie akcji, która by z pewnością więcej interesowała, będąc bardziej skupioną i zwartą.

Poza tym wszystkim jednak jest to powieść moralnie i społecznie zdrowa, zbudowana na niezachwianej wierze w człowieka, powieść, która niczego wartościowego w nas nie burzy, a wiele zbudować może. Pewnie, rzecz to nie dla wybrednych estetów i smakoszów literackich, bo prosta i pożyteczna, jak ludzie, których opisuje, a pożywna, choć nie pełna smaczków, jak chleb, na który ci ludzie pracują. Nic zresztą nie wskazuje na to, że autor sam miał ambicję, by jego utwór stał się etapem w rozwoju powieści; wystarczyło mu, że stworzył dzieło, które, treścią nowe, zmieściło się w kręgu starym utworów beletrystycznych, pełnych optymizmu, o silnym podkładzie moralnym, akcji nieskomplikowanej, pozbawionej pierwiastka sensacyjności, nie wywołującej jakichś wstrząsających emocyj.

Choć „Trud ziemi nowej“ Paukszty nie jest silną pozycją literacką, zawsze będzie, jak sądzę, niezawodnym, autentycznym dokumentem epoki dla tych, co pragną odtworzyć sobie obraz życia wsi na Ziemiach Odzyskanych w przełomowych latach 1945/46, gdy to chłopi „ryli ziemię szpadlami, sami się do pługów zaprzęgali“, „a chleba w wielu rodzinach zapomniano“. Ale to jeszcze nie wszystko. Powinna ona trafić, i chyba trafi, gdy zaczną się mnożyć biblioteki gminne, do rąk szerszych mas czytelników, szukających książek popularnych, łatwych, dostępnych tak ze względu na swoją tematykę jak i formę. Tym z ziem centralnej Polski powie o nadludzkim trudzie ich braci zabużańskich, rzuconych w nowe, ciężkie warunki bytu, a tym, którzy z tymi trudnościami ciągle się porają, będzie pokrzepieniem i nauką. W ten sposób powieść ta wnieść może poważny wkład w dzieło naszej konsolidacji wewnętrznej.

Słusznie o tego rodzaju książkach pisze w „Odrodzeniu“ Andrzejewski: „Ciągle się u nas nie znajduje właściwego stosunku do tej literatury, która nie roszcząc sobie pretensji do wartości arcydzieł, spełnia jednak niezwykle ważną rolę kulturalną. Zbyt często się zapomina, że o całokształcie życia kulturalnego świadczą nie tylko osiągnięcia szczytowe, lecz i te również, które reprezentują dobrą przeciętność. Chodzi o to jedynie, aby owa t. zw. literatura drugorzędna była rzeczywiście dobra i posiadając ze względu na swoją przystępność treściową i formalną odbiorców w najszerszych warstwach społecznych, nie deprawowała czytelników artystycznie ni myślowo, nie wulgaryzowała ich, nie wychodziła im naprzeciw w sposób najłatwiejszy.“

Otóż do tego typu książek pożytecznych należy zaliczyć również i „Trud ziemi nowej“.

Marian Piątkiewicz

*) Eugeniusz Paukszta: Trud Ziemi Nowej. Księgarnia Ziem Zachodnich, Poznań 1948.

BOLESŁAW SROCKI

ARTYKUŁ DYSKUSYJNY

REWIZJONIZM LITERACKI A „MŁODA POLSKA"

W roku ubiegłym „Arkona" kilkakrotnie podejmowała mniej czy bardziej udane próby łagodzenia ostrości sądów, ferowanych ostatnio zarówno na całość zjawiska literackiego „Młodej Polski", jak też na jej poszczególnych przedstawicieli.

Tak było w miesiącach wcześniejszych. W numerze grudniowym Redakcja zdaje się rezygnować z obrony straconych, czy uznanych za beznadziejne pozycyj. Takie wrażenie sprawia przynajmniej zdanie w „Przeglądzie Prasy": „Jakoś żaden z pisarzy czasu „Młodej Polski" nie może wyjść obronną ręką z pod naszych rewizjonistycznych operacyj. *Nie udało się Kasprowiczowi, Berentowi, Przybyszewskiemu, nie ma szczęścia i Wyspiański*". Zdanie to, pod piórem członka Redakcji, sprawia wrażenie rezygnacyjnego opuszczenia rąk, czy też — przeciwnie — podniesienia ich w górę w geście kapitulacyjnym.

Czy słusznie? — Czy istotnie w przebiegu dyskusji tylko taka postawa jest uzasadniona, a wynik dotychczasowy winien być uznany za ostateczny?

W literaturze, jak w polityce, obronę własnego stanowiską podejmuje się nie tylko wtedy, kiedy ma się absolutne poczucie siły i szanse całkowitego zwycięstwa. Podejmuje się ją również, gdy w perspektywie ma się możność oddziałania na ostateczny układ sądów w postaci kompromisowego wyniku dla sprawy uznanej za słuszną. Różnica natomiast jest ta, że w literaturze z większą śmiałością, niżeli w polityce, można założyć, że celem obu stron jest, a przynajmniej być powinna, nie fanfara własnego zwycięstwa, lecz prawda obiektywna.

Jak przy takim założeniu wygląda dotychczasowy stan sprawy, wytoczonej pisarzom „Młodej Polski" przez współczesny rewizjonizm krytyki i historii literatury?

Jedno jest pewne. Rewizjonizm wywalczył bezwzględne zwycięstwo dla m e t o d k r y t y c z n y c h, biegunowo odmiennych od tych, które były stosowane przez krytykę okresu „Młodej Polski".

Cechą krytyki okresu „Młodej Polski" i jej kontynuatorów był przeważnie modlitewny stosunek do wielkości uznanych. Symbolicznym narzędziem krytyka był w tym wypadku nie skalpel i pióro, lecz kadzielnica. Było to zresztą poniekąd zgodne z obciążonym silną domieszką mistycyzmu impresjonistycznym charakterem samej literatury.

Dzisiaj przeżywamy okres, jak by powiedział prof. J. Krzyżanowski *), „neoneoklasycyzmu", charakteryzujący się, między innymi, poszanowaniem stopnia ścisłości i sprawdzialności ocen. W związku z tym nie ma dzisiaj umownej zgody na zastępowanie krytyki przez modlitwę. I to otwiera pole zupełnie nowego stosunku do każdego z wielkich pisarzy, do pisarzy „Młodej Polski" w szczególności.

Lecz jest i druga strona tego samego zjawiska. Uwidocznienie błędów i stron słabych jest śmiercią bóstwa, porażeniem proroka, niekoniecznie katastrofą wielkiego pisarza. Nawet najwięksi z wielkich nie należą do rzędu nieomylnych. Otóż jeśli zgodzimy się naszych twórców, nawet największych, zdjąć z ołtarza, zdegradować z kategorii „wieszczów", „królów-duchów", czy „na słońcach swych" bogów — to równocześnie musimy przyznać im prawo omylności i niedoskonałości ze wszystkimi stąd płynącymi dobrodziejstwami. W tym wypadku pomniejszające znaczenie wykazania stron słabych przez obiektywną i trzeźwą krytykę ma znaczenie mniej absolutne, niżeli przy systemie mistycznym. Równocześnie zaś i sama krytyka musi opierać się na ujmowaniu zjawisk literackich w ścisłym powiązaniu z podłożem czasowym i społecznym reprezentowanej przez dam zjawiska epoki.

Jakież ma to znaczenie praktyczne? Rozpatrzmy to na przykładzie konkretnym. — Jako taki wybierzmy Kasprowicza w krytycznym oświetleniu Mieczysława Jastruna w 28 i 39 numerze „Kuźnicy" z r. 1947.

Tutaj na wstępie jedno wyraźne stwierdzenie. Wybór tego rodzaju przykładu nie może być uważany za wyraz negatywizmu, czy też chęci szukania łatwego pola dyskusji. Przeciwnie, chodzi tu o wybór pozycji o szczególnym znaczeniu, której zlekceważyć nie można. Artykuły Jastruna zostały powszechnie uznane za rozstrzygające sprawę naskutek niezaprzeczonych i ogromnych zalet metody krytycznej i sposobu rozumowania. Niemal każdy sąd, każdy przykład, każde twierdzenie krytyczne jest przedmiotowo słuszne, uargumentowane, odmierzone, przekonywujące. Wiele zjawisk ujętych jest w formuły doskonałe. Trudno wierniej określić istotę zagadnienia treści i formy Kasprowicza, niżeli czyni to zdanie:... „ambicje Kasprowicza były ogromne, jeśli chodzi o rozpiętość tematyki, natomiast filtry jego artystyczne były słabe i zbyt wiele przepuszczały".. „Kasprowicz nie pokonuje oporu słów, nie płynie przeciw ich prądowi, lecz daje się unosić na powierzchni nurtom pozornie wzburzonej rzeki". Tak jest. Kasprowicz był niewątpliwie pospiesznym i często niedbałym tłumaczem, przeważnie małowymagającym i niedość czujnym artystą, poetą ogromnie nierównym, mającym fragmenty bardzo słabe, dodajmy jednak, czemu krytyk nie przeczy, obok porywających czy wzruszających. Istotnie Kasprowicz przypomina pod wielu względami, przede wszystkim pod względem nierówności formy poetyckiej, Krasińskiego. To wszystko prawda. A jednak sąd ogólny, zwłaszcza po zaostrzeniu go w drugim artykule i skonkretyzowaniu w słowach: „miejsce jego jest w najlepszym wypadku przy Zaleskim lub Syrokomli" — jest nieprzekonywujący. Więcej, jest to sąd niespodziewany nie tylko w stosunku do sądów Ortwina, Kołaczkowskiego, Wasilewskiego, lecz nawet w stosunku do tonu pierwszego artykułu Jastruna. Jak każdy sąd wartościujący porównawczo, jest on w wielkiej mierze subiektywny. Przede wszystkim jednak — i to w danym wypadku jest rzeczą główną — jest oderwany od rozpatrzenia omawianego zjawiska na podłożu jego znaczenia nie w dzisiejszym momencie, lecz w procesie rozwojowym literatury polskiej.

Jednym z naturalnych wskaźników polskiego rewizjonizmu literackiego musi być pytanie, w jakich okresach i za czyim pośrednictwem twórczym literatura polska stała na poziomie odpowiadającym współczesnym sobie prądom i kierunkom europejskim, w jakich spadała do rzędu literatur prowincjonalnych i zapóźnionych. Otóż Zaleski, czy Syrokomla, obaj zresztą łatwą poprawnością formy poetyckiej górujący nad Kasprowiczem, należą do typowo prowincjonalnych i zapóźnionych zjawisk tej literatury. Kasprowicz, mimo wszystkich grzechów i błędów własnej formy, mimo ogromnej nierówności zarówno formy jak treści, jest jednym z reprezentantów twórczości wyrosłej z szerokiego podłoża kultury ogólnoludzkiej i zgodnej z zasadniczymi liniami, czy prądami, przodujących w tym czasie kultur i literatur światowych.

Źródłem zaostrzonego krytycyzmu Jastruna w stosunku do Kasprowicza jest rozczarowanie, jakie przeżył przy nowym odczytaniu poety w warunkach powojennych. Na tego rodzaju rozczarowania składają się jednak zazwyczaj różne czynniki i to zarówno natury subiektywnej, jak obiektywnej. Powtórzona wyprawa górska nie zawsze da przeżycia odpowiadające pierwszemu przebyciu drogi. Lecz postawmy sprawę inaczej. Gdyby Mieczysław Jastrun z tą samą starannością i sumiennością poddał rewizji twórczość któregoś z mniej więcej równiesnych Kasprowiczowi poetów europejskich sławy, np. Maeterlincka, Hauptmanna, Sully-Prudhomma itp., czy nie byłoby to również połączone z uczuciem rozczarowania, zarówno co do formy, jak treści. A przecież w swoim czasie byli to bezsprzecznie wielcy poeci, uznani nie tylko przez własne narody, laureaci Nobla, twórcy pewnego rodzaju wstrząsów literackich na miarę europejską. Więcej! — Każmy dzisiejszej publiczności, jak to niedawno doradzał Parandowski, przeżywać dramaty Ibsena, jako wielkie problemy społeczne i artystyczne! — Spotkamy się zapewne z rozczarowaniem. Czy jednak na tej podstawie możemy osądzić, że pomyłką była i jest sława tego najbardziej zapładniającego dramaturga europejskiego drugiej połowy XIX wieku? Nie wydaje się to słuszne. Natomiast możemy znaleźć podstawę dla sformułowania poglądu, że twórczość ta nie odpowiada już potrzebom artystycznym i społecznym dzisiejszego okresu. W dużej mierze wiąże się to właśnie z wspomnianym na wstępie silnie odmiennym w swych założeniach literackich charakterem naszej epoki, częściowo jest wynikiem pozbawienia literatury z końca XIX czy początków XX wieku jej siły i wartości nowatorskiej, naskutek przyswojenia i wchłonięcia w późniejszych procesach literackich szeregu reprezentowanych przez nią wartości.

Przy rozszerzonych założeniach, to jest ocenie zjawiska na tle całości literatury polskiej, czy też ówczesnej literatury europejskiej, ani Kasprowicz, ani okres „Młodej Polski" nie będzie zapewne tak ostro pognębiony ostatecznie, jak się to może dzisiaj niejednokrotnie wydawać. Nie można zbyt łatwo przejść do porządku dziennego nad faktem, że mimo wszystko był to jeden z nielicznych „europejskich" i nieepigońskich okresów naszej literatury. Kasprowicz, jako autor „Krzaku dzikiej róży", „Na wzgórzu śmierci", „Hymnów", „Książki o bohaterskim koniu", ba, nawet „Księgi Ubogich", „Marchołta" i „Mojego świata" ma napewno tytuł do uznania go za jeden z najbardziej interesujących wykładników własnej epoki? Co zaś do samej epoki, to charakterystycznym przyczynkiem jest tutaj zacytowany niedawno przez Aleksandra Rogalskiego *) fakt, że w ostatnich latach przedwojennych wyszły w obcych językach dwie obszerne prace **), jedna ponad 500 stron, poświęcone twórczości tak zdecydowanie przezwyciężonego i zepchniętego w polską niepamięć pisarza „Młodej Polski", jak Stanisław Przybyszewski. W stosunku do literatury polskiej jest to doprawdy zjawisko wyjątkowe. Używając określenia jednego z uczestników mickiewiczowskiego „balu u Senatora" rzec by można: „fenomen ten godzien rozbiorów". Samo powiązanie go z faktem niemieckiej początkowo twórczości Przybyszewskiego nie tłumaczy wszystkiego. Trzeba dopuścić jeszcze, że jednak mimo szybkiego wyczerpania tej twórczości, jako źródła dzisiejszych podniet myślowych i artystycznych, były w niej momenty prekursorskie i one decydują o dzisiejszych zainteresowaniach zagranicy tą twórczością. Czy jednak nie nakazuje to pewnej ostrożności w stosunku do generalnego sądu o okresie „Młodej Polski", jako niskowartościowym zjawisku artystyczno-literackim. — Myślę, że odpowiedź nie powinna być dana zbyt pospiesznie.

*

Lecz jest i druga strona zagadnienia: pytanie o s e n s s p o ł e c z n y l i t e r a t u r y „M ł o d e j P o l s k i". *Tego rodzaju pytanie, to druga naturalna busola współczesnego polskiego rewizjonizmu literackiego w stosunku do poszczególnych okresów i zjawisk naszej literackiej przeszłości.*

Pytanie to również nie może, przynajmniej nie powinno, być rozpatrywane w oderwaniu od tła epoki, czy też w zestawieniu wyłącznie z dzisiejszą rzeczywistością społeczną i gospodarczą. Rzeczą słuszną jest rzutowanie tego pytania na tło szersze, to jest na tło ogólnego rozwoju polskiej myśli społecznej i roli poszczególnych epok literackich w rozwoju tej myśli.

I tutaj znowu nie ma podstawy do określania epoki „Młodej Polski", jako — trawestując ulubione określenie popularnego przed wojną ks. Pirożyńskiego — „społecznie obojętnej". Przeciwnie, wygląda to na paradoks, lecz paradoksem nie jest — można uzasadnić twierdzenie, że *moment społeczny w literaturze „Młodej Polski", szczególnie w jej pierwszym okresie, występuje powszechniej i silniej, niżeli w którymkolwiek innym okresie naszej literatury, nie wyłączając pozytywizmu.*

W literaturze okresu pozytywistycznego moment społeczny, pojmowany jako realne poczucie krzywdy społecznej i konieczności przemiany, najjaśniej reprezentowany jest naprawdę przez dwie kobiety: Orzeszkową i Konopnicką (ewent. młodego Kasprowicza). Natomiast inni wielcy tego okresu: Sienkiewicz, Prus, Asnyk, Dygasiński, Świętochowski (jako dramaturg i nowelista!), nie mówiąc już o tego rodzaju epigonach pozytywizmu jak Weyssenhoff, nie tylko nie są szermierzami, lecz nawet dobrymi obserwatorami współczesnych procesów społecznych; w każdym razie są zdecydowanie dalecy od traktowania tych procesów, jako naturalnej, koniecznej i uprawnionej walki. Najczulszy pod tym względem Prus lepiej rozumie to zagadnienie w starożytnym Egipcie, niżeli we współczesnej sobie Warszawie. Trudno się przeciwstawiać wrażeniu, że Prus osobiście

*) J. Krzyżanowski — Od średniowiecza do baroku. Warszawa 1938.

*) Al. Rogalski: „Czy Przybyszewski jeszcze żyje?". Arkona. 1947. Nr 9/10.

**) Luigi Cini: — „L'umanit'a nell' opera di Stanisław Przybyszewski. Roma 1936.
Maxime Herman: — „Un sataniste polonais — Stanisław Przybyszewski. Paris. 1939.

bardziej wierzy w społeczną rolę filantropii Wokulskiego, niżeli w historyczne skutki „proletariackości" Kleina. Oczywiście, to zjawisko też należy przyjmować na tle epoki. Na usprawiedliwienie można przytoczyć szereg argumentów: ogólne warunki życia, zaściankowość, cenzurę itp. Niemniej sam fakt pozostaje. Można zaryzykować twierdzenie, że *istotnym sprzymierzeńcem polskiej myśli postępowej w okresie pozytywizmu była raczej nauka, niżeli literatura.* Literatura, jako wyraz procesów społecznych, nie należała do rzędu „pierwoidących", nie nadążała za nauką, nie wyprzedzała życia.

Jak wygląda to samo zagadnienie w „indywidualistycznym" i „mistycznym" okresie „Młodej Polski"? — Lepiej, niżeli normalnie się o tym sądzi. Można zaryzykować twierdzenie, że *„Młoda Polska" jest poniekąd literackim dyskontorem naukowych i organizacyjnych zdobyczy postępowej myśli społecznej okresu pozytywizmu.* Słusznie podkreślany przez A. Potockiego „Kult jednostki" jest w wielkiej mierze równocześnie „kultem odpowiedzialności społecznej". Lata 1895—1905 to bodajże najwyższy okres stawiania problematyki społecznej, z wyraźnym odcieniem reformatorsko-rewolucyjnym, w literaturze polskiej. Są to lata „Doktora Piotra", „Syzyfowych prac", Ludzi Bezdomnych", „O żołnierzu tułaczu" Żeromskiego, „Na kresach lasów", Powrotu", „Dna nędzy" Sieroszewskiego, „Komorników" i „W Roztokach" Orkana, „Fachowca" Berenta, „Na wyspie' i „Z minionych dni" Daniłowskiego, chłopskich nowel, „Ziemi Obiecanej" i pierwszych tomów „Chłopów" Reymonta, „Płomieni" Brzozowskiego, społecznych wierszy Staffa, rewolucyjno-buntowniczego okresu Niemojewskiego, „Wesela' i. zasiadania Wyspiańskiego na ławach socjalistycznych w krakowskiej Radzie Miejskiej. Jakżeż to wszystko dalekie jest od rzekomo nadającego główny ton „Młodej Polsce" panseksualizmu Przybyszewskiego i od owej „wieży z kości słoniowej", — której wyobrażenie dzięki „Chimerze" — niejednokrotnie zdaje się panować nad pojęciami o pierwszym okresie „Młodej Polski".

Lecz tutaj może nastąpić pytanie: jakie było praktyczne znaczenie tej literatury, jaki stopień realizmu w formułowaniu określonych i konkretnych programów społecznych.

Pytanie to nasuwa wiele materiału dla szczegółowej i pouczającej analizy. Jest ono nie mniej ciekawe, niżeli słusznie podjęte zagadnienie społeczno-gospodarczego tła „Lalki" Prusa. Jednak rozstrzygająca moc tego pytania nie powinna być traktowana przesadnie. Jeśli Voltaire, Rousseau, Diderot są uważani za ojców Wielkiej Rewolucji, to nie dlatego, aby wyznaczali praktyczny przebieg jej realizacji. Rolą ich było unaocznienie zmurszałości ustroju, opartego o absolutyzm, przywileje i brak odwagi myślenia. Konsekwencje wyciągali inni.

Myśl społeczna pierwszego okresu „Młodej Polski" niewątpliwie przyczyniła się do obnażenia nędzy, zaściankowości i skostnienia życia polskiego, postawiła problem świadomej walki z tymi warunkami i stworzyła podstawę dla formułowania i realizacji bardziej konkretnych programów.

Nie wydaje się bezpodstawnym twierdzenie, że funkcję swoją wykonała nie tylko stosunkowo dobrze, lecz i w sposób wyprzedzający społeczną dojrzałość pokolenia. Późniejsze koleje życia polskiego mogą temu zjawisku nadać takie czy inne oświetlenie, przekreślać go nie powinny.

Bolesław Srocki

MIĘDZY KRYTYKĄ A POETYKĄ (5)

NIEZASTĄPIONY OBRAZ POEZJI „MŁODEJ POLSKI"

Ostatnim płodem wznowionej działalności „Biblioteki Narodowej" [1]) jest nowe wydanie Młodej Polski, wyboru poezji, opracowanego przez Tadeusza Żeleńskiego (Boy'a). Wznowienie było nietylko dlatego potrzebne, że większa część przedwojennego nakładu zniszczała wkrótce po wyjściu w świat, we wrześniu 1939 roku. Inne jeszcze przyczyny czynią tę książkę specjalnie dziś aktualną.

Po pierwsze, jest teraz popyt na antologie. Coraz to słychać o przygotowaniu nowych, zamierzonych powtórzeniach starych, wychodzą obszerne antologie literatur obcych, wybitniejsi poeci dają wybory swej produkcji lirycznej. Jest to zrozumiałe, wobec wyniszczenia zapasu książek i głodu czytelniczego rzesz, które pragną odrobić przymusowe szczerby wojenne w swem życiu intelektuanem. Podręcznik literatury wraz z antologią jest najskuteczniejszym środkiem zaradczym, jeśli chodzi o szybkie odzyskanie kontaktu z życiem literackim. Zjawiają się więc liczne opracowania popularne dziejów literatury stare i nawe. Nawet podręcznik Mazanowskich (prawda, że solidnie uzupełniony przez Stefana Papée'go) doczekał się wznowienia. Wśród antologij do okresu, który może być uważany za ostatni chronologicznie, podległy historyczno - literackiemu oglądowi, oczyszczonemu całkowicie namiętności i swarów chwili bieżącej — do okresu Młodej Polski, antologia Boy'a pod wielu względami jest bez konkurencji.

Wstęp do niej jest wyciągiem czy skróconą repliką jednej z najlepszych książek tego autora, „Znasz-li ten kraj" (już wznowionej po wojnie), gdzie w całym blasku ukazuje się talent pisarski Boy'a, jego zacięcie satyryczne, jego umiejętność uwydatnienia rysu charakterystycznego. A to wszystko w zastosowaniu do wspomnień młodości, jak wiadomo, najtrwalszych, najżywszych u człowieka, tu oglądanych poprzez „magiczny kryształ" oddalenia w czasie, okiem dojrzałego myśliciela — socjologa i znakomitego krytyka.

Specjalną kompetencję daje Bojowi jego historyczno-literacka pozycja. Uczestnik „Młodej Polski" od jej zarania (sonety drukowane już w 1895 roku), choć udział jego jest bardziej „osobisty" niż literacki — w późniejszej, naprawdę ważkiej epoce swej działalności literackiej umie on zająć należycie obiektywne, „postronne" stanowisko względem „Młodej Polski", pierwszy konstatuje jej przekwit, umie dojrzeć jej śmieszność. Staje się właściwie jej grabarzem, a późniejsza jego działalność krytyka i tłumacza-poularyzatora literatury francuskiej jest najpotężniejszą reakcją przeciw neoromantycznym rozwichrzeniom i egzaltacjom. W jego osobie łączy się najlepsze odczuwanie ducha epoki przez współcześnika i najtrzeźwiejsza jej ocena przez obserwatora-krytyka. Wybrane przez niego poezje nie są (i taki był jego zamiar) arcydziełami. Są najcharakterystyczniejsze dla autorów i dla epoki. Wystarczająco jest również sprezentowany Wacław Rolicz Lieder, aby negatywnie odpowiedzieć na postawione we wstępię pytanie czy aby w nim nie ukrywa się wielki nieznany prekursor Młodej Polski. Poezja liryczna nie jest towarem ekeportowym, sąd o niej ograniczony jest prawie dokładnie znajomością języka oryginału i o jej wartości istotnej nie decyduje ani brak uznania zagranicą, ani, przeciwnie, sława, firmowana autorytetem przyjaciela, choćby nim był, jak w tym wypadku, sam Stefan George.

ZOILE I NIEPOROZUMIENIA

Zdrożna namiętność rewizjonistyczna, chęć własnego, nie przez okulary tradycji spojrzenia na zjawiska literatury, choćby największe i największą czcią otoczone spotkała się w mojej osobie z zasłużoną karą. Nazwano mnie „antyprusistą", nazwą tą pomnażając przedwojenne jeszcze tytuły do sławy Zolia. Sławy czy osławy, któraby zatruła resztkę dni moich, gdyby nie jej ograniczony rezonans. Że nikt o mnie (naszczęście!) nie słyszał w Trembowli — swierdzono już w 1939 roku. Tak samo wypadłaby i dziś ankieta w przeważnej części miast i miasteczek polskich, dziś jeszcze pewniej niż wczoraj: pokolenie, z którym miałem wspólny język wymiera, wśród młodszych — wątpliwa czy znajdę amatorów moich rebusowatych pisanin, jeśli nawet i starsi nie zawsze trafnie mnie rozumieją.

Tak, Stefan Papée, poświęcając kilkanaście życzliwych wierszy mojej broszurce „Stulecie trójcy powieściopisarzy" (w krakowskim „Dz. liter." nr 2 rb) podkreśla, najwidoczniej jako przykład, jak źle „wychodzą" autorowie, do których stosuję swój rewizjonizm, moją uwagę o języku Orzeszkowej. I pomyśleć, że zawsze siebie uważałem za gorącego wielbiciela pisarki, pragnąłem ożywienia jej kultu, sprawiedliwego wymiaru jej wpływów, niedocenionych, jeśli chodzi o Żeromskiego np.! Jeśli język jej wydaje mi się „bardzo archaiczny sztucznie wytworną polszczyzną literacką", to nie umniejsza sympatii mojej do Orzeszkowej. tak właśnie mówiły na dawnych ziemiach wschodnich starsze panie „z towarzystwa", a do wspominania ich ze czcią i synowską miłością mam dużo powodów. Jest to rys oblicza pisarskiego Orzeszkowej indywidualny, czy wynikający z jej formacji społeczno-regionalnej, a jego stwierdzenie, które chyba w tym krótkim szkicu dość podkreśliłem, upatrując w jej niektórych dziełach analogie umysłowe, kompozycyjne i artystyczne z utworami wielkiego Tołstoja. Uwaga moja zaś o archaicznej technice (wcześniejszych powieści!) Orzeszkowej miała m. in. na celu ukazanie jej twórczości jako pomostu, wiodącego od naszej powieści romantycznej do swoistego rozkwitu realizmu w dziewiątym dziesiątku lat ubiegłego wieku i dalej, aż do neoromantyzmu. Może więc więcej niezrozumialec niż Zoil.

Jakimkolwiek bądź jestem Zoilem, nie napisałbym takiego studium jak Wiktor Doda, o zależnościach Sieroszewskiego od Sienkiewicza [2]). Przede wszystkiem nie starczyłoby mi pracowitości do wyszukiwania w tak rozległych dziełach, jak spuścizna obu pisarzy, ustępów których słownictwo czy sytuacja przedstawiają pewne analogie. Rezultat poszukiwań nie odpowiada ich pracowitości. Jeśli, jak z ducha artykułu wynika, miał on być kontynuacją podniesionych w swoim czasie przeciw Sieroszewskiemu zarzutów plagiatorstwa, to przyznać trzeba, że tamte zarzuty, mimo samoobrony powieściopisarza, były ciosem znacznie bardziej dotkliwym dla jego sławy, choć nie wymagały tak drobiazgowej roboty śledczej.

Ostatecznie bowiem z artykułu W. Dody wynika stwierdzenie zapożyczenia z Sienkiewicza takich obserwacyj psychologicznych, jak ta, że w ciszy leśnej „słuch robi się niesłychanie delikatnym". Kontekst wskazuje, że istotnie mamy do czynienia z zapożyczeniem, choć sumienny krytyk nie omieszkał zacytować obok wierszy z Konopnickiej (wczesnych, z I t., więc pewnie niezależnych od „Listów z podróży" Sienkiewicza) zawierających podobną obserwację psychologiczną: nie był to więc prawdopodobnie jakiś szczególnie oryginalny pomysł Sienkiewicza, „unosił się w atmosferze". Gdzie indziej zapożyczenia frazeologiczne w rodzaju „śruba (okrętowa) burzy wodę", „uderzenia śrub wstrząsały (okrętem) miarowo", lub o zjawieniu się ziemi na horyzoncie morskim „jak obłok", „jak chmura", wydają się należeć do arsenału najprostszych środków stylistycznych, których pierwszego wynalazcę próżno szukać: są one własnością publiczną. Prawie to samo można powiedzieć o banalnych opisach zachodu słońca na morzu, pełnych purpury i smug złocistych, przy których można zauważyć, że nie ich nieoryginalność, lecz sam fakt ich użycia jest najcięższym zarzutem przeciw pisarzowi. Żeby mówić o „srebrzystym gościńcu światła księżycowego na wodzie" (z oryginalnym, w stosunku do sienkiewiczowskiego wzoru dodatkiem: „drgającym"), Sieroszewski nie musiał sięgać do Sienkiewicza, gdyż w znacznie bardziej rozbudowanej formie znał pewnie ten obraz z Anhellego, gdzie też chyba nie zjawił się po raz pierwszy; a zresztą czyż samo nie może to przyjść do głowy najmniej twórczej poetycko? Nie mówię już o tanich odwiecznych kliszach, jak „turkusowe morze", które też drobiazgowy krytyk uważa za potrzebne wyławiać.

Jeszcze mniej znaczące dla wzajemnego stosunku tych pisarzy jest kilka stwierdzonych tożsamości w osobliwościach leksyki. I Sienkiewicz i Sieroszewski używają „wykrot" w dwu znaczeniach: dołu po wywróconym drzewie i tego samego drzewa z korzeniami. Przyznam się, że znając słowo od dzieciństwa i nieraz obserwując zjawisko w lesie; nie jestem pewien, które znaczenie jest pierwotne i właściwsze. Jeżeli pod uwagę weźmiemy bliskość terytorialną ściślejszych ojczyzn obu pisarzy (powiaty Radzymiński i Łukowski oraz Warszawa, miasto młodości obu, w pobliskich latach), jakaś wspólna właściwość języka nie powinna dziwić. Że rzadsze słowo („śrężoga" u Sieroszewskiego „śrzeżoga" u Żeromskiego) zjawia się często u obu pisarzy, to i w tem raczej możemy dopatrywać się mody pewnego czasu, tego niczym nie wyjaśnionego sukcesu jakiegoś słowa, które nastętnie, mechanicznie włazi pod pióro każdego piszącego, czy mówiącego w pewnych latach: przypomnijmy karierę słowa „niesamowity", wskrzeszenie (z niewłaściwym odcieniem przeczenia) wykrzyknika „niestety" w gwarze warszawskiej, lub nagminne w ostatnych latach „na oczach", zamiast polskiego „w oczach".

Mimo, że niektóre analogie tematyczne zostały bystro dostrzeżone, trudno zgodzić się na ich interpretację, np. wolałbym położyć nacisk na analogię sytuacji pisarza: Sienkiewicza wśród puszczy amerykańskiej i zaczynającego twórczość Sieroszewskiego wśród tajgi syberyjskiej. Myślę, że rewizja znaczenia „Kiplinga polskiego" ma łatwiejsze i skuteczniej prowadzące do celu drogi, niż najeżona trudnościami, obrana przez Wiktora Dodę.

„TONY"

Przy ogólno-negatywnym stosunku do ortografji 1936 roku [3]), nie wszystkie jej szczegóły tkwią mi równie dobrze w pamięci. Tak niedawno dopiero uświadomiłem sobie, że miara wagi i wielkości okrętów „tonna", (tak piszę i mówię, interesując się od dzieciństwa żeglarstwem), gdzie dwa n brzmią równie jasno jak w słowie „panna", pisane jest dziś przez jedno n.

Nienawiść do podwójnych spółgłosek nie jest zresztą specyficzną właściwością „nowej" ortografji. Tendencja do uproszczeń takich w słowach cudzoziemskich panuje już od pół wieku zgórą. Początkowo usuwano podwójne zgłoski, gdzie są niemożliwe do wymówienia w polskim kształcie obcego słowa (por. „Ros-si-ja" a „Rossja") lub gdy w pierwowzorze miały tylko ortograficzne, umowne znaczenie (np. dwa s w słowach łacińskich i romańskich między dwiema samogłoskami, żeby nie wymówić tu z, więc po polsku „kasacja" analogicznie „kasa"). Szeroka znajomość francuszczyzny rozpowszechniała dalej tendencję jej ortoepji do nie wymawiania podwójnych spółgłosek, gdyż język ten, w przeciwieństwie do charakteryzującego polszczyznę konsonantyzmu, upraszcza o ile możności zgrupowania spółgłosek. Tak więc zapanowały u nas formy uproszczone jak „ilustracja"; Bruckner na własną rękę wprowadzał „bulę" papieską, może zdradzając tem szerszą skłonność jego ściślejszej ojczyzny, gdzie również i jota została zmaltretowana: stamtąd jak się dobadałem [4]), pochodzą transkrypcje „Dini" (Vigny = Winji) i wogóle całe zamieszanie (może zresztą wywołane zbyt późnem w stosunku do spolszczenia, wprowadzeniem joty do pisowni) w słowach takich jak „maniera" (maniere, właśnie maniera, prawidłowe spolszczenie „manjera"), „koniak" (cognac = konjak) pisanych przez i, podczas gdy „debiut" (debut) korzystał bezzasadnie z joty, pisywany „debjut". Wracając do podwójnych spółgłosek, trzeba stwierdzić, że zwyciężyła tradycyjna „ballada", choć były próby „balady". Natomiast liczne słowa „uczone", artykułowane specjalnie przy użyciu przez ludzi wykształconych, dla których jasna jest budowa morfologiczna, a tem samem właściwy sens słowa, ukazywany przez ich ortografję, takie jak „assonans", „alluzja", „suggestja" uległy amputacji, uświęconej ostatecznie przez nową ortografię. „Tonna" nie była słowem uczonem; podwójne n brzmi w polszczyźnie ze szczególną wyrazistością chyba żadne inskrypcje nie notują błędu ortograficznego „pany" zamiast „panny". Zdecydowało, jak sądzę, na rzecz amputacji najczęstsze użycie słowa w drugim p. l. mn. „tonn", w której to pozycji wymowa redukuje dwa n do jednego. Na szczęście, przewidujący język wprowadził w tym przypadku od „panna" wokalizację zakończenia „panien" zmiast „pann", gdyż bylibyśmy może świadkami wprowadzenia tymże trybem policyjnym „pany" w miejsce „panny". Mógłby się udać i ten gwałt nad językiem, jeśli udał się w przechowujących trwale swoją naturę 7-go (nie 6-go!) przypadku zaimkowych lokucjach, „przy tem", „przy czem", „w czem", „w tem", „o tem", „o czem" (cudem ocalało tu „potem" i „wtem"!); czytamy więc, specjalnie bolesne dla znającego oryginał Tiuczewa, taki początek jego sławnego wiersza (w pięknym przekładzie Tuwima): „O czym ty, wietrze nocny, łkasz".

Choć to nie może być argumentem decydującym, przemawia na rzecz „tonny", dogodne czasami rozróżnienie graficzne „tonny" od „tonów" (muzycznych, a w pospolitej przenośni, malarskich). Tak, dzięki p. Dodzie wpadłem na sienkiewiczowski opis zachodu słońca na morzu: są tam „tony stopionego złota i miedzi". Musiałem się zastanowić (tekst w nowej ortografji), żeby sobie uświadomić, iż mowa tu o „tonach", odcieniach kolorów, a nie o wielkich masach, „tonnach" „roztopionego metalu", co zdarza się też w opisach morza.

K. W. Z.

---

[1]) Już po odesłaniu do druku tych notatek otrzymałem najświeższy tomik „Biblioteki Narodowej". Jest to Król Edyp Sofoklesa w opracowaniu i przekładzie Kazimierza Morwskiego. Nie leży w granicach mojej kompetencji sąd o wartości naukowej opracowania i wierności przekładu. Że jest on dziełem poety — dowodem jest prześliczny wiersz „Od tłumacza", poprzedzający tekst, a wspaniałym słowem ujmujący filozoficzną i poetycką wagę tragedii sub speciae aeternitatis.

[2]) „Porzucony nauczyciel Sieroszewskiego" („Nauka i Sztuka", tom V, lipiec—wrzesień 1947).

[3]) por. mój artykuł w tyg. „Warszawa" nr 11 z r. 1947.

[4]) por. wspomniany artykuł z „Warszawy".

PAUL GAUGUIN

DZIEWCZYNY Z TAHITI

Z wystawy reprodukcji artystycznej

MARIAN TURWID

GÓRY, MAHOMET I PLASTYKA

Jeżeli nie ma na to sposobu aby Mahomet przyszedł do góry — no to niech góra pofatyguje się do — Mahometa. Skoro wszystkich mieszkańców Polski nie stać na to aby mogli choć co powien czas, ba choćby tylko raz w życiu znaleźć się w Muzeach Narodowych czy w Pałacach Sztuki, no to niech Muzea czy Pałace Sztuki przyjdą do wszystkich. I do tych z Łowicza, Tomaszowa Mazowieckiego czy Piotrkowa Trybunalskiego i do tych z Bydgoszczy czy Wrześni, z Inowrocławia czy Wrocławia, Wolsztyna czy Olsztyna. Do wszystkich. Bowiem wszyscy bez wyjątku mają takie samo prawo do skarbów sztuki jak mieszkańcy Warszawy czy Krakowa. A może nawet znacznie większe. Po prostu dlatego, że obywateli polskich mieszkających po za Warszawą czy Krakowem jest przecież olbrzymia większość.

Olbrzymia większość jest, słuszność jest, prawo jest — ale trudności i przeszkody też są. I to tak wielkie, że zdawało by się nie do przezwyciężenia. Powiedz n. p. któremu bądź dyrektorowi którejkolwiek galerii aby choć na jeden dzień, choć na kilka godzin rozstał się z którymś z dzieł powierzonych jego pieczy — a zblednie. Zblednie, zaniemówi i zabije cię spojrzeniem takim, jakim zazdrośni kochankowie unicestwiają swoich konkurentów. Bowiem dostojnicy muzealni — od dyrektora po przez kustoszy aż do woźnych — to skąpcy i zazdrośnicy najczarniejszego gatunku. Tysiące racji i argumentów wytoczą, aby przeciwstawić się bezapelacyjnie jakimkolwiek zakusom na całość ich zbiorów. Choćby te zakusy wynikały z najpoczciwszej myśli, najzacniejszej intencji. Choćby zwrot dzieł zapewniły najsolidniejsze gwarancje. Nie — przyjacielu. Nic z tego. Co najznamienitsze muzeologi podniosą krzyk, gwałty i protesty. Bo i cóż to za myśl niegodziwa, szalona, świętokradcza i potworna: dziełom sztuki kazać się wałęsać. Wyrywać je z bezpiecznej ciszy muzeów czy salonów i włóczyć po całym kraju! Po jakichś tam zapadłych kątach, po jakiejś zakazanej prowincji, dziurach nie wiedzieć gdzie położonych i zaściankach na końcach świata! Czy widział kto co podobnego! Czy godzi się narażać dzieła sztuki na perypetie podobnych peregrynacji? Na uszkodzenie czy nawet zniszczenia! Przecież winny być zachowywane w najlepszym stanie dla przyszłych, najdalszych pokoleń. A tu klimat, niewygody połączone z transportem, pożary, ba — burze mogą odbić się jak najfatalniej na stanie skarbów sztuki.

I tak oto — wymownie a przekonywująco broniąc nienaruszalności zbiorów — przeciwstawiały się skutecznie dostojne muzealne dyrektory, profesory i kustosze słusznej inicjatywie wystaw objazdowych Sztuki. Przeciwstawili się kierownicy muzeów i galerii — więc pospieszyli wykorzystać okazję przeróżni nasi „Kunsthaendlerzy". Nie mieliśmy ich, niestety, nigdy w rodzaju Goupil'ów, Durand Ruel'ów czy choćby Alcan'ów. Ci zaś, którzy w latach międzywojennych organizowali wystawy okrężne po polskiej prowincji stanowili typ marchandów spod najciemniejszej gwiazdy.

Kto ze sprawami życia kulturalnego prowincji zetknął się bliżej, ten wie jakiego rodzaju tandetę i śmiecie obwożono ongi pod pozorami propagowania sztuki polskiej. Ile fałszywych Axentowiczów, Kossaków, Fałatów itp. przemycano za ciężkie nieraz pieniądze do rąk pełnych dobrej wiary ale naiwnych konsumentów sztuki. Jak dezorientowano do reszty ludzi pragnących szczerze nawiązania właściwego kontaktu z plastyką. Tym łatwiej, że wspomniane wystawy kiczów były bodaj jedynymi ekspozycjami plastyki, jakie docierały do najszerszych rzesz odbiorców oddalonych od środowisk centralnych. Któż dbał o potrzeby kulturalne tych rzesz? Mieliśmy, owszem, Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, ale nie mieliśmy, niestety, towarzystwa szerzenia Sztuki Polskiej wśród swoich. W rezultacie — analfabetyzm plastyczny rozpanoszył się w masach polskich niepodzielne, w masach, które — śmiem twierdzić — stanowią nader podatny materiał na pełnowartościowych konsumentów plastyki.

Oczywiście, nie sam tylko brak dobrych wystaw wykopywał przepaść nieporozumienia między najszerszą rzeszą odbiorców a twórczym artystą. Na to przyczyn złożyło się zbyt wiele, by w ramach felietonu móc się rozprawić z całym szeregiem głównych choćby winowajców. Wspomnijmy jednak choćby tylko jednego z nich: szkołę polską. Jej rola na odcinku wychowania konsumentów plastyki była karygodnie minimalna. Ale i tam, gdzie się świadomy wysiłek wychowawczy pojawił, i tam — brak stałego kontaktu z dziełem sztuki uniemożliwiał jakiekolwiek pozytywniejsze wyniki. Bo spośród wszystkich sposobów zbliżenia do sztuki najwłaściwszym jest — jak najczęstsze obcowanie z nią.

U progu nowej, ludowej Polski rzucono szereg słów słusznych i sprawiedliwych. Zapewniających, że w odrodzonej ojczyźnie każdy będzie miał prawo do sztuki, tak — jak każdy ma prawo do chleba. Że nie będzie już więcej uprzywilejowanych i pokrzywdzonych. Ani jednostek, ani środowisk.

Na początku było dobre słowo. Czy stało się ciałem, czy też umarło frazesem? Byłoby niesprawiedliwością nie stwierdzić, że na odcinku odbudowy zburzonego wojną warsztatu pracy twórczej plastyka dokonano już w trakcie trzech pierwszych lat powojennych niezmiernie wiele. Bardzo poważny jest również dorobek w dziedzinie organizacji polskiego szkolnictwa artystycznego. Co się zaś tyczy osiągnięć na polu upowszechnienia plastyki, udostępnienia jej najszerszym warstwom społecznym, to sprawy tej nie mierzmy ilością i jakością wystaw w dwu czy trzech środowiskach centralnych, ale w ośrodkach leżących na uboczu, w tych zwłaszcza w których dystans między producentem sztuki a konsumentem był do tej pory największy.

Do takich, dziewiczych niemal regionów należało Pomorze. Zdumiewająca wręcz nonszalancja z jaką czynniki odpowiedzialne za sprawą polskiej polityki kulturalnej traktowały ten teren tak wyjątkowego znaczenia i z taką przecież zajadłością, systematycznością i precyzją „opracowywany" przez Niemców. I to zwłaszcza pod kątem widzenia jak najszerszych oddziaływań kulturalno - artystycznych. Wierzyć się dziś nie chce, że nie mieliśmy na Pomorzu ani jednej wyższej uczelni, że, gdy o plastykę chodzi, nie dysponowaliśmy ani jednym stałym Salonem Wystawowym, ani jedną szkołą artystyczną, ani jedną galerią, któraby umożliwiała skromny choćby ale pełny przegląd osiągnięć Sztuki Polskiej.

W okresie niezmiernie krótkim, bo w trakcie trzech lat zaledwie istnienia odrodzonej państwowości polskiej — możemy już, na froncie plastyki, w regionie pomorskim zanotować następujące pozycje:

W chwili obecnej plastyka na Pomorzu dysponuje: dwoma stałymi Salonami Wystawowymi (w Pomorskim Domu Sztuki w Bydgoszczy i w Domu Plastyków w Toruniu — nie licząc dalszych możliwości wystawowych w Włocławku, Grudządzu i Inowrocławiu). Mamy trzy uczelnie artystyczne: Wydział Sztuki przy Uniw. Mikołaja Kopernika w Toruniu, Państw. Liceum Technik Plastycznych w Bydgoszczy i Państw. Ognisko Kultury Plastycznej. W daleko posuniętym stadium organizacyjnym są: Galeria Malarstwa Polskiego w Muzeum Miejskim w Bydgoszczy i placówka o charakterze naukowym: Muzeum Ziemi Pomorskiej w Toruniu.

Zanim jednak pomorskie placówki muzealne dojdą do stanu umożliwiającego im pełne wypełnianie ich zadań — niezmiernie cenny, ba — wręcz nieodzowny jest sukurs ze strony najzasobniejszych muzeów w kraju. Akcja wystaw objazdowych podjęta odważnie przez dyrekcje Muzeum Narodowego w Warszawie w maju ub. r. spotkała się z niezwykle życzliwym, entuzjastycznym wręcz przyjęciem. Zapoczątkowano ją wystawą dzieł Jana Matejki z cyklu „Dzieje Cywilizacji w Polsce". Na Pomorzu wystawa zatrzymała się kolejno w Bydgoszczy, Toruniu i Włocławku. Szkoda, że tylko w tych trzech środowiskach i szkoda, że wszędzie na okres zbyt krótki. W Bydgoszczy np. zwiedziło wystawę ponad czternaście tysięcy osób w trakcie czternastu dni jej trwania. Zwiedziły by ją dalsze dziesiątki tysięcy, gdyby w planie wystawy przewidziano, że 150-tysięczne miasto nie może zmieścić się w krótkich czternastu dniach trwania ekspozycji. Ale mimo tego zastrzeżenia trzeba stwierdzić, że impreza będąca rzeczywiście bez precedensu w dziejach muzealnictwa polskiego, zapoczątkowana została kapitalnie. Matejko znakomicie utorował drogę następcom: Michałowskim, Rodakowskim, Chełmońskim, Gierymskim itd. itd. aż do — Pankiewiczów. Cóż, kiedy — niestety — przerwa między wystawą inauguracyjną a następnymi trwa nieco już zbyt długo, bo aż po dziś dzień. A nie trzeba chyba dowodzić, jaką znakomitą, dydaktyczną rolę spełnić by mogły wystawy objazdowe naszych naczelnych muzeów, gdyby miały charakter imprez organizowanych planowo, systematycznie i w nie nazbyt odległych odstępach czasu. Pomyślane wychowawczo przyczynić by się mogły najsprawniej do stopniowego „wtajemniczania" odbiorcy i przygotowania go z czasem do umiejętności należytego reagowania na przejawy plastyki współczesnej. Notuję charakterystyczne cyfry: Wystawę Matejkowską zwiedziło 14 tysięcy osób — wystawę dzieł Jana Cybisa — 1.400 osób. I twierdzę, że gdyby między tymi ekspozycjami miał miejsce cykl wystaw od Rodakowskiego do Pankiewicza — wystawa Cybisa znalazła by dziesięciokrotnie więcej widzów.

W akcji wystawowej — obok dydaktycznej roli muzeów — nie mniej ważkie zadanie przypada Związkowi Plastyków. Zadanie wiązania przygotowanego już widza z faktami twórczymi jego epoki. I Związek zadanie to wypełnia. I tak np. przez Salony wystawowe Pomorskiego Domu Sztuki przesunęły się prace plastyków poznańskich, warszawskich i — ostatnio — krakowskich. W ten sposób — obraz osiągnięć współczesnej plastyki polskiej staje się w oczach widza coraz to szerszy i coraz to pełniejszy. Uzupełniają go pokazy zbiorowe i indywidualne plastyków regionu. Nie ograniczające się zresztą wcale do Salonów bydgoskich czy toruńskich. Artysta pomorski, spełniając swój obowiązek społeczny wobec swego własnego regionu — służy pracą swą środowiskom mniejszym, takim jak Włocławek, Grudziądz czy Inowrocław, oraz takim, które do tej pory nie oglądały nigdy jeszcze poważnych pokazów plastyki, jak np. Chojnice, Tuchola, lub Chełmno.

Jak więc widzimy — „Góra wędruje do Mahometa". Zdarzają się już nawet wędrówki dalekie, bo aż z poza granic państwa. Biuro Współpracy z Zagranicą przy Ministerstwie Kultury i Sztuki — przestało się już, słusznie, ograniczać do obsługiwania wyłącznie punktów centralnych. Już — o dziwo — i na prowincję zawędruje czasem ten czy ów pokaz cudzoziemski. I tak Pomorze gościło ostatnio u siebie grafikę czechosłowacką. I czeka na dalsze wizyty wysokich i coraz wyższych gór. Im więcej tych wędrówek tym lepiej. Tym prędzej zmniejszy się dystans między producentem sztuki a jej odbiorcą. Zmniejszy się różnica między poziomem twórcy a poziomem szerokich mas konsumentów. Tym wreszcie — pełniejsza będzie realizacja zadań sformułowanych przez Prezydenta R. P. Bieruta w jego głośnej mowie wrocławskiej.

„Sztuka stworzona jest dla wszystkich" — utrzymywał Archipenko — „ale nie wszyscy stworzeni są dla Sztuki". Rzecz w tym, aby liczba „stworzonych" była możliwie jak największa. Aby ku temu celowi nie zaniedbano żadnej drogi, wypracowano najlepsze metody. Aby wciąż jeszcze panującą dorywczość, przypadkowość i improwizację zastąpiono planową, cierpliwą, systematyczną i długodystansową akcją.

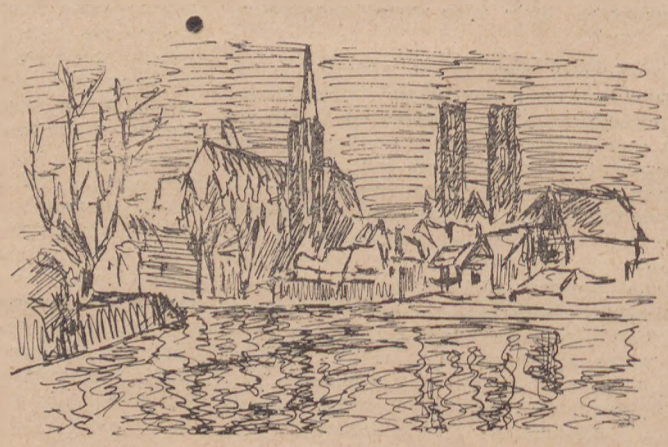
Oto historia jednej z ostatnich u nas „wędrówek góry", którą warto opowiedzieć nieco szerzej: Zaczęło się od tego, że młody zdolny pracownik fabryczny trafił, przypadkiem, do Ogniska Kultury Plastycznej. Trafił i zaczął korzystać z popołudniowych kursów tej instytucji stworzonej wyłącznie w celu systematycznego wychowania świadomych konsumentów plastyki. Świadomych i entuzjastycznych. Entuzjazm jest zaraźliwy. I chce zarażać drugich. Nie trwało zbyt długo a młody ogniskowiec wystąpił z propozycją zorganizowania wystawy plastyki w wielkiej świetlicy jego fabryki. Propozycję wzięto pod rozwagę. Miejscowy zarząd Związku Plastyków ustosunkował się do niej jaknajżyczliwiej. I oto — w któreś południe, robotnicy przyszedłszy na obiad do świetlicy znaleźli się, niespodziewanie, na wystawie obrazów. Pierwszą ich reakcją było zdziwienie, starannie zresztą maskowane udawaną obojętnością. Gdy kończyli przyjmowanie posiłku, przemówił do nich krótko przewodniczący rady zakładowej fabryki — a potem przedstawiciele Związku Plastyków. Sprawę postawiono po prostu: my malujemy obrazy, wy zaś pracujecie w fabryce. Praca wasza jest bardzo ciężka, jesteście po robocie bardzo zmęczeni, nie macie więc już ani sił ani ochoty przychodzić na nasze wystawy. Wobec tego — myśmy wystawę naszą przynieśli do was. Zanim znowu podejmiecie pracę — macie jeszcze trochę czasu. Jeśli chcecie — obejrzymy wspólnie rozwieszone na ścianach waszej świetlicy obrazy. Jeśli, oczywiście, chcecie.

Apel spotkał się z oddźwiękiem. Zaczęła się wędrówka od obrazu do obrazu. Cicerone przez dłuższą chwilę mówił sam. Potem pojawiły się pierwsze ostrożne pytania. Potem coraz częstsze. Skończyło się na ożywionej, gorącej i niezwykle, dla obydwu stron pouczającej dyskusji.

I tak oto odbyło się otwarcie pierwszej wystawy plastyki pomorskiej w świetlicy fabrycznej. Bez pompy i parady i sztucznej atmosfery. Bez uroczystych i oficjalnych przemówień i przecinania wstęgi. Choć, nie. Wstęga została przecięta. Niewidzialna ale tak mocna, tak oporna jak stalowe liny albo zgoła jak łańcuch oddzielający dwa światy. Gdy w prostym, bezpośrednim, serdecznym odruchu zabrano się do łańcucha wspólnymi siłami i z obydwu jego stron — przeszkoda nie wytrzymała. Łańcuch pękł. Wstęga została przecięta i nowa droga do porozumienia otwarta na oścież.

ZIEMIE ODZYSKANE W OCZACH PLASTYKÓW

STANISŁAW BRZĘCZKOWSKI



SPOJRZENIE NA WROCŁAW

Rys piórkiem

ANDRZEJ BUKOWSKI

CHARAKTER DAWNYCH POMORZAN (II)

Poczucie niezależności i zmysł polityczny.

Gdy zabrakło Krzywoustego i nastała epoka rozbicia dzielnicowego, węzły poprzednio zadzierżgnięte znowu się rozluźniły. Po stronie książąt pomorskich przejawiała się bowiem ta sama, co dawniej, dążność do pełnej samoistności. Sytuacja jednak w międzyczasie się zmieniła. Pomorze Zachodnie już w końcu XII wieku znalazło się w orbicie silnych wpływów cesarskich i duńskich, tak że w istocie straciło swoją niezależność, nie otrzymawszy pożądanej wówczas pomocy z Polski, osłabionej rozbiciem i niesnaskami wewnętrznymi. Również Pomorze Wschodnie znalazło się wkrótce w obliczu nowego niebezpieczeństwa i to na skutek niefortunnego sprowadzenia Krzyżaków do Prus.

Dążność do niezależności przejawiła się najjaskrawiej za czasów panowania Świętopełka II (1220—1266), pod którym Pomorze Gdańskie przeżywało epokę swej świetności. Świętopełk „dux Pomeranorum", był dobrym wodzem i organizatorem, władcą pełnym talentu politycznego, inicjatywy, przedsiębiorczości, energii, zaciętości i stanowczości w wykonywaniu zakreślonych planów — był najpiękniejszym wykwitem duszy pomorskiej we wczesnym średniowieczu. On pierwszy wśród wszystkich książąt polskich przeczuł niebezpieczeństwo zagrażające ze strony Krzyżaków i dlatego nie wahał się podjąć z nimi walki, poprzeć powstań pruskich, wystąpić nawet przeciwko książętom polskim, którzy niebacznie pomagali Krzyżakom w ugruntowaniu ich panowania w krainie na wschód od dolnej Wisły. Wszystkie walki, jakie Świętopełk prowadził, świadczą o wojowniczości, dzielności i bohaterskości jego i Pomorzan.

Trzeźwego zmysłu politycznego mieszkańców Pomorza dowodzi układ w Kępnie z r. 1282, na mocy którego następca Świętopełka, Mestwin II, za zgodą i z woli panów pomorskich zapisał całe Pomorze Gdańskie księciu wielkopolskiemu, Przemysławowi, późniejszemu królowi polskiemu. W ten sposób z własnej woli ludność Pomorza łączyła się z narodem polskim. Krok ten był podyktowany przede wszystkim względami politycznymi, gdyż wobec niebezpieczeństwa naciskających brandenburczyków z jednej strony a Krzyżaków z drugiej Pomorze mogło ostać się tylko w najściślejszym połączeniu z Polską. Układ w Kępnie miał tym donioślejsze znaczenie, że był wyrazem kompromisu między interesem politycznym i poczuciem niezawisłości, poczuciem najbardziej charakterystycznym w pierwszym okresie dziejów Pomorza. Że rezygnacja z tego poczucia nie przyszła łatwo, świadczy niecna działalność rodu Święców w początku rządów Władysława Łokietka.

Pomorzanom, podobnie jak wszystkim Słowianom, właściwa jest niezgoda wewnętrzna. Ona to, obok niezdolności do stworzenia silniejszej organizacji państwowej, spowodowała łatwą zdobycz dla germanizacji, bo Niemcy metodą „divide et impera" kolejno wchłaniali rozbite wewnętrznie plemiona słowiańskie, najpierw nadłabskie, później po jednej i drugiej stronie Odry. Poeta kaszubski, Aleksander Majkowski, chcąc wytłumaczyć tragedię dziejową słowiańszczyzny nadmorskiej, przypomniał znaną przypowieść o prętach, które, złączone w formie wiązki, trudne są do złamania, wzięte natomiast pojedyńczo łatwo dają się zniszczyć. Tę prawdę, dzięki swemu zmysłowi politycznemu, zrozumiał, zdaje się, ostatni samodzielny władca Pomorza Gdańskiego, Mestwin II, kiedy wobec grożącego niebezpieczeństwa szukał oparcia w zjednoczeniu z Polską.

Fanatyzm religijny i zmysł piękna.

Ciekawą i ważną ewolucję w pierwszym okresie dziejów Pomorza przeszły sprawy religijne, mające w przyszłości zadecydować o losach tego kraju. Jak wiemy, Słowianie nadmorscy doszli w rozwoju swego pogańskiego kultu religijnego do wyższego poziomu niż plemiona osiadłe w głębi lądu. Kronikarz niemiecki Ditmar pisze w XI wieku: „U Słowian ile krain tyle jest świątyń i tyle różnych bożków cześć pogańską odbiera". Inny kronikarz, Helmold, w XII wieku dodaje: „Wszystkie pola i osady pełne są świętych uroczysk, ołtarzów i bożków"; zaznacza dalej, że „mimo tylu różnokształtnych bożków, którymi (Słowianie) pola i lasy święcą a smutek i uciechy przyznają, nie przeczą, że jeden Bóg panuje w niebie nad resztą..." Pomorzanie byli do tej swojej religii pogańskiej fanatycznie przywiązani i dlatego długo i uporczywie bronili się przed chrystianizacją. Głównym źródłem obrony starej wiary i oporu wobec nowej była liczna, bogata i wpływowa warstwa kapłanów, około której skupiało się nie tylko całe życie religijne, ale także społeczne i polityczne. Gdy za Kazimierza Odnowiciela, w pierwszej połowie XI wieku, wybuchła w Polsce reakcja pogańska, stało się to głównie za sprawą Lutyków i Pomorzan. Na Pomorzu Gdańskim chrześcijaństwo prawdopodobnie przyjęło się już w końcu X wieku, w części nadodrzańskiej zaś utrwaliło się dopiero w XII wieku. Do chrystianizacji przyczyniła się tutaj działalność misyjna biskupa Ottona z Bambergu, popierana przez Bolesława Krzywoustego. I ciekawa rzecz, dla zyskania powodzenia Otto z Bambergu musiał występować w wielkim przepychu, gdy jego poprzednik, św. Bernard, który wyprawił się z misją w skromnej i biednej szacie mnicha, został zlekceważony i obrzucony obelgami.

W związku z wysoko rozwiniętym kultem pogaństwa zwrócić nam trzeba uwagę na liczne świątynie, które zadziwiały obcych swoją wspaniałością i pięknem. Dla przykładu przytoczymy to, co żywociarz św. Ottona pisze w XIII w. o jednej ze świątyń szczecińskich: „Były w Szczecinie cztery kontyny, z których jedna, najgłówniejsza, zbudowana była z przedziwną sztuką i nadzwyczajną pomysłowością, miała bowiem na zewnętrznych i wewnętrznych ścianach rzeźby i obrazy ludzi, ptactwa i zwierząt wykonane tak dokładnie według natury, iż zdawały się żyć i oddychać; co zaś w tym najosobliwsze — to to, że barwy tych obrazów nie blakły ani nie czerniały pod wpływem działania deszczu lub śniegu, zawdzięczając to umiejętności artystów".

To piękno budownictwa i zdobnictwa świadczy o zmyśle estetycznym dawnych pogańskich Pomorzan, o zmyśle, który widoczny jest także w późniejszych kościołach oraz w budowlach świeckich, który zamarł jednak w znacznym stopniu, gdy na Pomorzu zachodnim niepodzielnym się stał wpływ kultury niemieckiej.

Chrześcijaństwo przyszło na Pomorze z Polski. Ten fakt był doniosły w następstwach. Z kościołem szedł bowiem wpływ kultury polskiej. Już w XI i XII wieku zjawiła się tutaj polszczyzna w postaci gwary wielkopolskiej i kujawskiej, nie różniącej się wówczas wiele od pomorszczyzny. Po przyjęciu chrześcijaństwa Pomorzanie stają się zczasem tak fanatycznymi katolikami, jak poprzednio byli poganami. Książęta budują liczne kościoły i klasztory. Ograniczając się do przykładów z terenu Pomorza Gdańskiego, możemy wskazać, że książę Sambor I w roku 1178 zakłada klasztor cystersów w Oliwie, a 1205 funduje kościół parafialny w Chojnicach; brat jego Mestwin I, ojciec Świętopełka, zakłada w r. 1209 klasztor żeński Norbertanek w Żukowie; w r. 1220 książę Subisław sprowadza do Żarnowca klasztor cystersek; Świętopełk II funduje szereg kościołów i klasztorów, między innymi klasztor Dominikanów w Gdańsku (1227); Mestwin II zakłada w r. 1281 klasztor Norbertanek w Słupsku i osadza 1282 r. pierwszych franciszkanów w Nowem nad Wisłą; i t. d.

Fakt, że Pomorze Gdańskie zostało przez Bolesława Krzywoustego włączone pod względem organizacji kościelnej do diecezji włocławskiej, przyczynił się do podtrzymania wpływów polskich w czasie, kiedy Pomorze dostało się pod panowanie krzyżaków.

Gościnność i kult starszych.

W dawnych kronikach znajdujemy także wzmianki o innych cechach Słowian nadbałtyckich. Podkreślają one szczególnie spotykaną powszechnie wielką gościnność. Helmold pisze: „Z własnego doświadczenia przekonałem się, co mi dotąd tylko ze sławy wiadome było, iż nie masz w świecie gościnniejszego narodu nad Słowian. W podejmowaniu bowiem gości jeden przed drugim, jakby z nakazu się ubiega, tak iż nigdzie gospody szukać nie potrzebujesz. Wszystko też, co z rolnictwa, rybołówstwa albo myśliwstwa zbiorą, hojnym szafowaniem dla gości strwonią, uważając każdego za tym zamożniejszego, im bardziej jest rozrzutnym. Który to zbytek wielu z nich do kradzieży i rozboju pobudza. Lecz nawet za występek tego nie mają, jeśli tylko co się dziś w nocy skradnie, nazajutrz rano wraz z gośćmi się przepuści. Ktoby zaś — chociaż to bardzo rzadko się zdarza — został przypadkiem postrzeżonym, jak obcemu gościnności odmawiał, temu mogą wszyscy cały dom i majątek ogniem sustoszyć i wszyscy też jednogłośnie na to się umawiają, ogłaszając takiego bezecnym, podłym i wykluczenia przez wszystkich godnym, kto się nie wzdrygał odmówić chleba gościowi".

Z gościnnością łączy się poszanowanie dla słabych i ułomnych oraz cześć dla rodziców. Ten sam kronikarz stwierdza: „Są nadmiar gościnni, a rodzicom swoim nadzwyczajną cześć wyrządzają. Nie ma też ani jednego ubogiego lub żebraka pomiędzy nimi. Skoro bowiem którego albo choroba osłabi lub starość sił pozbawi, oddają go natychmiast pod opiekę spadkobiercy, a ten z największą ludzkością o niego ma staranie. Jakoż gościnność i uszanowanie dla rodziców bywają u Słowian za główne cnoty uważane".

*

Podsumujmy w końcu owe cechy charakteru Pomorzan, zaznaczające się wyraźnie we wczesnym średniowieczu:

Otóż na czoło wszystkich wysuwa się silne poczucie niezawisłości, podparte poczuciem pewnej odrębności. W stosunku do zaborczych książąt polskich zaznacza się wyraźna wrogość. W ciągu długoletnich walk obronnych przejawia się waleczność, bitność, nieraz bohaterskość, lecz o ile wobec Polaków obrona jest naogół skuteczna, o tyle zawodzi wobec lepiej zorganizowanych i uzbrojonych Niemców. Słowianie tracą bowiem najpierw plemiona połabskie, następnie przyodrzańskie. Dzieje się tak, ponieważ nie potrafią zjednoczyć się z powodu rozkrzewionego partykularyzmu, waśni i niezgody. W niezgodzie, rozbiciu i braku poczucia spójności tkwi tragizm Słowiańszczyzny wogóle, nie tylko pomorskiej, lecz tragizm tej ostatniej jest tym boleśniejszy, że nie wydała wielkich, opatrznościowych mężów. Jedynie Świętopełk II na Pomorzu Gdańskim ma w sobie cechy genialności. Jeśli wziąć jego osobowość za emanację możliwości tkwiących w mieszkańcach Pomorza, to trzeba podkreślić jego przenikliwość polityczną, zdolności wojskowe i organizatorskie, przedsiębiorczość, energię, stanowczość, dzielność, sprawiedliwość, oszczędność i upór.

W dziedzinie życia religijnego Pomorzanie, przywiązani fanatycznie do swoich wierzeń, czczą gorliwie nie tylko swoich bogów, lecz także kapłanów, którzy jako zamknięta kasta wywierają wielki wpływ. Okazałość świątyń i zdobnictwa świadczy o zmyśle piękna. Po przyjęciu chrześcijaństwa objawia się to samo przywiązanie do nowej wiary.

Handel i rozrost miast rodzą przywiązanie do bogactw, przerost indywidualizmu politycznego i silny konserwatyzm.

W życiu społecznym i rodzinnym zaznacza się: wielka gościnność, opieka nad ułomnymi, poszanowanie dla starszych, w szczególności dla rodziców.

Położenie geopolityczne powoduje nieustanną czujność, niepewność, podejrzliwość, nieufność oraz specyficzną melancholię — smętk.

*) Dokończenie artykułu, który pod tym samym tytułem ukazał się w 11/12 nr „Arkony" 1947.

CHARLES PEGUY — *Przełożył: BOGDAN OSTROMECKI*

WRAK

Żal rwący silniej, niż fala nad głębiną
Przetoczył się nad sercem wezbranym po brzeg
Dzień uroczystszy, niż chwil śmiertelnych bieg
Wstał nad żaglem trójkątnym i nad brygantyną.

Nadzieja trwalsza od żagli co za błękitem giną
Czyż nigdy nie doprowadzi do ujścia słodkich rzek
Czy nie pozwoli dotrzeć po przeznaczenia brzeg
Nawie z bierwion wygiętych, idącej w otchłań siną.

Gdy zabłądził pilot, który na północ prosto szedł
Czy pozwolimy dłonią uchwycić ster dziecinną
By wyprostować okrętu błędny bieg.

I gdy kapitan stary na posterunku legł
Czy pozwolimy głosom, co w wichrach morskich giną
Komendę na lewy, na pomost, na prawy rzucać brzeg.

ZIMOWY SEZON LITERACKI

Życie literackie Poznania kształtują odczyty i wieczory autorskie, których liczba ostatnio wzrosła, powodując nawet w pewnym okresie nadmiar objawów ruchu odczytowego, ruchu bez znamion koordynacji, co odbiło się na frekwencji niejednej ciekawszej imprezy kulturalnej. Oprócz stałych organizatorów życia literackiego — Zw. Zaw. Literatów i Tow. Współpracy Kulturalnej coraz żywszą akcję prowadzi na terenie Poznania „Czytelnik".

Zw. Zaw. Literatów Pol. w okresie od grudnia do końca lutego zorganizował szereg „czwartków", w skład których wchodziły prelekcje i wieczory autorskie wybitnych polskich naukowców i pisarzy.

Dn. 4 grudnia 47 prof. Stefan Srebrny wygłosił odczyt o „Powrocie Odyssa" Stanisława Wyspiańskiego, dając wzór zastosowania metody filologicznej w badaniach literackich. Prelegent, wykazując słabą raczej znajomość poety akcesoriów antyku, podkreślił jego poszukiwanie w helleniźmie wyrazu własnych stanów psychicznych oraz tworzenie motywów antycznych tam, gdzie w spuściźnie greckiej odpowiedników tych przeżyć Wyspiański nie znajdował.

W grudniu ub. r. o sztuce prozy mówił drugi przedstawiciel Uniwersytetu Toruńskiego, prof. Konrad Górski, wytyczając granicę między sztuką poezji i prozy i dając spojrzenie na historyczny rozwój konstrukcji języka prozy artystycznej.

W styczniu 48 r. w ramach czwartków ZZLP wygłosił odczyt o twórczości Jeża (Zygmunta Miłkowskiego) prof. U. P. dr Zygmunt Szweykowski; podkreślając m. in. walorami prozy Jeża społeczny aspekt jego twórczości. Dn. 29 stycznia prof. Uniw. Wrocławskiego dr Tadeusz Mikulski, oparłszy się o bogaty materiał erudycyjny, dał interesujący obraz powstawania dzieła literackiego w korekcie,, którego genezę da się nieraz w pewnej mierze wywieść ze współpracy autora z korektorem. Dn. 5 lutego o twórczości Bolesława Leśmiana mówił dr Wacław Kubacki, dając ciekawe odkrywcze spojrzenie na poezję Leśmiana i jego związki z ogólnym stanem kultury, z której tła poezja ta wyrasta.

Cykl wieczorów autorskich w ramach czwartków literackich otworzył w bież. sezonie Tadeusz Breza, odczytując na czwartku z dnia 12 lutego urywek swej świetnej prozy z tomu p. t. „Niebo i ziemia", będącego kontynuacją „Murów Jerycha".

Po prelekcji prof. Urbańczyka z dnia 19 lutego na temat kolebki języka literackiego, wystąpił skolei dn. 26 lutego z wieczorem autorskim Wojciech Żukrowski, zapoznając tłumy zgromadzonej publiczności z urywkiem reportażu z Ziem Odzyskanych p. t. „Emil Jesionek". Żukrowski autor wielu możliwości jeżeli chodzi o uprawiane gatunki literackie, zaprezentował tu prozę raczej o charakterze publicystycznym, odznaczającą się jędrnością języka, ostrością i pozytywnym, „obywatelskim", jak określił dr Kubacki, wydźwiękiem narysowanego obrazy naszego utrwalania się na Ziemiach Zachodnich.

Tow. Współpracy Kulturalnej ma do odnotowania we wspomnianym okresie sprawozdawczym poza wspomnianą w ub. numerze „Arkony" prelekcją Wojciecha Bąka o „Zagadnieniu aktualności Szekspira" — odczyt dyskusyjny dr Wacława Kubackiego o Don Kichocie, z którym zapoznać się było można szczegółowo z „Odrodzenia", gdzie essay ten w formie poszerzonej był nieco później drukowany.

Poza „czwartkami literackimi" i „środami dyskusyjnymi" Tow. Współpracy Kulturalnej, jak się wspomniało powyżej, żywą działalność prowadzi ostatnio „Czytelnik", organizując wieczory literackie głośnych pisarzy z jakich na terenie Poznania wystąpili: Breza, Gołubiew i Dobraczyński. Imprezy te zwolna krystalizują się w formy raczej gawęd pisarzy ze swymi czytelnikami. Cokolwiekby się dało powiedzieć o poziomie tych improwizowanych dyskusji, wyrobieniu audytorium — jedno trzeba podkreślić, iż organizatorzy tych imprez związując audytorium rozmowami z osobą pisarza, zwiększają zasięg zainteresowania literaturą, tym samym poszerzają krąg czytelników danego pisarza i czytelnictwa wogóle.

k. an.

WYSTAWA ZBIOROWA JANA CYBISA

Dnia 17 marca b. r. w Muzeum Wielkopolskim w Poznaniu Wojewoda Brzeziński dokonał aktu uroczystego otwarcia wystawy zbiorowej prac Jana Cybisa. W uroczystości udział wzięli przedstawiciele świata naukowego, artystycznego i organizacji społecznych i politycznych. Przemawiali — z ramienia Wojewódzkiej Rady Kultury — dr M. Szałagan, z ramienia związków artystycznych — St. Teisseyre, St. Szczepański oraz dr Wacław Kubacki.

Z okazji wystawy zamieszczamy w bieżącym numerze specjalny artykuł mgr Z. Kępińskiego omawiający twórczość i sylwetkę artystyczną Cybisa, oraz szereg reprodukcji.

Z WĘDRÓWEK PO SCENACH POZNAŃSKICH I POMORSKICH

POD ZNAKIEM PRISTLEYA

Przyzwyczajeni do dość nieoryginalnego układu repertuaru scen prowincjonalnych z zadowoleniem przyjęliśmy fakt, iż Teatr Nowy w Poznaniu sięgnął po pozycję nieograną przez większość scen polskich. Była nią sztuka „Noce gniewu" wystawiana przed Poznaniem tylko przez Schillera,, sztuka, którą — jak podaje „Łódź Teatralna" wbrew twierdzeniom Jana Kotta — krytyka francuska uważa za szczyt osiągnięć dramatycznych Armanda Salacrou.

„Noce gniewu", zbudowane oryginalnie, operując w ciekawy sposób elementami czasowymi i pozaczasowymi, reżyserował w Łodzi Wyszomirski, idąc po linii urealnienia sztuki, co — wydaje mi się — zatarło nieco w konsekwencji jej chwyty kompozycyjne. Zawistowski w Poznaniu ograniczył postaciom zmarłych gest i zróżniczkowanie intonacji, oddzielając sposobami gry żywych od umarłych. Jest to może ujęcie bliższe technice pisarskiej autora, w rezultacie jednak nieco niebezpieczne: w koncepcji tej trudno aktorom ustrzec się od patosu, jaki pociąga za sobą postawa człowieka nieżyjącego, a w konwencji scenicznej przywołanego do życia. W ogóle patosu i retoryki było w poznańskiej inscenizacji nieco zadużo. Sam tekst nastręcza go już wiele, to też niepotrzebnie dawkowano go jeszcze i tam, gdzie nie był wcale potrzebny. Cała scena pod nasypem kolejowym, na skutek zbyt retorycznego praktykowania stanowiła męczącą dłużyznę. Należało ją podać — jak zresztą tego wymaga sytuacja spiskowców przygotowujących się do zamachu — prosto, bardziej dynamicznie, zostawiając zato w całości tekst aktu drugiego, będącego osią dramatyczną sztuki: unaocznieniem mechanizmu stawania się człowieką słabego zdrajcą i kolaboracjonistą. W akcie tym, ilustrującym zasadnicze tezy autora o postawach ludzkich wobec konieczności wyboru i działania, wobec odpowiedzialności za własne czyny lub brak tych czynów — niepotrzebnie skreślono w Poznaniu kilka kwestii zasadniczych dla Jana Cordeau, niewiele wzmacniając tym tempo sztuki, a osłabiając ją od strony ideologicznej.

W „Nocach gniewu" szczęśliwą rolę miała Karolina Sroczyńska, jako Pierette Basire, choć wolałoby się ją widzieć bardziej tragicznie głupią, odpychającą, bardziej absurdalną i groteskową w swojej bezgranicznej bezmyślności i przerażającym egoiźmie zachowania spokoju i życia za wszelką cenę. Aleksander Olędzki jest niestety zbyt obciążony rutyną i naleciałościami „Komedii Muzycznej", aby mógł udźwignąć dramatyczną i trudną rolę Bernarda Basire. Aczkolwiek uspokojony w geście i mimice raził deklamatorstwem i jakąś mu charakterystyczną minoderią w głosie. Brakowało mu szczerości wewnętrznej, siły dramatycznej, prawdziwości gestu. Brakowało pozatem w roli tej podcieniowania niuansów psychologicznych, rola wypadło płasko. W Bernardzie tłucze się przecież od początku świadomość popełnianego świństwa. Ludwika Ireny Jaglarzowej ustawiona zbyt monotonnie na płaczliwym tonie. Skreślona jej kwestia „Czy pamiętasz Janie moją zieloną suknię?" dałaby jej oddech i odsłoniła możliwości zróżnicowania roli o tony żywych wspomnień, o pamięć miłości, coby może pozwoliło odejść od płaczliwości ku prawdziwej dramatyczności. Szymkowski w roli Jana Cordeau w miarę wymagań tekstu — retoryczny.

Mimo wielu zastrzeżeń jakie budzi poznańska interpretacja „Nocy Gniewu" zwłaszcza wobec porównania z inscenizacją łódzką, szczególnie z rolami odtworzonymi przez Ludwiżankę, Wilamowskiego i Życzkowską Zdzisławę — wystawienie Salacrou przez Teatr Nowy w Poznaniu należy uważać za jedno z ciekawszych wydarzeń w naszym ubogim i mało do tej pory interesującym życiu teatralnym. Dochodzące ze sfer teatralnych skargi na chłodny stosunek publiczności do „Nocy gniewu" i jej niewyrobienie artystyczne, nie pozwalające ocenić czy zdoła poznać się na sztuce, obciąża konto naszych teatrów, które przez trzy lata nie potrafiły przygotować publiczności do percypowania nieco trudniejszej sztuki, zatrącającej o teatr eksperymentalny.

*

Państwowy Teatr Polski w Poznaniu wystawiał w tym samym czasie sztukę, która obeszła już niemal wszystkie sceny polskie, mianowicie — Pristleya „Pan Inspektor przyszedł". Po nieudanych nagół próbach urealnienia tej sztuki na innych scenach — pokusił się Poznań o nową, nieco odmienną koncepcję sztuki. Półśrodki jednak po jakie sięgnął dały połowiczne rezultaty. Postać Inspektora (Wł. Stoma) traktowana w rysunku zewnętrznym (strój, rekwizyty, mimika, gest, poza) w wymiarach nieco demonicznomistycznych, w interpretacji zaś większej części tekstu, w prowadzeniu dialogu i poruszaniu się w realiach scenicznych — jako postać realistyczna, była typowym przykładem braku konsekwentnej koncepcji sztuki, sprzeczności w operowaniu środkami wyrazu aktorskiego, sprzeczności wynikającej z tej właśnie koncepcji, uniemożliwiającej zastosowanie jednolitego stylu gry. Należało się raczej zdecydować na wytrzymanie sztuki albo w ramach symbolu, albo już konsekwentnie odmistycyzować ją i urealnić. Ujęcie sztuki i głównej roli obnażyło słabości dialektyczne „Inspektora", przypominając, że już i „Miasto w dolinie" tegoż autora kończyło się jakowymś ukazaniem pristleyowskiego raju społecznego i czymś w rodzaju ewangelicznego polecenia „A teraz idźcie i nauczajcie". Ten charakterystyczny dla twórczości Pristleya angielski, konserwatywny socjalizm nie podcina oczywiście zupełnych wartości społecznych sztuki. Słusznie pisał Breza w „Odrodzeniu" — „Dobry Birling nie jest zły". W ogólnej posusze na t. zw. twórczość społeczną Pristley znalazł swoje miejsce w repertuarze naszych teatrów, ukazując nietyle drogi przewrotu społecznego ile przeżycie górnych klas w państwach o ustroju kapitalistycznym.

Społeczeństwo poznańskie entuzjazmowało się mniej samym utworem scenicznym, bardziej zato gościnnymi występami Mieczysławy Ćwiklińskiej w roli pani Birling. Ćwiklińska rozwinęła w tym właściwie epizodzie cały kunszt aktorstwa, znakomicie wydobywając wszystkie momenty charakterystyczne — ale jak każda gwiazda niebardzo mieściła się w ramach wymaganej dziś sztuki zespołowej. Rola pani Birling nie jest prowadzącą partią solową i chyba dlatego Ćwiklińskiej, przyzwyczajonej do owijania się wszystkim co się dzieje na scenie dokoła niej, trudno było zejść w tło, gdy autor oddaje „pierwsze skrzypce" innym postaciom scenicznym. Mimiczne i gestykulacyjne wygrywanie „międzysłowia" odrywało uwagę widza od tekstu mówionego przez innych aktorów, każąc nawet w zupełnie dramatycznych partiach sztuki bawić się niezwykłą siłą komiczna tej artystki chyba nieco wbrew zamierzeniom autora i logice utworu. U Lucjana Dytrycha wyczuwało sie wewnętrzny opor przeciw roli Birlinga, martwy stosunek do postaci, granej jakby wbrew chęci i woli. Marisówna o przepięknej aparycji miała kilka ładnych momentów w I i II akcie, naogół jednak rola ta nie została wytrzymana w partiach dramatycznych. Wypowiedzi końcowe trzeciego aktu, gdzie Sheyla jest wyrazicielką społecznych tez autora, mało przekonywujące. Stępowski w roli Geralda naogół trafny, Szczepkowski — jako postać — w poznańskiej interpretacji — prawie niezauważalny. Reżyserował Emil Chaberski.

*

Bardzo ciekawe refleksje daje zestawienie poznańskiej inscenizacji „Inspektora" z interpretacją tej samej sztuki w Teatrze Miejskim w Bydgoszczy pod dyr. Wilama Horzycy w opracowaniu reżyserskim Stefana Drewicza. W Bydgoszczy „Inspektor" ukazał się w zdecydowanej i jednolitej koncepcji moralitetu scenicznego, zachowując pomyślany przez autora charakter sztuki symbolicznej. Koncepcja uwidoczniła się tak w stylach gry jak i ciekawych symbolicznych dekoracjach stanowiących rodzaj złotej klatki. Aktorsko Kazimierz Wichniarz był może najbliżej pristleyowskiego Inspektora, człowieka-sumienia społecznego mimo, że w rysunku tej postaci raziły drobne usterki — zbyt manifestacyjnie dyskretne środki gry aktorskiej, które sprawiły, że prostota i spokój, nadto przepozowane, robiły wrażenie, zwłaszcza w pierwszym akcie, sztuczności, jakiegoś nadmiernego uduchowienia postaci. W miarę rozwoju akcji wrażenie to zacierało się. Nie wielkie odstępstwa na rzecz uczłowieczenia inspektora w mimice i geście oraz rezygnacja ze zbyt łatwego sposobu transfiguracji artystycznej za pomocą charakteryzacji trochę nie z tego wieku — mogłyby dać bardziej przekonywującą artystycznie postać sceniczną. W rysunku tej roli jak i roli Sheyli, granej przez Marię Życzkowską, przydałoby się większe uwidocznienie rozwoju linii dynamiki dramatycznej. Życzkowska wzięła od samego początku zbyt mocne tempo gry, za bardzo odrazu naciskając na pedał ekspresyjności, nie różnicując waloru dramatyczności swej roli, rozwoju akcji i sytuacji. Mimo to, ta rozwijająca się i pracowita artystka wniosła szereg żywych, przekonywujących akcentów. Oboje zresztą młodzi, t. j. Sheyla Życzkowskiej i Eryk Konieczki wyrazistym rysunkiem postaci i zdecydowanym wydobyciem społecznych refleksji ze swoich doświadczeń, odcięli się — zgodnie z zamysłem autora — od figur starych Birlingów, reprezentując świat młodych, bardziej wrażliwych emocjonalnie i moralnie, na których można bazować sprawiedliwszy ustrój społeczny. Cyprian dobry, żywy przerysowuje nieco niedbale intonacyjnie, mimicznie i gestykulacyjnie akt trzeci, sprawiając wrażenie niewydobycia wszystkich widocznych możliwości aktorskich. Danuta Wiłowicz dość zwycięsko parała się z trudną, jak na tak młodą aktorkę, rolą pani Birling. Dała postać zupełnie odmienną od Dulęby i Ćwiklińskiej, mniej charakterystyczną, bardziej serio nie mogącą wyjść poza zakreślony przynależnością do określonej sfery krąg mentalności społecznej. Przy logicznie mówionym tekście uderzał jeszcze zbyt wąski zasób środków aktorskich, powodujący pewną jednostajność mimiki i gestu. Mroczkowski jako Gerald zdawał się prowadzić rolę według własnej koncepcji.

Bydgoska interpretacja „Inspektora" przez zdynamizowanie waloru dramatycznego, emocjonalną szczerość przekonania, z jaką postacie sceniczne wydobywają refleksje społeczne oraz przez uprawdopodobnienie życiowe figur starych Birlingów nierysowanych nieprzekonywującą na ogół metodą czarno-białych kontrastów — robi wrażenie sztuki głębokiej moralnie i społecznie. Stwierdzając odbiór tego wrażenia, podchwytuje się jednocześnie opór intelektualny przed tego rodzaju zbyt serio, może nieco zbyt głębokim traktowaniem utworu Pristleya, który przecież — pomijając same walory literackie — w swoim wygłosie społecznym jest w naszej sytuacji społeczno-politycznej nieco zapóźniony, a w rodzaju głoszonego socjalizmu nie wychodzi poza jego wyraz, który się sam dawno zdezaktualizował. Pristleyowskie odwoływanie się do etyki kapitalistów — Berlingerów nie obudzi chyba sumienia społecznego, sam finał sztuki na to wskazuje, podobnie jak nie zapobiegło istnieniu niesprawiedliwych ustrojów społecznych 2.000 letnie istnienie chystjanizmu, czy innych religii, apelujących bezustannie do etyki człowieka. Historia uporała się inaczej z tym problemem, mniej licząc na skuteczność nawoływania „Birlingów" do poprawy, bardziej zaś na uniemożliwienie popełniania występków przez społeczno-ekonomiczną zmianę ustroju, w którym klasa Birlingów istnieć przestaje.

*

Teatr Miejski w Bydgoszczy jednocześnie z Pristleyem gra Dickensa „Świerszcza za kominem" w przeróbce literackiej i reżyserii również Stefana Drewicza.

Gdyby ktoś zechciał pobawić się przymierzaniem formułek do literatury i poszukać utworu scenicznego, który spełnia wiele postulatów wysuwanych obecnie pod adresem pisarzy, okazałoby się, że stary Dickens dystansuje wiele współczesnych literatów. Na marginesie granego obecnie w kilku teatrach i cieszącego się ogromnym powodzeniem właśnie wśród mas „Świerszcza za kominem" możnaby mówić o wyjściu pisarza poza środowisko inteligenckie, o satyrycznym stosunku autora do t. zw. „dobrze urodzonych", ale poco prymityzować zagadnienie. „Świerszcz" jest wartościowy przez nurt wiary w człowieka i sprawiedliwość losu, przez optymizm i afirmatywny stosunek autora do pozytywnych wartości życia ludzkiego. Atmosfera w „Świerszczu" jest tak zagęszczona od tych pozytywnych wartości, że toniemy niemal w eliksirze szlachetności tak rzewnie naiwnej aż nieprawdopodobnej. To też bydgoska stylizacja utworu, stylizacja tekstu i inscenizacja, transponująca „Świerszcza" na bajkę „jaką się opowiada w długie zimowe wieczory, bajkę, która czasem może się i w życiu zdarzyć" (prolog) była

świadomym, szczęśliwym, chwytem reżyserskim. Bajka ta konsekwentnie rozwijała się poprzez plastykę sceny, dekoracje, światła, rysunek postaci aż do stylu gry aktorskiej — stylu realizmu baśniowego.

Reżyser wydobył i podkreślił nurt liryczny utworu, żartobliwie go zlekka przerysowując. Ciepłym, naiwnie rozczulającym Johnem zgodnie z zamysłem reżysera był Kazimierz Wichniarz, jego partnerka Kropeczka Barczewska, na której rola okrąglutkiej pulchnej pani Piribingle leżała jak ulał, choć kilka kwestii „leżało" zupełnie. Koncepcja reżyserska wywracała się niestety na roli Tackeltona w ujęciu Wielicza, który może zamało podkreślał zabawowy stosunek do bajkowego demonizmu „złego fabrykanta", co zalatywało nieco sztampą. Działo się to chyba wbrew woli samego aktora, który zbyt wiele wysiłku zdawał się wkładać w postarzanie się, w zmianę głosu, figury i zrobienie maski, aby móc wydobyć jeszcze, konieczny w tym podejściu reżyserskim, dystans aktora do postaci scenicznej. Za daleko posunięta w koncepcji bajki była Tilly w wykonaniu Kuckiej, przerysowana w geście i w drażniącym śmiechu. Kordowski szczęśliwie z umiarem podszedł do roli Kaleba. Klimczakówna próbowała trochę walczyć z koncepcją reżysera. Dała na ogół ujmującą Bertę, choć może nazbyt świadomą scenicznego czaru pani Klimczakówny. Jej zastępczyni Rucińska wykazała dużą wrażliwość uczuciową i solidny stosunek do pracy aktorskiej. Konieczka w roli starca o potem młodego chłopca Edwarda potwierdza opinię, jako o młodym, zdolnym rokującym dobrą przyszłość aktorze.

W K.

Z NOTATNIKA

SPRAWY PLASTYKÓW

W grudniu ubiegłego roku została otwarta w salonie wystawowym przy ul. Marcinkowskiego, wystawa Związku Polskich Artystów Plastyków Okręgu Poznańskiego.

Udział w wystawie wzięli następujący artyści: Jan Bakalarczyk, Kazimierz Bieńkowski, Franciszek Burkiewicz, Alfons Chojnacki, Maria Chybińska, Zofia Dziurzyńska-Rosińska, Jadwiga Eichlerowa, Stefan Engler, Eugeniusz Gramatyka, Jan Grzegorzewski, Wiktor Gosieniecki, Bogdan Hofman, Barbara Houwaltowa, Ildefons Houwalt, Józef Krzyżański, Nikodem Konwerski, Janina Kahlówna, Ludmiła Kusztelan, Zdzisław Kępiński, Florian Kleminski, Alfred Lenica, Edmund Łubowski, Marian Poznański, Stanisław Powalisz, Krystyna Powidzka, Kazimierz Piotrowski, Jan Piasecki, Hipolit Polański, Jadwiga Butterówna, Marian Romała, Edmund Szyfter, Marian Szmańda, Ziemowit Szuman, Stanisław Szczepański, Stanisław Teisseyre, Eustachy Wasilkowski, Franciszek Wawrzyniak, Zygfryd Wieczorek, Jan Wroniecki, Alfred Wiśniewski, Czesław Woźniak.

Na wystawie zostały zakupione następujące pracę: przez Ministerstwo Kultury i Sztuki: St. Szczepańskiego, E. Wasilkowskiego, J. Wronieckiego, Zdz. Kępińskiego; przez Wojewódzką Radę Kultury w Poznaniu: St. Szczepańskiego, E. Wasilkowskiego, H. Polańskiego, St. Teisseyre'a; przez Miejski Wydział Kultury i Sztuki w Poznaniu: H. Polańskiego i Zdz. Kępińskiego, oraz przez Związek Polskich Artystów Plastyków w Poznaniu: Fr. Burkiewicza, J. Kahlówny, J. Piaseckiego, M. Szmańdy, M. Romały, A. Wiśniewskiego i E. Łubowskiego.

NAGRODY WOJEWODY POZNAŃSKIEGO

Zwołane przez Wojewodę Poznańskiego posiedzenie Jury w pełnym składzie: Wiceminister mgr Jerzy Grosicki jako Przewodniczący, oraz dr Michał Szałagan, dr Wacław Kubacki, dr Zygmunt Latoszewski i prof. Stanisław Szczepański jako członkowie — w poniedziałek dnia 8-go marca 1948 r. jednogłośnie postanowiło przyznać następujące Nagrody Wojewody Poznańskiego na rok 1948-my:

Nagrodę Główną w wysokości stu tysięcy zł. Profesorowi Uniwersytetu Poznańskiego drowi Adolfowi Chybińskiemu za całokształt działalności muzykologicznej. Nagrodę Muzyczną w wysokości siedemdziesięciu tysięcy zł. Profesorowi Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Poznaniu Adamowi Bronisławowi Ciechańskiemu, za działalność pedagogiczno-muzyczną. Nagrodę Plastyczną w wysokości siedemdziesięciu tysięcy zł. Profesorowi Państwowej Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych w Poznaniu Hipolitowi Polańskiemu, za działalność pedagogiczno-artystyczną. Nagrodę Społeczno-Kulturalną Naczelnikowi Wydziału Oświaty, Kultury i Sztuki przy Zarządzie Miejskim stoł. m. Poznania Stanisławowi Hebanowskiemu za pracę w dziedzinie organizacji życia kulturalnego w województwie poznańskim.

POZNAŃ POD TUSZEM MUZYKI

Poznań nie ma ambicji, aby być koniecznie Paryżem, Londynem czy Moskwą, ale jako miasto dziś przeszło 300-tysięczne w dość eksponowanej pozycji geograficznej i gospodarczej pragnie w swojej skali utrzymać życie kulturalne na odpowiednim poziomie. Życie to na odcinku myzycznym trzeba przyznać rozkwita najbujniej.

Oceniając z perpektywy czasu bieżący sezon koncertowy nie sposób nie zauważyć stałego **crescendo** w nasileniu i jakości imprez. Decydującą rolę odgrywa tu Filharmonia Poznańska z dyr. Tadeuszem Szeligowskim na czele. Nowa orkiestra utworzona z inicjatywy Towarzystwa Filharmonii Robotniczej we wrześniu ub. r. w niezmiernie trudnych warunkach liczy obecnie około 64 muzyków i jako zespół symfoniczny rozwija się nader pomyślnie. Koncerty normalne w auli uniwersyteckiej odbywają się regularnie dwa razy na miesiąc. O ile początkowo korzystanie ze współpracy orkiestry Państw. Opery było w niektórych większych koncertach nieodzowne ,to obecnie orkiestra Filharmonii staje się już organizmem samowystarczalnym. Istnieje jedynie obawa — zrozumiała dla tych co znają bliżej mechanizm pracy tego rodzaju — przeforsowania sił młodego bądź co bądź zespołu, w którego skład weszli muzycy o różnej skali technicznego wyrobienia. Wprawdzie i ci słabsi (jest ich stosunkowo niewielu) znacznie się już podciągnęli pod fachowym kierownictwem St. Wisłockiego, stałego dyrygenta Filharmonii, ale tym niemniej, nadmierna eksploatacja nowej orkiestry w tej chwili nie byłaby wskazana. Mam na myśli koncerty nadzwyczajne, udział w akademiach, imprezach wewnętrznych związkowych i t. p., na co w tej chwili jest za wcześnie, przerywa to bowiem tok pracy nad właściwym wyszkoleniem artystycznym. A dyrygent Wisłocki jest na szczęśliwej drodze podciągania orkiestry pod możliwie najwyższy poziom, który — sądząc z wyników dotychczasowych — osiągnie ona napewno.

Do tej pory odbyło się 8 normalnych koncertów symfonicznych, nie licząc dwóch nadzwyczajnych t. j. koncertu muzyki rosyjskiej (dyr. Arnold Rezler) i koncertu z Franco Autorim. Oprócz St. Wisłockiego i wyżej wymienionych dyrygował gościnnie Tadeusz Wilczak. W ramach imprez symfonicznych wystąpili pianiści Raoul Koczarski (koncert e-moll Chopina), Monique de la Bruchollerie (koncert Es-dur Beethovena), Zygmunt Lisicki (Koncert d-moll Bacha), Stanisław Szpinalski (koncert Szeligowskiego). Skrzypków było do tej pory dwóch: Zdzisław Jahnke (koncert a-moll Głazunowa) i belgijczyk Henrie Koch (koncert Beethovena). Wiolonczelowy koncert a-moll Saint-Saensa wykonał Dezyderiusz Danczowski.

W programach muzyki symfonicznej dyrekcja Filharmonii oraz powołana do tego Rada Artystyczna stosuje politykę złotego środka. Podstawą wyszkolenia orkiestry jest repertuar klasyczny. Uwzględnia się także literaturę romantyczną a coraz obficiej „przemyca się" muzykę współczesną, o czym decydują granice technicznych możliwości zespołu. Słyszeliśmy w każdymbądź razie m. in. dwa razy Strawińskiego (II suita oraz fragmenty z baletu „Ptak Ognisty"), Szeligowskiego „Epitafium na śmierć Szymanowskiego" i koncert fortepianowy tegoż kompozytora, „Symphonie Dances" Dello Joio oraz nokturn symfoniczny Wisłockiego.

Towarzystwo Filharmonii Robotniczej rozwija ożywioną działalność zmierzającą w kierunku uprzystępnienia muzyki najszerszym warstwom. Nawiązano ostatnio kontakty z fabryką „Cegielskiego", „Centra" i Kuratorium Okręgu Szkolnego. Poranki symfoniczne o programie lżejszym przeznaczone są przede wszystkim dla młodzieży szkolnej. Niestety wzmożone tempo pracy nie pozwala na systematyczne uruchomienie tych ostatnich, tak pożytecznych imprez. W styczniu odbył się jeden poranek pod batutą A. Rezlera (solista Edmund Rezler grał koncert fortepianowy A-dur Mozarta), a na marzec projektowany jest jeszcze jeden. Jeżeli już mowa o projektach to nie można pominąć wzmianki o „Stabat Mater" Szymanowskiego. Wykonanie tego dzieła z udziałem chórów Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego przygotowuje się na 25 marca.

Troską najistotniejszą w obecnej chwili jest kwestia samego utrzymania tak ważnej dla kulturalnego Poznania placówki jaką jest Poznańska Filharmonia. O finansowej samowystarczalności na razie nie może być mowy. Wprawdzie mówi się szeroko o tym że zainteresowanie muzyką symfoniczną stale wzrasta (wielka aula uniwersytecka jest zazwyczaj dobrze zapełniona słuchaczami) fakt ten nie ma jednak wpływu na zwiększenie się dochodów, na około bowiem 1000 miejsc w auli więcej niż połowę biletów rozprowadza się zazwyczaj za darmo. Trzeba podkreślić wydatną dotychczasową pomoc Ministerstwa Kultury i Sztuki, któremu Filharmonia Poznańska zawdzięcza swój byt i działalność. Niepokojący jest jednak brak decyzji co do dalszego, stałego subwencjonowania placówki przez czynniki miarodajne. Występ znakomitego zespołu Filharmonii Czeskiej w październiku ub. r. pozwolił ocenić nawet laikom znaczenie kultury symfonicznej w sensie narodowo-społecznym. Mieliśmy żywy przykład opieki, jaką otacza u siebie muzykę państwo ościenne.

Drugą instytucją, która odgrywa w życiu Poznania ważną rolę jest Opera pod dyrekcją dra Zygmunta Latoszewskiego, w tej chwili najpoważniejsza w Polsce. Sezon bieżący rozpoczęto „Halką" w nowej inscenizacji. Zgodnie z pierwszą koncepcją Moniuszki przywrócono tej operze historyczną dwuaktową formę. Partię Halki śpiewała Zofia Fedyczkowska, Jontka — Arno, Janusza — Woźniczko, Stolnika — Mikulin, Zofię — Kostalówna. Reżyserował K. Urbanowicz, dyrygował dr Z. Latoszewski. Poziom przedstawienia był dobry, choć głosowo obsada nierówna. Niemniejszą starannością odznaczyło się wznowienie „Toski" z dr Stanisławą Zawadzką w roli tytułowej. Cavaradosiego śpiewał St. Roy, barona Scarpię — C. Kowalski. Reżyseria K. Urbanowicza, batuta Zygmunta Wojciechowskiego. Dobre wrażenie pozostawiła po sobie para artystów jugosłowiańskich Anity Meze (sopran liryczny) i Stanoje Jankovica (baryton), którzy występowali gościnnie w Cyganerii.

Wrażenie raczej ujemne wywołał niestety — moim zdaniem — wieczór baletowy w reżyserii i realizacji Kaplińskiego. Zespół baletowy Opery poznańskiej jest jeszcze technicznie za słabo wyszkolony, aby można go było użyć do choreograficznej stylizacji muzyki Mozarta (Serenada) czy nawet Mussorgskiego („Noc na Łysej Górze"), zwłaszcza, że utwory te nie są baletami. „Scheherezada" Rimskiego-Korsakowa wypadła nieco szczęśliwiej (pomysłowe w plastyce sceny zbiorowe) choć i tam raziły niedociągnięcia techniczne i reżyserskie.

Poważnym osiągnięciem artystycznym Opery był „Eugeniusz Onegin" Czajkowskiego wystawiony ostatnio pod batutą dr Zygmunta Latoszewskiego. Do reżyserii zaproszono Wiktora Brégy, a główne partie śpiewali Chwoyka-Charłampowicz (Tatiana), Antonina Kawecka (Olga), Woźniczko na zmianę z Adamczewskim (Onegina). Rolę Leńskiego grał Józef Prząda. Orkiestra i chóry zaprezentowały się jako owoc solidnego studium.

Jednym z bardziej atrakcyjnych ewenementów artystycznych były występy sławnego baletu angielskiego Sandar-Wellsa na deskach opery poznańskiej jesienią bież. sezonu. Goście zaprezentowali m. in. wysoce oryginalny rodzaj widowiska baletowego w połączeniu z teatrem mimicznym. Powszechną uwagę zwracała wysoka klasa techniczna zespołu i wyrafinowane środki wyrazu artystycznego.

Omawiając koncerty recitalowe należałoby właściwie powtórzyć nazwiska nieomal wszystkich pianistów, którzy jako soliści występowali już na koncertach symfonicznych. Niektórych znich jak Koczalskiego czy Szpinalskiego słyszymy tu bardzo często. Szereg wspomniany trzebaby uzupełnić jedynie nazwiskami G. Konatkowskiej i F. Łukasiewicza. Niestety daje się odczuć duży brak recitali skrzypcowych.

Muzykę kameralną reprezentuje „Kwartet Polski" (Zdz. Jahnke, L. Kwaśnik, T. Szulc i D. Danczowski). Zespół ten szerzy zamiłowanie do muzyki kwartetowej również poza Poznaniem, organizując koncerty i na prowincji.

Spośród kilku występów zagranicznych gości trwałą pamięć pozostawił Nonet czeski, słynny chór rosyjski prof. Świsznikowa, jego znakomita rodaczka sopranistka Natalia Szpiller, Chór dzieci czeskich pod dyr. Jana Kühna i wreszcie bułgarski zespół ludowy „Rosna Kitka", którego występ zorganizowało Polskie Radio dla pracowników fabryki Cegielskiego.

Relację naszą kończymy stwierdzeniem, iż w łonie poznańskiego świata artystycznego powstała ostatnio jeszcze jedna komórka, a mianowicie Tow. Przyjaciół Instytutu Fr. Chopina (z centralą w Warszawie). Na terenie miasta naszego pragnie ono rozwinąć szerszą działalność.

Zygmunt Sitowski

MAKSYMILIAN ANTONI PIOTROWSKI (1813—1875)

„Śmierć Wandy"
Olej 1859.

Muzeum Miejskie w Bydgoszczy zorganizowało zbiorową wystawę dzieł tego zapomnianego malarza, bydgoszczanina z pochodzenia, jednego z uczestników ruchu wolnościowego 1848 r. Cenna kolekcja rysunków Piotrowskiego poświęconych „Wiośnie Ludów", która była w posiadaniu muzeum bydgoskiego uległa niestety zniszczeniu w czasie ostatniej wojny. Ciekawej postaci i malarstwa M. A. Piotrowskiego poświęci „Arkona" w jednym z najbliższych numerów specjalny artykuł.

U PLASTYKÓW POMORSKICH

Doroczny przegląd prac członków Okręgu Pomorskiego ZPAP w Pomorskim Domu Sztuki w Bydgoszczy spotkał się z dużym zainteresowaniem. Szereg prac zostało zakupionych. I tak — prezydent miasta Bydgoszczy nabył kilka dzieł do zbiorów Muzeum Miejskiego. Szereg dalszych prac zakupiła Wojew. Rada Sztuki i Kultury Artyst. Delegowana przez Minist. Kultury i Sztuki komisja zakupów nabyła do zbiorów państwowych prace następujących artystów: Brzęczkowskiego, Borysowskiego, Czuryłły, Gajewskiego, Kalinowskiego, Kuczyńskiego, Kulikowskiego, Łuczaka, Niesiołowskiego, Pazdy, Płoszay'a, Siennickiego, Szyszko, Tarkowskiego, Tomkiewicza i Turwida.

Po zamknięciu wystawy plastyków pomorskich — salony wystawowe Pomorskiego Domu Sztuki zajęła ekspozycja Grafiki Czechosłowackiej, zorganizowana w porozumieniu z Biurem Współpracy z Zagranicą Min. Kultury i Sztuki.

Wchodzący w skład Okręgu Pomorskiego — Oddział Toruński ZPAP — zorganizował w „Domu Plastyków" w Toruniu m. in. następujące pokazy: reprodukcji francuskiej „Od Watteau do Picasso", akwarel Jana Cybisa, prac członków Oddziału Toruńskiego, wreszcie wystawę pośmiertną prac artystów toruńskich: Eugeniusza Grossa i Wacława Ujejskiego.

W lutym ruszyła na objazd po Pomorzu druga z kolei Wystawa Okrężna Okręgu Pomorskiego. Wystawa odwiedziła Chojnice i zatrzymywać się będzie dalej w :Tucholi, Grudziądzu, Włocławku, Chełmnie i Inowrocławiu. W wystawie bierze udział 34 członków Okręgu.

Na osobną wzmiankę zasługuje fakt otwarcia pierwszej wystawy plastyków pomorskich w świetlicy fabrycznej. Wystawa miała miejsce w Fabryce Skór w Bydgoszczy. Wspomniana ekspozycja spotkała się z niezwykle życzliwym przyjęciem i zapoczątkowała szereg podobnych pokazów w innych świetlicach.

Na odbytym w lutym walnym zebraniu Okr. Pom. ZPAP w Bydgoszczy, wyłoniono nast. nowe władze Okręgu: St. Borysowski (prezes), M. Turwid (wiceprezes), J. Nyka (sekretarz), A. Grabarz (skarbnik), oraz T. Niesiołowski, St. Horno-Popławski i T. Mokrzycki (jako członkowie zarządu).

*

Brak miejsca w numerze, przy równocześnie wielkiej obfitości materiałów z „życia kulturalnego" środowisk poznańsko-pomorskich — spowodował pominięcie w bieżącym numerze omówienia czy zanotowania pewnych zjawisk ruchu muzycznego, literackiego i teatralnego niektórych ośrodków (Bydgoszcz, Toruń, Wybrzeże).

W najbliższej „Arkonie" powrócimy do tych spraw, pragnąc, aby „diariusze" wydarzeń kulturalnych terenu w miarę możności dawały pełny obraz życia środowisk.

Ludwik Tyrowicz

RZECZ TORUŃSKA

Widoki miast jako temat graficzny mają tak starą tradycję, że po dziś dzień stanowią znaczny procent prac graficznych. Emocjonalny charakter tej grafiki „widokowej" w niczym nie umniejsza wartości ryciny. Jak zawsze pryncypalną rolę odgrywa jakościowe i formalne podejście artysty.

Uciekanie się rytowników-artystów do tej właśnie dziedziny wyobrażeniowej, ma swoje głębsze uzasadnienie. Obok bowiem uczuciowego stosunku rysownika do otaczającego go krajobrazu, z którym związany jest ludzką potrzebą sentymentu i wzruszeń, wyrażających bądźto wizualne zżycie się z pewną sferą form i nastroju w ciągu życia, lub emocje podróżującego artysty, doznającego coraz to nowych wrażeń, bardzo istotnych jako impuls podniet plastycznych — wyłania się jeszcze bardziej zasadnicza przyczyna, dla której krajobraz miejski staje się wiecznym repertuarem twórczości graficznej. Mianowicie rozpatrując rzecz od strony formalnej, spostrzegamy, że motyw urbanistyczny, na który składa się cały zespół form, planów oddaleniowych, efektów światłocieniowych, i fakturalnych, narzuca się sam przez się jako niewyczerpane ognisko podniecających wzrokowo obrazków. Jedną zaś z najpiękniejszych w swojej istocie cech grafiki szczególnie grawiury na miedzi i twardym klocku bukszpanowym, czy gruszkowym, jest możliwość wydobycia za pomocą tonów lub skrótów linearnych, lirycznych akcentów uciekających ku horyzontowi planów.

Znawcy akwafort wiedzą, że najoczywistszym pięknem wielu plansz, jest niezwykłość tonalna, polegająca na wygrubianiu za pomocą trawiącego kwasu kreski pierwszoplanowej, subtelna modulacja kreski planów dalszych i zanikających. Te same istotne dla metod graficznych efekty służą do wydobycia akcentów miękkości światłocienia, głębi płaszczyzn cienia lub świetlistości miejsc jasnych.

To też motyw krajobrazu zapełnionego architekturą, w której kryją się bogate akcesoria plastyczne architektury przesyconej światłem i chłodem cienia, połyskującej fakturą murów kamienic, listowia, wody, skomponowanej jako całość kontrastami plam i arabeską linearną, szarością lub wyrazistością planów, błyskami świateł na szczegółach akcesoryjnych i masywnością pierwszoplanowego planu — ten motyw zapładniał takich mistrzów rylca, jak Rembrandta, Piranesiego, Whistlera, Corota i innych.

Przepuszczony przez pryzmat indywidualnego spojrzenia i odczucia artysty stał się niewyczerpanym źródłem natchnień i doświadczeń plastycznych.

W okręgu czarodziejskich oddziaływań motywu miejskiego znalazł się również młody adept sztuki czarnobiałej Bogusław Marschall, studiujący na Wydziale Sztuki Uniwersytetu w Toruniu. Urzekło go to miasto stare, zabytkowe i ciche w swej dostojności. Jego cykl graficzny p. t. „Toruń" wydany został w 1947 r. w ilości 400 egz. liczbowych w formacie folio jako zbiór odbitek z oryginalnych klocków drzeworytniczych, uzupełnionych tekstem na osobnej karcie przed każdą z ośmiu plansz. Cykl zaopatrzył wstępem prof. dr Kazimierz Hartleb, zaś teksty jako „opowieści z przeszłości królewskiego grodu" napisał Stanisław Matysik. Druku dokonały Zakłady Graficzne w Toruniu przy ul. Rabiańskiej, pod kierunkiem J. Karolczaka.

Użyto do składania antykwy polskiej A. Połtawskiego. Drzeworyty odbito w kolorze czarnym, natomiast inicjały przy tekstach wykonane jako drzeworyty przez B. Marschalla, a oparte na motywach ze stalli kościoła N. M. P. w Toruniu, odtworzono w cynobrowym odcieniu farby. Całość oprawiona estetycznie, w gruby karton popielaty, czyni wrażenie poważne, dostojne i archaizującym tonem przypomina najlepsze tego rodzaju bibliofilskie wydania.

Odważna inicjatywa młodego grafika jest tym godniejsza uwagi, iż podjął się on realizacji publikacyj w czasach powojennych, kiedy wprawdzie ruch wydawniczy wspaniale się rozwija ,ale dziedzina tego rodzaju albumowych i artystycznych wydań leży nietknięta odłogiem.

Analizując pod względem formalnym drzeworyty Marschalla, nie sposób oprzeć się wrażeniu pewnych reminiscencji, które wpłynęły na młodego artystę w szukaniu środków wyrazowo-graficznych. Nie można mu czynić z tego powodu zarzutu, biorąc pod uwagę zarówno początkową fazę jego działalności graficznej, specjalnego jego zaciekawienia formą graficzną, która jest nam bliżej znana, i sugestyj płynących zarówno z zabytkowego charakteru tematu, jak i tradycyj dla tego rodzaju grafiki widokowej. Trzeba zaznaczyć, że autor skorzystał z dobrych inspiracyj tradycyjnych i konwencjonalną formę niekiedy bardzo szczęśliwie wzbogacił. Ważną rolę odegrał w jego pracy i ten fakt, że płyty wycinał z myślą o możliwości czystego i jednakowego odtłaczania ich na maszynie, że zatym liczył się z koniecznością głębszego rytowania i unikania efektów, które przy ręcznym drukowaniu mogłyby dać ciekawsze rezultaty, ale przy drukowaniu pod prasą mogłyby wychodzić jako niezdecydowane partie.

Osiem drzeworytów o znacznym formacie mniej więcej 200 x 230 mm wykonał Marschall w technice mieszanej, łącząc cięcie rylcem pojedynczym z cięciem rylca wielokrotnego, dającego równocześnie kilka jasnych bruzd rytowniczych o stosunkowo szerokim rozstawieniu kresek.

Ogólną cechą drzeworytów jest dążność do interpretacji motywów w ramach faktury rytowniczej, uświęconej dokonanymi w tej dziedzinie doświadczeniami, bez tendencyj do odkryć i atrakcyjnych niespodzianek świeżości. Tą powściągliwość podyktowaną troską o spokojny stylistycznie charakter rycin, starał się grafik wyrażać znaczną skalą harmonii i kontrastów czarnobiałych. Za najbogatszą pod tym względem uchodzić może ryc. VII („Wisła pod Toruniem") i ryc. III („Ruiny Dybowa").

W samym sposobie komponowania motywu najczęściej wprowadzone są na pierwszy plan ciężkie czarne fragmenty i najszczęśliwiej pod tym względem przedstawia się ryc. I. („Ulica Ciasna"), który należy uważać może za najudatniejszą planszę.

B. Marschall osiągnął w swym cyklu toruńskich motywów świadectwo poważnego, skupionego wysiłku i ślad rozległej umiejętności drzeworytniczej. Prócz plansz również i inicjały w sposobie wytrawnego, opanowanego technicznie cięcia, zasługują na uznanie i wywołują jaknajlepsze nadzieje dalszych osiągnięć Marschalla w grafice.

Osobne słowa uznania należą się wykonawcom typograficznej strony cyklu. Dzięki ofiarnemu udziałowi kierownictwa drukarni, jak wszystkich współwykonawców, drzeworyty uzyskały monumentalną oprawę i szatę. Osiągnięto artystyczną w wyrazie harmonię graficzną pomiędzy czernią i wielkością plansz a wielkością kolumn, czernią druku i wyszukaną w tonie czerwienią inicjałów. Sukces drukarni toruńskiej stanowi wzór godnej naśladowania współpracy typografów z plastykiem, uwieńczonej pięknym w każdym szczególe dziełem.

Ludwik Tyrowicz

NOTATNIK MUZYCZNY

Z obowiązku kronikarskiego muszę włączyć w niniejsze sprawozdanie okres od połowy października 1947 do grudnia tegoż roku, który nie znalazł uwzględnienia w ostatniej „korespondencji muzycznej. W czasie tym nadal stosunkowo nie wiele się działo, choć nie notowaliśmy już tak wyjątkowego zastoju na polu imprez muzycznych, jak w okresie bezpośrednio poprzednim.

I tak 16. XI. odbyła się w Państw. Szkole Muz. publiczna audycja kameralna Pom. Tow. Muz. poświęcona muzyce rosyjskiej. W programie pieśni (Glinka, Kaszeworow, Rubinstein, Rachmaninow) w wykonaniu J. Krużanki-Reissowej przy akomp. H. Gawrońskiej-Łukowiczowej oraz trio A-mol Czajkowskiego w wykonaniu Tria P. T. M. (J. Stefan, L. Zabrodin, I. Kurpisz-Stefnowa). Frekwencja publiczności nie zbyt wielka. Druga audycja kameralna odbyła się przy bardzo nielicznym audytorium 11. XII. Program obejmował trio Haydna G-dur w wykon. tria P. T. M., utwory na flet solo z akompaniamentem fortepianu — Bacha, Haendla i Mozarta w wykon. F. Tomaszewskiego i H. Gawrońskiej-Łukowiczowej oraz sonata skrzypcowa Griega op. 45 odegrana przez J. Stefana (skrzypce) i I. Kurpisz-Stefanową (fortepian). Słowo wiążące w obu powyższych audycjach dał niżej podpisany. Obie audycje stały na poważnym poziomie. Szkoda że imprezy te, które mogą i winny stać się najwłaściwszą formą zbliżenia melomanów do muzyki poważnej i wartościowej i zarazem żelazną pozycją w naszym nader ubogim życiu koncertowym, tak słabe echo znajdują wśród społeczeństwa, mimo że odbywają się stosunkowo rzadko, a bilety wstępu są w niskiej cenie.

17. XII. wygłosił niżej podpisany w ramach Wykładów Powszechnych U. M. K. odczyt publiczny o Moniuszce, z okazji 75 rocznicy jego śmierci. Niestety przewidzianej ilustracji muzycznej nie można było dodać dla braku fortepianu, którego aula U. M. K. nadal jeszcze nie posiada. W święto Trzech Króli koncert kolęd — głównie regionalnych — dał chór rzemieślniczy „Dzwon".

8. I. br. Irena Dubiska grała w wypełnionej publicznością sali, przy akompaniamencie J. Lefelda.

*

Z wielką radością stwierdzamy, że życie muzyczne w ostatnim czasie wykazało znaczne ożywienie. Dzieje się to w okresie karnawału, kiedy raczej możnaby spodziewać się pewnego słabnięcia zainteresowania. Widać, że w tej dziedzinie nie można zbytnio przewidywać ani „obliczać" należy poprostu organizować imprezy i nie zrażać się niepowodzeniami nawet na dłuższą metę. Jeśliby szukać przyczyn większej ostatnio frekwencji, to jedną z nich niewątpliwie znaleźćby można w fakcie znacznie wzmożonej akcji reklamowania imprez przez prasę codzienną oraz w tej okoliczności, że alarmy publicystów i apele ich do sumienia kulturalnego społeczeństwa, które m. i. także na tych łamach się ukazywały, zaczynają widocznie odnosić skutek.

Dn. 19. stycznia odbył się w Teatrze Ziemi Pomorskiej recital taneczny Weli Lam z uczenicami z współudziałem prof. Państw. Szkoły Muz. L. Pollheimowej (fort.) i J. Krużanki-Reissowej (śpiew) oraz artystki Teatru Z. P. B. Freitażanki (recytacje). Wieczór stał na dobrym poziomie artystycznym. Produkcje taneczne Weli Lam wykazały dużą inteligencję artystyczną i inwencję odtwórczą artystki oraz dobrą technikę przy równoczesnym umiarkowanym, nieszablonowym stosowaniu efektów interpretacyjnych.

25 stycznia Pom. Tow. Muzyczne urządziło miesięczną audycję (jak zwykle w południe dla młodzieży, wieczorem dla szerszej publiczności). Zaprodukował się Kwartet Polski z Poznania. W programie: Mozart, Dworak, Schubert, Padlewski, Czajkowski. Poziom wykonania dobry; zespół ten jednak musi jeszcze dużo popracować, aby dojść do możliwości odtwórczych, na jakie go zapewne stać i do jakich obowiązuje go zaszczytne miano reprezentacyjnego Kwartetu Polskiego.

3 lutego dał Wł. Kędra w wypełnionej po brzegi sali koncert chopinowski. Artysta ten potwiedził dobrą opinię, jaką po sobie u nas pozostawił w ubiegłym roku. Czy cały program ostatniego koncertu wypełniony być musiał utworami Chopina i czy Kędra właśnie jest chopinistą, za jakiego się go naogół podaje, to rzecz do dyskusji. Jego interpretacja Chopina wykazuje stosowanie zbyt szybkiego naogół tempa i nieco za dużo pedalizacji. Kędra przy podziwu godnej technice ma niewątpliwie predylekcje do gry wirtuozowskiej, mniej do prowadzenia spokojnej kantyleny i do uwzględnienia cieniowań dynamiczno-agogicznych.

13 lutego dała Olga Iliwicka w ramach audycyj młodzieżowej i publicznej Pom. Tow. Muz. recitale fortepianowe. W programie były utwory od Bacha do Szymanowskiego. Artystka przypomniała się Toruniowi swoją piękną grą odznaczającą się wyrównaną techniką, pięknym i głębokim tonem, interpretacją przemyślaną i bardzo muzykalną. Że nietylko romantyzm (Chopin) i impressjonizm (Debussy) jest domeną odtwórczą Iliwickiej, tego dowodziło głębokie i ciekawe ujęcie Bacha i równie wysoko pod względem artystycznym stojąca interpretacja wariacyj b-moll Szymanowskiego.

5 marca dała Maria Wiłkomirska recital fortepianowy. W programie utwory kompozytorów różnych epok od Bacha do twórców nowoczesnych. Artystka pokazała grę technicznie czystą, wyrównaną, w tempach opanowaną, ale nieco zimną, przez co nie porywała słuchaczy, zresztą niezbyt licznie zgromadzonych. Najlepiej wypadły kompozycje nowoczesne.

10 marca wystąpił w wypełnionej po brzegi słuchaczami auli B. Woytowicz wykonując szereg dzieł fortepianowych Liszta. Technika artysty imponująca, choć nigdy nie stosowana na efekt. Głęboka muzykalność Woytowicza sprawiła, że z wielką przyjemnością wysłuchaliśmy recitalu, choć zawierał on może zbyt dużo utworów niepierwszorzędnej wartości muzycznej. Czekamy niecierpliwie zapowiedzianego recitalu chopinowskiego Woytowicza.

*

W dniach 13 i 14 marca odbyła się w Państw. Średniej i Wyższej Szkole Muzycznej w Toruniu uroczystość upaństwowienia tych uczelni połączona z popisem uczni oraz koncertem moniuszkowskim również w wykonaniu młodzieży szkół muzycznych. Obie produkcje wykazały bardzo poważny dorobek artystyczny naszych szkół muz., który jest pięknym wynikiem powojennej pracy pedagogicznej zespołu nauczycielskiego z dyr. I. Kurpisz-Stefanową na czele. Upaństwowienie stało się zewnętrznym symbolem uznania ogromu wysiłków i ofiarnej pracy dyrekcji i pedagogów. Przy okazji akademii w której udział wzięli m. i. przedstawiciele Min. Kultury i Sztuki, wojew. wydziału kultury i sztuki, Zarz. Miejskiego Torunia i Star. grodzkiego, odbyła się konferencja w sprawach dalszego rozwoju życia muzycznego Torunia.

Leon Witkowski

Stefan Narębski

KSIĄŻKA NA CZASIE

Abstrakcjonizm i naturalizm — dwa źródła natchnień i metod tworzenia plastycznego, w czasie i przestrzeni różnie wpływające na oblicze sztuki, ale zawsze niezmiernie ważne dla zrozumienia jej rytmu i życia, dały autorowi świeżo wydanej książki*) wdzięczne pole do syntetycznego ujęcia całości dziejów sztuki na kanwie oddziaływania tych dwóch pierwiastków na przestrzeni wieków.

Abstrakcjonizm i naturalizm, kontruktywne koncepcje intelektu i wrażenia doznawane z obcowania ze światem widzialnym przewijają się w kalejdoskopie dziejów sztuki. Powstają ośrodki twórcze reprezentujące dominowanie abstrakcjonizmu czy naturalizmu; oba sposoby wypowiedzi plastycznej ścierają się w świadomości twórczej ludzkości od prawieków do dnia dzisiejszego.

Wyłuskanie z ogromu zjawisk wyraźnych konturów charakteryzujących z istotnej strony ich nurt zasadniczy jest najpiękniejszym posłannictwem nauki, błogosławionym światłem odsłaniającym prawdę i niosącym radość jej poznania.

Przegląd dziejów sztuki podany w związku z kapitalnym problemem abstrakcjonizmu i naturalizmu znakomicie ożywia wykład i wytycza przejrzyście drogi orientacji w przebiegu kolejnych kultur artystycznych, stylów i szkół, w zachodzących między nimi związkach i rytmach rozwojowych. Książka należy do tych co nie tylko uczą, ale i każe myśleć i wiązać zjawiska sztuki w całość organiczną.

Intencja autora przeznaczająca pracę przede wszystkim do użytku młodzieży zaprawiającej się do studiowania historii sztuki znajduje pełne uzasadnienie w treści książki.

Niemniej „Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce" jest aktualnym przypomnieniem jednego z podstawowych problemów sztuki ujętym konstruktywnie i naukowo. Słusznie podnosi Ludwik Tyrowicz w artykule, poświęconym pracy prof. Morelowskiego**), że poruszony w niej temat dawno domagał się naukowego ujęcia. Ważkie słowo nauki wnieść musi w rozgwar bieżących polemik i sporów pierwiastki porządkujące i dające podbudowę rzeczową pod wartości trwałe i istotne.

Rozważania autora nad abstrakcjonizmem i naturalizmem w sztuce powiodły do wskazania ich ognisk, źródeł i dróg ekspansji i do krytycznego osądu tendencyjnych i samochwalczych zakusów niektórych uczonych niemieckich, zwłaszcza ostatniej doby, imputujących rasie germańsko-„nordyckiej" rolę naczelną w inwencji i dorobku artystycznym abstrakcjonizmu w sztuce. Ten fragment książki odpowiada dojrzałej potrzebie zniwelowania łatwowiernie przyjmowanych twierdzeń niemieckich, które raczej do kategorii propagandy niż nauki zaliczyć należy.

Oprócz rozwinięcia zasadniczego tematu książka prof. Morelowskiego zawiera obszerny wstęp luźnie z całością związany, dający zbiór wiadomości o początkach twórczego zainteresowania historią sztuki w Polsce. Wstęp ten stanowi nową cenną pozycje, obok tematowi temu poświęconych prac Komisji Historii Sztuki P. A. U. Mamy tu pierwszą, bodaj, próbę syntetycznego ujęcia tego zagadnienia. Praca prof. Morelowskiego przynosi szereg nowych wiadomości i spostrzeżeń po części publikowanych poraz pierwszy. Zebrał je w niezmordowanych i płodnych badaniach nad wydobyciem dowodów twórczego udziału sił polskich w dawnej architekturze i sztuce polskiej, badaniach nie przerywanych nawet w ciężkie lata minionej wojny.

Książka profesora Morelowskiego w swej części zasadniczej jest równie interesująca dla czytelnika polskiego, jak i obcego. Stanowi produkt kulturalny nadający się „na eksport".

Wstęp zainteresuje przede wszystkim czytelnika polskiego i pomnoży naszą znajomość skąpo w nauce naświetlonego odcinka dziejów kultury polskiej.

---

*) Morelowski Marian: Abstrakcjonizm i naturalizm w sztuce. Uwagi wstępne do kursu powszechnej historii sztuki. Stron 256 i 44 repr. Wydaw. Twa Naukowego K. U. L. Lublin 1947.

**) Ludwik Tyrowicz: Dzieje plastyki w nowym oświetleniu. Nowiny Literackie z dn. 24. XII. 1947 r.

LEON WITKOWSKI

NIEWYKORZYSTANE ŹRÓDŁA
DO DZIEJOW KULTURY POMORZA

Dzieje rozwoju kultury polskiej na Pomorzu po rozbiorach Polski czyli kultury społeczeństwa polskiego w t. zw. „Prusach Zachodnich" i na bezpośrednio do nich przyległych terytoriach naówczas niemieckich, są dotychczas niedostatecznie opracowane. O warunkach życia kulturalnego, społecznego czy gospodarczego na tych połaciach naszego kraju stosunkowo nie wiele wiemy. O ile inne tereny Polski, pozostające po rozbiorach w podobnych warunkach rozwoju, dorobiły się już odpowiednich monografii lub nawet prac syntetycznych, bo Pomorze dotychczas na takie monografie czeka. A czas najwyższy tymi zagadnieniami się zająć! Materiałów dokumentarnych jest coraz mniej. Schodzą z tego świata ostatni bezpośredni świadkowie i uczestnicy walk społeczeństwa pomorskiego pod zaborami o polskość kultury tej ziemi. Pisane materiały, do niedawna jeszcze wcale liczne, na skutek kulturoburczych działań obu wojen światowych bardzo nadwyrężyły swój stan; z biegiem czasu coraz bardziej znikają z powierzchni ziemi.

Dla przeciętnego obserwatora rozwoju dziejów Pomorza pozostać musi rzeczą mało albo zgoła niezrozumiałą, dlaczego Pomorze, tak dawno oderwane od Macierzy i nie pozostające w czasie zaborów w ściślejszej z nią więzi, pomimo eksterminacyjnej polityki pruskiej, świadomie niszczącej życie polskie na zagrabionych terenach, pomimo osławionego „kulturkampfu" i podobnych mu metod wynaradawiania potrafiło przez tak długi okres nie tylko pozostać narodowo polskim (na tej przecież podstawie traktat wersalski zwrócił Pomorze Polsce) ale, co więcej, jak tego statystyki nawet niemieckie, dowodzą, polskość swą, szczególnie w drugiej połowie okresu zaborów, stopniowo rozwijało. Stąd to w chwili wybuchu pierwszej wojny światowej uświadomienie narodowe mas społeczeństwa pomorskiego było tak wielkie. A jak wiadomo nie działała tu na szeroką skalę szkoła polska, stosunkowo dość słabo rozwinięta była tu polska prasa, książka polska prawie nie docierała, brak było — jak wspomniałem — ścisłego kontaktu z resztą Polski.

Utrzymanie polskości Pomorza nie było wszakże dziełem ślepego przypadku. Nie było niekonsekwencją historyczną, nie stanowi też żadnej zagadki dziejowej. Zbadanie i wyjaśnienie całokształtu tego ciekawego zjawiska społeczno-politycznego jest rzeczą dość skomplikowaną, wymagającą dłuższych studiów specjalnych. Na tym miejscu chciałbym wskazać na pewne, może napozór małoznaczne, w rzeczywistości jednak poważne i dotychczas prawie zupełnie niewykorzystane **źródła do dziejów Pomorza pod zaborami**, mogące służyć do wykazania, że utrzymanie, a nawet odrodzenie polskości na Pomorzu nie było dziełem przypadku, lecz stanowiło czynnik procesu regeneracyjnego, wywołanego świadomą, zwartą, masową akcją samoobronną społeczeństwa pomorskiego, szczególnie jego warstw średnich i niższych. Inteligencji polskiej było tu bowiem — poza duchowieństwem i nielicznymi nauczycielami — bardzo niewiele. W akcji o której mowa żywy udział brali rzemieślnicy, robotnicy, kupcy, drobni przemysłowcy, organiści w niewielkim stopniu urzędnicy. Dość znaczną rolę odegrało również polskie duchowieństwo katolickie. Pozbawione duchowych przywódców spośród nielicznej inteligencji polskiej oraz bezpośrednich związków kulturalnych z Macierzą, szersze społeczeństwo pomorskie wiedzione zdrowym samozachowawczym instynktem i ożywione wiarą w przyszłe zespolenie się z resztą kraju — tworzyło organizacje z zewnątrz o charakterze zawodowym, samopomocowym, towarzystwa kulturalne i towarzyskie — w istocie swej nastawione na akcję uświadamiania narodowego.

Latem 1938. przemierzyłem dość dokładnie teren międzywojennego Pomorza wraz z „Wolnym Miastem" w poszukiwaniu materiałów do zamówionej przez Pomorski Związek Śpiewaczy, historii śpiewactwa pomorskiego. Odwiedziłem wówczas i przetrząsnąłem dokumentnie przeszło pięćdziesiąt ośrodków polskiego ruchu kulturalnego na Pomorzu, miast, miasteczek i wsi. Otóż w czasie tych poszukiwań natykałem się co krok na jeszcze dość liczne pisane i ustne świadectwa polskiej pracy kulturalnej nie tylko na polu śpiewactwa. Głównym celem mej ówczesnej wędrówki było zebranie ksiąg protokularnych, wydawnictw, afiszów, programów, obok naturalnie ustnych wypowiedzi żyjących jeszcze działaczy, mogących rzucić światło na działalność kulturalno-oświatowo-społeczną zespołów śpiewaczych w okresie zaborów.

Bogaty ten, zebrany wówczas materiał wykazać ma ogromne zasługi pomorskiego ruchu śpiewaczego dla odrodzenia polskości na Pomorzu po przez krzewienie polskiej pieśni i słowa mówionego, przez amatorskie przedstawienia teatralne, odczyty, recytacje, referaty na tematy z polskiej historii, literatury, muzyki, na tematy społeczne, poprzez wreszcie akcję samopomocową, towarzyską itp.*). Dotychczas materiału tego dostatecznie opracować ani wydać nie mogłem m. in. dla braku wystarczającej ilości danych z niektórych okręgów, których przed wojną odwiedzić nie zdążyłem. Materiały jednak w ogromnej większości ocalały. Otóż przy ich zbieraniu natrafiłem na szereg nie publikowanych ani nawet prawie zupełnie nie zbieranych, a wówczas jeszcze istniejących dokumentów licznych polskich organizacyj nie śpiewaczych z czasów zaboru pruskiego. Było to m. in. Towarzystwa Ludowe, Towarzystwa Przemysłowe (Przemysłowców), Kółka Rolnicze czy Przemysłowo-Rolnicze, Towarzystwa Samodzielnych Rzemieślników, Zjednoczenia Zawodowe Polskie, Tow. Sokół, Tow. Unia, Tow. Ogniwo itp. Ścisłą liczbę jak i zasięg działalności narazie trudno nawet w przybliżeniu ustalić. Do tego celu konieczne byłoby skrzętne zbieranie materiałów w terenie w tych ośrodkach, gdzie Towarzystwa te przed pierwszą wojną światową działały, wyśledzenia pisanych wzgl. drukowanych dokumentów, o ile te jeszcze się dochowały, gromadzenie jaknajszczegółowszych danych od żyjących jeszcze wiarogodnych świadków, wreszcie uzupełnienie ich na podstawie relacyj cudzych, nieraz wtórczych (publikacje, pamiętniki, a szczególnie polska prasa pod zaborami na Pomorzu — zwłaszcza Gdańsk, Pelplin, Toruń).

*) Pisałem o tym szkicowo w art. pt. „Karta z dziejów śpiewactwa pomorskiego". Arkona nr 8. 1946.

Osobiście zbierałem wówczas te materiały wzgl. notowałem dane na ten temat o tyle tylko, o ile one związane były z działalnością polskiego śpiewactwa na Pomorzu. Prawie wszystkie poniżej wzmiankowane związki i towarzystwa albo były organizacjami macierzystymi zespołów śpiewaczych wzgl. sekcje śpiewacze u siebie posiadały lub przynajmniej w ścisłej współpracy z organizacjami śpiewaczymi pozostawały.

Dla ilustracji przytaczam poniżej parę danych. Jest to materiał luźny, raczej przypadkowy i bardzo fragmentaryczny, na który natknąłem się prawie mimochodem. Może on conajwyżej dać pewne punkty wypadowe dla ewent. badań. Czas istnienia, szczególnie dała powstania towarzystw pozostały dla mnie w większości wypadków nieznane i z pewnością wiele z nich w czasie wyłonienia z siebie zespołów śpiewaczych wzgl. wejścia w orbit pracy śpiewaczej miało już za sobą walny, w niektórych wypadkach być może nawet kilkudziesięciokrotny okres rozwoju.

I tak na obszarze Pomorza — poza terenem gdańskim, o którym oddzielnie wspomnę — pracowały m. in. następujące stowarzyszenia o charakterze poprzednio omówionym (chronologia może okazać się nieścisłą): w r. 1869 istniało już w Świeciu nad Wisłą Towarzystwo Przemysłowe; w tym roku bowiem wyłania się z niego zespół śpiewaczy „Harmonia"; pierwszy polski chór pomorski (według dotychczasowego stanu badań). Miałem jeszcze w ręku ustawy tego Tow., protokólarz z r. 1913, podania do władz pruskich, kurendy z r. 1897. Okazało się że owo Tow. Przemysłowe w pełni prowadziło wewnętrzną i zewnętrzną swą działalność oświatowo-narodową jako też samopomocową społeczną.

Kronikę Tow. Przemysłowego w Świeciu opracował adw. Kowalski — Gdynia. Jest to — o ile mi wiadomo, jedyna napisana autokulnika tego rodzaju. Niestety nie została ona jednak — jak się zdaje — opublikowana. — W r. 1882 istnieje w Wąbrzeźnie Towarzystwo Ludowe, z którego wyłonił się chór „Lutnia"; w tym że mieście istnieje od r. 1886 Towarzystwo Przemysłowe. W r. 1885 Towarzystwo Przemysłowe w Poznaniu tworzy chór męski. W Nowem Mieście (Lubawskim) w r. 1892 napotykamy na Towarzystwo Przemysłowo-Rolnicze, przemianowane później na Towarzystwo Przemysłowe; miało ono m. in. własny chór i orkiestrę, amatorski zespół teatralny, sekcję referatową itd. Towarzystwo to zmieniło ostatecznie nazwę na „Towarzystwo Samodzielnych Rzemieślników" i istniało aż do r. 1930-go. Przyczynami jego zmian strukturalnych były być może — prześladowania ze strony władz pruskich. Znamy m. in. akt oskarżenia w sądzie w Grudziądzu z dn. 5 grudnia 1904 z racji procesu prowadzonego przeciw tej organizacji. W Nowem Mieście istniało przed I wojną światową również Tow. Ludowe, które m. in. w roku 1909 założyło zespół śpiewaczy „Harmonia".

W r. 1892 odbył się w Chełmnie świetnie zorganizowany zjazd Towarzystw Przemysłowych. W Chełmnie pracuje już w r. 1892 Tow. Przemysłowe, w Skórczu w r. 1893 widzimy Towarzystwo Ludowe, a w r. 1896 Towarzystwo Przemysłowe w Kowalewie oraz w Nowem nad Wisłą (z niego w r. 1904 wyłonił się chór „Halka" Nowe).

Poza tym istniały na Pomorzu przed r. 1900 m. in. następujące organizacje: w Pelplinie: Towarzystwo Ludowe, Towarzystwo Czeladzi Katolickiej, oraz — prawdopodobnie — Tow. „Sokół", w Czersku, Tucholi, Skarszewach, Lupinie (pod Kartuzami) i Przodkowie (również wieś kaszubska pod Kartuzami) Towarzystwa Ludowe.

Po roku 1900, pracowały m. in. następujące zrzeszenia: W r. 1903 w Starogardzie Zjednoczenie Zawodowe Polskie zakłada zespół śpiewaczy; tamże pracuje Tow. Sokół; w r. 1907 w Lubichowie zakłada Towarzystwo Ludowe organizacja śpiewacza „Cecilia", w tym samym mniej więcej czasie w Karsinie działa Tow. Sokół, w r. 1908 znajdujemy w Tczewie Tow. Ludowe, w r. 1910 Kółko Rolnicze w Pokrzydowie pod Brodnicą, Towarzystwo Ludowe w Zblewie i Towarzystwo Przemysłowe w Grudziądzu, w r. 1911 zaś Tow. Ludowe w Grudziądzu, Tow. Ludowe w Pucku (w owym roku zakłada ono chór, działalność swoją jednak rozpoczęło prawdopodobnei znacznie wcześniej). — Z późniejszego okresu danych nie zebrałem z wyjątkiem notatki o pracy Towarzystwa Młodzieży Kupieckiej w Tczewie z r. 1919.

Specjalnie ważny i ciekawy jest teren gdański. W samym Gdańsku widzimy w latach 90-tych ub. stulecia pracę następujących polskich organizacyj (pomijam oczywiście najżywotniejsze z nich — Koła śpiewacze): Tow. „Ogniwo" skupiające w sobie m. in. również inteligencję miejscową lekarzy, adwokatów, oraz większych kupców itd.; towarzystwo to działało mniejwięcej 6—8 lat. Obok niego pracuje tu m. in. Towarzystwo Ludowe zrzeszające głównie gdańskich rzemieślników i robotników. W r. 1902 Towarzystwo Młodych Przemysłowców w Gdańsku zakłada organizację śpiewaczą. W r. 1908 widzimy w Sopocie Towarzystwo Ludowe. Mniej więcej w r. 1910 napotykamy na pracę Towarzystwa Ludowego „Oświata" w Gdańsku — Sidlicach, w r. 1918 słyszymy o Towarzystwie Ludowym w Gdańsku — Oliwie, a 22 lutego 1919 założono w Gdańsku — Starym Szotlandzie Towarzystwo Ludowe.

Choć dane powyższe są zebrane dorywczo i być może nie zupełnie dokładne, to jednak stanowią one, jak sądzę, wystarczającą podstawę do stwierdzenia, że nowoczesne poczynania polskiego społeczeństwa pomorskiego, których domenantą była chęć obrony i szerzenia polskości na naszych terenach przyczyniły się w znacznej mierze do repolonizacji systematycznie germanizowanego Pomorza. Dlatego ze wszech miar godne są badania i opracowania. Sprawa jest ważna i — jak wspomniałem — pilna.

TORUŃSKI RUCH WYDAWNICZY

Pamięci wielce zasłużonego działacza pomorskiego poświęcona jest niewielka rozmiarami broszura, z cyklu „Wydawnictw Książnicy Miejskiej im. Kopernika w Toruniu": Otton Steinborn — mgr Heleny Piskorskiej. Żywot i działania dra Steinborna, znanego wszystkim starszym toruńczykom, pod pióra H. Piskorskiej nabierają rumieńców życia i aktualności. Przedziwne koleje losu, kierując potomka osadników niemieckich w szeregi najgorliwszych szermierzy polskości, skłaniają do refleksji na temat siły asymilacyjnej Pomorza, wykazanej nawet w najgorszej erze ucisku.

O zasługach dra Steinborna wiemy wszyscy: — kto nie wie, niech sięgnie do tej książeczki, by zrozumieć, jakimi drogami szło odrodzenie naszej dzielnicy nadmorskiej, jakich trzeba było wysiłków i jakie przeszkody należało zwyciężyć, ażeby dziedzictwo Świętopełków i Mestwinów uratować dla Polski.

Pośmiertne wydanie ostatnich prac Zygmunta Mocarskiego, pierwszego dyrektora Książnicy Miejskiej w Toruniu, wzięło na siebie Toruńskie Tow. Bibliofilów im. Lelewela. Jest to siódme z rzędu wydawnictwo Tow. i, jak poprzednie, pod każdym względem wzorowe. „Exlibris łowicki o. o. bernardynów i jego właściciel oraz Exlibrysy toruńskie", oto tytuł tych prac, które z pozostałych po Mocarskim papierów przygotował do druku kustosz Lisewski, obecny prezes bibliografów toruńskich. Sądzimy, że nie tylko szczupłe grona specjalistów winien zainteresować temat; chodzi przecież o ciekawe przyczynki do dziejów naszej kultury bibliofilskiej i bibliotecznej.

Należy tylko żałować, że pracy o ekslibrisach toruńskich nie zdążył Mocarski ukończyć. Rzecz obecnie opublikowana pozostała urywkiem.

W tej fragmentarycznej postaci posiada jednak tyle zalet, tyle otwiera perspektyw na dzieje kultury duchowej w dawnym Toruniu, że dla przyszłego badacza tematu będzie pełną cennych wskazówek pracą pionierską. Oby inicjatywa Z. Mocarskiego jak najrychlej znalazła godnej sprawy kontynuację.

Marian Sydow

KSIĄŻKI NADESŁANE

ROMAN POLLAK: Uroda Morza w Polskim Słowie, Wydawn. Zachodnie Poznań.

K. ZENON SKIERSKI: Nieurodzaj, Księgarnia św. Anny, Kraków.

L. SIECIECHOWICZOWA: Tęcza nad Wagiem, Wydawn. Zachodnie, Poznań.

J. I. KRASZEWSKI: Mistrz Twardowski, Wydawn. Wł. Bąka, Łódź—Wrocław.

GUSTAW ZIELIŃSKI: Manuela, Wydawn. Wład. Bąka, Łódź—Wrocław.

F. GŁADKOW: Testament Ojcowski, Wydawn. Wład. Bąka, Łódź—Wrocław.

KAZIMIERZ GOŁBA: Wieża Spadochronowa, Wydawn. Zachodnie, Poznań.

JALU KUREK: Młodości Śpiewaj, Przełom, Kraków.

EUGENIUSZ PAUKSZTA: Trud Ziemi Nowej, Księgarnia Ziem Zachodn., Poznań.

„O UPOWSZECHNIENIU KULTURY" — Przemówienie Prezydenta R. P. Bolesława Bieruta. Radiowy Instytut Wydawniczy.

TADEUSZ KRASZEWSKI: Stach i Strach' Wydawn. Zachodnie, Poznań.

L. PRAUZIŃSKI I A. ULRYCH: W marszu i w bitwie, (Szlakiem Powstańców Wielkopolskich), Wydawnictwo Zachodnie, Poznań.

JÓZEF BOJAR: Serce Ziemi, Biblioteka Oddziału Wiejskiego Zw. Zaw. Literatów Polskich.

ALFONS SZYPERSKI: Świdnica, Spółdz. Wydawnicza w Wałbrzychu.

JANINA KILIAN-STANISŁAWSKA: Exlibrysy Ludwika Tyrowicza, Wydawn. „Kolumna", Łódź.

DR JÓZEF SIERDZKI: Wędrówka po stuleciach, Radiowy Instytut Wydawniczy.

ZBYSZKO BEDNORZ: Glossy Śląskie, Wydawn. Michał Kowalski, Katowice.

„TEKA TATRZAŃSKA": Siedem Drzeworytów Krystyny Wróblewskiej z wierszem wstępnym Leopolda Staffa, Wydawnictwo „Horyzont", Kraków.

STAN. FLESZAROWA: Sen o morskiej potędze. Wyd. „Fregata", Sopot 1947.

JANUSZ PAJEWSKI, WŁODZIMIERZ GŁOWACKI: Alalogie rewizjonizmu niemieckiego, Wydawnictwo Zachodnie, Poznań 1947.

JAN WEGNER: Łowicz w latach „Potopu". Księgarnia Łowicka, Łowicz 1947.

ANTONI KAWCZYŃSKI: Dannemora. Powieść, wydanie drugie. Wydawnictwo Zachodnie, Poznań 1947.

J. I. KRASZEWSKI: Czercza Mogiła. Powieść z objaśnieniami i posłowiem K. W. Zawodzińskiego. Wyd. Wł. Bąka, Łódź—Wrocław 1947.

STANISŁAW NĘDZA-KUBINIEC: Janosik, Poemat o zbójniku, który chciał porównać świat. Bibl. Oddz. Wiejskiego ZZLP, Kraków 1947.

„WESELE W ŁAZACH"

(dokończenie ze str. 11-tej)

Weronce się wydaje, że kogo Niemcy umęczyli, powinno to wystarczyć za wszystkie przewiny ziemskiego żywota. Kto przeszedł przez niemiecką śmierć, to tyle, jakby piekło odcierpiał. A więc nie ojciec. Może matka? Co prawda, sąsiadki opowiadały nieraz, że matka miała gorszą śmierć od ojca, bo aż o dobicie wołała. I to wszystko mało?

Szepcąc: Wieczne odpoczywanie — myśli z nieukrywaną goryczą o tym i tamtym świecie. Wszędzie to samo. Wszędzie kłopoty i udręczenia. Więc gdzież to szczęście? Tu psuje sobie człowiek życie przez głupotę i przez te ludzkie przywary, z którymi się urodził: tam jednak powinien być mądrzejszy.

Najniespodziewaniej zaczęło się coś ruszać po izbie. To najmłodsza siostra Feliksa, Wikcia, przyniosła z piwnicy ziemniaki do skrobania. Postawiła koszyk na ławie pod oknem i, nie rozglądając się po izbie, zabrała się do roboty. Widać, że ją dobrze wyuczyli, jak się ma zachowywać.

— Jak to dobrze, że choć ty jesteś, Wikciu... A gdzież was więcej?

— Nie wiem. Dopierom przyszła.

— Tata albo mama... może jest które?

— Gdzieś poszli. Nic nie wiem...

— E, cobyś nie wiedziała... Wikciu, zmiłuj się i powiedź mi, gdzie poszli. Strasznie mi ich potrza. Jak cię proszę!

Wikcia zaczyna mięknąć. Już sobie przypomina, jakby matkę widziała za stodołą przy ciupaniu gałęzi.

— Jak cię proszę, lećże po nich! Strasznie mi ich potrza.

Znów denerwująca chwila czekania. Znów dzwonienie w uszach. Teraz jest to irytujące. Bo jak można żądać od niej pomocy, gdy sama jest w takich tarapatach? Niechby raczej tamci pomogli żywym.

Do izby weszła kobieta, nie spojrzawszy nawet w stronę Weronki. Od całej postaci wiało chłodem przenikliwym, odpychającym; twarde oczy miała zwrócone ku swoim sprawom. Ledwie raczyła usta otworzyć.

— Któż tu taki, że mu tak pilno? A, to ty? Nie myślałam, że znajdziesz drogę do nas. Możeś sobie pobłądziła?

— Pobłądziłam, ale nie teraz... Jeszcze jak pobłądziłam. Zlitujcie się i wybaczcie! Do śmierci będę wam pamiętała, ino mi przebaczcie! Sama nie wiem, co mię tak zaćmiło. Jakby ktoś uroki na mnie cisnął... Jakby mi ktoś oczy płachtą zasłonił... Przebaczcie!

Wojciechowa kryje ręce do tyłu.

— Nie całuj tyle! Nie trzeba.

— Do śmierci wam nie zapomnę, ino darujcie! Sama jedna w domu, ani porady skąd, ani czego... Wy bądźcie mądrzejści.

Wojciechowa mięknie zwolna, już rąk za siebie nie chowa, i mało brakuje, żeby się sama nie rozbeczała. Bo istotnie nie ma się co wiele dziwić samej dziewczynie... Inna na jej miejscu kto wie, jakby się pokierowała? A przecież o Weronce nikt marnego słowa w całej wsi nie powie. Żeby tylko z tym weselem nie pokręciła była, żeby się odrazu lepiej zastanowiła... Teraz niewiadomo, co na to powie Feliks? O jego honor chodzi...

— Jeśli wy, mamo, za mną trzymać będziecie, wszystko pójdzie gładko. Ino wy powiedzcie za mną dobre słowo, jak was proszę! A co się tyczy zapisu, to moglibyśmy jechać zaraz jutro.

Wojciechowa zmiękła zupełnie, Weronkę posadziła za stołem, a sama zabrała się do przyrządzania poczęstunku. Jakoż za chwilę znaleźli się obaj chłopi. Stan zachmurzenia niknął teraz coraz szybciej. Nie długo trwało, a sprawy znów znalazły się w takiej formie, jakby nigdy nic nie zaszło.

Władysław Dunarowski

LISTY ZE SZCZECINA

TROSKI, NADZIEJE I WRÓŻBY

Problem „osadnictwa kulturalnego" nie przestał być aktualny na Ziemiach Odzyskanych, a na Pomorzu i w Szczecinie w szczególności. Ostatnie wypowiedzi Prezydenta Rzeczypospolitej, ministra Dybowskiego i postanowienia Zjazdu Literatów dolały oliwy do ognia dyskusji, która przeniosła się z zamkniętych kółek na łamy prasy szczecińskiej. Pesymistyczne sądy Franciszka Gila, który — może aż niesprawiedliwie — krytycznie ocenił dotychczasowe wysiłki i rezultaty lekceważonych przez niego „miejscowych polityków kulturalnych" — spotkały się ze sprzeciwem „zakochanych w Pomorzu", wierzących, że artyści w zrozumieniu odpowiedzialności za społeczną rolę sztuki przecież staną do aktywizacji kulturalnej Pomorza. Ten argument „społecznej roli" artysty powinien stanowczo przeważyć wzgląd na brak atrakcyjnych materialnych ekwiwalentów dla artysty za „straty" spowodowane opuszczeniem centrów kulturalnych w głębi kraju.

Życie kulturalne Szczecina pulsuje najżywiej na odcinku odczytowym. Działają tutaj: Towarzystwo Krajoznawcze i Liga Morska, Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej i Polsko-Francuskiej, Klub Inteligencji i — również niesłusznie przez Gila zaatakowany — Klub Literacko-Artystyczny, wreszcie ostatnio, ale zato bardzo wydatnie i w sposób bardzo istotny, do aktywizacji życia kulturalnego przyczyniający się „Czytelnik". Po wieczorze Gołubiewa, pierwszym z cyklu spotkań pisarzy z czytelnikmi, „Czytelnik" zapowiada dalsze tego rodzaje imprezy.

Miejscowy tygodnik „Szczecin" wychodzi z impasu trudności, zyskując coraz szersze kręgi współpracowników; grupka szczecińskich literatów również daje dowody, że nie zaskiepiła się w „posadkach kulturalnych", tak pogardliwie traktowanych przez Gila. Po skromnym tomiku felietonów „Pod znakiem Gryfa", niżej podpisanego, coraz lepiej rozwijająca się Spółdzielnia Wydawn. „Polskie Pismo i Książka" kończy druk tomu „Legend Pomorskich" Karpowicza. Maria Boniecka oddała do druku tom „obrazów" pt. „Bezdomni" i wykńcza powieść „Eli, eli...". Papuga skończył swą „Faktorię Literacką", obraz dziejów ciekawej, choć niepowodzeniem zakończonej, osady marynistyczno-literackiej na Karsiborze, Telega kończy dramat z życia Mickiewicza w okresie towianizmu, na druk czekają tomiki wierszy Witolda Wirpszy i Karpowicza, „Wielki sztorm" Manugiewicza wydał „Czytelnik", w dodatku powieściowym „Kuriera Szczecińskiego" drukuje sensacyjny scenariusz amerykański Świerkiewicz.

Muzycy nie mogą wprawdzie zmobilizować Orkiesty Symfonicznej, bo skoro już znalazły się fundusze „na początek", okazało się, że miejscowe siły nie odpowiadają warunkom wymaganym od członków orkiestry symfonicznej.

Plastycy po „burzy w szklance wody" wywołanej przez Podsackiego ucichli, zaprzątnięci przygotowaniami do otwarcia, wespół z dziennikarzami Konfraterni Artystycznej. Jakoś ciągle jeszcze nie potrafią swą sztuką zainteresować społeczeństwa szczecińskiego lub sprowadzić do Szczecina którejś z wędrownych, a omijających nas, wystaw. Jak na liczne i bogate w tematy środowisko, teka „Zabytków Szczecina" Kondratskiego i trzy plansze graficzne („Zamek Piastowski" Kondratskiego, „Port" Powickiego i „Robotnicy huty" Karnieja) ofiarowane Władywostokowi w rocznicę Rewolucji Październikowej — to trochę za mało.

Teatry szczecińskie cechuje niezdecydowanie połączone z ambitnym przezwyciężaniem trudności. „Ożenek" Gogola w Teatrze Polskim przerastał możliwości artystyczne zespołu, który nie potrafił odtworzyć na scenie swoistego stylu gogolowskiej komedii. W Teatrze Małym wystawiona „Matura" Fodora, sztuka repertuarowo nie przedstawiająca większej — żeby nie powiedzieć „żadnej" — wartości, dała możność zabłyśnięcia trojgu artystom: Młodziejowskiej-Szczurkiewiczowej, Karniewskiej i Fabisiakowi. Na dobro wątłej może, ale niewątpliwie istniejącej, atmosfery kulturalnej Szczecina zapisać trzeba fakt, iż teatry nie skarżą się już na brak publiczności. Fakt ten należało by wykorzystać dla przyzwyczajenia jej do wartościowszego repertuaru scenicznego. Niestety brak opieki finansowej ze strony „czynników oficjalnych" zmusza — podobno — Teatr Polski do kompromisów z gustami publiczności dla zdobycia potrzebnych funduszów na wystawienie poważniejszego utworu. Tak właśnie tłumaczy się (pomijam bałamutne twierdzenia kierownika literackiego teatru o „higienie psychicznej") Montgomery'ego „Dzień bez kłamstwa" poprzedzający zapowiedzianego „Głupiego Jakuba" Rittnera. Z okazji ostatniej premiery Teatru Polskiego raz jeszcze mogliśmy stwierdzić, że teatr — prócz kilku wartościowych i obiecujących sił aktorskich — posiada dekoratora z prawdziwego zdarzenia. P. T. Rajkowski gdyby go nie ograniczano skromnymi budżetami, przeznaczonymi na dekoracje, już dwno potrafiłby zmusić widownię do oklaskiwania swych opraw dekoracyjnych.

Jak z tego pobieżnego wyliczenia wynika, robi się tu niejedno. Zainteresowania kulturalne społeczeństwa wzrastają, zainteresowaniom tym i ich wzrostowi dobre świadectwo w Polsce centralnej wystawili Szelburg-Zarembina, Zawieyski, Timoflejew i Gołubiew, a jak najczęstsze kontakty osobiste artystów z środowiskiem szczecińskim i — co tu ukrywać — raczej propaganda, a nie rozdzieranie szat nad „drobiazgami szczecińskimi", to — kto wie — czy nie najwłaściwsza droga do „osadnictwa kulturalnego".

Szczecin nie jest jeszcze, co prawda, Florencją, ale też nie jest już Abderą.

Szczecin, w grudniu.

2

Koniec starego roku, początek nowego, „wydarzenia kulturalne bulweryzującego nasze środowisko", patriotyzm lokalny czyli regionalizm — wszystko to sugeruje mi wyłamanie się z przyjętej dotąd zasady i zastąpienie comiesięcznego listu jakimś większym artykułem ogarniającym całoroczny nasz dorobek kulturalny. Kiedy pokusy te zwalczyłem — w trosce o twą cierpliwość, Czytelniku — został z nich tytuł: „Nowy Rok czy nowa era". Ostatnie wydarzenia kulturalne w Szczecinie, ich rodzaj i nie tylko już liczebność ale wprost stłoczenie — mogłyby usprawiedliwiać takie wróżebne porównanie.

Zupełnie nieoczekiwanie przed Bożym Narodzeniem przyszło Szczecinowi święcić „wielki tydzień" kulturalny. Mieliśmy tedy trzy wieczory autorskie, poranek recytatorski, recital fortepianowy, dwie premiery teatralne i burzliwy wieczór dyskusyjny. Wszystko to — podkreślam raz jeszcze — w ciągu jednego tygodnia! Tak, jakby kultura szczecińska zapragnęła nagle dać dowód swej żywotności, finishując ostro.

Może więc rzeczywiście po erach „szabrowniczej", osadniczej, gospodarczej nadchodzi era kulturalna, także i tu na „rubieżach"? O ludziach tego regionu, „O człowieku Ziemi Nowej" mówił w swym śmiałym, ostrowidzącą obserwacją poparytm odczycie red. Koźniewski. Może i ta właśnie śmiałość określeń onieśmielająco wpłynęła na słuchaczy tak, że dyskusja wypadła bardzo blado. Znacznie cieplejsza atmosfera panowała na drugim wieczorze Klubu Inteligencji. K. I. Gałczyński — osobiście! — czytał swe wiersze, od dawnych począwszy, poprzez „jenieckie, aż do jeszcze niedrukowanych. Brak komunikatywności poezji Gałczyńskiego wyrównywała ogromna popularność autora „Zielonej Gęsi". Zato trzeci wieczór — Broniewskiego — był prawdziwą ucztą. Wiersze wielkiego „dynamitarda sumien" witano huraganowymi oklaskami. Te trzy wieczory zepchnęły nieco w cień i niezmiernie interesujący, ze względu zarówno popularyzatorskiego jak i artystycznego, poranek recytatorski Kazimiery Rychterówny i recital fortepianowi Stanisława Bielickiego.

Imprezy te stwierdzają: w Szczecinie jest już taka ilość publiczności kulturalnej, ze wszystkie trzy wieczory autorskie odbyć się mogły przed wypełnionym audytorium; przewaga słowa nad muzyką dowodzi, że akcja umuzykalniania społeczeństwa pozostawia jeszcze wiele do życzenia. Potwierdza to również jakoś powolne i kulejące organizowanie Szczecińskiej Robotniczej Orkiestry Symfonicznej; oraz stwierdzenie trzecie, że aczkolwiek o osadnictwie kulturalnym jeszcze mówić nie można, to jednak przecież droga do Szczecina została już dla kultury przetarta.

Z tych trzech przesłanek wyrósł wieczór dyskusyjny zorganizowany przez Klub Literacko-Artystyczny pod hasłem „O nowe oblicze kulturalne Szczecina". Prelekcje dra St. Telegi, który nakreślił niemal kompletny obraz życia kulturalnego naszego miasta i życia tego postulatów na najbliższą przyszłość, wywołała ożywioną — aż za bardzo ożywioną chwilami dyskusję, która przeciągnęła się do późnej nocy. Wzięli w niej udział przedstawiciele władz, producenci i konsumenci kultury i sztuki. Ci ostatni niestety w stopniu znikomym, brakło bowiem przynajmniej przedstawiciela OKZZ Z dyskusji możnaby wyciągnąć kilka wniosków, z których najważniejsze: stwierdzenie zacofania Szczecina pod względem zainteresowań kulturalnych, konieczność planowości i koordynacji poczynań oraz wypracowania regionalnego planu aktywizacji kulturalnej Szczecina i Pomorza Zachodniego.

I oto zaczynają pojawiać się pierwsze oznaki istotnej zmiany na lepsze. Zainicjowana w szczecińskich kołach radiowych wymiana programowa czterech rozgłośni Polskiego Radia (Bydgoszcz, Poznań, Gdańsk, Szczecin) została sfinalizowana. Klub Literacko-Artystyczny i „Czytelnik" zawarły umowę o wzajemnej współpracy w organizowaniu imprez. Drugą taką parę stanowią plastycy i dziennikarze Miasto przeznaczyło 600.000 na subwencje teatralne i dalsze znaczne sumy na popieranie życia kulturalnego. Jeżeli Klub nie zawiedzie, to i postulowane wyjście z wieczorami artystycznymi do zakładów pracy i szkół zostanie w tym roku urzeczywistniona. Zupełnie realne wydaje się stworzenie jednej lub kilku nagród artystycznych. Wreszcie, organizacyjnie, pewnym krokiem naprzód jest powołanie zamiast Wojewódzkiej Rady Kultury specjalnej Komisji Kulturalnej przy WRN.

Także i na odcinku teatralnym mamy do zanotowania sukcesy jeśli nie repertuarowe (takim będzie niewątpliwie prapremiera sztuki Bożyma „Imieniny" zapowiadana przez Teatr Mały) to przynajmniej sceniczne. W Teatrze Małym grano komedię Eftimiu „Człowiek, który szukał śmierci". Mimo zręcznych aktualnostek i satyrycznych powiedzonek oraz niby — problematyki, przypominającej „Ptaka" Szaniawskiego. Sztuka ta nie zdołała zainteresować szerszej publiczności tak, że Teatr Mały ciągle jeszcze po bohatersku zmaga się z trudnościami finansowymi. Natomiast na złotą żyłę" trafił Teatr Polski wystawiając „Krawca w zamku" Armonta i Marchanda. Publiczność „wali" do teatru („drzwiami i oknami" — jak mówił Fertner), co prawda słusznie, gdyż dawno nie widzieliśmy w Szczecinie przedstawienia tak dobrze przygotowanego pod każdym względem.

Czekamy tylko na osiągnięcia organizacyjne. Jestem przekonany, że nie będziemy czekali napróżno ani nawet długo. Zresztą jakże nie być optymistą w Nowym Roku!

Szczecin, w styczniu.

3

Właściwie jedyną stale pulsującą arterią kulturalną Szczecina jest teatr, a raczej teatry, bo ma on ich kilka, choć może o wiele lepiej było by, gdyby miał jeden, a dobry. Trzeba stwierdzić, że zainteresowanie teatrem wzrosło znacznie w porównaniu z niedawną stosunkowo przeszłością. Z wywiadu udzielonego przez dyr. Czosnowskiego przedstawicielowi tygodnika „Szczecin" (nr 4) dowiadujemy się, że frekwencja publiczności w ostatnich czterech miesiącach ubiegłego roku wzrosła w Teatrze Polskim trzykrotnie, a fakt, że połowę sprzedanych biletów (22.851 na 43.809) wykupiły Związki Zawodowe i młodzież zasługuje na szczególne podkreślenie. Popularność tę zdobył teatr lekkim repertuarem. Dowodem tego dwie cyfry: na „Całym dniu bez kłamstwa" i „Krawcu w zamku" na 100 widzów w pierwszym przypadku 94, w drugim zaś 99 zakupiło bilety przez OKZZ. Zjawisko to każe zwrócić baczną uwagę na przyszły repertuar teatralny oraz poziom przedstawień. Teatr jest w tej chwili pierwszoplanowym zagadnieniem aktywizacji kulturalnej Szczecina. Zrozumiano już, że należy mu stworzyć takie warunki, by mógł prawdziwie spełniać swą rolę wychowawczą bez konieczności ratowania stanu finansowego schlebianiem publiczności.

Po gościnnych występach warszawskiej trójki — Danuty Korolewicz, Ścibora i Gielniewskiego — w błahej ale doskonale granej komedii Ćwojdzińskiego „Człowiek za burtą", Teatr Polski raz jeszcze udowodnił, że stać go na dobre przedstawienie. „Przyjaciel nadejdzie wieczorem" Companeeza i Noego pozwoliło zabłysnąć Młodnickiemu (dr Tiller), Czosnowskiej (Helena), Czabanowskiemu (Vulcain). A przecież są jeszcze i weterani sceny, jak Rasiński, i zasłużeni a pracowici aktorzy jak Zbyszkowski, Rajkowska i Daszewski, nie brak też młodego a obiecującego narybku, spośród którego na czoło wysuwają się Zieliński i Bernas Janina. O samej sztuce rozwodzić się nie warto. Wartość jej literacka chyba mniej niż znikoma a cały szereg niekonsekwencji i naiwności sytuacyjnych, mimo dramatyczności fabuły, zaczerpniętej z walk francuskiego ruchu oporu z Niemcami, psuje przeprowadzenie interesującego pomysłu umieszczenia sztabu partyzanckiego w lecznicy psychiatrycznej. Te naiwności podkreśliło jeszcze obsadzenie Malkowskiego w roli Jacka. „Przyjaciela" reżyserował p. Lotar. Jego debiut reżyserski cierpiał na brak tempa i nadmiar efektów świetlnych, otaczających ni stąd ni zowąd symbolicznymi aureolami realistyczne postaci.

Drugi zawodowy teatr szczeciński — „Teatr Mały" — wystawieniem Kiedrzyńskiego „Pensjonatu we dworze" zdaje się zdecydowanie wracać do dawnej swej amatorszczyzny. Trudne warunki, w jakich teatr ten pracuje, a których poprawy nie widać, nieodpowiednia sala, jej oddalenie od centrum miasta, wreszcie błędy — żeby nie powiedzieć nieudolność — kierownictwa zdają się skazywać teatrzyk ten na nieuniknioną likwidację. Tym bardziej, że w najbliższej przyszłości Teatr Polski otwiera drugą salę, w której odbywać się mają przedstawienia o charakterze bardziej kameralnym.

Na odcinku muzycznym, po porzuceniu ambitnych planów stworzenia Filharmonii Robotniczej, zapowiada się powstanie mniejszego zespołu orkiestrowego. A szkoda, bo gościna Filharmonii Bałtyckiej nie tylko zaimponowała, ale i, budząc porzucone marzenia — zawstydziła. Tymczasem „aktywizują się" śpiewacy zorganizowani w Sekcję Wokalistów przy Zw. Zaw. Muzyków. Jak zawsze w Szczecinie, tak teraz i tu siły mierzy się na zamiary, a widać zaufanie do własnych sił jest duże (czy aby równe możliwościom?), skoro zamiarem jest wystawienie „Pajaców"!

W akcji odczytowej do dotąd działających organizacji przybyła Komisja Popularyzacji Prawa. Prócz kilku jej odczytów mamy w tym sektorze życia kulturalnego do zanotowania wieczór literacki Michała Rusinka, zorganizowany przez „Czytelnika", prelekcje: p. Demond „La revolution francaise de fevrier 1848" w Towarzystwie Przyjaźni Polsko-Francuskiej oraz dwie w Towarzystwie Krajoznawczym, mianowicie Piskorskiego o sprawach ludnościowych Pomorza Zachodniego i dra Terebuchy o Szczecinie jako porcie tranzytowym.

Godne podkreślenia jest, że organizacje kulturalne Szczecina coraz częściej sięgają po nowego konsumenta kultury. Robi to „Czytelnik" prowadząc autorów na spotkania z czytelnikami do świetlic warsztatów pracy i sal szkolnych. Robi to Klub Literacko-Artystyczny, wędrując z wieczorem poświęconym żołnierzowi polskiemu w literaturze do gimnazjum i świetlicy Zw. Samorządowców. Robi to wreszcie Rozgłośnia Szczecińska wychodząc z mikrofonem do huty „Szczecin" i do Elektrowni na Łasztowni.

Nie bez wpływu na aktywizację życia kulturalnego będzie przygotowana dlań pomoc finansowa. Budżet miasta przewiduje, między innymi, 2 mil. zł. na uruchomienie 3 filii Czytelni Miejskiej, 200.000 zł. na nagrody za najlepszą monografię Szczecina, oraz 420.000 zł. na konkursy literackie. Tygodnik „Szczecin" którego stale podonszący się poziom również trzeba zanotować z uznaniem, już ogłosił konkurs na literacki utwór marynistyczny z nagrodą Zarządu Miejskiego w wysokości 50.000 zł. Klub Literacko-Artystyczny wystąpił z inicjatywą zebrania w drodze składek 250.000 zł. na Społeczną Nagrodę Artystyczną za działalność w dziedzinach: literackiej, muzycznej i plastycznej. Jak z tego widać, Szczecin nie zostanie w tym roku w tyle poza innymi miastami, mającymi już od dawna swe nagrody artystyczne.

Dalsze nowe możliwości kulturalne wiążą się z odnowionym obecnie projektem stworzenia w Szczecinie wyższej uczelni, bądź całkiem nowej, bądź też przeniesienia tu uniwersytetu lubelskiego im. Curie-Skłodowskiej. Ten przyszły uniwersytet stałby się ośrodkiem badań zagadnień skandynawskich, reprezentacją nauki polskiej na tamte kraje, a przez to i polityczną przeciwwagą niemieckiego uniwersytetu w Gryfii. Przy uniwersytecie, którego jednym z wydziałów stałaby się Akademia Lekarska, skupiła by się utrudniona dotąd brakiem odpowiedniego aparatu naukowego działalność tutejszych oddziałów Instytutów Zachodniego i Bałtyckiego a w przyszłości i Skandynawskiego. Bez wyższej uczelni o typie humanistycznym rozwój kulturalny Szczecina będzie ciągle graniczył z improwizacją. A może się mylę? Oby! Zobaczymy, co zdziała Podkomisja Kulturalna przy W. R. N. i organizująca się Wojewódzka Komisja Porozumiewawcza Związków Artystycznych. Organizacja to wszak „pięta Achillesowa" naszego życia kulturalnego.

Walerian Lachnitt

Szczecin, w lutym.

OD WYDAWNICTWA

Mimo powtarzanych w każdym numerze obietnic ze strony zespołu wydawniczego — „Arkona" ukazuje się nadal w odstępach czasu nieco dalekich od idealnej regularności. Dużo przyczyn — szczególnie finansowej natury — na to się składa, niestety, przyczyn nie zależnych od wydawców.

Rozpoczynając nowy rok wydawnictwa ponawiamy swe niedotrzymane dotąd obietnice, wyrażając wszystkim Czytelnikom i Przyjaciołom „Arkony" szczere podziękowania za dotychczasową pobłażliwość i za sympatię — jaką darzą pismo.

ZESPÓŁ WYDAWNICZY.

Wydaje: ZESPÓŁ „ARKONY" W BYDGOSZCZY. Redaguje: KOLEGIUM. Redaktor Naczelny: MARIAN TURWID. Adres Redakcji i Administracji: Bydgoszcz, Sielanka 8. Konta bankowe: Komunalna Kasa Oszczędności miasta Bydgoszczy nr 224. PKO nr VI-271. Prenumerata i kolportaż: Spółdz. Wydawn. „Czytelnik", Delegatura Pomorska w Bydgoszczy, ulica Jagiellońska 31. Adres oddziału Redakcji w Poznaniu: Wanda Karczewska, ulica Noskowskiego 1. Druk: Zakłady Graficzne pod Zarządem Państwowym, Toruń, ulica Rabiańska 15/17. E 483230