

KAMENIA

DWUTYGODNIK LITERACKI

W NUMERZE: *Legenda o polskim Paganinim* • *Krytyk na widowni* • *Dygresje ministerialne* • *La douce France* • *Nasz ekran* • *Trzy wieczory z Mironem Białoszewskim* • *I in.*

DZIAŁ PLASTYCZNY
STRUKTURY

PRZECHODNIU POWIEDZ POLSCE

Pamięci przedwcześnie zmarłego Jerzego Ostrowskiego, utalentowanego pisarza, zasłużonego wychowawcy młodzieży — jednego z najdzielniejszych, najszlachetniejszych synów miasta Lublina — żołnierzowi polskiemu, któremu nie było dane polec żołnierską śmiercią w bohaterskiej walce — a który zginął

zamordowany bestialsko w obozie hitlerowskim w Guzen.

W obronie dzieci! Przeciw wojnie!
Więc — kobiety:

Matki.

Kobiety był zjazd międzynarodowy w Szwajcarii, w Lozannie latem roku 1955, na którym to zjeździe wybrano do prezydium przedstawicielki ośmiu „Umęczonych Bohaterskich Miast Świata”: Hiroszimy, Warszawy, Oraduru, Stalingradu, Lidic, Coventry, Rotterdamu, Leningradu.

Pamiętam jak dziś:

Wielka sala. Twarze przede mną brunatne i białe, czarne i żółte, i z odcieniem czerwonawym terrakoty. Wszystkie uniesione — ze wszystkich ust jeden w swej treści okrzyk w najróżniejszej mowie:

— Nigdy więcej!

Przysięga wiążąca już nie jednostki — narody wiążąca.

I widzę dziś we wspomnieniu jeszcze wyraźniej, bo już bez tamtej wilgotnej mgły na oczach, jak z tłumy delegatów wszystkich części świata wychodzą, jedna za drugą, kobiety włoskie, niosąc oburącz wielkie płachty jedwabiu (każdy płat jako postanie od jednej z prowincji włoskiego kraju), zapisane od góry do dołu setkami imion i nazwisk. Podpisy gładko kreślone rękami przywykłymi do pióra, i podpisy kładzione z trudem, litera po literze, mozolnie, przez ręce pióra nie znające prawie, przez ręce zaprawione do motyki, przesiłcy, czerpaka, igły...

Patrzę zza stołu, jak miękko szeleszcząc, te osobliwe sztandary najszlachetniejszej walki, walki o życie, pokoleń, zaścietają sobą cały długi, długi stół i leżą, tak rozpostarte, przed prezydium Zjazdu, leżą widoczne z każdego miejsca sali, natłoczonej do granic pojemności, nagle umilkłej, jakby we wszystkich naraz piersiach dech straciła ta sala.

Martwa materia, jedwab i cienka nie haftu, wola! Wola głosami dzieci. Przypadek? Z rozmysłu? Na dłonie reprezentantki Stolicy Polskiej rzucono ten z płatów, jaki miał wyhaftowaną nazwę miasta, z którego pochodził: Monte Cassino.

Ostrożnie, jakbym dotykała niezabliźnionej rany w najdroższym ciele, pogladziłam szkarałony jedwab.

To było latem 1955 roku w Lozannie, w Szwajcarii.

Mamy rok 1959. Spędzam go w Rzymie. Jestem tu pierwszy raz po wojnie. Na początku stycznia, gdy mój i ja postanowiliśmy pierwszy dalszy wyjazd z miasta, obrócić się w stronę miejsca, o którym wiedziałam, zdaje mi się, już wszystko, ale które wciąż w mojej wyobraźni odkryte jest zasłonięte z uczuć tak splątanych, że sama myśl o nim — boli.

Monte Cassino.

Mglisty jest wczesny ranek. Chłodny. Wiatr nie wroży dobrze. Ciągną nisko niebem chmury od Ostii, od morza. Wiozą, bure i kłębiaste, deszcz.

Może jednak potem, dalej, w górach wypogodzi się. Może.

Długa jest droga. Długa, ale ciekawa. Kamieniste potoki z sącząca się między kamieniami strużką, kapryśną, powikłaną w sobie, to znikającą w rumowisku, to zjawiającą się spod rumowiska. W wielu miejscach między wyższymi brzegami bieją spodem głązy, otoczaki, bez kropli wilgoci na białej, jak kość, powierzchni. „Suche wody”, jak mówią o takich nasi trzasnę podhalańcy. Nad dziwnymi suchymi wodami i roślinność dziwna: ostra w liniach, w kolorystyce sucha, bez barwy prawie — opuncje. Całe ogrodzenia z opuncji. Niskie, wysokie — płoty splecione z setek powleczanych w siebie wielkich płaskich dłoni najeżonych kolcami, obryzanych zabłoconym drobny deszczem. Co jakiś kawałek drogi widać między opuncjami rozpartą lub do wyrwy w kamienistym gruncie uczepioną samotnie wieloramienną agawę, ośmiornicę flory.

Drzewa, które wybiegają nam naprzeciw, ludzka nas brzoźową białością kory, inne, jak kazury roślinnego świata, nie listowiem porastają zwyczajnie, ale stróża na sobie obfitości czegoś, co jest jak falująca, za podmuchem miękka, gęsta sierść, zielona zielenia w czerni wpadająca.

Wyluskujemy wzrokiem znajome nam z pokroju koron, z barw pni — platan, eukaliptusy, topole.

Nad wszystkim mają przewagę w tym krajobrazie — trzciny. Dziwię się ich dorodności. Są wysokie jak krzewy. Mierzą się wysokością z drzewami. Rosną w zwartych kępach. Rozpuszczają wąskie, dalekie zagony. Wybiegają to stąd, to zowąd w pojedynkę.

EWA

SZELBURG - ZAREMBINA

Martwe, powiązane w maty chronią coś z ludzkiego martwego i żywego inwentarza przy niepozornych domach.

Domy ludzkie, ludzkich rąk dzieło, dziwnie tu, na chińską modłę, przypominają naturalne płody ziemi, tak glina czy kamień ich ścian, tak dachów trzcina czy lupek harmonizują z glebą, z której dom, rzekłbyś patrząc, wyrasta.

Mimowoli porównuję tu ejszy widok z chińskimi — podobne lepianki, podobnie przy lepiankach i kamionkach suszą się tytkwy i bielizna, podobne natłoczenie podobnych garnczków z obumarzonymi w połowie, a w połowie obsypanymi nadmiarem kwiatów pąsowymi geraniami.

Oto i półko tarasowate, z czymś, co przypomina mi chińską soję, zapewne z soją włoską. I inne półko z liściastą, nie zwijającą się w główki kapustą na kształt chińskiej. Mąż kpi dobrodusznie z mojej, jak mówi, chinofobii, lecz naprawdę, te rośliny o dekoracyjnie wykrojonych dużych, ciemnozielonych liściach to chyba rybnosowe krzaczki, których tyle widziałam wzdłuż dróg zamiatanych wiatrem od pustyni. No, prawda, osiołek ciągnący dwukółkę, choć mógłby to robić z powodzeniem i w okolicach Pekinu, nie ma jednak chińskiej pieluchy za zadnimi nogami. Co jednak jest prawdziwie i jedynie włoskie, to chyba ten zapach kawy nie mającej sobie równej, nawet gdy ją podają w lichym miniaturowym barze przy szosie!

Tak podaną nam teraz pijemy zachłannie. Czy ta kawa poprawiła nasze spojrzenie na chmurny świat, czy rzeczywiście nastąpiła zmiana w po-

godzie? Z chmur błysnęło szczerym ziołem. Niebo, patrzcie! to tu, to tam odzyskuje własną w naszych oczach barwę. Widzimy przed sobą coraz więcej szczytów przedzierających się przez mgłę. Widzimy leżący na szczytach śnieg.

Jesteśmy blisko celu.

Zaczynamy spostrzegać rzadkie, ale jeszcze wciąż straszące ruiny. Na próżno chcę sobie uzmysłowić przebieg wojennych działań. Pamięć obciążona mnóstwem szczegółów czerpanych z drobiazgowych opisów pamiętnikarskich i z opowiadań — odmawia posłuszeństwa. Do głosu dochodzi najirracjonalniejsze z uczuć, umykające się wyraźnej nazwie.

Zrezygnowana oddają się już tylko patrzeniu.

Wjeżdżamy do miasta.

Było zbombardowane całkowicie. Jest odbudowane również całkowicie. Jeszcze świeci nowością. Ładne. Tyle o nim na oko można powiedzieć.

Z mieszkańcami lepiej na ten temat nie rozmawiać.

Ostatecznie nikt nie lubi, jak jego dach rozpada mu się nad głową, a owoce pracy całego życia idą z dymem. Toteż słowo „sprzymierzeńcy” ma w tym miejscu brzmienie dwuznaczne. Trudno. Pamięć ludzka ma to do siebie, że trwa najmniej przez jedno pokolenie.

Klasztor na szczycie góry również, jak wiadomo, wybudowany jest cały na nowo, tyle, że na miejscu zbombardowanego. Słyszę, że Benedyktyni w czasie budowy poczynili zmiany i obecny budynek jest brzydszy od dawnego.

Dawnego opactwa nie widziałam. To nowe podoba mi się — surowością murów harmonizuje z surowością skał.

Skały.

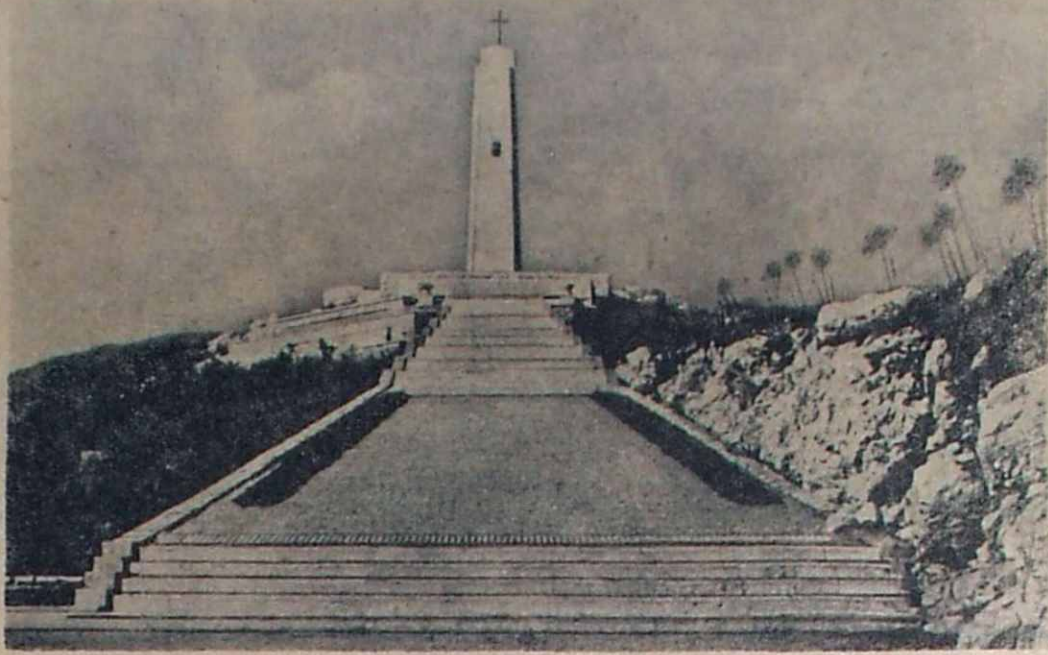
Tu nawet matka-ziemia odmówiła walczącemu swego miłosierdzia — obróciła się ku człowiekowi kamieniem twardym, nieustępliwym jak sama śmierć.

Wysiadłszy z samochodu na małym placu wyciętym w zboczu góry, idziemy we dwoje w milczeniu pustą

(Dokończenie na str. 2)



MONTE CASSINO
OD STRONY PÓLNOČNO-ZACHODNIEJ

POMNIK
POLEGŁYCH
POLAKÓW

(Dokończenie ze str. 1)

drogą na leżący przed nami cmentarz. Polski cmentarz na Monte Cassino. Cmentarz polskich żołnierzy, tych, którzy oddali tu „Ducha Bogu, ciało ziemi włoskiej a serce Ojczyźnie”.

Nie wiem dlaczego, ale idę wołno, coraz wolniej.

Jesteśmy dwoje tylko, jak sięgnąć okiem. Szare skały, roślinność szara, skąpa. Wśród tej szarości zabrzękały dzwonki, jeden, dwa, parę — blaszane. Owce. Pasą się, rozproszone, pomiędzy skałami. Gdzieś wyżej, dalej, niewidoczny, ryczy histerycznie osiołek. Odpowiedział mu przeciągle krowy. Wybiegł zza niskiego murku chudy, żółtawy pies. Zawęszył gorliwie i — zawiedziony — patrzył długo za nami, był głodny. Ale nie usiłował nam towarzyszyć. Miałam ręce puste, nie byłabym go niczym obdarzyła.

Dotknęłam jakiegoś krzewu, traw dotknęłam.

Zimowe liście, zimowe żdźbła były twarde, klujące. Małe bezimiennie białe i żółte kwiatki zdawały się mówić: Byliśmy — jesteśmy — będziemy.

Pożałowałam, że nie przyniosłam ze sobą choćby małego pęczka fiołków z Rzymu.

...Wysoko przed nami bieleje obelisk — pomnik braterstwa broni. Niżej, w

oprawie młodych drzewek iglastych, potężny, ze skały wryty, na skale leżący Piastowski Orzeł. Jeszcze niżej ołtarz z kamienia i groby, których spokoju wiecznego strzegą dwaj u wejścia kamienni stróżowie — dwa orły w kamiennych koronach z husarskimi kamiennymi skrzydłami.

Staliśmy długo na rozległej kamiennej płaszczynie z wrytymi w nią słowami otaczającymi półkolem wielki krzyż *Virtuti Militari*:

— Przechodniu, powiedz Polsce, żeśmy polegli w jej służbie —

Znicz umieszczony w sercu krzyża nie pali się, gdyż nie jest dziś dzień dorocznej uroczystości. Na miejscu płomienia zebrała się deszczowa woda, maleńkim zwierciadkiem odbija w sobie całe niebo.

— Przechodniu, powiedz Polsce...

Dalej już tylko rzędy, rząd za rządem, jednakowe kamienne płyty grobów...Rząd za rządem, groby, groby, groby. Więcej niż tysiąc żołnierskich grobów.

— Przechodniu, powiedz...

Zacznijmy od sprawy stosunku pisarza do bohatera. Zegnął Wieniawskiego, piszę Czekalski m. in.:

Czas idealizuje i odrywa fakty od rzeczywistości. Żyjący Wieniawski pozostał tylko wśród kolegów i artystów i to nie zawsze taki, jakim był naprawdę. Kto zna te prawdy? Żona, dzieci, bracia? We wspomnieniach ich wirtuoz ukazuje coraz to inne oblicze.

Rację tych słów potwierdzają „Czarodziejskie skrzypce” w całej rozciągłości. Nie łatwo bowiem było ich autorowi stworzyć portret artysty i ukazać jego geniusz na estradzie, a jednocześnie zwykłość prywatnego życia.

Pisarza oczarowała legenda o Wieniawskim — „cudownym dziecku” i poddał się jej urokowi niemal bez walki. Widać wprawdzie, że Czekalski chce jak najwierniej odtworzyć przeżycia i dramaty artysty, jego drogę do sławy oraz pełne romantycznych przygód życie, ale czasem osłabia te wysiłki fałszywą koncepcją „wielkości”. Czekalski zdaje się rozgrzeszać swego bohatera z wielu win w imię sławy. Kiedy bodaj dziesięć lat chłopiec dumnie oświadczył słusnie strójfakcyjnemu kapelmistrzowi: „A ja jestem sam kompozytorem i pragnę grać tylko moje utwory” lub odpowiedź wujowi: „Kiedy ja się nigdy nie mylę” — nie ma żadnej uwagi. Przeciwnie, jesteśmy pewni, że autor nie widzi tu żadnej zarzucalności. Zupełnie normalnym zjawiskiem są dla Czekalskiego „romanse” dwudziestoletniego chłopca, który awansuje na doświadczonego amanta. Później, gdy na lewo i na prawo będzie zdradzać żonę z licznymi artystkami — znajdziemy informację, że żona nie potrafiła go zrozumieć, a i kuchnia u carskiej śpiewaczki była lepsza.

Jednakże wielbiąc Wieniawskiego, nie waha się Czekalski przyznawać nawet ciemniejszych faktów jego życia. Na słowa potępienia czy nawet skromny komentarz pisarz się już nie zdobywa, lecz fakty pozostają faktami. Dzięki temu możemy poznać „czarodziejskiego skrzypka” i od strony jego apolityczności, deklaratywności raczej patriotyzmu i niezbyt silnego charakteru. To jest właśnie ten inny Wieniawski, którego dotąd nie znamy: Polak, tenący się z Angielką, romansujący z moskiewską śpiewaczką, grający dla cara i jego swity i... kochający ojczyznę. Skrzypek usiłuje w wszystko jakoś godzić, ba, spotykamy również i takie fragmenty powieści, w których artysta wyrażnie podkreśla swoją polskość, ale więcej tu efektu i deklaratywności niż głębokiego patriotyzmu. Oto jedna z takich scen: kiedy jego kochanka, solistka carska, poprosiła o napisanie dla niej piosenki, mówił: „Jak Wagner, napiszesz sam słowa i tekst muzyczny”. Wieniawski odpowiedział: „Wagner jest Niemiec, a ja jestem Polak z Lublina”. Gdy jednak zapyta go ktoś w Anglii czy Francji o Polskę — wirtuoz nie ma w ogóle pojęcia, co się dzieje w kraju. Stroni od polityki, nie interesuje się sprawami społecznymi, zna lud raczej tylko od strony jego muzyki, bardzo tęskni za Lublinem, ale woli przebywać poza nim.

Największą zdobyczą Czekalskiego jest właśnie to, że potrafi pokazać symbiozę

Nie wiem jeszcze, gdy tak stoję, że będę w tym miejscu po raz drugi w tym jeszcze roku, w maju, gdy zakwitną w skalach czerwone maki i żółte żarnowce.

Nie wiem jeszcze, że przypomnę na tym miejscu w ten dzień moje miasto, stary Lublin i te słowa, które w jego murach szkolnych będą dziećmi powtarzaliśmy z niedziewiczym bólem:

— Rozdzielił nas mój bracie
zły los i trzyma straż...

nie jestem dzieckiem i wiem, że to ludzi mocą, nie losu, jest kształtować życie.

Ale i to wiem, że kształtować owocnie i szczęśliwie może tylko — miłość.

Rzym, maj 1958 r.

Ewa Szelburg-Zarembina

wielkiego artysty i słabego człowieka. Pisarz umie zaintrygować i zmusić do myślenia nad bunim, a przecież krótkim życiem skrzypka. Potrafi też doprowadzić do tego, że ze zmiennym uczuciem towarzyszy się Wieniawskiemu w jego losach. Podziw i cześć dla wielkiego ambasadera kraju, którego wówczas nie było na mapie — ustępuje czasem niesmakowi, gdy z estrady przenosimy się do prywatnych apartamentów skrzypka i jego elity.

Trzeba jeszcze dodać, że wielką zaletą powieści jest barwne i bogate tło, na którym rozgrywa się dramat muzyka. Odwiedzamy salony i sale koncertowe Warszawy i Petersburga, Wiednia i Paryża, Londynu i Nowego Jorku, poznamy dziesiątki sławnych artystów z Rossiniem, Czajkowskim i Rubinsteinem na czele. Znajdziemy także w powieści rozległą gamę uczuć, chyba do najlepszych należą opisy, w których do głosu dochodzi liryzm. Trudno też nie wspomnieć o zapowiadanych już na początku opisach Lublina. Oto up. otwierający powieść fragment:

Z mosiężnej starej trąbki rozlegała się sygnalizacja zwolnująca mieszkańców Lublina na plac do wystąpienia magistrackich nowin. Mały, krepki, pocieszny woźny w ciemnoniebieskim surducie, z pokaźną szkopkowaną czapą o zielonym lampasie i daszku jak okap, dmie w swoją trąbkę raz, drugi, trzeci. W ten sposób napędza ludność do zaznajomienia się z obwieszczeniami władz miejskich. Dzieciaków przy nim co niemiara. Chłopcy, dziewczęta, wyrobnicze, stróżowskie, przekupnicze, żydowskie, przeważnie niesforne, brudne, otaczają magistrackiego urzędnika coraz ciałniejszym kołem.

Lublin potrafił swoim pięknem podbić serce także żony Wieniawskiego, która przybyła tu z Anglii. W pamiętniku Ajsi znajdujemy więc zapiski o spacerach

po przedmieściach lubelskich o twardej do wymówienia nazwach: Czwartku, Kalinowszczyźnie, Piaskach, Kazimierzu, Czechozłom, Wieniawce. Rynek jest szczególnie piękny. Robi wrażenie jakiegoś włoskiego rynku. Kamienica Sobieskich, kamienica pod lwami... wszystkie domy na tym rynku są urocze i posiadają, jak mówi Henryk, swoją historię. Sam ratusz aż pociąga oczy.

Nie trzeba chyba zastanawiać się nad znaczeniem, jakie ma powieść Czekalskiego dla naszego miasta, sprawa jest zbyt oczywista, dlatego też żyć jej tylko wypada, by dostarczyła czytelnikom głębszych przeżyć.

P. S.

Wypada też życzyć wszystkim książkom, aby miały tak piękną szatę graficzną, jak „Czarodziejskie skrzypce”, które ilustrował Antoni Uniechowski.

KRYTYKA teatralnego można, sądzę, określić z grubsza według miejsca, z jakiego robi analizę i wydaje oceny spektakli. Jeden siedzi razem z innymi na widowni, obserwuje przedstawienie, kojarzy swoje obserwacje z wiadomościami z dzieł dramatu i teatru, porównuje je ze wspomnieniami z innych spektakli. Inny opracowuje swoje wrażenia siedząc za kulisami, interesuje go nie tyle sam spektakl, ile teatr, zespół, aktor, oglądany od strony najbardziej powszedniej, roboczej, od strony prób, aktorskiego i inscenizacyjnego wypracowywania spektaklu, od strony — nierzadko niestety — wewnątrzteatralnych plotek, intryg, insynuacji. Wreszcie ostatni typ krytyka teatralnego obserwuje przedstawienie z pozycji własnego biurka, gabinetu i biblioteki, z pozycji opracowanej tam własnej, teoretycznej wizji teatru, do której przynajmniej oglądany spektakl podkreślał z lubością punkty zbieżne, wytykając z pasją odchylenia i sprzeczności z własną koncepcją. Wydaje mi się, że istnieniem owych trzech gatunków krytyków można tłumaczyć egzystencję trzech rodzajów powieści o przedstawieniu teatralnym: recenzji, felietonu i eseju.

KRYTYK na WIDOWNI

ZBIGNIEW PĘDZIŃSKI

Wertując z zaciekawieniem i satysfakcją ostatnią książkę Wojciecha Natanson^{*)}, utwierdziłem się coraz bardziej w przekonaniu, że jest on niemal wzorcowym przedstawicielem pierwszej grupy ludzi piszących o teatrze. Czytając te spokojne, rzeczowe i obiektywne uwagi, w których troska o rzetelną informację czytelnika — przeszłego lub przyszłego widza spektaklu — wybija się zawsze na pierwszy plan, dumaliśmy nad upadkiem u nas sceny teatralnej, nad zaprzepaszczeniem odtąd pewnego czasu pięknych, przecież szans i walorów owego z pozoru tylko szarego i z pozoru mało ambitnego rodzaju krytyki teatralnej. Chyląc czoła przed flirtującym z Melpomeną Boyem przed jednak powiedziec, że zdemoralizował on swoich, nieudanych po większej części naśladowców, bo zachęcił ich do rysowania na marginesie spektaklu bardzo własnych impresji i dywagacji, sprzedających za cenę kalamburu i dowcipu niejednokrotnie rzetelną informację i sprawiedliwą ocenę przedstawienia. Co było wdzięczną i uroczą u Boya i Słonimskiego — stało się nieznosną, cuchnącą na miłe pretensjonalnością i manierą u większości ich naśladowców, stało się co gorsza — jedną z bodajże głównych przyczyn upadku kultury teatralnej w szerokich kręgach kibiców sceny. Otoż książka Natanson^{*)} — i w tym widzę jej zasadniczą wartość — wskazuje kierunek i sposób podniesienia się z tego upadku, daje — niemal na każdej stronie — przykład właściwego stosunku do bogatego kompleksu zagadnień, nie tylko artystycznej natury, jakim winno być dla każdego każde przedstawienie teatralne.

Swój wzorcowy charakter zawdzięcza „Do trzech razy sztuka” właśnie wysokiego lotu ambicjom recenzentów autora. Na każdej jego pracy — a myślę tu również o artykułach nie pomieszczonych w książce — znać przygotowanie do obejrzenia przedstawienia, znać kulturę teatralną, wynikającą nie tylko z wieloletniego przeświadczenia na widowni, ale także — zaleta to wcale nie najczęstsza — z sumiennego przeczytania i przeanalizowania tekstu sztuki, z dokładnej i wszechstronnej znajomości dzieł teatru, zwłaszcza francuskiego. A co w tym wszystkim najciekawsze — nie ma tu nic z profesorskiej pedanterii i siłą eksponowanej erudycji — Natanson zapoznaje czytelnika z własną wiedzą i doświadczeniem teatralnym tak jakos skromnie, cicho, bez bolesnej dla ambicji laika ekapozycji, podkreślania własnej erudycji i autorytetu. Nic w tym dziwnego: Natanson czuje się ja-

Legenda o polskim Paganinim

E. i R. ROSIAK

Polską literaturę współczesną opanowała w poważnym stopniu epidemia zainteresowań historycznych, a szczególnie, najbardziej popularną jej odmianą jest ostatnio powieść biograficzna. Nie wnikając w przyczyny tego ciekawego zjawiska, trzeba przecież zarejestrować prawdziwą powódź biografii. Jakże napisano w okresie istnienia Polski Ludowej. Niektórzy pisarze, jak np. H. Morkowicz-Olczakowa, mają w swoim dorobku po kilka tego typu pozycji. Docekal się więc biografii: Mickiewicza, Słowackiego, Kołłątaja, Korczaka, Krzywickiego, Chelmońskiego, Chopin i wiele innych wybitnych postaci. Do listy tej dodać należy jeszcze wydaną przez Ludową Spółdzielnię Wydawniczą powieść Eustachego Czekalskiego pt. „Czarodziejskie skrzypce”^{*)}.

Powieść ta zasługuje na uwagę przede wszystkim dlatego, że jest pierwszą powieścią o życiu i karierze artystycznej „polskiego Paganiniego” — Henryka Wieniawskiego. W tym, że Czekalski odkrywa przed czytelnikiem nieznaną, legendarną losy jednego z najwybitniejszych polskich artystów — tkwi obiektywna wartość tej książki i jej ogólnonarodowe znaczenie. Ale dla nas, mieszkańców Lublina, jest jeszcze dodatkowa, subiektywna wartość tej powieści. Kolebka Wieniawskiego było bowiem nasze miasto, tu spędził dzieciństwo i mieszkał wraz z żoną już jako światowej sławy wirtuoz.

Życie wielkiego artysty, związanego ze starym XIX-wiecznym Lublinem — to temat, który gwarantuje pasjonującą lekturę. Wystarczy przypomnieć w tym miejscu „Potępienie Paganiniego” Winogrodowa, by uświadomić sobie, jak ogromne możliwości daje pisarzowi biografia „czarodziejskiego skrzypca”. Czy Czekalski potrafił znaleźć właściwy ton i dysponując kapitalnym materiałem — stworzył również kapitalne dzieło?

^{*)} Eustachy Czekalski: Czarodziejskie skrzypce. Opowieść o Henryku Wieniawskim. Warszawa 1958. Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, s. 361, 3 nb.

^{*)} Wojciech Natanson: „Do trzech razy sztuka”. Kraków 1958. Wydawnictwo Literackie, s. 266, 1 nb.

(Dokończenie na str. 3)

NIKTORYM TO NIE PRZECHODZI

Pan Narutowicz, jeszcze jako minister spraw zagranicznych, jeździł nie raz w towarzystwie dyrektora protokołu, Stefana Przeździeckiego, na herbatkę do miłego domu Potulickich w Oborach. Właścicielką była naówczas pani Krystyna z Czapskich Potulicka, a sekundowało jej dwóch dorodnych synów i trzy uroczę córki. Pamiętam jedną z takich herbatki, w której uczestniczyli również Kajetan Morawski, Stanisław Łoś, Leon Goldstańd i bodaj że paru jeszcze kolegów z MSZ. Mówiono — trochę może przez kurtuazję dla mnie — o pisaniu wierszy. Wszyscy po krótkim namyśle wyzłali, że ongiś nie tylko „układali” wiersze, ale że je im drukowano, Łoś miał nawet z sobą cały tomik. Jeden pan Narutowicz z dobrodusznym westchnieniem stwierdził, że na pewno nie takiego nie ma na sumieniu, po chwili wszakże zrelektował się i przypomniał sobie, że za młodu przelożył kilka wierszy Heinego na — łacinę. Wzburdziło to ogólną wesołość. Na zakończenie Stefan Przeździecki zresumował: „Właściwie za lat dziesięć wszyscy pisują wiersze, tylko — tu skłonił mi się ironicznie — niektórym to nie przechodzi!”

SZYŃKA SZEBEKI

Być pierwszą kobietą MSZ na stanowisku referendarskim stanowiło niewątpliwie zaszczyt i nie należało zrękać się żadnych prerogatyw związanych z tym wyjątkowym społecznym awansem. Wykazywałam niestety dużą chwiejność w tym względzie, uprawiając raczej dyskretnie, co mi nieraz później bokiem wylazło. Działo się to w momencie, kiedy ministrem pełnomocnym był ks. Eustachy Sapieha, a radcą — p. Jan Ciechanowski, jeśli, oczywiście, nie myli mnie pamięć. Droga wypadła skomplikowana — na Gdańsk, Berlin, Kolonie, bodajże jeszcze — Liège (Leodjum) i Paryż, a wszędzie oddawało się częściom poczętę i pieniądze. Pieniądzy było huk — dwa olbrzymie worki. Tak się złożyło, że całą poczętę i owe pieniądze wydano mi w jakiś przedświąteczny dzień w godzinach biurowych,jechać zaś miałam dopiero nazajutrz, musiałam więc ten cały majdan przechować w swoim sublokatorskim pokoiku w dochodowej (dziś nie istniejącej) oficynie Pałacu Błękitnego na Senatorskiej. Powstał jednak rebus — jak to przewieźć? Przede wszystkim zażądałam od Wydziału Kurierskiego — ochrony.

— Tak to zawsze z kobietami! — białł Naczelnik Kurierów. — Skąd ja pani coś takiego wezmę? To nie istnieje.

Ale ja się uparłam, że bez ochrony nie przewożę tych wszystkich tobołów do siebie, tylko niech Wydział przechowa to-to w biurze, aż do mego wyjazdu. Za nic nie chcieli: a że święto, a że nie mają prawa nic u siebie trzymać przez noc, tylko musieli by do safe'u w banku. Jednym słowem w końcu sprowadzono dorożkę i wytelefonowano konwoj, chudego, zafrasowanego milicjanta. Policji jeszcze wtedy nie było, musiała to więc być zima 1919 roku. Wsiadliśmy — ja z poczętą na siedzeniu, uzbrojony milicjant na ławeczce, worki z pieniędzmi miał na nogach dorożkarz. Milicjant skłaniał się do pesymizmu:

— Skoro ONI będą chcieli to-to zabrać, to pani myśli, że ja im mogę przeskodzić?

— Panie, przecie po to pan ma broń — próbowałam go przekonać.

— Bron, w samej rzeczy... — Karabin leżał beładnie w poprzek kolan mego towarzysza... — Ale a bo to ona co pomoże!

Co pomyślał sobie dorożkarz, któż odgadnie, dość że dojechaliliśmy szczęśliwie i wyladowano cenne toboły zapiecinając nimi cały mój pokój, niewiele zresztą większy od dużej windy. To, że dojechałam pomyślnie do Berlina, przypisuję wyłącznie opiece boskiej. Worki stanowiły istną zmore, a w Gdańsku trzeba było z nimi szybko przesiadać. Torba kurierska odcisnęła mi kark, do wagonu restauracyjnego białam się pójść, a rano omal nie zapomniałam pod poduszka koperty z dewizami. Jednym słowem!... Kiedy wreszcie po tych męczarniach dużą część poczętę mogłam zostawić w poselstwie w Berlinie, okazało się, że jeden z uroczystych worków z pieczęciami zawierał nie pieniądze, ale po prostu ogromną szynkę dla ministra Szebeki.

W Berlinie wsiadłam do sleepingu wśród nocy. Ku mojemu zdziwieniu schafner zagroził mi drogę.

— Pani jest kobietą, a tu mam drugie miejsce męskie.

— Panie — zaoponowałam gorąco — jeśli w waszym biurze naplątał, to przecie nie moja wina. Przyszedłam pierwsza, mam prawo zająć to miejsce, a tamten pasażer niech sobie jakoś radzi.

— Nie — uparł się drab. — To nie jest w porządku. Ten pan musi mieć swoje miejsce, jak przyjdzie.

— A ja?!

Schafner wzruszył ramionami... Dziś doświadczenie lat wielu nauczyło mnie operować napiwkami, ale wtedy jeszcze miałam zielono w głowie.

Ratunek nadszedł ze strony całkiem niespodziewanej: wniósł się do dyskusji radca Doleżał, kolega ministerialny, jadący do Paryża. Ofiarował swoje miejsce pasażerowi mającemu prawo do górnej półki w moim przedziale, a sam przeszedł do mnie. Obój z schafnerem byliśmy wściekli, on — bo go ominął spodziewany napiwek, ja — bo z chwilą ataszowania do mnie radcy Doleżała przestawałam być samodzielną, dostawałam się pod kurtkę, gdy moją ambicją było dowiedzieć, że kobieta „tak samo wszystko potrafi”, także być — kurierem. Na szczęście rozstaliśmy się już w Kolo-

DYGRESJE MINISTERIALNE*

KAZIMIERA IŁAKOWICZÓWNA

ni, gdzie przenocowałam — pozbywszy się próżnych strachów — z całym, znacznie już zmniejszonym bagażem, a rano zapchałam po prostu wszystko do szafy pod klucz i poszłam zwiedzić miasto.

Jak w Paryżu trafiłam na strajk wszelkiej komunikacji miejskiej, jak mnie na dworzec odwiózł jakiś wóz z piwem, a rano statku z Dieppe do Newhaven stałam na pokładzie z torbą o napisie Courrier Diplomatique u szyi, a poważni angielscy rodzice prowadzali do mnie dzieci i tłumaczyli im, że „ta oto pani, widzisz moje dziecko, itd.”... Jak...

Ale cokolwiek pamiętam z tej całej epopei snującej się w przeddzien roku 1920, nic nie przewyższyło mego zaskoczenia w Berlinie, gdy otworzono w mojej obecności jeden z tak piilnie konwojowanych i strzeżonych worków i wyłoniła się z niego szynka dla ministra Szebeki!

DŁUGA POWIEŚĆ AUSTRIACKIEJ MINISTROWEJ

Nie będąc z natury towarzyską, nad wszelkie inne spotkania przekładałam rozmowę we dwójkę i to wtedy, kiedy się ma naprawdę albo coś wspólnie do opracowania, albo jakąś wyraźną rzecz do omówienia. Wszelkie „bywanie” było dla mnie zawsze listym udręczeniem, a że zjawilo się w moim życiu bardzo późno, kwestie: co ze sobą poczęć, o czym rozmawiać, do kogo w ogóle się zbliżyć — stanowiły zrazu pogmatwany kłębek. Nowicjusz w takich wypadkach najlepiej uczyni przypatrując się, jak sobie radzą inni, bo zbyt żywa aktywność na oślepie łatwo może spowodować gaffy.

W poszukiwaniu takich „wzorów”, natrafiłam na sympatyczną sylwetkę austriackiej poślicy, osoby doskonale ubranej, choć niezbyt młodej. Wyglądała ani znudzona, ani roześmiana, zagadnięta — odpowiadała z ujmującą kurtuazją, porzucana przez rozmówcę dla innej jakiejś atrakcji — nie traciła się ani nie szukała gorączkowo partnera. Odpadala z całą łatwością od jakoś bliżej ze sobą żytych, bardziej zgranych grup, a z każdego jej posunięcia wiało zupełnym zadowoleniem, co jest takie pożądane na światowych zebraniach, gdzie nuda i zły humor nader łatwo się udziela. A zresztą, czyż nie jest pożądane literalnie wszędzie?!

Obserwując perfekcję jej obejścia, skorzystałam z przypadkowej okazji i zagadałam do niej o byle czym: o pięknym serwisie na stole, o pogodzie czy o Małej Entencie lub o wielkim uroku letnisk Wienerwaldu... Odpowiedź była prosta i serdeczna. Oczywiście, jak to była na dużych zbiegowiskach, nie miała pojęcia, kim jestem, co zresztą wcale nie było konieczne, zważywszy że spotkanie kogoś na fajfie w tym

aktual domu mogło tylko oznaczać, że to jest ktoś, z kim się można zadawać... Chwilę później usiadłymy nawet razem przy jakimś stolczku chcąc wygodnie porozmawiać.

I wtedy zapytałam ją po prostu, jak się to dzieje, że widując ją stale w towarzystwie, przy każdej sposobności stwórzdam u niej niezmienną pogodę i dobry humor. Wyznała też szczerze, jak bardzo nieraz bywam w kłopotach, dzięki niedokładnej wiedzy, jak się znaleźć, co powiedzieć, jak zakończyć rozmowę, wyznała, że się biedzę, sama czując własną niezręczność i brak obicia.

Potakiwała, serdecznie ubawiona i wcale nie zaskoczona:

— Tak, tak — powtarzała — przez kilka la. i ja się tak czułam. Wiem dobrze, co to za udręczenie, wiem.

— No, ale przecie teraz pani czuje się w towarzystwie, jak ryba w wodzie. Niechże mi pani powie, jak pani do tego doszła?

— Ach, to bardzo proste. Ja — układam powieść.

— Jak to powieść. Pisze pani? Wydaje?

— Skądże! Układam w głowie. Nie rozumiałam. Co to miało do rzeczy, nawet jeśli — w głowie?... Gdzie Rzym, gdzie Krym.

mi mymi postaciami na śmierć i życie. Są dla mnie prawie realniejsze od żywych znajomych.

— I od dawna pani tak komponuje?

— Od piętnastu lat. Już kilka pokoleń przeszło przez moją głowę.

Siuchałam tej prostej a niezwyklej opowieści, zafascynowana pogodną zaradnością tej kobiety... Co za wspaniałe rozwiązanie beznadziejnego — zdawało się — problemu. Tak sobie wypełnić ten zaiste stracony czas, tak się wzbogacić, wyzwolić!

— Dłaczego pani tego nie napisze?

— Zaprawdę bym nie bawilo, a i mąż mój bardzo by sobie tego nie życzył. No, i chodzi mi przecie o zaspelnienie tego, inaczej straconego, czasu czymś interesującym, a nie o skomplikowanie sobie dodatkowo życia pisarstwem.

Ta podziwu godna pani znajdowała się właśnie w siódmym tomie swojej powieści. Nie, nikt o tej jej niewinnej rozrywce nie wiedział, mnie pierwszą obdarzyła zwierzeniem, pewna, że ja zachowam dla siebie.

I zachowałam aż do tej chwili, czyli 20 lat bez mała.

MINISTER I ANIOŁ

Minister Bertoni był otoczony sztywnym, szeroko sięgającym ceremoniałem. W jakiej chwili z dyrektora departamentu przedzierzgnął się w ministra, nie zdawałam sobie — „w przenikliwym poczuciu mej nicości” — wcale sprawy. Tak czy owak, z tytułem ministra stał na czele departamentu bodajże administracyjnego, do którego wchodził (złowrózby) Wydział Personalny, odwieczny i nieprzeblagany mój wróg, wróg kobiet na stanowiskach równorzędnych z męskimi. Stare to dzieje krzywd i poniżeń, więc nie rada bym do nich wracać...

Na drzwiach sekretariatu dyrekcji wisiał szczegółowy rozkład godzin przyjęć różnego gatunku urzędników. A więc:

Ministrowie pełnomocni od — do
Dyrektorowie departamentów od — do
Naczelnicy wydziałów — ditto

Rozkład ten korcił mnie jakąś niezamierzoną groteskowością. Nieraz mijając drzwi patrzyłam nań z ukosa, aż któregoś dnia zetknęłam się tam z samym p. Bertoniem, wychodzącym na poza-ministerialną konferencję. Nie wytrzymałam:

— Panie ministrze — zapytałam zuchwale — a co by było, gdyby tak anioł przyszedł?

a zwłaszcza dyzgustów dramaturgicznych i inscenizacyjnych. Wytknął oni Natansonowi predelekację do teatru dawniejszego, do sztuk znanych i uznanych przez wieloletnią, zawsze żywą i entuzjastyczną recepcję widzów, zgorzszą się jego, maskowanym zresztą starannie, brakiem ufnosci w ekstrawaganckie eksperymentatorstwo nowoczesnego teatru, które Natanson traktuje raczej z leciutkim uśmiechem pobłażania i powściągliwością w pochwałach. Woleliby oni — doprowadzając do końca intencje — Natansona ukształtowanego bardziej na obraz i podobieństwo Kotta, Wirtha, no, ostatecznie Pominowskiego.

A ja wolę — i chyba nie jestem odosobniony w swojej opinii — że Natanson pozostał Natansonem i że nie zmienił swojej metody i stylu opiniowania zjawisk teatralnych. Pozostał on wiernym recenzji spektaklu i tę wierność tym wyżej cenić należy, gdy nawet na lamach tak wyspecjalizowanego periodyku jak „Teatr” czytać można coraz częściej zamiast — tam właśnie przede wszystkim oczekiwanym — recenzji, informacje o stanie załadnienia Zielonej Góry, albo o... freudyzmie, i adleryzmie w „Weselu”. Natanson rozumie bowiem, że czytelnik oczekuje od krytyka teatralnego wypowiedzi, w której teatr, jego przedstawienia, aktorzy i inscenizatorzy są głównymi bohaterami, a nie pretekstami czy zgola rekwiizytami w krzygującej się i legitymującej wyłącznie egocentryzmem autora impresji pseudoteatralnej. Natanson zna obowiązki teatru w pięknym dziele upowszechniania kultury i stara mu się w nim jak najlepiej plórem krytycznym dopomóc. Natanson ceni ten smak dobrego przedstawienia, który nie przemija razem z kaprysem mody czy „etapu”, i usiłuje ten smak utrwalić w treści i formie swoich opinii, kreślonych z perspektywy teatralnej widowni, z perspektywy widza. I to jest chyba ów kunszt krytyki teatralnej Natansona, który stanowi o wartości i pożytku jego ostatnich książek.

Zbigniew Pędziński

* Fragmenty mającej wyjść w PIW prozy anegdotalno-wspomnieniowej „Trazymeński zajac” (Księga dygresji).

KRYTYK na widowni

(Dokończenie ze str. 2)

ko krytyk jednym z teatralnych widzów i można go sobie zupełnie dobrze wyobrazić w czasie przedstawienia lub w przerwie, jak cierpliwie i systematycznie tłumaczy sąsiadom, przyjacielom i znajomym co trudniejsze zawiłości spektaklu. Autorowi „Do trzech razy sztuka” nie są obce bowiem pedagogiczne, wychowawcze obowiązki krytyka teatralnego, od których z tak lekkim sercem bierze nieraz dyspensę recenzent w todze profesora czy docenta uniwersytetu.

Taka postawa może ściągnąć na głowę Natansona szereg zarzutów — zwłaszcza ze strony ludzi, którzy o teatrze piszą i mówią inaczej. Zarzucać oni przede wszystkim autorowi „Do trzech razy sztuka” brak własnej, dopracowanej do ostatniego szczegółu koncepcji teatru, brak ostro, jawowicie sformułowanych własnych gustów,

Stanisław Westfal

JERZY STARNAWSKI

Stanisław Westfal urodził się w Lublinie dnia 16 lipca 1911 r. jako syn Karola, artysty malarza, wieloletniego nauczyciela rysunków w szkołach lubelskich. W r. 1929 ukończył z odznaczeniem gimnazjum im. Vetterów w Lublinie, w którym najdłużej uczył jego ojciec. Studia uniwersyteckie i w zakresie językoznawstwa polskiego i ogólnego odbywał w Warszawie u profesorów Stanisława Szobera i Witolda Doroszewskiego. Specjalizował się w zagadnieniach języka litewskiego i w tym celu odbywał studia dodatkowe w uniwersytecie kowieńskim. Przez lat kilka przed wojną był asystentem Uniwersytetu Warszawskiego. Debiut naukowy stanowiła rozprawka pt. „Uwagi o zapożyczeniach polskich w języku litewskim”, Warszawa 1933 (odbitka z Sprawozdań Tow. Nauk. Warsz. z r. 1932). Rok 1935 przyniósł rozprawkę w Poradniku językowym, w r. 1936 na łamach „Języka Polskiego” ukazał się drobnyzół z wrotach „w Litwie” i „do Litwy”. Nieco ważniejszą pracę pt. „Z dziejów uprawy współczesnego języka litewskiego” pomieściły wileńskie „Baltico Slavica” w r. 1937; w r. 1938 lublinianin opublikował ważną rozprawę pt. „Zestawienie kategorii nomina agentis w współczesnym literackim języku litewskim i polskim” w tomie III „Pamiętnika Lubelskiego”. Z miastem swym rodzinnym utrzymywał Westfal kontakt w latach przedwojennych, należał do Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Lublinie; obok tego był od stycznia 1939 współpracownikiem Komisji Językowej PAU w Krakowie.

Wojna położyła kres kontaktom Westfala z naukowym światem lubelskim i nawet ogólnopolskim w kraju. Służył jednak nauce naszej nieprzerwanie poza granicami Polski. Szerzył znajomość mowy polskiej jako lektor uniwersytetu w Lund (Szwecja) a następnie przez wiele lat w Glasgow (Szkocja). Należał do PEN-Clubu.

Praca doktorska przygotowywana w Uniwersytecie Warszawskim splonęła w czasie wojny. Autor zdolał jednak w kilka zaledwie lat później przedstawić dysertację w języku angielskim w uniwersytecie londyńskim. Naukową twórczość prowadził nieprzerwanie w dziedzinie językoznawstwa polskiego i trochę litewskiego. Prace swe adresował częściowo do cudzoziemców pragnących studiować nasz język, częściowo do Polaków, miłośników swej mowy, z emigracji i z kraju. Tak więc „Revue des Etudes Slaves” pomieściła kilka przyczynków paremiograficznych, informujących czytelników francuskich np. o przysłowiu „Uczył Marcin Marcina”

ROMAN JABŁOŃSKI

Omne humanum mihi notum est

Konieczne jest

abym dostąpił olśnienia wszystkich szczytów przed ciemnym odejściem we własną głębię

Abym wkroczył w mękę wszystkich przepaści przed ocaleniem brylki szczęścia

Abym odrywał wszystkie drzwi zatrząśniętych słonecznym udekleknąć w skrzydlatym cieniu

Abym spalał się w promieniowaniu wszechrzeczności dla wydobycia gasnącej iskry

PANI Placheina z Kollokacji, dama „komiflo”, w każde zdanie francuskie kładła en, które w jej pojęciu było szczytem, najwyższą magią francuszczyzny, ta zaś synonimem wykintu i wyższego świata. „En voulez-vous du café” — pytała gości, proponując im jakąś okropną lurę.

Pani Placheina była tylko drobnym kółeczkiem w potężnej babskiej machinie, narzucającej Polsce język francuski w nadwiślańskim wydaniu. Działalność machiny przejawiała się w tym, że przez dobrych dwieście lat cały polski fraucymer z tzw. „wyższych sfery” paplał po francusku, najczęściej z czystego idealizmu, tj. bez żadnej istotnej potrzeby. Oczywiście towarzyszyło temu wyobrażenie o szczególnej społecznej pozycji francuszczyzny. O jego sile niechaj świadczy zdanie z obecnej wojny, kiedy to pewna polska dama, bawiąc w restauracji w Angers, zapowiedziała swemu towarzyszowi, że będzie mówiła po francusku, „żeby służba nie hozumiła”.

Ta galomania rozpasana, którą Polska dzieliła zresztą z całym światem cywilizowanym, pozostawiła obfite ślady w języku. Już w XVIII wieku modny wielbiciel nie przynosił swej damie różniarki kwiatów („równiankę rozmarynu tobie noszę” — zapowiadał w r. 1638 w Daphnis Twardowski), ale bukiet — bouquet, mimo iż z tych samych polskich kwiatów były oba. Co prawda cęcinem, milczkiem, to jeszcze niektórzy w XIX wieku wili różniarki („po niwach zbierał blawatki i w różniarki je układał” Henryk Rzewuski), lub różniarki — różniateczki

(1955), a „The Slavonic and East European Review” — artykuł o rozróżnieniu e i q w języku polskim (1956). Najobszerniejsza praca Westfala to blisko 400-stronicowa książka angielska pt. „A study in Polish morphology the genitive singular masculine” (1956). Jedną to z nielicznych większych prac o gramatyce polskiej wydanych w językach obcych. Toteż oddaje kulturze naszej usługi pierwszorzędno znaczenia.

Druga książkowa pozycja — wydana również w r. 1956, choć napisana wcześniej znacznie i ogłaszana we fragmentach przez szereg lat w polskich czasopiśmie zagranicznych — to „Rzecz o polszczyźnie”, przeznaczona dla innych odbiorców: dla Polaków rozproszonych w świecie, i to nie tylko dla polonistów językoznawców, lecz dla szerokiej rzeszy miłośników języka polskiego. Jest to praca niezwykła, mówiąca w sposób popularny, i to z dużym wdziękiem literackim, o zagadnieniach mowy naszej żywotnych i ważnych, uroczą gawędą o języku, której miejsce obok pozycji takich w naszej literaturze naukowej jak niedoceniona mała książka Marii Dłuskiej „Język żyje”, jak o wiele bardziej znane „Rozmowy o języku” Witolda Doroszewskiego. Jeżeli można zestawić wymianeone tu książki, to zaznaczyć trzeba, że każda z nich ma problematykę odrębną. Książka Stanisława Westfala postawiła sobie za zadanie przede wszystkim rozwiąć najważniejsze, choć wybrane, zagadnienia z historii języka naszego, objaśnione porównawczo stylem żywym, zrozumiałym dla każdego laika. Książka znana już w kraju z recenzji publikowanych zasługuje przede wszystkim na jak najrychlejsze wydanie krajowe; odda bowiem usługi nieocenione nauczycielom licealnym języka polskiego, którzy niejedno zjawisko językowe wyjaśnić mogą uczniom czerpiąc odpowiednie przykłady i sformułowania właśnie z pracy Westfala. Odda usługi wszystkim miłośnikom naszej mowy pragnącym rozumieć zagadnienia językowe.

Śmierć Stanisława Westfala w dniu 28 kwietnia br., nagła i przedwczesna, przerwała żywotną działalność naukową, zabrała kulturze polskiej za granicą jednego z wybitnych jej reprezentantów.

Abym odetchnął świeżością zmartwychwstałego błękitu u kresu ostatniego spojrzenia

Od krzyku życia do milczenia ziemi trwa moja nieustanna konieczność umierania i odradzania się

aby doznać wszystkiego co ludzkie

La douce France*

STANISŁAW WESTFAL

(„kwiateczki, z których śliczne różniateczki wila Maryneczka” K. Wł. Wóycickiego), ale był to już nieledwie grzech. Modne damy wiedziały o słomiano-kłosianym pochodzeniu słowa — od słomy równej, prostej, nie targanej, poprzez bukiet z kłosów zbożowych — i manifestacyjnie odwracały się na sam dźwięk dawnego słowa. Owszem, wiązkę kwiatów, że mała i nieznaczna, pozwoliły przynosić, ale zresztą, z babskiego wyroku, panować miał już tylko francuski bukiet, niósł młde asocjacje sentymentalnego boskietu — bosquet'u, gaiku, bo i z nim etymologicznie związane. Nawet bżowego koloru nie dopuściły, co doprowadzało do pewnych nieporozumień. Pisał np. Niemcewicz, iż „dość długo chodził w lilii”. Całe szczęście, że dodał zaraz półgębkiem: „czyli w bżowym kolorze”, bo nie zrozumielibyśmy, co to za Lila i jak właściwie można w niej chodzić, a tak widzimy, że to lili, francuski bez. Ponieważ język nasz nieodmiennie przymiotników nie lubi, z fioletowego lila, przez podciągnięcie pod lilię — białą lilię — spreparowano niedorzeczny przymiotnik liliowy. Może tu zdradzą irysy pomagający? Dziś lili nie odmieniamy: „I gdzieś kończy muzyka jakiś bal spóźniony. Pod lila abażurem mrugają lampiony” (Lechoń).

Niegodziwy charakter babskiej działaności, na polu krzewienia francuszczyzny jasno i niedwuznacznie wypływa z potraktowania w Polsce francuskiego l'abbé (opat, ksiądz). Przyjechał on do Warszawy w osiemnastym wieku. Nie będziemy ukrywać, że już w la douce France w nieprzychylnym towarzystwie się obracał i Voltaire'a czytał. Czasy były bardzo a bardzo frywolne. Niemniej w Paryżu nasz abbé miał przed sobą szeroką gamę możliwości: pobożność, ateuszostwo, rozpustę lub cnotę. Nasze damy nawet okiem nie rzuciły na takiego, który wczorami tylko brewiarzem się parał. Wręcz przeciwnie, zajęły się nicpoziem — wykwiniliśmy i — podejrzana to okoliczność — kazali mu z jego męskim „artykułem” do Warszawy przyjechać. Nie dziw więc, że nasz łabe z miejsca rozejrzał się za niewiastami i gdy piękność trafiła się jakaś ponętna, „chciał dla niej czarną suknię zrzucić”, to jest porzucić duchowny stanik. W antykościelnym zapale wzięły go zaraz baby na języki. Okazja do skompromitowania księży była nie lada. „Słodki labuś” — mówiono o nim z przekąsem, jak „słodki Wojtuś”. Sprzymierzony z babami Zabłocki (przy ich poparciu narzucił był Polsce mazurskie caco w miejsce czaczka, które forytował ten staroświecki klecha, Starowolski) tego sobie pokpiwał z francuskich duchownych: „nasi labusiowie kłaniają się oczkowaniami i minkowaniem” — drwił sobie, wolnomyśliciel jeden. Tu dodać wypada, że, jak informuje Słownik Warszawski, podobno polskie dziewczęta wołają w Wigilię Bożego Narodzenia: „labuś, labuś, la, la”, w celu usłyszenia echa i wywrotzenia stąd, z której strony kawaler do nich przyjedzie.

Zadnej wili w życiu nie opuściłem, ale nigdy tego nie słyszałem. W każdym razie nie mogło tu chodzić o eks-duchownego kawalera z Francji. To nie byłaby przecież żadna partia. Spozstrzegł się też i właściwie jakby już z Polski wyjechał.

Niegodziwe babskie podejście widać też i w stosunku do innych francuskich słów. Niepoważny jest np. taki metr i jego towarzysząca metresa. Po francusku maitre to mistrz, nauczyciel, z łaciny wywiedziony, podobnie jak i niemiecki Meister — mistrz — majster. U nas, za babską sprawą, mógł być jedynie metrem języka francuskiego, muzyki i tańca, to jest przedmiotów, których uczono się w celach salonowofrywolnym. I maitress'e znamy tylko jako utrzymankę z półświatka.

Albo np. taka affaire — aféra. Po francusku każda sprawa, godziwa czy niegodziwa, nazywa się affaire. U nas — znowu baby namącały — tylko bardzo niegodziwa. Takiego Ministère des Affaires Étrangères nie należy oddawać przez Ministerstwo Afer Zagranicznych, bo by dopiero wtedy zrobiła się aféha!

Jak te baby pazyrne wszystko „pod siebie” brały, n'ech świadczy choć kilka przykładów. Jeden bijou ich nie interesował (za mało! nie warto się pabrać!), więc też i żadnego bijuta nie mamy. Co innego garściami, cała biżuteria — bijouterie. To się już oplaca. Głupimi rysunkami — desseins nie będą się interesować. Rysunek jest tylko wtedy ważny, jeżeli zdobł jakąś piękną i drogą materię. Mamy więc dessein, Tancerz na scenie im nie imponował (może znowu jakiś Lifar!), niech się więc dalej z niemiecka nazywa. Co innego dorodny mężczyzna, uwijający się po sali balowej. Tego sprowadzić. Tak dostaliśmy dansera — danseur'a. Do pary ukuliśmy mu danserkę, Charmant może być we Francji wszystko, nawet Francuzka może być charmante. Właśnie dlatego nie potrzeba jej w Polsce. Ciekawym obiektem jest tylko modna suczka („obudziła mnie szarmanitka szczekaniem” żałł się Linde po źle przespanej nocy), elegancki kawaler (szarmancki — sufiks szlachecko-nazwiskowy dodany, żeby było wiadomo, iż ma w Polsce wielkie majętności), od biedy i szarmanckie ukłony, jako że cierpiał babska na głód holdów. Domagały się atencji-atentions, ale nie lubiły skupiać uwagi — attention na rzeczach tego niegodnych. Nędzny journal, ten codzienny, ani trochę ich nie obchodził („laissez ces bêtises aux hommes!”). Co innego żurnale mód, Parfum prostych kwiatów łąkowych! Fe, nigdy, przenigdy! Tylko te butelkowe, paryskie zapachy. Mésalliance — mezalians wzięły, pomocny przy obgadywanu bliźnich, Mariage — mariaż też, bo nowego, modnego blasku tej użytkowej, staroświeckiej instytucji dodawał.

Charité francuska, miłosierdzie, nie interesowała ich. Ale pikantne były lex soeurs de la charité, „siostry szarytki” — jako że zajmowały się upadłymi dziewczętami... (Ça doit être très drôle, ça!). Patience francuska? Nigdy, przenigdy.

Mają aż nadto swej własnej świętej cierpliwości. Natomiast chętnie wezmą pasjans, żeby sobie jakiś homans wywhóżyć albo skolatane nehwy uspokoić. Douceur, prawdziwa, głęboka, np. ta z Andegawenii (angevine), nieciekawe, zbyt sielskie uczucie. Dusery prawie sobie będą z największym zapalem, do świtu, do rana. Jalousie — tej lepiej nie ruszać. Podle kłębowski zmij. Ciężkie komplikacje i konsekwencje. W przystępie zazdrości nieszczęśnik jakis może którąś z nich zastrzelić, zamiasz sam siebie. Zaluzja natomiast okienna przyda się, nie tyle od oczu ciekawych, ile rankiem od natrętnego słońca. Conquête zrobił Napoleon, np. zajmując Włochy. Owszem, to było nawet niezłe, acz niezbyt thwale. Ale: „laissez ces bêtises aux hommes”. Najwyższym ideałem jest konkietta na balu. Wystarczy, że jeden Włoch, przystojny a bogaty markiz padnie ofiarą — po co zaraz całe Włochy?

Także były u nas machinacje babskich koterii. W ich wyniku niektóre francuskie słowa usunęły zupełnie dawne, zadamowane polskie, np. bukiet różniarki. Inne nie dozwolły się rozkrzewić kielkującym domorosłym plodom. Tak np. słownikarz Grzegorz Knapki znał ciennik (od cień), „zasłone od słońca, świecy”, który mógł się nam być przydać i na lampę. Tu jednak rozsiadł się na dobre abatjour — abatjour nie dopuszczając — aby mu rodzime słowo robiło konkurencję. Gdyby nie allée — aleja, może by dobra była przechodnia („młęgo odpooczynku doznaje człowiek spoglądając na zieloność tej długiej i pysznej przechodni”). Alejkę mógł być wyręczyć szesnastowieczny przechodnik: „macieć winne puszczać po drzewie, albo na chłodniki, albo przechodniki rozpinają”. Oczywiście nie ma się co smucić, bo i tak najważniejszą sprawą jest to, aby nie leżały w gruzach Aleje Jerolimskie, a były jak najpiękniej utrzymane wilanowskie. Ale trottoir — trótuar z chodnikiem sprawiedliwie się dzieła robotą — dla obu dosyć. Pejzaz — paysage równie chętnie widzimy na wystawie jak i rodzimy (z Land-schaft'ów) krajobraz!

Ale nie tylko damy modne działały, zabraliśmy-bo Francuzom trochę terminów wojskowych: szarżę (charge), batalion (bataillon), dywizję (division).

* Rozdział książki: „Rzecz o polszczyźnie” — gawędą o języku polskim.

STRUKTURY

dział * KAMENA * plastyczny

KLASYKA CZY AWANGARDA?

HANNA PTASZKOWSKA

„Równowaga stosunków jest najczystszy wyrazem harmonii i jedności właściwych umysłowi”. Tak pisał Piet Mondrian w latach trzydziestych.

„Sztuka nie wydaje mi się nigdy oddaniem spokoju czy czystości” — napisał Willem de Kooning w roku 54 i to była formuła wyrażająca pewien aspekt sztuki, w stosunku do której padają określenia: sztuka „krzyku”, „eksplozji”, „furi”.

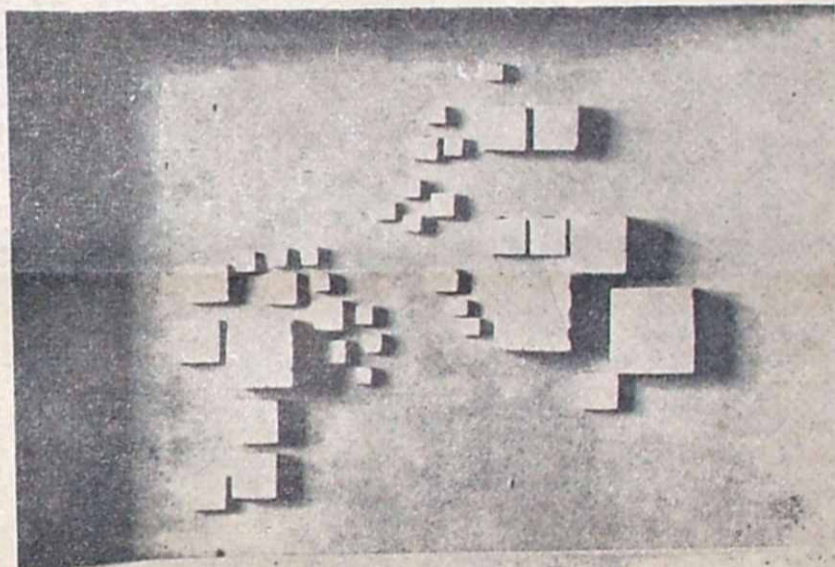
Jeśli może być mowa o linii styku między dwiema przeciwnościami, to ostatnia wystawa Henryka Stażewskiego linię tę sugeruje. „Jedność i harmonia właściwa umysłowi”, podsztyta wyczuwalną emocją, a nadto wrośnięta w materialną rzeczywistość! Zestaw tych cech nie oznacza kompromisu, nie określa pozycji ugodowego centrum, a to po prostu dlatego, że w tej chwili Stażewski zostawia już poza sobą zarówno ścisłą doktrynę abstrakcji geometrycznej jak żywiołową fazę tasyzmu i włącza się — nie waham się tego powiedzieć — w nurt, który wyznacza najbardziej aktualne poszukiwania nowej, tworzącej się awangardy.

Postawiłam tu pewną tezę, która być może wyda się szokująca, ale postaram się ją udowodnić. Ponadto pomnikowy ton pewnych artykułów o Stażewskim, w których szumnie brzmiące określenia w rodzaju „klasyk”, „prekursor” czy „ojciec polskiego malarstwa abstrakcyjnego” usiłują skwitować jego obecne osiągnięcia artystyczne, korel, aby tym ostrzej podkreślić żywą aktualność lekcji, jakiej Stażewski udziela młodym malarstwu.

Właściwie myśląc o Stażewskim trzeba jeszcze w jakimś sensie oddać sprawami lat dwudziestych, trzeba mieć w nerwach atmosferę tamtych sporów artystycznych, trzeba wreszcie pojąć się oddziaływanie takich indywidualności, jak Mondrian, Malewicz, Arp czy Strzemiński. Przecież pomimo wszystkich nowych elementów i wartości, które pojawiły się w jego sztuce, Stażewski niczemu nie zaprzecza w tradycji swojego malarstwa, z niego nie rezygnuje — wydaje się, że w całej jego przeszłości artystycznej nie było spraw bezużytecznych. Stażewski sam mówi o Mondrianie, Malewiczu i Arpie jako o indywidualnościach mających zasadnicze znaczenie dla wytworzenia się tego typu myślenia, którego artystycznym skutkiem była abstrakcja geometryczna. Właściwie każdy z nich, z wyjątkiem może Arpa, wstrząsnąłby się na określenie — indywidualność. Byli przecież twórcami sztuki, której wymagania uniwersalizmu, kanonów stałych i powszechnych, w założeniu likwidowały indywidualność. „Rozbieżne indywidualne eksperymenty muszą być zastąpione przez bezwzględny dyscyplinę i ciągłość pracy, opartej na kanonach” — głosił Strzemiński, Stażewski cytuje Le Maitre'a, który uważa, że im więcej człowiek ogarnie zagadnień kulturalnych, tym bardziej traci indywidualność, tak że np. Bóg nie ma w ogóle indywidualności.

Fascynacja mondrianowską teorią trwa chyba w pewnym stopniu do tej pory. Słuchając Stażewskiego wydaje się, że obecne tendencje w swoim ma-

larstwie uważa on za pewnego rodzaju odstępstwo od kryteriów intelektualnych — kryteriów najwyższej kategorii i że uczucia i emocje niosą przeżycia półmysłowe — przeżycia niższej rangi.



Henryk Stażewski — 1

Do chwili obecnej wystawy, obrazy Stażewskiego, mimo lirycznego podkładu, spełniały wszelkie postulaty, które w latach dwudziestych podkładały linię jego rozwoju intelektualnego i artystycznego.

Warto się zastanowić, z której strony przyszły zmiany i jakich dosięgnęły punktów. Problem wyrasta z przeciwieństw.

Mondrian pisał: „W przyrodzie wszelkie stosunki przesłonięte są materią”.

Począwszy od pierwszych obrazów Fautriera, Dubuffeta i Wolsa materia malarska — odpowiednik materii rzeczywistej — była przedmiotem realnego, fizycznego działania. Z niej wyrastała struktura obrazu, niezależna od geometrycznego kośca przedmiotów.

Abstrakcja geometryczna odrzuciła przedmiot, była demonstracją czystego myślenia, niezależnego od realnej rzeczywistości. O malarstwie „informel” Michel Ragon pisał: „Sztuka aktualna sugeruje istotę rzeczy; artysta rzeźbi „esprit de feu”, „esprit de la terre”. Obrazy te odnajdują najsilniejszy i najbardziej intymny kontakt z życiem”.

U Stażewskiego ziarniste drobiny realnej materii (piasek, żwir) tworzą na wyspekulowanym szkielecie konstrukcyjnym zmysłowy naskórek, wypunktowują napięcia emocjonalne, wprowadzają moment nieforemności. Obraz niesie dwuznaczne przeżycie: zachowując czystość i harmonię stosunków abstrakcyjnych oraz precyzję geometrycznej formy, swoją materialną powierzchnią sugeruje zmienność i niejednoznaczność twórców natury.

Malarstwo Stażewskiego stawia nas z kolei wobec problemu przedmiotu —

przedmiotu w znaczeniu aktualnym. Fautrier zatytułował wystawę swoich obrazów w 1955 roku „Exposition d'objet”. Obraz „informel” nie odtwarza przedmiotu, lecz jest przedmiotem, ma materialną realność, konsystencję i strukturę przedmiotu naturalnego. Proces powstawania obrazu jest wynikiem fizycznych działań odpowiednich działaniom naturalnym.

Obrazy Stażewskiego są także przedmiotami. Stwarza on nawet hierarchię przedmiotów w ramach jednego obrazu. Każda bowiem forma, każdy „klocek” jest osobnym samodzielnym przedmiotem, który uczestniczy w budowie przedmiotu — obrazu. Mają one swoją autonomię, ale jednorodność intelektualnego zamysłu łączy je na ogół w całość syntetyczną i zamkniętą.

Zróznicowana materialnie powierzchnia niesie sygnały organicznej bezformności, która jednak nie jest w stanie rozsadzić geometrycznej konstrukcji obrazu. To zupełnie tak jakby samowystarczalne dotąd myśli abstrakcyjna doznała nagle potrzeby materialnego skonkretyzowania się, potrzeby wrastania w rzeczywistość.

Z faktu tworzenia przedmiotów Stażewski wyciąga konsekwencję, która łączy go z ostatnimi tendencjami w sztuce nowoczesnej. Przedmiot dąży do wytworzenia wokół siebie własnej przestrzeni, malarstwo wychodzi z płaszczyzny, staje na pograniczu rzeźby. Równocześnie rygor intelektualny, którego w obrazach Stażewskiego nie mogła zniweczyć ani materia, ani emocja, rygor, który dzielił go od pierwszych romantycznych manifestacji tasyzmu, przybliża Stażewskiego do zagadnień, ku którym, sądząc, zmierza obecna sztuka. Fazę żywiołowej spontaniczności, automatyzmu i nieskrepowanego instynktu mamy już raczej poza sobą.

Faktem podkreślanym przez wielu krytyków w stosunku do malarzy nowej awangardy: Hiszpanów czy Japończyków jest przewaga czynnika świadomego formowania nad instynktownym poddawaniem się naturalnej bezformności materii. Oczywiście w malarstwie Stażewskiego stosunek pierwiastka intelektualnego do zawartej w obrazie emocji jest odwrotnie proporcjonalny niż u malarzy młodej generacji. Źródła przecież były krańcowo różne. Ważne jest jednak, że w obu wypadkach obracamy się w kręgu tych samych pojęć, a tylko proporcje są zmienione.

Sądząc, że sprawa malarstwa Stażewskiego jest w pewnym stopniu sprawą naszego długu wobec tradycji racjonalistycznej, długu, który coraz bardziej sobie uświadamiamy.

W poszukiwaniu TRZECIEGO WYMIARU

MARIUSZ TCHOREK

Znany jest podobno w Paryżu smutny koniec malarza de Staela. Ten wybitny abstrakcjonista pokazał niedawno swoim przyjacielom cykl obrazów, który mógł świadczyć o zwątpieniu w słuszność najbardziej charakterystycznej dla malarstwa współczesnego metody, w której zastąpiono akt odtwarzania aktem stwarzania. Na obrazach tych bowiem wyraźnie było widać pewne przedmioty wyrażone. Co prawda prawie cała ich powierzchnia nie była pokryta tymi przedmiotami, ani też jakimiśkolwiek plamami barwnymi. De Stael znalazł ujrzał przede wszystkim naga, niczym nie zajętą płaszczyznę płótna. Dopiero po chwili stwierdził, i to uderzyło ich najbardziej niemiłe, że, jakby na marginesie, ich wybitny kolega namalował kwadrat pejzażu z domkami, na innym obrazie widniał fragment pejzażu morskiego z mewami. Jeden z przyjacieli malarza wyraził przypuszczenie, że to dopiero początek upadku de Staela: niebawem domki z marginesu wejdą w centrum — na szczęście jeszcze czyste — jego obrazów. De Stael znalazł tylko jedną odpowiedź na pytania i zarzuty przyjaciół. Nie wiem, czy uznał za margines także to, co znajdowało się poza oknem pokoju na czwartym piętrze domu, w którym prowadzono dyskusje, a wewnątrz pokoju było czyste, puste centrum własnych obrazów. Nie wiadomo, która z dwóch części utworzonych przez marginesową linię cenil sobie bardziej. Wiadomo tylko, że opuścił pośpiesznie zebranych, skacząc w dół z okna owego pokoju.

Nie wiem, jaka jest paryska interpretacja smutnego końca milczącego de Staela, nie wiem, czy niespodziewane domki na marginesie jego obrazów wszyscy traktują równie po prostu jak domki Utrilla. Pewne jest tylko to, że jego obrazy „prawdziwe”, obrazy sprzed okresu zatamania, pozostały w muzeach sztuki nowoczesnej. Być może sam malarz nie był powodowany żadną

konsepcją przy tworzeniu swych ostatnich obrazów. Może w istocie malował on po prostu domki położone nie opodal własnej pracowni, a owa pusta powierzchnię traktował jako okno, przez które w domki patrzył, a następnie wyskoczył. Być może te obrazy nie mają nic wspólnego z pewnym etapem sztuki nowoczesnej, któremu poświęcony jest ten artykuł. Ponieważ jednak de Stael nie potrafił w jego obrazach nieść, wolno nie widzieć w jego obrazach powrotu do realizmu, kierunku, który z pewnymi nieistotnymi zmianami bywa niekiedy propagowany w naszym kraju jako „twórcze przewyciężenie” malarstwa abstrakcyjnego.

Opisy straszliwych mak, jakie musi znosić twórca w czasie formowania dzieła, od dawna zalicza się do opisów banalnych. Mógł te, według Witkacego, dać się porównać jedynie z cierpieniami człowieka „zarazone bakcylem tetanusu lub otrutego strychniną”. Jest jednak prawdą również oczywista, że w dziele sztuki nie pozostaje ani śladu z jego mozolnego i powolnego powstania, nie podobna odtworzyć owych na zawsze zagubionych uczuć, które temu powstaniu towarzyszyły. Uczucia te posiadają bowiem z natury cechę energii, która musi być całkowicie zużyta, by dzieło powstać mogło. W historii można jednak wskazać kilka takich twórców, które świadczą, że artysta napotkał na zbyt przemożne trudności, by owa energia mogła je pokonać. Powstają wtedy dzieła zatrzymane jakby w połowie własnego rozwoju, nie stanowiące samowystarczającej jedności estetycznej, dzieła, które są tylko znakami bezśloności i podania przed wymaganiem postawionym przez nieznaną artystyce logikę sztuki. Właśnie takimi dziełami zakończonymi tragicznie w połowie nieznanego artysty zakończenia są ostatnie obrazy de Staela.

(Dalszy ciąg na str 6)

KILIM I WYCINANKA LUDOWA CZY KOMPOZYCJA BRAQUE' A

URSZULA CZARTORYSKA

Każde środowisko twórcze — niezależnie od tego, czy stwarza sprzeciwiane programy — ma mniej lub więcej ujawnione ambicje koncentrujące się na jednej sprawie, swoje punkty szczególnie wrażliwe na krytykę. Współczesna sztuka polska w swoich najambitniejszych przejawach grawituje stale wokół problemu nowoczesności.

Postulat podejmowania problemów formalnych istotnych dla naszej epoki tak bardzo niepokoi dziś każdego zdolniejszego artystę, że trudno pomyśleć, aby był obcy twórcą starszym od nas o jedno czy dwa pokolenia.

Kiedy się śledzi jednak naczelną rolę, jakie nurtowały twórczość i publicystykę artystyczną „Dwudziestolecia”, okazuje się, że wspólny język odnajdujemy jedynie z nielicznymi środowiskami, podczas gdy dla większości artystów „sprawa nowoczesności” była najzupełniej obojętna. Za zagadnienia najistotniejsze uznawano powszechnie potrzebę przetransponowania natury w umówiony system stylizacji i problem odrębności narodowej sztuki polskiej. Rozwiązywano je, rzecz jasna, w nierównym stopniu oryginalnie, a także w różny sposób łącząc czy też rozdziając oba te zagadnienia: „styl” i „polskość”.

Orientacja sztuki polskiej w okresie międzywojennym na wymienione dwa postulaty miała swe źródło w koncepcjach ugrupowania „Formiści polscy”, działającego głównie w Krakowie w latach 1917—22. Z kolei ich zainteresowania były uwarunkowane (jako buntownicza reakcja) sytuacją w sztuce ówczesnego Krakowa. Formiści uważali ją za sztukę z gruntu naturalistyczną, z przestarzałym natłosem impresjonizmu (Fałat), a z drugiej strony nieznośnie literacką, patriotyczną, ludomąską (szkoła Matejki, Wyspiańskiego). Tym dwu aspektom krakowskiego malarstwa formiści przeciwstawili po raz pierwszy dwie koncepcje: teorię stylu, formy ujarzmiającej wygląd natury i postulat niekłamanej łączności z polską sztuką ludową, głównie podhalańską.

Forma w rozumieniu Czyżewskiego, Chwistka, Witkacego — to wartość organizująca powierzchnię obrazu, jej dynamikę, rytmiczność, stosunki przestrzenne i walorowe, będąca całkowicie autonomiczną w stosunku do rzeczywistości.

Ta rola stylotwórcza formizmu nie da się zaprzeczyć, oni byli pierwszymi, którzy hasła antynaturalizmu w Polsce propagowali.

Na „styl” ich składało się wiele czynników: elementy kubizmu, ekspresjonizmu, futurizmu i sztuki ludowej, dochodzącej niekiedy do głosu jako czynnik dominujący. W sztuce prymitywnej — ludowej, średniowiecznej, odnajdywali oni ciekawe wartości dekoracyjne i przejmującą ekspresję, antidotum na naturalizm i niewrażliwość poetycką współczesnego malarstwa. W żywym kontakcie ze sztuką ludową, w stylizacji swych „Madonn” (T. Czyżewski) chcieli udokumentować swoją polskość, wskazać perspektywę stworzenia narodowego stylu. Niestety, obsesja „polskości” nie była w nich niczym nowym, była po prostu pułapką, w której wyrosł, po sztuce krakowskiej z czasu zaborów. Mimo całej swej buntowniczości, nie potrafili się z niej otrząsnąć całkowicie.

Koncepcje formistów — przy swojej pozornej systematyczności — okazały się wieloznaczne i cały szereg przeciwstawnych sobie ugrupowań wykorzystywało ich osiągnięcia. Jednym utwórówali oni drogę jako pierwsi, którzy przez swoją „czystą formę” odkryli w Polsce fakt autonomiczności środków plastycznych w stosunku do natury (artystom z „Błoku”, „Praesensu”), innym zwrócili uwagę na konkretne zjawiska artystyczne — na Cézanne'a, na kubizm, jeszcze innym wskazywali po prostu na konieczność utrzymywania kontaktu ze sztuką europejską (malarzom z Komitetu Paryskiego). Niestety dla dominującej, bo oficjalnej większości artystów w Polsce, jedyną nauką (zresztą starannie przemilczaną), jaka płynęła z formizmu, było najbardziej tradycyjne hasło

zaczepione z ich programu — hasło potrzeby skryształowania narodowego stylu.

To jednak, co u formistów było „stylem narodowym” — rządziło się rygorami nowoczesnej płaszczyzny obrazu: na tym miała polegać wyższość tego kierunku nad mniej awangardowymi prądami sztuki europejskiej. Tymczasem ten „styl narodowy”, który rozpanoszył się w malarstwie oficjalnym, był zaprzeczaniem rozumianej nowoczesności problematyki formalnej na rzecz powierzchownej stylizacji. Studiowanie drobnych form, rysunków, szkiców z tego czasu eksponowanych na obecnej wystawie „Od Młodej Polski do naszych dni” (Warszawa, Muzeum Narodowe) prowadzi do smutnych wniosków: rytmiczność, dynamika elementów linearnych w szkicach i obrazach Chwistka i Czyżewskiego — u malarzy z grupy „Rytm”, u Skoczylasa i innych stała się umownym systemem stylizacji pustych, choć „nastrojowych” teatralnych gestów, manierycznych scenerii.

Sceny ludowe wielu spośród ówczesnych artystów pokolenia wyrosłego już międzywojennym, stylizowane raz „brylowo”, kiedy indziej „linearnie”, niewiele się różnią w swej istotnej



Władysław Strzemiński —
Kompozycja uinstyczna

koncepcji od secesyjnych „Oberków” z epoki Młodej Polski. Nic więc dziwnego, że spotkały się z całkowitą aprobatą konserwatywnego społeczeństwa.

Ten sam kompleks sztuki narodowej kazal tworzyć krytykom zupełnie postawione na głowie koncepcje historyczno-zoiczne i konstruować dziwaczne prociwa:

„Może byśmy nareszcie przestali się denerwować odkryciami i wynalazkami kubizmu, puryzmu, suprematyzmu. Źródłem tych odkryć były idee wywodzące się z pustki, z zatracenia się na manowcach „sztuki dla sztuki” (...) Czegoż może się nauczyć od tych teorii malarz, wychowany na dekoracyjności ludu polskiego, na kompozycyjności Wyspiańskiego, na śpiewności linii Wyczółkowskiego, Jacka Malczewskiego, na barwach Juliusza Kossaka, Brandta, Matejki? To, co krąży nam we krwi, ten wrodzony przepych barw, ta wrodzona kompozycyjność, którą zawsze przejawiał chłop i szlachcic — tę trzeba hodować jak skarb najwyższy i nie trzeba nam żadnych naśladownictw, teorii, snobizmów, frazesów o genialnych odkryciach. Kilim i wycinanka — a kompozycja Braque'a — cóż to za śmieszne zestawienie!” Tak pisał w latach trzydziestych oficjalny krytyk, Jan Kleczyński („Idea i forma”).

Prawdziwym bastionem „stylu polskiego” było środowisko grafików ze Skoczylasem jako założycielem grupy „Ryt” oraz najbardziej chyba aktywne centrum „Polskiej Sztuki Stosowanej” — przemysłu artystycznego programowo powtarzającego technikę, materiał, formy, ornamentykę rzemiosła ludowego. Popularność i poparcie państwowej polityki kulturalnej dla tych tendencji ogromnie się wzmogły po powodzeniu, jakim cieszyły się one na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 r., gdzie pawilon polski był cały eksponatem owego „stylu narodowego”.

Podobna problematyka niepokoiła także malarzy z „Bractwa św. Łukasza”, ale ich koncepcja sprowadzała

się do lansowania polskiej tematyki historycznej przy trzymaniu się muzealnych technik i manier formalnych.

Ta stylizacja „ludowa” i z drugiej strony „muzealna”, uprawiana przez artystów wyczynionych w Akademii Sztuk Pięknych, napotykała na sprzeciw ze strony wszystkich środowisk bardziej postępowych lub przynajmniej rozsądniejszych. Zdawano sobie bowiem sprawę, że raz nawiązanej łączności ze sztuką zachodnią nie można zaprzepaścić w prowincjonalnej, nieautentycznej stylizacji. W tym punkcie solidaryzowali się postimpresjonści z ugrupowania „Komitet Paryski” ze skrajnymi modernistami.

Do głównych i najbardziej konsekwentnych polemistów sztuki oficjalnej należał Władysław Strzemiński, twórca najradzykalniejszych koncepcji formalnych i socjologicznych. Pisał on między innymi: „Cóż w tym dziwnego, że turysta europejski kupuje w Kongo lub na Huculszczyźnie figurki czy garnuszki, jeśli widzi w tym przejaw kultury prymitywnej, egzotycznej? Absurdem jest jednak przekonywać Europę, że cała polska sztuka stoi na poziomie Huculów, że cała produkcja artystyczna w Polsce — to prymitywne wyroby ludowe”.

Władysław Strzemiński był radykałem: nie tylko nienawidził literatury i romantyzmu w plastyce, ale walczył z wszelkim indywidualizmem, z „temperamentami”, z przejawami subiektywizmu i intuicji.

Obawialiśmy się więc złożyć w jego ręce sprawy sztuki w Polsce. Bardziej jednak groźne są próby narzucania różnym temperamentom jednakowej maniery, czy to stylizowanej czy też naturalistycznej. Bo sztuka to właśnie owe przejawy subiektywizmu i intuicji, to poszukiwanie indywidualności. Jawną niedorzecznością jest zawsze montować „sztukę narodową” według jakiegokolwiek recept, dlatego tak odległe i nieistotne wydają się nam dzisiaj problemy, które zajmowały tylu artystów dwudziestolecia.

Z pewnością dzisiaj sztuka w Polsce ma swoją specyfikę, określoną przez historię i aktualność. Ale zawsze będzie ona wzbogacana przez rozwijające się indywidualności, przez nowe koncepcje, nowe rozwiązania współczesnej problematyki formalnej i to będzie stanowiło o jej istotnej wartości.

Ze względu na tematykę obecnego numeru „Struktury” (piszemy głównie o abstrakcji geometrycznej), dalszy ciąg artykułu Wiesława Borowskiego „O aktualnych zjawiskach w rzeźbie” zamieścimy w następnym numerze.



Andrzej Pronaszko — Ucieczka do Egiptu

(Ciąg dalszy ze str. 5)

Zamierzeniem autora artykułu jest wykazanie, że casus de Staela nie reprezentuje zjawiska wyjątkowego, lecz stanowi przejaw pewnego ważnego problemu sztuki abstrakcyjnej ostatnich lat oraz że problem ten został już zainicjowany przez prekursorów sztuki abstrakcyjnej.

Zagadnienia, jakie wysunął w malarstwie Malewicz, zostały w naszym kraju omówione z okazji popularyzacji koncepcji Strzemińskiego, którego jeden z początkowych etapów twórczości wywodzi się z osiągnięć Malewicza. Sama natura i podstawa sztuki abstrakcyjnej są nieodłączne od idei Malewicza. Strzemiński, jak to jest często podkreślane, szybko zrezygnował z owych podstaw abstrakcyjnej sztuki, osiągnęła Malewicz przestał więc być dlań wzorem w malarstwie i stanowił już potem tylko element nielotny jego obrazów. Wpływ Malewicza na całość sztuki abstrakcyjnej nie jest zatem u nas dostatecznie zbadany.

W czasach Malewicza obrazy kubistyczne odznaczały się maksymalną wielością elementów prostych, powstających z rozanalizowania stałych form świata zewnętrznego. Dalsza komplikacja tej wielości prowadziłaby do tego, że wykrycie systemu kompozycyjnego stałoby się niemożliwe, co rów-

W POSZUKIWANIU TRZECIEGO WYMIARU

naloby się utracie energii estetycznej zawartej w dziele. St. Ign. Witkiewicz, który wysokością stopnia komplikacji elementów mierzył wartość estetyczną obrazu, dodawał jednak, że trzeba zakreślić jakąś granicę komplikacji, poza którą nie istnieje estetyczne zrozumienie. Wydaje się, że z czasów Malewicza kubizm osiągnął taką granicę.

Malewicz musiał więc dokonać syntezy elementów wypracowanych przez kubistów. Wydzielał jednak i łączył tylko to, co przedstawiało się w tych elementach jako wartość istotna, odróżniająca je od form świata zewnętrznego. Wartość tę stanowił czysty składnik pojęciowo-geometryczny tych elementów. Gdyby natomiast Malewicz dokonał syntezy składników wyobrażeniowych tych elementów, wywodzących się z poznania form świata zewnętrznego, wtedy otrzymałaby obrazy realistyczne, co oznaczałoby cofnięcie się w porównaniu z osiągnięciami kubistów.

Malewicz dokonał więc tylko syntezy czystej. Gdybyśmy pomyśleli element utworzony przez Malewicza z połączenia dwóch elementów obrazu kubistycznego i chcieli rozłożyć go na te dwa elementy początkowe, nie powiodłoby się to nam w dużej mierze, gdyż otrzymalibyśmy dwa elementy nowe, niepodobne do elementów początkowych, zawierałyby one bowiem jedynie składnik geometryczny tych elementów początkowych. Oznacza to, że Malewicz w procesie łączenia dodawał pewną nową, wrastającą wartość estetyczną do tworzonych przez siebie elementów, której nie można wykryć w obrazach kubistów. Dochodzimy więc do wniosku, że zmniejszanie stopnia wielości obrazu w procesie syntezy nie tylko nie prowadzi do utraty wartości estetycznej, lecz do powiększania tej wartości o wartość nową. Twierdzenie St. I. Witkiewicza, że „im większa będzie komplikacja konstrukcji elementów, tym większa będzie i głębsza estetyczna przyjemność skalowania jej” zachowuje więc prawdę w odniesieniu do malarstwa kubistycznego i formistycznego.

W obrazach Malewicza dane są dwa źródła estetycznej przyjemności, które mogą wywołać dwa zupełnie różne rodzaje percepcji estetycznych.

awy • wystawy • wystawy • wyst

wybitne

HENRYK STAZEWSKI

Warszawa, Kordegarda Ministerstwa Kultury i Sztuki, Krakowskie Przedmieście nr 15/17. Uroczysty wernisaz w sobotę 2 maja.
Małe obrazki na pograniczu płaskorzeźby: kolorowe klocki przyklepane do obrazów, różnorodność faktury — chropowate i gładkie. Czystość tego malarstwa i nieomyślność w wyważeniu elementów plastycznych sugeruje syntezę abstrakcji geometrycznej. Równocześnie wylania się nowy niepokój, o którym — na stronie 1.
Świetna ekspozycja Zamecznika.

MALARSTWO FRANCUSKIE OD GAUGUINA DO NASZYCH DNI

Warszawa, Muzeum Narodowe, Aleje Jerozolimskie 3, 30 kwietnia — 31 maja; później — Kraków, Pałac Sztuki, Pl. Szczepański 1.
Wystawa poza konkursem w naszej klasyfikacji: trudno ocenić dzieła takich mistrzów jak Gauguin, Matisse, Picasso, Braque, Chagall, Rouault, Léger, Kandinsky, Miró, Ernst. Nie wszyscy „wielcy” reprezentowani są arcydzielniami, ale wystawa i tak wspaniała. Dużo pisała o niej prasa. Nas interesowały przede wszystkim ostatnie sale (De Staël, Hosiasson, Rlopelle, Matta, Soulage, Zao-wou-ki, Schneider i in.). O awangardzie paryskiej napiszemy w następnym numerze.

interesujące

PIOTR POTWOROWSKI

Lublin, Muzeum Lubelskie, Zamek. Otwarcie w niedzielę 17 maja.
Bardzo wrażliwe, wysmakowane malarstwo, wzbogacone collage'm (naklejanie na płótno papierów, worków itp.) oraz gipsowym reliefem (w ostatniej fazie twórczości). Mocno tkwi korzeniami w kulturze koloryzacyjnej postimpresjonizmu, skąd artysta stopniowo przechodzi do abstrakcji. W ostatnich pracach nieprzedstawiających zawsze jednak można odnaleźć reminiscencje z natury. Mówiąc ogólnie: malarstwo utrzymane w łagodnej tradycji koloryzmu, niezłego nie burzące, mogące się podobać nie tylko nam, nie wzbudzające zbyt gorących dyskusji, ale o sugestyjnym lirycznym wyrazie indywidualnym.

DANIEL MRÓZ

Kraków, „Krzysztofory”, ul. Szczepańska 2. Wernisaz w niedzielę 24 maja.
Autor, znany z ilustracji „Przekroju”. Jego zblizone do surrealizmu, pedantyczne rysunki piórkami, w których przedstawia dzwone miasta, załudnione niezwykłymi stworami i mechanizmami, należą do najbardziej niesamowitych ze znanych nam wizerunków artystycznych.

KAZIMIERZ MIKULSKI

Kraków, „Krzysztofory”, ul. Szczepańska 2. Wernisaz (podobno huuczny) w sobotę 24 maja.
Autor — jeden z bardziej konsekwentnych „klasyków” surrealizmu, o bardzo jednocześnie odrębnym wyrazie własnym. Malarstwo wyrafinowane i proste. Trochę mulżealna, gładka faktura obrazu, nieco estetyzująca. Postaci kobiece, bardzo charakterystyczne, o opływowych, łagodnych liniach. Przy tym — duża porcja lirycznej, subtelnej fantastyki.

ZBIGNIEW KUPCZYŃSKI

Warszawa, Galeria w Podcieniach, Krakowskie Przedmieście 58. Huczne otwarcie w niedzielę 17 maja, biorą w nim udział przechodnie z ulicy, kilku dzentelmenów wjeżdża do podcienia nawet na skuterach; gwaro.
Malarstwo abstrakcyjne, bezformne, bardzo wrażliwe na kolor. Obrazy malowane impulsywnie i z fantazją, ale ładnie. Twórczość Kupczyńskiego jest oryginalna w swym radosnym liryzmie, ale i sam autor — też nieprzeciętny ekstrawagan. Jego ciągła oscylacja między malarstwem przedstawiającym (Małgosie) i abstrakcyjnym nastroje spora kłopotu krytykom. A i między nami toczyły się dyskusje.

ZDZIŚLAW SALABURSKI

Warszawa, Galeria ZPAP, Marszałkowska nr 34/50. Duża gala na wernisazu w wtorek 28 kwietnia; sam autor niezwykle wytworny.
Abstrakcja typu bezformnego, obrazy mocno fakturowe, o dużym zróżnicowaniu materiałowym. Wymalowanie techniczne idzie tu w parze z ekspresją, może nie bardzo odrębna, ale sugestywna. Wystawa może szokować widzów.

GRUPA „MARG”

Malarstwo, architektura, rzeźba, grafika — (Kraków, Salon — Rynek Główny 25); Otwarcie (podobno huuczne) 1 maja; 8 czerwca wernisaz w „Krzysztofory” w Warszawie.
Udział biorą graficy: Wójtowicz, Panek, Malina, Haska, Skulicz, Kuntz; malarze: Buczek, Szulc, Damasiewicz, Kluzka, Grzybowski, Szajna (scenograf z Nowej Huty); rzeźbiarze: Hajdecki, Ostaszewski, Marek, Sowiński.
Poszukiwania bardzo różne: od baśniowej przedstawieniowości Damasiewicza aż do ekspresyjnej abstrakcji Buczka. Wyróżniają się przede wszystkim graficy — Haska i Wójtowicz, a w rzeźbie — Sowiński.

JÓZEF KALISZAN

Warszawa, „Krzywe Koło”, Rynek Starego Miasta 2. Wernisaz w poniedziałek 4 maja.
Rzeźby z drzewa, malowane. Zorganizowany chaos, świadome efekty tandety, ale czarni tandeta w wykonaniu. Artysta łączy spokojne konstrukcje z dziwnymi korzeniami i tasiemczym malarstwem. Dużo stylizacji, a zarazem wyrafinowania. Nastrój trochę jak w lesie. Bardzo rozbieżne sądy o tej wystawie.

KONRAD WINKLER

Kraków, Pałac Sztuki, Plac Szczepański 1. Kwiecień — maj.

Sędziwy autor jest już klasykiem polskiego malarstwa. Jeden z czołowych przedstawicieli i teoretyków polskiego formizmu (szczególnie w latach 1917-32). Malarstwo przedstawiające na pewno dobre i odrębne, chociaż dzisiaj nie tak już rewolucyjne jak dawniej.

WŁADYSŁAW POPIELARZYK

Warszawa, wystawa razem z Kupczyńskim. Malarstwo abstrakcyjne na wydłużonych deskach, bardzo oryginalne. Tam, gdzie artysta w pełni wykorzystuje strukturę drzewa, osiąga bardzo ciekawe „przedmioty konkretne”. I tu duże rozbieżności zdań, ale i poziom wystawy jest nierówny.

VIDA JOCIC

Warszawa, Salon „Nowej Kultury” w Teatrze Żydowskim, ul. Królewska 13. Otwarcie w sobotę 23 maja.
Artystka pochodzi z Belgradu, zaprezentowała solidną rzeźbę figuratywną z brązu, na wysokim poziomie wykonania. Bardzo duża ekspresja, oparta o deformację i motywy tematyczne z Oświęcimia. Ocena całkowicie zgodna: bardzo dobra rzeźba.

PLASTYKA ZIEM NADODRZAŃSKICH

Warszawa, „Zachęta”, Plac Małachowski-go 3. Maj.
Wystawa jest pouczająca: większość prac należy do abstrakcji bezformnej, o bardzo różnym poziomie. Te najlepsze powinny się znaleźć w pełni wykorzystuje strukturę drzewa. Biorą udział następujące okolicy i oddziały ZPAP: Bytom, Gliwice, Koszalin, Opole, Szczecin, Wrocław i Zielona Góra. Najciekawszą są artyści wrocławscy: Cwernicki (1924-52), Grabowska, Hańka, Mazurkiewicz, Głaz, Chwałczyk, Gólkowska, Will, Dawski. Poza tym wyróżniają się: Szpakowski z Zielonej Góry i Zywicki ze Szczecina.

dość dobre

WŁADYSŁAW JÓZEF WĄTRÓBSKI

Warszawa, „Krzywe Koło”, wystawa razem z Kaliszzanem.
Artysta przebywał za granicą i wystawiał w wielu stolicach europejskich. Reprezentuje malarstwo abstrakcyjne, bezformne, o różnych obliczeniach, może dlatego trochę niekonsekwentne. Bardzo dobry warsztat, czasem ciekawe poszukiwania techniczne (gipsy). Dużo stylizacji.

JERZY HURA

Kraków, Teatr 38 (foyer), Rynek Główny 8. Wernisaz w czwartek 11 maja (równocześnie z premierą „Boskiej Komedi” Dantego).
Malarstwo abstrakcyjne, raczej bezformne, na dobrym poziomie technicznym, pomyslowo wykonane, dosyć odrębne.

BOLESŁAW BRZEZIŃSKI

Warszawa, Salon „Nowej Kultury” w Teatrze Żydowskim, ul. Królewska 13. Otwarcie w czwartek 26 kwietnia.
Malarstwo figuratywne. Obrazy bardzo kolorowe i radosne. Dosyć oryginalne, ale szablonowe.

ARTYŚCI Z ZIELONEJ GÓRY

Warszawa, Salon „Ekranu”, Rynek Starego Miasta 6. Wernisaz w poniedziałek 27 kwietnia.
Biorą udział: Marian Szpakowski, Kazimierz Rojewski, Klem Felchnerowski, Witold Nowicki, Alojza Zacharska, Ignacy Bieniek. Dwa pierwsze najlepsze: reprezentują żywiołową abstrakcję.

PLASTYKA OKRĘGU TORUNSKIEGO

Lublin, CBWA, ul. Narutowicza 4. Otwarcie 17 maja (nie wiadomo dlaczego równocześnie z wystawą Potworowskiego).
Malarstwo i grafika. Różne poszukiwania, różny poziom. Najlepsza Barbara Narebska-Dębska.

MAREK DROZD

Warszawa, Kordegarda Ministerstwa Kultury i Sztuki, Krakowskie Przedmieście 15/17. Otwarcie w poniedziałek 1 czerwca.
Obrazy zdradzają ewolucję od koloryzmu do abstrakcji bezformnej. Ładne, kulturalne.

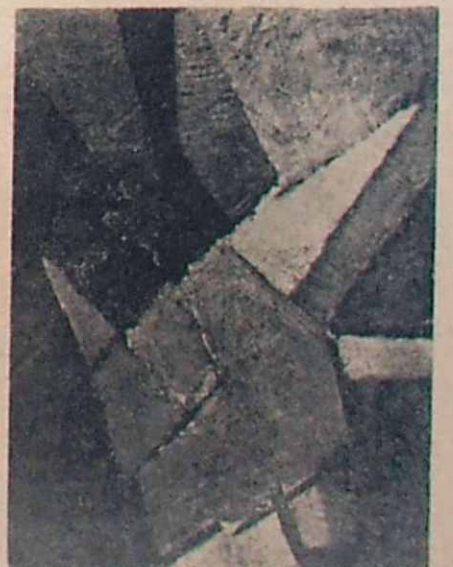
GRAFIKA TORUNSKA

Zamość, Muzeum, Marzec — kwiecień.
Zestaw nazwisk podobny jak w Lublinie. Prace wcześniejsze.

TERESA JAKUBOWSKA

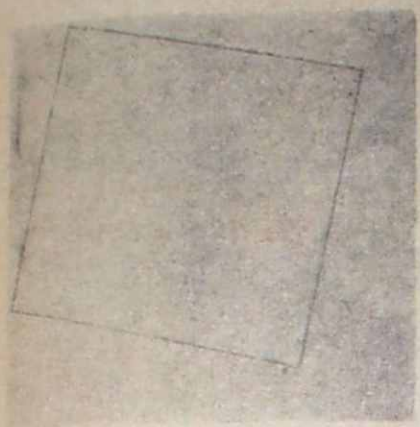
Warszawa, Salon „Ekranu”. Otwarcie w sobotę 23 maja.
Grafika figuratywna, bardzo dekoracyjna, stylizowana.

Nie wszystkie wystawy „interesujące” i „dość dobre” zostały tu omówione. Postaram się w miarę naszych możliwości je uzupełnić. Poza tym nie starczyło nam już siły na wymienianie całej masy wystaw „przeciętnych”, „złych” i „wyjątkowo złych”.



Nicolas de Staël — Kompozycja

Pierwsza percepcja zastępuje proces „scalkowania” procesem pojęciowego rozczłonkowania elementu danego na obrazie Malewicza, przechodzi więc nie od wielości do wielości, jak chciał Witkacy, ale od jednojedności do wielości. W wyniku tej percepcji, ści do pokrywa się z pewną operacją myślową, którą otrzymujemy wielość elementów, słowa) złożyły się na element obrazu Malewicza, pojmujemy nagłe jakby cały jego wizerunek, jego swoistą „historię”. Wielką wartość takiej percepcji spostrzegł Paul Valéry, twórca poetyckiego „potencjalizmu”, lety, wyobrażenia nieruchomego, biernego. Od wyobrażenia w ziemię drzewa, poeta mocno wrośniętego w ziemię drzewa, aktywność obdarzonego zdolnością ruchu, wyobrażenia zawartego jakby w poprzednim.



Kazimierz Malewicz —
Biały kwadrat na białym tle

Druga percepcja polega na nawiązaniu bezpośredniego kontaktu z samą, nierozkładalną już wady wartości estetyczną elementem, a stosunek ten można wyrazić w sposób symboliczny, nie przez opis niewyrażalnych przy pomocy słów uczuć estetycznych, ale przez pojęcie roli, jaką spełnia owa wartość wobec ogólnych, logicznych i zmiennych wymagań stawianych przez sztukę malarską.

Proces syntezы zakończony został dwoma obrazami, w których nie jest dana bezpośrednio jakakolwiek wielość: pierwszy, gdzie występuje jedna prosta figura geometryczna (kwadrat, trójkąt lub koło) połączona po środku obrazu oraz drugi, gdzie ta właśnie figura została praktycznie usunięta. Rozważamy teraz wyniki, jakie otrzymamy poddawszy te dwa obrazy dwóm opisanym wyżej percepcjom estetycznym.

1) Obraz z jedną figurą geometryczną:

a. poddany percepcji rozczłonkującej. Jeżeli pośrednio obrazu znajduje się koło, możemy przejść do pewnej wielości figur kolistych uporządkowanych w pewnych systemach kompozycyjnych i kolorystycznych, niemożliwe jest natomiast nasyćnięcie tych elementów składnikiem wyobraźniowym, ani też umieszczenie ich w jakimś iluzyjnym „trzecim wymiarze” (często spotykamy dotychczas w obrazach surrealistów);

b. poddany percepcji bezpośredniej, zatrzymującej się na wartości estetycznej elementu samej w sobie.

Percepcja ta prowadzi do spostrzeżenia, że zmniejszenie stopnia wielości elementów jest równoznaczne z eliminacją systemu kompozycyjnego, którego obecność w obrazie uważana była dotąd za konieczny warunek wyodrębnienia obrazu spośród form świata zewnętrznego. Następnie stwierdzamy, że figura geometryczna dana w obrazie Malewicza ma zupełnie przeciwną wartość estetyczną, niż figura geometryczna dobiegana jako element prosty do systemu kompozycyjnego stanowiącego wartość estetyczną nadrzedną wobec tej prostej figury. Figura geometryczna na obrazie Malewicza, która wrowokowo jest identyczna z figurą prostą, stanowi wartość estetyczną nadrzedną wobec systemu kompozycyjnego, który został właśnie całkowicie zużyty do powstania tej figury i który przekazał jej swą wybitną wartość estetyczną.

W twórczości Malewicza dostrzegamy więc, po raz pierwszy w historii sztuki nowoczesnej, obraz, w którym element prosty (czyli inaczej materiał obrazu) został obdarzony nadrzedną wartością estetyczną, zastępującą wartość samego systemu kompozycyjnego. Poeta P. Valéry dostrzegł możliwość istnienia identycznych form obdarzonych jednak przeciwną wartością estetyczną. Wskazuje na to opis ruchów taneczniczy w dialogu „Dusza i taniec”: „zaczyna, widzi, stąpieniem wprost niebiańskim: jest to zwykły krok okrężny. Zaczyna od rzeczy najwyższej w swojej sztuce; kroczy z prostotą po szczyty, który osiągnęła. Ow drugi rodzaj najbardziej odległy jest od pierwszego, wszakże trzeba, by doń był podobny do złudzenia”.

2) Obraz, z którego figura geometryczna została usunięta:

a. poddany percepcji rozczłonkującej. Przede wszystkim spostrzegamy biały prostokąt lub kwadrat płótna, który pojmujemy jako czworokątną figurę wchodzącą w skład obrazu i od niej przechodzący do ostatniej figury geometrycznej z obrazu poprzedniego, a następnie do dalszych etapów możliwych, wymienionych w punkcie 1 — a.

b. poddany percepcji bezpośredniej, zatrzymującej się na wartości estetycznej elementu samej w sobie.

Spostrzeżenia są tutaj rozwinięciem i konsekwencją uwag poczynionych w punkcie 1 — b. Podczas gdy tam nadrzedną wartość estetyczną otrzymał element zawierający przedmiot wartość estetyczną nadrzedną, tutaj nadrzedną wartość estetyczną otrzymał element, który w ogóle nie był przedmiotem zaliczany do jednostki estetycznej. Element ten stanowiła część pomocnicza lub materiałna obrazu, nie podlegająca dotąd percepcji estetycznej, nazywana „formą obłą” przez Witkacego, a „malowidłem” przez Romana Ingardena. Składała się na nią przede wszystkim rama obrazu oraz wół więc zawsze przedmiot dwójsty: jedna część poddawana była percepcji estetycznej, druga potrzebna była tylko do wadził do zniesienia różnicy między „malowidłem” a „obrazem”; jego obraz stał się ten przedmiotem trójwymiarowym. Fakt ten zawazył znaczenie na przyszłym rozwoju sztuki. Otrzymany obraz różni się od form trójwymiarowych spotykanych w świecie

cie zewnętrznym w taki sam sposób, jak jedyna figura geometryczna omówiona w punkcie 1. Obrazu takiego bowiem wykonywać nie potrzeba; wystarczy go pomyśleć, a nie jest to trudne, gdy się pojmie zasadę syntezы Malewicza. Wydaje się, że uniczyne obrazy Strzemińskiego są właśnie etapem pośrednim między obrazem z jedną figurą geometryczną a obrazem pozbawionym tej figury. Gęsta, równie biała jak reszta obrazu, faktura obrazów uniczytnych może świadczyć o „stąpieniu” się owej ostatniej figury geometrycznej z malowidłem. Późniejsze malarstwo Strzemińskiego świadczy jednak, że malarz ten nie wyciągnął właściwych wniosków ani z własnych obrazów uniczytnych, ani też z obrazów Malewicza. Świadczą o tym uwagi Juliana Przybysia o obrazach uniczytnych, reprezentujące z pewnością poglądy Strzemińskiego: „W obrazie abstrakcyjnym nigdy nie osiąga się pełnego oderwania od aluzji przedmiotowych, nie ma bowiem takiej formy abstrakcyjnej, która by nie przypominała jakiegoś kształtu wziętego do świata przedmiotów. Przykład: koło może przywołać nieskończone skojarzenia: ze słońcem, dyskiem... Obraz uniczytny idzie dalej; nie wywołuje żadnych skojarzeń przedmiotowych, „iliterackich” — jest skrajnym, ostatecznym przykładem czystej plastyki... Strzemiński... pojął, że doszedł do kresu tej drogi rozwojowej nowoczesnej plastyki, która szła ku wyeliminowaniu z obrazu wszystkiego, co nie było tylko malarstwem”.

Rozczłonkowanie elementu obrazu Malewicza, malarza w zupełności abstrakcyjnego, kazalo nam jednak twierdzić, że proces ten nie prowadzi do otrzymania elementów obrazów kubistycznych, zawierających składnik wyobraźniowy, a więc „aluzji przedmiotowych”. „Asocjacje” związane z kołem mogą ograniczyć się jedynie do świata figur geometrycznych. Być może asocjacje podkładające pod płaską formę geometryczną pewne wyobrażenia trójwymiarowych przedmiotów są według Strzemińskiego często spotykany nawykem ludzkiego widzenia, nawyk ten jednak nie może być traktowany jako prawo estetyczne, które winno odznaczać się prawdą powszechną i absolutną, zgodną z naukową teorią poznania. (Benedykt Bornstein w swej książce „Kant i Bergson” pomieszczenie form geometrycznych z konkretnym przedmiotem uważa właśnie za podstawową przyczynę paradoksoz gnozologicznych. Oto np. w paradoksie Zenona z Elei, świadczącym jakoby o nieistnieniu przedmiotów poruszających się, ujawnia się błędność ludzkiego widzenia, które ujmuje poruszający się przedmiot jako punkt, który zdolności ruchu nie posiada, przez co uważa się mylnie, że także przedmiot porusza się nie może).

Strzemiński postawił sobie za cel rozwiązanie problemu czystego malarstwa w czasie, gdy problem ten był już rozwiązany. Sądził, że czynu tego można dokonać tylko raz i to niezwykłym kosztem: osiągnąć przedmiot czystego malarstwa w ogóle. Uważał więc, że malarstwo, o ile nie znajduje zastosowania w architekturze, winno powrócić do odtwarzania jakiejś nieznannej czy inaczej ujrzaną rzeczywistości znajdującej się poza obrazem. Plastyka abstrakcyjna potrafiła zaś kontynuować wartość zawartą w obrazach Malewicza nie uciekając się przy tym do metody odtwarzania.

(Dokończenie w następnym numerze)

Kto? Co? Gdzie? Kiedy? Dlaczego?

Hość rozmaitych „zmów”, jakimi określa się szereg kierunków sztuki nowoczesnej, jest dosyć znaczna i nawet ludzie nieźle zorientowani często nie są w stanie uchwylić ich podstawowych założeń. Groźnie i tajemniczo brzmiący termin, będący niezdolnym dziełem zupełnie przypadkowego pomysłu, określa najczęściej tylko mniej lub więcej dokładnie jakiś

formalnych, jak neopowolizm, kubizm, fowizm, uwalniając artystę od zmożonych przepisów uznających za godnych pędza jedynie greckich bogów, czy też postulujących uparty wysiłek za „wiernością odtworzenia” matki natury.

Teoretyczny program neoplastycyzmu, wypracowany przez dwóch wybitnych artystów — Holendra Piet Mondriana i jego współrodaka o domieszcze krwi niemieckiej Theo van Doesburga, był programem świadomie zakładającym wykorzystanie, a właściwie plastyczne uogólnienie dotychczasowych zdobyczy malarstwa. Neoplastycyści wyszli z założenia, że proces rozwoju sztuki, a szczególnie sztuki powstałej po impresjonizmie, zmierza do stopniowego uwalniania się od tematu przedstawiającego na korzyść uwypuklenia istotnych czysto plastycznych wartości malarstwa — linii i barwy. Impresjonizm, twierdzili twórcy omawianego kierunku, położył nacisk nie na odtworzenie rzeczywistości, ale na wrażenie, jakie ona wywołuje, kubizm wykorzystywał istniejące przedmioty celem sprowadzenia ich do zasadniczych form geometrycznych itd. Celem więc neoplastycyzmu jest doprowadzenie tych tendencji do punktu kulminacyjnego: uwolnienie malarstwa od jakichkolwiek elementów przedstawiających, jakiegokolwiek chociażby najmniejszej sugestii treści i sprowadzenie do zasadniczych „czystych środków malarskich”, tj. podstawowych linii: poziomej i pionowej i kolorów „jedynie

widualizmu na korzyść uniwersalizmu. Świadczy o tym kosmopolityzacja wielu dziedzin życia, łączenie się ludzi i narodów w najrozmaitsze organizacje etc. Powyższym procesom towarzyszy postęp techniki, która dopomaga człowiekowi uwolnić się od ograniczeń natury, przezwyciężyć je. Maszyna była dla nich przykładowym wzorem odrzucenia wszelkich zbędnych i nieprzemysłanych elementów. Malarstwo więc sprowadzone do elementarnych linii i barw najlepiej oddaje dążenia epoki, polegające na upraszczaniu i precyzowaniu wszelkich form działalności ludzkiej, w których zaznacza się indywidualizm.

Programowe odbicie „ducha epoki” to jednak jeszcze nowatorstwo niezupełnie rewolucyjne, wszak każda sztuka odbijała w jakiś sposób procesy społeczne przefiltrowane przez psychikę twórców. Także i gwałtownie rozwijająca się technika inspirowała twórczość artystów nie tylko związanych z neoplastycyzmem — „maszynizm” tkwił zarówno w rosyjskim konstruktywizmie, jak i w funkcjonalizmie Corbusiera. Mondrian i van Doesburg, sprowadzając malarstwo do elementarnych linii i kolorów, pragnęli nie tylko wyrazić ducha XX w., ale też i świadomie włączyć się w procesy społeczne, nadając swojej sztuce profil wybitnie filozoficzno-socjologiczny.

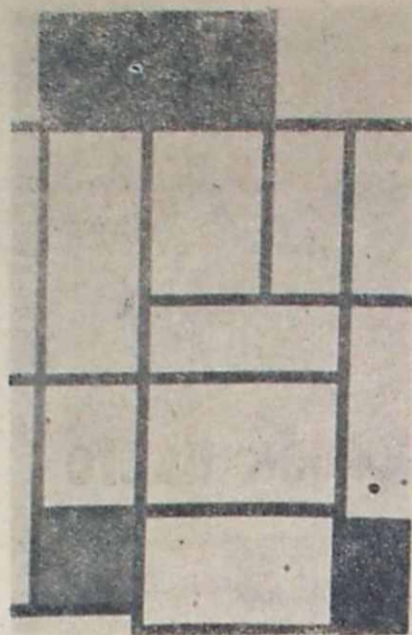
Linia więc pozioma i pionowa nie są efektami tylko plastycznymi, są odbiciem, uzewnętrznieniem dialektycznych sprzeczności tkwiących we wszel-

Zawsze na ostatniej stronie „Struktur” zamieszczać będziemy artykuły przeznaczone dla czytelników, którzy, nie będąc bezpośrednio związani ze skomplikowanymi sprawami sztuki współczesnej, chcą jednocześnie czegoś się dowiedzieć o sprawach podstawowych. Bada tu więc artykuły popularnonaukowe.

Ponieważ drugi numer „Struktur” poświęcony jest głównie sztuce abstrakcyjnej geometrycznej, zamieszczamy tym razem artykuł A. K. Olszewskiego o neoplastycyzmie, najważniejszym, kluczowym kierunku tej tendencji. Artykuł ten pozwoli łatwiej zrozumieć wywody innych autorów.

Zwracamy się także do czytelników „Kamery” z prośbą o nadsyłanie do redakcji różnych życzeń: pragniemy dowiedzieć się, co ich najbardziej interesuje i o czym chętniej przeczytają na ostatniej stronie „Struktur”. Życzenia w miarę naszych możliwości będą spełniane, a najciekawsze i najbardziej charakterystyczne wypowiedzi czytelników — publikowane.

* Bardziej obszerny artykuł tego samego autora o neoplastycyzmie pt. „Grupa De Stijl i zagadnienia neoplastycyzmu” znaleźć można w Nr 33-34 kwartalnika „Sztuka i Krytyka” z r. 1933.



Piet Mondrian — Kompozycja 1921

program plastyczny. W sztuce bowiem nowoczesnej najważniejsza jest zasada powrotu do „czystych środków plastycznych”, do uczciwości przeżycia artystycznego i wyrażenia siebie. „Zmy” to tylko nazwy określające formy najrozmaitszych dróg realizacji tej podstawowej zasady „czystej formy” i nieklamanej emocji przeżycia estetycznego.

Nawiasowo należy dodać, że braku terminologicznej precyzji sekunduje działalność wielu krytyków, którzy niełatwe sprawy sztuki jakże często oplatają gąszczem trudno czytelnego języka.

Na przestrzeni wielowiekowego rozwoju sztuki zawsze mieliśmy do czynienia z naśladownictwem czy efekciarstwem. Zjawisko to towarzyszy i dziś sztuce nowoczesnej, zwłaszcza odkąd z plejady jej awangardzistów pozostało zaledwie kilku.

Dlatego też warto poświęcić trochę uwagi kierunkowi, a właściwie systemowi plastyczno-filozoficznemu, który na tle całej sztuki pierwszej połowy naszego stulecia wybija się szczególną zawartością i żelazną konsekwencją we wzajemnym powiązaniu założeń teoretycznych z realizacjami plastycznymi.

Neoplastycyzm, gdyż ten klarunek abstrakcji geometrycznej będzie przedmiotem naszych rozważań, rozwinął się w latach dwudziestych, to jest w latach bardzo już daleko posuniętych doświadczeń malarstwa nowoczesnego. Malarstwo to będące od czasów impresjonizmu sztuką wyzwoloną swobody twórczej, objawiło się jako szereg różnorodnych poszukiwa-

istniejących” — białego, czarnego, szarego, niebieskiego, żółtego i czerwonego.

Obrazy Mondriana, to matematycznie skomponowane zestawy kolorowych prostokątów lub kwadratów poprzedzielanych pionowymi i poziomymi pasami.

Na wstępie mówiliśmy, że neoplastycyzm jest systemem plastyczno-filozoficznym. Patrząc na kompozycje mondrianowskie doznajemy wrażenia ściśle wizualnych, nie przypuszczamy nawet, jak wielki kryje się w nich ładunek nie tylko filozoficzny, ale i program społeczny.

Postulując swój kierunek i tworząc na terenie Holandii grupę „De Stijl”, która skupiała wokół siebie jego mniej lub więcej wiernych wyznawców, twórcy neoplastycyzmu wystąpili, jak mówiliśmy, z programem nie tylko malarskim, ale i także społecznym. Wiek XX, twierdzili, jest wiekiem kolektywizacji, wiekiem zanikania indy-

kich formach kosmosu. Sprzeczności te ujawniają się ostatecznie w formie dwóch fundamentalnych linii: horyzontalnej, będącej biegiem ziemi wokół słońca, i wertykalnej — obrazującej ruch promieni pochodzących z jego centrum. Z tej swoiście oryginalnej filozoficznej koncepcji neoplastycyzmu wypływa jego koncepcja społeczna, której rozbudowanie aż do granic utopii było dziełem Piet Mondriana. Neoplastycyzm zakłada mianowicie, że jeżeli podział płótna malarskiego na kwadraty i prostokąty uzewnętrznia zasadnicze sprzeczności struktury wszechświata, to w celu anuowania tych sprzeczności i wywołania uczucia całkowitej harmonii, spokoju i równowagi. Czystym bowiem przeżyciem estetycznym jest przeżycie wyłącznie intelektualne, a takie może dać tylko malarstwo „czystej formy”, malarstwo całkowicie uwolnione od tematu i linii krzywej. Uzewnętrzniając istotną, wewnętrzną strukturę rzeczywistości, neoplastycyzm jest sztuką głęboko pojętego realizmu, w przeciwieństwie do płytkiego realizmu malarzy obrazujących chwilę i złudną zewnętrzną postać natury.

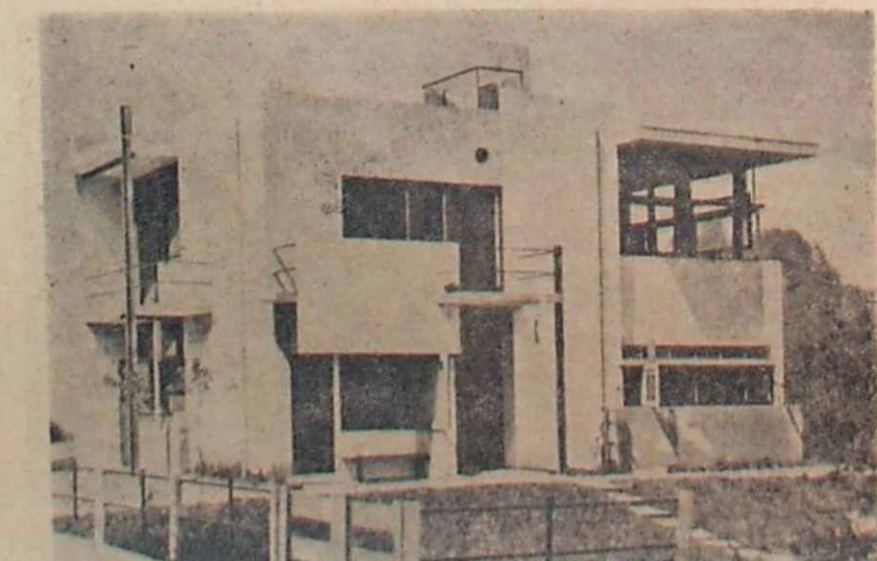
Z punktu widzenia odbioru estetycznego obrazy Mondriana rzeczywiście wywołują w nas uczucie równowagi i spokoju. Podobnych zresztą uczuć doznajemy patrząc na klarowne barwy i technice wewnętrznym spokojem obrazy starych mistrzów holenderskich z Vermeerem w Delft na czele. Mimo bowiem skrajnie abstrakcyjnego charakteru neoplastycyzm tkwi w jakimś stopniu w atmosferze „ducha Niderlandów” — kraju horyzontalnego, poczętego prostokątami kanałów pejzażu.

Jak nadmieniono powyżej, filozoficzno-społeczną część programu neoplastycyzmu Mondrian doprowadził do skrajnej utopii. Twierdził on mianowicie, że wywoływanie przy pomocy malar-

stwa stanów harmonii i równowagi rozciągnie się również i na życie społeczne, doprowadzi do anulowania wszelkich chwytliwości i przeciwieństw nie tylko w naszej psychice, ale i także w rozmaitych formach życia społecznego. Słowem, nadał on swojemu

systemowi formy jakiegoś socjalizmu utopijnego. Rolę artysty pojmowano jak rolę naukowca, którego odkrycia, początkowo przyjmowane niechętnie, stają się stopniowo obowiązujące (np. obowiązkowe szczepienie ospy). Z chwilą, gdy sztuka osiągnie ten cel, stanie się niepożądana i zaniknie.

Pomijając społeczno-utopijny aspekt neoplastycyzmu, zatrzymajmy się jeszcze przy nim na chwilę jako przy jednym z kierunków sztuki abstrakcyjnej. Podzielone pasami różnokolorowe kwadraty i prostokąty mondrianowskich kompozycji już w latach dwudziestych wywarły wpływ na architekturę, wnętrzarstwo, czy malarstwo form puryfikacyjnych i syntetycznych. Mimo pewnego skostnienia, które zdeterminowało van Doesburga do wprowadzenia tzw. „elementaryzmu”, uznającego układ kompozycji po przekątnej (Mondrian nie uznał nawet tego niewielkiego „odchylenia”), neoplastycyzm odgrywał coraz większą rolę wśród awangardy artystycznej lat dwudziestych. Szereg artystów związanych z grupą „De Stijl”, nie trzymając się zresztą reguł tak ortodoksyjnie jak Mondrian, pozostało jednak wiernych zasadzie „czystej formy”. Neoplastycyzm wywarł też poważny wpływ na niektóre awangardowe ugrupowania artystyczne różnych krajów, jak polski „Blok”, czy „Praesens” i niemiecki „Bauhaus”. W architekturze odgrywa znaczną rolę także dzisiaj, kiedy szereg fasad (np. w Ameryce Płd.) komponuje się pod względem układu kolorów w atmosferze ducha mondrianowskiego. Obrazy samego Mondriana (zmarł w roku 1944 w Nowym Jorku) osiągają dziś zawrotną cenę. Zawartość ich kompozycji, precyzja i klarowność barwy wywołują u nas zgodnie z zamierzeniami ich twórcy uczucie harmonii i spokoju. Przekonywują nas one o prawdziwych wartościach sztuki abstrakcyjnej opartej nie o naśladowictwo, blagę czy przypadkowy zestaw linii i barw, ale o głębię i szczerą myśl i uczucie.



Rietveld — Willa Schrödera 1924

Miasto

EDWARD STACHURA

BYLEM w tym czasie głodny i zupełnie niewinny. Rano miasto budziło się nerwowo i pospiesznie. Po kilku godzinach okrutny żar słońca spadał z nieba jak druga, jasna noc i miasto zasypiało na powrót. Włóczyłem się po rozpalonym asfalcie opustoszałych ulic, zostawiając oczom wąskie szparki. Kiedy czułem znużenie, siadałem pod drzewem na brzegu chodnika. To miasto, którego tak bardzo nienawidziłem, w którym było tyle pięknych kobiet, tyle wielkich zabytków, tyle mniej lub więcej przytulnych knajp, w którym było pięć kościołów i jedna gotycka katedra, to miasto, którego tak bardzo nienawidziłem, było wtedy moją własnością. Siedząc na chodniku sam pośród słońca i wysokich domów nie byłem wcale zagubiony, tak jak zagubiony byłem rano i wieczorem, kiedy to ulica i skwerki ożywiały się przechodniami. Oparłszy się o pień drzewa, zdejmowałem przepoczone trampki i wystawiałem stopy na słońce. Potem wyjmowałem z kieszeni znalezione niedopałki, zapalałem największy i zamknąwszy oczy rozkoszowałem się nim, dopóki nie parzył mi palców. Pod stopami asfalt był miękki i ciągliwy jak mokry, przed chwilą wyjęty z maszyny tytoń. Kiedy zbyt mocno przypiekał mi pięty, wyobrażałem sobie, że to zimowy, brudny śnieg, ale to nie skutkowało i musiałem podkładać pod pięty swoje trampki.

Od czasu do czasu jakiś przemykający samochód zmuszał mnie do rozsunięcia na krótką chwilę powiek. W oczach powstawał obraz zdziwionej twarzy kierowcy, z odjeżdżającym wozem powracał spokój i zamykałem oczy z powrotem.

Byłem na dalekiej północy w olbrzymim pałacu. Moje kroki po marmurowej posadzce odbijały się głośnie echem od ścian o tonacji błękitnej i chłodnej. Mimo to nie mogłem wyobrazić sobie ciszy, która zapadnie, kiedy stanę. Dlatego szedłem. Po każdej minionej sali echo moich kroków powtarzało się wielokrotnie. Potem widocznie zasypiałem, bo niczego więcej nie mogłem sobie przypomnieć.

Budziło mnie lekkie potrząśnięcie za ramię. Nad mną stał znajomy policjant i uśmiechał się. Znali mnie prawie wszyscy policjanci w tym mieście. Byli dla mnie zawsze dobrzy i wyrozumiali. Jeśli miałbym kogoś wyłączyć ze swojej nienawiści, to chyba właśnie ich. Jedyny żal, jaki mógłbym do nich czuć, to ten, że budząc mnie przypominali głód.

Słońce powoli schodziło coraz niżej, ulice napętliały się ludźmi a między nimi trzepotało, jak wyjęta z wody ryba, moje zagubienie.

ZBIGNIEW KOŚMIŃSKI

* * *

Daleko biegnie droga prosta i bezludna,
ruda plachta ugoru ciągnie się pod lasem.
Idę — włóczęga smutny — by uciec przed czasem,
co dudni w ludzkiej dżungli jak głęboka studnia.

Cień mój siny i drżący wieździe mnie w południa,
zimne błyski zachodów ze mną biegają razem,
wieczór ściela mi łożo pod samotnym głazem,
a świtami znów naprzód goni mnie myśl złudna.

Coraz krótsze są noce moje pod gwiazdami,
zimny wiatr targa płaszczem, deszcz rzęsiście siecze.
Czy można uciec przed czasem i snami?

Coraz cięższe jest niebo. Piorun złotym mieczem
tnie na strzępy skłębionych chmur czarny aksamit.
Czy chcąc odbiec od lata nie pobiegnę w jesień?

Kwiaty

To nie lodygi — to ręce giętkie, długie.
To nie zieleń — to światło nieznanego świata.
To nie kwiaty — to krew, i rozpacz, i ból,
krzyk płomienny.
Z ciemnej egzystencji
w puszczy podzwrotnikowej
przywędrowały tu, aby spocząć
w soczystej, miękkiej ziemi.
Czemu krzyczą i płaczą
załamując w rozpaczynie cienkie ręce lodyg?

WOJCIECH BIENKO

Pogrzeb

W dniu, w którym powiedziałaś, że mnie kochasz,
to znaczy w dniu, w którym wszystko znalazło się
na swoim miejscu, w którym wszystko posiadało
rację istnienia, wracając, zauważyłem z daleka,
jak sprzed mojego domu odjechał szybko czarny
samochód pogrzebowy. Z parkanu zdzierano po-
spiesznie klepsydrę z moim nazwiskiem, a mała grupka
smutnych, ale pewnych siebie ludzi rozeszła się
szybko, gdy się zbliżyłem i nikt z nich mnie
nie poznał, mimo że byli to moi starzy znajomi.
Wnętrze mieszkania i meble stały się obce,
ale ja cieszyłem się jednak, bo to był dzień,
w którym powiedziałaś, że mnie kochasz.

ELŻBIETA CICHŁA - CZARNIAWSKA

Wschodnia opowieść

Złote motyle
sfrunęły
na faldy lśniącego kimona.

Pod drzewem czereśni
schylona
słucha,
co śpiewa wielka rzeka,
pod słodkim cieniem
zapachu —
czeka.

Odszedł
jak młody księżyc
a może
tylko się śnił?

Został
szepc w galeziach czereśni
i wiotkie sierpy brwi.

Z fald jedwabnego kimona
jak białe ptaki —
ramiona
trzepoczą,
zapachniał dziki ślaz.

Ze skośnych migdałów
oczu
na cień chybottliwy
spadły
płaskie cekiny lez.

List

Aleksandra Brücknera

Z rzeczowej notatki zamieszczonej w „Kulturze i Życiu” w związku z dwudziestolecie śmierci Aleksandra Brücknera dowiadujemy się m. in., iż Biblioteka im. H. Łopacińskiego posiada 3 listy wielkiego językoznawcy do jej założyciela, mogące zainteresować lubelskich czytelników. Informujemy ze swej strony, że w Lublinie znajduje się również oryginal bardzo ciekawej kartki, którą otrzymała w r. 1937 Maria Bechzyce-Rudnicka po przesłaniu uczonego do Berlina archaizowanej opowieści „Malerza raweńskiego owieczek dwanaście”. Kilka cennych uwag filologicznych A. Brücknera niewątpliwie przyda się młodym polonistom analizującym staropolszczyznę „Malerza”. Oto treść kartki:

„Szanowna Pani! Za cenny dar, za życzliwą wzmiankę o Słowniku Etymol. składam winne dzięki a szczęśliwie wykonanego eksperymentu językowego gratuluje — udał się jak najlepiej (jedyn błąd, ulci zamiast ułicy, co już od 11 wieki tak a nie inaczej brzmiało); jest kilka niedogodności, np. wołoskie (ruskie) zam. prapolsk. włoski; na str. 9 żywą, nie żyją; wniejże, nie w jejże; pacholka, nie -ki; 8 pacholkom, nie -kam; z księgam, nie księgi; nie jon (g) lecz ten lub on (nie ony), zwjierzeta, nie -ata; jeż, nie które (gwiazdy) i kilka innych drobnotek. Ale sam pomysł szczęśliwy i życze podobnego dalszego ciągu.

Stuga wdzięczny
A. Brückner
Berlin W
Wilhelmstrasse 11”

21/11 37
josi, mr. która (gwiazdy)
i kilka innych drobnotek.
Ale sam pomysł 1299.
i leży i żyje podobnie jak
rapp. cięga.
Stuga wdzięczny
A. Brücknera
Berlin W
Wilhelmstrasse 11

Postkar 10
Vermeid
RUNDSTAMPUNG
M. A. Bechzyce-Rudnicka
Warschau
Aleja Jeruzolimska
17 m. 37



Shunsho — Portret aktora

NASZ EKRAŃ

A PROPOS „RASHOMONU”

Co przeciętny, a nawet niezupełnie przeciętny Polak wie o Japonii? Niewiele. Urywki wspomnień z lektury: odkrycie „japońszczyzny” przez braci Goncourt, Hokusai i Outamaro, świat dziwnych legend i niemniej dziwnej rzeczywistości i ze wspomnień Lafcadio Hearna, konwencjonalny obraz Kraju Kwitnących Wiśni, uśmiechniętych dzieci, musm, gejsz, samurajów, harakiri, chryzantem i Fudżijamy z książek Loti’ego, Sieroszewskiego, Ossendowskiego, Farrère’a, to wszystko okraszane melodiami z „Madame Butterfly”. Na to nakłada się niewspółmierna wizja totalistycznego japońskiego militarysty z czasów ostatniej wojny i słowo - symbol: Hiroshima. Potem — z rzadka — jakiś reportaż czy wia- domość w prasie: że cesarz Japonii zrzekł się godności boga, że syn jego poślubił „zwykłą” milionerkę. I w kronice filmowej bardzo ładna Japonka i bardzo brzydki Japończyk w bardzo wiktoriańskim powozie... To chyba wszystko. Aż tu nagle — „Polawiacze krabów”, „Wrota piekieł”, „Rashomon” — objawienie wielkiej sztuki nieznanego świata, w którym tamte elementy jakoś odnajdują się, ale w jakże odmiennym wymiarze, z jak innym, niedostępnym nam do końca znaczeniem.

Po obejrzeniu „Rashomonu” widz europejski wychodzi z uczuciem zachwytu i zarazem niedosytu: zachwytu dla odmiennej od naszych nawyków, a przecież uchwytnej doskonałości formalnej filmu i jego fascynującej problematyki intelektualnej, niedosytu — bo własna, uboga wiedza, a raczej niewiedza o Japonii nie pozwala nam ocenić w pełni ukazanej wizji, stwierdzić, w jakim stopniu wyrasta ona z nieznanego nam tradycji, wierzeń, mitów, a w jakim stanowi ich przewartościowanie, o ile przewartościowanie to jest wynikiem samodzielnej ewolucji, a jaki jest udział nacisku zewnętrznego, nacisku myśli „białej”, przede wszystkim amerykańskiego. Tak więc nasza ocena „Rashomonu” sprowadzić się musi do pewnych subiektywnych impresji oraz ukazania analogii, które w świetle pełniejszej wiedzy okazałyby się może wydumane, ale w tej sytuacji zdają się stanowić pewien klucz do lustrzanych drzwi, za którymi rozciąga się dziwny i urzekający świat.

Jeżeli rzeczka znana i oczywista powinowactwa filmu japońskiego z neorealizmem włoskim, ale przy „Rashomonie” podobieństwa uderzają mniej niż różnice, decydujące o zupełnie swoistym klimacie tego dzieła (abstrahując oczywiście od egzotyki krajo- brazu, strojów czy urody). Różnice te sprowadzają się chyba do dwu zasadniczych: to odrzucenie wszelkiej „publicystyki”, która cechuje największe nawet osiągnięcia szkoły włoskiej, oraz zupełna rezygnacja z liryzmu, nastrojowości, odautorskiego patosu, elementów, które we włoskim neorealizmie zapowiadały neoromantyzm. Twórcy „Rashomonu” nie chcą — bodaj ubocznie — zatłumaczyć żadnej doraźnej sprawy,

stawiają problemy bardzo ogólne, które w istocie swej i ujęciu przypominają chyba problematykę Faulknerowską (czy to współzależność, czy współbieżność?). Podobnie jak w „Azylu” punktem wyjścia staje się wydarzenie trywialne i krwawe, które mogłoby pasować do „kryminału”, podobnie jak u Faulknera wydarzenie to, ukazywane z różnych stanowisk, staje się pretekstem do jakiejś zasadniczej intelektualno - moralnej dyskusji o człowieku i o świecie. A równocześnie w stosunku twórców filmu do podjętej tematyki i poruszonych problemów jest coś, co każe myśleć o sformułowanych ostatnich czasach („Rashomon” powstał w 1951 roku) postulatach francuskiej awangardowej szkoły „nowej powieści”. Zacytujmy fragmenty z dyskusji, w której Butor, Robbe-Grillet i inni przedstawiciele awangardy mówili o swych dążeniach: „Próbując wyobrazić sobie rozwój powieści w przyszłości zmuszony jestem twierdzić, że pójdzie on w jednym kierunku: zanik starych mitów, odrzucenie grecko-chrześcijańskiego humanizmu, który czyni z człowieka klucz do wszechświata, odrzucenie pojęcia tragedii... Cechą charakterystyczną powieści (tradycyjnej — przyp. nasz) jest idea powieści jako pośrednika. Był sobie świat; był sobie człowiek; między nimi była pusta przestrzeń i człowiek chciał zlikwidować tę pustą przestrzeń, zlikwidować dystans; literatura, jak cała sztuka, religia i parę innych elementów aktywności intelektualnej — wydała się jednym z istniejących środków na przewyciężenie istniejącej sprzeczności między człowiekiem a światem... W nowej powieści narrator nie jest nigdy w pozycji „uprzywilejowanej”, jest w niej tylko „umiejscowiony”... zna tylko strzępy rzeczywistości, fragmenty, które poznaje dzięki własnym zmysłom. Bardzo odległy od idealnej pozycji uprzywilejowanego obserwatora, pisarz stara się pokazać cząstkę subiektywnych odczuć”.

O ile dobrze rozumiem, twórców nowej szkoły chodzi głównie o przewyciężenie antropocentrycznego, a co za tym idzie — antropomorficznego widzenia świata. Chcą oni spojrzeć zarówno na świat jak na człowieka niejako z boku, światu nie narzucać człowieka, człowiekowi nie narzucać metafizycznych związków ze światem ani odpowiedzialności zań — odczarować świat i wyzwolić człowieka. Otóż wydaje mi się, że w bardzo podobny sposób kształtuje się wizja świata i człowieka w „Rashomonie”: człowiek jest tu oczywiście ośrodkiem zainteresowania twórców, ale nie jest ukazany jako środek ciężkości świata. Tragedie ludzkie dzieją się w świecie, ale to ludzie ludzkiem gotują straszny los, świat w tych sprawach nie uczestniczy, nie pulsuje rytmem ludzkiego serca, nie ma do człowieka żadnego stosunku, nie jest nawet obojętny — po prostu jest osobno. Więcej, każdy człowiek z osobna jest w stosunku do innych cząstką tego zewnętrznego świata, można poznać jego zewnętrżność, wnętrze natomiast, pobudki subiektywne, są przed innymi zamknięte i niepoznawalne; przed innymi, a więc i przed artystą, biorącym go za model. O człowieku nie można opowiedzieć, można co najwyżej przychwycić *in flagranti*

jego czyny i słowa; inne poznanie jest niemożliwe, a przynajmniej zawodne. Zbójca zgwałcił kobietę w obecności jej męża, a potem prawdopodobnie zabił męża. Jak do tego doszło? Każdy z uczestników wydarzenia ma inne, subiektywne spojrzenie na sprawę, inaczej widzi je postronny świadek, a prawda obiektywna o subiektywnych podobkach? — autor jej nie zna, nie jest „uprzywilejowany”, jest tylko „umiejscowiony”, tworzy niejako jedność z kamerą, która jedynie transponuje słowa relacji na beznamienne obrazy. Tak przynajmniej można „Rashomon” odczytać nie znając jego zaplecza filozoficznego. Ale sam fakt, że można go tak odczytać, nie jest bez znaczenia. Wydaje się bowiem, że w dyskusji o przyszłości literatury, jaką wszechła francuska awangarda, a u nas podejmują zwolna zarówno stronnicy jak antagoniści „nowoczesności”, jest pewna dość zasadnicza luka: a mianowicie dyskusja ta nie wychodzi poza pojęcia, mity i formy właściwe kulturze wyrosłej w kręgu chrześcijaństwa i tak czy inaczej z nim związanej. A przecież istnieją kregi kultur całkowicie odmiennych; i kultury te w dzisiejszym świecie, przy obecnych — na razie w minimalnym stopniu realizowanych — możliwościach osmozy kulturalnej, prędkiej czy później dotrą do świadomości europejskiej dziełami, które może przyniosą rozwiązanie problemów u nas dopiero przeżywanych.

Nasuwa się jeszcze jedna uwaga w związku z „nową powieścią” i kinematografią. O ile mi wiadomo, nie opracowano dotychczas w sposób zadowalający wpływ kinematografii na technikę współczesnej powieści; a wydaje się, że to cele, jakie stawia sobie „nowa powieść” zrodziły się w dużym stopniu ze współzawodnictwa, do jakiego prowokuje film. Sposoby łowienia czasu i ukazywania świata, jakie nie bez trudu wypracowuje współczesna powieść, są czymś naturalnym dla filmu, gdzie współautorem wizji jest kamera, narzucająca metodę oglądu zewnętrznego, a zarazem gwarantująca jego ścisłość i „obiektywność” dla filmu, z jego nieograniczonymi możliwościami chwytania, utrwalania, rozciągania, skracania i kondensowania czasu.

Na tym miały się zakończyć moje uwagi raczej na marginesie „Rashomonu” niż o „Rashomonie” i byłyby się skończyły, gdyby nie przyjęcie, jakie Lublin zgutował temu filmowi. Część publiczności wychodziła z kina w połowie projekcji, nikt prawie nie doczekał słowa „koniec”; stanowisko, manifestowane czynem przez publiczność, zostało usankcjonowane piórem przez prasę. Mimo więc, że właściwa ocena „Rashomonu” wydaje mi się niemożliwością, z powodu wspomnianej już u nas nieznajomości kontekstu obyczajowo - intelektualno - moralnego dzieła; chcę jednak uzasadnić, dlaczego słusznie wydają mi się decyzje jury, nagradzających ten film różnymi „grands prix”. „Rashomon”, przy całej odmienności środków wyrazu, przypomina najwybitniejsze osiągnięcia japońskiego malarstwa: ma ten sam asentymentalny klimat, tę samą precyzję detalu i umiejętność syntezy. Twórcy filmu mówią tu i tylko to, co zamierzają powiedzieć, nie zajmując żadnego emocjonalnego stanowiska wobec relacjonowanych faktów (stanowisko zajmują postacie filmowe, ale to co innego), i dzięki temu słowa ich robią tym większe wrażenie. W „Rashomonie” współgra zimne piękno kompozycji plastycznej kadru, precyzyjna do najmniejszego szczegółu roba reżyserska, świetna, aczkolwiek wyrosła niewątpliwie z obcej nam tradycji, gra aktorska. Kurosawa jako reżyser i współtwórca scenariusza dokonuje prawdziwego majstersztyku przy pomocy minimalnych przesunięć dając cztery, głęboko odmienne, a za każdym razem przekonujące psychologicznie wersje tego samego zdarzenia, aktorzy dają dowód swej klasy, obdarzając tą samą siłą ekspresji cztery różne wcielenia tych samych a tak odmiennych postaci. Pod tym względem „Rashomon” może być szkołą aktorstwa i reżyserii. Przecież doprawdy wspaniale pokazano tu, jak ludzie kontynuują (nawet po śmierci!) robienie sobie geby, którą im raz zrobiłono; zbój — geby zbójca, samuraj — geby samuraja, kobieta — geby istoty słabej a szlachetnej. W miarę rozwoju akcji te „geby” zluszczają się jak łuski cebuli, a równocześnie z oczu widza europejskiego spadają łuski, jakie przesłaniały mu obraz Japonii — nie tej z wachlarza „made in Germany”, ale nieznanego kraju ludzi, którzy są nam tak dalecy, a zarazem tak bliscy, jak tylko ludzie ludziom być mogą.

Anna Tatarkiewicz

La douce France

(Dokończenie ze str. 4)

żandarma (gendarme), sierżanta (sergent), szwoleżerów (chevauz légers), fizylierów (fusiliers), furżę (fusil), bagnety (baionnette), od Bayonne, gdzie bagnety początkowo wyrabiano, redutę (redoute) itd. Oni, z okresu wspólnych bojów, pod Napoleonem, mają tylko chapska*, czako ułańskie, dziwny jakiś twór od czupki i sukienki, nie wiadomo czy żeńskiego nazwiskowego - ska czy też jakiego zgrubiającego - sko (czapsko jak babsko).

Aż żal bierze pomyśleć, ilu dobrych ułanów musiało z konia spaść, którym Polska — wbrew rzewnej piosence — nie przyśniła się nawet w grobie, aby na łamach niektórych francuskich słowników był dany łaskawy kąt temu dziwotwornemu skrzyżowańcowi!

Fatalna kalkulacja, ale: kto winien? Bo Pani Plachcina — „En voulez-vous du café?” — proponowała tylko niedzną lurę z wyszczerbionego dzbanka. Panowie zaś Plachta, od Jana Sobieskiego począwszy, na lewo i na prawo proponują — „En voulez-vous des uhans, Messieurs?” — czy stą krew z mocnych ludzkich tętnic. Zawsze za darmo.

*) Piszą również czapska lub szapska; słowo to jest często używane z dodatkiem przyniotnika polonais. le chapska (rodzaj męski!) polonais.

Stanisław Westfal

TRZY WIECZORY z Mironem Białoszewskim

JÓZEF W. ZIĘBA

Przez trzy dni od 29 do 31 maja gościł w Lublinie Miron Białoszewski. Przyjechał tu na specjalne zaproszenie Lubelskiego Domu Kultury. Lubelska publiczność dzięki tej inicjatywie miała okazję zapoznać się z teatrem autorskim Białoszewskiego i zbliżyć się do wierszy tego oryginalnego poety.

Ogólnie rzecz biorąc, Białoszewski został przyjęty bardzo życzliwie. Nie spotkałem bowiem człowieka, który by uważał za stracony czas spędzony na spektaklu. (Przedstawienie oglądała nawet siedmiosobowa grupa członków amatorskiego zespołu teatralnego z Mirca w powiecie hrubieszowskim). N'estety lubelskiej publiczności za wie e nie było.

Białoszewski przyjechał do Lublina z programem składającym się z trzech części: „Wiwilekacja”, „16 pieśni na krzesło i głos” oraz z czterech jednoaktówek wchodzących w skład sześciu dramatów z Teatru Osobnego, które były drukowane w 12 n-rze „Dialogu” z r. ub.

Gdyby chcieć jednym pojęciem określić teatr Białoszewskiego, to trzeba by tu użyć słowa „poetycki”. Sam autor w rozmowie wskazał na ścisły związek swego teatru z własną poezją i na odwrót. Rządzą tu w zasadzie te same prawa obrzyniejszej kondensacji i związanej z tym oszczędności. Białoszewski oszczędza nawet poszczególnych słów pozostawiając często ich skróty. Wiąże się z tym duża metaforyzacja tekstu doprowadzona często do hermetycznej nieczytelności, zwłaszcza dla widza, który po raz pierwszy zetknął się z tego typu teatrem.

Drugim czynnikiem utrudniającym percepcję, ale wynikającym z założeń artystycznych tego teatru, jest niewątpliwie sposób interpretacji aktorskiej przekazywanego tekstu. Białoszewski posługuje się dużym wachlarzem środków, nie gardząc ujęciami zbliżonymi

(DEBIUT)

WIESŁAW STRYCH

Paganini

Grzmi i płacze,
Bucha śmiechem
Skuty w polityrę pudło,
Uwięziony,
W mrok zamknięty
Pieczętami pajęczyny,
Omotany i zaklęty
Wiekami sławy i wspomnienia
Przepadłego.

Na wytartych nut stronicy
Wspariszy but wypełnia niebo
Krzykiem strasznym,
Okiem wziera
W nędzę oszalałych tłumów —
Czarny demon
Paganini.

Mielimy tydzień dobroci dla „terenu”. W czasopiśmie — parę przedposonych trosk artykułów. Przede wszystkim więc „Trybuna Literacka” publikuje (w nr-ze 23) Waldemara Babinicza „Prowincja — dziś”. Babinicz zresztą sam mieszka w Rożniści i bardzo to sobie chwali: telewizor, 8—10 razy do roku dobry teatr, a jakże, przyjeżdżają na spotkania

ekonomistów i filozofów, pisarze i krytycy literacy. Jednym słowem, jak żywo nikt z mojego otoczenia nie cierpi na kompleks niższości i nie zamieni swojej głuchej wsi na atrakcyjne życie w stolicy.

Ala też też we wszystkich dobrych rzeczach musi być to przebrzydłe ale —

degradacji mieszkańców prowincji nie zlikwidowano nawet do dnia dzisiejszego. Czy nie obiecuje się i dziś jeszcze każdemu młodemu człowiekowi, że po kilku latach pobytu na prowincji otrzyma jakże wspaniały awans w mieście wojewódzkim czy — ho, ho — nawet wojewódzkim, czy wiceminister desygnowany na ważne stanowisko w mieście wojewódzkim czuje się upokorzony, wstydzony publicznego poniżenia.

Czyli poza otoczeniem autora kompleks jednak jest. Lecz jest również sposób na niego. Pisze Babinicz:

Dopiero gdy sekretarze KC zaczęli pełnić funkcje sekretarzy wojewódzkich, gdy członek Biura Politycznego nadal pozostał na swoim odpowiedzialnym stanowisku na Śląsku, ludzie otrzęśliwi. Na to, aby móc zrealizować do końca przeprowadzić proces decentralizacji go-

spodarczej i kulturalnej, by uczestniczyć w rozsądnym podziale kredytów, aby planować budowę obiektów przemysłowych w różnych, a szczególnie zafonowanych ośrodkach, trzeba, żeby w ośrodkach tych znaleźli się właściwi ludzie, nie gorsi niż ci, którzy w Warszawie dysponują rozdziałem kredytów i opracowują plan decentralizacji.

Ano właśnie.

Zbigniew Pędziński, na gościnnych łamach „Współczesności” (nr z 1—15.VI), w rzeczowym, jak zawsze, artykule zajmuje się młodą prowincją literacką. Z. Pędziński słusznie sugeruje, że

upowszechnieniem kultury na prowincji mogłaby się, a nawet powinna zająć w pierwszym rzędzie młodzież literacka, której po kilku, a nawet kilkunastu przedstawicielach — myślę tu o ludziach próbujących coś pisać — znaleźć bez trudu można w niejednym nie tylko wojewódzkim, ale nawet powiatowym mieście, czy zgola miasteczku. Nie byłoby w tym nic nowego; przecież na takich samych młodych, tyle że uzdolnionych muzycznie ludziach, wspiera się amatorski ruch śpiewaczy czy teatralny, który w niejednym województwie zyskuje niezgorzse rezultaty właśnie przy pomocy młodych talentów odkrytych w wsiach czy małomiasteczkowych osiedlach.

Łatwo więc może znaleźć młodzież literacką na prowincji nie tylko zatrudnienie w zakresie pracy kulturalnej, ale i „szczególnie atrakcyjną popularność, załóżmy sławy”. Argumenty, jakimi operuje Z. Pędziński namawiając młodzież literacką na pracę — są przekonujące:

Przecież amatorskie zespoły teatralne, dzienniki, czy nawet tygodniki ukazujące się w niejednym powiatowym mieście, radiowęzły i kluby inteligencji cierpią chronicznie na brak materiałów literackich i oświatowych, na brak prelegentów i organizatorów imprez, w ogóle na brak ludzi chcących się jakoś zająć potrzebami jakże licznych miłośników słowa czytelnego i mówionego. Znam liczne wypadki, zwłaszcza na Ziemiach Zachodnich, kiedy dość pokaźne fundusze na różne imprezy kulturalne, posiadane przede wszystkim przez Rady Narodowe, marnują się, bo nie ma ludzi z głową, którzy by potrafili te pieniądze racjonalnie i pomysłowo zużytkować choćby na zorganizowanie, w klubowej formie powiedzmy, jakiegoś ośrodka, w którym mogłoby się koncentrować, zasilać kulturalne życie Piły czy Stargardu. A jeśli tacy ludzie są — to zwykle bywają nimi starsi, przepracowani i zmęczeni nauczyciele, instruktorzy kulturalno-oświatowi, czy wręcz urzędnicy oddziałów i referatów kultu-

rywu Prezydium Rad Narodowych, nie mający już ani czasu, ani inwencji na wynajdywanie, opracowywanie nowych sposobów transmisji kultury do mas.

Dlaczego młodzież literacka nie chwytą się tych dużych możliwości?

Wskazać można jedną, zasadniczą na to przyczynę: od paru lat młodzi poeci, prozaicy, publicyści zaczynają swoją drogę twórczą od tego, na czym — w najgorszym zresztą wypadku — powinni tę drogę kończyć: od kawiarni.

Zapewne racja. Bo tak było i w Lublinie. Obecnie jednak nasi młodzi literaci wykorzystali wszystkie piękne możliwości, zwłaszcza w Radio i chyba nikt nie ma już na kawiarzynie pozycji.

W nr-ze 23 magazynu „Za i przeciw” autor reportaży „Kwiaty na ugorze” daje dobre świadectwo młodzieży opowiadając o sympatycznych mieszkańcach niewielkiej wioski pow. bocheńskiego — Cerkiew (stara nazwa, miła dla ucha filologa!). I tu wprawdzie jakiś czas źle się działo:

Budynki świetlicy kilkanaście lat temu wybudowane przez mieszkańców tej wsi miały widok odstraszący. Mała scena, to przedmiot wspomnień z dawnych lat, kiedy istniał tu wzorowy zespół teatralny. Niestety ci, którzy dawniej występowali na tej scenie, to obecnie ludzie w starszym wieku. A młodzież? Młodzież była chętna, lecz brakowało człowieka, który by nią pokierował.

Nagle radykalna zmiana. Odradza się życie kulturalne wsi: zespół amatorski zabiera się do prób, koło ZWM postanawia urządzać wycieczki krajoznawcze, wznowia się akcje odczytów, powstaje projekt zorganizowania kursu obyczajowości. Co się stało? Skąd to? Po prostu zjawila się młoda, energiczna nauczycielka. Klasyfikacja przykład!

Dwutygodnik „Teatr” (nie daj Boże prenumerować go w teatrze, bo się ma w czerwcu numer za pierwszą połowę maja!) omawia w czołówce sprawę teatrów objazdowych. Aż zdumienie ogarnia na myśl, od jak dawna arcyślusne stwierdzenia zawarte w artykule są przekazywane przez każdy kończący się rok swemu następcy. Czytamy:

W Polsce są jeszcze miliony ludzi nie mających dostępu do teatru, do którego teatr nigdy nie docierał. A tymczasem problem teatru dla wsi i małych miasteczek znajduje się od lat i niezależnie od aktualnie wysuwanych hasel na tym samym martwym punkcie. Mamy dwa nieodpowiednio wyposażone, choć pięknie pracujące teatry, przeznaczone dla wsi, a takie teatry powinny istnieć przynajmniej w najważniejszych ośrodkach, jak Górny Śląsk, województwo krakowskie czy wrocławskie.

Radzieckie teatry przeznaczone dla wsi otrzymały nowoczesne wozy, w których mieszczą się urządzenia do zmontowania sceny i sali na kilkaset miejsc, hotel, stołówki i świetlice dla aktorów. Wydaje się, że niezależnie od kosztów taki „wy-

JERZY KSIĘSKI Piosenka o czarnym kocie

Był taki kot, czarny jak koc z tych koców najbardziej czarnych i kiedy była bezgwiazdka noc, to naumyślnie ten dziwny kot zamykał ślepiów żółtych latarnie, bo sobie myślał, bo sobie myślał, że wtedy jest całkiem najczarniej.

A gdy chciał spojrzeć trochę na świat, czarne binokle na nosie kładł.

Teraz akurat noc jest na dworze No i okropnie ciemno; Pewno ten czarny kot siadł na drodze I zamknął oczy, pewno...

nalazek” się opłaci; niezależnie od teatru od sali, hotelu i warunków lokalnych, pozwała dotrzeć do miejscowości, gdzie takich warunków nie ma.

A czeskie Vesnické Divadlo! Kto odwiedził jego centralny zarząd w Pradze przed dziesięć laty, mógł już wtedy przyjrzeć się z podziwem mapie kraju upstrzonej chorągiewkami znaczącymi miejsca pobytu licznych zespołów objazdowych w datach ściśle ustalonych daleko naprzód.

W numerze 4 „Więzi” znajdujemy m. in. artykuł Wiesława Szymańskiego pt. „W połowie dwudziestolecia” — solidny przyczynek do historii działalności „kwadrygantów”, a zwłaszcza Władysława Sebyły. Lublinianina zafrapuje na pewno fakt, że pierwsze trzy numery „Kwadrygi” (r. 1927) zostały wydrukowane w Białej Podlaskiej, żadna bowiem z warszawskich drukarni nie chciała się podjąć „wątpliwego interesu”. Nawiasem mówiąc, warto przyrzec się przytoczonemu przez autora zestawieniu kosztów wydania zeszytu 6 pisma:

Rachunek Drukarni F. Wyszyński i Ska, nr 43 z dn. 7.1.1931	445,25
2 rzy i 8 arkuszy papieru	80,00
68 arkuszy na wkładkę	25,00
323 arkuszy na okładkę	75,00
Rachunek introligatora	24,00
Łączny koszt	649,25

„Kwadrygi” zeszyt nr 6 sprzedaliśmy dotąd 15 egzemplarzy.

Autor dodaje:

Dopisek do rachunku to nie złośliwość. „Wiadomości Literackie” w czasach największego rozkwitu miały nakład wysokości co najwyżej 12-tu tysięcy egzemplarzy. A były przecie najpoczytniejszym, regularnie się ukazującym literackim tygodnikiem. Ile mogło się wobec tego rozchodzić zeszytów „Kwadrygi”? Nie więcej niż 200,300. I mało kto by wiedział poza środowiskiem literackim o istnieniu takiej grupy, gdyby nie szereg wieczorów autorskich i niejednym rozreklamowanym w prasie codziennej. Objęły swym zasięgiem całą Polskę i spowodowały, że w latach 1930—33 grupa literacka „Kwadryga” stała się bardzo popularna. Właściwie nie miała konkurentki.

Bez nudy czyta się korespondencje Sebyły, podaną w artykule obficie (może nawet z pewnym przeserstem pietyzmu). Oceniając „Kwadrygę” W. Szymański pisze, iż gdy się spojrzy

z dystansu lat, okaże się, że szkielec poetyckiego pisma budowały w tym czasie wypowiedzi publicystyczne. Zajmowały się one dwoma zagad-

(Dokończenie na str. 12)

do kabaretu ani statycznością gdzieś z pogranicza tragedii antycznej. Wymieszanie tych środków trochę peszy i dezorientuje widza.

Wyraz artystyczny tego teatru dopełnia niezmierną oszczędność scenografii i rekwizytów, które wykorzystywane są jedynie dla uwypuklenia metafory. Ascezę tę (zwłaszcza słowną) w realizacji swoich dramatów kompensuje autor innymi elementami, zwłaszcza rytmem, melodią i precyzyjnym gestem.

W stosunku do przekazywanych przez autora treści wybija się na plan pierwszy ironia i autoironia. Umożliwia ona Białoszewskiemu utrzymanie dużego dystansu od przedmiotu dramatu, ale zarazem zezwala na swobodną zmianę postawy.

Najbardziej czytelnym punktem programu okazała się „Pani Koch”. Niewątpliwie wpłynęła na to jasna konstrukcja dramatyczna tej scenki.

Ogólnie rzecz biorąc, można było zaobserwować jakąś niemal żelazną konsekwencję rządzącą artystycznym wyrazem teatru Białoszewskiego. Świadczy ona dobitnie o tym, że teatr ten nie jest robiony dla zwykłego efektu i eksperymentu.

Nie wspominałem jeszcze o aktorstwie autora i Ludmiły Murawskiej. Zaprezentowali się oni od najlepszej strony. Dopracowanie sytuacji i wzorowa dykcja obojga aktorów mogłoby chyba być dobrą lekcją dla wielu aktorów zawodowych. Szkoda tylko, że lubelskich aktorów nie widział się wśród publiczności.

Niedzielny wieczór, na którym autor czytał swoje wiersze, skupił wprawdzie najmniej osób, ale należy — chyba do równie udanych. Na wieczorze tym dla Białoszewskiego retrospektywny przegląd swoich wierszy. Rozpoczął od „Ballad rzeszowskich” a zakończył na ostatnich wierszach z „Rachunku zachciankowego”. Takie przejrzenie wierszy w świetnej interpretacji autora bardzo jasno wskazywało na kierunek rozwoju poetyckiej twórczości Białoszewskiego. Twórczość ta rozpoczęła się od wierszy szczerze operujących obrazem poetyckim i zmierzająca wzdłuż linii coraz większej kondensacji. W pewnej chwili potwierdził autor pogląd, że wiersz jest przez tę kondensację staje się coraz trudniejsza zarówno dla poety jak i dla czytelnika. Natomiast nie zgodził się z sugestią jednego z

dyskutantów, który twierdził, że ostatnie wiersze Białoszewskiego stają się coraz bardziej niezrozumiałe, a przez to sporo tracą. Białoszewski sądził, że czytelnik, który potrafi przebrnąć przez „Obroty rzeczy” i przez pierwsze cykle wierszy z „Rachunku zachciankowego”, powinien znaleźć klucz do odczytania wierszy ostatnich.

Przy okazji wieczoru autorskiego interesujący się recytacją otrzymali lekcję mównicy tego typu poezji. Autor w dyskusji podkreślił, że układ graficzny jego wierszy nie jest przypadkowy, ale ma ułatwić odbiorcy odczytanie utworu.

Spotkania z Białoszewskim niewątpliwie wiele dały lubelskiemu środowisku artystycznemu. Takich spotkań należałoby urządzać znacznie więcej. Ta serdeczna atmosfera, którą został otoczony w Lublinie Białoszewski, wynika niewątpliwie z uroku i prostoty w obcowaniu z ludźmi, jakie przywieźli ze sobą pani Ludmiła Murawska i autor. Opiekowali się nimi i asystowali im przez cały czas bytności poety w Lublinie młodzi plastycy i członkowie Klubu Literackiego.

Józef W. Zięba

Księgarskie nowaliki

Najatrakcyjniejszą ostatnią nowością wydawnictwa PIW są chyba „JANA DRHOJEWSKIEGO WSPOMNIENIA DYPLOMATYCZNE” (opr. brosz. z obw., c. z 30, nakł. 10.000), pamiętnik człowieka, który w dyplomacji polskiej pracował od r. 1919 do 1951 z krótką przerwą w czasie II wojny światowej, a w życiu swym stykał się z wieloma wybitnymi osobistościami swojej epoki.

Tenże PIW rozpoczął nowy cykl powieściowy E. Szelburg-Zarembiny („Rzeka kłamstwa”), w którym odnajdziemy bohaterów jej przedwojennych powieści („Wędrowki Joanny” i „Ludzie z wosku”) — na ile losów następnego pokolenia. Bohaterka pierwszego tomu tego cyklu pt. „MIASTECZKO ANIOŁÓW” (opr. płoc., c. z 25, nakł. 10.000) — jej córka Kaja i Joanny — pisarka Salomea.

Następne trzy nowości PIW są pozycjami przekładowymi: ukazała się (w tłumaczeniu T. Swiderskiej) romantyczna powieść u bionie angielskiej pisarki XIX wieku Ch. Bronie pt. „DZIWNE LOSY JANE EYRE” (opr. płoc., nakł. 10.000), pochodząca z tej samej epoki powieść znanego francuskiego malarza, a zarazem pisarza — E. Fromentina pt. „DOMINIK” (opr. brosz., c. z 15, nakł. 10.000), opiewająca dzieje pierwszej, nieszczęśliwej miłości autora do kobiety o kilka lat starszej (przekład H. Oleśkiej) — oraz wydany w Polsce po raz pierwszy w całości (tłumacz J. Rogoziński) zajmujący romans klasyki francuskiego Ovide’a a P. de Marivaux, pt. „ZYCIE MARIANNY” (opr. płoc., c. z 35, nakł. 15.000), który pod względem poetyckości nie ustępuje we Francji flaubertowskiej „Pani Bovary”.

I również PIW zawiązuje nową, isle bibliofilską edycję (w przekładzie E. Porębowicza) „BOSKIEJ KOMEDII” Dantego

(opr. płoc., c. z 50, nakł. 8.000), na del katnym papierze, umożliwiający zamieszczenie 629-stronicowego dzieła (z przypisami) w dogodnym kieszonkowym formacie.

S. W. „Czytelnik” wydała nową współczesną powieść Al. Minkowskiego pt. „WAHANIA” (opr. brosz., c. z 13, nakł. 5.000), poświęconą dziejom miłości młodego dziennikarza, borykającego się z trudnościami życia i swego zawodu. Tu też ukazał się pod tytułem „PRZEDMIŚCIE” (opr. płoc., c. z 30, nakł. 3.000) wybór utworów z dwóch wydanych przed wojną tomów postępowej grupy pisarzy, występujących pod tym właśnie zwoianiem, a zorganizowanych w r. 1933 przez H. Boguszewską i J. Kornackiego.

Z nowości przekładowych ma „Czytelnik” na swo im konc-e sensację sezonu, która jest

(Dokończenie na str. 12)

Z CZASOPISM coś niecoś

(Dokończenie ze str. 11)

nieniami: atakowaniem „Skamandrytów” i poezją proletariacką.

Atak przyszedł już w numerze drugim —

Szenwald przyznawał, że „Skamander ośmił niespodziewanie śmiałym podejściem do niebezpiecznej sfery słowa, woinością i bezczelnością ustosunkowania się do świata i życia”, ale równocześnie atakował za to, że w ciągu kilku lat zdążył skostnieć i że klasycyzmem swoim utrudnia rozwój poezji najmłodszych. Kończył optymistycznym westchnieniem, że może „jak organizmy, pełne niewyczerpanej siły vitalnej, raz jeszcze przed śmiercią (...) da grzmiać świadectwo swej niepożytej młodości i niezmożonej żywotności”. W trzecim numerze zupełnie podobnie zaatakował Jodłowski tygodnik „Skamandrytów”, — „Żywo! „Wiadomości Literackich” jest w swoim rodzaju wyskokiem natury” — pisał. „Mamy tu bowiem do czynienia z organizmem zaledwie czteroletnim, który zdążył się już całkowicie zastarzać i który obecnie przechodzi ostre stadium uwikłania”. „Bezpłodnemu piśmiidłu zarzucał snobizm, brak „platformy ideowej”, przypadkowość i milczący stosunek do młodych czasopism literackich. Ataki te zmusiły Grydzewskiego — redaktora i wydawcę „Wiadomości Literackich” do wyjaśnienia swojego stanowiska: (...), znane jest powszechnie, że „Wiadomości Literackie” są piśmiidłem tzw. „eklektycznym”, w sprawach zasadniczych (czy to będzie kwestia stosunku do „Pana Tadeusza”, czy kwestia polskości Conrada, „niezrozumiałstwo”, czy „uniwersalizm”) udzielającym głosu przedstawicielom wszelkich poglądów: rola redakcji w takim wypadku ogranicza się do dbania o poziom artykułów. Wpływa to nie z braku programu, lecz właśnie z wykreślenia sobie pro-

gramu: ożywienia ruchu literackiego w Polsce przez skieranie się choćby najsprzeczniejszych opinii (...) Tygodnik, który w dzisiejszych warunkach próbowałby przeprowadzić jakikolwiek „program” literacki i trzymał się go uczciwie, skonałby po paru tygodniach na uwięź z braku dopływu sił twórczych: współczesna literatura polska opiera się na indywidualnościach, które nie dadzą się skupić na platformie porozumienia ideowego, aczkolwiek mogą współdziałać z piśmiidłem celowo eklektycznym, nie obowiązującym do niczego”. Grydzewski miał nosa.

Owszem, miał. Przyznajmy uczciwie: to „bezpłodowe piśmiidło” było diablo umiejętnie redagowane.

W. Szymański przytacza m. in. list Sebyły charakteryzujący sytuację poezji polskiej w latach trzydziestych.

Poezja zdevaluowała się. Przy czym tej dewaluacji szuka się wszędzie. Obwinia się przede wszystkim poetów. Po części słusznie. Bo trzeba przyznać, rozproszona, szukająca nowych dróg, nowych form dla wyrażenia treści psychicznych nowoczesnego człowieka, twórczość poetycka nie może zdobyć się na syntezę, na uderzenie, po prostu, w leb dezorientowanego, a raczej obojętnego czytelnika. Z drugiej strony inflacja tomików i tomiczków, zapelnionych blahymi lirykami, jeszcze bardziej dezorientuje i zniechęca odbiorcę wrażeń poetyckich.

Historia się powtarza.

„Orka”, która poświęca dużo miejsca problematyce poszczególnych regionów Polski, zajmuje się w numerze 21 Lubelszczyzną. Numer zawiera kilkanaście artykułów popularnych aktualne zagadnienia gospodarcze województwa, jego ruch społeczny, ruch amatorski, historię ziemi lubelskiej itp.

m. b.-r.

O czym pisała „Kamena” przed 25 laty

Nr 10 „Kamena” (czerwiec 1934 r.) był z okazji stułcia „Pana Tadeusza” w całości poświęcony Mickiewiczowi. Zeszyt zawierał artykuły Jana Nepomucena Millera „O nowe śluby z Panem Tadeuszem”, Sergusza Kulakowskiego „Dzieła Adama Mickiewicza w przekładach na język rosyjski”, Stanisława Mecziara „Literatura czeska i słowacka wobec Mickiewicza”, Woi. Doroszeńki „A. Mickiewicz w literaturze ukraińskiej”, Józefa Mondscheina „Mickiewicz w Danii” i „Na marginesie książki „Adam Mickiewicz et la pensée française” oraz S. K. „Święto mickiewiczowskie w Polskiej Akademii Literatury”. Wiersze zamieścił: J. Łobodowski, A. Madej, J. Mondshein, K. A. Jaworski oraz grupa młodej literatury „Przyznaty” (Z. Popowski, W. Iwaniuk, C. Morawak i W. Malyszczyk). W numerze zawarto u wory Mickiewicza w przekładach na języki słowiańskie: tłumaczenia A. Feta, W. Benediktowa i S. Kulakowskiego na język rosyjski, M. Rylskiego — na ukraiński i S. Mecziara — na słowacki. Numer kończył programowy artykuł Redakcji „Spolnienie wstecz”. Wkładka linorytowa Zenona Waśniewskiego: Mickiewicz według współczesnego dagerotypu.

Księgarskie nowalijki

(Dokończenie ze str. 11)

(spolszczona przez Z. Jaremko-Pytowską) psychologiczna powieść awangardowa młodego pisarza francuskiej N. Sarraute pt. „PORTRET NIEZNAJOMEGO” (opr. brosz., c. z 15, nakł. 5.000), określona przez J. Sarraute jako „antypowieść”. Nadto widzimy w tym wydawnictwie dwa wznowienia: — po 35 latach F. Mauriac’a „GENITRIX” (opr. brosz., c. z 10, nakł. 10.000) w przekładzie Z. Wiktor’a — oraz — po 70 latach M. Jókai’a „BIEDNI LUDZIE” (opr. brosz., c. z 25, nakł. 10.000), według pierwszego, anonimowego przekładu.

Wydawnictwo Łódzkie wydało dwie nowe pozycje z pokłosia swego owoce Ogólnopolskiego Konkursu Literackiego, są nimi — (odznaczona I nagrodą) współczesna powieść W. Macha pt. „ZYCIE DUŻE I MAŁE” (opr. brosz., c. z 12, nakł. 15.000), stanowiąca harwną wizję świata małego dziecka, rozpatrywaną we wspomnieniach dojrzałego narratora — oraz (IV nagroda konkursu) oryginalna, miejscami wstrząsająca, psychologiczna powieść W. Karzewskiej pt. „ODEJŚCIE” (opr. brosz., c. z 12, nakł. 8.000).

Oparta na autentycznych dokumentach i materiałach publikacja T. Kulakowskiego

NOTY

napoleońskich — „Przygody hrygadiera Gerarda” oraz wznowiec interesujące wspomnienia klasyka literatury kryminalnej.

„RZECZ O POLSzczyZNIĘ” przedwcześnie zmarłego Stanisława Westfala omawiana obszerniej w innym miejscu niniejszego numeru jest uroczą książką, której autor w sposób dowolny i nie nużący mówi o różnych zagadnieniach językowych. Pod tym względem przypomina ona nieco „Na końcu języka” Stanisława Wasylewskiego — zeczką autora „Romansu prababki” jest dziełem literata a nie naukowca. „Rzecz o polszczyźnie”, która ukazała się w Londynie, należałoby koniecznie wydać w Polsce i to w większym nakładzie, gdyż z pewnością stanie się swego rodzaju bestsellerem.

LITERATURZE OBOZOWEJ przytuliła wartość, przełożona z rosyjskiej książki J. Pilara „Ludzie w pasiakach” (tytuł oryginalny: „Wso eto bylo”). Jest to ujęta w formę beletrystyczną relacja węgla rosyjskiego z jego pobytu w Mauthausen. Opowieść poprzedza dłuższy wstęp Kazimierza Rusinka, który w obozie zetknął się osobiście z przyszłym autorem — młodzieńkiem Pjarem i który przypomina czytelnikom (a włączyć jest potrzebne) o polityce Hitlera, o powstawaniu i rozwoju obozów koncentracyjnych w Rzeszy i na terenach podbitych przez Niemców. Starannie wydana przez Książkę i Wiedzę pozycja uzupełnia liczne zdjęcia fotograficzne.

100-LECIE URODZIN CONAN-DOYLE’A znacząca „Trybuna Literacka” (nr 22) w artykule Marjana Podkowińskiego „Baker Street 221 b”. Autor słusznie wysuwa na czoło twórczości popularnego pisarza angielskiego jego powieści i nowele kryminalne. W związku z tym przypominamy naszym wydawcom, że przed kilku laty ukazał się tylko niezbyt obszerny wybór opowiadań związanych z osobą Sherlocka Holmesa. Wydaje się obecnie wiele „kryminałów”, wśród nich tyle rzeczy słabych i niepotrzebnych, a nie mamy jeszcze dotąd całosci przygód detektywa z Baker Street. Prócz tego sądziłmy, że z innych utworów Conan Doyle’a należałoby udostępnić czytelnikowi polskiemu cykl opowiadań historycznych z czasów

Zamiast nekrologu

W latach 1949—1951 była jedną z inspiratorów i głównych filarów tzw. Sekcji Twórczości Własnej przy Kole Polonistów Studentów Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i wraz z grupą wybitniejszych członków Sekcji należała później do Kole Młodych Pisarzy przy Lubelskim Oddziale ZLP.

Obok zdolności literackich i publicystycznych posiadała inny jeszcze dar: jednania sobie przyjaciół swą serdecznością i bezpośredniością w obcowaniu. Toteż cieszyła się wśród nas powszechną sympatią.

Po ukończeniu studiów i zamążpójściu zamieszkała w Łodzi. Czy zakreślała sobie jeszcze jakieś plany pisarskie, czy zrezygnowała już z nich dawno wiedząc o swej bliskiej śmierci? Biedna Marysia. Nerwowo paląca papierosy i ciągle zachrypnięta... Taką ją pamiętam sprzed pięciu lat.

Zmarła na raka gardła dnia 8 maja br. Na Starym Cmentarzu Katolickim w Łodzi przy ul. Ogrodowej od przeszło miesiąca znajduje się tabliczka:

S.P.
Maria z Bogułów Michońska
Żyła lat 31. (z)

pt. „GDYBY HITLER ZWYCIĘŻYŁ...” (KIW, opr. płóc., c. z 40, nakł. 10.000) przedstawia nam w sposób przystępny grozę losu, jaki gotowali nam i całemu światu przywódcy niemieckiego faszystwu.

Ludowa S. W. rzuciła na rynek księgarski nową awanturkowo-przygodową powieść St. Majchrowskiego pt. „KNOT, POCIESZKO I SPOŁKA” (opr. brosz., c. z 20, nakł. 20.000) oraz wznowienie historyczno-podróźniczej powieści M. Lepeckiego „MAURYCJ AUGUST BENIOWSKI” (opr. brosz., c. z 18, nakł. 10.000).

Reprezentujące z reguły literaturę lżejszą, rozrywkową — „Iskry” wydały w serii „Srebrnego kluczyka” nową powieść kryminalną szwedzkiej autorki M. Lang pt. „DOŚĆ ZABOJSTW” (opr. brosz., c. z 12, nakł. 20.000), w przekładzie J. Ludawskiej oraz pierwszą w Polsce pełną wydanie powieści J. Londona „BELEW ZAWIERUCHA” (opr. brosz., c. z 13, nakł. 20.000) w przekładzie K. Piotrowskiej, której pierwszych sześć rozdziałów było już wydane u nas kilka razy pod tytułem „Wyga”.

Na zakończenie informacja dla miłośników serii: „MYSLI SREBRNYCH I ZŁOTYCH” — oto Wiedza Powszechna wydała następną jej tomik, zawierający sentencje z literackiej pułeczny Indii oraz folkloru indonezyjskiego i malajskiego pt. „MADROSCI Z PALMOWEGO LIŚCIA” (opr. płóc., c. z 15, nakł. 20.000 w pięknej, jak zawsze stylowej szacie graficznej).

Nowinkarz

„NA WYNOS”. Tym uroczym wyrażeniem obdarzył nas autor notatki „Diaczego”, zamieszczonej w „Sztandarze Ludu” z dn. 28 maja. Pamiętam dobrze ten rosyjski napis na szyldach podrzędnych restauracji i strawków: „Raspicowozno i na wynos...”. Ten sam dziennik w numerze z dn. 1 czerwca zapowiada wielkimi literami, że „Idzie nowe”. Co nowego (Neues)? Nowe potknięcie, język? „Kurier Lubelski” z dn. 18 czerwca („Jutro pogoda” będzie jednak działał w Chetmie) popetnia inną gaffe, obwieszając urbi et orbi, że „Juz 29 hm. ujrzymy na scenie Teatru im. Ostrowskiego mierze szekspirowskiego (s.c.) „Don Carlosa”. To wszystko obie gazety mają nie tylko dla czytelników w Lublinie, ale i „na wynos”.

-kaj-

Z korespondencji

27 kwietnia rb. otrzymaliśmy od p. S. W. Wil. ze Szczecina kilka wierszy do ewentualnego zamieszczenia ich w „Kamieniu” wraz z uprzejmym listem kończącym się słowami: „Nie wiem jaki będzie Wasz stosunek do moich „tworzków”. No, ale sąd o wierszach pozostawiam Redakcji”.

W nr-ze 8/9 „Kamena” w dziale „Odpowiedzi redakcji” zamieściliśmy o nadesłanych wierszach opinię następującej treści: „P. St. W. Wil. ze Szczecina. W wierszach tu i ówdzie można znaleźć okruciny poezji, ale jeszcze nie są dopracowane. Niech Pan przysła nam coś lepszego za pół roku. A „zanurzyć” coś w czymś (wiersz „w leśie”) pisze się przez rz”.

29 maja br. redakcja „Kamena” otrzymała od p. Wil. lista, który przytaczamy zachowując styl, język i przestankowanie autora:

Szczecin, dn. 26.V.59 r.

Szanowny panie redaktorze...

Zadowolony jestem niezmiernie z odpowiedzi pańskiej. Pisze pan, że w wierszach innych doszukają się można tu i ówdzie okrucichów poezji. To jest dużo. To jest naprawdę dużo z pańskiej strony, bo ja uważam, że „tu i ówdzie” nie ma nawet „okruciny poezji”. Zresztą każdy z nas ma własne zdanie na temat wierszy. Domyślam się, że pan, który aż tak szacował moje wiersze jest znakomitym i niezrównanym znawcą „pegazowych kopytek”. Natomiast śmieszny kawał: „zanurzać w czymś” jest pełen przestarzałego dowcipu, który świadczy o wysoki, nawet przeważających zmysłach ortograficznych krytyka.

Pan redaktor zapewne nie cierpi debiliantów? Jeżeli tak nie jest, to powinien pan pisać do nich, a nie w bardzo przykry i złośliwy sposób „gasić” ich na łamach gazety. Czy „Kamena” jest aż tak odpychająca? „Coś lepszego” mógłbym przelać panu od chwili, ale tego nie uczynię, bo nie warto. Za pół roku natomiast mogę nadesłać panu moje dziurawe buty. Nief nie, może pan spać spokojnie. Począ butów nie przyniesie, gdyż ja nie myślę wydeptywać ścieżek do pańskiego świeżo emalowanego tronu.

A za słowa krytyki, które były tak wodniste i zarazeń zgrzyliwie (jakby pisane ręką malolata), serdecznie dziękuję. Niech pan nie myśli panie redaktorze, że tylko na „Kamieniu” świat się kończy.

Jeżeli pan będzie w dalszym ciągu z takimi błędnymi odprawiając „młodych ludzi”, to oni w bardzo szlachetny sposób podkują panu „za grzeszność”. A takich jest wielu, bo przecież nie tylko mnie zbývá pan słowami jałowymi i zwięzonymi o zyciowości.

Niech pan będzie tak odważny i list ten pozwoli przeczytać wszystkim. Wiem, że pan tego nie zrobi, panie redaktorze. Przeczajam — obywatelu. To ładnie! brzmie. Zapewne zna pan „list z fiołkiem” K. I. Galszczyńskiego.

„Poezja to jest złoty szerszeń, co kasa, więc się pisze wiersze — cóż, człowiek pisze tak, jak może. Obywatelu Redaktorze, Ładne — prawda. Kiwa pan głową na znak, że tak. Mogę pana pocieszyć, że to również jest „okrucich”. Cóż, okrucich są piękne. Na zakończenie tego może niefortunnego wywodu kreśli się z poważaniem

St. W. Wil. ze Szczecina

Odpowiedzi Redakcji

P. P. W. Wol. w Szczecinie. Po zapoznaniu się z wierszem „Tam jest mój dom” sądzimy, że pracować war o, choć nadesłana próbka nie nadaje się jeszcze do zamieszczenia jej jako Pańskiego debiutu w naszym piśmiid. Al. Rat. w Warszawie—Wilanowie.

W każdym zawodzie, a więc i w zawodzie artystycznym trzeba długo się uczyć i doskonalić, zanim osiągnie się zadowalające rezultaty (muzycy, wokaliści, malarze, rzeźbiarze itd.). A Pan prosi „o ocenę i ewentualny druk dwóch zaliczających wierszy” dodając, że „są to moje pierwsze próby poetyckie”. Podobne rzeczy pisze dzisiaj „niejednym” tysiąc młodszych w Polsce.

Jar. Kop. w Katowicach. Słabe. Tad. Czaj. w Lublinie. Z „Niepokoju” nie skorzystamy.

Dwutygodnik literacki „Kamena” • Redaguje Kolegium • Wydawca: Oddział Lubelski Związku Literatów Polskich • Adres redakcji i administracji: Lublin, ul. Graniczna 1-c • Telefon: 36-45 • Redakcja rękopisów nie odsyła • Warunki prenumeraty: kwart. z 12, półrocznie z 24, rocznie z 48. Zamówienia i przedpłaty przyjmują wszystkie urzędy pocztowe i listonosze. Instytucje i zakłady pracy mające siedzibę w miejscowościach, w których są Oddziały i Delegatury „Ruchu” zamawiają prenumeratę w miejscowych Oddziałach i Delegaturach „Ruchu”. Prenumerata przyjmowana jest od 16 do 15 dnia miesiąca poprzedzającego okres, na który dokonywana się przedpłaty. Prenumerata za granicę: kwartalnie z 16,80; półrocznie z 36,40; rocznie 72,80. Zamówienia i wpłaty przyjmują P. K. W. Z. „Ruch”, Warszawa, ul. Wilcza 46, Nr konta PKO 1-6-100024 oraz „Ruch” Lublin, nr konta PKO Lublin 2-6-544. Lubelska Drukarnia Prasowa — Unieka 4. Zam. 2215. 4.VI.59. E-1