

DZIS: JUTRO

KATOLICKI TYGODNIK SPOŁECZNY

Rok V

Warszawa, 25 wrzesień 1949 r.

Biblioteka
Gdańska

CW 9013

Nr 38 (200)

TRESC NUMERU: J. Kędziński — Galeria obrazów w Dulwich; A. Hutnikiewicz — Liryka Kochanowskiego na tle renesansu; Z. Lichniak — Między prawdą przeżyć a wspomnieniem; M. Chmura — Rok 44 — O poległym; M. Rostworowski — Krokusy; J. Meysztowicz — Przerwana uczta; A. Gella-Klakson z Kazimierza; Czytelnik uważa, że...

Zygmunt Kubiak

RZEMIOSŁO I METAFIZYKA

I. UWAGI WSTĘPNE.

Słowo „kultura” używane jest w dwojakim znaczeniu. Raz rozumie się przez nie całość form życia tworzonych przez społeczeństwo, innym razem oznacza się nim tylko to, co stanowi niejako nadwartość nad techniką — a więc naukę, literaturę, sztukę. W drugim wypadku tkwi u źródła podziału rozróżnienie kultury materialnej i duchowej. Jest to podział przydatny dla systematycznej analizy, ale merytorycznie słuszny tylko częściowo. Nie tylko dlatego, że granica między tymi dwiema dziedzinami często się zaciera (aktualnym przykładem jest chociażby — trasa W—Z). Kultura duchowa wiąże się z kulturą materialną, jest przez nią uwarunkowana w swym rozwoju, sama z kolei na nią wpływa; obie są połączone organicznie. Najślusniej jest mówić po prostu o jednej kulturze, obejmując tym całą ogromną przestrzeń zjawisk.

Ta głęboka jedność ukazuje się nam o wiele wyraźniej, gdy spojrzymy na kulturę nie od strony konsumenta, ale od strony twórcy. Kto wie, czy takie spojrzenie nie jest istotniejsze i rozleglejsze, a już z pewnością bardziej humanistyczne. Kto wie, może najgłębszą treść kultury trzeba wyprowadzić nie tyle z konieczności zaspokajania potrzeb, ile z wrodzonej potrzeby tworzenia. Otóż jeśli sprawą najważniejszą jest przeżycie twórcy towarzyszące aktowi tworzenia, wtedy twórczością może stać się każdy rodzaj pracy. Ale nie znaczy to bynajmniej, żeby każdy rodzaj pracy był równie humanistyczny, równie odpowiedni dla człowieka. Praca prawdziwie ludzka to taka, która otwiera drogę dla rozwoju ludzkiej osobowości, dla swobodnego angażowania całego bogactwa ludzkiej natury. Jest rzeczą całkowicie zrozumiałą, że nie wolno ograniczać człowieka tylko do roli pracownika. Mniej lub więcej ograniczony do pewnej dziedziny jako twórca kultury, musi być człowiek maksymalnie wszechstronny jako jej odbiorca. Ale wiemy, że to nie wystarczy. Cóż z tego, że ktoś będzie chodził co tydzień do teatru i co dzień po pracy czytał dobre książki, jeśli w samej swojej pracy, która przecież w jego poczuciu wyznacza jego

miejsce w społeczeństwie, nie odczuwa nic prócz trudu, prócz pewnej sumy przykrości koniecznych do zdobycia materialnych środków do życia. Jest naturalnym prawem — i obowiązkiem — człowieka, aby praca jego była twórczością, aby odczuwał on ją jako twórczość w moralnym i intelektualnym sensie tego słowa, twórczość, która zna swoją wartość i moc, twórczość świadomą swego pokrewieństwa z całością kultury i zawsze dążącą do wspólnych całej kulturze celów. Ta ideologia ogromnej rehabilitacji wszelkiej pracy ludzkiej, pracy produkcyjnej, pracy pojętej jako kształtowanie kultury, ideologia uniwersalistycznej jedności kultury, kultury, którą widzimy przede wszystkim oczyma twórcy, a dopiero potem oczyma odbiorcy — jest odwiecznym postulatem humanizmu chrześcijańskiego, lapidarnie streszczonego przez kardynała Newmana w słowach, że o ile cały wszech świat ma sens teocentryczny, to nasza ziemia ma w jego obrębie nadto sens antropocentryczny. I wierzymy, że ta nowa epoka społecznego rozwoju, ku której dąży nieustępliwie, choć zygakowała, pełną załamania drogą, ludzkość współczesna — stworzy podatniejsze warunki dla realizowania chrześcijańskiego ideału kultury niż wszystkie epoki poprzednie — właśnie dlatego, że widzimy ciągle wzrastającą rolę pracy już nie tylko jako dostarczycielki dóbr ekonomicznych, ale jako najważniejszego wyznacznika miejsca człowieka w społeczeństwie, po zniesieniu dawnych stanowych i klasowych wyznaczników. Wiemy jednak, że budowa nowej epoki kultury jest dziełem olbrzymiego trudu, dziełem zagrożonym przez mnóstwo niebezpieczeństw. Dlatego przy angażowaniu się jak najpełniejszym w współczesność i w dążeniu ku realnej przyszłości — konieczne jest częste zwracanie się ku przeszłości, czerpanie nauki z dwutysięcletniej pracy Kościoła, który w głębokim i uniwersalistycznym swoim spojrzeniu na życie i na kulturę zawsze do niezwykle wysokiej godności podnosił pracę myśli i dłoni człowieka

II. ARTIFEX

Chrześcijaństwo wkroczyło do historii ludzkości jako siła nadprzyrodzona i oparta na pozadoczesnych perspektywach. Najważniejszym jego programem jest nie budowanie doczesnej kultury, ale zbawienie ludzkości. W tym sensie Kościół przemawiać będzie zawsze do każdego człowieka, niezależnie od wszystkich warunków społecznych. Ale z drugiej strony zwraca się on również do konkretnej ziemskiej społeczności w konkretnej fazie jej rozwoju, bierze w rachubę ziemskie warunki życia — i to ma głębokie uzasadnienie zarówno w chrześcijańskiej nauce o społecznej naturze człowieka i o znaczeniu ciała jako istotnego składnika pełnego człowieczeństwa (doktryna zmartwychwstania ciała), jak i w praktycznej obserwacji, że od warunków doczesnych życia społeczeństwa zależą w dużej mierze warunki drogi człowieka ku dobru absolutnemu. Dlatego też Kościół zawsze interesował się warunkami ziemskiego bytowania człowieka, zawsze stawał jako obowiązek dla swych wyznawców troskę nie tylko o duchowy, ale również materialny byt bliźnich. Aureolą swoich nadprzyrodzonych perspektyw otaczało chrześcijaństwo pracę człowieka zmagającego się z materia, pracę rączną, która ożywiała warsztat stolarski w Nazarecie, wypełniała obrazy ewangelicznych przypowieści, była zajęciem pierwszych głosicieli nowej wiary, a w regule św. Benedykta została postawiona jako drugi obowiązek obok modlitwy. Ten kult pracy znalazł swój wspaniały wyraz w okresie średniowiecza, zwłaszcza w życiu średniowiecznych gmin miejskich. Chodzi tu o wytworzony w tych gminach ideał sztukmistrza (artifex), rzemieślnika-artysty. Ten ideał razem z ideałem zakonnym i rycerskim składał się na trójcę kształtującą kulturę tej epoki. Społeczno-ekonomicznym podłożem powstania tego ideału był rozwój mieszczaństwa. Ale było to tylko podłoże. Czynnikiem decydującym o humanistycznej wartości nowego wzorca społecznego był ożywiający go duch — uwielbienie dla pracy jako dla twórczości służebnej. Hanna Malewska w swoim pięk-

nym szkicu o „Wiek twórczego porywu” tak pisze o artyzmie średniowiecznym: „Sztuka nie była wyodrębniona od rzemiosła, każdy rzemieślnik był artystą, ale szczycił się swoim mianem zawodowym i swoim tytułem majstra cechowego. Każdy rzemieślnik zobowiązywał się wykonać dzieło „dobrze i rzetelnie” — wynikiem było wykonanie na najwyższym poziomie artystycznym. „Dobrze i rzetelnie”, bez pośpiechu, bez rywalizacji, bez troski o sławę i protekcję — jak i o chleb codzienny — wykonywali majstrowie średniowieczni, związani równością cechową, zarówno stołki kuchenne, jak i katedry, albowiem dobre wykonywanie rzemiosła „podoba się Bogu i ludziom” — czytamy w średniowiecznej ksiąteczce dla rzemieślników.

Nie chcemy idealizować średniowiecza. Ale napełnia nas podziwem to, czego zdołał dokonać katolicyzm średniowieczny w dziele humanizacji istniejących stosunków ekonomiczno-społecznych. Średniowieczne stosunki społeczne, uwarunkowane ówczesnym rozwojem ekonomicznym, nie były bynajmniej idealne. Ale jest faktem, że wtedy zostały zrucone ziarno, które przyszłe czasy mogły mogą podjąć i doprowadzić do ich rozkwitu na o wiele szerszej podstawie. W średniowiecznych gminach miejskich widzimy gorące dążenia do nasyceńia pracy elementami twórczymi. Jeżeli artysta średniowieczny dzielił swą nazwę z rzemieślnikiem (artifex), to było to wyrazem nie tylko pokory artystów, ale również wspaniałej dążeń rzemieślników, którzy potrafili stać się artystami w sposobie pojmowania i wykonywania swej pracy. Budowa katedr gotyckich była pierwszym w dziejach przykładem entuzjastycznego budownictwa prawdziwie ludowego. Każdy był tam artystą — zarówno cieśla i murarz, jak rzeźbiarz i architekt, a jednocześnie każdy z nich był pełen skupionej pokory pilnego rzemieślnika. W pracy tej lud średniowieczny wyrażał swoje tęsknoty i składał je w ofierze. Posłuchajmy, co pisze wielki myśliciel i głęboki znawca tej epoki — ks. Konstanty Michalski: „Nie można oddzielać w człowieku ro-

zumu od dłoni, „ratio” od „ars”. Toteż od wieków średnich na czoło życia mieszczańskiego wysunął się „artifex”, przeciwstawiając się dawnemu niewolnikowi, „servus”, temu, który ulega człowiekowi, jak wegetacja ulega przyrodzie. Kwestia społeczna sprowadza się do kwestii niewolnictwa we wszystkich krajach, we wszystkich ustrojach, gdyż nigdzie człowiek nie chciał być niewolnikiem, a wszędzie chciał być „artifex”, tym, który wyzwala ducha i wyzwala siebie. Kwestia społeczna nie jest tylko kwestią życia gospodarczego, kwestią własności, kwestią ustroju, lecz także i przede wszystkim kwestią człowieka w tym znaczeniu, żeby żadna jednostka ludzka nie była nigdzie z prawa, z konstytucji niewolnikiem, lecz wyzwającym się człowiekiem, artifex. Trzeba z radością powitać wszelkie kursy dopełniające, wszelkie uniwersytety robotnicze i ludowe, bo z nich ma wyjść artifex, człowiek, który się wyzwala, który się będzie buntował, jeżeli będzie miał z prawa zostać niewolnikiem”. (Z rozprawy: „Dokąd idziemy”).

III. CZŁOWIEK PRACY

W tych słowach ks. Michalski rzucił most między średniowiecznym ideałem „artifexa” a całym nurtem dążeń społecznych, również dążeń naszej epoki. Zagadnienie to nasywało się wielu myślicielom dwudziestego i dwudziestego wieku, patrzącym na rozrost kapitalizmu. Kontrast między rzemiosłem średniowiecznym a pracą robotnika w społeczeństwie kapitalistycznym, pracą będącą często zaprzeczeniem osobowości, uderzał boleśnie wielu obserwatorów, którzy pod wpływem tego zestawienia głosili często utopijne hasła cofnięcia koła historii. Typowym przykładem jest John Ruskin, który uważał, że problem da się rozwiązać przez porzucenie produkcji maszynowej i całkowity nawrót do rękodzielnictwa. Ks. Michalski, mówiąc o ideale artifexa, nie zwraca tęsknego wzroku ku przeszłości, ale stara się powiązać go z aktualnymi warunkami życia i aktualnymi siłami społecznymi. To jest stanowisko realistyczne i twórcze.

DM1591052

(Dokończenie ze str. 1)

Mówiliśmy o „przerzucaniu mostu”. Pytanie: ponad czym? Cóż działo się w Europie od czasu, gdy załamała się chrześcijańska kultura średniowiecza? Z punktu widzenia naszego tematu te dzieje to przede wszystkim historia tworzenia się kapitalizmu, historia kształtowania się psychicznego podłoża pod jego rozwój. Chcemy uniknąć nieporozumień. Nie myślimy tu bynajmniej o potępieniu całej kultury tego okresu, o całkowitym deprecjonowaniu Renesansu. Pamiętamy również o ogromnych zasługach Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Jest faktem, że w przeciwieństwie do względnej jednolitości średniowiecza, kultura czasów nowożytnych była od początku zjawiskiem niezwykle złożonym. Renesans pod wieloma względami był postępowo również z chrześcijańskiego punktu widzenia. Ale — to trzeba mocno podkreślić — można wyraźnie dostrzec, jak od czasów Renesansu zaczynają narastać w kulturze europejskiej pewne tendencje, które zmierzają do wytworzenia nowego ideału społecznego, ideału kapitalistycznego zdobywcy. Możemy obserwować, jak to samo mieszczaństwo, które kiedyś budowało strzeliste katedry, zaczyna się coraz bardziej wyzwalać spod wspomnienia straszliwych gromów „Boskiej komedii” miotanych na lichwiarzy i wyzyskiwaczy. Na tle renesansowego indywidualizmu wyrasta kultura silnej, zdobywczej jednostki, znajdujący swój wyraz w postaciach wielkich zamorskich odkrywców i zarazem pierwszych ciemności ludów kolonialnych oraz w postaciach innych zdobywców bogacących się intensywnie we własnych krajach, bez oglądania się na normy etyczne przygłuszone faryzejskim formalizmem. Kapitalizm powstał na podłożu warunków ekonomicznych, ale nigdy by nie doszedł do swoich odczłowieczonych form, gdyby nie pchał go ku tym formom długo narastający ferment kapitalistycznej ideologii, gdyby nie usprawiedliwiał go i nie dynamizował nowy, całkowicie pogański ideał człowieka. Człowiek kapitalizmu umie dać dowód swej mocy. W życiu swym nie ucieka przed wysiłkiem, ale obcy mu jest całkowicie duch twórczości służebnej. Dzieła twórców średniowiecznych były wielkie i piękne, bo tworzył je człowiek, który kładł w nie część swojej duszy; dzięki czemu samo dzieło, ukształtowane w znikomej materii, stawało się narzędziem służby i kształtem miłości do drugiego człowieka, kształtem utworzonym skupioną pracą myśli i cierpliwym trudem dłoni. Ta atmosfera skupienia obca jest epoce kapitalistycznej. Ideologia kapitalizmu przerzuca punkt ciężkości z tworzenia na bogacenie się, z duszy ludzkiej na świat materii. Nie zawsze był to tzw. wulgarny materializm. Podstawą kapitalistycznego materializmu jest, ogólnie mówiąc, właśnie ten antyhumanizm, to porzucenie duszy człowieka, jego wewnętrznej głębi na rzecz blasku świata zewnętrznego. W świecie kapitalistycznym praca staje się czymś zupełnie odmiennym od średniowiecznej ars. Jest ona zupełnie oderwana od ludzkiej osobowości i od ideału służby. Jest tylko źródłem material-

nych zasobów, anonimowym narzędziem dla zdobywania bogactwa. Kapitalista zrzuca ją na barki niewolniczo ujarzmionego proletariatu, nie czując żadnego wyrzutów sumienia, że zagarnia owoce cudzego trudu, bo w jego pojęciu źródłem tych owoców jest tylko siła materialna, której jednym ze składników jest obdarzony mięśniami człowiek. Kapitalista jest silną jednostką, która zdołała poddać sobie materię i w ten sposób z szarej i bezbarwnej, przeźrażliwie nijakiej masy społecznej, wybija się do poziomu człowieka mającego prawo do zadowolenia i szczęścia.

Ten świat kapitalistyczny wyrasta na barkach proletariatu, robotników zmuszonych do pracy nie dla siebie i nie dla człowieka, ale dla cudzego bogactwa. Są oni pozbawieni przede wszystkim jednego z najważniejszych praw, prawa do twórczej pracy. W ramach systemu kapitalistycznego człowiek jako osoba się nie liczy i traktuje się go tylko jako uzupełnienie maszyny. Poddany okrutnej zasadzie kapitalistycznego produktywizmu, człowiek staje się automatem zamkniętym w kręgu zmechanizowanego trudu, pozbawionym możliwości ogarnięcia swoim rozumem całości dzieła, którego drobną część tworzy.

Ale ci ludzie, którzy cierpią i walczą o chleb, z biegiem czasu coraz lepiej rozumieją źródło zła. Nienawidzą systemu społecznego, który uczynił ich niewolnikami, lecz postawa ich nie wyczerpuje się w negacji. W łonie proletariatu, a przede wszystkim klasy robotniczej, wyrastają tęsknoły do nowego, lepszego świata, a wraz z nimi wyrasta nowy ideał człowieka, który ma stać się duszą tego nowego świata. Proletariusze walczą ze światem pozbawionym człowieczeństwa, ale dla człowieka mają zawsze swoje surowe, jakże chrześcijańskie w istocie, miłosierdzie. Książd Michonneau, uczestnik Mission de Paris, pisze o robotnikach paryskich jako o ludziach „z natury ewangelicznych” (odpowiedź na ankietę miesiecnika „Esprit” na temat: „Chrześcijaństwo a świat współczesny”, numer 8—9 z 1946 r.). Klasa robotnicza jest jego zdaniem ze wszystkich grup społecznych najbardziej bliska duchowi Ewangelii, przede wszystkim przez swoje miłosierdzie (jakże dalekie od zakłamanego mieszczańskiego filantropii!), przez oderwanie od pogoni za zyskiem, przez duch współnoty, przez rycerską szlachetność w walce o nowy świat.

Oderwanie od bogactw. Nie chcemy idealizować i nie mamy zamiaru przesądzać sprawy co do poszczególnych jednostek, ale faktem jest, że jako całość współczesna klasa pracująca obca jest kapitalistycznemu kultowi pieniądza. Zastąpił go kult pracy mającej budować nowy świat, świat oparty na pracy i sprawiedliwości społecznej. Rehabilitacja pracy, przeciwstawienie się niewolniczemu systemowi pracy panującemu w kapitalizmie, jest istotnym składnikiem tej nowej ideologii. Teraz praca ma być skierowana ku wykuvaniu materialnej podbudowy nowego świata. Tak długo dławiony materialną przez mocą współczesny świat pracy wierzy, że można i trzeba konieczną tę samą siłą materialną uczynić podstawą nowego, sprawiedliwego społeczeństwa. Człowiek pracujący ma jasną

świadomość celu i sensu swej pracy. Ma poczucie swojej roli w wielkim dziele przemiany świata. Praca produkcyjna ustala w pewnym sensie jego pozycję życiową — jest z nią ściśle spojony i z niej czerpie swą godność. Stąd rodzi się idea współzawodnictwa pracy. Współzawodnictwo to staje się niezmiernie ważnym elementem humanistycznym wtedy, gdy połączone jest z racjonalizacją pracy, z wynalazczością, z intelektualizowaniem pracy fizycznej. W ten sposób dopiero zostaje rozbity antyhumanizm kapitalistycznego mechanizmu, wtedy dopiero praca staje się wysiłkiem pełnego człowieka, wysiłkiem przenikniętym przez twórczą siłę ludzkiego rozumu. Wszystko to są powstające formy przyszłego ustroju pracy produkcyjnej, zapowiedzi wróżące głęboką i daleką ewolucję ku harmonii i jednolitości kulturalnej, nieznaną przez Europę od czasów średniowiecza, ku zniweczeniu przepaści między pracą fizyczną a umysłową, między materialną a duchową kulturą. Tak się rodzi nowy ideał społeczny, ideał — zaczerpnijmy tu określenia z aktualnej nomenklatury — człowieka pracy. Znowu po raz drugi — dziejach Eurody praca otrzymuje blask tak wysokiej godności. Trzeba zawsze pamiętać, że ta współczesna wizja społeczeństwa opartego na sprawiedliwości i pracy, jest w zasadniczym swym kierunku głęboko chrześcijańska i przyszła epoka kultury chrześcijańskiej odnajduje tu podłoże dla najwspanialszego rozwoju.

Jeżeli jednak stajemy zdecydowanie na stanowisku, że podłożem nowej kultury chrześcijańskiej ma być to, co prof. S. Czarnowski określił jako „kulturę robotniczą” — to musimy również pamiętać o istniejących w tej kulturze tendencjach materialistycznych. Czarnowski widzi zasadniczą różnicę między średniowieczem a współczesnością w tym, że podczas gdy w średniowieczu człowiek pracujący „zapatrzony był w zaświaty”, to współczesny robotnik czuje się „czynnym ogniwem w maszynowo-ludzkiem procesie przekształcania materii i społeczności ludzkiej”. Na takim gruncie może powstać swoisty, materialistyczny już kult pracy produkcyjnej. Tymczasem przy szlachetnym nawet produktywizmie może zniknąć z ludzkich oczu wszystko to, co określić można jako metafizykę i mistykę ludzkiego życia. Rozwijając swoją moc w piętrzeniu coraz nowych dzieł — może człowiek zapomnieć, skąd przyszedł i dokąd idzie. Może zapomnieć o istotnym celu swojego życia.

IV. O NOWĄ KULTURĘ

Mówi się wiele o antychrześcijańskim antropocentryzmie. Ale trzeba pamiętać, że chrześcijaństwo jest w pewnym sensie najbardziej antropocentryczne ze wszystkich religii. Jest antropocentryczne właśnie przez swój teocentryzm. W jego widzeniu świata każdy człowiek, niezależnie od tego, czy jest on genialnym twórcą kultury, czy nędzarzem wyrzuconym poza jej obręb, stanowi bezcenny skarb jako stworzony i odkupiony przez Boga. W metafizyce Ewangelii są jakby trzy stopnie wartości: pierwszym i najwyższym jest Bóg, drugim — sam człowiek, a dopiero trzecim — wszystko to,

czego człowiek może na ziemi dokonać. Jest to trójca łaski, człowieka i kultury. I chrześcijanin dobrze pamięta, że cała kultura ze wszystkimi swoimi wspaniałostkami jest wartością niższego rzędu niż człowiek, że jest tylko po to, by służyć człowiekowi i wracać go łasce. W ten sposób krąg się zamyka. Humanizm ludzkiego dzieła może się pomieścić w ogromnej perspektywie chrześcijańskiego humanizmu człowieka. Na tym polega zasadnicza istota problemu chrystianizacji nowego świata. Dlatego zachować trzeba właściwe wymiary i proporcje w oglądaniu świata i człowieka, trzeba — mówiąc po prostu — ustawić ziemską twórczość człowieka na tle nadprzyrodzonych, wszystko obejmujących perspektyw chrześcijaństwa.

Powróćmy do tej postaci, która towarzyszyła nam tak długo w tych rozważaniach, postaci średniowiecznego artifexa, rzemieślnika-artysty. W nazwie swej niesie on to słowo „ars”, z którym związane są wspaniałe tradycje średniowiecznego chrześcijaństwa, chrześcijańskiego sposobu pojmowania pracy, które musi się stać podstawą również naszej nowej kultury. Tu jeszcze raz przytoczę fragment z cytowanej już rozprawy ks. Michalskiego. Mówi autor o celu ostatecznym dzieł ludzkich, który jest pozaziemski i wieczny. A dalej pisze: „Od celu ostatecznego w dziejach przejdziemy do celów pośrednich, które tomizm nazywa środkami, a inni tak często będą je nazywać swoimi celami ostatecznymi; łączy się to z tą naszą ideą kierowniczą, którą św. Tomasz wyraził w niezapomnianym zdaniu: „Genus humanum arte et ratione vivit”. Niejeden przetrze oczy ze zdumienia. Przetrze je po raz drugi, kiedy sobie przypomni, że zwyczaj skrót tego zdania „arte et ratione” stał się naczelnym hasłem i zawołaniem Odrodzenia i każdego humanizmu. Rozgrzeje się nam dusza, kiedy wnikiemy bliżej w znaczenie, jakie tomizm wiąże z wyrazem „ars” — sztuka. Sięga ono szerzej aniżeli gdzie indziej, gdyż sztuka jest dla tomisty wszelka przeróbka materii umiejętnie przeprowadzona, wszelka praca, przez którą człowiek czyni ziemię sobie poddaną. W zwią-

ku z tym i u Arystotelesa i u św. Tomasza ludzka dłoń nazywa się narzędziem nad narzędziami, „instrumentum instrumentorum”.

Nie może być piękniejszego określenia pracy. Teraz zaczynamy w pełni rozumieć, co to znaczy, że praca musi być twórczością. Cofnięcie się do głębi człowieka, do źródła i podstawy jego człowieczeństwa — tylko ono nadaje najwyższą godność również samej pracy, tylko ono pozwoli nam spojrzeć na człowieka naprawdę jako na twórcę. I jest kategorycznym postulatem wynikającym z tych metafizycznych założeń, aby ta ludzka praca była prawdziwie godna człowieka nie tylko przez swoje natchnienie i swój cel, ale i przez swój przebieg, przez pełne zaangażowanie całego bogactwa ludzkiej natury pod kierownictwem rozumu, o którym powiada św. Tomasz, że jest „ulubionym tworem Bożym”. Jest ideową koniecznością, aby chrześcijanie umieli światu pokazać, że w ramach nadprzyrodzonych i humanistycznych perspektyw ich wiary również wspaniałość ludzkiego dzieła dochodzi do najwyższego rozkwitu. Radosne uwielbienie natury, cieszenie się życiem i heroiczna walka z materią o lepszą przyszłość — cały ten wielki zachwyt nad światem natury, który począł się w starożytnej Grecji — musi w ramach chrześcijańskiego świata — tam, gdzie ma rolę służebną — rozgorzeć stokroć większym blaskiem, niż gdziekolwiek indziej. Gdy ludzie marzą o rajku na ziemi, chrześcijanin — choćby nie wierzył w możliwość powstania takiego rajku — musi bezwzględnie całe to dążenie uznać za swoje, musi pragnąć jeszcze wspanialszego rajku ziemskiego, ale w jego przekonaniu ten raj ziemski będzie tylko celem pośrednim, służebnym w stosunku do wizji „Jerozolimy Niebieskiej”. To jest jedyna postawa, która może zrealizować nową epokę chrześcijańskiej kultury. Tylko wtedy z gwarnego mrowiska naszych miast wyrósłaby nowa katedra, aby wspaniałą ambicją swoich iglic wybiec ponad zasięg naszych oczu.

Zygmunt Kubiak

ANDRZEJ LEPKOWSKI



Rowery rozcinają łopoty gołębi
Asfalt zrywa się cieniem
Pod akacjowym nawisem
Ławka wytarta odpoczynekami.
Drewno tatuowane
Skróty minionych nocy.
Ścieżkę zapisują otoki dziecięcych obręczy
Ścieżka odprowadza kroki
W żar wylotu —
Pod grzebień wież.
W miasto.

Miasto parzy...
Biały chodnik — kratka betonu,
Tabliczka mnożenia kroków,
Kroki upalne dzwonią.
Kroki drewniane, gumowe
Płaskie, bosc kroki.
Wystawy podają sobie idących
Twarze podskakują na stertach truskawek
Z słońcem na karku...
W kościelnej nawie
Zamróż gasi południe.
W wywietrzane kadzidła
Wstępują chłodne kroki echem.

Janusz Kędzierski

GALERIA ÓBRAZÓW W DULWICH

CATALOGUE



of THE DULWICH COLLEGE PICTURE GALLERY

Przebogaty pod względem artystycznym okres stanisławowski, chociaż niezbyt przecież odległy i stosunkowo obszernie opracowany — posiada ciekawe osiągnięcia kolekcjonerskie — prawie wcale nie znane szerszemu ogółowi. Aż dziwnym się wydaje, że mało kto wie o wysiłku kulturalnym Rzeczpospolitej z końca XVIII wieku na terenie W. Brytanii — pozosta wionym tam w spadku zbiorze obrazów w Dulwich pod Londynem. Do ostatnich czasów istniała tam (a zapewne i dalej istnieje) pierwsza — jeśli chodzi o datę otwarcia — publiczna galeria obrazów w Anglii. Założycielem jej był król Stanisław August Poniatowski, a właścicielem — przynajmniej częściowym — Polska.

Jakim sposobem znalazła się galeria kolekcjonowana dla Polski po całej Europie na mało znanym przedmieściu największego miasta świata? Historia tego zbioru jest dość ciekawa i smutna zarazem. Mówi nam ona, jak to ginąca Rzeczpospolita zostawiła możliwym tego świata w spadku cenne, za ostatnie pieniądze skupowane arcydzieła.

MONSIEUR J. B. N. DESENFANS

Człowiekiem, który odegrał na terenie Londynu najważniejszą rolę w stworzeniu całości, znanej później pod nazwą „The Dulwich College Picture Gallery”, był Jan Baptysta Noël Desenfans (1745—1807). Desenfans urodził się w Douai, studia odbywał w Paryżu i w bardzo młodym wieku rozpoczął karierę literacką. Współcześni określają jego poezje jako mierne, za to jedna ze sztuk teatralnych cieszyła się znacznym powodzeniem. Jako duży sukces zano towano, że sam Jean Jacques Rousseau zainteresował się osobą młodego pisarza.

W latach siedemdziesiątych znajdujemy Monsieur Desenfansa już w Anglii, w charakterze nauczyciela języków. Na nowym terenie pracy zdradza także zainteresowanie literaturą. Jego śmiała obrona pamięci arcybiskupa F. Fenelona, przeciw wypowiedziom Lorda P. Chesterfieldda w „Listach do mego syna” zwróciła uwagę angielskich sfer literackich.

Jak widać, sławny później kolekcjoner obrazów, w okresie swej pierwszej młodości nie przejawiał zamiłowań w tym kierunku. Dopiero w czasie podróży poślubnej (ożenił się z jedną ze swoich uczen

nic, zamożną Miss M. Morris) wrodzony smak artystyczny pomógł mu do zakupu kilku dobrych obrazów na napotkanych przypadkowo wyprzedazach. Bardzo korzystna finansowo sprzedaż jednego z tych płócien królowi Jerzemu III zdecydowała, że Desenfans porzucił zawód literata i zarazem nauczyciela języków — a zajął się wyłącznie handlem obrazów.

W SŁUŻBIE U KRÓLA POLSKIEGO

Przypadek sprawia, że ten pełen uroku osobistego młody człowiek został przedstawiony ks. pry masowi Michałowi Poniatowskiemu — podczas pobytu tegoż w Londynie. Desenfans tak przypadł do gustu bratu królewskiemu, że zaproponował mu on stanowisko Konsula Generalnego Polski na Anglię. Przypuszczać należy, że nowy zawód byłego literata — kolekcjonerstwo — w którym wykazał on od razu dużo znamstwa, nie był bez wpływu na decyzję zatwierdzenia nominacji Desenfansa przez króla w Warszawie.

Jednym z pierwszych poleceń Stanisława Augusta był nakaz kompletowania najcenniejszych dzieł malarstwa zachodnio-europejskiego dla galerii w Warszawie. Miał to być rodzaj doborowej kolekcji. Desenfans okazał się do tego celu po prostu wymarzoną osobą. Dodać też należy, że w tym czasie pracował on dla Polski, był niezwykle korzystnym punktem widzenia kolekcjonerskiego. Arystokracja francuska uciekając przed rewolucją do Anglii, wyprzedawała masowo dzieła sztuki bądź to po szczęśliwym przebiegu Kanału — bądź też jeszcze w kraju. Toteż zapobiegliwy zbieracz zaangażował na teren Francji jednego z najzdolniejszych szych agentów artystycznych w osobie Piotra Le Brun — męża sławnej malarki Vigée Le Brun. A wiadomo, że król łatwo decydował się na zakup obrazów, nie bacząc nieraz na stan kasy.

Praca N. J. Desenfansa była ceniona i odpowiednio poważana przez Warszawę. Listy królewskie i liczne zaszczyty, jakie splotywały na konsula — a właściwie agenta artystycznego — świadczą o tym dobitnie. Zostaje mianowany honorowym pułkownikiem, z łatwością udaje mu się umieścić swego przyjaciela P. F. Bourgeois w charakterze nadwornego malarza Stanisława Augusta. Trzeba zaznaczyć, że Bourgeois był człowiekiem, który odegrał później dość znaczną rolę w dziejach ostatecznego powstania galerii w Dulwich.

Katastrofa polityczna Polski nastąpiła rychlej, nim gotowy zbiór mógł być przesłany do Warszawy. Środki pieniężne Stanisława Augusta nie mogły starczyć w zmienionych warunkach na nabycie kolekcji, zebranej dla niego w Anglii. A trzeba dodać, że jak swą prywatną bibliotekę na Zamku udostępnił Stanisław August, aż stała się prawie publiczną — tak podobną rolę miały w przyszłości pełnić królewskie zbiory sztuki.

KONIEC WSPÓŁPRACY Z WARSZAWĄ

Ostatni Konsul Generalny Rzeczypospolitej miał też i poważne kłopoty związane ze swoim urzędem. Musiał on często z własnej skarbówki wspomagać emigrantów polskich, którzy szerokim strumieniem zaczęli napływać do Anglii po trzecim rozbiore. Poseł polski w Anglii, Bukaty, otrzymał na ten

cel od Desenfansa 1800 f. W tym tragicznym dla Polski okresie stary kolekcjoner pomimo wszystko niezmordowanie i bez przerwy do kompletowania zbioru zamówiony przez króla. Osiągnął on już wów czas pokaźne rozmiary — 380 obrazów.

Smierć S. A. Poniatowskiego rozwiewa jednak ostatnie złudzenie, aby galeria mogła w komplecie znaleźć się w bliskiej przyszłości w Polsce — chociaż część obrazów Desenfans niewątpliwie wysłał uprzednio do Warszawy.

Znajomość Desenfansa z królem ograniczyła się wyłącznie do wzajemnej korespondencji. Oto jakże charakterystyczne zdanie listu do Londynu z Grodna, gdzie Poniatowski przebywał w czasie obrad sejmiku rozbiorczego. Na wiadomość z Anglii, że udało się nabyć piękny obraz Gasparda Poussina, Stanisław August pisze: „Je vous remercie de tout mon coeur, car a présent mon bonheur n'est plus qu'en peinture”.

Ostatni list pisany po abdykacji brzmi: „Chcę pożegnać się, gdyż oficjalne więzy między mną a Panem dobiegły już kresu — a nie mam nadziei, abyśmy kiedykolwiek zobaczyli się osobiście. To pożegnanie jest szczerze i z głębi mego serca — w którym zachowa Pan miejsce aż do mej śmierci. Jestem pewien, że spotkamy się tam, gdzie według mego przekonania wszystkie dusze łączą się kiedyś. Wszelkie reguły etykiety przestają nas obowiązywać — takie jest w każdym razie moje zdanie. Ponieważ już nie mam więcej kłopotu z zachowywaniem ceremoniału dyplomatycznego, muszę wyjawić, że kocham i szanuję naród Pana. Chciałbym też, aby Pan zachował na zawsze w pamięci swego przyjaciela. Ponieważ nie mogę rozmawiać osobiście, niech ten portret przypomni Panu teraz i w przyszłości o

Stanisławie Auguście”.

Desenfans, politycznie niezorientowany a nawet naiwny, złożył podanie do rządu rosyjskiego o pokrycie niedopłaconych przez Warszawę kosztów zbioru, wydatków na utrzymanie lokalu, służby itd. Prośba ta pozostała bez żadnej odpowiedzi. Dwór rosyjski nie myślał przejmować zobowiązań byłego króla polskiego w tym kierunku.

Uparty kolekcjoner usiłuje pomimo to za wszelką cenę zachować zbioru w całości. Składa więc w roku 1799 szczegółowo opracowany plan do rządu brytyjskiego o założenie z kolekcji zbieranej dotychczas dla Polski — Narodowej Galerii Obrazów w Londynie. Jest charakterystycznym, że rząd Pitta odpowiedział na tę korzystną ofertę odmownie.

Desenfans umierając w roku 1807 zapisuje w spadku zbiór — wzmiankowanemu już malarzowi — P. F. Bourgeois. Ostatnia wola zmarłego była zaopatrzonej we własnoręczną klauzulę: zachowania obrazów w całości i wystawienia ich — kiedy nadejdzie sposobność — dla użytku publicznej „celem rozrywki i nauki”.

Jak wielkie było przywiązanie Desenfansa do zbieranej od tylu lat kolekcji, świadczy jego prośba — zostawienia ciała w zalutowanej trumnie w mieszkaniu, wśród ukochanych obrazów — do czasu, gdy zostanie otwarta wymierzona przez niego galeria publiczna.

POWSTAJE GALERIA W DULWICH

Następne z kolei dwa wnioski nowego opiekuna obrazów, malarza P. F. Bourgeois, o stworzeniu wystawy w centrum Londynu (Portland Road) też zawodzą. Pomysł ofiarowania zbioru do British Museum szybko upadł, gdyż instytucja ta, chociaż godna zaufania jak zapewne żadna inna, nie mogła jednak zagwarantować trzymania obrazów jako wyodrębnionej całości.

Zupełnie niespodziewanie tak długo ciągnąca się sprawa, znalazła swój epilog na terenie małego miasteczka pod Londynem (obecnie przedmieście) — Dulwich. Tam bowiem znaleziono odpowiedni budynek na pomieszczenie zbiorów i dobrą wolę opiekunów. Gmach został zbudowany w początkach XVII wieku z fundacji ówczesnego znanego aktora i dyrektora teatralnego Edwarda Alleyna i dał pomieszczenie dla szkoły i przytułku dla biednych. Grono artystów najstarszego londyńskiego teatru Drury Lane, z osobistym przyjacielem zmarłego kolekcjonera J. P. Kemble na czele, które roztaczało opiekę nad szkołą, postanowiło przerobić dom na salę wystawową dla galerii Desenfansa. W historii dzielnicy Londynu Camberwell z połowy XIX wieku napisanej przez W. H. Blancha czytamy co następuje o tym fakcie:

„Miasteczko Dulwich nie jest znane w Anglii przez swoje piękne położenie ani imponujące budynki — ale przez prawie przypadkowe spadnięcie nań wielu dziesiątków obrazów, zebranych przez cudzoziemskiego antykwariusza dla najbardziej nieszczęśliwego monarchy nowożytnych czasów”.

Na przebudowanie i przystosowanie budynku do celów wystawowych złożyli się hojnymi ofiarami wdowa po zmarłym oraz przyjaciel kolekcjonera — P. F. Bourgeois.

Galeria została otwarta wreszcie w roku 1815 i w pierwszym jej katalogu widzimy 371 pozycji.

będą zaakceptowane i kupione przez króla. Przed wybuchem ubiegłej wojny już tylko 39 obrazów zidentyfikowano jako dzieła zakupione w XVIII wieku.

O wartości pod względem artystycznym tych starych płócien, zbieranych w okresie stanisławowskim, powiedzieć może m. innymi to, że Desenfans posiadał ongiś w swej kolekcji trzydzieści sztuk obrazów Mikołaja Poussin z najlepszego okresu tego malarza. Przeważnie reprezentowana była szkoła holenderska i flamandzka, poza tym hiszpańska, francuska i angielska. Ze znanych arcydzieł do stały się do galerii w Dulwich — „Dziewczyna w oknie” Rembrandta i pejzaż Alberta Cuypa — oba te obrazy były chlubą kolekcji.

Ma to niewątpliwie posmak ironii, że to właśnie upadająca Polska stworzyła zaczątek i podwaliny pierwszej publicznej galerii obrazów otwartej w Anglii.

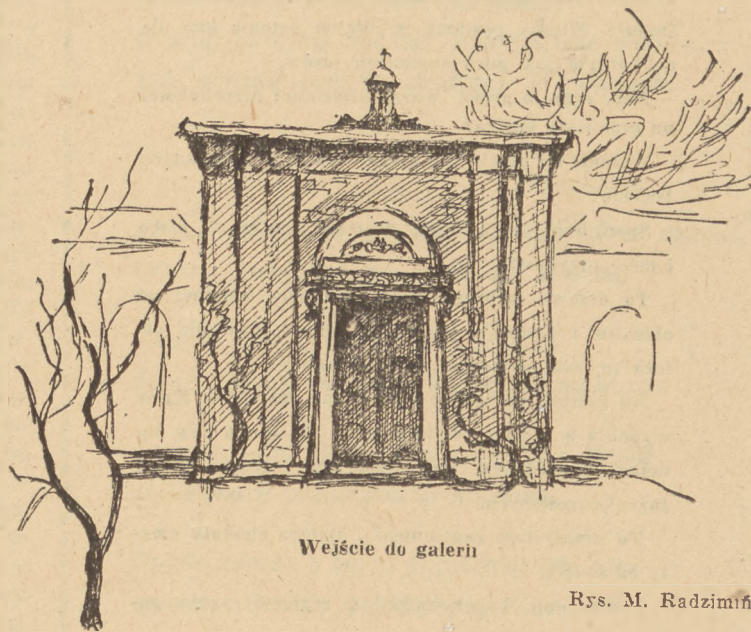
129 lat zbioru przebywały bez uszczerbku w prostym, ale stylowym budynku dawnej szkoły — znane pod nazwą „Dulwich College Picture Gallery”.

Ostatnia wojna, która tak okrutnie obeszła się ze wszystkim, co polskie, nie ominęła też Dulwich. Zniszczenia na przedmieściach Londynu były przecież bardzo nie wielkie — a jednak bomba niemiecka umiała znaleźć sobie drogę do galerii tak ściśle związanej z naszym krajem! W lipcu 1944 — tuż przed powstaniem warszawskim, które obróciło w kupę gruzu tyle zabytków stanisławowskich w stolicy Polski — budynek mieszczący zbioru zostaje poważnie uszkodzony przez „latającą bombę — V. 1”. W tym czasie z sześciu setek obrazów galerii tylko około stu (mniej więcej wartości) wisiało na ścianach. Reszta była ukryta w schronach jeszcze na początku wojny.

**

Lata, które upłynęły, nie zdołały jednak zatrzeć doszczętnie śladów, pochodzenia galerii.

Kiedy w mglisty, ponury dzień grudniowy 45 roku oglądałem resztki budynku wystawowego



Wejście do galerii

Rys. M. Radziwińska

W mauzoleum spoczęły trumny N. Desenfansa, jego żony i P. F. Bourgeois.

Różne zmiany musiały zachodzić wśród obrazów w ciągu długiego okresu czasu, który upłynął od udostępnienia zbiorów dla publiczności. Wyprzedaz na pokrycie kosztów w roku 1802 zmniejszyła znacznie pierwotny stan galerii. Desenfans pozbył się wówczas części obrazów, które specjalnie nabył w przewidywaniu, że

krzątało się tam już niemrawo kilku robotników. Usuwali gruz, dorywczo naprawiali zerwany dach.

Podniosłem w kupy śmieci ziemty, nasiąknięty wilgocią przewodnik po wystawie. Gdy go otworzyłem, ujrzałem na pierwszej karcie szlachetny profil i smutne oczy Stanisława Poniatowskiego — przypadkowego założyciela pierwszej publicznej galerii obrazów w tym tak odległym od Polski kraju.

Janusz Kędzierski

NA TLE RENESANSU

kres przez wprowadzenie pierwiastków chrześcijańskich. O ile u Horacego — stwierdza autor — „problem wiary należy do zjawisk chwiejnych”, nie odczuwa on głębszych związków religii z życiem, o tyle u Kochanowskiego „religiozność wpłynęła wybitnie na ewolucję systemu etycznego”.

Horacjanizm Kochanowskiego jest na tle renesansu europejskiego zjawiskiem w pewnym sensie wyjątkowym, całkowicie samodzielnym. Jest to jedno z podstawowych odkryć rozprawy. W literaturze zachodniej Horacy nie cieszył się zbytnią popularnością. Odstępował prawdopodobnie swym chłodem intelektualnym, gdy liryka to przede wszystkim domena intymnych, żywiołowych wzruszeń. Stąd w literaturze renesansowej Zachodu większe uznanie zyskali Wergili, Katullus, Juwenal czy Marcialis. Horacjanizm Kochanowskiego rozwijał się zatem całkowicie poza modą obowiązującą, był naturalną potrzebą i skłonnością wewnętrzną. Poeta polski znalazł w twórczości swego odległego poprzednika odpowiadające mu rozwiązanie pewnych problemów myślowych, znalazł bogaty zasób środków wyrażania własnych literackich intencji. Przyjmując to wszystko przekroczył jednakże daleko granice ślepego naśladownictwa, potrafił uzgodnić obce pierwiastki z „własną umysłowością i umysłowością swego środowiska”, a w artystycznych formach wyrazu odbić niejednokrotnie od swoich pierwowzorów i przewyższyć je.

Przeładowi motywów tematycznych i klasyfikacji typów lirycznych „Pieś-

ni” poświęcono rozdział 3. W rozwoju twórczości pieśniowej Kochanowskiego wyróżnia autor 2 okresy: padewskoworski i czarnoleski. Pierwszy znamieny jest tematycznie rozpiętością. Życie dworskie dostarczało podnieć najrozmaitszych, ale nie sprzyjało skupieniu. Przeważają wzruszenia serca, niezbyt głębokie odgłosy przelotnych miłostek, konwencjonalne przeważnie w wyrazie, dalej poetyckie dokumenty chwili, dworskich ucieszeń i zabaw, wreszcie adaptacje i przeróbki, owoce biernej pracy przetwórczej. Motywy patriotyczne i refleksyjne prawie do głosu w okresie tym nie dochodzą, w zakresie poezji religijnej da on jedną tylko pieśń, ale arcydzieło: „Czego chcesz od nas Panie...”.

Okres II. czarnoleski, ukazuje całkowicie odmianę zainteresowań. Powstają jeszcze co prawda ostatnie erotyki, zjawia się nowe źródło poetyckiej inspiracji: piękno wsi i urok życia rodzinnego, ale dominantą zasadniczą okresu jest zwrot ku refleksji, zaduma nad sensem życia, wreszcie poezja wzruszeń religijnych.

Autora-komparatystę interesują stale przede wszystkim relacje sztuki poetyckiej Kochanowskiego z praktyką i osiągnięciami współczesnej literatury Zachodu, toteż i w tym rozdziale charakterystyka wątków tematycznych „Pieśni” jest charakterystyką porównawczą. Okazuje się, że w erotykach idzie Kochanowski na ogół śladami epoki, choć nie wznosi się ani razu do tych wyżyn idealizmu, na jakich postawił lirykę miłosną Petrarca. W poezji reflek-

syjnej jako horacjanista zajmuje na tle literatury europejskiej stanowisko odrębne. Stosunkowo najbliższy jest programowi literackiego Plejady i pewnych kierunków liryki hiszpańskiej (choć o bezpośrednim oddziaływaniu trudno tu mówić), natomiast daleki jest od tendencji rozwojowych ówczesnej liryki refleksyjnej włoskiej. Jej uczuciowość, abstrakcjonizm, sceptycyzm i pesymizm są zasadniczo sprzeczne z chłodem intelektualnej i ku praktycznym celom życia pochylonej twórczości Horacego.

Wysoko ocenia autor wartość religijnej liryki Kochanowskiego. Ponad płytką, powierzchowną i mierną w wyrazie artystycznym lirykę religijną renesansu wznosił się autor „Pieśni” wysoko, przerósł ją zarówno „głębokością skupienia uczuciowego, jak i wartościami ideowymi”.

Właściwa Kochanowskiemu skłonność do refleksji, potęgująca się z biegiem lat, w połączeniu z wyobraźnią niezbyt lotną, zadecydowały też o formach i sposobach literackiego kształtowania wątków treściowych. Kochanowski wykazuje stale skłonność do bezpośredniego wyrażania przeżyć uczuciowych i problemów myślowych. Toteż w „Pieśniach” przeważa typ liryki bezpośredniej, wyrażającej bezpośrednio myśl, uczucie, nastrój duchowy poety. Natomiast liryka o zdecydowanym charakterze postaciowym, a więc transponująca wzruszenia wewnętrzne twórcy na wyobrażalny przedmiot zastępczy, należy do wyjątków. Obok predyspozycji wrodzonych działał w tym względzie na Kochanowskiego przykład epoki, w której dominuje „typ lirycznej analizy, posilkującej się najczęściej retorycznymi środkami podawczymi”.

W krąg zagadnień najściślej literackich wkracza autor w r. 4, poświęconym „wyrazowi artystycznemu w „Pieśniach”. Zakres tematów i wzruszeń, z których czerpie od wieków wszelka twórczość liryczna, jest — jak wiadomo — dość ograniczony. Miłość, przyroda, niezucia społeczne i patriotyczne, zaduma nad życiem i śmiercią, Bóg wreszcie — oto zasadnicze, powtarzające się przez wieki źródła inspiracji lirycznej. Przy badaniu wartości utworu literackiego chodzi więc nie tyle o ustalenie stopnia oryginalności treściowej, o którą trudno, ile o sposoby rozwinięcia wątku tematycznego, czystość ogarnięcia, starego jak świat. W tej bowiem dziedzinie form i sposobów kształtowania treści imaginatywnych otwiera się przed każdym twórcą szerokie pole inwencji i nieograniczonych możliwości. Ku tym właśnie sprawom zwraca się autor w r. 4. Podkreślić należy, że jest to w literaturze naukowej o „Pieśniach” postawienie problemu całkowicie nowe. W dotychczasowych dociekaniaх badawczych przeważały bowiem — jak wspomniałem — zagadnienia historyczno-literackie i genetyczne, a co najwyżej uwagi, dotyczące problemów techniki literackiej: stylu i wersyfikacji. Jeśli spotykamy gdzieś (jak np. w popularnym studium monograficznym Windakiewicza) spostrzeżenia niekiedy bardzo trafne w kwestiach sztuki, nigdy nie wychodzą one poza formę ogólników, nie popartych głębszą analizą.

Tak charakterystyczny dla renesansu kult autorytetów sprawił, że ilościowo bogata twórczość liryczna epoki nie wykazuje w zakresie sposobów kształtowania materii literackiej zbyt wielkiej samodzielności. Rutyna przytłaczała niejednokrotnie indywidualne predyspozycje i hamowała rozwój środków ekspresji poetyckiej. Kochanowski dzieli ów grzech pierworodny z całą plejadą literacką swego stulecia. Punkty zbliżeń jego sztuki „do powszechnych w

Mikołaj Rostworowski

Krokusy

*Żeby szczyty posiwiałe odmłodzić
i sierpniową uszczknąć niebu pozłotkę
tropią księżyc migotliwy nad podziw
Basia, Zosia, Janusz, Andrzej i Wojtek.*

*Niedaleko księżycowi do grani.
Tylko na skraj bosej skałki wyskoczyć,
gwiazdom w rzęsy piaskiem sygnąć wiślanym,
noc przyciągnąć za świetliste warkocze.*

*Próbowali takich łowów na Pradze.
Nawet Janusz dawał murka umyślnie,
ale księżyc był płochliwy za bardzo:
W samą porę zdolał umknąć Powiślem.*

*Ta ucieczka w Tatrach mu się nie uda.
Nie pomogą już wybiegi ciperskie.
Zastęp dojdzie jeszcze wyżej niż nuta
z wielostrunnej, głosnej krtani harcercskiej.*

*Kiedy potok od lilijek lśnił srebrnie
i cień świerkom odrąbało południe
— zawroczył kłusowników podniebnych
rwany zaśpiew, fujarkowej strzęp lutni.*

*Chociaż słońce coraz niżej nad halą
gdzie wiatr owce zakorzenił oblocznie
— przyjmowali uwodliwy gór salut
jak narkotyk modrzewiowy: na spoczni.*

*Tylko nocą — koralową latarką
jarzębina czerwieniła im chustki.
Księżyc z chmury się ześlizgnął jak z piargu:
W sierpniu wiosna? — zamigotał — Krokusy?*

*Na Skupniowym, na Uplazie jak grzebień
jesień włosy Basi, Zosi już czesze.
Granią smutku tak się schodzi, nie żlebem,
jak wracali Janusz, Andrzej, Wojcieszek.*

Przestanie

*Czuby świerków sypkim bielmem dym zasnuł,
chytry pociąg na łup wyda cię Miastu.*

*Smarem rzęsy pozakleja i węgiel.
Żebyś błądził po ulicach jak we mgle.*

*Już nie tobie Staw Smreczyński i Nosal
ni Granaty przeskakane na boso.*

*Ciebie zdarto z turni sprawniej niż korę
ociosują drwale z jodeł gdy chore.*

*Więc ci tylko Basia, Zosia opowie
jak rdzewiały zielne Kopy Królowe.*

*Wtedy z żalu chustkę w groszki postrzępisz
spłomienioną gorzką smugą jarzębin*

*i zadumasz się jak zwykle niebiesko
nad piosenką o krokusach Wojcieszku.*

Zakopane we wrześniu.

A WSPOMNIENIEM

obiektywnego sensu dążenie do ustalania wielkości mnożnika estetycznego. Każdy odbiorca buduje o nim zdanie prawdziwe, formułując szczerze swoje wrażenia estetyczne, oparte na własnych kryteriach wartościujących. Rzecz krytyki jest zbudowanie ogólniejszych, głębszych zdań prawdziwych, uzmocnionych próbą wnikliwszej analizy, która stanowi zadatek zdań syntetycznych, będących wykładnikiem, jeśli nie wszystkich, to większości reakcji estetycznych odbiorców.

Zdaje się, że dla trzeciej powojennej książki Morcinka większość jej odbiorców ustalił bardzo niski mnożnik estetyczny. Artystyczny jej kształt nie dorasta bowiem do poziomu koncepcji, nie jest artystyczną równowartością jej wspaniałej przesłanki. Postaramy się to wykazać w telegraficznym skrócie analizy.

Opowiadanie jest formą wybitnie epicką. Siła ekspresji jest tu wprost proporcjonalna do dystansu narratora. Czytelnik chce ze zdarzeń, z akcji, z obrazów, z układu sytuacji czytać jego myśl. Umieszczanie jej w komentarzu osłabia ją i pozbawia obiektywnej siły faktów. Osłabia ją o całą niedoskonałość człowieka, o całą nieufność wobec autorytetów. A Morcinek w swoich opowiadaniach wypowiada się przede wszystkim komentarzem, słabo zakończonym w toku pozornie epickiej relacji. Ten zasadniczy błąd mści się na książce. Można pisać pamiętnik, wtedy nikt nie ma pretensji o komentarz, wszystko jest bowiem komentarzem, akcją jednocześnie. Subiektywizm podnosi wtedy wartość mnożnika estetycznego. Dowodem — „Listy spod Morwy”. Ale jeśli pisze się opowiadanie — a to nie tylko kwestia nazwy, lecz i rzeczy bardzo istotnej, bo nastawienia czytelnika — trzeba zachować rygor epicki. Naruszenie tych rygorów mści się

osłabieniem ekspresji. Bezpośrednim przykładem tego błędu jest tytułowe opowiadanie tomu. Przykładem możliwości wydobycia się z tego błędu jest opowiadanie pt. „Kot z Bivieres”, gdzie nie ma w ogóle Morcinka, a triumfuje właśnie Morcinek.

Drugim błędem całego tomu jest zbyt nia literackość i opisu i komentarza. Jak ją wytłumaczyć u pisarza, który celował prostotą i urzekającą klarownością formy? Widocznie między prawdą przeżyć a wspomnieniem narostała nowa rzeczywistość, oddalająca twórcę od przedmiotu trudu artystycznego; zerwała się nić bezpośrednich kontaktów, powstała konieczność wtórnego odtwarzania przeżyć wtórnymi środkami ekspresji. Stąd — mało wzruszające „okropnościowe” przymiotniki, stąd — sztuczne podmalowywanie nastrojów muzyką, stąd — uwypuklanie wrażeń cytatami z Łobodowskiego, Norwida, Obertyńskiej czy ballady francuskiej, stąd denerwujące — w intencji autora „nastrojowe” powtórzenia typu: „szedł i szedł”, „plakał i plakał” czy „patrzył i patrzył”, stąd wreszcie sentymentalizm w postaci remarquowskiego brutalizmu, to wszystko, co osłabia wartość wrażeń i twórcę.

Dlatego chociaż zawsze dostrzeżemy w omawianej książce wielkie jej wartości humanistyczne, mieć będziemy jednak żal do autora za to, że nie potrafił zamknąć ich w adekwatnym kształcie artystycznym. Dlatego, gdy zapragniemy kontaktu z jego dziełem, które spełniło postulat równowartości znaku i znaczenia, przyjdzie nam sięgnąć nie po „Dziewczynę z Champs Elysées”, lecz po piękne, głębokie, pełne artystycznie „Listy spod Morwy”. Bo tylko tam jest prawdziwa wartość i prawdziwa sztuka, gdzie w jedno zespoliły się artysta i człowiek.

Zygmunt Lichniak

(dokończenie na str. 8)

Aleksander Gella

Artykuł dyskusyjny

KLAKSON Z KAZIMIERZA

Wisła, kiedy minie Sandomierz i skreśli ostatecznie na północ, dumkom historycznym oddaje się znowu przy brzegach Kazimierza

Wielki Piast zmienił rybacką osadę Wietrzna Górę w bogate miasto. Kazimierz stał się miastem wielkiego handlu. A gdy minął okres jego świetności i czas począł kruszyć białe mury, gdy ruiny pokryły się setkami drewniano-papowych łachmańskich zabudowań — Kazimierz zmienił funkcję: stał się miastem malarzy, jak niegdyś był miastem kupców.

Najwartościowszym obecnie towarem, który teraz wywożą zeń statki i autobusy, są zamalowane płótna i zarysowane kartony. Rozeszło się stąd na kraj i świat cały tyle dzieł sztuki i tyle kiczy, że można by nimi uregulować bóg Wisły (gdymby oczywiście były trwałe).

Właściwie Kazimierz jest już tak wyczerpany tematycznie, że ledwie na nogach stoi. Szczęściem zajrzy doń od czasu do czasu ktoś ze świeżym spojrzeniem i odkrywa nie obszarowaną jeszcze część pejzażu, lub po prostu zobaczy go inaczej: głębiej lub głębiej, bez konwencji patrzenia, którą wytworzyło już parę pokoleń malarzy męczących królowski gród z wszystkich boków i w każdym miejscu. Nie próżno mówią tutajbycy „gdzie spluniesz — tam malarz”. Malarze polubowali tu sobie wille, malarze dają żyć sławnej, bo jedynej w okolicy knajpie Berensa, malarze przede wszystkim nadali tej miejscinie charakter letniska. Nawet młodzież malarska urządziła sobie plenery w reformackim klasztorze.

Jest więc Kazimierz miastem malarzy! Jest nim przez bogactwo swoich architektonicznych form napiętrzonych w wielkim bałaganie (od Kazimierza Wielkiego po Berensa) przez artystyczny nieład swego wielkimi spatynowanego ubarwienia i — przynajmniej się po cichutku — również przez czar swej historii, czyli że do widzeń malarskich potrafi przesączyć narrację wieków.

Choć jest miastem, nie jest jednak Kazimierz rajem malarzy. Oto powody: Przede wszystkim tłumy przewijających się przez miasto wycieczkowiczów, ich stosunek do sztuki jest wykładnikiem stosunku ogółu społeczeństwa do spraw sztuki. Można tu obserwować to zjawisko in flagranti. Tłumy gapiów obskakuja klnącego (zwykle w myśl) malarza i głośno lub gęstem wyrażają swe laickie sądy o obrazie. Najczęściej oczywiście obraz jest brzydki lub niezrozumiały. Najwyżej dzieciom zdarza się szczerze zachwycić jakimś śmiało i bogato założonym płótnem.

O sprawie rozumienia, czyli społeczeństwa sztuk plastycznych w Polsce — za chwilę. Trzeba bowiem wspomnieć jedną jeszcze bolączkę poetów Kazimierza: Architektury. Jest ich mnóstwo. Ale nie ich obecność dręczy malarzy, tylko ich sprędeczne uwagi i przyjacielskie korekty robione kolegom po ołówku. I oni mają w Kazimierzu żniwo. Mogą śledzić zarówno historyczne narastanie architektonicznych form, jak i badać charakter nadwiślańskich deformacji w poszczególnych stylach. To drugi etap tu-tejszych stosunków między artystą a społeczeństwem.

W budowaniu nowego państwa, w konstruowaniu nowego ustroju, w wychowywaniu nowego człowieka jest miejsce dla sztuki.

Zaczynajmy od początku. Pierwsza sprawa do rozpatrzenia jest ta rozpaczalna ignorancja sztuki plastycznej wszystkich klas. Najżywsze, najświetniejsze i najszersze stosunkowo patrzenie plastyczne zachował prymitywny wieśniak.

Szczególnie ludność okolic, w których sztuka ludowa nie wyparł jeszcze bezduszny oleodruk. No, ale niestety dalekie jeszcze czasy, w których wieś wysyłać będzie delegatów, by na warszawskiej wystawie zakupili obraz dla świetlicy. Robotnik, podobnie jak i inteligent malarstwa właściwie nie czuje i nie potrzebuje. Doskonale „zastępuje” mu je w domu fotografia (często, o zgrozo — malowana) w życiu publicznym film. Przeżyć, które daje plastyka, zasadniczo nie zna, więc też ich nie szuka.

Ta garstka osób, które w Polsce mają pojęcie o sprawach sztuki, dotąd właściwie nie postarała się o należytą, gruntowną analizę stanu rzeczy, ani konsekwentnie nie walczy o konkretne osiągnięcia. Jedno pismo poświęcone sztuce jest kropką w morzu i to bezbarwną, gdyż może interesować tylko ludzi, których w sprawach podstawowych sztuki nie trzeba uświadamiać. A tu chodzi o ogół, który nawet nie zna plastycznego abecadła. Jest pytanie, czy działać według stawianej szereg już razy tezy: „odciągnąć sztukę współczesną z Parnasu”, czy też zabrać się do cięższej i ważniejszej pracy: nauczyć społeczeństwo „czytania” dzieł sztuki plastycznych. Już słyszę, jak krzyczycie mili czytelnicy: „Ależ prawdziwa i dobra sztuka to język sam przez się zrozumiały przez wszystkich i we wszystkich czasach”. Częściowo macie państwo rację. Język sztuki jest zrozumiały dla wszystkich tych, w których pewne mankamenty naszej cywilizacji nie zabili, nie zagłuszyły do reszty zdolności szczerzego, prostego zachwytu nad pięknem formy i barwy. Ale ponieważ jest tak niestety, że nie każda epoka ludzkości pozwala rozwinąć się tym samym pokładowi psychiki, a nasza właśnie w tym wypadku jest nam macocha, przeto obecnie możemy mówić śmiało o analfabetyzmie plastycznym. Skądże te kalumnie? Otóż: primo produktywność, secundo reprodukcja, to elementy, które w naszej cywilizacji przyczyniają się w pierwszej mierze do obumierania „zmysłu pięknego”. Oczywiście nie dyskryminuje to jeszcze całej cywilizacji, tym więcej, że daje ona równocześnie i środki zaradcze. Sęk w tym, że społeczeństwo nasze nie uświadomiło sobie tego dotąd. Jeśli dobra książka przemawia do każdego, kto zna język, w którym jest pisana, to podobnie ma się sprawa z obrazem. Różnica polega tylko na tym, że książki są pisane w języku i w narodowym, a obrazy — w językach epok. Stąd pochodzi, że dziś wśród wielkich kłótni poszukujemy odpowiedniego naszego czasom języka i to, że modyfikowany język poszczególnych twórców jest dla olbrzymiej większości społeczeństwa niezrozumiałym belkotem.

Zyjemy w czasach, w których poszczególne dyscypliny gwałtownie się specjalizują, co oddala je coraz bardziej od ogółu społeczeństwa. Minął bezpowrotnie okres, w którym dla przeciętnie wykształconego człowieka świat zasadniczo nie krył tajemnic, w których — ufny swemu poznaniu usiłował przescheregować prawa natury i życia, czasy w których każda zdobycz techniczna była tylko sprytnym wykorzystaniem praw natury (żagiel, maszyna parowa, czy silnik spalinowy). Po spełnionym „eterem” niebie krały nębieśkie ciała według praw, jakie im Newton imputował. Ludzkość kroczyła bez wahania przez mosty, które dla niej porozpinali nad przepaściami Niepojętego filozofowie pozytywizmu. Ale tempora mutantur. W epoce radia, telewizji, radaru, kwestionowania czasu, rozbięcia atomu i wykorzystania jego niepojętej energii, badania promieni kosmicznych i odkrycia tysięcy innych cudów rzeczywistości, która była dotąd

tylko powszechnym chlebem — człowiek z wolna traci to odwieczne i realne poczucie rzeczywistości. Powraca w świat baśni ze smokami, ninfami i wszelkimi dziwami, które tylko zmieniły nazwiska! Trzeba być fachowcem, by wiedzieć, na jakich prawach ogólnych zakłada się ten, czy ów dziw naszej cywilizacji. Ale nawet razem z fachowcami nie pojmujemy, czym są podstawowe zjawiska natury, które wykorzystujemy. Wiemy, choć rzadko o tym myślimy, że właściwie posługujemy się tylko znakami, pod którymi ukryta treść jest nam, jeśli nie niedostępna to przynajmniej zupełnie niezrozumiała. Co gorsza w wielu wypadkach mamy pewność, że zjawisko sięga poza granice naszego rozumu. Wiemy czym jest promień światła, znamy ruch prądu elektrycznego, ale czym właściwie są fale, które w każdym wypadku inne dają zjawiska, a przecież istota ich jest ta sama. bezprzedmiotowa funkcja? Nic nie wiemy o istocie zjawisk, które pozwalają się ująć tylko w suchy matematyczny wzór!

Czy można się dziwić, że sztuka, która nolenę volens jest „owocem czasu swego”, szuka dla naszej epoki wyrazu?

W dzisiejszych dyskusjach nad współczesną sztuką spośród wielu nieporozumień trzeba czym prędzej wyeliminować jedno zasadnicze. Sztuka ma dwie funkcje: długo- i krótko-falową. W dyskusji nie wolno o tym zapominać! Funkcja pierwsza to utrwalenie duchowego oblicza epoki, jej charakteru i stylu w sensie ogólnym. Druga dopiero to rola w aktualnym życiu społecznym i narodowym. Jedna funkcja drugiej nie przeszkadza, więc po cóż ten podział. Oto rzecz istotna: dla funkcji długofalowej ważna jest właściwie tylko forma, dla krótkofalowej tylko treść. Sztuka jest światem logicznych, prostych i często w swej prostocie niemal niepojętych praw piękna. Jest więc jasne, że i na odwrót cała epoka i wszystko, co dla niej jest istotne, nieuniknienie narzuca formę. Natomiast treść jest wykładnikiem aktualnych w okresie życia twórcy problemów społecznych i miarą ich napięć. Dlatego też nie jest rzeczą dziwną, że artystę schyłkowej burżunzji interesowała tylko i wyłącznie forma. W tym aspekcie zrozumiałą jest rzeczą, że ulubionym tematem stała się w pewnym okresie tzw. marta natura, która była programem do czystego abstrakcjonizmu treści i formy. Rozróżniam: abstrakcjonizm treści i abstrakcjonizm formy. Dwie różne rzeczy! Przy czym nie sądzę, aby niemożliwy był ich mariaż.

Zadna chyba dziedzina życia nie jest tak bardzo, tak absolutnie uczulona na atmosferę czasu, styl życia i świata jak na umyśle danego okresu rzucają zdobycze wiedzy — jak sztuka! Dzieje się więc tak zawsze, że kiedy oblicze epoki nie jest dość skryształizowane, sztuka przeżywa wstrząsy, a kroki jej są niezdedykowane. Jesteśmy świadkami tego zjawiska. Jest ono tym razem głębsze o tyle, o ile rewolucja społeczno-filozoficzna i techniczna naszych czasów jest większa od burz dzielących inne epoki historyczne.

Czy można już przewidzieć, jaki przybierze charakter sztuka epoki, która w ciężkim połogu przychodzi na świat? Sądzę, że tak. „Trzeźwości czasów, czasów, w których całe społeczeństwa dają zamówienie — odpowie realizm treści, twarde, mocny i prężny jak życie młodych cywilizacji. I coś więcej! W czasach planowania na każdym polu życia, czy mogłyby znaleźć wytłumaczenie brak rzutowania w tej tak ważnej przy budowaniu kultury dziedzinie? Najbliższe już czasy wprowadzą w ten

teren życia — który w mijającej dobie nie znał skrepowania — konkretne zamówienia. Nawet w czasach najwspanialszego rozkwitu sztuki i jej wielkiej społecznej konsumpcji istniały zamówienia sformułowane ściśle i pełne drobiazgowych wymagań. I to nie jest niebezpieczne dla sztuki. Wartość dzieła zaczyna się tam, gdzie twórca odszuka siebie samego, to jest odgrzebie pod konwencjami i frazesów przemawiających ogółem swoją indywidualność, swoją jedyńską i niepowtarzalną osobowość i da jej wyraz w formie, stylu i charakterze dzieła. Artyści są w społeczeństwie najczulszym sejsmografem szkieletującym ducha epoki. Stąd pochodzi ich prawo do wolności w formie wypowiedzania się.

Język plastyczny jest u nas rozpowszechniany w stopniu minimalnym. Kto w Polsce poza wyjątkami (fachowcami) umie obraz czytać? Kto w ogóle podchodzi do obrazu należycie? Kto różni, że jedno płótno jest płaszczyzną zapisaną bardzo modernistycznie, nie próbującą oddać nic realnego, lecz jedynie wywołać nastrój czy wzbudzić uczucie, a inne jest całą nowelą pisaną długo i mozolnie o jakiejś ziemi, mieście lub zdarzeniu, zwykle lepiej, niż zdarza się portretowi być duchowym obrazem człowieka, lub przynajmniej fotografią?

Pseudokrytycy zajmując zwykle jakieś pozycje, których bronią uparcie, nie usiłując obejść zagadnienia danego dzieła ze wszystkich stron, rzucają na sprawę na ogół więcej cieni niż światła. Krytycy nie wolno mówić o własnym punkcie widzenia, tylko naświetlać starannie całość.

No, ale zostawmy tych, co mieszkają się w sprawie, od których winni być jak najdalej, wprowadzają zamieszanie w dyskusję — i wrócimy do szerokiego ogółu.

Czy polskie społeczeństwo przeżywa tzn. z pewną namiętnością interesuje się powstawaniem i powstałymi dziełami sztuki? Bez wątpliwości. Wracam więc do tego co powiedziałem na początku: trzeba szukać dróg, na których można będzie zbliżyć społeczeństwo do sztuki unikając formalnego krepowania jej. Masom ludowym nie potrzebna jest pseudoartystyczna łatwizna. Dawanie tzw. sztuki zrozumiałej jest też dydaktycz-

nie nonsensem, jak zwrócił na to ostatnio uwagę Kisiel w „Specjaliści proszą o głos”, (contradictio in adiecto) (Tyg. Pow. 35). Szukając nowych dróg trzeba przede wszystkim zejść z tej, po której się wlecemy. Jest to droga bezmyślności i snobizmu. Jak niegdyś „wyssoko” urodzona panna uczyła się z reguły gry na fortepianie, rysunku i malarstwa, tak dzisiaj w szkole podstawowej każdy małe biedzi się przez szereg lat nad tematami rysunkowymi pod kierunkiem nauczyciela, który o zagadnieniach kultury plastycznej ma pojęcie takie, jakie właśnie w społeczeństwie naszym panuje. Oczywiście dziecko uczy się przedmiotowego patrzenia na obraz, a prócz tego manieruje sobie fatalnie rękę. Do sztuki jako takiej lekcje te nie zbliżają na pewno. Raczej przeciwnie: przyzwyczajają się dziecko do szukania powierzchownej prawdy, do zainteresowania tylko przedmiotem. To pierwszy wrzód do zlikwidowania, a jak — to rzecz pedagogów. Mnie się wydaje, że trzeba primo: nauczyć patrzeć tzn. przetłumaczyć dzieciom, że każda rzecz, każdy krajobraz ma wiele, wiele oblicz i można je rozmaicie zobaczyć i przeżyć. Secundo: zrównoważyć wpływ rozpowszechnionej sztuki ilustracyjnej i bezwartościowej reprodukcji przez zbliżenie do żywej twórczości współczesnej.

Tylko tą drogą przywrócimy sztuce należne jej miejsce w społeczeństwie. Oczywiście nie jest to droga krótka. Ale jeśli mamy wracać ku humanizmowi, to obowiązkiem naszym jest projektowanie takiej przyszłości, w której entuzjazm tłumów dla spraw sztuki wyprze na dalszy plan namiętności aktualne.

Drugim jeszcze prostszym i narzucającym się zwłaszcza dziś sposobem zbliżenia twórcy i produktu artystycznego do odbiorcy, czyli zarzuceniem tych tajemniczych nici, które wiążą ludzi silnymi więzami wspólnego entuzjazmu, radości i zachwytu, jest planowanie na jak najszerzą miarę dzieł plastycznych monumentalnych. Miejsce dla mozaiki i malarstwa ściennego.

Trzecim środkiem zbliżającym do tego samego celu jest reforma szkół plastycznych. Decydować musi na tym odcinku bardziej niż gdziekolwiek indziej jakość, nie ilość. Ale o tym już nie z Kazimierza.

Prywatna Męska Szkoła Ogólnokształcąca

**Stopnia Licealnego
W WARSZAWIE
Z PRAWAMI SZKÓŁ PAŃSTWOWYCH**
Pod wezwaniem św. Augustyna
(Właściciel Spółka Wydawnicza »PAX«)

Przyjmuje zapisy uczniów do klas

VIII i IX na rok szkolny 1949/50

od dnia 12 września br.

Informacje i zapisy w lokalu kancelarii — ul. Marszałkowska 81 m. 17,

II brama, 3 piętro.

w godz. 12-18, tel. 8.80-71

Początek roku szkolnego 1 października 1949 roku

