

KAMENIA

DWUTYGODNIK LITERACKI

LUBLIN

30.XI.1959

Nr 22 (188)

ROK XXVI

CENA 2 ŻŁ

W NUMERZE: **Dramat wiecznie aktualny** • **Diariusz sentymentów** • **XV-lecie lubelskiego teatru dramatycznego** • **„Cezary Baryka“ czyli próba sił** • **Idealy małego formatu** • **Szkola dobrego smaku** • **Kiedy decentralizuje się krytyka** • **I in.**

**DZIAŁ PLASTYCZNY
STRUKTURY**

WSPOMNIENIE O JULIUSZU OSTERWIE

**HANNA
MORTKOWICZ-
OLCZAKOWA**

BYŁO to w wielkiej sali balowej Hotelu George'a w Wilnie, jesienią 1928 roku, na raucie wydanym z okazji odbywającego się w tym mieście zjazdu wszystkich stowarzyszeń literackich. Uczestniczyłam w tym zjeździe jako delegatka sekcji literackiej Klubu Artystycznego w Warszawie, wraz z Janem Nepomucenem Millerem, który był drugim delegatem.

Zaszczycona wyborem na delegatkę, byłam chyba najmłodsza w gronie literatów, którzy tu zjechali z całej Polski. Zawdzięczałam temu liczną asystę na posiedzeniach, przyjęciach i wycieczkach, a także i to, że na wyżej wspomnianym raucie w hotelu „George'a” deklamowałam jeden ze swoich liryków. Była w nim mowa o młodocianych przeżyciach miłosnych i podróży, w której gdzieś, kiedyś spotkamy czyjeś serce. Wypowiedziałam go z wielką treścią, bardzo drżącym i cieniutkim głosem, z fatalną wymową głoski R, co dodatkowo pospulo całość wrażenia.

A to znowu najprawdopodobniej zwróciło na mnie uwagę Juliusza Osterwy. Po trudnościach i konfliktach warszawskich przebywał on wówczas w Wilnie, prowadził teatr na Pohulance, a jednocześnie działał w objazdowych imprezach Reduty, która ze swym klasycznym repertuarem objężdżała małe, kresowe miasteczka.

Teraz podszedł do mnie i rozpoczął rozmowę na temat mego wiersza, który go zainteresował, i jego okropnej interpretacji, rozmowę, w której pod blahym pretekstem wyrażało się jego umiłowanie do literatury i do języka, do pięknego słowa, które powinno zawsze brzmieć szlachetnie i czysto. W sposób najbardziej uroczy drwił z mojej tremy, gniewał się, że zniekształcam deklamacją utwór bądź co bądź literacki, co jest grzechem. A wtykając mi moje nieszczerne, chrapliwe R, proponował, że przy okazji będzie mi dawał lekcje dykcji.

Jako mała dziewczynka skompromitowałam się raz z powodu Osterwy, Starsze już pensjonarki nalegały wtedy, żebym się koniecznie przyznała kogo wolę: Węgrzynka czy Osterwę? W „Rozmaitościach” warszawskich, których gwiazdą i pierwszym amantem był wtedy Juliusz Osterwa, byłam tylko raz, na „Zemście” Fredry. I nie orientowałam się wcale, że uczennice pensji warszawskich podzielone są na dwa obozy. Jedne wielbią spóźniony i ciemną męską urodę Józefa Węgrzyna, inne szaleją z miłością za jasnowłosym chłopcym wdziękiem efebów polskiej sceny — Juliusza Osterwy. Nie należałam

w swej nieświadomości do żadnej z tych partii.

Tak się potem stało, że Węgrzynka nie poznałam osobiście nigdy w życiu. Natomiast Osterwa, chociażby przez swą przyjaźń i współpracę z Zeromskim, inscenizację „Ponad śnieg”, „Turonia”, „Przepióreczki”, przez całą działalność Reduty tak atrakcyjną i niedaleką, był bliski, stał się częścią naszej warszawskiej rzeczywistości kulturalnej.

Placówka reductowa, jej nowe formy współpracy aktorskiej, jej walka z rutyną i fałszem teatralnym, oparta na doświadczeniach Mehatu, dyskusje i przewidywania, swoisty nastrój tego środowiska — budziły wówczas w Warszawie zarówno sprzeciwy i dyskusje, jak i szczery entuzjazm. Drwiny zawodowych dowcipniściów, stronnicze a często nieuczciwe napaści wrogów zrównoważyły po latach najbardziej kompetentne i pochwalne głosy Jaracza i Schillera, którzy składali w druku wyrazy hołdu i wdzięczności Osterwie, Limanowskiemu, Wandzie Osterwinie za ich bezinteresowną ofiarną pracę dla sztuki, ich służbę twórczą w teatrze, ich moźół wydobycia z tekstu literackiego prawdziwej poezji, a z ludzi — aktorów wartości emocjonalnych i siły oddziaływania duchowego na widza.

Dzięki Reducie mieliśmy w Warszawie szereg wspaniałych przedstawień teatralnych, wiele premier polskich dramaturgów. Dziś wiemy, co zawdzięczały one Osterwie jako reżyserowi i nauczycielowi młodych aktorów. Wtedy od pierwszej chwili, od pierwszej sposobności zobaczenia go grającego — odczuwaliśmy, co wart jest Osterwa jako aktor.

Jeśli nie dane mi było widzieć go dawniej jako Cherubina, Fircyka w żółtym i niezapomnianego podobno Orlecia Rostanda — to później miałam sposobność przeżywać i zapamiętać na zawsze inne jego role. Najmocniej w „Księżu Niezłomnym” Calderona, w „Wyzwoleniu”, w „Sulkowskim” i wreszcie w „Przepióreczce”.

Mówił przymykając oczy: „Chcę, żeby w letni dzień, w upalny letni dzień...”

I wszyscy pragnęliśmy tego jednego, zachłystywalimy się oddechem lata, obrazem zboża dojrzewającego i pachnącego w upale. Mówił: „Takie są moje obyczaje” i serca zamierały tak, jak serce biednej zakochanej Smugoniowej.

Osterwa aktor wywierał potężny urok na widzów zarówno talentem interpretacji, jak osobistym wdziękiem, czarem, zawsze młodzieńczą urodą. Po latach ciężkiej pracy, zawodów — nieraz dramatycznych, wielkich wysiłków, osobistych przejść — pozostał jeszcze wciąż tym efebem, łudzającym na scenie czarem pierwszej młodości.

Teraz tu w Wilnie spotkałam go po raz pierwszy nie tylko poza sceną, ale także poza kręgiem wspólnych przyjaciół, poza warszawskim środowiskiem, w którym miał i wyznawców i wrogów, poza wrzaskliwym i patetycznym wizjonerstwem Limanowskiego, prywatnym zciemieniem męża ciężko chorej żony, ojca jasnowłosej Elżuni.

Poznałam wówczas także w sposób zabawny i wzruszający, jakie są te jego obyczaje, nieustanna, wynikająca z jakichś fizycznych i psychicznych właściwości potrzeba czarowania, oddziaływania na otoczenie. Przez całe swe życie Osterwa uwodził, brał pod władzę swego wdzięku ludzi; widzów w wielu teatrach całej Polski i kolegów-aktorów.

J. W. GOETHE

Relikwie Schillera

Przełożył

STEFAN ZARĘBSKI

W kostnicy to ponurej było, gdy patrzałem
Na szkielety i czaszki rozrzucone wokół.
Czas dawny mnie otoczył, dzieje osiwiłe.

Leżą teraz — choć wrogi dawniej — bok u boku.
Ręce — broń jakże często ściskające kiście —
Na krzyż opadły, w wieczny uciszony spokój.

Powygniatane barki! Nikt nie spyta dziś się,
Jakie was brzemie gniotło... O, zwarte ogniwa —
Kości, kostki — z drzew życia opadnięte liście...

Więc tulactwa waszego i śmierć nie przerywa!
Oto wam ciszę nagle zmacono grobową —
I znowu dnia wtargnęła jasność przenikliwa,

Gdy nikt już nie ukocha was — wyschnięty owoc,
Choćby w nim ziarno kiedyś najwspanialsze roso.
Ale dla mnie, adepta, było to jak Słowo,

Które nie wszystkim treść swą chce objawić wzniosłą.
Gdym naraz w tym tragicznie nieruchomym tłumie
Kształt zobaczył nie ludzką tchnący siłą — boską!

Aż ciepła jakaś fala powionęła ku mnie
W zaduchu tego miejsca, w nędznej, ciasnej norze —
Jakby wśród śmierci trysnął życiodajny strumień.

Ileż piękna jasnego w tajemniczym tworze!
Jak nie ze szlachetności swojej nie uronił!
Jeden rzut oka myśl mą przeniósł na to morze,

Po którym, naczyni tajnych strzegąc, płyną Oni —
Mężę wzniosli — wróżb wieszczych nieśmiertelni gońce!
Czy jestem tego godzien, by trzymać cię w dłoni —

Ciebie — skarb najbogatszy, z kupy próchniejącej
Podnosząc, i w powietrza swobodnych podmuchach,
Czei pełen, ku promieniom zwracając się, w słońce?

Cóż można więcej zyskać, niż kiedy wybucha
Bóg-Natura w olśnieniu najwyższych rozumień...
Jak On umie materię przeobrazić w ducha!
Jak Ona dzieło ducha w materię tchnąć umie!

Hypnotyzerskiej po prostu sile tego swojego oddziaływania zawdzięczał wybitne osiągnięcia reżyserskie i pedagogiczne. Bez jego osobistego wpływu trudno sobie wyobrazić nastrój panujący w „zakonie” Reduty, tym laboratorium wychowawczym, w którym kształtowały się aktorskie charaktery i talenty, budowała zdrowa moralność zawodowa, gdzie bez widocznej presji wydobycia z człowieka to, co w nim było najlepszego i co tkwiło głęboko ukryte...

Kiedy zaszła praktyczna potrzeba, Osterwa umiał „zadziałać” i na rosyjskich cenzorów i na sanacyjnych ministrów. Słynny był fakt wydobycia z ministra Bartla, niebawem po przewrocie majowym, dużej sumy subsydium dla Reduty.

Jak każdy aktor myślący i świadomy złych i dobrych stron swego zawodu, orientował się Osterwa, jak bardzo krucho i przemijalny jest ten jego czar. My dziś wiemy, że już żadna fotografia, żadna taśma magnetofonowa, za-

den film nie powtórzy nam tego osobliwego wdzięku, spojrzenia szarych łagodnych oczu zwięzających się w uśmiechu, lekkości powabnych ruchu, układu miękkich włosów nad czołem, ruchu ust wymawiających pięknym głosem piękne i miłe słowa. Miniaturzystka Kazimiera Dąbrowska poświęciła cały swój talent i wiele czasu, żeby odtwarzać po wielokroć postać i twarz Osterwy w wielu rolach: na wielu precyzyjnych miniaturowych podobiznach. Nie starczyło jej jednak ani czasu, ani pól, ani talentu.

Osterwa mnożył się i uwielokrotnił w wielu wcieleniach, w wielu uśmiechach, niezwalczony w swoich aktorskich i ludzkich czarach.

W czasach, o których mówię, wraz z teatrem wędrownym Reduty objężdżał kresy wschodnie. Potem ruszył dalej „w Polskę”. Była to jego duma i pasja.

(Dokończenie na str. 4)

Z ŻAŁOBNEJ KARTY

W dniu 21 listopada 1959 r. zmarł

DR MIECZYŚLAW BIERNACKI

profesor zwyczajny, kierownik Katedry Matematyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, jeden z założycieli tej Uczelni, członek wielu towarzystw naukowych, laureat Państwowej Nagrody Naukowej II st., odznaczony Krzyżem Kawalerskim i Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski i Złotym Krzyżem Zasługi. W Zmarłym nauka polska i szkolnictwo wyższe tracą wybitnego specjalistę i długoletniego troskliwego wychowawcę młodzieży akademickiej.

W dniu 23 listopada 1959 r. zmarł

DR ZYGMUNT KLUKOWSKI

zasłużony działacz kulturalny ziemi lubelskiej, autor materiałów do dziejów Zamajszczyzny, b. wieloletni Dyrektor Szpitala w Szczepieszynie, odznaczony Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski, dwukrotnie Złotym Krzyżem Zasługi, Srebrnym Wawrzynem Polskiej Akademii Literatury, laureat Nagrody Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie — za działalność naukową i kulturalno-społeczną.

Wspomnienia o śp. Dr. Mieczysławie Biernackim i Dr. Zygmuncie Klukowskim zamieścimy w następnym numerze „Kamenu”.

W dniu 26 listopada 1959 r. zmarł

JÓZEF NIKODEM KŁOSOWSKI

członek rzeczywisty Związku Literatów Polskich, pisarz o dużym dorobku, będący w pełni sił twórczych, odznaczony Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski, Srebrnym Krzyżem Zasługi, Medalem Dziesięciolecia, kilkakrotnie laureat Nagrody Prezydium Wojewódzkiej i Miejskiej Rady Narodowej w Lublinie.

PAMIĘCI PISARZA



Nie czuję się upoważniony do pisanja o nim, o jego życiu. Znałem go bowiem przez krótki tylko okres czasu. Odwagi dodaje mi myśl, że człowieka można poznać z jednej rozmowy, a cóż dopiero z wielu, jakie z nim prowadziłem. O twórczości także nie śmiem teraz mówić. Zbyt świeże są jeszcze jej karty, jeszcze nie zwietrzała na nich farba drukarska, zresztą nie my będziemy wskazywać, które stronicy pozostaną dla przyszłych żywe. Pamiętam jedną z rozmów na temat jego twórczości. Nie był w żaden sposób zarozumiały. Przeciwnie, wydawało mi się, że zbyt surowo oceniał własne dokonania. Ostro osądzał swoje pisarstwo. — Byłbym szczęśliwy — mówił — gdyby z moich powieści ocalała naprawdę chociaż jedna stronica. Nie miał jednak tej pewności. Nikt także nie potrafił udzielić mu takiego zapewnienia.

Wydaje mi się, że dwa słowa określają w zasadzie Józefa Nikodema Kłowskiego: pisarz i społecznik. Był pisarzem, literatura stała się jego powołaniem. Od 1928 roku, kiedy wydał debiutancką powieść dla młodzieży „Przekłete miasto” do „Berła”, ogłoszonego w ubiegłym roku, napisał Kłowski kilkanaście książek. Jeśli dołączyć do tego wielką ilość prac publicystycznych, zwłaszcza przed wojny, okaże się wielka pracowitość pisarza i wysiłek godny szacunku, rzadko w naszym środowisku spotykany. Tego uporu w pracy nie zniewieczyły choroby, które w ciągu ostatnich lat rzadko pozwalały mu opuścić łóżko. Ież razy, chory, siadał do maszyny, by wystukać choć parę zdań nowego utworu. Pracował nad powieścią. Pierwotnie miał ją zamiar nazwać „Drewniane świątki”, później zdecydował się nadać jej tytuł „Bankiet”. Czytelnicy „Kamenu” znają kilka jej fragmentów.

Nie dane mu było doprowadzić „Bankietu” do końca. Śmierć zatrzymała go w połowie. A miało to być dzieło główne jego życia, przynajmniej w sensie wypowiedzenia siebie. Problem artysty, swobody twórczej, walka o niezależność wewnętrzną — to sprawy zasadnicze „Bankietu”. To było rozliczenie nie tylko z sobą, ale z czasem, w którym wypadło Kłowskiemu żyć. Pisarstwo Kłowskiego zostało dosyć dotkliwie naznaczone skazami okresu „błądów i wypaczeń”. Z „Gwiazd nad polaną” wydrukowano tylko połowę tekstu. Sprawy Batalionów Chłopskich, których Kłowski był pułkownikiem, znikły z jego książek za jednym pociągnięciem ołówka. Aby żyć, Kłowski przyjmował dyktowane warunki. Kogo obciążymy tą przegraną pisarza?

Był również Kłowski społecznikiem. Także społecznikiem w swojej twórczości. Wydaje się, że sprawa kształtu artystycznego pozostawała dla niego mniej ważna. Jego powieści zawsze stawiały problemy, zawsze o coś walczyły. A jednak ci, co go dobrze znali, twierdzili, iż nie dał Kłowski utworu, na jaki go było stać. Ze bystrością jego umysłu, spostrzeżeń, głębokości przemyśleń nie zapisała się całkowicie w książkach, odpadła w czasie obróbki materiału. Dobrze jednak, że wiedza o tym została w pamięci ludzi, że świadczy na jego korzyść.

Całe życie służył ideał. Trudno mi ją nazwać jednym słowem. A może nie trzeba jej określać? Kilkanaście lat prowadzonej z zamiłowaniem pracy nauczycielskiej, którą na krótko przed śmiercią tak serdecznie wspominał. Trzydzięci lat pracy pisarskiej. Wreszcie praca w ruchu ludowym. To może trzy idee. Można także powiedzieć, że służył ludziom i to zupełnie wystarczy. A o tym przekonał się każdy, kto się z nim zetknął. Sądzę, że jego towarzysze z ruchu ludowego przypomną we właściwym miejscu jego zasługi. Widzieli jego działanie z bliska. Dla użytku czytelnika podkreślić chcę krótko jego pracę w ruchu ludowym, rozumianym naturalnie bardzo szeroko. Interesował się etnografią, odkrył przecież w Lubelszczyźnie obrazy malowane na szkiele. Pisał wiele razy o wycieczkach Dobrzyńskiego. On ujawnił wielki samorodny talent Bojarczuka, patronował mu przez wiele lat, troszczył się o jego rozwój. Nade wszystko jednak z jego nazwiskiem związała się idea „Wsi Tworzącej”, zrodzona w partyzantce B. Ch. w noc okupacyjną. W lasach krasnostawskich wydaje wtedy pisma ludowe: „Chłopski Znak”, „Wyzwolenie” i „Kulitkę” (dla dzieci). Chodziło o skupienie działających w rozproszeniu pisarzy ludowych. Ich prace złożyły się na jedyny numer „Wsi Tworzącej”. Ale idea odżyła po

Kartka z lat szkolnych Bolesława Prusa

STANISŁAW FITA

Biografia Bolesława Prusa posiada sporo luk, sporo zagadek dręczących badaczy jego życia i twórczości. Ciągłe napotykamy jakieś nowe dokumenty pozwalające ustalić pewne fakty biograficzne, powiązać rwące się nieraz ogniwa dat i zdarzeń. Tak było do niedawna ze sprawą jego urodzenia pisarza, ze sprawą jego udziału w powstaniu styczniowym.

Lata szkolne Aleksandra Głowackiego znalazły już dość szerokie i wszechstronne omówienie w dotychczasowych pracach. Wiemy, że kształcił się początkowo w Lublinie (1856—1861), następnie przez krótki czas w Siedlcach i Kielcach (1862), wreszcie po „przerwie powstaniowej” wznówił naukę w liceum lubelskim, gdzie otrzymał maturę w 1866 r.

Nie zawadzi jednak uzupełnić istniejącymi jeszcze, nie publikowanymi materiałami, to co do tej pory o bynajmniej nie „sielskim anielskim” dzieciństwie Głowackiego napisano. Kilka drobnych uzupełnień dotyczy okresu jego pobytu w Siedlcach.

Pobyt Prusa w Siedlcach trwał zaledwie pół roku. Przybył tu ze starszym bratem Leonem, świeżo dyplomowanym absolwentem uniwersytetu kijowskiego, z początkiem roku 1862.

wyzwoleniu. W redagowanym przez siebie tygodniku „Zdrój” znów wznowia kolumnę „Wsi Tworzącej”. Idea wzbogaca się jeszcze, obejmuje powoli wszystkie żywe gałęzie sztuki ludowej.

Najważniejszym jednak świadectwem związanym z Kłowskim z ludem są jego książki. Wiedź lubelska jest ich bohaterem, jej sprawy i jej ludzie stają się w powieściach pierwszoplanowe. Ten związek z regionem lubelskim był kwitowany licznymi nagrodami Wojewódzkiej i Miejskiej Rady Narodowej, a także odznaczeniami państwowymi.

Nie one przecież decydują w końcu o pozycji pisarza. Będą o nim świadczyć same książki, dobrze czy źle. Teraz muszą same bronić jego pamięci. Józef Nikodem Kłowski odszedł w pełni możliwości twórczych. Odszedł niespodziewanie dla nas, choć byliśmy przecież na to przygotowani. Wyczerpany chorobami, nie miał się już sił bronić. Pożegnał nas człowiek dobry, życzliwy dla ludzi, zwłaszcza dla ludzi młodych. Zostało po nim puste miejsce, które będzie przypominać, że straciliśmy pisarza i głębokiego człowieka.

W wieku lat 55, kiedy jeszcze zał odchodzić.

Tadeusz Klak

Z tego czasu dochowało się kilka relacji kolegów Prusa dotyczących różnych mniej lub więcej zabawnych faktów.

Feliks Araszkiewicz na podstawie relacji listownej ks. Adama Pieńkowskiego, brata kolegi Głowackiego ze szkoły siedleckiej, ogłosił dość zabawną historię o młodzieńczych figlach późniejszego pisarza-humorysty¹. Mianowicie pewnego razu podczas nabożeństwa szkolnego w miejscowym kościele Głowacki usiłował głośno naśladować śpiew jakiegoś członka bractwa intonującego pieśni kościelne. Za karę musiał z polecenia prefekta, odbyć kilkunastodniowe, samotne rekolekcje.

W papierach po Henryku Wiercieńskim, przechowywanych w zbiorach Biblioteki Publicznej im. Hieronima Łopacińskiego²), znajduje się notatka, sporządzona ręką Wiercieńskiego na podstawie relacji kolegi szkolnego Prusa, późniejszego nauczyciela łaciny w szkołach lubelskich, Aleksandra Weissa:

Głowacki wstąpił do klasy V gimn. w Siedlcach, przyszedłszy tam ze szkół lubelskich w r. 1862. Świadectwa szkół lubelskich były wyborne — wskazywały go jako pierwszego w klasie (t.j. „prymusa”).

Weiss był również pierwszym w swojej klasie i dawnym uczniem szkół siedleckich. — Powstała emulacja, kto z nich utrzyma się na prymusostwie?

Przy stopniach kwartalnych okazało się, że Weiss obok wszystkich stopni 5 ma jedną tylko 4-kę — Głowacki otrzymał 4-kę od tego samego nauczyciela, który żadnemu z uczniów nie dał więcej od 4. utrzymując, że tylko nauczyciel umie przedmiot na 5, — dostał drugą 4-kę od swego brata, Leona, nauczyciela łaciny.

Weiss był więc pierwszym — prymusem. Gdy rezultat klasyfikacji był odczytany, — Weiss triumfalnie odzywał się do Głowackiego: „a wiesz?” — Ten dobywał szczypek, odwierał go i mierzył w rękę Weiss, ale jednocześnie pada między ławki. — Był to atak konwulsji, którym G. w młodych latach podlegał. Pospieszono go do lekarza. — Ten uspokoił go w spokoju. Późem pozostawili go w spokoju. Późem obaj koledy baczili się na siebie czas jakiś, a w początku r. 1863 — Głowacki opuścił Siedlce (do oddziału), poczem kończył szkoły w Lublinie. Spotkali się dopiero w r. 1866 w uniwersytecie warsz.

(Dokończenie na str. 14)

1) F. Araszkiewicz: „Z lat szkolnych Bolesława Prusa”. W tomie: „Refleksy i rakiety”, Lublin 1934, s. 45—49.
2) Kłak 1960.



Siedlce —
Stary Ratusz

DIARIUSZ sentymentów

ZBIGNIEW PĘDZIŃSKI

„Ikarowe loty” i „Lekkomyślne serce” — pierwszą i ostatnią z wydanych książek poetyckich Kazimierza Iłakowiczówny, dziełi okres czterdziestu siedmiu lat. Niemal do szmat czasu, zwłaszcza dla rozwijającego się i doskonalącego artysty, który modeluje swój talent, szlifuje środki wyrazu, precyzuje cele literackiej drogi. Jakże często odbywa się to serdecznym kosztem młodzieńczych ideałów, sentymentów, nie tylko literackich wzorów, od których wypada się w poetyckiej dojrzałości odwrócić nieraz z ironią, nieraz nawet — ze wzgardą. Przepuszczalnie daleko w książkach, tych ostatnich książkach pisarzy pracujących piórem wiele lat, odzywa się tak często ton goryczy i żalu, nuta zawodu, smutny refren niedochowanej wiary pierwszym, młodzieńczym ideałom i sentymentom.

Otóż chyba dlatego „Lekkomyślne serce” robi tak wielkie wrażenie na czytelniku, zwłaszcza tym przyjaźniwym się długo z poezją Kazimierzy Iłakowiczówny, że nie tylko nie ma na kartach tej książeczki owej zawieszoności goryczy, ale — co więcej — są na nich obecne sentymenty kształtujące od początku liryczną indywidualność autorki „Słowika litewskiego”. Sentyment do kraju, do spotykanych w nim na codzień ludzi, do baśniowej, fantastycznej perspektywy naszej powszedności, sentyment mieniący się mgiełką lirycznego wzruszenia, ale i wydłużający się od czasu do czasu w igielkę chłodnego, kąśliwego dowcipu — oto aura, w jakiej spoczywają zaprezentowane ostatnio przez Iłakowiczównę miniatury liryczne. Bo „Lekkomyślne serce” — w przeciwieństwie nawet do powojennych zbiorów Iłakowiczówny — wypełniają przede wszystkim po brzegi wiersze krótkie: epigramaty, lapidarne fraszki, liryczne apostrofy. Tak, jakby poetka chciała zbliżyć się jak najbardziej do zwartej, zwięzłej definicji tego, co ją w świecie, w ludziach, w krajobrazie nawet przyciąża, ale i odpycha, budzi w niej czule wzruszenie, ale i napełnia sceptyczną nieufnością. Stąd, właśnie przede wszystkim w „Lekkomyślnym sercu”, sentymenty Iłakowiczówny bardzo są dalekie od szalonego, nieraz histerycznego sentymentalizmu, są opanowane, wycienione, nieledwie przez posłuszną intelektowi wyobraźnię, brzydzącą się roz-

*) Kazimiera Iłakowiczówna: „Lekkomyślne serce”. Warszawa 1958, Czytelnik, s. 177, 1 nfb.

HELENA PLATTA

Burza w Pieninach

Archaniołom
otwierającym luk niebios
górskie rozpadliny wołają:
— ratuj! —
Trzem Koronom
błyskawicami barwy grają
— że koniec światu!
Wokrag wszystkie szczyty
przypadły na kłęczki.
Tylko Dunajec
zsiniał, zbolaty
jęczy.
Raz po raz Janosik
skacze ze skałki na brzeg.
Ciupagą w oczce,
iskrami w oocy
i w bieg:
— Przez ogniska chrzęszczących
obloczysk,
i przez wodę, co jak pocisk się toczy,
— przez pienińskie pieczary i grotty —
— dokąd, dokąd Janosiku tym lotem? —
... — Oto
wydarł archaniołom bulawę!
Skiął burzy
i uciebla,
— przypadła
plachłą nocą
w głąb uroczynek
— dno zwierciadła.
Skiął wiatrom —
— już u nóg się laszą,
wszystkie owce wygoniły na paszę.
Podniósł rękę ku turniczkom, ku
skalom:
— Hej ty ziemio, moja śliczna,
moja cała.

plakany ekshibicjonizmem. Wzruszenie, wartość najbardziej trwała, ale i najszybciej ulatująca z poezji, jest więc tutaj wyeksploatowane zgodnie z racjonalnymi zasadami artystycznej ekonomiki i nasyca karty tego tomiku bodaj najsilniej ze wszystkich wierszy Iłakowiczówny.

Cykle „Lekkomyślne serce” kształtuje zasada ogranego, zdawałoby się, w literaturze przeciwstawienia: poeta i świat. To przeciwstawienie nie ma jednak dla Iłakowiczówny charakteru dramatycznej czy nawet tragicznej konieczności wynikającej z ułomności *conditio humana*. Poetka wyzyskuje je jako przesłankę teorii-poznawczą, która ułatwia przeniknięcie i zbadanie świata, a zarazem — iście sokratyczne — poznanie siebie. Co lubię i dlaczego lubię — oto pytanie, któremu odpowiada niemal każdy wiersz „Lekkomyślne serce”, a wybraną w ten sposób więzankę sentymentów i antypatii

(Dokończenie na str. 15)

DRAMAT WIECZNIE AKTUALNY

(Dokończenie ze str. 3)

kim ukazaniu Żabuski kryje się znaczna doza odautorskiej ironii. Konfrontacja niecnego postępowania bohaterki z jej naiwnym na pozór i rozbrajającym sposobem bycia sprawia, że osoba ta staje się nie tylko śmieszna, ale i denerwująca. Ironię możemy zaobserwować i w nazwaniu kobiety głupiej i czyniącej innym krzywdę pieszczotliwym imieniem Żabuski. Niebezpieczeństwo ideowej wymowy tego utworu tkwi jednak w tym, że z ludzi głupich można się śmiać, nie można ich jednak potępiać. Autorka sugeruje bowiem, że głupota jest nierozłączną cechą natury tego typu ludzi. Wydaje się, że niewspółmiernie trudniej byłoby zdemaskować panią Dulską, osobę społecznie groźniejszą od Żabuski, właśnie przez ironię. Ten rodzaj komizmu jest bardziej subtelny i obliczony na inteligentną odbiorcę sposobem ośmieszenia. Satyryczna karykatura Dulskiej straciłaby natomiast na wyrazistości, gdyby została ukształtowana tak, jak obserwujemy to w omawianym dramacie. „Moralność pani Dulskiej” ma już bowiem inną, pogłębianą społecznie wymowę. Demaskatorstwo ogarnie szeroko rozłożony wachlarz różnych spraw i zagadnień. Dotyczyć będzie i zakłamania uczuć, i brutalnego, choć praktykowanego na wąskim odcinku życia wyszysku, i wyrażonej obłudy, i pospolitej głupoty. Gdy obserwujemy panią Dulską, dochodzimy do wniosku, że nie można tu mówić o zdecydowanej przewadze jednej, ujemnej cechy charakteru. Dulska jest obłudna, chciwa, bezlitosna i zmaturalizowana. Skupia w sobie niby w soczewce wszystkie wady reprezentowanej warszawy, a nie cechy charakteru wynikające z dominowania niezbyt przyjemnej dla otoczenia przywary. Takie zobrazowanie postaci daje w rezultacie satyryczną karykaturę społeczną, lapidarną syntezę wszystkich cech kultuństwa — moralnego, umysłowego i obyczajowego. W przypadkach dotyczących spraw mniej ważnych Zapolska wywołuje odpowiednią reakcję czytelnika poprzez komicznie zarysowaną sytuację. W scenach zawierających bardziej zasadnicze zdarzenia (np. targ Dulskiej z chrześną Hanką) o to, ile dziewczynie należy zapłacić za „krzywdę” satyryczność przejawia się bardziej bezdomieszki komizmu. Uogólnione w świetnej formie dramatycznej obrazy społecznego zła będą budzić nie tylko śmiech, ale grozę i nienawiść. „Drapieżność” satyry Zapolskiej osiągnęła swój szczyt w „Śmierci Felicjana Dulskiego”. Mimo niedociągnięć artystycznych problematyka tego opowiadania nie będzie obracać się w kręgu drobnych zażeń na mało ważne przejawy mieszczańskiego życia. Stanowiec będzie syntetyczny obraz ukazujący z wielką odwagą wyrodzenie i odczłowieczenie niektórych przedstawicieli opisywanej warstwy społecznej. Ludzie tego typu co Dulska potrafią już nie tylko czynić zło w sprawach mniej znaczących, ze spokojnym sumieniem mogą dopuszczać się powolnego, wyrafinowanego usmiercania swoich bliźnich. Zapolska w opowiadaniu tym nie krytykuje ani nie ośmiesza, ale demaskuje przeciwnika wszelkimi możliwymi środkami. Poęguje nienawiść czytelnika aż do obrzy-

WSPOMNIENIE O JULIUSZU OSTERWIE

(Dokończenie ze str. 1)

Nie byłem niestety nigdy na takim przedstawieniu Reduty w małym miasteczku. Objechano ich podobno dwieście czterdzieści osiem. A w spektaklach odbywających się w budynkach szkolnych, w strażackich szopach, parowozowniach kolejowych i zajędniach, a często na wolnym powietrzu, na rynkach, pod murami kościołów, na tle ruin zamkowych czy przed frontonem zabytkowego pałacu — występowało czterdziestu aktorów, a oprócz tego 300 statystów, 300 koni i orkiestry wojskowe zmobilizowane na miejscu. Strażacy trzymali kordon, tłumy napierały na nich, heroldowie na koniach objeżdżali okolicę, obwieszczając przedstawienie. A potem pod gołym niebem pełnym gwiazd, przy smolnych pochodniach, kochał, deklamował i konał Książę Niezłomny, budząc wielkość w struchlałych sercach. Albo w szkolnej izbie Przelecki wprawiał w drżenie te serca swoim przekornym heroizmem. „Wyjazd Reduty na Kresy z niewidzianą dotychczas inscenizacją sztuk na wolnym powietrzu dotąd jest przypominany prawie jak bajka wobec strasznej rzeczywistości rabunkowych imprez objazdowych” — pisał Stefan Jaracz — a Schiller wspominał ze wzruszeniem: „Widowska przy świele smolnych łuczycy przez komedianów bożych wydawane”.

Ta ofiarna peregrynacja aktorów po miasteczkach ubogich i odległych od świata, ta misja kulturalna, która była protestem przeciw teatrom kupieckim, merkantylnym przeciw dochodowym imprezom objazdowym stojącym na najniższym poziomie artystycznym, przynosiła ludziom oddalonym od współczesności o całe setki lat i kilometrów, białoruskim i polskim chłopom, marzycielom z ghekt prowincjonalnych nieznany i barwny sen, upajające i fantastyczne objawienie. Ile uczuć, ile myśli i pragnień budziło się w wielkiej ciszy nocnej, kiedy z zaimprovizowanej sceny przez usta Osterwy i jego towarzyszy padały słowa wzniosłe i namiętne.

Tysiące widzów uczestniczyło w tych przedstawieniach. W jednym z pism kobiecych, zdaje się, że był to tygodnik „Kobieta Współczesna”, znalazłam wtedy coś w rodzaju noweli, krótkie i wymowne wspomnienie. Pewna nauczycielka z małego kresowego miasteczka z prostotą i naiwną szczerością opowiadała w nim o przybyciu zespołu scenicznego i oszalamiającym występie wielkiego i pięknego aktora. Wówczas władze miejskie wydały wspólną wyczerzę i wtedy wielki aktor mówił biednej nieśmiałej nauczycielce miłe słowa, interesował się jej skromnym życiem, spieszczał jej imię.

— Będę sobie wróżył z pani imienia... Pani się nazywa Zosia? Zosiętki to były zawsze moje najmilsze przyjaciółeczki...

Usmiechnęłam się czytając to dosłowne w treści i zbyt jawne w tonie wyznaczenie obudzonych mimochodem i nieostrożnie uczuć. Znałam każde słowo, które ów aktor mówił nauczycielce. Inne było tylko imię, ale imię zmieniło się oczywiście od okazji do okazji. Wszystko, co zapisała z pietyzmem biedna nauczycielka z kresów, szeptał mi do ucha Osterwa na balu w Wilnie.

Gdzieś na świecie jest miasto i ten dom nieznanym,
Gdzie przeczuwa cię w lęku, gdzie
już właśnie czeka
Kwiat wrosły korzeniami w cztery
cudze ściany,
Serce nieznanego ci jeszcze
człowieka —

dzenia, do gorącego sprzeciwu wobec zwyrodniałej mentalności.

Dramat Zapolskiej — to dramat wojujący. Mimo zawężenia problematyki do sfery moralno-obyczajowej przynosi graniczeń obraz współczesnego mieszczaństwa. Stawia pod pręgierz oceny widza i czytelnika to, „o czym się dotychczas nie mówiło”, to „o czym się nawet myśleć nie chciało”. W demaskatorskiej sile leży istotna wartość jej dramatów i ich stała żywotność.

Dlatego też mówiąc o wielkich rocznicach obchodzonych w roku 1959 warto poświęcić również parę słów i tej odważnej pisarce.

Alina Aleksandrowicz

mówiłam w wierszyku wygłoszonym na raucie w hotelu George'a. A Osterwa może właśnie dlatego zainteresował się tym wierszem i mną, jako jego autorką, że miał szacunek do cudzych cichych serc, oczekujących beznadziejnie, miał ciepłe zainteresowanie dla małego przypadkiem spotkanego człowieka i chciał każdemu się podobać każdej kobiecie serce ogrzać swym uśmiechem, nikogo nie zrazić ani nie zniechęcać.

Dbał o afekty kobiecych wielbicieli swego talentu tak jak Modrzewski nie lekceważyła adoracji szalejących za nią mężczyzn. Chciał się podobać. Nigdy nie zdecydował się zagrać roli Hamleta, bo nie miał do niego sympatii, uważał, że jest on zbyt oschły i ma nielitościwy stosunek do biednej Ofe-
lii.

Ta uwodzicielska łatwość, ten dym bez ognia były jak gdyby zastonną, za którą kryły się skarby istotnych, nie-raz bardzo głębokich przeżyć, cała namiętność twórcza wielkiego działacza teatralnego: niezmierny wysiłek, jaki kładł w opanowanie tekstu, w analizie jego treści, we wciąż nową i zawsze odkrywczą interpretację. Dziś, po latach, wiem, że ta zalotna życzliwość bawidamka, wieczna kokieteria wdzięcznego uwodziciela, śliczny uśmiech i pięściwe a puste i powierzchowne słowa to były pozory, szkodliwe dla samego Osterwy. Jak często sądzono go tylko za te zalety towarzyskie, za łatwość, z jaką kokietował słuchaczy i zdobywał kobiecą miłość, lekceważono i splycano jego wszechstronną osobowość, nie doceniano dostatecznie roli kulturalnej tego organizatora życia teatralnego w Polsce i działacza społecznego.

Ktoś napisał, że postać Osterwy będzie rosła w miarę przechodzących lat, że tak jak na scenie łączył on mistycyzm i głębię przeżyć z autentyczną, kultem rzeczywistości, realizmem interpretacji — łączył także swoją własną indywidualność artystyczną z rzeczywistością zdarzeń społecznych i kulturalnych kraju, z nurtem przemian w życiu Polski i teatru. Wciągnięty od młodości w służbę społeczeństwa, oddany pracy organizacyjnej sceny polskiej, wytrwał w tej trudnej i odpowiedzialnej roli przez wiele lat i wiele okresów politycznych, pod wieloma okładami.

Po wojnie, w roku 1945 spotkałam go w Krakowie jako odtwórcę najpiękniejszych swoich ról, grywanych od lat Fantazego i Przeleckiego, i później, już do śmierci, jako dyrektora teatru im. Słowackiego.

„Przeziębca” Zeromskiego szła znnowu w przeszłość dwudziestu lat od premiery, w zupełnie zmienionych warunkach politycznych, w okresie przewrótów, rewizji pojęć i często niesprawiedliwych, krótkowzrocznych ataków na Zeromskiego. Sztukę w sposób bezwzględny zaatakowała krytyka Osterwa — już niezbyt młody i zdrowy — był po dawnemu uwodzicielski.

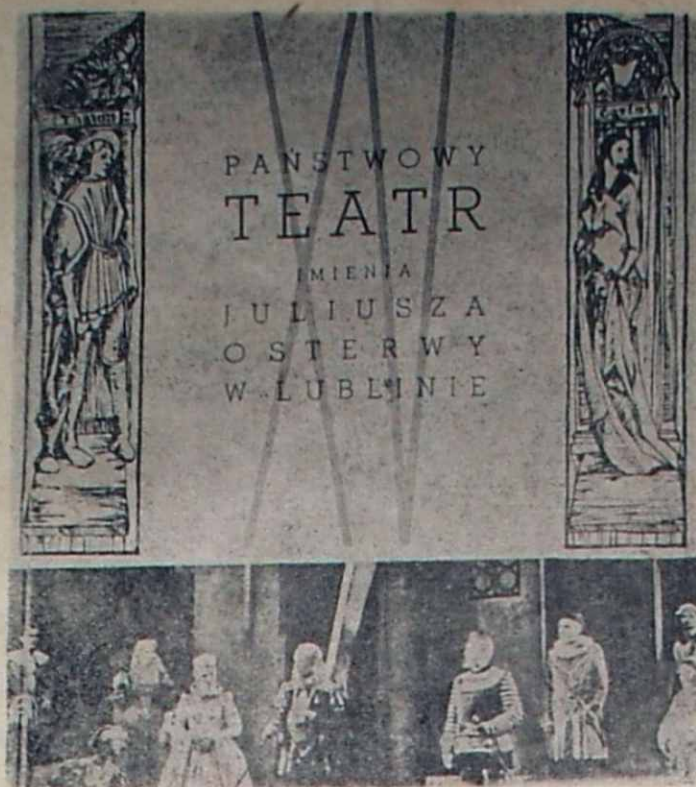
Jeszcze piękniejsza, już doprawdy urzekająca, była jego rola Fantazego, ostatnia rola grana w życiu. Pan Juliusz był już wtedy śmiertelnie chory. Grał bez charakterystyki i jego twarz, błada i wdzięczna, o regularnych harmonijnych rysach, robiła wrażenie starego dagerotypu, gdzie lekkie techniczne rysunki rozplywały się na czerniejącym srebrze.

Nie wiedziałam wtedy, że Osterwa jest już skazany na śmierć, że umrze niebawem, bo w maju 1947 roku, w straszliwych cierpieniach. Ale słuchając go doznałam wtedy jakiegoś niezapomnianego, mocnego wzruszenia.

Było ono o wiele mocniejsze od tamtych czarów bez ognia i krwi, którym podlegał przelotnie w młodości.

Ta szlachetna i już przeświecona jakimś nadziemskim blaskiem twarz aktora bez szminki przekreślała właściwie granicę między życiem a teatrem, między prawdą a ułudą. I już nie wiadomo było, który Osterwa jest prawdziwy. Czy uroczy, choć może czasem chłodny i nieszczerzy aktor w życiu, czy porywający prawdą poezji, wbrunający siłą natchnienia — człowiek na deskach sceny.

Hanna Mortkiewicz-Olczakowa



Projekt okładki broszury — Janusz Warpechowski

JUBILEUSZU

MARIA BECHCZYC-RUDNICKA

Zamieszczamy na tym miejscu wyjątki z artykułu wstępnego do broszury pt. „15 lat lubelskiego teatru dramatycznego (1944—1959) — w przypuszczeniu, że to wydawnictwo teatralne nie trafi do rąk wielu naszych czytelników. „Uzupełnienie” napisane jest przez autorkę specjalnie dla „Kamieny”. (Red.)

Wskutek niepowtarzalnego splotu wydarzeń dziejowych, jubileusz, który obchodzi obecnie Teatr im. J. Osterwy, jest nie tylko świętem lubelskiej sceny dramatycznej, ale i XV-LECIEM pierwszego teatru Polski Ludowej. Fakt ten otacza nasze daty teatralne 1944—59 szczególną aurą uczuciową, nadając zarazem naszej uroczystości bardzo wysoką rangę...

Funkcja kierownika literackiego, dzięki której dzieło od lat dwunastu troski i radości teatru lubelskiego, niejako wyznaczyła mi zaszczytną rolę jego historiografa-pioniera. Już w r. 1946—47 zaopatrywałam w lubelską kronikę teatralną ówczesny miesięcznik „Teatr”, a w 1948—49 „krakowską” na razie „Twórczość”. Dostarczałam też przez szereg sezonów tzw. podsumowań miejscowej prasy. Wreszcie obszernie artykuły faktograficzne poświęcone lubelskiej scenie zamieściłam w „Teatrze”—dwutygodniku i w „Kamieniu” na X-lecie PKWN.

Obecnie po następnych pięciu latach pragnęłabym dodać jeszcze coś niecoś do tamtych wiadomości.

Pierwsze miejsce w tak zwięzłym artykule jak niniejszy należy się stwierdzeniu, iż w okresie minionego piętnastolecia zostały stworzone niezniszczalne warunki do istnienia w Lublinie stałego teatru dramatycznego. Dziś trudno sobie wyobrazić, by kiedyś mogło być inaczej. A przecie prawdą jest, że Lublin stracił na kilka lat przed wojną własny teatr i musiał zadawać się dorywczymi występami Objazdowego Teatru Wołyńskiego, który zaglądał tutaj z Łucka. Można tedy uważać z całym przekonaniem, że Józef Klejer i Irena Ładosiówna, przygotowując nazajutrz po wyjściu Niemców swoją pierwszą premierę siłami aktorów, którzy przeżyli nieludzki czas na terenie Lublina, — nie tyle „wskrześli” teatr lubelski, jak to się zwykle mówi, ile zapoczątkowali jego nowy, nieprzerwany, trwały byt. Znamienny jest w tym sensie fakt, że z chwilą gdy ster rządów w Teatrze Miejskim objął dyrektor W. Krasnowiecki, zespół aktorów dobrej woli, który działał tu poprzednio, nie zostaje bynajmniej rozwiązany, lecz — wcielony do Teatru Wojska Polskiego. A gdy posuwanie się frontu naprzód i wynikająca stąd potrzeba obsłużenia innych miast spowodowały wyjazd Teatru Wojska do Krakowa, w życiu teatralnym Lublina nie powstała luka. Po zaledwie dostrzegalnej pauzie dyrekcję obejmują z polecenia PKWN Antoni Róży-

cki, na zasadzie umowy z Zarządem Miejskim, i odtąd teatr dramatyczny w Lublinie działa pod protektoratem miasta aż do jesieni r. 1949, kiedy na czele jego afisza ukazuje się po raz pierwszy „firma”. PAŃSTWOWY TEATR IM. J. OSTERWY.

Sprawa ciągłości nasuwa w naturalnej konsekwencji pytanie, czy teatr przeżywał w czasie swego piętnastoletniego istnienia jakieś poważniejsze kryzysy. Możemy śmiało odpowiedzieć: nie. Pojęcie bowiem kryzysu teatru zakłada grożące mu bankructwo artystyczne i finansowe, brak funduszy na dalszą działalność, gwałtowny spadek poziomu repertuaru i wykonania, zdecydowany odpływ widzów, gremialną ucieczkę aktorów i reżyserów. Nie, takiego kryzysu lubelski teatr dramatyczny nie doznał od chwili Wyzwolenia ani razu. Nie było kryzysów teatru — były kryzysy poszczególnych dyrekcji, powstające po większej części na skutek niezbyt poważnych tarć w zespole, rozzmuchiwanymi przez paru nieodpowiedzialnych, żądnych sensacji dziennikarzy. W rezultacie fumów i dąsów, w głównej mierze ambicjonalnych, odchodził stary dyrektor, przychodził nowy, lecz zamianie tej nie towarzyszyło w gruncie rzeczy głębsze przesilenie, gdyż każda dyrekcja, przy jakichś zarzucanych jej błędach, miała również te czy inne realne zalety, a przede wszystkim niewątpliwą chęć zaprezentowania teatru od najlepszej strony. Zresztą osiem dyrekcji (z nich dwie pierwsze — „przejściowe”) to naprawdę liczba w skali teatralnej skromna jak na okres piętnastoletni i nie robi, sądząc, wstydu placówce artystycznej, która, jak to się mówi, „żyje nerwami”.

Na zasługi każdej pożytecznej placówki składają się nie tylko pozytywne, konkretne osiągnięcia, ale i walki, jakie stacza dla przewyciężenia przeszkód piętrzących się na jej drodze rozwojowej. Wolno więc chyba zapisać na dobro lubelskiego teatru sumę pokonanych przez niego trudności wewnętrznych i zewnętrznych. Bo nie przebywać kryzysów — nie znaczy jeszcze nie mieć kłopotów, nieraz dosyć ciężkich. Tych teatr nasz miał pod dostatkiem. Irena Ładosiówna i Władysław Krasnowiecki opowiadają w swoich wspomnieniach o początkowych troskach okresu powstawania z chaosu: o rozproszeniu kadr aktorskich, pustce w kostiumerni, o braku egzemplarzy sztuk itd., itd. A z chwilą rozpoczęcia przez teatr, w marcu r. 1945, bardziej planowej działalności, dają o sobie znów inne bólażki: brak zaplecza scenicznego w postaci porządnego garderób, pomieszczeń na pracownię, na skład dekoracji, no i szczególnie brak odpowiednich mieszkań dla aktorów. Oczywiście kłopoty mieszkaniowe, które były zmurą wszystkich kolejnych dyrekcji, nie stanowią ani specyfiki lubelskiej, ani specyfiki teatralnej, trudno jednak pominąć fakt, że one to właśnie w dużym stopniu (obok atrak-

cyjnej siły Warszawy) spowodowały dwukrotny exodus z Lublina wybitnych artystów — w r. 1946 i 47.

Z kolei w sezonach 1947/48 i 48/49 jedną z najcięższych trosk naszej dyrekcji była konkurencja teatru Domu Żołnierza, który wystawiał operetki i komedie muzyczne. Jest rzeczą zrozumiałą, że repertuar rozrywkowy drugiej sceny robił spustoszenia na widowni poważniejszego teatru. I łatwo też pojąć, jak wielkie niebezpieczeństwo ten spadek frekwencji stanowił dla placówki nie otrzymującej wówczas dotacji, placówką prowadzonej systemem działowym. Spróbowano poradzić sobie łącząc obydwie sceny pod wspólnym kierownictwem artystycznym i administracyjnym Teatru Miejskiego, z zamiarem stworzenia dwóch typów teatru: o wielkim repertuarze i repertuarze ludowym. Eksperyment zawodził, nie spełniając nadziei na powstanie wychowawczego teatru popularnego. Uszczupliły się przy tym możliwości obsady sceny dramatycznej, która musiała „pożyczać” aktorów drugiej scenie.

Ale rok 1949 przyniósł upaństwowienie, które wybawiło lubelski teatr dramatyczny z tego kłopotu i wielu innych.

Odtąd, obok ciągłości istnienia teatru, występuje u nas druga cecha charakterystyczna życia teatralnego Polski Ludowej: mecenat państwowy, a w miarę postępów decentralizacji — również mecenat społeczny, sprawowany przez Wojewódzką Radę Narodową.

W wielkim momencie obchodu ważkiego 15-lecia, którego każdy miesiąc powinien być policzony za rok, chciałoby się uwypatnić zasługę wszystkich ludzi teatru związanych z lubelską sceną. Na spłacenie tego długu wdzięczności znajdzie się jednak miejsce dopiero w przyszłej, obszernej monografii. Na razie uczynmy to, co jest możliwe, zwracając uwagę na pozytywne strony poszczególnych okresów dyrekcyjnych.

A więc okres dyrekcji Józefa Klejera i Ireny Ładosiówny wpisali się na zawsze do annałów PRL jako czas żarliwej pracy pionierskiej.

Teatr Wojska Polskiego, którego kierownictwo obrało linię wielkiego repertuaru polskiej literatury dramatycznej, porwał publiczność lubelską wspaniałymi spektaklami „Wesela” i „Dożywocia”.

Teatr Miejski pod kierunkiem Antoniego Różyckiego, ten „teatr gwiazdorów”, oświeca Lublin przez dwa lata znakomitą sztuką aktorską.

Dyrekcja Maksymiliana Chmielarczyka, choć osaczona, aż do chwili upaństwowienia teatru, troskami organizacyjnymi, wykazuje zdecydowaną tendencję do podniesienia poziomu repertuaru, do kolektywnej pracy kierowniczej, do podtrzymania w zespole dobrych stosunków koleżeńskich.

Okres dyrekcji Jerzego Ukłei zaleca się poszukiwaniem nowych metod w zakresie warsztatu aktorskiego i dążeniem do wprowadzenia na lubelską scenę sztuk współczesnych, mających konstruktywną wymowę ideologiczną.

Intermezzo dyrekcyjne Wiktora Biegańskiego pozostaje w pamięci widzów dzięki trzem niezaprzeczalnie wartościowym sztukom, jakimi są: „Kandyda” Shawa, Zabłockiego „Fircyka w załotach”, Bliźnińskiego „Pan Damazy”.

Lata dyrekcji Zdzisława Lorenowicza charakteryzuje nasilone zainteresowanie się zespołu sprawą kryteriów artystycznych, zdecydowane ustawienie prób na płaszczyźnie dyskusyjnej, zaproszenie do współpracy przy poszczególnych sztukach wybitnych reżyserów pozalubelskich (Jana Kreczmara, Józefa Wysomińskiego, Marii Wiercińskiej), wprowadzenie do repertuaru pozycji dramatycznych rzutu na powojenną strukturę umysłową społeczeństwa.

Wreszcie obecna dyrekcja, dyrekcja Jerzego Torończyka (której okres rozpoczął się wiosną ub. r.), zyskuje aprobatę Ministerstwa Kultury i Sztuki celną gospodarką finansową, a zarazem rozwija nadal założenia repertuarowe poprzedniego okresu, wystawiając obok takich pozycji klasycznych, jak „Maria Stuart” Słowackiego, „Klątwa” Wyspiańskiego (w reżyserii Jana Swiderskiego), Schillerowski „Don Karlos” — frapującą sztukę współczesną: „Jonasza i Błazna” Broszkiewicza, a przede wszystkim realizując pozycje o tak wielkim ciężarze gatunkowym, jak inscenizacja „Zawiszy Czarnego”, którą opracował Jerzy Goliński.

Wysiłkom — nierazko heroicznym — wymienionych dyrektorów sekundowali dzielnie na różnych odcinkach czasu kierownicy artystyczni i reżyserzy: Karol Borowski, Gustawa Błońska, Zygmunt Chmielewski, Czesław Strzelecki, Zofia Modrzewska, Wanda Las-

kowska, Jerzy Goliński, scenografowie: Zofia Weglerkowska i obecny dyrektor teatru Jerzy Torończyk. Wielu jeszcze innych reżyserów i scenografów służyło powojennej scenie lubelskiej swoją pracą, swoim talentem.

A aktorzy!

Gdybyż to miało się dzisiaj do dyspozycji tyle papieru, by można było każdemu z artystów poświęcić bodaj zwięzłą charakterystykę. Trudno jednak nie wyodrębnić już teraz nazwisk ludzi tak zasłużonych dla teatru Lublina, jak Eleonora Ossowska, niezapomniana Pani Eszterag w sztuce Sandora Gergely, Pani Soerensen w „Niemcach” Kruczkowskiego, Małka w „Ballady” itd., itd. — Ossowska, wielokrotnie wybierana przez zespół na stanowisko przewodniczącej SPATIF-u (obecny ZASP); trudno nie wyodrębnić zasług artystycznych Marii Góreckiej i Zofii Stefańskiej, wychowawek lubelskiej Szkoły Dramatycznej, wierznych naszemu teatrowi od jego początków do dnia dzisiejszego; trudno nie wspomnieć o tym, że Jerzy Torończyk opracował dla tego teatru niezliczoną ilość dekoracji i kostiumów, że Czesław Strzelecki wyreżyserował z olbrzymim nakładem pracy, w najtrudniejszym bodaj sezonie, aż dziewięć sztuk, że Zofia Modrzewska, która przyjechała do Lublina dla wyreżyserowania jednej pozycji repertuarowej, pozostała tutaj szereg lat, uświetniając scenę lubelską wielo celnymi inscenizacjami; trudno też nie podkreślić osiągnięć Aleksandra Aleksiego, twórcy postaci: Makarenki, Rittnerowskiego Szambelana, Korbuta w „Domu na Tardeji”, Wojewody w „Mazepie”, Majora w „Fantazym” i wielu innych, doskonałych.

O znakomitych aktorach początkowych okresów naszego teatru wspominać niejednemu raz. Ja, w tym krótkim rysie, pozwalam sobie poświęcić czułą wzmiankę tym, przybyłym wcześniej czy później, którzy włożyli szczególnie dużo serca i trwałego wysiłku artystycznego w kształtowanie oblicza lubelskiej sceny. Wiele dali jej z siebie (wymieniam w przygodnej kolejności): Jerzy Sliwa, Mieczysław Łoza, Halina Ziółkowska, Zbysław Jankowiak, Stefania Cybulska, Juliusz Grabowski, Stanisław Olejarnik, Wiesław Michnikowski, Irena Skwierczyńska, Stanisław Maleszewski, Kazimierz Iwiński, Stanisław Mikulski, Lechosław Litwiński, Piotr Kurowski, Halina Przybylska i Zbigniew Roman, Jadwiga Grossman, Stanisław Michalik i Irena Miszke, Zbigniew Woytowicz, Andrzej Balcerzak, Lech Skollmowski i Teresa Lassota. „Niech mi będą wybaczone przeoczenia.

Ze zmarłych już, nieodżałowanych Kolegów: Maksymilian Chmielarczyk, Maria Wilkoszewska, Roman Cirin, Jerzy Rygiel, Leon Wołłejko, Karolina Lorentz, Leon Gołbiewski...

Nowoprzybyli Koledzy, z reżyserem Zdzisławem Tobiaszem na czele, — który współpracuje z naszym teatrem od końca ub. r., prezentują bezpośrednio wyniki swoich wysiłków twórczych i zapowiadające się dalsze możliwości rozwojowe. Ocenę je publiczność i prasa. Krzywdą natomiast byłoby pominięcie bardzo istotnych, a niedostrzeganych dla widza, zasług naszej administracji, jej kierownictwa w osobach kol. kol. Aleksandra Kobylińskiego i Władysława Szurlewicza, a w szczególności kol. Andrzeja Rydzewskiego, czuwającego od lat nad równowagą budżetową teatru.

I niewątpliwą też jest rzeczą, iż do sukcesów artystycznych lubelskiej sceny przyczyniło się w niemałej mierze rzetelne współdziałanie jej zespołu technicznego, przede wszystkim zaś dobra, wytrwała praca kierowniczej pracowni krawieckiej Anieli Michońskiej, kierownika brygady technicznej Edwarda Klimka, głównego elektryka Bolesława Dziuby, fryzjerów Mariana i Franciszki Marzyckich, rekwizytora Stefana Zebrowskiego, kierownika pracowni malarskiej Stefana Kulczyckiego, długoletniego pracownika teatru Mariana Gębali...

Chciałabym dodać na zakończenie, że dzięki odpowiedniemu układowi repertuaru teatr dramatyczny pozyskał stopniowo masowego widza nie tylko w swojej siedzibie, ale i poza nią. Sprawne wykonanie planu objazdów wolno chyba zaliczyć do wielkich osiągnięć teatru. Przez szereg lat musiał jego zespół zwalczać obiektywne trudności takie, jak brak dogodnych sal w terenie, brak właściwych środków komunikacyjnych, okresowo niedość liczny zespół aktorski, wreszcie wąty portfel sztuk nadających się na objazdy. Dziś repertuar i obsada ról są planowane konsekwentnie z myślą o niezaniechaniu działalności objazdowej. Od nieregularnych, raczej wyjątkowych wypadków w teren w roku 1947

(Dokończenie na str. 6)

„Cezary Baryka” czyli próba sił

KONRAD EBERHARDT

A WIĘC mam za sobą jeszcze jedno spotkanie z teatrem lubelskim, tym razem z okazji jego uroczystego jubileuszu... Któreż to już z rzędu? Wpadając z rzadka do Lublina (w którym niedługo upłynął mi spory i „ciągi” kawalek czasu) mam możliwość obejrzeć bieżące przedstawienie, zestawie je z widzianymi poprzednio premierami. Z tych „wyrwanych kartek” stworzył mi się jednak obraz dzieł tego teatru — od znakomitego okresu z pierwszego roku wolności (znam go z opowiadań świadków) „z udziałem” Jacka Woszczerowicza, Jana Kreczmara, Czesława Wołłejki i wielu innych, poprzez okresy osłabienia artystycznego tępna do ponownego rozkwitu podczas dyktacji artystycznej Zofii Modrzewskiej, kiedy to weszły na afisz głośne przedstawienia „Niemców” Kruczkowskiego (1950), „Balladyna” (1952) i „Sprawy Pawła Eszteraga”. Później jeszcze, w kwietniu 1953 roku pamiętam znakomicie wystawioną „Latarnię” Jiraska. I znowu jakieś okresy niejasne, trudne do zdefiniowania... Ale teatr lubelski w odróżnieniu od innych scen poza-warszawskich szybko otrząsa się z apatii, po raz niewiadomo który zaczyna dorabiać się swego profilu.

Przerzucam stronie świetnie zredagowanej przez Marię Bechcyc-Rudnicką poprzednią historię teatru i natrafiam na datę 26.III.1955 roku, premierę „Mazepę” Słowackiego, w reżyserii Wandy Laskowskiej. A więc znowu świetne przedstawienie, reżyserowane i grane głównie przez młodych, przedstawienie, w którym tekst Słowackiego brzmiał wyjątkowo czysto, szlachetnie i współcześnie. W roku następnym znowu najlepszy w Polsce spektakl „Araratu”

Swinarskiego, sztuki, która obiegła przecież większość scen polskich. Ale trudno było gdzie indziej dopatrzeć się tak żywiołowej i zdyscyplinowanej równocześnie gry aktorskiej, doskonałego operowania zbiorowiskiem ludzkim... Był to bezsporny sukces młodego reżysera, Jerzego Golińskiego i wykonawców.

Trudno wymienić wszystkie przedstawienia, które zasługują na wysoką lokatę; przemilczamy szereg innych, stojących poniżej możliwości lubelskiej sceny.

I wydaje mi się właśnie, że w tej rozpiętości, nierówności poziomów — ale równocześnie w stałe obecnej, zaznaczającej się ambicji twórczej zespołu (ulegającego z czasem personalnym zmianom) szukać należy specyfiki teatru im. Juliusza Osterwy. Wiele teatrów w Polsce wie dzie spokojny i nieciekawo żywo. Teatr lubelski strzela natomiast znakomitymi przedstawieniami, które, wbrew słabym, „codziennym” pozycjom pozwalają stale wierzzyć w niewykorzystane w pełni zasoby twórcze zespołu.

Ostatni przegląd trzech premier teatru z okazji piętnastolecia lubelskiej sceny („Cezary Baryka” wg Żeromskiego, „Igraszki traju i miłości” Marivaux i „Smak miodu” Delaney) dowodzi, że obecnej sytuacji teatru im Osterwy w żadnym wypadku nie można nazwać impasem. Obok dyskusyjnego „Cezarego Baryki” (przed wszystkim od stro-

ny adaptacji scenicznej), bardzo ciekawego „Smaku miodu”, ujrzelśmy świetnie zrobione przedstawienie „Igraszek traju i miłości” Marivaux. A więc zestaw niemalże imponujący, zważywszy na „prowincjonalność” sceny i wszystkie związane z tym cienie teatralnej egzystencji. Myślę, że w obecnej chwili o tej dobrej pasji teatru decyduje bardzo korzystny zestaw indywidualności aktorskich, głównie młodych, wrażliwych na nowoczesne propozycje sceniczne, w wielu wypadkach obznaczonych już z kamerą filmową, jak Teresa Szmigieliówna, Stanisław Mikulski, Jan Machulski, Marian Rułka. Wymieniam celowo właśnie tych, którzy już występowali w filmie, gdyż uważam tę okoliczność za szczególnie istotną dla współczesnego aktora. Obok młodych — starsi, jak Eleonora Frankiel-Ossowska czy Aleksander Aleksy, dysponujący wielkim kapitałem doświadczenia.

Spśród trzech widzianych przedstawień — „Cezary Baryka” wg „Przedwiośnia” Żeromskiego wydał mi się spektaklem najbardziej symptomatycznym dla aktorskich możliwości zespołu. Dowiodł bowiem, że nie w grze aktorskiej należy dopatrywać się siaboci tego przedstawienia.

Myślę, że widz teatralny mógłby przede wszystkim skierować swe pretensje do samego Stefana Żeromskiego. „Przedwiośnie” jest bowiem powieścią wyjątkowo ateatralną, o swobodnej,

luźnej dramaturgii, rozbitą na zamknięte, autonomiczne epizody. Daleka jest w swej budowie, swej krańcowej epickości od dzisiejszych powieści psychologicznych czy też z filozoficzną tezą, podporządkowanych jednej „sprawie”, jednej „tonacji”. Wręcz przeciwnie, „Przedwiośnie” żyje w naszej pamięci właśnie natłokiem, kłębowiskiem, chaosem obrazów; mieszaniną scen świetnych i dość tanich, refleksji głębokich, niemalże proroczych i naiwnych. Ale w granicach tego bardzo bogatego utworu dokonuje się jakieś wyrównanie wartości, w końcu zamyka się książkę w przeświadczeniu kontaktu z dziełem wybitnym. Ale czy można rozbić ten swoisty układ zamknięty na sztuczne części, dokonać wyboru spraw, sytuacji, kwestii? Podjął się tego zadania Janusz Warwiński, zadania z góry skazanego na niepowodzenie. Teatr z konieczności musi dokonywać wyboru, eliminować sceny wypadające poza łożysko głównego nurtu akcji, porządkować materiał literacki „Przedwiośnia”, a więc równocześnie ingerować w „chaos” tak istotny dla tego dzieła. Zdając sobie z tego sprawę, Janusz Warwiński dał swej przeróbce tytuł „Cezary Baryka”. Nie na wiele się to jednak zdało. W powieści bardzo trudno oddzielić świat wewnętrznych przeżyć Baryki od rzeczywistości otaczającej; świat zewnętrzny uzupełnia i wyjaśnia reakcje psychiczne bohatera. Czy może zatem istnieć Cezary Baryka wyizolowany z literackiego mięszu, „Przedwiośnia”? Jedyne we fragmencie „nawłockim” udało się zachować nieco atmosfery dworu, znanego nam tak dobrze z powieści, tutaj istnieje jakaś dramaturgiczna „tkanka łączna”, bohater nie istnieje w próżni, profil jego zostaje określony również i przez postawy innych ludzi, jego postawa ściera się i z innymi postawami. Niestety, poza tym mamy do czynienia z adaptacją Warwińskiego jedynie z cytatami z powieści.

Przedstawienie było więc bardzo interesujące właśnie od strony aktorskiej; rozumiane jako „egzamin dojrzałości”. Jak bowiem grać mając do dyspozycji echa powieści, wyrywki tekstu, strzępy problemów... Zagadnienie to stanęło przed wykonawcą głównej roli, Stanisławem Mikulskim. Można było obserwować jak bohatera zmaga się z „pustymi miejscami”, jak próbuje zachować ciągłość postaci, konsekwencje przeżyć... W rezultacie była to dobra rola, zbudowana trochę w powietrzu, maskująca niedostatki tekstu. Najlepszy był Mikulski w partii nawłockiej, zrastając się wiernie z powieściowym

muru, wpadają w „Sześć godzin ciemności” lub w coś gorszego. Chwytają się jak deski ratunku „Takich czasów”. Ta lekkostrawna sztuczka święci triumfalny pochód przez sceny polskie. Trafia też i do Lublina.

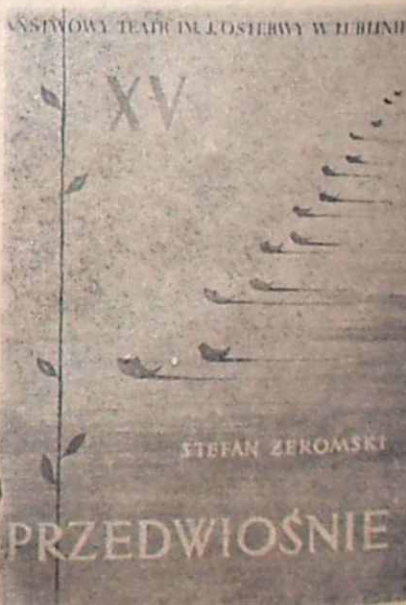
Lecz oto wreszcie stopniowa decentralizacja. W przybliżeniu od końca r. 1955 repertuar Państwowego Teatru im. J. Osterwy zaskutkuje na specjalną uwagę. Bo wtedy właśnie zaczyna się proces wyraźniejszego różnicowania planów repertuarowych poszczególnych teatrów. Oczywiście i w tym okresie występują pewne cechy wspólne dla polskich scen, jak np. realizacja współczesnych sztuk zachodnich, ale wszystko się dzieje już na zasadzie działającego prawa swobodniejszego wyboru. W spisie premier zaczynają się zarysowywać ostrze indywidualne gusta i ambicje artystyczne, — z tym, że dla pełni obrazu należałoby dopisać jeszcze do tego rejestru sztuki poniechane ze względu na założenia gospodarki dewizowej i na konieczność wykonania planu objazdów terenu.

Oto spis sztuk wystawionych na lubelskiej scenie w tym okresie. Czytelnik sam osądzi, jak wykorzystał nasz teatr koniunkturę.

XI.1955—X.1956: „Kaprysy Marianny”, „Wassa Żeleznowa”, „Klucz od przepaści” K. Gruszczyńskiego, „Nauczyciel tańców” Lope de Vega, „Huzarzy” Bréala, „Pasożyt” — adaptacja komedii Fryderyka Schillera, „Uczeń diabła” Shawa, „Dramat księżykowy” Brandstaettera; 1956—57: „Ararat” Swinarskiego, Słowackiego „Fantazy”, Fredry „Gwałtu, co się dzieje”, „Dziewczyna za wiatr” („Ifigenia”) Obeya, „Ostatni rejs” Sutton Vane’a, „Król włóczęgów” Me Carthy’ego, „Zaproszenie do zamku” Anouilha, „Kochanek to ja” Nie-wiarowicza, „Wędka Feniksany” Lope de Vega, „Seans” Cowarda, Schillerowska „Intryga i miłość”, „Nora”, „Nie igra się z miłością”; V — IX.1958: „Pan na meżatka” Korzeniowskiego, „Porwanie Sabineki” w adaptacji Tuwima; sezon 1958—59: „Maria Stuart” Słowackiego, „Kłątwa” Wyspiańskiego, „W pułapce” Wallace’a, „Zaklinacz deszczu” Nasha, „Zielony Gil” Tirso de Moliny (w adaptacji Tuwima), Słowackiego „Zawisza Czarny”, (obracowanie dramaturgiczne Jerzego Golińskiego), „Przygoda florencka” Morstina, „Jonasz i Blazen” Broszkiewiczza, „Jutro pogoda” Hopwooda i Schillerowski „Don Karlos”. Wreszcie na początek sezonu 1959—60: „Cezary Baryka” J. Warwińskiego, według powieści Żeromskiego „Przedwiośnie”, „Smak miodu” Shelagh Delaney oraz „Igraszki traju i miłości” (których data premiery poprzedza oficjalne otwarcie sezonu).

Jako członek zespołu Teatru im. J. Osterwy, pozostawiam ocenę czytelnikom, idąc w ślady pewnego Francuza, który powiedział: „Je ne suppose rien, je ne propose rien, j'expose”.

Maria Bechcyc-Rudnicka



Afisz wg projektu Janusza Warpechowskiego

prototypem; budził trochę mniejsze zaufanie w części ostatniej, nieco zbyt werbalnej — ale w sumie dowiódł wyśmienite próby i sprawności swego warsztatu. Bardzo dobrze zagrała swoją, dość krótką zresztą rolę, Teresa Lassota; była interesująca, zmysłowa i bardzo urodziwa. Ale to nie jest zasługą tekstu adaptacji. I jej dano tylko wąską skrętek przestrzeni, niewystarczającą na pełne ukazanie postaci. Aktorzy w przedstawieniu „Cezarego Baryki” pojawiali się tylko na krótką chwilę, mieli do wypowiedzenia kilka cytatów i z tego skąpego tworzywa

(Dokończenie na str. 11)

Z perspektywy jubileuszu

(Dokończenie ze str. 5)

dochodzi teatr nasz do realizacji 120 objazdów planu na rok 1959.

Osiągnięcia ostatnich lat zawdzięcza Państwowemu Teatru im. Osterwy oczywiście nie tylko własnej pracy, ale i w znakomitym stopniu racjonalnej opiece państwa ludowego, zrozumieniu, z jakim spotkały się potrzeby naszej sceny w Ministerstwie Kultury i Sztuki oraz w Wojewódzkiej Radzie Narodowej.

Uzupełnienie

Repertuar? Wydaje mi się, że specyfika lubelska w odniesieniu do naszego teatru była w zakresie planowania repertuaru przez czas dłuższy minimalna (choć, oczywiście, teatr lubelski musi się liczyć z pewnymi, powiedzianymi nawet — kompleksami lokalnymi).

I różne okoliczności dziejowe, i założenia władz kierujących polityką kulturalną przyczyniły się do znacznego ujednolicenia planów repertuarowych polskich teatrów. Dopiero od paru lat, z postępową decentralizacją, zaczynają te plany bardziej się różnicować.

Czytelnicy, którzy mieli w ręku broszurę opracowaną przeze mnie w związku z jubileuszem Państwowego Teatru im. J. Osterwy — i zdążyli przyjrzeć się spisom premier poszczególnych sezonów, zechcą może zestawieć te dane z tym, co wiedzą o repertuarach innych teatrów powojennych. Przy takim zestawieniu wybitnie wspólne rysy polskich repertuarów teatralnych dadzą się łatwo stwierdzić na dużym odcinku czasu.

Sądzą więc, iż o polityce repertuarowej teatru lubelskiego należy mówić w znacznej mierze przykładowo, pamiętając, że składa się na nią zarówno polityka samego teatru, jak i polityka władz, jako też i okoliczności dziejowe, które ją kształtowały bądź dyktowały.

Rozpatrując rzecz ab urbe condita — od chwili ocknięcia się polskiego teatru z okupacyjnego letargu, natrafiamy na wspomniany wielokrotnie teatr Ładośiówny i Klejera, teatr przygodnego zespołu aktorskiego. Okres jego działalności jest czasem upojenia słowem polskim. Gdy przyglądamy się repertuarowi tego teatru już na trzecie, z perspektywy 15-lecia, dostrzegamy nie bez zdumienia pewien pozorny paradoks: na pierwszy ogień poszła wówczas „Moralność pani Dulskiej”, pozycja niezbyt fortunna w momencie wyzwolenia z niewoli hitlerowskiej. Potem widzimy taką blachostkę, jak „Muzyka na ulicy”, dalej — sielsko-anielskie „Grube ryby”. Na pięć pozycji tego okresu właściwie jedna — „Jeńcy” Rydla — zestrojona z momentem dziejowym.

Rozumiemy, dlaczego tak było: powstanie z chaosu, braki, braki i braki na każdym kroku. Ludzie pragną polskiego słowa scenicznego, pragną wytechnienia, bierze się więc to, co leży pod ręką, co się daje zrealizować. I gdziekolwiek by teatr polski wtedy powstał (w Lublinie wcześniej, gdzie indziej — później), wszędzie jest on typowo pionierski, beznamiętny, wolny od ingerencji, pozbawiony opieki. Toteż wszędzie jego repertuar jest przypadkowy.

Wiadomo, że w sensie opieki inaczej było z Teatrem Wojska Polskiego, który wystawił w Lublinie dwie pozycje z wielkiego repertuaru. Lecz wiadomo również, że Teatr Wojska Polskiego miał specjalne zadanie, a u nas zabłysnął jak meteor.

Kiedy więc nastaje dyktacja Antoniego Różyckiego, okres jej jest pod względem repertuaru poniekąd kontynuacją okresu Ładośiówny i Klejera. Teatr jest nadal działowy, wspierany przez miasto bynajmniej nie na miarę potrzeb, trudności obiektywne zanikają bardzo powoli.

Ten stan rzeczy trwa długo: przez cały okres dyktacji Różyckiego, przez dwa lata dyktacji Chmielarczyka, aż do chwili upaństwowienia. Dlatego też w latach 1945—49, obok takich pozycji, jak „Zemsta”, jak Mussetowski „Świecznik”, jak „Nadzieja” Heijermannsa, jak „Pan Jowialski” czy „Adwokat i róża”, „Dwa teatry”, „Poskromienie złończy”, znajdujemy szlagiery tego typu, co „Nasza żoneczka”, „Roxy”, „Ostrożnie, świeżo malowane”, „Codziennie o piątej” itp. Słowem, według porządku: i Panu Bogu świeczka, i diabłu ogarek. W niektórych sezonach ten ogarek jest spory.

Ale któż powie, że w wielu teatrach działo się inaczej?

Rok 1949. Zbawienne, upragnione upaństwowienie. Dotacje. Przyjazny mecenat państwowy. W Lublinie i gdzie indziej z inicjatywy samego teatru zanikają prawie pozycje wstydliwe. Ingerencja zaś mecenatu wyraża się przede wszystkim w dość dyskretnym eliminowaniu. Jednak nie można czerpać z wielkiego polskiego repertuaru romantycznego (chyba że — „Mazepa”, „Lilla Weneda”, „Balladyna”... bez pionura). Trzeba też unikać Szaniawskiego. Są poza tym już zalecane niektóre pozycje.

Sezon 1950—51 r. przynosi, jak wiadomo, znaczniejsze przerosły opieki. Zaczyna obowiązywać sławne procentowe planowanie repertuaru. Znajduje to swoje odbicie i w repertuarze lubelskim.

Lata idą, a budujących sztuk współczesnych — jak na lekarstwo. Teatry się żyzają, wykreczają. Przyparte do

STRUKTOR

Nr 7

30.XI.1959

dział * KAMENIA * plastyczny

Tekst H. Moore „Notes on sculpture” umieszczony był już w wydawnictwie Myfanwy Evans „The Painters Object” (1936) oraz w „The Creative Process” by Brewster Ghiselin (1955).

RZĘBIARZ lub malarz popełnia błąd, gdy mówi albo pisze zbyt często o swej pracy. Zanika wtedy natężenie, którego wymaga jego twórczość. Usiłując wyrazić swe dążenia z logiczną dokładnością, drogą okrężną, łatwo może stać się teoretykiem, a jego istotny dorobek ekspozycją pomysłów zamkniętych w klatkę i uzupełnianych dziedziną pojęć i słów. Lecz chociaż pozalógiczna, instynktowna, podświadoma sfera umysłu musi w jego pracy spełniać swą rolę, dana mu jest również zdolność świadomego działania, a ona nie pozostaje bezużyteczna. Artysta pracuje koncentrując swą całą osobowość, zaś jej część świadoma łagodzi konflikty, wytwarza pamięć i zabezpiecza go przed posuwaniem się w dwie strony jednocześnie.

Możliwe zatem, że rzeźbiarz z zasobu swych świadomych doświadczeń może wydobyć nię przewodnią, którą pomoże komuś dojść do zrozumienia rzeźby, a ten artykuł nie ma na celu nic innego jak tylko to właśnie. Nie stanowi on ogólnego przeglądu twórczości rzeźbiarskiej, ani też mego własnego rozwoju; jest to kilka uwag na temat paru zagadnień, które zajmują mnie od czasu do czasu.

TRZY WYMIARY

Nawiązanie kontaktu z rzeźbą zależy od posiadania zdolności reakcji na formę trójwymiarową. Oto zapewne dlatego rzeźba została uznana za najtrudniejszą ze sztuk. Z pewnością narzuca ona większe trudności, niż dzieła, które wymagają kontaktu z formami płaskimi, kształtami wyłącznie dwuwymiarowymi. Istnieje o wiele więcej ludzi „ślepych na formę” niż na kolor. Dziecko uczące się patrzeć wyróżnia najpierw tylko kształty dwuwymiarowe, nie jest w stanie postrzegać odległości i głębokości. Dopiero później, by zapewnić sobie osobiste bezpieczeństwo i zaspokajając swe potrzeby praktyczne, musi rozwinąć (częściowo przy pomocy dotyku) zdolność zdawania sobie sprawy z wyraźnej trójwymiarowości odległości. Ale spełniwszy wymagania stawiane przez praktyczną konieczność większość ludzi nie posuwa się dalej. Choćby potrafiła osiągnąć znaczną wprawę w percepcji form płaskich, nie zdobywają się na dalszy, intelektualny i emocjonalny wysiłek konieczny do pojęcia formy w pełni jej przestrzennego istnienia. A to musi czynić rzeźbiarz. Musi on nieustannie wytwarzać w myśli i stosować formy w całej ich przestrzennej pełni. W jego głowie rodzi się jak gdyby trwały kształt, o którym myśli, nie bacząc na jego wielkość, w taki sposób, jak gdyby skrywał go salkowicie w zagłębieniu własnej dłoni. W duchu obejmuje wzrokiem złożoną formę po linii kołistej. Spoglądając nań z jednej strony, zdaje sobie sprawę jak wygląda druga, utożsamia się z jej punktem ciężkości masą, wagą; pojmując jej objętość jako przestrzeń, której spoczynek został zakłócony w powietrzu przez kształt.

Człowiek wrażliwy, oglądając rzeźbę, musi również dojść do pojmowania formy po prostu jako formy poza jakimikolwiek napisami czy skojarzeniami. Musi oto postrzegać ją jako prostą, jedyną konkretną formę poza jej związkiem z funkcją pokarmową czy literackim wyobrażeniem jej przemiany w ptaka. I rzecz ma się tak

samo z takimi tworam jak muszla, orzech, rodzynek, gruszka, kijanka, grzyb, wierzchołek góry, nerka, marchew, pień, ptak, pąk, skowronek, bledronka, siłowie, kość. Od nich można przejść do kontaktu z formami bardziej złożonymi lub układami kilku form.

BRANCUSI

Od czasów gotyku rzeźba europejska obróciła mchem i chwastami — wszelkiego rodzaju powierzchniowymi naroślami, które całkowicie zakryły formę. Szczególna misja Brancusiego polegała na zlikwidowaniu tego bujnego rozrostu i wzbudzeniu w nas raz jeszcze świadomości formalnej.

UWAGI O RZEźBIE

HENRY MOORE

Tłum. MARIUSZ TCHOREK

By tego dokonać, musiał ograniczyć się do bardzo prostych, wyrazistych form, musiał wytrwać w tworzeniu rzeźb jakby jednocylindrowych, gładkich i polegujących samotne formy ze zbyt wielką niemalże precyzją. Dzieło Brancusiego, nie mówiąc o jego wartościach samych w sobie, ma olbrzymie znaczenie w rozwoju rzeźby współczesnej. Jednakże w chwili obecnej zamykanie i ograniczanie rzeźby do jednej (statycznej) jednostki formalnej nie jest dłużej konieczne. Możemy teraz zainicjować proces otwierania. Proces spókrwiania i łączenia w jedną całość organiczną kilku form o zróżnicowanych rozmiarach, podziałach i kierunkach.

MUSZLE I KAMIEŃ — PODNIESIONE DO FUNKCJI AKTYWNOŚCI FORMALNEJ

Mimo że postać ludzka jest kształtem podciągającym mnie najbardziej, zawsze poświęcałem wiele uwagi kościom, muszliom, kamieniom itp. Zdarza się, że przez kilka lat bywam w tym samym miejscu nad morzem, ale co roku nowy kształt kamienia rzuca mi się w oczy, taki, jakiego rok te-

mu, mimo że byio tutaj podobnych mu setki, nigdy nie widziałem. Z milionów kamieni, które mam idąc brzegiem morza, wybieram wzrokiem w podnieceniu tylko te, które odpowiadają memu aktualnemu poszukiwaniu formalnemu. Co innego, gdy siadam i przeglądám kamienie rękami jeden po drugim. Rozszerzam wtedy swe doświadczenie formalne, przyzwyczajając się do nowego kształtu.

Istnieją pewne formy ogólne, do których podświadomość jest przyzwyczajona, a które mogą wywołać reakcje, o ile nie odrzuca ich kontrola świadomości.

OTWORY W RZEźBIE

Kamienie odsłaniają pracę natury nad materiałem. Zdarza mi się natrafiać na kamienie, które mają otwory na wylot.

Gdy pierwszy raz pracuje się osobiście w tak twardym i kruchym materiale jak kamień, brak doświadczenia, wielki szacunek dla twórcy, strach przed niewłaściwym obejściem się z nim, często odciskają swój ślad na wypukłej powierzchni rzeźby, ślad pozabawiony ekspresji rzeźbiarskiej. Ale w miarę nabywania doświadczeń, ukończone dzieło w kamieniu może pozostać w granicach nakreślonych przez materiał, tak że nie do wykrycia w nim będzie wada, jaką stanowi odstępstwo od naturalnej budowy konstrukcyjnej, a jednocześnie w dziele tym bezwładna masa może być zmieniona w kompozycję o pełni formalnego istnienia, kompozycję zróżnicowanych rozmiarów i podziałów, tworzących całość działającą w związku przestrzennym.

Kawał kamienia może być przedziurawiony na wylot, co nie odejmie mu wartości, pod warunkiem, że otworowi zostanie nadany przemysł-

ny rozmiar, kształt i kierunek. Otwór oparty na zasadzie sklepienia łukowego posiada istnienie zarówno usprawiedliwione jak i trwałe.

Pierwszy otwór poprowadzony przez blok kamienia stanowi objawienie.

Otwór łączący jedną stronę rzeźby z drugą, udzielając jej przy tym natychmiast więcej trójwymiarowości.

Otwór może posiadać tyle samo znaczenia formalnego, co twardy materiał.

Istnienie rzeźb z powietrza jest możliwe wtedy, gdy kamień wypełniony jest tylko otworem stanowiącym formę zamierzoną i przemyślaną.

Tajemnica otworu — zagadkowy urok jaskiń w zboczach wzgórz i skał.

ROZMIARY I SKALA

Każdej myśli odpowiada określony rozmiar materialny.

Bloki wysokogatunkowego kamienia leżały latami wokół mej pracowni, ponieważ ich rozmiary były niewłaściwe, a przecież miałem pomysły, które odpowiadały ich proporcjom i gatunkowi.

Skala zawiera pewien pierwiastek, który nie przynależy do jej aktualnej konkretyzacji materialnej, jej miary w stopach i calach — pierwiastek ten pojawia się wraz z wizją.

Rzeźba może być kilka razy większa od tzw. rozmiaru życiowego, a przy tym sprawiać wrażenie drobnotkowości i małości, zaś rzeźba niewielka, wysokości kilku cali, może wywoływać wrażenie ogromu i pomnikowej dostojności, właśnie dlatego, że kryje się za nią wielka wizja. Oto przykłady: rysunki Michała Anioła lub Madonna Massaccia z jednej strony, a z drugiej pomnik Alberta.

A jednak rzeczywisty fizyczny rozmiar posiada znaczenie emocjonalne. Z naszego własnego wzrostu czynimy miarę wszystkich rzeczy, nasza reakcja emocjonalna na rozmiar uwarunkowana jest faktem, że ludzie mają przeciętnie 5 do 6 stóp wysokości.

Model świątyni w Stonehenge wykonany dokładnie w skali 1:10, model, w którym kamienie byłyby mniejsze od nas, nie posiadałby nic z sugestyjności oryginału.

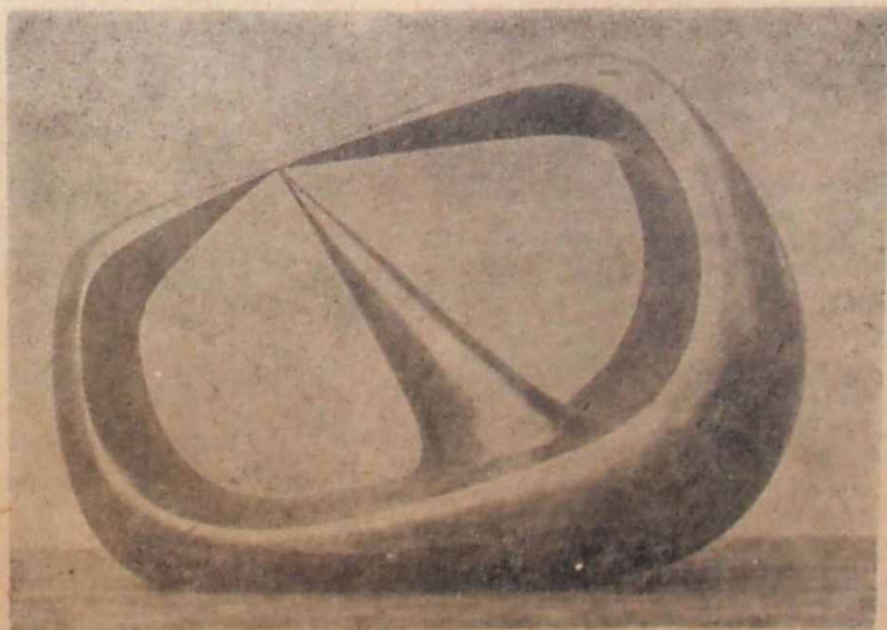
Rzeczywisty rozmiar ma większe znaczenie dla rzeźby niż dla malarstwa. Obraz jest odwołany od otoczenia przy pomocy ramy (chyba że służy celom dekoracyjnym) i dlatego jego skala łatwiej zachowuje własny pierwiastek wizyjny.

Gdyby nie względy natury praktycznej (koszty materiału, transportu itp.), pracowałbym częściej nad dużymi rzeźbami. Przebiegły rozmiar pozostający w połowie drogi między kształtem dużym a małym nie odrywa skutecznie myśli od prozaiczności codziennego życia. Natomiast wraz z bardzo małym lub bardzo dużym kształtem pojawiają się dodatkowe znaczenia emocjonalne.

W tej chwili pracuję na wsi na otwartym powietrzu i tutaj rzeźba wydaje mi się czymś bardziej naturalnym niż w pracowni londyńskiej, muszę stosować jednak większe wymiary. Wielki głaz lub drzewo, leżące zazwyczaj przypadkiem na polu, w sadzie lub ogrodzie, stanowi od razu formę właściwą i inspirującą twórczo.

ABSTRAKCJA I SURREALIZM

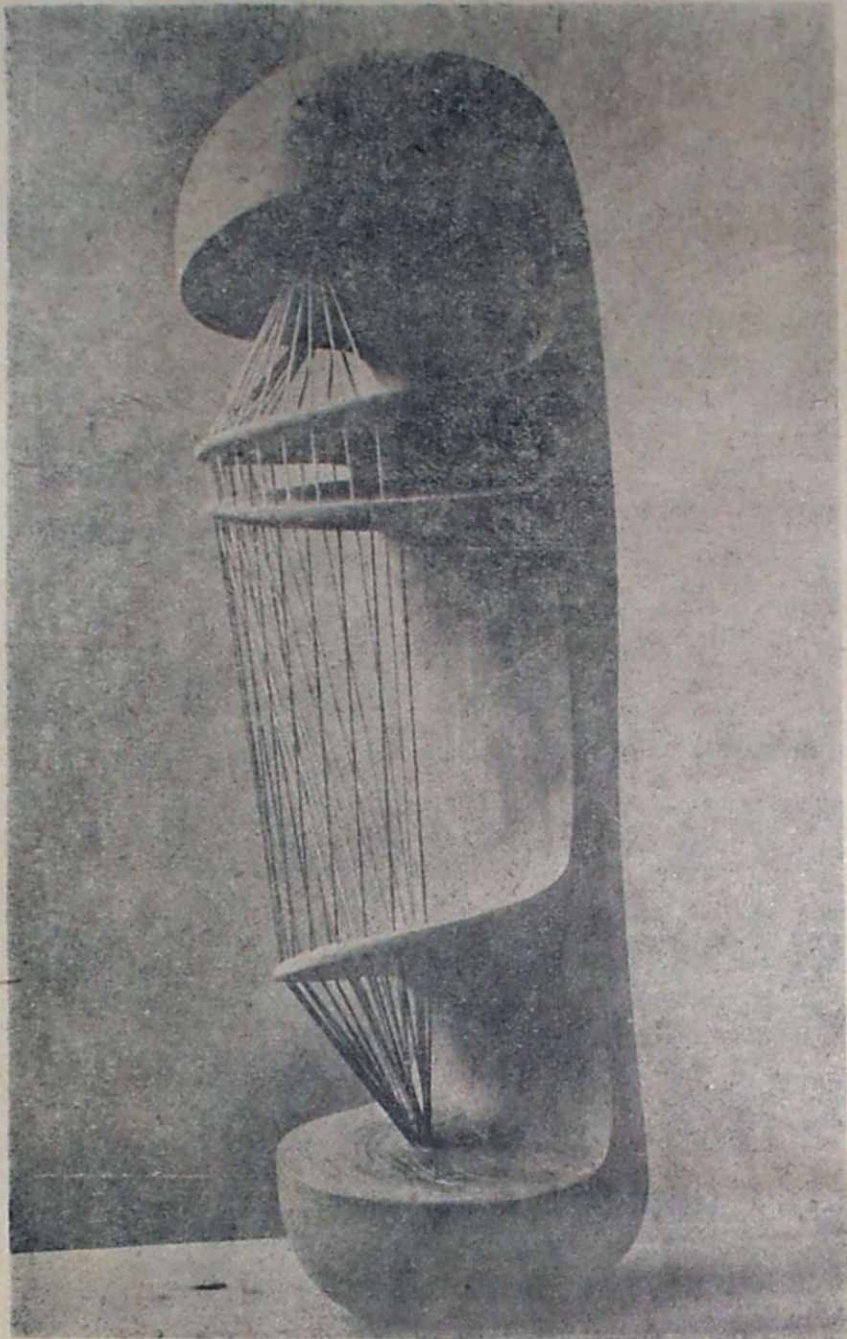
Gwałtowny spór abstrakcjonistów z surrealistami wydaje mi się zupełnie nieuzasadniony. Sztuka wybityna zawiera zarówno elementy abstrakcyjne jak surrealistyczne, podobnie jak klasyczne i romantyczne — porządek i niepokój, intelekt i wyobraźnię, świadomość i podświadomość. Obie strony osobowości artysty muszą odegrać swą rolę. Sądzą, że tworzenie rzeźby lub obrazu może



Henry Moore — Trzy punkty, brąz, 1939/40

(Dokończenie na str. 8)

UWAGI O RZEźBIE



Henry Moore — Figura sznurowa Nr 1, drzewo wiśniowe i sznur, 1937

(Dokończenie ze str. 7)

wywodzić się z każdej z tych stron. Co do moich osobistych doświadczeń, zazwyczaj czasami rysować nie ustalając przedtem jakiegokolwiek problemu do rozwiązania, odczuwając jedynie potrzebę posuwania ołówkiem po papierze i tworzenia linii, walorów i kształtów bez wyraźnego celu. To, co w ten sposób tworzę, pochłania jednak mój umysł i sprawia, że w pewnym momencie idea staje się wyraźna i skryształowana, a ta przynosi ze sobą kontrolę oraz potrzebę porządku.

Czasami ustaliam przedmiot swej pracy lub rozwiązuję w bloku kamienia o znanych wymiarach problem rzeźbiarski, który sam sobie zadałem, a wtedy staram się zbudować zorganizowany zespół form wyrażający mój zamysł. Gdy jednak dzieło ma być czymś więcej niż ćwiczeniem rzeźbiarskim, w procesie jego opracowywania myślowego zdarzają się nieprzewidziane skoki — to wyobraźnia wznowia swą działalność.

Można dojść do wniosku na podstawie tego, co powiedziałem o kształcie i formie, że uważam je za cel sam w sobie. Daleki jestem od tego. Jestem głęboko przekonany, że asocjacyjne, psychologiczne czynniki odgrywają w rzeźbie niemałą rolę. Sens i znaczenie samej formy zależy zapewne od niezliczonych wpływów ludzkiej historii. Oto na przykład formy okrągłe wywołują wyobrażenie owocowania, dojrzałości, pewnie dlatego, że ziemia, piersi kobiece, większość owoców jest kulista. Kształty te dlatego są tak ważne, ponieważ tkwią na dnie naszych nawyków postrzegawczych. Sądzę, że ludzki element organiczny będzie zawsze stanowił podstawę mej twórczości, wprowadzając w me rzeźby siły żywotne. Każdej rzeźbie, nad którą pracuję, umysł mój nadaje ludzki, a czasami zwierzęcy charakter lub osobowość, wywierając wpływ na plan i jakości formalne, dając mi w pracy zadowolenie lub niechęć.

Wydaje mi się, że moje osobiste dążenia i kierunek twórczości zgadzają się z powyższymi sądami, mimo że nie od nich one zależą. Moja rzeźba staje się coraz mniej przedstawiająca i coraz trudniej brać ją za kopię zewnętrznosci dostępnej oku, dlatego też niektórzy nazywają ją bardziej abstrakcyjną. Ja uważam, że tylko w taki sposób trafię najprościej i najwymowniej ujawnić ludzką, psychologiczną zawartość mej sztuki.

Henry Moore

VITALITA NELL' ARTE

W Wenecji w Palazzo Grassi trwała od sierpnia do października wielka wystawa międzynarodowa pod nazwą Vitalita nell' Arte (Żywotność sztuki). Wystawa, w której przygotowaniu brali udział najwybitniejsi specjaliści muzealni z całego świata (Marinotti, Sandberg, Sweeney), urządzona była z niezwykłym pietyzmem. Zgromadzone tu prace kilkudziesięciu najbardziej interesujących artystów Europy i Ameryki. Dawało to przegląd najważniejszych tendencji, dominujących obecnie w sztuce światowej. Z artystów starszego pokolenia pokazane były tylko figuratywne rzeźby Lipschitz i Marino Marini, oraz swobodnie gemetryzujące abstrakcje Holendra Bram de Velde. Wszystko, co było poza tym, zaliczyć można właściwie do różnych odmian abstrakcji bezformennej, która to tendencja także i tutaj królowała niepodzielnie zarówno w malarstwie, jak i w rzeźbie. Poza artystów odwołujących się do tradycji, takich jak Pollock i Dubuffet, poprzez Gotza i Vedove, aż do jego najmłodszych wyznawców — Appella, Jorna, Sonderberga i Alechinskigo, dostrzec można całą bogactwo, różnorodność skalę form, dzięki którym można jeszcze w sposób niebanalny wypowiedzieć skomplikowane niepokojące drugiej połowy XX wieku. Wydaje się, że mówiąc o „żywotności sztuki” organizatorzy wystawy mieli na myśli żywotność sztuki abstrakcyjnej.

Jednakże najbardziej rewelacyjne zjawiska na tej wystawie wykraczały już poza pojęcie abstrakcji bezformennej. Były to kompozycje z desek i worków Albero Burri, oraz metalowe, skomplikowane technicznie płaskorzeźby braci Arnaldo i Gio Pomodoro. Zjawiska z pogranicza rzeźby i malarstwa, konkretne przedmioty sztuki, przypominające niekiedy zastyle krateru księżycowego. W rzeźbie najciekawsze były precyzyjne w swej skomplikowanej ekspresji, dziwne organizmy Szkoła Eduardo Paolozzi i Belg Roela d'Haese. Jednakże prawdziwą rewelację stanowił Cesar (Baldaccini), Francuz pochodzenia włoskiego. Jego frontalnie ustawiona „Maska” przypominała wielką prostokątną poduszkę, której powierzchnia uformowana była z przeplatających się i sterzących, pospawanych ze sobą żelaznych rurek. Prostota pomysłu graniczyła tu z wielkim skomplikowaniem wykonania, a hieratyczny spokój tej rzeźby wywoływał nowy, nieznanym przedtem gatunek ekspresji.

Wystawa „Żywotność sztuki” przeniesiona została do Kunsthalle w Recklinghausen, gdzie będzie eksponowana do grudnia, potem w grudniu i styczniu gościć będzie w Stedelijk Museum w Amsterdamie.

AMSTERDAM

W Stedelijk Museum w Amsterdamie odbyła się wystawa współczesnego malarstwa polskiego, zorganizowana przez dyrektora tegoż muzeum, Wiktora Sandberga, który na wiosnę gościł w Polsce i dobił sobie obrazy, zwiedzając pracownice polskich artystów. Ze strony polskiej organizatorem wystawy był Bohdan Urbanowicz. Kapitałna ekspozycja w Stedelijk Museum była dziełem Stanisława Zamecznika.

W zamian za tę wystawę będziemy mogli oglądać w Polsce dzieła Mondriana i współczesne malarstwo holenderskie.

DOCUMENTA

Pod taką nazwą odbywają się co dwa lata w Kassel wielkie międzynarodowe wystawy sztuki współczesnej. W tegorocznej wystawie udział wzięło również kilku artystów polskich.

STANISŁAW ZALEWSKI — MALARZ KLASYCZNY

KAJETAN WOJTYSIAK

Co uważam w sztuce za rzecz dość ważną? Jakaś ciągłość myśli rozwojowej. Prawie fizjologiczną, jeśli się tak wyrażę, historię rozwoju.

Malarstwo Zalewskiego nie jest jednolite. Artysta zaczyna od formizmu. Wystawa w Polskim Klubie Artystycznym wraz z H. Stażewskim i innymi pozwala poznać Zalewskiego jako formistę.

Linia twórcza artysty na ogół prowadzona jest po prostej wzroście a nie odwrotnie. U St. Zalewskiego wygląda to jakoś inaczej. Powiedziałbym, że to nawet trochę niecodzienne. Zaczynać z awangardą, a kończyć na postimpresjonizmie.

Chyba ma tu znaczenie jakiś proces przeżycia wewnętrznego tego człowieka. Walka twórcza sprowadzająca go jednak w efekcie do konwencjonalizmu twórczego. Wielu ludzi uprawiających sztukę w tym czy innym kierunku traktuje jej współczesność jako wprawkę formalną, a nie sposób wyrazu twórczego. W tym wypadku najbardziej jaskrawym przykładem jest Louis Aragon. Pisał dadaistyczne wiersze, aby osiągnąć klarowność dla swojej prozy. Otóż wiersze Aragona są lepsze. Co w efekcie sprowadza się do tego, iż wolę czytać jego prozę poetycką aniżeli np. „Dzwony Bazylei”. Podobne wrażenie estetyczne wytwarza St. Zalewski jako malarz.

Mówiło się o jego formizmie.

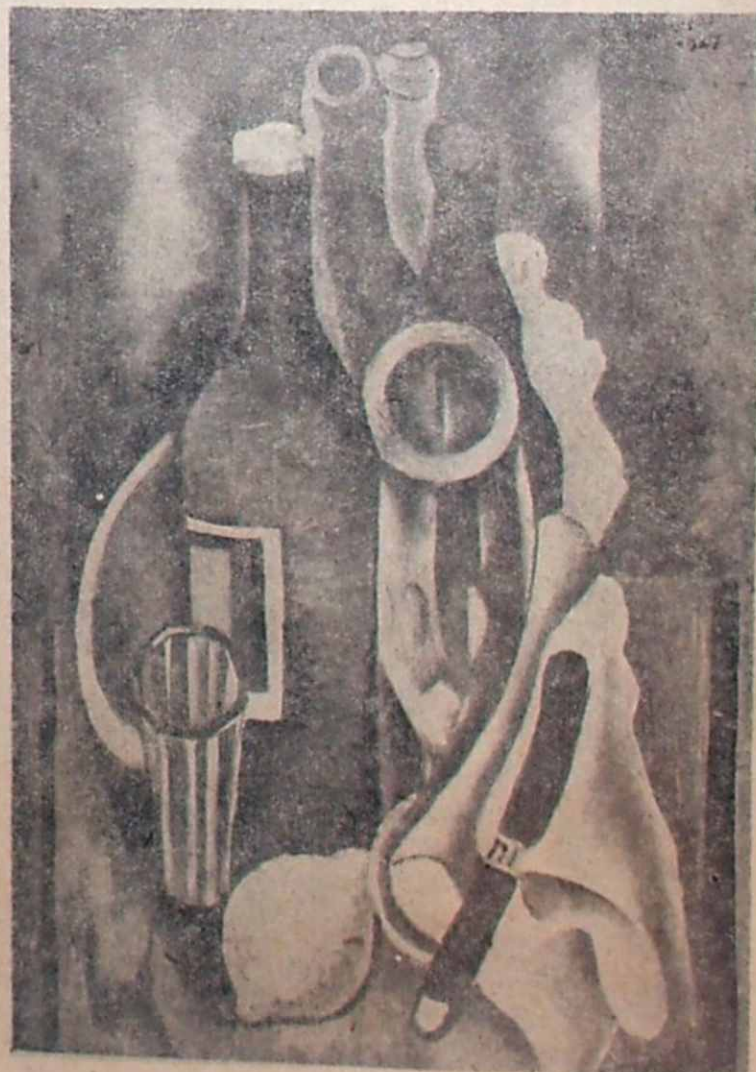
Konwencja tego kierunku w okresie powstawania ujmowana była w trochę innym rozumieniu niż dzisiaj. Musiała mieć swój początek twórczy.

Martwe natury malarza, o którym mówię, są jakimś konglomeratem formy reprezentowanej przez Polski Klub Artystyczny i grupę „Blok” i dość stosunkowo późnym kubizmem Braque'a. Zresztą chyba inni kubiści mieliby może coś tu do powiedzenia? Wracając do procesów rozwojowych twórcy: czy Zalewski - malarz, podobnie jak Aragon - poeta, uczył się na formach współczesnych, a wypowiedział się w klasycznych? A jednak kwestia wypowiedzenia jest pojęciem najzupełniej względny. (Powtarza się tu stara prawda). Do mnie bardziej Zalewski przemawia jako autor kilku dobrych martwych natur i dowcipnego autoportretu wyobrażającego malarza jako formistycznego intelektualistę — kowboja... (chyba nie „cygana”).

Oglądałem pośmiertną wystawę prac Zalewskiego. W pierwszym rzucie umieszczone były jego obrazy z okresu rewolucyjnego (młodość). Tam chyba jednak odnalazłem istotną osobowość Zalewskiego. Człowieka o błyskotliwej inteligencji i dobrze opanowanym warsztacie twórczym. Później wrażenie to zgaбіłem. Jego gwasze nawet nie docierają do mojego zmysłu estetycznego, nie mówiąc już o rysunkach.

Pan Brazm Kulesza, przyjaciel Zalewskiego widzi w nim artystę o niespotykanym temperamencie twórczym. Możliwe, iż temperament ten nie mógł się zmieścić w jednym kierunku artystycznym. Gdy oglądałem jedno z płócien malarza („Pejzaz z koniem”) uważałem ciekawie zjawisko. Całość

(Dokończenie na str. 10)



Stanisław Zalewski — Martwa natura (z nożem), olej, 1927

ZAGRANICY

III BIENNALE MŁODYCH ARTYSTÓW W PARYŻU

Nagrody:

Dla artystów zagranicznych: sześciomiesięczny pobyt we Francji.
Malarstwo:
Trevor Bell (Wielka Brytania)
Helen Frankenthaler (Stany Zjednoczone)
Jan Lebusztejn (Polska)
Bert de Leeuw (Belgia)
Manabu Mabe (Brazylia)
Ordan Petelviski (Jugosławia)

Rzeźba:
Anthony Caro (Wielka Brytania)
Gio Pomodoro (Włochy)

Grafika:
Werner Schreib (Niemcy)
Marcello Grassmann (Brazylia)
Dla artystów francuskich i zamieszkałych we Francji: 200 000 franków

Pierre Duxtr-enko
Paul Rebeyrolle
Eugene Dodelgne
Richard Lulich Martinez
Lars Bo
Fabien

Prix de la Ville de Paris (medal i wystawa w 1960r.):
Jan Lebusztejn (Polska) — malarstwo

Prix de Youngslavie:
John Levee (Stany Zjednoczone) — malarstwo

Prix du Musée Rodin:
Peter Voukos (Stany Zjednoczone) — rzeźba

Prix de L.U.M.A.M.:
Brigitte Coudrain (Francja) — malarstwo
Louis Felto (Hiszpania) — malarstwo
Anton Heyboer (Holandia) — grafika
Olga Jancic (Jugosławia) — rzeźba
L. G. Lucebert (Holandia) — malarstwo
Alberto Gironella Ojeda (Meksyk) — malarstwo

Prix Georges Rudier:
Jacques Delahaye (Francja) — rzeźba

Prix de Editions Braun:
Manabu Mabe (Brazylia) — malarstwo

Prix André Susse:
Gio Pomodoro (Włochy) — rzeźba

Specjalną nagrodę krytyki „za jednolitą ekspozycję prac” przyznano Polakom. Pierwsze dwie nagrody, będące oficjalnymi wyróżnieniami paryskiego Biennale przyznano międzynarodowemu jury, w którego skład wchodził wybitni artyści i krytycy z całego świata: Marko Celebonovic, W. H. Grohmann, Emile Languy, Porter A. McCray, Henry Moore, Rodolfo Pallucchini, Edouard Pignon, D. C. Roeli, Juliusz Starzyński, Rufino Tamayo, Ossip Zadkine.

Biennale Młodych Artystów odbyło się w Musée d'Art Moderne. Było ono przeglądem najrozmaitszych tendencji panujących w sztuce współczesnej, istną „wieżą Babel”, jak go nazwała krytyka. Dominowała jednakże zdecydowanie sztuka abstrakcyjna, szczególnie jej odmiana bezformna (informel). Nie brakło również rzeczy zaskakujących: niedaleko wejścia umieszczona była duża maszyna skonstruowana przez Jeana Tingely, która była samą rzeźbą ruchomą, a jednocześnie produkowała rysunki abstrakcyjne, odcinane z rolki papieru przez samoczynny nóż.

Sztukę polską reprezentowali na Biennale: Stefan Gierowski, Bronisław Kierzkowski, Jan Lebusztejn, Teresa Pągowska, Jan Tarasin, Rajmund Ziemiński (malarstwo); Alina Szapocznikow i Magdalena Włócek (rzeźba); oraz Hal na Chrostowska i Alfons Giełniak (grafika). Wszyscy wypadli świetnie, co zresztą wynika z nagród. Za interesowanie krytyki polską częścią wystawy było bardzo duże. Alain Jouffroy zamieścił w „Arts” specjalny artykuł, poświęcony sztuce polskiej (w którym zresztą wymienia także „Struktury”). Tenże sam krytyk uważa za jedną z czterech nawiązujących rewelacji na wystawie twórczość Lebuszsteina. (Poza Lebuszsteinem podobaly mu się fakturowane abstrakcje Japończyka Maeda, „Raport Kinsey'a”, namalowany przez Włocha Guerreschi, oraz dziwne figury Amerykanek Carmen Cero).

BIENNALE W SAO PAOLO

Nagrody:

Grand Prix za całokształt twórczości:
Barbara Hepworth (Wielka Brytania) — rzeźba
Grand Prix za malarstwo:
Modesto Cuiart (Hiszpania)
Grand Prix za rzeźbę:
Francesco Somalini (Włochy)
Grand Prix za grafikę:
Riko Debenjak (Jugosławia)
Grand Prix za rysunek:
Cuevas (Meksyk)
Równoległe nagrody dla artystów brazylijskich:
Manabu Mabe — malarstwo
Pisa — grafika
Marcello Grassmann — rysunek
Prix Monterazzo:
Karel Appel (Holandia)
Aleksander Kobzdej (Polska)

Z Polaków wystawiali w Sao Paolo: Tadeusz Brzozowski, Jan Cybis, Stefan Gierowski, Aleksander Kobzdej, Jan Lebusztejn, Jerzy Nowosielski, Jerzy Tchorzewski.

I tutaj podobnie jak w Paryżu plastyka polska odniosła sukces, a nasz pawilon został uznany za jeden z najbardziej interesujących (obok hiszpańskiego i japońskiego).

WENECJA

Równocześnie z wystawą „Vitalità nell'Arte” otwarta była w Wenecji w Sali Napoleonickiej przy Placu św. Marka wystawa malarstwa polskiego, która była rewanżem za eksponowaną w zeszłym roku w Warszawie wystawę malarstwa weneckiego. Bardzo interesujące połączenie retrospektywy z pokazem najnowszej sztuki polskiej było dziełem komisarzy tej wystawy, Ryszarda Stanisławskiego, Witkowskiego i Witkiewicza. Żywe tradycje awangardy polskiej zaznaczono plótnami Strzebińskiego, Stażewskiego i Hillera. Stąd myśl przewodnia pokazu zmierzała poprzez twórczość Włodarskiego, Sterna, Jaremiński i Marczynskiego, aż do obrazów „generacji średniej” — Brzozowskiego, Mikulskiego, Wejmana, Kobzdeja, Bogusza i Nowosielskiego. Najmłodsza generacja reprezentowana była między innymi przez Tchorzewskiego, Gierowskiego, Lebuszsteina, Ziemińskiego. Ogółem eksponowano prace dwudziestu siedmiu artystów, z których twórczości pięciu wybrano po cztery, pięć obrazów.

I ta wystawa odniosła sukces (między innymi nadzwyczaj pochlebnie wypowiedział się o niej Lionello Venturi). Najbardziej podobaly się obrazy Strzebińskiego i Hillera, a także Wojtkiewicza i Makowskiego. Z nowszej twórczości największe uznanie krytyki wzbudziły prace Stażewskiego, Jaremiński i Sterna. Za rewelacje zostały uznane obrazy Tchorzewskiego i Lebuszsteina (Alain Jouffroy).

W drugiej połowie października ta sama wystawa otwarta została w Genewie.

PADWA

Odbyło się tu Biennale d'Arte Triveneta (sztuki stosowanej). W ramach Biennale organizatorzy urządzili III Concorso il Bronzetto (konkurs młodych brązów), w którym udział wzięli prawie wszyscy wybitni rzeźbiarze z całego świata. Jedyń nagrodę przyznano rzeźbiarzowi angielskiemu, Lynn Chadwickowi.

Polska reprezentowana była w Padwie przez Alinę Szapocznikow i Alinę Slesiąską. Obie rzeźbiarki zyskały sobie aplauz krytyki.

PARYŻ

Równocześnie z Biennale odbywała się w Galerii Lambert wystawa siedmiu młodych malarzy polskich.



Alina Szapocznikow — Rzeźba, brąz, 1958

JAN ZIEMSKI przeciw abstrakcji bezformnej

JERZY LUDWIŃSKI

Tak jeszcze niedawno wydawało się wszystkim, że sztuka abstrakcji bezformnej ma przed sobą nieograniczone pole do wypowiedzi artystycznych. Urok odkryć Pollocka, Fautriera, Wolasa przyciągał artystów jak magnes. Tym językiem można było powiedzieć wszystko o świecie. Dubuffet i de Kooning malowali postaci bardziej dramatycznie, niż udawało się to ich poprzednikom. A równocześnie ci sami artyści tworzyli nieokreślone struktury, takie, z jakich zbudowana jest cała przyroda. Na płótnach wielu artystów gotowała się materia plastyczna, zastygając w tkanki tak różnorodne, jakich nie znalazła do tej pory sztuka, a jakie były dotąd domeną wyłącznie natury. Ale ludzie, jak to jest w ich zwyczaju, najchętniej zwracają uwagę na rzeczy typowe, na to wszystko, do czego przywykli. Piękna kobieta ma nogi, ręce, nos, oczy. Komu przyszłoby na myśl mikrobudowa jej skóry? Człowiek niechętnie wychodzi poza swoją typową skalę, poza to wszystko, co może ogarnąć jednym spojrzeniem. Zachwyca się krajobrazem i nie zdaje sobie sprawy, że drzewa drążone są przez korniki. Mięsz drzewny, bezustannie przetwarzany przez korniki, grzyb, który niszczy ściany, plazma drgająca w ciałach żywych istot, elektrony wirujące z zawrotną szybkością — to jest ta mała i ta wielka, ta mniej i ta bardziej zasadnicza budowa świata. Dramaty rozgrywają się nie tylko w mieszkaniach, ale i w jeliach człowieka, a to, co dzieje się w jądrze atomu, może być groźniejsze od upadku ciężkiej szafy.

Otóż artyści tryumfalnie wkroczyli w obszary, które do tej pory stanowiły dla sztuki jakieś tabu. Malują już nie postaci ludzkie, ale bakterie, które toczą ich tkankę. A naiwni myślą, że to sztuka abstrakcyjna. Ale ktoś zdoła udowodnić Pollockowi, że to, co on maluje, niczego nie przedstawia? Napewno pod mikroskopem i taką formę można by znaleźć. A to, że Tobey przedstawia czasem kłębowisko ciał ludzkich, innym zaś razem „tylko” poplątany labirynt kaligraficznych kresek — naprawdę nie ma zbyt wielkiego znaczenia. De Kooning i Dubuffet postępują tak samo, ale każdy z nich robi to inaczej. Człowiek Dubuffeta i człowiek de Kooninga — obaj ulepieni są z zupełnie różnej materii plastycznej, ale z takiej samej materii plastycznej ulepiony jest człowiek Dubuffeta i wszelkie inne formy „abstrakcyjne”, jakie maluje ten artysta. I to jest dopiero ważne. A tymczasem granica, jaką niektórzy teoretycy starali się wytyczyć między sztuką figuratywną i abstrakcyjną, znikła gdzieś bez śladu, odkąd artyści przypomniaли sobie, że ktoś kiedyś wynalazł mikroskop.

A zatem abstrakcja bezformna nie była przeciwstawieniem sztuki przed-

miotowej, tylko protestem przeciwko zbyt dosłownemu widzeniu świata. Obok znanych ze sztuki przedmiotowej form, na które patrzymy codziennie, wprowadziła do arsenału artystów, formy nieskończenie małe i nieskończenie wielkie. Widzenie plastyczne zostało więc znowu niezmiernie rozszerzone i to do tego stopnia, iż wydawało się, że nic już nie mogło się znaleźć poza jego zasięgiem.

Ale to, co fascynowało teraz artystów najbardziej, to było dotarcie do elementarnej budowy zjawisk, do struktury samej materii. Że tutaj właśnie przeniósł się punkt ciężkości nowych dociekań artystycznych, temu nie należy się chyba dziwić. Ktoś, kto dawniej patrzył na dom z pewnej odległości, obserwując jego bryłę, teraz podchodzi pod samą ścianę, dotyka jej, stara się wyczuć najdrobniejsze grudki tynku.

Drobiazgowa analiza materii dokonywana w abstrakcji „informel” miała jeszcze jeden, bardzo ważny dla rozwoju sztuki, aspekt. Otóż to, co działo się teraz na płótnie, nie odbijało już właściwie niczego konkretnego. Olbrzymi zasięg widzenia plastycznego wykluczył jednolitą percepcję dzieła sztuki, wprowadził natomiast wieloznaczność tejże percepcji. Malarstwo stało się samostannym kształtowaniem materii, jednym z procesów natury. Obrazy powstawały tak, jak rosą drzewa, jak kłębią się chmury.

Z tak ukształtowanej elementarnej materii można było kreować światy nieskończenie różnorodne. W rzeczywistości jednak już po kilku latach rozwoju tej sztuki pewne schematy kompozycyjne zaczęły się powtarzać. Zarówno olej, jak i najbardziej nawet wyszukane lakiery nie mogły konkurować z niezwykle skomplikowanymi procesami materialnymi, jakie zachodziły w samej przyrodzie. A zarazem wszystkie najważniejsze sprawy zostały już w sztuce „informel” powiedziane. I tak, jak to zwykle bywa, w momencie największego rozwoju tej sztuki, kiedy narzuciła ona swe panowanie niemalże całemu światu, wtedy właśnie zrodziła się konieczność nowej zmiany.

Jak wyjść z „informel'u”? W jaki sposób dalej rozszerzać widzenie plastyczne? Co robić z tak dalece rozgrzebanymi sprawami materii? To są pytania, które w obecnej chwili nurtują wielu artystów na całym świecie.

Tych kilka prawd podstawowych trzeba było powiedzieć, gdy się chce pisać dalej o artyście, którego ambicją jest właśnie wyjście poza nurt abstrakcji bezformnej. Jan Ziemiński — bo o nim będzie dale mowa — był do roku 1957 surrealistą. Na jego obrazach z

(Dokończenie na str. 10)

Aleksander Kobzdej — Napięty, olej, 1958



W ocenach biorą udział:

URSZULA CZARTORYSKA (Warszawa)
HANNA PŁASZEKOWSKA (Warszawa)
JANUSZ BOGUCKI (Kraków)
WIESŁAW BOROŃSKI (Warszawa)
JERZY MADEYSKI (Kraków)
JERZY LUDWIŃSKI (Lublin)

wybitne

HENRY MOORE (ur. 1893)

Warszawa, Zachęta, Plac Małachowskiego 3. Otwarcie 15.X. Wystawa przeniesiona później do Krakowa.

Wystawa obejmuje 30 rzeźb, 30 rysunków i 2 planse. Pokazuje rozwój sztuki jednego z największych rzeźbiarzy świata od 1927 r. aż po lata pięćdziesiąte. Abstrakcja pomieszczenia tu jest z monumentalnymi postaciami ludzkimi. Mimo całej ogromnej skali poszukiwań, fascynująca osobowość Moore'a sprawia, że wrażenie jest jednolite. Największa jego odkrywczość wyraża się w nowym ekspresyjnym stosunku do przestrzeni, którą wciąga artysta niemalże do wnętrza swoich rzeźb (dziury, prześwit). Moore jest przewodniczącą nowych form w rzeźbie, których geneza tkwi w naturze (znaleziona muszla, kamyki, kości). Wrażenie potęguje bardzo dobra kośćceja Stanisława i Wojciecha Zameczników.

EDWARD MUNCH (1863-1944)

Warszawa, Muzeum Narodowe, Al. Jerozolimskie 3. Otwarcie 31.X.

Największy malarz norweski jest twórcą ekspresjonizmu. W jego obrazach — wyraźne dążenie do wyolbrzymienia zjawisk, które kieruje go czasem w stronę symboli. Stąd rodzi się ekspresyjna deformacja wydłużonych postaci ludzkich i fragmentów pejzażu. Dramatyczne wizje świata malowane są w sposób impulsywny, a równocześnie precyzyjny. Warto zobaczyć, jak wygląda najbardziej autentyczny ekspresjonizm.

WYSTAWA DRZEWORYTU JAPONSKIEGO (XVII-XX WIEK)

Kraków, Muzeum Narodowe, Aleje 3 Maja 1. Otwarcie 18.X.
345 grafik (nie licząc tkanin, ceramiki itp.) obejmujących chronologicznie okres od pierwszej połowy XVII wieku po rok 1939. Ekspozycja pochodzi z zbiorów Feliksa Manghi-Jasieńskiego (obecnie własność Luź. Nar. w Krakowie), UNESCO i Japońskiego Stowarzyszenia Artystów Grafików (Nihon Hanga Kyokai) z Tokio. Najbardziej interesujący jest drzeworyt nowoczesny, reprezentujący typ abstrakcjonizmu japońskiego, o tradycjach sięgających i poł. wieku XIX. Kompozycje ekspresyjne o dużej kulturze barwy i formy, uderzające niewątpliwie precyzją wykonania, przypominają raczej drobniogłową opracowaną techniką metalowe lub monotypie niż drzeworyt.

JAN ZIEMSKI

Lublin, CBWA, Narutowicza 4. Wernisaż (bardzo miły) 18.XI. Wprawdzie mniej było tym razem osób oficjalnych, szczególnie z CBWA i ZPAP, ale zato przyjechali goście z Warszawy, wybitni malarze (H. Stażewski, A. Lenica) i krytycy. Jest to pierwsza indywidualna wystawa tego artysty, znana dotąd głównie z wystąpień grupy „Zamek”. Stanowi częściowo retrospektywę od surrealizmu, poprzez abstrakcję bezformenną, aż do ostatnich poszukiwań z pogranicza płaskorzeźby (o tym — osobny artykuł). Mimo całej różnorodności zaznacza się silne osobowość artysty, wyrażona w przedziwnym przemieszanym wyrażeniu i infantylności, lęku kosmicznego i groteski. Nareszcie w lubelskim CBWA nowoczesna ekspozycja (zresztą świetna) malarstwa — dzieło Włodzimierza Borowskiego.

interesujące

GRAFIKA WŁOSKA

Warszawa, Zachęta, Pl. Małachowskiego 3. Otwarcie 13.X.
Jest to wybór z III Biennale w Wenecji.

Wystawa stanowi szeroki przekrój poprzez tendencje panujące w sztuce włoskiej: dużo banalnego realizmu, neorealizmu (Henato Gulluso), monumentalna sztuka Campigliego, futurizm G. Severiniego, studia M. Mariniego, surrealizm (G. de Chirico), różne rodzaje ekspresjonizmu (najciekawszy Guerreschi), wreszcie abstrakcja bezformenna (Afro, Capogrossi, Vedova, Baj, Corpora). Poziom wystawy bardzo nierówny. Nam najbardziej podobał się Antonio Musie i Luigi Spacal.

FRANCISZEK STAROWIEYSKI (Jan Byk) Warszawa, Kordęgarda Ministerstwa Kultury i Sztuki, Krakowskie Przedmieście 15/17. Bardzo miły wernisaż 3.XI.

Byk, postać w Warszawie bardzo charakterystyczna, znany był szerzej tylko z plakatu i ilustracji książkowej. Wystawa rysunków barwnych zaskakuje świeżością i wyrafinowaniem. Pewne elementy sztuki Klee i trochę surrealizmu artysta przelożył na swój język w sposób bardzo oryginalny. Świat „Swiniołpa” i „Robaków nakrapiających” przekonali nas.

MARIA WIĘCKOWSKA

Kraków, Rynek Główny 25. Wernisaż (dość huczny) 17.X.
Bardzo indywidualna sztuka, stojąca na pograniczu realizmu fabularnego i abstrakcji geometryzującej. Na jednolitych, pastelowych tłach (rozjaśnione błękity, szarości i czerwienie złamane) umieszczone są miniaturowe, precyzyjnie wykonane sylwetki ludzi, zwierząt i formy geometryczne. Nastrój obsesyjny i liryczny. Całość, dzięki specyficznej wyrazowości i niekonwencjonalnym rozwiązaniom kompozycyjnym, można by zestawiać może z twórczością Makowskiego.

DANUTA LESZCZYŃSKA-KLUZA

Kraków, Rynek Główny 25. Wernisaż 17.X.
Malarstwo: surrealizm figuratywny, wykorzystujący w tłach zdobycze „informel”, uzyskane jednak drogą szumnego i precyzyjnego nakładania przezręcznych laserunków, bez stosowania swobodnego ruchu materii na powstanie obrazu. Sztuka nieco teatralna, wyraźny przeroz smaczków formalnych nad treścią.

ZOFIA ARTYMOWSKA

Warszawa, Krzywe Koło, Rynek Starego Miasta 2. Wernisaż 5.XI.
Artystka prezentuje mozaiki w stylu (dość konstruktywnej) abstrakcji „informel”. Ciekawe ciekawe propozycje formalne i bardzo dużą szlachetność koloru. W najlepszych pracach artystka wybiera poza czystą dekoracyjnością w stronę bardziej emocjonalną. Wystawa również ciekawe monotypy.

dość dobre

SALON JESIENNY TOWARZYSTWA PRZYJACIÓŁ SZTUK PIĘKNYCH

Kraków, Pałac Sztuki, Otwarcie 25.X.
Retrospektywny przegląd dorocznego osiągnięć artystów ośrodka krakowskiego, tradycyjnie ignorowany przez twórców „Grupy Krakowskiej”. Dominuje abstrakcja, na drugim miejscu koloryzm i wreszcie parę przykładów typowego tradycjonalizmu. (Np. jeden obraz zrobiony pod Malczewskiego, jeden pod Holendrów XVII w.). Wyraźne objawy akademizowania się ostatniej myśli awangardowej, dużo prac wtórnych, robionych pod Magritte'a, Picassa, Soulages'a itp.; z naszych malarzy pod Mikulskiego, Marczyńskiego, Rudowicz, Bucza itp. Mimo to impreza udana, poziom naogół wysoki, najlepsze obrazy pokazali: Rzepiński, Więckowska, Krzyształowski, Sobyra, Panek, Berdak, Kraupe, Tarasin, Kunz, Wejman, Kluz, Buczek, Mianowski.

WITOLD DAMASIEWICZ

Kraków, Rynek Główny 25. Wernisaż 17.X.
Malarstwo to stanowił przejście od naiwnego i lirycznego realizmu do sztuki dojrzałej. Na razie jeszcze sprawa niewykrystalizowana i nieco chaotyczna.

Odrabiając zaległości zdołaliśmy omówić tylko część (tę najlepszą) wystaw. Reszta znajdzie się w następnym numerze. O sprawach lubelskich i mądrej (naszym zdaniem) polityce wystawowej Muzeum Lubelskiego napiszemy osobno.

JAN ZIEMSKI...

(Dokończenie ze str. 9)

tego okresu swoiste piętno wycisnęła astronomia i kosmonautyka. Ale już wtedy Ziemiński rozmyślał o abstrakcji bezformennej, która mogłaby lepiej wyrazić klimat wielkich odkryć naukowych, które interesowały go na równi ze sztuką. Wkrótce też pojawiły się jego pierwsze abstrakcyjne obrazy w stylu „informel”. (Abstrację w ogóle uprawiał Ziemiński dużo wcześniej, równoległe z surrealizmem.) Były to na ogół małe obrazki, wizje światów, które ktoś mógłby dostrzec w mikroskopach, lub w olbrzymich lunetach astronomicznych. A więc wszystko potoczyło się normalnym torem: natura została jakgdyby poszerzona o formy nieskończenie małe i nieskończenie wielkie, zgodnie zresztą z zainteresowaniami współczesnej fizyki. W pracach Ziemińskiego nie ma zresztą wszystkich tych, charakterystycznych dla tacyzmu, gwałtownych spięć, ekspresyjnych wybuchów materii. Tkanek obrazu tworzą regularnie nakrapiane, analityczne, nieco monotonne struktury. Z czasem poszczególne plamki stają się tak drobne, jak ziarenka piasku, obrazy osiągają wtedy jednolitość prawie unistyczną. Niknie iluzja głębi, tak istotna dla całego malarstwa „informel”, a zamiast niej pojawia się imitacja chropowatości. I to jest właśnie ów opisany wyżej moment, kiedy artysta, którego przedtem interesował dom, teraz podszedł pod samą jego ścianę.

Jakkolwiek iluzja przestrzenna została ograniczona do minimum, to jednak owa imitacja chropowatości jest nią jeszcze, chociaż stanowi już tylko jej organ szczytkowy. Trzeba teraz pozbyć się jakichkolwiek reliktów iluzyjności, żeby doprowadzić do całkowitej autonomii obrazu, który zresztą nie byłby już chyba obrazem, tylko raczej swego rodzaju przedmiotem konkretnym.

Otóż Ziemiński na taki krok się decyduje. Złudzenie chropowatości było w jego pracach z tego okresu tak duże, że zmuszało do dotknięcia samej powierzchni obrazu, by się upewnić, że jest gładka. Wtedy artysta kończy nagle z imitacją i wprowadza „prawdziwą” chropowatość. Równocześnie jest to punkt szczytowy rozdrobnienia materii plastycznej w jego obrazach.

Co dalej? Owe jednolite rozdrobnione, chropowate organizmy stają się nudne. Ziemiński znowu decyduje się na zmianę, która i tym razem jest mu potrzebna. Dostrzega zjawisko pozornie paradoksalne: im bardziej rozbitny jest obraz, im mniejsze cząsteczki składają się na jego budowę, tym bardziej jest on jednolity, w pewnym bowiem momencie cząsteczki materii mogą być już tak małe, że trudno je dostrzec,

i wtedy właśnie sprawiają wrażenie idealnie prawie gładkiej płaszczyzny. Otóż artysta wprowadza teraz do swych obrazów jednolite płaszczyzny, zamalowane jednym tonem, ale za to formuje je całkowicie prawie po rzeźbiarsku, modelując w gipsie ich konstrukcyjne, żebrowate szkielety. To już coś więcej, niż chropowata faktura. Tu trzeci wymiar, owa przestrzeń konkretna zaczyna występować jako jeden z najbardziej istotnych czynników tego malarstwa. Wydaje się, że artysta jakby się cofnął, i to aż gdzieś w okolice Mondriana; pojawia się bowiem w jego obrazach coś w rodzaju podziałów geometrycznych. W analogicznym zresztą okresie także w tynkach Antonio Tapiesa zaznaczyły się pionowe i poziome, można więc przypuszczać, że u obydwu artystów zachodzi jakaś prawidłowość rozwojowa. Ziemiński po swoim najbardziej atomistycznym okresie twórczości musiał wprowadzić jakąś tektonikę. Powstają teraz wypukłe gipsowe reliefy, które utraciły już związek z konstrukcjami Mondriana, odnalazły za to organiczną monolitowość kompozycji. Czasem dzieła te przybierają postać glazurowanych cacek, w które artysta wtapia kolorowe kamyki, innym razem są to tablice magiczne o łagodnym labiryntu gipsowych spiral.

Ostatni, najbardziej aktualny akord twórczości Ziemińskiego stanowią duże stosunkowo obrazy-płaskorzeźby, w których gipsowa erozja tworzy nieoczekiwane, zastygłe w bezruchu, ekspresyjne w swojej hieratyczności pasma materii. Obrazy te ustawione na wystwie po prostu na podłodze przywołują na myśl raczej jakieś prehistoryczne pomniki, niż to wszystko, co przywykliśmy nazywać obrazami.

W tym stopniowym przeobrażeniu Ziemińskiego tkwi zarodek nowego stylu: obraz przestał stwarzać iluzję świata, który nas otacza, stał się przedmiotem konkretnym istniejącym tak samo niezależnie, jak inne przedmioty i twory natury. A równocześnie to, co pokazał artysta, niepostrzeżenie przekroczyło granice abstrakcji bezformennej, chociaż właśnie ona była głównym punktem wyjścia do tych poszukiwań.

Dla porządku zaznaczyć należy, że sztuka Jana Ziemińskiego mimo całej jej odkrywczości, nie jest niczym wyjątkowym. Podobne problemy plastyczne podejmują równoległe artyści na całym świecie: Włosi (Burri, bracia Pomodoro), Hiszpanie (Tapies, Quixart, Turcios), Japończycy (Soto, Maeda), Niemcy (Kalinowski), Polacy (Borowski, Dzieduszycki, Kłewski, Piasecki, Beksiński, Kierzkowski). Chyba nie mamy do czynienia ze zwykłym przy-



Jan Ziemiński — Kompozycja, olej, techniki mieszane, 1959

padkiem. Najwyraźniej wykluwa się nowy styl, który dziś nie ma jeszcze nawet nazwy, ale jego rozwój będzie za kilka lat sprawą prawdopodobnie tak oczywistą, jak w chwili obecnej

istnienie abstrakcji bezformennej. Miło mi przy okazji zauważyć, że tym razem jedną z głównych ról odgrywają Polacy.

Jerzy Ludwiński

STANISŁAW ZALEWSKI...

(Dokończenie ze str. 8)

spawia wrażenie niepokojące. Po dokładnym obejrzeniu dochodzę do wniosku nieoczekiwanego dla siebie. Musi być pod spodem drugi obraz, stanowiący to fakturalne pierwszego. Właśnie ta faktura, powstała w pierwszym stadium malowania obrazu, musiała być bardzo dobra artystycznie, skoro swoją bliską podskórnością wywołuje niepokojącą ciekawość. Jeżeli mamy jako to rzecz malarsko wykończoną, będącą podkładem pod obraz widzialny dla oka, to pozostaje jeszcze kwestia dyskusyjna: czy podkład ów posiada również swoją fakturę? Czy zamierzona jest ona wyłącznie jako faktura dla „pejzażu z koniem”.

A może po prostu Zalewski przeżywał okres, kiedy nie posiadał pieniędzy na zakupienie płótna, użył zwyczajnie obrazu, który nie odpowiadał jego wymogom twórczym, jako materiału warsztatowego do innego tematu?

Może to jest właśnie przejaw temperamentu twórczego tego malarza?

Zdobywał „ideę twórczą” (brzydkie słowo) wraz z polską awangardą. Przekre. Nie doszedł jednak do prawdy, że sztuka nie jest odtworzeniem natury, jest raczej jej przetworzeniem.

Czy formalizm (do był nim postimpresjonizm) ma sens u malarza z temperamentem Zalewskiego?

Kajetan Wojtyśkiak

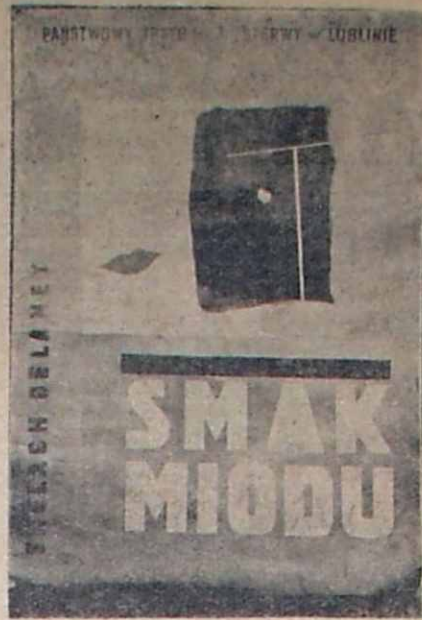
Ideaty małego formatu

ANNA TATARKIEWICZ

„Smak miodu” to sztuka bardzo głośna; dziewiętnastoletnia jej autorka od jednego razu zdobyła sobie światową sławę. Dzięki czemu? Jak się zdaje, dość różne powody mogły złożyć się na sukces utworu, który nie jest arcydziełem, ale na pewno jest dziełem interesującym, a przede wszystkim bardzo zmiennym. A więc niewątpliwie do kariery „Smaku” przyczyniły się sprawy dość zewnętrzne: młody wiek autorki i robiona jej z tego tytułu reklama (przypomnijmy casus mocno już dziś przebrzmiałej Saganki), a także drażliwość tematyki, co w naszych czasach jest zazwyczaj niezgodną rekomendacją (dawnej też bywało, tylko nie tak jawnie). Obok tego — niewątpliwa sceniczność sztuki, a przede wszystkim parę ról, które dają aktorem dobrą okazję „wygrania się”. Dalej sprawa istotniejsza: autentyczność i jedność dialogu, wziętego wprost z życia, i to życia bardzo powszedniego; dialog ten można by określić jako neonaturalistyczny. Ale poza tym wszystkim w sztuce Shelagh Delaney jest coś więcej, co nadaje „Smakowi miodu” pewną rangę intelektualną: można by to nazwać światopoglądem czy filozofią sztuki, a raczej pewnymi propozycjami światopoglądowymi, sugerowanymi idealizacją, dość zaskakujących na tle tego wszystkiego, co mówi się o współczesnej młodzieży. Bo nie ma chyba wątpliwości, że Delaney jest młoda i współczesna nie tylko wiekiem, ale i reprezentowaną przez siebie mentalnością.

Bohaterami sztuki są ludzie z tej czy z innej przyczyny pozostający na marginesie „normalnego” społeczeństwa: prostytutka, jej partner — inwalida wojenny i alkoholik, jej córka — porzucona w ciąży przez pierwszego kochanka, samozwańcy teje córki opiekun z jakąś nieodpowiedzialną przeszłością homoseksualną. Ten zestaw brzmi niezbyt zachęcająco i mógłby stać się punktem wyjścia dla jakiegoś beckettowskiego studium ludzkiej nędzy czy psychopatologii, a przecież tak nie jest.

Młoda Angielka pokazuje ludzi mniej lub bardziej wykończonych, ale w jej ujęciu są to przede wszystkim ludzie nieszczęśliwi, świadomi swego zmarnowanego życia; wytrąceni poza nawias norm, ale w gruncie rzeczy do tych norm tęskniący. W podtekście sztuki rysuje się pewien ideał moralny, bardzo skromny, powściągliwy, niewielkiego formatu: ideał szczęścia rodzinnego, spokoju, wzajemnej ludzkiej życzliwości. prostytutka Helena jest wyrodną matką, ale przez pokazanie takiej właśnie matki i skutków jej postępowania tym mocniej akcentuje się ideał matki innej, do której tęskni zmaltretowana i zjadliwa Jo, matka, którą można wziąć za rękę, zwierzyć się jej ze strapienia czy bodaj — zjeść upieczony przez nią domowy piernik lub ciastko z imbirami. Jo pod pozorem cynizmu i rzeczywistą a zrozumiałą w tych warunkach histerią kryje głód uczuć i głód zwykłego, unormowanego życia: z matką, ojcem, zacisznym domem, własnym chłopcem — i szkołą włącznie. Ciekawa to rzecz ten zwrot do ideału intymistycznego, który obserwować można także w innych dziedzinach twórczości, i to na obu biegunach współczesnego świata. Bo przecież te same tendencje dochodzą do głosu w najcenniejszych dziełach kinematografii radzieckiej. U nas bodajże ta sama dążność jest głębszą przesłanką zawrotnej kariery Matysiaków. To może zresztą rzecz zdrowa i naturalna, że w obliczu dezintegracji dotychczasowego świata, wobec zachwiania wszelkich pewników i wartości, człowiek, w tym wypadku jego wyrażicielka — Sztuka zwraca się do jakichś spraw elementarnych, najprostszych, a przez to samo najbardziej oczywistych i trudnych do zaprzeczenia. Gdy wielkie słowa stały się „drętą mową”, trzeba może przywrócić im sens zaczynając od słów małych, ale za to bardzo konkretnych; aby odzyskać wiarę w ludzkość, trzeba może odkryć znów człowieka, właśnie przez małe, a nie przez duże „c”. Ostatecznie nawet Camus swój bardzo intelektualny system etyczny bazuje na istnieniu uczuć niezaprzeczalnych,



Afisz wg projektu
Janusza Warpechowskiego

przede wszystkim uczucia macierzyńskiego (pisałam o tym kiedyś obszerniej na innych łamach).

„Smak miodu” pobudza też do refleksji natury bardziej warsztatowej. Mówi się dziś powszechnie o kryzysie teatru. Powodzenie takich sztuk jak „Smak miodu” oraz jemu podobnych mogłoby zdawać się argumentem przeciwko pesymistycznemu widzeniu spraw sceny. Ale czy istotnie jest takim argumentem? Wydaje mi się, że wszystkie treści zawarte w sztuce Delaney mogłyby zmieścić się bez uszczerbku, a nawet z korzyścią dla siebie — w filmie o takiej samej fabule i problematyce. Z korzyścią — bo realistyczna poetyka i faktura sztuki mogłaby znaleźć pełny odpowiednik w poetyce filmowej, a pozostaje w pewnej sprzeczności z konwencjonalizmem, immanentnym dla teatru. W jakich dekoracjach należy na przykład grać sztuki tego typu? Iluzjonizm na scenie w konkurencji z filmem wydaje się ostatecznie przegrany, a dekoracje konwencjonalne, do jakich przyzwyczaili nas tatar współczesny — kłócą się z poetyką sztuki. Tak jak — sięgając do analogii historycznych — w pewnym momencie scenografia preromantyczna kłóciła się z wystawianymi w niej dziełami epigonów pseudoklasycyzmu... Ale tu dochodzimy do problemów, które nie nam i nie w tym miejscu rozstrzygać, warto przecież zasygnalizować.

Jak ocenić lubelską inscenizację „Smaku miodu”? Jest to na pewno sprawa bardzo rzetelnego wysiłku reżysera i aktorów, by jak najnikliwiej odczytać sztukę i nadać jej kształt jak najbardziej wyrazisty i sugestywny. Czy wysiłki szły zawsze w słusznym kierunku i czy zostały uwieńczone pełnym powodzeniem? Wydaje mi się, że sztuka, chociażby z racji niezupełnej dojrzałości warsztatu autorki — może dać pole do różnych interpretacji, a za każdą z tych różnych interpretacji można by przytoczyć znaczną ilość argumentów. Staraliśmy się ukazać, co mnie w „Smaku miodu” wydaje się najistotniejsze; reżyser przedstawił ją, p. Modrzewska rozłożyła akcenty nieco inaczej, kładąc większy nacisk na „bagnie moralne” (cytuja za programem), niż na chęć wyrwania się z tego bagna. Znalazło to wyraz przede wszystkim w interpretacji postaci Jo; może też zaważyły tu warunki Marty Grey, aktorki o ekspresji zdecydowanie dramatycznej. Mocniej zaakcentowano historyczność Jo i pewną jej nienormalność niż tęsknotę do normalności. Marta Grey jest na pewno zdolna, ale to, co dała w postaci Jo jest raczej wyrazistym, chwilami jaskrawym szkicem do obrazu niż wykończonym wizerunkiem; pewne sprawy należałoby pogłębić, inne — to może nawet ważniejsze — stonować, ściszyć, przytłumić; może zresztą nadmierną nerwowość gry położyć należy na karb tremy premierowej (krytycy warszawscy!). Bardzo interesującą sylwetkę stworzyła Maria Górecka, tak odmienna od swych dotychczasowych wcieleń, że w pierwszej chwili z trudno ją poznać. Charakter otwartej postaci dobytej środkami nie narzucającymi się: tymbrem głosu, intonacją, powściągliwą gestykulacją; być może, że postać i problem zyskałyby na wymowie, gdyby mocniej uwydatnić pewną przemianę, jaka musiała nastąpić w Helenie po jej zerwaniu z mężem, to znaczy po ostatecznym krachu nadziei na jakąś stabilizację. Włodzimierz Wiszniewski dał pełnokrwistą postać Piotra, wygrywając jego brutalność, a zara-

tem zawarte w tekście aluzje do jakiegoś wewnętrznego polamania (rozróżnia budzi sama koncepcja i realizacja postaci Geoffreya i Chłopca. W osobie Geoffreya — Zygmunt Tadeusiak — propozycje autorskie znajdują najdobitniejszy wyraz, ale równocześnie jest to postać najbledsza, zostawiająca największe pole domysłowi i dopowiedzeniu reżysera i aktora. Osobiście widziałabym Geoffreya w stylu znacznie bardziej nowoczesnym i „genre artiste” (student szkoły plastycznej...) — to tłumaczyłoby do pewnego stopnia jego przeszłość, znaną widzowi tylko z aluzji, a także późniejszą ewolucję uczuć (Geoffrey po prostu zakochuje się w Jo). Zresztą wydaje mi się, że w ogóle należałoby bodaj strojem bardziej uwydatnić tak swobodny styl współczesnej młodzieży także w osobach Jo i Chłopca. Chłopiec — Kazimierz Siedlecki — jest chyba za bardzo schematyczny w swej murzynskiej żywiołowości: jest to „murzyn jako taki”, a należałoby dać jakąś wersję bardziej zindywidualizowaną. Na uwagę zasługuje umiejętnie i trafnie opracowanie sytuacyjne szeregu scen, które uboga w didaskalia sztuka sugeruje jedynie dialogiem.

Scenografia — oszczędna, funkcjonalna, nastrojowa, zgadza się z naszymi gustami, ale czy z poetyką sztuki?...

Jak słyszełszy z ust Dyr. Torończyka, teatr lubelski pragnąłby trafić przede wszystkim — i słusznie — do młodych widzów. Wydaje mi się, że „Smak miodu” jako zaproszenie do dyskusji powinien spełnić swe zadanie.

Shelagh Delaney: „Smak miodu”, sztuka w 2 aktach, przekład W. Komarnickiej i K. Tarnowskiej; reżyseria: Zofia Modrzewska, scenografia: Janusz Warpechowski, muzyka: Ryszard Schreier.

„Cezary Baryka” czyli próba sił

(Dokończenie ze str. 6)

dramaturgicznego musieli stworzyć postać możliwie najpełniejszą. Obserwowałem z szacunkiem zmagania wykonawców z tymi „dziurami” tekstu, niedostatkami materiału. Wyszli zwycięstwo z tych prób. Marian Rulka, aktor obdarzony wielkim temperamentem, nakreślił doskonałą postać młodego „jaśnie pana”, który nie był w stanie sięgnąć dalej wzrokiem poza krąg swego codziennego dworskiego świata — i jakoś rozbrajającego swoją beznadziejnością i ograniczeniem. Myślę, że dobrze odebrał Nawłoci cechy odróżniającej Sodomy, byłby to dzisiaj obraz cokolwiek naiwny. W tym też kierunku poszła Danuta Dworzynska nakreślając sympatyczną sylwetkę pani Wielosławskiej, tej intencji służyła znakomita postać starego Maciejunia (Stefan Buczek). Osobne słowa uznania należą się dwóm utalentowanym aktorkom: Danucie Nagórnej i Marcie Grey. Co prawda nie wiele miały do roboty na scenie, a wątek z otruciem Karusi wydawał się zbędny — niemniej dowiodły swoich dużych możliwości aktorskich. Marta Grey miała rolę milczącą, ale samym pojawieniem się, sylwetką, gestem sugerowała nieujawniony dramat egzaltowanej, cierpiącej na brak powodzenia dziewczyny. Danuta Nagórna bardzo ciekawie rozegrała „ideową” romowę z Baryką.

Niestety, i w części „rosyjskiej” i „warszawskiej” trudniej o zachwyty. W postaci Matki nie odnalazłem mistrzostwa aktorskiego Eleonory Frenkiel-Ossowskiej, nie bardzo również wiedziała co począć z rolą Księżnej Maria Górecka. Dopiero Aleksander Aleksy w roli Ojca zwrócił na siebie uwagę. Podobnie w części ostatniej: wszyscy jakoś zdrewnieli, stali się osobami do Wypowiadania Poglądów. Stąd nie wiele mam do powiedzenia o Lechu Skolimowskim (Lulek), St. Stożce (Bulawnik), Ryszardzie Kolaszyńskim (Gajowiec).

Z oddalenia jednak „Cezary Baryka” pozostawia wrażenie optymistyczne. O poziomie teatru bowiem decyduje o mniej lub bardziej udane adaptacje, lecz aktorzy i reżyserzy. A na brak talentów Lublin uskarżać się nie może. Przedstawienie „Cezarego Baryki” zostało — w granicach swych możliwości — bardzo dobrze wyreżyserowane przy

Szkoła dobrego smaku

ANNA TATARKIEWICZ

Sądy literackie podlegają rewizji, nawet gdy idzie o klasyków z ustaloną renomą. Jeszcze w epoce Boya Marivaux ceniony był głównie i prawie wyłącznie jako dramaturg; dziś skłonni jesteśmy widzieć w nim przede wszystkim jednego z ojców współczesnej powieści. Znany romanista i znawca Marivaux, prof. Zurowski pisze o tym: „Kameralny klasyk w dziedzinie teatru jest wielkim klasykiem w swojej (twórczości powieściowej)”. Innym dowodem na to, jak wysoko stawia się obecnie powieści Marivaux są nazwiska tłumaczy, którzy przyswoili je ostatnimi laty polskim czytelnikom: „Kariere wieśniaka” przełożył Jarosław Iwaszkiewicz, „Życie Marianny” — najwybitniejszy chyba z naszych współczesnych tłumaczy, Julian Rogoziński.

Między twórczością powieściopisarską Marivaux a jego sztukami są — bo jak mogłoby ich nie być? — związki bardzo ścisłe. W swych powieściach Marivaux jest znakomitym psychologiem i malarzem współczesnych mu obyczajów, w utworach dramatycznych — przede wszystkim psychologiem, ale i tu, i tam podejmuje podobne motywy, tu i tam w rozwinięciu ich wprowadza pewne zasadnicze novum. Tym novum jest ukazanie czasu jako wymiaru psychicznego. Jak bardzo słusznie zauważał Boy, tematem Marivaux jest powstawanie miłości. W dramaturgii francuskiej XVII wieku miłość jest, u Marivaux — miłość staje się. To umiejscowienie procesów psychicznych w czasie będzie zresztą zdobywcą przede wszystkim powieści.

W sztukach Marivaux, wbrew pozorom, sprawy psychologii są też osadzone wcale mocno w problematyce społeczno-obyczajowej epoki, więcej, Marivaux w stawianiu tych spraw przejawia sporo odwagi, żeby nie powiedzieć zachwalstwa. Z zabawnej rokokowej przebiegłości, jaką są „Igraszki”, wyłuskać można jądro wcale ważne i poważne. Sylwia zakochuje się w człowieku, którego uważa za lokaja; Dorant gotów jest ożenić się z dziewczyną, która w jego mniemaniu jest zwykłą służącą. Uprzymiśnijmy sobie, że od czasu napisania „Igraszek” minęły z górą dwa wieki i nastąpiło kilka przewrotów społeczno-obyczajowych, w tym dwie wielkie rewolucje, a problem „nierównych” związków po dziś dzień, nawet w naszym ustroju, nie doczekał się pełnego rozwiązania... Jeśli zaś idzie o rozwój motywu w literaturze, „Igraszki” przetransponowane na wysokie „c” — to będzie przebiegająca romantyczna i patetyczna, dzieje miłości lokaja i królowej, „Ruy Blas”.

Oczywiście nie zamierzam wcale twierdzić, że „Igraszki” są dziełem rewolucyjnym, ale warto uświadomić sobie owe dosyć nieoczekiwane perspektywy, jakie otwiera to rozrywkowe cacko, ten bibelot z rokokowej serwantki. Warto przypomnieć, że rewolucji 1789 r. dokonywali między innymi tacy panowie w peruczkach, a po trosze i panie w krynolinach, w salonowej pogawędce burząc podwaliny własnego świata, że filary Encyklopedii d'Alembert i Diderot byli też filarami salonów, gawędziarzami i bawidamkami, i że Marivaux, ojciec wieśniaka Jakuba i lokaja Leona, wcale tak daleko od nich nie odszedł...

A pomijając wszystkie te ważne problemy, — co za technika i co za finezja, zwłaszcza gdy porównamy tego kameralnego klasyka XVIII wieku z niektórymi współczesnymi nam autorami i adaptatorami dzieł monumental-

(Dokończenie na str. 12)

ciekawej scenografii Jerzego Torończyka. Przy wszystkich niedostatkach adaptacji — spektakl zachował jednak myśl naczelną powieści — sprawę rozczarowania, rozsypania się mitu Polski przedwzrostowej, poszukiwania wyjścia z impasu, ratunku. Na szczęście sprawa ta nie utonąła w drobnych epizodach fabularnych. Choć niezbyt zręcznie wyrażona dotarła jednak do widza. Przedstawienie to było w pewnym sensie próbą sprawności teatru. I teatr z tej próby wyszedł zwycięsko.

Konrad Eberhardt

PAŃSTWOWY TEATR im. OSTERYWY w LUBLINIE



Szkoła dobrego smaku

(Dokończenie ze str. 11)

nych... Abstrahując od wszystkiego, czego można lub czego nie można dostrzec się w „Igraszkach”, jest to na pewno szkoła dobrej roboty i dobrego smaku, i z tego względu trzeba jak najbardziej przyklasnąć, że Teatr Lubelski tę właśnie pozycję wybrał dla sceny objazdowej. Zwłaszcza że dał jej godną, to znaczy pełną smaku oprawę. Przede wszystkim wielkie brawa dla scenografa: p. Teresa Targońska zaprojektowała dekoracje i kostiumy wybornie trafiające w styl epoki i dzieła, finezyjne, proste, o pięknie zharmonizowanych pastelowych barwach, dociągłe, łatwe do przeniesienia (objazd), jednym słowem — ze wszech miar udane. Spektakl ma dobre i płynne tempo, utrzymany jest w jednolitym i trafnym stylu igraszkowy intelektualno-sentymentalnej, z pomyslowym motywem menueta. Starego klasyka nie zawiedli też aktorzy. Dwie pary kochanków zagrały na zasadzie kontrastu, nie wpadając jednak ani w trywialność, z jednej, ani w ekliwość z drugiej strony. Teresa Szmigielówna, może troszkę sztuczna w 1-ym akcie, w dwu następnych była pełną wdzięku i świeżości. Jan Machulski, któremu ta rola lirycznego kochanka pasuje jak ulał (wyrażałam kiedyś w „Kamieniu” ochotę ujrzenia go w tej właśnie postaci), był Dorantem uroczym i tkiwym; tylko trochę za mało serio przeżywał swój „dramat”, bo przecież — jak starałam się ukazać — właśnie w osobie Doranta komedyjka Marivaux ociera się o dramat i o współczesność. Machulski i Chmielarczyk jako para służących byli zabawni nie zniżając się do wulgarności; naturalnym i bezpośrednim (czegoż tu więcej żądać?) Orgonem okazał się Janusz Cywiński, jak się zdaje dobry nowy „nabytek” lubelskiego teatru; sekundował mu pod względem prostoty Marian Drozdowski.

Nawiasem mówiąc, na przykładzie „Igraszek” obserwować można degradację stylów obyczajowych: językiem siedemnastowiecznych „wykwintniś” mówią tu lokaje, „państwo” wyrażają się i zachowują z maksymalną prostotą.

W sumie lubelska inscenizacja „Igraszek” to doskonała rozrywka, a przy tym udana szkoła dobrego smaku. A dobry smak to w kulturze rzecz nie blaha i nie mała.

Anna Tatarkiewicz

Piotr Marivaux: „Igraszki trafu i miłości”; przekład T. Boya-Zeleńskiego; reżyseria: Zbigniew Przeradzki; scenografia: Teresa Targońska; muzyka: Ryszard Schreiter; choreografia: Maria Grodzka.

KIEDY DECENTRALIZUJE SIĘ KRYTYKA...

Fragmety stenogramu dyskusji na Sesji wyjazdowej Klubu Krytyków Teatralnych w dniu 22.XI. br. w Lublinie.

Red. Andrzej Wróblewski: Lublin jest miastem, gdzie przeważa element chłopski. Socjologowie nie zadali sobie dotąd trudu, aby się tym miastem należycie zająć. Lublin wybitnie nadaje się do poczynienia takich obserwacji socjologicznych ze względu na różny skład jego mieszkańców. Teatr musi utrzymać ścisły kontakt ze środowiskiem. Powiedzmy sobie szczerze, że tutaj jest to zadanie bardzo trudne. Osiągnięciem Teatru Osterwy niekiedy jednak w Lublinie nie docenia. Mijają one przez nikogo nie dostrzeżone.

Istnieje tu operetka. Ta operetka jest najgorszą operetką w całej Polsce. Uważam, że na nią są wynucane niewspółmiernie duże pieniądze. Tymczasem Lublin ma inteligencję, która się domaga drugiej sceny dla teatru dramatycznego. W wielu mniejszych miastach powstają sceny kameralne, czemuż więc Lublin pozostaje w tyle? To jest sprawa bardzo ważna...

Przechodząc do oceny „Cezarego Baryki” red. Wróblewski wypowiada się krytycznie o adaptacji.

W dalszym ciągu dyskusji pada pytanie, w jakim stopniu i przy zastosowaniu jakich metod organizacyjnych wciągani są w zagadnienia teatru przedstawiciele środowisk twórczych. Lublin ma też wielu młodych naukowców, czy oni interesują się teatrem, czy wychodzą ze swoimi propozycjami w zakresie repertuaru.

Dyr. Torończyk: W Lublinie od niedawna istnieje Towarzystwo Przyjaciół Teatru. Towarzystwo to zaanalogowało dyskusje „przy stoliku”. Muszę jednak stwierdzić, że niestety dyskusja jest wciąż bardzo słaba. Młodzież KUL i UMCS zajmuje jakby stanowisko wyciekające. Dyskusję podejmują właściwie tylko krytycy teatralni. Nie ma jej wśród młodzieży i wszystkie próby zmierzające ku jej wywołaniu spaliły na panewce.

Red. J. Frühling ma pewne zastrzeżenia co do umotywowania repertuaru: Podkreślało się tutaj, że zespół lubelskiego teatru jest młody. Nie znaczy to, aby należało odmładzać repertuar. Sama zaś młodzież powinna interesować się nie tylko sztukami o młodych, ale również i innymi wartościowymi sztukami. Zresztą wymienione m. in. „Czarownice z Salem” przecież nie zawierają problemu młodzieżowego. Podobnie i sztuka „Smak miodu” też nie ma zbyt dużo tych spraw młodzieżowych, jest jednak bardzo dobrą i przydatną sztuką.

Dyr. Torończyk: Oczywiście my nie jesteśmy „Teatrem Młodego Widza”. Ale swoją drogą problemem młodzieży żyjemy, bierzemy go specjalnie pod uwagę.

Red. Szydłowski: Wielką korzyść decentralizacji polega na tym, że teatr próbuje samodzielnie ustawić repertuar. Teatr sam musi znaleźć magnes, którym będzie przyciągał publiczność. Główny zarzut, jaki tu skierowano pod adresem miejscowych władz, polega na tym, że nie umożliwiają Teatrowi Osterwy przejścia drugiej sceny. Proponuję, abyście pokazali nam tę salę, o której mówicie. Można by było projekt oddania wam tej sali umotywować m. n. koniecznością ochrony zabytku, który niszczycie pozostając w użytkowaniu Zarządu Kin.

Przejdźmy do następnej sprawy, do zadań teatru wobec społeczeństwa. Wszyscy wiemy, że w Lublinie jest KUL i uważam, że szczególnie w Lublinie musimy zainteresować się młodzieżą. Musimy jej dać takie sztuki, w których znajdzie problemy ją interesujące, które będą na nią oddziaływać. Czy repertuar ma być ofensywny w stosunku do miejscowej publiczności? Mnie się zdaje, że tu trzeba zrobić krok stanowczy, podjąć wyraźną decyzję. W repertuarze podanym nam do wiadomości brakuje polskich pozycji współczesnych i to nie jest słuszne. Przecież w tej chwili mamy na przykład „Pierwszy dzień wolności” Kruczkowskiego, sztukę bardzo dobrą, którą warto w Lublinie pokazać. Nie chcę wdawać się w szczegóły, ale mógłbym wymienić jeszcze kilka współczesnych sztuk polskich nadających się do wystawienia. Ogólna polityka repertuarowa winna iść w kierunku repertuaru

na wskroś polskiego, współczesnego, który by wyraźnie oddziaływał na środowisko. To prawda, że mając jedną scenę trudno wypośredkować odpowiedni repertuar. Możecie jednak zrobić interesującą próbę organizując np. „Teatr propozycji”. Mogą dać interesujące wyniki również wieczory poezji organizowane w środowisku studenckim. Tego rodzaju inicjatywa pozwoliłaby rozwiązać częściowo problem związany z brakiem drugiej sceny.

Dyr. Torończyk: Koledzy podzielili się na grupy i organizują występy, ale sprawy te traktujemy oczywiście jako uboczne. Jeśli zaś chodzi o oddanie nam sali, w której obecnie znajduje się kino „Staromiejskie”, nie jest to rzecz taka prosta. Tu wchodzi w grę plan kina. Gdyby Zarząd Kina miał locum na to kino, z pewnością oddano by nam tę salę.

Aktor S. Mikulski: Dyrekcja planując repertuar bierze pod uwagę także i aktorów. Wystawiając tę czy inną sztukę myśli o ludziach, którzy ją będą grali. My tu mamy siedemdziesiąt pięć procent aktorów młodych. Jeśli będziemy grać wyłącznie dla miasta to my, aktorzy, nie wyniesiemy stąd korzyści. Układając repertuar patrzmy na plan również pod kątem zespołu teatralnego. Mamy w zespole o 2-3 kobiety za dużo, a mężczyźni za mało. To także musimy brać pod uwagę. Pragniemy nawiązać kontakt z wybitnymi starszymi aktorami, ale mimo naszych starań nie możemy ich ściągnąć do Lublina, bo tu nie ma mieszkań. Od dłuższego już czasu mieszkań nie dostajemy. Oto obiektywne przyczyny, które m. in. wpływają na układ naszego repertuaru.

Red. S. Gogołowska, przewodnicząca Lubelskiego Oddziału SDP, porusza sprawę współpracy dziennikarzy z teatrem. Stwierdza, że zespół pomaga chętnie w organizowaniu imprez. Mimo trudności finansowych dziennikarze lubelscy nie rezygnują z dalszej współpracy nad organizacją „Teatru propozycji”.

Aktor M. Pułka apeluje do krytyków, by zajęli się sprawą drugiej sceny. Aktorem nie wystarczy czytać sztuk, on chce grać ciekawe sztuki, chce pokazać je społeczeństwu w postaci niezupełnie.

Tow. W. Kryński, p. o. naczelnika Wydziału Kultury PWRN w Lublinie: Uważam, że do dyskusji nad problemami naszego teatru trzeba wciągnąć miejscowe władze. Tym powinno się zająć Stowarzyszenie Dziennikarzy i Towarzystwo Przyjaciół Teatru. Śmiem twierdzić, że dyskusje w Lublinie istnieją, ale w związkach nieformalnych, brak jest właściwie organizacji dyskusji.

Sprawa drugiej sceny. Mówi się o braku tej drugiej sceny, ale do tej pory nikt się nie zastanowił, jak ją należy zdobyć. Nikt nie brał pod uwagę warunków ekonomicznych. Wprawdzie uzyskano zgodę na likwidację kina „Staromiejskiego”, ale trudność polega na tym, że w Lublinie za mało kin. Jednak sprawę można będzie załatwić w inny sposób, jeżeli sportowcy opuszczą kino „Koziołek”.

Co do operetki, to pamiętamy, że w swoim czasie władze nie byłyby chętnie odnosiły się do projektu utworzenia operetki w Lublinie, ale społeczeństwo i prasa przyjęły ją z entuzjazmem.

Mieszkańca? Teatr dostał dużo mieszkańców, ale one zwykle przepadają, gdyż artyści wyjeżdżając z Lublina pozostawiają często kogoś w zajmowanych mieszkaniach. Jednak będziemy w miarę naszych możliwości nadal udzielać teatrowi pomocy w tym zakresie. Budowa zaś Domu Aktora będzie realizowana w ciągu czterech lat.

Red. Halina Chabros: Sprawa kin nie przedstawia się w Lublinie tak dalece tragicznie, jak to się mówi. Obecnie mamy więcej sal kinowych niż przed wojną i problem zdobycia sali dla teatru nie nastąpiłby specjalnych trudności. Jeśli zaś chodzi o współpracę Wydziału Kultury z teatrem, to nie wygląda ona zbyt różowo. Kiedyś chodziło np. o zorganizowanie Estrady Poetyckiej, Wydział Kultury nie zdecydował się na podjęcie decyzji.

Red. Anna Tatarkiewicz: Wydaje się, że Dyr. Torończyk słusznie chce, by teatr „stał się” na miarę widza; zdobycie młodego widza to — na dłuższą metę — sprawa egzystencji teatru w skali nie tylko lubelskiej. W Lublinie młodzież jest szczególnie zró-

nikowana. KUL ma okrzepnięty profil humanistyczny. Natomiast wyższe uczelnie państwowe bądź z natury rzeczy są nastawione na nauki ścisłe, bądź, jak UMCS — do niedawna naukom tym dawały pierwszeństwo. W dodatku młodzieży na tych uczelniach, pochodząca przeważnie z Lubelszczyzny i Rzeszowszczyzny, nierzadko z zapadłych wsi i miasteczek, jak na razie okazuje dużą bierność nie tylko kulturotwórczą, ale i kulturobioreczną. Zdobyć tej młodzieży dla kultury to na terenie Lublina sprawa kapitalna — nie tylko dla teatru.

Dyr. Torończyk wspominał o pewnej izolacji teatru, jeśli idzie o sprawy repertuarowe, w tym sensie, że podobno nikt nie okazuje żywszego zainteresowania kształtowaniem się repertuaru. Wydaje mi się, że w lubelskim środowisku kulturalnym jest sporo osób, które interesują się teatrem i miałyby w tej dziedzinie coś niecoś do powiedzenia, ale nikt nie kwapi się do roli nieproszonego doradcy. Inicjatywa w tej mierze musiałaby wyjść od teatru. Zresztą mam wrażenie, że chodziłoby tu nie tylko o doradzanie, bo dla dojrzałego doradczyma trzeba orientować się doskonale w sprawach personalnych teatru (kwestia obsady), ile w pewnych wypadkach — odradzanie.

Jestem bardzo wdzięczna Koledze Wróblewskiemu, że ostro, ale nieestetycznie, postawił sprawę operetki, na co my na terenie Lublina z różnych względów jakoś nie mogliśmy się zdecydować. Operetka w swej dotychczasowej działalności jest szkołą złego smaku, i to szkołą — jak wiemy — bardzo uczęszczaną. Uważam ostatecznie, że jeśli nie można radykalnie podwyższyć jej poziomu — co byłoby oczywiście najbardziej pożądane — to należałoby raczej scenę w Domu Żołnierza wyzyskać w inny sposób, z większą korzyścią dla kultury.

I sprawa ostatnia, poruszona już dziś kilkakrotnie, a może najważniejsza: sprawa drugiej sceny i budynku, gdzie obecnie mieści się k.no „Staromiejskie”. Bardzo gorąco apeluję do Kolegów z Warszawy, aby nas w tym poparli. To jest po prostu skandal, że zabytek narodowej kultury teatralnej, że sala, gdzie grał Bogusławski — nie jest traktowana jak na to zasługuje, otoczona pietyzmem, przywrócona dawnemu kształtowi i funkcji. Zwłaszcza że bez drugiej sceny trudno mówić o sensownym ustawieniu repertuaru, ani — tym bardziej — o twórczym eksperymencie, co jest sine qua non rozwoju artystycznego teatru. Mam nadzieję, że władze lokalne, przy poparciu władz centralnych, znajdą wreszcie jakieś rozwiązanie i że zabytkowa sala w sercu lubelskiego Starego Miasta zostanie w najbliższym czasie zwrócona swym prawowitym właścicielom — lubelskim ludziom teatru...

Red. Święcicki: Teatr lubelski obchodził swój jubileusz bardzo uroczysto. Na mnie ten dzień zrobił wrażenie małej matyry, którą zdawały władze miejscowe. U podłoża współpracy z władzami powinno leżeć znalezienie jakiegoś złotego środka, który pozwoliłby na uzgodnienie wspólnej linii teatru i władz. Sprawa młodzieży jest istotnie niezwykle ważna, ale obawiam się, że sztuka „Cezary Baryka” może okazać się bronią obosieczną...

Red. Tadeusz Chabros, dyrektor Rozgłośni Lubelskiej Polskiego Radia: Jest rzeczą jasną, że żaden teatr pewnych spraw do końca nie załatwia, tego od teatru nie należy wymagać. Teatr swoich widzów pobudza do myślenia na czas trwania spektaklu i to już jest niemało. Jeśli chodzi o dyskusję repertuarową, to zazwyczaj bywa tak, że jedni są za, inni przeciw. Ja od dawna mieszkam w Lublinie i wiem coś o tym. W dyskusjach został zapoczątkowany jedynie wątek. Owszem, były też więcej lub mniej autorytatywne wypowiedzi, ale teatr w końcu nie wiedział, kogo ma się słuchać. Wydaje mi się, że sprawy teatru powinny być postawione wyłącznie czynnikiem artystycznym i dobrze się odczuje, że Wydział Kultury nie ingeruje w problemy repertuarowe. Wydział Kultury winien interesować się stroną materialną.

W prasie stanowczo za mało się mówi o teatrze lubelskim. Apeluję do krytyków stolecznych, by nie zamawiali się tylko Warszawą. Teatr lubelski wart jest rozgłosu, jego osiągnięcia zasługują na to. Nam potrzebna jest pomoc kolegów z Warszawy. Tak się utarło, że słowo dziennikarza stołecznego ma duże znaczenie. Myślę, że koledzy nam pomogą w zwalczaniu miejscowych trudności. Dobrze, że kierownikiem Klubu Krytyków jest kol. Szydłowski, jeden z tych niezależnych ludzi, którzy wiedzą, że Polska to nie tylko Warszawa.

Reżyser Z. Tobiasz: Zaczęło od tego, że początkowo przebywałem w Warszawie, nieźle zarabiałem i było mi dobrze. Wyjechałem na prowincję, do Olsztyna. Tam zrobiłem szereg premier.

Pamiętam...

ZOFIA MODRZEWSKA

Po raz pierwszy jechałam do Lublina z Warszawy, z kolegami Teatru POLSKIEGO. Witany wszędzie oklaskami przy wypełnionej sali, bankietami w większych miastach, teatr dyrektora Arnolda Szyfmana objeżdżał triumfalnie Polskę od Krakowa do Wilna, ze sztuką Zofii Nałkowskiej „DOM KOBIET”. Kochaliśmy nasz Teatr i byliśmy dumni z niego jak pawie. Człową rolę Joanny kreowała niezapomniana, świetna artystka Maria Przybyłko Potocka, która w podróży okazała się prosta, wesoła, znosząca trudy objazdu z humorem i wytrwałością młodej dziewczyny, dającą nam przykład nie tylko w stosunku do sztuki, ale i życia.

Wówczas po raz pierwszy zobaczyłam Lublin. Wydał mi się mały, brudny i niski. Z niechlujstwem ulic kontrastowały restauracje i publiczność wykwiłtna, obsługa elegancka, świetne i dobrze podane dania. Wieczorem, w teatrze, z wygaszonej widowni płynęła fala zapachu drogich perfum. Po zapadnięciu kurtyny gorące i długotrwałe oklaski.

Za drugim razem jechałam na kupie worków, nielegalnie przemycana na liście funkcjonariuszy „Przewozowego Przedsiębiorstwa Towarów. Zbożowych”. Dostałam wiadomość tajną drogą, że wysyłane przeze mnie paczki nie dochodzą do mego męża, który z Pawłką został przewieziony z początkiem 43 r. na Majdanek. Stanęliśmy gdzieś na Lubartowskiej. „Czuje Pani — mówił mój sąsiad — ten wstrętny swąd? To z krematorium. Tam, widzi pani? To Majdanek”. Dreszcz wstrząsnął mną od stóp do głowy. Przyjechałam

Ciekawe, że nikt tego nie zauważył. Nawet miejscowe władze pominęły to milczeniem. Dopiero pod koniec mego pobytu w Olsztynie ukazała się wzmianka, że taki reżyser był, że coś tam tworzył. W Lublinie powtarza się ta sama historia.

Sprawa repertuaru przedstawia się tu tragicznie. My musimy myśleć nie tylko o tym co grać, ale i o tym kto ma grać, dalej — kto ma reżyserować, bo reżyserów mamy dwoje: p. Modrzewską i p. Tobiasza. Reżyserować „Cyda” miał przyjeżdżający reżyser, tymczasem nie przyjechał i ja mam robić tę sztukę.

Państwo mówią o zorganizowaniu Estrady Poetyckiej itp. Koledzy są pracownicy, przychodzą na próby zmęczenia, niejednokrotnie przerywamy próby, aby odpocząć.

Władze zwracają się do nas nieraz z propozycją zorganizowania jakiegoś wieczoru. Chętnie się godzimy, organizujemy takie imprezy, a potem się okazuje, że one rzekomo nie odpowiadają publiczności. Mimo to nie rezygnujemy z dotychczasowej pracy, będziemy ją kontynuować.

Dlaczego wybraliśmy „Przedwiośnie” jako sztukę na piętnastoletcie? Bo doszliśmy z kol. Dyrektorem do wniosku, że sprawa Cezarego Baryki będzie pasjonować nasze środowisko, naszą młodzież. Zespół jest młody i reżyser jest młody, ta sztuka wybitnie nam się nadała. Pokazane są w niej zmagania młodego człowieka, jego dojrzewanie poprzez rewolucję, poprzez przeżycia w Nawłoci. Jeżeli nawet Cezary nie jest postacią konsekwentną, to jednak jest dużym osiągnięciem to, że z obowiązkowej lektury zrobiono interesującą sztukę.

Red. Karaś („Sztandar Ludu”): Nie mogę zrozumieć, dlaczego niektórzy krytycy nie dostrzegają wysiłku włożonego w sztukę „Cezary Baryka”. W województwie lubelskim i w samym Lublinie są młodzi ludzie, którym Zeromski jest bardzo bliski. Wydaje mi się, że problem dojrzewania młodego człowieka jest bardzo aktualny, i że „Cezary Baryka” zainteresuje młodzież studencką.

J. Warmiński, występując w obronie swej adaptacji „Przedwiośnia”, mówi m. in.: Przeróbka nie odda dokładnie treści utworu powieściowego, nie odda piękna języka, nie będzie adekwatna dziełu. „Przedwiośnie” wybitnie się nie nadaje na scenę, tam nie ma dialogów, nie ma konkretnej akcji.

bez przepustki pozwalającej mi mieszkać dalej niż dwanaście kilometrów za Warszawą. Groziło mi więzienie „badann” — Majdanek... Biegaliśmy od świtu do godziny policyjnej pod adresem osób mających możliwość przemycić paczkę z żywnością na Majdanek. Noc spędzałam u nieznajomych ludzi. Po dwóch, trzech nocach musiałam szukać innego noclegu, gdyż domowi przechodzącemu człowiekowi nie mogącemu się meldować prawnie groziła odpowiedzialność gorsza od śmierci. Spotkana przypadkiem Pani Krystyna Bielska zaproponowała mi gościnę u siebie. Lojalnie przestrzegłam ją o niebezpieczeństwie, na jakie się naraża, ale mimo to — po siostrzanemu otworzyła mi swój gościnny dom. Nigdy nie zapomnę tego dowodu serca i odwagi.

W nocy często budził nas niebezpieczny zgrzyt zatrzymywanego nagle nieopodal naszego domu auta. Czasem z ulicy dochodziły odgłosy strzałów karabinowych, tupot nóg, to znowu płacz i jęki bitej kobiety. Gdy przechodziłam ulicą Narutowicza koło milicjnego Teatru, podnosiłam skołataną głowę i patrząc w ślepe okna myślałam, czy los pozwoli mi kiedyś poprzez sztukę Mickiewicza czy Słowackiego, a może nowego jakiegoś geniusza, którzy żyje w tej chwili i walczą w podziemiu, dać ludziom po tej męce potężną pociechę i szlachetną, dumną wiarę w nieśmiertelność Narodu.

Wyobrażałam sobie otwarte drzwi Teatru, oświetlone, jasne jego okna i falę ludzi tłoczących się w holu, wolnych i szczęśliwych.

Taka była druga twarz Lublina. W roku 1947 pracowałam jako reżyser i profesor PWST w Łodzi, pod dyktando Leona Schillera.

Pewnego dnia zastałam w domu ekspres: Czesław Strzelecki, mój przyjaciel, pisał do mnie zapytaniem, czy mogłabym uzyskać miesięczny urlop i zrobić sztukę Priestleya „Pan Inspektor przyszedł”. Wyreżyserował w jednym sezonie dziewięć sztuk i dziesiątej nie ma już siły zrobić.

I oto wysiadam wczesnym rankiem na dworcu w Lublinie. Jednokonną. (Dokończenie na str. 14)

Podjąłem się adaptacji, bo brak jest w naszej literaturze dramatycznej takich sztuk z okresu dwudziestolecia, a myśl zawarta w „Przedwiośniu” jest piękna. Jest to dla mnie najbardziej pasjonująca powieść. Dla mnie Cezary jest uosobieniem człowieka na wskroś polskiego. Zdawałem sobie jednak sprawę z trudności, jakich następcy przeróbka. Przyznam się, że zaskoczyła mnie odwaga kolegów z Teatru Osterwy, którzy nalegali, bym się podjął tej adaptacji. Koledzy ci byli odważniejsi ode mnie. Ta odwaga podjęcia się wystawienia takiego dzieła nie powinna być pominięta. Nie pomijajcie, koledzy krytycy, w swoich osadach ambitnego wysiłku tego teatru. Mimo pewnych braków przedstawienia, przy moim niezbyt udanej wersji scenicznej, wydaje mi się, że klimat Zeromskiego jednak ocalał. O ostatecznym bilansie wypowie się publiczność, mam nadzieję, że szala przechyli się na stronę zasług teatru. Krytyka błędów nie powinna być zbyt ostrą i brutalną, bo tym można zniechęcić ambitny zespół.

Red. Szydłowski: Dziękuję wszystkim uczestnikom dyskusji za interesujące wypowiedzi. Sądzę, że możemy wyciągnąć następujące wnioski:

1. wydaje się rzeczą celową, abyśmy udzielił pomocy teatrowi w sprawach organizacyjno-bytowych, zwłaszcza w sprawie mieszkań i przyspieszenia budowy Domu Aktora;
2. należy krytycznie podejść do sprawy operetki i przeanalizować, czy jest istotnie zła;
3. sprawa sali dla sceny kameralnej winna znaleźć się na pierwszym planie, i wreszcie;
4. na odcinku repertuaru jest jeszcze wiele do zrobienia, należy wziąć pod uwagę zarówno poglądy środowiska uniwersyteckiego, jak i poglądy władz miejscowych i te poglądy uwzględnić w repertuarze.

Decentralizacja w wypadku Lublina dała raczej pozytywne rezultaty. Jeśli uprzytomnimy sobie, że decentralizacja powinna polegać na zwiększeniu opieki nad teatrem bez opieki drobiazgowej, a więc przy zachowaniu pełnej samodzielności artystycznej, to wtedy ta polityka decentralizacji da w efekcie jeszcze lepsze rezultaty. Polityka decentralizacji powoduje wzrost samodzielności teatrów wojewódzkich i zmusza nas, krytyków, do wyjazdów poza Warszawę, abyśmy mogli ocenić osiągnięcia tych teatrów.

NIEZAPOMNIANE LATA

HALINA ZIÓLKOWSKA

Będzie to niemal metrykalne zwierzenie; ale jest moda na kobietę — człowieka, a kobieta — człowiek nie wstydzi się swych lat, więc...

Przyjechałam do Lubelskiego Teatru 1 września 1947 roku. Był to jeszcze Teatr Miejski o systemie działowym, czyli coś w rodzaju spółdzielni. Stałam się więc z punktu „udziałowcem”, co brzmiało dumnie, zważywszy, że jako kapitał zakładowy wniosłam swoje młode lata (jak to dziś już rzewnie brzmi!), energię o napędzie prawie — atomowym, stary plecak stanowiący omnia mea oraz czerwony beret i kurtkę koloru cynamonu, co może potwierdzić obecny dyr. Jerzy Torończyk, podówczas scenograf i pierwszy mężczyzna, jakiego w progach Teatru ujrzałam.

Strach wspomnieć, jakie wrażenie zrobiły na mnie kocie lby na ulicach miasta — nie był to przecie imponujący asfalt rok 1959! Ale że te same kocie lby wysyłały portiernię Teatru, a na środku tejże stała muzealna pompa — to przeszło moje wszelkie wyobrażenia.

Tędy właśnie prowadziła droga za kulisy Teatru, do garderób, pracowni i biura, które to biuro w owych czasach szczęśliwych zajmowało ambitną przestrzeń 2 x 2,5 m, a obecnie na fali dziejowych przemian przekształciło się w garderobę damską.

Aby jednak dojść do wymienionych pomieszczeń, trzeba było sforsować antyczną bramę na zardzewiałych zawiasach, której działalność regulował Pawełek Gołębiowski, choć zasłużony już dziś weteran, ale zawsze jeszcze „Pawelek”.

Owego pamiętnego września dostałam pokój w Teatrze na czwartym piętrze. Miało to być na parę dni, a zrobiło się z tego pięć lat! Pięć lat mieszkałam w Teatrze i trzykrotnie w tym czasie przeprowadzałam się z piętra na piętro.

W tych wędrowkach trafiłam także już jako osobna „rodzina” na pierwsze piętro koło łóż, do pokoiku sąsiadującego podłogą z sufitem „Arabii” p.

(Dokończenie na str. 15)

Konkurs literacki i publicystyczny

Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Oddział Wrocławski Związku Literatów Polskich oraz Wydział Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej i Rady Narodowej miasta Wrocławia ogłaszają konkurs otwarty na utwor literacki i publicystyczny zwanym z piętnastoletciem powrotu Ziemi Zachodniej do Polski.

W dziale literackim konkurs obejmuje powieści współczesne oraz zbiory opowiadań o objętości nie mniejszej niż 3 arkuszy wydawniczych, których tematem jest powojenne piętnastoletcie na Ziemiach Zachodnich. W dziale literackim ustala się trzy nagrody w następującej wysokości: I nagroda — 40.000 zł, II nagroda — 30.000 zł, III nagroda — 20.000 zł oraz cztery wyróżnienia po 6.000 zł.

W dziale publicystycznym konkurs obejmuje cykle utworów publicystycznych lub reportaży w objętości nie mniejszej niż 5 arkuszy wydawniczych, które obrazować będą rozwój kulturalny, społeczny czy gospodarczy Ziemi Zachodnich lub jednego z zachodnich regionów Polski, w powojennym piętnastoletciu. W dziale publicystycznym ustala się następujące nagrody: I nagroda — 30.000 zł, II nagroda — 20.000 zł, III nagroda — 10.000 zł i trzy wyróżnienia po 5.000 zł.

Prace opatrzone godłem należy nadsyłać do dnia 22 lipca 1960 r. pod adresem: Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław, Rynek 3. Na kopercie zaznaczyć należy: Konkurs literacki i publicystyczny. Do prac dołączyć należy zaklejone koperty, zawierające nazwisko i adres autora.

Prace nadesłane na konkurs nie mogą być uprzednio drukowane ani w całości, ani w fragmentach.

Nie ogranicza się ilości prac złożonych przez jednego autora. Organizatorzy zastrzegają sobie prawo do nie przyznania jednej lub kilku nagród i wyróżnień oraz do ich dowolnego podziału.

Skład jury podany zostanie w terminie późniejszym. Ogłoszenie wyników konkursu nastąpi 31.XII.1960 r.

Wydawnictwo Ossolinum zastrzega sobie wyłączne prawo wydania prac nagrodzonych oraz pierwszeństwo w publikacji prac nie nagrodzonych, lecz zakwalifikowanych do druku przez organizatorów.

Dodatkowych informacji na temat konkursu udziela wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław, Rynek 3.

Kartka z lat szkolnych

*Wspaniały i kochany kolego z gimnazjum siedleckiego...
 Ex re Nowego Roku, przesyłam Ci naj-
 lepsze życzenia i serdeczne, koleżeńskie
 pozdrowienia. Niech "Jacek" przypomni
 Ci Siedlce, nasze młode lata, i to, co
 wówczas marzyliśmy, pragnęliśmy, i do
 czego dążyliśmy. — Gdy Ty walczył
 o nie zniszczona do dziś ideały,
 a ja siedziałem w szkole, przesyłam
 Ci serdeczne pozdrowienia i życzenia
 na nowy rok szkolny. — Wzrosty
 Wincenty Hojjer*



Bolesława Prusa

(Dokończenie ze str. 2)

Weiss był na 2-gim kursie, Głowacki opóźniwszy się o 2 lata — ustępował do niego. Kiedy koledzy w kilku stali na schodach z Weisssem uchodził Głowacki — i pierwszy wita Weissa. — Odtąd stosunki mocno związały.

H[enryk] W[iercieński]

Wypada wprowadzić tu parę sprostowań. Nie znamy ocen kwartalnych Głowackiego, wiadomo tylko, że otrzymał promocję do następnej klasy z drugą nagrodą. Na świadectwie, obok przeważających ocen celujących i bardzo dobrych, znalazły się oceny dobre z trzech przedmiotów: łaciny, greki i francuskiego³⁾. Szkołę siedlecką natomiast opuścili bracia Głowacki z końcem tego roku szkolnego, od września spotykamy ich w Kielcach, następnie w Warszawie. Stamtąd poszli do oddziałów powstańczych.

Rzecz ciekawa, o podobnej sytuacji na innym tle wspomina, powołując się na informacje innego kolegi, Wincentego Hojjera, inż. Adam Kowalski. Według niego zajście to wywołane było sprzeciwem Weissa w stosunku do apelów młodego Głowackiego nawołujących do udziału w przygotowaniach do powstania. Cała historia w tej wersji posiada jeszcze ciąg dalszy:

„Wkrótce potem Hojjer spotkał na końcu ul. Floriańskiej karetkę dla szynkara eskortowaną przez samego Mańkina (dowódcę rosyjskiego), przez okno karety widać było młodzieńską głowę Prusa, a na niej czapkę z orzełkiem. Z karety usłyszał Hojjer dziecięce koleżeńskie wołanie „Wicek”⁴⁾.

Inna, bardziej obiektywna relacja pochodzi spod pióra znanego swego czasu adwokata siedleckiego, Stanisława Sunderlanda. Jest to list do Henryka Wiercieńskiego, zbierającego w 1912 r. wszelkie informacje o Prusie⁵⁾:

Stanisław Sunderland
 Adwokat Przysięgły
 w Siedlcach
 dnia 19.VI.1912 r.

Szanowny Panie!

Sp. Prus chodził do szkół w Siedlcach. Jest jego portret na fotografii koleżeńskich uczniów, którzy przebywali w szkole tułuskiej od r. 1858 do 1865. — Koledzy ci urządzali zjazd koleżeński w r. 1891. Na ten zjazd Głowacki przysłał depeszę, że nie może być obecnym. Wzmianka o zjeździe drukowana była w nr 202 Gazety Warszawskiej z dnia 4 sierpnia 1891. — Fotografia i Gazeta znajdują się w posiadaniu kolegi gimnazjalnego Prusa p. Pawła Webera urzędnika Izby Skarbowej w Siedlcach, tutaj zamieszkałego i dziś. — Leon Głowacki był tutaj nauczycielem i według opowieści p. Webera najniefortunniejszym uczniem, na którego Leon najczęściej wyrzekał,

był właśnie jego brat Aleksander. —

W Gimnazjum obecnie z powodu mają zajęcia, że odmówiono mi kończenia się roku szkolnego tyle wszelkich poszukiwań, ale po skończeniu się zajęć szkolnych będzie można dostać się do archiwum i zbadać, czy są akta i księgi z owych czasów, a tym samym i wiadomości o Prusie.

Miło mi przy sposobności założyć wyrazi najgłębszego uszanowania.

St. Sunderland

Padło tu już nazwisko Wincentego Hojjera. Wśród materiałów nadesłanych przez p. Helenę Porębską dla organizowanego Muzeum Bolesława Prusa w Nałęczowie znajduje się pocztówka z życzeniami noworocznymi dla Prusa od Hojjera. Widokówka przedstawia ratusz siedlecki z wieżą i znajdującą się na niej figurą św. Jacka.

1 stycznia [1907

Szanowny i Kochany Kolego z gimnazjum siedleckiego!

Ex re Nowego Roku przesyłam Ci najlepsze życzenia i serdeczne, koleżeńskie pozdrowienia. Niech „Jacek” przypomni Ci Siedlce, nasze młode lata, to o czym wówczas marzyliśmy, patrząc w dal z wysokości „Jacka” — gdyż Ty walczył o nie zniszczone do dziś ideały, a ja siedziałem w szkole pracując jednocześnie na chleb dla Matki wdowy i młodszego rodzeństwa.

Wincenty Hojjer

Może Prus, gdyby mógł w owych latach odwiedzić Siedlce, napisałby, podobne jak „Notatki z Lublina”, wspomnienie o jednym z miast swej młodości: o szkole, ratuszu z „Jackiem”, przyjaciółach i nauczycielach. Ostatni głos autora „Lalki” o Siedlcach to artykuł o wypadkach, jakie rozegrały się tam w 1905 roku, pełen refleksji nad stanem ówczesnego społeczeństwa⁶⁾.

Stanisław Fita

3) Por. J. Dobrzański: „Czasy szkolne Bolesława Prusa w świetle źródeł archiwalnych”, „Bożenki Humanistyczne TN KUL” I, 1950, s. 175.
 4) A. Kowalski: „Nielegalne kółka samokształceniowe w gimnazjum siedleckim (1888—1899)”. W „Księdze Pamiątkowej Siedlczan (1844—1905)”, Warszawa 1927, s. 387.
 5) Bibl. im. H. Łopacińskiego rkp. 1950
 6) B. Prus: „Z powodu siedleckich wypadków”. W księdze: „Na nową szkołę”. Kraków 1907. (Wyd. na budowę szkoły w Nałęczowie).



Biały kruk

JERZY KSIĘSKI

Wśród wielu wspomnień z lat dziecinnych zwłaszcza jedno silnie utkwiło mi w pamięci. Było ono ściśle związane z osobą majora Markowa, a właściwie z pewną książką.

Siergiej Iwanowicz Markow, major Armii Czerwonej, mieszkał u nas po przyjeździe wojsk na tereny Białorusi, jak to się wówczas mówiło, „na kwarterze”. Był człowiekiem nadzwyczaj kulturalnym i serdecznym w stosunku do nas Polaków, nic też dziwnego, że cała rodzina wkrótce zaprzyjaźniła się z „gospadinem majorem”.

Pamiętam długie słotne, kresowe wieczory, kiedy major wracał z pulku zniechęcony i zmęczony. Matka podawała wówczas herbatę, którą pilo się co prawda z sacharyną, ale bądź co bądź herbata była prawdziwa — grzybińska i przy niej to zwykle zaczynały się rozmowy o najróżniejszych sprawach.

Major mógł mówić o wszystkim. Nie lubił tylko tematu związanego w jakikolwiek sposób z wojną. Uważał widocznie, że wystarczająco obszernie mówił o tych sprawach swoim żołnierzom.

Prywatnie więc żył w świecie poezji, którą kochał jak rzadko. Dziwnie to były zainteresowania jak na majora. Opowiadać mógł godzinami, a kiedy rozprawiał o rosyjskiej literaturze, ojciec uważający się za znawcę w tej dziedzinie, gawędził z nim i dyskutował nieraz aż do chwili, kiedy gasło światło wyłączone przez elektrownię o północy, a nawet i dłużej. Sytuacja polityczna była naprężona, szykowało się wojna Niemców ze Związkiem Radzieckim, rozumiem więc teraz, że te rozprawy były świetnym odprężeniem zarówno dla majora, jak i dla mego ojca.

Chłonąłem chciwie te wszystkie rozmowy, marszcząc się krzywo, kiedy słyszałem o rzeczach nie bardzo dla siebie zrozumiałych lub nowych. Czasami major przynosił siedmiostronną gitarę i akompaniując sobie śpiewał głosem, od którego aż się coś przewracało w człowieku, smętne rosyjskie pieśni o miłości, stepach i wielkiej ludzkiej tęsknocie.

Któregoś wieczora Sieroża — jak nazywał go ojciec — przyszedł na kolację z jakąś grubą księgą i bez żadnych wstępów i objaśnień otworzył ją na

pierwszej stronie druku i zaczął czytać:

Litvo! Patrujo mĩa! simila al sano;
 Vian grandan valõron ekkonas
 litvano,
 Vin perdinte;

Zrobił pauzę, odetchnął i swym głębokim barytonem, który przy deklamowaniu zawsze nabierał barwy lekkiego jakby wzruszenia, czytał dalej:

...belecon vian mi admiras,
 Vidas gin kaj priskribas, car mi
 hejmsopiras.

Dłonią odgarnął spadające na czoło kosmyki włosów, twarz mu spoważniała i kiedy dobrnął do końca pierwszej strony, przerwał kończąc ostatnie słowa dostojnie i jakby z nabożeństwem.

— No, Jurik, czto eto, ty poniał? — zapytał z wyraźną wesołością.

A ze mną działo się coś dziwnego. To przecież jakieś znane i pamiętane jak gdyby słowa, chociaż obce. Ten szeroki oddech trzynastozgłoskowca przypominał coś bliskiego. I przecież najwyraźniej słyszałem „Litwo”.

Wszystko to było strasznie tajemnicze i przypomniało gorączkowe sny, które nawiedzały mnie w czasie chorowowania odry i z których nic a nic nie można było potem przypomnieć. Pozostało właśnie tylko męczące uczucie czegoś nieuchwytnego, a równocześnie czegoś, co się zna do brze.

Major ciągle uśmiechał się, a ojciec zapalając swą nieodłączną fajkę wziął książkę i podał mi ją przez stół.

Książka była oprowiana w brązową tekturę powycieraną na rogach, kiedyś musiała być w oplakany stan, ale zsztyt ją mocno szarymi niemi, a nadarte kartki były posklejane pergaminem.

Z dziwnym uczuciem przewróciłem tę okładkę, na której nie było napisane i spojrzawszy na tytułową stronę. Litery były polskie, więc mogłem zrozumieć. I wolno odczytałem tytuł: „Sinjoro Tadeo”.

A nad tym drobniejszymi literami wydrukowane było: Adam Mickiewicz.

Na dole cyfra 1918 — rok wydania i jeszcze gdzieś tam nazwisko tłumacza.

PAMIĘTAM...

(Dokończenie ze str. 13)

nedzną dryndą zajeżdżam przed drzwi teatru. Zaspany portier wskazuje mi adres pensjonatu: Pstrowskiego 10. Dzięki Bogu, bardzo blisko.

Umyłam się i wybiegłam na miasto. Wyszłam na Krakowskie Przedmieście, zjadłam w dzisiejszej Lubliniance śniadanie i znowu wyszłam na Krakowskie. Co robić? Naznaczyłam spotkanie z kolegami na godzinę dziesiątą, a była dopiero ósma. Przeglądając się po drodze zniszczonym, podziurawionym kulami kamienicom, doszłam do kościoła Kapucynów — stanęłam... Zaleciał mnie zapach kadzidła i wilgoci, ten znany zapach, pamiętny od dzieciństwa... I dźwięk organów. Przez otwarte drzwi widać było księdza przy oświetlonym ołtarzu i gromadkę modlących się ludzi.

Weszłam do wnętrza... Stanąwszy po prawej stronie przy drzwiach, oglądałam w półmroku figury świętych, przesuwając wzrok po pięknych wianach sklepienia, po tablicach z napisami łacińskimi, odczytywałam nazwiska, daty urodzin i śmierci dawnych obywateli tego miasta... Szczególnie zainteresowała mnie płyta kamienna z wyrzeźbioną męską twarzą o bujnym zarostie i szlachetnie sklepionym czole. Odczytałam nie bez trudu napis:

Stefan Kowerski
 radca — T. K. Z.
 ur. 1824, zmarł 1901.

KOCHAŁ LUDZI — PRAWDZIE SŁUŻYŁ

Jaki prosty, a jaki piękny skrót życia człowieka.

Wyszłam zamyślona; siadłam na ławeczce w ogrodzie na wprost kościoła... „Kochał ludzi — Prawdzie służył”. To chyba najtrudniejsze, ale najbardziej pasjonujące zadanie, jakie można sobie postawić. Służyć prawdzie, przy sile i odwadze cywilnej można, ale jak kochać ludzi zabijających prawdę? Cóż za ciężki, bohaterski trud!

Machinalnie skierowałam kroki ku teatrowi... „Kochał ludzi — Prawdzie służył...”

Portier wskazał mi schody na prawo. Gdy doszłam do pierwszego pietra, uderzył mnie gwar typowy dla każdego teatru. Ktoś opowiedział kawał. Wybuch śmiechu, jakaś namiętna kłótnia i znowu śmiech. Wszłam w otwarte drzwi, by stanąć wśród nowych kolegów.

Usiadłam za dużym stołem, przed otwartym egzemplarzem Priestleya „Pan Inspektor przyszedł”. Wokół mnie usiedli moi nowi koledzy. Badawczo, uważnie, patrzyli na mnie oczy Eleanory Ossowskiej. Chciwie widać, wybiegali ku mnie szeroko rozwarte oczy młodzieńczej Ziółkowskiej. Piękna, spokojna twarz Góreckiej posłała mi spojrzeńie smutne i łagodny uśmiech. Od czasu do czasu, jak szpileczka, kłuły mnie oczy inteligentne, czające w lekkim zmruczeniu żółtawy żart... Dobrze, łagodne oczy Jerzego Siliwy... Ciekawe, sondujące oczy Marii Bechazy-Rudnickiej, dziecinne oczy Stefańskiej, niebieskie jak skrawek nieba.

Nikt z nas nie przypuszczał, że po tej sztuce zacznie się nowy sezon teatralny już ze mną na długie lata.

W tym pierwszym okresie pracowałyśmy gorąco, entuzjastycznie. Kochaliśmy nasz Teatr, a z nami kochał go cały Lublin. Wspomnienia tej ofiarnej i radosnej pracy całego zespołu z dyr. Chmielarczykiem na czele zamknęłam w sercu na zawsze.

W tym żywym, niezniszczalnym skarbcu mający uparcie Twoja Twarz. Szanowny Panie Stefanie Kowerski, któryś

„Kochał ludzi — Prawdzie służył”.

Zofia Modrzewska

„Los człowieka“

— film dla dorosłych

Jest w „Losie człowieka” scena egzekucji jeńców radzieckich. Z milczącej masy jeńców Niemcy wyciągają tych, którzy wydają im się „komunistami, oficerami, komisarzami, Żydami”. Grupa skazańców staje pod jakimś obskurnym murem. Uwaga kamery koncentruje się na jednym z nich, lekarzu, o szczupłej twarzy typowego inteligenta. Na moment przed salwą egzekucyjną lekarz zdejmując okulary, przeciera je i zakłada je powrotem, jakby chciał z całą ostrożnością spojrzeć w twarz własnej śmierci. I ta sekwencja, tak prosta, intymna, a zarazem przejmująca, streszcza niejako to, co jest największym walorem filmu i najistotniejszym jego novum: antydeklaracyjność; ukazanie historii poprzez doznania jednostki; odważne podjęcie i dopowiedzenie do końca spraw najtrudniejszych. Problematyką swą i bezkompromisowością w stawianiu problematyki „Los człowieka” zbliża się nieomal do „czarnej literatury”; można powiedzieć, że autorzy filmu chcą dyskutować z „czarną” wizją świata na jej własnym terenie.

Nawiasem mówiąc, Bondareczuk miał powiedzieć, że „Los człowieka” jest swego rodzaju polemiką z „Popiołem i diamentem”. Świadczyłoby to o nie całkiem słusznym odczytaniu filmu Wajdy. Reżyser polski nie kwestionuje przecież swym dziełem sensu i wartości życia; ukazuje jedynie pewną konkretną, wycinkową, tragiczną sprawę jednego pokolenia, oszukanego przez historię. Natomiast autorzy „Losu człowieka” przeprowadzają generalną dyskusję o sensie życia.

Na wstępie filmu główny bohater, Sokołow, rzuca pytanie: „za co mnie życie tak pokaleczyło”. W istocie Sokołow to jakby współczesna wersja biblijnego Hioba: wzięty do niewoli, przez lata wojny przechodzi całą gehennę niemieckich obozów pracy i wyniszczenia; odzyskawszy wolność przekonuje się, że jego żona i obie córki zginęły od bomby; nieomal w dniu zakończenia wojny traci ostatnie dziecko, syna-oficera. Całkowicie osamotniony i złamany moralnie, Sokołow odnajduje trudny sens życia w zaopiekowaniu się również jak on samotnym chłopczykiem — sierotą wojennym.

Jest więc „Los człowieka” dziełem bardzo dalekim od łatwego hurraoptyzmu. Autorzy filmu podejmują tragiczną wizję losu ludzkiego — scena w kamieniołomie mogłaby nieomal być ilustracją do znanych słów Pascala o skazańcach, zakutych w łańcuchy i mrących jeden w oczach drugiego — i tej tragicznej wizji przeciwstawiają nie deklaracje, ale ważne argumenty intelektualne. Wyróżniłbym tu dwa rodzaje tych argumentów.

Pierwszy — argument biologiczny: człowiek jest tu ukazany jako cząstka przyrody, a prawem przyrody jest życie, walka o życie, trwanie przy życiu. Tego wpisania człowieka w kołobieżność przyrody dokonano tu z wielką subtelnością, a zarazem siłą sugestywną; mam przede wszystkim na myśli jedną z najciekawszych sekwencji filmu, scenę pierwszej ucieczki Sokołowa. Zbieg, po zabójczej gonitwie, chroni się w łanie młodego zboża. Wyglądający łapczywie zrywa i żuje niedojrzałe

(Dokończenie na str. 16)

Pani Zofia Modrzewska to osobny rozdział, a nawet tom w moich wspomnieniach! Pierwszy raz zobaczyłam ją na próbie z „Poskromienia złośliwości” Szekspira! Po kilku oficjalnych próbach przy stole ktoś zapukał pewnego dnia do moich skromnych drzwi — a była to sama p. Zofia! Przyszła do mnie, do domu, na czwarte piętro reżyserować mi rolę Hesi!

A p. Aniela Michońska, kierowniczka pracowni damskiej, która każdą kostium oblewała na próbie generalnej gorącymi łzami! Nie zarzucała tej tradycji też do dnia dzisiejszego.

A Sabina Baldyżanka — bileterka? Stali bywalcy Teatru znają tę uśmiechniętą zawsze twarz (na zasadzie: nasz klient — nasz pan!) — a my, aktorzy, wiedzieliśmy, że jeśli Sabina wyda pochlebną recenzję — można spać spokojnie.

Był jeszcze i jest do dzisiaj wierny Teatrowi Ryszard Schreiter, kierownik muzyczny, popularnie zwany „Rysiem” — którego hobby było granie i wygry-

Jednym z ludzi, których poznałem będąc ostatnio w Moskwie, był spiker moskiewskiego radia, Jerzy Lewitan. Poznać go chciałem już dawno, od czasu wojny, gdy po raz pierwszy usłyszałem jego głęboki, mocny głos odczytujący rozkazy Naczelnego Dowództwa Armii Czerwonej. Głos ten zwiastował wówczas każdy krok żołnierza radzieckiego na zwycięskiej drodze od Stalingradu i Moskwy aż po Berlin. Głosem Lewitana dotarła do mnie również 15 lat temu, w dalekim Wilnie, wiadomość o oswojeniu Chełma i w dwa dni później o oswojeniu Lublina.

Chociaż więc nie znaleźliśmy się przedtem, gdy siedzieliśmy u niego w domu przy kawie i lampce wina, gadać było o czym do późna w noc.

Wspominaliśmy właśnie te wojenne czasy, te rozkazy, te audycje, których treść oznaczała dla wielu ludzi powrót do życia, do wolności, audycje, po których na wielu mapach rysowano nową linię frontu.

I właśnie tego wieczoru w mieszkaniu Lewitana zadzwonił telefon wzywający go w pilnej sprawie do radia. Spojrzeliśmy odrochu po sobie. Takie właśnie telefony wzywały go w czasie wojny do odczytywania rozkazów i komunikatów wojennych.

To nasze spojrzenie trwało jednak krótko. Lewitan uśmiechnął się i powiedział: „To na pewno coś bardziej pokojowego”.

Pożegnałem się i poszedłem do domu. Wkrótce potem usłyszałem jego głos odczytujący komunikat o wystrzeleniu trzeciej rakiety w kierunku księżyca. Był to dzień, jak wszyscy pamiętamy, 4 października, a więc równo miesiąc temu. W Moskwie było pochmurno i

Kształt marzeń

TADEUSZ CHABROS

wietrznie, mimo to na ulicach widać było wielu ludzi podnoszących odruchowo głowy do góry. Wiadomo było, że i tak gołym okiem człowiek nic nie zobaczy, ale każda taka nowa wiadomość o wystrzeleniu rakiety elektryzuje ludzi i zmusza właśnie między innymi do odruchowego spojrzenia w górę.

Ja natomiast wybrałem się tego dnia na wystawę Rozwoju Gospodarki Narodowej i Przemysłu. Wystawa jest ogromna, trudno jest ją obejrzeć jednego dnia, zresztą chciałem zobaczyć tylko jeden pawilon, a mianowicie pawilon Elektroniki Akademii Nauk ZSRR. Otóż w tym pawilonie ni mniej ni więcej można zobaczyć jako ekspozycję... szczytów dalekosiężnych rakiet.

Proszę państwa, to się tak łatwo mówi — „eksponaty”, „szczytów dalekosiężnych rakiet”. I rzeczywistość leży tu one, takie zdawałoby się zwykłe kawałki metalu, gładkie, zimne, osmolone dalekim lotem. Ekspozycje w muzeach nie wolno dotykać, oglądałem się wózków, czy nie ma jakiejś tabliczki mówiącej o tym zakazie. Nie było. Nie mogłem się powstrzymać, aby nie dotknąć tych zimnych, spokojnie leżących kawałków metalu. To przecież one były uosobieniem wielowiekowych marzeń człowie-

(Dokończenie na str. 16)

DIARIUSZ sentymentów

(Dokończenie ze str. 4)

więże Iłakowiczówna rzadko tak jawnie obecna w wierszach dzisiejszych, zwłaszcza młodych poetów, nicią miłości do ojczyzny.

Wielkie to słowo jest bodaj najbardziej wspólnym mianownikiem wszystkich strof „Lekkomyślnego serca”. Polska bardzo silnie wraziła się już w wojenne, emigracyjne wiersze Iłakowiczówny, ale tłumaczyły ją przesłanki przestrzeni i czasu, likwidujące — często chwilowo tylko — kosmopolityzm wielu; ot, bardzo ludzka nostalgia za tym, czego nie ma, co się utraciło.

Znamienne jednak, że i dziś, w roku 1957 czy 58, wystarczy Iłakowiczównie wyjechać tylko na krótki pobyt do Anglii, aby prawie natychmiast stwierdzić:

*Taki sam prawie kraj,
taki sam most i gaj,
mogilki, piotun i osty,
kościółek — tyle że stawy,
Ale na mogilkach krzyże
nie pochyle, nie krzywe
— obce!*

To już jest bardzo dojrzała, niekonkreturalna, konkretna miłość do Polski i Polaków.

Nie znaczy to oczywiście, że Iłakowiczówna tę miłość ukonkretnia, umiejscawia zawsze w najwyższej tonacji swego lirycznego instrumentu.

wanie nie tylko na pianinie, ale i w pasjansa małżeńskiego z p. Modrzewską. Złośliwi twierdzą, że zamieniał karty, ale to chyba nieprawda, bo zawsze prawie przegrywał.

I wreszcie p. Czesława Szymańska, najlepsza portierka, jaką znam, piastująca swój urząd z godnością i miłością.

Ktokolwiek będziesz w teatralnej stronie w Lublinie, pomnij skierować swe kroki do portierni, a tam p. Czesława poinformuje o wszystkim, czego — Jej nieomylnym zdaniem! — zainteresowany może lub powinien się dowiedzieć! A strzeże Teatru jak oka w głowie!

Nie sposób wymienić tu wszystkich, którzy związali się z moim życiem w Lubelskim Teatrze!

Czas się jednak w moich wspomnieniach zatrzymał — wszyscy oni są żywi i realni tak, jakby to było dziś!

Wspominam 11-letni pobyt w Lublinie ze wzruszeniem, bo zostawiłam w nim cząstkę swego skromnego istnienia.

Halina Ziolkowska

Wtedy po raz pierwszy zetknąłem się z językiem esperanto. Tego wieczora major opowiadał dużo o twórcy międzynarodowego języka doktorze Zamenhofie i o tym, w jaki sposób dostał tę książkę od polskiego inżyniera-sybiraka 20 lat temu.

Historię tę lubiłem chyba najbardziej spośród wielu, które znał Sierozha, a major powtarzając ją na usilne prośby po raz nie wiadomo który, nie wiedział nie o tym, że to jest dopiero początek opowiadania.

Krótko przed świętami Bożego Narodzenia major ze swoim pułkiem odjechał. Minęło sporo czasu, zanim już jako „dorosły student” natrafiłem na jego ślad.

Dokładnie już nie pamiętam, czy to było jedenaście lat czy też dwanaście po wyjeździe majora z naszego małego miasteczka, w każdym razie nie tak dawno szukając w antykwaracie jakichś potrzebnych książek zobaczyłem na bocznej półce gruby tekturowy grzebień. Ręce mi drżały, kiedy z trudem wyciągałem książkę wbłą szczerlnie w cały rząd innych, zapomnianych i niepotrzebnych.

— Panie, to bardzo ciekawa rzecz — powiedział przyjaznym tonem księgarz — pierwsze wydanie „Pana Tadeusza” po esperancu... Tylko książka ma feler; jest przestrzelona i przez to nieczytelna — dodał.

Tak, to był egzemplarz majora. Kilka pierwszych stron wydarło w polowie, ale na tytułowej karcie można było jeszcze przeczytać ostatnie sylaby złożonego czarnym atramentem podpisu... giej — i pod spodem... Markow.

Prawie przez środek biegła wyrwa — ślad po kuli, a dolna okładka i ostatnie strony pokryte były bładoróżowymi, wyblakłymi już przez czas plamami.

Z zadumy wyrwał mnie głos księgarza, który nudząc się najwidoczniej znowu rozpoczął rozmowę:

— Ten wolumin nie przyniósł właścicielowi szczęścia — powiedział.

— Nie szkodzi, proszę zapakować, — śpieszyłem się najwyraźniej jakby w obawie, że księgarz może się rozmyśli i książki sprzedać nie zechce.

Ktokolwiek mnie odwiedzi po raz pierwszy, zwraca uwagę na to pierwsze wydanie „Senjoro Tadeo” tkwiące na najbardziej eksponowanej półce biblioteki. Wtedy opowiadał, podobnie jak dawno, dawno już temu opowiadał radziecki major Sergiusz Markow. Tylko że historia książki jest bogatsza, ale czy skończona?

Jerzy Księski

NIEZAPOMNIANE LATA

(Dokończenie ze str. 13)

Widelskiego. Metraż jak na trzy osoby był nader skromny! Gdyby Urząd Kwaterunkowy miał wątpliwości, może sprawdzić to jeszcze dziś na malej czarnej w „Arabii”. Ale były to czasy, kiedy Teatr czułam pod sercem!

Nie był to wprowadzić „Teatr ogromny” z wizji Wyspiańskiego, ale Teatr mój, tak własny jak skorupa ślimacza z bajki Krasickiego.

Po wygaśnięciu lamp i reflektorów trzeba było wracać do tej naszej „łóż” przez schody, schodki, schodeczki, iść po omacku przez korytarze, zjeżdżać niejednokrotnie po naoliwionych schodach, aby wreszcie dobrać do wążutkich drzwiczek, które widzowie niezmienne atakowali w czasie przerw w przekonaniu, że wiedzą do miejsca sekretnego.

Chodziło się w owe czasy na „nocne rodaków rozmowy” do p. Zofii Modrzewskiej, która mieszkała na czwartym piętrze, a powrót nocą przez te labirynty wywoływał dreszcze. Raz nawet wpadłam w ciemnościach na rycerza w zbroi, odstawionego na bok po przedstawieniu. Oboje szczerkaliśmy wtedy z wrażeń! Do tego na widowni skrzypięły krzesła, a złowroga cisza rozlewała się mrowiem po plecach. W tej właśnie ciszy nocnej uczyłam się na korytarzu ról i wierszy — i — niechaj to nie zabrzmiał fałszywie! — kochałam ten mój Teatr.

A ludzie? Dyr. Chmielarczyk, świetny aktor — nawet w wolny wieczór wpadał do Teatru „na chwilę”, słał na krześle skracając nogi w korkociąg i opowiadał anegdoty teatralne ze swojej przeszłości.

Dużo jest w „Lekkomyślnym sercu” wierszy o kawalku Polski, na którym poetka obecnie mieszka — o Poznaniu. W nich dochodzi najpełniej do głosu obecna trwała w sentymentach Iłakowiczówny trzeźwa diagnoza, kąśliwa lapidarność, odbijanie, dla pełniejszego obrazu, rzeczywistości w wielostronny i trochę skrzywiony zwierciadło.

Poetce zależy na wyraźnym, ostrym odgraniczeniu sentymentów od sentymentalizmu, tak często rozgadującego niejednego liryczny monolog, daleko właśnie sięga w „Lekkomyślnym sercu” częściej niż dawniej do Ironii, najlepiej od czasów Norwida tępiącej w polskiej poezji czułość, hiperbole emocjonalne, obliczone na budzenie tanich i łatwych wzruszeń efekciarstwo.

Tak pojęte i oczyszczone sentymenty wymagają od kierującego się nimi pisarza wyjątkowo zwartych, lapidarnych form i środków poetyckiego wyrazu. W dotychczasowej twórczości Iłakowiczówny wyróżnić można było dwa równoległe nurty: bardziej rozlewny, baśniowo-epicki i bardziej urwany, zwarty — nurt bajki i epigramatu. Otóż w „Lekkomyślnym sercu” wyraźnie zwyciężyła skłonność pisarki do kreślenia właśnie owych oszczędnych a lapidarnych obrazków lirycznych, uwypuklania w nich obranego aspektu rzeczywistości czy osoby omijając wiele, groźnych rozwekłością, członów epizującej narracji. Stąd w „Lekkomyślnym sercu” bierze zdecydowanie górę rzeczywistość nad światem myślowym, a prawda, szczególnie prawda osobistego sentymentu, nad legendą i bajką; poetka pisze przecież diariusz własnego serca, nie zaś dzieje innych niż ona, choćby najbardziej ulubionych, ale zmyślonych stworzeń i postaci. Dowodzi to zaufania do własnego pióra, wiadomo bowiem, że osobiste sprawy i uczucia wyrażać, spowiadać się z nich w sposób piękny i przekonujący, jest najtrudniej. A także zaufania do czytelnika: przyzwyczajony do kolorowo mieniących się baśniowych światów Iłakowiczówny, mógłby przecież obruszyć się na otwarcie przed nim z nagłą całkiem innych lirycznych perspektyw. Nie tylko bowiem poeci cierpią na konsekwencje bezwładności i zmanierowania wyobraźni; jakże często owa istotna, a zazwyczaj niewidoczna przyczyna banalnych i sztampowych mód literackich paczy smak i predykcje wielu, skądinąd szczerych miłośników poezji.

Wynikałoby z tego, że „Lekkomyślnie serce” jest swoistą rewelacją i w dotychczasowej twórczości Iłakowiczówny, i w najnowszym, polskim dorobku poetyckim, jakże często, mimo pozorów, sztukmistrzowskiej nowoczesności treści i formy, nużącym i znieczulającym wyobraźnię czytelnika. I tak jest rzeczywistość: rewelacją pozostanie bowiem dla każdej epoki sentyment przynależny młodoci, a oprawny w dojrzałą formę poetyckiego i ludzkiego wyrazu.

Zbigniew Pędziński

Kształt marzeń

(Dokończenie ze str. 15)

ka — marzeń o lotach do gwiazd, o wyrwaniu się z objętej naszej starej ziemi. I one właśnie już tam były, one właśnie torują drogę, nam ludziom, abyśmy mogli zobaczyć własnymi oczyma to, co tymczasem widzą i notują aparaty umieszczone w tychże rakietach. Nigdy nie przypuszczałem, że marzenia mogą mieć kształt kawałka metalu. Te szczątki rakiet takie jednak robią wrażenie.

Ludzie w pawilonie elektroniki są jacyś skupieni i widać, że gdy patrzą na te osmołone kawałki metalu myśli ich szubują właśnie tam daleko, bardzo daleko, na odległość tysięcy kilometrów od ziemi, w kosmiczną pustkę — która teraz właśnie zapelnia się nowymi mieszkańcami — tym razem tworami myśli człowieka.

Z rozmów, jakie można podsłuchać w pawilonie elektroniki, wynika, że nikt tu absolutnie nie ma wątpliwości, czy człowiek odleci w przestrzeń kosmiczną, problemem jest tylko termin, kiedy?

W jakimś stopniu odpowiada na to pytanie tablica umieszczona obok, która ilustruje w lapidarny sposób rozwój nauki radzieckiej w dziedzinie budowy rakiet i lotów kosmicznych. Otóż na tablicy tej wymienione są takie oto daty —

- R. 1903 — pierwsza naukowa publikacja Ciołkowskiego na temat podróży kosmicznych
- R. 1936 — wystrzelenie pierwszej rakiety na paliwo ciekłe
- R. 1941 — pierwsza rakietka bojowa, popularna „Katusza”

Potem daty są już bardzo gęste, jedna goni drugą —

- 4.10.1957 r. — wystrzelenie 1-go sputnika
- 3.11.1957 r. — wystrzelenie 2-go sputnika
- 15.5.1958 r. — wystrzelenie 3-go sputnika
- 21.1.1959 r. — 1-sza sztuczna planeta

KSIĄŻKI NADESLANE

- Melchior Wańkiewicz: Hubalczycy, PIW 1959
- Melchior Wańkiewicz: Westerplatte, PIW 1959
- Leopold Buczkowski: Czarny potok, PIW 1959
- John Gay: Opera żebracza, przeł. Juliusz Żulawski, PIW 1959
- Marianna Alcoforado: Listy miłosne, przeł. Stanisław Przybyszewski, PIW 1959
- Paweł Hertz: Portret Słowackiego, PIW 1959
- Vincas Mykolaitis-Putinas: W cieniu ołtarzy, przeł. Anna Lau-Gniadowska, PIW 1959
- Miguel Cervantes: Licencjat Vidriera, przeł. Zdzisław Milner, PIW 1959
- Friedrich Dürrenmatt: Kraksa, przeł. Andrzej Wirth, PIW 1959
- H. G. Wells: Pierwi ludzie na księżycu, przeł. Witold Chwałewik, PIW 1959
- Tadeusz Stepiński: Daleka droga, Pax 1959
- Leon Bloy: Krew biednego, przeł. Michałina Pazdro, Pax 1959
- Giovanni Papini: Michał Anioł na tle epoki, przeł. Zofia Kaczorowska, Pax 1959
- Harry Sylvester: Wczesniej czy później, przeł. Maria Kłos-Gwizdańska, Pax 1955
- Wawrzyniec Cichy: Wspólnymi siłami, LSW 1959
- Aleksandra Tatara-Skoeka: A w jego ręku półeczko złote, LSW 1959
- Wojtek Trąba (Antoni Balawajder): Gawędy, LSW 1959
- Tadeusz Cieślak: Przeciw pruskiej przemocy, LSW 1959
- Mieczysław Lepecki: Maurycy August Beniowski, LSW 1959
- Aleksander Minkowski: Nigdy na świecie, Wyd. Łódzkie 1959
- Grzegorz Timofiejew: Miłość nie zna zniechęcenia, Wyd. Łódzkie 1959
- W. G. H. Kingston: Tulacz, Wyd. Łódzkie 1959
- A. Bahdaj: Order z księżycą, Wyd. Łódzkie 1959
- Jan Czarny: 333 frazki, Wyd. Łódzkie 1959
- Wanda Karczewska: Odejście, Wyd. Łódzkie 1959
- Leon Gomolicki: Ucieczka, Wyd. Łódzkie 1959
- Wilhelm Mach: Życie duże i małe, Wyd. Łódzkie 1959
- Stanisław Maciejewicz: Zielone oczy, Pax 1958
- Giovanni Papini: Dante żywy, tłum. Edward Boyé, Pax 1959
- Władysław Pawlak: Karuzela, Wydawnictwo Łódzkie 1959
- Aleksander Dumas (ojciec): Biesada wdm, Wydawnictwo Łódzkie 1959
- Edward Szuster: Laśni, Wydawnictwo Łódzkie 1959

14.7.1959 r. — 2-ga rakietka księżycowa — trafienie w księżyc

I wiem, że być może dzisiaj jeszcze, a może jutro, jako, że właśnie dziś niedziela, pracownicy pawilonu Elektroniki namalują nowy napis, nową datę — 4.10.1959 r. — wystrzelenie 3-ej rakietki okołoksiężycowej.

Na te same tablice, u dołu, jest jeszcze trochę miejsca. Wydaje się, że zmieści się tam i zapis nowego etapu na drodze zdobywców przestrzeni kosmicznej — data startu człowieka na księżyc i na inne planety naszego układu. I wydaje mi się, że data ta chyba już niedaleka. I nie dlatego tak myślę, abym był z natury optymistą. Przekonują mnie o tym po prostu te poprzednie daty, te ostatnie następujące bardzo szybko po sobie.

Tak się składa, że wiadomości o nowych sukcesach nauki rodzieckiej dochodzą do nas jesienią, wtedy gdy ludzie pracy świętują rocznicę Październikowej Rewolucji.

Niedawno minęło 42 lata, odkąd rosyjska klasa robotnicza objęła władzę na jednej szóstej części naszego globu. Wtedy właśnie zostały położone podwaliny między innymi i pod loty w kosmos.

Kiedy pisałem ten felieton, radio podało wiadomość o kolejnym wystąpieniu w Moskwie profesora Siedowa, który podsumował wyniki badań naukowych przeprowadzonych przy pomocy aparatury zainstalowanej na Lunniku III. Wystąpienie to zostało potraktowane w Moskwie jako zapowiedź wystrzelenia następnej rakietki. Zobaczymy. I wydaje mi się, że niedaleka jest już chwila, gdy pozdrowienia z okazji październikowej nadejdą do nas, na naszą starą ziemię z innej już planety, pozdrowienia nadane przez tych, którzy dzięki dziełu zapoczątkowanemu przez Październikową Rewolucję mogli zrealizować marzenia wszystkich mieszkańców naszego globu.

Tadeusz Chabros

Młódzież w hołdzie SŁOWACKIEMU

Szkola podstawowa nie nastroża zbyt wielu okazji do popularyzowania utworów Słowackiego, czego dowodem jest program nauczania języka polskiego. W klasie V młodzież powinna poznać tylko wiersz pt. „W pamiętniku Zofii Bobrowskiej”, a w klasie VI wiersz pt. „Sowiński w okopach Woli”, fragmenty listów do matki (przy tej pozycji należy zaznaczyć, że fragmenty te ilustrują gen. „Hymnu o zachodzie słońca”, a tymczasem utwór ten poznaje młodzież dopiero w klasie VII), a także wyjątek z „Balladyny”. W klasie VII do opracowania jest jeszcze — poza wspomnianym „Hymnem” — „Ojciec zadumionych”. Jak widać, lektura ta nie jest zbyt bogata i nie pozwala godnie uczcić Roku Słowackiego. Dlatego też przed nauczycielami i młodzieżą stanęło do wykonania trudne i wymagające dużej dozy samodzielności zadanie. Ze można się było jednak z niego należyte wywiązać — świadczy przykład Szkoły Podstawowej Nr 1 w Lublinie, w której uczniowie klas VI i VII zorganizowali zespół dramatyczny i przygotowali wieczerę poświęconą twórczości Słowackiego. Na imprezę tę składają się: inscenizacja fragmentów „Balladyny”, „Mazepa” i „Lilli Wenedy” oraz recytacja wierszy: „Hymn o zachodzie słońca”, „Testament mój” i „W pamiętniku Zofii Bobrowskiej”, a także wyjątki „Beniowskiego” i „Ojca zadumionych”. Odczytane zostaną również niektóre listy Słowackiego i najlepsze wypracowania z klasy VI na temat poznanych utworów poety. Niezależnie od przygotowanego wieczoru — klasa VI wydała już bogatą i ciekawą gazetkę poświęconą autorowi „Kordiana”. Rzeczka godna podkreślenia jest fakt, że inicjatywa uczczenia Roku Słowackiego wyszła od samych uczniów, a zapał i sumienność w organizowaniu imprezy jest najlepszym świadectwem uczuć, jakie żywi młodzież dla twórczości wielkiego poety.

SOR

List do redakcji

SZANOWNA REDAKCJO!

W numerze 19-20 „Kamień” z października 1959 r. pojawił się artykuł pt. „Nieporozumienia w Zamosciu”, w którym autor — sor — organizatorem zjazdu w dniach 26 i 27 września 1959 r. w Zamosciu stawia cały szereg zarzutów, do odpowiedzi na które Komitet Zjazdu mnie upoważnił. Uprzejmie więc proszę o zamieszczenie niniejszego wyjaśnienia w najbliższym numerze waszego poczytnego pisma:

Szymon Szymonowicz faktycznie urodził się w 1558 r., a nie w 1559 r. Uroczystość

„LOS CZŁOWIEKA”

— film dla dorosłych

(Dokończenie ze str. 15)

ziarno. Nasyciwszy pierwszy głód łowić uchem świergot ptaków i twarz mu się odpręży i rozpogadza. By odpocząć rzuca się na ziemię, w zboże — kamera odsuwa się i ukazuje postać człowieka z lotu ptaka: niewielki kształt, stanowiący jakby punkt centralny rozfalowanego łanu zboża — wymowny obraz-metafora. Podobnie przy drugiej ucieczce, Sokółowa niejakie witają i przyciemniają drzewa zagajnika, znajdującego się już po radzieckiej stronie frontu.

I argument drugi, już nie ze świata przyrody, lecz ze świata ludzi: ukazana jako wartość najwyższa, ponadjednostkowa — ludzka solidarność. A ta solidarność, ta ludzka wspólnota ma w filmie Szolochowa i Bondarczuka zasięg bardzo szeroki: są nią objęci nie tylko rodacy i współwzrostłe bohater, nie tylko współofary, ale w pewnym sensie także i wrogowie. Przez świetną scenę, gdy szef obozu darowuje Sokółowemu życie, twórcy filmu mówią, że nawet w najgorszej bestii można doszukać się jakichś ludzkich uczuć, wzbudzić poczucie ludzkiej solidarności: „Obaj jesteście żołnierzami, nie zabijajcie” — powiada gestapowiec do swej ofiary, która potrafiła mu zaimponować. Inna wymowna scena: Sokółow, zdarłszy z pjanego w sztok Niemca mundur, chwytając kamień: wiodownia oczekuje, że tym kamieniem walnie go po głowie, a tymczasem uciekinier, tracąc cenę dla siebie chwile, starannie podkłada kamień zamiast poduszki pod głowę śpiącego...

Film „Los człowieka” jest jakby programowym przeciwstawieniem się schematom, na jakie cierpiał film radziecki. Niezależnie od samego wyboru bohatera w osobie jeńca, niezależnie od całej konstrukcji jego losu, to przeciwstawienie się schematowi, niecierpliwe zrywanie z nim, jest zasadą kompozycyjną poszczególnych scen. I tak: obrazek rodzinnej idylli znajduje nieoczekiwany finał w przybyciu pjanego, zatracającego się ojca; scena brutalnego wymiśniania jeńca-błoga, która w pierwszej chwili wygląda na jakąś antyreliгиозną „agatkę” w stylu okien ROST’a, zostaje uwieńczona tragicznym momentem śmierci nieszczerzego skrupulanty; rozmowa oficera z potencjalnym denuncjatorem, rozmowa, która — mogłoby się здаwać — przejdzie w budującą pogadankę pol-wych — kończy się skryto-

mią odbyć się w roku zeszłym, ale uchwała Miejskiej Rady Narodowej została przełożona na rok następny ze względu na konieczność wykończenia prac naukowych, które zostały podjęte przez kilku profesorów uniwersytetu. Również i druga rocznica, tj. 40-lecie Gimnazjum Zamojskich, została świadomie przesunięta dla większego uświetnienia „Urodzin” Szymonowicza. Nie chcieliśmy robić dwu uroczystości ze względu na bardzo duże wydatki i aby zjazdowi towarzyskiemu nadać pewien charakter ideologiczny.

W sprawie zarzutu, że nie wiemy, iż w Lublinie znajduje się UMCS, wyjaśniam, że jako przewodniczący Komitetu Organizacyjnego Zjazdu byłem osobiście u Prorektora prof. dr. Jana Dobrzańskiego, który obiecał mi, że przyjedzie z grupą uczonych i obsłuży zjazd pod względem naukowym. Poza tym zaprosiliśmy z Lublina cały szereg ludzi nauki, niektórzy na zjeździe byli, wygłaszali referaty lub zabierali głos w dyskusji naukowej. Byli również profesorem z Warszawy, byli z Poznania.

Wycieczka osobista na temat „powrotu dobrych obyczajów” i „mszy na tę intencję” jest wysoce niepoważna, niepotrzebna i krzywdząca ludzi, którzy bezinteresownie włożyli tak dużo pracy i dobrych chęci w organizację zjazdu, że należałoby im raczej podziękować.

Michał Bojarczuk

Przewodniczący Komitetu Zjazdu

W powyższym liście do redakcji nie znajdujemy wyjaśnienia, dlaczego Komitet Organizacyjny uposażił za zbędne zaproszenie na uroczystość Szymonowiczowską przedstawiciela Lubelskiego Oddziału Związku Literatów Polskich. (Red.)

bójstwem, popełnionym na niedoszłym donosicielu; „happy end” zostaje zamącony łzą, spływającą z oczu rzekomego ojca i niespokojnym pytaniem „synka”: „czy mi powiedziałeś prawdę?”...

„Los człowieka” nie jest bez skazy w sensie artystycznym — tu i ówdzie pokutują jeszcze resztki plakatowości, zdarza się niepotrzebne stawianie kropek nad i, pewne sprawy można by powiedzieć krócej, lapidarniej, ale te cienie nikną wobec rzetelności myślowej i artystycznej, wobec prawdy, która jest dominantą filmu.

„Los człowieka” odrzucając łatwą myślową i schematyzm środków wyrazu — mówi o sprawach ludzkich do ludzi dorosłych, jest ważkim głosem w toczony przez współczesność dyskusji — o losie człowieka.

Tajoj

NOTY

DZIESIĘCIOLECIE ŚMIERCI HALASA. Franciszek Halas, jeden z największych poetów czeskich pierwszej połowy naszego wieku, świętyni tłumacz „Grażyny”, „Konrada Wallenroda”, „Dziadów”, „Balladyny” i „Lilli Wenedy”, wspaniały charakter i nieskazitelny człowiek, zmarł 27 października 1919 r. Jeszcze w r. 1948 napisał specjalnie dla czeskiego numeru „Kamień” artykuł „O polsko - czeskiej współpracy kulturalnej”. Przed pięć laty piszący te słowa złożył na grobie poety w Kunstacie wiązanek kwiatów i brał udział w uroczystej akademii zorganizowanej przez literatów w Brnie na pięćdziesiątą rocznicę Halasa. Wtedy to po raz pierwszy usłyszał wzruszające słowa arcydzieła „Ja se tam vratim”, pięknie spolszczonego przez A. Wiedka i zamieszczonego w nr-ze 105 „Życia Literackiego”.

O LUDOMIRZE ROGOWSKIM napisał dość obszernie, opierając się na informacjach zdobytych w Dubrowniku, Mirosław Azembki („Świat” nr 434). Zwracam uwagę, że „Kamień” pierwsza (nr 7 br. „Z Lublina do Dubrownika” Zbigniewa Penherskiego) przypomniała kompozytora urodzonego w naszym mieście.

„TAK BIEGŁO NASZE ŻYCIE” (publikacja wydana w Łodzi na 40-lecie Związku Zawodowego Robotników Rolnych) zawiera autentyczne wspomnienia farnali oraz wybór odpowiednich utworów literackich zarówno klasyka (Zeromskiego), jak i współczesnych, wśród nich znanych czytelnikom „Kamienia” St. Piętką, J. Koprowskiego i I. Ignia - Gąsiorowskiego. Pożyteczną tę książkę opracował Bronisław Chęciński.

BOGATY (NIESTETY!) PLON BŁĘDÓW JEZYKOWYCH, które zauważyliśmy w ciągu ostatnich tygodni: „Przekrój” w nr-ze 763 w dalszym ciągu z uporem godnym lepszej sprawy na czolowej stronie drukuje datę: „22 listopad”, ale przez lapsus calami mimo woli przyszedł mu w sukurs wybitny pisarz rozpoczynający swoje „Kartki z podróży” słowami: „Dzień pierwszego listopada...”; w nr-ze 434 „Świata” na str. 3 („Ponad trzy lata”) czytamy: „Sprawodawcę naszego bronili...”; w nr-ze 46 br. „Tygodnika Powszechnego” w reportażu „Kraj egzotyyczny” powtarzają się brzydkie rusycyzmy: „Gdzie się nie ruszę, w którym by kierunku nie podróżowałem...”, „Czego się nie dotkną...”. A na uroczystościach jubileuszowych Państwowego Teatru imienia J. Osterwy słyszeliśmy kilkakrotnie w przemówieniach i odczytaniach depechach, że ten teatr jest imieniem (!) Osterwy.

-kaj-

O czym pisała „Kamień” przed 25 laty

Nr 13 „Kamień” (listopad 1934) zawierał wiersze Konrada Bielskiego, Olgii Daukszty, K. A. Jaworskiego, Witolda Kasperskiego, Józefa Lobołowskiego i Włodzimierza Pietrzaka, prozę Tadeusza Bocheńskiego i Brunona Schultza, artykuł Sergiusza Kulakowskiego „Tragedia Jesienina”, wiersz Jesienina w przekładzie K. A. Jaworskiego, przegląd najnowszych książek J. N. Kłossowskiego i noty. Zeszyt uzupełniła wkładka linorytowa Zenona Waśniewskiego.