BIBLIOTEKA W.S.P. Gdańsk
C III 1186
C IV - 9025

◇ LU HSÜN — PRAWDZIWA OPOWIEŚĆ O AKWEI ◇

CZYTELNIK

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI | Warszawa, dnia 2 stycznia 1949 r. | Nr 1 (214)

JERZY BOREJSZA

Pokongresowa kropka nad i

Rozmyślania o polityce kulturalnej

Okres od sierpniowego plenum KC PPR do Wielkiego Kongresu Zjednoczenia w grudniu 1948 r. stanowi klamrę, zamykającą etap przeobrażenia ilościowych, niedostrzegalnych często przemian w ciągu czterech lat demokracji ludowej — w nową ujawnioną i ujaśnioną jakość. Przemiany te spowodowały konieczność przemyślenia, przewartościowania dotychczasowego dorobku naszej polityki kulturalnej i nakreślenia jej kierunkowej w nowym stadium. Rzecz jasna, taka kierunkowa winna być owocem zbiorowej pracy, toteż uwagi poniższe są jedynie próbą podsumowania pierwszych rozmyślań. Próbą tym ostrożniejszą, że na zakręcie wypada na chwilę zwolnić biegu, by móc raźniej i szybciej kroczyć raz obraną drogą.

Zagadnienie zmian w naszej polityce kulturalnej jest obecnie przedmiotem rozważań i rozstrząsań nie tylko partyjnych działaczy, ale i tych szerokich rzesz rzetelnych oświatowców bezpartyjnych, którzy nic wspólnego nie mają z apolityczną, bierną czy obcą postawą wobec nowych podstaw polityczno-gospodarczych i którzy rozumieją, że oświata i kultura nie zawisają w próżni, a są pochodną konkretnych przesłanek politycznych, społecznych i gospodarczych, powstałych w pierwszych latach po wyzwoleniu.

Wydaje się, że poza postawą nielicznego grona emigracji wewnętrznej — mamy już za sobą okres przełamywania tej fałszywej i szkodliwej postawy, z którą polemizując Lenin pisał:

„Nasi przeciwnicy nieraz zarzu-

rzeczne zadanie zakładania socjalizmu w niedostatecznie kulturalnym kraju. Ale omylili się ci co do tego, że zaczęliśmy nie od tego końca, jakby wypadało według teorii (wszelkich pedantów), bo u nas przewrót polityczny i socjalny okazał się poprzednikiem przewrotu kulturalnego, rewolucji kulturalnej, w której obliczu jednakowoż teraz stoimy".

W ciągu czterech lat narastały w Polsce polityczne i socjalne przesłanki — i nagromadzały się elementy pracy kulturalnej dla tej konkretnej rewolucji kulturalnej, w przede dniu której obecnie stanęliśmy. I trudniej było znaleźć kierunkową polityki kulturalnej, w okresie, gdy niektórym wydawało się, iż możliwe jest jakieś dziwaczne, statyczne współżycie ginącego świata ze światem, który się staje — łatwiej jest, gdy na Kongresie Zjednoczenia padło z ust Bolesława Bieruta jasne określenie istoty władzy w ustroju demokracji ludowej. Mowa o dwóch istotnych stwierdzeniach.

Pierwsze:

„...demokracja ludowa nie jest formą syntezy czy trwałego współżycia dwóch różnorodnych ustrojów społecznych, lecz jest formą wypierania i stopniowej likwidacji elementów kapitalistycznych, a zarazem formą rozwijania i umacniania podstaw przyszłej gospodarki socjalistycznej".

Drugie:

„.....podobnie jak u podstaw naszej demokracji ludowej leży ofiarna bohaterska pomoc Związku Radzieckiego, tak u podstaw odmienności naszej drogi od drogi radzieckiej, leży wszechstronna pomoc i oparcie się o doświadczenie i osiągnięcie zwycieskiej dyktatury proletariatu. Dzięki temu możemy w ramach demokracji ludowej odmiennie realizować funkcję dyktatury proletariatu".

Jasność i precyzja, jaką Wielki Kongres Zjednoczenia wniósł w określenie charakteru władzy politycznej demokracji ludowej i perspektyw jej społeczno - gospodarczego rozwoju, pozwala jaśniej i bardziej precyzyjnie określić kierunkową przemian kulturalnych. Albowiem odchylenia poszczególnych odcinków pracy kulturalnej mają się tak do ideologii, jak chybotliwy ruch przyczepki do często niedostrzegalnych obrotów kierownicy holującego ją auta.

Główna troska — kulturalny poziom wsi

Zjednoczenie klasy robotniczej i powstanie jedynej partii proletariatu — wysuwa jako jedno z czołowych i pilnych zadań całokształtu wysiłku kulturalnego — pracę na wsi i dla wsi, tak samo jak zresztą na innych odcinkach naszego życia społecznego wzmocnienie wagi proletariatu oznacza wzmocnienie, pogłębienie, zacieśnienie sojuszu robotniczo-chłopskiego.

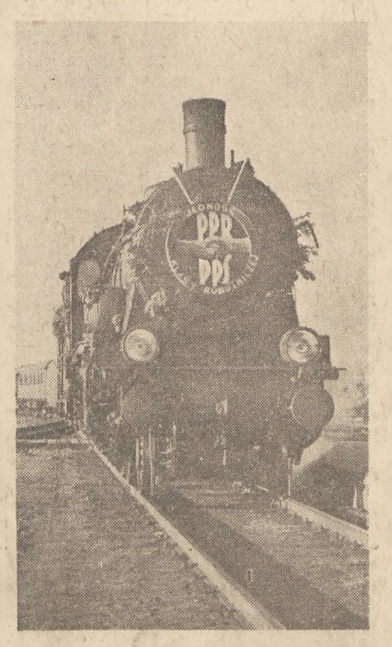
W przede dniu Kongresu Zjednoczeniowego — w związku z reorganizacją pracy kulturalno - oświatowej TUL i TUR niektórzy, na szczęście nieliczni, działacze chłopscy starej daty, chcieli dopatrzeć się próby pomniejszenia wagi pracy na wsi i dla wsi. Nic bardziej błędnego, nic bardziej fałszywego. Wystarczy zapoznać się z materiałami Kongresu, zgłębić zasadnicze wypowiedzi, pojąć jego wytyczne zarówno polityczne jak gospodarcze, aby zrozumieć, że istota drogi do socjalizmu polega między innymi na dążeniu do stałego bezustannego i konsekwentnego pomniejszania — krok za krokiem — przeciwstawności między wsią a miastem, likwidacji tego, co „Manifest Komunistyczny" nazywa „idiotyzmem życia wiejskiego".

Kiedyś, w okresie międzywojennym, sanacja mogła podarować wsi tylko jedno: osławione ubikacje Sławoj-Składkowskiego, sławojki. Agraryści, przeciwnicy nowoczesnego rozwoju wsi, uwsteczniacze naszego życia, mogą wsi podarować jedno: sławojki kulturalne. Bo czymże innym są te dziś już wstydliwie maskowane, przemycane teoryjki o odrębnej kulturze chłopskiej, o duszy chłopa, o specyfice jego psychiki — jak nie próbą tworzenia gnojówek kulturalnych. Te teorie agrarystyczne mają, rzecz jasna, wyraźną, kapitalistyczną treść. [illegible] mamy na myśli klasowego sojusznika proletariatu.

Lata demokracji ludowej zniosły obcość wsi polskiej wobec miasta, sztucznie zresztą podtrzymywaną przez wstecznych działaczy ludowych; wręcz odwrotnie, wieś spogląda na miasto i na jego kulturę jako na drogę swojego kulturalnego awansu społecznego. Elektryfikacja, radiofonizacja i rozpowszechnienie kina na wsi, stała rozbudowa sieci szkolnej i napływ młodzieży chłopskiej na uniwersytety, kolejnictwo i rozbudowa dróg, rozbudowa spółdzielczości i mechanizacja rolnictwa, stały i ciągły wzrost czytelnictwa na wsi — to procesy, które będą potężnieć z roku na rok, z miesiąca na miesiąc, i będą nieuchronnie zbliżać wieś do miasta, będą likwidować, ustawione przez feudalizm, pielęgnowane przez kapitalizm — rogatki kulturalne. O te rogatki społeczne i kulturalne, o tę rozpiętość między postępem miasta i wsi rozbijała się raz po raz dynamika rewolucji polskiej. O kamień chłopski potknęło się szczęście naszej ojczyzny — mówił Stefan Żeromski.

Dlatego czołowa partia proletariatu jest bezpośrednio najsilniej i najmocniej zainteresowana w podniesieniu, dźwignięciu kultury wsi. Dlatego proletariat miasta, jego czołowa partia widzi w proletariacie wiejskim, w małorolnym i średniorolnym chłopie swego sojusznika, swój chór, bez którego — jak pisał Karol Marks — „jej solo we wszystkich krajach chłopskich zamienia się w pieśń łabędzią". I nie tylko dlatego proletariat jest bezpośrednio zainteresowany w kulturze wsi, że przecież stamtąd przyjdą nowe rezerwy sił roboczych do przemysłu, i nie tylko dlatego, że jeśli kultura wsi nie będzie podniesiona — żadna siła ludzka nie utrzyma młodzieży na roli, skoro widzi ona w przejściu do wykwalifikowanego proletariatu swój naturalny awans społeczny, ale nade wszystko dlatego, że bez głębokiej, przeorywującej pracy ideologicznej, oświatowej i kulturalnej na wsi nie stanie się ta wieś **podmiotem** wielkich, długofalowych przeobrażeń, biedne i średniorolne chłopstwo nie stanie się współbojownikiem klasy robotniczej.

U progu tej wspólnej walki ruchu ludowego i partii proletariatu o rewolucję kulturalną na wsi trzeba rozwiać pewien mit, pewne szkodliwe tabu: podział na ludzi pochodzenia wsiowego, którzy jako szamani rzekomo tajemnej wiedzy mają prawo mówić o wsi, i ludzi miastowych, którzy tej wsi rzekomo nie znają, są „ludźmi z zewnątrz". Zresztą ilekroć ktoś zaczyna zbyt głośno mówić o swoim klasowym pochodzeniu z doświadczenia wiemy, że pragnie zamaskować swoje odszczepieństwo; przykład — Stanisław Mikołajczyk. Bardzo głośno o swoim proletariackim pochodzeniu krzyczał również, chcąc zagłuszyć odszczepieństwo, Jacques Doriot. Nikt nie pomniejsza wagi pochodzenia klasowego i awansu społecznego pod warunkiem, że nie prowadzi on do zwyrodnienia i odszczepieństwa, ale istotna linia podziału jest znacznie głębsza, bo łączy się ze sprawą ideologii, strategii i taktyki klasowej. I niewątpliwie partia proletariatu, która zatwierdziła na Kongresie wytyczne dla sporządzenia 6-letniego planu rozwoju wsi polskiej i wysiłkiem całego gospodarstwa narodowego zapowiedziała w okresie sześcioletnim elektryfikację 8 — 10 tysięcy gromad, która zapewniła wsi 50.000 — 60.000 traktorów, i sformułowała: „rozwój gospodarczy i przebudowa społeczna wsi będą wymagały również znacznego podniesienia poziomu kultury wsi, przez rozpowszechnienie oświaty, czytelnictwa, radia, kinematografii, urządzeń socjalnych i zdrowotnych". — ta partia nie jest ani zewnętrzną, ani obcą siłą, ale najwierniejszym sojusznikiem ruchu ludowego: prowadzi za sobą wieś.



Stąd kierunkowa pracy kulturalno-oświatowej na wsi jest jasna: nie ma i nie może być podziału między kadrami wychowującymi miasto i wieś, nie może być ani odrębnej literatury, sztuki, teatru, kina, muzyki — ani odrębnej kultury. Proletariat, łamiąc krok po kroku, wespół ze swoim chłopskim sojusznikiem, przeciwieństwa między wsią a miastem, **tworzy po raz pierwszy jedyną niepodzielną kulturę narodową.**

I dlatego również mógł Bolesław Bierut w końcowym przemówieniu powiedzieć o Kongresie, że

„wielka, wyjątkowa jest jego doniosłość nie tylko dla klasy robotniczej, ale i dla całego narodu. Otwiera on nową kartę dziejów polskiego ruchu robotniczego i zarazem nową kartę dziejów narodu polskiego".

Skoro mówimy o kierowniczej roli proletariatu i o sojuszu robotniczo - chłopskim, jako spawaczu jedynej kultury narodowej, zdać sobie musimy w pełni sprawę z tego, jak wielkie odświeżające złoża bogactwa językowego i artystycznego tworzywa wniesie ze sobą do wspólnego skarbca lud wiejski, wyzwalający się spod jarzma swojego kapitalisty. Po odrzuceniu — rzecz jasna — pseudotwórczości ludowej, wyrastającej z drobnomieszczańskich guścików, importowanej naprzód na wieś, a potem do miastowych snobów.

Proletariat — współtwórcą i kierownikiem kultury narodowej

Skoro wieś, jej klasowo zdrowa i postępowa część coraz bardziej w proletariacie miasta widzieć będzie swój wzór, swego kierownika i ideał awansu społecznego, skoro traktorzysta i mechanik stają się ideałem i wymarzonym wzorem młodzieży wiejskiej — zająć się wypada kolejno sprawą awansu kulturalnego samego proletariatu.

Kto przysłuchiwał się przed Kongresem na zebraniach w terenie głosom setek i tysięcy robotników, kto poznawał zakres ich zainteresowań, argumentację, budowę zdania, dobór słów — stwierdzał z podziwem i często zdumieniem, jak w ciągu czterech lat wyrosła w łonie proletariatu warstwa świadomych, pewnych siebie i dumnych, ze swego pochodzenia ludzi. Nie chcę przesądzać, jak głęboko już dziś te warstwy sięgają — nie ulega jednak wątpliwości, że same procesy polityczne, społeczne i gospodarcze wywołują automatycznie często bez i wbrew oddziaływaniu świadomego, subiektywnego czynnika — awans kulturalny szerokich rzesz proletariackich. Nawet jeśli świadomy czynnik kulturalny nie będzie oddziaływał — a niewątpliwie coraz skuteczniej będzie on działał — plan sześcioletni zrodzi nowego, potężnego konsumenta dóbr kulturalnych w postaci kilkudziesięciu tysięcy (przeszło 40.000) nowych inżynierów przemysłowych, agronomów i lekarzy, przeszło 110 tysięcy nowych techników, prawie 900 tysięcy robotników wykwalifikowanych i wdrożonych.

Władysława Kołodziejczykowa, delegatka na Kongres, wieloletnia działaczka rewolucyjna

Awans kulturalny proletariatu nie jest mechanicznym powtórzeniem czy przedłużeniem kolejnych awansów klas społecznych w dziejach ludzkości. Odzwierciedleniem klasowego, kulturalnego i obyczajowego awansu nowej klasy, naśladującej czy podszywającej się pod obyczajowość i kulturę klasy obumierającej, była zawsze wielka twórczość, literatura od „Don Kichota" Cervantesa po nasze czasy. Otóż ideałem klasowym zubożałego hidalgo „Don Kichota" był rycerz średniowieczny, tak samo jak ideałem, typem powieści mieszczańskiej był długi czas arystokrata. Bohaterowie mieszczańscy Balzaka starają się wkupić, wżenić, wpełznąć, wkraść się w środowisko obumierającej arystokracji, podpatrują i wymałpowują jej obyczajowość. Konflikty erotyczne, miłosne w literaturze — mimo wszelkie pozory — były prawie jedynie konfliktami klasowymi. Boy-Żeleński zdarł sentymentalną maskę z „cierpień młodego Wertera" i wykazał swoim spostrzegawczym piórem, że u źródeł cierpień i samobójstwa Wertera tkwi treść klasowa. Tak samo sentymentalna i nieszczęśliwa miłość Mickiewicza do Maryli, na której wychowywano całe pokolenia — była przecież jedynie odbiciem konfliktu klasowego, jak wszystkie następne konflikty tego rodzaju w literaturze od Prusa poprzez Żeromskiego aż do „Granicy" i „Węzłów życia" Nałkowskiej. To, co ciążyło na polskim mieszczaństwie i drobnomieszczaństwie to urok wszystkiego, co wydawało się odblaskiem szlachetczyzny — stąd histeryczny zachwyt mieszczaństwa i części drobnomieszczaństwa wobec każdego grubiańskiego wyczynu Piłsudskiego, pozowania na szlachetkę Rydza, stąd uwielbienie błazeńskich i głupawych pomysłów Wieniawy. Bo to wszystko dziwnie szlachtą pachniało — a **klasy, które budowały nowy system ucisku i wyzysku człowieka przez człowieka szukały uświetnienia swego ustroju i podniesienia swego prestiżu w mechanicznym przejmowaniu kultury klasy ginącej.**

W okresie istnienia antagonistycznych klas nieuchronne jest oddziaływanie tej szlachecko-mieszczańskiej i drobno-mieszczańskiej kultury na uwstecznione, nieuświadomione części proletariatu. Stąd raz po raz pojawia się i w ruchu robotniczym poza silnego człowieka - samotnika, (ibsenowski indywidualizm), stąd tu i ówdzie przerost po drobnomieszczańsku obolałych spraw personalnych, sympatii i fobii, zasłaniających ideologiczną linię podziału (kliki i koterie w reformizmie), stąd warcholstwo, megalomańska postawa i drobnomieszczański egocentryzm. Stąd bezustanne wpływanie rozkładowych nurtów kapitalistycznego ustroju na uwstecznione warstwy proletariatu.

Proletariat jest pierwszą i jedyną klasą w dziejach ludzkości, która zmierza nie do nowego systemu ucisku jednej klasy przez drugą, ale do ustroju bezklasowego. Dlatego awans kulturalny proletariatu nie polega na małpowaniu i papużeniu typów ginących klas, a wręcz odwrotnie, na wykuwaniu własnej kultury, uwolnionej z naleciałości kapitalistycznych. Bohaterem tej kultury jest ofiarny przewodnik, działacz czołowy czy szeregowy, który przełamując w sobie jakieś tam prestiżowo - indywidualistyczne urazy, najczęściej urojone, daje przykład zespołowej, zdyscyplinowanej pracy, bohaterem tej kultury jest przodownik pracy, przodownik idei i przodownik nowej moralności.

Dlatego też po raz pierwszy w dziejach awans kulturalny nowej klasy, awans kulturalny proletariatu polega nie na przejmowaniu obcego sobie wzoru, nie na zakłamywaniu swego pochodzenia, ale na odrzucaniu obcej skorupy i wydobyciu życiodajnych sił z ludu, ze swojej klasy, z poczucia dumy ze swego pochodzenia. Proletariat przyjmując władzę nie zabiega o nobilitację ani u szlachty, ani u mieszczaństwa ani u drobnomieszczaństwa. Nobilitacją jego jest poczucie godności i siły swojej własnej klasy, przewodniczki narodu, poczucie, które znalazło tak silny wyraz na Wielkim Kongresie Zjednoczenia.

Będąc przewodnikiem i kierownikiem w drodze ku nowej kulturze, proletariat jest tej kultury współtwórcą. Jest współtwórcą, gdyż jako jej podwalinę, jako swego naturalnego sojusznika przyjmuje cały dotychczasowy dorobek postępowy kultury narodowej, wartościując na nowo, odmykając na nowo groby, aby częstokroć światłu dziennemu ukazać to, co było przemilczane, usuwane. Jakże proroczo dziś, gdy obchodzimy 150 rocznicę narodzin Adama Mickiewicza, brzmią słowa Cypriana Norwida:

„...grób twój jeszcze odemkną powtórnie.
Inaczej głosić będą twe zasługi.
I łez wylanych dziś będą się wstydzić,
A lać ci będą łzy potęgi drugiej
Ci, co człowiekiem nie mogli cię widzieć..."

I dlatego właśnie, iż proletariat w sojuszu z postępowymi siłami narodu, ujął kierownictwo kultury w swe ręce, demokracja ludowa sprawiła, że przestajemy się czuć podopiecznymi Zachodu, a postępowi i wielcy twórcy krajów kapitalistycznych zwracają oczy na narody, znajdujące się na wstępnej linii rozwoju.

Szlachecka kultura, a potem kultura szlachecko - mieszczańska zapatrzone były w olśniewający bogactwem feudalizm zachodni, a potem w szybko bogacący się kapitalizm. Demokracja ludowa w Polsce po osiągnięciach swoich pierwszych czterech lat ma powody, aby z góry i z obcością spoglądać na rozkładowe nurty kultury kapitalistycznej.

Proletariat jest współtwórcą kultury nie tylko dlatego, że nacjonalizuje, czyni własnością całego narodu jego postępowy dorobek wiekowy, ale również i dlatego, że udostępnia kulturze narodowej wszystko, co było wielkie i szczytne w dorobku innych narodów. Nie jest to tylko zdjęcie z uszanowaniem kapelusza przed trumną i nie jest to wieniec na grobie Nieznanego Żołnierza. Kilka dni temu byliśmy świadkami tego, jak dwustumilionowe narody Związku Radzieckiego złożyły hołd Adamowi Mickiewiczowi w licznych akademiach, wystawach, odczytach przyswajając sobie jego dorobek. Byliśmy świadkami tego, jak kraje demokracji ludowej czciły pamięć wieszcza narodowego Polski, udostępniając jego twórczość swoim narodom, czyniąc jego dorobek swoją własnością. Kiedy i gdzie — pytamy — byłoby rzeczą możliwą, aby prawie 300 milionów ludzi różnych narodowości przyswoiło sobie dzieła jakiegoś poety narodowego, jeśli nie w atmosferze internacjonalizmu, w klimacie nie sklepikarskiego, zaściankowego, prowincjonalnego — i nacjonalistycznego — pojmowania kultur narodowych, jeśli nie w ustroju, wychowującym w duchu nowego, proletariackiego pojmowania patriotyzmu? I kto śmie wątpić, że ten patriotyzm stwarza stokroć więcej realnych podstaw dla dumy narodowej, aniżeli deklamatorski nacjonalizm pseudo-patriotów?

Nowe perspektywy twórczości artystycznej

Awans kulturalny proletariatu i nieodstępnie idące z nim w parze podniesienie poziomu kulturalnego wsi — stwarza niebywałe, niespotykane dotąd perspektywy odbioru twórczości artystycznej. W pierwszym roku niepodległości niektórzy sceptycy i besserwiserzy przepowiadali: „maluczko, maluczko a przekonacie się, że nakłady książek i pism wrócą do przedwojennych, to tylko głód potyfusowy po okupacji. Czytać będzie tylko inteligencja, ona interesuje się teatrem, kinem, muzeum" I stąd prawicowa, szkodliwa, wroga teoria o tym, że najpierw należy pracować dla „górnych warstw", które później poniosą kulturę w lud. Taka była postawa ludzi kuśtykających na prawą nogę, nie rozumiejących tego, co zaszło w kraju.

A tymczasem po czterech latach nakłady pism codziennych wzrosły czterokrotnie w stosunku do przedwojennych, nakłady tygodników trzydziestokrotnie. Nakład jednego tygodnika kobiecego osiągnął cyfrę miliona trzystu tysięcy, nakłady kilku innych tygodników sięgają pół miliona, trzystu tysięcy, ćwierć miliona. Niektóre tytuły dzieł klasyków literatury polskiej przewyższyły wszystkie dotychczasowe nakłady, „Stara Baśń" Kraszewskiego w jednym tylko wydawnictwie przekro-

(Dokończenie na stronie drugiej)

Pokongresowa kropka nad i

(Dokończenie ze strony pierwszej)

czyła 150 tysięcy, powieści współczesne są wykupywane w dziesiątkach tysięcy egzemplarzy, książki naukowe i podręczniki szkolne w setkach tysięcy egzemplarzy, niektóre dzieła klasyków marksizmu przekraczają pół miliona. Kiedy to w muzeach widziało się tak niezliczone tłumy, jak na wystawie Ksawerego Dunikowskiego, kiedyż to w miastach i wsiach widziano tyle tysięcy ludzi na spotkaniach autorów z czytelnikami? Kiedyż to każda sztuka teatralna, każdy film wywoływał tak ożywione dyskusje wśród szerokich rzesz, kiedyż to wieś garnęła się tak do książki i radia, do filmu i gazety? Kiedyż to mieliśmy w Polsce tyle świetlic, tyle amatorskich zespołów artystycznych, tak szybko rosnącą sieć bibliotek? A są to procesy i zjawiska tylko zapoczątkowane, rosnące i wzmagające się.

Jeśli stwierdzamy to zjawisko niezwykłego, niespotykanego wzrostu rynku odbiorczego, to nie po to, aby zacierać trudności i popełnione błędy, bez których proces ten szedłby znacznie szybciej; i nie po to, aby odparować histeryczne malkontenctwo nielicznej zresztą grupki kuśtykających na lewą nogę i twierdzących apodyktycznie, że na froncie kultury nic się nie zmieniło. Mówimy o tym po to jedynie, by po stwierdzeniu tak wielkiego wzrostu, tak wielkiej chłonności kulturalnej najszerszych mas spokojnie na tle Kongresu Zjednoczenia rozpatrzyć procesy opóźnienia, wypaczenia, obcości czy przybliżania, wrogości czy współtworzenia, jakie zachodzą na odcinku twórczości artystycznej czy naukowej, na odcinku słowa drukowanego i które to procesy powodują niewątpliwe rozbieżności między konsumentem a producentem intelektualnym. Wielka partia posługująca się metodą naukową, odrzucająca przypadkowość ocen i znachorstwo, tępiąca wszelkie objawy awanturnictwa, ceniąca realną pracę a nie pustobeczkowatą deklaratywność — rozpatrywać może te zjawiska rzeczowo i spokojnie.

W procesach twórczości artystycznej mamy niewątpliwie szereg objawów opóźnienia i nawet zwyrodnienia, mamy równocześnie wyzwalanie się nowych sił twórczych i objawy wyrastania nowych, współczesnych elementów artystycznych. Nie wolno upraszczać sobie diagnozy, nie wolno zapominać o istotnych głębokich procesach różnicowania, które zachodzą w świecie twórczym i w rozpoczynającym się okresie będą przyspieszone. Procesy te są w pewnym stopniu odmienne od przemian, jakie zachodziły po rewolucji w ZSRR. Ta odmienność wymaga szerszego omówienia, tutaj zwracamy uwagę tylko na dwa czynniki:

Po pierwsze: — współtwórcy przemian, jakie zachodzą w Polsce na odcinku kulturalnym, a szczególnie twórczości artystycznej, mogą korzystać z doświadczenia 31 lat rewolucji radzieckiej, z przebiegu tych procesów w ZSRR, co pozwala uniknąć wielu błędów, uproszczeń, opóźniających posunięć. Dzięki temu uniknęliśmy i Rappu i Lefu. Dzięki temu zrozumieliśmy, jak pieczołowicie i cierpliwie należy czekać na zdrowe przemiany twórczości artystycznej, jak należy tę twórczość artystyczną indywidualizować, jak wielkiej troski wymaga i opieki — ale jak równocześnie należy walczyć o czystość ideologiczną krytyki literackiej. Bezpośrednie oddziaływanie twórczości artystycznej Związku Radzieckiego wpłynęło również na **przyśpieszenie rozwoju postępowych elementów naszej twórczości artystycznej.**

Po wtóre — na progu odzyskanej niepodległości otrzymaliśmy w spadku po okresie międzywojennym przytłaczającą tradycję literatury elitarnej, której nie mogliśmy przeciwstawić tak silnych tradycyj literatury ludowej i narodowej, jaka dziesiątki lat narastała w Rosji. Nie mieliśmy również wskutek odmiennego układu sił społecznych, wskutek wymordowania przez okupanta twórczej inteligencji — tak licznej kadry inteligencji rewolucyjnej, związanej z ludem, jak miała Rosja. To **opóźniało i poniekąd jeszcze opóźnia przemiany w Polsce.**

Czad pookupacyjny i powojenny trwał zbyt długo w Polsce, zresztą trwa jeszcze w twórczości artystycznej i tu i ówdzie prowadzi do zwyrodnienia. Jak wiadomo w ZSRR literatura i sztuka szybko ocknęły się z wszelkich prób powojennych nastrojów rozkładowych.

Źródło tych różnic jest trojakie. Dwie obiektywne przyczyny: po pierwsze, literatura i sztuka radziecka rozwija się w kraju, gdzie nie ma klas antagonistycznych, gdzie wobec tego nie ma oddziaływania drobnomieszczańskich elementów i nastrojów, jak w Polsce, gdzie drobnomieszczaństwo stanowi obciążającą siłę o żywych tradycjach kulturalnych. Powtóre, literatura i sztuka radziecka po wojnie mogła wrócić do swoich tradycyj przedwojennych i wojennych, gdyż porwał ją marsz społeczeństwa od socjalizmu do komunizmu. Byłoby megalomanią i grzechem mechanistycznego myślenia sądzić, że w czwartym roku po wyzwoleniu przy istnieniu przeciwstawnych klas społecznych procesy uzdrawiające mogą toczyć się w Polsce na takim samym etapie, jak w 32 roku po rewolucji październikowej w ZSRR.

Nie mniej jednak istnieje trzecia przyczyna, subjektywna, która niewątpliwie wpłynęła na opóźnienie procesu wyrwania się ze zgubnego czadu powojennego i nawiązania przez twórczość artystyczną kontaktu ze współczesnością. To ospałość, opieszałość, brak aktywności i ofensywy naszego frontu ideologicznego, naszej krytyki literackiej, która pozwoliła na liberalizm wobec obcych nam prądów i m. i. zgubnych egzystencjalistycznych wpływów, która niedostatecznie demaskowała i uwidoczniała rozkładowe pierwiastki płynące z sartryzmu. W wyniku tego mieliśmy ostatnio objawy wręcz szkodliwego wypaczania twórczości najwybitniejszych — i zdaje się — najbliższych nam ludzi.

Ale wzrost wagi twórczych sił proletariatu, oddziaływanie wtórne wyzwolonych sił ludu i cierpliwa troskliwa opieka demokracji ludowej spowodowała — i powoduje — coraz szybszą i wyraźniejszą krystalizację artystyczną tych sił, które tworzyć będą kulturę przyszłości. Oczyszczają się deski teatrów i ekrany kin ze szmiry drobnomieszczańskiej; kto obserwuje codzienną twórczość pisarzy i artystów, kto widzi nieraz ciężkie procesy przemian wśród starszego pokolenia i wyrastające młode pokolenie może z ufnością patrzeć na nadchodzące lata. Pod warunkiem, że nasz front ideologiczny, nasza krytyka literacka nie będzie ospale ulegać nacjonalistycznym, drobnomieszczańskim i snobistycznym kryteriom, zamykając oczy na obce i wrogie objawy, pod warunkiem, że nie ulegać będzie niecierpliwym, nerwowym tendencjom drobnomieszczańskiego blefu lewackiego.

Twórczość literacką i artystyczną należy rozpatrywać stale i wciąż jako proces i jako konkret, mając przed oczyma nie tylko postulowany ideał, ale również i nade wszystko punkt wyjścia i te przemiany, które już zaszły. Tylko w taki sposób i tą drogą można słusznie ocenić kierunek rozwoju. Nigdy nie była i nigdy nie może być probierzem oceny twórczości legitymacja partyjna, która już sama przez się stanowi tak zaszczytne wyróżnienie, że w żadnym wypadku nie może osłaniać potknięć czy też nieudolności twórczej. Dlatego też krytyka marksistowska nie znosi i znosić nie może żadnej linii podziału poza tą która przechodzi poprzez samą wartość twórczości, jej ideologię.

Kongres Zjednoczenia dając wyraz sile i rozmachowi klasy robotniczej otworzył wielką perspektywę rozwoju Polski i przyśpieszy proces przemian w twórczości artystycznej, w całym wachlarzu jej możliwości i kierunków.

Rzecz jasna, z gruntu fałszywe byłoby przypuszczenie, że w tym wielkim okresie budowania pierwszych zrębów socjalizmu — sztuka nasza może od razu wkroczyć w okres realizmu socjalistycznego, że może od razu mechanicznie usunąć wszystkie iluzje klasowe i przesądy, że może z miejsca zlikwidować przeciwstawność między poznaniem a praktyką, że zdolna jest od razu stworzyć typ bohatera pozytywnego, nosiciela wartości epoki socjalizmu. Rzeczą śmieszną byłoby, gdybyśmy w okresie — wielkim i ciężkim — budowania zrębów socjalizmu, w społeczeństwie, w którym jeszcze istnieją antagonizmy klasowe, wysuwali wyłącznie kryteria realizmu socjalistycznego i z punktu widzenia tych kryteriów oceniali sztukę. Przeskakiwanie stopni rozwoju, pomniejszenie i negowanie postępowej roli różnych kierunków artystycznych, odzwierciedlających wielopłaszczyznową rzeczywistość i walkę, zamykanie oczu na procesy wyzwalania się literatury i sztuki z obcych nam, nieraz uciążliwych tradycyj i mechaniczne narzucania postulatów — prowadzić musi do awanturnictwa, do oderwania się od organicznych procesów przemian. Tak samo jak bezkrytyczny liberalizm, brak zasadniczej, konsekwentnej krytyki, kierującej i sterującej procesami tworzenia, snobistyczny kult słowa drukowanego i wielkich nazwisk, pomniejszanie wszystkiego, co jest młode, nowe, i świeże — aczkolwiek nieraz artystycznie niedojrzałe, nieopierzone i niepełnowartościowe — prowadzić musi do opóźnienia procesów twórczych, jest prawicowym, oportunistycznym, filisterskim odchyleniem w naszej krytyce literackiej. Nie wolno również zostawiać bez natychmiastowej ideologicznej odpowiedzi rozkładowych prądów empirycznego i naturalistycznego obrazowania ohydy minionej rzeczywistości.

W okresie realizmu przedsocjalistycznego, który obecnie przeżywamy, nieuniknione jest równoczesne dojrzewanie szeregu kierunków literackich. Realizm krytyczny, wyzwalający się z naiwności pozytywizmu, odrzucający mieszczański punkt widzenia w krytyce rzeczywistości minionych okresów, wyzwalający się spod naturalistycznych wypaczeń — odgrywa i odgrywać będzie czas długi postępową i twórczą rolę. I dlatego z taką serdecznością, z takim ciepłem witamy drogę rozwojową Poli Gojawiczyńskiej, która łączy prostotę silnego wyrazu artystycznego z bezpośredniością odczucia codziennych trosk ludu i śmiałą drogę Jerzego Andrzejewskiego i nawet drogę Wojciecha Żukrowskiego, mimo że jest zawiła i zygzakowata. Dlatego też z taką uwagą i nadzieją czekamy na dalsze utwory Tadeusza Breczy i tylu innych. I wobec tego, że twórczość pisarza rozpatrujemy jako proces, bacznie przyglądamy się utworom Ksawerego Pruszyńskiego, mając w pamięci nie tylko metę, naszą metę artystyczną dla pisarza, jako „inżyniera ludzkich dusz", współbudowniczego nowej Polski, ale również punkt wyjścia, od którego się on odrywa. I na odcinku poezji Gałczyńskiego cieszymy się, obserwując jak treść utworów Gałczyńskiego stopniowo wyzwala się z dekadenckich pozostałości formalnych.

Minął już i mamy za sobą krzyk niektórych malkontentów, że unarodowienie i upowszechnienie kultury oznacza obniżenie poziomu. I dlatego przykładamy bardzo surowe kryteria artystyczne do artystów - partyjników, dlatego znacznie surowiej oceniamy „Fundamenty" Jerzego Pytlakowskiego, aniżeli „Ziemię urodzajną" Paukszty, dlatego nasze kryteria wobec licznej i utalentowanej grupy młodych powojennych twórców, którzy są bliżsi może nowego człowieka nowej Polski, w których twórczości wyrastać i dojrzewać będą elementy socjalizmu realistycznego — są tak często nieubłagane. W twórczości najbliższych nam pisarzy znajdzie może najwcześniej wyraz artystyczny to, co jest najistotniejsze, najwartościowsze i najbardziej wychowawcze: pozytywny typ człowieka, wyzwolonego z przesądów klasowych, pełnego dynamiki rewolucyjnej i romantycznej. Albowiem ostateczny cel, meta, ku której idziemy, to realizm socjalistyczny.

W ciężkim, jakże często dramatycznym procesie przekształca się twórczość artystyczna w Polsce. Nie widzieć trudności, zamykać oczy na procesy różnicowania, dojrzewania i upadków — równałoby się kibicowaniu i szkodnictwu. Kierunek procesu określać będzie i określa promieniowanie ośrodka ideologicznego zarówno w jego wielkich wytycznych, jak i w codziennym, powszechnym oddziaływaniu.

Dlatego tak ważka i odpowiedzialna jest funkcja słowa drukowanego w demokracji ludowej. Kiedy słowo drukowane przestaje być przywilejem nielicznej garstki — a staje się chlebem codziennym wielomilionowych mas, kiedy każdy artykuł, każda notatka prasowa, każda informacja, każdy przypis do książki i wstęp do niej staje się uniwersytetem powszechnym, wiedzą, ideologią chwytliwie przyjmowaną codziennie, cogodzinnie, zastępującą wiekowe zaniedbania kulturalne, kiedy to słowo drukowane zastępuje jakże często szkołę powszechną czy szkołę średnią, kiedy jest przyjmowane bezkrytycznie, łapczywie, z naiwną bezpośredniością i wiarą — nic dziwnego, że wymagania wobec niego muszą być zgoła inne, że funkcja jego jest uwielokrotniona, że waga jego jest ustokrotniona.

I nie tylko książka, może jeszcze bardziej czasopiśmiennictwo, prasa codzienna, radio, kronika filmowa i teatr kształtują poziom ideologiczny wielkiej masy nowych odbiorców dóbr kulturalnych. Pozostawiając swobodę poszukiwań artystycznych i naukowych — tym uważniej i baczniej zwracamy uwagę na wychowawczą odpowiedzialność przekładania ideologii na język codzienny.

U źródeł promieniowania nowej kultury

Rzecz jasna, jednym z czołowych czynników oddziaływania na kierunek przemian twórczości artystycznej jest promieniowanie ośrodka ideologicznego, krytyki artystycznej i literackiej, która jest pochodną stanu naszej nauki humanistycznej, jej rozwoju i jej osiągnięć.

Jeżeli w procesie przemian środowiska odbiorców nauki, mamy ilościowe i jakościowe osiągnięcia nielada, jeżeli tylko na uniwersytetach liczba studentów została podwojona w stosunku do stanu sprzed wojny, zaś skład jej społeczny został niewątpliwie zdemokratyzowany — to jeśli chodzi o katedry, o sam kierunek nauczania, jesteśmy niewątpliwie opóźnieni. Jeśli dziś jeszcze student, który jutro ma wejść do wielkiego aparatu gospodarki planowej, wysłuchuje wykładów ekonomii teoretycznej, co najmniej obcych a częstokroć wrogich wobec wszelkiej nowoczesnej metody pracy gospodarczej, wykładów przesiąkniętych duchem myśli kapitalistycznej — i to częstokroć w najbardziej prowincjonalnym wydaniu — to należy stwierdzić, że jest to co najmniej anachronizm, a z punktu widzenia interesów narodowych, zjawisko szkodliwe.

Należy bowiem odgraniczyć zagadnienie badań naukowych od zagadnienia dydaktyki, szczególnie w sytuacji, gdy okupacja poczyniła takie spustoszenia i doprowadziła do obniżenia ogólnego poziomu oświaty w Polsce. Stosunek czołowej partii proletariatu do bezpartyjnych uczonych i do nauki w Polsce został jasno sprecyzowany w przemówieniach na Kongresie Zjednoczenia — i jeżeli nieuleczalne jednostki, na przykład kilku drobnomieszczańskich kołtunów w najpiękniejszym polskim mieście Krakowie usiłuje jeszcze pomniejszać wielki wysiłek i pomoc demokracji ludowej dla rozwoju nauki polskiej — to jednak prawda i fakty są rzeczą bardzo upartą.

Niemniej jednak rozwój nauki w Polsce — a szczególnie nauk humanistycznych — warunkować będzie powstanie, rozwój i rozkwit ośrodków wiedzy marksistowskiej, ideologicznie skrystalizowanych i bezkompromisowych. Niewątpliwie w dotychczasowej naszej polityce kulturalnej, nie docenialiśmy i niedostatecznie aktywnie kształtowaliśmy ośrodki nowoczesnej wiedzy marksistowskiej. Brak troski o marksistowskie kadry naukowe, o środki ich pracy i badań, opóźnienie w organizowaniu tych kuźni nowoczesnej polskiej myśli naukowej nie mogło dobrze wpłynąć na kształtowanie się nauki.

Tym szybciej należy te opóźnienia nadrobić, że przecież jesteśmy świadkami wyrastania nowej, licznej, zdrowej inteligencji z krwi i kości ludu. Będzie to w pierwszym rzędzie inteligencja techniczna.

Mówił o tym min. Minc na Kongresie Zjednoczenia:

„Każda klasa przodująca miała swoją własną inteligencję, toteż polska klasa robotnicza i polskie masy ludowe stworzą swoją własną inteligencję.

Dlatego szkolić będziemy inteligencję mas ludowych, inteligencję klasy robotniczej...

...W ciągu czterech lat po wyzwoleniu wyrosła u nas znaczna warstwa klasy robotniczej, która ma wszystkie dane na przekształcenie się w inteligencję ludową. Są to robotnicy, wysunięci na stanowiska dyrektorów, wicedyrektorów, kierowników działów. Są to najbardziej doświadczeni, uświadomieni przodownicy pracy. Są to liczni, wysoce wyspecjalizowani i kulturalni robotnicy.

Brak im wykształcenia ogólnego i specjalnej wiedzy technicznej. Trzeba, żeby państwo ludowe w przyśpieszonej, skróconej formie dało im to wykształcenie i wiedzę.

Trzeba znaczną część takich ludzi posłać na specjalną naukę, a na ich miejsce wysunąć nowych.

W ten sposób przyśpieszone zostanie formowanie nowej, ludowej inteligencji, która wspólnie z tą częścią starej inteligencji, która chce i umie kroczyć noga w nogę z życiem — stanie do wielkich zadań budownictwa socjalizmu w Polsce!"

Rzecz jasna, w klimacie humanizmu socjalistycznego nie ma mowy o zasklepieniu się inteligencji technicznej w ramach jakiegoś płaskiego amerykanizmu, nie ma mowy o oderwaniu się jej od całokształtu kultury, oczywiście nie kultury urobnomieszczańskiej czy mieszczańskiej, ale kultury postępowej.

✦

Wkraczamy w dalszy, wyższy stopień naszego rozwoju kulturalnego. Usiłowano mechanicznie powiązać, przycumować nas do pozytywizmu i tworzyć teorie antyromantyczne, a tym samym antyrewolucyjne jakiejś rzekomo pracy u podstaw, wypranej z walki klasowej. Jeżeli przejmujemy elementy pozytywizmu, jego kult nauki i walkę o postęp, jego próby krytycznego realizmu — to jednak odrzucamy jego oportunistyczną, mieszczańską i filisterską treść ideologiczną.

Nie nawiązujemy mechanicznie do romantyzmu dziewiętnastego wieku, który w okresie walk narodowo - wyzwoleńczych nie mając jasnego ideału społeczeństwa bezklasowego — uznawał jedynie piękno nierealne, do którego uciekał się od ohydy rzeczywistości. Przyjmując dynamikę emocjonalną, rewolucyjnego postępowego nurtu romantyzmu — u podstaw romantycznego porywu naszej epoki kładziemy jedność między ideałem a praktyką, między pięknem a rzeczywistością. Romantyzm jest dla nas nieodłączną cechą twórczego, budującego realizmu.

Bo piękne jest nasze rzeczywiste dokonanie, nowa, postępowa wieś i uprzemysłowiona Polska, piękne będą fabryki i warsztaty, które wyrosną w planie sześcioletnim i piękny będzie nade wszystko nowy człowiek. Wizję tej Polski ukazał Kongres Zjednoczenia Partii Robotniczej.

Jerzy Borejsza

JULIAN KRZYŻANOWSKI

Rękopisy Ossolineum

PRZED kilku dniami odwiedził mnie od lat niewidziany, znakomity slawista paryski. Pragnął zorientować się w naszym powojennym dorobku naukowym w zakresie polonistyki. Byłem zrazu nieco zakłopotany, dorobek ten wydawał mi się bowiem bardzo nikły. Gdy jednak począłem układać na stole ostatnie nowości, narosło ich tyle, iż gość począł spoglądać na nie z podziwem i skwapliwie zapisywać ich tytuły. Istotnie, daleko nam do tego, co mają już teraz kraje nie spustoszone w tym stopniu przez okupację niemiecką, co Polska, ale równocześnie z zadowoleniem stwierdzić należy, że lata zastoju pozostały za nami, że mimo najrozmaitszych niedoborów i niedociągnięć nasza polonistyka naukowa ruszyła z miejsca, że regularnie wychodzi „Pamiętnik literacki", że ukazują się nowe tomy nieocenionej „Biblioteki Narodowej" że wydania klasyków, Żeromskiego, Orzeszkowej, Prusa, Sienkiewicza, Kraszewskiego, mogą, lub w czasie najbliższym będą mogły pochlubić się okazałą ilością tomów, że po kilku tygodniach wyjdzie Mickiewicz, po kilku zaś miesiącach Słowacki. Nawet na polu prac nad literaturą staropolską, która zawsze była krainą u nas dosyć odległą i wskutek tego rzadko nawiedzaną, wskazać by można kilka pozycyj, doskonale zrobionych, od prac nad Gallem po fraszkopisów w. XVII. Do tego wreszcie dochodzi kilka poważnych monografii naukowych.

Czytelnik, biorący w rękę którąkolwiek z tych książek, nie zdaje sobie nawet w przybliżeniu sprawy, ile wysiłku każda z nich kosztuje, ile każda z nich wymagała poszukiwań i zabiegów często bezowocnych; nawet zdobycie potrzebnego tekstu Kraszewskiego, Sienkiewicza lub Żeromskiego zmusza do uciążliwych wędrówek po wszystkich bibliotekach polskich, nie tylko bowiem w Warszawie ale i w Krakowie zasoby biblioteczne ucierpiały czasu wojny bardzo dotkliwie. Cóż dopiero mówić o zbiorach rękopisów i książek rzadkich! W normalnych warunkach każdy specjalista od tych spraw wiedział, że pewnych rzeczy należy szukać w Kórniku, innych w Suchej, innych w Krakowie, Warszawie czy Lublinie, innych jeszcze w bibliotekach prywatnych. Dzisiaj niektóre ze zbiorów tych przestały istnieć, inne zmieniły siedzibę lub właściciela, inne ocalały w resztkach, zmagazynowanych dotąd w miejscach najzupełniej przypadkowych. I dużo jeszcze wody upłynie, nim znajdzie się jakiś nowy Chwalewik, który stworzy przewodnik po naszych zbiorach bibliotecznych i archiwalnych, a jeszcze więcej, nim zbiory te dochowają się odpowiedniej ilości wyszkolonych naukowo pracowników, zdolnych do poprawnego ich opisania i częściowego choćby udostępnienia.

Bez dokonania zaś tej ogromnej roboty cała praca naukowa nad naszą literaturą i nad naszą historią, obojętna: polityczną, społeczną czy ekonomiczną, musi utykać. Praca bowiem naukowa, nie sięgająca „ad fontes", do źródeł rękopiśmiennych, prędko osiąść musi na mieliznach, co następuje wszędzie tam, gdzie brak wiadomości dokumentarnych zmusza do posługiwania się ogólnikami, do rezygnowania z niedostępnej prawdy na rzecz łatwego błędu. By nie wydawało się to przesadą, odwołam się do drobnych postrzeżeń nad dziełem, które pozornie badań źródłowych nie wymaga, nad „Krzyżakami". Arcydzieło Sienkiewicza znamy od lat blisko pięćdziesięciu, dopiero jednak ostatni ich wydawca usunął z ich tekstu całe mnóstwo mniej lub więcej zabawnych nieporozumień, narosłych wskutek nieuwagi zecera czy samowoli korektora drukarnianego. A jednak i temu wydawcy nie udało się przywrócić „Krzyżakom" ich wyglądu naprawdę autentycznego, nie mógł bowiem dotrzeć do ich rękopisu, odnalezionego dopiero przed kilku miesiącami. I tak już przy składaniu powieści w „Tygodniku Ilustrowanym" w r. 1899 pojawiło się zdanie o rycerzu krzyżackim, który godząc się na odesłanie umęczonej Danusi do ojca, „Tu przeciągnął się i dodał: — Boże, bądź mi ku pomocy i przy skonaniu". Nawet dobry znawca Sienkiewicza, podejrzewając, że w zdaniu tym coś jest nie w porządku, nie zgadnie, że rękopis brzmi: „Tu p r z e ż e g n a ł się i dodał". Wydawca najnowszy usunął w innym miejscu z wyrażenia „polna dusza" pierwszy wyraz zastępując go przymiotnikiem „pełna". Najniesłuszniej, Sienkiewicz bowiem, może nie bez wpływu poezji Konopnickiej, używał zwrotu „polne dusze", rozumiejąc przez to poetycką, skłonną do śpiewu, prostaczą duszę człowieka wśród pól polskich wzrosłego. Podobnych wypadków przytaczać by można dziesiątki. A cóż dopiero mówić o pisarzach, których puścizna w znacznej części dochowała się tylko w rękopisach. Dość wspomnieć poetów w. XVII, a nawet, by nie sięgać tak daleko twórczość Słowackiego, którego istotną wielkość ukazały dopiero jego pisma pośmiertne, z rękopisów właśnie wydobyte.

Rękopisy twórcy „Beniowskiego" stanowiły, jak powszechnie wiadomo, istny skarb Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Lwowie. Losy i samego Ossolineum i jego zbiorów przez długi czas były niewyjaśnione, nie wiadomo było, co z biblioteki ocalało, nie wiadomo, czy pozostanie ona w granicach Związku Radzieckiego, czy będzie przekazana Polsce. Przed dwoma laty dopiero okazało się, że siedzibą zasłużonej instytucji i jej bezcennej biblioteki będzie Wrocław. Że biblioteka ta obejmie księgi wywiezione przez okupanta na Śląsk i tam odnalezione, niestety nie bez znacznych luk! Że dopełnieniem ich będą części dawnego zasobu przekazane nam przez rząd Ukrainy. Dla zorientowania świata, jak te sprawy stoją, przed rokiem Ossolineum, pomieszczone wówczas w jakimś gmachu pobankowym, urządziło piękną wystawę najcenniejszych rękopisów literackich, dającą wyobrażenie o bogactwach całości[1]), obecnie zaś, uporządkowawszy zbiory w przygotowanym odpowiednio gmachu, umożliwiło korzystanie z nich pracownikom naukowym, ogłaszając „Inwentarz rękopisów", obejmujący około 6000 pozycji[2]).

Lektura tego suchego, bo z wyliczeń wyłącznie złożonego zestawienia, w miarę, gdy wgłębiamy się w nią, nie tylko nie przestaje zajmować, ale poczyna pasjonować. Człowiek bowiem raz po raz trafia na istne cuda, na autografy dzieł, które dawno uchodziły za stracone, teraz zaś okazują się dostępne, i rękopisy dzieł, które szczęśliwym trafem uszły zagładzie, znalazły się bowiem w Ossolineum, nie zaś w Warszawie, gdzie należało ich oczekiwać, na rękopisy wreszcie zagadkowe, zachęcające do badań, może daremnych, a może rokujących wspaniałe wyniki! Oto parę przykładów. Na kilka miesięcy przed wojną nieodżałowany dyrektor Ossolineum, Ludwik Bernacki, jak gdyby w przeczuciu rychłej śmierci, oddał mi do dyspozycji materiały, przygotowane przez niego do wydania naszych dramatów religijnych w XVII, wypożyczając mi zarazem oryginalny, przez nikogo nie badany rękopis (tzw. Misjonarski) zawierający teksty owych dramatów. Niestety, skarb ten spłonął w moim mieszkaniu w sierpniu 1939! Łatwo sobie wyobrazić radosne zdumienie, z jakim wyczytałem w „Inwentarzu", iż Ossolineum posiada odpis kodeksu misjonarskiego. Albo fakt, że wypożyczone od wdowy po znakomitym pisarzu rękopisy Reymonta, przeznaczone przez nią do Biblioteki Narodowej w Warszawie, ocalały dzięki temu, że znalazły się we Lwowie, zbiory bowiem Narodowej spotkał los rękopisu misjonarskiego.

Zaznaczyłem poprzednio, że „Inwentarz" przynosi sporo pozycyj zagadkowych. By to nie było gołosłowne, wskażę na puściznę po niejakim Stefanie Dembińskim (1840—1921), o którym coś nie coś wiem dzięki „Słownikowi biograficznemu" Kleryk-powstaniec, ksiądz zbuntowany, nie uznający dogmatu o nieomylności papieskiej, student uniwersytetu i wieloletni nauczyciel historii, wreszcie literat, spędzający lata emeryckie we Florencji, uderza swymi niezwykłymi kolejami żywota. I nie tylko nimi Ossolineum bowiem posiada jego rękopisy, zawierające przekłady arcydzieł poezji włoskiej. „Boska komedia" Dantego, Boiardo, Ariosto, Tasso, jakieś wybory — na sumę stanowi to niemal równoważnik tego wszystkiego, co nasi tłumacze od w XVI na tym polu zrobili. Co to wszystko warte? Czy to tylko grafomańska produkcja jakiegoś nowego Jacka Przybylskiego, czy plon pracy godnej upowszechnienia? Na pytania te odpowiedzi dać nie umiem, myślę, że nawet nie umiemy, odpowiedź ta zaś wydaje mi się konieczna. A takich pytań nasuwa się więcej w miarę zagłębiania się w „Inwentarz".

A wreszcie jedno jeszcze. „Inwentarz" ten jest czwartym z kolei zestawieniem rękopisów Ossolineum. Trzy tomy poprzednie, opracowane przez Wojciecha Kętrzyńskiego lub jego współpracowników, należą do odległej przeszłości. Ostatni z nich pojawił się dokładnie pół wieku temu. Sporządzenie ich zajęło lat kilkanaście. Dopełniający je tom najnowszy powstał w ciągu lat dwu niespełna. Jest on nie pierwszym dowodem żywotności Ossolineum w jego nowej siedzibie. Świadczą o niej wznowienia „Biblioteki Narodowej" oraz imponujący „Rocznik", wydany przed kilku tygodniami pod redakcją profesora M. Jakóbca. „Inwentarz" jednak mówi o czymś innym jeszcze, o zdumiewającej zdolności starej instytucji do pracy naukowej w środowisku, gdzie praca ta ma szczególną doniosłość. I wskutek tego właśnie wydawnictwo, przeznaczone dla szczupłego grona naukowców, nabiera znaczenia nowego, społecznego. Toteż czytelnik, odkładający „Inwentarz" z podziwem dla instytucji, która się nań zdobyła, i jej pracowników, którzy go wykonali, życzy Ossolineum jednego, by jak najrychlej wydało tom następny i by w murach swoich skupiało jak najwięcej badaczy, przez wydawnictwo to w nie wprowadzonych.

Julian Krzyżanowski

1) **Tadeusz Mikulski:** Literatura polska w autografach Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. Katalog. Wrocław 1947.

2) Inwentarz rękopisów Biblioteki Zakładu Narodowego im. Ossolińskich we Wrocławiu. Opracowany zbiorowo pod redakcją Dr **Jadwigi Turskiej.** Tom I. Rękopisy 1—7325. Wrocław 1948, s. XII, 576.

JANUSZ BOGUCKI

Picasso, górale i polityka kulturalna (I)

Trwałe rozbieżności sądów na temat zadań i znaczenia sztuk plastycznych w nowym, kształtującym się współcześnie układzie społecznym — skłaniają mnie do wypowiedzi poniższej, będącej próbą przeniesienia niektórych elementów dotychczasowych dyskusji na plan konkretnych zjawisk i potrzeb naszego życia zbiorowego. Podkreślam słowo konkretnych. Z wielu bowiem pisanych i mówionych opinii odniosłem wrażenie, że

Felicjan Kowarski — projekt plafonu w Miejskiej Radzie Narodowej w Warszawie

postulatywna mitologizacja tego, co mamy i tego, co chcielibyśmy mieć utrudnia nam często zarówno przytomną ocenę rzeczywistości, jak wybór nowych dróg i środków działania.

Z literaturą i czytelnictwem poszło lepiej. Dyskusja o wielkim i małym realizmie, mimo zbłądzeń, jakie sobie wyrzuca zespół „Kuźnicy" — dała przecież twórczości pisarskiej rozgraniczenie pojęć; upowszechnienie książki znajduje pomyślne rozwiązanie w coraz bardziej planowych wznowieniach klasyków i w wielkiej robocie społecznej „Czytelnika". Dyskusja o literaturze wybrnęła już z kręgu zasadniczych postulatów i zajęła się problematyką działań realizatorskich.

W dyskusji o plastyce niewiele się ruszyło od głośnego kiedyś sporu: Dobrowolski — Przyboś. Przodujące pisma literackie przestały się na ogół kłopotać malarzami, ograniczając się do publikowania nieczęstych i raczej bladych materiałów kronikarskich. Malarze sztalugowi przyjąwszy przed dwoma laty mały zastrzyk Fougerona, dalej spokojnie robią swoje, komunikując się między sobą przy pomocy dwóch fachowych periodyków. Spokój. Od czasu do czasu odzywa się tylko echem postulatywna piła w sprawie „nieludzkiego" hermetyzmu. Mieszczanie się ucieszą (chłopi i robotnicy i tak tego nie widzieli), potem ktoś odpowie — i znowu spokój.

Zdaje mi się, że to nie jest dobrze.

Tymczasem zmarł nad nieukończonym dziełem wielki realista Felicjan Kowarski — malarz dzięki dziwnemu zbiegowi okoliczności mało komu znany w Polsce.

Tymczasem młodzi architekci i graficy zbudowali Wystawę Ziem Odzyskanych, wyrażając wielki i realny wysiłek społeczny formami z arsenału nadrealistów.

Eryk Lipiński z towarzyszami zdobyli kilkadziesiąt nagród na międzynarodowej wystawie plakatów.

Nasze rzemiosło i przemysł artystyczny, organizowany przez niezmordowaną Wandę Telakowską budzi podziw na kiermaszach i pokazach zagranicznych.

Oto zespół faktów różnej miary i doniosłości. Te fakty i setki im podobnych rosną ze wspólnego pnia.

W wielkiej kompozycji Kowarskiego „Elektra" — monumentalna i uproszczona w formach postać kobieca siedzi wśród złomów architektury greckiej, których syntetyczne bryły tkwią w obrazie, jak człony kompozycyjne dzieł Picassa, lub Légera. Abstrakcja, uczytelniona dramatyczną siłą ludzkiego przeżycia. Ale właśnie dzięki abstrakcyjnemu podkładowi dzieła, wielekroć mocniej wyraża ono klęskę zdruzgotanej barbarzyństwem wojennym cywilizacji, niż z natury robione, wrażeniowe pejzaże ruin.

Kowarski wskazał w malarstwie jedną z możliwości konstruktywnego wykorzystania burzycielskich doświadczeń rewolucji plastycznej. Z tych samych doświadczeń — formuje się dzisiaj ludzka, czytelna, społeczna i użytkowa sztuka, której przykłady przytoczyłem powyżej.

Jest to fakt elementarny, który powinniby wreszcie uprzytomnić sobie wszyscy zabierający gromko głos na temat hermetyzmu dzisiejszego malarstwa. Ufam, że gdy sobie uprzytomnią, przestaną swoje pół racji podawać za rację całkowitą. Dopóki jednak wyobrażają sobie, że nowy realizm urodzić się może z samych postulatów, w oderwaniu od poprzedzającego stadium rozwoju sztuki — słusznie należy odnieść do nich znany dwuwiersz Mickiewicza:

Głupiec mówi: niech sobie źródło wyschnie w górach.
Byleby mi płynęła woda w miejskich rurach.

Oczywistą słuszność mają ci, którzy domagają się „uczłowieczenia" współczesnej plastyki, błądzą jednak, mniemając, że można to osiągnąć przez odrzucenie dorobku „formalistycznej" awangardy i nawrót do dawniejszych tradycji tego czy owego realizmu. Zrozumiano w odniesieniu do literatury, że nowy realizm nie może iść po tropach Balzaka czy Prusa, jakkolwiek słusznie widzi się w nich swoich poprzedników. Tak samo w plastyce: nie wzniesiemy obrazu współczesnego świata, biorąc w dłonie paletę Michałowskiego lub Delacroix. Treść tego obrazu to nasze ludzkie wewnętrzne i społeczne doświadczenie — wiara w powstawanie nowego życia. Do niej odwoływać się mogą słusznie postulaty ideologów. Ale budulec obrazu i warsztat pracy dziedziczymy po pokoleniu burzycieli i eksperymentatorów. Jest to uzasadnione nie tylko instynktem pokolenia, lecz logiką dziejowego rozwoju form artystycznych.

Felicjan Kowarski — Elektra

Rewolucja malarska od impresjonistów do Picassa zniosła z powierzchni płótna owczesny świat — świat epoki mieszczańskiej. Impresjoniści poddali go świetlnemu rozpyleniu, które dziś wydaje nam się zabiegiem niewinnym, wówczas było przedmiotem publicznego zgorszenia. Ekspresjonizm zniekształcił i oszpecił brutalnie oblicze owego świata, tak jeszcze powabne pod barwnym pudrem wizji wrażeniowej. Wreszcie drapieżni geometrzy, spadkobiercy Cézanne'a połamali wszystko na kawałki i rozrzucone cząstki nienawistnej rzeczywistości podali na pośmiewisko w kształcie perfidnych łamigłówek.

Sztuka ta z bezwzględną szczerością dająca wyraz rozpadowi pojęć, wyobrażeń i kształtów swojej epoki, łamiąca z pasją wszelkie jej konwencje obyczajowe i artystyczne — jest bez wątpienia sztuką zagłady i klęski. W tym sensie jest to sztuka przeciwna człowieczeństwu. Burząc do dna życie ludzkie jednego okresu — burzy w mniemaniu współczesnych, wszelkie życie ludzkie: dom, który zrujnowano mieszczaninowi, nie przyjmie pod swój dach wyzwolonego proletariusza, bo tego dachu nie ma. Bezludność jest nieludzka dla każdego człowieka.

Ten opis stanowi pół prawdy. A oto druga połowa: proces rozkładu i destrukcji jest tu równocześnie utajonym procesem budowania. Rozpylając, zniekształcając i łamiąc barwy i formy mieszczańskiego naturalizmu odkryto i sprecyzowano na nowo na warsztacie malarskiej rewolucji elementarne prawa budowy plastycznej. Jej składniki absurdalnie obnażone związane są przede wszystkim, jak w świecie fizyki, formułą warunkującą równowagę układu. Bluźniercze łamigłówki są równocześnie preparatami naukowymi równie cennymi i równie nieprzydatnymi bezpośredniemu użytkowi człowieka, jak zawartość tygielka i retorty.

Mieszczański koniec świata — oczyszczająca apokalipsa form — wielkie laboratorium myśli plastycznej.

To wszystko składa się na realny fundament współczesności: koniec jednego świata jest racją, aby zbudować drugi, apokalipsa form to ludzkie, oczyszczające doświadczenie lat ostatnich, które wepchnęło nas na nowy tor historii, wreszcie — laboratorium myśli plastycznej. Na czymże polega jego szczególna przydatność dla dzisiejszej generacji twórców?

Ażeby uruchomić tysiące zakładów przemysłowych i zelektryfikować miliony ludzkich mieszkań potrzebna jest wola wykonania takiego planu i teoretyczna konstrukcja myślowa, na której opiera się możliwość jego realizacji.

Dopóki taka konstrukcja myślowa pozostaje niewykorzystana stanowi nieprzydatny społecznie produkt naukowej spekulacji.

Aby uruchomić wielki realizm w plastyce (nie tylko w malarstwie) potrzebna jest wola powołania go do życia oraz konstrukcja plastyczna, która go najtrafniej wyraża.

Dopóki taka konstrukcja pozostaje niewykorzystana, stanowi nieprzydatny społecznie produkt artystycznej spekulacji.

Wielkość Picassa i jego kręgu polega na tym, że niszcząc wiązania estetyki dawniejszej i przerabiając twórczo najtrwalsze jej osiągnięcia — założył on fundament myśli plastycznej pod dzieło nowego realizmu. Jakież elementy składają się na ten fundament, na którym nie od dzisiaj już budujemy?

Precyzja i siła kształtów, monumentalna, logiczna zwartość kompozycji, bogactwo świadomie różnicowanych wartości fakturalnych, wreszcie kolor — świetny i czysty związany do głębi z budową płaszczyzn i brył. Jak mocno wszystkie te wartości są utwierdzone w naturze i przenikliwej znajomości form świata, stwierdzić można spojrzawszy bodaj na rysunek kozy Picassa: odnoszę wrażenie, że widział ją na wylot.

Tę siłę widzenia, tę świadomość i trafność użycia form, przejąć musi wielki realizm, aby być wielkim. Aby być realizmem — trafność form musi uczynić celową, rozumiejącą i wyrażającą życie.

W zdaniu tym nie zawiera się żaden proroczy imperatyw. Oparte jest ono na ocenie realnych faktów, których kilka podałem przykładowo na wstępie. Określone tu jakości plastyczne kręgu Picassa (jak również i te, które trudno określić słowami), przenikają już dzisiaj olbrzymi zakres twórczości i produkcji, kształtując nowy realizm naszej epoki w architekturze, kompozycji pejzażu i przestrzeni, w sztuce wnętrzarskiej, w scenografii, plakacie, grafice książkowej, dekoracji monumentalnej, w tkactwie, krawiectwie, zabawkarstwie, w kształtach samochodów, telefonów, widelców, zapalniczek i wszelkiej postępowej wytwórczości seryjnej. W tym właśnie wyliczeniu dostrzegam mądrą, wymowę społecznych dziejów sztuki. Piękno, uformowane na płótnie w walce z przeżytą wizją odchodzącego świata, przenika dzisiaj każdy przedmiot powszedniego życia, zbiorowego i osobistego. Pablo Picasso, malujący półmiski, jest żywym symbolem tego procesu.

Czy w powyższym zestawieniu faktów dopatrzyć się można częściowej choćby obrony formalizmu? Bynajmniej. Jest to tylko próba związania istniejących zjawisk w ciąg przyczynowy ukazujący ich rzeczywistą rolę i znaczenie. Chodzi o to, aby kąkol odróżniać od pszenicy zamiast razem wrzucać je do pieca. Z takiej roboty nie będzie bowiem ani mąki, ani chleba. Jak się więc ustosunkować do plastyki eksperymentalnej prowadząc słuszną dziś walkę z formalizmem?

Formalizmem nazywamy — według ogólnie przyjętego określenia — kierunek artystyczny, w którym występuje wyraźny przerost formy nad treścią. Zjawisko to cechuje w historii okresy schyłkowe. Schyłkowe skostnienie bizantynizmu, gotyku, lub manieryzm barokowy mogą nam tu posłużyć jako przykłady klasyczne. W dziełach tych późnych okresów obserwujemy wystygnięcie ludzkiej żywej treści, które najpierw powoduje autonomizację wirtuozerską form wypracowanych przez epokę, a nas epnie całkowite ich skostnienie. Manieryzm barokowy lub gotycki, opierając się całkowicie na kanonach formalnych swojego stylu, dąży jedynie do zademonstrowania w zakresie tych kanonów maksimum bogactwa i misterności wykonawczej. Nim nastąpi całkowite wychłodzenie, proces ten łączy się zwykle ze starczą gorączką stylu (gotyk „płomienisty", niesamowita ekspresja rzeźb późno-barokowych), wyrażającą się w przerostach ornamentalnych i nadmiernym wysileniu środków wyrazu (Wyspiański: „maksimum wyrazu w maksimum ornamentu"). Dopiero styl wyczerpany ową starczą gorączką wkracza w drugie, właściwe stadium formalizmu: w suchą spekulację estetyczną, komplikującą jałowo schematy zastygłego piękna.

Jak to wygląda, ukazuje najdobitniej skostniały okres bizantynizmu, gdy artysta pod groźnymi rygorami prawa nie mógł naruszyć uszczelnionych tradycją formuł sakralnej sztuki.

Jak wynika z powyższych stwierdzeń, cechą znamienną typowego formalizmu jest jego schyłkowość i wypływające stąd przywiązanie do kanonów i treści tradycyjnych, ukształtowanych przez kończącą się epokę (jakkolwiek treści te nie są już na tyle żywotne, by twórczo nasycić formę). W dziejach sztuki spotykamy jednak wyjątkowe pokolenia i jednostki prekursorskie, które z niepokojów schyłkowych wyprowadzić umieją wartości żywe i nowe, prześcigające współczesność nieraz o kilka pokoleń. Np. na tle barokowego manieryzmu, jałowego u większości twórców włoskich i flamandzkich — jest takim dziełem prekursorskim twórczość El Greca, wielkiego epigona i nowatora.

Pokolenia malarskie od Maneta do Picassa nie tylko zerwały programowo związek z uznanymi dotychczas regułami sztuki, nie tylko naraziły się tradycyjnemu ładowi ginącego świata, ale światu temu wypowiedziały bezwzględną walkę, niszcząc go zajadle aż do zupełnego spustoszenia. To jest podsawowa różnica między omówionymi wyżej formalizmami historycznymi, a współczesną plastyką eksperymentalną. Dlatego sztuka ta, rewolucyjna i nowatorska, zapładnia dziś wielki społeczny realizm, podczas gdy typowe formalizmy więdły bezpotomnie.

Bądźmy wszakże objektywni: malarstwo eksperymentalne z całym swym buntem i nowatorstwem wzrasta z gleby wstrząsanej starczą gorączką i wyrzucające w przyszłość swój rewolucyjny pocisk, samo przecież pozostaje w granicach schyłku kultury mieszczańskiej. Burzycielski indywidualizm zbudował wprawdzie wzorce nowej wielkiej formy, ale — pozostając sobie wierny do ostatka — nie wyniósł ich o własnej sile poza anachroniczne ramy kameralnego obrazu. Dlatego pozostaną one na ogół, estetycznymi kondensatami, ograniczając swą komunikatywność do kręgu znawców i twórców, którzy substancję myśli i doświadczenia ożywią pełnym człowieczeństwem nowej sztuki.

Stąd wniosek: dzieła rewolucji malarskiej — jakkolwiek związane z podłożem formalistycznej schyłkowości — stanowią przełomową twórczą wartość naszej kultury: 1) jako wyraz buntu pokolenia obalającego skutecznie przeżyte formy kończącej się epoki, 2) jako fundament środków plastycznych pod budowę stylu epoki następnej.

Ta ocena nie jest jednak bynajmniej obroną aktualnego stanu rzeczy w dzisiejszym malarstwie sztalugowym. Obfituje ono bowiem w liczne kierunki porewolucyjne, których istotą jest przetrawianie i „rozrabianie" pewnych poszczególnych osiągnięć głównego nurtu reformatorskiego. W tych kierunkach występują już dziś często cechy formalistycznego skostnienia. Smakosze, poimpresjonistycznego koloryzmu wysmakowują w nieskończoność coraz to subtelniejsze układy barwnych plamek na konwencjonalnej osnowie martwej natury i pejzażu.

Miłośnicy linearności kombinują jakiby jeszcze przyrządzić niespodziewany specjał płaszczyznowo-konturowy. Nadrealiści obmyślają coraz to dziwniejsze sny, wyrafinowani wielbiciele faktur coraz osobliwsze zestawienia różnych gatunków powierzchni. Nie ulega wątpliwości, że znaczna część tych subtelnych i smakowitych wynalazków znajdzie nie tylko dobre miejsce w galeriach malarstwa eksperymentalnego, ale również rozległe praktyczne zastosowanie w realizacji dzieł sztuki uspołecznionej, o czym mówiłem poprzednio. Niemniej należałoby poddać rozważnej krytyce wyłączność, z jaką sztalugowcy zacieśniają się dziś w coraz bardziej wycieńczonej wewnętrznej problematyce estetycznej. Powszechna niesklonność do wychylania się z tego zaklętego kręgu powoduje postępujące wyjałowienie malarstwa sztalugowego i — wyznajmy to szczerze — akademicką monotonię, zalegającą większość naszych „salonów". Monotonia ta jest w Polsce o tyle widoczniejsza, że brak nam równoległej uprawy różnych kierunków współczesnych: wystawy związkowe wykazują, że chyba nie mniej niż 80 proc artystów pozostaje pod urokiem kapistowskiego kultu koloru. Tradycje naszego formizmu, podparte po wojnie pokazem sztuki francuskiej, od niedawna dopiero zaczynają się odradzać w młodszym pokoleniu. Natomiast prawie wcale nie widać ryzykantów, którzy by, jak Kowarski, odważyli się otwarcie na budowanie realizmu z elementów nowej formy malarskiej. Przecież ci sami często artyści umieją to zrobić doskonale w odniesieniu do plakatu, ilustracji, dekoracji ściennej lub scenicznej. Czy niechęć do podejmowania tematycznych rozwiązań nie jest jakimś irracjonalnym kompleksem, dziedzicznym obciążeniem minionej epoki?

Z tego przeglądu i oceny faktów trzeba wyciągnąć określone wnioski. Z jednej strony rozumieć je należy jako pobożne życzenia adresowane do społeczności artystów — z drugiej jako pewne sugestie dla czynników kształtujących naszą politykę kulturalną. Oto wnioski:

1 Należy uprawiać i popierać wszelkie kierunki eksperymentalnego malarstwa sztalugowego, z jego bowiem doświadczeń czerpią dzisiejsi artyści we wszystkich uspołecznionych gałęziach plastyki.

2 Trzeba by sobie życzyć, by zarówno w twórczości artystów młodszego pokolenia, jak w planie subwencji zakupów i stypendiów ujawniło się szersze zainteresowanie całością zdobyczy malarstwa nowoczesnego, zwłaszcza zaś kierunków o dużym nasileniu wartości konstrukcyjnych, przejawiających się np. u Picassa i Légera.

3 Wynikające stąd pewne zrównoważenie nazbyt dziś jednostronnej przewagi tradycji „kapistowskiej", nie powinno mecenatu państwowego ustosunkować ujemnie do niezaprzeczonych wartości tego kierunku. Czołowym dziełom kapistów i ich następców trzeba zapewnić w galeriach rozległe miejsce proporcjonalne do ich przodującej pozycji w historii nowoczesnego malarstwa polskiego.

(Dalszy ciąg na stronie szóstej)

ANNA Z. LINKE

Dar Dunikowskiego dla Polski

w Muzeum Narodowym

Aktem tym pragnę wziąć bezpośredni udział w odbudowie kulturalnej naszego nowego, na socjalistycznych zasadach opartego Państwa.

Ksawery Dunikowski

OFIAROWUJĄC Polsce cały swój dorobek twórczy, dokonał Dunikowski czynu tym niezwyklejszego i wspanialszego, że dzieło Jego nie ma sobie równych u nas, tak pod względem siły sugestywnej, jak sharmonizowania ładunku uczuciowego ze stroną formalną.

Najstarsza z pokazanych rzeźb ma lat równo pięćdziesiąt. Wspaniałą jest rzeczą móc po półwieku stwierdzić, że obecne prace, zyskawszy na jakości, dojrzałości, rozsmakowaniu w formie — nie straciły również nic z mocy, młodości i dynamiki.

Ocalenie Dunikowskiego i jego dorobku nazwał Flukowski w mowie powitalnej „cudownym dubletem", triada to jednak raczej, bowiem prócz ogromnego dorobku i Osoby autora, ocalała jeszcze niespożyta siła twórcza, która każe Dunikowskiemu nadal obdarzać społeczeństwo coraz to nowymi dziełami.

Wiele prądów, manier i szkół opanowywało plastykę ostatniego pięćdziesięciolecia; różne okresy twórczości artysty noszą ślady takich kierunków, jak impresjonizm, secesja, czy ekspresjonizm. Talent jego pozwala jednak na przelotne wpływy bez obawy zagubienia indywidualnego oblicza twórcy.

Niektóre, zwłaszcza dawne pomysły, opracowane są w paru wersjach (np., bardzo sugestywne, trochę niesamowite w nastroju „Tchnienie", jedna z najwcześniejszych na wystawie rzeźb). Tematyczność tej sztuki i dynamika formy kontrastuje zdecydowanie z klasycznym i statycznym charakterem dzieł drugiego wielkiego rzeźbiarza, Mestrovica, którego prace oglądaliśmy w Muzeum przed kilkoma miesiącami. Zarówno Mestrovic jak Dunikowski są znakomitymi i wnikliwymi portrecistami. Patrząc jednak na pełne wyrazu głowy i kompozycje Dunikowskiego, ma się nieodparte wrażenie, że twórczość ta jest w stanie lepiej sprostać epoce, mocniej porwać współczesnego widza, dobitniej wyrazić wielką wrażliwość i czujność społeczną autora, niż skupiona i estetyzująca postawa Mestrovica.

Ksawery Dunikowski

Symbolika, jaką posługuje się Dunikowski, jest dostępna dla widza pomimo śmiałych i dużych nieraz odstępstw od realizmu. Uproszczenie form w symbolicznych grupach (np. „Literatura") czy postaciach (np. „Górnik", złożony z brył niemal architektonicznych) sprzyja ogarnianiu całości i pozwala rzeźbiarzowi kierować uwagą widza, nie rozpraszając jej naturalistycznymi szczegółami. Monumentalny charakter twórczości Dunikowskiego, surowość i potęga form, rozmach i wzniosłość, ustępują miejsca cechom najzupełniej innym w jego pracach, poświęconych człowiekowi, niejako prywatnemu, zwłaszcza zaś — ludzkiej niedoli. Prace te są wcieleniem **humanistycznego** stosunku do świata. Znamienne jest, że w okresie, gdy Dunikowski tworzył swój znakomity cykl „Kobiety ciężarne", temat ten był czymś niesłychanym w sztuce polskiej, a zgoła gorszącym w naszym mieszczańskim społeczeństwie tego okresu. Cykl ten, jak też cudowna „Ewa", rzeźbiona w drzewie, powstał w roku 1906.

„Głowy wawelskie" są największym cyklem portretowym w naszej sztuce, tym niezwyklejszym, że pomyślanym „użytkowo", jako wypełnienie kasetonów wawelskich sufitów. Polichromią posługuje się Dunikowski przeważnie w rzeźbach z lat 1915 — 1920 (portrety kobiece, projekt fontanny „Kobiety kartagińskie", niektóre z głów), wykonanych w drzewie i gipsie. Z tego okresu pochodzi również pełen rozmachu symboliczny „Autoportret", wielka płaskorzeźba w drzewie.

Powojenne portrety Dunikowskiego są realistyczne, cechuje je siła wyrazu i patos. Do tych należy „Głowa robotnika" o doskonałej charakterystyce.

Ogromne dzieło Dunikowskiego wieńczy projekt pomnika Powstańców Śląskich, będący pięknym hołdem rzeźbiarza dla świata pracy. Pokazane na wystawie fragmenty pomnika odznaczają się wielką zwięzłością i powściągliwością formy i stanowią bardzo szczęśliwe dekoracyjne rozwiązanie wielkich płaszczyzn architektonicznych. Pomnik będzie wykonany w granicie i stanie na górze Świętej Anny. Trudno doprawdy nie wpaść — w zachwycie nad tą twórczością — w ton mowy jubileuszowej.

Anna Z. Linke

Ksawery Dunikowski — Nike

LU HSÜN

PRAWDZIWA OPO

Lu Hsün (1881—1936)

LU Hsün uważany jest bezspornie za największego pisarza nowoczesnych Chin. Ten chiński Gorki, jak go wszyscy zarówno zwolennicy jak i dawni przeciwnicy nazywali, nie może być należycie oceniony przez Europejczyka jedynie na podstawie tłumaczonych fragmentów jego książki. Tak jak jego dzieła nie można odłączyć od jego osoby, tak jego osoba zrasta się nierozerwalnie z epoką, która go wydała i którą tak doskonale umiał wyrazić.

Czau-szu-jen (Lu Hsün jest pseudonimem) urodził się w roku 1881 w mieście Szaosing prowincji Czekiang w rodzinie zubożałej inteligencji. Jego dziadek był członkiem chińskiej Akademii Cesarskiej, a ojciec „maturzystą" starego, mandaryńskiego typu. Później wielkiemu pisarzowi niejednokrotnie zdarzało się chłostać biczem satyry środowisko, z którego wyszedł, i wstecznikow, szczycących się staroświecką maturą (hsiu-ts'ai). Dzięki wysiłkom matki mógł otrzymać nowoczesne zachodnie wykształcenie, naprzód w kraju, a później w Japonii. Nic w nim zresztą nie zapowiadało przyszłego pisarza, nic prócz dziecinnych wspomnień i atawistycznych reminiscencji potomka szeregu „lettrés".

W owym czasie, na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku, kiedy kapitalizm i imperializm zachodni coraz groźniej dobijały się do niedomkniętych bram cesarstwa chińskiego, postępowsza młodzież zarówno zbawienie kraju jak i karierę osobistą widziała w ścisłych i praktycznych dyscyplinach zachodnich, odwracając się od werbalizmu studiów klasycznych. Lu Hsün studiuje więc kolejno: marynarkę wojenną, inżynierię, górnictwo i najdłużej medycynę jako stypendysta w Japonii. Porzuciwszy wreszcie medycynę, odnajduje swą drogę w publicystyce rewolucyjnej.

Ówczesny ruch rewolucyjny, kierowany przez Sun Jat Sena (1866—1925), a wspierany przez inteligencję i postępowsze kupiectwo chińskie, rozproszone za granicą, zwracał się przede wszystkim przeciw znienawidzonej i nieudolnej obcej dynastii mandżurskiej, której symbolem był narzucony Chińczykom warkocz. Drugim przeciwnikiem był feudalny splot mandaryńskiej hierarchii biurokratycznej i „notabli" wiejskich (chiński odpowiednik naszego ziemiaństwa). W rezultacie rewolucja, która w latach 1911-12 obaliła cesarstwo, nie wypełniła nawet zadań rewolucji burżuazyjnej i w pierwszej swej fazie wydźwignęła klikę militarystów, którą początkowo zwalczał Kuomintang (wówczas jeszcze obóz wyzwolenia narodowego).

Równolegle do rewolucji politycznej (społeczna miała zacząć się później) rozwinęła się w Chinach w roku 1917 tak zwana „rewolucja literacka". Głównym jej promotorem był młody, w Ameryce wykształcony filozof i historyk literatury, dr Hu Szi. Ta rewolucja polegała na odrzuceniu w literaturze martwego języka klasycznego, chińskiej łaciny, i przejściu do żywej mowy potocznej, „pai-hua". Jednocześnie przejmowano zachodnie formy literackie, przede wszystkim nowelę i wiersz wolny. Hu Szi ze swymi zwolennikami uważał, że zarówno język potoczny jak i nowe formy literackie są niezbędne do wyrażenia nowoczesnej myśli i włączą ostatecznie Chiny w orbitę międzynarodowego rozwoju, gdyż dotychczasowe tłumaczenia z języków obcych, ujęte w nienagannie miarowe okresy martwego języka klasycznego są przez swoją ekskluzywność niedostępne dla mas.

Pomimo szerszego rozpowszechnienia języka angielskiego literatura rosyjska, poznawana w angielskich i japońskich przekładach, wywarła na nowe piśmiennictwo chińskie wpływ decydujący. Pociągnął w niej Chińczyków nie tylko poziom artystyczny, nie tylko tematyka i niezależność od Zachodu, ale i sama forma: powieść i nowela Tołstoj, Turgeniew, Dostojewski, a później Czechow i Gorki stają się ulubionymi autorami i wzorami dla Chińczyków.

Na lata 1917-26 przypada okres najżywszej twórczości artystycznej Lu Hsüna. W pai-hua znajduje on doskonałe narzędzie dla swego talentu, pozwalające mu zwrócić się do tematyki ludowej, której nigdy nie opuści. Jak każdy wówczas wykształcony Chińczyk Lu Hsün przeciążony jest wielostronną działalnością: wykłada na wielu uniwersytetach, pracuje w ministerstwie oświaty, zakłada towarzystwa literackie. W tym czasie (1921) powstaje jego arcydzieło „Prawdziwa biografia A Kwei". Utwór ten niezależnie od gorzkiego rozczarowania autora wobec połowicznej rewolucji 1912 roku, ukazuje po raz pierwszy ową anonimową i wdeptaną w ziemię podstawę wytwornej cywilizacji chińskiej, bezdomnego kulisa, który cierpliwie budował Wielki Mur, kopał kanały i chytrze potrafił ukryć przed sprzysiężonymi przeciw niemu mocami ochłapy osobistego

WITOLD JABŁOŃSKI

Gwiazda polarna chińskiej literatury

szczęścia. Nie należy jednak zapominać, że przy całym swym rewolucyjnym nowatorstwie, głęboki i świadomy realista, a przy tym niezrównany stylista, jakim jest Lu Hsün, nawiązuje do prastarej tradycji zbuntowanych klerków, odbrązowujących w anonimowych utworach tępotę i płaskość biurokratycznego konformizmu. W innych jego utworach, czy to w „Dzienniku szaleńca", czy w zbiorach nowel znajdujemy ten sam głęboki pesymizm artysty, oskarżającego przeszłość, ale jeszcze nie widzącego nadziei w przyszłości.

O dalszej twórczości i poglądach Lu Hsüna zadecydował rozwój ruchu komunistycznego w Chinach. Jeszcze w Pekinie znalazł się w roku 1926 na czarnej liście 50 radykalnych profesorów, których militaryści mieli aresztować za sympatie komunistyczne. Lu Hsünowi po tułaczce, w której zawadził o kuomintangowski Kanton, udało się wreszcie schronić w Szanghaju.

W roku 1927 następuje ostateczne zerwanie komunistów z Kuomintangiem. Na przekór początkowym sukcesom militarnym Kuomintangu w latach 1927—29 zdobywa popularność w Chinach literatura radziecka („Cement" Gładkowa wychodzi w trzech różnych przekładach). W ruchu tym Lu Hsün odnajduje siebie. W jednej ze swoich przedmów pisze: „Dotychczas po prostu nienawidziłem swojej klasy, którą dobrze znałem i dla której upadku nie miałem litości. Później doświadczenia życiowe ukazały mi, że tylko powstająca klasa proletariacka ma przyszłość". Jednocześnie znika z jego życia dawny pesymizm. Autor gorączkowo pracuje, uważając swoją działalność literacką za posłannictwo. Powstają utwory oryginalne („Fałszywa wolność") i liczne przekłady: Gorki, Fadiejew i Gogol, Plechanow i Łunaczarski. Na łożu śmierci pisze jeszcze odezwę przeciw japońskim imperialistom.

Jeszcze przed śmiercią Lu Hsün staje się powszechnie uznanym artystą narodowym. Był on wielkim rewolucjonistą na polu kultury chińskiej. Droga jego rozwoju biegła od studiów przyrodniczych, opartych na darwinizmie, do marksizmu, który stał się w końcu treścią jego działalności. Posiadając wielki autorytet osobisty, kierując różnymi kołami intelektualistów, pomimo swojej wyraźnej postawy ideowej Lu Hsün nie był politykiem. Jako działacz kulturalny jest nowatorem, ale nie obrazoburcą: popiera odrodzenie grafiki chińskiej, nowej w technice i klasowej w treści, jednocześnie zaś pilnie gromadzi zanikające zabytki rzemiosł i sztuki ludowej.

Wiadomość o śmierci Lu Hsüna (19 października 1936) prasa szanghajska, obojętna albo niechętna mu za życia, uczciła nagłówkiem: „Zgasła gwiazda polarna chińskiej literatury".

Witold Jabłoński

Tryumfy A Kwei

NIE tylko nazwisko i rodzimy powiat A Kwei, ale i jego przeszłość okryte są mgłą tajemnicy. Mieszkańcy bowiem wsi Wei-czuang korzystali co prawda, z jego usług lub naigrawali się z jego osoby, lecz nigdy nie okazywali zainteresowania dla jego przeszłości. Sam zaś A Kwei nie czynił niczego co by mogło sprawy te wyjaśnić — poza tym, że ilekroć mieszkańcy Wei-czuangu wciągali go w słowne utarczki, zwykł był wytrzeszczać oczy i wołać: „Moi przodkowie byli znakomitsi od waszych — ho-ho! Czymże jesteście w porównaniu ze mną?"

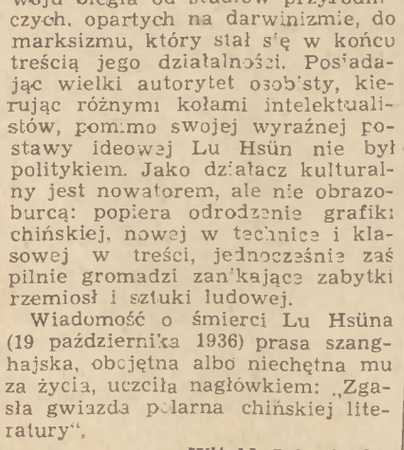
A Kwei, który nie posiadał rodziny, mieszkał w świątyni Tuku w Wei-czuang. Nie miał stałego zajęcia i wykonywał jedynie dorywcze prace dla gospodarzy: żął pszenicę, ilekroć trzeba było ją zżąć; mełł ryż, ilekroć trzeba było go zemleć; przewoził ludzi na łodzi, ilekroć trzeba było ich przewieźć. Jeśli okres pracy był dłuższy, pozwalano mu mieszkać w domu pracodawcy: skoro tylko praca się kończyła, A Kwei dom opuszczał. Ilekroć potrzebowano rąk do pracy, przypominano sobie o A Kwei, mając jednak na myśli raczej jego usługi, niż jego osobę; skoro zaś robota została ukończona, znów zapominano o nim. Toteż jego sprawy osobiste nie są warte nawet wzmianki.

Zdarzyło się raz, iż pewien starzec wyraził się pochlebnie o A Kwei: „On niewątpliwie umie pracować". A Kwei w całej swej chudej okazałości, nagi do pasa, stał właśnie przed nim. Ci, którzy obserwowali tę scenę, nie umieliby powiedzieć, czy wypowiedź starca była pomyślana szczerze czy też raczej był to sarkastyczny docinek. Jakkolwiek by było, A Kwei był z niej nader dumny.

A Kwei miał wysokie wyobrażenie o sobie samym i żywił głęboką pogardę dla mieszkańców Wei-czuangu, szczególnie zaś dla dwu zamieszkałych w nim uczonych których nie uważał nawet za godnych lekceważącego uśmiechu. Uczeni — jak wiadomo — mogą pretendować do stanowiska Hsiu-t'sai *). Wielmożny Pan Czao i Wielmożny Pan Chin cieszyli się poważaniem mieszkańców nie tylko ze względu na swój majątek, ale także dlatego, że byli ojcami uczonych; postawa jednak, jaką zajmował wobec nich A Kwei, nie zdradzała szczególnego uszanowania. W głębi duszy myślał: „Moi synowie będą znakomitsi od waszych — ho-ho!"

Poza tym A Kwei kilkakrotnie odwiedzał miasto, co oczywiście wpłynęło dodatnio na jego poczucie wartości własnej. Mimo to, serdecznie gardził mieszkańcami miasta. Tak na przykład drewnianą ławkę dwustopowej długości i trzycalowej szerokości mieszkańcy Wei-czuang nazywali długą ławką; podobnie czynił i on; mieszkańcy zaś miasta nazywali ją ławką „tiao". „To jest złe — myślał A Kwei — i niedorzeczne". Smażąc na oleju szerokogłowe ryby, mieszkańcy Wei-czuang przyprawiali je liśćmi pokrajanymi na półcalowe kawałki, podczas gdy mieszkańcy miasta krajali liście te na cieniuchne, niczym jedwab, kawałki. „To jest złe i niedorzeczne" — myślał A Kwei. Prawdziwy jednak stan rzeczy był odwrotny: to mieszkańcy Wei-czuangu byli śmiesznymi prostakami, nieobeznanymi z szerszym światem. Nigdy bowiem nie widzieli ryby smażonej po wielkomiejsku.

Posiadając tak znakomitych przodków, głęboką wiedzę i nielada pracowitość, A Kwei byłby osobistością ze wszech miar wartościową, gdyby nie pewien zewnętrzny niedostatek. Mamy na myśli jego czaszkę, na której — w okresie bliżej nieoznaczonym — pojawiły się ślady parchu. Jakkolwiek stanowiły one przecież cząstkę jego osoby, nie mniej nie zdawały się wpływać dodatnio na jego poczucie wartości własnej. Toteż słowo „lai", które oznacza świerzb lub parch, było w jego języku wyklęte; co więcej, rozszerzył zakaz ten na wszelkie wyrazy zawierające dźwięk „lai". Z czasem rozprzestrzenił tabu na takie słowa jak „kuang" (jasny), „liang" (błyszczący), a wreszcie na wyrażenia oznaczające „lampę" i „świecę". Ilekroć ktoś naruszał ten zakaz — bez względu na to, czy czynił to umyślnie lub mimowoli — znamiona na czaszce A Kwei purpurowiały z wściekłości. Mierzył wówczas wzrokiem swego przeciwnika: przy czym jeśli był on ubogi, lżył go; jeśli był nikczemnego wzrostu, bił go. Jaki był ostateczny wynik tych utarczek niewiadomo. A Kwei jednak musiał ponieść sporo porażek, skoro po pewnym czasie zastosował nową taktykę, na tym zasadniczo polegającą, iż wybaczał na przeciwnika czerwone z wściekłości oczy.



Chiang Chao-ho

Chłopiec z ptaszkiem

Jak jednak rozumieć fakt, iż ta nowa czerwonooka taktyka — zamiast zmitygować — zachęcała jeszcze bardziej obywateli Wei-czuangu, aby go drażnić? Ilekroć go spotykali, udawali niebywałe przerażenie i szeptali zdyszani: „Popatrz, popatrz, znowu jaśnieje!"

Wówczas A Kwei, jak to było w jego zwyczaju, wpadał we wściekłość i piorunował ich mierzącym spojrzeniem.

— On musi mieć tam lampę naftową! — ciągnęli tamci, nieustraszeni.

W braku innego wyjścia — A Kwei uciekał się wówczas do słów pełnych zjadliwości i szyderstwa. „Nie jesteście nawet dość rozsądni, aby mieć...!" W takich chwilach znamiona na jego czaszce wydawały się bliznami szlachetnego i bodaj czy nie wojennego pochodzenia. Nadmieniliśmy jednak powyżej, iż A Kwei był człowiekiem bywałym: toteż orientując się w mig, iż jest na najlepszej drodze ku temu, aby naruszyć swój własny zakaz, urywał nagle, chcąc uniknąć niecenzuralnego wyrazu.

Większość Wei-czuangitów nie poprzestawała na tym, lecz znęcała się nad A Kwei tak długo, póki nie dochodziło do rozprawy, na pięści.

Pokonawszy A Kwei chwytali go za brązowy warkocz i tłukli kilkakrotnie jego głową o sąsiedni mur. Dopiero wtedy byli zadowoleni z tryumfu i opuszczali plac boju. A Kwei zaś stał przez chwilę na miejscu i rozmyślał: „Niech mi się zdaje, że zostałem obity przez własnych synów. Ach, świat schodzi na psy..." i wtedy dopiero czując, że tryumf należy do niego, opuszczał plac boju.

Doszedłszy do takich wyników w rozważaniach, A Kwei miał zwyczaj dawać im upust w słowach: toteż przeciwnicy jego wiedzieli, że posiada on niezawodną metodę, która pozwala mu we wszelkich porażkach zachować równowagę ducha. Dlatego też, ilekroć chwytali go za brązowy warkocz, mieli zwyczaj uprzedzać z góry te możliwe argumenty: „A Kwei nie sądź, że jest to wypadek pobicia ojca przez własnych synów. Jest to wypadek pobicia zwierzęcia przez istoty ludzkie. Powtórz to natychmiast: „Istoty ludzkie biją zwierzę".

Trzymając się za korzeń warkocza A Kwei przechylał głowę na bok i wykrztuszał: „Pobicie robaka — czy to was zadowala? Jestem robakiem. Wobec tego pozwólcie mi odejść".

Ale nie bacząc na to, iż A Kwei przyznawał, że jest robakiem, obywatele Wei-czuangu nie pozwalali mu odejść i dopiero gdy obdarzali go paru serdecznymi szturchańcami oddalali się pewni, iż zadali w ten sposób A Kwei ostateczną porażkę. Nie minęło jednak dziesięć minut, gdy A Kwei był znowu w pełni zadowolony i przekonany o własnym tryufie. Czuł mianowicie, że oto, mianując się robakiem, dokonał „cudu samoponiżenia" i że jeżeli opuścić w zdaniu tym słowo „samoponiżenie", to pozostanie wciąż jeszcze wyraz „cud", który odnosi się do niego. Czyż kandydat który otrzymuje najwyższy stopień przy egzaminach rządowych, nie jest — podobnie jak i on — nazwany „cudem"? „Czymże jesteście wy wszyscy w porównaniu ze mną?" — myślał wówczas w głębi duszy.

Po zastosowaniu tych ostatecznych wybiegów dla pokonania przeciwników, A Kwei z podwójnym zapałem biegł do szynku, gdzie wychylał kilka czarek, dowcipkując równocześnie z obecnymi i wdając się z nimi w słowne utarczki. Odniósłszy w ten sposób jeszcze parę zwycięstw, wracał szczęśliwy do świątyni Tuku, gdzie zapadał w błogi sen.

Chiang Chao-ho

Głód

Ilekroć znajdował się w posiadaniu niewielkiej sumy pieniężnej, szedł na ulicę, aby grać w domino. Ciżba przysiadała na ziemi, otaczając gęstym kręgiem zlanego potem A Kwei, który ryczał gromkim głosem:

— Zielony Smok — 400!

— Ej... otworzyć! — nucił równie spocony „bankier", podnosząc pokrywkę. Tien-men leh (co oznaczało, że A Kwei przegrał na Zielonym Smoku)! Czao-hui leh! Na Zen i na Cz'uang-t'ang niczego nie postawiono. Dawaj miedziaki, A Kwei!

— Cz'uang-t'ang 100... 150!

Pod dźwięk tej melodii pieniądze A Kwei wędrowały sponiewo do sakiewki innego gracza, którego oblicze również ociekało potem. W końcu wydobywał się z ciżby i przystawał w pewnej odległości, śledząc tryumfy i porażki innych aż do chwili, gdy gra była skończona. Dopiero wtedy oddalał się niechętnie i wracał do świątyni Tuku. Nas ępnego dnia szedł do pracy z oczyma nabrzmiałymi z bezsenności.

Jak słuszne jednak jest powiedzenie, że nie ma dobrego, co by na złe nie wyszło, okazało się przy innej sposobności, kiedy to A Kwei miał szczęśliwą passę, która w końcu miała dlań jak najgorsze skutki.

W ów wieczór, cały Wei-czuang obchodził uroczystość na cześć bogów, połączoną — starym zwyczajem — z przedstawieniem teatralnym. Niedaleko od sceny znajdowały się jak zwykle, niezliczone stoły do gry. Dźwięk towarzyszących przedstawieniu gongów zdawał się docierać do uszu A Kwei z odległości dziesięciu mil chińskich, jedyną zaś rzeczą, na którą zwracał uwagę, był śpiewny głos podnoszącego pokrywki „bankiera". A Kwei wygrywał bezustannie, miedziaki zmieniały się w srebrną monetę, moneta w dolary, a dolary w stosy srebra... W porywie radości zawołał: „Stawiam dwa dolary na tien-men"!

Nie zauważył nawet, jak rozpoczęła się bijatyka. Przekleństwa, uderzenia, szurgot nóg: powstał nieopisany tłok, z którego się wydostał na czworakach nie patrząc ani na stoliki do gry ani na ludzi. Ciało jego było z lekka obolałe, jakby otrzymał parę kuksańców lub kopniaków. Kilku widzów spozierało rań ze zdziwieniem. Czuł, że mu coś brakuje, lecz dopiero po przyjściu do świątyni Tuku, stwierdził, że dolary gdzieś przepadły. Większość obecnych na przedstawieniu ludzi nie była mieszkańcami Wei-czuangu; gdzież miał tedy szukać winowajców?

Ach, błyszczący słupek dolarów! Pomyśleć że należał do niego, a teraz przepadł bez wieści. Aby się pocieszyć, wyobraził sobie, że pieniądze te zabrali mu jego synowie.

Po czym dał upust swemu zmartwieniu, nazywając siebie samego robakiem. W tej chwili, gdy los odwracał się od niego, zakosztował gorzkiego piołunu klęski. Niebawem jednak udało mu się przeistoczyć tę klęskę w nowy tryumf. Podniósł prawicę i bardzo mocno grzmotnął się nią dwukrotnie w usta. Nastąpiło kłujące uczucie bólu. To samowypoliczkowanie przyniosło mu nieznaczną ulgę. Wydało mu się mianowicie, że to on wymierzył policzek, a ktoś inny go otrzymał. Po chwili był już pewny, że bije kogoś innego, jakkolwiek wargi go wciąż tak samo bolały. W pełnym poczuciu odniesionego zwycięstwa zasnął.

Chiang Chao-ho

Chińska żebraczka z dziećmi

Tragiczne zalecanki A Kwei

...Pewnego dnia, A Kwei zajęty był mieleniem ryżu w domu Szanownego Pana Czao. Zjadł był już właśnie wieczorny róż i siedział w kuchni, paląc wysuszony tytoń. Gdyby pracował gdzie indziej, byłby po wieczornym ryżu powrócił do świątyni: w domu jednak państwa Czao wieczerzano dość wcześnie. Toteż, jakkolwiek panowała tu niewzruszona zasada niezapalania lamp po wieczerzy i natychmiastowego udawania się na spoczynek, czyniono tu i ówdzie w niej pewne wyjątki: tak na przykład w okresie gdy najstarszy syn Szanownego Pana Czao przygotowywał się do matury (Hsiu-T'sai) pozwalano mu palić lampę, iżby mógł wertować w swych księgach; podobnie, ilekroć A Kwei przychodził na dorywczą robotę, pozwalano mu zapalić lampę, iżby mógł zemleć ryż. Korzystając z tego wyjątku, A Kwei siedział w kuchni i palił wysuszony tytoń, zamierzając po chwili na nowo przystąpić do pracy.

Ama Wu jedyna osoba płci żeńskiej, znajdująca się na służbie u państwa Czao, wymyła właśnie naczynia i, przysiadłszy na długiej ławce, rozprawiała z A Kwei o różnych banalukach.

— Pani nasza nie tknęła ryżu od dwu dni, ponieważ pan nasz uparł się, aby kupić małą...

— Kobieta... Ama Wu: ta mała wdówka... — przeleciało przez głowę A Kwei.

— Synowa ma urodzić dziecko ósmego miesiąca...

— **Kobieta...** — pomyślał A Kwei. Odłożył fajkę i wstał.

— Synowa... — nie ustawała niewyczerpana Ama Wu.

— Czy chciałabyś... czy chciałabyś? — zawołał nagle A Kwei, czyniąc dwa gwałtowne kroki naprzód i padając przed nią na kolana. Przez chwilę panowało śmiertelne milczenie.

— Aje — jah! — wrzasnęła Ama Wu, która przez chwilę siedziała oszołomiona. Zadrżała nagle od stóp do głów i z piskiem uciekła, w biegu wydając jeszcze parę płaczliwych okrzyków.

A Kwei, który wciąż jeszcze klęczał zwrócony twarzą do białej ściany, był również oszołomiony.

Po chwili, opierając się oburącz o niezajętą już teraz ścienną ławę, wstał, zdając sobie niejasno sprawę, że zaszło coś niedobrego. W tej chwili serce jego w istocie biło w zupełnie swoisty sposób. Głęboko przerażony, wetknął fajkę za pas i zamierzał się właśnie zabrać do mielenia ryżu, gdy oto z tyłu rozległ się furkot i na głowę jego spadł gwałtowny cios. Kiedy się szybko odwrócił, ujrzał przed sobą rozwścieczonego maturzystę z olbrzymią żerdzią bambusową w dłoni.

— Ty łajdaku — podły —

Tęga żerdź znowu opadła na jego głowę. A Kwei zakrył ją obiema rękoma i cios spadł tym razem na stawy jego palców, które przeniknął ostry ból. Gdy wypadł przez drzwi kuchenne, zdawało się, że uderzenie spadło również na jego plecy.

Chiang Chao-ho

Kulis z rikszą

— Złe jajo czarnego żółwia! — wymyślał Hsiu-t'sai, używając stylu mandaryńskiego.

A Kwei cofnął się do śpiżarni, gdzie znajdowały się żarna i tam, samotny, przystanął. Czuł wciąż jeszcze piekący ból w palcach, a w głowie krążyło mu „złe jajo czarnego żółwia". Obywatele bowiem Weiczuangu nigdy nie używali tych mandaryńskich wyrażeń, które były wyłączną własnością przestającej z urzędnikami śmietanki towarzyskiej. Tym bardziej był nimi przerażony i tym głębiej zapadły one w jego pamięć.

Myśl o „kobiecie" opuściła go zupełnie i teraz, kiedy go już pobiła i zelżono, cała sprawa wydała mu się ostatecznie załatwiona. Toteż wyzbywszy się lęku, wprawił ręce w ruch kołowy na żarnach. Gdy tak mełł przez chwilę, naraz zrobiło mu się gorąco. Przerwał robotę i zrzucił bluzę.

Właśnie w chwili gdy ją zrzucał, usłyszał głośny hałas za drzwiami. A Kwei, który zawsze lubił być tam, gdzie się działo coś zajmującego, pobiegł w kierunku, skąd dochodziły głosy. Tak idąc, przeniknął do wewnętrznej części domu państwa Czao. Mimo ciemności można tam było dojrzeć wielu ludzi: całą rodzinę Czao, nie wyłączając pani, która „nie tknęła ryżu od dwu dni", dalej sąsiada Tsou-czi-sao oraz ich krewnych, Czao-pej-jen i Czao Sucz'en.

W tej chwili młoda synowa wyciągała Ama Wu z jednego ze służbowych pokojów, powtarzając raz po raz „Wyjdź — nie masz potrzeby kryć się i medytować".

Ze swej strony Tsou-Cz'i-sao dorzucił:

— Każdy wie, że jesteś zacną niewiastą; w żadnym wypadku nie powinnaś myśleć o samobójstwie!

*) Hsiu-t'sai, uczony, który zdał egzaminy państwowe na stopniu powiatowym.

przełożył
ARTUR SANDAUER

WIEŚĆ O A KWEI

Ama Wu łkała tylko, bełkocąc coś niezrozumiale.

— To ciekawe! — pomyślał A Kwei. — Cóż to za żartowniś zalecał się do młodej wdówki?

Chcąc zasięgnąć dokładniejszych wiadomości, skierował się w stronę Su-czena. W tej chwili zauważył, że najstarszy syn Pana Czao zmierza ku niemu z tęgą żerdzią bambusową w dłoni. Na widok bambusa przypomniał sobie, że był już raz nim obity i że cały ten rwetes może mieć związek z jego osobą. Zawrócił tedy na miejscu i wybiegł, spodziewając się znaleźć schronienie w spiżarce, lecz bambus — wbrew oczekiwaniom — zagrodził mu drogę; zawrócił tedy powtórnie i wybiegł gładko i bez przeszkód przez tylne drzwi. Bez większego wysiłku dotarł do świątyni T'uku.

Gdy siedział tam przez chwilę, skóra na jego czaszce w okolicy korzonków włosowych zaczęła się z lekka jeżyć: drżał z zimna. Mimo wiosny powietrze wieczoru było chłodne; nie była jeszcze pora po temu, aby obnażać się po pas. Dopiero teraz przypomniał sobie, że zostawił bluzę w domu państwa Czao; bał się jednak iść po nią, gdyż mogło go to narazić na powtórne spotkanie z bambusem maturzysty.

W tej chwili właśnie zjawił się ti-pao *) ze słowami:

— A Kwei, ty nicponiu, który pozwalasz sobie nawet na maltretowanie osób, znajdujących się w służbie państwa Czao! Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że jesteś niebylejakim gwałcicielem prawa. Przez ciebie straciłem noc snu, ty łajdaku!

Tymi słowy zwymyślał A Kwei który, ma się rozumieć, nie odparł niczego. W końcu, jako że była noc, A Kwei zrozumiał, że obowiązkiem jego jest wynagrodzić ti-pao za sprawiony mu kłopot i ofiarować mu dwakroć większy, niż zwykle napiwek. Ze jednak w danej chwili nie posiadał pieniędzy pod ręką, dał mu swój filcowy kapelusz jako zastaw, a co dalej zgodził się na pięć następujących warunków:

1. Dnia jutrzejszego A Kwei ma złożyć rodzinie Czao dwie świece oraz pęczek patyczków kadzidlanych jako dar przebłagalny.

2. A Kwei pokryje wydatki, jakie poniesie rodzina Czao, zapraszając kapłana Taoistycznego celem dokonania egzorcyzmów na miejscu występku.

3. A Kwei nigdy nie przekroczy progu domostwa Czao.

4. Jeśli by w przyszłości cokolwiek niezwykłego przydarzyło się Ama Wu, A Kwei poniesie za to pełną odpowiedzialność.

5. A Kwei nie zezwala się ani na podjęcie zapłaty u państwa Czao ani na odebranie od nich odzieży.

A Kwei zgodził się oczywiście na wszystkie proponowane warunki; rzeczą pożałowania godną było tylko, że nie posiadał pieniędzy. Na szczęście, zważywszy wiosenną pogodę, mógł się obejść bez wełnianego koca, który złożył w zastępstwie...

Kiedy uderzył czołem o ziemię przed odchodzącym ti-pao, stwierdził, że w posiadaniu jego pozostało jednak nieco gotówki. Nie odkupił jednak za nią swego filcowego kapelusza, lecz całą ulokował w winie.

Z drugiej zaś strony rodzina Czao nie zapaliła kadzideł ani nie zaświeciła świec, ponieważ pani domu wolała je zużyć podczas nabożeństwa na cześć Buddy i odłożyła je na tę okazję. Większą część bluzy A Kwei użyto na pieluszki dla niemowlęcia synowej, które miało przyjść na świat w ósmym miesiącu, z reszty zaś zrobiono podeszwy dla Ama Wu.

„Rewolucja"

Wieść gruchnęła w We-bruang, że do pobliskiego miasta zbliżają się wojska rewolucyjne. (Autor ma tu na myśli — jakkolwiek nie nazywa jej po imieniu — antymonarchiczną rewolucję z 1912 r.). Przeciwnicy dawnej dynastii Manczu, zwolennicy zaś bardziej nowoczesnego reżymu, rewolucjoniści powołują się na zmarłego niedawno cesarza Czung Czenga i — jako znak żałoby po nim — noszą białe hełmy i białe pancerze. Oznaką pewnej europeizacji jest również u nich niechęć do warkoczy, które już to obcinają już to owijają dookoła głowy. Blady strach pada w pierwszej chwili na posiadaczy. Dostojnik i bogacz miejski, pan Cziu-żen Lao-jeh (p. magister) w obawie przed rabunkami — przewozi swe mienie z miasta do Wei-czuang, do zaprzyjaźnionej z nim rodziny Czao. Przypuszczając, że władzę obejmą najubożsi, państwo Czao starają się udobruchać A Kwei który, przekonany, iż nadszedł czas wyrównania krzywd, pierwszy w wiosce owija warkocz dookoła głowy i marzy o wstąpieniu do rewolucyjnych szeregów. Cóż się jednak okazuje?

Wychodząc na ulicę A Kwei stwierdził ze zdziwieniem, że wszystko zostało w niezmienionym stanie. Przyspieszył kroku i — niewiadomo rozmyślnie czy też niechcący — dotarł do świątyni „Spokojnego Samodoskonalenia".

Świątynia ze swoimi białymi ścianami i czarną, lakierowaną furtką była spokojna niby dzień wiosenny. Po chwili namysłu A Kwei zaczął stukać do furtki. Z wnętrza doleciało ujadanie psa. A Kwei porwał szybko parę kawałków cegły i zaczął nimi ciskać w furtkę, znacząc ją czerwonymi szramami niby znakami ospy. Nagle furtka skrzypnęła.

Pośpiesznie chwycił parę dodatkowych kawałków i stanął z rozkraczonymi nogami, gotów do walki z psem, lecz z wpółuchylonej furtki — zamiast zwierzęcia — wyjrzało tylko oblicze starej mniszki.

— Czego tu szukasz? — zawołała przerażona.

— Powstanie... wybuchło... czy nie wiesz o tym? — mruknął A Kwei niewyraźnie.

— Powstanie... powstanie, tu już było jedno powstanie... a jeśli będziecie tak ciągle powstawać, to co się z nami stanie? — ciągnęła dalej stara zakonnica z oczyma pełnymi łez.

— Co? — zapytał A Kwei osłupiały.

— Więc ty nie wiesz, że tu już byli inni przed tobą i że zrobili rewolucję?

— Kto? — zapytał coraz bardziej zdziwiony A Kwei.

— Syn Wielmożnego Pana Czao, Pan maturzysta i Wielmożny Pan Czin.

A Kwei tego najmniej się spodziewał; nic tedy dziwnego, że stanął osłupiały. Widząc, że jego zapał bojowy ostygł, zakonnica szybko przymknęła furtkę. A Kwei próbował jeszcze bezskutecznie ją rozewrzeć, ale jego wielokrotne stukania pozostały bez odpowiedzi.

Otóż poprzedniego dnia zdarzyła się rzecz następująca: skoro tylko pan Czao, który miał wyjątkowy talent do zasięgania informacji, dowiedział się, że rewolucjoniści zajęli w nocy miasto, owinął warkocz dookoła głowy i udał się w odwiedziny do swego nieprzejednanego dotychczas wroga, pana Czin. Był to osobliwy moment, w którym można było wszystko rozpocząć od nowa; toteż obaj niezwłocznie znaleźli podstawę dla porozumienia, odkryli w sobie te same przekonania i postanowili wspólnie przyłączyć się do rewolucjonistów.

Rozważywszy kilkakrotnie całą sprawę, przypomnieli sobie, że w Świątyni „Spokojnego Samodoskonalenia" znajduje się poświęcona dawnemu cesarzowi wotywna tabliczka z napisem: „Dziesięć tysięcy lat Miłościwemu Panu, dziesięć tysięcy razy dziesięć tysięcy lat", której należało się czym prędzej pozbyć. Aby dowieść swej rewolucyjności udali się natychmiast do świątyni. Że zaś stara zakonnica stawiała opór, zaliczyli ją natychmiast do stronników dynastii mandżurskiej i dali jej parę razy po głowie laskami i pięściami.

Pobita zakonnica poczekała do chwili ich odejścia i dopiero wtedy weszła, aby obejrzeć tabliczkę; lecz tabliczka ze smokiem leżała pogruchotana na ziemi, kadzielnica zaś Hsiuan-te, znajdująca się przed ołtarzem Kwan Jin, znikła bez śladu.

O tym wszystkim A Kwei dowiedział się później. Nie mógł odżałować, że przegapił tę okazję i miał do tamtych dwu pretensję, że go nie zaprosili do uczestnictwa.

Cofnął się o krok i rzekł:

— Czyż być może, by oni nie wiedzieli, że ja wstąpiłem już do szeregów rewolucjonistów?

Próby wstąpienia do szeregów rewolucjonistów

Po objęciu władzy przez „rewolucjonistów" posiadacze pozostają po staremu posiadaczami... Dotychczasowy dostojnik, pan Cziu-żen Lao-jeh (ten sam, który nie tak dawno ukrywał w domu Czao swe mienie przed rewolucjonistami) zostaje nawet naczelnikiem miasta dla spraw cywilnych. Nic się nie zmieniło.

Takim sposobem A Kwei zrozumiał, że aby być uważanym za rewolucjonistę, nie wystarczy podawać się za takowego ani owijać warkocz dokoła głowy, należy przede wszystkim zaznajomić się bliżej z partią rewolucyjną. Aby się zaś z nią zaznajomić należy z kolei zasięgnąć rady u jedynego znanego mu rewolucjonisty, Szanownego Pana Czin.

Drzwi domostwa Czinów były na oścież otwarte, gdy A Kwei zbliżył się do niego. Kiedy wszedł do środka, zdjęło go niemałe przerażenie: oto przed nim w środku pokoju stał pan Czin z srebrną brzoskwinią na piersi i ze znaną już A Kwei z poprzednich doświadczeń — laską w dłoni. Dookoła niego stali lub siedzieli panowie Czao-Pei-jen oraz trzej obcy, wszyscy zasłuchani z najwyższym szacunkiem w słowa pana Czin.

Pan Czin nie zauważył nawet A Kwei, wzrok jego bowiem błądził na wysokościach, podczas gdy usta z zapałem ciągnęły rozpoczęte przemówienie:

— Nie należę do ludzi szczególnie cierpliwych, toteż kiedy spotykaliśmy się, mówię do niego: „Bracie Hang, należy od razu rzucić się w bój", na co on stale odpowiadał: „Nie". To dowodzi, że był nazbyt ostrożny w postępowaniu. Trzy czy nawet cztery razy zaproponował mi, abym się udał do Hupeh, ale nie

Chiang Chao ho A Kwei

miałem na to ochoty. Któż by miał ochotę prowadzić akcję w takiej dziurze?

— Hm tego... — wtrącił A Kwei, który czekał na małą przerwę i użył całej, na jaką stać go było, odwagi, aby otworzyć usta...

Czterej słuchacze odwrócili się i spojrzeli nań ze zdumieniem. Pan Czin dostrzegł go dopiero teraz.

— Czego chcesz?

— Ja...

— Wyroś się!

— Chcę wstąpić...

— Hajda! hajda! — powtórzył pan Czin, wymachując laską.

Także i Czao-Pei-jen wrzasnął:

— Kiedy pan każe ci się wynieść, powinieneś go słuchać.

A Kwei osłonił głowę rękoma i nie bardzo wiedząc, co czyni, pobiegł ku drzwiom. Pan Czin nie rzucił się za nim w pościg. Przebiegłszy około sześćdziesięciu kroków, A Kwei zwolnił. Serce jego zaległa nieutulona troska: oto pan Czin nie pozwala mu przyłączyć się do rewolucjonistów. Innej drogi nie znał. Od tej chwili stracił wszelką nadzieję, aby wojownicy w białych pancerzach i w białych hełmach przyjęli go za swego. Wszelkie jego ambicje, cele, perspektywy życiowe ulotniły się w jednej chwili...

U kresu drogi

Pewnej nocy dom pana Czao zostaje obrabowany. A Kwei jest mimowolnym świadkiem tej kradzieży, dokonanej przez wojskowy oddział pod wodzą nieznanego bliżej kapitana.

Po grabieży, dokonanej na rodzinie Czao, Weiczuangici doznali — ogólnie mówiąc — uczucia rozkosznego lęku; uczucia rozkosznego doznał również i A Kwei.

Ale w cztery dni później o północy A Kwei sprowadzono nagle siłą do urzędu miejskiego. Korzystając z ciemności oddział żołnierzy, oddział milicji, oddział policji oraz pięciu wywiadowców przybyło po cichu do Wei-czuang i pod osłoną z mroku otoczyło świątynię T'uku. Pod drzwiami umieszczono skierowany lufą do wnętrza karabin maszynowy. Kiedy zaś A Kwei przez dłuższy czas nie wychodził, a w wnętrzu nie było najmniejszego poruszenia, kapitan, wielce zniecierpliwiony ustanowił premię wysokości dwudziestu dolarów i dopiero wtedy dwu członków miejscowej milicji zdobyło się na odwagę, aby przeleźć przez mur i wejść do środka. Tak tedy — dzięki wspólnym wysiłkom od wewnątrz i od zewnątrz — cały tłum wdarł się do świątyni i wydobył stamtąd A Kwei, który ocknął się całkowicie dopiero w chwili, gdy go postawiono tuż przed karabinem maszynowym.

Kiedy dotarli do miasta, było już południe. Zaprowadzono go do na poły zburzonego gmachu urzędu powiatowego i po przejściu kilku zawiłych korytarzy wepchnięto do małej izdebki. Ledwie wtoczył się do środka, gdy zatrzasnęły się za nim drzwi, zrobione z ułożonych w kratę pali. Pozostałe trzy ściany izby były równe i nagie.

Kiedy obejrzał się dokoła, dostrzegł w kącie dwu ludzi. Mimo gwałtownego bicia serca, A Kwei nie czuł się szczególnie przygnębiony: jego sypialnia w świątyni T'uku była nieporównanie nędzniejsza. Dwaj jego sąsiedzi byli to chłopi. Niebawem nawiązał z nimi rozmowę. Jeden z nich oświadczył mu, że Cziu-Żen Lao-jeh uwięził go za zaległości podatkowe jego dziadka. Drugi z nich sam nie wiedział dokładnie, za co go posadzono.

Gdy tamci z kolei go zagadnęli, dlaczego go zaaresztowano, A Kwei odparł z miejsca: „Dlatego, że chciałem przyłączyć się do rewolucjonistów".

Pod wieczór wyciągnięto go spoza zakratowanych drzwi do wielkiej sali. Tam na podniesieniu siedział starzec o głowie gładko ogolonej. A Kwei w pierwszej chwili wziął go za mnicha. Dopiero, kiedy zauważył szereg żołnierzy, stojących poniżej oraz drugi szereg ludzi w długich chałatach, spoglądających nań nieżyczliwie, zrozumiał, że ma przed sobą osobę nader dostojną. Czując — jak zawsze w podobnych wypadkach — że nogi się pod nim załamują, ukląkł.

— Wstań i mów! Nie masz po co klękać! — krzyknęli ludzie w chałatach.

Jakkolwiek A Kwei rozumiał, co do niego mówią, czuł jednak, że powstać nie może i że ciało jego korzy się samorzutnie. Korzystając zatem ze swej dotychczasowej pozycji, pozostał na klęczkach.

— Podły niewolnik! — rzekli z pogardą ludzie w chałatach, ale nie kazali mu już wstać.

Wbijając wzrok w twarz A Kwei, starzec o ogolonej czaszce, rzekł spokojnym, jasnym głosem:

— Lepiej wyznać prawdę od razu, aby uniknąć kary. Już od dawna znam wszystkie szczegóły tego wypadku. Przyznaj się, a wypuścimy cię na wolność.

— Przyznaj się! — krzyknęli chórem ludzie w chałatach.

— Chciałem... się przyłączyć... — szepnął niewyraźnie A Kwei uginając się pod ciężarem myśli. Od tej chwili mówił tylko urywanymi słowami.

— Czemużeś się tedy nie zgłosił? — zapytał łagodnie starzec.

— Pan Czin... nie chciał... mnie dopuścić.

— Bredniе! Ale za późno o tym mówić. Gdzie są twoi wspólnicy?

— Co?

— Ci, którzy ograbili owej nocy rodzinę Czao.

— Nie przyszli mnie zawołać i zabrali wszystkie rzeczy sami — wybuchnął A Kwei, pełen oburzenia:

— Dokąd się udali? Powiedz, a wypuścimy cię na wolność — namawiał go łagodnie starzec.

— Nie wiem — nie przyszli po mnie.

Na skinienie starca odprowadzono A Kwei z powrotem za kratę.

Po raz wtóry wyprowadzono go z więzienia o świcie następnego dnia. Sala była ta sama co wczoraj. Na podniesieniu siedział starzec z ogoloną głową. A Kwei znowu ukląkł.

— Czy masz jeszcze coś do powiedzenia? — zapytał łagodnie starzec.

A Kwei zagłębił się na chwilę w myślach i nie znajdując nic do powiedzenia, odparł po prostu:

— Nic

Wtedy człowiek w chałacie przyniósł arkusz papieru i pędzel, i umieściwszy je przed A Kwei, chciał za wszelką cenę włożyć mu pędzel do ręki. Teraz A Kwei był naprawdę przerażony. Było to coś niesłychanego: oto po raz pierwszy w życiu dłoń jego wchodziła w kontakt z pędzlem. Nie wiedział nawet, jak go należy trzymać. Człowiek w chałacie pokazał mu miejsce, gdzie należało namalować znak.

— Ja... ja nie umiem pisać — szepnął z lękiem i ze wstydem A Kwei, trzymając pędzel w dłoni.

— Tym lepiej dla ciebie. Namaluj kółko.

A Kwei miał zamiar namalować kółko, ale że trzymająca pędzel ręka drżała, więc człowiek położył arkusz przed nim na ziemi. A Kwei pochylił się i w obawie, aby go tamci nie wyśmiali, zdobył się na największy wysiłek swego życia. Miał niewzruszoną decyzję, aby namalować kółko okrągłe, ale ten ohydny pędzel okazał się zarówno ciężki, jak i nieposłuszny. Drżał i trząsł się w dłoni. Właśnie w chwili, gdy A Kwei miał domknąć linię, zboczył ku górze tworząc figurę, podobną do ziarnka melonu.

Nie zauważywszy nawet wstydu A Kwei, ani trudu, jaki sobie zadał, by namalować doskonałe koło, człowiek w chałacie zabrał mu papier i pędzel. Jacyś inni ludzie odprowadzili go po raz trzeci za kratę.

Wchodząc za zakratowane drzwi, A Kwei nie czuł się specjalnie strapiony. Wiedział, że ludzie zrodzeni między ziemią a niebem są — jeśli takie jest zrządzenie ich losu — narażeni od czasu do czasu na różne nieprzyjemności, na aresztowania i na malowanie kółek na papierze. Co prawda, niedoskonałość koła można by uważać za usterkę jego charakteru. Wnet się jednak pocieszył myślą: ‚Moi synowie i wnukowie potrafią malować okrągłe koła". Z tą myślą zasnął.

Natomiast Cziu-Żen Lao-jeh nie mógł spać tej nocy. Miał gwałtowny spór z kapitanem. Dla Cziu-Żena rzeczą najistotniejszą było odzyskanie zagrabionego mienia rodziny Czao, dla kapitana zaś — ukaranie A Kwei celem odstraszenia motłochu od grabieży. Ostatnimi czasy kapitan nie miał zbyt wysokiego mniemania o Cziu-Żenie Lao-jeh, toteż walił pięścią w stół i krzesło, krzycząc: „Ukarać jednego — to dać przykład tysiącom. Widzi pan, biorę udział w rewolucji zaledwie od dwudziestu dni, a już zdarzyło mi się więcej niż dwadzieścia wypadków grabieży, z których żaden nie został należycie wyjaśniony. Tu chodzi o mój prestiż. Kiedy nareszcie udało mi się załatwić jakąś sprawę, pan upiera się wciąż przy swym głupim punkcie widzenia. Nie, ta afera podlega mojej kompetencji.

Przyparty do muru Cziu-Żen Lao-jeh trwał jednak na swoim stanowisku i oświadczył, że jeśli nie odzyska zagrabionego dobra, zrzeka się natychmiast funkcji głowy miasta dla spraw cywilnych.

— Bardzo proszę — rzekł kapitan.

— Wskutek tego Cziu-Żen Lao-jeh nie spał przez całą noc ani chwili; następnego jednak dnia wycofał szczęśliwie swą dymisję.

Po raz czwarty wyprowadzono A Kwei spoza kraty nazajutrz po owej nieprzespanej przez Cziu-Żen Lao-jeh nocy. Gdy wszedł do wielkiej sali, na podniesieniu siedział starzec z ogoloną głową; A Kwei — swoim zwyczajem — ukląkł.

— Co więcej masz do powiedzenia? — rzekł starzec nader łagodnie.

A Kwei zagłębił się na chwilę w myślach i nie znajdując nic do powiedzenia, odparł po prostu: „Nic".

Jacyś ludzie — jedni w długich chałatach, inni w krótkich — narzucili nań białą szatę, na której namalowane były czarne znaki. Przygnębiło to nieco A Kwei, ponieważ przypominało strój żałobny i stanowiło zły omen. Równocześnie związano mu ręce za plecami i wyprowadzono z budynku miejskiego.

Odkryty wóz, do którego wsiadł wraz z kilku ludźmi w krótkich chałatach, ruszył natychmiast z miejsca. Z przodu szedł oddział żołnierzy i miejscowej milicji z karabinami na ramieniu; po obu stronach ulicy stało mnóstwo gapiów. Co się działo z tyłu, tego A Kwei nie wiedział; nagle jednak przyszło mu na myśl, że być może — chcą mu uciąć głowę. Na tę myśl ciemność przesłoniła mu oczy i zaczęło mu szumieć w uszach; zdawało mu się, że zemdleje, ale nie zemdlał. Chwilami czuł się prawie nieprzytomny, bywały jednak momenty, gdy uspakajała go myśl, że ludziom, zrodzonym między ziemią a niebem, mogą się trafić — jeśli takie jest zrządzenie ich losu — okoliczności, w których nie sposób uniknąć utraty głowy.

Rozpoznawał ulice i czuł się przyjemnie zaskoczony: wszak nie jadą w kierunku pola straceń. Nie wiedział już teraz, czy bierze udział w jakiejś uroczystości, czy też może służy jako przykład odstraszający dla ludzi; ale gdyby nawet wiedział, nie zmieniłoby to jego nastroju, wierzył bowiem święcie, iż bywają okoliczności, w których ludzie, zrodzeni między ziemią a niebem, nie mogą — jeśli takie jest zrządzenie ich losu — uniknąć uczestnictwa w uroczystościach lub też służenia jako przykład odstraszający dla ludności.

Pochód skręcił. Teraz — niedwuznacznie już — zdążał na pole straceń. Wszystko to — A Kwei nie mógł już o tym wątpić — oznaczało: „Fiu! do widzenia, głowo rodzona!" Kiedy tak, oszołomiony, patrzył na idące za nim tłumy, dojrzał wśród nich niespodzianie Ama Wu. Nie widzieli się tak długo; ach, więc pracowała w mieście.

A Kwei zawstydził się naraz, iż nie starczy mu odwagi, by odśpiewać parę wierszy dramatu. Zdawało mu się, że myśli jego zakotłowały, porwane dzikim wirem: piosenka „Młoda wdówka nad mogiłą" brakło należytego dostojeństwa; słowa „Ma ręka chwyci stalowy kańczug, by was osmagać" były bardziej odpowiednie. Śpiewając je, należało jednak podnieść rękę do góry. Wtedy poczuł, że dłonie jego są skrępowane; toteż nie zaśpiewał „Ma ręka chwyci stalowy kańczug, by was osmagać".

Tylko słowa „po latach dwudziestu powstanie po mnie mściciel" przeleciały przez jego oszołomiony umysł i przez usta oraz jeszcze jakieś niepełne zdanie, którego nigdy w życiu nie wypowiedział: „Zdobądź wiedzę bez pomocy nauczyciela".

— Brawo! — rozległo się w głębi tłumu coś jak pomruk wilka.

Wóz toczył się pośpiesznie dalej. W chwili, gdy go oklaskiwano, A Kwei potoczył oczyma w poszukiwaniu Amah Wu, która jednakowoż zdawała się go w ogóle nie dostrzegać, zafascynowana cudzoziemskimi karabinami na ramionach żołnierzy.

Wobec tego A Kwei spojrzał znowu na oklaskujących. Myśli jego powtórnie zakotłowały, porwane dzikim wirem. Przed czterema laty spotkał u podnóża gór zgłodniałego wilka, który szedł za nim trop w trop, nie zwiększając ani nie zmniejszając odległości, zdecydowany zakosztować jego ciała. Był wówczas śmiertelnie przerażony, lecz na szczęście miał w ręku maczugę, która pozwoliła mu dotrzeć bezpiecznie do Wei-czuang. Po dziś dzień pamiętał oczy wilka, okrutne i dzikie, iskrzące się niby dwa węgle, nadchodzące z wielkiej odległości, by wniknąć w jego ciało. I dziś, jak wówczas, widział straszliwe oczy, jakich nie widział jeszcze nigdy, tępe i zarazem przeraźliwie ostre; strawiły już one jego słowa, a teraz gotowały się strawić to, co było w jego ciele. Te oczy ścigały go z daleka, nie zwiększając ani nie zmniejszając odległości; wydawało się, że łączą się w nieprzerwany łańcuch i że oto są już tam, na miejscu, by pożreć jego duszę.

— Pomocy!

Lecz w rzeczywistości A Kwei nie otworzył ust; źrenice zaś jego dawno już zaszły mrokiem. Świst kul zabrzęczał w jego uszach; zdawało się, że całe ciało rozpierzcha się niczym garstka pyłu. A Kwei przestał istnieć.

Egzekucja ta była bolesnym ciosem dla Cziu-Żen Lao-jeh, gdyż wraz z nią przepadła wszelka nadzieja na odzyskanie zagrabionych dóbr; toteż cała rodzina głośno lamentowała. Następne nieszczęście spotkało rodzinę Czao. Nie dość na tym, że maturzysta został — podczas podróży do miasta — pozbawiony warkocza przez paru niegodziwych rewolucjonistów, ale, co więcej, musiał im dać dwadzieścia dolarów okupu; toteż cała rodzina lamentowała głośno i od tego dnia począwszy urobiła sobie opinię ostatnich zwolenników minionej dynastii.

Co się tyczy mniemań ludzkich, te — jeśli chodzi o Wei-czuang — były absolutnie zgodne: wszyscy przyjmowali za pewnik, że A Kwei był niegodziwym człowiekiem; fakt, że został rozstrzelany, był dostatecznym tego dowodem. Gdyby nie był niegodziwy, czyżby mógł być rozstrzelany? Ale opinia w mieście była odmienna: większość publiczności była niezadowolona i twierdziła, że rozstrzelanie jest mniej zajmujące niż ścięcie; poza tym, cóż to za śmieszny skazaniec, który paraduje tak długo po ulicach miasta i nie zaśpiewa ani jednej piosenki z dramatu? Szli za nim nadaremno.

Lu Hsün
przełożył **Artur Sandauer**

*) policjant.

Z3 GNIEW STOLAREK

PIEŚŃ O CHIŃSKIM MANDARYNIE

(fragment)

Nad żółtą rzeką mandaryn
pole ryżowe ma
— żółte są chińskie dolary
jak z żółtej rzeki dna.
Żółty jest dolar jak księżyc
I w żółtej rzece lśni
— jak złowić trzeba go w sieci,
mandaryn dobrze wie.
Nad polem ryżu płynie
schylonych karków rzeka
— do sieci mandaryna
pot dolarów ścieka.
Białe jest ryżu ziarnko
i śliskie niby księżyc
ucieka z ręki czarnej
do mandaryna ręki.
Ucicka bardzo prędko,
jak kulis, który skradł
mandarynowi z ręki
ryżowe ziarnka dwa.
Kulisa zaraz schwycą,
że chciał te ziarnka zjeść
— i chyba do księżyca
ze skargą może iść.
„Nad żółtą rzeką, mandaryn
ryżowe pola ma
— żółte są chińskie dolary
jak z żółtej rzeki dna...

ARTUR MARYA SWINARSKI

Z TEATRÓW WARSZAWSKICH

„Dom otwarty" — Chór rewelersów

1

Bałucki u Tuwima

Teatr Nowy. *Michał Bałucki*: „Dom otwarty", komedia w trzech aktach. Inscenizacja i reżyseria: *Stanisława Perzanowska*. Opracowanie muzyczne: *Tadeusz Sygietyński*. Układ baletu: *Leon Wójcikowski*. Dekoracje i kostiumy: *Jan M. Szancer*. Kapelmistrz: *Mieczysław Krzyński*.

Poprzednią sztukę graną w Teatrze Nowym, „Porwanie Sabinek" Schönthana przerobił *Julian Tuwim* bardzo radykalnie, spolszczył nawet nazwisko autora: Szentan... Natomiast „Dom otwarty" Bałuckiego przyprawił delikatnie drobnymi tylko a smacznymi porcyjkami piosenek. Mimo to orkiestra prawie nie spoczywała. Pohulał sobie bowiem *Tadeusz Sygietyński*. Rozpoczął dowcipnie zdeformowanym tlejnałem; wprowadzał postaci na scenę *leitmotywami*, z których każdy był udałym żarcikiem; kontynuował w akcie pierwszym polonezy Skulskiego w orkiestrze, kiedy ten już przeszedł do powszedniej prozy; i dał Sygietyński dwie partie baletowe po prostu wzorowe, bo prawdziwie taneczne i pełne humoru. Stał więc ten „dom otwarty" na solidnych fundamentach z doskonałej muzyki zbudowanych.

Dwa balety były wzorowe nie tylko pod względem muzycznym. Jednym słowem: W ó j c i k o w s k i!

Kiedy przeglądam zagraniczne monografie o balecie, stale trafiam na nazwisko „Woizikovski", — w ten sposób mianowicie piszą tam nazwisko naszego choreografa. A piszą o nim zawsze z entuzjazmem; i z żalem, że wrócił do Polski, zostawiając u nich lukę nie do wypełnienia. Przecież „sam" Haskell stwierdza w „The National Ballet", że Wójcikowski jest lepszym tancerzem niż Miasyn (którego nazwisko pisze zresztą: „Massine"!) — i że darzył Ashtona i Turnera niebywałym zaszczytem, tańcząc wraz ze swą partnerką Karsawiną przez jeden sezon w ich zespole. Piszą o Wójcikowskim nawet anegdoty, co jest prawdziwym dowodem jego popularności. Piszą, jakie potrawy lubił — i że przepadał za papierosami marki „Camel", jak Diagilew przepadał za szpinakiem, a Miasyn za smażoną wątróbką... Obiecywano nam, że Wójcikowski w bieżącym sezonie wystawi i zatańczy „Petruszkę" (ktoś nazwał go „Hamletem" wśród baletów), ale skończyło się na obietnicy. Musimy się więc pogodzić z faktem, że tej miary poeta co Tuwim okupował dla swego teatru baletmistrza tej miary co Wójcikowski, choćby pewnie wystarczył baletmistrz tej miary co Meller...

Balet-prolog daje syntezę życia krakowskiego — z lajkonikiem, dewotkami, malarzem itd. Anegdotę roztańczono tu bez reszty, że nie został ani nawet ślad literatury — bo tak właśnie być powinno. Jeżeli chce się dokładnie poznać robotę choreografa, trzeba od czasu do czasu odwrócić oczy od solistów, nawet od *Wójcikowskiego* i *Krzyszkowskiej*, i spojrzeć na drugo- i trzecioplanowe postaci: jak trwają w ciągłym ruchu i jak się ich ruchy komponują z całym obrazem. W drugim akcie balet służby, czującej się coraz bardziej jak u siebie w domu, to pomysł nowy i kapitalny. Nie tylko cały zespół Wójcikowskiego jest stańczony doskonale, ale również zespół aktorski podciągnął baletmistrz tak dalece, że chwilami zaciera się granica między jednym a drugim. Charaktery i temperamenty tancerzy skontrastowane trafnie — proszę porównać np. „modne" wiwijasy Fikalskiego (*Andrzej Bogucki*) z kawalerskim szykiem wuja Telesfora (*Jarosław Skulski*). Finał tego aktu, kiedy tańczą już „wszystkie stany", jest najzabawniejszą sceną przedstawienia.

...Ale okazuje się, że napisałem recenzję o tańcach w „Domu otwartym" i na resztę nie będzie miejsca. A powinienem napisać jeszcze dziesięć wierszy o uwodzicielskiej grze oczu *Wandy Łuczyckiej*, tyleż o wdzięku *Zofii Sykulskiej*, o komizmie *Chmielewskiego*, o humorze rewelersów, o *Mielczarka* patentowanym sposobie mówienia z zaciśniętymi zębami, o wyrafinowanych tualetach balowych *Szancera*, o batucie *Krzyńskiego* — itd. A przede wszystkim o reżyserii *Stanisławy Perzanowskiej*, przynajmniej trzydzieści wierszy komplementów. Podobno następna sztuka w Teatrze Nowym będzie bez muzyki i tańców; jeżeli taki anormalny wypadek nastąpi, wtedy damy znów normalną recenzję!

2

„Qui—Pro—Quo"

Teatr „Syrena". *Zdzisław Gozdawa, Jerzy Jurandot, Kazimierz Rudzki, Wacław Stępień, Julian Tuwim*: „Nowe pro-rządki". Muzyka: *Adama Markiewicza, Piotra Perkowskiego, Zygmunta Wiehlera*. Reżyseria: *Kazimierz Pawłowski*. Dekoracje: *Marian Stępień*.

Podniebienie nasze delikatnieje w szybkim tempie. Przed dwoma laty

„Dom otwarty" — M. Krzyszkowska, L. Wójcikowski

słyszałem w łódzkiej „Syrenie" wiązankę starych piosenek z repertuaru „Qui-pro quo", którą wykonała *Stefania Górska* w towarzystwie czterech kolegów. Było to bardzo miłe i nawet wzruszające. W pierwszym programie „Syreny" warszawskiej ta sama Stefania Górska w towarzystwie czterech dziś już bardzo dobrze odżywionych kolegów śpiewa tę samą wiązankę — i nie można jej wysłuchać do końca; gdy *Tadeusz Olsza*, ulubieniec naszego dzieciństwa, zaintonował piosenkę naszego dzieciństwa „Całuję twoją dłoń, madame", chciało się po prostu tupać.

I nie można wysłuchać do końca „Czarnego Rodryga", nowej wersji starego pomysłu. Ani dwóch sentymentalno-patetycznych utworów o Warszawie („Nowa piosenka" i „O Ani i gołębiach"), zalatujących kiczem; autor tych utworów, *Jerzy Jurandot*, miał jak najlepsze chęci, ale w ten sposób dzisiaj już do Warszawy o Warszawie przemawiać nie wolno; w dobry ton uderzył natomiast w prologu „Warszawa Główna". — I wreszcie bardzo nieudały numer tytułowy, „Nowe pro-rządki", szopka, stojąca dawno ogranymi kalamburami i leżąca nimi. Sprawa kalamburu zaczyna ostatnio niepokoić. Na zwołanym przez redakcję „Szpilek" Kongresie Satyryków Jerzy Borejsza słusznie potępił łatwe i tanie kalambury. I jaki jest skutek? Renesans kalamburu! Głos Borejszy jeszcze nie dotarł nawet do samych „Szpilek". Niedawno pismo to wydrukowało „Piosenkę o zakochanym korektorze", w której znajdujemy ze zdumieniem taki wiersz:

„Miłosz jest Kiłosz, a Kuryluk — Duryluk"...

Kalambury „Syreny" są oczywiście bardziej cywilizowane, ale łatwe i tanie. I stare.

Program próbuje ratować *Kazimierz Rudzki* rzeczywiście dowcipną i inteligentną konferansjerką. Oraz *Stefania Grodzieńska*, autorka skeczu „Przy telefonie". Prawdziwą oazą jest urocza „Małgorzatka" *Tuwima*, aczkolwiek też nie pierwszej zieleni. Kukiełki *Zaruby* dekoracje i kostiumy *Galewskiej, Stępienia* i *Tomaszewskiego* najlepszej klasy.

A mimo to i mimo ciętych dowcipów w kilku utworach, wychodzimy z teatru smutni i zniechęceni. Dla kogo przeznaczona jest „Syrena"? Dla mas? Masy nie zrozumieją delikatnej gry słów (a jest tam nawet łacińska); nie zrozumieją plotkarskich, „marcowo kopciuszkowych" aluzyjek. Dla kilku dziesięciu *wybranych*? Ci wybrani narzekają, że w „Syrenie" nudno i starczo.

Mam wrażenie, że stara forma rewii która już w czasach „Qui-pro-quo" i „Bandy" zaczęła się przeżywać, dziś jest nieboszczykiem nie do wskrzeszenia. Więc, jak śpiewa Mira Zimińska „wyszło z tego wielkie qui-pro, moja pani, quo!" Ale jestem pewien, że nadworni autorzy „Syreny", *Gozdawa Grodzieńska, Jurandot, Rudzki* i *Stępień*, już się zorientowali, że nie tędy droga; i że znajdą nowe drogi i zrobią w swoim teatrze rzeczywiście „nowe pro rządki".

Artur Marya Swinarski

„Dom otwarty" — J. Skulski, Z. Chmielewski, A. Nowosielski

List do redakcji

TEATR RAPSODYKÓW ODPOWIADA

W obszernym artykule, zamieszczonym w Nr. 48 „Odrodzenia" pt. „Teatr Rapsodyczny: co z nim zrobić?" — Jaszcz formułuje wiele pozytywnych sądów o założeniach artystycznych Teatru Rapsodycznego i ich realizacji; wskazuje na nieoczekiwane wartości twórczej inwencji w zakresie dramatyzowania tekstów niedramatycznych, na wyjątkową żarliwość w pielęgnowaniu żywego słowa; podkreśla, że ten rodzaj teatru mógłby być wzorem, drogowskazem i uczelnią dla całej olbrzymiej machiny teatru ochotniczego, mógłby przodować w opracowywaniu dla niego repertuaru, a aktorzy z całej Polski mogliby się u rapsodyków uczyć, jak należy mówić wiersz.

Równocześnie jednak stwierdza, że Teatr Rapsodyczny jest „złym teatrem", dopuszczając na domiar ewentualność, że „jest to eksperyment bezspornie nieudały, twór kaprysu maniaka czy paru maniaków", „degeneracja teatru", „dziwactwo niegodne prawdziwego aktora"; gorzej, że uprawia on robotę kulturalnie szkodliwą itd. itd.

Jak się to stało, że skromna placówka, dysponująca takimi walorami artystycznymi, potrafiła wywołać przeciw sobie tyle oburzenia i drastycznych epitetów? Gdzież logika? Dlaczego ten „ciekawy", „dobry, płodny w możliwości artystyczne", godny „ocalenia dla współczesnego widza z całej Polski" teatr — jest złym teatrem?

Rozumowanie Jaszcza zmierzające do rozwiania „rapsodycznego mitu", wskazuje na trzy przyczyny: 1. mętniactwo ideologiczne, 2. sprzeczność założeń artystycznych Teatru Rapsodycznego z istotą teatru w ogóle, 3. spychanie na bezdroża talentów aktorskich.

Jaszcz pisze o „misteryjnych omarach" jako o atmosferze panującej w Teatrze Rapsodycznym, a tymczasem Teatr ten dał w okresie pookupacyjnym 17 premier, w czym uwzględniono przede wszystkim pozycje, zainspirowane przez zarządzenia Ministerstwa Kultury i Sztuki, czy innych naszych władz.

Należą tu: „Grunwald" (aktualny akcent antygermański, akcent triumfu i radości z odzyskanej wolności, kwiecień 1945), „Pan Tadeusz" (90-ta rocznica śmierci Mickiewicza), „Słowo o Kościuszce" (rok Kościuszkowski), „Bagnet i wiersz" (wrzesień 1946 — hasło rzucone przez Radio Polskie: „naród z żołnierzem — żołnierz z narodem"), „Rapsody Wyspiańskiego (jesień 1947, 40-lecie śmierci Wyspiańskiego), „Dialogi miłości" Norwida (ogólnopolski rok pamięci o Norwidzie — wystawa norwidowska), „Eugeniusz Oniegin" — grany i powtarzany w miesiącu przyjaźni polsko-radzieckiej (w Warszawie i Krakowie) i projektowany w nowym opracowaniu na uroczystości puszkinowskie z okazji 150-lecia urodzin poety (1949), — wreszcie nowa premiera „Pana Tadeusza" w związku z ogólnopaństwowymi uroczystościami mickiewiczowskimi (150-lecie urodzin).

Nic wspólnego z mistycyzmem czy towianizmem nie miały również: ani „Bajka", ani „Sielanka", ani „Rozkosz a krotofila", ani „Beniowski", ani nawet „Król-Duch", który w interpretacji Teatru Rapsodycznego przestał być nieczytelnym poematem o metafizycznych czy metempsychicznych wcieleniach, a stał się zbiorem kilku pięknych i sugestywnych ballad o naszej prasłowiańskiej, prapolskiej i wczesno-historycznej przeszłości.

Nawet z chaotycznych, pełnych niejasnej filozofii scen „Samuela Zborowskiego" można wyłuskać tak aktualną dziś ideę zwycięstwa wiecznego rewolucjonisty nad tradycyjnym, niesprawiedliwym porządkiem rzeczy.

„Eugeniusz Oniegin" nie jest więc ani „wyjątkiem", ani „omyłką rapsodyków", ani też „chwilowym wytrzeźwieniem" — jest naturalnym, dalszym ogniwem łańcucha typowych premier naszego teatru, znalazł się wśród nich jako utwór o wyjątkowych walorach poetyckich.

A już zupełnie niezrozumiałą dla nas rzeczą jest osądzenie przez Jaszcza ostatniej naszej premiery „Lorda Jima" za mętniactwo, za pozycję przegraną, czy w ogóle nieporozumienie, za cofnięcie się wstecz, skoro wiele poważnych krytyk a nawet szkiców o naszym Conradzie dość zgodnie orzekło, że jest to właśnie krok naprzód, zarówno pod względem repertuarowym, jak i pod względem osiągnięć inscenizacyjnych i aktorskich, a Jaszcz sam, jak to zupełnie wyraźnie wynika z kilku nieścisłości w wypowiedziach na temat tego przedstawienia — nie oglądał go osobiście.

Tyle na razie o sprawie repertuaru Teatru Rapsodycznego. Jeśli więc na 17 pozycji istnieją nawet trzy (należące do sezonu 1945/46), które można by zaopatrzyć drażniącym Jaszcza podtytułem „misterium", to wydaje się nam co najmniej przesadą, aby na ich podstawie wyrokować o całokształcie oblicza repertuarowego Teatru Rapsodycznego.

W związku z drugą sprawą, sprawą założeń artystycznych Teatru Rapsodycznego: czy istotą teatru jest rzeczywiście widowiskowość, bo z tego założenia płynie wniosek, że Teatr Rapsodyczny jest degeneracją teatru w ogóle? Pogląd ten musi wywołać odruch sprzeciwu u każdego nowoczesnego, postępowego artysty. Wielkie widowiska — rewie tekstyliów, dekoracyj, świateł, muzyki i ruchu, bardzo kosztowne i schlebiające raczej niewybrednym gustom kapitalistycznej publiczności — są niewątpliwie przeżytkiem — zwłaszcza w epoce filmu artystycznego, z którym konkurować w żadnym wypadku nie mogą.

Istotą teatru było, jest i będzie słowo — tekst autora. Panowało ono w teatrze starożytnej Grecji, w wielkim teatrze Szekspira i w klasycznym teatrze francuskim. Przytłoczenie słowa elementami natury wizualnej, gigantyczne, barokowe rozbudowanie pozasłowia jest objawem dekadencji w sztuce teatru, pustki wewnętrznej, niedoboru myśli i uczuć; jest wyjściem naprzeciw snobistycznemu, zasobnemu w środki materialne smakoszostwu widza sprzed tamtej wojny. Klasycznym przykładem hipertrofii widowiskowej był teatr Maxa Reinhardta i kopia jego techniki — nasz sprzed roku festival szekspirowski, o którym tak negatywnie choć dyplomatycznie wypowiedzieli się znakomici szekspirolodzy zagraniczni.

Działalność Teatru Rapsodycznego jest nieomal reformatorska; ma na celu wydobycie słowa spod przygniatającej go na scenie wizualności i wypracowanie takich form ekspresji scenicznej, które by były z nim integralnie związane i służyły mu. Dlatego to Teatr Rapsodyczny wyszedł od zupełnej statyki, bezgestu i jednolitości kostiumu, i w ciągu kilku lat swej pracy dozuje bardzo oszczędnie i bardzo ostrożnie te elementy, nadając im znaczenie co najwyżej aluzyjne, często metaforyczne. Teatr Rapsodyczny chce w ten sposób uaktywnić wyobraźnię każdego widza i na tym m. i. polega jego demokratyczna, społeczno-wychowawcza rola.

Sergiusz Obrazcow, który wraz ze swym artystycznym zespołem był niedawno gościem Teatru Rapsodycznego, wyraził się o tej, zdaniem Jaszcza, „bezcelowej zabawie w pseudo teatr", że jest to j e d y n a forma teatralna, w jakiej można i wolno pokazać największe arcydzieła literatury, które są świętością dla każdego Rosjanina. „Ufajcie słowu — powiedział Obrazcow — słowo w najwyższym stopniu pobudza wyobraźnię. Wszystko inne jest w Waszym teatrze dodatkiem. Wystarczy aluzja sytuacji, aluzja gestu, aluzja mimiki, słuchacz-widz dopowie sobie sam resztę w sposób pełniejszy i piękniejszy, niż mógłby to zrobić jakikolwiek teatr środkami wizualnymi. Słowo wielkiego poety jest siłą, która musi porwać widownię".

I wreszcie sprawa trzecia — sprawa spychania talentów aktorskich przez Teatr Rapsodyczny na bezdroża. Jaszcz pisze, że aktor rapsodyczny to „tylko recytator", że „nie może on grać, właściwie nie może być aktorem"; pisze także, że „gra aktora" to „ekspresja jego gestu i ruchu". Gra i gra — czy nie za dużo tego? Mogłoby się wydawać, że w sztuce aktorskiej o nią chodzi — o grę, pełną gestu, mimiki i ruchu, jako istotę tej sztuki. Ryzyko takiego sformułowania widać bardzo często w praktyce scenicznej, która nawet utalentowanego aktora spycha nieraz na bezdroża gierek, sztamp, klisz i wszelkiego rodzaju teatralnej blagi.

Z przerostem gestykulacji i ekspresji pozasłownej w grze aktorskiej walczył Szekspir, walczył Teatr Artystyczny K. Stanisławskiego w Moskwie, a u nas Reduta Osterwy; zaś znakomity człowiek teatru polskiego — K. H. Rostworowski powiedział, że aktor może siedzieć godzinę w fotelu nieruchomo i wstrząsać mimo to widownią, bo dramatyczność nie polega na fikaniu koziołków, machaniu rękami i grze od kulisy do kulisy (z niewydanej komedii „Jubileusz").

Jaszcz sam dał mimowoli świadectwo prawdzie tych słów, przyznając się do głębokich wzruszeń w związku z rolą jednej z naszych koleżanek, która była tak samo najzupełniej opanowana zewnętrznie, niemal statyczna i bez gestu, jak wszystkie inne w Teatrze Rapsodycznym — a przecież zdaniem Jaszcza „pełna walorów a k t o r s k i c h".

„Dziennik Łódzki" stwierdza, że Teatr Rapsodyczny wprawdzie „grę aktorską ograniczył do minimum... kiedy jednak trzeba uczynić oszczędny, lecz niezbędny i nieunikniony gest, aktorzy tego teatru czynią to z taką sugestią, że staje się niezapomniany".

„Rzeczpospolita" o jednym z odtwórców „Jima" pisze wprost, że był „wstrząsający przy dużym o p a n o w a n i u gestów i wielkim s k u p i e n i u. Lecz to należy do tajemnic tego jedynego w swoim rodzaju warsztatu a k t o r s k i e g o".

Wreszcie Sergiusz Obrazcow, zachwycony „Eugeniuszem Onieginem" wyraźnie podkreślił: „Jedyne zastrzeżenia dotyczą pewnych drobnych, zbyt realistycznych gestów, których powinniście jeszcze bardziej unikać, to już było, to się widuje w innych teatrach, to jest nieciekawe, stare — a Wasz teatr jest nowy. Życzę Wam na przeciąg długich lat — napisał tego samego dnia do nas Obrazcow — zachować tę młodość, szczerość i *wiarę w prawdę wybranej przez Was drogi*".

Nowoczesna, demokratyczna sztuka aktorska, to umiejętność zdyscyplinowanego zasadami ekonomiki p o w ś c i ą g l i w e g o i oszczędnego wyrażania głębokich treści. Prowadzi do niej trudna, żmudna, pracowita droga.

Tą drogą idą nasi aktorzy. Szkoła rapsodyczna, przyznajemy, kształci przede wszystkim słowo. Nie znaczy to jednak, aby nie doceniała i pomijała inne środki ekspresji aktorskiej. Nie dopuszcza tylko do wyżywania się w łatwiznach gestyczno-mimicznych, tanich efektach, gierkach i sztampach z lamusa mijającego teatru. Przy tak rozumianej metodzie pracy artystycznej czy można mówić o marnowaniu talentów, czy spychaniu ich na bezdroża?

Przypomina to głosy tych, którzy biadali, że Chopin marnuje swój talent, bo nie tworzy oper narodowych.

Nie ma potrzeby, aby wielkie słowo Mickiewicza czy Puszkina podpierać realistycznym załamywaniem rąk, paleniem papierosów ze zdenerwowania i popijaniem czarnej kawy.

Jesteśmy teatrem młodym, jesteśmy wciąż u początku naszej drogi: warunki, w jakich przyszło nam walczyć o swoją sztukę mogły wytworzyć niewątpliwe dysproporcje pomiędzy naszymi zamierzeniami a osiągnięciami; zdajemy sobie sprawę, że możemy popełniać wiele błędów — ale pracujemy i chcemy pracować.

Wierzymy, że nowoczesna forma naszej sztuki dotrze do klepisk, stodół i hal fabrycznych, do których nie dotrze nigdy żaden luksusowy teatr widowiskowy z baletem i orkiestrą symfoniczną.

Zaktywizowana widownia stanie się współaktorem naszych przedstawień — teatr wejdzie w życie mas przodujących i budujących.

Jaszcz proponuje wykorzystanie Teatru Rapsodycznego jako pokazowego dla świetlic, bo to zły teatr i do niczego innego się nie nadaje.

Jeśli Teatr Rapsodyczny rozpoczął już nie od dzisiaj akcję objazdu większych ośrodków robotniczych, to właśnie w przeświadczeniu o wartości własnej sztuki. Bo robotnikowi i chłopu — do niedawna upośledzonemu — należy się wszystko co najlepsze, a nie „twór ogarniętego szałem dionizyjskim maniaka", dobry dla „żubrów, mamutów, starych ciotek i młodych neofaszystów".

Jaszcz pisze wreszcie o niechęci i pogardzie, z jaką patrzą inni aktorzy na nas. Nie wiemy, co to za aktorzy, jakiej klasy artystycznej, którzy zwierzali mu się z takich uczuć. Wiemy natomiast, że najwięksi polscy ludzie teatru z Juliuszem Osterwą, Ireną Solską, Aleksandrem Zelwerowiczem, Januszem Warneckim, Karolem Borowskim... — odnieśli się do naszej pracy z pełnym szacunkiem a często entuzjazmem. Wiemy, że nasz teatr podoba się Szaniawskiemu, Tuwimowi, Parandowskiemu, a Juliusz Kleiner powiedział, że jest to teatr artystyczny, jedyny w swoim rodzaju nie tylko w Polsce, ale i na świecie.

Wierzymy — w słuszność i z w y c i ę s t w o obranej przez nas drogi. Wierzymy, że nasza rewolucyjność, nasz entuzjazm dla teatru, a nade wszystko nasza wola pracy przezwycięży uporczywe przywiązanie do przemijających form sztuki starego świata i usunie wszystko to, co stoi jeszcze na drodze do nowego teatru w Polsce.

Zespół Teatru Rapsodycznego

Picasso, górale i polityka kulturalna

(Dokończenie ze strony trzeciej)

4 Uprawiając i popierając współczesną sztukę eksperymentalną trzeba dbać, by nie zawisła ona w próżni społecznej, ulegając formalistycznemu skostnieniu, którego przejawy już dziś bywają widoczne.

5 Aby tego uniknąć mecenat państwowy i społeczny, winien umożliwić artystom jak najszersze wykorzystanie zdobyczy współczesnej sztuki w pracach dekoratorskich związanych z budownictwem i urządzaniem wystaw, w dziedzinie grafiki i wszelkiej sztuki użytkowej, wreszcie w zakresie projektowania i nadzoru artystycznego w odniesieniu do produkcji rzemieślniczej i przemysłowej. Ten dezyderat jest już w dużym stopniu urzeczywistniany, trzeba jednak dobre początki utrwalić i rozbudować.

6 Zarówno artystom jak mecenatowi należy życzyć odwagi ryzyka w przełamaniu irracjonalnego już dziś fetysza, jakim jest obraz beztematowy. Jeżeli Fougeron, nie zaprzepaszczając swych poprzednich osiągnięć, wziął się śmiało do realizmu, dlaczego nie miał by u nas na to samo odważyć się Kantor?

Zapewne — można się obawiać, że w pierwszym okresie ofensywy tematowej zdarzyć się może wiele prac chybionych. Artyści bądź „nie mają serca" do tematu, bądź też dla braku wprawy w transponowaniu wartości formalnych na treściowe — mogą zbłąkać się w dziedzinę naturalistycznego kiczu. Tym jednak nie powinniśmy się trwożyć. Kłopoty z owym transponowaniem wartości z jednego gatunku plastyki do drugiego są zjawiskiem naturalnym i całkowicie możliwym do przezwyciężenia. Wie o tym każdy malarz, który wziął się kiedyś pierwszy raz do rozgryzania sztuki użytkowej. Wiadomo, jakie niedorzeczności robią nieraz plastycy początkujący w dziedzinie zabawkarstwa lub galanterii artystycznej. Ci sami ludzie, gdy rozsmakują się w nowym zadaniu i materiale, potrafią potem osiągać wspaniałe wyniki. Dlatego sądzę, że nie zrażając się trudnościami transpozycji, malarze mogą już dziś w pełnym uzbrojeniu nowoczesnych form zaatakować na płótnie sprawę wielkiego realizmu. Wymaga to oczywiście odpowiedniego oparcia w polityce zakupów, konkursach i zamówieniach.

7 Konsekwentna i szeroka realizacja wniosków zawartych w pkt. 5 i 6 pozwoli na stopniowo coraz większy odpływ energii twórczej artystów od pracy eksperymentalnej do pracy realizatorskiej. Obie te dyscypliny muszą jednak przez czas jakiś być uprawiane równolegle, aby pierwsza w pełni mogła swe doświadczenia przekazać drugiej. Gdy to nastąpi, potrzeba osobnego malarstwa eksperymentalnego sama wygaśnie lub skurczy się do niezbędnego minimum. Dalsze zaś pogłębianie formy artystycznej odbywać się będzie przede wszystkim w toku normalnej pracy nad wykonywaniem ludzkich i komunikatywnych zamówień. Kuchnia malarska z „salonów" cofnie się znowu tam, gdzie jest jej miejsce—do pracowni artysty. Sądzę zresztą, że wartości obrazu abstrakcyjnego nie wsiąkną bez reszty w sztukę realistyczną, lecz znajdą także i bezpośrednie zastosowanie w kompozycji wnętrza i dekoracji architektonicznej, jak to obserwujemy już dziś.

Tyle rozważań na temat twórczości współczesnej. Jest to jednak tylko połowa zagadnienia plastycznego w planie naszej polityki kulturalnej. Druga połowa to sprawa nowego widza. Rozmiar jej jest olbrzymi, a stopień znajomości bardzo jeszcze niedoskonały i fragmentaryczny.

Janusz Bogucki

Kronika radziecka

Piękna sztuka opowiadania

JEDNĄ z dziedzin sztuki — nazwijmy ją wykonawczą — kultywowaną w Związku Radzieckim., a niestety mało rozpowszechnioną, niedocenianą, żeby nie powiedzieć zaniedbaną, u nas, jest niewątpliwie piękna i pożyteczna sztuka opowiadania. Nie recytowania, które często przecież wbrew woli artysty łączy się ze zbędnym patosem, ale właśnie opowiadania, wytwarzającego od pierwszego słowa intymną atmosferę obcowania z dziełem sztuki.

Wyobraźmy sobie na chwilę salę, w której około tysiąca osób z zapartym tchem słucha dziejów jakiegoś odkrycia literackiego, odnalezienia nieznanego rękopisu, czy jakiejś pamiątki po którymś z wielkich pisarzy. Może wydać się, że taki czysto naukowy temat mało fascynować będzie przeciętnego słuchacza. Ale wystarczy posłuchać, jak np. L. Andronikow wprowadza właśnie tego przeciętnego słuchacza w świat badań naukowych, jak ten słuchacz coraz bardziej czuje się wciągnięty, porwany, oczarowaty i zupełnie pochłonięty dziwnymi perypetiami odnalezienia nieznanego przed tym portretu Lermontowa, by przekonać się jak mylny był nasz sąd poprzedni. Andronikow sam dokonał tego odkrycia, to prawda, ale iluż potrafimy wyliczyć takich szczęśliwych odkrywców, którzy w sposób tak ujmujący, ciekawy, intrygujący potrafią o swym odkryciu opowiedzieć? L. Andronikow ten dar niewątpliwie posiada. Jest jednocześnie autorem swych opowiadań (niedawno zresztą ogłosił drukiem rezultaty swych badań nad Lermontowem) i niezrównanym ich wykonawcą.

Na afiszach zapowiadających jego występy, figuruje niezmiennie jeden i ten sam tytuł: „Ustne opowiadania" („Ustnyje rasskazy"). Miłośnicy jego talentu wiedzą jednak, że za każdym razem artysta uraczy ich nowymi utworami. Warto zaznaczyć, że większość tematów zaczerpnięta jest z życia literatów lub innych działaczy sztuki, że opowiadania osnute są przeważnie na autentycznych faktach, że Andronikow zna doskonale ten świat i w nieprześcigniony, a jemu tylko wiadomy sposób, imituje wszystkie postaci, o których opowiada. Rozumie się, że efekt — nie tylko dla tych, którzy znają bohaterów jego opowiadań — jest zadziwiający, czasami zresztą sprzeczny z intencją samego wykonawcy. Tak na przykład, opowiadają, że zmarły niedawno słynny aktor W. Kaczałow, obraził się śmiertelnie na Andronikowa za naśladowanie go w jednej z ról.

Inny typ w tej dziedzinie sztuki, w pięknej i pożytecznej sztuce opowiadania, reprezentuje Suren Koczarian. Jego repertuar wypełniają jednolite dłuższe montaże literackie przeważnie klasycznych utworów. Andronikow jest żywiołowy, pełen temperamentu. Koczarian jest bardziej opanowany, bardziej dramatyczny, bardziej dystyngowany. Jakież utwory można usłyszeć na prawdziwych koncertach słowa, którymi są występy Koczariana? Sonata Kreutzerowska—Tołstoja, Dekameron — Boccaccia, Szecherezada, epos bohaterski „Dawid Sasuński"— oto parę najważniejszych pozycji repertuaru tego wspaniałego artysty. Sala zamiera w napięciu, kiedy Suren Koczarian wchodzi na estradę, siada wygodnie w fotelu, szybkim ruchem zdejmuje okulary i zaczyna swą opowieść o Florencji XIV w., o pięknych damach i rycerskich młodzianach, o wykpionych mnichach i nieskromnych figlach mniszek. Parocma skromnymi gestami, filuternym spojrzeniem, intonacją i półuśmiechem wyczarowuje Koczarian dziwną i pogodną aurę nieśmiertelnego dzieła Boccaccia.

O ile u Koczariana jako „opowiadacza", daje się zauważyć skłonność do monumentalności, o tyle inny recytator, E. Kaminka, specjalizuje się w noweli i krótkim opowiadaniu, szczególnie Czechowa.

Można by zresztą wymienić wielu artystów tej tak bardzo masowej dziedziny sztuki. Właśnie w tych dniach afisze na ulicach moskiewskich anonsują setny występ I. Monina, opowiadającego słynny „poemat pedagogiczny" A. Makarenki. Pomnóżmy sto przez tysiąc: sto tysięcy słuchaczy, którym słowo artysty pozwoliło głębiej wniknąć w dzieło świetnego pedagoga. Wybór tego dzieła jako tematu artystycznego występu sam przez się także zasługuje na uwagę. Pod tym względem śmiałym i oryginalnym odtwórcą był nieżyjący już dziś Jachontow, który w jednym ze swych programów recytował — jeśli się tak można wyrazić — korespondencję Puszkina i Benkendorfa. Wydawałoby się, cóż bardziej prozaicznego, niż listy? A jednak Jachontow potrafił wydobyć z tych listów tyle artyzmu, umiał oddać mękę poety, zmuszonego do korespondowania z szefem żandarmów. Jachontow czytał wolno zakończenie listu Puszkina: „Wasz pokorny sługa", urywał, i innym tonem: „Oddany Wam szczerze" — i znów innym: „Najposłuszniejszy sługa" — i nagle: tfu — Z poważaniem Aleksander Puszkin (te słowa prędko). I dla każdego stawało się jasne, że w oryginale listu były określenia, że Puszkin głęboko przeżywał każde z tych słów, że zastanawiał się jak najgodniej odpowiedzieć znienawidzonemu Benkendorfowi.

Wielka i piękna jest sztuka opowiadania i powinno się ją doceniać jako bardzo skuteczny środek rozpowszechniania kultury. Można w pewnym sensie porównać ją z kinem.

Suren Koczarian zorganizował nawet w świetlicy jednej z wielkich fabryk moskiewskich „Teatr recytatora", w którym co piątek odbywają się występy najlepszych mistrzów żywego słowa. W ten sposób liczne rzesze robotników fabryki poznały skarby literatury nie tylko rosyjskiej ale światowej. Nie trzeba chyba dodawać, jaki to stanowi bodziec dla dalszego poznawania literatury, dla szczerego jej umiłowania.

S. Kerner

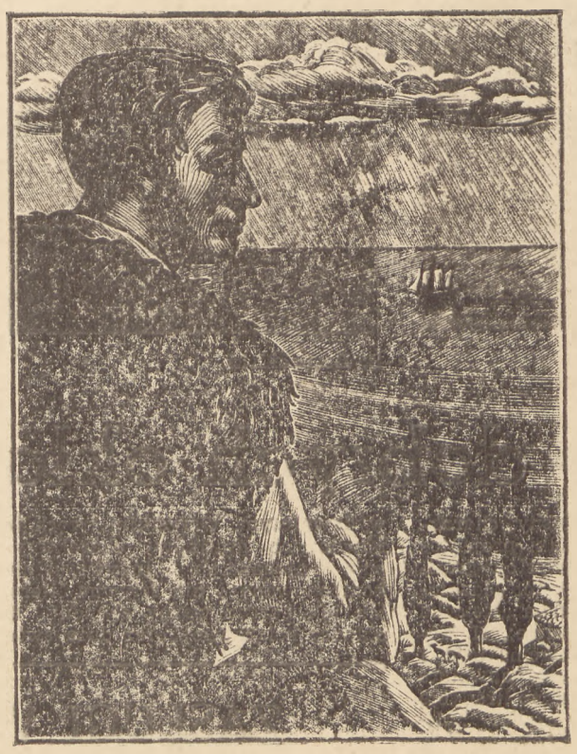
SAMUEL FISZMAN

Adam Mickiewicz w świetle krytyki radzieckiej

WE wstępie do wydanych u Wolfa w Petersburgu w 1902 roku przekładów dzieł Adama Mickiewicza redaktor tego kilkutomowego wydania, P. N. Polewoj, pisze: „Dla każdego powinno być jasne, że my Rosjanie nie rychło będziemy mogli obiektywnie ocenić różne strony działalności politycznej i społecznej Mickiewicza, że wiele momentów jego życiorysu pozostanie dla nas na zawsze niejasnych, niezupełnie zrozumiałych". Ta przepowiednia Polewoja nie na długo okazała się prawdziwa, tak samo jak mało przewidującymi okazały się następujące słowa ukazu carskiego dotyczące przedstawiciela ówczesnej emigracji rosyjskiej Hercena, „uważać go za wygnanego na zawsze poza granice państwa rosyjskiego".

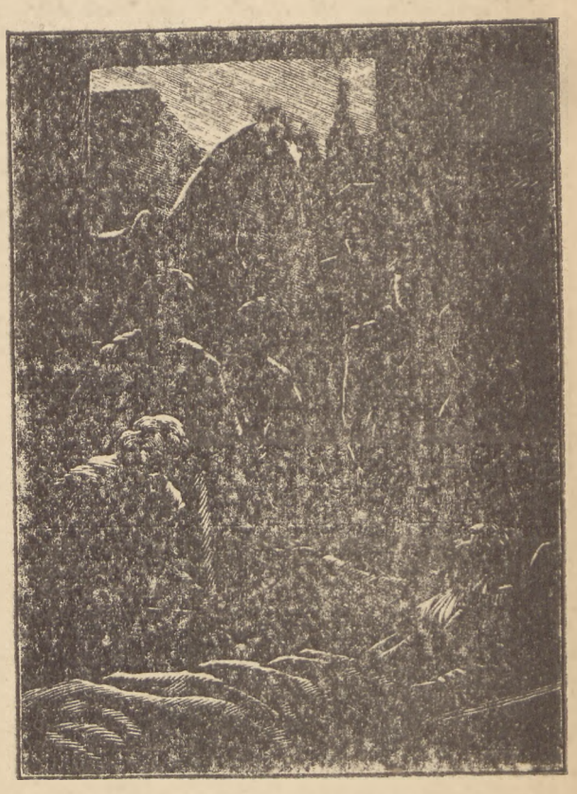
Rok 1917 przekreślił te proroctwa i uchwały. Wrócił do Rosji w swoich pracach Hercen. Znikły przeszkody, które uniemożliwiły społeczeństwu rosyjskiemu w ciągu lat blisko 90 poznanie wszystkich utworów oraz całego życia i całej działalności Mickiewicza. „My możemy z dumą czytać te pełne jadu wiersze — pisze o utworach Mickiewicza skierowanych przeciw caratowi Łunaczarski we wstępie do pierwszego radzieckiego wydania dzieł poety — dlatego, że właśnie nam udało się zniszczyć ten koszmar, który tak przeraził Mickiewicza". „Ograniczenia cenzury — pisze prof. W. G. Czarnobajew o III części „Dziadów" — nie pozwoliły dotychczas czytelnikowi rosyjskiemu zaznajomić się z tym utworem w całości. Nadeszły jednak czasy obiektywnej oceny".

Byłoby rzeczą krzywdzącą dla wielkiej plejady poetów i krytyków rosyjskich, gdyby w tym miejscu nie wspomniano, że mimo ograniczeń, które w różnych okresach różnego nabierały nasilenia, mimo że były momenty, gdy nie tylko nie wolno było wydawać dzieł Mickiewicza, ale nawet wymawiać jego imienia — zainteresowanie i podziw największy dla geniusza poety zawsze w postępowych kołach Rosji istniały. Jeszcze w 1827 roku Wiaziemski pisał: „Pan Mickiewicz należy do małego grona wybranych których los uszczęśliwił prawem reprezentowania literackiej sławy swoich narodów". W latach 1826—1828, latach pobytu poety w Rosji, każdy jego utwór był natychmiast tłumaczony, dokładnie omawiany na łamach ówczesnych czasopism literackich. W czasach późniejszych ilość tych tłumaczeń i studiów ciągle rosła i w 1915 roku Grizikow układając bibliografię prac rosyjskich o Mickiewiczu mógł wymienić blisko 400 tytułów. Słusznie przeto zaznaczano we wstępie do dzieł wybranych poety z 1946 roku, że „literatura rosyjska może się szczycić swoim pełnym zainteresowania i miłości stosunkiem do twórczości Adama Mickiewicza". Żaden język nie posiada tyle przekładów dzieł poety, a przy tym są one pióra Puszkina, Wiaziemskiego, Kozłowa, Rylejewa, Lermontowa, Ogariewa, Feta, Majkowa, Szewyriewa, Benediktowa, Briusowa, Bunina, Balmonta, żeby wymienić tylko nazwiska najgłośniejsze.



G. Eczcistow

Adam Mickiewicz na Krymie (drzeworyt)



G. Eczcistow

Ilustracja do „Śmierci Pułkownika" (drzeworyt)

Gdy więc w 1917 roku przystąpiono do obiektywnej oceny, do wszechstronnego i niczym nieskrępowanego badania puścizny literackiej jak i życia Mickiewicza, poeci i krytycy radzieccy mogli sięgnąć do pięknej tradycji czci wielkości poety, odziedziczonej po poprzednich pokoleniach postępowych pisarzy rosyjskich. W radzieckich wydaniach dzieł Mickiewicza pojawiły się nowe przekłady: N. Asiejewa, T. Antokolskiego, M. Zenkiewicza, O. Rumera, A. Kowaleńskiego, M. Żiwcwa M. Rylskiego na język ukraiński, ponadto tłumaczenia na język białoruski, gruziński, uzbecki.

Jednym z pierwszych, który sprecyzował stosunek radzieckiej krytyki literackiej do Mickiewicza był Łunaczarski. We wspomnianym wyżej wstępie do dzieł wybranych poety Łunaczarski pisze: „Mickiewicz z trzech względów zasługuje na uwagę naszego nowego czytelnika. Po pierwsze, jest on rzeczywiście wielkim poetą i należy do szczupłego grona polskich pisarzy, którzy weszli do panteonu literatury światowej, ale nadto zajmuje w tym panteonie miejsce niezwykle honorowe. Utwory Mickiewicza należy poznać chociażby dlatego, że jest on w całym tego słowa znaczeniu klasykiem na miarę światową.

Po drugie, Adam Mickiewicz należy do grona poetów rewolucjonistów, a takich poetów mamy przecież także bardzo niewielu. Nieliczni są poeci, których myśl polityczna gniewna opozycja przeciwko przemocy, zapał powstańczy płonęłyby tak jasno, że inne elementy ich poglądu na świat i apercepcji świata odsunięte zostały na plan dalszy. Połączenie w jednej postaci poety o światowym znaczeniu i poety rewolucyjnego jest już zjawiskiem bardzo rzadko spotykanym. W tym znaczeniu można mówić chyba tylko o Byronie, o Hugo, o Petöfim, o Heinem i być może jeszcze o dwóch, trzech piewcach wolności i postępu...".

Trzecią przyczyną, dla której czytelnik radziecki winien zainteresować się Mickiewiczem, jest według Łunaczyrskiego jego stosunek do Rosji, charakteryzujący się z jednej strony nienawiścią do carskiego despotyzmu, a z drugiej strony przyjaznymi stosunkami z literatami rosyjskimi, którzy tak jak i on występowali przeciwko caratowi.

Powyższe uwagi warte są przytoczenia dlatego, że są one niby szkicem do jakże wspaniałej i jakże prawdziwej postaci Mickiewicza wyłaniającej się z licznych o nim prac.

Kwestia, która w tych badaniach zajmuje miejsce szczególne, to nowe spojrzenie na epokę, w której żył, to odszukanie korzeni jego twórczości w całokształcie zjawisk społecznych w Polsce w pierwszych dziesięcioleciach ubiegłego wieku. Trud to niełatwy i bynajmniej nie zakończony, ale te ogólne uwagi, które odnajdujemy w artykułach Winogradowa, Kona, Usijewicza, Czakowskiego i innych pozwalają z nieznanego dotąd punktu widzenia, z pozycji marksistowskich, oświetlić tę rewolucję w literaturze polskiej której w sposób, jak zdawało się wielu, cudowny dokonał Mickiewicz. W świetle tych prac walka między klasykami i romantykami, to nie tylko spór Mickiewicza z Dmochowskim i Koźmianem, ale to odpowiednik w literaturze walk klasowych, które wstrząsały ówczesnym społeczeństwem polskim pod wpływem utraty niepodległości, reform Napoleona, upadku Księstwa Warszawskiego itd. Spojrzeć na nowatorstwo Mickiewicza od strony tych walk — oto zadanie, które sobie stawia krytyka radziecka.

Ale postarano się odtworzyć nici, które łączą poetę nie tylko z przemianami w Polsce, lecz także i z przekształceniami w środowiskach, z którymi w swojej wędrówce po świecie się stykał, oraz z ogólnymi prądami umysłowymi w Europie pierwszej połowy XIX wieku. W oparciu o te studia mistycyzm Mickiewicza nie tyle łączy się z postacią Oleszkiewicza, ile z drogą rozwoju romantyzmu, który oddalając się coraz bardziej od świata realnego w świat fantazji, przekształcił się w okresie późniejszym w mistycyzm. Nie można tu nie zaznaczyć, że poglądy, zawarte w radzieckich pracach o Mickiewiczu, są w dużej mierze oparte na wypowiedziach Lenina i Róży Luksemburg, dotyczących stosunków ekonomicznych i politycznych w Polsce i Europie na początku ubiegłego wieku.

Kwestia następna, na którą krytycy radzieccy szczególną zwrócili uwagę, to poglądy społeczne Mickiewicza; i tu widać dążenie do tego, aby, mówiąc językiem Boya „odełgać życie Mickiewicza... pod kątem istotnej prawdy". Można śmiało powiedzieć, że nie ma ani jednej radzieckiej pracy o Mickiewiczu, w której ta sprawa nie byłaby poruszona. Wzięto niejako na warsztat całą twórczość i całe życie poety równie bacznie przypatrując się okresom „górnym i chmurnym" jak i okresom „klęski". Wydobyto spod mgły mistycyzmu myśl rewolucyjną „Ksiąg Pielgrzymstwa", podkreślono poglądy społeczne zawarte w „Panu Tadeuszu", postarano się uwypuklić to, co w tym pełnym walk życiu było najważniejsze. Nie mamy potrzeby robić z Mickiewicza konsekwentnego socjalisty — pisze Usijewicz w czasopiśmie „Literaturnyj Kritik" — „Or nim nie był. Pamiętamy i powinniśmy pamiętać o wszystkich sprzecznościach światopoglądu wielkiego poety. Nie zapominamy i nie powinniśmy zapominać ani o mistycznej formie, w którą częstokroć przeoblekała się jego rewolucyjność, ani o nadziejach, które pokładał w napoleońskiej dynastii. Rozumiejąc powody tych sprzeczności, nie mamy potrzeby przemilczać ich ani zacierać... Pamiętamy, że Mickiewicz — namiętny i nieprzejednany myśliciel społeczny wołał zwracając się do utopijnych socjalistów: „Wszelki systemat będzie tylko czczą utopią, dopóki będzie usiłował rozwiązać zagadnienie społeczne nie urażając nikogo. Przyznajecie, że istnieją niewolnicy i gnębiciele, ofiary i oprawcy, a chcecie uszczęśliwić ludzkość przez wprowadzenie harmonii między dobrem i złem?"

G. Eczcistow Ilustracja do „Grażyny" (drzeworyt)

Dla burżuazyjnego społeczeństwa polskiego Adam Mickiewicz był nie do przyjęcia, niewygodny, każde jego słowo, każdy przepełniony szlachetnością wiersz zwracał się przeciwko temu społeczeństwu. Krytycy i biografowie burżuazyjni musieli kaleczyć wielkiego poetę, wytłumaczyć po swojemu jego twórczość, ukrywać jego prawdziwy życiorys...

Społeczeństwo socjalistyczne odtworzy prawdziwy obraz geniusza, przyjaciela Puszkina, Rylejewa i George Sand, przyjaciela płomiennego rewolucjonisty J. Lelewela, przyjaciela wszystkich, którzy walczyli o zwycięstwo sprawiedliwości ludowej na ziemi.

Ze zrozumiałych względów interesowano się w Związku Radzieckim pobytem poety w Rosji i jego stosunkiem do Rosji w późniejszych okresach życia. W pracach Ciawłowskiego, Modralewskiego, Błagoja, Czernobajewa, Winogradowa poddane zostały jak najdokładniejszej i najbardziej drobiazgowej analizie wzajemne stosunki Mickiewicza i przyjaciół Moskali, a szczególnie przyjaźń między Mickiewiczem a Puszkinem oraz Mickiewiczem a dekabrystami. Prace te miały charakter nie tylko monograficzny, ale i w znacznej mierze oparte były na nowych, nieznanych dotąd materiałach archiwalnych. Można tu chociażby wspomnieć pracę Winogradowa „Mickiewicz, Puszkin, Sobolewski i nowe listy Mickiewicza", Modralewskiego „Puszkin, orędownik Mickiewicza", Ciawłowskiego „Był tu wśród nas", Borowikowej-Majkowej „Mickiewicz w listach Wiaziemskiego do żony", dokumenty o Solańskiej ogłoszone w wydawnictwie „Rukopisy Puszkina" i wiele innych. Należy oczekiwać, że niemało rewelacji o Mickiewiczu ukaże się w przygotowanym do druku „Literaturnoje Nasliedje" poświęconym poecie, szczególnie że, jak to wynika z charakteru wydawnictwa, publikowane w nim są wyłącznie materiały nieznane.

W świetle powyższych prac nabrały żywych rumieńców wzajemne uczucia przyjaźni, które w ciągu całego życia łączyły Mickiewicza z postępowymi literatami rosyjskimi, oraz uczucia sympatii, które żywił poeta niezmiennie w stosunku do narodu rosyjskiego.

Samuel Fiszman

Książki • Książki • Książki • Książki • Książki

Skromnie wydana, w cyklu o średniowiecznej literaturze europejskiej, książeczka prof. Mieczysława Brahmera — ma dla nas doniosłe znaczenie. Z wielu powodów. Pierwszy z nich uwydatnia się jasno, gdy czytamy zamieszczone na końcu broszury omówienie literatury tematu. Podczas gdy we Francji książki poświęcone teatrowi i dramatowi średniowiecznemu są obszerne, wyczerpujące i liczne (np. prace Julesville'a Cohena), podczas, gdy Włosi, Anglicy i Niemcy mają w tej dziedzinie poważne pozycje — w naszej literaturze naukowej można by wymienić tylko krótkie ustępy w ogólnych zarysach historii literatur (Grabowskiego, czy Porębowicza), oraz uwagi w studiach o początkach polskiej literatury dramatycznej (np. prof. W. Hahna). Można więc powiedzieć, że broszura jednego z najwybitniejszych naszych romanistów, jakim jest prof. Brahmer — to broszura popularyzacyjna — pierwsze u nas opracowanie nowożytne pasjonującego zagadnienia.

POPULARYZACJA SZTUKI

„TEATR I DRAMAT ŚREDNIOWIECZNY NA ZACHODZIE"

Mieczysława Brahmera

„Wiedza powszechna". Z cyklu: Literatura europejska w wiekach średnich. VII zeszyt. Warszawa, „Czytelnik", 1948, str. 50

Pasjonującego? Tak! Prof. Brahmer pokazuje, jak narodził się teatr średniowieczny jako nowe zjawisko kulturalne — na gruzach niemal całkowicie zniszczonego teatru starożytnego: „Zamilkły sceny, w epoce wędrówek ludów i powszechnego zamętu. Opustoszały amfiteatry, gdzieniegdzie zamieniane na twierdze, lub rozbierane na budulec, a ocalałe resztki kulturalnej puścizny kryły się w ustroniach, najczęściej klasztornych, gdzie miejsca na teatr nie było. Tradycje klasycznego teatru nie giną wprawdzie bez śladu, ale trwają co najwyżej w stanie szczątkowym. Wiele dramatycznych utworów starożytności przepada w owych czasach na zawsze, te zaś, które uszły zagładzie, docierają do nielicznych jednostek tylko drogą lektury, a nie w postaci przeżywanego zbiorowo widowiska teatralnego". Nawet łacińskie określenie aktora (*histrio i mimus*) nie przechodzą do nowego słownictwa.

Można więc powiedzieć, iż teatr i dramat średniowieczny nie stanowią kontynuacji widowisk staroheleńskich i starorzymskich; że są zjawiskiem oryginalnym. Fakt, że nowa cywilizacja wytworzyła, w odrębnych warunkach, instytucję analogiczną — rzuca światło na społeczne znaczenie teatru, na jego funkcjonalność. Widocznie teatr odpowiada jakimś głębokim potrzebom i instynktom, jeśli odradza się po chwilowym zaniku (i to odradza — samorzutnie), z prawidłowością procesu przyrodniczego. Co ciekawsze, geneza i rozwój teatru średniowiecznego są tak zbieżne z tym, co wiemy o innych znanych zjawiskach z dziejów teatru, iż świadomość prawidłowości tych procesów uderza nas jeszcze wyraźniej.

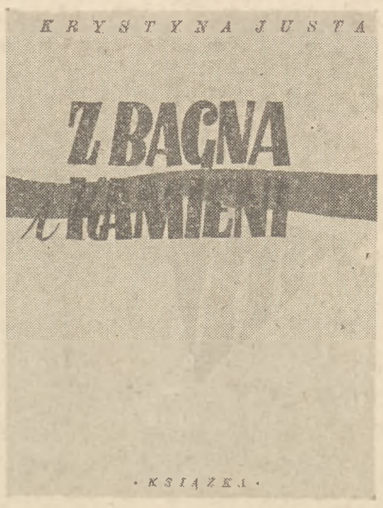
Prof. Brahmer pokazuje nam — z wielkim talentem i jasnością — nie tylko genezę teatru średniowiecznego, ale i jego stopniowy rozwój — od dramatu liturgicznego aż po moralitety, misteria „sotties" i farsy. „Historyk teatru średniowiecznego" — dowiadujemy się z ust autora — „został przez los wyjątkowo uprzywilejowany. Gdy początki epiki bohaterskiej lub liryki dwornej gubią się we mgle domysłów i przypuszczeń, będąc ciągle przedmiotem nierozstrzygniętych sporów, on jeden jest świadkiem niezwykle trudno uchwytnego przebiegu: stawania się, kiełkowania, pewnej formy artystycznej".

Książeczkę prof. Brahmera czyta się z niezwykłym zainteresowaniem. Nie tylko dlatego, że autor ma niewątpliwy talent literacki; że śmiało i pewnie operuje analogią, obrazem, anegdotą, dowcipem. I nie tylko dlatego, że prof. Brahmer świetnie operuje metodą porównawczą, co pozwala mu ująć zjawiska w sposób głęboki i śmiały, bez gubienia się w zakamarkach pedantycznej erudycji. „Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie" pasjonuje nas dlatego, że autor jest równocześnie uczonym, pisarzem i artystą. Niewielu u nas badaczy tak dobrze zna i wyczuwa sprawy teatru — i ma dla nich tak żywe zainteresowanie, jak Mieczysław Brahmer. Pamiętam go jeszcze z lat gimnazjalnych: byłem uczniem IV klasy, gdy w Krakowie — podczas pierwszej wojny światowej — maturzysta Mieczysław Brahmer, wraz z Władysławem Krasnowieckim i Janem Gwiazdomorskim olśniewali nas grą w „Lelewelu" Wyspiańskiego, na pół konspiracyjnych przedstawieniach amatorskich w krakowskim gimnazjum im. Jana Sobieskiego. Nie wiem, czy prawdziwe jest francuskie przysłowie o wiecznym powrocie „à ses premiers amours". Jasne wydaje mi się jednak, że tylko ten może być dobrym krytykiem zjawisk artystycznych, kto ma za sobą lub w sobie możliwości przeżyć.

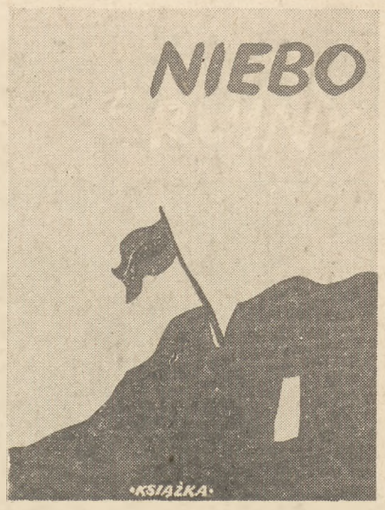
We Francji rozwój badań nad teatrem średniowiecznym przyczynił się do ożywienia także i współczesnego życia teatralnego: odkrycie dawnych form życia teatralnego zrodziło, niezliczone ekipy nowoczesnych „confreries", które dały Francji nowych artystów, reżyserów, autorów — nowe style i kierunki. Oto przykład, jak wiążą się i splatają różne fakty i zjawiska życia kulturalnego, jak sztuka uskrzydla pracę badawczą, a nauka z kolei daje nowe bodźce sztuce.

Wojciech Natanson

Zb. Rychlicki



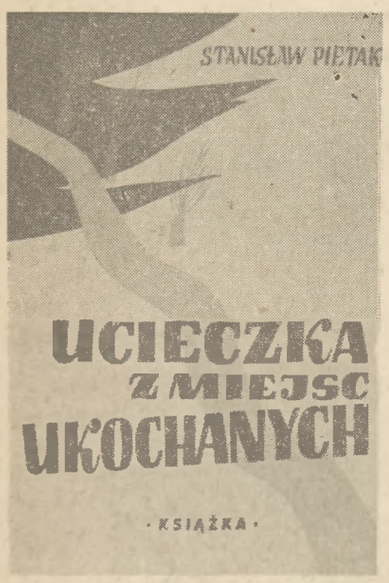
Zb. Rychlicki



S. Bernaciński

S. Bernaciński

O dobrych okładkach



Zb. Rychlicki

Specyficzny nowoczesny charakter posiadają okładki projektowane przez trzech artystów-grafików, zgrupowanych wokół łódzkiego oddziału wydawnictwa „Książka i Wiedza", a mianowicie: H. Tomaszewskiego, S. Bernacińskiego i Zb. Rychlickiego. Polska obwoluta książkowa posiada piękne tradycje okładek Manteuffla, atelier „Mewy", czy Levitt-Hima, ale graficy, o których mowa, przezwyciężyli jedną niebezpieczną cechę dawnych prac (np. „Mewy"), przezwyciężyli manieryczną sztywność, niedobry ślad wpływów grafiki niemieckiej.

Śmiały i mocny plakacista H. Tomaszewski nie cofa się przed najśmielszymi i dowcipnymi pomysłami graficznymi w swych kompozycjach okładkowych. Na okładce zbioru fraszek St. J. Leca, facet o jednym oku zielonym, a drugim czerwonym, wypuszcza po prostu „dymek" z ust, na którym jest napis: „Życie jest fraszką". Rozwiązania Tomaszewskiego zaskakują nie tylko dowcipną pomysłowością. Z ich malarskością b. indywidualną, harmonizuje litera i czysty, mocny koloryt. W okładce „Młodość Jasia Kunefała" piękny, spokojny nastrój wydobyty został nadzwyczaj prostymi i oszczędnymi środkami: granatowym prostokątem okna, przekreślonym u góry paskiem białych liter, oraz lampą naftową, narzucającą sugestię nieistniejącego wnętrza. To wyczucie atmosfery książki posiada także w dużym stopniu S. Bernaciński. Olbrzymia pustka błękitnego nieba wisząca ciężko nad flagą zatkniętą nad płomienno - ceglastym murem świetnie oddaje przygniatający pesymistyczny klimat „nieba i ruin" A. S. Płaja, przyjemna, niebanalna kompozycja obwoluty „Matki" harmonizuje z treścią powieści M. Gorkiego.

Bardzo ciekawe i świeże koncepcje charakteryzują okładki Zb Rychlickiego, najmłodszego z tej trójcy grafików. Elementy rzeczywistości sprowadza on do bardzo syntetycznej, płaskiej formy abstrakcyjnej, operując przy tym umiejętnie pustymi płaszczyznami. Forma abstrakcyjna posiada u Rychlickiego b. mocną wymowę symbolu — uproszczoną do ostatnich granic syntezę treści książki. Jego okładki zaliczyć można do najciekawszych z ukazujących się ostatnio na rynku wydawniczym. Wszystkim trzech omawianych grafików charakteryzuje niebanalna, indywidualnie komponowana i nie sztywna litera, ten tak bardzo ważny element w okładce książkowej, oraz duża swoboda w traktowaniu płaszczyzny kompozycji. Prace Tomaszewskiego, Bernacińskiego i Rychlickiego są dobrą kontynuacją najlepszej grafiki książkowej.

Jan Lenica

H. Tomaszewski

H. Tomaszewski

H. Tomaszewski

ZASŁUGI WYDAWCÓW

Z całym zapałem przyklasnąć należy pięknej inicjatywie wydawniczej „Czytelnika" — nakładem tej instytucji ukazały się, jak dotychczas, dwie serie pięknych pocztówek okolicznościowych. Jest to godna uznania akcja artystyczna. Rynek księgarski stale jeszcze zalany jest okropnymi kiczowatymi kartkami pocztowymi, na których zezowaty młodzieniec patrząc lewym okiem ze wzruszeniem na piękną dziewczynę, prawym spogląda na pękate gołąbki, trzymające napis: „Z powinszowaniem imienin". Mam nadzieję, że zostaną one w końcu zastąpione przez piękne, estetycznie wydane pocztówki prawdziwych artystów - grafików.

Właśnie przed gwiazdką ukazała się seria kart świątecznych wykonanych przez Hannę Gosławską (Ha-Gę) i Olgę Siemaszkową. Kompozycje są dowcipne, barwne i pełne uroku, zrywają z nudnym banałem świątecznego szablonu. Ponieważ te milutkie cacka gwiazdkowe bardzo nam się spodobały, dziękujemy za już, i prosimy o jeszcze!

Len.

KORESPONDENCJA

W sprawie odmiennej interpretacji scen z filmu „SŁOŃCE WSCHODZI" Aldo Vergano

Do Redaktora „Odrodzenia"

Redakcja „Odrodzenia" poświęciła — bez wątpienia słusznie — bardzo dużo miejsca wybitnemu filmowi włoskiemu „Słońce wschodzi". Upoważnia mnie to do przesłania kilku uwag, które wydają mi się dość zasadnicze,

1 Tadeusz Konwicki pisze:

„Właściciel majątku nie sprzyja Niemcom. Kiedy pierścień partyzantów zacieśnia się wokół oddziału Wehrmachtu dyskretnie ujawnia się jako członek konspiracji (ma się rozumieć „jego sfery").

Otóż właściciel ziemski ujawnia się nazbyt dyskretnie, gdyż po prostu nie ma nic do ujawnienia. „Przyznaje" się do rzekomego udziału w konspiracji „swemu" robotnikowi, gdyż nie bez słuszności sądzi, że może nie uda się mu ujść z życiem, a co najmniej z mieniem w dniach ostatecznego obrachunku. Twarz jego rozmówcy wskazuje wyraźnie, że oświadczenie „dziedzica" przyjmuje z zupełnym (i uzasadnionym) brakiem wiary. Gdyby reżyser Vergano chciał nam pokazać, że ziemianie, względnie ten ziemianin, należeli do konspiracji byłby to powiedział wyraźnie, tak jak wyraźnie mówi o wszystkim innym w filmie.

2. Dalej pisze T. Konwicki:

„Jedyną postacią w tym filmie, która budzi zastrzeżenie przez brak konsekwencji to żona właściciela majątku. Pani lekkich obyczajów, dość cyniczna, pod koniec filmu nieoczekiwanie zaczyna się solidaryzować z robotniczym ruchem partyzanckim. Widocznie i dla scenarzystów staje się w końcu kłopotliwa: na wszelki wypadek dali jej śmierć lekką i nie zobowiązują do komentarzy.

Odnoszę (może jednostronne) wrażenie, że to właśnie autor recenzji niesłusznie powstrzymał się od komentarzy. Żona właściciela majątku widzi, że nadchodzi kres ery faszystowskiej i że być może wraz z tym upadnie kapitalizm oraz ustrój rolny, w którym żyje. Ona także szuka platformy porozumiewawczej z ruchem robotniczym, ale będąc nieco uczciwsza od męża nie szuka drogi porozumienia chwaląc się rzekomą konspiracją, lecz wykazując prawdziwą, chociaż spóźnioną pomoc. Jej śmierć to właśnie komentarz do jej życia. Idzie naprzeciw kulom partyzanckim, wiedząc, że nie ma dla niej życia w przyszłym nowym świecie.

Nie jest to śmierć nieprzemyślana przez scenarzystów. Jej znaczenie (upadek dawnego porządku) podkreślone jest przez wejście małego synka z czerwoną chorągiewką. Jest to jeszcze jeden optymistyczny akcent dotyczący nowego pokolenia, które rośnie we Włoszech. Vergano wskazuje, że nawet dzieci wychowane we dworze uczą się od swego otoczenia i przyjmują (jeśli jeszcze nie teorię czy ideologię) gesty dzieci proletariatu zrodzone z ich potrzeb.

3. Inaczej charakteryzuje tę scenę Jerzy Płażewski, pisząc:

„Wzorem subtelności jest scena śmierci dziedziczki, niemal lirycznie wmontowana w dynamiczne sceny walki partyzanckiej; zahipnotyzowana dziurą od kuli w szybie swego — śmiesznie spokojnego — buduaru, podchodzi do okna, opiera się o nie i tak już pozostaje".

Chyba nie zahipnotyzowana, lecz zupełnie świadomie — co wydaje mi się zgodne z założeniami filmu. Poza tym myli się recenzent pisząc, że oficer niemiecki ginie w kurniku, ginie on w chlewie. Symbolizmu tej ważnej sceny nie potrzeba tłumaczyć.

Leon Bukowiecki

Sprostowanie

Do Redaktora „Odrodzenia"

W numerze 51—52 „Odrodzenia" umieszczona została notatka informacyjna dotycząca mojej osoby pióra R. Matuszewskiego. Do notatki tej wkradła się — mała nieścisłość. Chciałbym ją sprostować, ponieważ dotyczy pośrednio historii polskiej prasy nielegalnej w okresie okupacji. Otóż R. Matuszewski pisze jakobym w 1944 r. redagował „Barykadę Wolności". Nigdy nie redagowałem tego pisma, ani z nim nawet nie współpracowałem. W 1944 r byłem redaktorem organu KRN „Rady Narodowej" i krótko w okresie powstania redagowałem na Pradze „Głos Warszawy" pismo peperowskie.

Stefan Żółkiewski

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 1000 ZŁ

Zwracamy się do czytelników „Odrodzenia" z prośbą o współpracę w dziale **„Camera obscura"**. Prosimy o przysyłanie dzienników, czasopism, broszur, ulotek i innych wydawnictw z ustępami kwalifikującymi się do „Camera obscura" pod adresem: Redakcja „Odrodzenia" **Warszawa Daszyńskiego 6** dział „Camera obscura". Ustęp taki należy **wyraźnie oznaczyć**, najlepiej kolorowym ołówkiem. **Komentarze nie są potrzebne**. Do przesyłki należy dołączyć imię, nazwisko i adres wysyłającego. Redakcja nie zwraca nadesłanego materiału i zastrzega sobie prawo wyzyskania go w dziale „Camera obscura". Za najlepszą rzecz danego tygodnia redakcja przeznacza **nagrodę w wysokości 1000 zł.**, którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Nagrodę zł. 1000 w ubiegłym tygodniu otrzymała ob. Gerda Łukasowa, Katowice, ul. Bisk. Lisieckiego 10, za wycinek z „Dziennika Zachodniego".

Wąs i poezja

Wilhelm Szewczyk prowadzi w „Dzienniku Zachodnim" stałą rubrykę pt. „Rozmowy o kulturze". W numerze z dnia 12.XII.48 omawia Szewczyk zbiór wierszy swego przyjaciela Jana Baranowicza — „Łąka skowronków". Już tytuł recenzji, „Wąs dobrej nadziei" jest zapowiedzią nielada biesiady. I rzeczywiście:

O poezji różnie mówiono. Dla jednych był to krzyk nagły duszy uschniętej, dla innych patentowana recepta na ciche smutne szczęście, a Francuz André Breton nazwał poezję wymysłem leniów dla leniów. Oczywiście myślał o poezji łatwej. A poezja Jana Baranowicza nie jest łatwa. Uzbrojona bogato w arsenał nowoczesnych środków artystycznych, wypowiadająca uczucia proste, ani trochę nieprzeintelektualizowane, ukazuje osobliwy do życia stosunek człowieka zakochanego w zagonie wiosennego wiatru, w baśni ludowej, w oczach dziewczyny, w snopku dymu nad haldami porastającymi pierwszymi stokrótkami. Osobliwość tego stosunku nie polega oczywiście na wyborze tematów ukochania, właściwych niejednej duszy poetyckiej, lecz na podporządkowywaniu życia tej właśnie miłości. A Jan Baranowicz, chłop z pochodzenia, żyje w mieście i zgodność jego miłości z życiem realizowana jest rzadko. Stąd bunty poety, stąd po chwilach optymistycznego zadumania nagły cień przygnębienia i determinacji. Istnienie na pograniczu życia i poezji jest konieczne, ale nie każdemu poecie przychodzi łatwo. Baranowiczowi przychodzi nadzwyczaj trudno...

Pogarda dla rzeczy doczesnych, o ile nie afirmują tej jego rzeczywistości łąkowo-polnej, której stał się żarliwym wyznawcą, jest cechą najbardziej charakterystyczną jego utworów.

Wyżej określona postawa wewnętrzna Baranowicza napawa Szewczyka otuchą co do przyszłej kariery poetyckiej swego przyjaciela i skłania do określenia zbiorku „Łąka skowronków" jako „wydarzenia kulturalnego Śląska". By nie być prorokiem gołosłownym cytuję nam Szewczyk szczególnie obiecujący fragment „Łąki skowronków":

Co mi tam wielkość! Sława co mi!
I defilada chybkich tanków! —
Daj tylko w zmierzchu miesiąc stromy
cichym spojrzeniem witać z ganku.

Mimo że Baranowicz nie pragnie niczego poza gankiem i księżycem, obdarza go Szewczyk sławą:

Książka to piękna, tu zaledwie zanotowana, gdyż trzeba woli prawdziwego krytyka, który by książkę tę wymierzył, umieścił ją w odpowiednim klimacie historyczno literackim, usprawiedliwił jej ewentualne potknięcia formalne, a cześć oddał myśli poetyckiej. Ze stanowiska regionalnego jest to pozycja wybitna. Rzadko pisano i wydawano na Śląsku poezje. Toteż wolno nam uznać „Łąkę skowronków" za wydarzenie kulturalne Śląska.

Recenzje o Przyjacielu kończy Szewczyk wizją przyszłości:

Ujrzycie go często na ulicy, wysokiego, barczystego, z rudym wąsem... wołającego na psa, by się nie mieszał do pędzących samochodów, nie jego to sprawa, wiedzcie, że to idzie Jan Baranowicz kierujący się według swojego wąsa jak według dobrej busoli na drogę szczerej przyjaźni i prawdziwej sztuki.

Zbiorek Baranowicza nosi tytuł: „Łąka skowronków". Jakąż łąką jest pisanina Szewczyka?

Praktyczny ojciec

W tygodniku „Niedziela" czytamy:

O. ANZELM GREYMOOR, Zakonnik Wynagrodzenia, wynalazł „przypomnienie modlitwy", by dopomóc tym, którzy skłonni są do zapomnienia swych modlitw wieczornych. Tym wynalazkiem to tarcza, na której znajduje się różaniec, który świeci w ciemności, kiedy światła się pogasi. Wewnątrz tarczy znajdują się zwyczajne modlitwy wieczne, Dziesięcioro Przykazań i „niektóre rzeczy o jakich pamiętać trzeba".

Dowiadujemy się skądinąd, że O. Anzelm nosi się z zamiarem wyprodukowania różańca bardziej jeszcze uniwersalnego, niż opisany wyżej, a to w celu pozyskania dla sprawy modlitwy nałogowych śpiochów, którzy natychmiast po wygaszeniu świateł zamykają oczy, wskutek czego nie mogą korzystać z różańca patentu nr 1.

Sport

„Trybuna robotnicza" donosi:

WARSZAWA, 40-tu czołowych narciarzy węgierskich rozpocznie w dniu 1 lutego treningi w Zakopanem.

Narciarze węgierscy nie mają u siebie w kraju odpowiednich warunków do treningu (brak śniegu).

Pobyt narciarzy węgierskich w Polsce oparty jest na warunkach wymiany. Narciarze polscy wyjadą na Węgry i będą tam trenowali przez miesiąc.

A śnieg zabiorą, oczywiście, ze sobą... z Polski...

W obronie ubogich

Podając życiorys A. Salawy, której proces beatyfikacyjny rozpoczął się właśnie w Kurii Metropolitalnej w Krakowie, pisze O. Hipolit Eberhardt na łamach „Dziś i Jutro":

A Salawa urodził się 9 września 1881 r. we wsi Siepraw pod Krakowem jako 11 dziecko ubogich, ale wielkiej wiary i zacności rodziców.

Ubogich, ale zacnych!... Z ust. O. Hipolita oczekiwalibyśmy raczej sformułowania: „Ubogich i zacnych!". Mała rzecz a wstyd...

U przyjaciół

„Nowiny Literackie" z 12-go grudnia zamieszczają fotografię Lermontowa podpisaną jak niżej:

MIKOŁAJ LERMONTOW

Domyślmy się, że powyższą omyłkę spowodował św. Mikołaj, którego imieniny wypadły akurat w okresie przygotowywania do druku numeru „Nowin" z 12.XII. Rzecz wybaczalna, zwłaszcza, że pierwsze litery prawdziwego imienia Lermontowa są te same co w „Mikołaju" — Michał.

KONKURS NA POWIEŚĆ

Dla uczczenia historycznego faktu zjednoczenia ruchu robotniczego w Polsce — Zarząd Główny Związku Zawodowego Literatów Polskich ogłasza konkurs otwarty na powieść, związaną z zagadnieniami, które są głęboko istotne dla zjednoczenia ruchu robotniczego.

Zarząd Główny ZZLP nie precyzuje ściśle tematów, pozostawiając pisarzom, którzy wezmą udział w konkursie, pełną inwencję w tej dziedzinie. Mogą to być zarówno powieści z dziejów polskiego i międzynarodowego ruchu rewolucyjnego, także o charakterze biograficznym (np. powieść o Jarosławie Dąbrowskim, Waryńskim, Kasprzaku, Okrzei), jak i powieści obrazujące polsko-radzieckie braterstwo broni, zagospodarowanie Ziem Odzyskanych, przebudowę społeczną i gospodarczą kraju, odbudowę Warszawy itp.

Sąd konkursowy przyzna trzy nagrody, z których pierwsza wynosić będzie 250.000 zł, druga — 150.000 zł, trzecia — 100.000 zł. Niezależnie od przyznanych nagród Zarząd Główny ZZLP gwarantuje wydanie prac nagrodzonych.

Ostateczny termin nadsyłania prac konkursowych (na adres Zarządu Głównego ZZLP — Warszawa, Śniadeckich 10) upływa z dniem 1 października 1949 r.

Prace winny być podpisane godłem. To samo godło należy wypisać na zaklejonej kopercie zawierającej nazwisko, imię i adres autora.

Wyniki konkursu zostaną ogłoszone w pierwszą rocznicę Kongresu Zjednoczenia Polskiej Klasy Robotniczej.

Skład sądu konkursowego zostanie ogłoszony w terminie późniejszym.

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA. Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 14, tel. 87-112
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł — Konto w PKO — I. 4739 B-66827 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"