

Wydawca: dubletów
Bibl. Publ. m. st. W-wy

KAMENNA

KWARTALNIK
SPOŁECZNO
LITERACKI



LUBLIN, STYCZEN-CZERWIEC 1952
ROK XI (XIX) NR 1-2 (85-86)

T R E Ś Ć

ZBIGNIEW BIENKOWSKI: Wiktor Hugo ma 150 lat	1
WIKTOR HUGO: Do ludu	7
Do tych, którzy śpią jeszcze	7
Postęp	8
Niechaj się nikt nie ludzi	9
Żołnierze rewolucji	10
Pierwsze dni świata	11
Pieśń złotników	12
— Przetłumaczył Zbigniew Bieńkowski	
JAN PARANDOWSKI: O znaczeniu i godności tłumacza	14
KAZIMIERZ ANDRZEJ JAWORSKI: Olimpiada	19
Olimpiada Zwycięzców Pokoju	24
CZESŁAW ZGORZELSKI: Uwagi o liryce Mickiewicza	25
KONRAD BIELSKI: Inwokacja	31
ZYGMUNT MIKULSKI: Nim przyjdzie jesień	32
W czwartek przez radio	33
Mój wniosek październikowy	34
Wiosna u sekretarza partii	36
Doświadczenia	38
WACŁAW GRALEWSKI: Mecz	39
HELENA PLATTA: Gołębie nad miastem	40
STEFAN WOLSKI: Kuźnia	41
EUGENIUSZ GOŁĘBIEWSKI: Kuźnica Ponikowska	42
RYSZARD LISKOWACKI: Mąciocieloni pokoju	45
KAZIMIERZ WRÓCZYŃSKI: Przedślowie	46
DENIS FONWIZIN: Niedorostek	49
— Przetłumaczyła Maria Bechczyc-Rudnicka	
W. A. ŻUKOWSKI: Pieśniarz w obozie rosyjskich wojowników	57
— Przetłumaczył Anatol Stern	
J. W. GOETHE: Piosenka Mefista	61
— Przetłumaczył Stefan Żarebski	
MARIA BEHCZYC-RUDNICKA: Sztuki o wojnie w Korei	62
Z pracy Lubelskiego Oddziału ZLP	63
Z działalności Państwowego Teatru im. J. Osterwy	64
Teatr Muzyczny w Lublinie	66
IRENA ISKRZYCKA: Wczoraj i dziś Muzeum Lubelskiego	67
Kronika kulturalna Lubelszczyzny	68

Okładkę projektował FRANCISZEK SEIFERT

K A M E N A

KWARTALNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

ROK XI (XIX)

LUBLIN, STYCZEŃ - CZERWIEC 1952

NR 1-2 (85-86)

ZBIGNIEW BIEŃKOWSKI

WIKTOR HUGO MA 150 LAT

Walka o pokój, walka o życie to także, to przede wszystkim walka w obronie kultury, w obronie tych wartości, które sprawiają, że życie człowieka jest tak bardzo cenne. Imperializm nie ukrywa swoich zabójczych zamiarów. Dolar, dążąc bezwzględnie do panowania nad światem, ponurą wizją przyszłości, wizją atomowej zagłady pragnie już teraz odebrać człowiekowi i społeczeństwu wiarę we własne siły i sparaliżować wolę walki. Kultura, dzieła sztuki, literatury w obozie imperialistycznym zostały cynicznie sprowadzone do roli narzędzia deprawacji i demoralizacji. Poniżyć myśl ludzką, zdławić naturalne każdemu człowiekowi pragnienie wolności, odebrać wiarę w lepszą przyszłość — oto cele wysługującej się dolarowi kultury zachodu. Z książek, z dzieł sztuki, z teatralnej sceny, z filmowego ekranu wieje na zachodzie rozkładający pesymizm. Romans kryminalny zalegający księgarskie rynki niszczy poczucie moralności, deprawuje apoteozą doskonałej, bo niewykrytej zbrodni. Zbrodniarz, gangster w zamerykanizowanej kulturze zachodu stał się wzorem człowieka wyjątkowego, a spryt i przebiegłość złodziejaszka — najwyższym stopniem ludzkiej inteligencji.

Broniąc pokoju, broniąc świata przed imperialistycznym zalewem, bronimy śmiertelnie zagrożonych dzisiaj wartości kultury. Bronimy książki, by była mądra. Bronimy sztuki, by była piękna. Bronimy nauki, aby służyła człowiekowi. Światowa Rada Pokoju postanowiła, aby przypadające na rok obecny wielkie rocznice kultury cały świat miłujący pokój obszedł w sposób uroczysty. Aby wciąż żywe przez wieki, niepodległe działaniu czasu przykłady wielkich dzieł i wielkich twórców przypomniły całemu światu, czego bronimy walcząc o pokój. Na życie i dzieło wielkiego Rosjanina Mikołaja Gogola, wielkiego Francuza

Wiktora Hugo, wielkiego Włocha Leonarda da Vinci i wielkiego Tadżyka Avicenny cała ludzkość miłująca pokój i kulturę zwrócone ma dzisiaj oczy.

W roku bieżącym mija sto pięćdziesiąt lat od urodzin Wiktora Hugo, tego największego francuskiego poety XIX wieku, jednego z najwybitniejszych twórców wszystkich czasów. Wiek XIX płodny był w wielkich poetów, pisarzy i artystów. Sama Francja tylko wydała takich pisarzy, jak Balzac, Stendhal, Flaubert, Zola, Maupassant, pisarzy, których dzieła cały świat niezmiennie ceni i podziwia. Wiktor Hugo przerasta jednak tych wielkich swoich współczesnych ogromem swego dzieła, wrażliwością artysty i człowieka, wrażliwością, która kazała mu w jakże niełatwych, w jakże skomplikowanych warunkach historycznych — nie zawód literata wykonywać, ale — pełnić misję poety i pisarza. Wiktor Hugo swoją poezją, dramatem, powieścią, publicystyką i bezpośrednią działalnością osobistą bierze czynny udział w życiu politycznym swojej epoki, atakuje, walczy. Co najważniejsze — walczy z egoizmem, przemocą, uciskiem burżuazji. Instynkt pisarza każe mu zawsze stawać po stronie wolności, postępu, każe mu zawsze opowiedzieć się po stronie ludzi skrzywdzonych i poniżonych. I Wiktor Hugo, instynktownie stawał zawsze po słonecznej stronie świata. Na dzieło jego nie spoglądamy dziś tak, jak się patrzy na wielki i piękny dokument pasjonującej epoki. Wrażliwość i polityczne zaangażowanie się poety sprawiają, że z poematów jego wyrwywają się namiętne hasła i idee, które i dzisiaj w naszej walce o pokój i przyszłość świata mogą nam słowem Wiktora Hugo towarzyszyć.

Nieustająca wciąż aktualność i żywotność dzieła wielkiego poety i dzisiaj jeszcze budzi

namiętności, takie namiętności, jakich żaden inny, nawet żyjący poeta u współczesnych nie wyzwała. Wokół Wiktora Hugo, wokół jego imienia wciąż jeszcze trwa walka. Idee, które głosił, wiara, którą wyznawał, namiętność, z jaką smagał, nie dają spokoju francuskiej burżuazji. Burżuazyjna historia literatury francuskiej przyznaje mu wielkość, gdyż jest ona niezaprzeczalna, ale jakżeż ją ta wielkość boli. Dzisiaj jeszcze w szkolnych podręcznikach literatury francuskiej, w podręcznikach, gdzie nawet żyjący pisarze zostali kanonizowani, sylwetka Wiktora Hugo kreślona jest piórem umaczanym w żółci. Gdy czytamy stronicę poświęconą Wiktorowi Hugo w popularnym podręczniku Lanson'a np., wydawać się nam może, że śledzimy wyborczą kampanię do francuskiego parlamentu. Słowa historyka literatury tak są nasycone jadem i złośliwością, tyle w nich insynuacji i najzwyczajniejszych obelg, jakby pisane były przez kogoś osobiście zainteresowanego. Na tym także polega właśnie wielkość i żywotność poety. Wiktor Hugo wciąż jeszcze żyje, ma wyznawców i wielbicieli, ma także przeciwników i nieprzejednanych wrogów. Organ francuskich intelektualistów postępowych „Europe“ wydał numer specjalny poświęcony Wiktorowi Hugo pod tytułem „Wiktor Hugo ma sto pięćdziesiąt lat“. Trudno wymowniej wyrazić podziw dla młodości tego starca.

Mówiąc o Wiktorze Hugo nie sposób oddzielić dzieła od życia jego twórcy. Tak dziełem swoim bowiem, jak życiem, tej samej sprawie służył. Wiktor Hugo sztukę swoją, sztukę poetycką uważał za posłannictwo, za misję społeczną, którą dane mu było pełnić. Hugo przeciwstawiał się wszelkim elitarnym, wąskim, kastowym poglądom na sztukę. W przedmowie do studium pt.: „William Szekspir“ tak pisze: „Do dziś dnia istnieje literatura dostępna tylko ludziom wykształconym. Przede wszystkim we Francji literatura miała skłonność do kastowości. Być poetą to znaczyło być mandarynem trochę. Wyjdźmy póki czas z tego zakłętego kręgu. Zdaje się, że na frontonie pewnego rodzaju sztuki czytamy: wstęp wzbroniony. Jeśli chodzi o mnie, to poezję wyobrażam sobie jedynie z drzwiami na oścież otwartymi. Wybiła już godzina, by wszystko było dla wszystkich. Cywilizacja, już dorosła panna przecież, potrzebuje literatury dla ludu“.

A kiedy indziej tak powiada:

„Poeta winien przed ludami iść jak światło“.

Ta wiara w poezję dała Wiktorowi Hugo istotnie potęgę poetyckiego słowa. Wiktor Hugo istotnie poezją swoją sięgnął obłoków, aby istotnie, materialnie niemal jak grom uderzać.

„W głosie poety zabrzmiał mściwy głos historii,
Nie stłumi go, oprawcy, śmiech błazeńskiej sfory,

Ani drwina niczyja!

Pomszczona będziesz, Francjo, matko moja
biedna,

Bo z wyżyn nieba zstąpi i wrogów twych
przegna

Słowo, które zabija!“

(„Wesołe życie“)

Publiczną działalność pisarską dwudziestoletni Wiktor Hugo rozpoczął w 1822 roku. Wydany wówczas zbiorem poetyckim „Ody“ zaprezentował dojrzały już talent. We Francji, jak w całej Europie zresztą, bujnie rozwija się romantyzm. Wiktor Hugo staje się najwybitniejszym, najbardziej żywiołowym przedstawicielem tego prądu w literaturze. Bierze żywy udział w literackich sporach i walkach. Jest poetą i teoretykiem poezji. Trwa przecież jeszcze walka klasyków z romantykami. Premiera dramatu romantycznego Wiktora Hugo „Hernani“ staje się w 1830 roku powodem słynnej bójki w Teatrze Francuskim między wyznawcami romantyzmu a zwolennikami klasycyzmu w literaturze. Wiktor Hugo, wielki romantyk, natchnieniem swego poetyckiego żywiołu nie mieścił się w romantycznej szkole. Romantyczna wiara w poezję przeobraziła się u Wiktora Hugo w świadomość społecznej funkcji poezji i sztuki w ogóle. Dlatego tak w dramatach, jak później w powieściach, Wiktor Hugo reprezentuje romantyzm, ale własny romantyzm, przez który przepływa potężny nurt socjalny. Bohaterami jego dramatów i powieści nie są jak u innych romantyków jakieś postacie wyjątkowe o wysublimowanych duszach. Wiktor Hugo nie szuka wyjątkowych, rzadkich stanów serca i ducha. Przeciwnie jego bohaterzy to ludzie grubo ciosani, ludzie z gminu, z tak zwanych dołów społecznych. Lokaj Ruy Blas, bohater dramatu pod tym samym tytułem, jest człowiekiem z ludu, tak samo Quasimodo, dzwonnik z Notre-Dame. W „Nędznikach“ Hugo sięgnął do nędzy miejskiej, pokazał galerię typów jak najbardziej, jak najserdeczniej plebejskich. Także w poezji swojej, nawet w tej z wczesnego okresu, Wiktor Hugo coraz śmieiej, coraz gwałtowniej sięga zwykłych spraw ludzkich, w dodatku spraw zapalnych. Walka o wolność i niepodległość ludu, krzywda i upośledzenie człowieka porywają jego natchnienie.

We wczesnym okresie swego rozwoju aż do 1849 roku Wiktor Hugo jest poetą wrażliwym, ale tak wrażliwym jak mieszczański liberał być potrafi. Instynkt poetycki nie pozwala mu zostać obojętnym na los upośledzonych, to prawda. Wiktor Hugo buntuje się w swojej poezji,

lec bunt jego jest oderwany od konkretnych warunków historycznych. Poeta nie walczy i nawet nie wzywa do walki. Nie o walkę mu w ogóle chodzi. Wiktor Hugo swoją poezją ówczesną nawet nie zwraca się do ludu. Chce tylko poruszyć sumienie i serce rządzącego mieszczaństwa. Do tego sprowadza się jego wiara w wychowawczą funkcję poezji. Pragnie przypomnieć mieszczaństwu jego obywatelskie i ludzkie obowiązki.

Wiktor Hugo, i tego nie trzeba przemilczać, sam pochodził z mieszczaństwa i przynależał do niego. Był wielkim drobnomieszczaninem XIX wieku. Syn napoleońskiego generała, Wiktor Hugo dzieciństwo i wczesną młodość spędził w cieniu złotych orłów Bonapartego. Instynkt poetycki ustrzegł go jednak i wówczas w dzieciństwie, i we wczesnej młodości. Nie oddał swego talentu w służbę napoleońskiej legendy. Inna legenda, inne ideały porwały jego serce i one uformowały jego życie i dzieło. Wiktor Hugo był przede wszystkim wiernym synem Rewolucji Francuskiej. Jego przynależność do mieszczaństwa, jego wiara w mieszczańskie ideały — to właśnie przywiązanie do wielkiej, mieszczańskiej przeciw rewolucji i wiara w jej ideały. Hasła Rewolucji Francuskiej: wolność, równość, braterstwo przewijają się trójkolorową wstęgą przez całe jego dzieło poetyckie, przez całą działalność polityczną, publicystyczną i pisarską. One stanowią bazę jego poglądów demokratycznych, postępowych i rewolucyjnych. One również tłumaczą tę gwałtowną, do dziś dnia trwającą niezmiennie niechęć francuskiej burżuazji do poety.

Mieszczaństwo francuskie w XIX wieku niechętnie wspominało swoją rewolucję. Rewolucja dała mu władzę, to prawda. Ale dla mieszczaństwa znajdującego się już u władzy hasła rewolucyjne były hasłami niebezpiecznymi. Burżuazja głosiła wolność, równość, braterstwo przeciwko arystokracji, przeciwko feudalizmowi, nie zamierzała jednak głosić ich przeciwko samej sobie.

Natchniony głos Wiktora Hugo przypominający burżuazji testament ideowy Rewolucji Francuskiej drażnił ją wówczas, jak drażni ją jeszcze dzisiaj. Jeszcze dzisiaj porywające stronicę, natchnione strofy wielkiego poety oficjalni krytycy literatury francuskiej nazywają „napuszoną, pustą gadaniną”. „Pustą” — gdyż nie dociera do nich to, o czym przede wszystkim chcą zapomnieć. Potęga wielkiej poezji jest jednak nie do zahamowania. Czyż mogła ją skępować burżuazyjna historia literatury, jeśli wyrwała się ona nawet swojemu twórcy i wbrew zamierzeniom Wiktora Hugo walczyła i do walki wzywała? Wiktor Hugo hasła Rewolucji Francuskiej: równość, wolność i bra-

terstwo natchnionym głosem swojej poezji wznosił wysoko, najwyżej gdzie głos człowieka dochodzi. Tam własne życie rozpoczęła. Stamtąd wróciła już sama, lud ją uznał za swoją, śpiewał w marszach głodowych, recytował na barykadach. Poezja Wiktora Hugo stała się towarzyszem i współuczestnikiem walk, które lud o swoją wolność z burżuazją toczył.

Do roku 1849 Wiktor Hugo w poglądach swoich był mieszczańskim liberałem. Rewolucja lipcowa 1830 roku i lutowa 1848 zastały go nieprzygotowanym ideologicznie. Nie brał w nich udziału. Wiktor Hugo był bowiem zbyt jeszcze drobnomieszczaninem. Wzburzały go rozruchy, przerażało przelewanie krwi. Czy był zwolennikiem porządku społecznego, który panował? Nie, na pewno nie. Dawał przecież wyraz swojemu współczuciu niedoli, swemu głębokiemu poczuciu sprawiedliwości społecznej. Wiktor Hugo nie wierzył jednak w lud. Nie wierzył w jego siły, w jego zdolność do samodzielnego życia politycznego. Dążenie ludu do władzy wydawało mu się czymś jak najbardziej nierealnym. Sam uważał się za rzecznika, nie ludu samego jednak, ale jego praw do życia i wolności. Taką funkcję zresztą powinno jego ówczesnym zdaniem pełnić światło, nieegoistyczne mieszczaństwo. Ono jest według Hugo głową, rozumem narodu, ono powinno mieć rolę kierowniczą i nieporozumieniem wydaje mu się bunt ludu przeciwko swemu naturalnemu opiekunowi. Nie uważał jeszcze wówczas ustroju republikańskiego za najlepszy i w okresie orleańskim miał nawet utarczki polemiczne z republikanami. W okresie tym wszedł zresztą do Akademii Francuskiej i został nawet parem Francji. Wiktor Hugo i później zresztą, kiedy sam ogłosił się „socjalistą”, nigdy nie miał zrozumienia dla idei walki klas. Pozostał zawsze solidarystą dążącym do pogodzenia powstałych, jak sądził, przypadkowo, sprzeczności. Jaskrawym przykładem takiej postawy jest stanowisko, jakie zajął w 1848 roku, kiedy jako deputowany do parlamentu II Republiki wypowiedział się za zamknięciem objętych strajkiem manufaktur państwowych, a nawet osobiście udał się do strajkujących, aby ich nakłonić do rezygnacji i ustępstw. W tym okresie był także pod urokiem późniejszego Napoleona III, ufał jego programowi reform i wierzył w jego szczerą oddanie republice. Wiktor Hugo nie usiłował jednak naginać rzeczywistości do tego obrazu, który sobie z niej stworzył. Przejrzał bardzo szybko rachuby uzurpatora. Od 1849 roku Hugo aż do śmierci stoi niewzruszenie na pozycjach demokratycznych i republikańskich. Od tego czasu jest aż do śmierci (1885) nieugiętym szermierzem idei wolności, sprawiedliwości społecznej, demokracji i Republiki.

Napoleon III nie miał bardziej bezwzględniego wroga niż Wiktor Hugo. Jemu zawdzięcza właśnie swój przydomek „mały“, przydomek, pod którym przeszedł do historii. Wiktor Hugo w namiętnej a bezinteresownej przeciw nienawiści do uzurpatora wyolbrzymił go nawet. Uznał go za przyczynę wszystkiego zła, które spadło na Francję, za zabójcę wolności, za mordercę ludu. Ta namiętność nie pozwoliła mu na obiektywną ocenę ówczesnej rzeczywistości politycznej. Wiktor Hugo, wpatrzony weń nienawistnie, nie dojrzał istoty walki klas ani tych sił społecznych burżuazji francuskiej, które wydzwignęły człowieka przeciętnego, małego, jakim był istotnie Napoleon III. Karol Marks tak krytykuje poglądy Wiktora Hugo na „Napoleona Małego“:

„Wiktor Hugo ogranicza się do gorzkich i dowcipnych inwektyw pod adresem odpowiedzialnego autora zamachu stanu. Samo wydarzenie przedstawia jak grom z jasnego nieba. Widzi w nim tylko akt przemocy jednostki. Nie dostrzega, że przypisując tej jednostce bezprzykładną w dziejach świata moc inicjatywy osobistej, nie pomniejsza jej przez to, lecz ją wyolbrzymia“.

Poglądy Wiktora Hugo nie były bezbłędne w ułożeniu proporcji, to pewne. Historia wprowadziła do jego sądu retusze i poprawki. W swoim czasie jednak namiętną nienawiścią i żarliwą miłością służył jak żaden ze współczesnych mu pisarzy sprawie wolności, postępu i demokracji. Jego artykuły publicystyczne z tego okresu, jego przemówienia w parlamencie do dziś dnia mają niestępione ostrze. Z jakąż pasją na przykład walczy z oszustwami wyborczymi sankcjonowanymi przez ordynację. Moskiewska „Prawda“ w związku z oszukańczą ordynacją wyborczą wprowadzoną obecnie we Francji przypomniała w styczniu 1950 roku jakżeż aktualne przemówienie Wiktora Hugo wygłoszone sto lat temu. Czytamy:

„Jazda! Do roboty! Wykreślajcie trzy miliony wyborców, wykreślajcie cztery, nawet osiem milionów wykreście z dziewięciu. Świetnie! Skutek będzie dla was taki sam, jeśli nie gorszy. Wykreślić możecie wszystko prócz swoich błędów. Pozostanie urągająca zdrowemu rozsądkowi wasza polityka ucisku. Pozostanie wasza nieudolność. Pozostanie wasza ignorancja, nieznamość stanu, w jakim się kraj znajduje! Pozostanie wasza do niego niechęć i niechęć kraju do was. Nie wykreślicie czasu, który idzie naprzód, godziny, która bije, ziemi, która się wciąż obraca. Nie zahamujecie wzrostu idei, zanikania przesądów, nie zasypiecie tego coraz głębszego rowu wykopanego między naszym czasem a wami, między pokoleniem mło-

dym a wami, między poczuciem wolności a wami, między myślą a wami.

Nie potraficie wykreślić z życia tego niewątpliwego faktu, że wy sobie, a naród sobie, że to, co dla was jest jutrzeńką, dla niego jest już zmierzchem, że wy stoicie tyłem do przyszłości“.

Wiktor Hugo, deputowany do parlamentu II Republiki, był jednym z tych, którzy czynnie przeciwstawiali się zamachowi stanu z 2 grudnia 1851 roku. Z chwilą więc opanowania władzy przez Napoleona III Hugo skazany został na wygnanie. Z wygnania powrócił dopiero po upadku II Cesarstwa w 1870 roku.

Na wygnaniu jego talent pisarski osiągnął swój szczyt. Na wygnaniu wykryształizowała się jego ideologia. Na wygnaniu powstały największe jego dzieła. Głosu wygnańca z wyspy Jersey nie zdołał stłumić policyjny reżim Drugiego Cesarstwa. Słyszalny był w całej Francji, na całym świecie.

Na wygnaniu powstają arcydzieła poezji Wiktora Hugo: „Kary“, „Kontemplacje“ i przede wszystkim jego poetycka summa „Legenda wieków“. Na wygnaniu powstają jego wielkie powieści: „Pracownicy morza“ i przede wszystkim „Nędznicy“.

Cała twórczość Wiktora Hugo z okresu jego dojrzałości pisarskiej przetrwała do dnia dzisiejszego bez żadnego dla siebie uszczerbku. We wczesnych poezjach („Ody i ballady“, „Liście jesienne“, „Blaski i cienie“, „Głosy wewnętrzne“, „Pieśni zmierzchu“) i dramatach („Hernani“, „Król się bawi“, „Ruy Blas“) Hugo — wielki poeta dopiero dochodził do głosu. Wczesne poezje a szczególnie utwory dramatyczne zbyt są dziś dla nas przesadne, zbyt ściśle zespolone z romantyzmem jako szkołą literacką. Z dzieł Wiktora Hugo powstałych przed 1849 rokiem do dziś dnia żyje trwałym życiem arcydzieła jedynie „Katedra Notre-Dame“, powieść o średniowiecznym Paryżu. Dlaczego to dzieło właśnie? Dlatego, że w powieści tej Wiktor Hugo z romantyczną pasją za gardło schwyił średniowiecze. Ukazał prostych, biednych ludzi zakutych w łańcuchy przesądu, ciemnoty i zabobonu. Ukazał cyniczny egoizm kleru używającego religii do realizowania swoich namiętności. Cyganka Esmeralda ginie na szubienicy dlatego, że była piękna, wdzięczna, dobra. Nie uratuje jej dzwonnik Quasimodo. Cóż poradzi, co przeciwstawi potędze zabobonu? Serce swoje? Wiktor Hugo powieścią tą potrafi i dziś do łez wzruszyć czytelnika.

Dojrzała twórczość Wiktora Hugo zadziwiła wszechstronnością i bogactwem. Dość wymienić „Kary“, „Legendę wieków“ i „Nędzników“.

Niestety w Polsce Wiktor Hugo-poeta nie miał dotychczas szczęścia. Jego poezja była niemal że zupełnie nietłumaczona. Nie miał również szczęścia Wiktor Hugo - prozaik, powieściopisarz. Istniejące dotychczas przekłady „Nędzników“, „Pracowników morza“, „Katedry Notre Dame“ zdumiewają nieudolnością. Pomyśleć, że tak sfalszowanego, zwulgaryzowanego Wiktora Hugo poznały pokolenia Polaków. Nic też dziwnego, że zdarzają się u nas wielbicieli tego wielkiego pisarza, którzy nie podejrzewając niewierności przekładów narzekają na język, jakim on pisze. „Pisarz świetny, ale jakież niechlujny! Co za styl!“ powiadają. Nie obciążamy Wiktora Hugo za winy jego nieudolnych eksploatatorów. To wielki pisarz, jak bardzo wielki przekonamy się i my niebawem. W Polsce Ludowej obchód stu pięćdziesiątoletniej rocznicy urodzin Wiktora Hugo nie ograniczy się do uroczystych akademii. Już w roku bieżącym ukaże się kilka jego arcydzieł w nowych, starannych, miejmy nadzieję niepokalanych przekładach. Będzie to najpiękniejszy hołd złożony przez Państwo Ludowe wielkiemu przedstawicielowi postępu i demokracji.

W „Karach“ i „Legendzie wieków“ Wiktor Hugo przemawia głosem olbrzymia poezji. Są to jedne z najwspanialszych twórców ludzkiego ducha, jakie na świecie powstały. „Kary“ to arcydzieło poezji politycznej. Wiktor Hugo z taką samą namiętnością jak w roku 1850 na trybunie parlamentarnej piętnuje i oskarża. Siłą poetyckiego słowa, wyrazistością obrazu, szlachetnością myśli „Kary“ porywają i dzisiaj po latach. Hugo, poeta mas, pragnie trafić i trafia do serc. On pierwszy wywiódł poezje francuską na tak rozległą przestrzeń. Poezji Wiktora Hugo nie sposób wyobrazić sobie w jakiejś wieży z kości słoniowej, w jakimś odosobnieniu dla pięknoduchów. Zbyt gwałtowna, zbyt żywa, zbyt prawdziwa, zbyt wielka na to. Zamknięta rozsadziłaby krepujące ją mury, tak jak rozsadziła granice mowy francuskiej i na wolny świat wyszła. Słynne jest we Francji zdanie jednego z wybitnych pisarzy burżuazyjnych, który zapytany kiedyś, kto według niego jest największym poetą Francji, odpowiedział: „Wiktor Hugo, niestety!“. Wyznaczenie to obok gorzkiej niechęci zawiera nie dający się ukryć podziw. Wiktor Hugo jest wielki we wszystkim: w obrazowaniu, w dźwięczności, w myślach i uczuciach. Wielki jest także przystępnością i ogromem swego dzieła. Dość powiedzieć, że liczba napisanych przezeń wierszy sięga kilkudziesięciu tysięcy. Dokonał on we francuskiej poezji rewolucji artystycznej jak nikt ani przed nim, ani po nim. Upłynnił skostniałą klasyczną formę francuskiego wiersza, aleksandrynu, nadał mu naturalność mowy potocznej. Sięgnął do skarbnicy natchnienia, do

poezji ludowej, plebejskiej. Wiele jego utworów wróciło do ludu i uzyskało popularność ludowej pieśni.

Tak jak „Kary“ są arcydziełem liryki politycznej, tak „Legenda wieków“ jest arcydziełem poezji po prostu. W tym olbrzymim rozmiarach dzieło poetyckim (4 wielkie, przeszło czterystostronicowe tomy) Wiktor Hugo chciał zawrzeć dzieje ludzkości. Poeta prowadzi nas przez wieki i geografie, ukazując ludzkość w walce z przemocą Boga i natury, człowieka w walce z uciskiem, nieprawością, nędzą, zaboronem. Ukazuje siłę ciemności. Ukazuje również niezwyciężoną potęgę światła. Z kart „Legendy wieków“ bije serce poety wierzącego w ostateczne zwycięstwo dnia nad nocą, człowieka nad losem, wolności nad przemocą. W „Legendzie wieków“ Wiktor Hugo jest poetą przyszłości. Odślania niezmiernie perspektyw czasów, które przyjdą, kiedy człowiek nie będzie się bał innego człowieka, kiedy nie będzie łańcuchów niewoli ani narzędzi śmierci, kiedy słońce swobody wzejdzie nad całym światem, dla całej ludzkości. Wiktor Hugo to poeta nadziei dla ludów pod imperialistyczną okupacją dzisiaj. We Francji uwielbiany i czytany jest w izbach robotniczych, deklamowany na wiecach i demonstracjach politycznych. To ulubiony, to serdeczny poeta wszystkich rewolucjonistów. Właśnie wierszem Wiktora Hugo Maurice Thorez zamyka „Syna ludu“, książkę o swoim życiu i walce.

Czym w poezji Wiktora Hugo są „Kary“ i „Legenda wieków“, tym w jego prozie są „Nędznicy“. Wielkie dzieło zdumiewające ogromem, pasją, siłą artystycznego wyrazu i prawdą ukazanego życia. Głębokie poczucie sprawiedliwości, ukochanie ludu, współczucie dla jego krzywdy i poniżenia, głęboka wiara w wartości w duszy ludu zamknięte — wszystkie te cechy umysłu i serca wielkiego pisarza wyrażone zostały w „Nędznikach“. Olbrzymie, dziesięciotomowe dzieło ukazuje nam lud Francji w poniżeniu, nędzy i walce. Wiktor Hugo nie skąpi nam obrazów ponurych. Widzimy galerników, upadłe dziewczyny, włóczęgów, cały świat przestępczy. Lecz obraz tej ciemnej strony świata nie przeraża. Wiktor Hugo nie jest bynajmniej naturalistą lubującym się w koszmarnych obrazach zbrodni i upadków. Wiktor Hugo dokopuje się bowiem w ich duszach skarbów serca. Ci ludzie nędzni, upośledzeni, wyrzuceni poza nawias społeczeństwa są zdolni do najwyższych uniesień, poświęceń, potrafią być czuli, wrażliwi, cierpią, kochają. Olbrzymia jest galeria przedstawionych przez wielkiego pisarza typów ludzkich. Niektóre z nich przeszły pod nadanymi im przez Wiktora Hugo imionami do potocznej mowy. Imiona ich stały się imionami pospolitymi. Gavro-

che, bohaterskie dziecko ulicy, figuruje dziś w każdym słowniku języka francuskiego i oznacza sympatycznego łobuziaka. Nie sposób wymienić wszystkich postaci „Nędzników“ ani opowiedzieć tutaj ich losów.

Przedstawiając losy Jana Valjeana i Fantyny Wiktor Hugo porusza piekące i ciągle aktualne w świecie kapitalistycznym problemy społeczne. Na podstawie „Nędzników“ rozumiemy, jakim niebezpieczeństwem była twórczość Wiktora Hugo dla francuskiej burżuazji Drugiego Cesarstwa, dla burżuazji wszystkich czasów w ogóle. Wiktor Hugo ukazuje barykady i walkę ludu za czasów Ludwika Filipa. I najważniejsze — cała sympatia, całe serce autora jest po tej stronie barykady, po której znajduje się walczący lud Francji. Walka kończy się klęską, barykada pada, lecz nie rozpacz jest ostatnim słowem, ostatnim słowem jest nadzieja. Z kart „Nędzników“ po stu latach walczący lud Francji to słowo nadziei dla siebie napisane odczytuje.

Życie i twórczość Wiktora Hugo wypełnione są walką o wolność i postęp. Smaga on obskurantyzm, zwalcza zabobon religijny, przesady społeczne, potępia ucisk polityczny. Tak jak my dziś walczymy, Wiktor Hugo w swojej epoce walczył o pokój. Możemy go dzisiaj uważać za towarzysza w naszej walce z groźbą wojny i zagłady. Do wszystkich tytułów jego chwały i ten tytuł dodajmy: Wiktor Hugo — obrońca pokoju. Już w 1849 roku przewodniczył na zwołanym do Paryża międzynarodowym Kongresie Pokoju. Dwadzieścia lat później w 1869 roku wygnaniec przybywa do Lozanny, aby tam również otworzyć Kongres Pokoju. W mowie inauguracyjnej wypowiedział wówczas słowa, które z tym samym przekonaniem możemy powtórzyć:

„Pragniemy, by było więcej szkół kształcących obywateli, a mniej władców produkujących karabiny“.

I on wówczas jak my dzisiaj nie pragnął pokoju za wszelką cenę. Pragnął takiego pokoju, który opierałby się na prawie narodu do wolności. Oto słowa Wiktora Hugo:

„Pierwszym warunkiem pokoju jest wyzwolenie“.

Wiktor Hugo protestuje przeciw każdej dziającej się w świecie zbrodni. Jak my wraz z całą postępową ludzkością żądaliśmy uwolnienia skazanych na śmierć greckich bojowników o wolność, tak Wiktor Hugo w 1859 roku w memoriale do rządu Stanów Zjednoczonych domagał się uniewinnienia Johna Browna, skazane-

go na śmierć bojownika o wolność Murzynów. Swoim wielkim sercem potępiał każdą wojnę zaborczą. Jakże aktualne jest potępienie przez Wiktora Hugo agresywnej wojny, którą wojska francusko-angielskie prowadziły w Chinach!

„Cesarstwo Francuskie zagarnęło połowę łupu i w charakterze właściciela pokazuje dziś naiwnie wspaniałości Letniego Pałacu. Mam nadzieję, że przyjdzie dzień, kiedy Francja wyzwolona i oczyszczona zwróci ten łup ograbionym Chinom“.

Wiktor Hugo walczył o wolność swojego ludu. Nie walczył na barykadach, to prawda. Uważał się za socjalistę, ale nie rozumiał walki klas. Był bowiem socjalistą utopijnym, uczniem Fourriera i Saint Simona. Hugo nie pragnął zagłady klasy, do której należał. Wierzył, że można ją jeszcze wychować. Dlatego właśnie nie wziął czynnego udziału w żadnej rewolucji. Ani 1830 roku, ani 1848. Nie walczył również po stronie Komuny. Lecz kiedy Komuna upadła, kiedy reżim najokrutniejszej reakcji z ogniem i mieczem rzucił się na sponiewierany lud francuski, Wiktor Hugo gotów był wszystko poświęcić w jego obronie. Gdy w senacie francuskim złożył wniosek o amnestię komunardów, jakże był osamotniony! Poparło go zaledwie dziewięć głosów. Burżuazja francuska jak każda burżuazja wrażliwa jest na wyrzuty sumienia. Przede wszystkim pragnie je stłumić. Rozpętano więc znów nagonkę na wielkiego, sędziwego już pisarza. Literatura francuska stanęła także po stronie burżuazji. Nie wiele brakowało, aby największy poeta francuski został skreślony z listy członków Związku Pisarzy Francuskich. Lecz mimo wszystko Wiktor Hugo nie był sam. Miał za sobą lud Francji. Lud Francji znał go bowiem dobrze. Znał go ze wspólnej walki na barykadach. Bo na barykadach walczyła poezja Wiktora Hugo. Walczy ona jeszcze dzisiaj. O pokój, o wolność, o prawo człowieka i społeczeństw do lepszej, wspaniałej przyszłości. W poezji Wiktora Hugo rozlega się na cały świat wielkie, dumne, godne wielkich ludzi słowo nadziei:

„Światelko błyska w niebieskiej dali.

Czy je widzicie jak ciemność pali

I rośnie czerwieniejące?

O Republiko rozległej ziemi!

Dziś jeszcze jesteś wiązką płomieni,

Lecz jutro wzejdziesz jak słońce“.

Zbigniew Bieńkowski

DO LUDU

Do ciebie jest podobny, spokojny, zuchwały.
 Jak ty nieskończoności jest kresem wspaniałym.
 Bezmiar się w nim rozlega i potęga drzemie.
 Najłżejszy wiew go wzburzy, uciszą promienie,
 To jest harmonią dźwięków, to chrapie i rzezi.
 Schronieniem jest potworów, smoków, płazów, węży,
 Huragan w nim się gnieździ. Nikt śmiałka nie zbawi,
 Gdy nieopatrznie czoło głębi jego stawi.
 Olbrzyna z nóg powalą bezmierne odmęty;
 Ty królów ścinaasz, on zaś rozbija okręty.
 Latarnia tym dla niego, czym rozum dla ciebie.
 Czemu raz grzmi, raz pieści, wie tylko Bóg w niebie.
 Szum fali, w której słyszeć szcęk broni, zgiełk bitwy,
 Napełnia czarne noce krzykiem rozpaczliwym.
 On tak jak wy, bezdenne serc ludzkich otchłanie,
 Gdy dzisiaj gniewem zagrzmi, to jutro pochłonie.
 Fala jego tnie ostro jak miecz w twojej dłoni.
 On czci zjawienie Wenus hymnem nieskończonym.
 W jego toni bezmiernej, spokojnej i czystej
 Mogą się jak w zwierciadle przejrzeć gwiazdy wszystkie.
 Silny jak lew a czuły tak jak puch łabędzi,
 On skałę na proch zetrze, a trawkę oszczędzi.
 On, jak ty, dumne szczyty obryzguje pianą,
 Ludu! Lecz on nie zawiódł nikogo, kto stanął
 Nad brzegiem jego z sercem zamarym z podziwu
 I w zamyśleniu czekał godziny przypiływu.

DO TYCH, KTÓRZY ŚPIĄ JESZCZE

Zbudźcie się ze snu. Dość tej hańby!
 Nie straszny błysk strzelniczej skałki!
 Nie straszny huk armatniej palby!
 Obywatele, czas do walki!
 Czas zakasywać bluz rękawy!
 W dziewięćdziesiątym drugim stawił
 Czoło nasz lud dwudziestu królom.
 Rwijcie łańcuchy i kajdany!
 Gdy marli z ojca rąk tytani,
 To syn czyżby się karła uląkł?

Niech bandę i jej herszta porazi wasz ogień!
 Bóg jest po waszej stronie, ksiądz jest waszym wrogiem.
 A Bóg jest wszechmogący.
 Przed nim najpotężniejszy władca prochem pada,
 On jak psa może zabić lwa i zdeptać gada
 Może stopą pogromcy.

On dmuchnięciem tak lekkim jak oddech ptaszyny
Z marmurowych ołtarzy potężnej świątyni
Spiżowe bożki strąci.

Gdy brak ci prochu, kul czy fuzji,
Weź młot do garści, wyrwij z bramy
Kawał żelaza od żaluzji,
Kieszeń napełnij kamieniami!
Nadziei pieśń niech brzmi na szańcach!
Niechaj ożyje wielka Francja!
Niechaj ożyje wielki Paryż!
Ludu mój, nienawiścią zbrojny,
Z kajdan niewoli kraj uwolnij
A z serca wyrwij cierń niewiary.

Niech sami monarchiści przykładem wam będą!
Wielkość w dniach bohaterskich nie była legendą.

Dziś gwarzą o tym starcy,
Jak w obydwu obozach serca ludzkie przejął
Płomienny ogień męstwa. Pamiętasz, Wandejo,
Jak cały kraj twój walczył?
Po to by zdobyć twierdzą, bastion wziąć ostatni,
By zdławić sto ziejących ogiem paszcz armatnich,
Kawał kija wystarczy!

Jeśli wy jeszcze dzień, godzinę
Będziecie gnić w kloacznym dole,
Sztandar poezji mojej zwinę
I surmie zbrojnej nie pozwolę,
By dla was w pieśni mojej brzmiała.
Francjo, w zwycięstwach osiwiła,
Poraż tych karłów błyskawicą!
Niechaj się spalą w złej gorączce,
Niech pozna świat, że te zające
Nie są synami twymi, Iwico!

POSTĘP

Naprzód narody! Bez wytchnienia
Idźcie w słoneczną świata stronę.
Niech z larw wylegną się zdarzenia.
Stada niech staną się legionem.
Orle, leć tam, gdzie wstają zorze!
Blask, którym ziemia lśni i morze,
Tylko puszczykom jest wzbroniony.
W blask słońca Bóg swą duszę włożył.
Promień zstępuje jak duch boży
Na ludzkie dusze, serca, domy.

On budzi niebo, wzrusza ziemię,
Napełnia ludzką myśl jasnością.
Tam jest aniołem i płomieniem,
Na ziemi wieszczem i wolnością.

On jest i Dantem i Horacym,
Dobrem i złem cywilizacji,
Różą, natchnieniem i łzą w oku.
Gdy chce to blaskiem się rozigra
Na najzwiewniejszym z piór kolibra
I na pancernych łuskach smoków.

Przed wami drogi promieniste!
Przed wami świat otworem stoi!
Uczucia wierne, myśli czyste,
Idźcie na podbój marzeń swoich.
Porzućcie nędzę, ciemne nory,
Krzywdy, Sodomy i Gomory.
Niech was prowadzi lot sokoli!
Łuk cię powita triumfalny,
Gdzie się pojawisz, tłumie czarny,
I w gruzach legnie dom niewoli.

Tobie nie straszna toń odmetów.
Człowieku! Z tobą huragany!
Spal, by oświecić dziób okrętu,
Stryczki z szubienic potrzaskanych.
Po drodze górskie rwij łańcuchy,
Rozpędzaj widma, zjawy, duchy.
W promienną przyszłość idź przebojem!
Prawy jest miecz, gdy prawdę szerzy.
Walcz jak antyczni bohaterzy.
Krew hydry zdobi stopy twoje.

NIECHAJ SIĘ NIKT NIE ŁUDZI

Niechaj się nikt nie łudzi, nigdy nie skrywałem,
Że nieraz nad zagadką wieczności śleczalem;
Ja wiem, że dusza w niebios tajemnicach biegła
Staje się wobec ziemi bardziej niepodległa;
Ja wiem, że kto nieznane za oparcie obrał,
W tego wstępuje jakaś moc wielka i dobra,
Ten widzi nicość władców, ten na śmierć i życie
Walczy ze złem i w przyszłość z łżejszym sercem idzie;
Wiem także, że są dumni i wzniośli prorocy,
Których pociąga urok tajemniczej mocy,
Którzy na twarz przed Bogiem padają, lecz twarde
Serce ich dla człowieka ma tylko pogardę;
Nie kryję, że się schylam nad głębią wieczności,
Lecz niebo nie zastąpi wysiłków ludzkości;
Niebo ma swoje sprawy, a człowiek ma swoje;
Człowiek niechaj na własne tylko siły liczy,
Niech ręki nie wyciąga po miecz błyskawicy.
Na grom z jasnego nieba ja nigdy nie czekam.
By zwyciężyć wystarczy zwykły proch człowieka.

ŻOŁNIERZE REWOLUCJI

Żołnierze Rewolucji! Wojny! Epopeje!
Szli, ludom na bagnietach swych niosąc nadzieję,
Przeciw Austrii, Prusom,
Przeciwko wszystkim Tyrom, Sodomom, Gomorom,
Przeciw władcom Północy, przeciw wściekłym sforom
I nieludzkim katuszom,

Przeciw całemu światu, całej Europie,
Pułkom piechoty, jazdy szwadronom w galopie
Pędzonym świstem knuta.
Przeciwko uzbrojonej hydrze krwi łaknącej
Ze śpiewem szli, a serca ich były gorące,
Choć szli w podartych butach.

Widział ich wschód i zachód, północ i południe.
Szli polem, borem, lasem, przez skwary i grudnie
Głodni i niewyspani,
Obdarci, na ramionach nieśli stare strzelby,
Dumni! A wokół ziemia jęczała od werbli,
Jak gdyby szli szatani.

Cięły niebo niewoli serc ich błyskawice.
Padały szańce, twierdze, padały granice
Na samo ich zjawienie.
Francjo! Ty byłaś wtedy lawą nieostygłą.
Co dzień zwycięska! Wczoraj Joubert nad Adygą,
Dzisiaj Marceau nad Renem.

W proch rozbijało armie wroga ich natarcie.
Przez burze, nawałnice naprzód szli uparcie
Po nowe wciąż zwycięstwa.
Ten im wrota otwiera, ów o pokój zebrze,
Porażone wichurą trzęsły się jak w febrze
Niepewne jutra księstwa.

Jakże wy wielcy wtedy byliście, żołnierze!
Promienni, życie złożyć gotowi w ofierze
Pośród posepnej nocy
Stali dumni, ze wzrokiem wzniesionym ku górze
I tak jak lwy, co czują wzbierającą burzę,
Kiedy dmie wiatr z północy,

Tak oni upojeni swymi zwycięstwami
W bohaterski szcęk broni byli zasłuchani.
W dzień i w noc ci żołnierze
Słyszeli Marsylianki uskrzydłone dźwięki,
Warkot werbli, huk działa, świst kul, rannych jęki
I ten twój śmiech, Kleberze!

Gdy Rewolucja do nich wołała: — Rodacy,
Walczcie na śmierć i życie za wolność swych braci! —
To oczy im się śmiały.

— Naprzód wiara! Za wolność i Francję, wiarusy! —
Potrafiły swym marszem dumne obdartusy
Oczarować świat cały.

Oni nie znali nigdy zwątpień ani trwogi
I bez chwili wahania nawet na obłoki
Porwaliby się w walce,
Jeżeliby im tylko jako przeciwnika
Wpatrzona w przyszłość świata Wielka Republika
Niebo wskazała palcem.

PIERWSZE DNI ŚWIATA

To nie jutrzienka wzeszła. To otchłań olśnienia
Rozwarła się bezdenna, o sercu z płomienia,
To wielki znicz pokoju i dobroci gorzał.
Były pierwsze dni świata. Promienista zorza
Blask swój na niebotycznym czole nieba kładła,
Była czystą materią wzroku, duszą światła.
Wszystko było z promienia, cień, mgła, nawet słońce.
Toczyły się po niebie lawiny ze złota.
Dzień w płomieniach na ziemi, w nieziemskim zachwycie,
Zapalał w widnokręgach przyszłe ludzkie życie.
Krajobrazy po brzegi wypełnione kwieciem,
Cieniem, drzewami, jakich dziś nie ma na świecie,
Błyszczały jak sen złoty, jak marzenie w baśni,
Oślepiającym blaskiem pierwszej wyobraźni.
Zbudził się ze snu Eden czysty i wstydlivy.
Ptaki hymn szczebiotały, hymn tak bardzo tkliwy,
Świeży, miły, powąbny, wdzięczny i wesoły,
Że z nieba wychyliły się senne anioły,
Bo tylko ryk tygrysa brzmiał czulej i ładniej.
Zarośla, gdzie się pasło razem z wilkiem jagnię,
Głębie morskie, gdzie hydra łabędzia kochała,
Lasy, w których niedźwiedzia sarna całowała.
Nie wiedziały, czy mają wśród dźwięków tysięcy
Śpiewać głosem jaskini, czy też gniazd ptaszęcych.
Modlitwa wydawała się blaskiem promienia.
I wtedy w tę naturę, tak bliską stworzenia,
Że gdy mówiła, miała jeszcze akcent Boga,
W ten świat o czystych myślach, nie zdeptanych drogach
Ranek w aureoli wszedł i uśmiechnięty
Stał błogosławiąc ziemi, on jej pierwszy święty.
Szczęście jaśniało kształtem rzeczy jak uśmiechem.
Nie było ust ziejających zatrutym oddechem.
Wszystkie istnienia miały godność pierwszych stworzeń.
Nieskończoność promieni olśniona przestworzem
Wybuchwała gwiazdami, jakby dla zabawy.
Wiatr powiewał niedbale wiazanką błyskawic
Do chmury, która w górze jak szalona biegła.
Piekło ziało zawiścią, ale bełkot piekła

Zagłuszył hymn potężny, ogromny, radosny,
Hymn gór, obłoków, ziemi, mórz, nieba i wiosny.
Tyle szaleństwa w świecie wiatr i blask zasiały,
Że lasy jak organy wielkie rozbrzmiewały.
Braterska przyjaźń świata rozpoczęła życie,
Cień zakochał się w świetle, a góra w swym szczycie.
Gwiazda nie była dumna, płaz nie był nikiemny,
Świat roił się od uczuć serdecznie wzajemnych.
Harmonia tak świetlista jak światło promieni,
Napełniając zachwytem młode serce ziemi,
Była jak myśl wszechświata, czysta, doskonała.
Trawa się nią wzruszyła, obłok, nawet skała,
Która o swych wzruszeniach milczy jak zaklęta.
Drzewo śpiewało, w drzewach śpiewały ptaszęta.
Błękit jak chlebem łamał się z ziemią promieniem.
Niebo, dzieląc z kwiatami myśli i westchnienie,
W podzięce za woń — perły kładło im na listki.
Wszystko było jednością, jedność była wszystkim.
Raj jaśniał szczęściem leżąc pod olbrzymim drzewem
Życia upojonego cieniem swym i śpiewem.
Światło miało blask prawdy, blask niesfałszowany.
Świat był jak dziecko czysty i niepokalany.
Wszystko płonęło ogniem zachwyty i piękna,
Bo dniom olbrzymom weszła olbrzymia jutrzienka.

PIEŚŃ ZŁOTNIKÓW

To nasza pieśń jest, pieśń złotników.
Wiatry zawrotne w zwartym szyku
Już atakują toń odmętów.
Blask z cieniem kłóca, szarpią chmury;
Przecina fałdy fal ponurych
Przez nas złocony dziób okrętu.

Dmie w róg myśliwski czarny strzelec,
Wichura toń na pianę miele,
Raz wiatr jest groźny, raz łaskawy.
Niosą się szmery, płyną chmury;
My upiększając cud natury,
Dajemy falom złote zjawy.

Okręt jest widmem morskiej toni,
Fala go więzi, wiatr nim goni.
Dumny opuszcza nasze progi,
By celem być dla błyskawicy,
By stać się okiem tajemnicy
Tam, gdzie go rzuci los złowrogi.

Władco, orzeźwij się w altanie.
Na żony swoje bacz, sułtanie.
Bacz, by na krok nie wyszły z parku,

By nikt ich wdzięków nie podejrział;
Mogła je wczoraj brać tutejsza
Nagie obejrzyć na jarmarku.

Co wiatrom, falom co do tego,
Ze twoich kobiet stróże strzegą!
Ze są z Alepu, z Ispahanu,
Ze każda z lęku drży jak listek!
Cóż to obchodzi porywiste
Wiatry i fale oceanu?

Odmienne wam rozkosze służą,
Ty możesz księciem być, on burzą;
On błyskawicę, ty jatagan,
Każdy z was miecz posiada własny;
Ty nie masz ludu wyobraźni,
Jak marzeń fal nie zna huragan.

My pracujemy dla was obu,
Złotnicy morskich ruf i dziobów.
To my śpiewamy! Zatwardziałe
Serce, emirze, masz, złe oczy,
A mimo to z nadejściem nocy
Śpią na gałązkach ptaszki małe.

Świat bowiem został już na wieki
Uspokojony i opieki
Doznaje człek, gdy jest jej godny.
Pogodne więc śpiewamy pieśni,
Bo nam się nigdy nawet nie śni
Ponura wizja raf podwodnych.

Władcom zostawmy palmy, wieńce,
Sami oddajmy się piosence,
Spokojni póki ich pazury
Nie tknęły jeszcze gwiazd maleńkich,
Dopóki człowiek, Bogu dzięki,
Nie umie tchnieniem pędzić chmury.

Lato. Już ziemia w kwiatach cała.
Różową sutkę ma pierś biała,
Gwar polowania, śmiechy, żarty,
Śpiew robotników, księża nuda;
Jedna sarenka drobna, chuda
Wprawiała w zachwyt wszystkie charty.

Gdybyś ty w siebie wchłonać zdołał
Rozkosze, które masz dokoła,
Sultanie, zmarłbyś z przejedzenia.
Lecz żyj i panuj! Życ jest miło!
Na mchu się koźlę położyło,
Śni mu się pewnie leśna ziemia.

Co ma początek, ma i koniec.
Co dziś jest ogniem, jutro spłonie.

Patrz, grób powiada do człowieka!
Wiatr się odmienia i pogoda,
Ptak skrzydłem rusza, falą woda,
Przelotem gości pieśń daleka.

Dziewczęta kąpią się i gwarzą;
Kwiaty się wzajem lekceważą;
Wszędzie radośnie, miło wszędzie;
Dzień się przegląda w wód lazurze,
Uzupełniają leśne róże
Gwiazdy, co lśnią na firmamencie.

Galera przez nas pozłacana,
Przez wiatr i fale kołysana
Z Lepantu płynie na Cyterę;
Sześćdziesiąt wiosła ma u burty,
A każdym wiosłem słone nurty
Tnie galerników skutych czterech.

przełożył Zbigniew Bieńkowski

JAN PARANDOWSKI

O ZNACZENIU I GODNOŚCI TŁUMACZA

(Odczyt wygłoszony na inauguracji Studium Przekładowego polskiego P. E. N. klubu w dniu 26 kwietnia 1950 roku w sali kolumnowej Uniwersytetu Warszawskiego).

Tłumacz nie cieszy się zbyt dobrą sławą. W wielu krajach uważają go za wyrobnika literackiego, a na jego pracę patrzą z lekceważeniem. Włosi wymyślili nawet przysłowie: *traduttore — traditore*, które zrobiło taką karierę, że często widziano w tłumaczach rodzone potomstwo Judasza i w konsekwencji opłacano ich judaszowymi srebrnikami czyli bardzo nędznie. Na kongresie P. E. N. w Edynburgu, w 1934 roku, poruszono sprawę kontroli przekładów, opieki nad pracą tłumacza, jego roli w obiegu dóbr kulturalnych. Wells wzruszał ramionami: to do nas nie należy, tym się zajmuje gilda tłumaczy.

Gilda! Tak rzeczywiście nazywają się stowarzyszenia zawodowe tłumaczy w Anglii. Ta nazwa odsuwa je zdecydowanie ku związkowi rzemieślniczemu. Nasza delegacja przedstawiła wówczas stanowisko polskiego P. E. N. klubu, który corocznymi nagrodami, pracą osobnej sekcji tłumaczy, konkursami zabiegał, niemal od początku swojego istnienia, o podniesienie poziomu tej działalności literackiej. Wywołało to wielkie zdziwienie. Okazało się, że pisarze angielscy, amerykańscy, francuscy ani nie wiedzą jak są tłumaczeni, ani się o to nie troszczą, pewni że zarówno współcześni jak i klasycy ich literatur zdobywają sobie właści-

wy szacunek za pośrednictwem tekstów oryginalnych, które są czytane w całym świecie.

Cytuję te poglądy na dowód, że nie jest to bynajmniej ani oczywiste, ani powszechnie zrozumiałe, gdy się podejmuje taką akcję, jak dzisiejsza. Lecz nasze stanowisko zwycięża nawet i w tych opornych krajach: nie bez naszego wpływu pojawiły się tam nagrody, wienieczone doskonałe przekłady, — opaski na książkach Cazina i Schoella (tłumacza „Chłopów“) prezentujące ich jako laureatów polskiego P. E. N. klubu zapisały się dobrze w pamięci francuskiego świata literackiego i wydawniczego.

Niestety, sami tłumacze zbyt często poddają się losowi i z rezygnacją przyjmują to mało zaszczytne stanowisko, jakie im opinia wyznacza. Wielu z nich zachowuje się wstydliwie, nie podaje swojego nazwiska albo ukrywa je pod inicjałami, kryptonimami, jakby spełniali coś nieobyczajnego. Tymczasem tłumacz nie jest cyganem, włóczęgą, jakąś sierotą literacką — stoi za nim prastara i czcigodna tradycja. O tym się nigdy nie myśli, nigdy nie pamięta.

Czyż nie godzi się w poszukiwaniu początków tej tradycji dotrzeć do na wpół legendarnego kolegium Siedemdziesięciu, których dzie-

lem był pierwszy przekład grecki Pisma św. czyli Septuaginta? To od niej wyrusza ów wspaniały orszak tłumaczy Biblii, idący przez wieki i narody, ze św. Hieronimem na czele, autorem Wulgaty. Czyż nie należy wezwać na patrona tłumaczy zlatynizowanego Greka imieniem Livius Andronicus, który przez swój przekład Odysei stał się ojcem literatury rzymskiej? Pierwszy wiersz tego przekładu, który nam ocaliła przygodna cytata:

Virum mihi, Camena, insece versutum

mieści w sobie całą problematykę tłumaczenia. Widzimy w tych pięciu wyrazach, jak się Andronicus troszczy o ich dźwięk, odcień znaczeniowy, jak ostrożnie rusza w trop za szykiem wiersza homeryckiego, jak czasownikiem *insece* wpija się w sam rdzeń greckiego *ennepe*, jak celnie oddaje *polytropon* przez dziwne a pełne uroku *versutum*, jak się decyduje odrzucić grecką Muzę i przywołać z gór łatyńskich śpiewającą boginę, Camenę, jak wreszcie rozstrzyga to, co najgłębiej porusza sumienie tłumacza — formę wiersza — i zamiast nie istniejącego w ówczesnej łacinie heksametru przyjmuje tradycyjny odwieczny wiersz saturnijski.

Nie można się dziwić, że tylu spośród dawnych tłumaczy znalazło zaszczytne miejsce wśród pierwszych twórców języka literackiego swoich narodów. Porajac się z obcą myślą, bardziej uskrzydloną niż ta, na jaką mogło się zdobyć ich własne społeczeństwo, potykając się z obcym stylem o wysokiej i innej kulturze, szukając słów i zwrotów, waząc się na nowe wyrazy, łamiąc się ze składnią stawiali się ci tłumacze wodzami pierwszych zdobywczych wypraw, pierwszymi tryumfatorami kunsztu pisarskiego. Na ugorach naszych początków literackich kwitną Psałterze i Bible, użyźnione szlachetnym trudem najczęściej nieznanym pracownikom.

Wiadomo, jak się nieraz surowo osądza literaturę rzymską: odmawia się jej oryginalności, iskry twórczej, żywiołu. Nie ma jednak nikogo kto by nie przyznał Rzymianom jednej zasługi — że przenieśli do nas myśl grecką. Za pośrednictwem ich języka i tylko w ten sposób mogli przemawiać przez długie wieki do umysłów Europy filozofowie greccy, z Arystotelesem na czele. Niestety, te przekłady nie były godne zaufania, często bardzo złe, pełne błędów, które mnożyły się z pokolenia na pokolenie. Nikt nie policzy niedorzeczności, które pod imieniem Arystotelesa, a później Platona, wędrowały przez długie wieki, naniesione przez tłumaczenia, gdzie zapał nie równał się ani inteligencji, ani znajomości greki. My się dziś oburzamy (zresztą najśluszniej) na błędy tłumaczy w powieściach, błędy, które tylko draż-

nią lub śmieszają, a tam były błędy w pojęciach, czerwile toczące same zasady poglądu na świat i decydowały one o sądach i postawie intelektualnej całych wieków. Z humanizmem nadzszedł czas, kiedy trzeba było tę złą i zmarnowaną pracę odrabiać wiedzą i rzetelnością.

Wiedza i rzetelność — dwa hasła, dwa przykazania, naczelné w katechizmie tłumacza. Wiedza, jakiej się żąda od tłumacza, to najpierw ta podstawowa, elementarna czyli znajomość języka oryginału. Nie może być ani powierzchowna, ani iluzoryczna. Miriady gaf, potknięć, głupstw, rozweselających osłą łakę literatury, są tworem ludzi, którym się zdaje, że wystarczy czytać swobodnie i mówić płynnie obcym językiem, aby mieć gotowy rynsztunek do sztuki przekładu. Co dzień obija się nam o uszy zdanie: „znam parę języków, muszę się zabrać do tłumaczenia“. Boy mówił, że kobieta, którą spotkał zawód miłosny, albo zakłada pensjonat w Zakopanem, albo tłumaczy francuskie powieści. Jeśli to prawda, jakże jest groźna dziś, gdy już nie można liczyć na założenie pensjonatu w Zakopanem!

Tłumacz zna język — ale jaki? Z potocznej rozmowy, z gazet, z łatwych powieści. A i tu nawet bywa często ofiarą gorzkiego złudzenia. Jakże zawodne jest z pozoru tak niefrasobliwe słówko: łatwa powieść! Łatwa powieść może mieć wyrażenia gwarowe, zwroty żartobliwe, aluzje obyczajowe, co wszystko jest zagadką dla tłumacza, któremu się tylko zdaje, że zna język swoich tekstów. Oczywiście, zawsze się czegoś nie wie, nawet najlepsi tłumacze wpadają w gorszące pomyłki, które napełniają otuchą ich mniej zdolnych kolegów. Lecz dobremu tłumaczowi zdarza się to rzadko, w chwilach znużenia, gdy przygasa ów instykt, który go zawsze ostrzega przed niebezpieczeństwem. Jest to rodzaj podejrzliwości, nieufność wobec zwrotów pozornie niewinnych, wobec wyrazów, które zdawało by się są znane jak pacierz, a które nagle w tym właśnie miejscu zdradzają się innym sensem jak porozumiewawczym mrugnięciem. W takich razach dobry tłumacz radzi się słowników, leksykonów, dzieł fachowych, innych znawców, nieraz samego życia w jego warsztatach, domach, ulicach, w miejscach pracy czy rozrywki.

Wiedza tłumacza nie może poprzestać na znajomości samego języka, musi objąć i kraj i naród, jego historię i obyczaje, przede wszystkim zaś wejść w jak największą zażyłość z autorem, jego charakterem, jego zainteresowaniami, skłonnościami, z atmosferą intelektualną i uczuciową, w której się porusza i którą sam tworzy. Kto nie ma gruntownego wykształcenia humanistycznego nie powinien się zabierać do takich autorów jak France,

ponieważ trudno mu się ustrzec zasadzek, ukrytych w nazwach, pożyczonych zwrotach, aluzjach. Znam przykład u znakomitego tłumacza, gdzie głośna w historii wczesnego cesarstwa rzymskiego osobistość zmieniła pleć i zamiast olśniewać niezwykłą u kobiety dzielnością bez żadnego uzasadnienia pomnożyła poczet odważnych mężów. Znam zagadkowy wypadek, gdy pewien filozof, dając parę fragmentów z Prousta, nie wiedział, co znaczy Elstir i uczciwie wypowiedział się ze swoich wątpliwości w osobnym przypisku. Lecz i Boyowi Proust wyraźnie nie odpowiadał: nie znalazł czy nie pokusił się znaleźć środków na transpozycję wspianiałej bogatej frazy, niesionej falą monologów *causeura*, pełnej nawiasów, odchyłeń, wtrąconych uwag, to powolnej to prędziej, mogącej niewątpliwie doprowadzić do rozpaczki tłumacza, ale nie zasługującej na rozbicie w drobne zdania. Tak samo nikt, kto nigdy nie polował, nie znajdzie w sobie animuszu do narracji myśliwskiej.

Zresztą najłatwiejsza powieść z innej epoki wymaga studiów. Stroje, przedmioty codziennego użytku, środki komunikacyjne, zwyczaje — wszelkie realia minionego czasu muszą być dokładnie zrozumiane, widziane przez tłumacza, jeśli ma on je oddać należycie. Dawniej nie łamano sobie nad tym głowy. Tłumaczenia sprzed stu lat były najczęściej adaptacjami albo parafrazami, robionymi z dowolnością, która nas gorszy i oburza.

Minęły te dobroduszne czasy, kiedy się nie patrzyło tłumaczowi na ręce, kiedy mógł on bez ujmy dla siebie przeskakiwać każde trudne wyrażenie, każdy niezrozumiały ustęp, skracać, opuszczać albo dodawać, zmieniać, uzupełniać według fantazji albo zgodnie z upodobaniami swojego wieku. Nawet najwięksi ulegali tym narowom. Fryderyk Schiller w swoim „Makbecie“, i tak już pełnym dowolności, połowę monologu jowialnego klucznika opuścił, a drugą połowę rozcieńczył melancholijno-bukolycznym tekstem, uważając że to, co jest w oryginalu, nie licuje z surowością tragedii. Dowiódł tym, że można być genialnym poetą, a nie rozumieć temperamentu i wyobraźni drugiego geniusza, jednocześnie zaś: jak wielkim występkiem jest przystosowywanie cudzego utworu do swoich gustów albo do upodobań swojego czasu. Właśnie bowiem ta scena w następnym po Schillerze pokoleniu budziła szczególny podziw — odtąd pojawiały się nawet monograficzne rozprawy, poświęcone słynnemu pukaniu do bramy w II akcie „Makbeta“.

Zwyczaj przystrajania własnymi pomysłami dzieł tłumaczonych czy to na scenie, czy w wydaniu książkowym tak był niegdyś powszechny, że dało by się ułożyć arcyzabawny

tom takich dodatków. Ilekroć tłumacz dzisiaj na to się waży, ogromnie nas oburza. Odpowiedzialność tłumacza jest bodaj większa niż twórcy. Każdemu, ostatecznie, wolno pleść głupstwa na swój rachunek, ale jest wielkim grzechem zaśmiecać czyjeś dobre imię własną niedorzecznością. Lecz nasi tłumacze miewają inne skrupuły. Jak, mianowicie, postąpić z błędami autora, z niezręcznością stylistyczną, z bezmyślną metaforą? Czy zachować się jak Sem, czy jak Cham: czy przykryć gorszącą nagość mistrza, czy ją wystawić na drwiny czytelników? Takie skrupuły nawiedzały Boya przy Balzaku.

Skrupuły tłumaczy mogą być nieraz tak drażliwe, że aż zabójcze. Nie jest to wcale gatunek ani wygasły, ani nawet rzadki tych, co sądzą, że tłumaczenie jest w ogóle niemożliwe. Do tak pesymistycznego poglądu prowadzi rozważanie zdań, słów i dźwięków obcego tekstu. Język nie jest algebrą, czyli idealnym środkiem porozumiewawczym, który dany wzór przekazuje z jednego w drugi koniec świata w nieskazitelnej i niedwuznacznej czystości. Na cóż się zda — powiadają — tłumaczenie, skoro nie tylko idiomatyzmy, ale każdy wyraz ciągnie za sobą olbrzymi bagaż historii, obrazów, skojarzeń, właściwych narodowi, w którego ustach żyje, środowisku, które na nim wycisnęło swoje piętno? Przenieść go w inny wyraz znaczy odebrać mu wszystko. Znamienne zwrot, przysłowie oddać innym, które je tylko przypomina — czy nie jest to fałszem?

Nikt dziś nie żąda od tłumacza dosłownej wierności: kto by się o nią ubiegał, skazałby się na surową ocenę. Lecz dosłowna wierność nie tylko była w pewnych wypadkach skrupulatnie przestrzegany obowiązek, ale i wносиła do literatur narodowych niezwykle zdobycze — mam na myśli rolę, jaką język biblijny odegrał we wszystkich językach europejskich. Nikomu jednak nie przyjdzie na myśl uciec się do tej metody w tłumaczeniu innych tekstów, zwłaszcza współczesnych. Są nawet języki, jakby organicznie do tego niezdolne: rygory składni i tradycja prozy francuskiej zaciera ją do tego stopnia odrębności tłumaczonych na ten język autorów, że każdy z nich w jakiś sposób staje się podobny do francuskich pisarzy. U nas natomiast można zauważyć wyraźny wpływ konstrukcji stylistycznych obcych, wnikający do naszej własnej prozy za pośrednictwem tłumaczeń.

Niektórych sumień niczym nie da się zaspokoić — nawet dosłowną wiernością. Cóż począć — słyszymy — z dźwiękową wartością słów? W istocie, nie ma na to rady, zwłaszcza w poezji. Każdy wiersz ma swoją tonację, za-

leżną od właściwości fonetycznych. A w cóż się obraca rytm prozy Flauberta, kto zdoła uszanować liczbę sylab w wyrazach, których tak starannie dobierał? Można iść jeszcze dalej. Chesterton uzalał się, że nie podobna przetłumaczyć na angielskie łacińskiego *ens*, ponieważ odpowiadający mu *being* nie ma ani jednej z jego cech — sprężystości, lekkości, ostrości. Nasz *byt* bardziej by go zadowolił.

Tu już jest kres zgryzot — można tylko złać pióro i wyrzec się tłumaczenia, jako sztuki zdradzieckiej i niedorzecznej, albo strząsnąć ze siebie nadmiar wątpliwości w przekonaniu, że nawet ze wszystkimi ułomnościami dobre tłumaczenie jest niezastąpionym środkiem porozumienia między wiekami i narodami.

Przed wojną miałem zamiar stworzyć bibliotekę tłumaczeń, dość wyjątkową. Chciałem zwrócić się do najwybitniejszych pisarzy polskich — poetów i prozaików — by każdy z nich wybrał sobie czy to z literatury współczesnej, czy ubiegłych wieków taki utwór, który ma dlań szczególny urok, który nań oddziaływał i zaważył na jego formacji twórczej, z którym jest związany bardziej niż z jakimkolwiek innym. Byłby to, jak sądzę, eksperyment wart zachodu. Takie przekłady byłyby jakby pamiętnikami osobistych przeżyć, intymnego obcowania z myślą i słowem autorów, z którymi nas łączą serdeczne związki podziwu, miłości, zgody z ich światem i tym kształtem piękna, jakie było ich tworem. Oddanie ich stylu, każdego zdania czy wiersza dokonywałoby się niejako wewnątrz przez włókna własnej sztuki pisarskiej, oczami własnego widzenia rzeczy. Zamiar nie doszedł do skutku, ponieważ nie znalazł się wydawca dość hojny, by opłacić taką pracę jak na to zasługiwała — może dziś ten projekt dało by się zrealizować.

Pisarze nieraz odkładali własne prace, aby się poświęcić cudzemu dziełu, które ich urzekło, albo wprowadzić do własnej literatury ukochanego autora. Tak powstawały przedziwne przekłady, jak „*Giaur*“ Byrona oddany wierszem Mickiewicza, jak „*Książę niezłomny*“, do którego równe prawo ma Calderon i Słowacki, albo jak Poe Baudelaire'a.

W normalnej produkcji literackiej nie można liczyć na te piękne przygody. Tam ciągłość utrzymuje nie kaprys artysty, ale to co się nazywa zawodem i co naraża się na miano rzemiosła. Ma ono posmak uszczypliwy. Cięży na nim wiele niedorzecznych przesądów. Nie od dziś narzuca się rehabilitacja rzemiosła literackiego i nie jest to przypadek, że wśród tytułów, jakimi nasi prelegenci określili swoje odczyty, parę razy wraca wyraz: warsztat. Jest

naszą ambicją wychować, a jeśli to za wiele, przynajmniej wezwać, podnieść zawodowych tłumaczy do artyzmu, do oddania się swojej pracy z takim poświęceniem, z taką wiarą, jak to czyni artysta drżący o każdy wyraz, który może go uświetnić albo zdradzić.

Zadne dzieło sztuki, wielkie czy skromne, nie rodzi się z obojętności. Rzecz, która nas nie urzeka, nie pociąga, nie przywiązuje, może być wykonana tylko w sposób mechaniczny, czyli bezduszny. Zawodowi tłumacze nieraz się skarżyli, że dostają robotę, którą przyjmują dla zarobku i której się chcą pozbyć jak najprędzej. Trudno uwierzyć, aby tego rodzaju „roboty“ spadały na człowieka ze ślełą siłą nieodwracalnego losu. Przypuszczam raczej, że wkradają się przez furtkę lekkomyślności, z jaką wielu szafuje swoim czasem i dobrym imieniem.

Genius loci podsuwa mi w tej sali słowa, które się wypowiada w ślubowaniu przy promocji doktorskiej: „...*non sordidi lucri causa*“ — nie dla brudnego zysku. Chcąc podnieść godność tłumacza należy i nad jego zawodem zawiesić tę samą formułę ślubowania. Zbyt często bowiem słyszało się usprawiedliwienia — jakby to mogło być usprawiedliwieniem — że ten i ów wykonał źle swoją pracę, ponieważ poganiała go konieczność zarobku, albo że z tych samych powodów przyjmował rzeczy nie warte jego czasu i wysiłków, liche i marne, albo znęcony wyższym honorarium brał się do rzeczy przerastających jego możliwości, albo zgadzał się na terminy urągające zdrowemu rozsądkowi. Pośpiech to jeden z najokrutniejszych wrogów tłumacza. To on najczęściej czyni go głuchym na zwodnicze podobieństwo dźwięków i ślełym na podstępny graficzny kształt słów, a znam przykłady, gdzie wielkie zdolności pożerało prędkie i nieogłędne pióro.

Od wielu lat powtarzały się skargi na los tłumaczy, wyzyskiwanych nieraz z istic plantatorską bezwzględnością. Można by — gdyby to nie było zbyt bolesne — wynieść znakomite nazwiska, które przeszły przez tę niedolę, można by uczcić wspomnieniem żywoty doszczętnie zgnębione w jarzmie tłumaczeń. Ci zagonieni wyrobownicy pociągnęli w swoją własną zagładę i autorów, nieraz wielkich. Dam jeden przykład. Z początkiem XX wieku Ibsen wszedł na scenę polską. Wystawiano na gwałt jeden po drugim wszystkie jego dramaty. Dyrekcje teatrów, zawsze jakby zaskoczone, w ostatniej chwili brały tłumaczy, jacy się nawinęli. Fama niosła, że płacono im po 15 koron od aktu. Nikt oczywiście nie myślał o norweskim oryginale; tłumaczono z niemiec-

kich tłumaczeń i to nie najlepszych. W tym przemiale wszystko, co u pisarza norweskiego było najwyższą precyzją, każde zdanie rozważone i ociosane w surowej dyscyplinie jego dramaturgii, cała ta słowna rzeźba duszy wpadała w tok gazeciarskiego krasomówstwa najgorszego gatunku. Stockman przemawiał głosem artykułów wstępnych w „Nowej Reformie”. Co przebrzmiało w teatrze, utrwaliło się w żółtych tomikach Biblioteki Zuckerkandla, utrwalając w tysiącach umysłów karykaturalny obraz wielkiego pisarza, który i nadal w Polsce jest nieznanym.

W podobnych występach sprzymierzał się wyzysk z biedą, czasem ignorancja spiskowała z niesumiennością. Zanim Aniela Zagórska wprowadziła Conrada do literatury polskiej, a swoją zasługę na czoło listy laureatów naszego P. E. N. klubu, warto się przyjrzeć, w jakiej postaci Lord Jim zawitał do nas około r. 1910. To arcydzieło subtelnej i głębokiej analizy psychologicznej, wytkanej na tle najczulszej współżyjącej z człowiekiem przyrody, zostało odarte ze wszystkich czarów i poszarpane z barbarzyńską samowolą.

Tłumaczenie z tłumaczenia powinno być napiętnowane, a tymczasem spotyka się nieraz z pobłażliwością. Usprawiedliwia się tych, co za pośrednictwem przekładów angielskich, francuskich czy niemieckich przynoszą nam echo poezji perskiej, indyjskiej, chińskiej, japońskiej. Spotyka się tam nazwiska ludzi zasłużonych, świetnych poetów. Czytelnicy przyjmują takie książki z dobrą wiarą, sądzą, że przemawia do nich „Gilgamesz” czy „Mahabharata” i nie wiedzą, jak dalece są oszukiwani. Mówię z własnego doświadczenia, a moim uwodzicielem był Antoni Lange. Zainicjował on około roku 1913 kolekcję pt. „Epos” z ambitną obietnicą, że da w niej wszystkie arcydzieła epiki świata. W pierwszym tomie był jego własny przekład eposu babilońskiego „Enuma Elis”. Nabyłem go zaraz i czytałem z wielką pokorą, osładzając sobie dni poprzedzające maturę. Lecz w kilka miesięcy później prof. Mojżesz Schorr otworzył mi oczy. Znakomity orientalista czytał z garstką swoich słuchaczy (należałem do najpilniejszych) ten właśnie poemat, posługując się oryginałem. Cóż zostało u Langego z tych tekstów? Co zdołało przesiąknąć przez filtr francuskiego przekładu, porównywanego z angielskim? Wyniosłem z tych godzin żalose wspomnienie o pracy Langego.

Lecz mówią nam: co począć, jeśli nie ma u nas ludzi znających te zamierzchłe lub dalekie języki? Jeśli ich w istocie nie ma — a zzwyczaj tylko się ich nie dostrzega — nie wi-

dzę innej rady, jak czekać aż się narodzą, a jeśli to będą uczeni nieporadni w pracy literackiej, należy ich stowarzyszać z pisarzami, którzy im użyczą pomocy. Lecz oto dziś zaczynają się pojawiać takie przekłady z przekładów, które nie mają na swoje usprawiedliwienie ani tysięcy lat w czasie, ani tysięcy kilometrów w przestrzeni, okazuje się, że język holenderski czy portugalski daje prawo do postępowania z autorami tych narodów tak, jak się postępuje z folklorem polinezyjskim. Żaden tłumacz nie powinien się podejmować takiej roboty, ani wydawca jej narzucać.

Nie raz i nie lekko został w naszej literaturze doświadczony antyk klasyczny, główny filar wszelkiej kultury literackiej. Zaintonowany przez Kochanowskiego mistrzowskim fragmentem Iliady, ten śpiew, rozłożony na stulecia, zeszedł od razu na dyszkanty i falsety. Cóż się tam nie wyrabiało! Któż nie zadrzy na imię Jacka Idziego Przybylskiego, który się tak pastwił nad poetami starożytnymi! Jakież lęk budzi Bronikowski, który jasność Platona zdołał tak zaciemnić, że można go zrozumieć tylko z pomocą oryginału! W gablocie kuriozów spoczywa częściowy przekład Iliady oktawą w gwarze podhalańskiej. Niezrównany Czubek zasila nieustannie humor literacki cytatami ze swoich przekładów. Sztafetami przez pokolenia mknął długi szereg znacznych filologów, którzy lata emerytury, zamiast polewać bratki w ogródku, oddawali Aischylosovi i Sofoklesowi, łudząc się beznadziejnie, że pół wieku obcowania z gramatyką i słownikiem daje klucz do sezamów poezji. Na szczęście rehabilitowali te dziwactwa i pomyłki tłumacze z prawdziwego zdarzenia, którym niejedno dzieło antyczne zawdzięcza życie w naszej kulturze. Ani wiedza, ani rzetelność nie wystarcza, mogą nawet prowadzić do smutnych rozczarowań. Tłumacz, jeśli ma być godny swoich autorów, nie może się obywać bez własnych zdolności twórczych, bez inwencji, wyobraźni, polotu, taktu, subtelności, tak samo jak nie może poprzestać na tym szczupłym zasobie wyrazów, który wystarcza w życiu codziennym, ni na tej składni, jaka dogadza powszednim banałom. Musi być artystą słowa, wnikałym w jego dziwne, niepokojące, uroczne tajemnice.

Ileż to piękna czeka na ich skupiony trud, by przyjść do nas ze swoją złocistą wieścią! I jakże piękny jest sam trud! Pochylić się nad dziełem człowieka z innej epoki, innego narodu, wsłuchać się w tętno jego myśli, a potem śledzić ich bieg wśród słów i zwrotów, ukształtowanych przez inne prawa, wierzenia, obyczaje, niesionych inną melodią dźwięków — to przedziwne zdarzenie, niezwykła i oszołamia-

jąca przygoda. Uskrzydłone chwile ważą się nad wyborem rytmu, nad kadencją zdań, nad decyzją, która spośród dziesięciu synonimów złowi ten właśnie, co uczyni obcy utwór zrozumiałym nie odbierając mu jego odrębności i da mu nowe życie nie automatu, ale istoty jakby zrodzonej w swobodzie twórczego wysiłku.

Tłumacz zdobywa sobie najwyższą godność wtedy, gdy jest świadom swojej misji szlachet-

nego pośrednika w wymianie dóbr, którymi wieki i narody nawzajem się obdzielają, gdy rozumie swoje znaczenie w życiu umysłowym, gdy kierują nim te same ukochania i ambicje, te same wahania, refleksje i niepokoje, jakim ulega pióro twórcy i gdy ma tę samą wiarę, że pracuje nad czymś niezbędnym i niezniszczalnym, godnym szacunku i — sławy.

Jan Parandowski

KAZIMIERZ ANDRZEJ JAWORSKI

OLIMPIADA

Prolog

Zdrowie, siły, tężyzna — najwspanialszy dar to,
o tym pisał już dawno mistrz Jan z Czarnolasu.
Skarbu tego strzec trzeba, pomnażać go warto.
Jak to czynić, dał przykład starożytnych czasów.

Wszystko jedno — Olimpia czy jak dziś Helsinki,
zewsząd ciągnie zapaśnik z barw ojczystych dumny,
by złożyć dawcy życia — słońcu — upominki
z piękna ciała w wysiłku i ruchu rozumnym.

I zacznie się stadionu odwieczna opowieść,
obrazami z kart dawnej Hellady kreślona,
o zdobywczej młodości, która pragnie dowieść,
że moc ma w sobie boską igrzysk tych patrona.

Lecz na życia boisku jak tę moc ośwładnie?
Są dobre i złe moce. Które z nich rozpęta?
Może ktoś z zawodników nowej wojny pragnie,
gdy większość czuje mocno: pokój to rzecz święta.

Ale wierzę niezłomnie: za lat cztery, osiem
skruszy się wreszcie żądło jadowitej żmii.
I Gołąb pocznie lotem triumfalnym głosić
chwałę nowej zwycięskiej kalokagatii.

Parodos

Ja, człowiek wolny i bez skazy,
co społeczeństwu tylko służę,
co tylko ludu znam rozkazy
i prawa jego jestem stróżem;
ja, co się brzydę wszelką zbrodnią,
co nie chcę okrucieństwa wojny,
a pokój święcę pracą co dnia,
ufny w swe siły i spokojny;
ja, co nie pragnę ziemi cudzej,
a własnej nie dam ani grzędy,
ja, co się całym życiem trudzę,
by dojrzewały młode pędy;

ja, człowiek wolny, niesplamiony —
zgodnie z helleńskim obyczajem —
sprawny do pracy i obrony,
na tym stadionie dzisiaj stoję.

Epizod I

DYSKOBOL

Ta ręka, co nawykła służyć dotąd ścianom
i rzucać przy budowie wciąż cegłę za cegłą,
teraz palce wczepiła w soczewkę drewnianą,
tak samo niezawodną, tak samo uległą.

Kiedys Myron dzisiejszy utrwali ten moment:
kłąb napiętych mięśni i niezłomność męską.
Ten, który na ruinach dom stawiał za domem,
za chwilę dyskiem rzuci jak cegłą zwycięską.

Stasimon I (Chór)

APOSTROFA DO MIĘŚNI

Dźwignie przemysłne w ludzkim ciele,
posłuszne woli nieugiętej,
co na zwaliskach i popiele
stawiacie nowe fundamenty!

Sploty wysiłku, napięcia,
co zablizniacie ziemi rany!
Skrzydła otuchy i natchnienia!
Bijące w ślepy mur tarany!

Kłęby napięcia i uporu,
oddane twórczym życia sprawom —
na przekór zbrodni złym upiorom,
na przekór ich rachubom krwawym!

Dziś sprawność swą udowadnianie
o wawrzyn walcząc na stadionie,
by jutro laury przy warsztacie
zdobywać mogły twarde dłonie.

Epizod II

OSZCZEPNIK

To nie broń śmiertelna w mej ręce, lecz oszczep,
nie ugodzi w pierś ludzką, która pocznie krwawić,
ale w ziemię się wbije jak najdalej ostrze,
by pewność rzutu mego po świecie rozślawić.

Chcę, by człowiek prócz takiej nie znał innej broni,
dyskiem, tyczką do skoku lub oszczepem zbrojny.
Jeśli walka, to walka tylko na stadionie,
jeśli bitwa, to bitwa o plan i o normy.

Lecz gdyby wróg pó kraj mój sięgnąć się odważył,
rozpętując pożogę krwawą znów nad światem,
to ramię, które oszczep dzisiaj w dłoni waży,
tak samo pewnie rzucić potrafi granatem.

Stasimon II (Chór)

APOSTROFA DO OČZU

Płomienie, znicze olimpijskie,
bijące z twarzy blaskiem dumy,
rozpryskujące snopy iskier
na plac, sztandary i trybuny!

Soczewki woli i zapalu,
ogniskujące zew zwycięstwa,
mierzące głębię ideału
nieustraszoną sondą męstwa!

Oślepiające reflektory,
drażące w mroku szlak bezpieczny,
od których już pierzchają zmory,
duszące świat w uścisku niecnym!

Tysiącem słońce się dziś rozjarzcie,
aby w promieniach stanął glorii,
gdy flaga wzbije się na maszcie, —
twórca idących dni historii.

Epizod III

SKOK O TYCZCE

Rozpęd. I tyczka w ziemię. I skok. I nieważkość.
I na łodydze drzewca kwiat ludzki wykwiata.
Odrywa się i leci skrzydlatą igraszka,
obłoków nad stadionem włosami dotyka.

Przez moment kwiatem, ptakiem jest, wolności gońcem:
zawiśnie nad poprzeczką, zatańczy w błękiecie,
by wrócić znów człowiekiem i walczyć o słońce,
o skrzydła te i kwiaty i o lepsze życie.

Stasimon III (Chór)

APOSTROFA DO PŁUC

Miechy radosne w kuźni ciała,
podsycające życia ognie,
aby się słabość przekuwała
na stal, co nigdy się nie pognie!

Wentylatory wyszukane,
dyszające pracą w ciągłym ruchu!
Regenatory martwych tkanek,
oczyszczające je z zaduchu!

Laboratoria mądrej chemii!
Zbiorniki pełne lotnej treści,
których już dym płonącej ziemi
ni gaz trujący nie zbezcześci!

Zaczerpcie tchu ogromem piersi,
stawionej w poprzek świata grozom
i drwiąc z zakusów podłej śmierci
pijcie ożywczy tlen i ozon!

Epizod IV

BIEG NA 60 METRÓW

Jakież mus przynagla łań tych stado?
Czy je w skwarze gna pragnienie wody?
Smukłe ciała na wietrze się kładą,
nogi lotne idą z nim w zawody.

Oto jedna łań się wrywa
wyprzedzając rące towarzyszki.
Jak pochodnia rozwiana jej grzywa
śle dokoła skier słonecznych błyski.

Ile wdzięku ma jej nóg wytrwałość!
Jaki upór na zmarszczonym czole!
To tak pędzi do zwycięstwa śmiało
matka przyszłych szczęśliwych pokoleń.

I za chwilę jak młodości Nike
przerwie taśmę twardych piersi zbroją,
by z radosnym triumfu okrzykiem
sławę pić u mety wodopoju.

Stasimon IV (Chór)

APOSTROFA DO SERCA

Zegarze pod kopułą żeber,
naglący rytmem swego bicia,
wystukujący motyw jeden:
sztuka jest długa, krótkie życie!

Tłoczno uparta i wytrwała,
w piwnicy piersi zawsze czynna,
młodząca moszczem tkanki ciała
mocniejszym od tęgiego wina!

Motorze w ruchu od kolebki
aż do trumiennych desek łoża,
wciąż oliwiony sokiem lepkim,
by człowiek nie gasł, ale gorzał!

Swe konie dzisiaj ustokrotnij
i siłę serc stu w sobie zawrzyj,
by dźwigający świat robotnik
i tu na czoło włożył wawrzyn!

BIEG NA 400 METRÓW

To nie tabun rumaków oszalałych w stepie
w ucieczce przed pościgiem gorejącej trawy.
To cwał młodości samej, którą hardość krzepi
i każdy krok przynagła do wieńca, do sławy.

Kto wolę swą wykuwał rekordów młotami
w maszyn twórczym łoskocie hartując mięśnie,
tego płuca nie zdradzą, serce nie omami
i mięśnie nie zawiodą, choćby ból poczuły.

Cóż że piersiom tchu braknie, twarz z wysiłku blada,
serce pompą stokrotną krew do tętnic tłoczy,
gdy rywali prześciga nóg twych galopada
i już jednego tylko widzą twoje oczy.

I ten być musi w tyle! W uporze się zatnij!
Poskapisz kropli potu, sam w klęsce zawinisz!
Jeszcze jeden wysiłek — nadludzki, ostatni
i z mgłą na oczach kończysz już zwycięski finisz.

Epilog

Eufemeite!*) Dzeusie, bogu Olimpui i świata!
Syczy głównia święcona. Rzucam w lud garście jęczmienia.
Oto już koniec igrzysk. Płynie ofiara skrzydlata,
dymem leci ku górze, niebo kłębami zaciemnia.

Synu moźny Kronosa, któryś pokonał Tytanów,
gromem gniewu strącając śmiałków w Tartaru czeluście!
Odwróć klęski od ludu, wroga w pochodzie zastanów!
Niech oliwka swe pędy w całej Helladzie wypuści!

Tak się ongiś Grek modlił, boga wzywając pomocy.
Myśmy dzieci nie Dzeusa, ale mocarza, co ogień
wykradł mu ze śpichlerza, ludzi ratując od nocy,
aby światłem tym zbrojny, człowiek potrafił być bogiem.

Oto dobroć i zdrowie z pięknem stopione w monolit.
Oto w mózgach genialnych płomień wieczysty się pali.
Oto pokój i praca. Wawrzyn radości na czole.
Widzę dzień ten jutrzejszy, kiedy zwycięży socjalizm.

*) „Eufemeite“ (gr.) „Uciszcze się“ — formuła, którą kapłan rozpoczynał modły.

Exodos

Ja, człowiek wolny, niesplamiony,
z laurem na głowie czy bez niego,
opuszczam oto plac stadionu,
praw swej ojczyzny wiernie strzegąc.

Broniłem tutaj słusznej sprawy
wysiłkiem serca, płuc i mięśni,
dowodłem, że ten bój bezkrwawy
zasłużył na pochwałę pieśni.

Inny mnie teraz stadion czeka:
na ciele i na duchu zdrowy,
w walce o szczęście dla człowieka
oddam trud mięśni swych i głowy.

Do hal fabrycznych i pól wracam,
wzmocniony po szlachetnym boju,
by znów codzienną swoją pracą,
bronić ojczyzny i pokoju.

OLIMPIADA ZWYCIĘZCÓW POKOJU

Już kroczą zawodnicy. Defilada zgody.
Kwitnie gałąź oliwna. Świętują narody.
Gołębie polatują nad stadionem świata.
Od czułych dotknięć wiatru drży czerwień skrzydlata.
Trybuny przepelnione. Ludzie w słońcu znoju
chcą widzieć Olimpiadę Zwycięzców Pokoju.
Idą Negrzy, Jankesi, Hindusi, Anglicy,
Polacy obok Niemców, Francuzi, Chińczycy.
A oto gestsze brawa — to grupa Korei,
co stała się symbolem wiary i nadziei.
Cały świat się zgromadził na dzisiejszym święcie.
Oto ci, co walczyli o nie najzawzięciej:
trybuny oszalały, jeden sztorm oklasków,
gdy kolumna radziecka szła w słonecznym blasku.
Już armaty w muzeach, już siła atomu
nikomu nie ośmieli się rozwalić domu,
lecz ujarzmiona — ludziom użyźni pustynie
i woda dobroczynna przez piaski popłynie,
przez Himalaje tunel pociągom przewierci,
posłuszna woli życia, nie zagładzie śmierci,
a rakiety zuchwałe pomkną w gwiazdne dale,
aby człowiek zwycięski zdobywał Astrale.
Igrzyska rozpoczęte. Drżą na wietrze płótna.
„Już się z pogodnych niebios ośma zdarła smutna“.

Kazimierz Andrzej Jaworski

UWAGI O LIRYCE MICKIEWICZA

(Szkic dyskusyjny)

1

Ody Koźmiana i Osińskiego niewiele są starsze od liryki Mickiewicza z lat dojrzałych. Zaledwie kilkadziesiąt lat dzieli *Sonety* od czasów Książnina i Karpińskiego. A różnica w wyrazie poetyckim? Jakby legło między nimi lat sto, albo i więcej jeszcze. Jakby od tamtych, dawnych dni liryki stanisławowskiej, od linii ód klasycystycznych wiodły ku liryce Mickiewicza długie lata prób i doświadczeń sztuki poetyckiej. Niemal w każdym utworze tamtych pisarzy, Koźmiana, Godebskiego czy Węzyka, znać epokę, która odeszła już w przeszłość, w wielu wyrażeniach ich liryki odczuwamy konstrukcję, która jest już dziś dla nas archaiczna. Tych zabarwień obcej nam przeszłości nie wyczuwamy w lirykach Mickiewicza dojrzałego. Są one dla nas bardziej zrozumiałe i droższe bodaj, niż były dla współczesnych. Są nam tak bliskie, jakby nie dzieliły od nich dziesiątki lat i skutki tylu przemian — politycznych, społecznych i kulturowych. Zachowały do dziś całą swą świeżość, całą siłę nowoczesnej, aktualnej wypowiedzi, nowość najdoskonalszych — zdawało by się — sformułowań.

Spróbujmy przeto bliżej przyjrzeć się tym narodzinom nowoczesnej liryki polskiej, wykreślić — choćby szkicowo — drogi, którymi szła ewolucja sztuki lirycznej Mickiewicza.

2

Pierwszy etap liryki Mickiewicza — to droga do opanowania i ewentualnego wzbogacenia tych środków wyrazu, które dostały się jej w spadku po metodzie retoryki klasycystycznej. Zadania te realizuje poeta przede wszystkim w linii ód i wierszy programowo-filomackich. Koneksje *Ody do młodości* z retoryką — i to retoryką klasycystyczną — nie potrzebują dziś już chyba dowodu. Wystarczy powołać się na prace Dobrzyńskiego, Sinki czy Borowego, który w studium pt. *Mickiewicz w szkole klasycystycznej* (*Pamiętnik Literacki*, 1948, s. 22) mówi także o wierszu *Już się z pogodnych niebios oćma zdarła smutna*, iż „ma on charakter mowy wierszowanej“. I stąd — jego retoryka, naturalnie wypływająca już choćby z naczelnego założenia utworu, jako wypowiedzi programowej na jednym z posiedzeń filomatów. A że retoryka ta utrzymana jest w stylu poezji klasycystycznej, temu trudno się dziwić.

Dziwić się raczej wypada, jak mimo tych konwencjonalizmów udało się dwudziestoltniemu poecie osiągnąć tam i ówdzie siłę sugestywnej wypowiedzi.

Ale młody adept sztuki poetyckiej nie ograniczał się wcale do twórczości utrzymanej w wysokim tonie wystąpień uroczystych. Próbuje sił również w dziedzinie tak modnej wówczas poezji anakreontycznej. Tak przecie — *Anakreontykiem* — nazwał początkowo *Pieśń filaretów*. Dziwny to zaiste „anakreontyk“! Nie spotkać podobnego ani u Naruszewicza, ani u Książnina, ani u innych przedstawicieli tej poezji! Gdzieżby tam szukać takiej retorycznej programowości wezwań, rzucanych z siłą zwięzłych, gnomicznie sformułowanych rozkazów na podobieństwo tych, którymi przejmowała już *Oda*. Wprawdzie ostre zarysowanie jednolitej miary wierszowej osłabia retorykę tych wezwań, niemniej przecie wezwania te burzą gładką śpiewność tej „pieśni“, nadają jej strofom energię, bliższą raczej pobudce bojowej niż anakreontycznemu opiewaniu radości.

Dla retorycznych skłonności tego okresu znamienne jest także brak liryki osobistej. Uderza to zwłaszcza w dziedzinie erotyków młodego poety. Do r. 1820 spotykamy ich kilka zaledwie; niewiele więcej przyniosą lata następne aż do ostatnich miesięcy pobytu Mickiewicza w Wilnie, kiedy to liczniej nieco sypią się wiersze „albumowe“. Do tego czasu dominuje metoda wypowiedzi pośredniej, pod ochroną maski. Za taką właśnie maskę liryki osobistej służą poecie niektóre „romanse“ pierwszego zbiorku jego poezji. *Pierwiosnek*, *Kurhanek Maryli*, a nawet rzekoma „ballada“ *Dudarz* zawierają zbyt wiele akcentów zamaskowanej wypowiedzi osobistej, by można było nie odczuć wtórnego, lirycznego znaczenia ich wierszy. Taką również maską jest Gustaw z IV cz. *Dziadów* — próba dramatycznego rozwiązania problemu liryki osobistej podobna do tej, jaką na małą skalę usiłował już poeta zrealizować w *Kurhanku*.

Co było główną przyczyną tych prób maskowania wypowiedzi lirycznych — trudno ustalić. Wydaje się jednak, że działała tu przede wszystkim trudność znalezienia bardziej odpowiedniego, literackiego sposobu umotywowania tych wyznań i społecznej ich potrzeby, chęć podniesienia tematyki przeżyć do rangi

poetyckiej, która by jak najmniej ustępowała retoryce hasel, nakazów i uniesień lirycznych w utworach „wysokiej“ poezji. Problem główny dotyczył tu bodaj takiego ujęcia liryki osobistej, by zgodnie z abstrakcyjno-dydaktycznym nastawieniem poetyki osiemnastowiecznej odjąć jej charakter tematu, związanego wyłącznie z przemijającym kompleksem przeżyć pojedynczej osoby, a całości wyznań nadać jakiś sens ogólniejszy lub związać je z typem wypowiedzi uświęconej przez tradycję.

U krańca tego etapu wyrasta *Żeglarz*, utwór liryki osobistej i bezpośrednio. Ale bezpośredniość ta występuje tu jakby lekko zamaskowana, osłabiona zarówno alegoryzmem sytuacji lirycznej, ucieczką w rozwiniętą metaforę morza i żeglarza, jak i uniwersalizmem refleksyjnych roztrząsań autora, chętnie zmieniającego liczbę pojedynczą konkretnego „ja“ na uogólniającą formę liczby mnogiej „my“. Ale w finałowych strofach utworu podmiot liryczny wypowiada się z taką bezpośredniością, z tak dramatyczną konkretyzacją sytuacji (wprawdzie wciąż jeszcze alegorycznej) i z tak wyraźnie zaznaczonym indywidualizmem, iż *ex post* zabarwia wszystkie poprzedzające strofy utworu, nadając całości charakter bezpośrednio, lirycznej wypowiedzi.

Żeglarz otwiera nowy etap liryki Mickiewicza, okres poszukiwań własnego wyrazu. Zamyka go *Nowy Rok*, wiersz pisany w więzieniu „ostatniego dnia“ 1823 r. Etap ten można by także nazwać okresem pożegnania z retoryką klasycyzmu. Trwał jednak zbyt krótko, by owoce jego przybrać mogły jakiś jednolity, zdecydowany stylowy charakter. Było ich zresztą niewiele. Rozrzucone z rzadka, zróżniczkowane gatunkowo, kompozycyjnie i stylistycznie, przejawiają niemal wszystkie troskę o zewnętrzną motywację wyznań lirycznych, o usprawiedliwienie wypowiedzi bądź to formalnie, bądź też drogą powiązania jej z jakimkolwiek pretekstem spoza kręgu przeżyć wypowiadającej się jednostki. Wszystkie wykazują troskę o kunsztowność powiązań kompozycyjnych i klarowną wyrazistość zasady rządzącej rozwojem wątku lirycznego. We wszystkich również odchodzi poeta od „górných“ uniesień retoryki klasyceistycznej, zbliżając się do tonu naturalnej, bezpośrednio wypowiedzi.

3

Następny z kolei etap liryki Mickiewiczowskiej — to twórczość jego w okresie pobytu w Rosji. Rozwija się ona jakby w dwu przeciwnych liniach: sonetów i elegii.

Zbierzmy nasamprzód zyski, jakie wyniósł poeta z przełamywania technicznych trudności sonetu, najeżonego rygoryzmem szczegółowych przepisów formalnych. Były one różnego ro-

dzaju. Niektóre szły w kierunku wykształcenia jego techniki kompozycyjnej. Trzebaż było tak skonstruować utwór, by zgodnie z epigramatyczną skłonnością wzoru do zamykania całości pointą uczynić ją jak najbardziej naturalną, umotywić końcowy wydzźwięk sonetu każdym szczegółem strof poprzedzających. Wymagało to jednolitego, konsekwentnego rozwijania wątku ze stałą uwagą, by ani na krok nie zbroczyć z linii, wytkniętej w kierunku sformułowań końcowych. Zadanie — niełatwe do jednorazowego rozwiązania — wyrastało natychmiast w trudność nierównie większą, skoro autor występował z cyklem takich utworów. Natychmiast bowiem zjawiało się niebezpieczeństwo szablonu i monotonii, wynikał nakaz różnorodności w kompozycyjnym rysunku sonetów.

Były jednak i trudności innego rodzaju: trzeba było zamknąć całą pełnię wypowiedzi w skąpych ramach zaledwie czternastu wersów. Wynikał stąd nakaz oszczędności słowa, zjawiała się troska o lakoniczną zwartość, a jednocześnie o jak najbardziej sugestywną wyrazistość sformułowań, pojawiał się postulat ekonomiki i celowości każdego wyrażenia. I jedne, i drugie trudności — i te stylistyczne, i tamte, kompozycyjne — komplikowały się wzajemnie, stwarzając zadanie nie na miarę przeciętnego pisarza. Nie bez podstawy była skarga Mickiewicza, w której miał się pono wyrazić o sonetach, że „w nich można łatwo zabić pisarzy“. Przecie potrafił z trudności tych wyjść zwycięsko. Co więcej: potrafił wyjść z nich wzbogacony o nowe środki wyrazu. To nie było tylko poprawne wypełnienie przyjętego schematu. Więzy rygorów kompozycyjnych i stroficznych potraktował Mickiewicz z twórczą swobodą poety, który świadom jest walorów artystycznych nie tylko zupełnej ich realizacji, ale także przekształceń i odstępstw, jeśli nie są one ustępstwem przed trudnościami, ale próbą utworzenia nowych wartości poetyckich. Wzorzec stroficznego schematu stał mu się „taktem, nie wędzidłem“.

Wszakże korzyści, jakie wyniósł poeta z etapu liryki sonetowej, nie ograniczają się do zdobyczy wynikających z trudu zmagania jego z rygoryzmem przepisów. W sonetach było coś znacznie więcej. W całości stanowiły niewątpliwie wypowiedź poety-liryka, ale w przeciwieństwie do tradycyjnej praktyki poetyckiej wykraczały raz po raz z granic bezpośrednich wyznań lirycznych. Obok jawnych wypowiedzi podmiotu lirycznego wprost, bez obłonek i maski, takich jak *Rezygnacja*, *Pielgrzym* czy *Ajudah*, umieszczono tu wszakże i sonety wyłącznie opisowe: *Bakczysaraj w nocy*, *Ałusztą w dzień* lub *Ruiny zamku w Batakławie*. Są też i miniaturowe scenki

dramatyczne: *Widzenie się w gaju*, *Dzień dobry*, *Do D. D. Wizyta*, lub *Widok gór ze stepów Kozłowa*. A przecież czujemy wyraźnie, że każdy z tych formalnie opisowych czy dramatycznych sonetów jest wypowiedzią poety-liryka, utworem lirycznym w stopniu ani trochę nie mniejszym niż np. *Cisza morską*, *Zegluga* lub *Bajdary*. Z tą tylko różnicą, że w tych ostatnich opisowy lub dramatyczny element sonetu podporządkowany został jawnie bezpośrednio wypowiedzi lirycznej w strofach finału, tam zaś mamy do czynienia z wypowiedzią pośrednią, której liryzm wynika nie tylko z atmosfery całego cyklu, ale także z wyraźnej lirykacji ukształtowania językowego, z zasugerowania jakichś ukrytych emocjonalnych prądów nieujawnionych wprost, lecz żywo pulsujących pod epicką na pozór powierzchnią sonetu.

W ten sposób etap Odessy i Krymu wzbogaca poetę o nowe środki wypowiedzi lirycznej, tym bardziej cenne, im szersze otwierały się horyzonty na możliwości artystycznego ich wykorzystania. Sonety stały się terenem odkryć w dziedzinie obrazu i sceny jako sposobów dyskretnej choć wyrazistej emocjonalnie wypowiedzi, etapem, w którym poeta ujarzmił dla celów swej liryki epicką i dramatyczną technikę kształtowania. Była to jakby nowa forma rozszerzania zbyt wąskich perspektyw podmiotu lirycznego, nowy sposób zacierania zbyt osobistych aspektów wypowiadającej się jednostki, a jednocześnie dowód przewyciężenia osiemnastowiecznej tradycji maski.

Wśród osiągnięć liryki odeskiej było jeszcze jedno: wyzwolenie się — już całkowite i ostateczne — z „górnego“ tonu retoryki. Dokończyły tego elegie — druga linia liryki tego okresu, w pewnym stopniu przeciwstawna linii sonetów. Tam panowała kunsztowność kompozycji i precyzyjna lakoniczność wyrazu, tu natomiast jawi się stylizacja na bezpośrednią naturalność wypowiedzi rozwijanej swobodnie bez ograniczeń i rygorów stroficznych. Podobnie jak tamte opierały swój rodowód o powagę Petrarcki, te najsilniej bodaj związane są z liryczną twórczością Byrona. To nie przypadek zrzucił, że bezpośrednio przedtem sypią się spod pióra Mickiewicza przekłady i parafrazy angielskiego poety: *Pożegnanie Czajłd Harolda*, *Sen Euthanasia*, *Ciemność*. We wszystkich jawi się swobodna bezpośredniość wypowiedzi nie ograniczonej sztucznie wzniesionymi przegrodami form kompozycyjnych. Podobnie jak i w późniejszych o rok elegiach.

Jest ich właściwie trzy tylko. Wszystkie z r. 1825. *Do D. D. Elegia*, *Godzina*. *Elegia* i *Dumania w dzień odjazdu*. Uderza w nich bez-

pośredniość wypowiedzi bez żadnych obłonek czy przytłumień. Intonacja retoryki ustępuje w nich całkowicie przed intonacją kameralnej rozmowy z kochanką lub z samym sobą, a całość przybiera charakter wynurzeń czy rozmyślań w postaci spontanicznie rozwijającego się monologu. Stąd też główne znamię kompozycji: swobodna, luźna budowa, bez wyraźnego początku i końca, bez równomiernego układu poszczególnych części tematycznych, bez wyraźnego zaznaczania etapów w rozwoju wątku lirycznego, bez jawnie występujących powiązań według łatwo uchwytnego systemu, a nawet bez tak mechanicznego zorganizowania wypowiedzi, jak ujęcie jej w łańcuch powtarzających się form stroficznych. Rozwój wątku idzie w tych elegiach drogą psychologicznych skojarzeń podmiotu, pozornie przypadkowych i jakby niekontrolowanych wcale świadomą pracą poety.

Jasne, że i ta „swoboda“ w układzie tematycznym, i naturalna „spontaniczność“ — to tylko wynik stylizacji poetyckiej i bliższe wejście w sprawę przekonywa, że i tu również rządzi prawo literackiej jednolitości i konsekwencji, ale rzecz w tym, iż w przeciwieństwie do *Sonetów* zasada kompozycyjna działa tu jakby z ukrycia, w zamaskowaniu, że gra poetycka całości nastawiona jest nie na działanie kunsztowności powiązań, ale na zatuszowanie ich w takim stopniu, by nie przeszkadzały wrażeniu naturalnej bezpośredniości wynurzeń lirycznych.

4

Zdobyte liryki odeskiej stają się podstawą osiągnięć Mickiewicza w etapie następnym, w utworach z okresu Rzymu i Drezna. Nie spotkamy tu jednak wyraźnej kontynuacji którejkolwiek z linii odeskich. Liryka tego okresu rozgałęzia się odrazu w wielu kierunkach, staje się bardziej różniczkowana gatunkowo. Każdy wiersz prawie posiada swe własne, odmienne, wyraźnie zindywidualizowane oblicze. A jednak warto by może spróbować, czy mimo tak bogatej różnorodności gatunkowej nie da się wyłowić pewnych tendencji wspólnych lirykom tego okresu.

Nasamprzód więc zanotujmy dość znaczną liczbę utworów o zmieszonym, liryczno-epickim czy epicko-lirycznym charakterze tego rodzaju jak: *Reduta Ordony*, *Śmierć pułkownika*, *Aryman* i *Oromaz* lub *Medrcu*. Jasne, że korzysta tu poeta z doświadczeń odeskich, z liryki wypowiadającej się w postaci epickich i dramatycznych sonetów, nie poprzestaje jednak na osiągnięciach tamtego okresu, rozwija dalej możliwości artystyczne tego typu, realizując w każdym z przytoczonych wyżej utwo-

rów inną metodę liryzacji ukazywanego obrazu, epizodu czy sceny.

Po wtóre — w znacznej większości wierszy lirycznych tego okresu uderza kompozycyjne ciążenie ich ku werseom finałowym. Niemal wszystkie rozwijają swój wątek bądź to metodą koncentrycznego zespalandia nici tematycznych w końcowej części utworu, bądź też drogą różnolicie powiązanych cząstek, zmierzających ku zakończeniu o wyraźnie wzmoczonej sile uczuciowej lub zmienionej barwie ich emocjonalnej wymowy. Nie trzeba tu wskazywać, iż jest to zdobycz sonetów odeskich. Nie zawsze będzie to równie zwarta koncentryczność w budowie, nie zawsze też finał przybierze charakter epigramatycznej pointy, zawsze jednak obciąża poeta koniec utworu takim ukształtowaniem, które by i tematycznie, i rytmicznie intonacyjnym sygnalizowało zbliżanie się jego wygłosu.

Najwyraźniej chyba przejawia się to w *Arcymistrzu*, w którym po trzech strofach, równorzędnych kompozycyjnie, przychodzi czwarta, rekapitulująca wszystkie poprzednie. Podobnie w *Rozmowie wieczornej*, gdzie wątek liryczny rozwija się w trzech, jakby niezależnych od siebie liniach, a przecie zarówno budowa każdej z sześciu strof tego wiersza, jak i wzajemny stosunek końcowej z nich do wszystkich poprzedzających służyć może jako znamienity przykład konstrukcji, która myśl najbardziej istotną kładzie dopiero na końcu wypowiedzi, traktując wszystkie poprzednie jej części jak przesłanki w rozumowaniu sylogistycznym. W tej sylogistycznej zasadzie kompozycyjnej przejawia się coś analogicznego do surowej dyscypliny, rządzącej układem mów klasycystycznych, tak jakby retoryka intonacji i ukształcenia językowego ustępując przed naporem nowych tendencji literackich przejęła na zmianę dziedzinę stosunków kompozycyjnych, kształtując je w surowym rygorystycznym — można by rzec — sylogistycznej architektoniki utworów.

Ale ta „retoryka“ wewnętrznego układu nie wpływa już na intonacyjne zabarwienie wypowiedzi. Wprawdzie i teraz jeszcze poeta uderza nieraz w struny namiętych inwektyw, rzuca prorocze słowa wieszczego patosu, unosi w górę swą wypowiedź w przyływie szczerzego gniewu i oburzenia, ale w ogólnym kierunku tego etapu znać wyraźne dążenie do obniżenia tonu, sprowadzenia go do poziomu naturalnej prostoty, usunięcia objawów zbyt ostentacyjnej stylizacji na kunsztowność. Jak w dziedzinie kompozycji zwycięża w tym etapie zasada sonetowej linii poprzedniego okresu, tak tu, w zakresie ukształtowania języko-

wego, a przede wszystkim ogólnego tonu liryki dominuje najczęściej linia elegii, stylizacja na naturalność wypowiedzi, intonacja swobodnej, kameralnej przemowy.

Ale ewolucja liryki Mickiewicza nie ogranicza się w tym okresie do rozwinięcia właściwości zaznaczonych już uprzednio. Wystarczy zestawzić *Sonety* czy elegie z grupą tzw. „liryki rzymskiej“, by wyczuć, że tkwi tu jakaś głębsza, dalej sięgająca różnica, niż te, które by wynikały z odmienności tematyki. Tam przeważały utwory pełne niepokoju wewnętrznego, wzburzone dynamiką sprzecznych uczuć, dramatyczne wskutek starć skłóconych ze sobą pragnień. W liryce rzymsko-drezdeńskiej zachodzi pod tym względem zmiana zupełnie wyraźna. Łatwo ją wyczuć, ale trudno określić. Zbyt wielką rolę grają dysonanse w wierszu *Do matki Polki*, by cechę tę można było nazwać harmonią. Zbyt wiele dramatycznej dynamiki dźwięczy w takich wierszach jak *Mędrcy* lub *Rozum i Wiara*, by wolno było mówić o statyce, wynikającej z przewagi jednego czynnika utworu nad innym. I zbyt żarliwe, zbyt gorące są inwektywy *Reduty Ordo-na*, by przypisywać to klasycystycznej postawie artysty z wysoka panującego nad przedmiotem. I tej liryce nie obca jest dynamika sił wewnętrznych, ani świadoma gra kontrastów. Tylko że dynamika ta jest tu już inna. Odnosi się do przedmiotu a nie podmiotu wyznań lirycznych. Wypływa już nie ze sprzecznych, skłóconych z sobą odczuć osobowości wypowiadającej się, jeno z dramatycznych właściwości tematyki i wzburzonego emocjonalnie stosunku tej osobowości do przedmiotu swej wypowiedzi. Ale stosunek ten jest jasny, jednolity i bez wahań, wyraża konsekwentną, w pełni uświadomioną postawę wobec całego świata motywów lirycznych ogarniętych zakresem tych wyznań.

5

Pozostaje ostatni etap: utwory określane zazwyczaj mianem „liryki lozańskiej“. Etap to — najtrudniejszy do syntetycznego ujęcia i najmniej dotychczas zbadany. Ale ze względu na ogólną ewolucję poety posiada znaczenie ogromnej wagi, nie tylko jako zakończenie długiej drogi liryki Mickiewiczowskiej, lecz także jako zamknięcie jej w sposób najmniej oczekiwany, w stylu, który mógłby się stać startem ku nowej, odmiennej metodzie kształtowania swych wypowiedzi, — początkiem innej rewolucyjnej linii rozwoju, a nie meta jeno, na której przyszło twórcy złamać swe pióro na zawsze.

Z tendencji poprzedniego okresu utrzymuje się nadal zarówno dążenie do zamykania wier-

sza wyraźnym finałem, jak i troska o bezpośrednią naturalność wypowiedzi. Ale równocześnie pojawiają się znamiona przedtem niespotykane, czasem nawet właściwości zgoła przeciwne w stosunku do tych, które występowały w poprzedniej twórczości Mickiewicza. Tak np. bardzo wyraźnie zaznacza się zmiana stosunku poety do słowa. Poprzednio uwaga artysty skupiała się przede wszystkim na zdaniu, a słowo miało zazwyczaj jasny, konkretny i jednoznaczny charakter. Teraz natomiast wzrastać poczyna waga pojedynczego słowa, które gra bardziej samodzielną rolę w konstrukcji językowej utworu, przybierając jednocześnie głębiej znaczeń alegorycznych. W rezultacie zaciera się w pewnym stopniu plastyczna konkretność niektórych słów i wyrażań, a rozszerza się ogromnie zakres ich znaczeń. Słowo traci jak gdyby na sile wywoływania konkretnych przedstawień, ale zyskuje na myślowej i emocjonalnej wymowie. W ślad za tym idzie także alegoryzacja stylu, tym różna od alegorycznych tendencji poprzedniego etapu, że nie nasuwa wyraźnej, jednoznacznej interpretacji. Tam mieliśmy do czynienia z alegoryzmem, który można było odczytać jasno i bez wahań, tu zaś wszystko przesłonięte jest mgłą wieloznacznych sugestii. Częściej autor mówi między wierszami, niż wprost i wyraźnie. Częściej także opiera swą wypowiedź o technikę przemilczeń i niedomówień.

Bardzo zasadniczo zmienia się także rola składni w liryce tego okresu. Poprzednio grała ona rolę równorzędną, a czasem nawet nadrzędną, w stosunku do rygorów narzucanych jej przez prawa metryki. Służyła przede wszystkim podkreślanemu znaczeniowej stronie wyrażań i całym zespołem swych środków przeciwstawiała się metrycznej mechanizacji języka. Teraz idzie jak gdyby w służbę melodyjności wiersza, działa najczęściej w kierunku zwiększenia jego śpiewnych walorów, dopasowuje tok zdania do wymagań inercji rytmicznej realizując w pełni zasadę zgodności między składniowym i metrycznym podziałem toku słów. W rezultacie zwiększa się wyrazistość rytmiczna utworów tego okresu, wzrasta wewnętrzna melodyjność spadków i wzniesień intonacji, tworzą się próby wzmoczenia dźwiękowych walorów wiersza drogą tzw. instrumentacji samogłosek. Pozostaje to w ścisłym związku ze zmianą stosunku poety do słowa. Staje się ono teraz jak gdyby sygnałem znaczenia; nie określa go w sposób bezpośredni, ale sugeruje czytelnikowi swym zabarwieniem emocjonalnym, walorami dźwiękowymi i grą na tle kontekstu. A w takim układzie wzrasta od razu znaczenie fonicznej strony języka.

Przejawia się to zarówno w stylu, jak i w wersyfikacji. Wszakże w związku z tendencją do melodyjnego zorganizowania wypowiedzi pozostaje również metoda powtórzeń i paralelizmów różnego rodzaju, tak znamieną dla wszystkich niemal utworów tego etapu. Wystarczy przypomnieć rolę, jaką grają one w stylowym i kompozycyjnym ukształtowaniu takich wierszy jak *Nad wodą wielką i czystą...* lub *Polaty się lzy me czyste, rześiste...* W związku z tym pozostają także pewne nowatorskie eksperymenty wersyfikacyjne, zmierzające — jak się zdaje — w kierunku zwiększenia metrycznej roli akcentu.

Wszystko razem na tle poprzednich etapów liryki Mickiewiczowskiej daje efekt przedziwnej nowości — nie tylko w tematyce, tak odmiennej od utworów młodzieńczego lub odeskiego okresu, ale także w zakresie wyrazu artystycznego, który staje się jakby wytworem innego, bardziej nowoczesnego typu poezji. Między liryką rzymsko-drezdeńską Mickiewicza, a utworami jego z okresu Lozanny pada przepaść nierównie głębsza niż między jakimikolwiek z poprzednich etapów jego twórczości.

6

Czy pomijając pewne odmienne rysy poszczególnych etapów można by wnosić o jakichś znamienych, typowo Mickiewiczowskich właściwościach jego liryki? Chyba tak. Spróbujmy wskazać choćby kilka najważniejszych.

Nasamprzód — właściwość, którą już dawniej zauważono w odniesieniu do liryki religijnej, a którą bez wahań zastosować by można do całości dorobku lirycznego Mickiewicza. Jest to według Chrzanowskiego „talent do nadawania uczuciom i myślom konkretnego, zmysłowego, plastycznego obrazu“. Przyznać tu jednak wypada, iż pozostaje wciąż jeszcze bez odpowiedzi pytanie, jaką drogą dochodzi do tego artyzm poety.

Po wtóre — skłonność do wprowadzania elementów epiki zarówno opisowej, jak i opowiadającej. Począwszy od pierwszego tomiku poezji poprzez *Sonety* i liryki rzymskie aż po jeden z ostatnich wierszy *Nad wodą wielką i czystą...* właściwość to zawsze jak na dłoni widoczna.

Po trzecie — wyraźna tendencja do przemysłanej, konsekwentnie przeprowadzonej kompozycji utworu jako jednolitej, organicznie związanej wypowiedzi. Czasem nawet przybiera to postać ścisłego, niemal sylogistycznego wiązania poszczególnych części utworu.

Wreszcie — zdolność do gnomicznej lakoniczności w wyrażaniu uczuć i myśli oraz do porywającej energii w formułowaniu haseł swej wiary. Dowodem — „mierz sily na zamiary“, „łam, czego rozum nie złamie“, wszystkie pięć wersetów z utworu *Polaty się lzy me czyste, rzesiste...*, a przede wszystkim przedziwnie mądre i poetyckie zarazem *Zdania i uwagi*.

Może niektóre z wysuniętych tu właściwości liryki Mickiewiczowskiej ukażą się wyraźniej w zestawieniu ze znamionami sztuki lirycznej Słowackiego z okresu jego dojrzałości.

U autora *Anhellego* przeważa zasada decentralizacji poszczególnych fragmentów utworu, strofa w jego lirykach stanowi zazwyczaj pewną zamkniętą całość, posiada więcej autonomii w stosunku do pozostałych równoważnych jej części. U Mickiewicza rządzi w większości wypadków system koncentracji, strofy nierównie silniej związane są z całością, a w budowie wiersza znaczą wyraźną przewagę czynników zamykających wszystko w jednolitą wypowiedź. Stąd też liryka Słowackiego zdradza wyraźną tendencję do budowy wielowierzchołkowej, podczas gdy u Mickiewicza znacząca stała się skłonność do opierania wierszy o konstrukcję epigramatyczną, ciężącą ku finałowej, kulminacyjnej części utworu.

U Słowackiego podmiot liryczny, owo „ja“ wypowiedzianej się osobowości, ma prawie

zawsze znaczenie subiektywne, wyraża pewne indywiduum, jednostkę; u Mickiewicza zaś w znacznej większości utworów ma znaczenie bardziej uniwersalne, ogólnoludzkie, prawdziwie liryczne w swych wiecznych i powszechnych perspektywach. Owo „ja“ tak łatwo zamienić w nich na formę liczby mnogiej, na „my“!

Odmienny wreszcie jest stosunek obu poetów do słowa. U autora *Anhellego* w większym stopniu przejawia się zainteresowanie foniką wyrazów: jest to jakby stosunek muzyka do dźwięków, podczas gdy postawa Mickiewicza — to jakby metoda dialektyka czy retora, który operuje przede wszystkim semantyką słowa, jego pojęciowym i emocjonalnym znaczeniem, a udźwiękowieniu muzycznemu wyznacza jeno rolę akompaniamentu, ważnego wprawdzie dla pełnego wyrazu wszystkich „znień“ utworu, ale mimo wszystko — akompaniamentu tylko. Wiemy już, że w ostatnim, lozańskim etapie Mickiewicza postawa ta ulega zasadniczej zmianie, ale i wtedy mimo pewnego zbliżenia ze stanowiskiem liryki Słowackiego nie jest to bynajmniej zjawisko takie samo. Inna była droga, która wiodła do tego Mickiewicza i inną też rolę gra ta zmiana jego postawy wobec słowa w ostatnim etapie twórczości.

Czesław Zgorzelski

**W czasie składania niniejszego numeru „Kamery“
zmarł w wieku lat 74**

Ks. Dr LUDWIK ZALEWSKI

członek rzeczywisty Związku Literatów Polskich

W zmarłym utraciliśmy zasłużonego działacza naukowego i kulturalnego Lubelszczyzny i oddanego sprawom Związku kolegę. W najbliższym numerze „Kamery“ zamieścimy o Nim obszerny nekrolog.

Cześć Jego pamięci!

Zarząd Lubelskiego Oddziału
Związku Literatów Polskich

INWOKACJA

„Przez życie szliśmy, jak przez piekło“ —
 Cóż za wytarte porównanie,
 Zaledwie słowo się wyrzekło,
 Już widzisz, że jest puste, tanie,
 Złe — niewłaściwie tu użyte
 Rażące w treści swej banalnej
 I niepotrzebnie wydobyte
 Z rekwizytorni teatralnej.
 Gdzie rzucisz okiem, dookoła
 Budują ludzie nowe życie
 W samozaparciu, w pocie czoła,
 W walce, zwycięstwie i zachwycie,
 A pieśni, które im współdzwięczą
 I których nurt leniwie płynie,
 Nudną melodią sennie brzęczą
 Jak mały bączek przy turbinie.
 Bo nie na lutni i gitarze
 Opiewać można walkę światów,
 Tu trzeba w ogniu, trzeba w żarze
 Kuć pieśni wielkich poematów
 I żeby każda ze strof wielu
 Piorunem biła, burzą grzmiała,
 Godziła w pierś nieprzyjaciela
 Jak pocisk najcięższego działa.
 Jakim zakłębem, jaką mocą
 Wydobyć słowo — twórcze, żywe,
 Co by świeciło słońcem nocą,
 Biło, jak stal nieustępliwe,
 Słowo o takim wielkim brzmieniu,
 By ludziom w świecie rozproszonym
 Lśniło gwiazdami w gęstwie cieniów,
 Było pobudką i zapłonem,
 Było sztandarem — zawołaniem,
 Nagrodą w pracy, siłą w boju,
 Nowego świata zwiastowaniem,
 Tęsknotą ludów do pokoju?
 I w jakich szkołach rymotwórczych
 Szukać prawideł i kanonów,
 Które przekują serca skurcze
 Na huk silników, głos milionów,
 Które nauczą jak najprościej
 Bez mdłych metafor, sztucznych — izmów,
 Wyśpiewać naszej współczesności
 Gigantomachię socjalizmu?
 Muzo dzisiejsza, Muzo nowa,
 Która zrodziłaś się w dział grzmocie,

Rewolucyjnej walki mowach,
Wysiłku twórczym, w czoła pocie,
Nieziemskie kształty ucieleśnij —
Zstąp ludzką stopą na budowę,
Daj mocnym strofom naszej pieśni
Siłę energii atomowej.

Konrad Bielski

ZYGMUNT MIKULSKI

NIM PRZYJDZIE JESIEŃ

(Z cyklu: „Spacery lubelskie“)

Zanim na miejskim wstanie zegarze
któraś dwunasta,
wyjmuję z teczki spokojnych marzeń
ten fragment miasta.

Kwietnik, to znaczy spółdzielnia kwiatów,
barwne powietrze.
Kolory: czerwień, trochę granatu —
ciemne i bledsze.

Mógłbym polecać, mógłbym zachwalać
na suknie i na krawaty,
bo jestem — jak wszyscy wiedzą — malarz
i znam się na tym.

Tam, gdzie na przykład zdążają prosto
studentki medycyny,
jest tak słonecznie, że mogą rosnąć
nawet cytryny.

A tu, gdzie w sercu późnej jesieni
liść złoty spadnie,
może się nawet jabłko rumienić,
aż tak jest ładnie.

Co tam Florydy! Co tam Stromboli!
Śmiać się do łez!
Ja wolę zamiast harf i gondoli
UMCS.

Bo tędy mogę przejść sobie patrząc
jak wietrzyk biega,
tu mi godzinę wskaże dwunastą
pocztowy zegar.

Tu kupię książkę. Przystanę. Spojrzę.
Obejrzę tytuł.
Na ławce usiąść o każdej porze
dobrze jest mi tu.

(A w placu jestem wprost zakochany —
ze szczęścia wariat,
bo kiedyś z włosiem lekko rozwianym
szła tędy Maria).

Wszystko pod ręką: urząd pocztowy,
więc dokąd iść?
Spadnie liść pierwszy na moją głowę
i wyszę liść.

Komu? Błahostka. Co mnie obchodzi.
Wiem, co napiszę.
Że słońko grzeje, wiaterek chłodzi,
że Szopen przyszedł.

Dlaczego miałby tylko w Łazienkach
Lublin to pies?
Tu jak z książeczką stoi panienka
UMCS.

Do wiedzy młodzi! Po stopniach. W górę.
Po szkolny trud.
Wzniesiecie nową architekturę
z cegieł i z nut.

Po to ta jesień. Po to ten wrzesień
i młodzież po to.
Radość aż klaszcze, na palce pnie się,
a w sercu złoto.

Więc kiedy widzę ten plac, tę przestrzeń
a także schody,
szczęśliwy jestem i lekki jestem
i prawie młody.

Nakarmię ucho. Napoję oko
uśmiechem miasta
i pójdę zaraz, bo już wysoko
błyszczą dwunasta.

A jesień? Liście ulegną modzie
w kształcie i w barwie,
a ja? Te liście kocham i młodzież.
I wiatr. I Marię.

W CZWARTEK PRZEZ RADIO

To było któregoś dnia. Środa czy wtorek —
zresztą nie pamiętam już jak wypadło.
Normalny program, jak zwykle wieczorem
przez radio.

Najpierw jakieś nutki, później walc cichutki
no i pełno różności, jak wiecie:
kto na długi dystans, a kto w biegach krótkich,
kto w oszczepie, a kto we florecie.

Później znowu gitary, po gitarach zegary
czy dzwonienie złączonych lir.
Jeżdżę gałką po świecie, raz Warszawa, raz Paryż
aż tu nagle jak burza: My za mir.

Wstałem. Zacząłem chodzić po podłodze
a w piersiach odrazu przestrzenniejszy, szerzej,
bo głos był jak rozkaz i spokój wodza
nad głowami walczących żołnierzy.

I był jak grom. Jak Wisła i jak Wołga.
Jak wiatr murarski, którego wciąż więcej.
Mówił o szczęściu i o narodach,
które gołąbka pokoju biorą na ręce.

A pokój ten zwykły, ten, w którym mieszkam,
stał się okrętem i płynął, a Ona
wyszła ze śpiewu i przez pokój przeszła
i miała całe obydwie ramiona.

(Kwiaty nie tak są wysmukłe i piękne,
nie takie lotne strzały ani ptaki
jak Ona. W zmierzchu. I w sandałach miękkich
zwycięzcy. Nike z Samotraki).

Byłem spokojny, jak piszący w sadzie,
gdzie wiatr palcami listowia dotyka
bo dla mnie była wiosna w późnym listopadzie
bo kwitł i śpiewał ebonit głośnika.

A później szedłem ulicą wśród latarni
i coraz bardziej przyśpieszałem kroku
bo mnie prowadził promień tego światła,
którym zapłonął w moim radio pokój.

Liście leciały jak kartki wydarte,
ale o moim kroku niech zaświadczy żwir.
Teraz pamiętam. To było we czwartek.
Chór w radio. Śpiew w radio. O pokój. Za mir.

MÓJ WNIOSEK PAŹDZIERNIKOWY

(List do towarzyszy)

Jesień zaczyna skrzypce stroić,
wiatr dmucha jak na morski brzeg.
Ej, towarzysze, coś się troi
pani jesieni znowu w r. b.

Afisz to jakby nuty walca,
z sieni na schody zmyka cień.
I co. I nawet zimno w palce.
I echo jak siekierą w pień.

A te powoje, wina dzikie,
przejdiesz i — ach, lirycznie tu.
Zaulek. Grajek. Ktoś ze smykiem.
Jesień? No, jesień. Szu, szu, szu.

Tu ciemność nocy stroi grymas,
tam dał wyciąga ręce smukłe,
zmierch konspiruje: przyjdzie zima
i zegar kaszle, zanim utknie.

Orkiestra — tfu, cudzysłów dam, psiakość!
kapelmistrzowi nauragam —
na umór, z szokiem, wbrew, na złość
liryczne flaki z trąb wyciąga.

Po cóż na strunach brednie pleść,
czy liście same z drzew nie spadną?
Ja, towarzysze, pal ich sześć.
Nie płaczę nad jesienią żadną.

Nie powiem. Kropla srebrzy się na szkle.
Kasztan pod wiatr wysiada z drzewa.
Przepraszam. Ja nie twierdę, że
to wszystko gdzieś się zapodziewa.

Nawet sam dodam: kiedy szyby
i jezdnie w deszczu błyszczą mokre,
widzę gdzieś żagle, jakby przybił
przed gmach teatru jakiś okręt.

Ale co okręt! Co Mochnacki!
Ze sceny grymas, blask i gest,
antyki, muszle i przechadzki —
i co tam dalej jeszcze jest.

Nikogo dotąd nie wyleczył
ten pochód przez jesienie.
Dość, towarzysze. Ja do rzeczy:
jesień — to odchylenie.

Będziemy twarz zatulać w kołnierz?
Chwytać rozwiane płaszcza poły?
Co znowu. Proszę: idzie żołnierz
liść smutny — on wesoly.

Bo niby cóż: że wiatru taniec,
zmierchy, muzyki, sny i sztormy.
Mgły się rozwieją, dzień zostanie,
zostanie 200⁰/₀ normy.

A nawet okręt (patrzcie wyżej)
zamienia mi się w co? W pancernik.
To nie „miedź liści“. Tu grzmi spżem.
Ruszył pod ostry wiatr październik.

Czapkę do garści. Stój jak drut!
Trzydzieści cztery lata stażu.
Z połowy ziemi jesień zmiotł
październik — nasz towarzysz.

Na wóz ze śmieciem mgły i troski.
Nic, że gałęzie drzew ospałe.
Rękami wniosków nowatorskich
kwitnie przemysłu gałąź.

Niech każdy krok
na bruku drży
jak zaczep napiętego sprzęgła
i jak turbinę rok
trybami dni
obraca nasz kalendarz.

Cóż, że daleko, mili moi,
do maja i do lipca.
Jesień zaczyna skrzypce stroić —
zagramy na tych skrzypcach.

A pójdzie kurz ze wszystkich strun —
wiór z drzewa, zgrzyt na gwincie,
gdy ślusarz, kowal, szewc i zdun
zagra na takiej kwincie.

A wjedzie w kraj jutrzejszy świt
z siłą stu lokomotyw.
Taki mój wniosek. Kto przeciw? Nikt.
A teraz — do roboty!

WIOSNA U SEKRETARZA PARTII

Już po drzewach i ptakach jakaś intryga się snuje
i co dzień później spada wieczoru abażur.
Dzwonek. Chwileczkę. Zaraz zamelduje.
Wiosna, towarzyszu sekretarzu.

Okno. Krawat. Drzwi!
Co za wariat znów tak w piecu napalił!
Sekretarz siedzi. Zły.
Weszła ta pani i wionęło zapachem konwalii.

Koleżanki, do licha!
Wiecie, że od perfum wolę z piorunami gradobicie!
I w ogóle chce się po prostu kichać
— gdzie chusteczka? — na ten mieszczański stosunek do życia.

Burko z papierzyskami
jak ucza snobów, gdzie bez etykiety
wyjdiesz na dudka
i wylejesz sos.
Sekretarz zamilkł.

Skrzypiały
jeszcze kwadraty parkietu
i tak jakoś stało się cichutko
jakby ktoś nieśmiały
poprosił o głos.

(A najpierw promień stanął za murem.
A najpierw ptak
zostawił wykres lotu za oknem.
Papieros dymił. Rzeczowo. W górę.
Palicie? Nie. Hm. Tak.
Tyle roboty. Co? Okropne.)

Promień był raz motylem, a raz wiewiórką.
Później szkiełkiem i prysł na tysiące skier.
I wjechał. Co? Sekretarzowi na biurko
PGR.

Macie! Tej saletry znów nie sprowadzili!
Telefon nie ma tyle ucha, ile drę się.
Towarzysze! My nie jesteśmy na Sycylii!
Traktor, przyczepa i natychmiast w PZGS-ie!

Wiecie sami, jak wiosna idzie coraz szybciej i szerzej,
strumień chyba nie taki wartki.
A tyle jej nańraz,
że skąd się w takich ilościach bierze,
nie odpowiedzą wam nawet
w Komitecie partii.

Dla traktorzysty przecież
skowronek to gwint, co się w niebo wkręca,
księżyc tylko dla dziewczyn
zza wierzb wieczorem wylazi.
Tam, w powiecie
wiosna to wasze motory i ręce
i przebudowa wsi razem z księżycem
oparta na mechanicznej bazie.

Razem z saletrą,
żeby nie mieć niepotrzebnych kursów,
wieźcie spółdzielczą blachę
na pokrycie obory.
Ale już chcę słyszeć,
jak warczy wasz najlepszy Ursus.
Co takiego? Prawda, wy macie Zetory.

Gdzieś ktoś drzwi otwierał,
gwar jak dym się kłębił.
Sekretarz w papierkach
tonął coraz głębiej.

Stan z dnia wczorajszego,
wykaz, wykres, plany,

tam strzałka, tu szczegół
i po takim biegu
był prawie zziąjany.

W tym miejscu sam jakby lekko się zamyślił.
Nagle:

Towarzyszko, wiem, po coście przyszli.

U nas tak jak w kraju. Huk roboty. Dużo.
Więc głową i ręką i na całą parę.
Pytacie kto u nas ma najwyższy urząd?
Odpowiadam krótko — towarzysz zegarek.

Dacie nam dnia więcej? No, więc są minuty.
Dzień czuć w kościach przecież to jest nasz przywilej.
Dotrzymamy kroku towarzyszom z huty,
prędzej zając szczeknie
niż będziemy w tyle.

Błędy? Kto ich nie ma,
niech jeździ na chmurze,
zamiast kapelusza złoty nimb na głowie.
U nas inne cuda.
Miesiąc, dwa, nie dłużej
i w starym człowieku
rośnie nowy człowiek.

Nagle skoczył ostro jak źrebak z kopyta.
Przepraszam! Zapomniałem z wami się przywitać!
Tak się rozgadałem, jak za cztery złote.
I sekretarz
trafił
ręką
w pusty fotel.

W śmiechu całe gardło.
Dobre! Wyśmienite!
Trochę mało spałem
— rozpiął kołnierz szerzej —
Zaraz, gdzie stanąłem?
Na zasiewach żytem.
A z wiosną pogadam
jutro
w PGR-ze.

DOŚWIADCZENIA

Widzę, że na gałęzi usiadł przelotny ptak.
Wiem, że porę roku zimą słusznie nazwano,
że okno jest prostokątem, za którym jest właśnie tak,
jakby Gogol spacerem chodził do siódmej rano.

Bo butów słyhać skrzyp. A każdy nowy krok
otwiera — ciepło w butach — ogród kwitnący górą,
a jeśli teraz nie słyse i teraz nie skrzypi, to
dlatego, że maczam pióro.

Pochyle dachy znam i ostre krzewy głogu,
zmurszałej cegły barwę, gładkość czytanych kart,
zmierschę w miesiącu styczniu, muzykę znam na ogół,
brzozy i koło brzóz podwójne ślady nart.

Cienie od lampy znam, które leżą na twarzy,
skreślenia w moich wierszach, których nie napisałem,
znam także śmiech i krok książkowych marynarzy
i serce, co za słabe, i serce, co za małe.

Słowika znam — krople na brak spokoju
do herbaty z jaśminów, którą zaparza Mozart,
na dywanie na ścianie sarny u wodopoju
i gwiazdy, co po żniwach jadą na dużych wozach.

I już bym skończył powieść. Bo mam księżycą nów —
srebro przetłumaczone na smyczek i na flet.
Następne zdanie znam, to znaczy szpaler słów,
którym, szukając rymów, do wiersza będę szedł.

Dochodzę. Gramatyko. Prę do czasów i stron,
gdzie aoryst z futurum rosna ze wspólnych kłaczy.
Znam kształt i upór znam. Milczenie znam i ton.
I już bym skończył powieść. I wiem, że nie skończę.

Zygmunt Mikulski

WACŁAW GRALEWSKI

MECZ

Tratując trawę czasu
idzie gorączką owiany
gladiatorski masyw.

A w dali pieśń się zaczyna taka:
...łuki triumfu
zwycięstwa granit...

Śpiewem dźwięczy drużyna Spartaka.

Na stadion dziejów weszła epoka
— widownią wstrząsa tumult.
Z pochodnią w dłoni biegnie w podskokach
bożyszcze tłumu.

Trybuna się kołysze
Trybuna w ekstazie omdlewa
Trybuna to przeszłość i przyszłość
Trybuna wybucha gniewem:
wolności i chleba.

Bezszelestnie przesunął się czas
powiewem chwili przepłynął.
Zegara wieczności bas
zadzwoił.
Mecz się zaczyna.
Po gwiazdzistym boisku toczy się ziemski glob
— piłka przestrzeni kosmicznych
Wokół niej mgławic faluje snop
— splot laokoniczny.
I nagle buntu wykop
Podskakuje cielsko zmurszałe
Uderza w nie rewolucyjny werbel nóg
Spod gilotyny zdarzeń toczą się piłeczki małe.
Spływają czerwienią skrzyżowania mlecznych dróg.
Wtem mózgow euforię
przeszywa wstrząsu milion volt:
— Wbijemy cię w bramkę nowej historii!
Goal! Goal!
Opada oklasków potop
Znika apokaliptyczne teraz
Zwycięski wynik wpisany jak motto:
— dwadzieścia wieków do zera.

Wacław Gralewski

HELENA PLATTA

GOŁĘBIE NAD MIASTEM

Ośma godzina gra hejnałem.
Z Krakowskiej Bramy spłynął czas.
Już od Katedry do Trybunału
ranek ulicom przesłał blask.
Pan Kochanowski pragnie ciszy
(choć przez pomyłkę tutaj przyszedł)
— śni mu się jeszcze Czarny Las!
Rozpływa się na ustach miodem
słońca październikowy ił —
w starej winiarni Koźlego Grodu
niejeden mieszczuch wino pił,
z niejednej kurzył się czupryny
szlachetki czy też karmazyna
opar krwi gniewnej w pętach żył.
Gdy niebem kragły obłok minął —
czas zastygł na krzywiznach szkarp.
Krażą gołębie nad Lublinem
różowe krople żywych farb.
Może na skrzydłach ich popłynie
pieśń o budzącym się Lublinie
zwiastując świt nowego dnia.

Helena Platta

KUŹNIA

Młoty, młoty w tej kuźni niezwyklej
mają kształty zwiniętej w pięść ręki,
takich pięści, co dawniej nawykły
jednać siłę z goryczą i jękiem.

A kowadła są z bruku i z ziemi...
Jeszcze na nich krew błyszczy i dymi.
A i ból w każdej grudzie tu drzemie,
póki w ogniu dopali się imię,
którym chłopcy po ciemku się straszą,
zanim sen na nich spadnie jak jastrząb.

Kim jesteście, przedziwni kowale,
i ta kuźnia? I cóż tam kujecie,
że w niej ogień jak gmach się zapalił,
aż się świat, niby łąka rozkwiecił?

Walał młoty, żar parska iskrami,
stal jak guma rozwija się w kształty:
w koła, w walce, w turbiny i krany;
w prąd w siłowniach dudniących jak Bałtyk.
Szumią ziarnem ogromne spichlerze,
łan kominów, jak armia wyrasta;
zanim kto je policzy i zmierzy,
naokoło podniosą się miasta.

Walał młoty jak po niebie dzwony,
dyszą miechy, grzmiały w ognia organach...
W każdym mieście jest ratusz czerwony,
w każdym domu, jak słońca na ścianach,
jest radości i szczęścia dostatek,
i do szkoły dzieciaki co rana,
jasny uśmiech zabierają matek.

Walał młoty, żar parska iskrami,
stal jak guma rozwija się w kształty:
w piece, w sztolnie, w konstrukcje i plany;
w morskich doków gościńce na Bałtyk.
Na stulecia pszennorodnej fali
rok od roku bogatszy wyrasta
i nim czas się w posągu utrwali,
jeszcze większe podniosą się miasta.

Miasta miastom podadzą ramiona,
przestrzeń wzbierze murami, jak woda;
już się liczy kominy w milionach;
co dzień nowe miliony się doda...

Już nam ciebie nie pytać o imię,
choćby komu młot z rąk się wyśliznął.
Oto widać w tej kuźni olbrzymiej
kształtujący się wiek socjalizmu.

Stefan Wolski

KUŹNICA PONIKOWSKA

(Rozdział powieści historycznej pt. „Kronika IMP Wojszy“)

Olbrycht Wojsza, uczestnik wojny chocimskiej, (1621) otrzymuje od króla za wojenne zasługi dożywocie na kuźnicy t. zw. Ponikowskiej (w okolicy Olkusa). Nowy gospodarz przeprowadza w Ponikowie inspekcję:

Zstąpiłem do piekieł. Byłem w kuźnicy, chodziłem wśród płomieni, w czeluście zapuszczałem się srogie i jako Jonasz z rybiego brzucha zdrowo głowę wyniosłem. Ninie, siedząc o północku spokojnym przy łożówce, wszystko ci, Czytelniku miły, spiszę a będziesz się dziwował.

Płynie pobok rzeka Przemsza Biała. Ta, jeziore sformowawszy, ku stronie ponikowskiej się wije i jest ocembrowana. Otóż to: ocembrowana, ujęta w kluby i ciecze jakoby grobem. Zgoła zuchwale poczynają sobie ludzie psować Boże dzieła szpetną robotą. Rzeka ocembrowana, drwa zwęglone, kupy żużeli i tyła. Nie ujrzyś tam niezapominajek nadobnych, w rogozinie ptastwa nie usłyszysz, ani faunowie po ustrojach nie broją, jeno koliska zębate wiszą na wieżach jak kościół wysokich. Aż strach patrzeć na nie. Były już znane maszyny różnorakie w starożytności, ale to te wojenne, którymi Cezar mury nieprzyjacielskie burzył. Hutnicze zaś maszyny insze są i nie ma w nich błogosławieństwa nijakiego, bo nieczysta w nich circulat siła. Masz tu koła zębate, kominy niby kartany wymierzone w niebo i zionące dymem a iskrami, które spod ziemi się dobywają i pewnością diabłu na chwałę goreją.

A i sam początek roboty nie gdzie indziej jest jak właśnie pod ziemią, w lochach srogich, kędy tacy synowie łysekają ślepiami jak kocury a kagankiem mrugają, a dziabia żelazem po szczelinach. Aż niemiło zajrzeć takiemu w ślepie, bo ni to człek, ni kobold: w kapicy śpiczastej, osmolony, wije ramionami wśród cieni. Więc tam i dwa pacierze nie zabawił, bo raz, żem nie nawykł nosić ogień w garncu a dwa, żem nie kocur, co rad po sadzach i szczelinach się snuje.

Z lochów rzeczonych dobywane są grudy jakoweś, ni to ziemia, ni to glazy, które potem koszytarze w wodzie ocembrowanej płuczą sitami zgoła tak, jak gospodyni płucze groch albo fasolę. Tak ochędożoną rudę hutnicy do pieców na paleniska kładą, a te piece to już w osobliwym są gmachu.

Tam pośrodku jest młot, ale nie taki, jakim kował podkowę przyklepuje, lecz na kształt trumny a tramisko to większe od tego, którym Scipio Africanus burzył Kartaginę. Wisi to na

belkach, śrubami utwierdzonych, które chodzą w dół i w górę, bo je porusza koło wielkie z kłami srogimi. A grzmiące to łomotanie młota jakobyś z dział bił. Pod Chocimem, kiedyśmy czasu bitwy stali przy artylleryi Księcia JM Jerzego Zasławskiego, huków takich nie było. Ale ma też ów młot robotę; a zaczyna się ona od pieców, kędy rudę przetapiają i to tak, jakbyś jajecznicę smażył. Górą biją w to cugi od miechów a dołem spod palenisk wypływa szlaka, z której się łupa twarda formuje. Tę hutnicy obtłukują, aby z niej wypędzić wszystko co nieszlachetne, poczem dopiero ów młot następuje a to całkiem jak w bitwie, kiedy to na początku roztopny hetman ogniem razi nieprzyjacioły, szlakę z nich wypuszczając, a obskakuje lekką chorągwią, a obłupuje, aż w końcu każe następować ussarii i ta dopiero jak ów młot spłaszcza nieprzyjacioły na blachę. Potęgę bierze młot od koła, które pobok circulat, a koło to ku podziwieniu mojemu nie inszą kręci się siłą jak końską. Drepce taki koński syn, wałaszyna nosaty, po mostku drewnianym i w miejscu stojąc, coraz to kopytem przednim w szczeble koła tłucze, przez co machina cała movitur. A chęci jest wiele w bydlęciu, bo chytry hutnik powiesił mu przed nosem koszyk z pachnącym sianem. Tak więc siwek drepce, nosem respektuje koszyk a trąca go, ale uszczknąć leguminy nie może, bo go łańcuchy na mostku trzymają. Za nim stoi w kapicy woźnica i batem go po krzyżu pieści. Tak tedy, koński synu, stąpaj jakoby w tabulaturze dzień w dzień przez cały swój koński żywot a onego siana nie posmakujesz, chyba że zdechniesz, to ci go dadzą w Bożej stajence. Żal mi okrutnie było zwierzęcia, bo to contra naturam kukłę zeń uczyniono, hańbiąc jeno szlachetność stanu końskiego. Byłbym rad zdzielił woźnicę po łbie i konika na trawę puścił, ale jakaż tu trawa, wszystko kędy spojrysz ocembrowane i żużelą śmierdzące.

Dalej są miechy duże jak kadzie, z bawolej skóry i okowane a kłapią zębami niby smoki i moventur w tę i w tamtą na łańcuchach, aż się dziwujesz, że tak raz wraz i równo paszcze rozwierają a gomon czynią.

Wszystko to rozważywszy, pytam: zali ludzki rozum takowe dziwa obmyślił? I gryzie mnie myśl, że cała ta robota dziegciem diabelskim pachnie. Może być konkluzya taka, że to za zrządzeniem Bożym siły nieczyste służą człowiekowi, ale i temu się dziwuję, boć nie przystoi chyba urzędnikom niebieskim takowa

ekonomia. I nie wiem, jaki to honor mieć komitywę z tymi, co tam w hucie siedzą. Wszak to koboldy sprośne. Wszystko u nich ogoniaste: kapice, fartuchy, cizmy, nosy a szmaty mają u pyska, kiedy przy ogniu się uwijają. Czarni są jak sadzelnicy, widać to od ognia skóra na nich zczerniała a popalone i dziurawe mają ciało od żuzeli, aż dziw, że z takowymi rany stają do roboty i tak myślę, że człek zwyczajny nie wydychałby w tej mizeryi, ale im widać to nie szkodzi, bo nieczystą w sobie moc mając, odpór mogą dać wszelakiej przypadłości. Węgiel u nich wszędzie: w ślepiach, na jagodach i w brodach. Mówią, że inzej pościeli nie mają, jeno na węgla, co sobie ponoć chwala, bo im w takowej pościeli nie szkodzą ani muchy ani pchły. Co tam muchy, im sam Lucyper krzywdy nie uczyni, bo to jego kmotry i niechaj mi nikt nie mówi, że ludzkim porządkiem cały ten browar się obraca.

Pilniem uważał na urzędnika swego Ściwiarka, którego mnie po tym infernie wodził, bom zmiarkować chciał, jakiej to polityce zwykły się akkomodować spectra ferrarskie. Patrę a ten z korbaczem w garści chodzi wśród nich jak podstarość we żniwa a porykuje i pasem po słupach płaszcze tak, jakbyś z rusznicy bił. Ale bo też ten jego korbacz zgoła osobliwy: na rękojeści dębowej, takiej jak u topora, z miedzianymi guzy pas jeden ale szeroki na dłoń, gruby na palec a długi na ramię chłopskie. Można takim smalcem przyłożyć się leciuchno do plecyków a pręga wyskoczy jak po rohatynie. Owóz plaskało draganisko w lewo i w prawo, ale po drewnie jeno, więcem zmiarkował, że to dla strachu i na muchy robota. Nie straszny to pan, co sobie płaszcze po cholewach. Wyznam, że kiedy trza, to już wolej maczużką wionąć po kurdybanie i to tak, aby anieli świeci mieli nad czym płakać i niebożatku odpust dany był od wszech grzechów głównych.

A te spectra ku mnie jeno zezowały, chcąc widać osobę moją penetrare. Alem nie dał nic po sobie poznać i, choć mi konisko broiło nad głową, choć młot huczał jak w bitwie i choć mi koło nosa fiukały skry i żuzel, kroczyłem przed się niby basza po seraju i wąsam jeno podkręcał, z pana Twardowskiego biorąc przykład. A rzekłem sobie, że słowem się nie ozwę, aby jakowej konfuzji nie było. Niechbym tak bąknął coś ni w pięć ni w dziewięć o tym ich hutnictwie, dopieroby mnie dudkiem okrzyknęli w tym swoim browarze... Tandem chodziłem tam i sam w czerwonym kontuszu tak, jak chadzał pan Twardowski po piekle i jenom się obzierał, zali mi nie skoczy za kołnierz jakowe paskudztwo.

Wierę, źle się dzieje w Polsce, skoro takowe spectra w niej się mnożą. Nie będę ja za-

glądał Świętej Trójcy do rejestrów, ale widzi mi się, że jak tak dalej pójdzie i płodzić się będzie to plugastwo, to w ojczyźnie naszej, usianej czasu przodków kobiercami kwietnymi, żuzela będzie się rodzić miasto pszenice i koboldy śpiczaste zaroją się wszędy i tak licznie jako szczury w dziurawym i bezpańskim śpichlerzu. I dopiero sobie króla obiorą, a jakiegoż to inzego jak nie Lucypera samego i wolałbym już dziś obłupić ze skóry tych proroków, co nam anielskie prata obiecują a owe koboldy to bym, w jednym ręku wodę rzymską mający, w drugim miecz, wyżenał hen aż do Stambułu, niechby sobie Cesarz turecki poigrał z nimi ku uciesze duszy pogańskiej. W officynie, przy kowadełkach, kmiotaszków pokornych osadziłbym, tych, co to w posłuszeństwie panu swemu żywią. Bo tamte charakterniki twarde są jak to ferrum, które kowają. Spójrz jeno w ślepią takiemu, a masz dość, patrzy na ciebie jak król zbójcki a mściwy. A już niczym kocur sroży się i garby czyni ich mistrz. Zowie się Tubalkain. Gardzą spectra ferrarskie ludzkim nazwaniem i do inferna należąc, na opak się chrzczą. Tubalkain wyklada się po chaldejsku: maż mocarny, władny i wolny. Takie to zbójckie imiona od Kainów wzięte ma cała rodzina ferrarska. Jest tam ślepy na prawe oko Hanoch, jest kulawy Horesz, jest Lamech a wszyscy, jak sobie to wybajali, pochodzą od rodziny Kainowej. Otóż to; wiadomo: Dzieli się ród ludzki na potomstwo Setowe szlachetne i rycerskie, na plemię Kainowe i na synów Chama. Gawiedź chamska bogobojna jest, ale synowie Kaina, owe Tubale, radzi by powstać i po berła ziemskie sięgnąć a to nie przelewki, bo już im tam sekunduje z piekła dziad ich, stare, kaprawe Kainisko.

Nie dziwota więc, że Ściwiarek, wodzac mnie po tym browarze, takową tolerancją wobec tubalkainstwa obserwował, choć były tam momenta, że nie plaskaniem rzemiennym, ale ostrym kańczugiem należało niejedną twarz naznaczyć.

Lektorze miły, jeśli jesteś szlachetnej krwi i wigor w żyłach czujesz, to nie wiem, czy zdzierzyłbyś, gdyby ci takowe monstrum zagnojone splunęło pod nogi, nijakiego respektu ci nie okazawszy. Wierę zdzieliłbyś toto kijaszkiem po pacierzu, by obyczajów nauczyć godziwych. Nie dziw się tedy, że i mnie ręka skakała, kiedy mi te szoldry pod nosem fiukały. I byłbym trzepnął którego, o całym ich tubalkainstwie zapominając, bom krewki i są chwile, kiedy się samego Lucypera nie boję, ale w porę mrugnął na mnie Ściwiarek. Tandem rzekłem sobie, że przyjdzie na wszystko czas, a ninie na początek nie będzie dobrze, gdy im się swoją okaże. Zęby więc zacisnąłem i solennie sobie obiecałem, że przetrzepię kurdyban

temu arcymistrzowi Tubalowi. Nie będziesz ty, oczajduchu, chodził pośród swoich lamechów jako król, nie będziesz panu swemu spluwał pod nos, jeno staniesz się cichy i pokornego serca jako baranek. Nie wiesz, Czytelniku miły, jaką abominację czuję do tego wisielca. Imaginuj go sobie tylko: kosmate to, okiem krwawym toczy i wije łapami jak niedźwiedź. Goliat to szczenie przy takowym mistrzu. A gada grubym gorgiem i ramiona raz raz wznasza niczem prorok i wszystko mu źle: węgla niemasz, kominny popsowane, miechy dziurawe, młot krzywo chodzi, czopy starte, łoju brak, łupy nie masz, zaczem żelaza nie będzie, zaczem intraty nie będzie. Otóż to! Intraty nie będzie, ergo: płąć, mości Woysza, dawaj czopy, dawaj łoje, dawaj węgiel i intraty pewnikiem po staremu nie będzie, bo pająki nieczyste cię obsiadły. I taka to nagroda za trudy wojenne, za przewagi. Za krew rycerską, panie Olbrychcie, naciści łajna. Takież to dar królewski? Nie jam cię obierał, Królu Panie, i nie ja cię będę zdejmował ze stolca, lecz widzi mi się, że ów Piekarski, co cię krojnął przez łeb, kiedyś wychodził od Świętego Jana, to znów nie taki miałki był na umyśle, jak go tam piszą manualiści kanclerscy.

I pojąć trudno mi, co to za czopy, jakie łoje a węgle? I znowuż bieda, bo Ściwiarek miasto rzecz eksplikować, o parchach jeno ferrarskich i pchłach gada, ale wiem, że brak tam w kuźnicy jednego lekarstwa a to dobrego rzemienia, którego by hultajom nie tylko czopy wyłoił, ale także i skórę. Moje dragańskie straszdyło plaszcze jeno po deskach plaskawicą i wrzask czyni, ale to, tak jakbyś chciał krzykiem straszyc niedźwiedzia. Rzekłem tedy doń, kiedyśmy wracali z tego zatraconego ferrarstwa: „Machasz waćpan swoim wiechciem jak w palmową niedzielę i na śmiech jeno powagę naszą podajesz“. A ów baran gały na mnie wywala i powiada: „Insza kmiotkowie w siole pańskim a insza fabri w officynie“. Tandem ja na niego: „A ty, gnojku, jeszcze mi tu będziesz mózgiem broił, mało ci było plaskania?“ I to mu rzekłem, że jak nie odmieni swojej polityki, to i ekonomia na Ponikowie wnet mu się skończy, albowiem tam potrzebny jest ostry czeladniczek a nie plaskający dziad.

Przy wieczerzy zaś tom znowu z Krystkiem miał o to samo sprawę. Mówię do niego jak do przyjaciela, ile to niegodziwości zastałem w officynie a ten na to: „Hutnicy“, powiada, „nigdy w niewoli nie byli, mają wolne przyjście i odejście, kędy chcą i wedle kontraktów, statutów pisanych u nich nie ma, ale się rządzą

cyklopskim obyczajem bez wójta i bez burmistrza. Jest wszakoż nad nimi starszy jeden i jego słuchają jak ojca a on ich wszystkich opatruje we wszelakie potrzeby. Ponikowscy mają swego Tubalkaina i jego tylko słuchają i czczą“. A ja na to: „Jeśli przywilej i prawa takowe mają, to chyba od Lucypera.“ I pomyśl, Czytelniku miły, gmerze to robactwo w żuzeli, ogniem się zabawia i przywileje dane im są i to bez statutów wolnością się cieszą. Tandem pytam: gdzie ich sejmy, gdzie herby, przewagi wojenne, koła rycerskie, jakaż to siła gmin ów sprośny podniosła ku złotym prawom wolności, która klejnotem jest szlachetnie urodzonych? Nie masz takowej siły w Rzplitej, bo i sam król o swoje prawa stanów pytać się musi, więc nie ludzka moc, ale nieczysta siła jest w tym, iż gmin ów głowę hardzie wznosi i porożem potrzasa. Lecz są remedia, na potęgi nieczyste i wiem, że nie kto inny będzie mi sekundował, jeno hufiec anielski, kiedy nastąpię na gada i wtedy nie osłonią ich prawa ani cyklopskie, ani piekielne, boć słuszna, by kiernoz w chlewie jeno kwiczał, skoro kiernoza urodził się dziecięciem i nie pańska będzie jego dola, choćby się skonfederowały wszystkie moce piekielne przeciwko porządkowi starożytnemu.

Ale summa summarum kałkuł mój ponikowski ma trzy dziury. Primo, zem coactus w komitywę wchodzić z plugastwem, co mi parchami duszę obsiada i nie wiem, jakimi się bronić szkaplerzami, secundo, że mi wolnościami szermuje gmin sprośny a tertio, że mi intratę a priori wałaszą i torbę dziadowską wróżą. Widać tak to ma być ze mną jak z owym koniem, co to drepce i drepce po bębnie a siana nie uszczknie, bo go łańcuchy motają. Ano, co komu pisane, ale wiem i to, że przebiję bąk każdą pajęczynę, więc niechaj sobie pająki krwie Woyszowej nie obiecują, bom nie z tych, co się dadzą szlachtować i jak będzie trza, to takowego bigosu narobię, że kroniki będą pisać o Ponikowie.

Jeszcze mi tam ów mędrzec Krystek coś klawrował, alem wolał do pacierzy udać się, bom czuł, że trzeba kres położyć gadaniu, aby w gorsze gniewy nie popaść. I nie od dyskursu będę zaczynał, jeno od języka rzemieennego, którego łącznie i Cicerona przegada. Nie ma łoju? nie ma węgla? Dobrze, zatem od węgla zaczniesz wojna i na łoju się skończy. A ninie czas mi zamknąć kałamarz, bo — jak słyszę, pierwszy kur pieje.

Eugeniusz Gołębiowski

RYSZARD LISKOWACKI

(Koło Młodych przy Oddziale
Lubelskim ZLP)

MAĆCIELOM POKOJU

*Mojej drogiej matce
i matkom na całym
świecie... poświęcam*

Człowieku, ja mam dopiero osiemnaście lat,
Nie umiem słów uczucia milczeniem zacięrać.
Więc mówię: Czyż tak długo już patrzę na świat,
Że muszę koniecznie umierać?

Człowieku! Słońce fermentem w piersi mojej gra...
Ja kocham kwiaty, muzykę, ludzi...
I dlatego nie chcę, bym pewnego dnia
Miał się z odłamkiem w piersi obudzić.

Jasno i dobrze mi więc cóż... więc śpiewam...
Człowieku, ja mam dopiero osiemnaście lat —
Po cóż mam znowu oglądać zimnych wisielców na drzewach
I po co mam łowić z boleścią okrzyki bólu zza krat.

Człowieku, ja mam matkę, siostrę, brata,
I jasny dzień mam w oczach, w sercu słoneczne święto...
Protestuję! Ja nie chcę po światach
Nosić w plecaku żołnierskim śmierci zaciśniętej.

Ja wolę iść na pola, gdzie wiatr z kłosami gada...
I śmiać się i myśleć o pracy... gałązce bzu...
...Albo z miłostek wstydlivych swemu się sercu spowiadać
Pełny świtów bezchmurnych i pełny soczystych snów.

Ja wolę matce Mickiewicza czytać, gdy zmrok na świat
Ciepłą symfonią w oktawach dźwięcznych spłynie.
Człowieku, ja mam dopiero osiemnaście lat,
Ja nie chcę uczuć zamknąć w karabinie.

I dziwię się: Czyż można śmierci hardo żądać?
I pytam się: Komu ta śmierć? Po co?
Właśnie dzisiaj, gdy uśmiech w życiu się przegląda
I gdy na jasnym ustach dzwonki się szczęścia złoça.

Po co mi czarny okop... Medal... Pusty rękaw...
Po co ma płakać i za co matka, siostra i brat?
I właśnie dzisiaj, gdy z serca zrywa się piosenka
I jasną wstęgą uśmiechu owija ludzi i świat.

Po co mi klątwa na ustach... Po co mi głód w chlebaku...
Człowieku, ja mam dopiero osiemnaście lat
I w sercu mam spokój wiosny, a w oczach wolność ptaków,
Wolność nieokielzaną bez uzd, bez łez, bez krat...

Lecz oni się nie odważą! Lud wszędzie mówi: Nie!
Dlatego, że kocha uśmiech, dlatego, że kocha ludzi...
Więc ściszymy wszyscy głosy... patrzcie: dziecina w śnie...
Kto ma tę podłość w sercu, by dziecko ze snu obudzić!

Ryszard Liskowacki

PRZEDSŁOWIE*)

Gdy spojrzę wstecz, by dostrzec, ile wyboistej drogi ujechał polski teatralny wóz teatralny w ciągu ostatniego półwiecza, to muszę przyznać, że nie mogąc iść w zawody z rekordowym pędem nauki i techniki, starał się on przynajmniej zmierzać za rozwojem scenicznym i socjalnym dwudziestego wieku. I w rezultacie — gdy za mych lat dziecińczych istniała jeszcze w teatrzykach ogródkowych godność lampucera, gdy scena Teatru Letniego była oświetlona gazem, gdy reżyser w „Rozmaitościach“ poza informacjami sytuacyjnymi nie śmiał żadnemu z „mistrzów“ czynić jakiegokolwiek uwagi, a stosunek dyrekcji i prasy do autora ilustrowało przysłowie „murzyn swoje zrobił, murzyn może odejść“**), — dziś (1951 r.) w teatrach zorganizowanych planowo odbywa się w całym kraju wielki Festiwal współczesnych sztuk polskich, na którym najmłodszy autorzy są otaczani specjalną opieką.

Jednym słowem teatr się nie tylko zrewolucjonizował, lecz ponadto — zrewolucjonizował.

By współczesne pokolenie mogło sobie plastycznie uświadomić całą wagę różnicy między stanem sceny polskiej przed półwiekiem a obecnie, postaram się bodaj w skrócie naszkicować *modus vivendi* ówczesny.

Więc — ludek teatralny żył swoją „sztuką“, a żywił się przeważnie laurami, gdyż poza paru teatrami w największych miastach (Warszawa, Kraków, Lwów) gaże artystów były głodowe. Sytuację tę pogarszała jeszcze bardziej okoliczność, że większość teatrów nie grała w lecie.

Zresztą żadnych związkowych organizacji przez pierwsze dwudziestolecie XX w. nie było i stan aktorski w zasadzie niewiele się różnił pod tym względem od swych średniowiecznych praszczurów, igrców-wagabundów. Paliatywy w postaci benefisów, „feu“ (ekstra wynagrodzeń od występu) i jubileuszów mało pomagały, a przy tym stanowiły przywilej aktorów czołowych i starszych.

W jeszcze gorszym położeniu były aktorki. Najfatalniej przedstawiała się sprawa kostiumów współczesnych, gdyż historyczne dostarczała jednak dyrekcja. Obecnie, gdy aktor czy aktorka otrzymuje na scenę dosłownie wszystko, wydaje się niewiarogodne, że zaangażowanie aktorki niegdyś (zwłaszcza „na stanowisko“) najczęściej zależało od liczby posiadanych przez nią toalet, których wartość powinna była wielokrotnie przewyższać ewentualną gażę.

W rezultacie — droga na scenę najczęściej musiała wieść przez „mecenasa“.

— Masz pani bogatego przyjaciela? — pytał ten i ów dyrektor przy angażowaniu.

Amanci też musieli posiadać po kilka garniturów, których pozyskanie również kosztowało wiele skomplikowanych życiowych zabiegów.

Bardziej już dbały dyrekcje o personel techniczny — krawców, suflerów, perukarzy, rekwizytorów, maszynistów, a zwłaszcza o orkiestrę. Wpływało to po prostu z obawy przed stanowczą postawą tego personelu. Nie ma gaży? — Nie ma grania. Orkiestra nie zapłacona *à jour* chowała instrumenty i wychodziła.

Artyście nie uchodziło strajkować. Zresztą w owych czasach braku poczucia kolektywnego współdziałania, w czasach indywidualizmu artystycznego i „hierarchii talentów“, zespół był rozproszkowany na małe grupki, nie mógł więc należycie walczyć o swój byt, jak to potem czynił za czasów Z.A.S.P-owych. Aktorem jak harcownik walczył w pojedynkę. Często zwyciężał, częściej był bity i porażkę swą topił w pracy i „uznaniu“ publiczności, bądź — w kieliszku, o ile załapał jakiego entuzjastę swego talentu, czyli tzw. „bębenka“.

Dekoracyjna oprawa sztuk była konwencjonalna. W mniemaniu większości dyrekcji zwłaszcza prowincjonalnych posiadanie trzech — czterech różnych kombinacji wewnątrz i dwie „wolne okolice“ pozwalały na wystawienie prawie każdej sztuki. Wypadki malowania do danej sztuki odpowiednich dekoracji były specjalnie reklamowane w gazetach. Operowano tzw. „przecięciami“ (kulisami) zarówno dla wewnątrz jak i dla wolnej okolicy, gdzie korony drzew rozpięte na siatkach falowały od gorąca gazowego oświetlenia jak prawdziwy las.

Sama praca teatralna też wielce różniła się od dzisiejszej. Ponieważ teatr był dla mas niedostępny, uczęszczał doń niewielki procent najmniejszej ludności, który się szybko wyczerpywał, więc premiera gonila premierę. W Krakowie, na przykład, dawano w Teatrze Miejskim premierę co sobota, w Warszawie rzadziej, ale 25-te przedstawienie było sukcesem, a 50-te olbrzymim powodzeniem. Należało więc pracować z wielkim nateżeniem i szybkością, by sprostać ustawicznym zmianom repertuaru. W tych warunkach zespół był w stanie odbyć

*) Jest to przedmowa do książki Kazimierza Wrocyńskiego pt. „Pół wieku wspomnień teatralnych“, która ukaże się nakładem „Czytelnika“.

**) W rezultacie czego Fredro złamał pióro, Bałucki zastrzelił się, a Kozłowski powiesił.

zaledwie kilka prób, w najszczęśliwszych wypadkach — kilkanaście. A że o żadnych próbach „przy stole“, kontaktowych, dyskusyjnych itp. jeszcze się nikomu nie śniło (teatr Stanisławskiego i jego metody dopiero ząbkowały), więc każdej osobie obsadzonej w sztuce chodziło przede wszystkim o jak najszybsze opanowanie tekstu roli i o jakie takie zorientowanie się w sytuacjach. Reszta — na premierze — była jedną wielką improwizacją, czasem bardzo udaną, czasem wprost przeciwnie. Przeżyłem taką historię na własnej skórze jeszcze w 1921 r. w „Rozmaitościach“ z mymi „Dziejami salonu“. Znakomity amant dramatyczny Teodor Roland, tkwiący całkowicie w tradycjach „pierwszej sceny polskiej“, zupełnie nie umiał grać podczas prób. Recytował ku mej rozpaczy dość monotonna rolę podnosząc się jak uczeń na czubki palców i opadając na pięty, przy czym sytuacje „markował“. Na moje lamenty odpowiadał:

— Nie umiem inaczej próbować. Zagram na premierze. Teraz chodzi mi o to, bym się nauczył tekstu jak paciorka.

I — o dziwo — zagrał z takim ogniem i pełnią wyrazu, że teatr trząsł się od braw.

Innym ówczesnym dziwem był prawie zupełny brak szkół teatralnych. Uczyli niektórych adeptów poszczególni starzy aktorzy, tworzący w razie skompletowania kilkunastu uczniów i uczennic „kursy dykcji i deklamacji“, funkcjonowały sporadyczne „szkoły dramatyczne“, jak na przykład tzw. „Szkoła aplikacyjna“ w Warszawie przy teatrach rządowych. Ale większość ówczesnego narybku teatralnego wytwarzała się z reflektantów bez gaży trenujących się od razu na scenie.

Tak zaczynał Jaracz, Węgrzyn, Osterwa, Junosza i cała falanga pomniejszych acz wybitnych aktorów i aktorek.

A już dla reżyserów nie było w ogóle żadnej szkoły. Wywodzili się oni najczęściej ze starszego pokolenia aktorów bądź z młodszych terminujących przy starszych i usamodzielniających się stopniowo, bądź z literatów — komediopisarzy czy krytyków, którzy poczuwszy w sobie wolę bożą puszczali się na głębokie flukty reżyserki jak kapitanowie ekip — w nieznanie. Pierwszym takim reżyserem był pod koniec zeszłego wieku Władysław Bogusławski, znakomity krytyk teatralny i autor głęboko wnikliwego i jak do dziś bezkonkurencyjnego studium o „Rozmaitościach“ pt. „Siły i środki sceny naszej“. Rychło jednak w obawie o swój jak dotąd wyłączny stan posiadania i zarobek starsi aktorzy - reżyserowie przy pomocy „mistrzów“, którym Bogusławski śmiało udzielał rad i wskazówek, wygryźli pioniera. W uczy-niony jednak wyłom weszli później inni litera-

ci, a jednocześnie dyrektorzy scen: Zalewski, Gawalewicz i przede wszystkim Pawlikowski, tworzący nową teatralną erę w ówczesnej „Galicji“ (Kraków — Lwów). Później (w 1911) byłem i ja takim Farysem zakładając wraz z Leśmianem i Drabikiem pierwszą w Warszawie scenę eksperymentalną, o czym napiszę szerzej we właściwym miejscu. Bardzo nieżyczliwie patrzyli na nas wówczas aktorzy - reżyserowie innych teatrów, dając nawet temu wyraz w prasowych wywiadach.

Liczba teatrów w ówczesnej Warszawie była bardzo niewielka. Trzon ich stanowił kompleks teatrów rządowych, więc Opera (w gmachu Teatru Wielkiego, gdzie grano czasem dramaty wymagające dużej wystawy), „Rozmaitości“, farsa w Teatrze Letnim lub w drugiej drewnianej budzie przy ulicy Królewskiej w tzw. Teatrze Nowym i operetka w „Nowościach“, — tak że właściwie dramatyczny teatr był jeden. W parę lat później powstał prywatny Teatr Mały w gmachu Filharmonii, prowadzony przez dyr. M. Gawalewicza, a potem K. Zalewskiego.

Poza tym była efemeryczna scenka „Teatru Ludowego“ na Pradze i, ciekawe jako zjawisko, również efemeryczne teatrzyki letnie w ogródkach, gdzie produkowały się podczas „ogórków“ trupy prowincjonalne. Istniał też przez jakiś czas amatorski teatr „Miłośników sceny“ z repertuarem dramatycznym.

Z końcem pierwszego dziesiątka XX w. Warszawa posiadała stałych pięć teatrów: operę, operetkę, farsę i dwa dramatyczno-komediowe, czyli ogółem trzy razy mniej niż obecnie, zaś właściwie dramatycznych teatrów ogółem było cztery razy mniej — przy ludności równie licznej jak obecnie.

Pod względem ustrojowym teatry nasze na początku XX wieku różniły się antypodalnie od dzisiejszych. Zabory dzieliły je na trzy grupy o dość różnorodnych repertuarach, w zależności od cenzur. Najmniej da się powiedzieć o zaborze pruskim, który tolerował zaledwie jedną scenę polską — w Poznaniu, bez żadnej pomocy miasta, a już tym bardziej państwa. Druga grupa — teatry małopolskie — *ci devant* „galicyjskie“, składały się z teatrów miejskich: krakowskiego i lwowskiego (oprócz których funkcjonowały sceny popularne) oraz z szeregu imprez teatralnych całkiem prywatnych, które grały w miastach pomniejszych, jak Tarnów, Przemyśl, Rzeszów. Istniały ponadto sporadyczne małe zespoły objeżdżające miasteczka, zespoły ustawicznie rozpadające się i tworzące się na nowo.

Trzecią największą grupę stanowił zabór carski — tzw. „Królestwo Polskie“. Poza wspomnianą już grupą teatrów Warszawy,

wśród której Teatry Państwowe stanowiły baśnią ziemię obiecaną dla wszystkich aktorów w całej Polsce ze względu na istniejącą w nich emeryturę — teatry w innych miastach (acz nieraz dla eufonii zwane Miejskimi) stanowiły imprezy prywatne stojące pod kierownictwem różnych dyrektorów — antreprenierów. Imprezy te, wśród których nie brakowało i zakrojonych na większą skalę z pozycjami repertuarowymi świadczącymi o ambicji ich dyrektorów (jak choćby dyrekcje Gawalewicza i Zelwerowicza w Łodzi), pojawiały się na parę lat i ginęły ustępując miejsca innym. Miasta, w których grały owe lepsze zespoły (Łódź, Lublin, Radom, Piotrków, Częstochowa, Kalisz), udzielały im czasem pewnych świadczeń. Czasem dołączało się do tego i miejscowe społeczeństwo tworząc „towarzystwa przyjaciół teatru“, lecz dorywcze te pomoce przy zasadniczym braku odpowiedniej liczby publiczności nie były w stanie zabezpieczyć stałego bytu teatrowi. Dyrekcje ratowały się obniżaniem poziomu repertuarowego do szmirowatych lub płaskich sztuczydeł, schlebających gustom niewybrednej (najliczniejszej) publiczki, lecz i to zawodziło na dłuższy dystans. Słowem — na całym tym odcinku teatralnym, niczem deszczowe bąble na wodzie, powstawały i pękały imprezy jako igraszka „swobodnych sił“ przypadku. Nie było, bo i nie mogło być, żadnego ogólnego planu, żadnej linii przewodniej. Na tle prawdopodobnie tej przypadkowości jęły się pojawiać w krytyce pragnącej syntetycznie ująć całość zagadnienia głosy poważnej troski, a nawet jeremiad o „kryzysie“ teatru w ogóle. Z lekkiej ręki Władysława Bogusławskiego, który pierwszy w swych „Siłach i środkach“, po niezmiernie wnikliwym scharakteryzowaniu kolejno indywidualności artystów i artystek „Rozmaitości“ jeszcze w wieku XIX oraz po ocenie linii repertuarowej, pierwszy obwieścił kryzys „pierwszej sceny polskiej“, — następne generacje krytyków kolejno co pewien czas też ogłaszały ogólny kryzys teatru. Jednak czy to dlatego, że na ogół krytyka posiadała właściwości pobudzające do rozwoju, czy też z powodu innej nie zanalizowanej dotąd przyczyny, — teatr polski po każdej takiej erze kryzysu dźwigał się jak feniks z popiołów i z nowymi siłami zmierzał naprzód. Tych „kryzysowych“ fal było kilka. Jedną z nich wywołał rozwój kina, do którego nie tylko zaczęły tłoczyć się masy, ale i kliki snobów tworzących dawniej teatralną publiczność premierową. Lansowano pogląd, że teatr się „przeżył“, że kino to X muza, mająca największe szanse rozwoju itd. Jakoś jednak i ten kryzys teatr przetrwał, posuwając się dalej we własnym zakresie. Dużo się do tego przyczynił podczas pierwszej wojny światowej mimowolny pobyt wielu naszych i to znakomitych aktorów i ludzi teatru (Osterwa, Limanowski, Drabik, Ja-

racz) w Moskwie i zetknięcie się ich z teatrem Stanisławskiego, z jego osiągnięciami i metodami pracy. „Reduta“ i „Ateneum“ były rezultatami tego zapłodnienia.

Kończąc pobieżny przegląd stanu teatru polskiego na początku obecnego stulecia należy wspomnieć i o tzw. „ogródkach warszawskich“, które już wprawdzie dogorywały po swym bujnym rozkwicie — jaki zaznaczył się w drugiej połowie zeszłego wieku — jednak jeszcze gdzieś funkcjonowały w sezonie „ogórków“. Były to drewniane budy sceniczne z widownią pod dachem wprawdzie, lecz pozbawioną bocznych ścian. Znajdowały się one w zadrzewionych ogródkach restauracyjnych często z altankami i stolikami rozstawionymi wśród zarośli, tak że publiczka mogła tam siedzieć sobie przy kuflu bawara i rozbratlu uczestnicząc jednocześnie jako świadkowie w przebiegu widowiska odbywającego się na scenie. Zapaleńsi teatromani kupowali bilety do krzeseł na widownię, ograniczając się do duchowej tylko „konsumpcji“.

Ostatni taki teatrzyk pn. „Wodewil“ (w ogródku na Nowym Świecie) istniał jeszcze w 1910 roku pod dyrekcją Kazimierza Zalewskiego. Widziałem na tej scenie „Sherloka Holmesa“ i szekspirowski „Wieczór trzech króli“.

Ten gatunek teatru wyrósł w Warszawie w połowie zeszłego wieku na podłożu czysto ekonomicznym. Powstał on stąd, że „pierwsza scena polska“ jeszcze za czasów „ojca teatru“ Wojciecha Bogusławskiego jako „Teatr Narodowy“, a potem — „Rozmaitości“, walcząc z konkurencją teatrów cudzoziemskich, zjeżdżających do Warszawy, wywalczyła sobie wreszcie w dobie Królestwa Kongresowego przywilej wydany przez wielkorządcę — generała Zajączka, iż wszelka impreza artystyczna zjeżdżająca do Warszawy 1° — nie może się produkować w lokalu zamkniętym, 2° — winna wpłacać jedną szóstą swoich wpływów na rzecz „Rozmaitości“ (później i Opery). Unieвозмоżliwiło to wszelką konkurencję dla „Rozmaitości“ w sezonach zimowych, ale z czasem stworzyło w ogródkach latem estrady na występy różnych zagranicznych wirtuozów, śpiewaków i cyrkowców. Wreszcie od połowy dziewiętnastego wieku, gdy rozmnażająca się polska aktorska progenitura wytworzyła szereg imprez grających po miastach prowincjonalnych, możliwość grania w Warszawie zaczęła je wabić na lato do stolicy. Tak powstała nowa konkurencja polska — choć sporadyczna — dla jedynej przez dziesiątki lat monopolistycznej sceny stołecznej „Rozmaitości“.

Konkurencja ta, zwłaszcza gdy z czasem przyszła na nią moda, mimo haraczu „szóstej części“, który przetrwał z górą sto lat, bujnie

rozpleniała się w czasie „ogórków“ i, mimo iż polowała głównie na frekwencję szerokich mas mieszczaństwa, więc nie przebiegała w repertuarze, jednak dzięki poszczególnym ambitnym dyrektorom przyczyniała się do ewolucji teatralnej. W ogródkach po raz pierwszy ujrzały światło kinkietów takie pozycje naszego repertuaru, jak: „Pozytywni“ Narzymskiego, „Emigracja chłopska“ Anczyca, „Pan Damazy“, „Rozbitki“ oraz „Szach i mat“ Blizińskiego, „Grube ryby“, „Dom otwarty“, „Gęsi i gąski“ Bałuckiego, kilka sztuk Zapolskiej, jak „Kaśka kariatyda“, „Małka Szwarcenkopf“, „Jojne Firułkies“ i sztuki wielu innych dobrych autorów jak Przybylski, Abrahamowicz, Ruszkowski, Dobrzański, Sarnecki, Zalewski, Wołowski itd.

Z obcej literatury pamiętam odbywające swe primicie w ogródkach, nim weszły do repertuaru „Rozmaitości“, sztuki cudzoziemskie tego pokroju co „Cyrano de Bergerac“, „Romantyczni“, „Kolego Crampton“, „Dzwon zatopiony“ czy „Madame Sans-Gêne“.

Wreszcie ogródki dawały okazje do awansu artystycznego takim późniejszym asom scenicznym jak Żelazowski, Marcello-Palińska, Moro-

zowicz, Wojdałowicz, Zapolska, Ordon-Sosnowska, Sosnowski, Honorata Leszczyńska, Tarasiewicz, Przybyłko-Potocka, a z żyjących — Zelwerowicz, Adwentowicz i nieśmiertelny Solski.

Ostatnie trzy nazwiska są jakby trzy przesła mostu, łączącego nasz stary teatr sprzed półwiecza — z nowym, dzisiejszym.

Po orkanie wojennym z gruzów teatralnej przeszłości wyrasta coraz to bujniejsza terażniejszość — zapowiedź pięknej przyszłości. Przypuszczam, że nie będzie od rzeczy, gdy się możliwie najwięcej szczątków owej przeszłości odgrzebie z popiołów pamięci, z faktów przeżytych, widzianych a nawet zasłyszanych, by tym sposobem nie tylko przekazać je uwadze obecnego pokolenia, lecz by mogły one posłużyć choćby jako najbardziej fragmentaryczny materiał dla wciąż jeszcze nienapisanej „Historii teatru w Polsce“, w czym nas już ubiegły wszystkie narody Europy, a przez co wiele kiedyś odrobionych dni i prac polskiej Melpomeny może utonąć w niepamięci.

Ten jest powód główny zredagowania „Wspomnień“.

Kazimierz Wroczyński

DENIS FONWIZIN

Przełożyła MARIA BECHCZYC RUDNICKA

NIEDOROSTEK

KOMEDIA W PIĘCIU AKTACH

Twórczość dramatyczna Denisa Iwanowicza Fonwizina (1745—1792) jest początkiem demaskatorsko-realistycznej linii literatury rosyjskiej. Autor Niedorostka, posiadający wyostrzony zmysł obserwacji, krytykuje ludzi i obyczaje z pozycji ideologii Wieku Oświecenia, która się właśnie wówczas kształtowała w Rosji. Fonwizin widzi głęboki sens społeczny zjawisk dostrzeganych zarówno u siebie w kraju, jak i zagranicą. Jest w najwyższym stopniu obiektywny. Przy-swoił sobie wartościowe elementy zachodniej myśli postępowej, daleki jednak był od niewolniczego uwielbienia cudzoziemszczyzny. Jego Listy z Francji (1777—1778) świadczą o wybitnej samodzielności sądu i zdrowym krytycyzmie. Mówiąc z wielkim uznaniem o wszystkich przejawach prawdziwej kultury, nie przemilcza jednocześnie faktów rzucających światło na ujemne cechy rzeczywistości społecznej Francji przedrewolucyjnej. Píše więc o bezgranicznej samowoli władz państwowych, o gorszącym zepsuciu obyczajów w klasach panujących, o powszechnej chciwości i łapownictwie, o przeraźliwej nędzy mas ludowych, o nieuctwie szerszego ogółu szlachty, o niedorzecznych jej przesądach.

Pilny obserwator obyczajów obcych, bada oczywiście z jeszcze większą wnikliwością życie rosyjskie. Troska o dobro ojczyzny przepaja całą twórczość Fonwizina, znajdując najwymowniejszy wyraz w komedii satyrycznej Niedorostek (1782), będącej przełomowym wydarzeniem literackim w Rosji XVIII w. Przez utwór ten przepłynął, rzec można, główny nurt ideowy rosyjskiego Oświecenia, którego źródłem była nienawiść do

ustroju pańszczyźnianego i wiara w oświatę jako pierwszy krok do przekształcenia podstaw wadliwego układu socjalnego. Fonwizin odstania obskurantyzm ówczesnej szlachty prowincjonalnej, przeciwstawiając jej w swoich postaciach pozytywnych przedstawicieli obrotu postępowego. Akt I, drukowany na tym miejscu prawie w całości, jest realistycznym obrazem stosunków panujących we dworze Pani Prostackowej, następane fragmenty ukazują ciemność jej otoczenia w ujęciu karykaturalnym.

Pierwsze rozporządzenia dotyczące „niedorostków“ ukazują się już za Piotra I, kiedy zabroniono żenić się tym spośród nich, którzy nie złożyli zaświadczenia o pobieraniu nauk. Później, za Elżbiety, nakazano przywozić dzieci szlacheckie dwukrotnie do stolicy na przegląd, po którym umieszczano je w szkołach. Ci, co się nie stawili w przewidzianym terminie, mieli być zabierani do wojska. Ukrywanie niedorostków było karalne. Mimo to rodzice ociągali się z oddaniem dzieci do szkół i na służbę. Po ukazaniu się komedii Fonwizina słowo „niedorostek“ (niedorosł) przybrało wtórny sens i znaczy tyle co „niedouczonek“.

Sztuka jest napisana z zachowaniem reguł klasycznych (przede wszystkim trzech jedności), ale widzimy tu zarazem pewne właściwości nowszych prądów dramatopisarskich, jak np. charakterystyka społeczna niektórych osób (bezzinteresowny Cyfirkin — były żoł-

nierz; chciwy, obłudny Kutiejkin — były seminarzysta). Mowa poszczególnych osób jest konsekwentnie zróżnicowana też pod kątem widzenia przynależności do tej lub innej grupy społecznej: Kutiejkin postępuje się stale cytataami z Pisma św., Cyfirkin — terminologią wojskową. Postacie dodatnie — tuba autora — mówią językiem wyszukany, nieco sztucznym, Pro-

stackowa i jej bezpośrednio otoczenie — językiem prostackim (nomen omen)*).

24 września br. mija 170 lat od dnia pierwszego przedstawienia *Niedorostka* w Petersburgu, dzień 12 grudnia jest 160 rocznicą śmierci Denisa Fonwizina.

M. B. - R.

Fragmenty

OSOBY**)

PROSTAKOW
PANI PROSTAKOWA, jego żona
MITROFAN, ich syn, niedorostek
JEREMIEJEWNA, niania Mitrofana
PRAWDIN
STARODUM
ZOFIA, siostrzenica Staroduma
MILON
PAN SKOTYNIN, brat pani Prostackowej
KUTIEJKIN, seminarzysta
CYFIRKIN, dymisjonowany sierżant
TRISZKA, krawiec

Rzecz dzieje się na wsi, w majątku Prostacków.

AKT PIERWSZY

Scena I

PANI PROSTAKOWA, MITROFAN,
JEREMIEJEWNA.

PROSTAKOWA (*oglądając kaftan na Mitrofanie*): Kaftan całkiem do niczego. Jeremiejewna, dawaj no tu tego łobuza Triszkę. (*Jeremiejewna wychodzi*). Złodziej! Wszędzie za ciasno zrobił. Mitrofanuszką, serce moje! Ciśnięcie cię chyba śmiertelnie? Zawołaj tutaj ojca!
(*Mitrofan odchodzi*).

Scena II

PANI PROSTAKOWA, JEREMIEJEWNA,
TRISZKA.

PROSTAKOWA (*do Triszki*): Podejdz no bliżej, bydlę. Czyż ci, gębo złodziejska, nie mówiłam, że masz luźniejszy kaftan zrobić? Po pierwsze dziecko rośnie, po drugie i tak już jest wątle. No i co ty, bałwanie, powiesz na swoje usprawiedliwienie?

TRISZKA: Ano, proszę wielmożnej pani, samoukiem jestem. Toć donosiłem pokornie, że trza oddać do krawca.

PROSTAKOWA: Alboż trzeba zaraz być krawcem, żeby kaftan porządnie uszyć? Też bydlęce rozumowanie!

TRISZKA: Krawiec przecie uczony, a ja nie.

PROSTAKOWA: Jeszcze mi się będzie sprzeczał. Krawiec uczył się od drugiego, drugi od trzeciego, no a pierwszy krawiec od kogo się uczył? Mów, bydlaku!

TRISZKA: A pierwszy krawiec może jeszcze gorzej ode mnie szyl.

MITROFAN (*ubiegając*): Prosiłem pana ojca. Powiada: zaraz.

PROSTAKOWA: No to idź, ciągnij go przemocą, skoro po dobremu nie można się doprosić.

MITROFAN: A otóż jest.

Scena III

CIŻ i PROSTAKOW.

PROSTAKOWA: Cóż ty się przede mną chowasz, mój panie? Widzisz czegom się doczekała dzięki twej pobłażliwości? Piękny strój dostaje synek na zaręczyny wujaszka! Popatrz, jaki mu Triszka kaftan uszyć raczył!

PROSTAKOW (*jąkając się z onieśmielenia*): Za.. za.. luźny trochę.

PROSTAKOWA: Sam ty luźno masz w głowie, mądralo.

PROSTAKOW: Myślałem, duszko, że tobie się tak wydaje.

PROSTAKOWA: A tyś może zaniewidział, co?

PROSTAKOW: Przy twoich oczach, duszko, moje nic nie widzą.

PROSTAKOWA: Ależ zesłał mi Pan Bóg męzulka: luźnego od ciasnego nie odróżni.

PROSTAKOW: Na słowo ci, serce, zawsze wierzyłem i wierzę.

PROSTAKOWA: Zatem proszę cię, mój panie, i w to chciej uwierzyć, że nie mam zamiaru pobłażać chamom. Idź i zaraz ukaraj...

Scena IV

CIŻ i SKOTYNIN

SKOTYNIN: Kogo? Za co? W dniu moich zaręczyn? Proszę cię, siostruniu, byś dla takiego święta karę na jutro przełożyć chciała; a jutro, za twym pozwoleniem, sam dopomogę z miłą chęcią. Jakem Taras Skoty-

*) Przekład komedii (pierwszy w Polsce) został przeze mnie wykonany w 1950 r. W rb. uzupełniłam go dwiema scenami rezonerskimi, które poprzednio pominęłam ze względu na to, że nie są wykonywane w teatrach.

**) W powyższym spisie osób nie są wymienieni: Bajman, nauczyciel, Służący Prostackowa i Kamerdyner Staroduma, którzy nie występują w drukowanych fragmentach.

- nin, nikomu winy nie daruję. W tym względzie, siostruniu, jednaki mamy zwyczaj. Ale o cóż się tak rozgniewała?
- PROSTAKOWA: Otóż, mój bracie, na twój sąd się zdaje. Mitrofanuszka, podejdź no, dziecko. Czy ten kaftan jest za luźny?
- SKOTYNIN: Bynajmniej.
- PROSTAKOW: Oj, sam teraz widzę, duszko, że jest przyciasny.
- SKOTYNIN: Tego też nie znajduję. Kaftan, bracie, jest niezgorzej uszyty.
- PROSTAKOWA (do Triszki): Wynoś się, bydlaku. (Do Jeremiejewny): Idźżeż, Jeremiejewna, daj dziecku śniadanie. Przecie niebawem nauczyciele przyjdą.
- JEREMIEJEWNA: Już i tak z pięć bułeczek spożyć raczył.
- PROSTAKOWA: A tobie szóstej szkoda, bestio? Takie twoje staranie! Patrzajcie no ją!
- JEREMIEJEWNA: Niechże mu idzie na zdrowie, pani dobrodziko. Toć o niego się troskam, o panicza. Calutką noc biadował.
- PROSTAKOWA: Ach, matko święta! Cóż ci było, Mitrofanuszka?
- MITROFAN: Bo ja wiem, matuniu? Dostałem okrutnych boleści po wieczerzy.
- SKOTYNIN: Widać, bracie, podjadłeś sobie przed spoczynkiem.
- MITROFAN: Nic prawie, wujaszku, do ust nie wziąłem.
- PROSTAKOW: Czegoś tam, pomnę, mój chłopcze, skosztowałaś!
- MITROFAN: Et wielkie rzeczy! Mięsa peklowanego ze trzy kawałki no i racuchów raptem pięć albo sześć.
- JEREMIEJEWNA: Nocą raz po raz pić wołał. Kwasu wypił cały dzban.
- MITROFAN: Jeszcze i teraz chodzę nieprzytomny. Śniło mi się całą noc różne paskudztwo.
- PROSTAKOWA: Jakie paskudztwo, synku?
- MITROFAN: Już to ty, matusiu, już to pan ojciec.
- PROSTAKOWA: Niby jak?
- MITROFAN: Ledwie zaczął zasypiać, widzę niby ty, matulu, ojca bijesz.
- PROSTAKOW (na stronie): Oj, biada mi! Oby się ten sen nie sprawdził!
- MITROFAN (rozczulony): Straszna litość mnie wzięła.
- PROSTAKOWA (niezadowolona): Względem kogo, Mitrofanuszka?
- MITROFAN: Względem ciebie, mateńko, względem ciebie: takeś się zmęczyła tatusia grzmocąc!
- PROSTAKOWA: Uściśnijże mnie, serdeńko moje! To mi synek — jedyna moja pociecha.
- SKOTYNIN: No, Mitrofanuszka, z ciebie, widzę, mamin synek, a nie taty.
- PROSTAKOW: Ale kocham go, jak przystoi rodzicowi. Mądre to dziecko, rozumne, zabawniś, figlarz z niego; czasem po prostu nie posiadam się z zachwyty i nie mogę dać wiary, że to mój syn.
- SKOTYNIN: Jeno zasepił się oto nasz zabawniś.
- PROSTAKOWA: Oj, czy nie posłać do miasta po doktora?
- MITROFAN: Nie, nie, matuniu, nie trzeba! Lepiej już sam jakoś wyzdrowieję. Poganiam teraz gołębie, może tedy...
- PROSTAKOWA: Ano, może Pan Bóg nie opuści. Idź, Mitrofanuszka, idź, dziecko, trochę pozbytkować!
(Mitrofan i Jeremiejewna odchodzą).

Scena V

PROSTAKOWA, PROSTAKOW, SKOTYNIN.

SKOTYNIN: Czemuż to nie widzę mojej narzeczonej? Gdzie się podziewa? Wieczorem mają być zrekowiny, pora chyba powiedzieć jej, że się ją zamaż wydaje.

PROSTAKOWA: Zdaży się, mój bracie, zdaży. Jak powiemy przed czasem, to gotowa pomyśleć, że ją prosimy o przyzwolenie. Wszak jestem z nią, choć i po mężu, spowinowacóna, a lubię, żeby mnie nawet obcy ludzie słuchali.

PROSTAKOW (do Skotynina): Prawdę mówiąc, mieliśmy względ na sieroctwo Zofijki. Była jeszcze niemowlęciem, kiedy odumarł ją ojciec. A pół roku temu matkę jej, a moją swatę, tknął udar...

PROSTAKOWA (przeżegnała obłudnie serce): Zbaw nas, Panie Boże!

PROSTAKOW: ... od którego poszła na tamten świat. Wujaszek zaś Zofii pan Starodum wyjechał na Syberię, a że już od kilku lat nie było o nim słyhu, to go uważamy za nieboszczyka. Widząc zatem, że Zofijka została osamotniona, wzięliśmy ją do naszego dworu i opiekujemy się jej majątkiem jak swoim.

PROSTAKOWA: Cóż się tak dzisiaj rozgęgał, mój panie? Nuż brat pomyśli, żeśmy ją wzięli do siebie z wyrachowania?

PROSTAKOW: Jakże ma to pomyśleć, duszko? Przecież majątku nieruchomego Zofijki ruszyć z miejsca nie możemy.

SKOTYNIN: A ruchomości choćby i były ruszone, to ja tam nie pieniacz. Nie lubię się prawować, nawet się obawiam. Już ile mnie

sąsiedzi krzywdzili, ile mi wyrządzili szkód, na żadnego skargi nie wniosłem; wszelkie odszkodowanie, miast go dochodzić, sam ze swoich chłopów złupię i szyto kryto.

PROSTAKOW: To prawda, panie bracie: w całej okolicy gadają, żeś majster od ściągania dani.

PROSTAKOWA: Zechciej nas tego nauczyć, braciszku luby, bo nijak nie potrafimy. Odkąd zabraliśmy chłopom co mieli, nic już od nich ściągnąć nie zdołamy. Istne z nimi utrapienie.

SKOTYNIN: Dobrze, siostruniu, nauczę was i owszem, bylebyście mnie ożenili z Zofijką.

PROSTAKOWA: Czyliż to dziewczynisko aż tak ci się podobało?

SKOTYNIN: A bo mi się wcale nie dziewczynisko podoba.

PROSTAKOW: Chyba zatem jej wioski, po sąsiedztwu?

SKOTYNIN: I nie wioski, ale to co się w jej wioskach chowa, a na co mam straszną ochotę.

PROSTAKOWA: Cóż to takiego, mój bracie?

SKOTYNIN: Za świniami przepadam, siostruniu, a w naszej okolicy takie wielkie są świnię, że nie znajdziesz ani jednej, co by stanąwszy na tylnych nogach, każdego z nas o całą głowę nie przewyższyła.

PROSTAKOW: Osobliwa to rzecz, mój bracie, jakie może być w rodzinie podobieństwo. Nasz Mitrofanuszek po prostu wykapany wujek. Od maleństwa już tak samo przepada za świniami. Kiedy miał zaledwie trzy latka, jak zdarzyło mu się zobaczyć świnkę, aż się cały trząsł z radości.

SKOTYNIN: Zaiste dziw to, bracie! No, niech sobie Mitrofan kocha świnię przeto, że jest moim siostrzeńcem. Zachodzi tu, rzecz można, podobieństwo. Ale czemuż to ja sam tak do świni przylgnąłem?

PROSTAKOW: Widzi mi się tedy, że i tu jakies podobieństwo być musi.

Scena VI

CIŻ i ZOFIA

(Zofia wchodzi z wesołą miną, trzymając w ręku list).

PROSTAKOWA (do Zofii): Cóżżeś taka wesoła, moja panno? Z czego się cieszysz?

ZOFIA: Otrzymałam przed chwilą radosną wiadomość. Wujaszek mój, o którym tak długośmy nic nie wiedzieli, którego kocham i szanuję jak ojca, przyjechał parę dni temu do Moskwy. Oto list od niego, który mi właśnie doręczono.

PROSTAKOWA (przestraszona, ze złością): Co! Starodum, twój wujek żyje? Chcesz we mnie wmówić, że zmartwychwstał? To wierutne brednie!

ZOFIA: Ależ nigdy nie umierał.

PROSTAKOWA: Nie umierał! Alboż on umrzeć nie potrafi? Nie, moja pani, to są jeno twoje bajki, chciałabyś nas zastraszyć swoim wujaszkiem, żebyśmy ci popuścili cugli. Że to niby wujek, człek mądry, jak zobaczy, że jestem u obcych ludzi, znajdzie sposób wyzwolić spod opieki. Wiem czemu się radujesz, moja panienko; ale nie ciesz się zbytnio przed czasem. Wujek twój oczywiście nie zmartwychwstanie.

SKOTYNIN: No a jak wcale nie umierał, siostrze?

PROSTAKOW: Uchowaj Boże, jak nie umierał!

PROSTAKOWA (do męża): Nie umierał? Co ty, mój panie, androny prawisz? To nie wiesz, że się już od kilku lat modłę za spokój jego duszy? Czyż by moje grzeszne modlitwy do Pana Boga nie dochodziły? (Do Zofii). Pozwól mi ten list! (Nieomal wyrwa go z ręki). Założę się, że tu idzie o amory... I nawet domyślałam się kto to pisał. Ów oficer, co chciał się z tobą ożenić, a tyś się za niego wydać pragnęła. Któraż to bestia oddaje ci listy bez mego zezwolenia? Już ja się do niej dobiore! Oto, czegośmy dożyli! Kawalerowie bileciki do dziewcząt pisują! Dziewczęta czytać potrafią!

ZOFIA: Proszę, przeczytaj go pani sama. Przekonasz się, że trudno o coś bardziej niewinnego.

PROSTAKOWA: Ja mam sama czytać! Nie, moja pani, dzięki Bogu, nie tak jestem wychowana. Mogę listy otrzymywać, ale czytać je zawsze każe komu innemu. (Do męża) Czytaj!

PROSTAKOW (przyglądając się długo): Zawiała sztuka.

PROSTAKOWA: Ciebie też, mój panie, widocznie wychowano na panienkę. Bracie, przeczytaj z łaski swojej!

SKOTYNIN: Ależ ja, siostruniu, odkąd żyje, nic nie czytałem! Pan Bóg mnie uchował od takich nudów.

ZOFIA: Proszę mi pozwolić, przeczytam.

PROSTAKOWA: O, moja panno, wiem, żeś wprawna, jeno z tym kłopot, iż nadto ci nie ufam. Ale niedługo przyjdzie nauczyciel Mitrofanuszeki, temu każe przeczytać.

SKOTYNIN: Tedy zaczęliście już uczyć zucha czytać - pisać?

PROSTAKOWA: Ach, mój bracie! Już od czterech lat się uczy. Zgrzeszy kto powie, że się nie przykładamy do wychowania Mitrofanuszki. Trzem nauczycielom płacimy. Od czytania - pisania mamy Kutiejkina, pomocnika diakona. Arytmetyki uczy go jeden tu sierżant dymisjonowany Cyfirkin. Obaj przychodzą z miasta. Toć miasto od nas o trzy wiorsty. Francuski i wszystkie nauki wykłada mu Niemiec Adam Adamycz Bajman. Temu płacimy trzysta rubelków na rok. Do stołu z nami siada. Bieliznę mu piorą nasze baby. Jak gdzie potrzebuje jechać — dajemy konia. Przy stole szklanka wina. Na noc świeczka lojowa... i perukę naprawia też nasz Fomka za darmo. Prawdę powiedziawszy, bracie mój, jesteśmy z niego zadowoleni. Nie przymusza dziecka. Przecie dopóki Mitrofanuszka niedorostkiem, dopóty go popieścić trzeba; a później, za jakie lat dziesięć, skoro pójdzie, nie daj Boże, na służbę, wszystkiego doświadczy. Wprawdzie różne jest każdemu przeznaczenie. W naszej rodzinie na boku leżąc do wysokich rang wzlatają. A czyż Mitrofanuszka jest gorszy? O — o, a otóż przybywa nasz miły lokator.

Scena VII

CIŻ i PRAWDIN

PROSTAKOWA: Mój bracie! Przedstawiam ci drogiego naszego gościa pana Prawdina, a panu, dobrodzieju, prezentuję brata mego.

PRAWDIN: Cieszę się z poznania pana.

SKOTYNIN: To bardzo pięknie, panie mój, ale jak nazwisko? Nie dosłyszałem.

PRAWDIN: Nazywam się Prawdin, — oby już pan dosłyszał.

SKOTYNIN: Gdzie urodzony? Gdzie wioski?

PRAWDIN: Zatem, jeżeli musisz pan koniecznie o tym wiedzieć — urodziłem się w Moskwie, wsie zaś moje znajdują się w tutejszym namiestnictwie.

SKOTYNIN: A śmiem zapytać, czy są w twoich włościach hodowane świnki?

PROSTAKOWA: Dajże spokój, mój bracie, ze świńmi. Porozmawiajmy lepiej o naszym strapieniu. (Do Prawdina). Otóż, dobrodzieju, przykazał nam Pan Bóg zaopiekować się dziewczyną. A ona bileciki od wujaszków otrzymuje. Do niej wujaszkwowie z tamtego świata piszą! Zrób łaskę, przeczytaj ten list na głos.

PRAWDIN: Wybacz, pani, nigdy nie czytam listów bez pozwolenia tych, do których są pisane.

ZOFIA: Proszę cię o to, panie. Wyświadczysz mi dużą przysługę.

PRAWDIN: Skoro pani każe. (Czyta) „Luba siostrzenico! Z powodu spraw różnych zmuszony byłem żyć rozłączony od osób bliskich mej duszy, a oddalenie pozbawiło mnie wieści o was. Obecnie przebywam w Moskwie, po kilku latach spędzonych na Syberii. Koleje mego losu są dowodem, że można zdobyć majątek uczciwą pracą. Tym sposobem, mając szczęście, dorobiłem się dziesięciu tysięcy dochodu...”

SKOTYNIN I PROSTAKOWOWIE: Dziesięciu tysięcy!

PRAWDIN (czyta): „Które, moja miła siostrzenico, odziedziczysz po mnie...”

SKOTYNIN: Odziedziczy!

PROSTAKOWA: Odziedziczysz po mnie!

PROSTAKOW: Odziedziczy po nim!

(Razem)

PROSTAKOWA (porywając Zofię w objęcia): Gratuluje ci, Zofijko! Gratuluje, serce moje! Nie posiadam się z radości! Teraz potrzebny ci jest narzeczony. Nawet dla Mitrofanuszki lepszej żony nie pragnę. To mi wujaszek! Ojciec rodzony! Sama wszak myślałam, że Pan Bóg go zachował, że jest cały i zdrow.

SKOTYNIN (wyciągając do niej dłoń): Zatem do rzeczy, siostruniu, dobijmy targu.

PROSTAKOWA (po cichu do Skotynina): Czekaj, mój bracie. Trzeba jej wprzód zapytać, czy chce wyjść za ciebie.

SKOTYNIN: Jak to! Co za pytanie! Alboż ją będziesz prosiła o zgodę?

PRAWDIN: Czy wolno mi list doczytać?

SKOTYNIN: A po co? Choćbyś pięć lat czytał, nic lepszego od tych dziesięciu tysięcy nie wyczytasz.

PROSTAKOWA (do Zofii): Zofijko, duszyczko! Chodź do mej sypialni. Muszę rozmówić się z tobą bez zwłoki. (Wyprowadza Zofię).

SKOTYNIN: Widzę tedy, że się dzisiaj wcale na zrękowiny nie zanosi.*)

FRAGMENT SCENY V AKTU II

PANI PROSTAKOWA, PRAWDIN,

JEREMIEJEWNA, MITROFAN, KUTIEJKIN, CYFIRKIN, MILON

PROSTAKOWA (do gości): Jedyłą moją troską, jedyną moją pociechą Mitrofanuszka. Moja pora już przemija, z niego muszę ludzi zrobić.

*) Akt I został przez nas skrócony o ostatnią, niewielką scenę, mającą charakter informacyjny (Uwaga Redakcji).

(Ukazuje się Kutiejkin z brewiarzem w ręku oraz Cyfirkin z tabliczką szyfrową i rysikiem. Obaj pytają na migi Jeremiejewny, czy mają wejść. Ta ich przywołuje, Mitrofan zaś odpędza).

PROSTAKOWA (nie widząc ich mówi dalej):
Może Pan Bóg łaskaw na niego i przeznaczone mu jest szczęście.

PRAWDIN: Obejrzyj się, pani, spójrz co się dzieje za twymi plecami.

PROSTAKOWA: A—a! To są, dobrodzieju, nauczyciele Mitrofanuszki, Sidorycz Kutiejkin...

JEREMIEJEWNA: I Pafnutjicz Cyfirkin.

MITROFAN (na stronie): Bodaj by ich licho porwało razem z Jeremiejewną!

KUTIEJKIN: Panu domu siego wraz z latoroślami i z domownikami wielu lat żywota!

CYFIRKIN: Niech nam wasza wielmożność żyje lat sto i dwadzieścia i jeszcze piętnaście, niezliczone lata.

MILON: Ba! Nasz brat wojak! Skąd się tu wziąłeś, druhu?

CYFIRKIN: Garnizonowy byłem, wasza wielmożność, a teraz jestem dymisjonowany.

MILON: Skądżeż ty chleb jadasz?

CYFIRKIN: Jak się trafi, wasza wielmożność! Trochę się arytmetyką param, utrzymuję się w mieście przy rachmistrzach urzędowych. Nie każdy dostał łaski Boskiej, żeby naukę posiadał, więc który sam ni w ząb, mnie wynajmuje, abym mu rachunek sprawdził, sumę podliczył. Stąd chleb jadam. Próżniaczego życia nie lubię. W wolnym czasie uczę dziatwę. Także u ich wielmożności trzeci rok z chłopakiem nad ułamkami się głowimy, ale coś się nie klei. Co prawda głowa głowie nie równa.

PROSTAKOWA: Jak? Co ty tam pleciesz? Nie dosłyszałam.

CYFIRKIN: Tak sobie, przekładam jego wielmożności, że w poniekotórego pniaka i przez dziesięć lat tego się nie wbije, co drugi w lot chwyta.

PRAWDIN (do Kutiejkina): A z ciebie, mój Kutiejkin, uczony?

KUTIEJKIN: Uczony, wasza wielmożność, a jakże. Z seminarium tutejszej diecezji. Na retorykę ucześnieczałem, alem się z woli Boskiej wstrzymał. Złożyłem do konsystorza suplikę, w której napisałem: „Ten a ten, seminarzysta, pochodzenia duchownego, uląkłszy się otchłani mądrości, prosi o zwolnienie od niej“. W odpowiedzi na co nadeszła rychło miłościwa rezolucja z przypisem: „Tego a tego seminarzystę od wszelakiej nauki zwolnić, albowiem mó-

wi Pismo Święte: nie rzucajcie perły przed świnie, by ich nogami nie podeptały“.

PROSTAKOWA: Gdzież się nasz Adam Adamycz podziewa?

JEREMIEJEWNA: Zajrzałam do jego izby, alem ledwo tchu nie straciła. Dym aż się kłębi! Zadusił potępieniec swoim paskudnym tytoniem. Taki poganin!

KUTIEJKIN: Brednie, Jeremiejewna. Czartu nie służy kto tytoń kurzy.

PRAWDIN (na stronie): Proszę, Kutiejkin się mądrzy!

KUTIEJKIN: W wielu księgach świętych znajdzie na to przyzwolenie: w psalterzu miałowicie jest wydrukowane: „I ziele na pożytek człowieczy.“

PRAWDIN: No a gdzie jeszcze?

KUTIEJKIN: Także w drugim psalterzu. Nasz protopop ma psalterz mały, w ósemce, i w nim to samo stoi.

SCENA VII AKTU III

PANI PROSTAKOWA, MITROFAN,
CYFIRKIN, KUTIEJKIN

PROSTAKOWA: Póki wujaszek odpoczywa, poucz się, serdeńko, choć dla pozorów, żeby doszło do jego uszu, jak się przykładasz, Mitrofanuszka.

MITROFAN: No, a co potem?

PROSTAKOWA: A potem się ożenisz.

MITROFAN: Słuchaj, pani matko, dogodzę ci, owszem pouczę się jeszcze cokolwiek. Jenno żeby to już po raz ostatni i żeby dzisiaj były zrękowiny.

PROSTAKOWA: Przyjdzie czas woli boskiej!

MITROFAN: Przyszedł czas mojej woli. Co mi po uczeniu, lepiej się ożenię. Tyś mnie zachęciła, samaś sobie winna. No, otóż siadłem.

(Cyfirkin temperuje rysik)

PROSTAKOWA: Ja też sobie tutaj posiedzę. Sakiewkę ci porobię, serdeńko, żebyś miał w czym pieniążki Zofijki trzymać.

MITROFAN: No! Dawajże tabliczkę, szcurze garnizonowy! Gadaj co mam pisać.

CYFIRKIN: Wasza szlachetność zawsze bez winy łaje.

PROSTAKOWA (robiąc szydelkiem): Ach, mój Boże! Patrzejcie, już dziecku nie wolno cię nawet pobeszczać! Już się pan dobrodziej gniewa!

CYFIRKIN: Za cóż mam się gniewać, wasza wielmożność. Mamy wszak przysłowie: pies bresze, wiatr niesie.

MITROFAN: No, ruszaj się, zadawaj z tego co było.

CYFIRKIN: Z tym co było zawsze będziesz z tyłu.

PROSTAKOWA: Nie twoja rzecz. Jam rada, że Mitrofanuszka nie lubi gwałtem naprzód się wyrwać. Mając taki rozum, gdyby się nadto daleko zapędzał, to już nie daj Boże!

CYFIRKIN: Zadanie: Idziesz sobie, na ten przykład, drogą ze mną. No i weźmy ze sobą chociażby Kutiejkina. Znaleźliśmy we trzech...

MITROFAN (pisząc): We trzech.

CYFIRKIN: Na drodze, przypuścimy, trzysta rubli.

MITROFAN (pisząc): Trzysta.

CYFIRKIN: Dochodzi teraz do podziału. Ano rozważ, po ile wypadnie na każdego?

MITROFAN (mamroce): Jeden raz trzy — trzy, jeden raz zero — jeden, jeden raz zero — jeden.

PROSTAKOWA: Co, co tam jest do podziału?

MITROFAN: Ot trzysta rubli cośmy znaleźli pomiędzy trzech podzielić trzeba...

PROSTAKOWA: Brednie, serdenko, brednie. Jak znalazłeś pieniądze, nie dziel się z nikim, wszystko sobie weź, Mitrofanuszka. Nie ucz się, dziecko, tej głupiej nauki.

MITROFAN: Słyszysz, Pafnutjicz, zadawaj co innego.

CYFIRKIN: Pisz, wasza szlachetność. Za naukę otrzymuję z łaski pańskiej dziesięć rubli na rok.

MITROFAN: Dziesięć.

CYFIRKIN: Teraz co prawda nie ma za co, ale gdybyś się czego ode mnie nauczył, nie wadziło by wtenczas dodać jeszcze dziesięć.

MITROFAN (pisze): No, no, dziesięć.

CYFIRKIN: Wieleż to będzie rocznie?

MITROFAN (mamroce): Zero a zero — dwa zera. Jeden a jeden (zamyśla się).

PROSTAKOWA: Nie trudź się na próżno, serce! Grosza nie dodam, bo i nie ma za co. Nie taka to jest wielka nauka. Jeno męka dla ciebie, a w rzeczy samej głupstwo. Jak nie ma pieniędzy, nie ma co liczyć, a jak są pieniądze, policzymy sami bez nauczyciela.

KUTIEJKIN (do Cyfirkina): Amen, bracie! Dwa zadania są rozwiązane. Sprawdzenia nie będzie się robiło.

MITROFAN: Nie bój się! Matka sama w rachunkach się nie pomyli. Teraz na ciebie kolej, Kutiejkin, przerobimy wczorajsze.

KUTIEJKIN (otwiera brewiarz, Mitrofan bierze skazówkę): Zacniemy z pomocą Boską.

Powtarzaj po mnie z uwagą. „Jam robak...”

MITROFAN: „Jam robak...”

KUTIEJKIN (głosem pouczającym): Czyli twór marny, bydłę. Czyli: Jam bydłę.

MITROFAN: Jam bydłę.

KUTIEJKIN (głosem pouczającym): „A nie człowiek”.

MITROFAN (tak samo): „A nie człowiek”.

KUTIEJKIN: „Wzgarda ludzi”.

MITROFAN: „Wzgarda ludzi”.

KUTIEJKIN: „I odrzucenie...”

SCENA VIII AKTU IV

PANI PROSTAKOWA, MITROFAN,
STARODUM, SKOTYNIN, PROSTAKOW,
PRAWDIN, MILON

PROSTAKOWA (wchodząc): Maszże wszystko przy sobie, Mitrofanuszka?

MITROFAN: No, już się o to nie troskaj.

PROSTAKOWA (do Staroduma): Czyś dobrze raczył wypocząć, mój dobrodzieju? Chodziliśmy wszyscy na paluszkach o trzy komnaty dalej, aby cię nie obudzić; żaden nie śmiał przez drzwi zajrzeć, a ty już tu jesteś. Racz mi wybaczyć...

STARODUM: O, łaskawa pani, przykro by mi było, gdybyś się pośpieszyła z przybyciem.

SKOTYNIN: Stroisz chyba sobie żarty ze mnie, siostró, cały czas depcesz mi po piętach. Mam tu jedną potrzebę.

PROSTAKOWA: Ja też mam swoją (do Staroduma): Przyszliśmy, łaskawco, trudzić cię naszą wspólną prośbą. (Do męża i do syna) Kłaniajcie się.

STARODUM: Jakaż to prośbą, moja pani?

PROSTAKOWA: Po pierwsze, proszę, by wszyscy raczyli usiąść. (Wszyscy siadają, oprócz Mitrofana i Jeremiejewny). Oto w czym rzecz, dobrodzieju mój. Za modlitwy rodziców naszych — boć gdzież by nasze grzeszne modlitwy do nieba doszły — dał nam Pan Bóg Mitrofanuszkę. Uczyniliśmy wszystko co było w naszej mocy, aby był taki, jakim go widzisz. Czy nie zechciałbyś zadać sobie trudu, przekonać się jak jest wyuczony?

STARODUM: O, dobrodziejko! Doszło już moich uszu, że dopiero co z nauką skończył. Słyszałem również, ktm są jego nauczyciele. Naprzód wiem, jak biegły musi być w czytaniu i pisaniu, ucząc się u Kutiejkina i jaki z niego matematyk, skoro kształcony jest przez Cyfirkina. (Do Prawdina). Ciekaw byłbym poznać, czego Niemiec go nauczył.

PROSTAKOWA: Wszystkich nauk, łaskawco.

PROSTAKOW: Wszystkiego, dobrodzieju.

MITROFAN: Czego jeno sobie życzysz.

PRAWDIN (do Mitrofana): Tedy czegoż, na przykład?

MITROFAN (podaje mu książkę): Ot gramatyki.

PRAWDIN (wziął książkę): Widzę. Owszem gramatyka. Cóż z niej umiesz, paniczu?

MITROFAN: Dużo. Rzeczownik, miejscownik, czasownik...

PRAWDIN: Hm, miejscownik? Drzwi na przykład co to?

MITROFAN: Drzwi? Które?

PRAWDIN: Które drzwi? Ano te.

MITROFAN: Te? Miejscownik.

PRAWDIN: Dlaczego?

MITROFAN: Bo się na swoim miejscu znajdują. Otóż przy lamusie drzwi już szósty tydzień są czasowo bez zawiasów przystawione. Tamte — czasownik.

STARODUM: Takim sposobem według ciebie, skoro jaki dureń czasowo tu przebywa, będzie to czasownik, a jak stale mieszka — miejscownik?

MITROFAN: Wiadoma rzecz.

PROSTAKOWA: No jakże go znajdujesz, łaskawco?

PRAWDIN: Lepiej być nie może. Mocny jest w gramatyce!

MILON: Myślę, że nie mniej i w historii.

PROSTAKOWA: On, łaskawco mój, od maleństwa już łasy był na historie.

SKOTYNIN: We mnie się wrodził. Oka nie zmrużę, zanim mi sołtys historii nie opowie. Majster od tego, psi syn, i skąd mu się to bierze?

PROSTAKOWA: Wszakże naszemu Niemcowi nie dorówna.

PRAWDIN (do Mitrofana): Dalekoż doszliście w historii?

MITROFAN: Czy daleko? Jak jaka historia. Czasem znajdziesz się naraz za siedmioma górami.

PRAWDIN: A! Takiej tedy historii uczy cię Bajman?

STARODUM: Bajman? Coś jakby znane mi nazwisko.

MITROFAN: Nasz Adam Adamycz sam rad historii słucha.

PROSTAKOWA: Oni obaj każą skotarce opowiadać im różne historie.

PRAWDIN (do Mitrofana): Pewnie, młodzieńcze, u skotarki również uczyłeś się geografii?

PROSTAKOWA (do syna): Słyszysz, serce moje? Cóż to jeszcze za nauka?

MITROFAN (po cichu do matki): A ja skąd mam wiedzieć?

PROSTAKOWA (po cichu do Mitrofana): Dalej, nie zacinaj się, synku, niech no teraz zobaczą co potrafisz.

MITROFAN (po cichu do matki): Ależ bo nie wiem o co pytają.

PROSTAKOWA (do Prawdina): Jakeś, łaskawco, tę naukę nazwał?

PRAWDIN: Geografia.

PROSTAKOWA (do Mitrofana): Słyszysz? eografia.

MITROFAN: Cóż to doprawdy? Boże mój, Boże! Do muru czleka przypierają.

PROSTAKOWA (do Prawdina): I prawda, dobrodzieju. Powiedzże mu z łaski swojej co to za nauka, a on ci ją wnet opowie.

PRAWDIN: Opis ziemi.

PROSTAKOWA (do Staroduma): I do czego by to na przykład miało służyć?

STARODUM: Na przykład przydało by się chociażby i na to, że jak się zdarzy gdziejechać, wiesz dokąd jedziesz.

PROSTAKOWA: Ach, dobrodzieju mój! Od czegoż są furmani? Ich to rzecz przecie. Widzi mi się, iż nie jest to nauka szlachetka! Szlachcicowi wszak dość wyrzec: powiesz mi tam a tam, — zawiozą dokąd pragniesz. Chciej mi wierzyć, łaskawco, że skoro Mitrofanuszka czego nie zna, są to z pewnością wierutne banialuki.

STARODUM: Oczywiście, moja pani. Zawsze w nieuctwie pociechą jest przekonanie, iż rzeczy, których nie wiemy, są banialukami.

PROSTAKOWA: Bez nauki też ludzie żyją i żyli. Ojciec nieboszczyk był piętnaście lat wojewodą i do śmierci liter nie znał, ale dostatek potrafił zdobyć i zachować. Suplikantów przyjmował zwykle siedząc na żelaznym kufrze. Po każdym, pamiętam, kufer otworzy i coś tam dokłada. To mi był gospodarz skrzętny! Żywota nie szczydził, aby tylko nic ze skrzyni nie wyjąć. Nie zwierzę się nikomu innemu, jeno przed tobą, panie, nie zataję: ojczulek — dobrodziej, leżąc na kufrze, z głodu, rzecz można, ducha wyzionął. Ano, co powiesz na to?

STARODUM: Zaiste rzecz pochwały godna. Trzeba być Skotyninem, aby doczekać tak błędnego skonu.

SKOTYNIN: Że nauka jest bzdurą, dowiódł tego niezaprzeczenie świętej pamięci stryjaszek Wawiła Falelejewicz. O czytaniu nikt od niego nigdy nie słyszał, ani on o tym słuchać nie chciał. A cóż to była za głowa!

PRAWDIN: Doprawdy?

SKOTYNNIN: A oto jaki mu się przydarzył wypadek. Razu pewnego dosiadłszy w stanie nietrzeźwym stępaka, rozpedził się stryjek na kamienną bramę. Chłop był wyrosły, brama niska, a zapomniał się schylić. Jak nie wyrznie czołem o framugę, aż go potylicą do końskiego ogona przygięło i tak na wznak leżącego wyniósł go rączy koń z bramy do ganku. Chciałbym wiedzieć, czy jest gdzie na świecie uczone czoło, co by się od takiego ciosu nie rozwalilo? A stryjek, święć Boże nad jego duszą, jak otrzeźwiał, zapytał jeno, czy brama nie wyszczerbiona.

MILON: Masz siebie, panie Skotynin, za człowieka bez nauk, wszak sędzę, że w tym wypadku i twoje czoło nie byłoby się okazało mocniejszym od czoła uczonego.

STARODUM (do Milona): Lepiej o zakład nie idź. Mniemam, iż wszyscy w rodzie Skotyninów przychodzą na świat z kamiennym czołem.

PROSTAKOWA: Alboż to jest wielkie szczęście być uczonym? Tego, co ma dowcip, biorą zaraz na stanowisko. Widzimy to na własne oczy u siebie w kraju.

STARODUM: Kto ma dowcip, ten nie wzdraża się być użytecznym dla swego narodu.

PROSTAKOWA: Bóg to raczy wiedzieć, co wam się o tym wszystkim roi. Za naszych czasów każdy jeno spoczyńku patrzył. (Do Prawdina). Ty na przykład, dobrodzieju, sprytniejszy jesteś od innych, toteż ile się trudzisz! Oto i teraz, idąc tutaj, widziałam, że nieśli ci jakąś kopertę.

PRAWDIN: Mnie kopertę? I nikt mi o tym nie powie! (Wstając). Proszę wybaczyć, iż odejdę. Może to nadszedł jakiś rozkaz od namiestnika.

STARODUM: (wstaje, a po nim wszyscy): Idź, przyjacielu. Wszakże się z tobą nie żegnam.

PRAWDIN: Zobaczymy się jeszcze, panie. Czy odjeżdżasz jutro z rana?

STARODUM: O jakiej siódmej godzinie.
(Prawdin odchodzi).

MILON: A ja jutro, skoro wyruszyacie, poprowadzę dalej mój oddział. Pójdę teraz wydać odpowiednie polecenia.

(Milon odchodzi, żegnając wzrokiem Zofię*)
Przełożyła Maria Bechczyc-Rudnicka

*) Scena ta jest skrócona o kilka końcowych kwestii (Uwaga Redakcji).

W. A. ŻUKOWSKI

Przełożył ANATOL STERN

PIEŚNIARZ W OBOZIE ROSYJSKICH WOJOWNIKÓW

W roku bieżącym upływa sto lat od śmierci W. A. Żukowskiego (1783—1852). Poeta ten, będący zwiastunem romantyzmu rosyjskiego, mało jest na ogół u nas dzisiaj znany. Inaczej było dawniej, kiedy do Żukowskiemu m. in. przypisywano zaszczyt zapłodnienia naszych wczesnych romantyków, takich jak Zan, Odymiec i inni. Dopiero A. Ważyk ostatnio w ciekawej swej książce o „Wersyfikacji narodowej“ zwrócił uwagę na to, że strofę swej ballady ukraińskiej, t. zn. „Czatów“, zawdzięcza Mickiewicz Żukowskiemu.

Jeśli chodzi o poezję rosyjską, to znakomity krytyk rosyjski Bieliński tak charakteryzuje twórczość Żukowskiego w swej „Literaturze rosyjskiej z roku 1841“: „Utwory oryginalne Żukowskiego są wielkim wydarzeniem w historii naszej literatury... Po raz pierwszy wiersz rosyjski jest tu harmonijny i poetyczny nie tylko dzięki swej formie, ale i dzięki swej treści“. I dalej: „Poeta stał się dla nas Kolumbem, który odkrył naszej ojczyźnie literaturę niemiecką

i angielską“. Wpływ Żukowskiego na współczesną mu literaturę rosyjską istotnie był ogromny. Dość powiedzieć, że Puszkina uważał go za swojego poetyckiego nauczyciela.

Sławę jednak narodową przyniósł Żukowskiemu dopiero jego słynny poemat pt. „Pieśniarz w obozie rosyjskich wojowników“, napisany przezeń podczas wielkich dni walki wyzwolenczej z Napoleonem. Pospielow i Szabliowski, autorzy „Literatury rosyjskiej“, wydanej w r. 1951, piszą o tym poemacie: „Żukowski napisał go w obozie pod Tarutinem, gdzie sam znajdował się wśród wojowników rosyjskich, w pospolitym ruszeniu... Zbliżał się decydujący moment wojny, kiedy to dramat wrogiego najazdu mógł zakończyć się katastrofą dla Rosji, lub też rozgromieniem wroga. W owej to właśnie chwili napisał Żukowski swą namiętną patriotyczną apostrofę“. Stała się ona wzorem liryki patriotycznej, poezji walczącej w obronie narodu i wolności.

A. S.

Fragmenty

Pieśniarz

Zamarło bitwy pole w śnie;
Lśni stos przed namiotami;
Tu księżyc nam promienie śle,
Tu nieba strop nad nami.
Napełniam wierny puchar swój!
Niech wino z czubów dymi!
Zapijmy winem krwawy bój,
Rozłękę ze zmarłymi.
Kto lubi widzieć w czarze dno,
Ten z wrogiem wręcz się zwierza...
O, wino, skrzyj purpurą swą,
Uciecho bohatera!

Wojownicy

Kto lubi widzieć w czarze dno,
Ten z wrogiem wręcz się zwierza...
O, wino, skrzyj purpurą swą,
Uciecho bohatera!

Pieśniarz

Pijmy dziś zdrowie dawnych lat,
Niegdysiejszego męstwa!
Opuścił nas rycerstwa kwiat,
Co jedne znał zwycięstwa;
Domostwa ich rozrzucił wiatr,
Na grobach — bruzdy świeże,
I płomień rdzy zatrutej zjadł
Ich hełmy i pancerze.
Lecz ojców duch w ich synach wskrzesił,
Ich pola bitw przed nami...
Nie będziem łać nad nimi łez,
Nad sławnych lat ojcami.
O, przyjaciele, spójrzcie wzwyż,
Jak pięknie mkną pułkami!
I skrzy ich zbroja, dzwoni śpiż,
Gdy mkną nad namiotami...

Chwała ci, dumo dawnych lat,
Chwała wam, dzieci sławy!
Drużynę naszą wasz to ślad
Na bój prowadzi krwawy.
Niech świeci wasz zwycięski szyk
Przed naszych wojsk orłami,
Niech sieje śmierć, jak czynić zwykł,
Gdy zderzym się z wrogami.
Napełnij czarę! Chwyć za miecz!
Jest z nami Ten, co karze!

Więc krew za krew, i wroga siecz!
Pohybel wam, zbrodniarze!

Wojownicy

Napełnij czarę: Chwyć za miecz!
Jest z nami Ten, co karze!
Więc krew za krew, i wroga siecz!
Pohybel wam, zbrodniarze!

Pieśniarz

Zdrowie Ojczyzny pijmy wraz,
Tych stron, gdzie czucia słodycz
Zakosztowałeś pierwszy raz...
Rozłogi pól, ogrody,
Ojczystych niebios luby blask,
Strumienie i łąk wieńce,
I złotych zabaw pierwszy czas,
I nauki dziecięce —
Co może czar zastąpić wasz?
Ojczyzno moja święta,
Komu z swych zdrojów upić dasz,
Na zawsze cię spamięta!

Tam wszystko jest — tam ojców próg,
Tam żony, dzieci nasze;
Strzeżemy je od wszelkich trwóg,
I zrasza łąza ołtarze;
Tam jest bezcenny druhów tłum,
I śmiech drży dziewic płochych,
Tam władców tron, i wzniosły tum,
I święte przodków prochy.
Za nich oddamy naszą krew!
Na wrogie ruńmy siły!
Niech porwie synów święty zew,
Co z ojców mknie mogiły!

Wojownicy

Za nich oddamy naszą krew!
Na wrogie ruńmy siły!
Niech porwie synów święty zew,
Co z ojców mknie mogiły!

Pieśniarz

Za mężów wojny wychył kruż!
W namiotach, w polu męstwa,
Życie i śmierć swą braciom złóż
I przyjaźń bez pochlebstwa.
Tu tylko śmiały jest coś wart,
I serca, co nie miękna,
Prostota, prawda, duszy hart
I męstwo — zbrojnych piękno.
W nas wszelki głos małości zgaś;
Do laurów drogą prawą!

Niebezpieczeństwo sprzęgło nas,
Jedyną płoniem sławą.
Ten nasz, kto pierwszy w ogień mknie,
I wrażą bestię płata,
Kto rannym braciom pomoc śle
I śpieszy pomścić brata;
Ocz ogniem wlewa życie w pierś;
Mocarnej gestem dłoni
Każe swym pułkom wyzwać śmierć,
I ją strwożoną goni;
Weseli go bitewny głos,
Gdy wszystkie gromy wrzasną, —
I śmiercią mu grożący los
Żrenicą wita jasną.

Pieśniarz

A teraz czystym muzom dar:
Dar tym, co w nasze żyły
Wlewają dzielność, męstwa żar,
Dodając zemście siły.
Ich liry grzmia — i każdy rad
Rozwija już namioty:
Za nic ma strzał świszczący grad,
Za nic ma armat grzmoty.
Pieśniarz zna mowę tajnych run
I z dniem wczorajszym gada;
I wnuk, wsłuchany w dźwięki strun,
We łzach podziwia dziada.

Wojownicy

Pieśniarz zna mowę tajnych run
I z dniem wczorajszym gada;
I wnuk, wsłuchany w dźwięki strun,
We łzach podziwia dziada.

Pieśniarz

Zasię obłoków jasny rząd
Nam bliski ranek wieści,
I gwiazdę wschodu widać stąd,
Jak blaskiem wzgórza pieści;
Rzednie już mrok; i złoci brzask
Dalekich pól równiny,
I cichy obóz, mroczny las,
I skute snem drużyny.
O, bracia, sen musicie zmóc!...
Nie słyhać mężów chmurnych...
Lecz już nasz los wyciąga wódz
Z tajemnej dziejów urny.

O, nowy dniu, gdy znowu mrok
 Przegoni blask ostatni,
 Jak wielu z nas nie znajdzie wzrok
 W szeregach naszych bratnich!...
 Ale w tej chwili... Teraz, spójrz!
 Grom biegnie od namiotów,
 I słyhać w polu odgłos burz:
 Do boju obóz gotów!
 Węzidła gryząc, konie rżą,
 I zastygł huf jak skała;
 Lustruje wódz drużynę swą:
 Tu każdy ogniem pała.
 Druhu, tę czarę chyl do dna!
 I pomknij w dymy krwawe
 Wśród wichru strzał, co wokół gra,
 Po śmierć swą lub po sławę...
 O wy, dalecy, których głos
 Kieruje tu sercami,
 Niech wszystko da wam szczęśny los,
 Niech czuwa Bóg nad wami!...
 I nam, Najwyższy, także szczęście,
 Gdy huf nasz dzielny wstanie,
 Walcząc za miłość — wiernych więź —
 I drogich powitanie!

Wojownicy

I nam, Najwyższy, także szczęście
 Gdy huf nasz dzielny wstanie,
 Pijąc za miłość — wiernych więź —
 I drogich powitanie.

przełożył Anatol Stern

J. W. GOETHE

PIOSENKA MEFISTA

(przekład z „Fausta”: W piwnicy Auerbacha)

Był kiedyś król nad króle,
 Co miał ogromną pchłę,
 A kochał ją tak czule,
 Jak własne dziecię swe.
 Więc krawca raz — dworaka
 Przyzwawszy — rzecze tak:
 Ubierz mi jedynaka,
 Spodnie mu zrób i frak!

W jedwabiach, aksamitach
 Graf teraz chadzał pchli:
 Wstęgami pierś okryta,
 Krzyż na niej złoty lśni.
 Ministrem wnet zasłynął,

Wziął gwiazdę z pańskich rąk —
 I całą swą rodziną
 Urzędy zapchlił w krąg.

Lecz na królewski orszak
 Czas przyszedł odtąd zły:
 Dwór cały — a co gorsza
 Królowę — gryzły pchły...
 I męczą się, bo biada,
 Kto pchelkę skrzywdzić chce...
 Nam znana na to rada:
 Ugryzła pchła — po pchle!...

przełożył Stefan Żarębski

SZTUKI O WOJNIE W KOREI

Zwiedzając w zeszłym roku Pragę w czasie obchodu 30-lecia Czechosłowackiej Partii Komunistycznej, widziałam na scenie po raz pierwszy wycinek z życia walczącej Korei. Była to sztuka Tchaj Djan Czuna „Na południe od 38 równoleżnika”. Autor tego przejmującego widowiska nawiązał akcję do wydarzeń r. 1950, bezpośrednio poprzedzających najazd amerykańskich faszystów na północno-koreańską republikę ludową, — tę upatrzoną trampolinę do skoku na dalsze terytoria azjatyckie. Jak wskazuje sam tytuł, rzecz dzieje się w Korei Południowej. Tchaj Djan Czun odtworzył wiernie metody okupantów — wyznawców panamerykanizmu, tak żywo przypominające „nowy ład” narzucany Europie przez hitlerowców. W pięciu wymownych obrazach przesuwały się przed oczami widza okazy drugiego „Herrenvolku”, samozwańczych „krzewicieli cywilizacji”, pragnących ujarzmić naród o tysiącletniej kulturze; ukazywali się ich sługusi lisynmanowcy i wreszcie ci, którzy bronią niepodległości ojczyzny: robotnicy, chłopci, postępowi inteligenci. Jest w tej sztuce szczególnie dobrze nakreślona postać lekarza-humanisty, inteligenta gubiącego się w wątpliwościach, który powie do partyzantów po śmierci córki, bojowniczką o wolność: „Nauczyliscie mnie mądrości walki i nienawiści do wroga. Jestem stary i samotny, dom-mój jest pusty, a serce pełne gorzkości straty. Ale chciałbym przeżyć godnie resztę życia”. „Na południe od 38 równoleżnika”, rzecz o tragicznych zmaganiach się Korei z drapieżnym napastnikiem, napisana przez syna tej ziemi, poruszyła do głębi publiczność praską dynamizmem tematu i żywym słowem autora — uczestnika walk bohaterskiego narodu.

W innej sytuacji był znakomity pisarz francuski Roger Vailland, autor sztuki „Pułkownik Foster przyznaje się do winy”, granej niedawno w Warszawie przez zespół paryskiego teatru *Ambigu*. Porównując jednak te dwa utwory, powstałe w tak odległych od siebie punktach kuli ziemskiej, znajdziemy niewątpliwe analogie w rozumieniu sprawiedliwości społecznej i międzynarodowej, co świadczy o szerokim zasięgu postępowych pojęć leżących u podstaw pokoju światowego.

Szczegóły storpedowania paryskiej premiery sztuki Vaillanda są dobrze znane. Minister Pinay, posłuszny swym amerykańskim mocodawcom, uniemożliwił dalsze jej przedstawienia, aczkolwiek autor rozwiązuje problem w głównej mierze na płaszczyźnie humanitarnej. Sztuka jest napisana tak, że założenie jej — destrukcyjny wpływ agresji na kulturę duchową — powinno przemawiać do każdego człowieka dobrej woli, niezależnie od jego przekonań politycznych. Opony premiera Pinaya świadczą więc o tym, w jak nikłej dozie zażywają samodzielności podopieczni USA. No bo cóż? Wprawdzie nie trzeba być cenzorem pinayowskim, by dostrzec bez trudu, że pięknoduchostwo dowódcy amerykańskiego pułkownika Fostera jest pewną odmianą snobizmu (dość zresztą rzadką w USA) i że wydając w końcu rozkaz spalenia szkół, świątyń i domostw nie przeżywa pułkownik Foster

głębszych konfliktów duchowych. Ale przecie z tym wszystkim portret dowódcy jest jeszcze zbyt wytworny, rycerski, urobiony na modłę europejską. Gdy Foster przemawia na wstępie przeciwko aktom gwałtu w stosunku do ludności cywilnej, ktoś gotów wziąć go za amerykańskiego Bayarda i wysnuć wnioski, że tylko przykre „konieczności” nowoczesnej wojny zmuszają go do niemiłych posunięć. Autor łudził się pewno nadzieją, iż uratuje w ten sposób sztukę od prohibicji amerykańskiej, której przedmiotem jest dzisiaj nie alkohol, lecz prawda o imperialistycznej polityce Stanów Zjednoczonych. Dlatego też pragnąc powiedzieć tę prawdę swemu społeczeństwu musiał owinąć ją nieco w bawełnę, rezygnując z ostrości charakterystyk.

Akcja sztuki R. Vaillanda toczy się w Korei Południowej, w domu feudała koreańskiego — burmistrza miasteczka i właściciela zakładów zbożowych. Tu właśnie mieści się sztab pułkownika Fostera, dowódcy oddziału ubezpieczającego przemarsz wojsk w kierunku frontu. Moment jest prawie ten sam, co w sztuce Tchaj Djan Czuna: lipiec r. 1950. Rogér Vailland kładzie główny nacisk na zdyskredytowanie stanowiska Amerykanów rzekomo „broniących Korei przed komunistami”, — odsłaniając bankructwo moralne jednostek, które uchodzą za kulturalne jak ów pułkownik Foster. Dzięki kunsztownej fakturze sztuki ten podkład psychologiczny uwydatnia znakomicie walor wypowiedzi komunisty Masana, ginącego za szczęście ludu.

Budowa utworu jest bardzo interesująca. Wydaje się początkowo, iż mamy do czynienia ze sztuką wyłącznie intelektualną. Pierwsze trzy akty oparte są nie tyle na sytuacjach, ile na świetnych dialogach dyskusyjnych. Ale w akcie IV następuje gwałtowny zwrot: scena przed straceniem Masana stwarza mocne napięcie emocjonalne. Jest tak, jak gdyby autor przemawiał najpierw do rozumu widza, następnie do jego serca. Z początku zbyt ruchliwy nie przeszkadza słowu, potem słowa nie przesłaniają wymowy sytuacji.

Mówiąc o technice pisarskiej zastosowanej w tej sztuce nie należy, sądzę, pomijać wstydlivym milczeniem sprawy śmiałego posługiwania się przez R. Vaillanda konwencjami teatralnymi. Prawo do nich znajduje potwierdzenie w najlepszych wzorach dramatopisarskich. Niekiedy zbyt pedantyczne wyćpienie konwencji teatralnej może trącić naturalizmem. Szekspir i Moliere nie mieli skrupułów pozostawiając na scenie różne osoby w czasie rozmów nie przeznaczonych dla ich uszu. Zignorowanie, że tak powiem, praw akustyki kompensuje się nieraz uniknięciem licznych wyjść i wejść, — ruchu zbędnego w momentach wymagających skupienia uwagi na słowie. Szczęśliwym pomysłem reżyserskim Louis Daquina wydaje mi się przeto unieruchomienie osób niezajętych na danym odcinku akcji. Ten prosty proceder stwarzający tło neutralne nurtu przewodniego jakże korzystnie różni się od gierki, którymi mniej wytrawni reżyserzy zajmują aktora na drugim planie, rozpraszając uwagę widza!

Tak samo kwestią umowy z widownią jest w sztuce Vaillanda zaangażowanie dziewczyny koreańskiej na stanowisko sekretarki w sztabie oddziału amerykańskiego. Nieprawdopodobne to założenie przyczyniło się jednak do ciekawego ustawienia dyskusji, do zabarwienia konfliktu romantyzmem erotycznym, bardzo dyskretnym a prawie niezbędnym dla widowni francuskiej, dla której przede wszystkim sztuka była przeznaczona.

„Pułkownik Foster przyznaje się do winy“ — to utwór międzynarodowy w treści, narodowy w formie. Narodowy dzięki postępowej typowości francuskiej

(bo żadnej egzotyki koreańskiej w nim nie ma), międzynarodowy, ponieważ służy sprawie pokoju, obchodzącej całą ludzkość.

Stylową grę gości paryskich charakteryzuje świetne prowadzenie dialogu, oszczędność ruchu, głębokie skupienie i wytworna prostota. Wstrzemięźliwość w uzewnętrzaniu uczuć dała przez kontrast wstrząsający efekt krzyku młodej Koreanki: „Nienawidzę wojny!“ Widownia usłyszała w nim głosy wszystkich kobiet świata.

Maria Bechzyc-Rudnicka

Z PRACY LUBELSKIEGO ODDZIAŁU ZLP

Oddział Lubelski Związku Literatów Polskich powstał w maju r. 1945 i liczy w danej chwili 9 członków rzeczywistych oraz 11 kandydatów. Pracuje on w warunkach dość trudnych. Wobec braku odpowiedniego lokalu własnego zrezygnowano już od trzech lat z tradycyjnych śród literackich. Urządzane są jednak, mimo niedogodności technicznych, liczne imprezy dla świata pracy i młodzieży szkolnej. W pierwszym półroczu br. udział literatów lubelskich w akcji upowszechnienia literatury wyraził się liczbą 59 występów w Lublinie i powiatach, co stanowi plus minus 10 występów miesięcznie na 20 tutejszych członków ZLP. Literaci lubelscy występowali nie tylko na wieczorach organizowanych przez Zarząd Oddziału, ale i w ramach akcji kulturalno-społecznych różnych instytucji, przede wszystkim Towarzystwa Wiedzy Powszechnej. Imprezy własne Związku były bezpłatne i obsługujący je członkowie Oddziału nie pobierali żadnych honorariów. Były to zarówno odczyty, jak i wieczory autorskie. W kwietniu Związek zorganizował popularny Tydzień literacki, wykonując zobowiązanie podjęte na cześć urodzin Prezydenta Bieruta i dla uczczenia święta 1 Maja. W Tygodniu tym wystąpiło 12 literatów z odczytami i utworami oryginalnymi. Dni Oświaty, Książki i Prasy przyniosły jeszcze trzy imprezy, w których wzięło udział czternastu literatów, starszych i młodych.

Sporo wysiłku włożono w rozwiązanie problemu nowych kadr literackich. Utworzone jeszcze w listopadzie r. 1950 Koło Młodych zbierało się dwa razy na miesiąc. Dyskutowano o obliczu współczesnej literatury, o założeniach realizmu socjalistycznego, o postępowych tradycjach literatury polskiej i rosyjskiej, o najnowszych dziełach radzieckich, omawiano utwory członków Koła, przy czym wyłaniały się oczywiście kwestie doboru tematów, środków artystycznych itp. Celem zwiększenia liczebności Koła i zasilenia go talentami ze środowisk robotniczych i chłopskich Zarząd Oddziału ogłosił konkurs na dowolny utwór literacki. Akcja poszukiwania talentów dała w wyniku dziewięciu nowych członków Koła, którzy już współpracują z dawnymi jedenastoma.

Poważną przeszkodę w rozwoju działalności Lubelskiego Oddziału ZLP stanowi brak odpowiedniego lokalu. Związek tuła się od siedmiu lat po lokalach przygodnych. W r. ub. przydzielono mu po długich staraniach położone na trzech poziomach piwnice po za-

bytkowej winiarni z XVI w., warte obejrzenia, lecz nie nadające się—rzecz prosta—do użytku kulturalnej instytucji. Jest jednak nadzieja, że Wydział Gospodarki Komunalnej i Mieszkaniowej Prezydium MRN zatroszczy się obecnie o lokal dla Związku Literatów w myśl słów Prezydenta Bieruta na VII Plenum KC PZPR: „Chodzi o to, aby dla całej naszej inteligencji stworzyć warunki i klimat sprzyjający najbardziej wydajnej i twórczej pracy“.

Od r. ub. daje się zaobserwować wzrost aktywności pisarskiej literatów lubelskich. Prawie wszyscy mają na warsztacie nowe prace, niektóre utwory są ukończone i czekają w wydawnictwach na druk. Parę rzeczy już opublikowano. Konkretnie: Feliks Araszkiwicz, po wielkiej monografii o Prusie, napisał interesującą pracę pt. „Prus w świetle własnej biblioteki“ (Pamiętnik Literacki, R. LIII, zesz. 3—4, Wrocław), a obecnie pracuje nad tematem „Pozycja Zygmunta Niedzwieckiego w polskim naturalizmie“; Maria Bechzyc-Rudnicka złożyła w wydawnictwie CRZZ komedię muzyczną dla dzieci i montaż pt. „W walce zdobywa się prawo“ oraz uzupełniła swój przekład „Niedorożka“ Fonwizina, wykonany w r. 1950; rozpoczęła też pracę nad adaptacją sceniczną jednej z powieści klasycznych; Eugeniusz Gołębiowski złożył w Książce i Wiedzy powieść historyczną „Memorabilia JWP Wojszy“, w Instytucie Badań Literackich — monografię o Klonowiczu, w Naszej Księgarni — poemat dla dzieci „Siedem szyszek“, pracuje zaś teraz nad oryginalnym librettem operetki polskiej do muzyki Lehara; Kazimierz Andrzej Jaworski opublikował swój przekład „Słowa arata“ Sańczaka Toki (Książka i Wiedza, 1952), złożył w wymienionym wydawnictwie przekłady: „Urwiska“ Gonczarowa, słynnych wspomnień Aleksandra Herzena „Przeszłość i rozmyślenia“, t. III, „Pieśni Pokoju“ Nezwała, wybór poezji Szczypaczowa, wybór poezji Wolкера; przygotowuje do druku: tom własnych wierszy, antologię swoich przekładów z poezji radzieckiej, antologię poezji Janki Kupaly, zbiera materiały do powieści o Chałubińskim; Józef Nikodem Kłosowski podpisał umowę z Czytelnikiem na ostatnio napisaną powieść pt. „Czarna wiosna“, Helena Platta złożyła w Naszej Księgarni dwa zbiorki wierszy dla dzieci, pracuje nad przekładami „George Sand“ Larnaca, „L'homme révolté“ Camusa i „Ceux qui vivent“ Lafitte'a, pisze powieść poetycką

o Żeromskim, przygotowuje zbiory wierszy; niedawno zmarły ks. Ludwik Zalewski pozostawił gotową pracę biograficzną pt. „Gdzie Aar wody błękitnymi spada“; Zygmunt Mikulski, który ma już pokaźny dorobek poetycki, a nie zdobył się dotąd na pertraktacje z wydawnictwami, pisze sztukę poruszającą zagadnienie moralności socjalistycznej; Jerzy Krzysztoń skończył cykl opowiadań o Indiach (uwypatniający stosunek Anglików do człowieka); Stefan Zarębski, obiecujący młody poeta, wykonał przekłady drobnych wierszy Goethego na zamówienie Ossolineum; Konrad Bielski pracuje nad poematem o Korei, Wacław Gralewski nad powieścią z życia szkolnego i sztuką o służbie zdrowia, Włodzimierz Chelmiecki nad utworem dramatycznym na tle życia Olgi Boznańskiej, Marek Jaworski nad poematem o FSC, Stefan Wolski — nad adaptacją sceniczną noweli Conrada, nad sztuką o Klonowiczu i poematem o Lublinie; Maria Szczepowska pisze powieść o Kostce Napierskim, Zbigniew Jakubik — pracę o polskiej powieści fantastycznej, opowiadania współczesne, rozprawkę o sztuce filmowej; Wiktor Eysymontt zapowiada reportaże z Fabryki Samochodów Ciężarowych.

Osiągnięciem zbiorowym Oddziału, po wydawnictwie poświęconym Wiosnie Ludów „Rok 1848“, jest wznowienie „Kameny“ jako kwartalnika społeczno-literackiego. Trzeba dodać, że literaci lubelscy zasilają swymi pracami również miejscową prasę codzienną; w ubiegłym półroczu ukazało się w „Sztandarze Ludu“ i jego dodatku „Kultura i Życie“ przeszło 50 pozycji, które wyszły spod pióra członków Oddziału. Redakcja narzeka jednak na brak reportaży literackich i o tym trzeba poważnie pomyśleć.

Jest rzeczą niewątpliwą, że bodźcem do wzmocnienia aktywności twórczej członków Oddziału Lubelskiego stały się z jednej strony liczne kontakty z organizacjami społecznymi, z drugiej — dyskusje na regularnych zebraniach sekcji.

Wobec niewielkiej liczby członków Oddziału Lubelskiego ZLP nie było celowe tworzenie wzorem innych oddziałów osobnych sekcji prozy, poezji, krytyki literackiej, satyry itd.

Powstała więc 29 stycznia 1951 r. (obok sekcji przekładowej — Załoga Nr 1) tzw. sekcja twórczości oryginalnej obejmująca pisarzy pracujących w różnych dziedzinach literatury. W tym wypadku sama nazwa „sekcja“ nie jest nawet właściwa, gdyż należą do

niej wszyscy członkowie rzeczywiści i kandydaci Oddziału. Przewodniczącym jej jest kol. K. A. Jaworski. Do czerwca r. odbyło się 21 zebrań (w miesiącach letnich pracę w sekcji zawieszono), na których omawiano i poddawano krytyce bądź utwory oryginalne członków czy kandydatów Oddziału, bądź ważniejsze pozycje współczesnej literatury.

W ten sposób oceniono nowele kol. S. Fudki, Z. Piotrowskiego i S. Wolskiego, fragmenty powieści kol. E. Gołębiowskiego „Memorabilia imię pana Woyszy“ i sztuki kol. W. Chelmieckiego „Wierna kobieta“ oraz wiersze kol. W. Eysymontta, K. A. Jaworskiego, Z. Mikulskiego i S. Wolskiego. Jedno z zebrań poświęcono utworowi początkującego literata z prowincji R. Liszkowackiego, którego wciągnięto do Koła Młodych.

Z utworów współczesnych omówiono „Alchemię słowa“ J. Parandowskiego (ref. kol. F. Araszkiewicz), „Barwy ziemi“ M. Jastruna (ref. kol. H. Platta) i „Niobe“ K. I. Gałczyńskiego (ref. kol. Z. Mikulski). Dyskusja nad „Alchemią słowa“ wyłoniła konieczność bliższego zapoznania się z artykułem W. Majakowskiego „Jak robić wiersze“, który referował kol. K. Bielski.

Na zebrania sekcji przekładów, których było w ubiegłym półroczu 12, uczęszczają systematycznie tylko członkowie Załogi Nr 1. Przewodniczącą sekcji jest inicjatorka utworzenia tego kolektywu literackiego, prezes Oddziału Maria Bechcycz-Rudnicka. Załoga, która powstała dwa lata temu, otrzymała nagrodę literacką Prezydium WRN w Lublinie za rok 1950. Zespół ma w dorobku przekłady sztuk radzieckich: „Trzy razy nie!“ W. Dychowicznego i M. Słobodskoja, „Kalinowy gaj“ Korniejczuka, „Czara szczęścia“ Winnikowa, „Wielki los“ Surowa. Dwie pierwsze były już grane w Państwowym Teatrze im. J. Osterwy w Lublinie i w kilku innych teatrach. Zagadnienia teoretyczne są omawiane w nawiązaniu do analizy wykonywanych tłumaczeń. Dyskusje te uczą sumiennego stosunku do tłumaczenia, co znalazło wyraz w dobrowolnym kolektywnym przepracowaniu własnych przekładów Załogi.

Przytoczone tutaj konkretne dane świadczą o możliwościach rozwojowych Lubelskiego Oddziału ZLP. Tempo rozwoju będzie zależało przede wszystkim od uzyskania lokalu, który stałby się miejscem częstych spotkań literatów, — spotkań zachęcających do wymiany zdań i koleżeńskiej współpracy.

Z DZIAŁALNOŚCI PAŃSTWOWEGO TEATRU IM. J. OSTERWY

O pierwszym etapie powojennych dziejów lubelskiej sceny dramatycznej mówiliśmy już nieraz na łamach pism periodycznych, nie omówiony pozostał jedynie okres, którego początkiem było przekształcenie Teatru Miejskiego w Państwowy Teatr im. J. Osterwy, należy tedy podać trochę zwiezłych informacji o tym, jak rozwijała się działalność tej placówki kulturalnej na przestrzeni ostatnich trzech lat.

Dobroczynny wpływ upaństwowienia teatru lubelskiego w r. 1949 uwidocznił się niebawem w wyrównaniu linii repertuarowej na poziomie wyższym niż poprzed-

ni. Wprawdzie już od r. 1947 nowe wówczas kierownictwo teatru miało zdrowe ambicje w tym zakresie, jednak nękaną konkurencją z ogromnie popularną operetką, popełniało niekiedy *faux pas*, chociażby np. wystawiając „Dar poranka“ Forzano, „Łatwiej przejść wielbłądowi...“ Langerera lub osławiony „Seans“ Cowarda. Uniezależniony od guścików mieszczańskiego widza Teatr Państwowy pokazał szerszemu ogółowi społeczeństwa już na wstępie: sztuki Iwazskiewicza („Lato w Nohant“, w reżyserii Z. Modrzewskiej), Gorkiego („Jegor Bułyczow“, w reżyserii M. Chmie-

larczyka) i Lope de Vega („Pies ogrodnika“, w reżyserii G. Błońskiej), a r. 1950 przyniósł „Niemców“ Leona Kruczkowskiego, Fredry „Damy i huzary“, „Błękitną porcelanę“ Arvida Grigulisa — rzecz o lotewskich entuzjastach pracy. Po raz drugi sięgnięto w tym sezonie do repertuaru współczesnego wystawiając ciętą satyrę na amerykański styl życia „Trzy razy nie!“ pióra pisarzy radzieckich W. Dychowiczego i M. Słobodskoją (prapremiera). Następnie po Molierowskim „Chorym z urojenia“ utrzymuje się na afiszu w ciągu pełnych dwóch miesięcy „Sprawa Pawła Eszteraga“ Sandora Gergely’ego, ustępując z kolei miejsca „Próbie sił“ Jerzego Lutowskiego (debiut młodego autora związanego z lubelskim środowiskiem lekarskim). Wielki sukces odniosła bezpośrednio po tym inscenizacja „Balladyny“, którą Generalna Dyrekcja Teatrów, Oper i Filharmonii wymieniła w swym biuletynie informacyjnym pośród czterech największych osiągnięć teatrów polskich w r. 1951. Sukces ten stał się, niestety, przyczyną jednej z trudności piętrzących się przed dyrekcją teatru od jesieni ub. r. Uznanie bowiem, jakie zyskała reżyserka Zofia Modrzewska, spowodowało jej przeniesienie do Teatru Nowej Warszawy, wskutek czego teatr lubelski stracił stałego reżysera. Drugim poważnym kłopotem była konieczność przeprowadzenia gruntownego remontu gmachu. Jest rzeczą jasną, że te dwa momenty musiały odbić się niekorzystnie przede wszystkim na planowaniu repertuaru. Jeszcze w normalnych warunkach wystawiono w maju świetną komedię A. Korniejczuka „Kalinowy gaj“ (prapremiera), ale następnie grana „Moralność pani Dulskiej“ ukazała się już w wydzierżawionej na czas remontu teatru sali Domu Kultury Związku Kolejarzy. Te występy zespołu zawodowego na scenie amatorów miały jednak, obok pewnych niedogodności technicznych, niewątpliwie pozytywną stronę, ponieważ udostępniły arcydzieło Zapolskiej widzom dzielnicy robotniczej, którzy przez trzy miesiące szczerze zapełniali widownię.

Ale kiedy frekwencja na „Moralności pani Dulskiej“ zaczęła już słabnąć, nie skończyły się jeszcze żmudne starania o reżyserów. Wiadomo było, że na grudzień wyreżyseruje „Wczoraj i przedwczoraj“ Czesław Strzelecki, wchodzący wówczas w skład zespołu, lecz co dalej? Dalej wypadło wystawić wbrew planowi bezpośrednio po sztuce Maliszewskiego — „Pieją koguty“ Bałuszisa (w reżyserii dyr. M. Chmielarczyka) i w ten sposób dwie pozycje współczesne znalazły się obok siebie. Odsunięty został na dalsze miejsce przyrzekany od dawna publiczności „Wieczór Trzech Króli“, którego próby mogły się rozpocząć dopiero po przyjeździe Hugona Morycińskiego. Jemu też zlecono następnie wyreżyserowanie „Zbiegów“ Haliny Auderskiej, których prapremiera została przygotowana bardzo solidnie, dzięki długotrwałemu powodzeniu przedstawień szekspirowskich, i odbyła się w dn. 14 czerwca.

Przy sposobności parę słów o zaletach tej nowej sztuki, mało jeszcze znanej, — jako uzasadnienie wyboru. Akcja jej toczy się w r. 1788, na parę miesięcy przed rozpoczęciem obrad Sejmu Czteroletniego. Tematem jest tzw. wykoczowanie rodziny chłopskiej, ułatwienie jej ucieczki do innego pana. Auderska

oparła swoją koncepcję literacką na realiach historycznych zaczerpniętych z obfitych dokumentów archiwalnych. Zbiegostwo chłopów, występujące w Polsce na przestrzeni kilku stuleci, było zjawiskiem wielopostaciowym i powody też miało wielorakie, poza przyczyną zasadniczą tkwiącą oczywiście w ucisku związanym z samą instytucją niewoli pańszczyźnianej. Dzisiejsze spojrzenie na „dobrego pana“ umożliwiło właściwe ustawienie problemu. Autorka zbudowała swoją sztukę w sposób bardzo pomysłowy, czyniąc sprawę ucieczki rodziny chłopskiej osią akcji rozgrywającej się w pańskim dworze. Uwydatnia to znakomicie specyfikę Wieku Oświecenia, epoki, w której sprawa stosunków pańszczyźnianych stała się naczelnym konfliktem w samym stanie szlacheckim, dzieląc go na obóz reform i obóz wstecznictwa. Żałosna grupka zbiegów staje przed widzem tylko na krótki moment, lecz wypowiedzi Podstolego, jego poczynania ukazują w pełnym świetle nie tylko istotę stosunków feudalnych, ale i ówczesną bezowocność pojedynczych usiłowań lepszych ludzi, dążących do ich złagodzenia. I właśnie zdecydowana krytyka połowicznych reform, których źródłem była „łaska“ i fantazja pańska, stanowi o oryginalności sztuki Auderskiej, uwalniając ją w słusznej mierze od wpływu wzorów literackich stworzonych przez Zabłockiego i Fredrę. Karykaturalna scena transllokacji palisandrowego stołu z bawialni do kuchni, jako znaku „zgody i równości“, urasta do symbolu jałowych „melioracji“, dokonywanych przez pseudodobrych panów na odczepkę, pod naciskiem postępowej opinii publicznej. Trafne tedy było wyznaczenie osobie Podstolego centralnego miejsca w sztuce. Główną cechą tej postaci jest zakłamanie. Efekt demaskującej sprzeczności wypowiedzi udało się autorce najzupełniej. Więc kiedy Podstoli szasta wielkim słowem „równość“, nie wierzy mu się ani przez chwilę, bo innym razem powie, że każdy stan ma swoje powinności i przywileje, a grunt — na swoim poprzestać. Słynne „za rano“ Stanisława Augusta oto prawdziwe credo Podstolego, a nie oznacza ono akceptacji w zasadzie potrzeby reform, tylko zwyczajne *après moi le déluge*.

Mocno ustawione postacie: sentymentalnej a bezdusznej egoistki Cześnikowej, starego sługusa Hilarunia, Komisarza, Ekonoma i Kucharza, tych rzecz można subtyranów, przyczyniają się do uzupełnienia obrazu domów szlacheckich, „założonych na fundamentach pobożności i cnoty“.

Zdawało by się, iż umiejscowienie akcji poza głównym nurtem dziejowym, gdzieś tam na głuchej prowincji, może pozbawić sztukę atmosfery Wieku Oświecenia. Lecz tak się nie stało. Już sam fakt, że Podstoli, uprawiający swoją „winnicę“ dawnym obyczajem, pokłada jednak ambicję w tym, by uchodzić za przodującego w województwie reformatora, jest znamienity dla ducha czasu. Wytwarzają też w sztuce klimat epoki liczne echa wydarzeń warszawskich, docierające na wieś słuchy o wypowiedziach Staszica i Kołłątaja, a postać Starościca jest jakby uosobieniem postępowych dążeń najlepszych synów wieku, ich dzielnych i tragicznych zmagania ze wstecznictwem. Wreszcie czynny protest wędrownego obraźnika i żywiołowy bunt garderobianej Nastki, narzeczony zbiega, otwie-

rają perspektywę na bliską Insurekcję Kościuszkowską. Środowisko zobrazowane realistycznie, interesujące sytuacje, wartki i dowcipny dialog, stylowa polszczyzna — to wszystko powinno zapewnić sztuce Auderskiej powodzenie w całej Polsce. Dekoracje i kostiumy do „Zbiegów“, jak zresztą do większości sztuk granych na lubelskiej scenie dramatycznej, zaprojektował Jerzy Toronczyk. Prapremierę przygotowano przy współpracy autorki: w porozumieniu z nią poczyniono drobne modyfikacje i skróty niezbędne dla nadania akcji zwartości.

Obecnie główne kłopoty teatru dobiegają końca w dużej mierze dzięki odzyskaniu stałego reżysera Zofii Modrzewskiej, która rozpoczęła już próby „Rodzinki“ J. Jurandota i równoległe „Ślubów panińskich“. W skład zespołu artystycznego wchodzi w danym momencie, poza wymienionymi scenografem i reżyserką: Aleksander Aleksey, Maksymilian Chmielarczyk - Cybulski, Stefania Cybulska, Eleonora Frenkiel-Ossowska, Leon Gołębiowski, Maria Górecka, Juliusz Grabowski, Kazimierz Iwiński, Zbysław Janowski, Włodzimierz Kaniowski, Lechosław Litwiński, Mieczysław Łoza, Stanisław Małyszewski, Stanisław Olejarnik, Eugeniusz Pol (asystent scenografa), Zygmunt Regro, Irena Skwierczyńska, Zofia Stefańska-Michnikowska, Leszek Szymocha, Halina Ziolkowska. Dyrektorem naczelnym jest od września 1947 r. Maksymilian Chmielarczyk, wicedyrektorem — Zdzisław Lorenowicz, kierownikiem literackim Maria Bechzyc-Rudnicka.

Do trudności chronicznych, z którymi dyrekcja boryka się od pięciu lat, należą komplikacje w podziale małego zasobu mieszkań, powstające przy angażowaniu nowych aktorów i brak magazynów na dekoracje,

co z kolei daje się we znaki przy planowaniu repertuaru. Mimo te i inne kłopoty podany spis sztuk nie wykazuje obniżenia linii repertuarowej i kolektyw teatralny nie uległ depresji. Autorzy pracowali nad sobą uczęszczając co tydzień na zebrania organizowane przez komisję Spatifu, na których przeprowadzano szczegółową analizę metody Stanisławskiego. Prawie każdy aktor poświęcał czas wolny od zajęć zawodowych współpracy z zespołami amatorskimi. W kwietniu br. nawiązano przyjacielski kontakt z Fabryką Samochodów Ciężarowych. Bardzo dzielnie spisywał się zespół techniczny Państwowego Teatru im. J. Osterwy, uszczuplony ostatnio ze względu na akcję oszczędnościową. Godzi się wymienić na tym miejscu nazwiska zasłużonych fachowców pracujących w lubelskim teatrze dramatycznym po kilkanaście lat, są to: kierowniczka pracowni krawieckiej Aniela Michońska, kierownik brygady technicznej Edward Klimek, perukarz Marian Marzycki, elektrotechnik Bolesław Dziuba, rekwizytor Stefan Zebrowski, kierownik pracowni malarskiej Stefan Kulczycki, fryzjerka Franciszka Marzycka, kierownik stolarni Władysław Sikorski. Zaangażowani później młodzi dzielnie im sekundują.

Warto zaznaczyć na zakończenie, że dzięki zeszłorocznym wykładom ideologicznym, dzięki naradom produkcyjnym i licznym innym dyskusjom proces psychicznego przestawiania się kolektywu na nowe tory mocno się już zaakcentował. Jednym z najbliższych zadań Państwowego Teatru im. J. Osterwy jest zwiększenie częstotliwości rozmów z widzami w sali teatralnej i na terenie zakładów pracy.

M.B.-R.

TEATR MUZYCZNY W LUBLINIE

Dużą popularność zdobył wśród publiczności lubelskiej Teatr Muzyczny pod dyrekcją A. Niemczynowskiego. W ciągu 5 lat istnienia teatr ten wystawił 22 sztuki (operetki, komedie muzyczne, wodewile, m. in. „Barona cygańskiego“ J. Straussa, „Piękną Helenę“ i „Orfeusza w piekle“ Offenbacha, „Krajinę uśmiechu“ Lehara, a z współczesnego repertuaru — „Niespokojne szczęście“ Milutina, „Wodewil warszawski“ Gozdawy i Stępnia i in. Linia rozwojowa tej placówki idzie szybko w górę: w r. 1947 zespół teatru liczył 48 osób, obecnie zaś 132, liczba widzów z 20.000 (na sztukę) wzrosła do 43.000; w r. 1947 powtarzano przedstawienia przeciętnie 40 razy, obecnie — 85. Współpracowali z teatrem na przestrzeni pięciolecia: B. Artemska, H. Bortnowska, L. Drzewiecka, X. Grey, E. Fabianowa

(kostiumy), J. Fontanówna, J. Kenda, H. Kordiali, W. Pawlikowska, B. Sawicka, E. Zakrzewska, A. Żeliska, P. Bem (reżyser), M. Borowiecki, A. Cichoń (dyrygent), K. Dembowski, J. Galewski (dekorator), E. Grajewski (dekorator), J. Fabian (choreograf), E. Gołębiowski (kierownik literacki, członek ZLP), Jerzy Golfert, R. Gierasieński, J. Junosza, A. Kaczorowski, A. Koziół (koncertmistrz), M. Kondracki, M. Lasowy, A. Lenczowski (dyrygent), W. Michnikowski, J. Molen-da, H. Rućki, W. Wacławski, E. Wayda i in. Obecnie gra teatr „Tysiąc i jedną noc“ J. Straussa, w próbach — Kamińskiego „Krakowiaci i górale“.

W następnym numerze „Kamery“ podamy obszerniejszą ocenę działalności lubelskiego Teatru Muzycznego, który wkłada dużo rzetelnej pracy w podnoszenie poziomu swoich widowisk.

W następnych numerach „Kamery“ zamieścimy informacje o działalności lubelskiego Związku Plastyków, Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza, Biblioteki im. Hieronima Łopacińskiego, Archiwum Państwowego i Miejskiego oraz innych instytucji kulturalno-społecznych.

WCZORAJ I DZIŚ MUZEUM LUBELSKIEGO

Muzeum Lubelskie będzie obchodzić za parę lat 50-lecie swego istnienia. W tym długim okresie czasu przechodziło ono różne koleje losu i borykało się z wieloma trudnościami.

Założone w 1906 r. przetrwało zwycięsko pierwszą wojnę światową i w r. 1921 urządziło czasową wystawę Sztuki i Starożytności. W dwa lata później nastąpiło otwarcie zbiorów na stałe w dwóch zabytkowych budynkach popijarskich. Wydarzeniem dużej wagi było ukończenie gmachu Związku Pracy Kulturalnej, łączącego oba stare budynki, w którym Muzeum uzyskało szereg nowoczesnych sal ekspozycyjnych. Otwarcie wystaw w nowych pomieszczeniach nastąpiło w 1939 roku na krótko przed wybuchem drugiej wojny światowej.

Oprócz podanych pokrótce kilku faktów i dat dotyczących historii muzeum do roku 1939 należy parę słów poświęcić omówieniu celów i zadań muzeum w tym okresie, zainteresowaniu ze strony społeczeństwa oraz środkom materialnym.

Istniejące od 1914 r. Towarzystwo p. n. Muzeum Lubelskie w swoim sprawozdaniu z działalności za rok 1915 określało cele i zadania muzeum jak następuje: „Muzeum Lubelskie ma za zadanie w pierwszym rzędzie gromadzić wszelkie przedmioty odnoszące się do przeszłości Ziemi Lubelskiej oraz ilustrujące jej stan kulturalny i artystyczny w dobie obecnej”. Wprawdzie statut Towarzystwa przewidywał i inne formy działalności, ale nie miały one wpływu na rozwój muzeum, które spełniało właściwie rolę zbiornicy eksponatów. Troski materialne, z jakimi rozpoczęło swoje istnienie nie pozwoliły aż do roku 1929 na zaangażowanie stałego kustosa. Odzyskanie niepodległości nie przyniosło polepszenia warunków. Państwo mało interesujące się sprawami kultury, a muzeów w szczególności, pozostawiło je swoim losom i skromnej opiece ze strony samorządów i prowincjonalnych zrzeszeń naukowych. Ze opieką ta była niewielka, świadczą najlepiej dalsze dzieje muzeum. Mając jako stałe źródło dochodu subwencję Zarządu Miasta (500 zł rocznie) i nieduże dochody z opłat za wstęp oraz przypadkowe ofiary członków Towarzystwa lub zwiedzających, Muzeum traci w r. 1935 kustosa. Utrzymuje się ono jeszcze tylko dzięki pracy niektórych członków Towarzystwa.

Charakteryzująca muzeum lubelskie, podobnie jak wszystkie muzea polskie, zasada wystawiania dużej liczby eksponatów bez jakiegokolwiek powiązania w całość ekspozycyjną sprawiała, że muzeum traktowane było jak magazyn ciekawostek, o którego istnieniu wiedziała niewielka grupa młodzieży i jeszcze mniejsza grupa dorosłych. Frekwencja roczna była niewiarogodnie mała. W 1935 r. zwiedziło muzeum 2.336 osób, w tym 185 dorosłych, w 1938 r. osiągnięto największą cyfrę na przestrzeni ostatnich 10 lat — 6.100 osób, w tym 313 dorosłych(!).

Plany reorganizacji wysunięte przez powstały w 1939 r. Instytut Lubelski, w skład którego weszło

również Towarzystwo pod nazwą Muzeum Lubelskie, udaremniła wojna, w której Muzeum poniosło bardzo ciężkie straty. Między innymi na skutek działań wojennych zniszczony został w połowie południowo-wschodni budynek popijarski. Okres okupacji przyniósł nowe straty. Wrogowie kultury polskiej zlikwidowali wszystkie wystawy muzealne w nowym gmachu, rozgrabili cenniejsze eksponaty, m. in. z zakresu grafiki, malarstwa polskiego i obcego oraz strojów ludowych, pozostałe zaś zbiory stłoczyli w ocalałym budynku.

Po wyzwoleniu Lublina przez wojska radzieckie i powołaniu władz PKWN zabezpieczono zbiory, brak jednak jakichkolwiek pomieszczeń ekspozycyjnych uniemożliwił otwarcie muzeum. Pierwsze lata upływały na staraniach o odzyskanie przynajmniej części pomieszczeń w nowym gmachu. W 1946 r. muzeum otrzymało jedną salę ekspozycyjną z górnym oświetleniem oraz 3 sale opróżnione przez Bibliotekę im. Łopacińskiego. Odzyskanie dalszych lokali uniemożliwiło zajęcie parterowych pomieszczeń przez Radiofonizację Kraju. Pomimo trudności lokalowych muzeum mogło się dalej rozwijać dzięki stałej subwencji z Ministerstwa Kultury i Sztuki, a pomoc finansowa z Zarządu Miasta Lublina w 1948/49 r. pozwoliła na przeprowadzenie niezbędnych remontów w starym budynku popijarskim, w którym adaptowano na cele ekspozycyjne I piętro. W 1949 roku muzeum zorganizowało 2 pokazy eksponatów z zakresu sztuki. Punktem zwrotnym w rozwoju muzeum było jego upaństwowienie w 1950 r. W roku tym zakończono trwający od kilku lat proces upaństwowiania wszystkich muzeów w Polsce. Po raz pierwszy w dziejach naszego muzealnictwa państwo otoczyło opieką materialną wszystkie placówki muzealne.

Głębokie przemiany w życiu gospodarczym i w jego ideologiczno - kulturalnej nadbudowie spowodowały przełom również w problematyce muzealnej. Na pierwsze miejsce wysunięte zostały postulaty upowszechnienia i udostępnienia zbiorów dla całego społeczeństwa, zdynamizowania muzeów i uczynienia z nich placówek naukowo-oświatowych.

Muzealnictwo rozpoczęło walkę o nową socjalistyczną treść kultury polskiej, a opierając swoją problematykę na bazie materializmu dialektycznego i historycznego rozpoczęło serię wystaw problemowych, mających na celu współdziałanie w wychowaniu nowego człowieka i ugruntowaniu w nim materialistycznej interpretacji procesów dziejowych.

Główną formą pracy naukowej muzeum jest ekspozycjonowanie opracowanych zabytków na wystawach stałych i czasowych, przy czym najważniejszym problemem staje się sprawa właściwej interpretacji zbiorów i jak najbardziej dydaktycznej ekspozycji. Muzeum stara się w jasny i przystępny sposób nawiązać kontakt ze zwiedzającym, zachęcić go do stałego korzystania z wystaw muzealnych. Dlatego też pokaz nie ogranicza się tylko do samych zabytków oryginalnych,

które często nie przemawiają do widza, ale uzupełniany bywa tekstami wiążącymi, mapami i modelami.

Muzeum Lubelskie od 1950 r. rozpoczęło organizację wystaw problemowych. Np. w ub. r. zorganizowano wystawy: „Architektura Lubelszczyzny“ i „Wystawa Archeologiczna“. Dalsze plany ekspozycyjne dotyczą przede wszystkim organizacji wystaw czasowych. Powiększony w r. 1951 zespół naukowy pozwoli na organizację wystaw z 3 zakresów: sztuki, archeologii i etnografii. Projektuje się zarówno wystawy o tematyce szerszej, jak np. „Wieś polska w ilustracji i grafice XIX w.“, i szereg wystaw tematycznie związanych z Lubelszczyzną. Kontynuacją drugiego rodzaju wystaw będzie przygotowywana w r. b. wystawa pt. „Przemysł ludowy Lubelszczyzny XIX i XX w.“. Celem tej wystawy jest retrospektywny przegląd najważniejszych gałęzi przemysłu ludowego od jego początków aż do chwili obecnej, ze szczególnym uwzględnieniem opieki państwa nad dalszym jego rozwojem.

Podobnie jak w latach ubiegłych, muzeum planuje również wystawy okolicznościowe z okazji rocznic i świąt państwowych. W rb. charakter taki miała wystawa o PKWN zorganizowana w ramach zobowiązań pracowników muzeum ku uczczeniu urodzin Prezydenta Bieruta i święta 1 Maja. Drugą tego typu wystawę organizuje się w Miesiącu Przyjaźni Polsko-Radzieckiej.

Działalność naukowa muzeum związana jest ściśle z pracą oświatową, która w br. zakrojona jest na szerszą skalę. Niezależnie od wewnętrznej pracy oświatowej, polegającej na opracowaniu właściwej interpretacji wystaw, oprowadzaniu wycieczek i organizowa-

niu zebrań szkoleniowych o charakterze ideologiczno-fachowym, w których udział biorą wszyscy pracownicy muzeum, planuje się akcję oświatową na zewnątrz muzeum. Charakter stały będą miały odczyty publiczne dotyczące tak muzealnictwa jak i najciekawszych problemów z zakresu sztuki, archeologii i etnografii, wygłaszane przez pracowników muzeum. Odczyty te będą popularyzowane również w szkołach i zakładach pracy. Ponieważ akcja odczytowa została wprowadzona dopiero w br., wygłoszono na razie 3 odczyty publiczne i 4 dla szkół. Rozpoczęto również odczyty dla jednostki wojskowej w Lublinie.

Wielkie znaczenie mają też nawiązane przez muzeum kontakty z wojskiem. Sporo trudności napotyka się jeszcze w kontaktach z zakładami pracy i Samopomocą Chłopską. Już dzisiaj jednak trzeba podkreślić, że zwiedzanie muzeum, zarówno zbiorowe jak i indywidualne, przybiera coraz szersze rozmiary. Najlepiej przekonują nas o tym cyfry. W 1945 r. było w muzeum 21.000 zwiedzających, w 1950 r. 77.000, a w 1951 — 82.000. (Frekwencja dotyczy tak własnych wystaw jak i objazdowych organizowanych w muzeum). Niestety pomimo tak dużej frekwencji za mało jest jeszcze zainteresowania ze strony zakładów pracy, wojska i milicji. Muzeum Lubelskie oczekuje również większego zrozumienia i docenienia swojej działalności przez ORZZ (Wydział Kulturalno-Oświatowy), a w szczególności rozwinięcia inicjatywy w organizowaniu wycieczek do muzeum przez kierowników świetlic i organizatorów kulturalno-oświatowych instytucji i zakładów pracy.

Irena Iskrzycka

KRONIKA KULTURALNA LUBELSZCZYZNY

Gdy dziennikarz pragnie nakreślić w r. 1952 główne rysy oblicza kulturalnego Lubelszczyzny, nie może nie widzieć, jak znacznym przeobrażeniem uległo to oblicze oraz jak dalece nabrał realnych kształtów postulat upowszechnienia kultury na terenach dawniej pod tym względem upośledzonych. Mapa Lubelszczyzny przedstawia obecnie inny obraz geografii kulturalnej. Znacząco czerwonymi strzałkami trasy licznych przejazdów ekip koncertowych Artosu, prelegentów Towarzystwa Wiedzy Powszechnej, docierających do najbardziej zapadłych miasteczek, do wsi, PGR i spółdzielni produkcyjnych, trasy wypadów Filharmonii Lubelskiej z koncertami popularnymi, liczne punkciki oznaczają zainstalowane radiowęzły, obejmujące swoim zasięgiem wiele wsi, inne punkty symbolizują powstałe sceny amatorskie lub zespoły muzyczne i śpiewacze. Jeszcze inne wreszcie symbole oznaczają ogniska sztuki ludowej znajdującej się pod opieką Państwa lub stałe świetlice wiejskie. Równocześnie, wraz z rozwojem przemysłu, wyrasta problem oddziaływania kulturalnego na szerokie masy robotnicze powstających wielkich ośrodków przemysłowych, jak FSC, Świdnik, Stalowa Wola, Rejowiec itd. Doświadczenie podsunęło już metody pracy, ucząc, że odbiór

bierny kultury¹ nie jest najlepszym sposobem asymilacji kulturalnej. Koncerty, odczyty, wystawy lub widowiska, w których biorą udział nawet najwybitniejsi aktorzy, literaci, plastycy, nie mogą nawiązać takiej więzi pomiędzy poszczególnymi dziedzinami kultury a nieprzygotowanymi odbiorcami, jak uczestnictwo szerokich mas w amatorskim ruchu artystycznym. Dlatego też na ziemiach Lubelszczyzny, jak zresztą wszędzie w Polsce, amatorski ruch teatralny i muzyczny spełnia pierwszorzędą rolę.

SCENA AMATORSKA

Amatorski ruch teatralny w Lubelszczyźnie rozpoczął się zaraz po zakończeniu działań wojennych random, lecz niestety nie oparty na doświadczeniu zrywem. Cechował go niesłychany wzrost liczbowy. W niektórych ośrodkach, głównie miejskich, powstało po kilkadziesiąt zespołów, jak np. w Krasnymstawie. Natychmiast jednak wyłonił się problem ogromnej wagi: wyboru i rodzaju repertuaru. Przemiany społeczne zachodzące w Polsce, przekształcanie ziem zacofanych gospodarczo w uprzemysłowione itp. fakty wymagały, aby scena ochotnicza, której organizatorzy bezpośrednio w tych przemianach brali udział, reagowała na nie

repertuarem współczesnym. Tymczasem zespoły chwyciły za sztuki trafiające do widza jedynie niewybrednym humorem lub sensacyjnością. Pozbawione jasnych wytycznych i wykwalifikowanych fachowo oraz uświadomionych politycznie instruktorów — zespoły amatorskie zaczęły się rozpadać.

Dopiero Festiwal Sztuk Współczesnych stał się w Lubelszczyźnie, podobnie jak i na innych terenach, zdarzeniem przełomowym dla sceny amatorskiej. Określono granice repertuaru, który miał być albo niewątpliwie klasyczny, jak Zabłocki, Niemcewicz, Bogusławski, Zapolska, Fredro, a nawet Moliere z literatury obcej, albo współczesny, jak Tarn, Maliszewski, Warmiński i inni. Odrzucono zdecydowanie rzeczy pozbawione wartości literackiej i ideologicznej. Praca rozpoczęta w dwóch pionach: miejskim, kierowanym przez ORZZ, i wiejskim, kierowanym przez Związek Samopomocy Chłopskiej, weszła odtąd na właściwe tory.

Pod koniec 1951 r. można było stwierdzić, że ruch amatorski ogarnął całe terytorium Lubelszczyzny: spośród 225 zespołów sześć wzięło udział w eliminacjach wojewódzkich Festiwalu Sztuk Współczesnych, które w województwie lubelskim odbyły się w ostatnim terminie. Festiwal pozwolił zaobserwować pewne tendencje ogólne ruchu amatorskiego.

Po pierwsze: w ogólnym rozrachunku wieś wyprzedziła miasto i mimo dobrych intencji robotnicze zespoły amatorskie nie spełniły całkowicie pokładanych w nich nadziei.

Po drugie: mając swobodny wybór repertuaru — miasto wybrało spośród sztuk współczesnych przeważnie utwory o tematyce wiejskiej, natomiast wieś sięgnęła do Fredry i do Zapolskiej. Dziesiątki zespołów wiejskich opracowały albo „Moralność Pani Dulskiej“ albo „Damy i Huzarów“. Kierownictwo stwierdziło, że za mało dotychczas sugerowano zespołom wiejskim właściwą linię repertuarową.

Eliminacje ukazały pozytywne wyniki pracy wielu zespołów amatorskich. Pierwsze miejsce zdobył zespół puławskiego Domu Kultury za „Wczoraj i przedwczoraj“ Maliszewskiego, w którym realizatorzy zastosowali pomysły reżyserskie ocenione dodatnio przez reżyserów z teatru im. J. Osterwy w Lublinie. Drugie miejsce zajął ambitny zespół akademicki ZSP w Lublinie za „Zwykłą sprawę“ Tarna, trzecie — zespół Domu Kultury w Chełmie za „Górników“ Sterna. Dobrymi osiągnięciami wykazały się jeszcze inne zespoły, jak np. zespół biłgorajski, który zdobył w swoim powieście powodzenie dzięki pomysłowemu ujęciu sztuki „Wczoraj i przedwczoraj“. Nie można też pominąć „Dożywocia“ wystawionego przez zespół z Białej Podlaskiej (teatr amatorski Ziemi Podlaskiej) ze świetnie wykonaną rolą Łatki.

Na specjalną uwagę zasługuje połączony zespół Zw. Pracowników Handlu i Związku Zawodowego Kolejarzy, który pokusił się o wystawienie „Krakowiaków i górali“ Bogusławskiego, a także działalność teatru Młodego Widza i „Koziołka“ docierającego do PGR i wsi uspołecznionych.

Obecnie, po zakończeniu Festiwalu, znajdujemy w każdej gminie po kilka zespołów. Liga Kobiet zorganizowała już w terenie 10 swoich zespołów, spośród których lubartowski zdobył w Warszawie na eliminacjach 1951 r. drugie miejsce. Jest to na razie stan płynny zarówno liczebnie, jak i jakościowo. Dopiero należy rozwinięta sieć państwowych świetlic pozwoli ująć amatorski ruch teatralny w ramy stałe i pokierować go właściwą drogą.

AMATORSKI RUCH MUZYCZNY

Festiwal Muzyki Polskiej — podobnie jak Festiwal Sztuk Współczesnych dla teatralnego ruchu amatorskiego — przyczynił się niemało do wydobycia na światło dzienne przodujących zespołów, do uwidocznienia wielu niedociągnięć, ale równocześnie i perspektyw rozwojowych. Dzięki powiatowym i wojewódzkim eliminacjom zespołów ZSch. i Zw. Zaw. łatwo było podsumować znaczną część dotychczasowego dorobku ochotniczego ruchu muzycznego. Mówimy znaczną, bo oczywiście udział zespołów amatorskich w Festiwalu Muzyki Polskiej, jakkolwiek masowy, nie wyczerpuje jednak całokształtu działalności w tej dziedzinie.

W eliminacjach wojewódzkich ZSch. w październiku ub. roku wzięło udział 18 zespołów, z których na wyjazd do Warszawy wybrano m. in. kapelę ludową z Białowoli (pow. zamojski), orkiestrę dętą z Chrzanowa (pow. kraśnicki) orkiestrę dętą z Zabuzza (pow. zamojski) oraz zespoły taneczne Krzczonowa i Trzebiatowa.

Do eliminacji Związków Zawodowych stanęło w listopadzie r. ub. 37 zespołów, tak że organizatorzy mieli nie lada kłopot ze zmieszczeniem całego materiału konkursowego w ramach programu. Na konkurs ogólnopolski Zw. Zaw. wybrano chór męski Zw. Zaw. Kolejarzy w Lublinie oraz zespół związkowy z Tomaszowa Lubelskiego, składający się prawie z 200 osób, w tym orkiestra, chór i zespół taneczny. Zespół tomaszowski przygotował bardzo ciekawy montaż muzyczny pt. „Moniuszko wśród ludu“. Poza tym wyróżniono wiele zespołów chóralnych, instrumentalnych, tanecznych, jak Teatr Młodego Widza, dziecięcy zespół taneczny z Łukowa, chór ZMP z Chełma i in.

Wyniki obu eliminacji były imponujące. Pozwoliły one stwierdzić ogromną ewolucję, jaką przeżył ruch amatorski od pozbawionych większych ambicji prób „kameralnych“, odosobnionych, aż do wielkiego ruchu społecznego o skonkretyzowanym obliczu ideowym i świadomych celach.

Niestety jednak nasz ruch amatorski ma odrazę do cyfr i do sprawozdawczości, tak że wiele danych liczbowych, które mogłyby zilustrować jego stały rozwój, pozostaje pod znakiem zapytania.

Nieraz uda się uchwycić takie występy, jak organizowane w ramach łączności ruchu zawodowego z amatorskim wspólne koncerty Filharmonii z chórem „Echo Podlasia“ w Białej Podlaskiej i Lublinie lub występy urządzone z okazji Miesiąca Przyjaźni Polsko - Radzieckiej, Miesiąca Budowy Warszawy, Tygodnia Oświaty, Książki i Prasy itp. Ale dużo imprez i występów ochotniczych wymyka się uwadze.

Jedną z większych bolączek amatorskiego ruchu muzycznego jest, jak wiadomo, brak odpowiedniego repertuaru. Muzyczny ruch wydawniczy, jakkolwiek żywy, nie może nadążyć za potrzebami terenu. Dlatego też z największym uznaniem należy powitać inicjatywę Komisji Kulturalno-Oświatowej ORZZ w Lublinie, która z udziałem Wydziału Kultury Prezydium WRN przygotowała wydanie pieśni ludowych i masowych, opracowane z myślą o amatorskich zespołach. Z okazji Miesiąca Pogłębienia Przyjaźni Polsko-Radzieckiej wydano również szereg popularnych pieśni w opracowaniu Aleksandra Bryka.

Nowym czynnikiem mobilizującym amatorski ruch muzyczny stały się przygotowania do Zlotu Młodzieży, w których biorą aktywny udział utworzone ostatnio państwowe ogniska kultury muzycznej, podległe Wydziałowi Kultury WRN. Na terenie Lubelszczyzny zorganizowano dopiero kilka tych ognisk, których celem jest krzewienie kultury muzycznej oraz wychowanie muzyczne młodzieży i dorosłych tam, gdzie nie ma w pobliżu Szkoły Muzycznej. Dotychczas pełny egzamin ze swej działalności zdało ognisko w Krasnymstawie, skupiające obecnie 180 aktywnych osób. Powstały również i rozwijają się ogniska muzyczne w Siatku (pow. zamojski), Białej Podlaskiej i inne. Do dalszego rozwoju ruchu muzycznego w Lubelszczyźnie przyczyni się przede wszystkim zaprojektowane w Planie Sześcioletnim założenie sieci ognisk muzycznych oraz świetlic obsługiwanych przez zespoły ognisk. W świetlicach tych będą utworzone zespoły instrumentalne i chóralskie. Każdy z instruktorów ogniska muzycznego weźmie pod opiekę jedną lub dwie świetlice, każde ognisko przygotowuje kurs dla zespołów świetlicowych celem zaznajomienia ich z zasadami dyrygentury, uczenia pieśni kilkugłosowych itp. umiejętności.

Zjazd kierowników świetlic przygotowujący jest na jesień w Lublinie. Pozwoli on dokonać w szczerzej dyskusji wymiany doświadczeń i zorientować się, czy amatorski ruch muzyczny wybrał właściwe metody rozpowszechnienia kultury muzycznej w najszerszych warstwach ludności.

FILHARMONIA

Myśl o stworzeniu filharmonii w Lublinie spotykała się przed wojną ze sceptycznym uśmiechem. Nie wierono, aby wysiłki zmierzające do utworzenia stałej placówki muzycznej dały pozytywne wyniki. Istniała grupa ludzi, która marzyła o powstaniu filharmonii, o wyniesieniu Lublina i pod tym względem do rangi stolicy kulturalnej Lubelszczyzny, jednak idea ta nie mogła być zrealizowana i trzeba było poprzestać na orkiestrze kameralnej zorganizowanej w r. 1920 przez Tow. Muzyczne. Wojna przerwała jej działalność. Została ona wskrzeszona w r. 1945 w ziemie pod dyr. Zygmunta Szczepańskiego, gdy nad Berlinem wybuchały jeszcze pociski. Państwową Filharmonię Lubelską powołała do życia uchwała Rządu z dn. 1.XII.1949 r. Pierwszą fazę jej działalności cechowało nieustanne zmaganie się z „murem oporu“, który z jednej strony tworzyło społeczeństwo niezYTE z muzyką, z drugiej

ogromne przeszkody materialne: brak sali koncertowej, mieszkań dla pracowników, lokalu na biura, brak wszystkiego w ogóle, co zapewnić mogłoby normalny rozwój instytucji kulturalnej. I co najgorsze — w tym samym czasie, gdy dyrekcja Filharmonii opracowywała szczegółowy plan „ofensywy“ muzycznej na teren Lubelszczyzny z audycjami szkolnymi, montażami operowymi itp., publiczność lubelska przestała uczęszczać na koncerty.

Ów kryzys Filharmonii dał początek pogłosce, jakoby istniały projekty zamknięcia Filharmonii z powodu jej deficytowości. Otóż zasadniczym błędem dyrekcji było to, że nie od razu zatroszczyła się o stałe zaplecze społeczne dla koncertów licząc na dorywczą publiczność inteligencką, która właśnie zawiodła na całej linii. Zaczęła się więc z wielkim opóźnieniem żmudna praca nawiązywania kontaktów z terenem, z zakładami pracy, z uczelniami. Najmniej zainteresowania wykazują przedsiębiorstwa budowlane, gdzie kierownicy kulturalno-oświatowi nie troszczą się o udostępnienie robotnikom muzyki poważnej. Podobnie wbrew wszelkim przewidywaniom Fabryka Samochodów Ciężarowych, chluba Lublina, odmówiła pomocy w akcji rozprowadzania biletów na koncerty oraz nie zgodziła się na urządzenie koncertu we własnej sali. Ale — warto podać to przeciwstawienie — niemal w tym samym czasie udał się wyśmienicie koncert w sali Fabryki Maszyn Rolniczych i nowy kontakt został tu szczęśliwie nawiązany.

Mimo licznych trudności Filharmonia nie rezygnuje z „podboju“ Lubelszczyzny. Dokonuje ona wypadów w teren: do Fabryki Wąg w Kraśniku, do Zamościa (szkolnego programu słuchało tam około 200 osób). Zorganizowano eksperymentalny montaż operowy w Dęblinie oraz w Cukrowni Strzyżów koło Hrubieszowa. Dążąc do jak największej eksploatacji w terenie, Filharmonia stara się uczynić program koncertów bardziej atrakcyjnym, związać go z życiem i aktualnymi rocznicami — w tym roku z rocznicą Beethovena i Moniuszki. Do rzędu bardzo udanych koncertów okolicznościowych należy np. koncert w Dniu Dziecka, odznaczający się dobrym wykonaniem (m.in. suity Prokofiewa „Piotruś i wilk“).

Dalszy rozwój Filharmonii Lubelskiej zależy jest w dużym stopniu od otrzymania odpowiedniej sali.

ARTOS

Dotychczasową formą imprezy artystycznej najczęściej przez Artos używaną była tzw. „składanka muzyczna“ charakteryzująca twórczość danego kompozytora, obecnie estrada Artosu rozciąga swój zasięg i na literaturę. Zapowiedziane są montaż literackie, m. in. poświęcone rocznicy Wiktora Hugo, a nawet drobne formy teatralne p. n. „Teatru miniaturek“.

Na terenie Lubelszczyzny ekipy Artosu w r. 1952 obsłużyły 650 imprez artystycznych w 24 miastach i 140 wsiach. Wynosi to przeciętnie 3 imprezy na dwa dni, osiągnięcie niemałe, jeśli weźmiemy pod uwagę ciężkie warunki terenowe: w ziemie brak ogrzanych sal,

brak hoteli i często środków komunikacyjnych, brak instrumentów, brak wreszcie niekiedy zrozumienia władz terenowych.

Ekspozytura Artosu w Lublinie rozwija teraz daleko skromniejszą działalność niż dawniej, gdy miała prawo organizować na własną rękę ekipy i planować wyjazdy w teren. Obecnie rola delegatury ogranicza się do przygotowania kontaktów terenowych dla ekip przyjeżdżających z Warszawy. Pozostały jej jednak samodzielne akcje — w dziedzinie audycji szkolnych. Ekipę rodzimą tworzą w tym zakresie członkowie Filharmonii Lubelskiej i chór Szkoły Muzycznej. Artos lubelski organizuje również niedzielne imprezy rozrywkowe dla robotników z FSC i WSK z udziałem artystów scen lubelskich, teatru lalek oraz zespołów wokально-instrumentalnych. Niestety, jednak mimo uznania dla wysiłków ekip Artosu — należy stwierdzić, że wykonanie programów często stało na niskim poziomie i wykonawcy wielokrotnie nie potrafili zdobyć się na wysiłek twórczy występując w małej miejscowości przed tzw. „nie znającą się“ publicznością.

Jednak już od połowy ub. roku stan ten uległ zmianie na lepsze.

ZWIĄZEK SPIEWACZY W LUBLINIE

Mówiąc o życiu muzycznym Lubelszczyzny nie podobna pominąć Lubelskiego Związku Śpiewaczego, zrzeszonego obecnie wraz ze wszystkimi prowincjonalnymi Związkami Śpiewaczymi w Zjednoczenie Polskich Zespołów Śpiewaczych i Instrumentalnych. Zjednoczenie obejmuje związki prowincjonalne o takiej tradycji, jak Wielkopolski Związek Śpiewaczy (blisko 70 lat istnienia) lub Pomorski z półwieczną tradycją walki o polską pieśń chóralną, o pieśń ludową.

Rola oddziałów Zjednoczenia polega na rozciąganiu opieki fachowej nad zespołami amatorskimi przez przychodzenie im z pomocą i nawiązywanie stałego przyjacielskiego kontaktu. Z czasem cały ruch amatorski zostanie skupiony w Centralnym Domu Kultury w Warszawie, gdzie mieścić się będzie główne jego kierownictwo.

Lubelski Związek Śpiewaczy nie miał tak bogatej przeszłości, jak inne związki. Powstał on w 1930 r. Po wojnie wznowił swą działalność 1.X.1948 r. napotykając znaczne trudności materialne, które zmniejszyły się z chwilą przyznania przez Radę Naczelną stałych subsydiów. Zarząd tymczasowy, który ukonstytuował się w lutym 1952 r., postawił sobie za zadanie zdobyć przez związek właściwego oblicza ideowego i przygotowanie udziału w Festiwalu Muzyki Polskiej.

Gdy zagadnienia organizacyjne Festiwalu zostały opracowane na wielkiej naradzie aktywu kulturalno-oświatowego, dyrygentów zespołów chóralnych i instrumentalnych oraz kierowników zespołów tanecznych województwa lubelskiego, Oddział lubelski Zjednoczenia zmobilizował znane zespoły do wzięcia udziału w tej wielkiej imprezie kulturalnej. A więc przede wszystkim chór „Echo“, który niedawno obchodził swoje dwudziestolecie, oraz „Hejnał“ — jeden z najstarszych i najbardziej zasłużonych chórów lubelskich,

powstały z byłego chóru „Lutnia“ w r. 1923 jako zespół Związku Zawodowego Kolarzy. W r. 1947 chór ten zdobył trzecie miejsce na konkursie zespołów amatorskich i odbył tournée po całej Polsce. W eliminacjach wojewódzkich Festiwalu Muzyki Polskiej „Hejnał“ otrzymał pierwsze miejsce. Zespół „Hejnał“ zainicjował również artystyczne współzawodnictwo pracy i akcję koncertów dla przodowników pracy.

Na działalność Oddziału składa się obecnie szkolenie chórów, zaopatrywanie bibliotek fachowych, instruktaz fachowy. M. in. dostarczono bezpłatnie zespołom terenowym numery bogatego w treść czasopisma „Życie Śpiewacze“ w sumie ok. 2000 egz.

Słusznie oceniając doświadczenia byłego Związku Śpiewaczego, obecnie Oddziału Zjednoczenia — Wydział Kultury Prezydium WRN w Lublinie oddał mu pod opiekę osiem powstałych ostatnio państwowych świetlic wiejskich, a mianowicie: w Krzczonowie, Rybczewicach, Siennicy, Polichnie, Modliborzycach, Grabowicach, Tarnogrodzie i Horodle.

SZTUKA LUDOWA

Bezpośrednio po wojnie wydawało się, że sprawa rozwoju sztuki ludowej jest beznadziejna i że istniejące jeszcze jej ogniska w Lubelszczyźnie zanikną bezpowrotnie, a wraz z nimi ostatnie pamiątki bogatej niegdyś kultury ludowej tych ziem. W związku z tym Wydział Kultury WRN wziął na siebie od razu dwa obowiązki: po pierwsze ocalić jeszcze co się da z resztek wytwórczości artystycznej indywidualnej, a następnie przez właściwą opiekę i stworzenie dogodnych warunków wpłynąć na rozwój istniejących ognisk artystycznych. Ponadto — dydaktyczny aspekt zagadnienia — pokazać społeczeństwu, jaką wartość mają dzieła ludowych artystów. Chodziło też o umiejętny wydobycie na światło dzienne ciekawych okazów ukrytych po chałupach wiejskich.

Drogą do osiągnięcia tych celów są przede wszystkim wystawy powiatowe i wojewódzkie sztuki ludowej, na których Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Wydział Kultury WRN zakupują wiele eksponatów pomagając w ten sposób materialnie artystom ludowym. W roku ub. odbyły się wystawy powiatowe w Lubartowie i w Łukowie, a także wielka wojewódzka wystawa w Lublinie. W bieżącym roku projektuje się otwarcie wystawy sztuki ludowej w Białej Podlaskiej i sztuki środkowego Powiśla w Puławach — obejmie ona również część pow. biłgorajskiego.

Równocześnie CPL i A (Centrala Przemysłu Ludowego i Artystycznego) prowadzi działalność innego rodzaju ułatwiając wytwórcom ludowym sprzedaż ich wyrobów, znajdując im rynki zbytu, rozprowadzając je po kraju. Ubocznie należy wspomnieć, że CPL i A obok autentycznych dzieł sztuki ludowej sprzedaje imitacje wytwarzane w miejskich pracowniach.

Lubelską sztukę ludową charakteryzuje ogólnie wielki umiar, stonowanie barw. Reprezentowana jest ona w kilku dziedzinach, jak tkactwo, ceramika, rzeźba w drzewie, wycinankarstwo, koszykarstwo, koronkarstwo. Tkaniny lubelskie lub łukowskie odznaczają się

przeważnie ciemną tonacją barw: czarna, zielona lub granatowa, czerwień pojawia się rzadko, są wskutek tego smutne, chociaż bardzo gustowne. Deseń przeważnie prosty: szerokie pasy różnych kolorów. Ceramikę lubelską rozslawiają głównie wyroby wytwórni w Urzędowie, pow. Kraśnik (obecnie Spółdzielnia Pracy), przede wszystkim dzbany z charakterystycznymi dla Lubelszczyzny białymi lub nakrapianymi kołnierzami na szyjach. Do najpiękniejszych modeli ceramiki tutaj należy ciemnobrazowy dzban z Urzędowa z białym kołnierzem upstrzonym zielonymi listkami. Oryginalne również w kształtach są dzbany samorodnego artysty z Pawłowa Jerzego Witka.

Rzeźbę w drzewie spotykamy zwykle na przedmiotach użytkowych. W archiwum Wydziału Kultury WRN można obejrzeć ozdobne skrzynki M. Okonia z Tarnawy, wśród nich wspaniałe pudełko „z gruszkami“, które zachwyca doskonałością wykonania, bogactwem kompozycji ornamentacyjnej.

Z innych dzieł należy wymienić grupę wyrzeźbioną w kredzie przedstawiającą dzieci z owcą. Rzeźba zdradza zupełną dojrzałość w ujęciu tematu, w wyściskaniu materiału, chociaż autor, mały Firlej z Garbowa, nie skończył jeszcze szkoły. Ma on jednak zapewnioną przyszłość, będzie się kształcił na koszt Państwa. Należałoby jeszcze wymienić całą osobną sztukę wycinankarstwa, w którym przodują chłopcy lubelscy. Wycinanki lubelskie osiągają wysoki stopień delikatności, deseń tworzy misterna siateczka z papieru.

W chwili obecnej Wydział Kultury WRN posiada dokładny inwentarz ognisk sztuki ludowej w Lubelszczyźnie, zostaną one otoczone czujną opieką.

NA ODCINKU UPOWSZECHNIANIA WIEDZY

Teren Polski wymaga opracowania nie tylko od strony sztuki, która niewątpliwie spełnia wielką rolę w podnoszeniu poziomu kulturalnego ludności, ale również od strony nauki kształtującej światopogląd człowieka, opierającej go na trwałych fundamentach. Lubelszczyzna wraz z innymi rejonami Polski podlega akcji upowszechniania zdobyczy wiedzy współczesnej. Organizacją czuwającą nad tą akcją i za nią odpowiedzialną jest, jak wiadomo, Towarzystwo Wiedzy Powszechnej, powołane do życia dekretem Rady Ministrów

z dn. 12 maja 1950 r., działające w Lubelszczyźnie od 1 czerwca 1950 r.

Główną formą popularyzacji wiedzy są przede wszystkim odczyty ilustrowane często filmami naukowymi. Działalność TWP obejmuje miasto i wieś głównie niezorganizowaną, uwzględnia jednak często i PGR.

Tematyka odczytów TWP dzieli się wyraźnie na trzy grupy. 1. publikacje poświęcone odkryciom przyrodniczym i związanym z tym zagadnieniom światopoglądowym materializmu dialektycznego, 2. tematyka społeczno-humanistyczna, zawierająca również zagadnienia literackie. Towarzystwo Wiedzy Powszechnej zyskało współpracę Lubelskiego Oddziału Związku Literatów, np. w akcji uczczenia wielkich rocznic obchodzonych przez całą pokojową ludzkość. 3. tematyka rolno, niezwykle aktualna dla ziemi lubelskiej, zdecydowanie rolniczej, a którą cechowała jednak dawniej niska kultura rolno. Idzie więc tutaj o zaznajomienie chłopstwa z nowymi metodami stosowanymi obecnie w hodowli i uprawie ziemi.

O intensywnej działalności TWP, pragnącego zlikwidować wieloletnie zaniedbanie kulturalne tych ziem, świadczą najlepiej cyfry. Oto mimo niedługiego istnienia Towarzystwa — w r. 1951, tzn. w drugim roku po jego założeniu, odbyło się na terenie województwa lubelskiego 1986 odczytów przy frekwencji przeciętnie 120 osób. Każdy odczyt jest uprzednio synchronizowany z daną ilustracją filmową bądź własną, bądź wypożyczoną z Filmu Polskiego. Równocześnie rozprawdza się między słuchaczy broszurki zawierające treść prelekcji, co utrwała w pamięci tezy i zagadnienia poruszane w odczycie.

Do akcji w terenie Oddział Lubelski TWP zyskał nie tylko współpracę Związku Literatów, ale również Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej oraz Akademii Medycznej. Studenci i asystenci tych uczelni jeżdżą i wygłaszają odczyty związane z kierunkiem swych studiów.

Podkreślić należy z przyjemnością fakt, że Oddział TWP podchodzi bardzo poważnie do swego zadania. Odczyty są dobrze przygotowane, prelegenci właściwie dobrani, a poziom prelekcji przystępny. Instytucja ta dobrze zasłużyła się dla podniesienia poziomu kulturalnego Lubelszczyzny. (E)

Rozporządzamy jeszcze kilkudziesięciu egzemplarzami numeru 83—84 „Kamień“, zawierającego antologię poezji Józefa Czechowicza i będącego jedyną powojenną publikacją poświęconą zmarłemu tragicznie poecie.

Cena egzemplarza 4 zł 50 gr plus koszty przesyłki. Wysyłamy tylko za zaliczeniem pocztowym.

Cena podwójnego numeru 15 zł.