◆ MARIAN BRANDYS ◆ WITOLD RUDZIŃSKI ◆ JAN ŚPIEWAK ◆ JULIAN TUWIM ◆

CZYTELNIK

ODRODZENIE

TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI | Warszawa, dnia 28 sierpnia 1949 r. | Nr 35 (248)

ARTUR SANDAUER

„OTO CZŁOWIEK"

Życie tak długie, tak wszechstronne i bogate, jak Goethego, może być lekcją i przykładem—na wszystko: wszelka aktualizacja sprowadza się tu do przypuszczenia, po czyjej stronie opowiedziałby się wielki zmarły, gdyby żył dzisiaj. Lecz przeniesienie jakiejkolwiek postaci historycznej w epokę odmienną od tej, w jakiej żyła, jest niedorzecznością; wygląda to, jakobyśmy zakładali, że poza konkretną biografią istnieje jakaś ponadczasowa osobowość, która mogłaby się objawić inaczej. Badać należy jedynie ogólne tendencje danej osobistości, nie zaś konkretne pozycje, które od owego czasu uległy stokrotnym przesunięciom i, jeśli nawet zachowały nazwę, to całkowicie zmieniły treść. Toteż wtłaczanie Goethego w dzisiejszą problematykę np. nacjonalizmu niemieckiego lub też kosmopolityzmu nie wydaje się słuszne.

Wtłoczyć go w nie usiłowano niejednokrotnie: wielcy ludzie nawet i po śmierci nie są bezpieczni wobec zakusów aneksji. Każdy nowy kierunek usiłuje stworzyć sobie własny Panteon i zaludnić go wszystkimi wielkimi postaciami — prócz współczesnych. Próbom aneksji ze strony ideologów prefaszystowskich czy faszystowskich ulegał Goethe niejednokrotnie: w prostaczku z sielanki, gospodarnym Hermanie chciano doszukać się przyszłego kolonizatora; w napisanej w roku 1939 przedmowie do lipskiego wydania „Fausta" Ernst Beutler nazywa drugą jego część „wysoką ewangelią pionierskiej działalności Niemców za granicami kraju"; (symbolu zagranicznej działalności Niemców możemy się tu chyba dopatrzeć w scenie, gdzie Faust, zazdrosny o wżerający się w jego posiadłości skrawek ziemi, należący do Filemona i Baucydy, sprawia, że Mefistofeles puszcza z ogniem chatę wraz z właścicielami); w jednym wreszcie z najpopularniejszych i najszkodliwszych dzieł filozoficznych międzywojennego dwudziestolecia Hermann Spengler nadaje przyszłej kulturze, która za sprawą Prus ma zapanować w najbliższych stuleciach nad światem, nazwę faustowskiej.

Bez wątpienia, Goethe jest twórcą literatury, a, co zatem, i narodowości niemieckiej. Ten młody mieszczanin, porwany teoriami Herdera i — po pierwszych pseudoklasycznych próbach — odtrącający gwałtownie dotychczasową gottschedowską poetykę, ten odkrywca ludowych źródeł natchnienia, entuzjasta strasburskiego gotyku i Reformacji, piewca — w młodzieńczych utworach — XVI-wiecznych „Raubritterów" był w pierwszym okresie twórczości wyrazicielem obudzenia się świadomości narodowej, jednym z inicjatorów owej „Sturm — und Drangsperiode", z której miał po kolei zrodzić się romantyzm niemiecki i Fichtego „Listy do narodu niemieckiego".

Nie będziemy się wdawać w szczegóły tej zbyt dobrze znanej ewolucji, i faktem jest, że w przebiegu swym przerosła ona zamiary swego inicjatora, który nie tylko, że nie towarzyszył, ale i oponował przeciw dalszym jej stadiom. Nie angażując się bez reszty w jakimkolwiek z prądów, których w ciągu swego żywota bywał sprawcą lub świadkiem. Goethe poprzestawał jedynie na zaznaczaniu ich w swej biografii; sam zaś szedł dalej. Być może, nie bez wpływu na tę metamorfozę, na tę zdradę wobec reprezentowanego przezeń nie tak dawno kierunku była i zmiana jego pozycji społecznej: buntownicza postawa, która uchodziła młodemu prawnikowi z Frankfurtu, nie bardzo już licowała z godnością przyjaciela, stałego rezydenta, a niebawem i ministra księcia Karola Augusta z Weimaru; i jeśli cztery lata temu przeszedł gwałtownie od arystokratycznego pseudoklasycyzmu do głoszonej przez Herdera ludowości, to w okresie weimarskim, w tempie znacznie powolniejszym i pod kombinowanym wpływem towarzystwa dworskiego, podróży do Włoch i winckelmanowskich teoryj narodził się w nim ów szlachetny klasycyzm „Rzymskich elegii", „Ifigenii Taurydzkiej" i „Tassa", który dla nas trącić może potrosze pastyszem, ale dla tego miotanego niedawnymi burzami Orestesa był wyzwoleniem i egzorcyzmem, był wstąpieniem na owe spokojne wyżyny, na których miał już pozostać do końca życia.

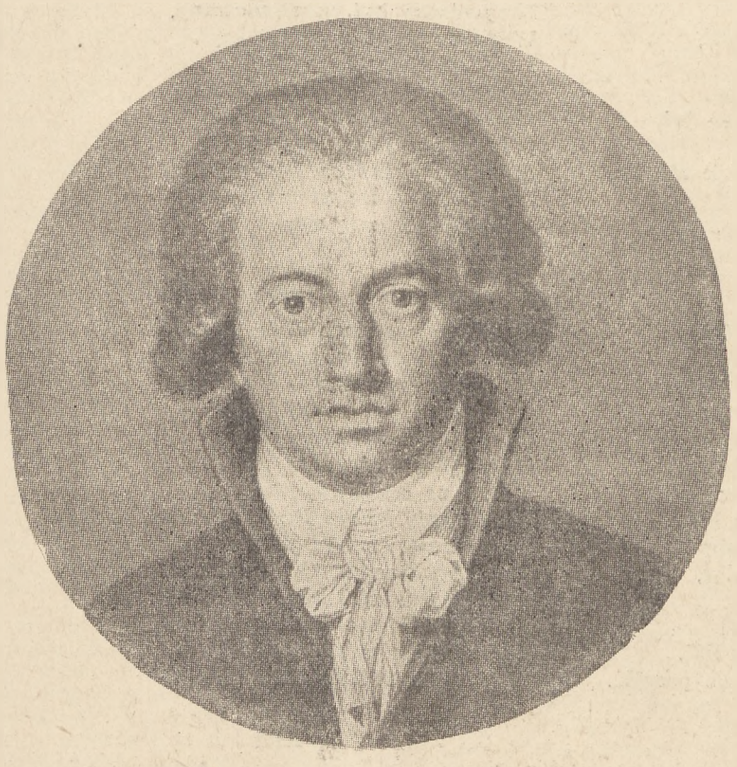
Dla Goethego bowiem — i to jest druga, bardziej osobista, różnica, dzieląca go od preromantyków i romantyków, a także wewnętrzna motywacja jego klasycyzmu — wszelka twórczość ma znaczenie oczyszczające, jest próbą samolecznictwa. Jego pierwsze utwory są ustawiczną polemiką z sobą samym: bez trudu odnajdujemy osobę poety w Werterze, w słabym i niestałym Clavigo, w miotającym się między dwiema kobietami Fernandzie ze „Stelli", w hipochondryku Tassie, w ściganym przez Eumenidy Orestesie. A już najwcześniejszy jego bohater, Werter kocha, co prawda, jak Goethe, ale umiera jak Jerusalema (przyjaciel Goethego, samobójca z miłości). Twórczość pozwalała mu na uzyskanie dystansu do samego siebie i na powrót do normalności. Równie daleki od ekstaz mistycznych Jean—Paula, jak i od suchych spekulacji Kanta, trzymał się zawsze drogi pośredniej, tajemniczy jedynie przez wszechstronność swoich zainteresowań, ale nie przez ich rodzaj. Temu też zawdzięcza swe wyjątkowe stanowisko w Panteonie ludzkości. Ludzkość bowiem wybiera na swych herosów nie genialnych maniaków, ale postaci najbardziej do niej podobne, najbardziej typowe. „Herkules—powiada gdzieś Valéry—nie miał innych muskułów niż my; były one tylko większe". Goethe — jak Herkules — to normalność, powiększona do gigantycznych rozmiarów. Tę jego ludzkość trafnie dostrzegł Napoleon, kiedy—udzielając mu audiencji w Erfurcie—przywitał go dwoma znamiennymi słowami: „Oto człowiek".

Najpełniejszym wyrazem goetheańskiego humanizmu jest „Faust", owoc najdłuższej, jaką zna historia światowego piśmiennictwa, bo sześćdziesięcioletniej, pracy, synteza twórczości wielkiego weimarczyka, jej suma poetycko - intelektualna, dzieło, które do tego stopnia weszło w skład ogólnoludzkiej mitologii kulturalnej, że wielu pisarzy u schyłku kariery uważa niejako za uświęcony tradycją obowiązek zamknąć ją własnym „Faustem"; jedyne w swoim rodzaju dzieło wielosymboliczne o mnóstwie możliwych interpretacyj — od czystoosobistej począwszy aż do ogólnoludzkiej i metafizycznej. Nawiązując do jarmarcznej broszury o — autentycznym zresztą — XVI-wiecznym szalbierzu i magiku i zachowując przekazane przez nią szczegóły jego biografii. Goethe potrafił zarazem dać wierną intelektualnie, jeśli nie materialnie, historię własnego życia: czyż nie on bowiem został dzięki łaskom książęcym wyniesiony ponad swój stan? Czy nie on — odnowiciel antyku — wyczarował z podziemi klasyczne piękno? I czy śladów jego młodzieńczych zapałów miłosnych dla Lili Schönemann nie odnajdujemy w historii porzuconej Gretchen?

„Faust" jest jednak nie tylko obrazem wewnętrznej ewolucji Goethego, jest i swoistą próbą historiozofii: podobnie bowiem jak bohater Goethego, tak i cała kultura europejska przez odrodzenie antyku wyzwoliła się od średniowiecza; wprowadzenie — za sprawą Fausta i Mefistofelesa — zamiast dotychczasowej brzęczącej monety papierowych asygnat symbolizuje ekonomiczną stronę tego przełomu kulturalnego, przejścia od feodalizmu do czasów nowożytnych; zrodzony z Fausta i Heleny, z średniowiecznego ducha i z klasycznej urody, tragiczny Euforion to — Byron i reprezentowana przezeń poezja romatyczna; jeśli wreszcie po śmierci Euforiona i po zniknięciu Heleny sędziwy Faust poświęca resztę swych sił na użyźnienie i skolonizowanie nadmorskich pustkowi, to możemy się w tym dopatrzeć, przewidywania, dotyczącego technicznego kierunku, jaki — w wieku dziewiętnastym i już po śmierci Goethego — miała obrać kultura europejska.

Co jednak czyni z „Fausta" — zwłaszcza z jego części pierwszej—dzieło, wyprzedzające dalszy rozwój literatury, to — bardziej niż zawarte w nim i prześcignięte przez dalszy rozwój myśli ludzkiej koncepcje — owo specyficzne i po raz pierwszy tutaj zastosowane połączenie realizmu z symboliką; jednorazowa równowaga, która już w drugiej, starczej części uległa zachwianiu na rzecz — abstrakcyjnej nieco — alegorii. Pod tym względem jest Goethe prekursorem metody, jakiej — w sto lat później — użył w swej „Czarodziejskiej górze" Tomasz Mann; i on bowiem chwyta rzeczywistość na gorącym uczynku wytwarzania symbolów, w tym punkcie, gdzie, wciąż jeszcze pozostając sobą, podsuwa już wielorakie znaczenia i nie decyduje się na żadne. Ta na wpół realistyczna, nawpół symboliczna metoda twórcza sprawia, iż w każdym — najbardziej nawet przypadkowym — słowie Goethego skłonni jesteśmy domyśleć się niespodziewanych głębi; i kiedy osiemdziesięciotrzyletni starzec szepce w agonii: „Więcej światła!", nie wiemy, czy chodziło mu o podniesienie firanek czy też ludzkości. Być może, chodziło mu o podniesienie obydwojga...

Artur Sandauer



1749 — 1949

JOHANN WOLFGANG GOETHE

Złudzenie

W oknie naprzeciw mojego firanka
porusza się pokryjomu.
Wiem: to sąsiadka — jak trwożna kochanka —
podgląda czy jestem w domu

i czy za sprawą jej za dnia powstałe
gniewne uczucie zazdrości
— jak być powinno odtąd już na stałe —
w sercu mym na dnie wciąż gości.

Lecz piękne dziewczę (o, losie przekorny!)
czynną nie było tu stroną...
Teraz już widzę: to wiatr przedwieczorny
okienną igra zasłoną.

Nocny śpiew wędrowca

Cisza w wyżynie;
ze szczytów drzew
żaden nie płynie
ku tobie wiew.
Śród sennej mgły
ptactwo po lesie przycichło...
Zaczekaj: rychło
spoczniesz i ty.

przełożył
GABRIEL KARSKI

Rysunek Goethego do „Fausta"

WITOLD WIRPSZA

WEIMARSKI EPILOG RENESANSU

Nie będę mógł w tym krótkim szkicu rozwodzić się nad poszczególnymi utworami Goethego — byłaby to praca zbyt drobiazgowa i zajmująca zbyt wiele miejsca. Trudno mi będzie również wytłumaczyć, na czym polega szczególny urok jego nieprzetłumaczalnej poezji, pełnej równowagi, siły i rozumnej zadumy — byłbym bowiem skazany na cytowanie jego utworów całymi stronami w języku niemieckim, który pod jego piórem stał się narzędziem tak precyzyjnym, zdolnym wyrażać wszelkie drgnienia namiętności, uczucia i myśli ludzkiej. Będę się natomiast starał wyjaśnić sens pracy artystycznej człowieka, który przeżył lat osiemdziesiąt trzy, był uczestnikiem okresu „Sturm und Drang", świadkiem rewolucji francuskiej i wojen napoleońskich, twórcą najpłodniejszego kierunku niemieckiej literatury mieszczańskiej — klasycyzmu dziewiętnastowiecznego — i który pod koniec swego życia ujrzał schyłek tego kierunku oraz narodziny i rozwój romantyzmu, którego sam był, mimowolnym może, współtwórcą.

Obserwując życie Goethego, trudno przeoczyć dwa zasadnicze fakty, które wywarły decydujący wpływ zarówno na jego postawę światopoglądową jak i na rozwój twórczości.

Fakt pierwszy:

O ile nam wiadomo, Goethe nie przeżył w całym swoim życiu niczego, co by go bez reszty porwało. Odnosi się to zarówno do jego życia prywatnego, jak i do pisarstwa. Jeśli nawet wydaje się poruszony jakąś namiętnością — zawsze panuje nad sobą, zawsze stać go na samookreślenie. Przeżycie i refleksję stale należy u niego oddzielać. Z piórem w ręku, pisząc do pani von Stein, odczuwa miłość daleko silniej, niż w jej obecności — i w tym tkwi zarodek przyszłego rozstania. W okresie „Sturm und Drang" pisze wielki dramat o rycerzu z żelazną ręką, który stał się symbolem tego kierunku — a mimo to „stürmerstwo" nie mogło go zaspokoić, nie mógł pozostać generałem bez żołnierzy, wodzem rewolucji niemieckiego mieszczaństwa, która się nigdy nie miała narodzić. Po napisaniu „Goetza" Goethe odstąpił od grupy, którą najlepiej umiał reprezentować.

Fakt drugi:

Goethe nigdy nie wskazał współczesnego mu człowieka lub choćby współczesnej książki, o których by mógł powiedzieć: „takim chciałbym być, tak myśleć lub odczuwać — to mógłbym ja sam napisać, i może lepiej jeszcze napisać". Współczesność nigdy go w pełni nie zadowalała. Entuzjastą Herdera był tylko w okresie studiów, wpływ Jacobi'ego i Lavatera trwał bardzo krótko. Rewolucja francuska była mu z gruntu obcym zjawiskiem — był Niemcem, synem kraju, gdzie stosunek sił mieszczaństwa do feudalizmu był zupełnie inny — mieszczaństwo niemieckie było formacją zbyt słabą, aby mógł się oddać w jego służbę.

Jest w tym rys szczególnego tragizmu; konflikt jednostki z układem stosunków społecznych zarysowuje się bardzo wyraźnie i kończy swoistą ucieczką. I tutaj właśnie możemy znaleźć wytłumaczenie owej „olimpijskości" wielkiego weimarczyka, która nie oznaczała ani zerwania z rzeczywistością — Goethe do końca pozostał twórcą obiektywnym i realistycznym — ani odejścia od formacji społecznej, która go ukształtowała: od mieszczaństwa. Była to jedynie ucieczka od teraźniejszości.

Spróbujmy to wyjaśnić.

Jeśli dokładnie przeanalizujemy wszystkie te zjawiska, które na Goethego wywarły trwały wpływ i które w jego umyśle zajmowały niezaprzeczalnie stałe miejsce, to nieuchronnie natkniemy się na cztery wielkie nazwiska: Homera, Szekspira, Rafaela i Spinozy. I, rzecz charakterystyczna, wszystkie te postaci — z wyjątkiem Homera — są ściśle związane z epoką Odrodzenia, a więc z epoką, w której mieszczaństwo przeżywało okres twórczej młodości, kiedy po raz pierwszy w historii zaczynało wykazywać niebywałą i drapieżną prężność, kiedy przestało być stanem w układzie średniowiecznym, a stało się klasą w układzie nowożytnym. Innymi słowy, Goethe sięgnął w przeszłość — ale w tę przeszłość, z której bezpośrednio zrodziła się epoka jemu współczesna. Z tej przeszłości starał się wydobyć wszystko najwartościowsze, starał się zachować nietknięte te wszystkie wartości, które, jak mu się wydawało, są z samej swojej natury niezniszczalne. W ten sposób udało mu się osiągnąć cel niezamierzony: stał się pomostem między epoką Renesansu a epoką młodego kapitalizmu, twórczość jego zaś — syntezą wielkich tradycji kulturalnych europejskiej burżuazji.

Wskazać przy tym należy na jedno jeszcze zjawisko: oto Goethe nieomylnie sięgnął do najbardziej dojrzałych tworów Renesansu, do przejawów najpłodniejszych i najpełniejszych — do tych jednym słowem, które nie tylko najlepiej wyrażały swój czas, lecz siłą rzeczy musiały wywrzeć wielki wpływ na przyszłość. I jeżeli będziemy mówili o zamknięciu tamtej epoki, to będziemy musieli wymienić nazwisko Goethego.

W jaki sposób twórca „Fausta" przeszczepił owe „wieczne" wartości Renesansu na współczesną mu epokę? Gdzie widział, gdzie wyczuwał centralny moment zagadnienia?

Jeśli weźmiemy do ręki „Dichtung und Wahrheit", spostrzeżemy, jak stopniowo popadał poeta pod wpływ „Etyki" Spinozy, jak go dzieło to coraz bardziej porywało, aż w końcu poglądy wielkiego filozofa stały się jego własnością. „Etyka" zaś — to przedziwna książka niebywale jasnego i precyzyjnego, chłodnego i beznamiętnego umysłu, który był w stanie dać swojej pracy tytuł: „Ethica ordine mathematico demonstrata" — „Nauka o stosunkach między ludźmi, przedstawiona według porządku matematycznego". Co Goethego musiało w książce tej zastanowić i szczególnie pociągać — to próba obiektywnego, bezwzględnie obowiązującego wyjaśnienia rzeczywistości. Wszystko składało się na to, aby Goethe przejął idealistyczny pogląd na świat, aby był przekonany o stałości jego zasadniczych elementów. Przede wszystkim zaś — o stałości uczuć i sposobu myślenia ludzi. Do tego dochodzi jeszcze jedna ważna sprawa. Spinoza nie mówił nigdy o poszczególnym człowieku — mówił zawsze o społeczeństwie, którego człowiek jest częścią, o całości, o organicznie powiązanym zbiorze jednostek. To społeczeństwo rozwija się według niezmiennych reguł i według tychże niezmiennych reguł dokonuje się postęp moralny ludzkości.

Oczywiście — metafizyka. Ale nie zapominajmy, że na opoce tej metafizyki powstał monumentalny gmach drugiej części „Fausta", jako najwspanialsze dzieło artystyczne, jakie ta metafizyka mogła zrodzić. Dalej — czekała ją katastrofa i moralny nihilizm. Goethe wykorzystał do dna wszystkie jej twórcze możliwości.

Podobnie ma się rzecz z poglądami Goethego na malarstwo. Jeżeli Goethe mówi o Rafaelu — to ma na myśli nie tylko samo malarstwo Rafaela, lecz również cały ówczesny Rzym i jego epokę, ze wszystkimi materialnymi i duchowymi wartościami. To, co mu w tej epoce najbardziej imponowało, to umiejętność malowania żywego człowieka, która jego zdaniem zarówno w Niemczech jak i na Zachodzie upadała. „Najwyższym zadaniem sztuki — pisze w jednym ze swych szkiców — jest przedstawianie istot najwyżej uorganizowanych, to jest człowieka". Ten motyw stale będzie się u niego powtarzał, pod tym kątem widzenia będzie oceniał każde malarstwo, każde dzieło sztuki plastycznej. „Kto umie malować ciało ludzkie, potrafi namalować każdy inny przedmiot. Mylą się jednakże ci, co sądzą, iż przez studium kwiatów mogą dojść do umiejętności malowania człowieka". Malować człowieka — to znaczy przez przedstawienie powierzchni ciała ludzkiego pokazać jego charakter, piękno, wdzięk; Goethe żąda od artysty tego, co my dzisiaj nazywamy wyrażaniem treści humanistycznych. Tylko, że przez te treści humanistyczne będzie znowu rozumiał „wieczne" uczucia: gniew, radość, strach, ból, miłość, nienawiść. Nic też dziwnego, że w latach dziewięćdziesiątych osiemnastego wieku wyzna, że najpiękniejszą rzeźbą, którą zna, jest grupa Laokoona — wyrażająca ból fizyczny i biologiczny strach przed śmiercią. Pod koniec życia i ten jego pogląd ulegnie zmianie: będzie mówił o Rafaelu, jako twórcy ideału piękności człowieka. Ta myśl o ideale wykluwała się już wcześniej, wtedy, gdy mówił, że możliwe jest przedstawienie postaci ludzkiej, której ciało nie nosiłoby śladów pracy, wysiłku i wykształcenia dla jakiegoś praktycznego celu — i że takiej postaci bynajmniej nie nazywamy chimerą, tylko ideałem.

Ten kult ideału jest bezsprzecznie dziedzictwem Renesansu, zwłaszcza Renesansu włoskiego. I wydaje mi się, że jest to najbardziej upoetyzowany hołd, jaki Gothe złożył epoce, której zawdzięczał całą swoją doj-

(Dokończenie na stronie drugiej)

ALEKSANDER PUSZKIN

przełożył JULIAN TUWIM

EUGENIUSZ ONIEGIN

Z rozdziału III

I

„Już? Dokąd cię tak gna, poeto?“
— Czas na mnie, Eugeniuszu. Wiesz...
Czekają. — „Trudno. Ale gdzie to
Wieczory swoje spędza wieszcz?“
— U Łarinych. — „Żartujesz chyba.
Czego tam u nich szukasz? Wybacz,
Lecz, jak przypuszczam, nudzisz się.“
— Bynajmniej. — „Nie rozumiem cię.
Wiem z góry, jak się to odbywa:
Po pierwsze (powiesz mi, czym zgadł)
Rodzina — prosty, mały świat,
Gościnność, nieraz zbyt gorliwa,
I wciąż w rozmowach, dzień po dniu,
Obora, deszcz, uprawa lnu.“

II

— Nic złego jeszcze w tym nie widzę. —
„A nuda, czy jest małym złem?“
— Modnego świata nienawidzę,
A tam, śród nich, przynajmniej wiem,
Że mogę... — „Lenskij! Znów ekloga,
Przestałbyś raz, na miłość Boga!
Więc jedziesz? Cóż, jak mus to mus.
Lecz powiedz mi, kochanku Muz,
Czy mógłbym poznać tę Phyllidę,
Co ma we władzy myśli twe
I łzy, i rymy, i t. d.
Przedstaw mnie.“ — Poszedłbyś? — „Już idę“.
— To świetnie. — „Zatem w drogę czas.“
— Z radością powitają nas.

III

Przybyli. Tak serdeczenie z miejsca
Przyjęty został nowy gość,
Że mu się owe dobrodziejstwa
Wydały uciążliwe dość.
Obrządek ustalony z góry:
Na spodkach niosą konfitury;
Jak za pradziadów, tak bez zmian
Stawiają woskowany dzban
Z żurawinową wodą zimną...
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .

IV

Do domu mkną, co koń wyskoczy
Najkrótszą drogą. Późno już.
Tymczasem posłuchajmy, o czym
Ze sobą mówią. — No i cóż?
Znów ziewasz, Eugeniuszu? — „Trudno,
Przyzwyczajenie.“ — Aż tak nudno
Było ci u nich? — „Nie aż tak...
Jak zwykle. Nuże! Krzak, nie krzak,
Pień, nie pień! żywo! pędź, Andriuszka!
Głupi krajobraz. A propos:
Matka — prostaczka, ale to
Poczciwa dusza, ta staruszka...
Czy ten żurawinowy kwas
O zgagę nie przyprawi nas?

V

Powiedz mi, która jest Tatiana?“
— Ta, co przy oknie siadła. Ta
Milcząca, smutna, jak Świetłana. —
„Pamiętam. A wybranka twa,
To która? Młodsza? Nie uwierzę.
Wybrałbym tamtą, mówiąc szczerze,
Gdybym poetą był, jak ty.
W tej Oldze życia ani krzty.
Van Dyck Madonnę dał w tym tonie:
Okrągła i rumiana twarz,
Jak ta głupawa pełnia — patrz! —
Na tym głupawym nieboskłonie.“
Władimir sucho odrzekł coś
I zamilkł. Miał rozmowy dość.

VI

Gdy o wizycie Oniegina
Na okolicę poszła wieść,
Zaczęto badać, gdzie przyczyna
I szeptać, i domysły pleść.
Sąsiedzi byli poruszeni:
Oniegin się z Tatianą żeni!
Kto żyw, językiem o tym mełł,
Rzecz wzięto na opinii kieł,
Mówiono nawet na ten temat,
Że ślub miał odbyć się już — już,
A zwłoka stąd, że ani rusz
Pierścionków modnych nigdzie nie ma.
Leńskiego zaś i Olgi los
Przesądził dawno famy głos.

VII

Tatianę na te wszystkie plotki,
Z pozorów sądząc, brała złość,
Lecz, potajemnie, zachwyt słodki
Przejmował duszę jej na wskroś.
Zapadła tesknosć w głąb jej serca
I przyszła, przyszła miłość pierwsza!
Tak ziarno w ziemi budzi się,
Gdy wiosna blask ożywczy śle.
Już dawno wyobraźnia głodna,
Wciąż o fatalnej strawie śniąc,
Dręczyła ją gorączką żądz
I serce przepalała do dna.
Czekała, tęskniąc, drżąc jak liść,
Na... kogoś, kto miał wreszcie przyjść.

VIII

I doczekała się. Przejrzała!
I rzekła: tak! to on! to ten!
Ach, teraz jej istota cała
I każdy rozpalony sen,
I noc samotna, i dzień trwożny
N i m wypełniły się, przemożnym,
I wciąż, jak czarodziejski dzwon,
Świat n i m rozbrzmiewa, wszędzie o n!
Razi ją służba i rodzina,
Troskliwość, czułość nużą ją,
A gdy w salonie goście są,
Milczy, markotna, i przeklina
Te nagłe odwiedziny ich
I długie zasiedziny ich.

IX

Wnikliwiej teraz książki czyta,
Rozkoszne dzieje tęsknot, zdrad,
I żywą prawdą jej zakwita
Zmyślony a upojny kwiat.
Szczęśliwą mocą wyobraźni
Ucieleśnieni najwyraźniej,
Kochanek Julii Wolmar,
Malek-Adel i de Linar,
Werter, cierpiętnik buntowniczy
I niezrównany Grandison
(Co nas usypia cnotą swą) —
— Ach! każdy jego ma oblicze,
A wszyscy razem jedną twarz:
To właśnie on, Oniegin nasz.

X

Zdała się sobie heroiną,
Co wyszła z powieściowych kart:
Klarysą, Julią czy Delfiną;
Nęci ją las i głuchy park,
Błąka się z książką niebezpieczną,
Swą treść znajduje w niej serdeczną,
Marzenia i tajony żar,
Tęsknotę i tłumiony żal,
I to w niej cudzy zachwyt wzbiera,
To cudzy smutek w sercu drży,
I szeptem składa, roniąc łzy,
List do miłego bohatera,
Lecz nasz bohater, jak go znam,
To nie Grandison, ręczę wam.

XI

Puściwszy pióro w górne loty,
Bywało, że płomienny wieszcz
Herosa stroił w same cnoty,
W podziwu nas wprawiając dreszcz.
Ideał jego ukochany
Krzywdzony był, prześladowany,
Wrażliwe serce w piersi krył,
I mądry, i przystojny był.
Szlachetnym płonąc oburzeniem
Gotów był bój zażarty wieść,
Ofiarą paść za cudzą cześć,
A wreszcie, już na zakończenie,
Zwycięską cnotę wieńczył laur,
A grzech za karę cięgi brał.

XII

A dziś w umysłach mgła i zamęt,
Od moralności już nam mdło.
Występek nęci nas — i nawet
W powieściach triumfuje zło.
Brytyjska muza sen dziewoi
Banialukami niepokoi,
I dziś, na osobliwy gust,
To Wampir będzie śród jej bóstw,
To Korsarz, to Żyd Tułacz Wieczny,
Melmot-włóczęga lub Sbogar...
Lord Byron miał kapryśny dar:
Że i egoizm ostateczny
Oblekał, choćby to był zbój,
W posępny romantyzmu strój.

XIII

I co nam po tym? Nic. A przeto,
Gdy wyrok nieba sprawi, że
Przestanę kiedyś być poetą
I nowy bies opęta mnie —
Wtedy, choć Feb się na to skrzywi,
Do prozy zniżę się poczciwej
I stara powieść zajmie mi
Wesoły schyłek moich dni.
Nie męki mrocznych dusz opieję,
Nie zgrozę wyobrażę tam,
Ale po prostu spiszę wam,
Rodziny ruskiej proste dzieje,
Jaki był czasów onych bieg,
Jak żył i kochał stary wiek.

XIV

Opiszę, jak tam z wujkiem, stryjkiem
Gawędził ojciec albo dziad,
I schadzki młodych nad strumykiem,
I pierwszy ból niewinnych zdrad,
Rozłąkę smutną, łzy na zgodę,
Znów ich poróżnię — aż powiodę
Przed ołtarz, gdzie ich złączy ślub.
Przypomnę słowa, co u stóp
Kochanki, z moich ust płynęły
Za utraconych dawno dni,
Po których echo żalem brzmi,
Słowa, co ogniem żądz płonęły...
Dzisiaj, po latach cierpień, burz
Od takich słów odwykłem już.

XV

Tatiano, o Tatiano miła!
Teraz i ty, i ja we łzach.
Jużeś swe losy powierzyła
Modnemu tyranowi. Ach,
Zginiesz, najmilsza! Lecz przed końcem
W nadziei trwasz oślepiającej,
Chłoniesz ziemskiego szczęścia czad
I czarodziejski pragnień jad;
Rozkosze mroczne — to sny twoje,
I marzysz, marzysz, i co krok
Odkrywa twój stęskniony wzrok
Zacisza schadzek i upojeń...
I wszędzie, wszędzie, niby cień,
Złowieszczy galant ściga cię.

WEIMARSKI EPILOG RENESANSU

(Dokończenie ze strony pierwszej)

rzałą twórczość, a może po zerwaniu ze „Strum und Drang“, zdolność do twórczości nawet.

Zastrzegłem się na wstępie, że nie będę pisał o twórczości literackiej Goethego, o jego poezji, dramatach i powieściach. Zaciemniłoby to obraz tej i tak dostatecznie skomplikowanej postaci. Trzeba by było zarówno wskazać na piękności tego dzieła literackiego jak i wyjaśnić szereg sprzeczności, których Goethe nie potrafił i nie mógł rozwikłać; sprzeczności te zresztą, z grubsza biorąc, wynikają z tego, co tutaj już zostało powiedziane.

O sprzecznościach tych Goethe sam wiedział bardzo dobrze. Przy jakiejś okazji wyraził się: „Chciałbym nareszcie usłyszeć coś pozytywnego. Sprzeczności noszę dosyć w sobie samym“. Nie jest przypadkiem, że zdanie to zacytował niedawno w Weimarze Tomasz Mann — pisarz niemiecki, którego nazwisko można i trzeba z nazwiskiem Goethego łączyć.

Aby jednak ten szkic — w swych najskromniejszych ramach — był konsekwentny, trzeba jeszcze powiedzieć parę słów o stosunku Goethego do Szekspira. W latach 1813 — 16 napisał Goethe essay pod znamiennym tytułem „Szekspir bez kresu“. Czytamy tam między innymi:

„Najwyższą rzeczą, jaką człowiek może osiągnąć, jest świadomość swego usposobienia i swoich myśli, poznanie samego siebie, co jest niejako wstępem do poznania cudzych usposobień. Są wszakże ludzie, którzy posiadają wrodzone po temu zdolności i przez doświadczenie rozwijają je dla celów praktycznych. Stąd powstaje możność podpatrzenia świata i jego, w wyższym tego słowa znaczeniu, spraw. Z tą właśnie zdolnością przychodzi na świat pisarz, tylko że nie wykształca jej dla bezpośrednich, ziemskich korzyści, lecz dla wyższego, duchowego, wszechogarniającego celu. Jeśli nazwiemy Szekspira jednym z największych pisarzy, to przyznamy jednocześnie, że nie każdy tak łatwo zdobywał wiedzę o świecie, jak on, że nie każdy, kto wypowiadał swoje wewnętrzne przekonanie, równie łatwo przekazywał czytelnikowi świadomość spraw tego świata. Tak ukazany świat nie ma dla nas tajemnic: nagle czujemy się wtajemniczeni w sprawy cnoty i występku, wielkości i małości, szlachectwa i zepsucia — i w więcej jeszcze spraw, a to wszystko za pomocą najprostszych środków“.

Cytat ten jest najoczywistszym potwierdzeniem tego, co poprzednio zostało powiedziane. Jest potwierdzeniem humanistycznej pasji Goethego, jego namiętności w dociekaniu reguł, rządzących sprawami świata i społeczeństwa, jego wiary w istnienie transcedentnych praw. Zapatrzony w przeszłość, nie mogący znaleźć kontaktu z współczesnym mu społeczeństwem, z mieszczaństwem, którego był jednym z najlepszych przedstawicieli i za którego współczesnością już nie nadążał, stawiał pomnik jego historii.

Goethe zamyka epokę; należy do tych twórców, którzy potrafili zebrać w jedno wszystkie osiągnięcia i wartości poprzedzających ich kilkuset lat i w doskonałym kształcie artystycznym przekazać następnym pokoleniom. W dziele Goethego znajdziemy wszystko, co było najlepsze w epoce Renesansu. Żyje w nim tradycja Szekspira i Spinozy, Rafaela i Michała Anioła, Petrarki i Boccacia, Kopernika i Galileusza. Po wielkich postaciach Odrodzenia odziedziczył jeszcze jedną cechę: wielostronność zainteresowań i uzdolnień — był pisarzem i plastykiem, wszechstronnym krytykiem i przyrodnikiem, zajmowały go zagadnienia historii i sztuki, zoologii i botaniki porównawczej, meteorologii i geologii. A nade wszystko pasjonował go człowiek — może już pod koniec życia w nieco jednostronny sposób, może wtedy wolał już tworzyć postaci w zaciszu swego gabinetu, niż obserwować i podpatrywać żywych, może więcej zadowolenia znajdował w ludziach — alegoriach, przemawiających sentencjami, a nie namiętnościami. Nie zapominajmy jednak, że nawet wtedy Goethe mówił prawdę — pokazując nam w genialnym skrócie obraz człowieka swojego i poprzedzającego go czasu. A prawda, jeśli ją tylko potrafimy odcyfrować, służy postępowi, zwłaszcza, jeśli potrafi do nas przemówić pięknem artystycznej formy.

Ucieczka Goethego od współczesności niemieckiej wydała owoc dojrzały. Zakończyła pięknym akordem okres młodości mieszczaństwa. W kilkadziesiąt lat po jego śmierci formacja ta przeżywać będzie krótkotrwałą dojrzałość i gwałtowny, pełen wstrząsów okres rozkładu i upadku.

Witold Wirpsza

WITOLD RUDZIŃSKI

Zjazd kompozytorów w Łagowie

Wbrew rozpowszechnionej opinii formalizm nie jest kierunkiem w sztuce, tylko zjawiskiem. Podobnie rdzy na zbożu, albo pleśni na chlebie nie nazywamy nowym gatunkiem zboża lub chleba. Jest jednak formalizm zjawiskiem tak aktualnym i żywym, że niezmiernie trudno przychodzi nam rozeznawanie się w jego objawach i rozpowszechnieniu. Stąd słyszymy na ten temat najsprzeczniejsze opinie wprowadzające zamęt nieopisany i niezmiernie szkodliwy dla samej walki z formalizmem.

Żyjemy w czasie, w którym mijają się dwie epoki — jedna dogorywa, druga tworzy się w naszych oczach i naszymi rękami. Schyłkowa sztuka przemijającej epoki spełniła zadanie czegoś, co odsłaniało najjaskrawsze objawy rozkładu kapitalistycznego świata. Jakże często jednak towarzyszyło temu przekonanie, że z tego chaosu, ku któremu świat się staczał, nie ma wyjścia, że beznadziejność, brzydota, niesprawiedliwość, ucisk, bezduszność — są nie tylko cechami ginącego ustroju, ale w ogóle ludzkości. I to właśnie stawało się hasłem i przyczyną ucieczki do formalizmu. Jest to więc bagatelizowanie wielkich, przejmujących treści i zastępowanie ich grą przypadków układających się we wzory i ornamenty same dla siebie; odtwarzanie drugorzędnych, ubocznych emocji, które mają się stać namiastką wielkości, mimo, że ich forma zdaje się zapowiadać rzeczy naprawdę wielkie; przedstawianie wielkich nawet treści, które nie znajdują jednak pozytywnego, budującego rozwiązania — zastępuje się je konstrukcjami, które swoim kunsztem mają pokryć beznadziejność koncepcji.

Jeżeli zagadnienie formalizmu jest sprawą niezmiernie trudną, to w dziedzinie muzyki jest tym trudniejsze. Po pierwsze dlatego, że sprawa treści w muzyce jest w ogóle rzeczą niezmiernie delikatną. Wiadomo powszechnie, że muzyka nie wyraża konkretnych pojęć, w takim sensie, w jakim wyraża je np. literatura, a nawet sztuki plastyczne; jeśli w języku używamy dźwięków, podobnie jak w muzyce, to stają się one znakami umownymi dla pewnych treści — pojęć, wyobrażeń, uczuć. Muzyka takich skonkretyzowanych treści nie wyraża, inaczej stałaby się natychmiast językiem. Oczywiście bywały w muzyce epoki i kierunki, które wprowadzały daleko idące oznaczenia muzyczne dla niektórych wyobrażeń (np. Bach w swoich przeróbkach chorałowych posługiwał się pewnymi symbolami dźwiękowymi dla oznaczenia elementów wiary) — dziś jednak słuchamy tej muzyki bez oglądania się na te konkretne treści. Wyrażać natomiast może muzyka uczucia, ich różnorodne stopnie i odmiany. Ponieważ zaś nigdy nie słuchamy dzieła muzycznego w oderwaniu od znajomości przynajmniej epoki, w której ono powstało — pozwala nam to niekiedy na bardzo ścisłe uchwycenie treści zawartej w utworze.

Po tych wstępnych wyjaśnieniach można już przejść do przykładów formalizmu w muzyce. Niektóre utwory Schoenberga są doskonałym przykładem na zastąpienie organicznego związku formy z treścią — wiele z jego dzieł opiera się na bardzo skomplikowanej grze przekładanek, przy czym zasadą jest, aby każda następna myśl nie miała związku z poprzednią („muzyka atematyczna“). Najbardziej chyba zwyrodniałe formy przybrało to w muzyce czeskiego kompozytora Alojza Haby, który z atematycznością ożenił sztuczny podział całego tonu na równe ćwierćtony. Powstaje z tego jakieś skomplikowane celebrowanie obrzędu, z którego dawno uleciała wszelka treść, pozostała tylko resztka emocji i przyzwyczajenie do tego, żeby jakąś muzykę pisać. Kompozytor francuski, Poulenc, specjalizuje się w tym, żeby w wielkich formach, które w okresie swego rozkwitu, u wielkich klasyków lub romantyków, służyły do wypowiadania wielkich treści — zamykać myśli groteskowe. Gdy od czasu do czasu zacytuje nawet autentyczną myśl Mozarta lub Beethovena — powstaje z tego usiłowanie sprzymierzenia i pogodzenia słuchacza z klimatem ideologicznym, który pragnie zbagatelizować całą rozpaczliwość tego świata nie do przyjęcia; za zupełne przyzwolenie na zgniecenie ofiarowuje strzęp czegoś pięknego, czegoś, co kiedyś przeznaczone było do budowania, wtedy, gdy wielcy kompozytorzy wierzyli, że stać człowieka na zbudowanie własnymi rękami lepszego świata. Wreszcie trzeci przykład — „Symfonia z psalmów“ Strawińskiego. Wystarczy przypomnieć sobie „Alleluja“ z ostatniej części tej symfonii, żeby uprzytomnić sobie, jak z tej wiary uleciała już nie tylko wszelka miłość, ale i nadzieja. I olbrzymia, rozległa konstrukcja zamykającego tę symfonię ostinata jest tym, co otrzymujemy jako jedyną obietnicę tych czasów — trwania w pokornym ucisku.

Umyślnie przytaczam tu dzieła najwybitniejszych twórców naszej generacji — ludzi, którzy mieli decydujący wpływ na rozwój języka muzycznego współczesności. Formalizm nie polega bowiem — jak to sądzą niektórzy — na tym, czy muzyka jest dobra czy zła, na tym, czy jest ona bardziej czy mniej emocjonalna, czy używa środków starych czy nowych, przeciwnie — ucieka się on nieraz do wstrząsających, zwykle negatywnych uczuć i w ich oparze nas pozostawia, rzucając jako namiastkę wiary w człowieka grę, której rytuał jest jej jedyną pozytywną emocją.

Sprawa formalizmu dla muzyki polskiej jest sprawą pierwszej wagi przede wszystkim dlatego, że wszyscy prawie kompozytorzy polscy wyrośli w atmosferze międzywojennego katastrofizmu, przeszli drogę ciężką, zanim stanęli po stronie nowej, budującej się przyszłości. Drogę pełną oporów i zwątpień, wielu zawodów i wysiłków. Dlatego właśnie czterodniowa konferencja kompozytorów w Łagowie była wydarzeniem o takiej doniosłości.

Organizatorzy konferencji postanowili dać kompozytorom możność szerokiego wypowiedzenia się w sprawie formalizmu — bez krępowania przebiegu dyskusji, ograniczając się najwyżej w toku dyskusji do własnych wypowiedzi. Od razu uderzała w tych wypowiedziach wielka szczerość, wszelkie głosy wyrażały najróżniejsze wątpliwości — chodziło przecież o sprawy dla zebranych najistotniejsze: o ich własną twórczość. Dyskusja jednak zbyt szybko zeszłaby na drogi jałowego roztrząsania zagadnień prawie teoretycznych, gdyby organizatorzy nie zastosowali tu zupełnie nowego środka: swoistej „ilustracji muzycznej“.

Przebywająca na wypoczynku w Łagowie w Ziemi Lubuskiej orkiestra Filharmonii Poznańskiej co dzień w trakcie trwania konferencji wykonywała po kilka utworów symfonicznych polskich kompozytorów, przy czym utwory te lub ich fragmenty powtarzano niekiedy po kilka razy. Wykonanie było bardzo staranne, mimo że orkiestra miała zaledwie trzy dni na przygotowanie całego programu. Należy wyrazić uznanie dla tego młodego, ale doskonale zdyscyplinowanego zespołu. Po wykonaniu następowała dyskusja. Brali w niej udział sami autorzy, potem ich koledzy, goście i — co było zupełną nowością — członkowie orkiestry. I to dopiero dało zupełnie nowe perspektywy. Dyskusja miała o co się oprzeć, na zupełnie konkretnym, żywym materiale można było śledzić zagadnienia, które stanowiły temat wypowiedzi. Przegrano kilkanaście utworów, wśród nich Turskiego Symfonię Olimpijską (posłyszymy ją w Warszawie w jesieni), Mycielskiego Uwerturę Śląską, Perkowskiego Koncert Skrzypcowy, Ekiera Koncert Fortepianowy, Malawskiego Wariacje, Sikorskiego Uwerturę. Ostatni utwór najmłodszego kompozytora kończącego właśnie swoje studia w Warszawie Bairda—Sinfonietta—podbił od razu serca słuchaczy prostotą wdzięczną świeżością młodzieńczym rozmachem; jeśli dodamy do tego, że Baird panuje w zupełnie dojrzały sposób nad zasadniczymi problemami technicznymi, to możemy się spodziewać, że szybko stanie on w rzędzie najwybitniejszych kompozytorów polskich.

Dyskusja pozwoliła stwierdzić, jaką drogę przebywają kompozytorzy polscy w chwili obecnej. Niektóre dzieła (jak Symfonia Olimpijska Turskiego, Wariacje Malawskiego, Koncert Skrzypcowy Perkowskiego) są świadectwem nie obecnego stadium ich twórczości, ale uciążliwej drogi, jaką przeszli, lub nawet beznadziejności ich punktu wyjściowego. Turski sam o swojej symfonii powiedział, że pisząc ją pragnął, aby nad stadionem olimpijskim powiały dymy krematoriów. Trzeba przyznać, że zadania tego dopiął. Jest to utwór, którego beznadziejność nie znajduje żadnego rozwiązania i pozostawia słuchacza w spazmatycznym wprost okrzyku rozpaczy. Mimo woli przychodzą na myśl wielkie utwory, które też miały być namiętnym protestem przeciw uciskowi i okrucieństwu — jak V Symfonia Beethovena, czy V Symfonia Czajkowskiego. Dzieła te jednak nie pozostawiają nas w zachłyśnięciu się rozpaczą, przeciwnie — ukazują wielkie ujście, budzą wiarę w człowieka i jego siły do przezwyciężenia zła. Inne utwory (Mycielskiego Uwertura, Ekiera Koncert fortepianowy, wykonane na kameralnych audycjach Pieśni Dziecięce Lutosławskiego, Pieśni dla Dzieci Gradsteina i inne) — wymownie świadczą, że powściągliwi w wypowiedziach kompozytorzy już osiągnęli poważne wyniki w walce z formalizmem — wyniki najtrudniejsze, bo osiągnięte w walce z samym sobą.

Był jeszcze jeden moment, który zaważył na wynikach konferencji w Łagowie. Było to mianowicie bardzo serdeczne zbliżenie się muzyków do siebie. Ta atmosfera (wynikająca zresztą jeszcze z dawniejszych kontaktów, którą zjazd w Łagowie wydobył tylko i pogłębił — pozwoliła na wielką szczerość wypowiedzi i niewątpliwie przyczyniła się do wyzwolenia niejednej cennej myśli. (Najciekawsze były wypowiedzi Woytowicza, Palestra, Ekiera, Chomińskiego, Lissy, Perkowskiego, Mycielskiego). Wszyscy biorący udział w dyskusji, podobnie zresztą, jak wszyscy autorzy, którzy się znaleźli na cenzurowanym, dali świadectwo swemu przekonaniu, że sprawa tego, co się wyraża w muzyce, niezależnie od tego, jak się to wyraża — jest w ich rozumieniu sprawą najważniejszą i żywą. Żywą — to znaczy rozwijającą się, przechodzącą rozmaite etapy — a więc sprawą walki.

Witold Rudziński

MARIAN BRANDYS

Włochy z bliska

U BRACI MENGHI

— „Włochy są krajem wolnych artystów, caro amico" — mówi malarz R. podczas jednej z wieczornych pogawędek w „trattorii" braci Menghi — „Wolność nasza posunięta jest tak daleko, że postępowemu i utalentowanemu artyście wolno tu zdechnąć z głodu, nie wywołując niczyjego sprzeciwu i nie zwracając niczyjej uwagi".

Typy chłopów romańskich

Kiedy Sandro R.—jeden z najwybitniejszych przedstawicieli młodszego pokolenia artystów włoskich, chlubnie wyróżniony na wystawach czterech stolic europejskich — mówi w ten sposób, a jego zachrypnięty głos przybiera ton bolesnej ironii — jest to nieomylną oznaką, że mała z nowu odbywa jeden ze swoich trzydniowych postów oszczędnościowych, w czasie których żywi się tylko suchym chlebem i czarną kawą. Rozpoznaję już te okresy po charakterystycznym zapadnięciu jego oczu i po nerwowych ruchach ust.

Na krześle obok nas spoczywa karton, zwinięty w rulon i owiązany sznurkiem. Jest to akwarela, którą Sandro zamierza wymienić na gorącą strawę u właścicieli „trattorii". Wiem, że nie będzie to rzeczą łatwą. Już nieraz bywałem świadkiem przykrych i upokarzających targów, jakie we włoskich winiarniach artystycznych toczą głodni artyści z niewiele od siebie bogatszymi „mecenasami sztuki" dzisiejszych Włoch. Mali i krzywonodzy bracia Menghi będą się tłukli pięściami w piersi, będą rwali włosy z głów i wrzaskliwymi głosami będą wzywali wszystkich żywych i zmarłych na świadków, że możliwości kredytowe małej „trattorii" są już całkowicie wyczerpane. Ale bracia Menghi są dobrymi ludźmi i na koniec ulegną wymowie głodnych oczu malarza. Zwinięta w rulon i wcale nie oglądana akwarela powiększy stos podobnych kartonów i płócien, zawalających małą klitkę za bufetem, a Sandro nad talerzem parującej „pasta asciutta" zapomni na chwilę o całym świecie, jak zmęczony biegacz, który dotarł wreszcie do upragnionej mety. Wiem także, że po opróżnieniu talerza do połowy, malarz odsunie go od siebie z widocznym wysiłkiem i zwróci się do mnie z nieśmiałym usprawiedliwieniem: — cóż, człowiek powoli odzwyczaja się od jedzenia. — Potem talerz, przykryty drugim talerzem i owinięty troskliwie w wytarty płaszcz powędruje do maleńkiej pracowni na via Margutta, gdzie czeka żona Sandra — Paola— ongiś obiecująca, dziś już tylko bezrobotna artystka filmowa — również głodna i również zżerana gruźlicą.

W 1941 roku dwudziestoletni Sandro R. — wówczas świeżo zmobilizowany podchorąży rezerwy armii włoskiej — stał się bohaterem zupełnie wyjątkowego zdarzenia. Jeden z ustosunkowanych malarzy reżimu, odbywający służbę w tym samym pułku — zwrócił uwagę na namalowane przez Sandra „Studium głowy żołnierskiej" i zaproponował zgłoszenie obrazu na organizowaną właśnie „Wystawę Sztuki Narodowej". Nieśmiałe sprzeciwy młodego artysty zbagatelizowano, tłumacząc mu, że chodzi o t.zw. „honor oddziału".

Nikt z namawiających oczywiście nie przypuszczał, że pod bluzą żołnierza oddziału konspiruje się „komunistyczny zbrodniarz".

Ale los lubi czasem płatać złośliwe figle. Na otwarcie „Wystawy Sztuki Narodowej" przybył sam Mussolini. „Duce" Imperium Włoskiego przemaszerował obojętnie obok dwustu obrazów namalowanych przez lojalnych faszystów — natomiast zatrzymał się przez dłuższą chwilę właśnie przy „Studium głowy żołnierskiej", urzeczony jej tragicznym patosem — i zażądał przedstawienia sobie autora obrazu.

Wypchnięty naprzód Sandro R., nastroszony i ponury — stanął przed obliczem wodza. Łaskawie uśmiechnięty Mussolini powinszował młodemu artyście wybitnego talentu, po czym — unosząc ramię w faszystowskim pozdrowieniu — powiedział: „Malujcie dalej swoje obrazy ku chwale faszystowskiej ojczyzny". Wtedy stało się coś niesłychanego. Szczupły zgarbiony podchorąży w niezbyt dobrze przypasowanym mundurze dwa razy poruszył nerwowo wydatną grdyką, po czym skrzyżował oczy ze wzrokiem wodza i odrzekł spokojnie:

— „Ja nie jestem faszystą".

Wściekły i zaskoczony Mussolini odwrócił się plecami do śmiałka i niezwłocznie opuścił lokal wystawowy, nie wymieniając już z nikim słowa. Podobno przez dwa dni toczyły się rokowania między partią a armią w sprawie ukarania Sandra. Uratowały go: mundur wojskowy i publiczny rozgłos skandalu na wystawie. Zamiast na Wyspy Liparyjskie posłano go tylko do jednego z oddziałów, walczących na froncie afrykańskim.

W tym samym czasie, gdy Sandro R. leczył swą gruźlicę przejmującym chłodem afrykańskich nocy i z miernym efektem bronił ostatnich resztek Imperium Włoskiego — jego żona — z nierównie większym powodzeniem kolportowała na terenie Rzymu konspiracyjną „Unitę" i chroniła ubogich Żydów rzymskich przed skutkami faszystowskich ustaw rasowych. Jednakże uprawianie naraz tych dwóch niebezpiecznych czynności nie mogło długo trwać bezkarnie i musiało w końcu zwrócić na nią uwagę „malarza" niemieckiego Ericha Richtera, który aczkolwiek zajmował jedną z najpiękniejszych pracowni przy via Margutta — malarstwem trudnił się tylko pobocznie. W wyniku rekomendacji Richtera — bezpośrednio po ucieczce z Rzymu króla i Badoglia — Paola powędrowała do dalekiego Oświęcimia.

Spotkali się ponownie z Sandrem dopiero po klęsce faszyzmu. W piękny słoneczny dzień, kiedy lud rzymski witał radośnie powracającego do Rzymu Palmiro Togliattiego — młodzi małżonkowie stali obok siebie, objęci ramionami, na zatłoczonym Placu Weneckim. Wydawało im się wtedy, że nadchodzi dla nich lepsze i szczęśliwsze życie. Paolę zaangażowano do jednego z wielkich filmów powojennych. Sandro z gorączkowym zapałem zabrał się do malowania obrazów. Ale złudzenia wkrótce się rozwiały. Po pierwszej roli, która zwróciła na nią uwagę publiczności — Paola rozchorowała się ciężko, a po wyzdrowieniu już z nią nie odnowiono kontraktu. Ściany pracowni Sandra grały najpiękniejszymi barwami pejzaży włoskich, ale na obrazy nie było nabywców i trzeba było rozpocząć praktykowanie regularnych trzydniowych postów.

Natomiast „malarz" Erich Richter powrócił sobie spokojnie do swej pracowni przy via Margutta. Przełom, który zaszedł w świecie wywołał u niego tylko tę zmianę, że z Niemca stał się Austriakiem. Po dawnemu jest w dobrych stosunkach z policją włoską i po dawnemu czyni to, co czynił w epoce faszyzmu: śledzi włoskich komunistów.

— „Fakt, że Mussolini odwrócił się do mnie plecami na wystawie, nie jest wcale dobrą rekomendacją dla artysty w dzisiejszej republice włoskiej" — mówi z goryczą Sandro R. — „Tym, od których faszyzm nigdy się nie odwracał i którzy nigdy nie odwracali się od faszyzmu — powodzi się lepiej ode mnie".

Sandro mówi prawdę.. Uznanym" dzisiaj artystom włoskim, — powodziło się dobrze również za czasów faszyzmu. Nieliczni modni architekci i portreciści — którzy wówczas budowali luksusowe wille w dzielnicy Parioli dla „gerarchów" faszystowskich i malowali portrety ich żon — dzisiaj budują takie same wille i malują takie same portrety dla bogatego mieszczaństwa, popierającego rząd chrześcijańsko-demokratyczny. Honoraria ich utrzymały się na tym samym poziomie, zapewniającym wygodne i dostatnie życie.

Natomiast sytuacja młodych postępowych artystów włoskich jest tragiczna. Publiczność mieszczańska odgradza się od nich murem obojętności lub karze ich planowym bojkotem za ich postępowe przekonania polityczne. Państwo się nimi nie interesuje i nie udziela im żadnej pomocy. Rozmawiałem z doskonałymi rzeźbiarzami, którzy z braku pieniędzy na zakup materiałów i narzędzi, musieli zadowalać się tańszym płótnem i kartonem — i z doskonałych rzeźbiarzy stawali się kiepskimi malarzami. Ludzie ci w czasie malowania przechodzili przez piekło rozpaczy, gdyż wizji artystycznych — które przyzwyczaili się utrwalać w bryle — nie potrafili z równą siłą i talentem odtwarzać na płótnie. Widywałem utalentowanych malarzy, którzy jedząc obiady raz na dwa lub trzy dni, spędzali długie godziny w nieruchomej pozycji, aby w ten sposób wyrównać brak kalorii, koniecznych do życia i pracy. Zaznajomiono mnie z pewną młodziutką i nadzwyczaj uzdolnioną malarką, która bezpośrednio po uzyskaniu odznaczenia na wystawie w Paryżu — musiała z braku środków do życia zamienić malarski pędzel na krawiecką igłę. Kiedy popełniłem nieostrożność, chwaląc jeden z jej dawnych obrazów— dziewczyna rozpłakała się, po czym wyjąkała przez łzy: — „Po co pan o tym mówi, signore, przecież to okrutne. Już nigdy nie będę malowała obrazów i nigdy nie będę dobrą krawcową".

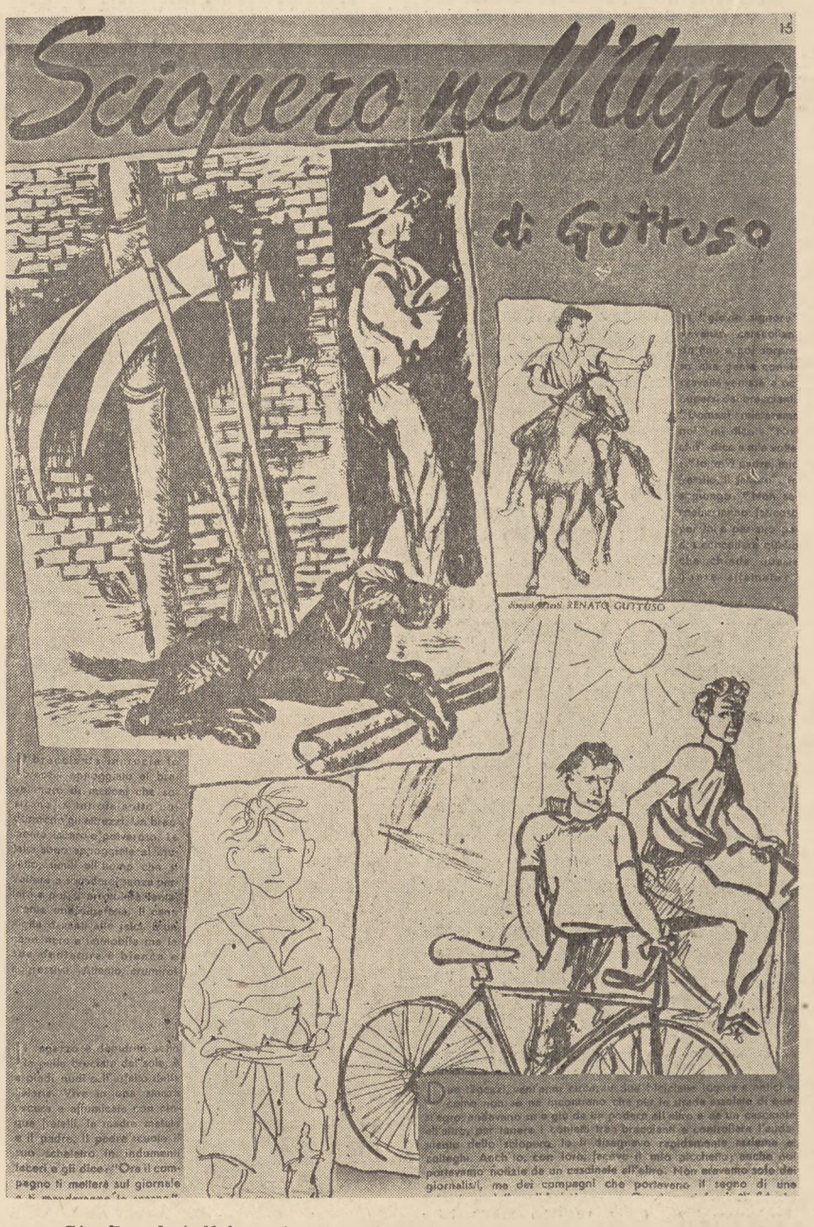
Odwiedzałem wiele razy sławną dzielnicę artystów rzymskich — via Margutta. Mieszkający tam ludzie żyli w atmosferze psychozy emigracyjnej. Wielu już wyemigrowało. Chcieli emigrować wszyscy. Do Argentyny, do Brazylii, do Peru, do Venezueli, gdziekolwiek — „Bo tu nie można zupełnie wyżyć" — mówili mi — „Artystom we Włoszech nigdy już nie będzie dobrze". — Fala szału emigracyjnego opadła nieco dopiero wówczas, gdy zaczęły przychodzić listy od tych „którzy już nie zdążyli". Pierwszy rozpaczliwy list nadszedł od malarza z Brazylii, który na nędznym barłogu ginął od tamtejszego klimatu. Inny artysta-rzeźbiarz, po wielu desperackich lecz daremnych próbach wywalczenia sobie pozycji w nikłym życiu kulturalnym Venezueli — osiadł wreszcie jako pomocnik w warsztacie kamieniarskim. O innym jeszcze — znakomitym rzeźbiarzu, który wyemigrował do Argentyny w czasie wojny opowiadano mi historię, która brzmi już jak anegdota. Temu ostatniemu materialnie powiodło się świetnie — ale nie w swoim fachu. Prowadzi on w Buenos Aires najdroższą i najelegantszą szkołę... tresury salonowych piesków.

Na via Margutta dowiedziałem się także, że do włoskich akademii sztuki wstępują obecnie już tylko młodzi ludzie z bogatych domów mieszczańskich. Wyjaławiająca selekcja ustroju kapitalistycznego działa tu w sposób nieubłagany. W ojczyźnie wielkich artystów ludowych z epoki Odrodzenia — poczyna braknąć miejsca dla talentów nie wspieranych rentą. Wypiera je zwolna „złota młodzież" artystyczna, która „może sobie pozwolić na uprawianie sztuki", a dla której sztuka jest jedynie formą rozrywki kulturalnej.

Cóż jednak mają począć w kapitalistycznych Włoszech te młode talenty, nie posiadające oparcia w rencie, które już są, które już weszły na drogę sztuki i borykając się ciężko z przeciwnościami kroczą po niej naprzód? Co mają począć ci wszyscy ubodzy, a utalentowani artyści, którzy nie chcą emigrować, nie chcą umierać z głodu i chodzić w łachmanach, a chcą żyć i tworzyć swoją sztukę? U kogo mają szukać pomocy, jeżeli tej pomocy odmawia im państwo i posiadacze kapitału?

Szukają jej u dobrych prostych ludzi, którzy kryją w sercach instynktowną i trudną nieraz do wytłumaczenia „słabość" dla sztuki i jej twórców. Podróżując po Włoszech zetknąłem się wiele razy z samorzutnymi przejawami pewnej szczególnej formy ludowego mecenatu artystycznego. Tymi samorzutnymi „mecenasami" sztuki są przeważnie właściciele małych „trattorii" artystycznych — sami z trudnością wiążący koniec z końcem, właściciele sklepików z przyborami malarskimi i sklepików spożywczych, oraz ubodzy rzemieślnicy, produkujący ubrania lub obuwie — jednym słowem ci wszyscy, których przyzwyczaiłem się łączyć we wspomnieniu pod jedną wspólną nazwą „braci Menghi".

„Trattoria" braci Menghi — tych prawdziwych, nie w cudzysłowie — mieści się na rzymskiej via Flaminio, w odległości zaledwie kilkudziesięciu kroków od historycznej Bramy del Popolo, w której w roku 1848 Polski Legion Adama Mickiewicza bronił Republiki Ludu Rzymskiego przed wojskami interwencyjnymi papieża i Francji. Via Flaminio — aczkolwiek z prawej strony sąsiaduje ze wzgórzem Pincio, na którym w każde niedzielne przedpołudnie spotyka się elita rzymskiego towarzystwa, z lewej zaś ze wspaniałym kompleksem gmachów Ministerio della Marina — leży już poza granicami pięknego i bogatego Rzymu. Ta antyczna „strada" rzymska, która ongiś oglądała tryumf cesarza Konstantyna po zwycięskiej bitwie pod Saxa Rubra — dzisiaj jest już tylko widownią małych codziennych bitew o chleb i mizernych triumfów drobnych sklepikarzy, handlarzy domokrążnych i przekupniów warzyw. Ulica jest brudna, nieciekawa, hałaśliwa — mimo to smutna. Słońcu bronią tu dostępu dwa rzędy wysokich brzydkich kamienic, których dół zajmują ciasno stłoczone obok siebie ciemne warsztaty rzemieślnicze i niepokaźne lokale handlowe. W jednym z takich właśnie lokali mieści się trattoria artystyczna braci Menghi.



Strajk robotników rolnych w Puglii — rysunki Renata Guttuso (stronica z „Vie Nuove")

Byłoby przesadą twierdzić, że trattoria braci Menghi powstała jako lokal artystyczny. Taki charakter lokalu z pewnością nie leżał w zamierzeniach jego właścicieli. Publiczność, dla której bracia Menghi otworzyli swoją gospodę — to zwykła publiczność via Flaminio. Składają się na nią rubaszni dorożkarze rzymscy, szoferzy z pobliskiego postoju taksówek, szewcy i krawcy, lubiący sobie zagrać czasami partyjkę „scopa" oraz dozorcy nocni w swych nieodłącznych wełnianych szalikach, którzy późnym wieczorem zachodzą na zwyczajową „fiascę" taniego winnego moszczu.

Ta publiczność panuje zresztą po dawnemu w pierwszej izbie trattorii. Od czasu jednak, gdy drugi pokój w głębi uległ najazdowi rozkrzyczanej bandy malarzy i rzeźbiarzy z rzymskiej lewicy artystycznej — trudno zaprzeczyć, że całość lokalu nabrała charakteru zdecydowanie artystycznego. Charakter ten został uznany oficjalnie przez braci Menghi oraz przez bywalców pierwszego pokoju i jest przez nich podtrzymywany, a nawet w potrzebie broniony. W pierwszym pokoju o bywalcach pokoju w głębi mówi się „oni", przy czym to słowo wymawia się w ten sposób, że dźwięczy w nim wyraźnie wielkie „O". Mimo, że pokój w głębi bezustannie huczy wściekłym gwarem, w pierwszym pokoju mówi się tylko półgłosem, aby „Im" nie przeszkadzać. Gdy zaś raz jakiś przypadkowy i pijany gość próbuje się wyłamać z tej delikatności — grający w „scopa" krawcy i popijający moszcz dorożkarze wyrzucają go bez ceregieli na ulicę, a potem jeszcze przez pewien czas rozprawiają z oburzeniem o „intruzie", który nie potrafił się zachować w artystycznym lokalu. O sztuko, sztuko tylekroć niedoceniana i będąca w pogardzie u jaśnie oświeconych — przedziwny jest twój czar, jakim potrafisz usidlać nieoświecone proste umysły.

Artyści, którzy bywają codziennie u Menghich — aczkolwiek wielu z nich zajmuje czołowe miejsca w dzisiejszej sztuce włoskiej — nie czynią na oko ujmującego wrażenia. Ludzi szczególnie wrażliwych może razić ich hałaśliwość, brutalna nieco bezpośredniość i brak zewnętrznej ogłady. Nie lubią także golić się zbyt często, a pewna młoda malarka z polskiej kolonii, którą przyprowadziłem do „trattorii" na via Flaminio, uznała ich wręcz za niechlujnych. Niemniej: zdołałem przekonać się wiele razy, jak bardzo czyste są ich sumienia i serca.

Przypominam sobie jak pewnego dnia malarz Sandro przyszedł na wieczorne spotkanie radośnie ożywiony. Paola po dwóch latach bezrobocia dostała wreszcie pracę. Jej dawny reżyser filmowy polecił ją do jednego z rzymskich teatrów rewiowych. Dla Paoli oznaczało to powrót do życia. Dla Sandra możność całkowitego i spokojnego poświęcenia się pracy artystycznej. W ciągu paru następnych dni zmienił się niemal nie do poznania: przytył, poweselał, a nawet jak gdyby przestał kasłać. Paola przychodziła teraz codziennie na kolacje. Jej piękne włosy nabrały połysku starego złota, policzki poróżowiały i stała się śliczna. Trwało tak przez dwa tygodnie. Po dwóch tygodniach Paola powróciła z przedstawienia wcześniej niż przychodziła zazwyczaj. Jej ociężały krok i poszarzała twarz już z daleka zapowiadały nieszczęście. Odwołała męża od stolika. Widziałem, że przez dłuższą chwilę o czymś gorączkowo rozmawiali. Potem zobaczyłem jak Sandro zaniósł się w straszniejszym niż zwykle ataku kaszlu. Powrócił do stolika sam — zgarbiony i sposępniały. Poinformował nas krótko: „W teatrze zmienili program. W nowym jest numer, wychwalający plan Marshalla. Paola zaprotestowała, ale oczywiście bez skutku. Rozumiecie, że w takiej rewii występować nie będzie". Milczeliśmy. Cóż w tej sytuacji było jeszcze do powiedzenia?

Więcej już do tego tematu nie powracaliśmy. Paola przestała przychodzić na kolacje. W parę dni później dowiedziałem się, że znowu poczuła się źle i położyła do łóżka. W oczach Sandra pojawił się ów trudny do zniesienia błysk głodu. A bracia Menghi po dawnemu tłukli się w piersi i zaklinali nad zwiniętymi w rulon i nigdy nie oglądanymi obrazami, które w końcu jednak zawsze wymieniali na gorący makaron.

Portret chłopki (Renato Guttuso)

Po kilkunastu wieczorach spędzonych w „trattorii" poznałem na wylot zwyczaje jej bywalców. Wiedziałem już, że pełen temperamentu i zawsze skłonny do konceptów malarz Salvatore, w którego żyłach krew znanego polskiego malarza huculszczyzny zmieszała się z krwią włoskich chłopów — posępniał tylko wówczas, gdy nie mógł malować z braku pieniędzy na płótno i farby. Wiedziałem, że „grypy", na które okresowo zapadał czarny rzeźbiarz Pietro z Sycylii — oznaczały głodówkę i „oszczędzanie kalorii". Z oczu Sandra umiałem już zawsze wyczytać jego „posty". Zrozumiałem jak rzadko ci wszyscy moi towarzysze rozmów bywali najedzeni do syta. Tym więcej zadziwiała mnie ich obojętność dla spraw osobistych. Mówili o nich mało i jedynie w razie palącej konieczności. Dwie były tylko sprawy, które w całości pochłaniały ich umysły i serca: sprawa „ruchu" do którego należeli i sprawa ich sztuki. Nie spotykałem dotychczas wielu artystów, wprowadzonych w zagadnienia polityczne. Dlatego też szeroko otwierałem oczy w czasie wieczornych dyskusji politycznych u Menghich. O ileż lepiej ci młodzi i pochłonięci sprawami swojej sztuki artyści orientowali się w ogólnej sytuacji świata i w obecnym układzie jego sił — od niejednego zawodowego polityka, z którym rozmawiałem w ciągu dnia. Jak trafne i głębokie bywały ich oceny polityczne. Jaką nieodpartą logiką łączyli zawsze przyczyny ze skutkami. Widziało się od razu, że ci artyści nie byli „przylepieni" do ruchu, który ich firmował i że nie trafili do niego przypadkiem. Dowodził tego najlepiej ich stosunek do partii. Nie było roboty partyjnej, w której nie brali udziału. Nieraz przychodzili do Menghich zmęczeni i zachrypnięci wprost z ulicznych manifestacji. Tam nie oszczędzali kalorii. Wiedzieli, o jakie cele walczą i walki o te cele nie pozostawiali innym.

Ale w tej wspaniałej i na pozór niezłomnie konsekwentnej postawie artystów włoskiej lewicy — była rysa. Było pewne tragiczne pęknięcie, które podświadomie wyczuwano, ale o którym nie chciano wiedzieć i które zasypywano piaskiem wszystko potrafiących uzasadnić słów. Ci naprawdę ludowi artyści, poświęcający wszystkie swe myśli i wysiłki walce o nowe ludowe państwo i o nową ludową kulturę, związani z milionami towarzyszy w tej walce nie tylko więzią organizacyjną, ale ciałem i krwią — w tym co ukochali najwięcej — w swojej sztuce — oddalali się od nich coraz bardziej. Podporządkowani jedynej dotychczasowej zasadzie rewolucyjnej awangardy artystycznej w społeczeństwach kapitalistycznych — zasadzie najśmielszego zwalczania konwencji mieszczańskich, pogrążeni w drobiazgowych i nieistotnych polemikach z artystami mieszczańskimi — ulegali mimo woli w swej sztuce rozkładowym tendencjom dekadentyzmu ginącej klasy społecznej i zapędzali tę nad wszystko ukochaną sztukę w chłodny zaułek rozważań formalnych, odrywając ją od życia, z którym tak mocno byli związani.

(Dokończenie na stronie czwartej)

(Dokończenie ze strony trzeciej)

Ta tragiczna niekonsekwencja — której nie mogły przesłonić najbardziej wytężona praca partyjna na innych odcinkach i najbystrzejsze oceny ogólnopolityczne — musiała na koniec doczekać się swego rozwiązania: naturalnego, surowego i bolesnego.

Rozwiązaniem tym stała się bolońska wystawa obrazów, urządzona w listopadzie 1948 r. staraniem Towarzystwa Domów Kultury Robotniczej prowincji Emilia. Trzeba dobrze znać szczupłość funduszów włoskiego ruchu robotniczego w stosunku do jego zadań, trzeba dobrze wiedzieć, jaki ogrom wyrzeczeń stoi we Włoszech za każdym groszem robotniczej składki — aby zrozumieć, jak doniosłym wydarzeniem kulturalnym była ta wystawa dla całego włoskiego świata pracy. Do udziału w wystawie bolońskiej zaproszono wszystkich najwybitniejszych twórców włoskiej lewicy artystycznej. Najwyżej uświadomionym robotnikom włoskim, niezmordowanym bojownikom Emilii chciano pokazać najwyższe osiągnięcia współczesnej lewicowej sztuki włoskiej.

I stało się to, co się stać musiało. Tłumom, zwiedzającym wystawę bolońską — tym tłumom włoskim, które we krwi mają szacunek i miłość dla wielkiej sztuki i ocierają się o nią każdego dnia na ulicach i placach swoich miast — pokazano zbiór bezdusznych, geometrycznie wypracowanych dekoracji — niezrozumiałych, chłodnych, oderwanych od życia i nie budzących wzruszeń.

Ale mylicie się, jeżeli przypuszczacie, że zwiedzający wystawę wyrazili swój głęboki zawód w najlżejszej choćby krytyce. Wystawę firmował cały ruch robotniczy. Twórcami dziwacznych łamigłówek byli drodzy towarzysze, których nazwiska wymawiało się z szacunkiem i miłością. Miłość i szacunek dla ruchu, miłość i szacunek dla drogich towarzyszy malarzy wstrzymały na wargach słowa protestu. Była to tolerancja szkodliwa i torująca drogę najgorszemu snobizmowi — lecz płynąca z serca.

Ale w czerwonym Palazzo przy via Boteghe Obscure, gdzie czuwa się nad całością spraw ruchu robotniczego, doceniono od razu wagę tego, co stało się w Bolonii i uznano chwilę za odpowiednią do wystąpienia. W miesięczniku „Rinascita", wydawanym przez Włoską Partię Komunistyczną ukazała się krótka notatka sprawozdawcza z wystawy bolońskiej. W notatce tej napisano po prostu: „W Bolonii pokazano nam zbiór niezrozumiałych łamigłówek i formalistycznych bohomazów, których żaden zdrowo myślący człowiek nie może uznać za sztukę".

W świecie artystycznym całych Włoch zawrzało. Uznani artyści mieszczańscy i rozplotkowana „złota młodzież artystyczna", zalegająca wystrojonym tłumem modne kawiarnie przy Piazza Colonna i via Vittorio Veneto — nie posiadali się z radości. Nareszcie dostało się ponosie tym wyniosłym i niezłomnym, tym prowokująco głodującym i wiecznie rozwrzeszczonym o swoim posłannictwie. I to od kogo? — Od własnej partii. Czyż może być coś zabawniejszego. Reakcyjne tygodniki pisały: „komuniści zwalczają własnych artystów" — i obłudnie brały ich w obronę. Nie mogłem w tych dniach opędzić się od pytań:— „Co mówią tamci u Menghich? Pan przecież bywa u Menghich".

U Menghich wrzało także, ale inaczej. Pierwszą reakcją na notatkę „Rinascity" było poczucie głębokiego skrzywdzenia i zryw protestu. Nie, w „trattorii" Menghich ani przez chwilę nie uważano tej sprawy za „spór z partią". Wszyscy artyści tu bywający byli zbyt mocno wrośnięci w partię, aby w ogóle taką myśl do siebie dopuścić. Uważano tu w pierwszej chwili po prostu, że „Rinascita" padła ofiarą jakiegoś tragicznego nieporozumienia. Czyż nie byli zawsze dobrymi członkami partii? Czyż nie byli skłonni oddać partii ostatniej kropli swojej krwi? Czyż nie płacili za przynależność do niej głodem i codziennymi prześladowaniami? Ale inne są zasady walki rewolucyjnych artystów w krajach, które już budują u siebie socjalizm — a inne w społeczeństwach kapitalistycznych. To tragiczne nieporozumienie trzeba wyjaśnić jak najprędzej. W tym duchu też wystosowali odpowiedź do „Rinascity". Na pierwszym miejscu podpisał ją najwybitniejszy malarz dzisiejszych Włoch — Renato Guttuso.

„Rinascita" zamieściła list artystów, ale opatrzyła go dodatkowym komentarzem. Komentarz był pisany w tonie ojcowsko karcącym, ale każde jego słowo bolało jak uderzenie. Anonimowy autor komentarza (dopiero w parę miesięcy później dowiedziałem się, że był nim sam Togliatti) pisał m. i. co następuje: „Drodzy towarzysze artyści, ani na chwilę nie zapominamy, że jesteście naszymi drogimi towarzyszami i dumni jesteśmy, że mamy Was w naszych szeregach. Ale to w niczym nie może zmienić naszego sądu o waszych obrazach. Obrazy te są niezrozumiałe i obce dla tych, dla których chcecie malować. Obrazy wasze zapoznają człowieka, jako bohatera historii. Drodzy towarzysze wy błądzicie, a któż jeżeli nie my ma was z tych błędów wyprowadzić".

Po ukazaniu się listu i komentarza nastroje u Menghich nie uległy poprawie — ale dyskusje artystów weszły w nową fazę: spokojniejszą i bardziej rzeczową, lecz nie mniej trudną i bolesną. Wymowa wystawy bolońskiej wisiała nad tymi dyskusjami jak miecz Damoklesa. Nikt nie mógł zaprzeczyć, że sztuka ich okazała się niezrozumiała i obca dla tych, którzy byli im najbliżsi. „Trattoria artystyczna" Menghich przechodziła ciężkie dni. Atmosfera pokoju w głębi poczęła nawet promieniować na pokój pierwszy. Zbierający się tu dorożkarze i krawcy z mniejszym ożywieniem niż zazwyczaj grali w „scopa" i bardziej jeszcze ściszyli swe głosy.

Ale w pokoju w głębi już dojrzewało twórcze rozwiązanie. Do jego przyśpieszenia bardziej jeszcze od sprawy bolońskich robotników przyczyniła się sprawa... braci Menghi. Robotnicy bolońscy, bądź co bądź, byli daleko — a bracia Menghi blisko, tuż pod bokiem, na codzień. Ta sprawa drobna i dotychczas niezauważana — sama wypłynęła przypadkowo w dyskusji — i naraz na tle sytuacji urosła do rozmiarów problemu.

— Dlaczego bracia Menghi od dawna już nie rozwijają żadnego z przynoszonych im kartonów i płócien? Dlaczego bez oglądania rzucają je do skrytki za bufetem? Dlaczego żadnego z tych obrazów, stanowiących ich bezsprzeczną i opłaconą własność, nie zawieszają na ścianach swojej „trattorii"?

Niech odpowiedzą na to sami bracia Menghi. Braci Menghi wezwano do pokoju w głębi. Wezwano ich jako sędziów i prokuratorów — ale stanęli przed gromadą rozgorączkowanych malarzy jak dwaj obwinieni — bez zwykłych poufałych uśmiechów, na lekko drżących krzywych nogach, z czołami w pocie. Nie rozumieli o co tu chodzi. Ale ich dobre i współczujące serca zamierały boleśnie w obliczu cudzej rozpaczy. Stali przerażeni i niemi. Chętnie ofiarowaliby dzisiaj za darmo po pełnej misce makaronu wszystkim tym biednym chłopcom, byle ich tylko pocieszyć.

Ale w „pokoju w głębi" żadnych spraw zasadniczych nie załatwiono w drodze kompromisu. Nie panujący już nad sobą i pół przytomny malarz Sandro R. krzyknął do zebranych: — „Oni milczą, ale ja wam powiem, dlaczego nie oglądają naszych obrazów i dlaczego nie wieszają ich na ścianach. Bo te obrazy im się nie podobają. Bo ich nie rozumieją. Bo one są dla nich właśnie „łamigłówkami" i „bohomazami". Czy rozumiecie? Bracia Menghi, jedyni ludzie, którzy nam pomagają i utrzymują nas przy życiu — czynią to nie dla naszej sztuki, ale dla nas. Z dobrego serca, z przyjaźni, ze współczucia. Bo im nas żal. Bo uważają nas za artystów. Dlatego nawet wybaczają nam naszą sztukę, która jest dla nich niezrozumiała i dziwaczna. Uważają nas za artystów, ale „na kredyt". Tylko „na kredyt", rozumiecie? Jakże tragiczni i śmieszni jesteśmy we wszystkim, co tu wygadujemy od tygodnia — w obliczu tego jednego drobnego faktu. Jakże tragiczni i śmieszni".

*

Pamiętam, że w jakieś dwa tygodnie po wyżej opisanej scenie, wracaliśmy z „trattorii" Menghich już niemal nad ranem. Po trzech dniach upalnego duszącego „sirocco" Rzym budził się z letargu chłodny i świeży. Od gór wiał trzepotliwy ożywczy wiatr „tramontana". Rozmawiano o Wielkiej Sztuce, którą trzeba wyprowadzić z zasypanych źródeł kultury narodowej, ponad głowami całej epoki mieszczańskiej. Przed redakcją „Unity" na via Quattro Novembre stał ciężarowy samochód, do którego ludzie w roboczych kombinezonach ładowali białe naręcza gazet.

Zatrzymaliśmy się przed szklaną witryną ścienną, w której wystawiano bieżący „servis" fotograficzny. W szarym półmroku świtu spoglądali na nas zza szkła: Mao-Tse-Tung — zdobywca Nankinu, radzieccy przodownicy pracy i strajkujący robotnicy rolni z Puglii.

„Czy patrząc na te fotografie, nie odczuwacie szczególnie silnie rytmu potężnych nowych sił, wstrząsających światem?" — powiedział ktoś w zamyśleniu. — „Czy nie słyszycie dudniącego kroku powstających milionów — dotychczas biernych i obojętnych? Czy wolno nam naprzeciw temu Nowemu wyjść ze sztuką, krojoną na miarę mieszczańskiego krawca?

Patrzyłem na piękną, tajemniczą twarz chińskiego bohatera, na radzieckich pionierów i na twardo zacięte usta włoskich robotników z Puglii. Myślałem ile jeszcze zwycięstw muszą odnieść siły postępu na całym świecie, aby wspaniali młodzi malarze rzymscy mogli wreszcie zacząć tworzyć swoją sztukę, wolni od ciągłej troski o chleb powszedni.

W pewnej chwili poczułem dotknięcie gorącej i pulsującej dłoni Sandra. Ten człowiek posiadał niewątpliwie dar odgadywania myśli. Powiedział swoim ochrypłym i zdartym przez kaszel, głosem: „Walka nasza jest trudna i ciężka, caro amico. Ale nie walczymy przecież o gorzej lub lepiej omaszczony chleb. Walczymy o nowe Włochy".

Marian Brandys

JAN ŚPIEWAK

WIERSZE ROMANA BRATNEGO

Trudną drogę musiało przebyć pokolenie młodzieży dojrzewającej w czasie wojny. Oderwana od normalnej nauki, rzucona w wir tragicznych wypadków, młodzież ta uchodziła nieraz do partyzantki, aby tam zamiast sztuk humanistycznych uczyć się sztuki władania karabinem i celnego rzucania granatem. Wojna wytworzyła szereg kompleksów, partyzantka je pogłębiła. Wyzwolenie kraju, konieczność włączenia się w pracę nad odbudową państwa postawiła młodzież, zwłaszcza w pierwszych latach po odzyskaniu niepodległości, wobec zagadnień przebudowy wewnętrznej; należało jak najszybciej otrząsnąć się ze zmory okupacyjnej. A o ileż bardziej skomplikowana była sytuacja tych, którzy karabin zmienili na narzędzie sztuki: dłuto, pędzel lub pióro.

Jak najpełniej wypowiedzieć to wszystko, czego byli codziennymi świadkami? Jakie treści uwypuklić i do jakiej tradycji sięgnąć? Niejeden z poetów tej generacji zaczynał pisać jeszcze przed wojną. Niejeden z tych poetów wychowywał się na poezji okresu międzywojennego, pozostając przeważnie pod wpływem tzw. awangardy poetyckiej.

Jaskrawym przykładem trudności, na jakie napotkało powojenne pokolenie poetów, jest poezja Romana Bratnego. Krytyk, który z trudem przedziera się przez gąszcz jego wierszy, czuje się jak gdyby nagle znalazł się, parafrazując słowa Potockiego, w bujnym ogrodzie, ale nie plewionym, gdzie wszelakiego dobra znaleźć można.

Zacznijmy od pierwszego tomu Bratnego, wydanego po wojnie: „W karty z historią". Jest to zbiór dość pokaźny; składa się z trzech rozdziałów: „Pogarda", „Wyroki" i „Poemat zza kierownicy". W pierwszym rozdziale znalazły się wiersze ze zbioru wydanego konspiracyjnie w czasie okupacji.

Linia rozwojowa tomu jest znamienna. Wspomnienia tragicznych wypadków z lat okupacji, katastrofy narodowej, ciężkich przejść, walki z bronią w ręku, śmierci przyjaciół, lat samotności obozowej, tęsknota za krajem, chęć przełamania w sobie dotychczasowego światopoglądu, chęć ukazania siebie takim, jakim się było, spojrzenie nowymi oczyma na swoją przeszłość i na to, co poeta zastał po powrocie do kraju, gorzka ironia i sarkazm, zwrócony przeciwko klasowemu wrogowi — te i inne sprawy zmuszały poetę do poszukiwania nowego wyrazu poetyckiego, do znalezienia drogi twórczej, odpowiadającej nowej politycznej tematyce. Ale takie przełamywanie siebie nie zawsze udawało się poecie. W wypadku Bratnego ideologia często kłóci się z nawykami artystycznymi, które poeta nabył w poprzednich latach. I stąd rodzą się dysproporcje i dysonanse formalne i ideologiczne.

Karol Irzykowski oceniając prywatnie okupacyjne wiersze Bratnego („Twórczość" nr 7), dojrzał w nich wpływy awangardowe. My z perspektywy lat możemy i musimy dojrzeć w nich przede wszystkim postawę ideologiczną poety, która oznacza w gruncie rzeczy inteligenckie „buntarstwo" połączone z anarchicznym gestem. Elementy awangardowej poetyki kłócą się w tych wierszach z wpływami imaginizmu, z umyślną brutalnością, wywodzącą się z najwcześniejszego naszego futuryzmu. Gdzieniegdzie pojawia się symbolika pochodząca z całkowicie odmiennej poetyki. Gdyby można było w tym miejscu przeanalizować wiersz za wierszem, zobaczylibyśmy wyraźnie kotłowisko nie zawsze zharmonizowanych stylów. Spójrzmy dla przykładu na pierwszy z brzegu wiersz: „Dzień powszedni", na jego metaforykę. Wiersz zaczyna się od obrazu, w którym pierwsza część metafory pozostaje całkowicie nieuzasadniona.

„Bitych po twarzy przez zachodu
rozjuszone łapy
rozdziobią nas cmentarze
krzyżami

„Gniazdo z kruczego krakania" — to inny obraz tego wiersza, wzięty jakby z Przybosia. I klamra wiersza: „Jutro — naciągnąć w słońcu złote rękawice wiatru" — jakby w swoim czasie powiedzieli nasi futuryści, pozostający zresztą pod wpływem Jesienina. W całości wiersz tworzy obraz chwiejny i nie przekonywający. Obok ciągłego brutalizowania, które będzie się w tym tomie coraz bardziej pogłębiać, poeta operuje tradycyjnymi rekwizytami poetyckimi. Takie obrazy jak „kopany piasek", „rży noc", obok nieporadności stylistycznej takich zwrotów jak „serce odziewa żal", ilustrują ten nieporządek formalny wierszy Bratnego. Jeśli jednak uwzględni się ówczesny młody wiek autora, to bezsprzecznie w wierszach tych ocenić można świeżość i chęć wypracowania własnego stylu, pomimo chaotycznej nieraz kompozycji.

Wiersze z cyklu „Wyroki" to już obrachunki z latami okupacji, tragiczne wspomnienia z lat wojny, z niewoli niemieckiej, to uwalnianie się od koszmarnych obrazów, które przyniosła wojna. Nagromadzenie tragicznych obrazów, nieraz w funkcji symbolicznej, tworzy specjalny koloryt tych utworów: zagęszczony, niepokojący, denerwujący często, ale też przez to nieraz oryginalny.

W tym cyklu znajdujemy już szereg ciekawych wierszy jak np. „List z obczyzny", „W sprawie powrotu wojsk naszych z Zachodu", oraz wiele trafnych i ciekawych fragmentów poetyckich. Całe jednakże wiersze sprawiają przeważnie wrażenie niedość opracowanych. Gdzieniegdzie znajdujemy jeszcze echa „Młodej Polski" np. „Spojrzeć duszy w oczy" (Zbrodnia i...), kalamburowe metafory i nie zawsze udałe dowcipy słowne jak np. w wierszu „Pocałunek":

„— a jeśli umrę — przymknij
powieki
i dalej całuj mnie w epitafium" (!)

To epitafium w tym miejscu jest jakoś nieprzekonywające. Razi w wierszu „Testament" tego rodzaju powiedzenie jak: „dam wam wiedzieć" (chyba: poznać).

Trzeci wreszcie cykl najobszerniejszy: „Poemat zza kierownicy" stanowi dalszą poetycką wiwisekcję lat okupacyjnych: tragiczne demaskowanie romantyzmu partyzantki, auto-ironia, groteska kalamburowa z satyrycznym zacięciem, celowe brutalizowanie i stopniowe przejście do poezji upolitycznionej, nie buntowniczej już, ale agitacyjnej. Tylko, że podobnie jak i w poprzednich dwu cyklach wybór tematyki ściśle politycznej wyprzedza samą ideologiczną przebudowę autora. W wierszach jego ciągle jest jeszcze dużo anarchizującego radykalizmu. Nie bądźmy gołosłowni. „Ten da zimie po skostniałym pysku" („Analiza orłów") i „zdechłe wiersze" („Pamięci zdechłych poematów"), „spójrz w podbite cegłą oczy historii" („Warszawa"), „banda aniołów" („Demobilizacja") itp. obrazy nie świadczą jeszcze o humanistycznej postawie autora, który nawet wojnę — rzecz charakterystyczna! ujmuje wciąż w obrazy zaczerpnięte z meczu footballowego. Niektóre obrazy poetyckie sprawiają znowu wrażenie dowcipów:

„Ej! Murarzu! ja kubełkiem stąd
z głów tych kupców, nabierałbym
wody".

(„Wyjście z lasu")

Dowcipy tego rodzaju osłabiają polityczny sens wierszy.

Smutne są na ogół te wszystkie wiersze. Smutne są czasy, które opisuje poeta, smutne jest współczesne mu pokolenie, które razem z nim walczyło i ginęło. Smutny, ale prawdziwy jest wiersz „Polska":

„Policzcie mi oczy towarzysze!
Wszystko co widziałem, do was
przynoszę,
ja, co nigdy nie pożegnany
z życiem,
już w ogniu dział słyszałem:
trawa rośnie". (Polska)

Niektóre wiersze z tego cyklu są doprawdy przekonywające: „Gwiazda pokoju" konsekwentnie i spoiście zbudowany wiersz, „Ze stron" i „Chorał dialektyczny".

Drugi tom wierszy Bratnego „15 batalionów" w znacznej mierze różni się od pierwszego. Niemalże w całości zawiera on wiersze polityczne, propagandowe, walczące. Jest to odejście od liryki upolitycznionej do poezji świadomie agitacyjnej i programowej:

„Chciałbym by wiersz mój
zamiast rozkładu jazdy
mógł być wieszany na dworcach" —

pisze poeta w wierszu „Wołanie". Tego rodzaju zwrot — rzecz jasna — wpłynął i na technikę poetycką. W wierszach tego zbioru Bratny wyzwala się na ogół spod wpływów awangardy, imaginizmu, ekspresjonizmu i symbolizmu. Dąży przede wszystkim do podkreślenia sensu politycznego swojej wypowiedzi, która nabiera stopniowo konkretności. Wyzwalanie się z kanonów poprzedniej estetyki, szukanie nowych dróg nie obeszło się niestety bez, że się tak wyrażę, wstrząsów twórczych. Nowa społeczna treść, którą poeta chce najpełniej wyrazić, rozsadza i tak chwiejną kompozycję jego wierszy. Wiersze rozluźniły się, stały się rozgadane. W książce tej spotykamy wiele utworów, które ze względu na swój rodzaj poetycki stoją na pograniczu felietonu, noweletki albo swoistej gawędy lub reportażu. Jasność utworów psuje niedbały stosunek do składni i słowa poetyckiego, za dużo wtrąconych zdań, zbyt dużo obrazów poetyckich w manierze wczesnego futuryzmu. Często nie wynikają one logicznie z politycznej treści utworu i sprawiają wrażenie chwilowej igraszki. Razi również niewspółmierność zagadnień: motywy erotyczno-seksualne często bez uzasadnienia przechodzą w polityczne i na odwrót. Zaciemnia to i osłabia ideologię utworów. Nie widzę powodu rozbijania szyku zdania, a tym samym i rozumowania w tego rodzaju wolnym wierszu jak np. „16.30".

„Gdy pokochałem cię, tytuły gazet,
w które owijałem róże
wstydząc się
przechodzić przez pokój do ciebie
i bukiet nieść
— nawet strzępy tytułów wskazywały: „wzięli Czechosłowację!"

Tego rodzaju zagmatwanie stylistyczne jest nieusprawiedliwione, a podobnych zwrotek można by przytoczyć wiele. Jeśli się chce używać potocznego języka, to trzeba także używać potocznego, jasnego i zwartego zdania, inaczej utwór poetycki staje się niezrozumiały i błędny w adresie. Szlachetne intencje wiersza „15 batalionów" psuje jego naiwny militaryzm. Tam, gdzie sens wiersza wydobyty jest w prosty sposób, powstaje dobry w całości utwór jak np. „Powitanie madonny", albo we fragmentach „Ostatni meldunek agenta L. 27".

Omówione dwie książki Romana Bratnego wraz ze swoimi niedociągnięciami i bezsprzecznymi poetyckimi osiągnięciami stanowią dokument charakterystyczny dla pokolenia, które dojrzało podczas wojny. Wady i zalety tego rodzaju poezji świadczą o zmaganiach poety Bratny łamał się w swoich wierszach, nawiązywał do takiej lub innej poetyki w zależności od stopnia krystalizacji swoich poglądów politycznych. Kroczył drogami nie zawsze słusznymi, ale unikając gotowych poetyckich formuł doszukiwał się i doszukuje własnego poetyckiego wyrazu. Przełamanie romantycznej pozy, autoironia i rozładowująca patos drwina w pierwszej książce, śmiałe próby aktualizowania i dramatyzowania tematyki w drugiej książce, oraz bezsprzeczna szczerość wypowiedzi każą wierzyć, że poeta w wyniku ambitnych poszukiwań znajdzie słuszną drogę dla swojej upolitycznionej poezji.

Jan Śpiewak

Roman Bratny: „15 Batalionów", „Historią", Warszawa, 1948, „Czytelnik", str. 110.

Roman Bratny: „W karty z historią", Warszawa, „Książka", 1948, str. 52.

STANISŁAW DZIKOWSKI

Klechdy

GUSŁA

Jednemu chłopu przepowiedziała wróżka, że jak trzy razy bąka puści — to umrze. I głupi chłop uwierzył. Ponieważ był do tego dość przyzwyczajony i trochę mu to uchodziło, bardzo się tą wróżbą zasmucił, bo nie wiedział, jak on od tego wstrzymać się potrafi. Myślał i myślał i na ostatku tak sobie umyślił, że już nic nie będzie robił, to może jakoś wytrzyma.

Tymczasem wypadło mu zemleć zboże na żarnach. Ale bał się, że jak będzie żarnami obracał, musi dobrze ciągnąć, to by mu się wyrwało.

— Najlepiej będzie — pomyślał — jeżeli zboże do młyna zawiozę i już.

Ale i do młyna bał się sam jechać. Bo przecież trzeba będzie na kosz zboże wynosić, to jakby podniósł nagle, na pewno by mu się nieszczęście przytrafiło. Musiałby umrzeć i mąki by tej nawet nie spożył. Na nieszczęście nie było komu jechać, bo parobka nie miał. Żona zaś zaczęła gadać i prosić, żeby koniecznie sam jechał. Tłumaczyła, że będzie się strzegł, po trosze na kosz wynosił, to może jako i zmiele. Jak zaczęła kobieta nalegać to się już oprzeć nie mógł. Nawet mu konie zaprzęgła, worki i beczki ze ziarnem na wóz włożyła, a on siadł i pojechał.

Przyjechał nad jedną fosę i jak wóz klapnął, tak onemu już raz wyskokło. Chłop ledwo się nie zatracił ze strachu, ale pocieszał się tym, że już się będzie wystrzegał, a jak przywiezie mąkę, to nic nie będzie robił, ino jadł.

Zajechał do młyna, zapłacił młynarzowi, co mu zmełł. Sam tylko dojrzał żeby się dobrze zmełło i żeby mu kto mąki nie ukradł. Młynarz zrobił, co było potrzeba, włożył mu mąkę na wóz, a on wsiadł i pojechał.

Przyjechał na tę samą fosę; konie leciały chyżo, a chłop się trzymał mocno żeby tylko mu się nie wyrwało. Ale gdzie tam! Jak wóz skoczył do fosy kołami, tak onemu drugi raz się wypsnęło. Bardzo żałował tego, o mało nie płakał, ale cóż miał biedak robić!

„Już się nie wróci" — pomyślał sobie i tylko to miał na myśli, żeby jeszcze jako zajechał do chałupy, to będzie się strzegł. Chyba trzeci raz jakoś utrzyma, żeby tę mąkę mógł zjeść.

Ale gdzie tam!

Jak przyjechał na jedno pastwisko pod pagórkiem konie nie mogły wyciągnąć z powodu wielkiego błota.. Z wozu mu się wyłazić nie chciało, bo się bał, że jak będzie wyłaził, to by może trzeci raz zrobił to, czego nie pragnął. Ale konie nie mogły wyciągnąć i stanęły w tej bajorze. Jak wyciął konia batem. to i trzeci raz wyrwało mu się.

Ano cóż robić?

Zaczął lamentować: trzeba umierać. I tak sobie myślał:

„Po cóż ja te mąkę do chałupy powiozę, żeby kto jadł. Ja jej już i tak jadł nie będą, bo muszę umrzeć. A przez babę umrzeć muszę. bo ona mnie do młyna wygnała. Kiedy ona taka mądra i kiedy ja jeść nie będę, to niech i ona nie je".

I wziął, powyrzucał wszystkie worki i beczki z woza na ziemię, a sam legnął przy workach, czyli umierał.

Świnie, co się pasły na pastwisku, przyszły do worków, rozrywały jej i żarły mąkę. On zaś leżał na ziemi, stękał ogromnie, choć go nic nie bolało i wołał na świnie:

— Żebym ja był żywy jakem już nieżywy, dałbym ja wam!

I tak wciąż wołał na te świnie, a one żarły mąkę.

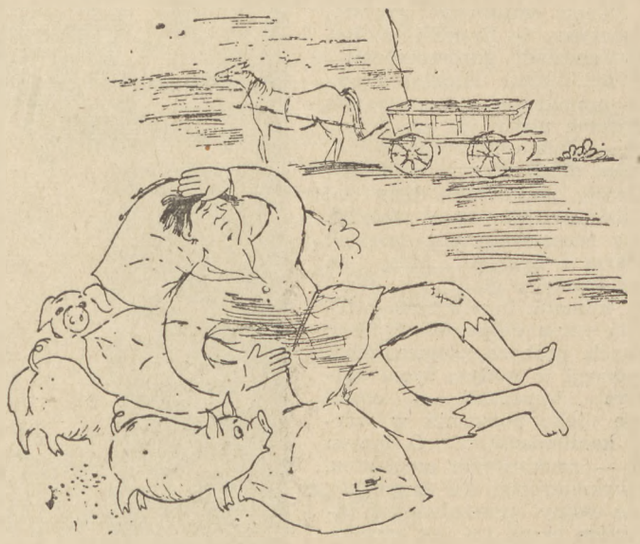
Tak leżał długi czas, aż nadjechał jakiś furman. Z daleka już słyszał jego wołanie i myślał, że to chyba jakiś chory albo co. A jak przyjechał nad niego i wciąż te same słowa słyszał tak podszedł do tego chłopa i spytał się go, co mu brakuje. On zaś opowiedział mu wszystko.

Furman się domiarkował, o co chodzi. Niewiele myśląc wziął biczysko, co leżało przy chłopie na ziemi. Jak ci go zaczął okładać, nieżywy chłop wstał prędko, beczkę, worki, co świnie porozrywały na wóz wrzucił i uciekł przed furmanem, co go takim lekarstwem obdarzył.

Jak przyjechał do domu i kilka tygodni przeszło, a on wcale nie chorował, tylko go skóra bolała od furmańskiego bicia, wtedy przekonał się, że go wróżka ocyganiła. I żałował tego bardzo, że wierzył w głupie przepowiednie; i żałował mąki, co jej świnie sporo zjadły a jeszcze więcej narozsypywały. Odtąd już nigdy żadnym wróżom nie wierzył i powtarzał sobie, co mądrzy ludzie powiedzieli:

Kto wierzy w gusła, bodaj mu głowa uschła.

Stanisław Dzikowski



rys. Jan Bobrowicz

Z II serii „Klechd Polskich" opracowanych przez Stanisława Dzikowskiego, które ukażą się niebawem nakładem „Czytelnika".

JERZY BROSZKIEWICZ

KSZTAŁT MIŁOŚCI

Cóż wiesz o pięknem? Kształtem jest miłości

Cyprian K. Norwid („Promethidion")

rysunki ANTONIEGO UNIECHOWSKIEGO

10

A zatem Warszawa jest dla czułych uszu jedną wielką akademią muzyczną. Nie wszystko może w tym cieszyć. Jeśli nie tylko miłość, lecz i moda dyktują miastu opiekę nad muzyką, trudno czasem powstrzymać się od złości. Znakomity muzykograf i publicysta wyleje kiedyś swą żółć na systema maleńkich rzeczy i chlaśnie modę po gębie choćby tak: „Co kwartał prawie zjawia się u nas jakiś młodziuchny wirtuoz, jakiś maleńki artysta, jakiś kompozytor pięcioletni; to Franuś, to Józio, to Wicuś, i t. d. „Bądźmy jednak sprawiedliwsi — tenże Maurycy Mochnacki przy innej okazji napisze słowa pochwały: „Śmiało teraz rzec można, że mamy wielką operę narodową, chociaż ci, co wszystko radzi przyrównują do zagranicznych wzorów, może by i nie zgodzili się na takie zdanie... Byłoby niesprawiedliwością nie mieć albo nie chcieć z tego powodu ocenić pracy, zdatności, mistrzostwa nawet artystów naszych".

Jak na każdej akademii obok wielkich wykładowców wzruszenia zdarzają się dwu, albo pięcioletnie Józie i Wicusie, plewy i modne śmiesznostki. Mniejsza o nie — wracamy do obrachunków z mistrzami, z godzinami nauki udzielanej przez największych mieszkańców muzycznego kraju.

Nie będą tu ważne sprawy biegłości palców ani inne problemy fortepianowej egzekucji. Pianistyka — sztuka odtwórcza — może pozostać w planie drugim. Najbliższa sercu i myślom jest piękna a jakże trudna sztuka tworzenia. Jej właśnie poświęca się każdą myśl o przyszłości, każdą dumę, nadzieję i naukę.

Godziny obcowania z Bachem, Mozartem, Cherubinim wzbogacają pamięć nie tylko wzruszeniem — co dzień i co takt dają nową wiedzę. Uczą muzycznej umiejętności. Bystry umysł i czujne ucho — oto narzędzia, którymi operując bez trudu dochodzisz do odkrycia największych zawiłości konstrukcyjnych. Anatomia sonaty, fugi czy ronda nie kryje już w sobie tajemnic. Elementy formy, sposoby budowania i rozbudowywania artystycznej idei, polifoniczne i harmoniczne reguły objawiają się nadawczym oczom coraz wyraźniej. Możnaby ułożyć spis recept, przepisów i kodeksów — recepta na kanon, przepis na sonatowe allegro, artykuły i paragrafy, dzięki którym potrafisz ułożyć eleganckie rondo w rytmie mazura lub walc w formie ronda.

Tak to, tak — J. P. Fryderyku Chopin, którego talent już kilkakrotnie na publicznych koncertach uwielbiano — świat kodeksów i reguł nie jest już dla twego talentu starożytną puszczą, z której gąszczy trzeba uciekać z dziecięcym strachem i płaczem. Nie zna się jeszcze wszystkich fachowych nazw, instrumentacyjnych sztuczek i umiejętności pisania na chóry. Fortepian jednak i przypisana mu muzyka znajome są i przyjazne, jak dłoń kochanego człowieka. Do studiów w Konserwatorium droga bliska, lecz i daleka — dziesięć miesięcy czekania dzieli tegoroczny grudzień od przyszłorocznego szczęśliwego września. Mimo to już jesteś doktorem biegłym biologii i anatomii muzycznych arcydzieł. Nie jestże to powód do dumy?

Raczej nie! Godziny nauki, godziny wzruszenia uczą prawdy bodajże najważniejszej. Oto biegłość i orientacja w artykułach i paragrafach generalbasu nie stworzyły ani nie stworzą mistrza. Od wielu lat wiadomo, że muzyka j e s t sztuką tak rzeczywistą i żywą, jak człowiek — jak jego myśl, wzruszenie, gest i słowo. Dzięki tej właśnie pewności można dokładnie przeprowadzić granicę pomiędzy muzyką a maszynerią, pomiędzy koncertem Kalkbrennera a sonatą Mozarta. Z jednej strony będzie kraj wielkiej sztuki — wszystkie ludzkie mądrości i wzruszenia opowiedziane przez mistrzów będących t a k ż e mistrzami rzemiosła — z drugiej strony modny Kalkbrennerek, specjalista od pianistycznych sztuczek, świetny doktór reguł i... nic więcej.

Jak przekroczyć granicę i stanąć po stronie rzeczywistej i żywej muzyki? Jak przemówić swoim językiem? I czym jest ów własny język?

Na ostatnie pytanie odpowiedź chyba nie najtrudniejsza. Język, którym przemawiasz prosząc Zuskę o szklankę mleka, czy wywar z żołędzi jest językiem twego kraju, ludzi w nim żyjących, językiem czasu ich urodzin i śmierci. A zatem muzyka, którą piszesz także winna być nie tylko twoim dziełem i własnością, lecz także dziełem twego kraju i czasu. Czy nie tędy prowadzi najprostsza droga do mównicy, z której mógłbyś przemawiać swym własnym językiem?

Jesień, zimę i wiosnę ogląda Fryderyk w mieście. Miasto tuż za pryncypalnymi ulicami wikla się w sztuczne ogrody pałaców i warzywne ogródki dworków, w sieć uliczek, ścieżek i ścieżynek — można się dać wieczorem czy nocą schwytać jak ryba w niewód.

Miodową spacerują eleganci z morskiej pianki — o pięćdziesiąt kroków w bok, pod nędznym płotkiem kaczka wodzi w błocie puszyste, żółte stadko, naczął. W centrum miasta firmy stare, jak świat, kantory i banki — za Żelazną byle jaki rejwach, Senacką wlecze się obdarty druciarz a na Krakowskim Przedmieściu głuchy ptasznik zachwala swe śpiewające kosy i szpaki.

Pałace Radziwiłłów, Potockich, Sapiehów — o większe bogactwa i piękniejsze złocenia trudno nawet w Paryżu. Więzienia za to i nędza taka sama, jak w biedackich dzielnicach Paryża, Berlina czy Wiednia. Kawiarnia „Kopciuszek" — kawiarnia na Miodowej: „Dziurka" — kafejki na Koziej, Senatorskiej, Brackiej. Niby Paryż — niby Berdyczów.. Zależy, z której spojrzysz strony i jakim spojrzysz okiem. W każdym jednak razie trudno się nie wzruszyć wdziękiem i urodą tego miasta.

Ludzie jednak — ci, z którymi styka się Fryderyk — choć mogą być bardzo mili, weseli i eleganccy nadają miastu z reguły pozór jakiejś nieszczerości, oszustwa nawet. Nie jest zamierzone — to prawda. Przypomina jednak zbyt często scenę, historie umowne i wymyślone. Wszystko dzieje się w świecie starych reguł i regułek skomponowanych przez zakłamanego artystę. Nie o domu tu mowa — ani o najbliższych przyjaciołach. Ale nawet „diabełek", „Moriolka", przedmiot i podmiot tak niby czułego sentymentu stroi się w szatki operowej heroinki...

Właśnie! Opera! Miasto jest głównie operowym a nieświetnym spektaklem. Wszystkie jego salony, jego wielkie solistki w stylu princessy Luizy czy księżnej Sapieżyny kłamią akurat tak dokładnie, jak kłamią opery Wintera. Panny przy harfach, kawalerowie przy szarfach gitar, pretensjonalne paniusie śpieszące na sumę do Panien Wizytek... oto tak wygląda dziś miasto. Po prawdzie dzieją się gdzieś w ukryciu sprawy poważne — groźne nawet. W ubiegłym roku skazano Łukasińskiego i innych członków Towarzystwa Patryotycznego, sądzono młodzież ze Związku Wolnych Polaków. Czasami na peryferiach wybucha nagły pożar. Klasztor Karmelitów lepiej obchodzić i wiadomo, że każda ściana ma swego Mackrota... Są to jednak wody podskórne, sprawy sekretne. Nie zbadasz ich biegu ani kierunku.

Wszystko zaś co zaliczysz do świata miejsko - widzialnego przypomina grzeczną a nieciekawą operę buffo w stylu Wintera lub jeszcze płytszego rzemieślnika — Weigla. W tym światku nie nauczysz się języka, który mógłbyś uznać za własny.

Lato w życiu Fryderyka oznacza wieś. Za każdym do niej powrotem jest inna, nowa, bogatsza w pieśni, obrazy i ludzi. Początkowo objawiała się przede wszystkim pejzażem. Miejski wieczór zaczynał się od tego, że w ulice spływał cień coraz to głębszy i gęstszy. Kończyło się tak, że niebo jeszcze nie zdążyło pociemnieć, gdy w uliczkach i podwórcach nastała już noc.

Na mazowieckiej zaś równinie o pewnej chwili zmierzchu nikną granice pomiędzy niebem a ziemią: skończony świat urasta nagle do rozmiarów nieskończoności. Mgły, słońca, pola zbóż ukrytych w maskach i maków w zbożu, powietrze pachnące niedawną burzą i przyszłym zdrowiem — któż potrafi zliczyć wszystkie urody zielonego kraju?

Potem przyszła pora na odkrycie pieśni gminnej. Słuchał jej uważnie już przy pierwszych spotkaniach — już wtedy wyczuł, ile pod jej chropawą korą mieści się najzdrowszej, nieodkrytej jeszcze piękności. Nie trudno było pojąć, że owe pieśni są częścią tego kraju — należą do jego treści, mówią o niej. Obraz Mazowsza i mazowieckie pieśni łączą się z sobą nierozerwalnie. Soliva opowiadał niedawno o czystym błękicie italskiego nieba. Może to być, i owszem, śliczne. Ale niknący w deszczu horyzont mazowieckich pól, nocny wiatr i szeroka linia pieśni pastuchów wracających o zmierzchu z nadrzecznych pastwisk... niech milczy Soliva.

Siłę sentymentu najłatwiej zmierzysz siłą pamięci. Co roku wraca się z owej płaskiej, nadwiślańskiej kampanii do bujnego miasta. Miasto znamy: w śródmieściu krzykliwe jak Paryż, na przedmieściach, jak Berdyczów. Kolorowe, bogate „w impresye czyli alias wrażenia" — o sentyment i uwagę naprasza się co krok i co dzień.

Koncertanci i orkiestranci stolicy są eleganccy, światowi — pani Aszpergerowa zachwyca urodą — pani Majerowa głosem — pani Szymanowska talentem. Mateusz Zduleczny z Oborowa chodzi w parciance i łapciach, a ręce ma twarde, brunatne jak stare drzewo, instrument z laski na pociechę. Mimo to aż nadto pięknie wykonywana przez panią Szymanowską „berseza" Riesa od razu wypada z pamięci. Tak samo, jak rumieńce i figurka pani Aszpergerowej. Melodii zaś Mateusza i jego grajków słyszanych w Oborowie nie śmie przesłonić żaden z miejskich wdzięków — siłę sentymentu mierzy się siłą pamięci.

Mama ma lekki sen. Często więc nocami budzi się i nadsłuchuje: Fryderyk, który ma swe posłanie w salonie często do najpóźniejszej nocy nie rozstaje się z klawiaturą. Z końcem listopada słyszała muzykę przez kilka nocy z rzędu. Tak — Fryderyk pisał. Owych nocy nie zapomni ani w Paryżu, ani w Edynburgu.

Zarówno pani Justyna, jak profesor zwrócili kilkakroć synowi uwagę na to, że nie dba o wypoczynek ani zdrowie. Prawda, że zdrowie ową jesienią nędzniejsze niż zazwyczaj — nie ma tygodnia bez temperatury i Malcz burczy na wizytach pod nosem, jak stary tetryk. Fryderyk wzrusza ramionami z absolutnym lekceważeniem — panią Justynę znów budzi nocą dźwięczący z salonu fortepian.

W grudniu wyszły z Brzeziny sztychem upowszechnione trzy mazurki — świadectwo pamięci o Oborowie. Od chwili oddania rękopisu sztycharzowi do momentu ukazania się ich na mieście Fryderyk nie zaglądał do brulionów, starał się nie pamiętać owych taktów. Pamiętał tyle, że spisując jeden z nich uczuł pod powiekami łzy radości. Brulion nieczytelny, poplamiony — ręce drżały z pośpiechu.

W końcu Brzezinka podał Fryderykowi egzemplarze pachnące jeszcze farbą, wilgotne. Nie nowina. Fryderyk jednak nie od razu wrócił do domu, włóczył się dobrą godzinę po śniegu i mrozie. Bał się wrócić, by zasiąść do fortepianu i sprawdzać — sprawdzać dumy i nadzieje, które po raz pierwszy wzbudziła w nim j e g o muzyka. Odczekał jeszcze w domu dobry kwadrans zanim Izabella i Emilka nie wyniosły się z salonu. Dopiero potem skoczył ku klawiaturze. Palce miał brudne od farby, nuty pozamykały się — zamazało się także światło lampy i świec. Ocierając łzy najpiękniejszej radości pobrudził ufarbowanymi palcami policzki i znowu uciekł z domu.

O tej porze miasto już puste, wiatr niosący odwilż wydymał poły płaszcza. Fryderyk pobiegł w pustą Senatorską. Krzyknął:

— Słyszeliście ?

Potem śpiesząc przez Bednarską znów przystanął:

— Słyszeliście?

Jakiś Kapucyn, co wylazł zza rogu cofnął się ze strachem i czujnie przeżegnał poły swego habita. Fryderyk śmiał się.

Wiedział, że nie ma tu pomyłki. Po raz pierwszy posłyszał w **swojej** muzyce siłę i jasność niekłamanego wzruszenia. Właściwie do tej chwili nie potrafiłby przekonać siebie o trafności swych dumnych chęci: Fryderyk Chopin — komponista. Nie sztuka być Riesem, czy Kalkbrennerem. Teraz jednak nie zawróci już z drogi, którą obrał płaksiwy Frycek. Malec trafił dobrze! J. P. Fryderyk Chopin przyznaje mu rację— tego wieczoru miasto jest za małe na dumę i nadzieję, która wybuchła w piersi Fryderyka. Po Senatorskiej i Bednarskiej poniósł się okrzyk niezwykłej wprost dzielności: „słyszeliście?!"

Muzykalne miasto usłyszało szybko. Magnificencja Elsner gratulując nowego sukcesu miał minę cokolwiek wystraszoną i niepewną — Fryderykowi przypomniał się ów bojaźliwy Kapucyn z bednarskiej. Księżna Luiza wyraźnie pokręciła nosem na niektóre kadencje. Tytek Wojciechowski przyniósł z miasta dyskrecjonalną wiadomość: że pan Elsner chwali śmiałość harmonii i pyszne oktawy jednego z mazurków — a znowu zgryźliwy Kurpiński miał napsioczyć przy stoliku w Kopciuszku", że pan Chopin wbrew wszelkim regułom muzykalnej gramatyki próbuje drażliwe na pukcie generałbasu uszy obrażać!

Bardzo rzekomo przyklaskiwano temu zdaniu u baronowej Mohrenheim na mohrenheimskiej środzie. Czyżby się entuzjastom wielkomiejskich szychów nie spodobała chopinowska pamięć o innej stronie świata i innej stronie narodu? — Fryderyk słuchając tych plotek śmiał się w kułak lub prosto w oczy.

Nie potrafił znaleźć jednak odpowiedzi na uwagi Marylskiego. Z niegdysiejszym przyjacielem Eustachym nie widział się ze dwa miesiące — Marylski słuchał już w tym roku na Uniwersytecie szumnych wolterieńskich wykładów profesora Feliksa Bentkowskiego o wolności sumienia i obywatela. Właśnie tej jesieni pokłócił się z ojcem — poszło o sprawy politycznych idej, które Eustachemu po lekturze Saint-Simona ponad dopuszczalne w godnej familii miary zczerwieniały. Zgorzkniał więc, chodził bez grosza — marzł i lazł w długi. Mimo to nie chciał się poddać ojcowskieemu terrorowi.

Fryderyk spotkał Eustachego na Brackiej. Grudzień skończył się niemal wiosenną odwilżą a Nowy Rok rozpoczął .., deszcz, Po deszczu słonce — Fryderyk źle się czuł, ale na widok dawnego przyjaciela przystanął, życzenia noworoczne i „co słychać".

Nagle Eustachy uchwycił Fryderyka za guzik od płaszcza z kpiącym uśmiechem:

— Mazury, słyszałem komponujesz. W ludoluba bawić się miło, co? Bardzo to było ironiczne.

Coś go ugryzło Nie czekał na odpowiedź, tylko począł sypać nowymi pytaniami. Na jaki temat? — Na temat właśnie „Zielonego kraju"! Nie były to jednak pytania o jego urodę, o rzewne smutki i gminne pieśni — o odsibki, ksobki, kujawiaki i wiatraczki. Eustachy spoważniał pytając czy Fryderyk wie jak wyglądają losy tych, od których się uczy trudnej sztuki pisania? — czy wie ile wsi opustoszyła wojna, ile głodu we wsiach przeludnionych, ile nędzy we wsiach pańszczyźnianych. Warto wiedzieć przecie, że na jednego kmiecia przypada czterech lub pięciu komorników i katników — wiesz czym żyją? powietrzem i głodem.

Dalej pytał Marylski Fryderyka czy wie że chłop osadny obrabia dworowi za niepełną włókę pięć do sześciu dni w tygodniu. I znowu: czy wie, że chłop osadny obrabia że... co pisał imć Bronikowski w „Pamiętniku Warszawskim" o wsiach, własności szlacheckiej? Oto tak: „Bardziej mieszkaniem dzikich hord, aniżeli osadą cywilizowanego narodu nazwać się mogące".

A czy wie Fryderyk, że dzięki księciu ministrowi skarbu Lubeckiemu wieś nawet soli, tak, soli nie zna? Że właśnie od biedoty książę minister nie waha się ściągać podatków egzekucyą aż wojskową — i że nikogo to nie obchodzi. Kogo zaś obchodzi — w sołdaty albo na katorgę!

— Pamiętasz Deczyńskiego i Rypińskiego nazwiska?

Pan namiestnik do samego cara o twierdzę dla Rypińskiego się dobijał za zamysł burzenia spokojności publicznej uwodzeniem chłopstwa. Uwodzeniem? — pytał czerwieniejąc groźnie Eustachy.

Nagle umilkł. Minął ich stareńki, dobroduszny jegomościna — szewc? krawiec? zegarmistrz? Grube brwi i wesołe oczka. Policzki jak bułeczki. Jegomość Mackrot — senior.

Marylski złagodniał.

— Cóżeś tak wysmutniał?

Fryderyk wzruszył ramionami:

— Et, w sam Nowy Rok zęby bolą — wyjaśnił i raz jeszcze powtórzył „dosiego roku".

Eustachy uśmiechnął się przyjaźnie:

— Wybacz. Komponujesz w stylu wiejskim. I to wiedzieć wypada.

Pożegnali się.

Na Miodowej nowy świat

Doktór Malcz bywał zbyt częstym gościem na drugim piętrze Kazimirowskiego Pałacu. Miły, przystojny jowialny nieco lekarz stracił wszelki humor z przedwiośniem 27-go roku. W połowie lutego Emilka dostała kaszlu, zaczęła krwią pluć. Malcz kazał krew puścić. Potem krew puszczono poraz drugi — przyszła też pora na inne jeszcze terapie: pijawki, wezykatorje, synapizmy wilczyłyka...

Emilkę pochowano na cmentarzu powązkowskim w połowie kwietnia.

Pani Justyna kryła się ze swym płaczem Zażądała jednak w sposób kategoryczny, by nie zmuszano jej do pozostania w mieszkaniu, w którym umarła Emilka. Przeprowadzka odbyła się w miesiącu czerwcu, rzeczy po Emilce oddano do Towarzystwa Dobroczynności. Nowe Mieszkanie znajdowało się naprzeciw Uniwersytetu i Liceum. w lewej, frontowej oficynie ordynackiego pałacu Krasińskich na Krakowskim Przedmieściu. Starym obyczajem zamieszkało się na drugim piętrze. Już więc na nowym mieszkaniu Fryderyk przygotował się do końcoworocznego egzaminu z kompozycji czyli kontrapunktu. Elsner spisując dla komisji Czkoły Głównej Muzyki „raport o mającym się odbyć egzaminie w dniu 17 lipca 1827 roku" tak charakteryzował swych uczniów: „Pierwszoletni: Chopin Fryderyk (szczególną zdolność). Drugoletni: Dobrzyński Ignacy (zdolność niepospolita), Klimontowicz, Fair Billing, Schmidt, Radziński Linowski Jarecki Józef Trzecioletni: Nidecki Tomasz (szczególną zdolność)".

Od razu po poprawnie zdanym egzaminie — wieś. Tym jednak razem wieś przestała być sobą. Z majątkiem Wiesiołowskich, do którego zaprosiła Fryderyka pani Anna ze Skarbków Wiesiołowska sąsiaduje Antonin — rezydencja letnia Jego Ekselencji Namiestnika Księstwa Poznańskiego — księcia Antoniego Radziwiłła, tego samego, który przed dwoma laty tak hojnie szafował mecenasowskimi obietnicami i radami.

Książę — sam kompozytor. Fryderyk z wielką atencją słuchał przegrywanej przez księcia muzyki, dopisanej do goethowskiego „Fausta". Książę grał z wysiłkiem, pocił się i fuczał przez nos. Fryderyk starannie krył ziewanie. Słuchając ustawiał się możliwie malowniczo — patrzyły nań księżniczki. Ściągał nos i wydymał wargi, dla polepszenia urody. Potem z niedosłyszalnym westchnieniem ulgi sam siadał do instrumentu zbudowanego w znakomitej berlińskiej firmie Kislinga. Książe dawał rady, gdyż niechętnie słuchał taktów grzeszących przeciw regułom. Skądże — pytał — tak szorstkie harmonie i grube kwinty? Polonezy w manierze Ogińskiego — sonaty z umiarem klasycznym i ronda o klasycznej elegancji — takie to formy i twórcze obyczaje zalecał za wzór „młodszemu towarzyszowi po piórze".

Fryderyk wiedział z góry, jak owe wakacje będą wyglądać i wymawiał się od Strzyżewa. Ojciec jednak wykazał surową stanowczość. Nie obwiał swych intencji w żadne waty i bawełny — oświadczył jasno że Fryderyk winien jak najczęściej składać uszanowanie księciu Namiestnikowi — o mecenasów coraz trudniej. Toteż Fryderyk niemal dzień w dzień bywał w Antoninie. Książę po obiadach i kolacjach, do kawy czy do muzykowania podawał na deser nowe obietnice. Fryderyk po powrocie z wakacji musiał zdać z nich ojcu dokładne sprawozdanie.

Pan Mikołaj słuchał dość chmurnie. Posłyszawszy jednak, że Fryderyka zaproszono na rok przyszły znów do Strzyżewa (co czytać należy — do Antonina) stulił wargi w trąbkę, zamyślił się na temat łaski pańskiej i pstrego konia — w końcu machnął ręką: co ma być, będzie...— Książę obiecał fundusze na wyjazd do Wiednia, Mediolanu Paryża... — księcia Namiestnika stać na podtrzymanie mecenackich starożytnych cnót. Stać, czy nie stać? Fryderyk wzruszał ramionami, pan Mikołaj milczał. Gdy jednak Ludwika - entuzjastka poczęła sobie coś na temat książęcej hojności głośno marzyć, obaj ofuknęli ją dość ostro: głupia nadzieja ma wielkie oczy.

W końcu rozpoczęły się wykłady. A więc w sali Uniwersytetu co czwartku, od dwunastej do pierwszej harmonia i kontrapunkt. Na lekcje praktyczne, jak i w roku ubiegłym, szło się do Konserwatorium — w poniedziałki, środy i piątki, od czwartej do szóstej. Co dzień zaś właśnie około szóstej Fryderyk kierował się w stronę ulicy Miodowej.

Był to nowy obyczaj i nałóg — najgodniejsza rozrywka uniwersyteckiej młodzieży i senzackiej starości: kawiarnia.

Warszawa w swej „paryskiej" części miała ich sporo. Na miejscu pierwszym wymieni się artystowski, dojrzały „Kopciuszek", w którym mieli swe stoliki panowie profesorowie: Osiński Brodziński, Lelewel, Bentkowski — dyrektor Kurpiński, maestro Soliva — co najznaczniejsi aktorzy Teatru Narodowego. Tutaj z czcią wymawiano nazwiska Corneillów, Rasynów i „Boalów" — tutaj nade wszystkie gatunki literackie ceniono tragedie pisane podług reguł trzech jedności i epopee w homerowsko — wergilowskim stylu.

W „Kopciuszku" bywał sam Kajetan Koźmian — mistrz naczelny poezji polskiej — i gdy zdarzyło mu się natrafić na numer „Gazety Polskiej" czerwieniał, bladł, potem zaś delikatnie zajrzawszy do środka albo z pogardliwym prychnięciem odsuwał gazetę na bok, albo z pasją rzucał ją w kąt.

Hr. Krasiński widząc to uśmiechał się z dyskretną ironią. Tak — byli tu bowiem nawet hrabiowie, nawet senatores, zajrzał kilka razy w miesiącu Ekscelencja Nowosilcow, nawet Ekscelecja Lubecki nie gardził „Kopciuszkiem". „Kopciuszek" był kawiarnianą ekspozyturą najgodniejszych warszawskich salonów — zachowywał i kultywował ich smaki idee, przekonania. Kawiarnia miała swój szych i taką topografię — pod oknami grupowali się najstroniejsi paniczkowie stolicy „żurnale na siedząco", wokół pieców staruszkowie o policzkach tłustych, jak podawana do kawy śmietanka. Ordery, pasy i szlify starszych oficerów błyszczały nie piękniej niż złocenia lustrzanych ram.

Fryderyka widywano tu raz na miesiąc, raz na dwa tygodnie. Nie częściej. On bowiem bywał wpierw u madame Brzezińskiej — potem w „Dziurce" na Miodowej.

Już mistrz Jan Sebastian pochwalił kawę i uczcił ją żartobliwą kantatą. Mistrz Fryderyk Franciszek pokochał nie kawę, lecz kawiarnię. I Właśnie nie owego „Kopciuszka", miejsce sabatów kawowych w stylu salonowo-hrabiowsko-klasycznym. Wypadałoby — sam elegant przyjaciel lub znajomek wszystkich Kopciuszkowych bywalców — sam przedmiot ich szacunku i nawet admiracii. Otóż nie. Fryderyk wybrał innych towarzyszy do koffeinowych sympozjonów.

Z wiosną tego roku, najżarliwszy teraz towarzysz Fryderyka, Jul Fontana zaciągnął go z wykładów do kawiarni madame Brzezińskiej. Fryderyk wrócił na kolację z bólem głowy i biciem serca. Kawa, dym tabaczny — nie posłużyło. Powiedział sobie: pierwszy i ostatni raz. Po miesiącu zaś był już u madame Brzezińskiej gościem cowieczornym.

(Dalszy ciąg nastąpi)

FILM - kino - FILM - kino FILM - kino - FILM

Telefilm i jego przyszłość

W r. 1928 w Paryżu liczni zaproszeni goście ze świata artystycznego i naukowego — zebrali się na pierwszej projekcji radiokinematografu C. J. Jenkinsa. Aparat Jenkinsa pracował na fali 300 m. i transmitował obrazki z taśmy filmowej z szybkością, stwarzającą wrażenie pełnej płynności ruchu. „Radiofilm" ukazywał widzom co prawda jedynie bawiącą się piłką i tańczącą dziewczynkę — temat zupełnie naiwny i błahy — lecz technicznie prawie doskonały ,gdyż ilość przebiegających na sekundę klatek była tylko o jedną klatkę mniejsza niż przy normalnej projekcji. Filmowe wrażenie zostało w pełni uzyskane: odbiór był równie jasny i wyraźny.

W r. 1929 Amerykanin Czenstark, opracował system teleprojekcji. Doskonałe wyniki techniczne doświadczeń spowodowały jego lekkomyślne oświadczenie o możliwości założenia już w r. 1929 40 milionów odbiorników. Lekkomyślność oświadczenia nie wynikała bynajmniej z fałszywej oceny spraw technicznych, naukowiec i artysta zapomniał tylko, że w krajach kapitalistycznych wszystkim rządzą prawa kapitalistycznej ekonomiki. Film dźwiękowy wynaleziony, jak wiadomo, już w r. 1905 przez Joli Gaumonta i Lee de Foresta nie został dopuszczony wcześniej od eksploatacji, zanim przemysłowcy amerykańscy nie zadecydowali spopularyzować go dla podtrzymania swych interesów zagrożonych upadkiem filmu niemego.

Przypomnijmy sobie przy okazji sprawę filmu kolorowego. W r. 1928 Hays (dyrektor towarzystwa ochrony produkcji filmowej w Ameryce przed cenzurą i ostracyzmem moralizatorsko-sekciarskim) oświadczył: „Za dwa lata 25% całej produkcji światowej będą stanowiły filmy barwne". Bracia Warner posunęli się dalej: „Cała nasza produkcja będzie kolorowa". Mimo tych szumnych zapowiedzi ukazało się tylko parę próbnych filmów barwnych. Dlaczego tak się stało, łatwo się domyśleć. Przemysł filmowy nie „wyrobił" jeszcze swych surowców, wyprodukowanych dla fabrykacji filmów niekolorowych. Rozkaz wprowadzenia kolorów padł dopiero po 10 latach — wynaleziono system „Technikolor". „Rozkaz" ten nie padłby może i do dzisiaj, ale chodziło o opóźnienie nowego wynalazku — telefilmu. Magnaci filmowi musieli mieć czas dla zabezpieczenia swych interesów w dziedzinie telewizji. Początkowo odmawiali prawa wynajmu i transmitowania drogą radiową swych filmów, następnie poczęli lokować swe kapitały w akcjach towarzystw przemysłu radio-elektrycznego. Obecnie większość patentów na wynalazki z dziedziny telewizji skupili w swych rękach.

Mając tak poważne atuty wyznaczyli „telewizji filmowej" bardzo ograniczony program, składający się wyłącznie z aktualności i filmów B (tzn. drugorzędnych).

Oto co ponadto pisał w tej sprawie „France-Soir" z 22 lipca 1945 w swej korespondencji z USA: „Największe ekipy filmowe wraz z czołowymi „gwiazdami" pracują od miesięcy nad próbami widowisk telewizyjnych. Hollywood uzurpuje już sobie prawo wyłączności i monopol wykonywania i eksploatacji tej nowej techniki uzasadniając to następująco:

1) Sława „gwiazd" filmowych opiera się nie tylko na ich głosie, ale równocześnie na ich wyglądzie zewnętrznym — dwóch czynnikach, które rzadko posiadają jednocześnie sławy radiowe.

2) Piękna i stała pogoda południowej Kalifornii stwarza idealne warunki dla bezpośrednich plenerowych transmisji widowisk telewizyjnych.

3) Towarzystwa Filmowe posiadają doświadczonych fachowców, kostiumologów, reżyserów, operatorów i techników dźwiękowych.

„Tysiące dolarów za minutę" oto suma, jaką deklarują producenci filmowi na realizację przedstawień telewizyjnych, które będą trwały 4 godziny dziennie".

Czy wobec tego nie byłoby już potrzeby realizowania filmów montowanych i wystarczyłoby bezpośrednie transmitowanie „sztuk" grywanych według scenariuszy „telewizyjnych". Mało jest prawdopodobne aby realizatorzy filmowi pracujący dla telewizji zrezygnowali z montażu i zechcieli improwizować, gdyż — jak wiadomo — film, a nawet radio swe najlepsze osiągnięcia zawdzięcza właśnie montażowi.

Telewizja zwykła posiada kolosalne możliwości rozwoju i zastosowania. Telewizja filmowa nie może posługiwać się „transmisjami bezpośrednimi" tj. wprost z planu zdjęć. Film bowiem musi być realizowany ujęcie po ujęciu według scenopisu, a gdy realizacja zostanie ukończona — zmontowany starannie w laboratorium.

Telefilm wiąże się z bardzo skomplikowanym zagadnieniem eksploatacji, gdyż w krajach kapitalistycznych film musi przecież przynosić zysk. Przy obecnej metodzie sprawa jest prosta: właściciel kina wynajmuje według ustalonej taryfy film, zaczyna go wyświetlać i oto zaczynają płynąć pieniądze. Zarabiają: producent, właściciel biura wynajmu i właściciel kina.

Przy telefilmie sprawa zaczyna się komplikować. Gdy film pójdzie „na fale", oglądać go będzie mógł każdy, ale kto będzie płacił? Nawet biorąc pod uwagę, że kapitaliści amerykańscy rozciągną kontrolę nad wszystkimi stacjami nadawczymi, że będą właścicielami wszystkich patentów teleradioodbiorników, mimo to ściąganie należności od „publiczności", żyjącej w jakichś dalekich odciętych od świata zakątkach, będzie prawie niemożliwe. Załóżmy, że uda się to na terenie USA. Widowisko jednak wędrując sobie naokoło świata będzie odbierane przez tysiące czułych aparatów nie podlegających władzy kapitalistycznych producentów. Telewizja filmowa w tej chwili teoretyczna — pewnego dnia na pewno stanie się praktyczna. Wybuchnie wtedy z całą pewnością kapitalistyczna wojna patentów.

Telefilm nie uznaje cenzury, zakazów importu ani granic politycznych. Film dotrze wszędzie, tak jak obecnie radio. Poza tym odbiorca będzie miał prawo swobodnego wyboru i przy wyborze tym będzie decydował poziom kulturalny i artystyczny filmu. To jest drugi cios dla Hollywood.

Nie należy sądzić, że obecna wysoka cena „telewizorów" mająca na celu zapobieżenie popularyzacji telewizji i telefilmu długo się utrzyma — jest ona przejściowa, gdyż już obecnie telewizja w Związku Radzieckim rozwija się coraz pomyślniej.

Czy telefilm mógłby spowodować zamknięcie wszystkich kin? Odpowiedź najlepszą daje na to radio, które przecież nie przyczyniło się do zamknięcia ani jednej sali koncertowej. Poza tym, aby uzyskać pewną amortyzację kosztów produkcji, filmy mogą być przed tym wyświetlane w normalnych kinach, następnie wynajmowane tak jak płyty gramofonowe stacjom telewizyjnym.

Zanim będziemy rozkoszowali się nową techniką, przypomnijmy sobie słowa Marii Curie-Skłodowskiej, wypowiedziane do przedstawicieli przemysłowców amerykańskich, pragnących odkupić za olbrzymie sumy jej prace nad radem i polonem: „Odkrycia tajemnic natury czy wszechświata, wynik pracy nad nimi umysłu ludzkiego — nie może być przedmiotem handlu czy spekulacji. Są one własnością całej ludzkości i muszą być wytwarzane tylko dla jej dobra. Spokój, szczęście z użytkowania tych odkryć zależy tylko od międzynarodowej solidarności ludzkiej, nie zaś od sumy dolarów".

Kazimierz Wołkowicz

Nagrody zostały rozdane

Kończy się okres festiwalów. Witamy nowy sezon filmowy. Osiągnięcia ubiegłego roku zostały podsumowane. Czekamy jeszcze tylko na wyniki kończącego się właśnie festiwalu filmowego w Wenecji. IV Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Mariańskich Łaźniach był najpoważniejszą imprezą filmową o znaczeniu międzynarodowym — odbył się bowiem w atmosferze poważnej i przy udziale wszystkich bez wyjątku krajów.

Znaczenie festiwalów w Knokke - le — Zoute, Wenecji i Cannes jest tym mniejsze, że nie było tam najgroźniejszego konkurenta zachodnioeuropejskiej produkcji — Związku Radzieckiego, który nie wziął udziału w tych imprezach.

Mimo braku najgroźniejszego konkurenta amerykańscy producenci filmowego towaru zostali znów pobici na głowę. W Belgii, która przecież tak bardzo pozostaje pod wpływami Stanów Zjednoczonych, pierwszą nagrodę zdobył włoski film „Złodziej rowerów" postępowego reżysera Vittorio de Sici.

Festiwal w Mariańskich Łaźniach odbył się bez sztucznej reklamy i nie miał w sobie nic z atmosfery targów na reżyserów, gwiazdy i filmy.

Grand Prix, szklaną kulę, zdobył radziecki film batalistyczny (reżyserowany przez W. Pietrowa) „Bitwa Stalingradzka", szczytowe osiągnięcie w dziedzinie filmów wojennych kinematografii świata. Szlachetnym zamierzeniem tego obrazu jest ukazanie — z wiernością niemal dokumentu — historycznej operacji wojennej pod Stalingradem, która zadecydowała o losach ostatniej wojny.

Nagrodę Pokoju, gałązkę oliwną, zdobył film G. Aleksandrowa „Spotkanie na Łabie". Film ten porusza bardzo aktualny temat polityczny: zagadnienie niemieckie.

Okupacyjna strefa radziecka i amerykańska strefa Niemiec — to dwa różne światy. Wschodnie Niemcy wkraczają na drogę postępu — zachodnie kultywują swe najgorsze tradycje. Cieplarniane warunki stwarza im troskliwa opieka amerykańskich imperialistów. Zetknięcie się dwu ideologii, dwóch światów jest tematem tego filmu.

Młoda, ambitna kinematografia węgierska zdobyła Nagrodę Pracy, statuetkę robotnika, za film reżyserii Ban Frigyesa „Piędź ziemi". Film ten przedstawia ciężką walkę o byt, jaką toczył przed wojną wiejski proletariat Węgier z kułakami i obszarnikami.

Miernikiem wartości filmów, jaki stosowało jury mariańskiego festiwalu, była przede wszystkim wartość w walce o pokój, o pracę o sprawiedliwość.

Przez ekran festiwalowego kina „Casino" przewinęło się 91 filmów 19 krajów (w tym 32 filmy pełnometrażowe).

Wszystkie filmy nagrodzone, jak również wiele spośród wyróżnionych zobaczymy niebawem na naszych ekranach.

Nagrodę za najlepszą reżyserię otrzymał film francuski Louis Daquina „O świcie". Meksykański film „Maclovia" Gabriela Figueroa zdobył nagrodę za najlepszą fotografię. Czterej Amerykanie: Dawid Wolff, Leo Hurwitz, Paul Strand i Paul Robeson zdobyli nagrody za scenariusz pełnometrażowego filmu dokumentalnego „Rodzimy kraj". Film ten odsłania prawdziwe oblicze amerykańskiego imperializmu. W Stanach Zjednoczonych zabroniono jego wyświetlania.

Polska „Młoda wieś" nagrodzona została jako najlepszy krótki film oparty na scenariuszu. Autorem scenariusza jest Franciszek Gil. Temat do filmu został zaczerpnięty z cyklu reportaży, jakie autor drukował w roku 1946 na łamach „Odrodzenia" pt. „Żniwo wielkiej reformy".

Autor radziecki Aleksander Borysow został nagrodzony za doskonałe odtworzenie na ekranie postaci uczonego rosyjskiego Iwana Pawłowa. Amerykański aktor H. Huston został wyróżniony za kreację staruszka Howarda w filmie „Skarb z Sierra Madre".

Filmy kukiełkowe o Panu Prokoku czeskiego reżysera Zemana odniosły jeszcze raz wielki sukces. Wyróżniony został piękny belgijski film oświatowy „Rubens". Tematem tego filmu są świetnie komponowane fragmenty obrazów tego wielkiego mistrza.

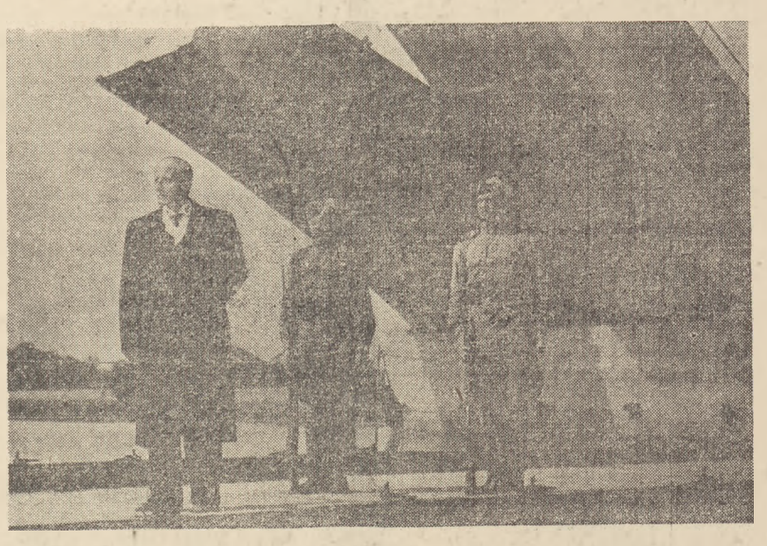
Indyjska „Rzeka bogactwa" i film Izraela „Narodziło się państwo" zyskały również zaszczytne wyróżnienie.

Zainteresowanie na festiwalu wzbudziły etiudy filmowe studentów Wyższej Szkoły Filmowej. Krótkie filmy studentów łódzkich zostały ocenione pozytywnie przez uczestników festiwalu.

W pięciu miastach Czechosłowacji trwa obecnie II Międzynarodowy Robotniczy Festiwal Filmowy, na którym świat pracy ocenia filmy.

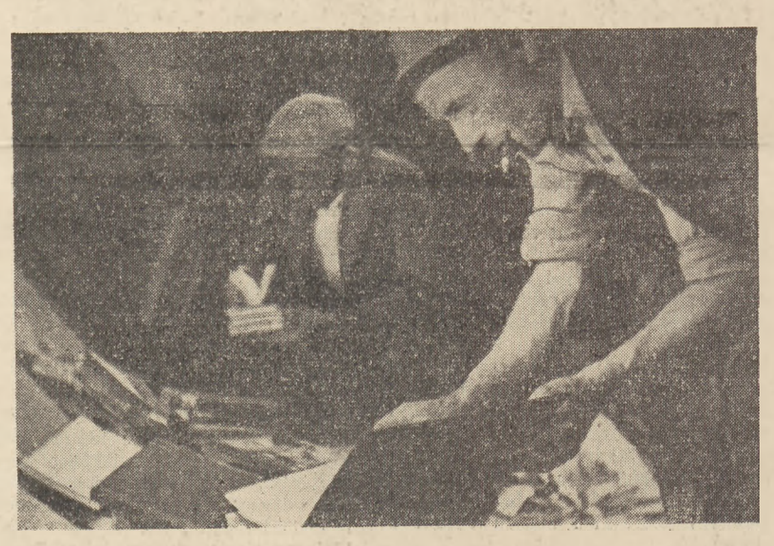
W Edynburgu rozpoczął się doroczny Przegląd Międzynarodowy filmów dokumentalnych. Polska wysłała tam 10 swoich krótkometrażówek a m. i. „1-szy maja", „Młode skrzydła", „Wielki redyk", „Szlembark", „Florę Tatr" i „Wykluwanie się piskląt". Na dwóch poprzednich przeglądach w Edynburgu zdobyliśmy 3 dyplomy i w tym roku możemy się spodziewać, że nasze krótkometrażówki przyniosą nam zaszczytne wyróżnienia.

Bohdan Węsierski



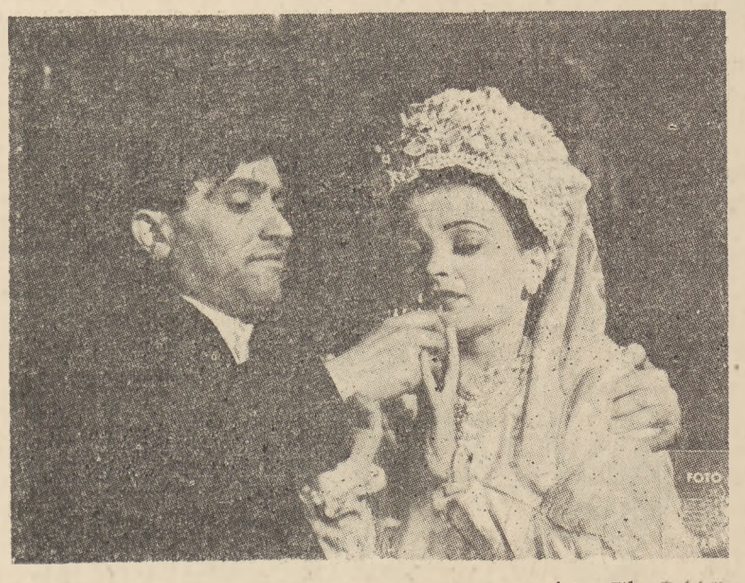
fot. „Film Polski"

„Bitwa o Stalingrad"



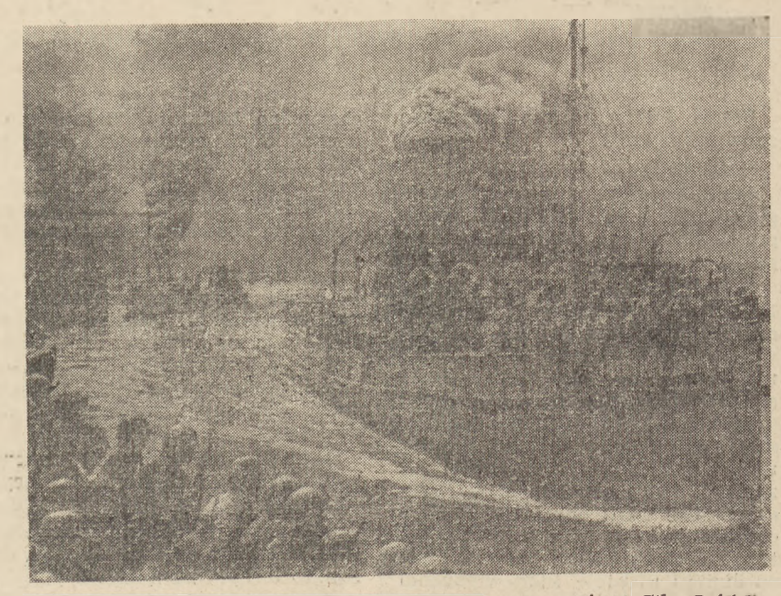
fot. „Film Polski"

„Spotkanie nad Łabą"



fot. „Film Polski"

„Młoda wieś"



fot. „Film Polski"

„Piędź ziemi"

Felieton teatralny

Melpomena wyjechała na wczasy

(letni sezon w teatrach warszawskich)

„Pojęcie letniego repertuaru i letniego sezonu trzeba by poddać zasadniczej rewizji. Odziedziczyliśmy je po starej Warszawie, owej jeszcze z czasów Kostrzewskiego, kiedy to „magnifiki" wyjeżdżały z dziećmi i tobołami na całe lato na trawkę, a „słomiani wdowcy" pocieszali się lekkim repertuarem i „podkasaną Muzą". Ale dzisiaj, kiedy Warszawa jest stolicą wielkiego państwa, kiedy w letnim okresie roi się od wycieczek krajoznawczych i zagranicznych, kiedy w mieście bawi najwięcej prowincjonalnej publiczności, kiedy etc. etc., — owo rozwinanie całego życia teatralnego w dół, aż do zupełnego kretynizmu, nie wydaje się uzasadnione, jest nawet kompromitujące. Wręcz przeciwnie, sądzę, że na ów letni sezon należałoby zwrócić baczną uwagę, że np. działalność „teatru repertuarowego" właśnie w tym okresie miałaby szczególną rację bytu. Wiem, że to jest połączone z trudnościami, ale od tego przecież mamy teatry państwowe, aby pokonywały takie trudności i wierzymy, że je pokonają".

— Wszystko to napisał, proszę państwa, Boy-Żeleński w roku 1935. Zastanawiająca aktualność jego felietonu warta jest chwili refleksji.

Sprawa „sezonu ogórkowego" łączy się obecnie z kwestią okresu urlopowego aktorów, zespołów technicznych i administracyjnych.

Wczasy — rzecz święta, arcysłuszna również i w odniesieniu do tak wyczerpującej nerwy pracy, jak teatralna. Ale mamy już przecież wiele scen, a w przyszłości będzie ich jeszcze więcej. Czy nie dałoby się więc uzgodnić między teatrami „kolejki urlopowej"? W lipcu np. zamykać jedną tylko część odpowiedzialnych repertuarowo teatrów, a drugą pozostawić publiczności. W sierpniu nastąpiłaby zmiana warty.

Obecnego lata rzecz nie została najszczęśliwiej rozwiązana i sierpniowi warszawiacy wzdychają tęsknie do nieobecnej Melpomeny. Dwie trzecie teatrów zawiesiło działalność, grają wszystkiego cztery sceny — z tego jedno tylko przedstawienie zaspokoić może „społeczne gusty". Myślę oczywiście o „Wesołych kumoszkach" w „Placówce". Wodnista „Powódź" była już omawiana na tych łamach.

Teatr „Syrena" poczęstował nas komedią „Bliźniak" Gozdawy i Stępnia. Pomysł łudzącego podobieństwa dwu braci: głupkowatego arystokraty i malarza-cygana wystarczyłby prawdopodobnie na żywy skecz kabaretowy. Trzyaktowa komedia oparta na tym jednym chwycie — po prostu nuży. Koncepcja w stylu: „im dłużej myślę, tym bardziej ogarnia mnie myśl, że nie warto myśleć", albo: „hej, odłóżmy pendzel bo dzież opendzlujemy arcydzieło" — można znosić przez parę minut. Przez parę godzin już znacznie trudniej. Wbrew żuchną komedyjkę od głośnej klapy ratuje kulturalna gra aktorów. Bez niej „Syrena" skurczyłaby się do rozmiarów „Wróbelka Warszawskiego".

Mimo wszystko „Bliźniak" ma swoją publiczność. Jaką? — Wiadomo kogo bawi jeszcze „satyra" na snobizm arystokratyczny, kto cieszy się z postaci niezguły-urzędnika podatkowego. To jest t.zw. „humorek" pod t.zw. „publiczkę", ale publiczkę rozczarowaną srodze przyczepiony zresztą ni w pięć ni w dziewięć, finał komedii, „demokratyczny" i „wydźwiękowy". I należy się obawiać, że w niedługim czasie „Syrena" ze swoim repertuarem zawiśnie w próżni. Przez cały sezon nie miała żadnego osiągnięcia w zakresie żywej, chwytającej byka za rogi satyry, nie było nawet nieśmiałych prób w tym kierunku — a więc nowego widza teatr nie zdobędzie na pewno. A publiczka może się w końcu zdenerwować finałami.

Czwartą i ostatnią pozycją sierpniową jest „Wesele na Kurpiach" w Ludowym Teatrze Muzycznym. Przedstawienie mało warszawskie, ale nie pozbawione wdzięku. Wypełnia poniekąd niemiłą lukę w naszym życiu teatralnym, odciętym sztucznie od źródeł twórczości ludowej. W kazusie widowisk tego typu istnieją dwie drogi: albo grać je z całym rozmachem środków teatralnych (tak jak Schiller „Krakowiaków i Górali") — albo wziąć widza autentyzmem regionalnym. Zespół Janiny Kwiecińskiej, wybrał nienajszczęśliwiej ścieżkę pośrednią. Stąd niektóre sytuacje, szczególnie gwara kurpiowska brzmiała w ustach aktorów tak, że publiczność śmiała się jak z przedrzeźniania.

Stęsknieni piszemy z Warszawy kartki wakacyjne do Melpomeny.

Stanisław Marczak-Oborski

Taśma „z deszczem"

„Panny młodej wciąż brak"

Rok 1947. Odbywa się drugi powojenny festiwal filmowy w Cannes i trzeci powojenny festiwal filmowy w Wenecji. Główne nagrody otrzymują takie dzieła, jak: „Wielki przełom", „Syrena", „Wiosna", ale obok tych filmów pełnometrażowych uwagę całego świata filmowego ściągają wprost rewelacyjne rysunkowe i kukiełkowe filmy czeskie.

Prasa światowa, a z nią i polska rozpisuje się o talencie znakomitych czeskich realizatorów. Jerzy Toeplitz pisze na łamach „Filmu":

„Wysoki poziom zarówno techniczny jak i artystyczny krótkometrażówek rysunkowych i kukiełkowych czeskich uznany już w zeszłym roku w Wenecji, ponownie zatriumfował w Cannes. Kinematografia czechosłowacka i na tym odcinku wyprzedziła amerykańską i zachodnio-europejską".

W konsekwencji podobnej oceny niemal we wszystkich krajach europejskich — nawet wśród niechętnych filmom czeskim „kiniarzy" francuskich — zaczęto domagać się tych filmów. „Ludzie i bestie", „Pan Prokouk" (seria) i kilkanaście innych krótkometrażówek czeskich ujrzało światło paryskich, londyńskich i rzymskich ekranów.

Czekaliśmy cierpliwie, póki w ramach serdecznej współpracy kinematografii polskiej i czeskiej dojdzie do wyświetlania tych kreskówek u nas. Minął w ciszy rok 1947. Ekrany nasze czekały, ale przysłowiowa „panna młoda" nie zjawiała się. Minął rok 1948. Szmer radości: zjawił się „Lis i dzban", „Bunt zabawek" i „Sen wigilijny". Trzy pozycje, z których ostatnia wyświetlana była półkonspiracyjnie w kinach aktualności.

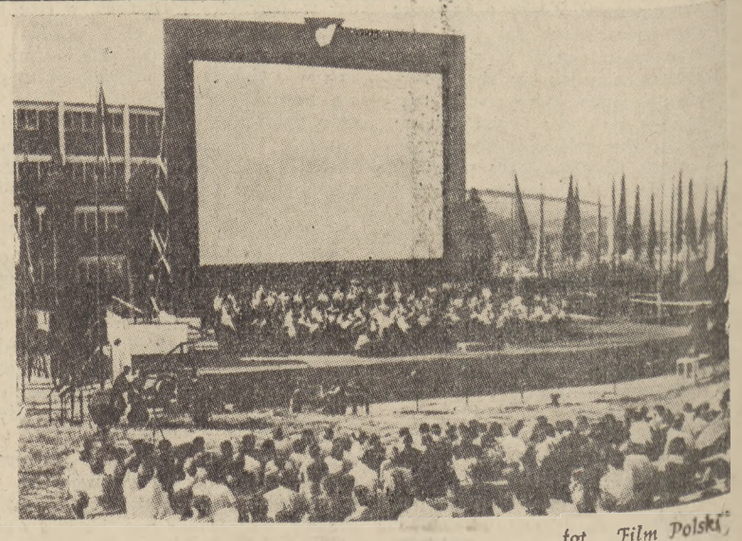
Półkonspiracyjnie dlatego, że jeden seans dziennie w Warszawie, i to o godzinie 11 przed południem, praktycznie uniemożliwia 98 proc. ludności miasta obejrzenie „aktualności".

Rok 1949 znamionuje (jak dotychczas) zupełny brak tych czeskich arcydziełek. Widzieliśmy przecież sporo ciekawych filmów: „Krąkatit", „Tchórz", „Sępy", „Przeczucie" itd. itd. „Dlaczego programy te nie poprzedzono barwnymi czeskimi cackami filmowymi? A prawie wszystkie filmy czeskie mają ciekawie podaną aktualną problematykę społeczną. Znakomita kreskówka czeska „Atom na rozdrożu", wyprodukowana w 1946 na pewno straciła już swoją aktualność, wiele problemów, które tak zręcznie porusza i rozwiązuje kapitalny „Pan Prokouk" należy w Czechosłowacji i u nas do przeszłości.

Gdzież więc podziały się czeskie filmy rysunkowe „Wodnik w młynie", „Ślub na Morzu Koralowym", „Miś Kuliczka" i około 30 innych? Gdzie podziały się filmy kukiełkowe: „Legenda o św. Prokopie", „Deszcz", „Kiermasz" i ponad 20 innych?

Jeżeli w dalszym ciągu będziemy je rozpowszechniać w takim tempie, to najnowsze filmy ze szklanymi kukiełkami ujrzymy z okazji 80-ciolecia kinematografii. A przecież każdy widz woli zobaczyć doskonały program rysunkowo - kukiełkowy od „Paganiniego" i spółki.

Kontra-typ



fot. „Film Polski"

Kino Festiwalu Robotniczego w Gottwaldowie"

KRONIKA RADZIECKA

P. A. Pawlenko — jubilatem. 50-tą rocznicę urodzin znakomitego pisarza, autora wielu opowiadań, powieści pt. „Szczęście" oraz scenariuszy filmowych „Klątwa" i „Upadek Berlina", uczcił Związek Pisarzy ZSRR uroczystym wieczorem poświęconym twórczości **P. Pawlenki.** Wieczór ten odbył się w Centralnym Domu Pisarzy ZSRR w Moskwie. Omówiono całokształt dotychczasowej pracy twórczej jubilata, podkreślając jego zasługi jako człowieka i pisarza-bojownika.

„Dzieła zebrane" Wł. Majakowskiego. Już niebawem ukaże się ostatni tom IV wydania pośmiertnego „Dzieł" **Wł. Majakowskiego.** Tom ten, opracowany zbiorowo przez **N. Asiejewa, Ł. Majakowskiego, W. Piercowa i M. Serebrianskiego,** będzie zawierać wiersze, uwagi autobiograficzne poety i jego artykuły z różnych okresów. Niektóre z nich były umieszczone poprzednio w prasie prowincjonalnej. W zakończeniu tego tomu znajdzie czytelnik obszerny materiał sprawozdawczo-bibliograficzny.

15 tomów „Dzieł zebranych" A. N. Tołstoja. Nakładem Państwowego Wydawnictwa Literatury wychodzą z druku poszczególne tomy „Dzieł zebranych" **A. N. Tołstoja.** Jest to pierwsze kompletne wydanie pośmiertne znanego pisarza radzieckiego. Ukazało się dotychczas osiem tomów które m. i. zawierają powieści pt. „Piotr I" i „Droga przez mękę". Do końca br. przewidziane jest wydanie dalszych pięciu tomów. W roku 1950 ukażą się dwa ostatnie tomy.

Bezcenne rękopisy w Komi ASRR. Pracownik naukowy Instytutu Literatury Rosyjskiej Akademii Nauk ZSRR, **W. Małyszew** odkrył w jednej wsi na terenie Komi ASRR 150 rękopisów. Zachowały się one dzięki temu, że przekazywano je z pokolenia na pokolenie. Stanowią one bezcenną wartość, a niektóre z nich zalicza się do „białych kruków" piśmiennictwa Komi. Księgi te pochodzą z w. XV—XIX włącznie. Kilka z nich przekazano do zbiorów w Leningradzie.

Stachanowcy o swoich osiągnięciach. Nakładem obwodowego Wydawnictwa w Czelabińsku (płd. Ural) ukazała się seria książek, których autorami są przodownicy pracy, robotnicy różnych zawodów. Te prace niezwykle interesujące opowiadania robotników-autorów wprowadzają czytelnika w świat nowych osiągnięć. Przodownicy pracy dzielą się z czytelnikiem swoimi osiągnięciami praktycznymi. Książki: „Nasza pięciolatka" „Więcej węgla dla ojczyzny" „Sławni ludzie Południowego Uralu" zawierają sporo cennego materiału. Zaciekawi też czytelnika szkic autobiograficzny maszynisty **M. Kuprianowa** pt. „Na przełęczach Uralu". Autor szkicu opowiada żywo i interesująco o współzawodnictwie przodujących maszynistów ciężarowych taborów kolejowych w zwiększeniu szybkości, o ich „zielonej ulicy".

W sekcji mistrzów słowa artystycznego. Recytatorzy moskiewscy opracowują ostatnio montaże recytatorskie na podstawie powieści znanych pisarzy radzieckich, m. i. **K. Fiedina** „Niezwykłe lato", **S. Babajewskiego** „Kawaler Złotej Gwiazdy" **W. Ażajewa** „Daleko od Moskwy".

30 lat kinematografii radzieckiej. W jesieni br. mija trzydzieści lat od powstania kinematografii ZSRR. Jubileusz uczci się wyświetleniem nowych filmów kolorowych i dokumentalnych.

Koncerty dla dzieci urządza Państwowa Filharmonia w Moskwie, w parkach kultury i odpoczynku. Cykl pt. „Muzyka rosyjska" zaznajomi najmłodszych słuchaczy z twórczością pieśniarzy ludowych ZSRR z dziełami klasyków muzyki rosyjskiej i kompozytorów radzieckich.

Muzycy polscy w ZSRR. Na zaproszenie Komitetu dla Spraw Sztuki Rady Ministrów ZSRR przybyła do Rosji grupa polskich artystów-muzyków: **St. Szpinalski, G. Bacewiczówna, M. Drewniak, J. Adamczewski, B. Paprocki, K. Bacewicz i Wł. Raczkowski.** W szeregu koncertów urządzonych w Moskwie, Kijowie, Charkowie i w uzdrowiskach kaukaskich (Kisłowodsk i i.) — zaznajomili artyści słuchaczy z twórczością kompozytorów polskich.

Nowe wydanie „Wielkiej Encyklopedii Radzieckiej". Redakcja i wydawnictwo encyklopedii przygotowuje do druku drugie uzupełnione wydanie „Wielkiej Encyklopedii Radzieckiej". Pierwsze wydanie ukazywało się w latach 1926 — 1947. Nowe wydanie „Encyklopedii" obliczone na 50 tomów; trzy pierwsze tomy ukażą się jeszcze w bieżącym roku; od r. 1950 do 1954 wydawać się będzie rocznie przeciętnie po dziesięć tomów. Nakład każdego tomu będzie wynosił 300 tysięcy egzemplarzy. Całość nowego wydania uwzględni 100 tysięcy wyrazów, nadto będzie bogato ilustrowana (30 tysięcy ilustracyj oraz map).

200 rocznica urodzin A. N. Radiszczewa. A. N. Radiszczew wybitny pisarz - rewolucjonista i filozof rosyjski, urodził się 31 sierpnia 1749 r. we wsi Ablazewo w okolicy Penzy. W r. 1790 ukazała się jego znakomita książka **„Podróż z Petersburga do Moskwy"**, w której autor wystąpił śmiało przeciw absolutyzmowi carskiemu. Książka ta stała się powodem prześladowań pisarza, aresztowania i zesłania na Sybir. — Związek Radziecki uczci pamięć wielkiego pisarza - rewolucjonisty uroczystościami jubileuszowymi w dniu 31 sierpnia br. Popularne odczyty i pogadanki, wystawy w muzeach, akademie zaznajomią ogół społeczeństwa radzieckiego z twórczością i znaczeniem A. N. Radiszczewa. W roku bieżącym ukaże się kompletne wydanie „Dzieł" A. N. Radiszczewa, a Państwowe Wydawnictwo Literatury dla Dzieci (Dietgiz) przygotowuje do druku jednotomowy „Wybór Dzieł", w skład którego wejdą następujące utwory: oda „Wolność", „Życie Fiedora Wasyljewicza Uszakowa", „List do przyjaciela, mieszkającego w Tobolsku" i w nieznacznym skrócie „Podróż z Petersburga do Moskwy". Teatr Młodego Widza w Saratowie uczci jubileusz wystawieniem nowej historycznej sztuki o A. N. Radiszczewie, napisaną przez radzieckiego dramaturga **N. Szapowalenkę.**

bm

IV FESTIWAL CHOPINOWSKI W DUSZNIKACH

Pierwszy w roku 1946 był wzruszający i rzewny. Była to przecież pierwsza uroczystość tego rodzaju na Ziemiach Odzyskanych. Przemawiał prof. Jachimecki, grała staruszka Rabcewiczowa w tej samej salce, gdzie niegdyś koncertował 16-letni Chopin, grał Henryk Sztompka w balowej sali domu zdrojowego.

Drugi w 1947 r. był nieco sztywny i oficjalny.

Trzeci kipiał młodością nie tylko dzięki udziałowi Kędry i laureatów chopinowskich eliminacji krajowych: Smendzianki i Szymonowicza. Styl chopinowski Raoula Koczalskiego w większym może jeszcze stopniu wzmógł ten żywioł młodości.

Czwarty, ostatni (od 13 — 15 sierpnia) szczególnie uroczysty i bogaty (trzy recitale, jeden koncert kameralny i jeden popularny), odbył się w ramach Roku Chopinowskiego. Komitet organizacyjny szczęśliwie uniknął drobnych błędów poprzednich festiwali, ponad to wzbogacił program mało znanymi utworami Chopina na wiolonczelę, o które w roku ubiegłym upominał się nie żyjący już Raoul Koczalski.

Czworo pianistów brało udział w Festiwalu: Maria Wiłkomirska, Paweł Lewiecki, Stanisław Szpinalski i Jerzy Żurawlew. Trzej ostatni mieli recitale własne. Nie będę na tym miejscu ani oceniał ich gry, ani wymieniał wykonanych przez nich utworów Chopina. Festiwale w Dusznikach mają na celu nie popisy indywidualne, nie rywalizację wirtuozów, ale złożenie hołdu geniuszowi w formie, której sami uczestnicy starają się nadać barwę najczystszego pietyzmu.

Na rusztowaniach kultury

Wiadomo było z góry, że atrakcją dla bywalców koncertowych będzie rozmach, temperament i wspaniała technika Stanisława Szpinalskiego, który miał zresztą do rozporządzenia doskonały fortepian w wielkiej sali domu zdrojowego. A jednak nie mniej serdecznie przyjmowano recitale Pawła Lewieckiego i Jerzego Żurawlewa, którzy grali na niewdzięcznym instrumencie w ciasnej salce teatru im. Chopina. Ich interpretacja, bardziej kameralna za to na wskroś uczuciowa trafiała bezpośrednio do serc licznych słuchaczy, których ściągnęło to samo umiłowanie muzyki chopinowskiej, jakie przyświecało jej wykonawcom.

Należy tu zwrócić uwagę na niesłychanie pracowity udział w Festiwalu nie dość docenianej jak dotąd pianistki, jaką jest Maria Wiłkomirska. Występowała ona pięciokrotnie w rozmaitych rolach: samodzielnie w koncercie kameralnym razem z Kazimierzem Wiłkomirskim w wykonaniu utworów wiolonczelowych, wreszcie jako akompaniatorka dwóch śpiewaczek zawsze wykazując głęboką kulturę artystyczną, wyjątkową muzykalność i wprost koronkową technikę.

Zrozumiałe zainteresowanie budziły utwory Chopina na wiolonczelę i fortepian: Polonez wiolonczelowy op. 3, utwór młodzieńczy, pełen wdzięku, choć jeszcze obciążony echami epoki minionej, i późniejsze Duo na tematy z opery „Robert Diabeł" Meyerbeera.

Popularne pieśni Chopina wykonywane są już na drugim z kolei festiwalu. W roku ubiegłym śpiewała je z dużym powodzeniem Aniela Szlemińska. Obecnie wykonanie ich powierzono dwom śpiewaczkom: Walerii Jędrzejewskiej i Oldze Łada. Każda z nich wywiązała się z zadania w granicach swoich uzdolnień i możliwości. I znowu, co jest bardzo charakterystyczną i cenną cechą festiwalów w Dusznikach, słuchacze reagowali nie na to, jak grano i śpiewano, ale na to, co grano i śpiewano.

Literackim uzupełnieniem festiwalu była recytacja wiersza Norwida „Fortepian Chopina", przez Bronikę Jędrzejowską, artystkę teatru krakowskiego. Stylowa sylwetka, i pełna skupienia ekspresja wywołały duże przeżycie artystyczne.

Obydwa koncerty, kameralny i popularny w wielkiej sali domu zdrojowego poprzedziły krótkie (za każdym razem inne) prelekcje Tadeusza Marka. Jest rzeczą bardzo trudną powiedzieć dziś coś nowego o Chopinie. Można tylko rzucić na jego profil muzyczny nowe światło. Promień tego światła o zabarwieniu społecznym prelegent umiał wydobyć ze znanych faktów.

Minister kultury i sztuki Dybowski składając wieniec przed pomnikiem Chopina w parku zdrojowym, w przemówieniu swoim położył nacisk na moment polityczny uroczystości: rozkwit kultury polskiej na Ziemiach Odzyskanych.

Wyświetlanie filmu z pierwszego Festiwalu Chopinowskiego, w którym brała jeszcze udział znana szopenistka Zofia Rabcewiczowa zmarła w tym roku, odbyło się z przeszkodami i nie wszyscy mogli go zobaczyć. A szkoda! Należałoby co roku przed pierwszym tradycyjnym koncertem w teatrze im. Chopina wspominać tych, którzy tu grali i odeszli.

W przyjmowaniu gości festiwalowych, zaproszonych przez Komitet Wykonawczy Roku Chopinowskiego: artystów, przedstawicieli władz, instytucji muzycznych oraz prasy, cichy, ale bardzo czynny udział brała Dyrekcja Uzdrowisk Polskich. Gospodarze wywiązali się ze swoich zadań (zakwaterowanie, wyżywienie, komunikacja samochodowa) z godną pochwały troskliwością.

Stefania Podhorska-Okołów

WYSTAWA CHOPINOWSKA W RAPPERSWILU

W Polskim Muzeum Narodowym w Rapperswilu w obecności posła RP Juliana Przybosia, przedstawicieli władz szwajcarskich, muzykologów oraz dziennikarzy, odbyło się otwarcie wystawy chopinowskiej. Otwarcia dokonał attaché prasowy Poselstwa RP w Bernie B. J. Frühling, który zapoznał zebranych z całokształtem prac związanych z obchodem rocznicy śmierci genialnego muzyka. Szczegółowych wyjaśnień udzielał przybyły z wystawą z Warszawy Stefan Jarociński. Po przyjęciu, pianista szwajcarski Eggar odegrał szereg utworów Chopina.

FESTIWALE PLASTYKI W SOPOCIE

W ubiegłym roku staraniem Związku Artystów Plastyków i Biura Międzynarodowych Targów Gdańskich powstała pierwsza Wielka Wystawa Sztuk Plastycznych w Sopocie. Komitet Organizacyjny, zachęcony powodzeniem tego ze wszech miar udałego eksperymentu, postanowił urządzać wystawy rokrocznie i to w skali większej, przy współudziale innych państw. W ten sposób powstał sześcioletni plan Sopockich Festiwali Plastyki. Każdorazowy Festiwal ma obejmować: 1) Wystawy retrospektywne ukazujące poszczególne epoki 2) indywidualne wystawy polskich wybitnych artystów, 3) ogólnopolskie wystawy współczesnej plastyki, 4) dział wystaw zagranicznych, 5) ludową twórczość polską i zagraniczną i 6) wystawy fotograficzne. Tegoroczny II Festiwal Plastyki obejmuje piętnaście działów, które w pawilonach wystawowych nie mieszczą się równocześnie i wskutek tego zmieniane są w czasie trzymiesięcznego trwania Festiwalu. Po wystawach: rzeźb Dunikowskiego, dzieł Karola Larischa, sztuki i rękodzieła ludowego artysty ludowego Nikifora i marynistycznej pt. „Morze w malarstwie epok minionych", mamy obecnie w pawilonach sopockich wystawę malarstwa i grafiki francuskiej, malarstwa i fotografiki czechosłowackiej, ogólnopolską wystawę malarstwa współczesnego i polską marynistykę współczesną. Wystawy festiwalowe w Sopocie ukażą nam twórczość piękną i postępową, twórczość rozmaitych środowisk i epok, dadzą przegląd arcydzieł światowych i samorodnej twórczości ludowej — upowszechnią sztukę nie tylko wśród miejscowego społeczeństwa, ale i wśród ludzi pracy przybyłych na wczasy, z których wielu nie miało warunków, by zetknąć się ze sztuką.

PABLO NERUDA DO MŁODZIEŻY ŚWIATA

Przed mającym się odbyć w Budapeszcie, Światowym Kongresem Młodzieży, bawiący na Węgrzech wielki poeta chilijski, Pablo Neruda odczytał przed mikrofonem rozgłośni budapeszteńskiej manifest do młodzieży całego świata. W manifeście tym Neruda powiedział m. i. „W chwili, kiedy rozkładający się świat kapitalistyczny ucieka się do metod terroru, oszczerstw i gwałtu, aby zatrzymać twórczy rozpęd Związku Radzieckiego, krajów demokracji ludowej oraz nowych Chin — kongres młodzieży całego świata uchwyci w swe dłonie przyszłość, celem zabezpieczenia powszechnego pokoju".

Pablo Neruda bawił na Węgrzech m. i. z powodu uroczystości związanych z rocznicą śmierci Szandora Petöfiego.

STRACONE POMNIKI KULTURY

Dzieło zbiorowe o stratach kulturalnych Polski wydane przez Ministerstwo Kultury Sztuki pod redakcją Władysława Tomkiewicza zawiera tragiczną listę zniszczonych i uszkodzonych cennych zabytków architektonicznych Warszawy, straty w naszym dorobku archiwalno-bibliotecznym, w zbiorach sięgających początków istnienia państwowości polskiej, w dokumentach naszej kultury z czasów przedhistorycznych, w skrzętnie gromadzonych przez całe wieki i chronionych — podczas wielu wojen — zbiorach bibliotecznych, jak Centralna Biblioteka Wojskowa z okazami druków militarnych od XIV wieku, Biblioteka Muzeum Rapperswilskiego przewieziona do Warszawy w 1927 r. wraz ze zbiorami Kościuszkowskimi, Kopernikowskimi i Mickiewiczowskimi, Biblioteka Przeździeckich z księgozbiorami historycznymi i Biblioteka Zamojskich — jedna z najstarszych w Polsce — z rękopisami pierwszych kronikarzy polskich: Długosza, Galla i Kadłubka.

Ciężkie straty podczas ostatniej wojny poniosły również polskie zbiory muzealne, najwięcej sztuka egipska grecka i rzymska. Eksponaty zostały w większości wywiezione przez hitlerowskich „naukowców" do muzeów niemieckich. Najbardziej ograbiony został bogaty gabinet numizmatyczny, posiadający zbiory monet piastowskich i kolekcje monet greckich, rzymskich i bizantyjskich.

Podane w publikacji Ministerstwa Kultury i Sztuki cyfry dokładnie ilustrują straty poniesione przez wiewiekowy dorobek kulturalny naszego narodu.

WYSTAWA W PAŁACU POD BLACHĄ

Archiwum Główne Akt Dawnych po uporządkowaniu ocalałych dokumentów zorganizowało w nowoodbudowanym pałacu Pod Blachą wystawę pt. „Przeszłość Warszawy w dokumencie".

200 dokumentów zgromadzonych na wystawie uszeregowano w czterech działach. Najstarszym dokumentem związanym z dziejami Warszawy jest przywilej ks. Janusza Starszego z roku 1367, zezwalający na postawienie łaźni miejskiej w pobliżu mostu.

W okresie powstawania nowej Warszawy wystawa tego rodzaju wydaje się być bardzo uzasadniona.

ZGON WYBITNEGO KOMPOZYTORA CZECHOSŁOWACKIEGO

W 79 roku życia, zmarł w Skutezi jeden z najwybitniejszych współczesnych kompozytorów czechosłowackich, artysta narodowy Viteslav Nowak. Był on autorem licznych oper, symfonii, poematów symfonicznych i kantat. Jednym z ostatnich dzieł Nowaka jest pisana podczas wojny „Symfonia majowa", która oddaje grozę okupacji hitlerowskiej, w ostatniej zaś części przedstawia powitanie oswobodzającej Czechowację Armii Radzieckiej.

W listopadzie 1945 r. rząd czechosłowacki w uznaniu wielkich zasług Novaka — kompozytora i pedagogawychowawcy — dla kultury czechosłowackiej nadał mu tytuł kompozytora ludowego Czechosłowacji.

UROCZYSTOŚCI KU CZCI POETY WĘGIERSKIEGO

Całe Węgry obchodziły uroczyście setną rocznicę śmierci największego poety i żołnierza rewolucyjnej demokracji Węgier — Szandora Petöfiego. Liczne akademie i wieczory poświęcone twórczości poety oraz wystawy pamiątek były hołdem złożonym nie tylko przez rodaków Petöfiego, ale i przez cały świat kulturalny. W skład wielu delegacji przybyłych do Budapesztu wchodziły: delegacja Związku Radzieckiego z wybitnym lirykiem Szczipaczowem poetą gruzińskim Leonidze i poetą ukraińskim Małyszko na czele, delegacja Czechosłowacji z przewodniczącym Związku Pisarzy Czechosłowackich Janem Drdą, delegacja Francji z Paul Eluardem, delegacja polska z Władysławem Broniewskim, Stefanem Otwinowskim i Sewerynem Pollakiem. W uroczystościach brał również udział wielki poeta chilijski Pablo Neruda.

igs

MIMOCHODEM

ELEGANCJA I MIŁOŚĆ

Pewnego paryskiego dnia 1925 roku młody Niemiec przyjechał na Gare de L'Est. Przestudiował już widocznie w pociągu plan Paryża, gdyż bez trudności odnalazł hotelik w dzielnicy łacińskiej, którego adres otrzymał w ojczyźnie. Na karcie meldunkowej wypisał nazwisko: Otto Abetz.

Kilka lat minęło. Abetz poznał dobrze język, muzykalne jego ucho podchwyciło odcienie francuskiego akcentu. Studiował romanistykę, do Niemiec przyjeżdżał rzadko. Pilnie czytał jednak gazety i latem 1930 r. zorientował się w szansach rosnącego w siły (oraz w subsydia wielkiego przemysłu) ruchu hitlerowskiego. Wtedy to zapewne nawiązał kontakt z Goeringiem. Gdy w roku 1933-cim naziści doszli do władzy, jednym z pierwszych czynów ich rządu była nominacja Ottona Abetza na stanowisko „szefa wywiadu psychologicznego" we Francji. Na czym polegały funkcje Abetza? Znając wybornie Francję, miał on informować swych szefów o stanowisku francuskiej opinii publicznej wobec agresywnych dążeń Hitlera. Była to sprawa wielkiej doniosłości. Wodzowie III Rzeszy chcieli wiedzieć na co sobie mogą pozwolić, nie wywołując sankcyj, na które nie byli jeszcze przygotowani. Chodziło zwłaszcza o wypowiedzenie klauzul traktatu wersalskiego, dotyczących demilitaryzacji Rzeszy. Abetz wywiązał się świetnie ze swego zadania.

Misja jego była oczywiście ściśle zakonspirowana wobec Francuzów. Abetz był oficjalnie tylko turystą i działaczem „Towarzystwa Francusko-Niemieckiego". Gdy przemysłowiec niemiecki Reuchling napisał w „Saarbrückener Zeitung" artykuł, wzywający do rozbioru Francji, Abetz oświadczył, że tego podżegacza i zbrodniarza trzeba ukarać najsurowiej. Jeszcze w roku 1938 mówił w kołach francuskich: „Niemcy nie traktują poważnie Konrada Henleina". Ale na świstku papieru w restauracji berlińskiej naszkicował już mapę Europy — bez Czechosłowacji i Francji!

Równocześnie w paryskim „Quartier Latin" organizował dla francuskiej publiczności — odczyty osobistości niemieckich. W domu przy placu Saint-Sulpice odbyła się w tym cyklu prelekcja Baldura von Schiracha. Abetz nie tylko witał przyszłego wiedeńskiego Gauleitera, ale i osobiście tłumaczył jego mowę. Równocześnie rozdawano wydrukowany tekst prelekcji.

Niebawem Abetz posunął się jeszcze dalej. Rozporządzając znacznymi funduszami, przekupił dziennikarza, Deat'a, który zamieścił w dzienniku „L'Oeuvre" słynny artykuł antypolski: „Mourir pour Danzig?... Non, pas cela!" Była to już wiosna 1939 roku, zamiary agresywne Hitlera zupełnie pewne. Artykuł w „L'Oeuvre" był więc prowokacją. „Szef wywiadu psychologicznego", który odsłonił swe machinacje, otrzymał od rządu francuskiego polecenie wyjazdu. Niestety, zdążył już zorganizować tajne zastępy „V kolumny".

Powrócił tryumfalnie w roku 1940-tym, po kapitulacji Trzeciej Republiki. Nikt z Niemców nie był tak dobrze poinformowany, nikt nie mógł być lepszym przewodnikiem w sprawach polityki francuskiej. Abetz otrzymał już oficjalny tytuł ambasadora. Ale był jeszcze czymś więcej. To on inspirował, kierował i organizował niezliczone akcje, które zmierzały do obrabowania, zniszczenia lub shańbienia Francuzów. Zabierał dzieła sztuki, konfiskował majątki żydów i patriotów francuskich, żądał i otrzymywał zakładników, pomagał Sauckloowi wywozić młodzież na roboty do Niemiec, wyszukiwał kolaboracjonistów. Jeszcze w roku 1944, tuż przed wyzwoleniem Paryża sprowadził z więzienia w Lyonie obecnego przewodniczącego Izby Deputowanych, Edwarda Herriota, kusząc go perspektywą uwolnienia — byle tylko zechciał współpracować z Petainem i Lavalem. Gdy Herriot odmówił, wprowadził go na powrót do celi.

Przyszedł rok 1945, czas klęski hitleryzmu. Abetz ukrył się w Badenii pod przybranym nazwiskiem Laumanna. Na szczęście, pełniący służbę wojkową, francuski komiwojażer Ezrac, natrafił na ślad byłego ambasadora 23 października 1945 roku w sanatorium Hochenswand. Za papierosy i czekoladę, przyjaciółka Abetza, panna Ernie Woach zdradziła chętnie jego identyczność. Rzekomy Laumann próbował się wypierać, ale na odwrotnej stronie jego marynarki znaleziono niewątpliwy dowód: „Carette 137, boulevard Hausman, pour monsieur Otto Abetz". Tak więc erotyzm niemiecki i elegancja paryska, wydały byłego dygnitarza w ręce sprawiedliwości. Znaleziono u niego sumkę nie do pogardzenia 4.075 monet złotych, 15 milionów franków francuskich, 13.000 szwajcarskich, 7.100 dolarów i 143.000 marek. Nadto kilka bezcennych obrazów zrabowanych we francuskich muzeach.

Blisko 4 lata czekał Abetz na rozprawę. Miał więc czas przygotować sobie obronę. Zasadniczą jej tezą było następujące twierdzenie: „Całe życie pracowałem nad zbliżeniem francusko-niemieckim. Jeśli podczas okupacji musiałem żądać okrutnych sankcji przeciw niektórym Francuzom — to dlatego, że działalność ich przeciwstawiała się owemu dziełu zbliżenia". Ale wkrótce zaczęto przypierać Abetza do muru, pytać o sprawy konkretne. Jak to było z owym rabunkiem dzieł sztuki? Ambasador bronił się chytrze: „W roku 1870-ym — mówił — rodzony dziadek Ribbentroppa został wyprowadzony w pole przez francuskich historyków sztuki, którzy mieli zwrócić arcydzieła zrabowane niegdyś Niemcom przez Napoleona I-szego. Wnuk oszukanego chciał się pomścić i miał na tym punkcie rodzaj manii prześladowczej. Musiałem być posłuszny, nie było sposobu".

Dalsze pytanie dotyczyło rozstrzeliwania zakładników. Zginęło ich we Francji 29.000. Kto za to ponosi odpowiedzialność?

— Starałem się proponować Hitlerowi akcje straszne, lecz niemożliwe — zamiast równie potwornych a wykonalnych!

— Jakto? — przerwał prezes trybunału — czyż owe potworności, o których pan mówi nie były realizowane?

Na to Abetz:

— Nie zgadzałem się z polityką rządu mojego, ale musiałem jej służyć, tak samo jak niejeden z przedstawicieli pierwszej republiki francuskiej był lojalnym wobec Wielkiej Rewolucji, chociaż potępiał krwawy terror.

Między Wielką Rewolucją i jej hasłami — a hitleryzmem i jego doktryną nie dostrzega więc Abetz różnicy. Jednak prokurator dość łagodnie ocenił jego postępki; zażądał tylko 20 lat robót przymusowych, wspomniał o okolicznościach łagodzących. „Okoliczności łagodzące" sprawiły, że Otto Abetz, zbrodniarz wojenny i wyznawca idei przemocy, raz jeszcze znalazł się w sytuacji, która mu może pozwolić w przyszłości „proponować rzeczy potworne, lecz niewykonalne".

W. N.

TYDZIEŃ BIBLIOGRAFICZNY

LITERATURA

Balzac. Król cyganerii. Przełożył **Tadeusz Żeleński-Boy.** Okładkę projektowała **Walentyna Mierżejewska.** Warszawa. „Książka i Wiedza", 1949; str. 167 i 1 nl.

Teodor Dreiser. Proces. Przekład **Marcelego Tarnowskiego.** Okładkę projektował **Stefan Bernaciński.** Warszawa „Książka i Wiedza", 1949; str. 344 i 4 nl.

Teodor Dreiser. Tytan. Przekład **Marcelego Tarnowskiego.** Okładkę projektował **Stefan Bernaciński.** Warszawa, „Książka i Wiedza", 1949; str. 342 i 2 nl.

Aleksander Dumas. Hrabia Monte Christo. Okładkę projektował **Józef Rachwalski.** Warszawa, „Książka i Wiedza", 1949; str. 587 i 5 nl.

Biblioteka Romansów i Powieści. Nr. 34. **Georgij Gulia.** Wiosna w Sakenie. Tłumaczył **Tadeusz Mongird.** Warszawa „Czytelnik", 1949; str. 58 i 6 nl.

Paweł Hertz. Portret Słowackiego. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1949; str. 211 i 5 nl. i 16 knl.

J. Jefrenow. Biały Róg. Przekład **Marii Kowalewskiej.** Okładkę projektował **Jerzy Cherka.** Warszawa, „Książka i Wiedza", 1949; str. 241 i 3 nl.

Biblioteka Narodowa. Seria I. Nr. 3. **Jan Kochanowski.** Odprawa posłów greckich. Z wstępem i komentarzem **Tadeusza Sinki.** Wydanie dziewiąte z dodatkiem źródłowym. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1949; str. XXII i 2 nl. i 64 i 4 nl.

Biblioteka Narodowa. Seria I. Nr. 1. **Jan Kochanowski.** Treny. Z wstępem i komentarzem **Tadeusza Sinki.** Wydanie dziewiąte z dodatkiem źródłowym. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1949; str. XVI i 2 nl. i 70 i 4 nl.

Władysław Kowalski. W Grzmiącej. Powieść. Wydanie trzecie. Okładkę projektowała **Wanda Wernerowa.** Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1949; str. 338 i 2 nl.

Wacław Kubacki. Krzyk jarzębiny. Opowieść dramatyczna w trzech aktach. Okładkę projektował **Eryk Lipiński.** Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1949; str. 110 i 2 nl.

Guy de Maupassant. Włóczęga. Opowiadania. Przekład **Marii Feldmanowej.** Okładkę projektował **Mieczysław Piotrowski.** Warszawa, „Książka i Wiedza", 1949; str. 188 i 4 nl.

Mieczysław Mirek. Talizman Wykrota. Opowiadanie osnute na tle życia partyzantów. Kraków „Horyzont", 1948; str. 106 i 2 nl.

Marcin Andersen Nexö. Pelle zwycięzca. Tom trzeci. Wielki bój. Z upoważnienia autora przełożył **Józef Mondschein.** Okładkę projektował **Henryk Tomaszewski.** Warszawa „Książka i Wiedza", 1949; str. 440 i 4 nl.

Franciszek Nowaczyk (Adam Kirło). Chleb powszedni. Warszawa, Oddz. Wiejski ZZLP, 1949; str. 31 i 1 nl.

Ivan Olbracht. Mikołaj Szuchaj zbójnik. Tłumaczyła z czeskiego **Helena Gruszczyńska - Dubowa.** Okładkę projektował **Stefan Styczyński.** Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy 1949; str. X i 2 nl. i 260 i 4 nl.

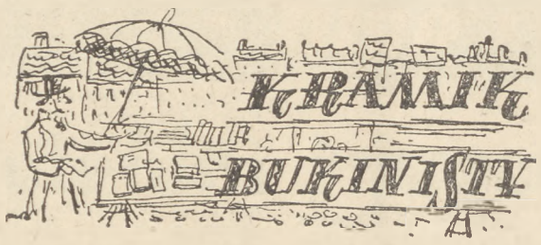
Eliza Orzeszkowa. Jędza. Pieśń przerwana. Warszawa, „Wiedza", 1948; str. 6 nl. i 266 i 4 nl.

Władysław Pawlak. Strajk albo nie strajk. Warszawa, „Książka i Wiedza", 1949; str. 111 i 1 nl.

Polska nowela fantastyczna. Zebrał **Julian Tuwim.** Ilustrował **Jan Marcin Szancer:** Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1949; str. 315 i 5 nl.

Bolesław Prus. Szkice i obrazki. Tom III. Anielka. Warszawa, „Książka", 1948; str. 217 i 3 nl.

Romain Rolland. Dusza zaczarowana. Przekład autoryzowany **F. Mirandoli.** I. Anetka i Sylwia. II. Lato. Okładkę projektował **Edward Kuczyński.** Warszawa. Wydawnictwo Polskie — R. Wegner, 1949; T. I. str. 8 nl. i 230 i 2 nl.; t. II, str. 8 nl. i 378 i 2 nl.



LEKARSTWO NA DEZYNTERIĘ

...Mój dziad Antoni Michał, rotmistrz kawalerii narodowej, poseł podolski na elekcji Stanisława Augusta, a następnie chorąży czerwonogrodzki zakupił na Podolu piękne dobra Harmaki i tamże osiadł... Niezwykłą o ile mi ojciec mawiał, posiadał siłę i kiedy przy ucztach wypróżniono beczkę wina, brał ją zębami za wątory i przez swą głowę przerzucał.

Kiedy razu jednego książe jenerał ziem podolskich, objeżdżając te prowincje przybył do Międzyboża, a cała okoliczna szlachta dla powitania jego tamże się zjechała, zapytał książę dlaczego nie widzi chorążego czerwonogródzkiego. Odpowiedziano mu że chory. On więc w dobroci swojej kazał lekarzowi nadwornemu Goltzowi, aby słabego odwiedził i zajął się jego kuracją. Przybył więc pan Goltz do Harmak. Mój dziad miał wtenczas lat 70 i na dezynterię zapadł. Gdy doktór, o zdrowie zapytując, oświadczył, że go książę przysyła:

— Dziękuję księciu za pamięć, a panu za fatygę — rzekł. — Ale już się domowymi środkami wyleczyłem.

— A czy wolno zapytać, co tak skutkowało panu chorążemu?

— Zjadłem półkopę jaj na twardo z octem.

Obecna generacja bez wątpienia z podobnego lekarstwa prędzej zgonu, aniżeli wyzdrowienia spodziewać by się mogła. On, mimo wieku późnego codziennie grając z proboszczem w marjasza, wypijał z nim dwugarncowy antałek wina.

(Dembowski Leon, Moje wspomnienia, Petersburg, 1902, tom I str. 7-8).

KREWKA HETMANOWA

W tym czasie także, ostatnich lat upłynionego wieku, przybyła do Puław stryjenka księcia feldmarszałka hetmanowa Ogińska — pani, której dom w Siedlcach z zabaw i ciągłego ruchu stał z Puławami na równi. Była ona nadzwyczaj silną i talerze srebrne w trąbkę zwijała. Mąż jej był niskiego wzrostu i kiedy w stronnictwach, jakie Polską miotały, będąc w Gdańsku opierał się woli swej małżonki, nie chcąc należeć do partii Czartoryskich, to porwawszy go za pas w oknie drugiego piętra wywiesiła i trzymała go tak zawieszonego póty, póki jej nie przysiągł, że się do jej woli zastosuje.

(Dembowski Leon, Moje wspomnienia, tom I, str. 26).

ROZWÓD I DOWODY

Ossoliński wojewoda podlaski, którego dobrze z widzenia znałem, ożeniwszy się z młodziutką jeszcze kuzynką swoją... postanowił się z nią rozwieść. Płaci z góry cztery tysiące czerw. złotych na rozwód, a sam wyjeżdża za granicę. W rok powraca, a nie mając jeszcze rozwodu, skarży się o to przy świadkach Młodziejewskiemu, biskupowi, który się tym tłumaczy, że nie ma dostatecznych dowodów.

Na co Ossoliński:

— Mości księże biskupie, kiedym ci płacił cztery tysiące dukatów, to nietylko na rozwód, ale i za dowody.

Jakoż rozwód otrzymał, w kilka tygodni.

(Wodzicki St., Wspomnienia, Kraków 1973, str. 131).

Z KAŻDEJ SYTUACJI MOŻNA ZNALEŹĆ WYJŚCIE

Z końcem rocznego kursu w 1786 odebrałem od mego ojca pilne wezwanie, aby co tchu wracał do domu, skąd pojadę do Lublina dla dopilnowania sprawy z Wielopolskim.

Niedługo zatrzymawszy się w Krakowie i w Złotej u ojca ruszyłem do Lublina... Za przybyciem do trybunalskiego miasta, zniosłem się najprzód z naszymi adwokatami, Tomaszem Grabowskim, później wojewodą i z Koźmianem młodym, palestrantem, co już wierszopiskim talentem zwracał na siebie oczy...

...Owóż na trzy miesiące przed otwarciem trybunału margrabstwo widząc, że się zanosi na przegraną udali się do Ksawerego Branickiego hetmana, żądając jego protekcji, wtedy on bowiem na sejmikach wyborowych rej wodził.

Jakoż deputatom z województwa Kijowskiego, Wołyńskiego, Podolskiego, Czernichowskiego, Bełzkiego, nie rachując Złockiego i trzech duchownych, polecił powodowanie się margrabstwu w tej sławnej sprawie.

... Adwokaci nasi baczni na wszystkie zatargi strony przeciwnej, ostrzegli mię natychmiast o tej machinacji, a zarazem wskazali lekarstwo, albowiem zeszedłszy się gdzieś na winie z deputatem czernichowskim Podhorskim, dowiedzieli się od niego, że chciałby ze mną pomówić, a może znalazłaby się rada.

Nie czekając, lecę do jego kwatery, przedstawiam krzywdę naszą, niesprawiedliwość sędziów; on słucha spokojnie, i zażywając tabaczkę powiada: „Zupełnie podzielam zdanie Pana starościca, Dobrodzieja, i czuję pokrzywdzenie w sprawie tak jasnej i słusznej, ale cóż robić, kiedym wziął od margrabstwa czterysta czerwonych złotych!"

Mówił to bez zarumienienia się, jak o najmożliwszym postępku; ja zaś, widząc kogo mam przed sobą, pomimo młodzieńczego wstydu, zapytałem wręcz: „A gdybym W. Panu ofiarował 500 czerw. zł.?"

— W takim razie — odrzekł z flegmą — sprawa byłaby wygraną.

(Wodzicki St., Wspomnienia, str. 179 — 182).

O DAMACH AFFEKTOWANYCH

Z bywających w Januszpolu dam, księżna Radziwiłłowa tak się bała żab, że wieczorem letnim, kiedy najprzyjemniej jest przechadzać się na świeżym powietrzu, ona z pokoju nie wychodziła, lub chcąc dotrzymać kompanii drugim, kazała się na ręku nieść i patrzyłem nieraz, jak hajduczysko silny dźwigał tę babę.

Zaś Woroniczowa, kasztelanowa, podobny wstręt miała do kota; a to aż do affektacji. Bo nawet wzdrygała się wymówić *kot*, a zwała go *paskudzik*.

Gdy tedy raz zjechały się w Januszpolu, wydarzyło się, że Radziwiłłowa siedziała na kanapie pod oknem, a naprzeciw niej koło stolika przy kanapie będącego Woroniczowa twarzą do okna obróconą była. A że dzień był gorący, okna do ogrodu były otwarte, a dom stary jeszcze i okna dość niskie miał. Wtem kot z podwórza wsuwa głowę w okno, nie śmiejąc jeszcze wskoczyć dla siedzących osób.

Gdy to zoczyła Woroniczowa, wyobrażając sobie, że to może żaba, gdy tamta drugi raz zawołała: „ach lizie", zrywa się bez przytomności z kanapy i rzuca się na Woroniczową; ta znowu głowę nabitą mając kotem, wyobraziła sobie, że on już przelazł przez okno i na nią się czepia.

Zaczynają baby nieludzkim głosem wrzeszczeć i szarpią na sobie, jedna drugiej, ubiory. A właśnie wydarzyło się, że prócz ich dwóch, nikogo w pokoju nie było. Na ten okrzyk i tartas dopiero wybiegły panny służące, nadeszła i moja matka i rozerwawszy te dwie zapaśnice zreflektowały je i do przytomności przyprowadziły.

(Bukar S., Pamiętniki, str. 166 — 7).

podał do druku

Wacław Zawadzki

W poprzednim 34 (247) „Odrodzenia". **Marian Brandys:** Marco z Piazza Del Popolo. — **Władysław Tomczyk:** Dobrobyt w Ameryce wzrasta. — **Leonard Podchorski-Okołów:** Duch poetycki w Muzeum Narodowym. — **Aleksander Wat:** „Oto jest miasto śpiewne" **Jerzy Ficowski:** Ocalenie. — **Natalia Modzelewska::** Mikołaj Leskow. — **Mikołaj Leskow:** Łaciarz. Przełożył: **Jerzy Wyszomirski.** — **Jerzy Szaniawski:** Opowiadania kawiarniane prof. Tutki. — **Jerzy Broszkiewicz:** Kształt miłości. — **Stanisław Marczak-Oborski:** Kumoszki wesołe, ale nie prawdziwe. — **Stanisław Gogłuska:** Kronika francuska. — **W. N.:** Zieleń — Korespondencja. — Camera Obscura.— 13 ilustracji. — 8 stron.

Biblioteka w Prenumeracie

WIKTOR NIEKRASOW

W OKOPACH STALINGRADU

Tłum. J. Jędrzejewicz

wyd. III

str. 324

B. w P.

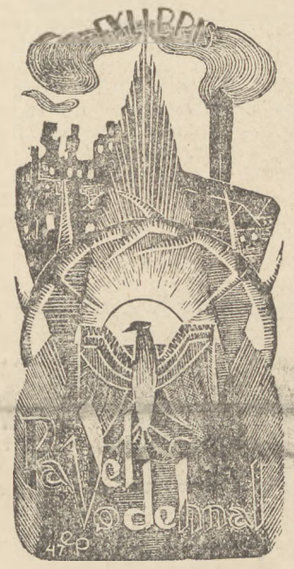
GRAFIKA

Deset exlibris polskych grafiku pro ceskoslovenske sberatele

Na kilka lat przed drugą wojną światową dwaj wybitni graficy, Polak Stanisław Jakubowski i Czech Jaroslav Dobrovolsky pierwsi zadzierżgnęli polsko-czeskie węzły bibliofilskie, wykonując wzajemnie

Drzeworyt Tadeusza Tuszewskiego

dla swych księgozbiorów udałe exlibrisy. Urazy polityczne, jakie wówczas dzieliły oba bratnie narody, nie sprzyjały ożywieniu i pogłębieniu kontaktów nawet w tak apolitycznej dziedzinie, jaką w grafice użytkowej jest dział znaków książkowych. Chociaż więc w Czechosłowacji miłośników exlibrisów liczono na tysiące, a w Polsce ruch ten coraz liczniejszych zyskiwał zwolenników, nie znalazła inicjatywa Jakubowskiego i Dobrovolskiego wielu naśladowców. Na ożywienie kontaktów bi-



Drzeworyt Edwardy Przeorskiej

bliofilskich wpłynęła dopiero okupacja hitlerowska, która gnębiąc i tępiąc w obu okupowanych krajach objawy życia umysłowego, zepchnęła również ruch bibliofilski do podziemia, gdzie krzewił się tym buj-

Drzeworyt Jerzego Jarnuszkiewicza

niej. Wiadomo, że podczas okupacji wykonano w Polsce setki nowych exlibrisów. Wzrastała też wzajemna ich wymiana z bibliofilami znad Wełtawy.

Obecnie, gdy oba bratnie narody zawarły umowę o współpracy kulturalnej, pogłębiają się również coraz bardziej kontakty bibliofilskie. Przejawem tego jest piękny druczek bibliofilski, świeżo wydany w językach polskim i czeskim w nakładzie ośmiuset egzemplarzy przez Stowarzyszenie Zbieraczy i Przyjaciół Exlibrisów w Pradze pod podanym w nagłówku tytułem. Obejmuje dziesięć exlibrisów, (dziewięć drzeworytów i jeden linoryt), wykonanych z inicjatywy zasłużonego warszawskiego bibliofila Tadeusza Lesznera dla bibliofilów czeskich przez następujących polskich grafików: Czesława Borowczyka, Marka Brudnickiego, Henryka Gaczyńskiego, Jerzego Jarnuszkiewicza, Wojciecha Nowakowskiego, Edwardę Przeorską, Konstantego Sopoćkę, Tadeusza Tuszewskiego i Kazimierza Wiszniewskiego.

Czesław Borowczyk, grafik, hołdujący różnym upodobaniom technicznym i coraz bardziej emancypu-

Drzeworyt Marka Brudnickiego

jący się spod wpływów swego mistrza Stanisława Ostoji-Chrostowskiego, dał exlibris harmonijnie skomponowany i wprowadzający nowe motywy do treści heraldycznej.

Marek Brudnicki, który grafikę exlibrisową zaczął uprawiać właśnie podczas okupacji, wykonał starannie

Drzeworyt Konstantego Sopoćki

opracowany drzeworyt, wykazując duże poczucie symetrii.

Henryk Gaczyński, wszechstronny w zainteresowaniach artystycznych, malarz, ceramik i rytownik na szkle, ma w swym dorobku również szereg exlibrisów w drzeworycie, odznaczających się precyzją cięcia i zwartością kompozycji. Jerzy Jarnuszkiewicz, łączący z grafiką rzeźbę, zużytkował oklepany motyw Janosika w nowym ujęciu plastycznym. Wojciech Nowakowski, któremu warunki życiowe nie pozwalają w pełni oddać się sztuce, dał jedyny linoryt w zbiorku, wykazujący dobrą technikę. Edwarda Przeorska, która może poszczycić się dużym dorobkiem graficznym i licznymi udałymi exlibrisami, wykorzystała w dobrze ciętym drzeworycie motywy obozu koncentracyjnego. Konstanty M. Sopoćko dał exlibris o motywach ludowych, wykazujący doskonałą kompozycję i pewne zacięcie satyryczne. Kazimierz Wiszniewski, którego dorobek exlibrisowy obejmuje już przeszło 400 znaków książkowych, wykonał dwa exlibrisy. Pozostaje on niewątpliwie pod dużym wpływem sztuki ludowej, nie można szukać w jego pracach jakiejś subtelnej wytworności, jego spojrzenie na świat jest ostre i surowe, stąd też jego exlibrisy są trochę twarde, ale uderzają świeżością.

W omawianych exlibrisach zwraca uwagę, że motywy architektoniczne zniszczonej Warszawy zostały wykorzystane aż trzykrotnie. Omawiane wydawnictwo, przyczyniające się do pogłębienia polsko - czeskich węzłów bibliofilskich, zasługuje na pochlebną wzmiankę i naśladownictwo.

Stanisław Szenic

KORESPONDENCJA

WYJASNIENIE

Do Redakcji „Odrodzenia".

Z recenzji sztuki pt. „Powódź", opublikowanej w N-rze 33-cim „Odrodzenia" („Amerykańska powódź") może wynikać, że autor tej sztuki był Amerykaninem.

Warto wyjaśnić, że Henning Berger był Szwedem i nie znał Ameryki. Jego „Powódź" przetłumaczono trzydzieści siedem lat temu dla Pierwszego Studio MChAT, gdzie przeżyła sukces sceniczny.

Nie wiemy nic bliższego o Henningu Bergerze, lecz pewne jest, że jego przypadkowy utwór nie wyrósł na realiach społeczno-klasowych, choć ślizga się po tej tematyce.

Henryk Szletyński

CAMERA OBSCURA

CO TYDZIEŃ NAGRODA 2000 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 16,** 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 2000 zł.**, którą ma prawo dzielić lub w razie braku odpowiedniej kandydatury, przełożyć na następny tydzień.

Nagrodę zł. 2.000 w ubiegłym tygodniu otrzymał ob. Adam Andrzejewski, Warszawa, Rakowiecka 43a, za wycinek z „Tygodnika Powszechnego".

POSTĘP I DOBROBYT

Nikt nie żąda i nikt nie ma nadziei na to, by „Tygodnik Powszechny" głosił ideę sprawiedliwości społecznej. Ale zdawałoby się, że doświadczenia ostatnich lat otworzyły oczy nawet najbardziej upartych i świadomych ślepców na „drobną" okoliczność istnienia w krajach kolonialnych t.zw. tubylców. Nikt nie żąda i nikt nie ma nadziei na to, by „Tygodnik Powszechny" mierzył postęp i dobrobyt danego kraju postępem i dobrobytem najszerszych mas jego ludności, ale jawne i szczere utożsamianie postępu i dobrobytu Rodezji z bogaceniem się brytyjskich najeźdźców, jest zjawiskiem niecodziennym nawet w organie Kurii i nawet — krakowskiej. Przecież twórcy idei brytyjskiego „Commonwealthu", po to właśnie wymyślili ten termin, by wmówić w świat, a przede wszystkim w „tubylców", że przestali patrzyć na kolonie oczami Cecila Rhodesa i Benita Mussoliniego. Pan Otto Forst Bataglia, autor artykułu: „Nowe Dominium w Afryce Środkowej" sprawia wrażenie człowieka, który prosto z księżyca wpadł do redakcji „Tygodnika Powszechnego", nie wywołując w tym zacnym gronie— najmniejszego zdziwienia:

Dawniej należała Rodezja do kompanii założonej przez wielkiego pioniera afrykańskiego, Cecila Rhodesa. W r. 1923 kompania odstąpiła swe prawa zwierzchnicze koronie i od tej chwili Rodezja weszła na drogę stałego postępu, przy czym Rodezja południowa trzymała i trzyma prym. Tu bowiem odkryto kopalnie złota. Do tych bogactw dołączyły się pokłady chromu i azbestu, oraz poważne plantacje tytoniowe. Toteż szybko przybywało białej ludności w tym pięknym, wysoko położonym, dobrym klimatem obdarzonym, raju afrykańskim. Wkrótce Rodezja południowa liczyła ponad 100.000 białych. Ludność tubylcza też mnożyła się szybko i dziś Rodezję zamieszkuje około 2 milionów czarnych. Najwybitniejszą bodaj postacią w Rodezji jest doktor sir Godfrey M. Huggins, który od wielu lat stoi na czele konserwatywnej partii unionistów. Od zeszłego roku rozporządza znowu dr Huggins przytłaczającą większością w zgromadzeniu prawodawczym. Ten wybitny mąż stanu, który wraz z premierami dominiów bierze udział we wszystkich londyńskich konferencjach Commonwealthu. potrafił nadać Rodezji południowej szczególny prestige, i niemało przyczynił się do tego, że jakkolwiek Rodezja nie jest jeszcze formalnie dominium, jednak nie podlega już władzy urzędu kolonialnego i posiada właściwie prawie pełną autonomię; prócz tego udało mu się w pomyślny sposób pokierować wewnętrzną ewolucją kraju. Biali panują nad niemal dwadzieścia razy liczniejszą większością tubylczą.

O Północnej Rodezji dowiadujemy się z ust p. Bataglii, że:

Gospodarczo pozostawała Rodezja północna przez długi czas w tyle, aż nagle, wzrastający jak gdyby po deszczu, przemysł miedziany także i tu przyniósł dobrobyt, który wobec szczupłej liczby białych przyniósł im wielką zamożność. Toteż dziś mieszkańcy Rodezji północnej nie zdradzają ochoty połączenia się z Rodezją południową, do czego aż dotąd, znęceni jej rozkwitem, byli raczej skłonni. Jednakże obawa przed czarnymi, wśród których coraz częściej dają się zauważyć odruchy niezadowolenia, życzliwiej usposabia mieszkańców Rodezji północnej do myśli federacyjnej.

Pan Otto Forst Bataglia dzieli sobie ludność Rodezji na dwie grupy. Pierwszą, to jest brytyjskich najeźdźców, nazywa: „mieszkańcami Rodezji", drugą, stanowiącą przytłaczającą większość, określa krótkim terminem: „Czarni".

Jesteśmy pewni, że „mieszkańcy" Rodezji prędzej przekonają się o słuszności swoich obaw przed „czarnymi", niż Otto Forst Bataglia i „Tygodnik Powszechny" o tym, że nie są powołani do pisania historii.

GODNOŚĆ LUDZKA

W tym samym „Tygodniku Powszechnym", który tak często próbuje nas uczyć humanizmu i poszanowania godności ludzkiej, czytamy:

Urocza korektorka „Tygodnika" pokazała co potrafi. Ale gdy dla niej to igraszka, nam chodzi o życie. Wobec tego zwróciłem się do redakcji, żądając głowy rzeczonej korektorki. Żądanie moje spełniono i w tych dniach nadeślę Ci wymieniony przedmiot. Jak się domyślasz, nie będzie to przesyłka zbyt ciężka.

Kłaniam Ci się nisko.

Kisiel.

Przypuszczamy, że korektorka „Tygodnika" nie należy do żadnego Związku Zawodowego. Powstrzymano ją zapewne od takiego kroku — groźbą ekskomuniki.

PIESZO

„Kronika religijna" tego samego pisma, donosi:

PIESZO DO RZYMU. — Prasa angielska donosi, że sześciu Anglików opuściło Londyn, by pieszo przebyć drogę do Rzymu. Obliczają, że przybędą na otwarcie Roku Świętego tj. na Boże Narodzenie br.

Nikt w redakcji „Tygodnika" nie wątpi, że wobec tak świątobliwego zamierzenia, nastąpi cud i wody Kanału La Manche rozstąpią się pod stopami świątobliwych Anglików.

ZNAKI CZASU

W miesięczniku: „Znaki czasu", „poświęconym sprawom społecznym i religijnym", a wychodzącym w Krakowie, czytamy:

PRZEPIS NA PRZEDŁUŻENIE ŻYCIA

Przeciętna długość życia człowieka przed kilkoma tysiącami lat wyrażała się w setkach lat, lecz z biegiem czasu okres ten stawał się coraz krótszy. Dzisiaj człowiek stuletni jest czymś nadzwyczajnym, a w wielkich miastach wprost niespotykanym. Częstokroć ludzie czterdziestoletni są uważani, lub uważają się za starców. Im krótsze jest życie ludzkie, tym większe jest dążenie do odgadnięcia tajemnicy, czy po prostu do znalezienia sposobu na przedłużenie życia: bo cóż może być człowiekowi droższe nad ten dar?

W świetle Pisma św. widzimy, że życie jest wielkim darem Bożym, i że jedynie Bóg ma władzę nad nim, więc w tym samym źródle, tzn. w Piśmie św. należałoby szukać rozwiązania kwestii długowieczności.. W pierwszej chwili zdawać się to może nonsensem, jeżeli jednak wierzymy Bogu, przyjmiemy i tę Jego wypowiedź zapisaną w liście do Efezjan 6, 2—3. „Czcij ojca twego i matkę (toć jest pierwsze przykazanie z obietnicą). Abyś się dobrze działo, i abyś długo żył na ziemi".

A więc o to chodzi, to przecież nic nowego, po prostu piąte przykazanie!

Skłonni jesteśmy nawet razem ze „Znakami czasu" propagować wśród ludzi cześć dla rodziców, ale dlaczego realizować tak piękny cel metodą obiecanek-cacanek, które są nie do spełnienia. We własnym interesie nie powinny „Znaki czasu" obiecywać swoim czytelnikom nagrody w... życiu doczesnym. Tu, na ziemi, słowo musi być dotrzymane...

ODPOWIEDZI CAMERY

Dr. Kunicki. Niestety, mimo przyznania Panu nagrody za wycinki z felietonu ob. Julu Kurka, nie prześlemy Panu pieniędzy, ponieważ:

1) Naprzód nadesłał Pan wycinek do Redakcji z prośbą o odpowiedni komentarz w „Camerze".

2) Po ukazaniu się wycinka w „Camerze" posłał Pan list do ob. Jalu Kurka z przeprosinami pod Jego adresem i zarzutami — pod naszym. List ten ob. Jalu Kurek przesłał nam do redakcji.

3) Z kolei napisał Pan list do nas z prośbą o przesłanie Panu pieniędzy za wspomniany wycinek, z których to pieniędzy postanowił Pan jednak nie rezygnować.

4) Nagroda „Camery" przyznawana jest nie tylko za wycinki, ale także za odwagę cywilną, zwaną inaczej — charakterem.

Kolejny camerzysta

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn. 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 12, tel. 810-26
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 100 zł, kwartalna 300 zł — Konto w PKO — I. 4739 B-85012 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"