

KAMENIA

DWUTYGODNIK LITERACKI

R Z Y M

na

codzień

EWA
SZELBURG-ZAREMBINA

I. Po raz pierwszy, drugi, trzeci i czwarty

Tytuł jest, jak sądzę, uczciwy — odpowiada treści.

Otóż na treść nie będą się składały rzeczy wyjątkowe: sławni ludzie, wielkie zdarzenia, wielkopomne myśli, wstrząsające wypadki. Nie.

Będzie to owo Wieczne Miasto, Rzym, ale miasto dnia powszedniego. Takie je widzę dokoła siebie przez siedem dni, przez cztery tygodnie w każdym miesiącu... w burzy z grzmotami i w słońcu, w ostrym, rześkim wietrze i w miękkiej ciepłej ulewie, szarżujące wśród lepkiej mgły i błyszczące w kolorowych neonach.

Gdy wychodzę z mieszkania, żeby załatwić moje drobne sprawy, nigdy nie wiem dokładnie, kiedy wrócę.

Zależy to od najrozmaitszych rzeczy, na które nie mam żadnego wpływu, lub tylko minimalny: od słowności, a raczej od niefrasobliwej, pełnej wdzięku niesłowności, jaka tu panuje... od nasilenia ruchu na ulicach (ściślej — jezdnich), który to ruch często przybiera formy swoistego perpetuum mobile, monstrualnego, bez początku i końca, żywego węzła nie do rozplątania! I wreszcie od tego — jaka, gdzieś z boku mojej drogi, prawego, lewego, otworzy się niespodziewanie perspektywa: anonimowy zaułek, w którym utknęły i przyległy do siebie stare, wilgotną inkrustowane mury... Kręta uliczka powiewająca u wylotu

wachlarzem palmowych liści osłaniających siostrzane wierzchołki koleczatego świerka... Taras zawieszony pod niebem, taras płynący pod żaglami prześcieradeł i drażniący wzrok ciemnozłotymi, zziębniętymi kulami kwaśnych, bo nieszczepionych, dekoracyjnych tylko pomarańcz...

Placyk, który cały się schronił pod parasol jednej starej pinii... Albo i zarys rzeczy bardziej znanych, a przez to większej wymagających uwagi — dalekiego obelisku, łuku, bramy pałacu, fontanny, kopuły kościoła.

Przyznaję — trzeba trochę silnej woli, żeby nie zboczyć z drogi prosto w nadarzącą się tak łatwo pokusę. To też czasem — zbaczam i — nie żałuję. Taka już natura ludzka: wobec niespodzianki jak również w obecności piękna zapominam o zegarku.

Ale gdyby to tylko nasze zegarki mierzyły nam czas nasz!

Roma!

Włóczyca, zaiste niepowszednie ucieleśnienie mędrzości, stoi z pierwszą nabrzmiałą spłówiną nieletni, tu kulebki tego miasta miast. Kolebka zawiera w sobie dobrze wrozący skądś — ówoje bliźniat, szczęście i powołanie razem.

...mnie, dziecko małe wielkiego narodu (wielkiego — cierpieniem, bo czymże by innym w ów czas!), narodu nie tylko pozbawionego gwałtem swego państwowego kształtu, ale i podzielonego zbrojną ręką między trzy państwa — a zwyciężki państwa ościenne — mnie, dziecko w wieku szkolnym będące, kto poznał ze szczęśliwym losem i z powodzeniem Rzymian? Szkoła. Zwykła prowincjonalna polska szkoła i jej prowincjonalny nauczyciel gnębiony zarówno troskami swego życia codziennego, jak i wielkim dramatem ojczyzny.

To on, wykładowca historii powszechnej w Lublinie, powiadomił sumiennie za Liwiuszem tych kilkanaście dziewcząt z Puław i z Wąwolnicy, z Nałęczowa, i z Opola, a także ze śródmieścia Lublina i z lubelskich przedmieść: Kalinowszczyzny, Rur oraz z dzielnicy „Za Krakowicą Bramą” — zbierających się w jego klasie, a obdarzonych prawdziwie dziewczynską niezbyt ciekawością o zastanawiających losach Rzymu, państwa

Wielka ankieta „Kamieny”

TWÓJ STOSUNEK DO LITERATURY WSPÓŁCZESNEJ

1. Czy interesujesz się literaturą nowoczesną? Twój ulubieni autorzy?
2. Dlaczego czytasz autorów nowoczesnych: z obowiązku zawodowego? z potrzeby intelektualnej? dla pogłębienia wiedzy o współczesnym świecie? dla przyjemności? z innych powodów?
3. Czy czytasz pisma literackie? jakie? dlaczego — tak? dlaczego — nie?
4. Jak widzisz perspektywę literatury na przyszłość: koniec literatury? utrzymanie się stanu obecnego (dwa typy literatury: trudna — dla specjalistów; przystępna, bez większych ambicji — dla masowego odbiorcy)? przyjęcie literatury nowoczesnej przez masowego odbiorcę? nawrót twórców do form tradycyjnych? powstanie nowego rodzaju literatury?

Zachęcamy gorąco wszystkich naszych czytelników i przyjaciół do nadysiania odpowiedzi. Będą one w miarę możliwości wykorzystane na łamach „Kamieny”. Za teksty wydrukowane w całości Redakcja wypłaci honoraria autorskie. Autorzy najciekawszych wypowiedzi otrzymają cenne nagrody książkowe. W najbliższych numerach „Kamieny” ukażą się wywiady przeprowadzone w oparciu o ankietę — z wybitnymi przedstawicielami lubelskiego środowiska kulturalnego.

Odpowiedzi na ankietę mogą być anonimowe (prosimy natomiast o podanie wieku i zawodu piszącego), mogą być także zbiorowe (mamy to przede wszystkim na myśli szkoły).

Do ułatwienia sobie orientacji co do celów naszej ankiety wskazane jest przeczytanie artykułu pt. „Bez czapki z dzwonekami”, zamieszczonego w nrze 2 „Kamieny” z rb.

„quae ab exiguis profecta incus ea creverit ut iam magnitudine laboret sua”.

...Tak, tak to było z owym państwem „które wyszło z małego zawiązku a rozrosło się do tego stopnia, że ugina się pod ciężarem własnej wielkości...”

Tak, tak się zaczęło: mały punkcik na mapie. Drobnny twardy kryształ w płynnej, ruchliwej masie, garstka prężnej ludności na tyłim, nie większym, kawałku ziemi. I — genius loci nad tymi ludzimi i miejscem tym. A może w tych ludziach. Byłaby tym, czym

została później Roma, bez opieki swoistego bóstwa.

Gdy w roku tysiąc dziewięćset dwudziestym drugim pierwszy raz oglądałam Wieczne Miasto, nie było tu jeszcze przeprowadzonej z rozmachem Via dei Fori Imperiali, która prowadzi prosto z Foro Traiano do Colosseo.

Teraz przechodzień idący tą szeroką drogą zatrzymuje się kolejno przed czterema, w marmurze, mapami, których nie może obojętnie minąć.

Na pierwszej widzi owo małe kółeczko. Ledwie widoczna samotna komórka wyodrębniona w ciele wielkim świata.

Napis głosi:

ROMA AI SUOI INIZI SEC. VIII AN. C.

Druga mapa i napis następujący:

IL DOMINIO DI ROMA DOPO LE GUERRE PUNICHE A 146 AN. C.

Przechodzień, który się tu zatrzymał, widzi już nie samotny drobnny punkt, ale wokół tego punktu zgrupowane: trzy czwarte Iberii, Liguria, Italia, Korsyka, Sycylia, Kartagina, Illiria, Macedonia, Epir, Achaja.

Przechodzień posuwa się o krok w przód i — trzecia mapa przemawia do niego z muru Via dei Imperii:

L'IMPERO ALLA MORTE DI AUGUSTO IMP. A 14 D. C.

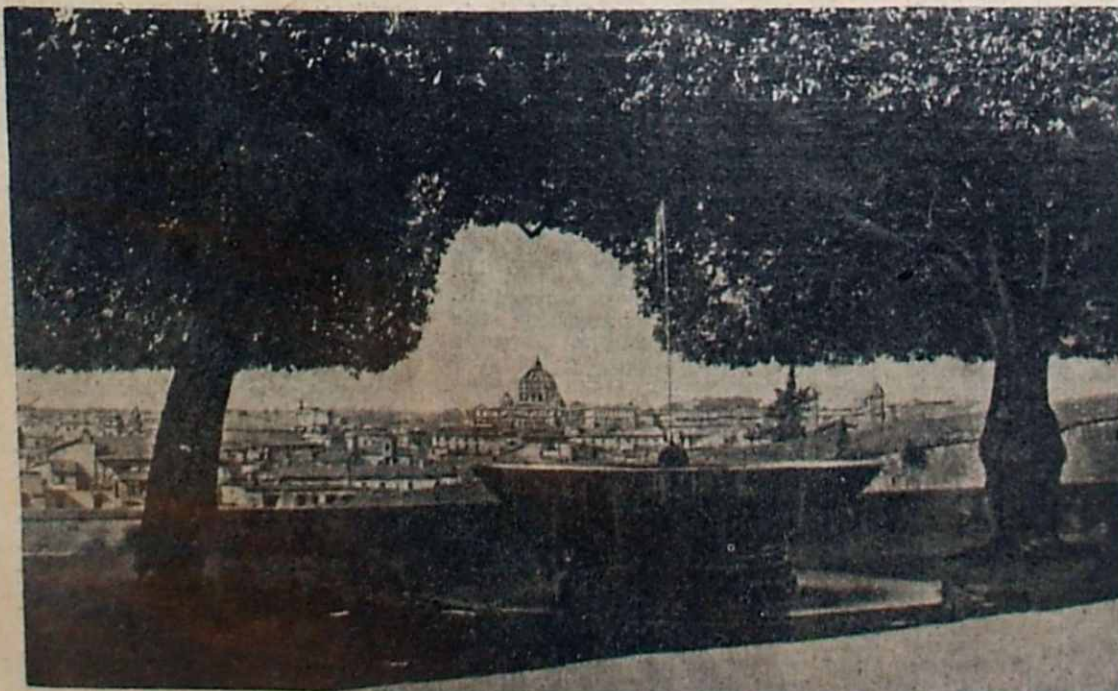
Tu są — Spagna, Gallia, Belgio, Germania, Rezia, Liguria, Norico, Panonia, Illiria, Epiro, Achaja, Kreta, Asia Minore, Bitinia, Tonto, Cilicia, Cipro, Siria, Cartagina, Numidia, Africa proconsolare, Cirinaica, Libia, Egipto.

Jeszcze krok — przechodzień, stoisz przed:

L'IMPERO TEMPO DI TRAIANO 98-117 D. C.

Prócz wymienionych wyżej masz tu rozciągnięte z zachodu na wschód, z

(Dokończenie na str. 2)



Panorama Rzymu z Willi Medici

NIE WOLNO ZAPOMINAĆ

E. I R. ROSIAK

Nazwisko dra Zygmunta Klukowskiego zbyt dobrze jest znane na Lubelszczyźnie, żeby trzeba było zaczynać recenzję wydanego ostatnio przez Lubelską Spółdzielnię Wydawniczą, pod redakcją Zygmunta Mańkowskiego, „Dziennika z lat okupacji Zamojszczyzny (1939—1944)” od przedstawiania autora. Nie od rzeczy natomiast będzie, jeśli wspomnimy, że wydanie piątego już tomu z cyklu „Wydawnictwa materialistów do dzieł Zamojszczyzny w latach wojny 1939—1944” pod redakcją Zygmunta Mańkowskiego „zbiegło” się z czterdziestolecie tak bogatej i wszechstronnej działalności społecznej i naukowej szczebrzeszyskiego Judyma. Już na podstawie uprzednio wydanych prac, a zwłaszcza czterech tomów obrazujących martyrologię Zamojszczyzny w latach okupacji hitlerowskiej, uznano Klukowskiego za żywą kronikę Lubelszczyzny. Ostatnia jego praca najmocniej jednak podkreśla prawo pisarza do tego właśnie tytułu.

Zacznijmy zresztą od samej koncepcji pisania wspomnień w czasie wojny. Pozornie — rzecz niestychanie prosta, praktycznie — bardzo skomplikowana i trudna do zrealizowania. Po pierwsze, mało kto już w momencie, kiedy groził wybuch wojny, wpadł na pomysł, żeby zacząć utrwalać nastroje społeczeństwa i zmieniające się jak w kalejdoskopie wypadki i zdarzenia. Najczęściej myślało się wówczas o tym, jak ocalić własną skórę, i to chyba było najbardziej powszechne zjawisko. Po drugie, trzeba było żelaznej dyscypliny wewnętrznej, żeby dzień po dniu przez pięć lat systematycznie przenosić na papier swoje wrażenia. Po trzecie zaś, wymagało to również nie byle jakiej odwagi i poświęcenia, jeżeli do przeżywania codziennych należała praca w AK i o niej

pisano się w pamiętniku, który przecież przy pierwszej niespodziewanej rewizji mógł wpaść w ręce okupanta.

Klukowski nie skorzystał z łatwej okazji, by dać czytelnikowi do ręki opowieść o swoich losach, ale postawił przed sobą cel znacznie większy: stworzenie kroniki Szchebrzeszyna w latach 1939—1944. Słowem — „Dziennik” to wielka historia małego lubelskiego miasteczka, które przeżyło prawdziwą gehennę.

Genezę zaskakująco zaciętych i systematycznych prześladowań Ziemi Zamojskiej wyczerpująco wyjaśnia autor wstępu, Zygmunt Mańkowski, który zwraca uwagę na to, że istotnymi przyczynami większego niż na innych obszarach Generalnej Guberni terroru na Lubelszczyźnie były następujące czynniki: najżyźniejsza gleba, a stąd tendencja do wyciągnięcia jak największej ilości produktów rolnych, ważne arterie prowadzące na Wschód oraz silny ruch oporu. Bardzo wymowny jest list Himmlera do Franka, którego fragment cytuje Mańkowski na dowód istnienia planu zniszczenia już na początku wojny wszelkich śladów polskości w Ziemi Zamojskiej, planowanej jako teren osiedleńczy dla Niemców. W liście tym czytamy m. in.:

„W okresie od początku 1944 roku stawiamy sobie jako zadanie zasiedlenie powiatu Zamość i zniesienie starego miasta Hanzy — Lublina”.

Akcja ta mimo daty 1944 roku była realizowana już od 1941 roku, a w jej efekcie wysiedlono prawie 1/3 ludności Zamojszczyzny.

Klukowski dobrze zdaje sobie sprawę z zamiarów okupanta, widzi jego zbrodnie, ale chce być prawdziwym kronikarzem — zdobywa się na obiektywizm nawet wobec wroga. Umie zachować właściwy dystans wobec przedstawianych faktów i zdarzeń, z całą wyrazistością maluje obrazy masowego likwidowania Żydów przez Niemców, ale jednocześnie widzi także napiętnowania zachowania się tych Polaków, którzy razem z okupantem potrafili grabić mienie skazanych na śmierć swoich towarzyszy niedoli.

Autor „Dziennika” jest świetnym psychologiem, dlatego też jego pamiętnik — to głęboka analiza nastrojów i postaw społeczeństwa w czasie okupacji.

Klukowski operuje tylko faktami i ograniczając komentarz do minimum

40-lecie pracy twórczej

Znany pisarz-intelektualista starszego pokolenia, Jerzy Eugeniusz Płomieński, obchodzi w pierwszych tygodniach r. 1959 jubileusz 40-lecia swojej pracy twórczej. Płomieński, ur. w r. 1893, zaczął ogłaszać swoje prace na łamach pism naukowych, literackich i codziennych w r. 1919. Przez szereg lat współpracował on również w pismach zagranicznych, między innymi w „Slavische Rundschau” poważnym organie europejskiej slawistyki, informując w nich o życiu umysłowym Polski międzywojennej. Głośna zwłaszcza była jego rozprawa „Problem pracy w Przepiórecze Zeromskiego”, wydana w r. 1926 jako publikacja książkowa, w której przeprowadził on generalną dyskusję z Wacławem Borowym i w której zaatakował założenia estetycz-

ne oraz psychologiczne St. Zeromskiego, stanowiące istotę tzw. „zeromszczyzny”, zdaniem krytyka, założenia sporne, pokłócone bowiem z prawdą osobniczej rzeczywistości duchowej, krzewiące przytem fałszywą mitologię pojęciową (pozorny heroizm moralny). W tomie eseju i szkiców krytyczno-literackich pt. „Szukanie współczesności” zaatakował Płomieński literaturę swojej epoki, tj. międzywojennego 20-lecia, z równie beceremonalną pasją, z jaką potraktował starszy od niego niemal o pokolenie K. Irzykowski literaturę polskiego modernizmu („Młoda Polska”).

Obok prac krytycznych i historyczno-literackich ogłaszał również Płomieński rozprawy i studia z zakresu historiografii, teorii krytyki literackiej, metodologii badań literackich, estetyki, wreszcie z pogranicza badań biopsychologicznych i humanistycznych. Jego rozprawy i szkice historyczne, wydane w roku 1946 nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego pt. „W kręgu polskiej irredenty”, zapoczątkowały renesans wielostronnego pisarza a zarazem legendarnego działacza rewolucyjnego, Edwarda Dembowskiego. Tę zapamiętaną od dawna frapującą osobistość na miarę naprawdę plularchową przywrócił Płomieński życiu polskiemu i polskiej kulturze. Przed 2 laty ukazał się tom wspomnień literackich Płomieńskiego pt. „Twórcy bez masek”. Książka ta zawiera 6 zintelektualizowanych opowieści o takich twórcach, jak St. Grabiński, K. Irzykowski, F. Mirandola, St. Ig. Witkiewicz i in. Jest ona jednak równocześnie wiernym zwierciadłem życia literackiego w Polsce przedwojennej.

W tece autora znajduje się kilka nie wydanych dotąd książek, a wśród nich tom esejuów teoretycznych, ogłoszonych w prasie naukowo-literackiej, Porusza w nich autor nietkniętą u nas problematykę najazdu nauk przyrodniczych na rozległe dziedziny zagadnień humanistycznych. Na wydanie czeka także kilkusetstronicowy tom studiów i rozpraw krytycznych oraz teoretycznych. Z prac, które ma obecnie na warsztacie Płomieński, szczególnie zainteresowanie budzą wielotomowe pamiętniki, które poza osnową autobiograficzną, mają odzwierciedlać, według słów autora, obraz jego burzliwej epoki. Należy dodać, że przed 30 laty był Płomieński jednym z kilku współredaktorów lwowskiego czasopisma naukowego „Przegląd Humanistyczny”, wskrzeszonego przez znakomitego uczonego, prof. uniwersytetu lwowskiego Ryszarda Ganszyna. W latach 1937—8 zorganizował Płomieński wraz z K. L. Konińskim i St. Ig. Witkiewiczem w Zakopanem rodzaj uniwersyteckiego wakacyjnego, tzw. „Wakacyjnej kursy naukowo-literackiej”, głównie dla nauczycielstwa.

— szkicuje tragiczną sytuację września 1939 roku, kiedy naród przygotowywany na to, że „silni, zwarci i gotowi” na każde uderzenie wroga „nie oddamy nawet guzika” — obudzony został nagle hukami pękających bomb. Posłaliśmy jeszcze spać wolni, w Polsce, obudziliśmy się zaś już w niewoli, w Generalnej Guberni.

Kreśląc nastroje społeczeństwa po klęsce, autor „Dziennika” zwraca uwagę na to, że pewne sfery bardzo szybko i zdecydowanie zaczęły się aklimatyzować i godzić z ponurą rzeczywistością. Dla wielu ludzi obojętne stawało się, gdzie i dla kogo się pracuje. Najistotniejszym problemem było zagadnienie doposażenia się do nowej sytuacji i zrealizowania odpowiednich możliwości do zabezpieczenia sobie egzystencji — a więc wszystko w myśl hasła: byle żyć. Od lojalności do kolaboracji prowadzi jednak krótka droga i tę właśnie Klukowski pokazuje bardzo wyraźnie. Boli go zdrada, ugodowość, rezygnacja i nie szczędzi wysiłku, by tych wszystkich, którzy splamili swój honor współpracą z Niemcami lub przedmiotliwą pracą w podziemiu — ku własnemu hańbie utrwalił. Rejestruje Klukowski z dokładnością sesjografu każdy krok zmierzający do wynarodowienia społeczeństwa polskiego. Smutne są jego opisy miast, zmieniających swój wygląd pod dyktando okupanta.

Jeżeli pisarz poświęcał wiele miejsca kolaboracji, to z jeszcze większą skrupulatnością stara się zachować w pamięci każdy szczegół walki AK z okupantem. Rozwiązuje pseudonimy i szyfry, uzupełnia, powraca do tych samych faktów, chce po prostu dać jak

(Dokończenie na str. 7)

RZYM NA CODZIEN

(Dokończenie ze str. 1)

południa na północ połacie ziem takie jak: Britania, Lucja, Mezja, Tracja, Macedonia, Capadocja, Armenia, Mezopotamia, Tingitana.

Przechodniu, stoisz długo. Gdyś oderwał wzrok od zdumiewającego obrazu rzymskiego świata, widział, że się znajdujesz naprzeciw ruin kołosa będącego kiedyś widownią rozrywki tłumów i cesarów, a także areną meczów milczących wyznawców mało znanej Rzymowi i rzymskiemu światu wiary w miłość — bliźniego i Boga Człowieka.

Przechodniem na drodze Imperium bywa nie tylko turysta, gęsto przechodzą nią mieszkańcy miasta, przechodzi młodzież. Wielu, bardzo wielu spośród młodzieży staje, patrzy, czyta, zamyśla się. Ochodzą w milczeniu. Twarze bez uśmiechu, zamknięte.

W oddali, poza Colosseum (które obecnie bywa wieczorem niemiłosiernie oświetlane lunaparkowym czerwonym światłem), widać mury i ogrody na Palatynie.

Zakłęta w czasie krainy Antyku nie zmieniała się wiele od roku 1932, gdy byłam w Rzymie po raz drugi. Ulicami i przez place maszerowały ze śmiertelną powagą wywłaszczone oddziały umundurowanych chłopców — wyrostków i dziewcząt — podłotków w białych bluzkach i w czarnych plosowanych spodniczkach, a jeszcze śmiertelniej poważnie kilkuletnie dzieci pzyate i śniadurumiane prezentowały w lilipucim marszu małe, na wzór broni dorosłych sfabrykowane karabinki. Na wystawie dziesięciolecia II Partito Nazionale Fascista wokół liczących ścian powtarzały się niezliczoną ilość razy wielkie wojskowe buty w żarłiwym zwycięskim Marszu Naprzód. Wielkie litery wokół wielkich makiet przedstawiających karabiny skrzyżowane z książkami powtarzały Wielkie Hasło: „Karabini i książki”.

W imponującej rozmiarami i zmaszowanej swą architekturą do skupienia sali, zaprojektowanej jako „święte

świętych” — paliły się znicze oświetlające imiona, daty, sztandary, sztandary, sztandary, sztylety i trupie czaszki.

We wszelkiego rodzaju lokalach i na zewnątrz, wśród ulic i placów, barwny tłum gęsto przetykały czarne koszule.

Zaniepokojony turysta spostrzegając to, spostrzegał także musujące w tłumie podniecenie, już nie na skutek tylko wina lekkiego powstałe, ani z przyrodzonego Italczykom temperamentu, ale z obudzonej dumy narodowej rodmu-chowanej systematycznie w psychę antyczną Civitas Romana.

Mimoходом zauważał też zmniejszenie się zastarzałych śmietników, zniknięcie, przynajmniej z główniejszych miejsc, brudu, brak dokuczliwej chmary natrętnych żebraków i wyludzczy, jak również wylegających się pod murami nierobów, o dźwięcznej nazwie z południa i południowym wdzięku, „lazzaroni”.

Uderzało i to, że miastu słynącemu przede wszystkim z ruin i zabytków przybyło i przybywało wiele nowych monumentalnych budowli i prawdziwie nowoczesnych arterii komunikacyjnych.

Ogólnie turyści zdani są na wrażenia wzrokowe i doraźne doznania. Nie wielu z turystów wozł ze sobą po świecie własne wagi o porównawczych szalach i im czas swój poświęca, gdy go ma zazwyczaj tak skąpo wydziałony.

Campania rzymska, wieś podmiejska, spokojnie zdawała się przeżywać swe dni wśród sadów pomarańczowych i oliwkowych, pól kukurydzianych przemieszanych z polami warzyw i jarzyn, oplecionych sznurami winnic. Ale i tu na każdym kawałku co większego muru czy co jaśniejszej ściany czerniły się, już z daleka widoczne, niby monstrualne wersety z biblii czy koranu, obowiązujące w teraźniejszości i na wieczność mające obowiązywać słowa II Duce.

Na pytanie zdumiony, zaniepokojony turysta otrzymywał tylko wymowne spojrzenie i umiejętnie dawkową porcję milczenia. Porać musiał się z

tym wszystkim. Ale, że ludzie zwycięzcy byli i są w Rzymie i okolicy nadzwyczaj mili, że Rzym i okolice — piękne, że dzieła sztuki i gatunki win... No, co tu więcej tłumaczyć? Mieszkańcy nie Itali chorują na Italię jak na powrotną gorączkę. Wracają. Nie raz, i nie dwa — trzy razy. Ile się da.

W roku 1938, roku niedobrej już pamięci, wracając do Rzymu z dłuższego wypadu na Sycylię, znalazłam się między Messyną a Reggio w gwałtownej, krótkiej burzy. Jeszcze siał pył kończącej się ulewy, gdy wyjrzało słońce i natychmiast siedem tęczy siedmioma łukami wsparło się na wzgórzach objawiając sobą brzeg bliskiego lądu. Mój zachwyt wywołany tym niecodziennym obrazem trwał krótko. Zgasł go, równie nieoczekiwany, ponury widok: pod skrzyżowane nad falami tęcze wplynęły opancerzone stąla szare bezkształtne potwory. Złowrogie intruzy w uroczym świetle blasków i barw posuwały się wolno szeregami w kierunku Afryki. Defilowały. Okrepty wojenne Włoch.

W samym Rzymie zastałam szum inspirowanych powojennych manifestacji.

Na Piazza di Spagna piętrzyły się piramidy kwiatów. Ale zapach świętych mimos, fiołków, narcyzów nie był ani orzeźwiający, ani słodki... Najlepsza na świecie kawa espresso miała tego dnia i następnych — zły smak. Zbliżał się Nowy Rok źle wróżący Rzymowi, Europie i światu. Ta burza miała trwać długo i być niszczycielska.

Płynął czas. Niósł na fali krew, Izy, niósł. Unosił ze sobą młodość. Płynię dalej.

Jest rok 1959. Początek. Znowu witam Wieczne Miasto. Tym razem nie w roli turystki, ale mieszkanki, mniejsza na jak długo przybędę, dość że żyjącej zwykłym życiem pełnym codziennych małych spraw, małych trosk, małych radości. Dzień jak dzień. Chociaż — nie, to przecież trwa jeszcze świąteczny okres. Dziś Trzech Króli, którzy, jeśli chodzi o Rzym, oddali swą władzę na 24 godziny dobrej wiedzmi, Befanie.

Zanim jednak opiszę Wam szaleństwo Befany, pozwólcie mi wrócić na chwilę do dnia Bożego Narodzenia. Już choćby tylko dlatego, że jest ono, wszędzie, gdzie się go obchodzi, świętem — dzieci, dziecięcej radości. A jeszcze tutaj, w Rzymie, jakby świętem kwiatów, co już specjalnie nam, przybyszom spod śnieżnych skrzydeł niefajzowanej zimy, przywodzi na pamięć wiosenne święta owianej zapachem hiacyntów — Wielkanoc.

Bardzo dziwne, bardzo miłe pomieszczenie wrażeń i uczuć, w przeciwieństwie do postaci. Babbo Natale, który jakby przywędrował z... Amerykanami. Se non è vero...

Jak dotąd żaden Włoch nie umiał mi powiedzieć, kim właściwie jest Befana i skąd powstała wiara w nią oraz uroczystości z tym związane. Wszyscy jednak stwierdzają jej narodowy włoski charakter.

(ciąg dalszy nastąpi)

JĘZYK SZTUKI ABSTRAKCYJNEJ

ROQUE JAVIER
LAURENZA

Wśród licznych gości odwiedzających nowy Dom Unesco w Paryżu nie brak przeciwników sztuki abstrakcyjnej, która dominuje wśród znajdujących się tam dzieł. Argumenty krytyków podobnie jak argumenty zwolenników nie są nowe, pozwolmy sobie jednak na krótki komentarz.

Dla człowieka nie żytego intymnie ze sztuką malarstwo abstrakcyjne (podobnie jak czysta poezja i czysta muzyka) nie odzwierciedla naszych spraw i konfliktów: stanowi ono nieomal zjawisko hermetyczne, istniejące samo dla siebie, niepojęte. W istocie stawiane zarzuty biorą początek z wątpliwego w swej słuszności przeciwstawienia treści i formy, z zakorzenionego przekonania, że fakt estetyczny musi „coś znaczyć”, zawierać jakieś elementy anegdotalne, przypominać logicznie zbudowane przemówienie. Tymczasem prawda jest inna: dzieło sztuki to samodzielny świat.

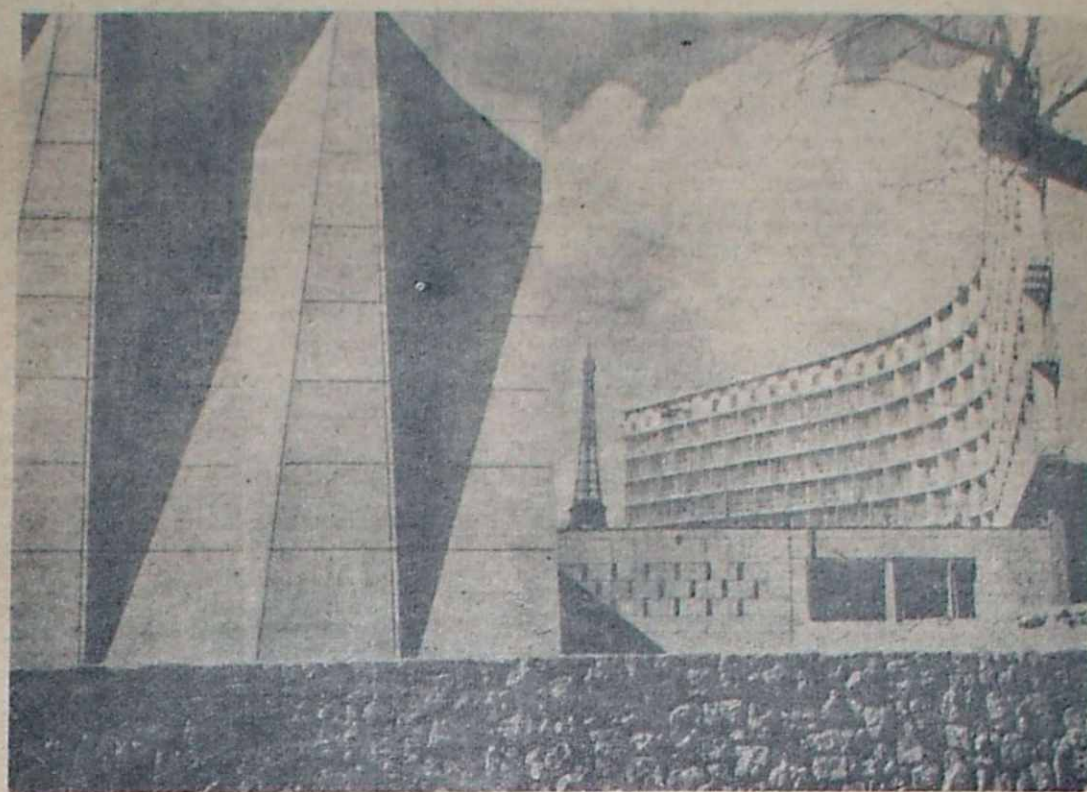
Przypomnijmy anegdotę o damie, która kiedyś powiedziała do Delacroix: „Jaka szkoda, że pan nie był na balu w Ambasadzie Angielskiej. Można tam było widzieć, jak książę Wellington rozmawiał sobie na uboczu z panem Metternichem. Niech pan pomyśli! Co za temat dla malarza!” A Delacroix na to: „Droga pani, dla malarza były to tylko dwie plamy: czerwona i niebieska”.

Nie podobna z czystym sumieniem zarzucić sztuce abstrakcyjnej, że odwraca się plecami do życia. Cóż może być bardziej nasyconego treścią humanistyczną, treścią swego wieku, niż wewnętrzny krajobraz i skryte perspektywy duszy twórcy? Malarstwo abstrakcyjne nie jest oczywiście pojęciem ani modelem pretendującym do wiecznotrwałości. Nie można jednak zaprzeczyć, że stanowi ono jeden z przejawów dziejowej twórczości człowieka i że na przestrzeni wieków powraca z zadziwiającą regularnością.

Nie zamierzamy twierdzić, iż sztuka abstrakcyjna jest jedyną godną swej nazwy sztuką naszych dni. Wystarczy, że ocenimy ją bezstronnie, jako jedną z form szczególnie wymownych i powszechnych współczesnej kultury. Zjawiska artystyczne nie wyrastają jak grzyby po deszczu; a przecież zauważamy, że sztuka abstrakcyjna rodzi się równocześnie we Francji i w Stanach Zjednoczonych, w Brazylii i w Grecji, w Peru i w Indiach. Powinniśmy ocenić wszelką tendencję artystyczną jako głęboką potrzebę, odczuwaną przez człowieka — istotę dziejową, i pamiętać, że formy sztuki są w ostatecznej konsekwencji wyrazem wewnętrznej postawy wobec świata.

W wypadku sztuki abstrakcyjnej, zwanej także nie przedstawiającą — nie jest ona odosobnionym poczynaniem jakiejś grupy twórczej, wyizolowanej szczególnieymi warunkami bytu narodowego; wprost przeciwnie, wyrasta ona wszędzie z głębokich warstw podłoża dziejowego. Widzimy także, że tendencja do abstrakcji nie jest czymś nowym, że przy bliższej analizie ujawnia ona niepoślednie znaczenie. Na koniec dochodzimy do wniosku, że sztuka abstrakcyjna nie oznacza odejścia od walorów warsztatowych ani upadku warsztatu, ale odpowiada świadomej i zdecydowanej woli twórczej.

Nie podobna w kilku wierszach wspomnieć o wszystkich aspektach tej sprawy, nieodzwyczajonych dla pełnej oceny. Jeśli idzie o stronę estetyczną, trzeba przynajmniej przypomnieć, że charakterystyczną cechą sztuki abstrakcyjnej jest autonomiczne posługiwanie się tworzywem artystycznym — w tym wypadku barwą i linią — podobnie jak się to spotyka w pewnych strukturach muzycznych. Tak na przykład w fudze Bacha dźwięk jest czymś samowystarczalnym, a przyjemność, jaką sprawia, nie ma nic wspólnego z osobistymi uczuciami danej jednostki. Masowy odbiorca uznaje i podziwia muzykę tego rodzaju na równi z muzyką typu romantycznego, która budząc także jego podziw i uznanie, dostarcza mu ponadto satysfakcji uczuciowych. Odbiorca ten nie zawsze skłonny jest do po-



FRAGMENT
SIEDZIBY
UNESCO
W PARYŻU

dobnego obiektywizmu wobec malarstwa i rzeźby.

Ponadto trzeba wziąć pod uwagę fakt, podnoszony już przez niejednego krytyka: a mianowicie wynalezienie aparatu fotograficznego, którego precyzyjne i posłuszne oko wyzwoliło sztuki przestrzenne od zależności wobec konkretnych i scen historycznych. Świadomość dąży zawsze do tego, by wznieść się ponad los ludzki, by pozostawić trwały ślad swego nietrwałego bytowania na ziemi, jakby biorąc odwet nad władztwem śmierci. Zwyczaj wznoszenia pomników i malowania portretów, dzięki którym człowiek utrwala się w czasie (bez względu na to, czy jest Cezarem, czy znanym ojcem rodziny) wiąże się z tą dążnością, z tym dramatem świadomości. Dawnymi czasy, by utrwalić rysy Filipa IV, potrzebny był pedziel Velasqueza; dziś — by uwiecznić inaugurację Domu Unesco, starczy jednego aparatu „Leica” i rolki taśmy.

Z drugiej strony nie należy zapominać, że historycy sztuki wskazują na przestrzeni dziejów istnienie stylów naturalistycznych oraz antynaturalistycznych, które odpowiadały pewnym

rzeczywistościom duchowym. Jak się zdaje, tendencja naturalistyczna przejawia się w epokach równowagi, gdy stosunki człowieka ze światem układają się przyjaźnie i pokojowo; dążność do abstrakcji dochodzi do głosu, gdy w stosunkach tych harmonia zawodzi. Twórca, zwykły dumać nad światem i swoją epoką, tworzy niekiedy formy abstrakcyjne, w których może wprowadzić ład, odpowiadający powszechnej potrzebie równowagi i pojednania.

Czy jednak w wypadku twórcy nie działa także wpływ zwycięskiej nauki, atmosfera pracowni, gdzie unoszą się konstrukcje matematyczne i abstrakcyjne formy zjawisk fizycznych? Artysta z natury rzeczy urzeczony ładem i harmonią odruchowo pragnie przełożyć obrazy matematyczne na plastyczną algebrę stylu.

Zastanawiając się nad tym wszystkim, dochodzimy do przekonania, jak niesuszny jest zarzut stawiany sztuce abstrakcyjnej, że nie ma ona nic do

powiedzenia. Często uważamy, iż sztuka jest czymś w rodzaju esperanta dla wszystkich. A tymczasem w istocie sztuka przemawia swym własnym językiem, prowadząc dialog tylko z tymi, którzy język ten znają.

Jakkolwiek jest, Dom Unesco prezentuje w swych salach, na korytarzach, w ogrodach — dzieła twórców, którzy cieszą się dziś niezaprzeczanym poważaniem w skali międzynarodowej, którzy dają świadectwo współczesności. A wszelkiemu zbiorowi sztuki nowoczesnej mogłyby posłużyć za hasło znane słowa: „Nie proponuję, nie narzucam — przedstawiam”.

Tłum. z franc. A. T.

„O dwa palce od serca czułem sępa szpony...”

PIOTR ŻBIKOWSKI

„Śmierć chroni od miłości, a miłość — od śmierci”.

(J. Lechoń — *Srebrne i czarne*)

Tragiczna śmierć Jana Lechońa wywołała w Polsce i wśród Polonii zagranicznych rozliczne echa w postaci bądź to komentarzy próbujących wyjaśnić zagadkę samobójczego i tajemniczego zgonu, bądź wspomnień osobistych o poecie, bądź wreszcie artykułów ustalających miejsce i rangę puścizny literackiej Serafinowicza w literaturze polskiej.

W dwa lata po desperackim skoku poety z najwyższego piętra hotelu Henry Hudson na asfalt nowojorskiej ulicy, tzn. w roku 1958, ukazała się w Londynie zapowiadana i wydana przez „Wiedomości” londyńskie, książka pt. „Pamięć Jana Lechońa”. Książka ciekawa i interesująca ze względu na dobór piszących i charakter wspomnień poświęconych osobie i twórczości poety.

Autorami tej ciekawej, bo niewiele ponad 80 stron liczącej książeczki są pozostający za granicą polscy historycy literatury, jak W. Weintraub czy

J. Sakowski, osobiści przyjaciele Lechońa z czasów „Skamandra” — lub późniejszych, jak K. Wierzyński, J. Wittlin, F. Goetel, A. Rubinstein czy Z. Czernański, a także dalsi znajomi poety, poznani przez niego dopiero na emigracji; razem 21 nazwisk, nie licząc głosów pośmiertnych takich obcych pisarzy, jak Henri Montfort, Rosa Basilij i Jules Romains.

Większość wspomnień ma charakter biograficzny i powraca ciągle do tych samych, przynajmniej trzeba, węzłowych zagadnień związanych z życiem i osobowością autora „Karmazynowego poematu”. Te zagadnienia — to tragiczna w konsekwencji dwoistość psychiczna poety (Tymon Terlecki, Kajaetan Morawski, Zdzisław Czernański), przyczyny zamknięcia po wydaniu zbioru „Srebrne i czarne” (ci sami, a oprócz nich Stanisław Bałtński, Wiktor Weintraub i Józef Wittlin), przyczyna, a może przyczyny, które skłoniły Lechońa do wybrania samobójczej śmierci na obczyźnie (Aleksander Janta, Tadeusz Nowakowski, Józef Wittlin).

Przepojona serdecznym smutkiem i żalem po stracie przyjaciela, który dla wielu potrafił stać się duchowym przywódcą, ukazuje ta książka, dzięki nagromadzeniu szczegółów z życia osobistego poety, dzięki swej bezpośredniości i szczeroci, wizerunek Lechońa dokładny i plastyczny. W wielu wypadkach autorzy nie cofają się przed wspominkami, które kładą się cieniem na postać i postępowanie tragicznie zmarłego skamandryty. „Kompleks primadonny”, „nieczym nie nasycona ambicja”, „snobistyczne plawienie się w blichtrze życia światowego” — oto jedna strona oblicza Lechońa, warszawskiego dandy, bywalca ambasad i salonów, serdecznego przyjaciela Wławiawy, apodyktycznego władcy stolika w „Ziemiańskiej”. J. Sakowski we wspomnieniu zatytułowanym: „Żalobny pas lity” pisze, że Lechoń „nie odznaczał się tolerancją dla ludzkiego zdania, choćby było poparte szczegółowym uzasadnieniem, a

sam potrafił swoim jednym, nieraz rzuconym niebacznie, wyrzucić dotkliwą krzywdę...” Aleksander Janta dodaje: „Nie był przyjacielem ludzi; przychodził i odchodził, rzucał ich i pociągał ku sobie, robił sobie z tych, którzy mu na to pozwolili, podpory...”

Egotyzm, snobizm, arbitralność, kapryśność i dziwactwa towarzyszyły Lechońowi i poza Warszawą; w Paryżu, w Rio de Janeiro, a potem w Nowym Jorku. Mimo to potrafił więzić i przyciągać do siebie serca ludzi, nieraz mimochodem tylko spotkanych, potrafił zaskarbić sobie przyjaźń większości tych, z którymi żył i pracował.

Decydował o tym w znacznym stopniu urok jego umysłowości. „Była to jedna z najświetniejszych, najbardziej zachwałych, najbardziej ryzykanciłki inteligencji swego pokolenia. Był to mózg wspaniały, eksplodujący nieustannie, umysł niebywale chwytny i odkrywczy, przenikliwy, absolutnie niezależny...” (T. Terlecki — „Dwa profile J. Lechońa”).

Lechoń potrafił być również najlepszym przyjacielem tych, których lubił, przyjacielem oddanym, serdecznym, pełnym poświęceń i wyrzeczeń. „Był dobry” — pisze Rafał Malczewski — „listy jego były pełne serca i troski...” Zdecydowanych niechęci nie potrafił zresztą długo dochowywać, „bo inteligencja jego zawsze brała górę, a z nią poczucie sprawiedliwości”.

A więc egotyzm obok ofiarności, snobizm i oschłość obok serdeczności i łacie staropolskiej wylewności, skrajny subiektywizm obok lojalności i niekłamnego entuzjazmu dla sukcesów innych. Te dwa oblicza charakteru poety nie wyczerpują wewnętrznych sprzeczności, które, według wszystkich niemal autorów wspomnień, można było zaobserwować już w najmłodszym okresie jego życia, już wtedy gdy „w niepozornym lokalu warszawskim, nazwanym kawiarnią pod P'kadorem czytał swoje wiersze przed publicznością z ulicy — wysoki, chudy, błady, z trzęsącymi się rękami, w których trzyma kartkę z tekstem albo którymi poprawia źle osadzone błonki”.

Zdzisław Czernański tak pisze o obliczu psychicznym poety z lat 1921—

(Dokończenie na str. 4)

„O dwa palce od serca czułem sępa szpony...”

(Dokończenie ze str. 3)

1926: „Lechoń był ciężkim neurotykiem... Psychicznie niewytrzymały, już w latach wczesnej młodości próbował popełnić samobójstwo (w roku 1921 próbował się otruć, i z trudem został uratowany). Ale to nie znaczy, że życia nie lubił. Przeciwnie. Był wtedy i później tak w życiu zakochany, w swojej karierze i w swojej sławie, że nam, którzyśmy go dobrze znali, wydawało się, że choćby Bóg wie ile chorób miał przeżyć, samym przywiązaniem do życia zwalczył każdą i wszystkich nas przeżyje”.

Tymon Terlecki w czym innym widzi przyczynę wewnętrznego rozdarcia w osobowości poety. „Trwał w Lechoń — czytamy u tego autora — przez całe życie aż do śmierci nigdy na dłużej nie zażegnany rozbrat między inteligencją a uczuciowością.” Stąd według Terleckiego „obok okrutnego prześmiewcy, uzurpatora, tyrana, który sprawował bezlitosny terror intelektualny”, żył w Lechoń człowiek ciągle z siebie niezadowolony, coraz przeżywający ataki ciężkiej depresji, zwątpienia o sobie i swym talencie, szukający nieustannie potwierdzenia swej wartości, mający niemal uraz na tle najłagodniejszej choćby i najsprawiedliwszej krytyki, głęboko odczuwający swą samotność, i tragiczny w tej samotności.

Taki był poeta w swym warszawskim i paryskim okresie życia. Od chwili wyjazdu do Rio de Janeiro, a potem do Nowego Jorku, obsesja samotności i śmierci staje się coraz bardziej natarczywa, coraz trudniej ukryć ją poecie pod pozorami bez troski, pod zasłoną słynnych amerykańskich wybuchów wesołości, żartów drwin i śmiechu. Ten bałwochwalczo zakochany w życiu człowiek, niestrudzony poszukiwacz jego uroków, góraczkowo spragniony rozrywek, wymyślający je sam zresztą dla zabawienia siebie i swoich przyjaciół, nie może teraz znaleźć wewnętrznego spokoju i poczucia bezpieczeństwa nawet w swej twórczości.

Erynie, mające w sobie „coś z Eury-pidesa i coś z Giraudoux”, ścigają go ciągle i poeta nie może się od nich wyzłodzić nawet za cenę literackiego haraczku, jak i złożył im w grudniu 1954 r. pisząc pod takim właśnie tytułem jeden ze swych najbardziej osobistych i jednocześnie najbardziej tragicznych wierszy. W pół roku po napisaniu tego wiersza: pod datą 16 lipca 1955 roku,

HELENA PLATTA

Antoni

Gama w górę i w dół,
— ciszej lub głośniej:
— Antoni, An-toni...
Świątki, oplecione girlandami,
przy drodze, na rozstaju, byle gdzie.
Droga, gdy idziesz,
opada i tonie
w żółciznie piasku.
Fala uderza, dzwoni,
mewy lecą nad głową.
Trzepot płaszczy lotek
okala pustkowia.
Jeśli wieje wiatr,
to jeszcze i on śpiewa
samotną sygnaturką
z kaszubskich
kapliczek.

STEFAN ZARĘBSKI

* * *

I wylonili się morza
I stanął zgrab na zrebie.
Wiem — z chaosu powstało,
Gdy spłynął duch gołębiem —
Zebym trwanie miał wieczne,
Zebym łaski miał hojne.
Wiem — niejedno zrozumieć
I niczego nie pojąć.

Oczy moje są ślepe.
Usta moje są nieme.
Wiem: z miłości mej — ogień,
Z mej nienawiści — krzemień.

tak pisze w swoim dzienniku: „Obsesja starości, która odchodzi na parę godzin i znów powraca, ataki przeraźliwego smutku... Mam uczucie, że świat stanął w miejscu i ja gapię się na niego zbaraniały i nieczuły. A na dnie serca iskiereka nadziei, że jeszcze stanie się cud i odkwitnie, nadziei tak bezsensownej jak moje dziecięce modlitwy, „żebyśmy nigdy nie umierali”.

Tragiczne zwątpienie o sensie swego życia i własnej twórczości tłumaczy poszczególni autorzy wspomnień pośmiertnych o Lechońiu nie tylko sprzecznie (Terlecki — Czernański), ale często jakby w sposób niedopowiedziany i dziwnie tajemniczy.

Juliusz Sakowski wspomina o jakichś kompleksach i urazach, których bliżej nie określa, Ferdynand Goetel podkreśla tajemniczość postaci poety i jego trybu życia już w czasach warszawskich, Kajetan Morawski mimochodem nadmienia o „chorobie”, „nie-dobrej namiętności”, „niepokojącym strachu nocy”. Tadeusz Nowakowski twierdzi, że Lechoń „żył i cierpiał we własnym niewidocznym dla innych piekle, wstydliwie zaslanianą śmiertelną ranę serca”.

M A Ł A rehabilitacja

ZDZISŁAW JASTRZĘBSKI

„Geniusze! Do cholery z tymi geniuszami! (...) Cóż mnie obchodzi Mickiewicz? — zrywał się Gombrowicz w swym „Dzienniku” i nie tylko w nim. Autor zresztą nie ma nic przeciw samemu geniuszom. Chodzi tylko o nasz stosunek do nich, o to „uzajemne otepianie się Polaków w imię Mickiewicza”. Jego nazwisko stało się bowiem narodowym frazesem, jego nazwiskiem pokrywa się ubożuchną znajomość twórczości autora „Pana Tadeusza”, jak i całej literatury, o której wiedza, mówiąc delikatnie, nie wykracza poza kilka wiadomości szkolnych.

Dołącza się do tego patetyczno-patriotyczne wychowanie od święta (nawet dla pozytywisty Asnyka zerwanie z wieszczymi hasłami melodramatycznego romantyzmu było tylko formą rezygnacji, nie zaś szukania nowych wartości). Wszystko to razem składa się na pewną obsesję Mickiewiczowską, w której utknął też... Gombrowicz, tyle że à rebours. Zarówno bowiem bawohuchwały, jak i ci, których to upupianie się drażni lub niepokoi, tkwią w tym samym zamkniętym kręgu. Tymczasem w całej tej licytacji o Mickiewicza pozostawia się zupełnie na uboczu literaturę minorum gentium i jeszcze bardziej zuboża samą literaturę.

Tym miłszy jest fakt, że od trzech mniej więcej lat trwa, skromny rozmiar, proces przypominania i rehabilitacji tych, których cień obrzył a równocześnie ludzkie lenistwo — przysłoniły: Lenartowicza, Syrokomli, Ujejskiego, Wołskiego... Ukoronowaniem tych dążeń jest opracowana przez M. Grabowską i M. Janion „Antologia romantycznej poezji krajowej”. M. Janion, jako autorka wstępu, stawia na początku sprawiedliwą i jasną przesłankę: „nieodbrze się stało, że ta „trójca wieszczów” wyrugowała, dziś zwłaszcza, niemal zupełnie ze świadomości kulturalnej zwykłego czytelnika nazwiska niewątpliwie drugorzędnych, ale całkiem niezłych pisarzy”. Następnie podana jest ich charakterystyka, ukazanie cech i tendencji tej poezji, wydobycie z niej indywidualne rysy poszczególnych autorów. Na szczęście porzucono kryterium odniesienia do wielkich. Dotąd wyłącznie w tych perspektywach oceniano tę poezję.

Utwory każdego poety poprzedza krótki życiorys oraz zestawienie — dość przypadkowe — wydań i opracowań (brak np. wydań zbiorowych). Tomik uzupełniony jest Dodatkiem, który zawiera fragmenty artykułów i wypo-

* Antologia romantycznej poezji krajowej (1831—1893). Opracowały Maria Grabowska i Maria Janion. Warszawa 1958, PIW, 264, 7 zł.

Oczywiście, w barwnej mozaice przywołanych wspomnień sąsiadują z sobą reminiscencje o różnej wartości. Obok faktów z życia poety istotnie ważnych i zebranych pieczołowicie w celu ukazania przy ich pomocy wewnętrznej tragedii Lechońia, obok artykułów mających ambicję wyjaśnić i zinterpretować twórczość Serafinowicza poprzez związanie jej z wydarzeniami natury biograficznej, trafiają się wspomnienia o charakterze anegdotycznym, których zadaniem było przybliżyć po prostu postać autora „Arii z kurantem”, ukazać poetę w jego życiu codziennym, na tle codziennych trosk i radości.

Pamiętać wreszcie trzeba i o tym, że ostateczny kształt literacki i ideowy wspomnień nawet najbardziej cennych został ściśle określony poprzez charakter stosunków, jakie łączyły zmarłego z autorami wspomnień, przez brak należytego dystansu czasowego, rodzaj wspomnień i nieduwzmacznym ujawnianiem uprzedzenia politycznego. Wszystkim piszącym patronowała myśl, aby ukazać Lechońia nie tylko jako poetę, ale również jako nieulętego do końca i pozabawionego jakichkolwiek wątpliwości w słusznosci wyznawanej ideologii przywódcę politycznej emigracji. Tendencja ta nakazuje ostrożność przy lekturze omawianej książeczki. Ostrożność, rzecz jasna, nie w stosunku do podawanych faktów (charakter książki nakazuje ufać lojalności autorów), ale w stosunku do ich grupowania w określone całości o swoistym „wydźwięku” ideowym w stosunku do wniosków i interpretacji. Należy bowiem przyczynić się, na podstawie zarówno tego, co wiemy o życiu Lechońia, jak i tych wiadomości, które przedostały się może wbrew woli autorów wspomnień, na karty ich nekrologów, że niezależnie od urazów i kompleksów, niezależnie od tragicznej dwoistości charakteru poety, nieistotnym jest przychylenie do dzieł jego życia w Ameryce i jego śmiertelny związek z Lechońiem z Lechońiem z Polską.

Oczywiście, nie tu miejsce na to, aby prawować się z cieniem tragicznie zmarłego poety i wystawiać mu cenzyńską jako człowiekowi i ideologowi; za błąd, jakże popełnił, zapłacił dostatecznie wysoką cenę, chodzi tylko o to, aby echem autora „Rzeczypospolitej Babiańskiej” zawierzało jego pełny i prawdziwy obraz, aby w tym silwa rerum plótek, błahych anegdot, politycznych insynuacji i rzetelnych wiadomości, jakim jest część biograficzna książki o Lechońiu, właściwie zhieterarchizować poszczególne głosy i wyciągnąć z nich właściwy wniosek.

We wniosku tym trzeba z kolei stwierdzić kategorycznie, że emigracyjna tragedia Lechońia była tragedią Anteusza, że tragizm jego życia i twórczości w czasach powojennych polegał przede wszystkim na nierozzerwalnej antynomii, jaką tworzyła z jednej strony gorąca miłość Ojczyzny, tęsknota za nią i wypływająca z niej nostalgia, a z drugiej strony wiara w kłamstwo polityczne i ideowe o Polsce.

wiedzi z tego okresu (głównie) — Kamińskiego, Ujejskiego, Mickiewicza, Dembowskiego, Kraszewskiego... oraz sądy historyków literatury. Pomysł sam godny poparcia. Prócz tego mamy na końcu porównawczą tablicę chronologiczną, która zestawia ważniejsze wydarzenia polityczne i literackie w kraju i na emigracji.

Są oczywiście sprawy, co do których trzeba by się spierać, np. jeśli chodzi o zakres materiału tych wierszy, o nazwiska opuszczone, o to, kogo zaliczyć do poetów krajowych...

Brak tu L. Sowińskiego, F. Faleńskiego, G. Zielińskiego, Balińskiego... Kryterium „krajowości” jest dość płynne, niestety w Antologii autorzy nie zajęli w tej sprawie zdecydowanego stanowiska. Można by wysunąć zastrzeżenia, czy do poetów krajowych zaliczyć Lenartowicza, Goszczyńskiego, Brzozowskiego... którzy mniej więcej po r. 1848 przebywali na emigracji. Jako rzecz do dyskusji pozostawiono problem zamieszkania czy nie — Norwida. Być może w tym względzie stanowisko, trzeba by się zastanowić, czy antologia ma dać przekrój poezji krajowej i wtedy należało Norwida włączyć, gdyż wywarł

(Dokończenie na str. 7)

oddzielające poetę nieprzebytą zaporą od jego Ziemi Obiecanej.

Druga część książki o Lechońiu poświęcona została omówieniu jego dorobku poetyckiego. Zaznaczyć jednak trzeba od razu, że uwagi o poezji Lechońia, zarówno w intencjach piszących jak i w konkretnych realizacjach tych intencji, nie mają charakteru sensu stricto literackiego. Nie docieklivość badawcza patronowała piszącym, lecz namiętne pragnienie pasowania Lechońia na wieszca narodowego, rozkochanego w polskości i przez gloryfikację tej polskości wyniesionego na szczyty współczesnej poezji polskiej. Tej myśli, przewodniej, łatwej do odczytania w każdym z czterech artykułów (Sakowski, Wierzyński, Wittlin, Weintraub) omawiających twórczość Lechońia, podporządkowana jest analiza środków formalnych i motywów treściowych w poezji Serafinowicza, ustalanie rodowodu i istoty jego metody poetyckiej, wykrywanie powinowactw łączących wiersze Lechońia z poezją przeszłości i teraźniejszości.

Analogiczne założenia metodyczne i podobne intencje ideowe wszystkich autorów wspomnianych artykułów doprowadziły ich z kolei do zbudowania analogicznego szkieletu kompozycyjnego prac i do identycznych niemal wniosków.

Rozbieżności zachodzą tylko w wypadku odmiennej interpretacji zbiorów: „Srebrne i czarne” oraz „Arii z kurantem”. Sakowski mianowicie uważa „Srebrne i czarne” za „obniżenie” lotu w stosunku do „Karmazynowego poematu”, pozostali krytycy akcentując dobitnie odrębność rodzajową obu zbiorów stawiają między nimi znak równości tak ze względu na ich kształt artystyczny, jak i ważkość filozoficznych uogólnień. Podobnie rzecz się ma w wypadku „Arii z kurantem”.

Wszyscy czterej zgadzają się natomiast z sobą przy analizie „Karmazynowego poematu”. Podkreślając niezwykłość tego poetyckiego debiutu, który miał się stać jednocześnie szczytem poezji Lechońia, wskazują na romantyczny rodowód zbioru, za główne zaś źródło inspiracji uważają wypadki polityczne, ściślej, odzyskanie niepodległości. Spadkobiercą romantyków nazywa Lechońia Wittlin, o świadomym nawiązaniu do tradycji literackiej romantyków pisze Sakowski, Weintraub zaś nadto dodaje: „Naturalnym sposobem jego wypowiedziania się jest wypowiedź poprzez język mitów i aluzji literackich, jego metaforyka stale gra skojarzeniami literackimi”. Wierzyński, wspominając o genezie powstania „Karmazynowego poematu”, twierdzi, że wolność narodowa „stała u kolebki poezji Lechońia, zachłystując się tą wolnością bez zadawania sobie pytania: „Polska, ale jaka?”

Wydaje się jednak, że jeśli nawet nie było takiego pytania w poezji Lechońia, była w niej zawarta implícite odpowiedź. „Karmazynowy poemat” to wspaniałe wygrany hejnał na cześć Polski wolnej i niepodległej, ale jednocześnie Polski bez „pobladych Robespierrow” wypisujących „tajemnicze wyroki na rogach ulic”, Polski z „tustym witezem” Zagłoby, mitem legionowego munduru Naczelnika, Polski, której symbolem miał być karmazyn „najbliższy jej rdzenia i powszechnego jej ducha”.

Nadzwyczajna sugestywność poetyckiej wizji polskości i Polski tym wyraźniej i dobitniej uwydatnia profil ideowy i polityczny poezji Lechońia.

Podkreślając odmienną rodowodu poetyckiego i wymowy ideowej w zbioru „Srebrne i czarne” czterech krytycy kończą swe rozważania zmianą o przewijającej się w ostatnim etapie twórczości Lechońia — obsesji śmierci.

Może była to próba ucieczki od męczących poetę na jawie koszmarów, może próba oswobodzenia się z nimi (por. uwagi Wittlina). Tragiczny koniec poety sprawia, że ten motyw literacki wracający natrętnie w jego ostatnich strofach brzmi dla nas głucho i złowieszczo. Życie okazało się silniejsze niż poezja, poeta stałszy niż żył.

I na tym można by skończyć refleksje de vita et passione Jana Lechońia, wielkiego poety i gorącego choć błędnie patrioty, tragicznego w swych błędach, okupionych męką i życiem.

Piotr Zbikowski

O „Zielonym gilu” i wszystkim po trosze

ANNA TATARKIEWICZ

DURRENMATT opatrzył któryś ze swych utworów podtytułem: komedia tragiczna. Określenie takie na dobrą sprawę można by zastosować do wszystkich wybitnych dzieł komediowych, których celem nie jest tylko zabawienie widza. Gdy ktoś pada na ślizgawicy i łamie sobie nogę, obecne przy tym dziecko wybucha śmiechem. Reakcja dziecka jest normalna, tyle że jednostronna. Wielcy komediopisarze także wybuchają śmiechem patrząc na ludzkie upadki i połamania, ale śmiech ich ma drugą stronę: o wielkości komedii decyduje w dużym stopniu perspektywa, jaką otwiera na tragedię ukazujących wydarzeń. „Zielony gil”*) to bardzo zabawna historia przedsięwzięcia panny Diany, która z dużym nakładem energii i pomysłowości ściga swego — jak to się dawniej mówiło — „uwodziciela”, by nakłonić go do wstąpienia na ślubny kobierzec z nią, Dianą, a nie z jej wielokrotnie posażniejszą rywalką, Inez. Diana osiąga swój cel, ale autor wie dobrze, że w rzeczywistości sprawa przybrałaby zapewne nieco inny obrót. Mówi o tym stary sługa, Quintana, gdy chcąc zmieknąć serce uwodziciela oświadcza mu, że Diana zmarła w klasztorze, powiwszy przedwcześnie dziecię, owoc ich miłości. Nawiasem mówiąc, dzisiaj sprawa skończyłaby się jeszcze inaczej:

*) Tirso de Molina: „Zielony gil”, komedia w 3 aktach, w opracowaniu Juliana Tuwima, reżyseria: Zofia Modrzewska, dekoracje: Jerzy Torociński, kostiumy: Janusz Warpechowski, asystent reżysera: Andrzej Chmielarczyk, układ choreograficzny: Stanisława Radulska, muzyka: Andrzej Markowski.

ROZMOWY NIEPRZY- PADKOWE

ZBIGNIEW JAKUBIK

SPOTKANIE Z AUTORKĄ
„BŁĘDNEGO KOŁA”

Pełny tytuł powinien brzmieć „...z autorką „Błędnego koła Krystyną”.

Zofia Modrzewska nie trzeba chyba przedstawiać Czytelnikom „Kamery”. Dodać jedynie należałoby, że prapremiera „Błędnego koła” odbyła się w roku 1932 w Teatrze im. Słowackiego w Krakowie za dyrekcji J. Osterwy.

Absolwentka szkoły baletowej w Wiedniu, następnie zaś studiów artystycznych w Berlinie, Paryżu i Pradze, uczennica Ludwika Solńskiego i St. Stanisławskiego, od 1918 r. aktorka warszawskiego Teatru Polskiego, od 1930 reżyser „Reduty” i „Kameralnego”, po wojnie reżyser Teatru Bydgoskiego oraz Teatru Wojska Polskiego w Łodzi, profesor Wyższej Szkoły Aktorskiej — Zofia Modrzewska znana jest doskonale na terenie naszego miasta jako jedna z najbardziej oryginalnych indywidualności reżyserkich, która odcisnęła swe niezatarte piętno na obliczu lubelskiego teatru w okresie dyrektorstwa M. Chmielarczyka.

Wszyscy pamiętają doskonale „Pana inspektora”, „Poskromienie złończy”, przede wszystkim „Balladynę”. Nie wszyscy może pamiętają natomiast, że za pracę w Teatrze im. J. Osterwy otrzymała Z. Modrzewska nagrodę artystyczną Woj. Rady Narodowej i Złoty Krzyż Zasługi.

— W osobie ś. p. dyr. Chmielarczyka stracił teatr lubelski nie tylko dyrektora de nomine, stracił przede wszystkim człowieka, który umiłował dobro powierzonej mu placówce i dlatego współpraca z nim układała się tak przyjemnie i tak owocnie. Z nim można było współpracować i można było dać z siebie wszystko. W następnym okresie jednak...

— Po wyjeździe z Lublina objęłam Dyrekcję Teatru Nowej Wrasawy. Ze szczególnym wzruszeniem wspominam inscenizację dramatu Słowackiego „Mindowe”.

— Następnie zostałam powołana na stanowisko kierownika artystycznego

na przykład skrobanką u „babki” albo długoletnią harówką dziewczyny-matki chowającej dziecko bez ojca.

„Zielonego gila” Tirsa de Molina gręwa się u nas w opracowaniu Juliana Tuwima. Muszę się przyznać, że oświadczenie bardzo nie lubię wszelkich opracowań i adaptacji. Co innego, gdy autor współczesny podejmuje starą kawałkową fabularną, by w nią wpisać nowe sytuacje psychiczne i treści intelektualno-moralne, jak czynili to w swych przeróbkach wielcy przeszłości, Szekspir, Moliere czy choćby tak niedawno Giraudoux. Natomiast aktualizowanie dawnych pozycji od zewnątrz nasuwa mi porównanie natury kulinarnej: albo jakaś potrawa jest jadalna, to jedzmy ją taką jaką wyszła spod rąk dawnego kucharza, albo straciła smak, to raczej dajmy jej spokój, a nie przeistaczajmy w mocno przyprawne a mało treściwe, odgrzewane danie na modłę kuchni restauracyjnej. Dowcip słowny Tuwima jest na pewno znakomity i zachwyca w jego oryginalnych utworach, ale XVII-wieczna komedia przyprawiona tym współczesnym dowcipem traci autentyczność, zyskując w zamian za to walory tylko rozrywkowe. Bo chyba słusze nie pisze w programie M. Beechyc-Rudnicka, że nie ma powodu przejmować się dziś na serio wyostrozonymi przez adaptację wypadkami przeciw szlachcie i szlacheckiemu snobizmowi.

ZGODNIE z kierunkiem wytkniętym przez Tuwima, w lubelskim przedstawieniu położono główny nacisk na stronę rozrywkową.

Teatru Olsztyńskiego. Po roku pracy objęłam tam również funkcję dyrektora teatru. Było to w czerwcu 1955 r. Praca niestety bardzo ciężka, bo teatr był objazdowy z drugą sceną w Elblągu. Po kilkunastu miesiącach byłam śmiertelnie wyczerpana...

— Do Lublina zaprosił mnie Z. Lorenowicz. Było to teatralne SOS. Spotkałam się z bardzo gorącym przyjęciem zarówno ze strony zespołu, publiczności lubelskiej, jak również — i to pragnę szczególnie podkreślić — ze strony władz miejscowych, przede wszystkim Przewodniczącego Prezydium WRN — mgr. Dąbka, który wszystko zrobił, by ułatwić mi powtórne zainstalowanie się w Lublinie.

— Zaangażowana jestem na etat reżysera, z obowiązkiem wystawienia dwóch sztuk w sezonie.

— Dlaczego wybrałam akurat „Zielonego gila”? — Ja „Zielonego gila” (nb. bardzo miła sztuka) reżyserowałam. Wybór sztuk należy do Rady Artystycznej.

Obecnie reżyseruję w Warszawie gościnnie „Zaczarowane koło” Rydla. Chciałabym reżyserować również „Lilii” — Morstina, przepiękną sztukę, opartą na motywach „Lilii” Mickiewicza.

— Następną sztuką w Lublinie? — Będzie nią prawdopodobnie „Krzesełko Nr 16” radzieckiego pisarza Ugrumowa.

— Jestem bardzo przemęczona poprzednią pracą w Olsztynie. Mam wiele projektów, ale projekty — jak wiadomo — istnieją po to, by nie zostały zrealizowane. Z przyczyn oczywiście tzw. natury obiektywnej czyli niezależnych od naszej chęci i naszej woli.

ZE ZDZISŁAWEM TOBIASZEM
PRZY MAŁEJ CZARNEJ

Ma trzydzieści dwa lata. Jest nadzwyczaj bezpośredni, duży i „grubokościsty” w sposób budzący instynktowne zaufanie. Łatwo się zapala. Mówi bardzo sugestywnie.

Studia rozpoczął w roku 1947 na wydziale aktorskim łódzkiej PWST u Schillera. Ukończył u Kreczmara w roku 1950.

— Aktorski „chrzest bojowy” otrzymałam na deskach sceny szczecińskiej. W „Rewizorze” Gogola. Grałam w tej sztuce Naczelnik Poczty. Grałam potem w „Śnieżku” Lubimowej, następnie miałam jakieś zastępstwo.

— W Szczecinie pracowałam zaledwie pół roku. Po sześciu miesiącach wróciliśmy do Warszawy. Do „Ateneum”.

— Zaczęłam chyba od początku. Już w Łódzkiej PWST związany byłam

czyniąc to zresztą z dużą kulturą i powrotem. Spektakl jest zabawny, wytrzymały w tempie, wyrównany aktorsko, co w dużej mierze jest zasługą wytrawnej reżyserii p. Modrzewskiej — którą chyba za rzadko „widzimy” na naszej scenie. Odtwórczyni głównej roli Danuta Nagórna ma doskonale warunki zewnętrzne (jakkolwiek miłe zaokrąglenia postaci, uwytknione jeszcze przez kostium, nie pozwalają przypuszczać, by ktokolwiek choć przez chwilę mógł wziąć ją za mężczyznę), przyjemny głos, dobrze się rusza i w sumie dała przyjemną postać komediową, ale wyłącznie komediową; zabrakło w jej Dianie tego właśnie tragicznego czy bodaj dramatycznego podtekstu, który nadaje sztuce rangę dzieła nie tylko rozrywkowego. Kto wie czy aktorsko rola ta nie lepiej odpowiadałaby Ksenii Jaroszyńskiej, której dla odmiany przypadła czysto komediowa Inez; Jaroszyńska przekonująco nakreśliła tę rozkapryzoną jedynaczkę i kobietkę, ale zdecydowanie wolę ją jako blondynkę, a poza tym rola nie pozwoliła artystce rozwinąć w pełni możliwości liryczno-dramatycznych, które wydają się znamienne dla jej talentu (w każdym razie najwybitniejszą jej kreacją była jak dotychczas właśnie liryczno-dramatyczna postać Kamilli w „Nie igra się z miłością”). Groteskowego Don Pedra zarysował wyraziście Kazimierz Iworo, małodusznego Don Martina grał bardzo dobrze Stanisław Mikulski, rezygnując samoofiarnie ze wszystkich właściwych sobie uroków „pierwszego amanta” naszej sceny. Postać buffo dał Włodzisław Wiszniewski jako Don Ricardo; godnym Quintana okazał się Józef Zacharewicz, krótkie epizody przypadły w udziale Halinie Machulskiej (donna Klara) oraz Andrzejowi Chmielarczykowi (Osorio). Na koniec i na wety zostawiłam Caramanchela; nie tylko dlatego, że postać sługi w komedii ma tak wspaniałą genealogię od Menandra, poprzez Szekspira, Moliere’a Beaumarchais’a aż po „nieporównanego Crichtona”, ale przede wszystkim ze względu na odtwórcę. Andrzeja Balcerzaka. Jestem wielką wielbiącą tego artysty (bonny sołt qui mal y penser nie zważa go oświadczenie i w „cywilizacji” nie bardzo bym go poznała), obdarzonego cechą, bez której trudno sobie wyobrazić dobrego współczesnego aktora: inteligencją. Balcerzak powleczono sobie ręką grę z dystansem intelektualnym (co chyba stanowi o istotnej różnicy między aktorstwem teatralnym a filmowym), a zarazem z odkryw-

czością psychologiczną, pozwalającą mu charakteryzować swe postacie środkami finezyjno-wewnętrzny. Jego Caramanchel jest mądrym i cynicznym pa-szożytem w świecie, który nie zasługuje na nic lepszego; jest śmieszny, ale pobudza raczej do zadumy niż do śmiechu; jest jedyną bodajże w lubelskim „Zielonym gilu” postacią z wielkiej komedii. Nota bene czekam niecierpliwie chwili, gdy będziemy mogli zobaczyć Balcerzaka w wielkiej dramatycznej roli współczesnego repertuaru, w którym ten artysta miałby na pewno nie mało do powiedzenia.

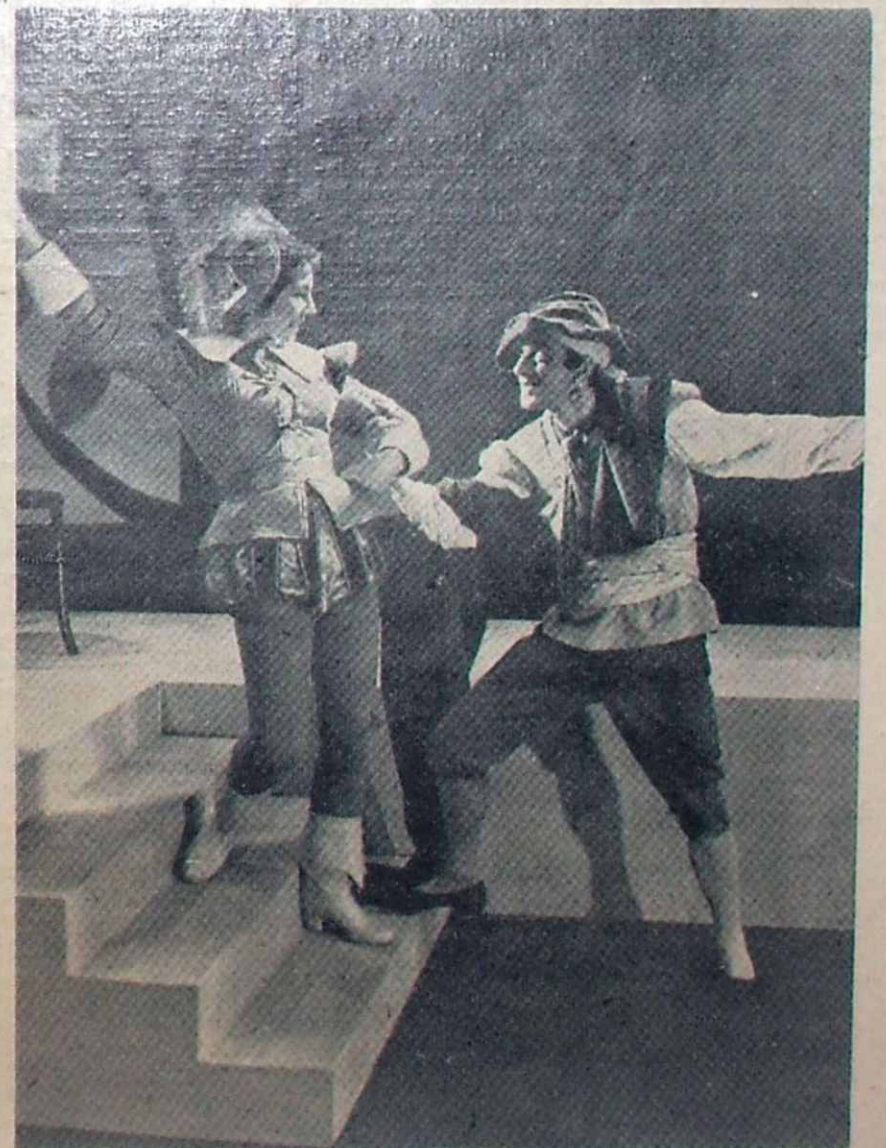
Scenografia lubelska ma dobrą markę; muszę z żalem powiedzieć, że tym razem mnie nieco zawiodła. Dekoracje — mimo szczęśliwego acz nie nowego pomysłu z dodatkową kurtynką — dość konwencjonalne, takie „na każdą okoliczność”, kostiumy — niezależnie od komediowych założeń nieporządkowane jednolitej formule barwnej. Za dużo w tym „bajecznej kolorowości”, za mało Hiszpanii. A przecież w malarstwie hiszpańskim jest z czego czerpać.

Muzyka — dla odmiany — jest pięta achillesową nóżką podpisanej*). więc odnotuję tylko, że była układu Andrzeja Markowskiego, przy fortepianie Ryszard Schreiter i Leszek Zebrowski.

NA zakończenie pewna refleksja natury organizacyjnej. Jak wiadomo łatwiej jest zrobić rewolucję w rzeczach wielkich niż w małych. Taką małą rzeczą czekającą swej rewolucji jest... skład publiczności premierowej. Co parę tygodni spotykamy się w nieodmiennie tym samym gronie wybrańców z racji takiej, siakiej i owakiej, wśród znanych na pamięć twarzy i mniej lub więcej wspaniałych strojów „made in Telimena”. A gdyby tak, proszę Miarodajnych, otworzyć trochę szerzej drzwi sali premierowej i zaprosić do pierwszych rzędów mniej notabli, a więcej po prostu „szarych” widzów, robotników, studentów, młodzieży szkolnej choćby w formie nagrody za takie czy inne osiągnięcia? Myślę, że mogłoby to być niezła forma popularyzacji teatru (każdy taki zaproszony „szary” widz na pewno w swoim środowisku pochwaliby się zaproszeniem i nie omieszkaby zareklamować sztuki), a zarazem wcale słuszny ułkon w stronę tych, którzy chcą nie chcąc są naszymi istotnymi mecenasami.

I reakcja widowni byłaby znamienitsza i mniej stereotypowa, niż to bywa na wszelkich premierach.

*) I przedstawienia też (przyjmi: zeceramelomana).



Danuta Nagórna (Donna Diana) i Andrzej Balcerzak (Caramanchel)

(Dokończenie na str. 7)

Entuzjastom malarstwa nową sposobność przeżywania wrażeń artystycznych dała wystawa Aleksandra Kotsisa zorganizowana w Muzeum Lubelskim. Wystawa, która po ekspozycji w Bukareszcie i Budapeszcie dzięki staraniom dyrekcji Muzeum trafiła do Lublina, jest pierwszym w Polsce pokazem całokształtu twórczości tego malarza. Choć za życia artysty prace jego niejednokrotnie zyskiwały uznanie — ogólny dorobek pozostawał w cieniu głośniejszych nazwisk ówczesnej epoki, jak Matejki i Grottgera, i nie doczekał się osobnej wystawy. Po śmierci Kotsisa szybko o nim zapomniano i dopiero niedawno walory jego sztuki wydołoby docent dr Jerzy Zanoziński, kustosz Muzeum Narodowego w Warszawie, autor licznych prac i monografii o malarzu. Przy opracowaniu obecnej wystawy podjęto trud zebrania możliwie pełnego materiału obrazującego dorobek artysty. Zebrane w 3 salach Muzeum obrazy, akwarele i rysunki są depozytami polskich kolekcji muzealnych, a mianowicie: Muzeum Narodowego w Warszawie, Krakowie i Poznaniu, Muzeum Śląskiego we Wrocławiu, Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Muzeum Pomorskiego w Toruniu. Wystawa Aleksandra Kotsisa, malarza krakowskiego II połowy XIX stulecia, została pokazana w ujęciu chronologicznym aż do chwili ustalenia jego oblicza artystycznego. Zestaw obrazów w sali pierwszej to zbiór najwcześniejszych prac młodego Kotsisa z tak zwanej fazy młodzieńczej, przypadającej na lata 1859—1865. Większość z nich to sceny rodzajowe, pejzaże wsi polskiej oraz portrety głów górali podhalańskich. Wiadomo, że polska jako problem społeczny, jej krajobraz, mieszkańcy, ich zwyczaje, radości i smutki — to niewyczerpany temat, który całe późniejsze życie pasjonował artystę. Jemu poświęcił swój talent i pędzel. Już w pierwszych obrazach Kotsisa widać artyzm i głęboką prawdę, opartą na wnikliwej obserwacji rzeczywistości. Jego głowy góralskie to nie wyidealizowane, lecz proste, szczerze twarze z wyrazem smutku czy nieufności w oczach. Swoje inwencje tematowe wyrażał artysta w formie realistycznej. Z nią spletał się motyw szczerzego romantyzmu i niekiedy sentymentalizmu, właściwych tej epoce, jak to widzimy w „Jarmarku w Tyńcu” i „Weselu i pogrzebie”.

Romantyczny ton wydobywał malarz za pomocą sciszonej barwy i zatartej ostrości kształtów. Kolorystyka bowiem w malarstwie Kotsisa pełniła rolę współczynnika nadającego nastrój tematowi. Jak każdemu młodym malarzowi, zarzucić można Kotsisowi wiele braków i usterek. Do nich należy zbyt duże proporcje pierwszoplanowych grup ludzkich w stosunku do planów dalszych. Ten błąd kompozycyjny powtarza się w „Weselu i pogrzebie” i w „Jarmarku w Tyńcu”. Również kolorystyka w partiach czołowych jest nazbyt surowa i jaskrawa i niedostatecznie zharmonizowana z krajobrazem. Z tego okresu ciekawszy jest „Kosiarz”, powstały zapewne pod sugestią sztuki Grottgera, a konkretnie jego „Modlitwy”. Młody Kotsis bowiem przyjmował szereg konwencji artystycznych nie wiążąc się z żadną na stałe, „Kosiarz”, chociaż patetyczny w pozie, posiada ciekawy akcent kolorystyczny. Monochromatyczna szaro-zielonkawa tonacja ożywiona jest pomarańczową tarczą księżycą. Około 1866 r. osiąga Kotsis pełną dojrzałość artystyczną i z tego okresu oglądamy obrazy zgromadzone w sali następnej. Wielka liczba różnorodnych płócien stawia go w rzędzie niezwykle pracowitych i płodnych artystów. I tu również treścią większości prac jest dola i niedola chłopów, zobrazowana ze zwiększonym akcentem emocjonalnym i dramatycznym, wyrażona przez doskonałe środki artystycznej wypowiedzi, np. w obrazach: „Dziecko przy zwłokach matki”, „Sieroca dola” lub „Ostatnia chudoba”.

Obok tego, wśród jego licznych dzieł, widzimy portret, krajobraz i sceny rodzajowe, które na wzór mistrzów holenderskich XVII w. absorbowały malarza. Zebrane tu wnętrza chat wiejskich ze wszystkimi ich atrybutami, zwierzętami, wieśniakami przy zajęciach gospodarskich, np. „W izbie góralskiej”, „Izba góralska”, są jego studiami nad formami i technikami malarstwu związanymi z odtwarzaniem zjawisk przestrzennych i świetlnych. Korzystając z doświadczeń malarzy holenderskich malował je w ciepłej, mono-

ALEKSANDER KOTSIŚ

W MUZEUM LUBELSKIM

IRENA BUCZKOWA

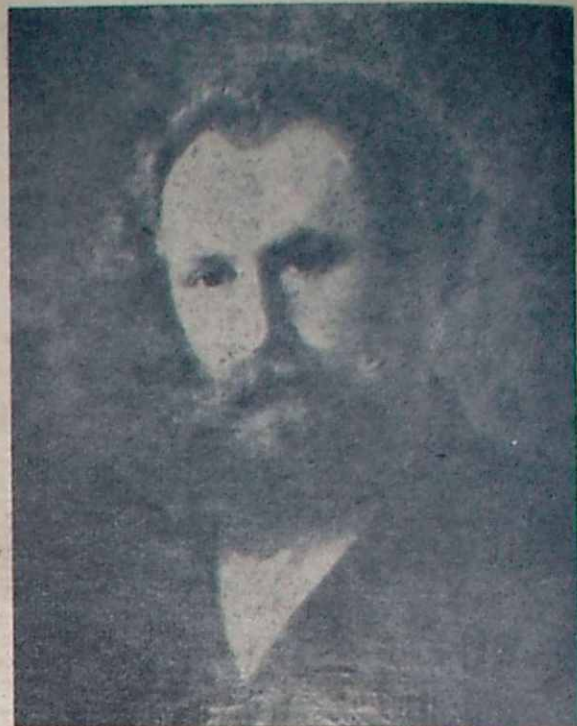
chromatycznej gamie kolorów oliwkowo-żółtych, ożywając ogólną tonację umiejętnie rozmieszczonymi akcentami barwnymi. Obrazy z tego okresu wykazują staranniejszą kompozycję, wzbogacając gamę barwną z tendencją do szerokiej skali brązów, jak „Młyn w Prądniku”, oraz pewną stagnację. Wśród dość licznych portretów, właściwych wtedy każdemu malarzowi, jako że świeżo wynaleziona fotografia nie stwarzała dla artystów groźnej konkurencji — wdzięczną kompozycję kolorystyczną stanowi „Włoszka”, gdzie Kotsis wyjątkowo dość grubo nawarstwił farbę. Najlepszym z portretów, chociaż nieco wyidealizowanym, jest niewątpliwie autoportret artysty w wieku średnim.

Doskonale wymodelowana za pomocą górnego światła twarz z myślącymi oczyma, okolona blond zarostem wynurza się z szaro-brązowego, ciemnego tła. Nieco banalnej treści są krajobrazy Tatr, np. „Wycieczka w Tatry” i „Widok Giewontu” (1 i 2) i o sielankowym zabarwieniu sceny wiejskiej, np. „Łato”, „Wiejska zagroda”, reprezentujące trzeci i ostatni okres twórczości po roku 1870. Obrazy takie w zasadzie pogodne i miłe dla oka mogą dzisiaj wydawać się nudne, wtedy jednak przyjmowane były przez krytyków z zęźliwie, a jeszcze chętniej widziane przez liczne rzesze odbiorców.

Na tę zmianę w doborze tematów wpłynęły inwektywy krakowskiego krytyka Lucjana Siemieńskiego, kierowane zwłaszcza pod adresem dzieł o aspekcie społecznym. Artysta, tęskniący za sławą i uznaniem, a rozgoryczony ciągłą krytyką ulegał opinii publicznej i przystosowywał się do gustów środowiska krakowskiego. Podobne zresztą tendencje do malowania pięknych i radosnych stron życia istniały również w Monachium i Wiedniu, gdzie Kotsis był częstym gościem, i prawdopodobnie te wzory również znalazły odbicie w jego twórczości. Mimo konwencjonalności tematów — płótna z tego okresu, jak „Łato” i „Wiejska zagroda”, prezentują wysoki poziom techniczny.

W trzeciej sali znajdujemy akwarele i rysunki. Rysunki w postaci najrozmaitszych studiów, szkiców i prac przygotowawczych (do dzieł większych), o motywach spotykanych w malarstwie olejnym. Niektóre z nich lekko rzucone na papier, jak np. „Dzieci”, „Górale w marszu”, nie są wykończone. Zapewna bogatą fantazją artysty nie pozwalała na uzupełnienie, gdyż dla ciągle owych pomysłów artysta porzucał poprzednie. Jego rysunki wykonane z grubszą i podmalowane akwarelą czy podciągnięte piórkiem zadowolają artystyczny smak zwiędającego. Niezwykłą precyzją szczegółów i bystrą obserwacją natury uchwyconej nieraz na gorąco odznaczają się akwarele „Górale”, „Izba góralska”. Kolekcja tej salki jest tym cenniejsza, że część rysunków pochodzi z ostatniej fazy twórczości, kiedy Kotsis obok dzieł na wystawę tworzył również dla siebie. Wypowiadał w nich własne uczucia, często osamotnienia i rezygnacji, jak to się uwydatnia w romantycznym rysunku „Artysta zawsze sam”.

Wydało mi się, że nikt trafniej nie określił klimatu sztuki Kotsisa, jak uczynił to wkrótce po śmierci malarza anonimowy krytyk krakowski, który główne



AUTOPORTRET

przesłanki do sławy artysty widział w jego specyficznym realizmie, precyzując go słowami: „Realizm o bosych nogach, w podartej koszulce, przestraszony, opuszczony, skrzywdzony, ale zawsze taki naiwnie prosty, tak sympatyczny, że przyciąga ku sobie, każe się kochać”. Bierze on rzeczywistość najrzeczywistszą, gdziekolwiek ją znajdzie, ale nie ubiega się o to, żeby z niej wydobyć brzydotę odrażającą, jak nawzajem nie śli się robić jej piękniejszą niż jest. „Jeżeli zaś piękna się nam przedstawia, to już zawdzięczamy temu jasnemu promieniowi poezji, co uwiąził w jego oku i w tym przymacie wszystkie mu przedstawia przedmioty. Tylko tacy co lubią na brzydocie polować, znajdują ją nawet tam, gdzie nie brak i pięknych motywów: Kotsis miał to do siebie, że w brzydocie pięknej dopatrywał się strony, byle ta miała wyraz najszerzy”.

Najlepszą miarą oceny obecnej wystawy Aleksandra Kotsisa będzie suma przeżyć artystycznych odbiorcy, którą niewątpliwie każdy oglądający wyniesie. W utrwaleniu tych wrażeń pomaga katalog wystawy, opracowany przed doc. dr Jerzego Zanozińskiego, odkrywcy Kotsisa, który mniej zorientowanym w biografii artysty podaje szereg cennych informacji.

WACŁAW MROZOWSKI

Ostatnia jesień

Już jesień. Polska jesień, która
gdy Szopen wicherem gra sonatę,
śmieje się do mnie poprzez kratę
ustami mego sobowtóra.

A gdy preludium w kroplach deszczu
dźwięcząc po szybach w uszach kona,
słyszę: wśród liści brzoź szeleszczą
złowrogie kroki Barleycorna.

I dalej słucham, lecz na próżno
dalekie burze grzmia wśród ciszy
i wierzyć nie chcę żem podróżny,
co głosu Twego nie usłyszy.



Tańczą za oknem smukłe panny
wtulone w jodeł srebrne futra,
a noc ubrana w czerń sutanny
mija zwiastując gorzyc jutra.

I świat mię zbudził niespodzianie
trzepocąc śnieżnym skrzydłem w szyby.
Barleycorn przyszedł na śniadanie
mleczący, smutny tak jak nigdy.

Na miasto wyszliśmy, na wino
z tańczącym korowodem panien
i wodospadem nam upłynął
szumnie i mrocznie, niespodzianie.

ostatni dzień karnawałowy
jak dzień ostatni ucznia w szkole.
W pejzażu mroźnym i zimowym
spływa miniony dzień po czole...

(Fragment z poematu
„Z Johnem Barleycornem”)

Wiersze z tomu pt. „Drugi brzeg”, który
w tych dniach ukazał się nakładem Pań-
stwowego Instytutu Wydawniczego w War-
szawie.

WNĘTRZE IZBY GÓRALSKIEJ



Rozmowy nieprzypadkowe

(Dalszy ciąg ze str. 5)

z grupą Dejmka. Na studiach w Warszawie, gdy Dejmek czekał na teatr, przewodniczyłem łódzkiej grupie terenowej. Po ukończeniu studiów grupa nasza wybierała się do Łodzi. Dejmek (w roku 1949 bodaj) dostał wreszcie Teatr Nowy. Po ukończeniu PWST sytuacja tak się jednak ułożyła, iż część absolwentów poszła do Szille- ra, część do Łodzi, ja związany byłem natomiast w tym czasie z grupą, która ubiegała się o objęcie teatru „Ateneum” (L. René, Ukleja, Skoczylas, Zuchniewski). Po skończeniu studiów, oczekując na otwarcie „Ateneum”, pojechalismy na pół roku do Szczecina.

— W założeniu swym „Ateneum” miało być pewnego rodzaju eksperymentem jako teatr kolektywny, polityczny i walczący. Pierwszym dyrektorem był kol. Ukleja, pierwszym kierownikiem artystycznym L. René.

— Pierwszą sztuką, w której brałem udział jako aktor „Ateneum”, była „Interwencja” Stolina. Grałem w niej rolę Jouve’a. „Ateneum” wystawiało reguły sztuki współczesne o zabarwieniu politycznym. Potem przyszły inne role...

— „Druga strona medalu”, tzn. mój drugi zawód, zawód reżysera, to oddzielna historia, która zaczęła się w roku 1951. W tym roku bowiem prof. Swiderski zaproponował mi asystenturę na PWST, przy grze aktorskiej. Pracowałem u prof. Swiderskiego cztery lata, tzn. do czasu jego odejścia z

PWST. W tym właśnie okresie poznałem moich obecnych kolegów lubelskich: Przybylską, Nagorną, Romana i Rulkę.

— Byłem następnie kilka miesięcy asystentem prof. Krasnowieckiego. Potem zwolniłem się, a na moje miejsce przyszła kol. Śląska.

— „Warsztat” robiłem w „Ateneum”. W roku 1953, po ustąpieniu dotychczasowego kierownika „Ateneum”, teatr objął Warmiński, który skupił w swych rękach trzy funkcje: dyrektora teatru, kierownika artystycznego, i reżysera. Zostałem jego asystentem. Moją sui generis pracą dyplomową była sztuka Skowrońskiego „Maturzyści”. Ogółem do czasu mego wyjazdu do Olsztyna wyreżyserowałem sześć sztuk, w tym jedną gościnnie w Teatrze Olsztyńskim (u p. Modrzewskiej). Były to: „68 piętro” Stewarda, „Ich głowy” Aymée, „Melodramat” Warmińskiego, „Miłość i gniew” Osborne’a oraz „Mazepa”.

— Główną przyczyną opuszczenia Warszawy była, szczerze mówiąc, przede wszystkim chęć doskonalenia rzemiosła aktorskiego.

— Przeniosłem się do Olsztyna. Dyrektor teatru olsztyńskiego, kol. Sewruk stworzył mi o wiele większe możliwości gry, niż miałem je kiedykolwiek w „Ateneum”.

— W Olsztynie byłem rok. Reżyserowałem pięć sztuk, m. in. „Achillea i panny”, „Melodramat”, „Swierszcza za kominem”.

— Dyrektora Toronczyka poznałem w „Ateneum”, kiedy robił scenografię do „Epoki tempa”. Następnie współpracowaliśmy w „68 piętrze”.

— Do przyjazdu do Lublina skłonił mnie... bardzo trudno w jednym zdaniu powiedzieć. Dyr. Toronczyk umie przekonywać. Przekonał mnie, że w związku z planami na przyszłość i przyszłymi koncepcjami repertuarowymi lubelskiego teatru będę, być może, w jakimś sensie w Lublinie użyteczny.

— „Zaklinacz deszczu” jest moje dwunastą sztuką. O „Zaklinaczu” wolałbym nie mówić. W tej sprawie prawo głosu przysługuję przede wszystkim publiczności, potem fachowej krytyce teatralnej, kolegom, kierownikom itp.

Nieodzownym jednak warunkiem tego „skoku” oświaty jest zachowanie pełnych praw dla humanistyki. Dla tych jej humanistycznych treści, które nie pozwolą mózgom biegłym w mechanice przekształcić się w mózgi — mechaniczne.

Troską o upowszechnienie kultury w najszerszym znaczeniu słowa spowodowane jest w sposób widoczny powstanie nowego tygodnika ilustrowanego „Kraj”, którego nr 1 ukazał się w kioskach 15 bm.

Chcemy używać słów powszednich: nie odświętnych.

Chcemy odnajdywać na mapie codzienności bogactwa przemian kształtujących nasz kraj. Pokazywać nowych ludzi, nowe sytuacje społeczne, nową moralność, nowy obyczaj —

oświadcza redakcja w swej zapowiedzi programowej. Numer zawiera, poza większymi pozycjami, dużo ujętych zwięźle informacji z różnych regionów Polski i z zagranicy — w rubrykach: przemysł, budownictwo, architektura, medycyna, demografia, ruch kulturalny, literatura, film, plastyka, psychologia i in. Głównym bohaterem „geograficznym” numeru są Puławy — „powiat taki jak dziesiątki innych”, a „obecnie żaden powiat nie jest cały biały, ani cały czarny”. Wśród czarnych kresów znalazła się m. in. taka:

„Na wsi puławskiej...”

„Był u nas uniwersytet ludowy. W drugim roku zaczęły przychodzić matki: a świadectwo synek dostanie? — dostanie. — A na urzędnika starczy? — Nie. My przysposabiamy do gromady, do rady powiatowej, nawet na posta wyjść może. A na urzędnika świadectwo nie starczy.

No i usnął nasz uniwersytet ludowy” (Z opowiadania nauczyciela wiejskiego).

Wśród „listów” bodaj najciekawszy jest ten, który nadesłał z Kielc Waldemar Babinicz. Jego „Eksport demonologii” — to przerażający w swej wymowie faktograficzny wyciąg z materiałów zebranych przez Katedrę Etnografii w Krakowie (przy współpracy Uniwersytetu Ludowego i Liceum Kulturalno-Oświatowego w Rożnicy). Gdyby

— Lubię sztuki wnoszące jakieś nowe konstruktywne wartości, bogące doznania odbiorcy, prowokujące go do myślenia i pomagające mu w jego życiu, słowem — sztuki walczące, o nieprzemijającą aktualność, bez względu na ich „metrykę”. Sztuki w takim lub innym sensie „martwe” nie odpowiadają mi zdecydowanie.

— Uważam, że teatr prowincjonalny powinien być teatrem ludowym, tzn. dawać taki zestaw sztuk, by tworzyły one możliwie jak najbardziej bogaty wachlarz gatunkowo-problemowy. Z drugiej strony zachowana być musi proporcja między klasyką a sztukami współczesnymi, między sztukami rozrywkowymi a „problemowymi” — wszystkie jednak muszą być, jak mówiłem poprzednio, sztukami „walczącymi”.

— Wierzę, że warunki współpracy ułożą się jak najbardziej pomyślnie. Jak dotychczas.

— Następną sztuką (trzynastą) będzie prawdopodobnie „Przygoda florencka” Morstina.

Rozmowę przeprowadził
Zbigniew Jakubik

Nie wolno zapominać

(Dokończenie ze str. 2)

najrzetelniejszą wiedzę o postawie tej części społeczeństwa, dla której „jeszcze Polska nie zginęła”.

Klukowski pamięta też i o Niemcach, widzi wśród nich ludzi, którzy mogą powiedzieć o sobie: „śmierć jest moim rzemiosłem”, ale dostrzega także czarych żołnierzy, bijących się tylko z musu, na rozkaz. Pisarz trafia na ślad działalności komunistów niemieckich, umie ocenić sytuację w Wehrmachcie i śledzi stale pogłębiający się rozłam w wojsku. Spotykamy więc na kartach „Dziennika” i reporterów, przechodzących na stronę partyzantów.

„Dziennik” Klukowskiego stanowi cenną pozycję w dorobku edytorium Lubelskiej Spółdzielni Wydawniczej i — co ważniejsze — jest to wydarzenie w skali ogólnopolskiej. Każdy bowiem człowiek, obywatel, czy będzie nim laik czy naukowiec, znajdzie w tej pracy prawdę o latach okupacji i będzie mógł dzięki niej jeszcze raz w myśleniu przeżyć tragedię narodu polskiego”.

*) Zygmunt Klukowski: Dziennik z lat okupacji Zarysowy (1938-1944). Wstęp i redakcja Zygmunt Mańkowski. Lublin 1969. Lubelska Spółdzielnia Wydawnicza, s. 476, 3 ilb., z portretem autora.

E. i R. Rosiak

nie przekonanie, że dane tych poważnych placówek są ścisłe, trudno byłoby uwierzyć, by w naszych czasach, po tak daleko idących przemianach społecznych, możliwe były zjazdy czarownic, które podobno odbywają się regularnie w wielki czwartek. I niestety: największe zaludnienie czarownic, czarowników, zmór, a nawet diabłów, przypada na województwa: lubelskie, kieleckie, białostockie.

Mówiąc o palącej potrzebie walki z zabobonami pisze Babinicz, że spotkał nie mało ludzi, którzy obawiają się tej walki albo ze względu na spodziewaną zemstę czarnoksiężników i znachorów, albo też, że zniszczenie „pięknych” wierzeń pozbawi lud resztek romantyzmu i owego baśniowego czaru, którym tak bardzo korzystnie wyróżnia się nasz kraj wśród innych, cywilizowanych narodów.

Komentarze do takiego poglądu są chyba zbyt liczne. Słusznie wspomina Babinicz o jednolitej ofensywie przeciw obskurantyzmowi, zwłaszcza że tu i ówdzie odbywa się eksport demonologii do innych, tradycyjnie kulturalnych regionów.

W nrze 7 „Kierunków”, pod tytułem „Kto kupuje książki”, podano liczby zaczerpnięte z „Pracy Księgarskiej” i z „Przeglądu Zagadnień Społecznych” — m. in. wyniki badań przeprowadzonych w Nowej Hucie. Na końcu notatki czytamy:

W budżetach robotników dopiero w najwyższej grupie zarobków (powyżej 1 000 zł na 1 osobę w rodzinie) pozycja „książki” dominuje nad innymi celami kulturalnymi, natomiast w budżetach pracowników umysłowych już w grupie zarobków 600—800 zł na 1 osobę w rodzinie wydatki na książki przewyższają wydatki na inne cele kulturalne.

M A Ł A rehabilitacja

(Dokończenie ze str. 4)

duży wpływ w okresie wzmożenia ruchu literackiego ok. r. 1840 (swoją drogą, należało we wstępie również pokazać rozwój poezji w kraju i wspomnieć o „mapie poetyckiej”, o cyganerii warszawskiej...), czy też antologia ma być tylko „pomocą szkolną”, wydaje się, że jej ambicje były trochę szersze i adresowana jest nie tylko do uczniów.

Inny drobiazg — to Krasiniński. Na pierwszej stronie wstępu jako trzej wieszczowie wstępują Mickiewicz,łowicki i Krasiniński. Nieco niżej na miejsce Krasinińskiego podstawiono bez słowa wyjaśnienia Norwida. Jeśli już się cytowało Krasinińskiego, a potem opuściło, to należało zająć w tej sprawie jakieś stanowisko. Może rocznica śmierci Krasinińskiego w 1959 r. jakoś go umiejscowi, bo dotąd wyrzucono go z Parnasu, lecz nie umiejscowiono. Problem jego jest wstydliwie omijany.

Miejmy nadzieję, że po tej antologii wydana zostanie wkrótce następna, poprawiona i uzupełniona, gdyż poezja krajowa wciąż leży odłogiem. Wydaje się zaś, że przeciętny czytelnik ten typ poezji rozumie i chce czytać. Poezja krajowa okresu romantyzmu pisana jest „pod” czytelnika, przyzwyczajają go do łatwizny czasem, z czym tak walczą Norwid, wielokrotnie przeciwstawiając się poetyce Polów i Ujejskich, z drugiej jednak strony nie można ograniczać się do lansowania tylko wielkich poetów. Ci mniejsi też mają swoje wyzyny, które częściowo pokazała antologia. Teraz czas na poważniejszą rehabilitację.

P.S. Oby tylko ta rehabilitacja nie zła wyłącznie w kierunku wydobycia nurtu „rewolucyjnego”, bo to jest raczej kompetencja historii i historii ruchów społecznych, a badań literackich tylko częściowo.

Zdzisław Jastrzębski

Średnio w grupie rodzin robotniczych wydatki na kulturę wynoszą 5,2 proc. budżetu.

A teraz od strony podaży: W „Tygodniku Powszechnym” (numer 6) Kisiel, w felietonie „Jak ocalić zdrową czarność?” — rozstrząsając sprawę „czarnej literatury”, pisze, że u nas „czarność” zbiegła się z nonkonformizmem społecznym czy politycznym, niepokojącym niektórych teoretyków.

Zbiegła się raz i drugi, a potem zaczęło jej kojarzyć zawsze na zasadzie „odruchu warunkowego”. I oto przed społecznikami marniamistami staje problem, jak ten mariaż rozłączyć...

Bo Kisiel zadaje sobie pytanie: „A może świadomość tragiczności mobilizuje?”

„Ale jak stworzyć literaturę... współczesnie czarną, a zarazem krępującą czy podnoszącą na duchu?... W niespodziewany sukurs zwolennikom sztuki tragicznej przyszedł ostatnio nowy film radziecki „Dom, w którym mieszkamy”.

Tragiczność tego filmu, mówi Kisiel, to nie tragiczność „stosowana”, mająca służyć jako odskocznia do optymistycznego moralu, lecz tragiczność „czysta”, ogólnoludzka, obiektywna.

Ten dramatyzm jest zdrowy, podnosi on na duchu wszystkich, którzy tęsknią za odświeżającym powiewem tragedii w sztuce. Aby przekonać się o walorach światła, trzeba bowiem przejść przez czarność, przez samo „jądro ciemności”.

Skoro już jesteśmy przy „podnoszeniu na duchu”, przytoczmy jeszcze kilka zdań z początku felietonu:

Rozpoczyna się u nas dyskusja o postulowanym i projektowanym literackim konformizmie, o tym, jaka powinna być literatura, aby spełniać różne zadania społeczne, wychowawcze, polityczne. Tezy stawiają do dyskusji Żółkiewski, Schaff, Putrament, w szeregu artykułów czy wypowiedzi. Co o tym sądzić?

Osobiście widzę w wypowiedziach powyższej wymienionych dyskusyjantów pewien element teoretyczny, dla mnie jednak w pewien sposób krępujący. Chodzi mianowicie o to, że nie utożsamia się już wartości wychowawczej czy politycznej dzieła z jego wartością estetyczną.

Najświeższe „Życie Literackie” zawiera aż dwa omówienia pracy Stefana Żółkiewskiego „Kultura i polity-

(Dokończenie na str. 8)

Z czasopism to co najwazniejsze

„Przegląd Kulturalny”, który jak zawsze wyróżnia się spośród zespołu naszych czasopism literackich najciekawszym „asortymentem” pozycji aktualnych, przynosi w ostatnim numerze m. in. artykuł Jerzego Broszkiewicza pt. „Sezon czy program?” — będący wyrazem głębokiej troski o sprawę kultury. Dyskusja nad programem kultury jest społeczną potrzebą rządu konieczności społecznych — mówi Broszkiewicz — ale o jakim programie kultury mowa?

„Wobec realnej rzeczywistości, wobec określających ją zjawisk materialnych, gospodarczych, społecznych, politycznych”, odpowiedź może być tylko jedna: o programie socjalistycznym. Jaki zespół środków i celów przyjmujemy za własny ów socjalistyczny program kultury? — zastanawia się dalej pisarz i proponuje do rozważenia trzy główne punkty programu: oświata, kultura materialna, nauka i sztuka. Odkładając do następnego artykułu wyjaśnienie swego poglądu na kwestię socjalistycznego programu w zakresie nauki i sztuki (jako dziedzinach społecznego życia) J. Broszkiewicz tak syntetyzuje swoje rozmyślenia nad programem oświaty:

Smutne i męczące są tradycje oświatowe naszego kraju. Smutne przez swoją niewygasłą po dziś dzień biedacką anachroniczność. To był przecież kraj „magistrów praw”, nadprodukcji inteligentów biurowych, doktorów... numizmatyki — byle „doktorów”.

Rozdział ten uznajemy za zamknięty. Cóż więc dalej?

Zachowuję pełny szacunek dla humanistyki, ale uważam, że problemem czasu jest rozwój oświaty politechnicznej. Ostatecznie nie dokonali się jeszcze oświatowy awans społeczeństwa do istniejących już, wytworzonych warunków technicznych i przemysłowych. Szkoła ciągle jeszcze się spóźnia w pogoni za ogólnym rozwojem techniki. Często myli tropy, a nawet ambicje. Sądze, że zasadnicza zmiana tego stanu rzeczy, to punkt pierwszy w programie, o którym tu mowa. Jeśli używamy — czasem nadużywając — terminu upowszechnienia kultury, to tutaj będzie on oznaczał upowszechnienie takich kwalifikacji, które umożliwią jednostce coraz swobodniejsze poruszanie się w warunkach społeczeństwa przemysłowego...

