Wpisano do kontroli ... i Miejskiej wypożyczalni książek dla dorosłych ... 19...

... i Miejskiej, wypożyczalni książek dla dorosłych dn. 13. XI. 1949 r.

W numerze m. in.:

M. JASTRUN
WŁ. SOKORSKI
J. GUZE
E. GOLDZAMT
Z. WIŚNIEWSKI

KUŹNICA

Cena 25 zł — 8 stron   Warszawa, 13 listopada 1949 r.   Nr 45 (217) Rok V

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Świadomość jest wytworem społecznym i będzie nim po koniec ludzkiego istnienia.

KAROL MARKS

ZOFIA NAŁKOWSKA

DZIECIŃSTWA RADOŚĆ I GORYCZE*)

Każdy akt rodzinny, dobyty z walizeczki, wygląda na uroczysty zlot osób, sfruwających z gałęzi genealogicznego drzewa.

Na ślubie Michała Nałkowskiego i Celiny z Rudnickich, który odbył się we wsi Żabiance dnia 15 sierpnia 1849 r. i o którym piszę dosłownie w lat sto po fakcie — oprócz wiadomego już, siedemdziesięcioletniego wówczas pułkownika Strzyżewskiego — obecny jest jako drugi świadek Romuald Otkiewicz, *„possessor dóbr Drążgów, szwagier Nowozaślubionego, lat czterdzieści dwa mający"*. W gronie krewnych i tym razem nie legitymuje niczym swego powinowactwa. Nigdzie nie widać żadnej „siostry", ani wiadomo, czyja miałaby być — skoro Michała od dawna mamy za jedynaka.

Ujawni się dopiero znacznie później — jako „ciotka Otkiewiczowa" i znowu nie wiadomo dlaczego zamieszkała w owym Zgórsku pod Kielcami, nie w mężowskim Drążgowie. Ukaże się, jak wiemy, po to jedynie, by w tym Zgórsku udzielić gościny „siostrzeńcowi" Wacławowi Nałkowskiemu, który spędzi tam wakacje przed wyjazdem na uniwersytet.

Wracając do ślubu Michała i Celiny, widzimy tam po raz już ostatni żywą Zuzannę z Ubryków Hryniewiczową, matkę pana młodego. Zjawia się sama, ponieważ obaj jej mężowie — Nałkowski i Hryniewicz — od dawna nie żyją.

Zobaczymy ją jeszcze raz co prawda — wywołaną w tym najsmutniejszym liście Michała do Wacława. Ale już jako umarłą.

Ze strony panny młodej natomiast, Celiny z Rudnickich, na ślubie obecny jest tylko ojciec — ponieważ nie żyje matka — ta sama Adelayda ze Strzyżewskich, młodziutka prababka, którą pamiętamy z podobnego zlotu — jej ślubu własnego — gdy wychodziła za Ludwika Rudnickiego, mając szesnaście lat. Umarła młodo, wydawszy na świat całe siedmioro dzieci. Może za duży podjęła mozół na swój młody wiek. Ale nie moją jest rzeczą wtrącać się w te sprawy po niewczasie.

Na jeszcze jednym zlocie — uroczystości chrzcin Wacława — występuje zupełnie nowa osoba, Wanda z Zamoyskich Brykczyńska. Okazuje się matką księdza Antoniego Brykczyńskiego. O pewnym szczególe z młodości księdza i o jego bracie Stefanie, który także pisał książki, będzie mowa poniżej.

MICHAŁ

W akcie ślubu Michał Nałkowski występuje jako possessor folwarku Zawitała, a Celina jako „zamieszkała przy ojcu w Osmolicach". Nie bacząc na to, syn ich Wacław, także jedynak, przychodzi na świat we wsi Nowodworze powiatu Łukowskiego w województwie Lubelskim. Datą jego urodzin jest dzień 17 listopada roku 1851.

Jego ojciec — wbrew temu, co zwykle czyta się w biografiach z tamtego czasu — udziału w powstaniu 63 roku nie wziął.

Niedobra kondycja fizyczna, częste dolegliwości płucne, astma — nie stanowią tu może dostatecznego wytłumaczenia. Zwłaszcza, że wzorów naokoło nie brakło, różni bowiem młodzi ludzie z rodziny znaleźli się w Powstaniu. O dwóch kuzynach Celiny wiemy o tym bliżej.

Zaświadcza to mianowicie jedna jeszcze książeczka, zupełnie podobna z wyglądu do *Listów z Włoch o sztuce kościelnej*, i w podobny sposób zdobyta. Są to *Wspomnienia Weterana z 1863 roku*[1]). Autor jej, Brykczyński Stefan, opowiada, że do Powstania uciekł ze szkół wbrew woli rodziców. Odszukawszy miejsce jego pobytu i zasłyszawszy, że jest ranny, rodzice, zamieszkali we wsi Osse, wysłali starszego syna, by skłonił Stefana do opamiętania i powrotu. Starszy syn ma na imię Antoni. Przerwawszy naukę w seminarium kieleckim, przybywa do obozu, by spełnić wolę rodziców. Jest to ten sam ksiądz Antoni Brykczyński, którego pamiętamy z rozmowy o białych skrzydłach bociana i podziwu dla drzwi Ghibertiego w katedrze florenckiej.

Powstaniec był ucieszony widokiem brata, ale gdy się dowiedział, w jakim przybył celu, nie zechciał powrócić do domu.

„Wysłuchawszy z przynależną dla osoby duchownej pokorą, odpowiedziałem mu krótko, ale wyraźnie, że ja wracać ani myślę, ale że daleko będzie właściwiej, żeby on z nami został. Na to poczciwy Antoś odrazu się zgodził i przyznał rację... Po paru godzinach mój pan brat z karabinem w ręku i ładownicą daleko się lepiej prezentował, niż pierwej".

Tak więc zamiast przekonać Stefana, Antoni sam uległ jego namowom, zdjął sukienkę kleryka, pozostał w szeregach powstańczych i do końca wspólnie z bratem walczył. Jednak po upadku Powstania obaj wrócili do przerwanej nauki — Stefan do czwartej klasy gimnazjum lubelskiego, Antoni na pierwszy kurs seminarium duchownego w Kielcach, a następnie do Akademii Duchownej w Warszawie. Po jej zniesieniu w roku 1867 *„jako wzorowego ucznia wysłano go do Petersburga na dokończenie studiów, skąd wkrótce powrócił ze stopniem kandydata teologii"*[2]).

*) Rozdział książki pt. *Życie Wznowione* (wspomnienia o Wacławie Nałkowskim).

[1]) *Stefan Brykczyński. Wspomnienia Weterana z 1863 roku.* Wydanie IV. Gebethner i Wolff.

[2]) Dr. Julian Ochorowicz w Przedmowie do *Listów z Włoch*.

Ponieważ zapoznaliśmy się z osobą Stefana Brykczyńskiego, który zresztą później za działalność społeczno-oświatową znalazł się na Syberii i stamtąd, po poślubieniu córki wygnańca, Pietraszkiewiczówny, już jako starzec wrócił do kraju — pozwolę sobie tu przytoczyć z jego *„Wspomnień"* jeden dość charakterystyczny fragment:

„W ogóle Żydzi okazywali wielką przychylność dla powstańców. To zawiadamiając nas o ruchach wojsk rosyjskich, to szyjąc mundury i bieliznę, lub dowożąc żywność, a czasami nawet broń. O patriotyzmie wyższych klas Polaków wyznania mojżeszowego w Warszawie nie ma co i mówić, bo to wszystkim wiadomo".

Stryj znów rodzony Celiny, Teodor Rudnicki, odznaczony krzyżem kawalerskim w bitwie pod Raszynem w listopadzie roku 1809, ranny od kuli działowej w czasie odwrotu Napoleona w roku 1812 pod Mierosławiem, przewieziony przez kolegów do Warszawy, zmarł tu po długich cierpieniach w marcu 1813 roku. Na powązkowskim pomniku, wznoszącym się w pobliżu grobowca jego dowódcy Godebskiego, czytamy, że zginął w dwudziestym trzecim roku życia jako podpułkownik 12 pułku piechoty polskiej.

A z tej samej rodziny Juliusz Dzianott, syn Teobalda ożenionego z Brykczyńską, słynący z niezwykłej siły, na której dowód unosił z ziemi stół w zębach, został wywieziony na Syberię i nigdy stamtąd nie wrócił.

Z dzieciństwa zapamiętał Wacław ciemną noc i jazdę z rodzicami do lasu, gdzie byli powstańcy. Sądząc z zestawienia dat, musiało to być już we Wrotkowie. Pamiętał konie, w ciemnościach uwiązane do drzew, i płonące ogniska. Matka zabrała ze sobą kosztowności, a na szyi dowódcy sama zawiesiła złoty krzyżyk. Powrócili do domu i więcej nie ma w tym względzie żadnych śladów ani wspomnień.

Powody tej obojętności Michała musiały tkwić głębiej, wiązały się z wpływami dzieciństwa, z warunkami życia i wcześniej wyznaczonym stosunkiem do jego zagadnień. Niedobre „interessy" Zuzanny, rozczarowania wojskowe młodego ojczyma Hryniewicza, charakter znacznie starszego odeń szwagra Otkiewicza, o którym czytamy w dziecinnym pamiętniku Wacława: *„Wuj O. był to stary wojskowy, robiący wszystko według swego widzi mi się i bynajmniej nie uważający na to, jakie następstwa stąd wyniknąć mogą"* — to wszystko działało zapewne w sposób rozprzęgający na patriotyczne porywy Michała. Dołączyły się do tych wpływów wzrastające niepowodzenia gospodarskie i troski pieniężne.

Michał nie lubił wsi ani chłopów. Urodził się w Lublinie, nie był więc wieśniakiem. Folwark i dzierżawy niszczały w jego rękach. „Likwory i cygary", dostarczane kiedyś przez Reynbergów, nie grały tu zapewne większej roli wobec wzmagającego się niezdrowia. Powodem były raczej zamiłowania innej natury — muzyka, rzeźba w drzewie, matematyka.

Nie lubiąc gospodarstwa, lubił natomiast bawić się po amatorsku różnymi rzemiosłami. Wyrażał tym t ę s k n o t ę d o z a w o d u — znamienną dla klasy, która nie ma specjalności, której zadaniem jest pilnowanie pracy innych.

Długie godziny spędzał w swoim pokoju i przy ustawionym tam warsztacie piłował, heblował, z gorliwością naprawiając wszelki sprzęt gospodarski i domowy. A gdy zmrok zapadał, mały Wacław towarzyszył ojcu godzinami stojąc z lichtarzem w ręku, by przyświecać jego robocie.

Drugą pasją Michała były skrzypce. Gdy zrobił jaką przykrość żonie, muzyką wyrażał swoją skruchę. Zdarzało się, że grywał późno w noc i zapałem w tej sztuce też zakłócał nieraz sen swym najbliższym. Z tym usposobieniem nie był zdolny oprzeć się biegowi rzeczy, nie próbował mu przeciwdziałać. W jego obyczajach wyrażała się niezgoda na los, niesolidarność ze swą klasą, niechęć do życia na wsi, do wiejskiej gentry.

Drwiny z bogatych lub utytułowanych krewnych, z ich umysłowego ubóstwa i nieuctwa, weszły w obyczaj tamtego czasu, stały się jakby konwenansem. Ślady tego przetrwały w różnych domowych powiedzonkach. Z dzieciństwa zapamiętał Wacław przekręcone nazwisko Scipio il Bombo zamiast del Campo. A jeden z wujów Rudnickich tak opowiadał scenę zawarcia nowej znajomości: *„...i przedstawia mi się: Colonna Walewski. A ja na to: bardzo mi przyjemnie, Piramida Rudnicki"*. Scenę oczywiście wymyśloną.

Tak się stało, że od wczesnego dzieciństwa Wacław Nałkowski był nie tylko świadkiem, ale czynnym uczestnikiem i ofiarą tych przemian. Jego cierpienia osobiste, wszelkie smutki i żale, jego dziecinne dramaty wiązały się ściśle z procesem, który pogrążał w upadku jego środowisko. Tu bierze początek jego pragnienie siły, wielkie ambicje, marzenie o życiu wspaniałym, poświęconym nauce i przynoszącym sławę. Odziedziczona po matce duża wrażliwość uczuciowa wzmaga te pragnienia i każe tym bardziej cierpieć z powodu stojących na drodze do ich urzeczywistnienia przeszkód. Każde kolejne rozstanie z utraconym domem stanowiło dla niego ciężkie przejście.

Następną po Nowodworze siedzibą były Niemianowice.

„Pomnę jeszcze — pisze poetycznie w dziecinnym pamiętniku Wacław — *jakby dziś piękny ogród ze stawem i rzeczką, przez którą lekki mostek był rzucony, com go zdobił nieraz w polne kwiatki lub oparłszy się na nim patrzyłem na kamyczki po dnie strumienia rozrzucone. W tym ogródku, pod okiem przychodzącej do zdrowia matki igrałem nieraz w gronie mych rówienników. Ale pamiętam jak często wpośród zabaw i uciech o nic nie troszczącego się wieku dziecinnego jam był smutny"...*

Na dalszych kartach pamiętnika ilość dyminutywów maleje, „kwiatki" przeobrażają się w „kwiecie", a zabawy z „rówiennikami" inne obudzają uczucia.

W pięknych Niemianowicach przebyli Nałkowscy rok zaledwie, po czym Michał wziął w dzierżawę Wierzchowiska.

„Miałem już wówczas lat cztery — pisze Wacław — wszystkie więc wrażenia pobytu mego w Wierzchowiskach zachowałem wiernie w pamięci: dom, w którym mieszkaliśmy, była to prosta chałupa pokryta słomianą strzechą i ze starości ku ziemi się chyląca... otaczał ją ogród kiedyś widać wspaniały lecz naówczas zapuszczony i zdziczały... ustronie ponure i smutne..."

„Ojciec mój, zawołany myśliwy, często chodził na polowanie, a my z matką zwykle nad wieczorem wychodziliśmy na spotkanie ojca; o jak rozkosznie, jak lekko oddychała dusza dziecięca wiosennym tchnieniem gajów. Najmilszą więc była i dla mnie przechadzka do lasu, tam rwałem kwiecie dla matki..."

W owym czasie rozpoczęła się nauka — naprzód z rodzicami, później z nauczycielem, uczniem gimnazjum lubelskiego, Józefem Żukowskim. Od początku najulubieńszymi przedmiotami były arytmetyka, geografia i historia Polski. *„Rozpaczą"* natomiast przejmowała Wacława francuszczyzna i wyliczanie przykładów gramatycznych. Mówi: *„Zawsze z trudnością przychodziło mi nauczyć się rzeczy nie mających logicznego związku".*

„Jeografię lubiłem, bo ona nie była dla mnie przedmiotem pamięciowym, wszystko, com się z niej uczył, widziałem w umyśle... miałem szczególne upodobanie nieraz po kilka godzin przyglądać się mappie".

Z chlubą pisze, że był chwalony przez korepetytora.

„W 8 roku życia umiałem już arytmetykę do ułamków włącznie, całą jeografię (podług Czarkowskiego) i całą historię Polski (podług Miklaszewskiego), w innych przedmiotach daleko mniejsze uczyniłem postępy".

Jeszcze raz z naciskiem stwierdza:

„Arytmetykę polubiłem dlatego, że nie potrzebowałem nic uczyć się w niej na pamięć a loiczne rozumowania zawsze z łatwością pojmowałem".

„Najulubieńszemi zabawami dziecinnych dni moich było w lecie strzelanie z łuku i fechtowanie, w zimie zaś bitwy w papierowych żołnierzy, do których strzelaliśmy z pukawek lub też na śnieżki. W zabawach wymagających wprawy byłem niezmordowany, chciałem bowiem odrazu takiej zręczności nabrać, żeby w nich celować".

Opuszczenie z kolei Wierzchowisk łączy się z nowym smutkiem. Jest to rozstanie z pierwszymi towarzyszami zabaw, pierwszym w życiu Wacława „kołem przyjaciół". Byli to: ukochany korepetytor, który zresztą wcześniej odjechał na skutek nieporozumienia z Michałem, później młody ekonom i syn szafarki. Wacław tęsknił za nimi i długo ich wspominał.

„Z jakim żalem opuszczałem to miejsce — pisze w pamiętniku — *gdzie spędziłem jasne dziecinne dni wesołości naiwnej i bezwiednej. To też przed wyjazdem obleciałem wszystkie prawie miejsca mych zabaw i przechadzek, żegnając je po kolei. Ze łzami w oczach spojrzałem raz ostatni na kryształowe fale strumyka, ze ściśnionem sercem odetchnąłem raz ostatni wonią tego gaju, com nieraz wśród niego biegał, przesadziłem nawet kilka kwiatów leśnych do doniczki lecz kwiaty zwiędły niestety".*

„O ile jednak pod względem estetycznym żal mi było opuszczać Wierzchowiska, o tyle pod względem materialnym nie zasługiwały one na żal, straciliśmy bowiem na nich 40.000 złp. w przeciągu 6-ciu lat, za pozostałe 20.000 kupiliśmy kolonię we wsi Wrotkowie blisko Lublina. Tutaj to był początek mych przeciwności i nieszczęść: rodzice moi żyjąc w niedostatku, w nędzy prawie (bo ów kawałek gruntu nie mógł dać utrzymania) zmuszeni byli ciężko pracować a ja już w 9-tym roku życia brałem udział w pracy i zmartwieniach rodziców. Musiałem wykonywać rozmaite posługi gospodarskie przy braku odpowiedniej liczby służących, nauka zaś pozostała odłogiem. Tak nieraz musiałem zapędzać bydło, uganiać się za nierogacizną, pilnować drobiu, nosić wódkę robotnikom w pole o parę wiorst czasem po kilka razy na dzień".

„Do tego wszystkiego dodać należy, że Ojciec mój z natury gwałtownego charakteru, a niedostatkiem i niepowodzeniami rozdrażniony, bardzo źle obchodził się ze mną i często niesprawiedliwie: nieraz za zniknienie kury (która wlazła pod śpichlerz) lub indyków (które posiadały w groch, że ich znaleźć nie było można), za uszkodzenie płotu (który służąca na ogień połamała) lub obicie tynku (który sam opadł od niepogody i wilgoci) odbierałem liczne szturchańce, policzki i kopania nogami. Nie dlatego wspominam o tem, bym miał o to żal do Ojca, bo wiem, że nie robił tego ze złego serca, lecz z rozpaczy, że w tak uszczuplonym majątku jeszcze szkodę ponosi i do ostatecznej nędzy przychodzi..."

„...mówię jednak o tym dlatego, by określić moje wielkie cierpienia już w tak młodym wieku. Wielkie, bo nie były one tylko fizyczne przez doznawanie bólu cielesnego, ale daleko trudniejsze były do zniesienia moralnie, jakiż to bowiem żal i rozpacz opanowują człowieka niepozbawionego uczuć i ambicji, gdy jest łżony i karany niesprawiedliwie przez osobę, której winien miłość i uszanowanie, a niewinności swej dowieść nie może słowami, bo mu nie uwierzą. Gdybym to porównał do cierpienia niemowy, którego chłoszczą a on wytłomaczyć się nie może... byłoby to słabe porównanie, bo przecież ten niemowa może w rezultacie bronić się nienawiścią i myślą o zemście".

Tego ponurego obrazu dopełnia Wacław jeszcze jedną próbą usprawiedliwienia ojca. Oto jakie słowa, dziwne w ustach dziecka, wyjmujemy z tego samego pamiętnika:

„...służących zaś nie mógł o to strofować, bo służba wtenczas była tak rozpuszczona, że za lada wyrazem łającym, opuszczała miejsce, zostawiając dom bez nikogo".

Oznacza to w innej terminologii, po prostu — innymi słowy, początki czasu, gdy już „chłopa nie można było sprzedać ani kupić, jak domowego zwierzęcia".

Nie poprzestańmy jednak na zdaniu jednej strony. Inne oświetlenie charakteru Michała i inne strony tego charakteru ujawniają się jeszcze w tych papierach.

Jedne — są to listy z Wrotkowa, pisane przez matkę do syna w Lublinie. Drugie — stanowią wspomnienia doktora Certowicza, kolegi ojca, z którym miałam już znacznie później dłuższą rozmowę za jedynym w życiu widzeniem. Mimo dość sprzecznych świadectw, wydaje się, że Michał był człowiekiem raczej nieprzyjemnym — nieprzyjemnym dla innych i dla siebie. Coś z tego—ową niezgodę na świat — przejął też Wacław i to utrudniło mu życie. Ale Michał chciał czegoś innego niż miał, gdy Wacław — wybrawszy swoją drogę życia — nie żałował tego nigdy.

Poza ambitnym pragnieniem celowania — zarówno w fechtunku i strzelaniu z łuku, jak w nauce — uczuciem dominującym była pełna uwielbienia miłość do matki.

Świadectwo tych uczuć daje późniejszy znacznie dokument, mianowicie list Wacława do narzeczonej — pisany około roku 1881.

Rzuca on trochę światła na osobę Celiny i jeszcze trochę cieni na Michała.

„Urodziłem się na Podlasiu, gdzie brzozy płaczące zwieszają swe warkocze nad nieskończonymi piaszczystymi drogami, gdzie wśród olch czarnych toczą powolnie swe wody ciemne strugi, gdzie na topielach jeziornych rozkładają swe szerokie liście i białe kwiaty lilie wodne, a lasy trzciny i sitowia szumią tęskną pieśń przeszłości. Już sam ten charakter krainy mógł nadać mej duszy od dzieciństwa nastrój tęskny, melancholiczny. Pamiętam, że w latach najrańszych owładnął mną jakiś niewytłomaczony smutek, jak gdyby natura chciała mnie sama przygotować do znoszenia cierpień, które miały mię w późniejszych spotykać latach".

„Ten tęskny nastrój po części odziedziczyłem także po Matce: była to istota delikatna, czuła i anielska, którą w dziecinnych prawie jeszcze latach wydano za mąż mimo jej woli. Spełniła święcie obowiązek, lecz życie jej było złamane, nie było w nim tego uroku, który jest potrzebą serca ludzkiego".

„Taka to istota była związana na całe życie z mym ojcem, człowiekiem, który ją wprawdzie bardzo kochał, ale... należał do tego rodzaju ludzi, co dręczą tych, których kochają. Niezgody rodziców moich zasiały w sercu moim pierwszy zaród goryczy... Co to za nieopisana boleść patrzeć, jak ukochana nad życie osoba z dniem każdym niknie pod brzemieniem trosk, a być bezsilnym i nie módz tego brzemienia ulżyć! Starałem się wprawdzie miłością moją osładzać dolę mej drogiej Matki, często gdy boleść ją łamała, klękałem u Jej nóg, kładłem głowę na kolana, oblewając łzami Jej ręce, a ona schylała się ku mnie z macierzyńską miłością".

„Ojciec z wiekiem stawał się coraz dokuczliwszy, tak iż ja pewnego razu będąc obecnym sprzeczce rodziców dostałem jakiegoś nerwowego ataku i padłem bez zmysłów. Od tego czasu ojciec mój był nieco łagodniejszy, tak więc ofiarą zdrowia okupiłem Jej spokój".

„Lecz i ojciec mój był nieszczęśliwym człowiekiem: rozwijająca się choroba piersiowa uczyniła mu życie ciężarem. Ataki astmy, mogące go zabić każdej chwili, były straszliwe. Nieraz całe noce długie i okropne, przepędzaliśmy przy jego łóżku, nieraz pamiętam, jak znużony czuwaniem, znużony pracą do egzaminów, kładłem się w ubraniu nad ranem, a zaledwie oczy zmrużyłem, budził mię przerażający krzyk ojca, który się dusił. Takich nocy było nieraz po kilkanaście z rzędu".

Na dobro Celiny należy zapisać, że nie ma nigdzie śladów, by uskarżała się na swego męża. Na odwrót, jej listy do syna stanowią źródło, z którego możemy powziąć wiadomości o cechach usposobienia Michała bardziej ludzkich.

Od mego stryja Włodzimierza Rudnickiego, który ze swej strony zginął ugodzony kulą w oknie swego mieszkania przy placu Zbawiciela w pamiętnym maju 1926 roku, wiem, że małżeństwo Celiny Rudnickiej z Michałem Nałkowskim było sensacją. Młody człowiek „tak spodobał się dziadkowi i opiekunowi Strzyżewskiemu, że ten przystał na oświadczyny, chociaż Michał był prostym szlachcicem".

I w tym wypadku niezmiernie w walizeczce małomówny Ludwik Rudnicki z Osmolic powstrzymuje się od wyrażenia swej opinii — lub może nie jest o nią pytany — w sprawie małżeństwa własnej córki. Nie dowiem się też, dlaczego w ogóle nigdy nie zabiera głosu i czemu — poza figurowaniem na uroczystych aktach rodzinnych — nigdzie nie ma o nim mowy.

Nie wydaje się bowiem prawdopodobne, aby tylko „pod przymusem rodziny" Celina popełniła mezalians, zwykle bowiem rodzina służy do powstrzymywania od mezaliansów. Może i jej „spodobał się" Michał, jak staremu Strzyzewskiemu. Niewątpliwie jednak małżeństwo to nie było dobrane.

A przecież to właśnie w listach Celiny do Wacława znajdziemy obronę Michała.

Wobec tego, że nie żyje Adelayda, sprawami związanymi z małżeństwem jej córki zajmują się inni. Ktoś nieznany bierze kartę papieru i pisze na nim od góry: *„Expens na wyprawę Celiny"*. Papier jest cienki, błękitny, niezmiernie wypłowiały, literki ze starości złociste, sens smutny. Ktoś nieznany zakupił różne przedmioty *„w Międzyrzycu"* i wymienia je skrupulatnie po obu stronach tego znikomego jak mgiełka papieru. Między nazwą przedmiotu z lewej a jego ceną w złotych polskich z prawej strony przeprowadzone są linijki przerywane cudzysłowami — widocznie, żeby było ładniej. Równie wzruszające są same przedmioty, o których mniemano, że będą jej potrzebne w tym życiu małżeńskim, które już znamy. Więc *„za czepki i kapelusz do konnej jazdy"*, *„za płócienko lila"*, *„za dwie kapy na łóżka"*, *„za tuzin rękawiczek"*, *za frendzlę białą jedwabną"*, *„za grzebień szyldkretowy do włosów"*, *„za dwa woale koronkowe"*.

Raz dano do Międzyrzyca na sprawunki złotych 1.000, raz 800, raz znów do Warszawy *„na ręce"* tajemniczej pani Łubieńskiej tylko 90. *„Za srebro zapłacono Malczowi zł. 1.139"*, *„za Buluarkę platerowaną 100"*. I coś jeszcze za *„wstążki do czepców"* i *„za 12 łokci koronek białych do chustek"*. Koszt ogółu wyszczególnionych pozycji wynosi 5.325 zł.

DZIECI Z WROTKOWA

Jak już mówiłam, ojciec nie lubił opowiadać. Zwłaszcza nie lubił wspomnień młodości i dzieciństwa. Pisząc o tej epoce zdana jestem prawie wyłącznie na sam papier, na listy, dokumenty i notatki. Dlatego przywiązuję do nich taką wagę.

W rzadkich wypadkach odwołuję się do własnej pamięci, z której mogę wyłowić zaledwie parę wspomnień. Tak zapamiętałam najdawniejsze opowiadanie ojca o burzy. Tak — niejako z samego powietrza, z samej nieuchwytnej mgły — zstępuje do mnie tych dwoje dzieci.

Burza była w Wierzchowiskach. Jednego letniego wieczora Wacław z młodym swym nauczycielem stali w sieni, podpierając wątłe drzwi wejściowe domu, który jak wiadomo był „prostą chałupą". Niezwykły wicher huczał na dworze, deszcz bił o ściany, pioruny padały jeden za drugim. Nagle gwałtowny napór wiatru wywalił drzwi i wybiwszy chłopcami drzwi następne, wepchnął ich obu na końcu sieni do śpiżarni, gdzie potłukli faski i dzieże, a sami pokaleczyli się i powalali rozbitymi jajkami i nabiałem. Jakąś metalową tablicę (ojciec mówił: *„żelazną deskę")*, zerwaną z nad ganku, znaleziono nazajutrz o pół wiorsty od domu w polu. Burza całe świeżo zebrane w stogi z łąk siano zniosła do rzeki, tak że można było przejść po nim w tym miejscu z jednego brzegu na drugi. Wynikłe podczas tej burzy szkody stanowiły z pewnością znaczną część strat poniesionych na folwarku Wierzchowiskach.

Inne dwa szczegóły odnoszą się już do Wrotkowa. O zachodzie drogą od łąk ku domowi wracały z pastwiska konie. Wacław oczekiwał ich siedząc na wysokim płocie i gdy przebiegały blisko, wskakiwał na grzbiet upatrzonego zwierzęcia.

Wynikało z opowiadania, że skoki te zawsze mu się udawały, że nie zdarzyło się, aby spadł ze spłoszonego niespodzianym ciężarem wierzchowca. Widać tu znów potrzebę odwetu za sponiewierane i bolesne dzieciństwo, chlubę ze zręczności fizycznej, potrzebę celowania w czymkolwiek.

O drugim zdarzeniu dowiedziałam się później znacznie. W czasie, gdy zaczęło się już między nami to, co było prawie przyjaźnią — rozmowy we dwoje.

Rzecz odbyła się na tym samym zboczu, między domem a łąkami nad Bystrzycą. We Wrotkowie dom stał wysoko i ścieżka do rzeki, z której nosiło się wodę, była stroma. Tą ścieżką szło pod górę dwoje dzieci: nieduża dziewczynka i mniejszy od od niej chłopiec, niosący razem konewkę pełną wody. Ale nim doszli do wierzchu wzgórza, przystanęli jeszcze po drodze, postawiwszy na ziemi konewkę. I tak stali, odpoczywając.

— Długo nie mogłem o tym zapomnieć — powiedział. — Bo były takie małe. Były za małe na tę konewkę.

Ojciec mówił to niechętnie, z przymusem, nie patrząc w moją stronę. Było widać, że jest to dla niego ciężkie i pełne dziwnego znaczenia wspomnienie.

Wrotków, jak pamiętamy, nabyty został przez Celinę „w assystencji męża" w roku 1862. Już z roku 1866 mamy inny dokument,

(dokończenie na str. 2)

JOHANNES R. BECHER

PODZIĘKOWANIE DLA PRZYJACIÓŁ W ZWIĄZKU RADZIECKIM

Wyście mnie witali jak swojego brata,
obdarzyli wszystkim, aby wiersze moje
dalej żyły. Moce tego świata
biły we mnie. Jeślim wyszedł z boju

wam zawdzięczam. Ale jeszcze więcej
wam zawdzięczam: napisałem strofy
w których odmieniłem siebie i swój profil —
w moim dziele wasze poznać ręce.

Za co jednak wam najgłębsze dzięki:
nigdy nie było niecnej dumy we mnie,
że ominąć mogłem to, co przecierpiałem.

Wyście mego ludu mękę wzięli śmiało,
za to, wiem: goręcej niż przeze mnie
naród mój, w przyszłości, złoży wam podziękę.

MOJE ŻYCIE

Moje życie może jako przykład służyć prawie
i dlatego moje życie poznać warto.
Przed wami taki oto człek się zjawił,
który wolę miał bezgranicznie upartą

i piekła poznał, aż po czeluść siną
wdarłem się i wędrowałem piekłem,
a niszcząc, sam niszczony byłem wściekle,
swe życie własne dając złym ruinom.

Bitewne pole dźwigał w swojej piersi.
Na dole on. O jakież klęski nowe!
Rozbity słyszał jeszcze ludzką mowę:
„Pozwólcie zginąć, komu brak nadziei!".

I z takiej klęski, straty, z takiej śmierci
przyszło zmartwychwstanie, nowe rosną dzieje.

Przełożył STANISŁAW WYGODZKI

DZIECIŃSTWA RADOŚĆ I GORYCZE

(Dokończenie ze str. 1)

nie sprzedaży, tylko związanych ze sprzedażą komplikacji, dokument sądowy. Zagadnienie wynika *„z powodu nie dopłacenia przez nabywcę Piotra Mianowskiego sumy rs. 600"*. Przy tej sposobności dowiadujemy się, że Wrotków ma *„przestrzeni ziemi morgów 89 prętów 217"*, a *„nad rzeką Bystrzycą łąki około morgów 10 bez żadnego ogrodzenia"*. I tu jeszcze raz, żeby nie było wątpliwości, *„dom mieszkalny ma 5 pokoi"*, a *„dom dla czeladzi"* jest *„bez podłóg, bez okien"*.

Myślałam nieraz o tym Wrotkowie. I dopiero na krótko przed wojną udało mi się wybrać do Lublina, aby zobaczyć miejsce, gdzie stał ostatni dom dziadków Nałkowskich.

Wiedziałam od ojca, że dom stał na wzgórzu. Z okien widać było w dolinie rozległe łąki, ich środkiem płynęła Bystrzyca, a widnokrąg zamykały dalekie lasy.

Już w drodze, gdy przebywszy most nad Bystrzycą zbliżaliśmy się do Lublina, ktoś pokazał mi z okna wagonu miejsce zielone i rozległe.

— O tu jest Wrotków — powiedział — a tam dalej Zemborzyce.

W pokoju hotelowym w Lublinie pisałam pod datą 6. V. 1937 roku:

„Dzień wczorajszy, pogodny i majowy, rozpoczęłam około południa wyprawą do Wrotkowa. Jechałam sama najętym samochodem drogą wzdłuż kolejowego toru. Odległość wydała mi się większa, niż przez okno wagonu.

Z drogi idącej od miasta wzdłuż toru skręciłam na lewo. Wiejska ulica prowadzi przez długą wieś, rozciągniętą wzdłuż krawędzi zbocza. Chaty — podobne do domków, często murowane, niskie kamieniczki drobnych mieszczan i rzemieślników — pomieszane, poprzeplatane z sadami i ogródkami— wyznaczają tę dawną wiejską ulicę.

Miejsce układa się powoli według ram, wyznaczonych tamtymi wspomnieniami. Oto brzeg wyżyny dość stromy, oto w dole łąki roległe i dnem doliny płynąca Bystrzyca. Za rzeką znowu wzgórza, niezbyt dalekie i zielone, w drzewach — chaty Rur, Majdanu i dalej w lewo — Zemborzyc.

Pachnie kwitnąca tu wszędzie tarnina południowym migdałowym zapachem. Są zresztą i gorsze zapachy przedmieścia.

Znajduję sobie starą kobietę. Ma siedemdziesiąt lat. Pamięta dawne czasy. Owszem, powie mi, co wie. Teraz dworu już nie ma, grunty rozkupili ludzie z miasta. Ale kiedy była dzieckiem, stał tu jeszcze ten dwór na miejscu, dotąd zwącym się Szlachetczyzna. Teraz rośnie tam jeszcze jedna tylko stara lipa. Było więcej, ale już za jej pamięci wymarzły.

Wchodzę ze staruszką do zwykłej chaty, wewnątrz jest kredens, jadalny stół, firanki w oknach, obrazy na ścianach, dzieci na podłodze. Jest też otomana. Na otomanie siedzi siostrzenica staruszki i gotowa jest oprowadzić mnie po okolicy.

Idziemy w stronę tych Zemborzyc. Mijamy wielki młyn, schodzimy nisko nad Bystrzycę, od tamtych czasów ocierającą się swą wodą wciąż o te same brzegi, wodą płynącą bez przerwy w tę samą stronę.

Jest temu lat chyba z siedemdziesiąt, jak Michał Nałkowski z żoną Celiną z Rudnickich i synem Wacławem odeszli stąd na zawsze. Ale nie widzę tego, nie umiem w to uwierzyć. I dlatego tak szukam m i e j s c a, tak szukam ś l a d ó w, by sobie w tym dopomóc. Sobie — czy im, którzy w tej zmienionej, cząstkowej postaci wrócili tu oto po latach — m n ą.

Tuż koło toru pewno zaczynała się ta „kolonia". Wysoka krawędź wyżyny — w pamięci ojca ustronna i wiejska, teraz usiana mnóstwem budynków — niewątpliwie zmieniona jest do niepoznania. Ale u stóp wzgórza pasą się i teraz wśród łąk krowy i konie, a dnem doliny płynie jak niegdyś ojca „rzeka rodzinna".

Nad wodą jest zielono, maj. Wierzby słoneczne stoją jeszcze bez konturów, białe tarniny pachną, w wodzie niebieskiej brodzą dzieci. Wielkie gęsi białe z żółtymi puchatymi pisklętami, zarozumiałe i złe, wyszczypują młodziutką trawę. Te chaty i drzewa tuż za rzeką, to Zemborzyce.

Dalej już nie idziemy. Gdzieś tu była granica. Jest upał, od którego się omdlewa. Wracamy brzegiem, uroda towarzyszy tej rzece nieustannie. Wchodzimy znowu zboczem na górę. Miejsce jest na pewno to samo i z niego widok ten sam, łąka w dole, rzeka, w oddali pod niebem wzgórza zielone. Napatrzyłam się dowoli tego miejsca. O każdym domu myślę, że stoi na śladach tamtego, w każdej ruderze podejrzewam ten „budynek dla czeladzi—bez podłóg i okien". Ale którą z tych dróg pod górę wracały konie z pastwiska, którą ścieżką dwoje małych dzieci niosło ciężką od wody konewkę, tego nie wiem. Wiem tylko, że w obrębie widzianego dziś przeze mnie odbywało się tamto dzieciństwo zachwytów i udręczenia, urabiał się tamten charakter gorzkiej, pokrzywdzonej dumy, rodziła tamta myśl. Ich drogi będę usiłowała wyśledzić i utrwalić w tej książce".

Wróciłam stamtąd do miasta, by dalej szukać śladów, by dalej wznawiać to życie niepowrócone — z miejsc wzmiankowanych, z cudzych świadectw i przypomnień. Zamierzałam mianowicie pójść jeszcze do zamieszkałej w Lublinie pewnej „cioci Julci", by od niej usłyszeć coś o ojcu. Pamiętałam jej adres, ale nie byłam tak zupełnie pewna, czy żyje.

Zastałam ją żywą. Wszystkie jednak wspomnienia z tamtego dnia przesłania ciemność tych odwiedzin.

Wizytę u niej opowiem później. Zresztą to, co od niej wydobyłam, odnosi się już do młodości ojca, do czasów uniwersyteckich, czasów gdy bywał w Przewłoce.

Do Wrotkowa pojechałam jeszcze raz nazajutrz. Z zalanego słońcem pastwiska nad Bystrzycą, z pobliża wysokiego nad nią mostu kolejowego patrzyłam ku górze na krawędź zastawioną podobnymi do siebie domkami i chatami, zatopioną w złotej zieleni liści i traw, krawędź żyznej lesowej wyżyny lubelskiej. Najedzona dziwności, smutku i zachwytu, i ja z kolei odeszłam stamtąd na zawsze.

Wracając przypomniałam sobie, że ojciec jeszcze raz mówił o tych dzieciach z Wrotkowa. Było to już znacznie później — kiedy byłam dorosła i mogłam zrozumieć. Wówczas dopiero dowiedziałam się, jak było naprawdę.

Gdy dzieci, przydźwigawszy konewkę, stały w połowie wzgórza, wypoczywając, Wacław zszedł do nich i konewkę pełną wody kopnięciem nogi przewrócił.

Dzieci nie powiedziały nic, tylko patrzyły w milczeniu na wodę, spływającą po ścieżce. Wacław odszedł stamtąd, też nic nie powiedziawszy.

— Nie wiem, dlaczego to zrobiłem — mówił ze wstydem. — Była to duża krzywda, bo przeszły już pod górę najcięższą część drogi. Gdy się obejrzałem, były znowu na dole, szły łąką. Schodziły z pustą konewką napowrót do rzeki.

Może się nawet nie poskarżyły w domu, bo nikt stamtąd nie przyszedł się o ich krzywdę upomnieć. Z domu dla czeladzi, w którym nie było podłóg ani okien.

W tym zdarzeniu zdaje się brać początek pojęcie o krzywdzie cudzej, krzywdzie dozwolonej. I inne stąd ujrzenie świata, w którym ta krzywda zachodzi. Bezkarnie bowiem wylawszy dzieciom przydźwiganą pod górę wodę, Wacław wziął udział w tym, przeciw czemu walka miała być motywem przewodnim jego życia.

Zofia Nałkowska

MIECZYSŁAW JASTRUN

Poeta jasnej świadomości*)

GOETHE żył i działał wśród burzliwych i zmiennych warunków polityczno-społecznych epoki, którą on sam i jego współcześni odczuwali jako początek nowego okresu w historii świata. Był świadkiem załamania się ustroju feudalnego, wsłuchiwał się w potężny głos rewolucji francuskiej 1789 roku, dochodziły do niego echa rewolucji przemysłowej w Anglii, wojny wolnościowej Ameryki Północnej z Anglią i wojny Anglii z Francją; przeżył narodziny i upadek imperium Napoleona, zmierzał ku zachodowi swych długich dni, gdy toczyła się walka o wolność w Grecji, gdy rozegrała się tragedia dekabrystów rosyjskich, gdy rewolucja lipcowa osadziła na tronie króla mieszczańskiego, gdy utopione zostało we krwi powstanie listopadowe.

Na czas życia Goethego przypada gwałtowny rozwój nauk przyrodniczych i rozkwit myśli filozoficzno-społecznej encyklopedystów i Russa. Goethe wstępuje w lata męskie, kiedy umiera najwybitniejszy przedstawiciel Oświecenia — Voltaire, śledzi myśl Kanta i Hegla, oddaje się studiom i badaniom przyrodniczym, uzyskując poważne wyniki naukowe, jest zdecydowanym przeciwnikiem agnostycyzmu i subiektywnego idealizmu.

Niemcy jego czasu, Niemcy po wojnie trzydziestoletniej i rozbiciu wewnętrznym przedstawiały obraz ruiny gospodarczej. Goethe znał tę „nędzę niemiecką", którą później tak wymownie charakteryzował Fryderyk Engels, rzucając na jej tło postać autora „Fausta". Mieszczańscy historycy literatury wytworzyli niejedną legendę wokół Goethego, usiłowali zatrzeć ostrość konfliktów społecznych, których był świadkiem i uczestnikiem, biografię poety strojąc w kolory sielanki.

Wiele szczegółów z życiorysu Goethego wymaga rewizji. Na przykład powód ucieczki jego do Włoch widzi krytyka marksistowska nie tyle w komplikacjach miłosnych poety, ile w stosunkach panujących w kraju. Młodzieńcze utwory Goethego, podobnie zresztą jak dramaty Schillera, rozbrzmiewają protestem przeciw ustrojowi ówczesnych Niemiec i społeczeństwu uległemu tyranom.

W tym czasie przeciwieństwa klasowe, nie uświadomione dostatecznie przez pisarzy niemieckich, wyrażają się często w przenośniach, w metaforze, tak zwanej „wiecznej walki" jednostki ze społeczeństwem i człowieka z przyrodą.

Tak Goetz von Berlichingen nie mogąc pogodzić się z otoczeniem, łudzi się, że odnajdzie ostateczną harmonię w zatraceniu swego bytu indywidualnego — w przyrodzie, w śmierci. Podobnie w „Cierpieniach młodego Werthera" konflikt miłosny, silnie związany ze sprzecznościami ówczesnego mieszczaństwa niemieckiego, znajduje pozorne rozwiązanie w samobójstwie nieszczęśliwego kochanka.

Te nuty pesymistyczne w niektórych utworach młodego Goethego mają źródło w słabości politycznej i moralnej ówczesnego mieszczaństwa niemieckiego, z którego wywodził się największy poeta Niemiec, którego był piewcą w powieści „Wilhelm Meister", i któremu zmuszony był przeciwstawiać się niejednokrotnie.

Ten konflikt ze społeczeństwem, złagodzony z latami, konflikt humanisty z ustrojem burżuazyjnym, konflikt radcy księstwa weimarskiego i poety, buntownika o prometeuszowych marzeniach i mieszczanina—ten konflikt przyjmuje u Goethego różne formy, wciela się w różne postacie — od Goetza i Werthera poprzez Tassa do Fausta. Przed skrajnym pesymizmem ratuje poetę głęboko nurtująca jego świadomość tęsknota za harmonią ze światem, której szuka w życiu mu współczesnym, której najpiękniejsze spełnienie widzi u starożytnych Greków i Rzymian. Powstaje przedziwne połączenie — niemieckiego mieszczanina z Grekiem czasu Peryklesa i Rzymianinem z epoki Augusta.

Z czasem u starego Goethego stylizacja klasyczna oczyszcza się, dosięga symbolu, przekształca się w wielką antyczną metaforę „Fausta" części II-ej. Konflikt ze społeczeństwem rozwiązany tragicznie w „Cierpieniach młodego Werthera" odżyje w późnej twórczości Goethego w formie zobiektywizowanej do ostatnich granic jak w niezrównanym wierszu „Selige Sehnsucht", w którym błąkają się echa młodzieńczej problematyki autora „Goetza" i „Werthera", zmieszane z pogłosami bodaj szkoły jońskiej i pitagorejskiej.

Tylko mędrcom mówcie o tem,
Bo tłum wzgardzi w zaślepieniu:
Żywych sławić chcę tęsknotę
Za spalaniem się w płomieniu.
Wśród miłosnych nocy chłodu,
Stwarzający i stworzony,
Czujesz nagle serce z lodu,
W cichej świecy krąg wpatrzony.
Już cię więcej noc nie skrywa
Pośród mroków swoich cienia,
Znów pragnienie cię porywa
Wznioślejszego zaślubienia.
Niczem tobie wszelka przestrzeń,
Lecisz — i znów w pętach tylu,
Aż spragniony światła wreszcie
Tutaj spalasz się motylu.
Póki tego nie posiędziesz:
Zgiń i znów się przemień!
Tylko smutnym gościem będziesz
Na tej ciemnej ziemi.

Młodzieńcza tęsknota za śmiercią uwalniającą z ucisku więzów społecznych tu u starego Goethego przyjmuje formę tak wysublimowaną, że nie ma już w niej goryczy ani bólu, jakże drapieżnie wyrażonego w „Wertherze" i w pierwszej części „Fausta". W imperatywie ostatniej strofy jest siła, która nie zna już cierpienia, gdyż zrozumiała siebie. Tak w „Fausta" części drugiej bezboleśnie umierają i rodzą się formy bytu ludzkiego, ujrzane już na takiej wysokości zrozumienia, że nawet płomień, który je spala, jest zimny jak lód..

Innymi drogami szedł rozwój największego poety polskiego, którego spotkanie z Goethem w Weimarze w roku 1829 urasta, jak wszystko, co zetknęło się z postacią Olimpijczyka, do symbolu. Mickiewicza IV część „Dziadów" jest wyraźnym anti-Wertherem: Gustaw umiera, aby znaleźć pełniejszy wyraz w Konradzie. Mickiewicz, poeta narodu podbitego, rzuca poezję, by szukać zadośćuczynienia moralnego w działaniu rzeczywistym. Jego romantyzm jest romantyzmem walki.

Goethe w walce o pełnię człowieczeństwa, o harmonię wewnętrzną, odpycha władczą ręką romantyzm, który w literaturze niemieckiej zawierał najwięcej mrocznych i wstecznych elementów. „O d t e g o s i ę w a r i u j e l u b u m i e r a" — mówi, a słowa jego znajdują potwierdzenie w losach Kleista i Hoelderlina. Ale to co jest najpełniej ludzkie w losie i w dziele Goethego, to co wzrusza w jego niezachwianej doskonałości — wynika nie tyle z osiągniętej przez poetę harmonii, ile ze śladów walki o nią, które dają się wyczuć jeszcze w pozornym spokoju jego dzieła. W listach również odsłania się niekiedy nagle jak oświetlone błyskawicą owo wzniosłe szaleństwo serca, które jest początkiem wszelkiej twórczości artystycznej. W wieku dojrzałości męskiej uwikłany w tragiczną przyjaźń miłosną z Charlotte von Stein ten silny i opanowany człowiek wyznaje swojej przyjaciółce: „Wszystko czym się zajmuję, rozpływa mi się w rękach, a to co piszę, wydaje mi się niczym. O przyjdź znowu, bym znów poczuł, że jestem".

„Doświadczyłem w tych dniach — pisał w trzydzieści kilka lat później stary Goethe do swego przyjaciela, Zeltera — doświadczyłem na sobie niesłychanej potęgi muzyki! Ty byś mnie uzdrowił od nadmiernej, chorobliwej wrażliwości, która przecież jest przyczyną tego fenomenu".

Długa żywotność Goethego, jego wszechstronność, jego namiętne ukochanie życia, niesłychana wrażliwość na piękno — czyni z niego fenomen, dla którego porównań musielibyśmy szukać jedynie w Grecji starożytnej i w dobie renesansu.

Rzeczywiście był niezwykle pełnym człowiekiem, człowiekiem z wszystkimi sprzecznościami i zaprzeczeniami. Jeśli można posiąść jakieś syntetyczne wyobrażenie o tej niebywale rozległej i wszechstronnej osobowości, to w obrazie swej pełni ludzkiej, którą oddychają dzieła wielkiego pisarza, nie brak będzie również śladów głębokiego bólu. Namiętność zadawała mu wielekroć najsroższe cierpienia. Jego „Trylogia namiętności" ma za motto wymowne w swej zwięzłości wyznanie:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.

Podobnie jak Mickiewicz, choć w mniej tragicznych rozmiarach, oczyszczał Goethe swoje namiętności, nie odrąbywał ich, ale imperatywem swej wyobraźni przenosił je w coraz wyższe strefy, wcielał w coraz ulotniejsze postacie, uwielokrotniał. Stąd wieloznaczność Fausta i Mefistofelesa, podobna do wieloznaczności Konrada, który jest równocześnie Gustawem i księdzem Piotrem. Stąd skłonność Goethego do symboliki mitologicznej. Jako Epimetheus, brat Prometeusza i mąż Pandory mówi w jednym ze swych wierszy:

Nie jeden raz pełni błogości użyłem
I piękność posiadłem, we władzy jej byłem!

— — — — — — — — —

Zstępuje na ziemię licznymi kształtami,
Na wodach unosi się, stąpa polami,
I mnogość ją święta blaskami uświetnia,
I tylko przez formę się treść uszlachetnia,
Potęga najwyższa nią, przez nią się płaci,
W młodości-m ją ujrzał w kobiecej postaci.

Ta „postać kobieca" przyjmuje w poezji Goethego, skłonnej do symbolicznego rozwijania wątków i motywów, do nadawania zjawiskom życia wielokrotnych znaczeń, różne kształty. Twarz Małgorzatki przemienia się w oblicze Heleny trojańskiej. Wdzięk młodej mieszczki zastyga w doskonałą piękność Afrodyty medycejskiej, aby w ostatnim wcieleniu spłonąć w czystą ideę „wiecznie kobiecego", w obietnicę szczęścia, które wznosi i uszlachetnia mężczyznę, w „umiłowaną odtąd i na wieki", żeby użyć przenośni Słowackiego, zaczerpniętej z tego samego źródła — idej platońskich.

Proteuszowa zdolność Goethego do przerzucania się z wizji w wizję, ruch dialektyczny ożywiający jego poezję, pozwoliły mu stworzyć dzieło, w którym zamknięty miał być — w dążeniu poety — cały pełny los człowieka. W istocie zaś „Faust" zawiera odbicie walki postępowego mieszczaństwa z wstecznymi siłami wieku, ukazuje triumf rozumu i woli, odzwierciadla w potężnej przenośni największe wydarzenie epoki: zwycięstwo burżuazji nad ustrojem feudalnym. Krytyka marksistowska zwróciła uwagę na dialektykę dobra i zła w „Fauście" i na jej rolę w poemacie. Już młody Marks w swoich „Pismach ekonomiczno-filozoficznych" komentował pod kątem widzenia ekonomiczno-społecznego rozwoju społeczeństw znany czterowiersz z „Fausta" części drugiej:

Gdy mogę kupić ogierów sześć,
Czy siłą swą nie służą mi ogiery?
W cwał pędzę i zbieram powszechną cześć
Jakbym miał nóg dwadzieścia cztery.

Mefistofeles, wynalazca pieniądza papierowego, przyczynia się do powstania kapitalizmu, buduje nowe państwo na popiołach własności wiejskiej Filemona i Baucis, państwo, którego środkiem do utrzymania się będzie: „wojna, handel i korsarstwo". Krytyka marksistowska widzi w działalności Mefistofelesa pewne cechy charakteryzujące „pierwotną akumulację" kapitału. Ale perspektywy „Fausta" wybiegają poza granice ustroju kapitalistycznego. Faust marzy o przyszłej, wolnej ludzkości, której nie dane mu jest dożyć.

Targany przeciwieństwami swego wieku umiał Goethe z godnym podziwu spokojem patrzeć w przyszłość ludzkości, w którą nigdy nie zwątpił. To są podstawy wszechobejmującego humanizmu autora „Fausta", jego wiary w potęgę rozumu ludzkiego i w potęgę działania.

Do takich czynów wola ma się zrywa!
Oto ostatni wielki kres mądrości:
Ten tylko godzien życia i wolności,
Kto je codziennie zdobywa!
Tu wiek swój młody, męski i sędziwy
Przeżyję w walce i w harcie mozolnym.
Pragnę zobaczyć trud rzeszy ruchliwej,
Na wolnej ziemi mieszkać z ludem wolnym!

(przekład E. Zegadłowicza)

Te często cytowane słowa umierającego Fausta zdają się wyrażać granice humanizmu Goethego. Jak Mickiewicz, widział już Goethe ziemię obiecaną nowej ludzkości, lecz nie dane mu było postawić na niej żywych stóp; radca weimarski nie przekroczył granicy dzielącej mieszczaństwo niemieckie od ludu niemieckiego.

Ale żył w nim nieustanny pęd do poznania i zrozumienia rzeczywistości. Jego humanizm nie był wyłącznie teoretyczny i marzycielski. Swój stosunek do ludzkości formułował poeta w praktycznych wskazaniach na codzień, wśród konkretnej ziemskiej rzeczywistości:

Człowiek niech będzie szlachetny,
Pomocny i dobry,
Bo tylko to
Odróżnia go od innych stworzeń.

Wstecznictwo niemieckie zarzucało Goethemu nieraz brak patriotyzmu. W rozmowie z Eckermannem powiedział Goethe: „Cóż więc znaczy kochać ojczyznę swoją i cóż znaczy postępować patriotycznie? Kiedy poeta przez całe życie trudzi się, aby zwalczyć szkodliwe przesądy, ciasne zapatrywania, kiedy trudzi się, aby swój naród oświecić, jego smak, jego usposobienie i myśl uszlachetnić: cóż jeszcze ma lepszego uczynić?"

Ten ideał spełniał Goethe w ciągu całego swojego życia. Wielkość jego polega także na tym, że zawsze występował przeciw nienawiści narodu do narodu, że pragnął, aby szczęście i niedola każdego narodu były naszym wspólnym szczęściem i naszą wspólną niedolą. Był obywatelem swego kraju i był internacjonalistą, najlepsze idee wieku renesansu i Oświecenia łącząc z prądami nurtującymi wznoszący się świat ówczesnego, jeszcze twórczego mieszczaństwa.

W stosunku do nowych systemów myślowych był krytyczny, na przykład w stosunku do myśli kantowskiej, odrzucając niepoznawalność świata i pojęcia „radykalnego zła" w naturze ludzkiej. Podobnie jak Hegel do filozofii ścisłej, wprowadza Goethe do poezji ruch dialektyczny wszelkich pojęć i wyobrażeń. W zakresie poetyki żąda zdecydowanych dyscyplin. „Tylko prawo darzy nas wolnością". Racjonalistyczny stosunek do sztuki nie przeszkadza mu w pewnym momencie życia rzucić pozornie tylko sprzecznej uwagi: „Świadomość poety jest rzeczą cenną, ale prawdziwa siła twórcza leży ostatecznie zawsze w tym, co niewiadome".

Ale właśnie siłą swego geniuszu Goethe wszystko co nie dość uświadomione, mroczne, wynosił na pełne światło. Obszary jego rozległej twórczości, od liryki, która zawsze była „okolicznościowa" w najlepszym tego słowa znaczeniu, poprzez dramat i powieść obyczajową po studia naukowe, zalane są słońcem. Noc Goethego nie ma w sobie niepokoju nocy Novalisa lub Hoelderlina. Jest to poeta światła dziennego i jasnej świadomości. Powikłania wewnętrzne i sprzeczności, które można odkryć na obszarze dzieła jego życia, współistnienie i walka różnych dążeń zdają się być jedynie jak cienie, podkreślające tym dobitniej istnienie światła. Najwyższa bowiem harmonia jest zawsze wynikiem długotrwałej walki, jest triumfem nad sprzecznymi siłami.

Doświadczenie historyczne uczy nas, że każdy bodaj naród ma pisarza, poetę, twórcę, który najpełniej wypowiada naród i mimo, że ograniczony jest epoką i układem stosunków społeczno - politycznych, wśród których dane mu było żyć i działać, z dzieła jego korzystać mogą późniejsze pokolenia i inne klasy społeczne narodu. Pisarz narodowy wyraża życie współczesne mu w blasku takiej prawdy, że nieraz wydaje się, jakby był on tylko instrumentem posłusznym drganiom powietrza życia, które go otacza.

Takim pisarzem narodowym był Mickiewicz, Puszkin, takim był Goethe.

Wszystko, co było i jest najlepszego w Niemczech, wyraża on po dziś dzień najpełniej i najplastyczniej. Zarazem wolny nie jest od wielu wad swego narodu.

Engels skłaniając głowę przed wielkością dzieła Goethego nie mógł przecież nie dostrzec w olimpijczyku weimarskim również filistra niemieckiego.

Tak jak nie podobna nie dostrzec ujemnych cech szlachcica zaściankowego w ogromnej indywidualności Mickiewicza.

Ale bez tych wad i błędów nie byliby geniusze ludźmi i nie wyrażaliby narodu, z którego wyrośli.

Jeśli dziś mówimy o perspektywach odrodzenia moralnego Niemiec po straszliwych latach rządów hitlerowskich, zwracamy wzrok ku postaci Goethego, jako symbolu zdrowia moralnego i twórczych sił Niemiec. Humanizm współczesny, humanizm socjalizmu naukowego przekroczył granice, zakreślone ludzkości przez Goethego, poszedł dalej i konsekwentniej. Z drugiej jednak strony humanizm socjalistyczny, przyswajając sobie — według słów Lenina — „najcenniejsze zdobycze wieku mieszczańskiego i to wszystko, co było wartościowe w ciągu z górą dwóch tysięcy lat rozwoju myśli ludzkiej", broni również dziedzictwa Goethego, które ma wartość nieprzemijającą nie tylko dla narodu niemieckiego, lecz również dla wszystkich ludów świata.

Świadectwem tego w przeszłości był wpływ dzieł Goethego na literaturę wszystkich niemal narodów świata, zainteresowanie i podziw, jakim obdarzali go najwięksi jego współcześni. Mickiewicz nazwał Goethego „wielkim czarodziejem sztuki", Puszkin powiedział o „Fauście", że utwór ten „reprezentuje poezję nowoczesną podobnie jak „Iliada" jest pomnikiem starożytności klasycznej".

A dzisiaj? Niech mi będzie wolno pominąć liczne głosy moich współczesnych o Goethem i zakończyć mój odczyt przypomnieniem pewnego faktu z niedawnej rzeczywistości: żołnierze radzieccy po wkroczeniu do Weimaru złożyli kwiaty na grobie Goethego.

Mieczysław Jastrun

*) Odczyt wygłoszony na akademii ku czci Goethego w Teatrze Polskim w Warszawie dn. 29.X.1949.

Wpisano do katalogu
i Miejskiej wypożyczalni
dla dorosłych
19

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

Szkolnictwo artystyczne na nowej drodze

Znaczenie Międzyszkolnych Popisów Wyższych Szkół Artystycznych w Poznaniu, polega nie tylko na zilustrowaniu poważnego dorobku artystycznego naszej młodzieży, jej niekłamanego entuzjazmu i żarliwości w walce o narodową sztukę epoki socjalizmu, lecz może przede wszystkim na sprecyzowaniu założeń ideologicznych i metod wychowawczych naszego szkolnictwa.

Rolę i znaczenie każdej sztuki w każdym okresie historycznym określa jej współbrzmienie z głębokością przemian ustrojowych. Im przejrzyściej dzieło sztuki zamyka piękno i wielkość epoki w artystycznym przeżyciu swojego twórcy, tym silniejszy jest jej wpływ na rozwój myśli ludzkiej i rozwój ludzkiej drogi, tym doskonalsze stają się jej formy wyrazu i metody artystycznego oddziaływania.

Sztuka realizmu socjalistycznego to sztuka prawdy widzenia, to sztuka jedności nowych treści i nowej formy, to siła artystycznego wyrazu, za którą artysta bierze indywidualną odpowiedzialność, to istota socjalistycznych konfliktów, ustawiczna walka nowego ze starym, która jest przeciwieństwem formalistycznego nowinkarstwa szukającego nowej formy w oparciu o martwe, bezduszne stare treści.

„Piękny — mówił Czernyszewski — jest samoistny, żywy przedmiot a nie oderwane wyobrażenie, w tym znaczeniu obrazy tworzone przez sztukę podobne są do pięknych przedmiotów w naturze. Mogą one jednak osiągnąć znaczenie uniwersalne tylko przez głębokie przemyślenie i przeżycie indywidualne".

We własnym spojrzeniu artystycznym musimy dojrzeć całą głębię procesów społecznych i zjawisk dotyczących człowieka. I to jest zadaniem metody realizmu socjalistycznego, na której chcemy dziś oprzeć twórczą wielkość naszej narodowej sztuki. To też od zastosowania tej metody w naszej pracy musimy zacząć.

Nikt z nas nie kwestionuje, że w szkolnictwie artystycznym zaszły w ciągu ostatnich lat poważne zmiany. Nikt z nas nie kwestionuje, że szkolnictwo artystyczne przeszło poważną drogę rozwoju, szukając współbrzmienia z życiem politycznym, gospodarczym i kulturalnym naszego kraju.

I właśnie te zmiany, głęboko sięgające w życie naszych uczelni, nie zawsze były konsekwetnie przemyślane do końca. I nie zawsze zostały z nich wyciągnięte wszystkie wnioski dotyczące metod nauczania, reformy programowej i ustrojowej szkół. Ten stan rzeczy stwarza realną konieczność zakończenia pewnego etapu naszych prac, konieczność zdecydowanej reformy szkolnictwa artystycznego i przejścia w naszej pracy do etapu następnego. Nie chcemy wprawdzie przeskakiwać żadnych okresów ani nie zamierzamy z dnia na dzień zmieniać struktury i charakteru naszych szkół. Chcemy jednak stanowczo przezwyciężyć formalistyczne pozostałości w metodach nauczania oraz odizolowanie poszczególnych szkół i katedr od sięgających głęboko w życie naszego narodu zmian politycznych, ustrojowych i kulturalnych. Chcemy wyraźnie określić perspektywę oraz istotną treść przepracowanej przez Ministerstwo reformy.

Musimy sobie wyraźnie powiedzieć, że pomimo bardzo poważnych osiągnięć, jakie niewątpliwie posiada polskie szkolnictwo artystyczne, pomimo olbrzymiej ilości talentów, które wychowało i wychowuje codzień, pomimo sukcesów tej miary co konkurs Chopinowski i chociażby poznańska wystawa plastyczna, która jest zjawiskiem nienotowanym dotąd w historii naszego szkolnictwa i wykracza swoim zasięgiem daleko poza granice naszego kraju — w naszych metodach nauczania, zwłaszcza w malarstwie, wciąż jeszcze dominuje głęboko formalistyczna metoda traktowania środków wyrazu jako celu samego w sobie, jako studium elementów kształtujących samodzielnie plastyczną wyobraźnię młodego artysty, a nie jako doskonalenie środków wyrazu dla głębszego, bardziej wyrazistego odtworzenia prawdy życia, prawdy człowieka i całego bogactwa jego tematyki. Wciąż jeszcze nie przedmiot zjawiska, tylko naskórkowa afirmacja koloru, plamy, cienia jest przedmiotem studiów i zainteresowań pracowni plastycznych.

Człowiek i jego przeżycie jest jeszcze stale zjawiskiem ubocznym w grze plam i kolorów, a nie zjawiskiem samoistnym, dla wyrażenia którego kolor, plama, rysunek winny być środkami artystycznego wyrazu. I stąd mamy niewątpliwie większe osiągnięcia artystyczne w dziedzinie rzeźby i sztuki stosowanej, niż w dziedzinie malarstwa. Stąd — pomimo olbrzymiego natężenia talentów i niewątpliwego w zasadzie przezwyciężenia abstrakcjonizmu — w naszych metodach nauczania istnieje wspólna maniera, powiedziałbym: jedna kosmopolityczna konwencja w doskonaleniu rzemiosła artystycznego, która nie tylko zaciera różnice między polską szkołą a formalistycznymi szkołami Zachodu, między poszczególnymi latami studiów, lecz nawet między poszczególnymi uczelniami i pracowniami.

W tych warunkach każde wyłamywanie się z tej, może niepisanej lecz faktycznie przyjętej maniery czy konwencji artystycznej, każde samodzielne poszukiwanie ze strony młodzieży, zwłaszcza każde poszukiwanie w kierunku malarstwa problemowego czy też muzyki opartej o prowadzący sugestywnie motyw, jest zjawiskiem niewątpliwie pozytywnym, pomimo nawet nie zawsze udanych prób, jeżeli je będziemy rozpatrywać ze strony konwencji czysto malarskiej czy też muzycznej. Byłoby rzeczą najniesłuszniejszą tworzyć wobec tej młodzieży mur niechęci, przeciwnie, zadaniem naszym, zadaniem profesorów-pedagogów jest pomóc jej w poszukiwaniu człowieka w malarstwie czy też ludzkich treści emocjonalnych w muzyce. Tak charakterystyczne zaginięcie w naszym malarstwie szkoły portretu i problematyki człowieka musi być przezwyciężone. Człowiek i jego problematyka musi stać się czołowym zadaniem w chwili obecnej. Człowiek musi być wydobyty, wyzwolony z postimpresjonistycznej, kapistowskiej maniery plam i świateł. Musi zacząć żyć własnym życiem, dla którego malarskie środki wyrazu będą środkami do celu, a nie celem samym w sobie. I to trzeba sobie jasno i wyraźnie powiedzieć, zwłaszcza w obliczu tej wielkiej manifestacji kulturalnej, jaką była wystawa plastyczna w Poznaniu i jaką jest wielkie dzieło realizmu socjalistycznego w szkolnym teatrze w postaci inscenizacji „Młoda Gwardia" Fadiejewa, a w muzyce w postaci Kantaty na cześć pracy prof. Woytowicza czy też utworów Serockiego, Bairda i Czyża.

W obliczu tych nowych zadań szkolnictwo artystyczne winno się stać kuźnią kadr artystycznych socjalistycznej Polski. Kadr artystycznych, które nie tylko stworzą nową, wielką sztukę socjalizmu, ale pójdą też do przemysłu, budownictwa czy architektury. Kadr artystycznych o wyzwolonych własnych indywidualnościach, świadomych nowych metod twórczych, metod realizmu socjalistycznego.

W tych warunkach na czoło wszystkich zadań w szkolnictwie artystycznym wysuwa się sprawa wdrożenia każdemu słuchaczowi podstawowych zasad naukowego myślenia. I nie jest to, rzecz prosta, tylko zagadnienie obowiązkowych przedmiotów z zakresu Polski współczesnej, materializmu dialektycznego czy też elementów estetyki marksistowskiej. Jest to przede wszystkim problem codziennego twórczego stosunku do własnego dzieła, do swojej żmudnej pracy. Nie ma bowiem dla nas bardziej istotnego zagadnienia niż przyswojenie naszej młodzieży metody naukowej analizy otaczającego nas świata i własnego dzieła. Marksizm winien być dla tej młodzieży nie tylko dodatkowym przedmiotem, lecz metodą myślenia, zarówno podczas analizowania zjawisk z zakresu historii sztuki, jak i podczas analizowania swojej własnej pracy, swojej własnej produkcji artystycznej czy też swojego własnego konfliktu psychologicznego, konfliktu człowieka naszej epoki.

„Realizm socjalistyczny — mówił min. Berman na krajowej konferencji aktywu kulturalnego — to odkrywcza metoda twórcza, która zakłada swoiste, indywidualne zabarwienie w twórczości każdego pisarza czy artysty, która zakłada całe bogactwo, całą wielobarwność gatunków literackich. Realizm socjalistyczny jest zresztą odkrywczą metodą nie tylko w stosunku do współczesności. Bez niej nie można dotrzeć do genealogii naszej teraźniejszości, bez niej nie można napisać powieści historycznej, nie można naświetlić przeszłości. Realizm socjalistyczny pozostawia natomiast całkowitą swobodę zarówno w zakresie wyboru tematyki, jak i problematyki".

W ten sposób realizm socjalistyczny jest jedyną naukową metodą poznawczą, bez której żaden wielki twórca nie może dziś ani dojrzeć ani zrozumieć istoty procesów historycznych, bez czego nie ma dzisiaj żadnej wielkiej twórczości. Przyswajanie tej metody myślenia naszej młodzieży jest wielkim i odpowiedzialnym zadaniem profesorów i pedagogów w szkolnictwie artystycznym.

Zagadnienie nie zamyka się zresztą, ani się nie wyczerpuje w werbalnej deklaratywności, lecz w naukowej metodzie widzenia zjawisk i naświetlaniu ich w prawdzie artystycznego przeżycia. Pedagog winien razem z młodzieżą przejść cały cykl twórczy — od świadomego postrzegania, poprzez przeżycie artystyczne, aż do konfrontacji dzieła z apercepcją odbiorcy. Społecznego odbiorcy rzecz prosta, który jest jednocześnie i naszym przedmiotem wychowania estetycznego, i naszym podmiotem sumienia artystycznego, jedynym i ostatnim sprawdzianem wartości, trwałości i uniwersalności dzieła, zarówno w zakresie wielkiej sztuki, jak w zakresie sztuki użytkowej.

Każdego wielkiego twórcę charakteryzuje pokora w stosunku do własnego dzieła i w stosunku do sądu o nim. Bez krytycznego spojrzenia nie ma prawdziwej twórczości. Kształtowanie twórcy świadomego nowych treści epoki i nowych środków wyrazu — oto jest zadanie naszych pedagogów, oto ich marksizm na codzień, wielka naukowa metoda rozumienia zjawisk i wychowania człowieka.

Metodę marksistowskiego myślenia wchłania się codziennie i zawsze w twórczej pracy każdego uczonego. I w pewnym tego słowa znaczeniu byli na przykład marksistami członkowie komisji pedagogicznej w Łagowie, kiedy uczyli aspirantów pianistycznych świadomie analizować dzieło twórcy i dzieło własnych rąk, kiedy wychowywali twórcę w kolektywnej pracy zespołu i stwarzali własną, polską szkołę pianistyczną w oparciu o najnowocześniejsze metody naukowego myślenia.

Marksistą w swoim procesie twórczym jest również prof. Woytowicz, gdy stwarza dzieła o świadomym ładunku emocjonalno-pojęciowym i świadomych, realistycznych środkach wyrazu.

O zdobycze metody marksistowskiej opiera się pracę młodzieży, gdy w studiach filmowych, w sztukach teatralnych, w utworach plastycznych czy też muzycznych świadomie wydobywa się prawdę historyczną utworu i świadomie wyzwala się wielkość sztuki w realistycznych środkach wyrazu.

I o taką metodę naukowego myślenia, kolegialnej samokontroli i wnikliwego stosunku do przedmiotu swojej pracy musimy dziś walczyć w naszym szkolnictwie, wykorzystując szczytowe, postępowe tradycje polskiej pedagogiki i olbrzymie doświadczenie socjalistycznej pedagogiki radzieckiej.

„Myśl ludzka — pisał Lenin — zdolna jest przez naturę wykryć i przekazać następnym pokoleniom absolutną prawdę, złożoną z sumy totalnej prawd względnych. Każdy krok w rozwoju nauk dorzuca nowe ziarna do sumy absolutnej prawdy, lecz granice prawdy każdego naukowego powstawania są względne; raz rozszerzają się, raz kurczą z każdorazowym wzrostem lub upadkiem wiedzy".

I chociaż myśl ludzka w artystycznym przeżyciu poszukuje prawdy obiektywnej inaczej niż ścisła nauka, istota zagadnienia jest ta sama. Jest to zasada historycznej sprawdzalności uniwersalnego charakteru osiągnięć sztuki, głębokości jej oddechu w zależności od współbrzmienia z prawdą obiektywną swojej epoki.

Uczyć naszą młodzież poszukiwania tej prawdy, w ciągłej nieustannej walce o uświadomienie sobie własnych emocjonalnych przeżyć artystycznych, uczyć ją ustawiać te przeżycia w oparciu o naukową metodę myślenia i samą wiedzę o przedmiocie, oto jest dziś czołowe zadanie każdego pedagoga, niezależnie od jego partyjnej przynależności i stopnia opanowania współczesnych metod badania zjawisk społecznych.

I jeżeli zjazd poznański na swoich plenarnych posiedzeniach, w pracach sekcyjnych i w twórczej pracy popisów artystycznych potrafił zrobić kolejny krok naprzód, potrafił stać się wydarzeniem w życiu naszych szkół, zamykając dotychczasowy okres swoistego empiryzmu badawczego i otwierając nowy okres walki o wielką humanistyczną sztukę naszego narodu, to będziemy mogli sobie powiedzieć, że Festiwal młodzieżowy szkół artystycznych wypełnił to zadanie, które zostało przed nami postawione.

Włodzimierz Sokorski

FRANCISZEK HALAS NIE ŻYJE

Zmarł w Pradze najwybitniejszy współczesny liryk czeski, Franciszek Halas (1901 — 1949), zasłużony nowator czeskiego języka poetyckiego, autor licznych zbiorów poezji (m. in. „Sepie", „Kogut płoszy śmierć", „Twarz", „Stare kobiety", „Na oścież"). Jako znakomity tłumacz arcydzieł literatury polskiej, m. in. Mickiewicza („Pan Tadeusz", „Dziady", „Konrad Wallenrod", „Grażyna") — zmarły położył ogromne zasługi w dziele zbliżenia kulturalnego naszych narodów.

FRANCISZEK HALAS

1.II. 1943

W tym to czterdziestym trzecim

myśli gdzieindziej wybiegały
nie było żadnych radości
W tym to czterdziestym trzecim
żniwa się tylko śniły

Ze wzniesienia Pogórza
wytrysnął słup krwi
czerwona się rozlewała
siniała ludzi chwytała
a że się żaden nie odezwał głos
przejmowała człowieka groza

Poznałem tę krew
była to krew z tętnic
Przepojona rosyjska ziemia
nie mogła jej już zmieścić
więc zaciekła aż tutaj
z ogromnej masy zabitych

Tam na świszczącym firmamencie
stalingradzkim
gniło zimne słońce
Dzieci nie chciały wyschłych piersi ssać
bagnety odkrywały
ciała martwych kobiet

Nic straszniejszego nie ma nad męski płacz
był to na szczęście płacz wściekłości

I padło potem słowo strzeliste
Stalingrad ogniem ozłocony
rozstępującymi się dziejami
przebił się wolny

w tym to czterdziestym trzecim

Z czeskiego przełożył **ADAM WŁODEK**

JOANNA GUZE

Plastyka na Festiwalu Poznańskim

Gdyby ktoś zechciał zadać sobie trud zapoznania się z historią szkolnictwa artystycznego na przestrzeni ostatniego stulecia, nie wiem czy znalazłby drugi, obok poznańskiego, przykład imprezy tej miary i tego znaczenia. I od razu należy powiedzieć: Festiwal w Poznaniu był nie tylko pokazem osiągnięć kształcącego się pokolenia i pedagogów, pokazem w skali prawdziwie imponującej, ale i wszechstronną dyskusją na konkretnym, przedstawionym materiale opartą, przeglądem sił, ustaleniem najważniejszych wytycznych strategii i taktyki w wielkiej bitwie o nową sztukę naszych czasów.

Nie od dziś wiadomo, że sprawa nie jest ani łatwa ani prosta; że nowej sztuki nie robi się w błyskawicznym tempie, że złożony proces narastania nowych treści nie od razu znajduje wyraz w zupełnej, artystycznie właściwej formie. Wielokrotnie ten moment był przez mówców na Zjeździe podkreślany. Lecz jeśli zaobserwować można przemiany w kształtowaniu się poglądów i koncepcji, jeśli do świadomości artysty — pedagoga i ucznia — dotarła już, a nawet zdążyła się w niej utrwalić myśl o konieczności zrewidowania dotychczasowych konwencji, zamierających i nieprzydatnych, bo nierozerwalnie związanych z gasnącymi układami społeczno-politycznymi, i stworzenia konwencji nowych, może jeszcze niekiedy nieporadnym językiem wypowiedzianych, lecz mimo to, a nawet dlatego (ile że proces rozwoju jest trudny) cennych — sprawa jest na dobrej drodze.

Dwa zagadnienia wysunęły się na jeden z pierwszych planów w obradach poznańskich, zagadnienia, które — choć nierozerwalnie ze sobą związane — należałoby dla większej jasności omówić oddzielnie: pedagog i uczeń. Zacznijmy od podkreślenia faktu bardzo istotnego: pedagogami, profesorami, wykładowcami w wyższym szkolnictwie artystycznym są z reguły artyści dużej miary, którzy jeszcze niedawno, w ten, czy inny sposób, walczyli ze skostniałą, akademicką manierą nauczania i z których większość potrafiła owemu manieryzmowi przeciwstawić własną koncepcję widzenia i przetwarzania elementów widzianych na artystyczne środki wyrazu, zdobytą na drodze trudnych i rzetelnych poszukiwań. Ci artyści weszli do szkolnictwa dopiero po wojnie. Nikt nie pytał, jaki kierunek artystyczny ten czy ów reprezentuje; miarą oceny były osobiste osiągnięcia danego malarza, rzeźbiarza czy grafika, i to co nazywa się w sposób luźny lecz niepozbawiony istotnego sensu, sumieniem artystycznym, które powinno być gwarancją artystycznej rzetelności. Stąd można było się spodziewać, że nowokreowany pedagog potrafi przekazać swoje doświadczenia uczniom; że dość jeszcze młody, aby pamiętać o własnym buncie, nie będzie indywidualności powierzonej sobie młodzieży wykrzywiał. Rzecz jasna, że pedagog w szkolnictwie artystycznym nowej Polski nie może być zawieszony w międzyplanetarnej przestrzeni i musi wiedzieć w jakim czasie, w jakich warunkach i na jakim gruncie żyje. Niezrozumienie epoki i jej wymagań oznacza śmierć dla artysty; tak było zawsze. Lecz od zrozumienia przemian społecznych i ideologicznych do wypracowania środków wyrazu, które mogłyby tym przemianom sprostać, droga jest żmudna i niełatwa. Nawet dla tych, którzy mają najlepszą wolę. Wychowani bowiem w konwencjach dwudziestolecia, świadomie wybierający sztukę małych form, wyrafinowania, smakowania szczegółów, perfekcji, zbudowali sobie aparat, warsztat na miarę tych zadań; dziś stoją przed nowym zagadnieniem stworzenia sztuki monumentalnej, gdzie naczelne miejsce zająć ma nowy człowiek z nowym światem związany. Nie chcą być fotografami, a nawet, ponieważ są prawdziwymi artystami, nie potrafią; do namalowania trasy W—Z nie jako miłego pejzażyku, lecz wielkiej, oczyma odmienionego człowieka widzianej sprawy, ich środki mogą się okazać na razie niewystarczające.

Te uwagi wydają mi się niezbędne, nie ma bowiem powodu, aby w słusznej trosce o rozwój sztuki w Polsce — na pewne fakty zamykać oczy. Sądzę też, że tłumaczą one raczej niż potępiają naszych pedagogów; że wyjaśniają, dlaczego obok pewnych zjawisk świeżych i nowych, spotkać możemy na wystawie poznańskiej zjawiska spóźnione. Jak w każdym wielkim i twórczym zamierzeniu, obliczonym nie na chwilę lecz epokę, nie da się tu uniknąć błędów i potknięć. Lecz są to błędy, które w większości wypadków sprawę naprzód posuwają.

Drugie zagadnienie to uczeń, młody, nieuformowany lub dopiero formujący się artysta, chłonny, najczęściej nieobciążony balastem przebrzmiałych konwencji, lecz nieuzbrojony; profesor ma mu pomóc, nauczyć, poprowadzić w pewnym kierunku, wykształcić umiejętność wypowiedzi. Ten uczeń ma dwie drogi do wyboru: zerwać ze wszystkim co zastał i powiedzieć sobie, że zaczyna od nowa — lub próbować korzystać z doświadczeń dojrzałych artystów, wyłuskiwać z nich te wartości, które przetworzone przezeń na sposób odmienny i wzbogacone o to co sam potrafi osiągnąć, pozwolą mu sformułować nowe widzenie świata. Oba kierunki reprezentowane są na wystawie poznańskiej. Pierwszy, to malarstwo ZAMP-u Akademii Krakowskiej, wydzielone z całości pokazów pracownianych i potraktowane nawet w sensie zewnętrznym odrębnie. Wystawione tu płótna są niewątpliwym zerwaniem z dotychczasową tradycją malarską, buntem przeciw przeszłości, niezmiernie pouczającym jako próba wyjścia na nowe drogi, ale przerastającym jeszcze możliwości młodych twórców. Malarstwo grupy ZAMP-u jest nie tylko tematyczne, ale anegdotyczne; opisuje zdarzenia okresu okupacyjnego i lat powojennych (np. sceny z Oświęcimia, repatriacja na Ziemie Zachodnie). I nie tu leży błąd; przeciwnie, sięgnięcie do wielkiej tematyki należy uznać za zjawisko najbardziej pozytywne. Lecz należy również stwierdzić, że środki nie są tu jeszcze przystosowane do zamierzeń, co więcej: nie są środkami malarskimi. Wygląda to tak, jakby zamiast wiersza, gdzie spodziewamy się odczytać w wielkim, metaforycznym skrócie ważną treść, ofiarowano nam rejestrujący statystycznie dziennikarski artykuł. Nie znaczy to wcale, że artykuł dziennikarski pozbawiony jest wagi; nie może jednak zastąpić poezji. Nie znaczy to również, że mamy przekreślać nowatorskie, śmiałe próby; lecz pamiętać należy, że rodząca się sztuka starochrześcijańska, chociaż zrywała najbardziej bezwzględnie ze sztuką ginącego Rzymu, przyjęła odeń — za pośrednictwem nowych wyznawców — technikę owego na przykład ornamentu roślinnego, które malarstwo katakumb wiąże z malarstwem Pompei i Herkulanum, mówiąc o nierozerwalnej więzi następujących po sobie kultur, mimo że w obramieniu ornamentu zamiast wyrafinowanych scen z życia świeckiego występuje symbol nowej ideologii i nowej epoki — nieudolnie nakreślona ryba, i że od tego właśnie symbolu, nie zaś od akceso-

(Dokończenie na str. 7)

JERZY MILLER

NAD PAMIĘTNIKAMI CHŁOPÓW

Chociażby pieśni emigrantów,
na szkle malunki, wykrój gontu,
pieśń o wyklęciu z ornych gruntów
śpiewana na bocznicy portu —
coś z ziem bezpłodnych pozostanie,
choć nasion rozsadzone kiście,
chociaż przysłowie i podanie,
fujarki z wierzby, fajki z wiśni,
lub wielkie łopianowe liście,
które na głowy w słońcu kładli.
W żniwiarce ruszającej w pola
zachowa się narzędzi pomysł.
I twarzy chłopskich odcień smagły
przy włosach jasnych jak ze słomy.

NA POWIETRZU

Już po zielonej nie po krwawej
trawie biegają śmieszne dzieci,
w barwach poranku, skąd latawiec,
szybuje w wiatru drganiach rączych,
kiedy nad drzew wysokość wzleci
do słońca wypuszczony z rączek.

To wszystko dobre na powietrzu,
gdzie pęd napina papier lśniący,
a wyżej niebo aż pod wieczór
niezapisane i spokojne.
Pokój przestrzeni, która w słońcu
dziecięcych zabaw żegna wojnę.

EDMUND GOLDZAMT

O POJMOWANIU TRADYCJI

POZYCJE WYJŚCIOWE

Artykuły współtwórców Trasy W—Z zamieszczone w „Odrodzeniu" i „Kuźnicy" zapoczątkowały na łamach naszej prasy społeczno - artystycznej szereg wypowiedzi o problemach architektury współczesnej. Zjawisko nie tylko usprawiedliwione i naturalne, lecz od dawna pożądane. Odbiorcami mowy artystycznej architektury są bowiem, chcąc nie chcąc — wszyscy. Z muzyką stykamy się na koncertach, z malarstwem na wystawach, książki czytamy w odpowiednich po temu chwilach i nastrojach. Architektura wciska się do świadomości ludzi niezależnie od ich pozycji w społeczeństwie, poziomu umysłowego, zajęć i nastawienia. Złej muzyki możemy nie słuchać, zły obraz odstawiamy przodem do ściany, nudnej książki nie będziemy czytali. Architektury, nawet bardzo kiepskiej, nie można odstawić do ściany; będzie ona oglądana przez tysiące ludzi w ciągu dziesięcioleci. Za to architektura uskrzydlająca człowieka, budząca w nim lepsze

Zamek i Katedra na Wawelu

i silne wartości — wciąga w orbitę swego działania i wychowuje nieprzebrane masy nie tylko czytającej i słuchającej publiczności. Stąd szczególna odpowiedzialność architektów, stąd szerokie zadania krytyki architektonicznej, która oprzeć się musi na aktywności najszerszych rzesz odbiorców tej sztuki. Dyskusja zarysowująca się właśnie na łamach prasy politycznej i społecznej wróży w tym względzie dużo dobrego. Architektom pomoże ona przezwyciężyć zakorzenione tendencje elitarystycznej klanowości czy ekskluzywnej „fachowości", wprowadzi obiektywne, sprawdzalne kryteria na miejsce dyktatury widzimisię tych czy innych „fachowych autorytetów".

Korespondencja Leszka Zawiszy („Kuźnica", Nr. 36) porusza doniosłe zagadnienia narodowej formy architektury, które w tym roku było już przedmiotem szeregu poważnych wypowiedzi i dyskusji. M. in. zaakcentowała je czerwcowa rezolucja Krajowej Narady Architektów w KC PZPR.

Podkreślmy, że hasło formy narodowej naszej architektury zostało obecnie postawione w zgoła innym sensie, niż w ubiegłych okresach jego rozgłosu. Wówczas, np. w pierwszych latach okresu międzywojennego, hasło to oznaczało ucieczkę od ubóstwa i straconych złudzeń współczesnej rzeczywistości w sferę historii i falsyfikacji „stylów" minionej świetności. Dziś oznacza ono odzwierciadlenie współczesnych osiągnięć narodu na tle jego dziejowego dorobku i perspektyw dalszego socjalistycznego rozwoju. Dawniej hasło architektury narodowej wysuwane było dla szowinistycznego przeciwstawienia się kulturze innych narodów, dla pogłębienia ograniczoności i zaściankowości naszej architektury; dziś oznacza ono wolę wniesienia swego indywidualnego wkładu do skarbnicy kultury ogólnoludzkiej. Dawniej było ono pozbawionym treści ideowej postulatem czysto formalnym, prowadzącym do wyszukiwania jakichś rzekomo najbardziej i specyficznie polskich elementów w naszej architekturze historycznej; dziś hasło to oznacza konieczność kształtowania wyrazu ideowo - architektonicznego współczesnej epoki w oparciu o cały postępowy dorobek naszej architektury, który w swoim czasie świetnie ucieleśnił przodujące tendencje życia polskiego. Dawniej postulat form narodowych prowadził do odwrócenia uwagi mas od palących problemów teraźniejszości w stronę przeszłości, do zamaskowania ran ustrojowych i demobilizacji mas. Dziś dążymy do stworzenia architektury narodowej, która apoteozując nasze współczesne osiągnięcia, wychowywać będzie masy w duchu patriotycznej dumy z dorobku narodu, mobilizować do dalszego budownictwa socjalistycznej przyszłości.

Dawniej hasło architektury narodowej było ideologiczną bronią warstw mieszczańsko - obszarniczych — dziś kryje się za nim wręcz przeciwstawna treść: dziś jest ono wyrazem ideologii i interesów polskiej klasy robotniczej i rzesz ludowych.

Jeśli będziemy rozprawiać o formach narodowych naszej architektury, nie precyzując jasno tych przesłanek, jeśli traktować będziemy obecne poszukiwania formy narodowej w tej samej płaszczyźnie, w jakiej odbywały się one w okresie dwudziestolecia — nie zbliżymy się ani na krok do rozwiązania problemu.

Abecadło marksizmu poucza, że kwestia narodowa we wszystkich jej aspektach jest fragmentem, ogniwem problemów klasowych. Zasada ta znajduje uzasadnienie również w dziedzinie twórczości artystycznej. Jednym z czterech elementów składających się na pojęcie narodu jest — zgodnie z klasyczną definicją Stalina — „wspólnota układu duchowego, wyrażająca się we wspólnocie kultury". Stalin pisał:

„Bauer wznosi nieprzebyty mur między „swoistymi rysami" narodu (narodowym charakterem), a „warunkami" jego życia. Czymże jest jednak charakter narodowy, jeśli nie odzwierciadleniem warunków życia, jeśli nie kwintesencją wrażeń wywieranych przez otaczające środowisko".

I w innym miejscu:

„Oczywiście układ psychiczny sam przez się, lub — jak go czasem nazywają — „charakter narodowy", może wydać się dla obserwatora czymś nieuchwytnym, lecz skoro wyraża się on w swoistości kultury, wspólnej dla narodu — staje się uchwytny i nie może być ignorowany. Zrozumiałe, że „charakter narodowy" nie jest czymś danym raz na zawsze, lecz zmienia się wraz z warunkami życia; ponieważ jednak istnieje w każdej danej chwili — wyciska swe piętno na obliczu narodu" (Stalin, Marksizm a kwestia narodowa).

Nie ma więc jakiegoś wiecznego charakteru narodowego, stałego dla wszystkich pokoleń. Charakter narodowy jest odbiciem specyficznych warunków życia narodu w każdej danej chwili, swoistości rozwoju klasowego, środowiska geograficznego, gęstości zaludnienia.

Nie ma więc jakichś wiekuistych rysów kultury narodowej, architektury narodowej, lecz w każdej danej chwili architektura jest odbiciem współczesnej rzeczywistości społeczeństwa, której wykładnik stanowi charakter narodowy. Probierzem prawdy artystycznej architektury jest zatem jej jedność z charakterem narodowym. Nie ma prawidłowego odbicia życia w architekturze, nie ma realizmu bez ucieleśnienia w niej indywidualności narodowej. I z kolei sztuka narodowa — to sztuka odzwierciadlająca wiernie i wszechstronnie to, czym żyje naród w danej epoce, odzwierciadlająca jego przodujące idee, obyczajowość, koloryt bytu codziennego w całym bogactwie ich konkretności.

Socjalistyczna treść naszej współczesności może zaistnieć tylko obleczona w jej narodową formę. Walka kosmopolitów przeciw kulturom narodowym jest w istocie rzeczy wymierzona przeciw pełnemu, wiernemu odzwierciadleniu w twórczości duchowej całego konkretnego bogactwa naszej epoki. Walka o socjalistyczną treść naszej sztuki jest nie do pomyślenia bez walki o jej narodową formę.

Oto przyczyny, dla których, jak słusznie pisze L. Zawisza — „zagadnienie to musi być postawione jak najdalej od wszelkiego naśladownictwa formalnego stylów minionych epok". Jedynym probierzem charakteru narodowego architektury jest bowiem jej realizm — wierność i głębia odtworzenia współczesnego życia narodu.

Ale w przeciwieństwie do takiego pojmowania istoty elementów narodowych w architekturze, L. Zawisza najwyraźniej utożsamia je z rodzimą architekturą historyczną, pisząc o formach „pozostających w zgodzie z duchem architektury narodowej i socjalistyczną rzeczywistością", tzn. wysuwając te dwa czynniki jako niezależne od siebie kryteria. Trawestując te słowa, raczej należałoby powiedzieć o formach odzwierciadlających socjalistyczną rzeczywistość i dzięki *temu, tym samym* stanowiących dziś wyraz polskiego ducha narodowego.

Czy z tego równania na współczesność wynika jednak zignorowanie i spostponowanie dziedzictwa polskiej architektury? Bynajmniej.

Podobnie jak postęp i socjalistyczną przyszłość narodu budujemy zbrojni w doświadczenia bliskich i odległych pokoleń Polaków — byłoby śmiesznym gestem odrzucenie tego bogactwa metod i doświadczeń architektonicznych, które nagromadziły ubiegłe epoki wielkości naszej architektury. Uczymy się u twórców architektury zabytkowej metod, które im pozwoliły świetnie ucieleśnić współczesne społeczeństwo i jego dążenia. Zbrojni w tę wiedzę, zbrojni w arsenał środków architektonicznych przeszłości, potrafimy rozwinąć go i wzbogacić o nowe zasady i metody kompozycyjne, po to, by sprostać tej wielkiej współczesnej treści, którą ma wyrazić. Chodzi więc nie o „ujęcie syntetyczne charakteru architektury polskiej w jej dotychczasowym dorobku" — bo takie „syntetyczne", nadhistoryczne, pozahistoryczne ujęcie jest w ogóle niemożliwe. Odrębność architektury polskiej, występująca niezwykle jaskrawo w *każdym* okresie jej rozwoju, na czym innym w każdym okresie polegała i inaczej być nie mogło. Poszukiwanie jakiegoś wspólnego mianownika dla tych odrębności byłoby równoznaczne z usiłowaniem kreowania wiekuistego charakteru narodowego, co prowadzi wręcz w sferę nacjonalistycznej mistyki. A więc nie „syntetyczne ujęcie charakteru architektury polskiej", lecz krytyczna analiza i ocena *wszystkich* epok naszej architektury i ich zdobyczy formalnych, uwypuklenie postępowych, narodowych rysów *każdego* okresu jej rozwoju — oto zadanie stojące przed nami, oto materiał, na którym możemy się oprzeć w poszukiwaniu form godnych współczesności.

Zreasumujmy: polska architektura narodowa powstanie poprzez głębokie i wszechstronne odzwierciadlenie nowej epoki narodu — epoki budownictwa socjalizmu. W poszukiwaniu środków formalnych dla tej architektury oprzemy się na krytycznie opracowanym dorobku formalnym wszystkich epok, wystrzegając się mechanicznego naśladownictwa ubiegłych stylów, jak również fetyszyzowania poszczególnych stylów i nurtów przeszłości jako „wiekuiście polskich".

KRYTERIA HISTORYCZNE

Choć problem form narodowych wcale nie sprowadza się do takiej czy innej oceny naszych architektonicznych tradycji, niemniej jednak prawidłowa analiza historyczna jest również koniecznym warunkiem jego rozwiązania. Skoro zaś sprawa ta stała się już przedmiotem dyskusji — poświęćmy jej nieco więcej miejsca. Na pierwszy plan wysuwa się tu zagadnienie: jak odszukać i określić owe najistotniejsze, narodowe wartości w dorobku architektury polskiej?

L.Zawisza rozstrzyga ten problem nader lapidarnie i, powiedziałbym, swoiście: mierzy polskość omawianych zabytków — polskością pochodzenia ich twórców. W konsekwencji autor dochodzi do wniosku, że Zamek Wawelski, Kaplica Zygmuntowska, Pałac Łazienkowski i Teatr Wielki, to... „doskonałe skąd inąd, lecz niezupełnie polskie budowle".

Dążąc do wykazania „niepolskości" renesansu i neoklasycyzmu, natomiast wyłącznej polskości gotyku i baroku, L. Zawisza oszałamia czytelnika gradem włoskich końcówek: Francesco della Lore, Bartolomeo Berecci, Domenico Merlini, Antonio Corazzi. Moglibyśmy przedłużyć tę litanię. Tak na przykład twórcami świetnych zabytków naszego baroku byli:

Gian Maria Bernardone i Giovanni J. Trevano (kościół św. Piotra w Krakowie, na który powołuje się L. Zawisza).

Giuseppe Bellotti (kościół Wizytek w Warszawie, pałac Wilanowski).

Constantino Tencalla (kolumna Zygmunta, kaplica św. Kazimierza).

Francesco Placidi (krakowskie kościoły Misjonarzy, Pijarów i Bonifratów). itd. itd.

Ale moglibyśmy szeregować także inaczej; na przykład:

Gabriel Słoński
Jan Michałowicz z Urzędowa
Piotr Krassowski

— twórcy świetnych pomników polskiego renesansu; lub też:

Jakub Kubicki
Stanisław Zawadzki
Piotr Aigner

Adam Idzikowski — twórcy takich światowej miary budowli neoklasycznych, jak Belweder, fasada kościoła św. Anny lub Kolumnada Saska.

Czy wykaz ten sporządzony w myśl metody autora, potwierdza jego tezę dyskredytującą zabytki polskiego renesansu i neoklasycyzmu jako obce wzory, natomiast wynoszącą barok i gotyk jako style najbardziej swojskie? Śmiem wątpić. Czy przytoczyłem go po to, by udowodnić tezę przeciwną, tzn. by pognębić barok i gotyk na korzyść renesansu i neoklasyku? Bynajmniej. Sądzę tylko, że ten dalszy ciąg litanii rozpoczętej przez mego oponenta najlepiej scharakteryzuje jej naukową wartość.

Niestety podobny sposób myślenia podziela jeszcze spory odłam naszych architektów i teoretyków. Rozpatrywanie pomników naszej architektury pod kątem rodowodu i koligacji ich twórców, sprowadzanie analizy architektonicznej do przysłowiowej wpływologii — oto zjawisko znaczące się w historiozofii naszej kultury stygmatem zacofania i poniżenia. Świetną charakterystykę wpływologii dał Jerzy Pański w swym marcowym artykule w „Odrodzeniu" (nr 13). Pragnąłbym dorzucić do jego uwag kilka słów o światopoglądowej genezie tej „metody" historycznej. Kto traktuje sztukę jako subiektywną twórczość jednostki, niezwiązaną z podłożem społecznym, ten szuka źródeł takiej czy innej zawartości artystycznej jedynie w doznaniach twórcy, w jego biografii, kontaktach osobistych, wpływach wywieranych nań przez geniuszy innych narodów. Kto usiłuje przeciwstawić artystę ludowi i jego twórczości, ten musi zasłonić istotne narodowe źródła tworzywa artystycznego gadaniną o wartościach zapożyczonych zza siedmiu rzek i gór. Gdy polityka zdrady narodowej sprzyja przy tym przekształceniu kraju w półkolonię obcego kapitału, gdy jego ideologia wpaja masom kompleks niższości wobec „wielkich kultur" (czytaj: mocarstw imperialistycznych) Zachodu — „wpływologia" otrzymuje ponadto świetne podłoże aktualne. Oto przesłanki światopoglądowe i polityczne wpływologii i jej najwulgarniejszego ogniwa, którym jest buchalteria cudzoziemskich nazwisk.

Zarzućmy studia ksiąg genealogicznych, wyjdźmy z zatęchłego kręgu wzajemnego przeciwstawiania „sarmatyzmu" i włoskich końcówek, sięgnijmy do głębi kompozycji architektonicznej samych budowli, postarajmy się sprzęgnąć ich cechy najistotniejsze z dążeniami i duchem epoki, a wtedy, i tylko wtedy, odszukamy właściwe kryteria historycznej architektury narodowej.

L. Zawisza, który opierając się na magii włoskich nazwisk nazwał zamek Wawelski niezupełnie polską budowlą, o 12 wierszy dalej rozpoczyna analizę samego gmachu, i wtedy, o dziwo, odkrywa w jego najistotniejszym elemencie, dziedzińcu arkadowym, kompozycję, która nie ma nic wspólnego z włoskim renesansem, a nawet, jak pisze autor, jest „herezją w zakresie kanonów klasycznych".

Jedyne w swoim rodzaju ujęcie krużganków autor tłumaczy jednak gotyckością kolumn drugiego piętra, co wraz z „gotyckim dachem" ma być znów dowodem polskości tego zakorzenionego u nas stylu.

Czy słynne kolumny 2 piętra są jednak rzeczywiście gotyckie? System konstrukcyjny gotyku polegał na przenoszeniu ciężaru sklepień na łuki i filary przyporowe — linia ciśnienia w budowlach gotyckich (nawet przy braku łuków przyporowych, jak u nas) biegnie zawsze ukośnie, w kierunku na zewnątrz gmachu. Renesans przywrócił do dawnego znaczenia system architrawalny — dobitnie podkreślił dyferencjację na elementy niesione — belkowanie, i niosące — słupy, skierował znów linię ciśnień pionowo w dół, wzdłuż osi pysznego porządku klasycznego, lub materialnej, renesansowej ściany. Ciężar potężnego dachu wawelskiego aż się prosi o przeniesienie go na sprężyste łuki i filary przypór, wyczuwalne ciśnienie poziome żąda dośrodkowej przeciwwagi, smukłość kolumn, niebezpieczeństwo dużych mimośrodów wysuwa potrzebę łukowego wątku usztywniającego. I przecież budowniczy rozwiązał zadanie na modłę demonstracyjnie, zuchwale renesansową: ufność swą w schemat architrawalny i niechęć do konstrukcji gotyckiej wyraził w lapidarnym obciążeniu murowanych kolumn drewnianą więźbą dachową, w podkreśleniu pionowej linii ciśnień sugestywnymi pionami słupów, w zdegradowaniu konstrukcyjnej roli łuków. Ukryte w cieniu pręty żelazne, w które skanalizowana została gra sił poziomych — znaczą materialnie przekreślenie gotyckiego systemu w konstrukcji krużganka drugiego piętra. Nie ma on też nic wspólnego z gotykiem w swej plastyce; prężna materialność kolumn, jasno wyczuwalna w swej zmysłowości, pomimo smukłych proporcji, jest chyba raczej antytezą gotyckich pajęczyn i kryształów. Czy sama tylko znaczna wysokość kolumn, jak i dachu wawelskiego, ma być ich tytułem do gotyckości? Przeciw takiemu pojmowaniu gotyku zaprotestuje nie tylko specjalista, lecz każdy, kto choć epizodycznie zetknął się z historią architektury.

Niesłuszne wreszcie jest twierdzenie L. Zawiszy o gotyckości proporcji dziedzińca. Ustawiona przez autora proporcja wysokości krużganków I: II: III — 6,50:5,50:8,50 wynika z powierzchownego podejścia do ich kompozycji: dwoma członami proporcji są elementy o jednakowym wątku kompozycyjnym (arkady 1-ej i 2-ej kondygnacji), trzecim zaś — element o kardynalnie innej strukturze (przejrzysta galeria 3-ej kondygnacji). Logika kompozycyjna i wyczucie wzrokowe niedwuznacznie wymaga innej zasady proporcji: zestawienia wysokości podwójnego pasma na wpół zamkniętych arkad (a) i całkowicie otwartego górnego krużganka architrawalnego (b). Zasada kompozycyjna dziedzińca polega właśnie na przeciwstawieniu tych wątków, to też system proporcji będący cyfrowym wyrazem idei kompozycyjnej musi przede wszystkim oprzeć się na tym zasadniczym przeciwstawieniu[1]). Przyjmując łączną wysokość krużganków od podłogi dziedzińca do okapu za jednostkę, otrzymamy proporcję a:b — 0,586:0,414. Jest to klasyczna proporcja renesansowa wywodząca się z systemu złotego cięcia, nadzwyczaj często używana przez mistrzów włoskich. Z kolei każde z dwóch generalnych pasm kompozycyjnych posiada swój wewnętrzny podział, którego wewnętrzne proporcje — rzecz znamienna! — są jednakowe w obu elementach i wynoszą 0.553:0,447 — również rozpowszechniony podział włoskiego renesansu, pochodzący z tego samego kwadratu harmonicznego, co proporcja generalna. Właśnie po to, by kontrast obu wątków oprzeć na zasadach harmonii, architekt dzieli wysmukłe kolumny na dwa porządki i wprowadza wspólną zasadę proporcjonalną do obu pasm. Górny krużganek związany jest ponadto z dolnymi całym systemem innych zależności harmonicznych, wziętych z ulubionego garnituru klasycznych proporcji. Wszystko to zbija tezę o gotyckości górnego krużganku, jak również hipotezę o dwóch autorach obu wątków: niewątpliwie krużganki wawelskie (tzn. ich zasadnicza kompozycja) są dziełem jednego architekta, Włocha z pochodzenia, świetnie i logicznie stosującego renesansowy system proporcjonalny (np. zasadniczy podział utrzymany jest w energiczniejszym stosunku, niż bardziej spokojny wewnętrzny podział obu wątków, co akcentuje główną myśl autora).

Czy wynika stąd „włoskość", „niepolskość" dziedzińca arkadowego? Bynajmniej. Proporcje nie stanowią nigdy istoty kompozycyjnej gmachu; są one jedynie metodą wymodulowania, wydoskonalenia, pełniejszego uzewnętrznienia kompozycji. W krużgankach wawelskich zastosowano przodujący na owe czasy system proporcji renesansowych, co przynosi chlubę naszej kulturze, która potrafiła adaptować i zastosować logicznie najlepsze osiągnięcia światowego *rzemiosła technicznych i formalnych środków architektonicznych*. Istota zaś wawelskiego dziedzińca tkwi zarówno poza buchalterią nazwisk, jak poza buchalterią cyfr; nigdzie we Włoszech nie znajdziemy podobnego zestawienia dwóch wątków plastycznych, nigdzie nie spotkamy podwójnego porządku o takiej smukłości i takim wyrazie architektonicznym. Krużganki wawelskie wchodzą do skarbnicy architektury światowej nie przez swe proporcje, lecz dzięki jedynej w swoim rodzaju, genialnej kompozycji plastycznej — wchodzą jako poczesny, ważny wkład kultury polskiej.

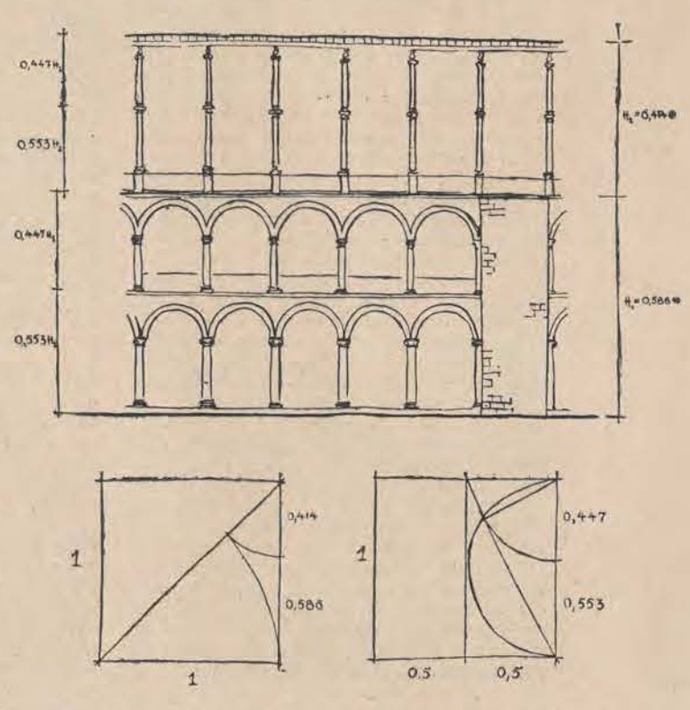
Dziedziniec arkadowy na Wawelu, jak i cały Zamek Wawelski — to dzieło na wskroś oryginalne i samoistne. Są oczywiście w plastyce Wawelu znaczne elementy gotyckie (świetne nadproża pińczowskie). Wykonane przez polskich mistrzów, mające jedynie linearne znamiona ubiegłego stylu, lecz w swym potraktowaniu plastycznym wyraźnie zbliżające się do nowego pojmowania przestrzeni — wnoszą w oblicze zamku rodzimą nutę przez swój związek z życiodajnymi źródłami twórczości ludowej. Nie one jednak decydują o polskości Wawelu.

Sama kompozycja przestrzenna zamku krakowskiego — czworokąt traktów z narożnymi wieżami, z dziedzińcem otoczonym krużgankami — to stary schemat zameczków polskich, jeszcze z drewnianego budownictwa pochodzący, a ucieleśniający układ życia rodziny arystokratycznej wraz z potrzebami obronnymi, hierarchią społeczną, obyczajowością, upodobaniami.

Ta forma przestrzenna, obdarzona w ciągu stuleci względną samodzielnością istnienia — zaważyła nad kształtem zamku Kazimierza Wielkiego, na którego fundamentach i murach w niespełna dwieście lat później zbudowano renesansowy pałac Jagiellonów. Zamek Kazimierza Wielkiego miał również w swym dziedzińcu krużganki: na parterze arkadowe, na piętrze — architrawalne. One to zapewne podpowiedziały koncepcję renesansowych galerii. Lecz co najważniejsze — wyraz przestrzenny dziedzińca arkadowego, surowa i energiczna jego plastyka, wyniosłość i dynamika jego potrójnego porządku, wystrzelająca z prężnych szeregów arkad w harde linie słupów 3 piętra, potężna skala i rozmach stołeczny arkad i kolumnad uszeregowa-

[1]) Nikomu np. nie przyszłoby do głowy formułować system proporcjonalny weneckiego Pałacu Dożów z trzech członów — I krużganek: II krużganek: górny masyw ściany. Natomiast oczywiste wydaje się ustawienie proporcji łącznej wysokości obu krużganków i ciążącej na nich ściany, co odpowiada zasadzie kompozycji.

KRUŻGANKI WAWELSKIE



Analiza wykonana pod kierownictwem prof. A. Żukowa

I FORM NARODOWYCH

nych w długich, wielokrotnych rytmach — wszystko to niezmiernie jest dalekie od lirycznych włoskich cortilla, wszystko to tchnie innym kolorytem, inną myślą, innym biciem serca, które — czujemy to — płynie z głębin życia współczesnego pokolenia narodu.

Nie zrozumiemy tego ducha, nie zrozumiemy istoty i źródeł polskości wawelskiego zamku, jeśli ograniczymy się do analizy formalnej, do cyfr, elementów plastycznych, a nawet ogólnej koncepcji przestrzennej. Nie zrozumiemy — dopóki nie sprzęgniemy analizy formalnej z analizą historyczno-ideologiczną. Jak dotąd, tego rodzaju wstęp historyczny przyjęto sprowadzać do relacji o kontraktach królewicza Zygmunta na dworze węgierskim, o jego małżeństwie, o napływie włoskich artystów, o babci i o wujkach Bartłomieja Berecciego itd. itd.

Spójrzmy na tę sprawę inaczej. Powiedzmy, że Zamek na Wawelu i jego dziedziniec arkadowy — to dziecię tej wielkiej epoki, gdy polska szlachta folwarczna — klasa podówczas postępowa — znajdowała się w punkcie kulminacyjnym swego rozpędu historycznego w walce o prymat w państwie, o złamanie wszechwładzy magnaterii i wyższego duchowieństwa, o wolność sumienia i religii. Kształtowana przez emancypacyjne dążenia szlacheckie, nowa humanistyczna ideologia naprawy Rzeczypospolitej, złamania duchowego monopolu Rzymu, formowania własnej świeckiej kultury narodowej — była tym fermentem, który zwichrzył gotyckie szyki starej sztuki i architektury, porwał nawet środowiska politycznie przeciwstawne szlachcie (możnowładztwo) i zażądał nowego tworzywa artystycznego dla wyrażenia swych myśli. Tego nowego tworzywa dostarczyli włoscy przybysze. Musieli oni przyjechać do Polski, gdyż byli potrzebni dojrzewającej w trzewiach społeczeństwa polskiego ideologii i kulturze szlacheckiego renesansu. Lecz nie oni oczywiście tę ideologię stworzyli: przynieśli jedynie z sobą najdoskonalszy na owe czasy alfabet form architektonicznych, którym wypisać mieli kamienne pomniki przodujących wówczas dążeń narodu polskiego.

Powiedzmy, że Zamek na Wawelu z jego dziedzińcem arkadowym, z jego kolosalnym, zbiorowym butnym brzmieniem — to pomnik wielkiej epoki polskiej demo-

Kondygnacja krużganków wawelskich

kracji szlacheckiej, renesansu szlacheckiego, epoki Modrzewskiego i arian polskich, epoki tolerancji religijnej i wolnomyślicielstwa reformacji, epoki burzliwych narodzin naszej kultury narodowej, epoki Mikołaja Reja i Jana Kochanowskiego. Te cechy swoiste, które wyczuwamy stojąc u stóp śmigłych arkad i kolumnad dziedzińca arkadowego — to właśnie świetne ucieleśnienie niepowtarzalnego kolorytu wieku złotego, opartego u nas o z gruntu inne siły klasowe niż mieszczański renesans Południa i Zachodu. Lutnia czarnoleska stworzyła poetycki pomnik tej epoki, pan z Nagłowic dał jej konterfekt obyczajowy; Wawel — to architektoniczny obraz wieku złotego, uchwycony w całym jego subtelnym i energicznym porywie. I to właśnie jest źródłem polskości Wawelu.

Pałac Łazienkowski skondensował z kolei nastroje i nurty polskiego wieku Oświecenia, wieku przebudzenia ruchów mieszczańskich i zarania walk wyzwoleńczych, wieku Kościuszki, Kołłątaja i Staszica, Krasickiego i Naruszewicza. Pomińmy znów sprawę gustów króla Stasia, krewnych Dominika Merliniego, postarajmy się odtworzyć koloryt epoki rewolucji burżuazyjnej na Zachodzie i fermentu wolnościowego w Polsce, doświadczonej uprzednio ciężkim wiekiem reakcji feodalnej i saskiego upadku—a zrozumiemy źródła swojskości Łazienek. Racjonalistyczny światopogląd, podejmujący znów próbę monistycznego ujęcia zjawisk, niemal na miarę grecką zakrojona ufność w siły poznawcze człowieka, a zarazem piętno szlacheckiej mentalności na nowych prądach i ideach wyrastających w społeczeństwie, które uprzednio podkopało zręby istnienia własnego mieszczaństwa — wszystko to znalazło wyraz plastyczny w architekturze stanisławowskiego neoklasycyzmu. Statyczność i lakoniczna zwartość kompozycji Łazienek, humanistyczna pełnia zewnętrznej plastyki i finezja dekoracji wnętrz, a przy tym liryzm panoram i ludowa nieomal rzewność wyrazu architektonicznego związanego organicznie z krajobrazem — złożyły się na świetny ten pomnik polskiego wieku Oświecenia z jego racjonalizmem, libertynizmem i odrodzeniem kultury narodowej. Wyznawcy wpływologii orzekli kiedyś, że Pałac Łazienkowski to polski Petit Trianon. Nie trzeba jednak być historykiem sztuki, by spojrzawszy na rezydencję stanisławowską i porównując ją z wersalskim zwiastunem neoklasyku — powiedzieć, że Pałac Łazienkowski jest nie tylko zgoła inny, lecz lepszy, żywszy i bardziej wyrazisty. Jest doskonały, jest dziełem światowej klasy bynajmniej nie „skąd inąd", jak pisze L. Zawisza, lecz właśnie dzięki swojej oryginalności, dzięki swej polskości, dzięki zakutemu w jego kamiennych formach bogactwu epoki Oświecenia polskiego.

W ten sposób rozpatrzone dwa świetne zabytki naszej architektury otwierają nam płodne kierunki badań i analiz historycznych, z gruntu przeciwstawne jałowym manowcom formalistycznych rozważań.

Schematyzmem byłoby jednak całkowite zignorowanie w tych badaniach osoby twórców analizowanych budowli — oni bowiem kształtowali bezpośrednio ich wyraz architektoniczny i plastykę. Naukowe potraktowanie ich biografii pozwoliłoby nam więc na uzupełnienie genezy socjologicznej dzieła, ujawniając kanały, po przez które artysta związany był z podłożem społeczno-ideologicznym. Nazbyt często jednak studia w tym zakresie sprowadzały się do rodowodu osobistego i artystycznego, odsłaniającego w najlepszym razie szkołę, źródła rzemiosła formalnego, arsenału architektonicznego. Natomiast rzecz najistotniejsza — kontakty architekta z dążeniami współczesnego społeczeństwa, źródła treściowego wątku jego dzieł — pozostawała najczęściej w cieniu.

Ujęcie takie najfatalniej odbiło się na ocenie artystów pochodzenia cudzoziemskiego. Najwięcej zajmowano się ich koligacjami pod niebem włoskim — gdzie byli na ogół początkującymi architektami, nosicielami raczej rzemiosła formalnego, niż sztuki. Najmniej oświetlono ich życie duchowe w Polsce, — gdzie stawali się artystami par excellence, gdzie znajdowali własną treść duchową i tworzyli swe największe dzieła.

A przecież takie wspaniałe i pełne dzieła ducha polskiego, jakimi są Zamek Wawelski czy Pałac Łazienkowski, musieli stworzyć artyści do głębi rozumiejący i czujący duszę pokolenia. Francesco della Lore i Bartłomiej Berecci nie tylko świetnie wyczuli koloryt miasta polskiego i przyrody, lecz co najważniejsze — wchłonięci zostali przez bujne, kipiące środowisko zygmuntowskiego Krakowa, przesiąknęli nurtami wrzącego tygla życia duchowego Polski XVI wieku, asymilowali (niezależnie od takich czy innych subiektywnych przekonań) ducha i temperament epoki, który tak świetnie wyrazili w krużgankach wawelskich. Łazienek i Wawelskiego Zamku nie mógł stworzyć postronny obserwator, zbrojny jedynie w szkiełko i oko zagranicznej geometrii architektonicznej; po to, by tak pełnie i swojsko wypowiedzieć ducha polskiego, trzeba było bicie serca narodu poczuć we własnej piersi.

Był na to czas — znakomita większość artystów pochodzenia cudzoziemskiego spędziła w Polsce cały swój wiek dojrzałej twórczości (Berecci 20 lat, Merlini 33 lata, Kamsetzer 22 lata, Corazzi 27 lat itd.) Przybyli do Polski jako młodzi wykształceni artyści, bez większego jednak dorobku indywidualnego. Tu otrzymali tematy i napęd emocjonalny dla swych dzieł, tu ich talenty zapłodnione zostały przodującymi nurtami polskiego społeczeństwa, a wiedza artystyczna uzyskała najgłębszą podbudowę i przełamanie zarazem w klejnotach twórczości ludowej, tu stali się natchnionymi piewcami ideałów i dążeń pokolenia. Jakże można ich nazwać artystami włoskimi czy niemieckimi?

Nie jest naszą intencją pomniejszanie roli artystów pochodzenia rodzimego. Przeciwnie, z największą pieczołowitością powinniśmy wydobyć spod pyłu niedbalstwa i czołobitności wobec Zachodu zapomniane nazwiska architektów-Polaków, którym tym łatwiej było wyczuć i ucieleśnić nurty swego narodu. Trzeba jednak równolegle z całą stanowczością obalić szkodliwą legendę o obcości dzieł architektów pochodzenia cudzoziemskiego.

W Związku Radzieckim, gdzie spuścizna kulturalna przeszłości wróciła do rąk swego twórcy-narodu, gdzie z łupin burżuazyjnego zakłamania wyłuskano istotne wartości dzieł ubiegłych epok i odsłonięto ich społeczne źródła — nikt dziś nie ma wątpliwości co do tego, że Rastrelli i Rossi to wielcy architekci rosyjscy. Radziecka teoria i historia architektury zdarła czerep rubaszny rodzimej wpływologii i z nieodpartą siłą argumentacji wykazała głęboką samodzielność leningradzkiego empire'u, ukraińskiego baroku, gruzińskiego odrodzenia VII wieku. Czy nie czas i nam szerzej otworzyć widnokręgi naszych ocen tradycji architektonicznych?

Wbrew płytkim i zakłamanym teoriom, nic nie tłumaczącym w historii naszej architektury, powiedzmy tę prawdę niezbitą, że Berecci i Merlini, della Lore i Corazzi, Bellotti i Placidi — to polscy architekci, synowie i współtwórcy kultury polskiej.

Powiedzmy, że Zamek Wawelski, Kaplica Zygmuntowska, Pałac Wilanowski, Kościół Wizytek i Teatr Wielki w Warszawie — to na wskroś polskie budowle wyrosłe z głębin intelektu współczesnych pokoleń Polaków.

Powiedzmy, że nasz gotyk, renesans, barok, klasycyzm — to nurty zrodzone przez twórcze porywy narodu w epokach jego świetności i walk ideologicznych, nurty z gruntu samodzielne w swych wątkach treściowych, pomysłach kompozycyjnych, zasadach tektonicznych i charakterze plastycznym, a zapożyczające u współczesnego Zachodu jedynie najbardziej zewnętrzne elementy i akcesoria tworzywa formalnego.

Podobnie jak w teraźniejszości, tak w dorobku dziejowym, polskimi są te budowle i kierunki, które w swej epoce najpełniej i najkonkretniej odzwierciadliły współczesne ,przodujące nurty życia polskiego.

Polskim artystą, współtwórcą i szermierzem kultury polskiej jest każdy, kto do głębi wyczuł współczesne mu nastroje pokolenia, kto spoił swą twórczość z dążeniami przodujących środowisk narodu i potrafił je sugestywnie ucieleśnić w formach architektonicznych — niezależnie od tego, czy się urodził w Val de Sieve czy w Urzędowie, czy się nazywa Kubicki czy też — na przykład — Corazzi.

AKTUALNOŚĆ TRADYCJI

O ile znamiona form narodowych w architekturze współczesnej i kryteria polskości w architekturze historycznej — wydają mi się bezsporne — o tyle dyferencjacja dziedzictwa poszczególnych epok historycznych z punktu widzenia możliwości jej krytycznego wykorzystania w nowej architekturze naszej demokracji jest sprawą wymagającą jeszcze wszechstronnych badań i dyskusji. Wydaje mi się jednak, że można tu wysunąć jako punkt wyjścia pewne ramowe założenia.

A więc po pierwsze: zasada krytycznego wyzyskania *całego* dorobku formalnego naszej architektury. Nie może być mowy o potępieniu w czambuł jakiegokolwiek stylu naszej przeszłości, nie może być mowy o nadaniu monopolu na „polskość" jakiemukolwiek jednemu czy dwom stylom. Można i trzeba tylko określić, w których epokach historycznych znajdziemy więcej materiału dla naszych poszukiwań, w których zaś — mniej.

I po drugie: kamieniem probierczym aktualnej wartości tych czy innych stylów historycznych jest ich krytyczna analiza, odrzucenie elementów wstecznych, które dziś mogłyby przeszkodzić wyrażeniu naszej współczesności, i nawiązanie do elementów postępowych, które najlepiej pomogą w ukształtowaniu obrazu architektonicznego ideałów naszej demokracji. Tak więc forma narodowa naszej współczesnej architektury nie może powstać pod dyktandem przewagi takiego czy innego stylu w większości zabytków na ziemiach polskich, lecz przeciwnie — wyrastając ze współczesnych potrzeb i współczesnej ideologii, skieruje zainteresowania ku tym naszym tradycjom, których dorobek formalny najbardziej jest dla współczesności przydatny.

Wydaje mi się, że budując nowe tworzywo formalne dla polskiej architektury socjalistycznej należałoby zwrócić uwagę przede wszystkim na te elementy spuścizny, które w swoim czasie świetnie zdołały ucieleśnić bliskie nam wątki ideowe, a więc wątek realistyczny i humanistyczny, motyw poznawczo - wychowawczy, utwierdzający w człowieku wiarę w jego siły i wolę przekształcenia świata. Są to tym samym wątki najbardziej polskie, gdyż najbardziej sprzyjające odzwierciadleniu ówczesnej rzeczywistości polskiej. Zrozumiałe, że najwięcej znajdziemy ich w naszym renesansie kreowanym przez wiek naporu i rozkwitu młodej szlachty polskiej, wiek humanizmu i reformacji. Zrozumiałe, że znajdziemy ich wiele w neoklasycyzmie, architekturze wieku Oświecenia, racjonalizmu, ożywienia przodujących nurtów mieszczańskich. Niesłuszne byłoby oczywiście twierdzenie, że barok polski pozbawiony jest elementów humanizmu i realizmu; takie np. budowle, jak kościół Wizytek w Warszawie, pałac Wilanowski czy pałac Rzeczypospolitej, tchną humanizmem najwyższej klasy, nadzwyczaj subtelnie związanym z polskim kolorytem narodowym, a odbijającym żywotne jeszcze w XVII i w XVIII w. nastroje szerokich rzesz szlacheckich i mieszczańskich. Architektura Polski Ludowej nie odrzuci też napewno barokowej dynamiki i wielkomiejskiego barokowego patosu, który pomoże nam znaleźć właściwe formy dla apoteozy epokowego dzieła naszego pokolenia. Niemniej jednak te pozytywne wartości przeplatają się w dorobku barokowym z elementami pochodnymi do kontrreformacyjnego, reakcyjnego jego ostrza. Zadanie oddzielenia tych wątków i ich źródeł społecznych nie należy do najłatwiejszych. Dlatego wydaje mi się słuszniejsze w hierarchii potrzeb i aktualności opraco-

Kościół Mariacki w Krakowie

wanie przede wszystkim nurtów jednoznacznie i bezspornie postępowych; a do takich należy niewątpliwie zaliczyć dorobek wieku złotego i wieku Oświecenia, renesansu i neoklasycyzmu.

I w tym aspekcie zagadnienia nader pouczające są doświadczenia radzieckie. Nawiązując do wielkiej spuścizny architektury rosyjskiej, współcześni architekci Rosji Radzieckiej nie ograniczają się do okresów sztuki włodzimiersko-suzdalskiej, pskowsko-nowgorodzkiej czy moskiewskiej, którym przedrewolucyjni krytycy burżuazyjni przyznawali monopol na reprezentację „ducha rosyjskiego". Nie mniej szeroko rozpracowana została spuścizna baroku, neoklasycyzmu i empiru leningradzkiego — stylów do głębi rosyjskich, służących dziś jako bogaty teren poszukiwań formalnych. Najwięcej zaś zainteresowania budzi architektura okresów, w których na tle ogromnej aktywizacji masowych ruchów ludowych wyrastała bujnie kultura narodowa — a więc okresu zjednoczenia ziem rosyjskich w XVI w. (architektura państwa moskiewskiego) i okresu po wojnie narodowej r. 1812, epoki dekabrystów, epoki Puszkina i Gribojedowa (empire).

Charakterystyczne jest, że próby zdeprecjonowania poszczególnych stylów naszej przeszłości cechuje uderzająca słabość argumentacji. Tak np. nasz neoklasycyzm ma scharakteryzować cytata z Aleksandra Brücknera, określająca go, jako „antyk zmanierowany, mniemaną prostotą i czystością linii maskujący brak własnej inwencji, fantazji, polotu". A więc w Łazienkach — brak polotu? A więc palladiańska fasada św. Anny — to zmanierowany antyk? A więc twórcy kościoła Karmelitów i Teatru Wielkiego byli pozbawieni inwencji? A więc prostota i szlachetność gigantycznej skali zboru ewangelicko-augsburskiego jest mniemana? Sądzę, że z przytoczonej cytaty trzeba wysnuć dwa tylko wnioski. Nie można orzekać o wartości takiego czy innego stylu na podstawie apodyktycznej i niczym nie uzasadnionej wypowiedzi największego nawet autorytetu. Nie można wyrokować o dorobku kulturalnym całej epoki i całego narodu bez oparcia tej oceny na społecznie obiektywnych kryteriach, a kierując się jedynie subiektywnym widzimisię. Nie można i nie warto — bo wychodzi to nader nieprzekonywująco.

Wreszcie świadectwem gotyckości i barokowości naszej architektury ma być twórczość Stanisława Noakowskiego. Przejrzyjmy którąkolwiek z tek rysunków genialnego wizjonera i piewcy architektury polskiej, a dojdziemy do wniosków zgoła innych. Spojrzenie wielkiego realisty wyłuskało z naszej spuścizny jej największe humanistyczne wartości. Noakowski z pasją rysuje wnętrza renesansowe i niezliczone perspektywy renesansowych pałaców i budowli, wydobywając ich swoisty czar i jedyny w swoim rodzaju koloryt. Tematyka renesansowa nie mniejsze miejsce zajmuje w twórczości mistrza, niż barokowa czy gotycka.

Właśnie twórczość Noakowskiego jest widomym dokumentem nieprzebranego i najzupełniej oryginalnego bogactwa formalnego tkwiącego w całym naszym dorobku, we wszystkich stylach przeszłości.

Podkreślamy na zakończenie, że spór o pierwszeństwo tego czy innego stylu w skarbnicy narodowych doświadczeń nie jest dziś centralnym sporem i nie on wyznacza główną linię podziału w dyskusji architektonicznej. W walce o twórcze, krytyczne nawiązanie do spuścizny narodowej wypadnie nam przede wszystkim przezwyciężyć ukryty opór zamaskowanych nihilistów i formalistów, którzy w nowej sytuacji deklarują swą solidarność z hasłem form narodowych, w istocie rzeczy zaś usiłują sprowadzić je do pustego dźwięku, do gołej abstrakcji. „Uogólniając", tworząc „syntetyczne ujęcia" dziedzictwa architektonicznego, pragną wyobrażenia o nim wyprać z konkretnej zawartości plastycznej, po to, by pod otrzymaną w ten sposób wyjałowioną formułę można była podstawić zakorzenione chwyty i smaczki konstruktywistyczne. Są już na przykład u nas tacy architekci, którzy dowodzą, że siatka słupków i poręczy w projektowanych przez nich galeriowcach — to trawestacja dziedzińca wawelskiego, że dwustumetrowe pudło mieszkalne o tępej, maszynowej fasadzie, ustawione ni stąd ni zowąd pod niewielkim kątem do linii regulacyjnej — to nawiązanie do uskoków Krakowskiego Przedmieścia itd. itd.

Po to, by uniemożliwić tego rodzaju maskaradę i dyskredytację hasła form narodowych, by uniemożliwić powierzchowne jego pojmowanie — musimy sformułować konkretne wartości tektoniczne i plastyczne, tkwiące w poszczególnych etapach historii naszej architektury. Wykażemy wtedy zwolennikom scholastyki architektonicznej, że ukośny a nudny blok jest nie trawestacją, lecz zaprzeczeniem koncepcji Krakowskiego Przedmieścia, opierającej się na bogatej, głębokiej plastyce, przy czym podwójny jej uskok generalny służy jedynie jako kompozycyjne ujednolicenie szeregu uskoków i wnęk drobniejszych. Wykażemy wtedy tym niefortunnym kontynuatorom tradycji Wawelu, że maszynowa fasada ich galeriowca — to nawet nie karykatura dziedzińca arkadowego, lecz wprost ideologiczna antyteza jego humanizmu, rozmachu i materialnej plastyki.

Wielką pracę w zakresie zebrania i analizy form architektury polskiej ubiegłych epok wykonał w swoim czasie Stanisław Szyller. Oskar Sosnowski zapoczątkował w tej dziedzinie nowe prace, wzrokiem wytrawnego realisty ogarniając zjawiska architektoniczne wraz z ich podłożem społeczno-historycznym. Dziś bezpośrednie, palące potrzeby praktyki architektonicznej wymagają kardynalnego rozwinięcia tych badań, oparcia ich na metodzie historycznego materializmu, na marksistowskiej ocenie naszych dziejów. Wydobędziemy wówczas najistotniejsze i najcenniejsze wartości polskiego dorobku architektonicznego, zrozumiemy je w ich społecznej genezie i w dynamice rozwoju. Na tych konkretnych wartościach plastycznych, wydobytych z wszystkich epok rozwoju architektury polskiej, przede wszystkim zaś na tradycjach nurtów humanistycznych i realistycznych oprzemy się w poszukiwaniach form narodowych współczesnego budownictwa.

LINIA PODZIAŁU

Ścieranie się poglądów i kierunków artystycznych nie odbywa się pod kloszem. Walka klas, walka ideologii społecznych polaryzuje nurty i światopoglądy, powołuje do życia właściwe obu obozom ujęcia teraźniejszości, przeszłości i przyszłości oraz ich wzajemnych powiązań. Nie jest też rzeczą przypadku, że linia podziału, która zarysowała się w pojmowaniu formy narodowej współczesnej architektury, z żelazną logiką rozdzieliła stanowiska i w problemach oceny przeszłości, i w ujęciu metody przejmowania spuścizny formalnej. Nie cofnijmy się przed zdefiniowaniem tych stanowisk, pamiętając zarazem, że najlepsze nieraz intencje i przekonania subiektywne nie mogą przekreślić obiektywnego

(Dokończenie na str. 7)

Pałac Łazienkowski

Kościół Wizytek w Warszawie

Teatr Wielki w Warszawie

ZENON WIŚNIEWSKI

125 lat Małego Teatru w Moskwie

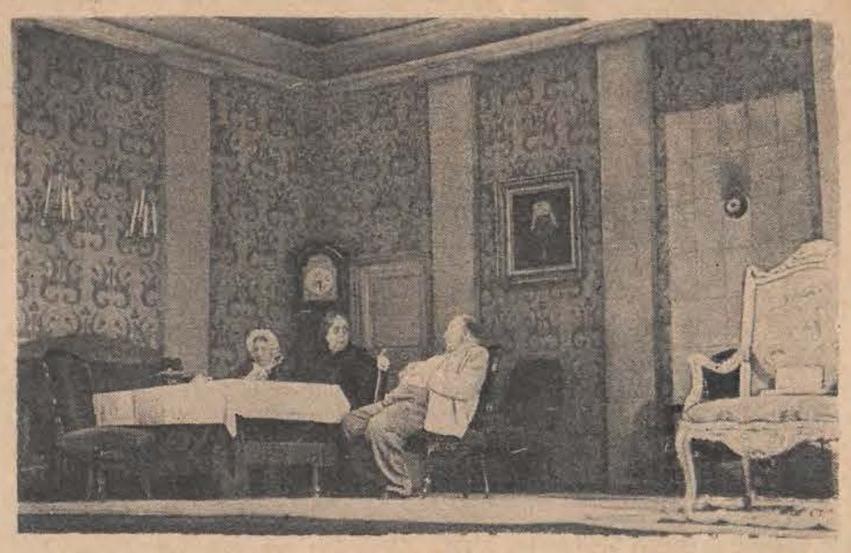
125 lat życia Małego Teatru w Moskwie to poważny rozdział w dziejach scenicznej sztuki, dramaturgii i kultury rosyjskiej.

Mały Teatr rozpoczął swą działalność o wiele wcześniej, niż otworzyły się podwoje jego budynku dla publiczności. Dzięki poparciu Aleksandra I, 77-osobowa trupa teatralna, składająca się z poddanych Stołypina, od roku 1806 występowała w różnych miastach przez lat 20. I dopiero 24 października 1824 roku trupa ta rozpoczęła sezon teatralny w stałej siedzibie w kamienicy kupca Wargina na Pietrowskim Placu. Teatr nazwano Moskiewskim Małym Teatrem.

Teatr ten od pierwszych dni swego istnienia stał się trybuną postępu, z której rozlegały się słowa protestu przeciw uciskowi, samowoli, kołtuństwu i biurokratyzmowi carskich urzędników. Znaczenie społeczne teatru wzrosło niepomiernie w latach 50 — 70 ubiegłego wieku. W owym czasie przeciętny inteligent na pytanie: „Gdzie pan się kształcił?", odpowiadał: „Chodziłem do gimnazjum, ale uczyłem się w Małym Teatrze!" Wpływ tego teatru Gorki scharakteryzował słowami: „Nie sposób oczywiście wymierzyć, obliczyć i przedstawić na podstawie konkretnych danych tego wpływu, jaki wywarł i wywiera Mały Teatr. Do spółki z Moskiewskim Uniwersytetem teatrowi temu przypada decydująca rola w historii życia umysłowego rosyjskiego społeczeństwa".

Mały Teatr założył podwaliny realizmu scenicznego i zapoczątkował realistyczną szkołę teatru rosyjskiego. Rosjanie mówią, że arstysta Małego Teatru, Michał Szczepkin (1788 — 1863) dla rosyjskiego teatru narodowego był tym, czym Puszkin dla literatury rosyjskiej. Styl gry aktorskiej Szczepkina stał się wzorem dla rosyjskiego aktorstwa na dziesiątki lat. Szczepkin utrzymywał bliskie stosunki z Hercenem, Granowskim, Bielińskim i Ogariewem, którzy wywierali poważny wpływ na jego poglądy i na jego działalność aktorską.

Współczesny Szczepkinowi artysta-tragik, Paweł Moczałow (1800 — 1848) zapoczątkował walkę z rutyną, scenicznym patosem i deklamatorstwem aktorów owych czasów. Największym triumfem artystycznym Moczałowa było wykonanie przez niego roli Hamleta (1837 r.). Pod wrażeniem tego przedstawienia Bieliński napisał słynny artykuł p. t. „Hamlet, dramat Szekspira. Moczałow w roli Hamleta". Bieliński i Hercen uważali Moczałowa za najwybitniejszego aktora Europy.



Scena ze sztuki „Wilki i owce" Ostrowskiego w Małym Teatrze w Moskwie

Sukcesy wielkich aktorów Małego Teatru wiązały się organicznie z rozwojem rosyjskiej literatury dramatycznej. Z desek Małego Teatru rozpoczęły triumfalny pochód po całym kraju komedie Gribiojedowa i Gogola oraz dramaty Ostrowskiego. Stąd rozległy się słowa bezlitosnej satyry Suchowo-Kobylina i Fonwizina.

27 stycznia 1831 r. Mały Teatr wystąpił z premierą komedii Gribojedowa „Bieda z tym rozumem". W roli Famusowa wystąpił Szczepkin, a w roli Czackiego Moczałow. 25 maja 1836 r. Mały Teatr wystawił „Rewizora" Gogola. Obie te komedie weszły do żelaznego repertuaru Małego Teatru i odegrały zasadniczą rolę w życiu rosyjskiego teatru. Twórczość Gribojedowa i Gogola znalazła kontynuatora w wybitnym dramaturgu, Ostrowskim. 14 stycznia 1853 r. na scenie Małego Teatru została odegrana komedia Ostrowskiego „Nie wlaź do cudzych sań!" Sztuka odniosła pełny sukces. Było to zasługą nie tylko dramaturga, ale i teatru. Od tego czasu Mały Teatr wystawiał prawie wszystkie dramaty Ostrowskiego. Nie ulega wątpliwości, że zespół aktorski Małego Teatru odegrał niemałą rolę w rozwoju twórczości dramaturga. Z drugiej strony dramaty Ostrowskiego dały kościec ideowy dla działalności artystycznej teatru.

Dramaty Ostrowskiego wysunęły spośród grona aktorskiego Małego Teatru znakomitego artystę, Prowa Sadowskiego, który grał w 27 sztukach Ostrowskiego, stwarzając wspaniałą galerię satyrycznych sytuacji, uplastyczniających myśl przewodnią dramatów znakomitego pisarza.

Po śmierci Prowa Sadowskiego (1872 r.) jego działalność aktorską kontynuował syn, Michał, z żoną Olgą Sadowską.

Teatr Mały wychował plejadę znakomitych aktorów. Utalentowaną artystką teatru była Glikeria Fiedotowa. 30 stycznia 1870 r. wystąpiła po raz pierwszy w roli Emilii Galotti, zdobywając wielki sukces Maria Jermołowa. W ostatnim dwudziestopięcioleciu ubiegłego wieku wybitnymi aktorami trupy teatralnej byli Aleksander Leński i Aleksander Jużyn. Leński odegrał poważną rolę w historii formowania się rosyjskiej realistycznej sztuki reżyserskiej, w teoretycznym rozpracowaniu zagadnień scenicznego realizmu i wychowaniu całego pokolenia młodych aktorów. Spadkobierczynią szeregu ról Jermołowej została znakomita artystka Aleksandra Jabłocznikowa, która dotąd z wielkim powodzeniem występuje w sztukach klasyków i radzieckich dramaturgów.

Na początku XX wieku fale mętnego dekadentyzmu na zmianę z płytkim repertuarem rozrywkowym zalewały scenę Małego Teatru. Drżąca przed rewolucją burżuazja za pośrednictwem cenzury nie dopuszczała do scen teatralnych sztuk Gorkiego i Czechowa. Mały Teatr przeżywał głęboki kryzys, z którego wyprowadziła go dopiero Wielka Rewolucja Październikowa.

W latach 17, 18, 19, 20 bieżącego wieku Mały Teatr wyszedł na spotkanie nowym czasom, nowym prawdom, nowemu widzowi.

Moskwa zacisnąwszy zęby żyła na głodowych przydziałach, wysyłając swych najlepszych synów na front wojny domowej. Zimno dokuczało w mieszkaniach i fabrykach. Na widowni Małego Teatru publiczność siedziała w kożuchach i walonkach, zagrzywając kawałki razowego chleba. Ze sceny płynął głos utalentowanej artystki, Marii Jermołowej. Sala była zasłuchana. Stojąca za kulisami, zasłużona artystka, Olga Sadowska, usłyszawszy niemilknące oklaski, krzyknęła ze łzami w oczach: „Dobra publiczność, warto grać!".

A kiedy Jermołowej nadawano tytuł pierwszej „narodowej artystki republiki" na sali wstał pierwszy Lenin, a za nim wśród frenetycznych oklasków podnieśli się z krzeseł wszyscy. W osobie Jermołowej naród radziecki składał hołd Małemu Teatrowi i jego historii.

W roku 1918 teatr sztuką „Starzec" zapoczątkował repertuar wielkiego proletariackiego pisarza, Gorkiego. Od roku 1920 na scenie Teatru Małego zaczęły zjawiać się sztuki i innych dramaturgów radzieckich.

Kolektyw aktorski uzupełniły nowe talenty. Gogolewej, Fadiejewa, Bielencewa, Annenkowa, Saszyn-Nikolskiego i innych. Nadal upiększali scenę weterani-koryfeusze Jermołowa, Sadowska, Leszkowska, Jużyn. W czasach radzieckich rozwinęły się talenty Jabłoczkinej, Turczaninowej, Ryżowej, Ostużewa, Sadowskiego, Jakowlewa. Do zespołu włączyli się Dawydow, Kuźniecow, Rybnikow i Narkow.

Poważnym wydarzeniem w historii Małego Teatru było wystawienie sztuki Treniewa „Lubow Jarowaja". Ta sztuka stworzyła epokę w rozwoju radzieckiej dramaturgii i radzieckiego teatru. Na scenie po raz pierwszy rozbrzmiewała idea wielkiego poczucia obowiązku społecznego radzieckiego człowieka.

Od wystawienia sztuki „Lubow Jarowaja" dramaty radzieckich pisarzy zajęły centralną pozycję w repertuarze Małego Teatru.

Na przestrzeni lat 1917 — 1949 Mały Teatr wystawił 64 dramaty pisarzy radzieckich, a wśród nich Bill-Biełocerkowskiego „Lewy ster"; Gusjewa „Przyjaźń" i „Sławę"; Iwanowa „Pociąg pancerny", „14 — 69"; Kornejczuka „Bohdana Chmielnickiego", „Front", „Na stepach Ukrainy"; Leonowa „Najazd"; Romaszowa „Ognisty most", „Zmianę bohaterów", „Wielką siłę"; Fadiejewa „Rozgrom" i wiele innych. W tym samym okresie teatr odegrał szereg sztuk klasyków rosyjskich i obcych, jak „Rastierjajewa ulica" według Uspieńskiego, „Skutki edukacji" Lwa Tołstoja, „Wrogowie" Gorkiego, „Wilki i owce", „Dla każdego mędrca starczy szczerości" Ostrowskiego, „Otello" Szekspira i „Don Karlosa" Schillera.

Społeczna działalność Małego Teatru wyraziła się w zorganizowaniu przez artystów kołchozowego teatru we wsi Zamietczyno oraz w okolicach podbiegunowych w Igarce.

Tradycją Małego Teatru jest służba radzieckiemu narodowi. Postulat ten określa twórczą metodę pracy teatru.

Zenon Wiśniewski

Scena ze sztuki Pogodina „Minione lata" w Małym Teatrze w Moskwie

JERZY H. DRAPELLA

Biografie filmowe

Lista dubbingowanych w Polsce filmów powiększyła się o dwie pozycje: biografie wielkich uczonych radzieckich Miczurina i Pawłowa. Już choćby z racji identyczności gatunku obu tych filmów radzieckich warto omówić je w ramach jednej recenzji. Oba zostały zrealizowane w latach powojennych, oba są poważnymi osiągnięciami kinematografii radzieckiej.

Każdy rzetelny twórca przy opracowywaniu biografii studiując zebrany materiał stosuje metodę precyzyjnego wyboru odpowiednich elementów. Ten wybór czy wreszcie uszeregowanie i wzajemne zestawienie tych elementów stanowi o ideologicznym sensie utworu; to, co zostało uznane za prawdę i jak fakty ze sobą zestawiono. Człowiek wsławia się trwale dziełem swojego życia, nie życiem samym. Zrozumiałą jest więc rzeczą, że istotnym powodem powstania dzieła biograficznego i istotną jego treścią musi być dzieło opisywanego bohatera. „Filmy zagraniczne (mowa o filmach biograficznych — przyp. nasz) charakteryzuje dążenie do pokazania głównie życia prywatnego wielkich ludzi, podawania anegdoty, obniżającej, często nawet wypaczającej obraz działacza..., a niekiedy wprost fałszującej sens jego działalności..." (Wł. Szczerbina, Zagadnienia radzieckiej dramaturgii filmowej, „Prawda", 10.7.1948 r.). Zdanie to tłumaczy wielką trudność scenarzysty - biografa. Jest nią wynalezienie dramaturgicznej koncepcji dla szeregowania nagromadzonego materiału. Film burżuazyjny nastawiony na zyski eksploatacyjne, używa znanego nazwiska jedynie jako parawanu. Przemyca przy okazji to, co zapewni mu powierzchowne powodzenie: sensację życia. Przeładowywanie filmu drugorzędnymi elementami biograficznymi może stworzyć okazję do łatwiejszego skomponowania linii dramatu, może — i często tak bywa — skłonić autora do fałszowania prawdy na korzyść emocjonalnych wartości utworu.

Scena z filmu o Miczurinie „Czarodziej sadów"

Uczciwy scenarzysta, traktujący zagadnienie biografii od strony eksponowania dzieła swego bohatera, szuka konfliktu dramatycznego w dziele jego życia. Tę metodę wyboru przy studiowaniu materiału biograficznego zastosowali w swych utworach biografowie Miczurina i Pawłowa, wielkich radzieckich naukowców, twórców nowych dróg w rozwoju swoich dyscyplin naukowych. Zarówno Al. Dowżenko — scenarzysta „Miczurina", jak i M. Papawa — twórca „Pawłowa", potrafili problemy naukowe, procesy badawcze zobrazować nie tylko w sposób zrozumiały, ale nadzwyczaj interesujący. Osią dramaturgiczną obu filmów stały się procesy badań naukowych, ich obfitujący w niespodzianki i przeszkody przebieg, życie zaś bohaterów, ich charakter, rodziny, pełnią rolę akcesoriów, elementów pomocniczych, ułatwiających ostrzejszą ekspozycję naczelnego wątku fabularnego.

Oba filmy ilustrują epokę przełomową w dziejach ludzkości, epokę obalenia caratu i powstawania państwa socjalistycznego. Rewolucja proletariacka odegrała w życiu obu uczonych wielką rolę: nie tylko dała im warunki niezbędne do kontynuowania ich prac naukowych, ale utwierdziła niejako materialistycznymi podstawami ich odkrycia i kierunek badań.

Chwiejący się już ustrój carski, strzegący reakcyjnych, konserwatywnych założeń, zwalczał oczywiście naukę, która formowała się na nowoczesnym materialistycznym poglądzie. Sceny ilustrujące lekceważenie carskich władz państwowych okazywane Miczurinowi, wrogość uczonego - konserwatysty, sceny rozdźwięku, kłótni, rzucania pogróżek przez oficjalnych obrońców reakcyjnej nauki pod adresem Pawłowa — odkrywają istotny, polityczny sens tych na pozór „czysto" naukowych sporów. Działalność naukowo - badawcza Pawłowa i Miczurina godziła w podstawy teoretyczne starego ustroju, dlatego obaj uczeni byli zwalczani bezwzględnie.

Pawłow, rozpoczynając badania warunkowych odruchów nerwowych, badania odsłaniające tajemnice pracy mózgu — natrafiał na sprzeciw nawet swych najbliższych współpracowników. Kapitalna scena rejterady asystenta Pawłowa, czy pełna emocji scena prelekcji, ilustracji nowych odkryć w dziedzinie pracy mózgu, wreszcie sceny z powodzi, która stała się w swych skutkach jednym z poważnych ogniw w procesie badawczym — to obrazy zapewniające wielkie uznanie dla dramaturgii scenariusza i realizacji filmu.

Obok szczytów dramatycznych film ma swoje spokojne, ciepłe sceny rozgrywające się czy to przy rodzinnym stole czy w gabinecie uczonego, do którego zawitał jakże charakterystyczny w swej małomówności i serdeczności Maksym Gorki. Tu wartoby wspomnieć o aktorach tego filmu. Rolę Pawłowa gra A. Borisow, z taką pasją oddający całą swą sylwetką charakter bohatera - uczonego, że zdumiewa każdego, kto znał choćby z filmu postać wielkiego fizjologa. Widziałem Pawłowa na ekranie, sfilmowanego podczas jakiegoś wykładu, znam w podobnej scenie Borisowa: do jakiego mistrzostwa dochodzi radziecki charakteryzator! Jakich subtelnych studiów wymaga tak dokładne skopiowanie gestu, ruchu ciała, zmian w wyrazie twarzy! Warto również zwrócić uwagę na odtwórczynię roli pomocnicy Pawłowa H. Alisową, która swym gorącym entuzjazmem dla prawdy symbolizuje niejako uczucia postępowej młodzieży rosyjskiej. Film był reżyserowany przez G. Roszala, zrealizowany w wytwórni „Len-film".

Polską wersję reżyserowała M. Kaniewska. Głos aktorów radzieckich zdubbingowali: rolę Pawłowa — A. Młodnicki, rolę jego pomocnicy — Górecka, żonę uczonego — Jezierska. Można śmiało powiedzieć, że film z punktu widzenia reżyserii i wykonania ról głównych w wersji polskiej nie stracił nic ze swych wysokich artystycznych wartości. Gdyby nie drobne asynchrony dźwięku i obrazu, będące zapewne skutkiem trudności technicznych, laboratoryjnych — patrzylibyśmy na film ten zupełnie tak samo, jak na film w Polsce realizowany. Na poczet zasług tłumaczy i reżysera zapisać należy fakt, że tłumaczenie trudnych niejednokrotnie ze względu na naukową terminologię partii dialogu doskonale zbliżone jest do oryginału.

Wracając do „Miczurina", podkreślić należy, podobnie jak w „Pawłowie", wartość ideowo - wychowawczą i poznawczą tego filmu. W filmie przedstawiono walkę rewolucjonisty - naukowca z przestarzałymi i reakcyjnymi tezami, jednocześnie zaś przedstawiono w sposób jasny i przystępny drogę do wielkich odkryć w dziedzinie nowej genetyki. Miczurin łamie napotykane przeszkody z taką siłą i odwagą, na jaką stać było tylko człowieka całkowicie oddanego dążeniu do celu. Nie waha się przed ewentualnością zniszczenia swego sadu, przenosząc go w celach eksperymentalnych na ziemię podmokłą, nie waha się wracać uparcie do doświadczeń, które przynosiły same niepowodzenia, nie waha się wreszcie odrzucić propozycji władz carskich, dążących do unicestwienia jego osiągnięć. Długoletnią pracą, obserwacją, doświadczeniami uniezależnił Miczurin hodowane rośliny od właściwości kontynentalnego klimatu, przesunął granicę uprawy daleko na północ.

Aktor G. Biełow odtwarzający postać Miczurina stworzył kreację podobną do wzoru nie tylko zewnętrznie. Miczurin z filmu to człowiek ostry i popędliwy, trudny, bezkompromisowy. Wierzymy, że człowiek o takim właśnie nieustępliwym charakterze mógł odnieść tyle wspaniałych zwycięstw. Piękną postać żony Miczurina, jego pomocnika i przyjaciela, towarzysza niepowodzeń i tryumfów, stworzyła A. Wasiljewa. Film został zrealizowany w kolorach naturalnych. Trudno o doskonalsze tło, a właściwie współbohatera filmu — przyrodę w jej ustawicznych przemianach, w różnych porach roku. Sady Miczurina raz bielą się kwitnącymi wiosną drzewami, raz złocą wirującymi w jesiennym wietrze liśćmi. Dowżenko, reżyser tego filmu docenił w pełni rolę koloru i doskonale zdał egzamin z umiejętności wyczuwania subtelnej gry kolorów.

Wersję polską reżyserowała M. Kaniewska. W roli głównej gra Pietraszkiewicz, w roli żony Miczurina — Horecka, znana nam już ze „Spotkania nad Łabą", gdzie odtwarzała głos żony amerykańskiego generała. Praca naszej młodej ekipy dubbingowej i w tym filmie dała bardzo dobre wyniki. Podkreślić warto wielką ekspresyjność głosu Pietraszkiewicza, zwłaszcza w partiach końcowych, kiedy trudnością pierwszorzędnej miary było przekonywające odtworzenie głosu starego Miczurina.

J. Hubert Drapella

ADOLF SOWIŃSKI

WIERSZE

KLECHDA

Spowiadam głuchą dawność. Po latach czy burzy
witam miasto rodzinne wśród cichych błyskawic.
Bunt wygasły tu drzemie i więcej nie nuży,
w powietrzu z piór zamknięty kluczami żórawi.
I mijam białe domy — pobielane groby —
ujęte w sen jesienią lirycznej żałoby.

W izbach nuda i szczęście bytują pospołu.
Przeszłość życia nad nimi graniczy z otchłanią.
Zbliż się marą. Zapukaj. Już wstano od stołu.
Anna z Marią wybiegną naprzeciw stukaniom.
Przed gościem drzwi oszklone rozewrą jak chmurę,
a trzepot mgły czy światła natchnie dom lazurem.

Witaj, Anno. Opowiedz, Mario czasów siły,
z jakim na mnie wyznaniem czekałaś przez lata.
Nie znam broni pokory, choć grady mnie biły.
Nie ujmę cię uśmiechem. Radość jest jak strata.
Przemierzam dni dzieciństwa czy drogi rozstajne?
Ku klechdzie strof już schodzą wieczór, płacz i Heine.

1935

OJCZYZNO

Ojczyzno, po raz pierwszy dziś z ciebie i z siebie
odgarniam wiatr i zmierzchy jak włosy znad czoła,
zabijam wschody w górach i czasy gdy koła
na wodzie towarzyszą lotom chmur po niebie.

Ojczyzno, chcę dać więcej niźli śmierć zabiera,
podpalić zamyślenia, gesty zmienić w ciosy,
bo gdy się gną granice, gdy łamią się losy:
niech szczęście mnie opuści jak pusta galera.

Ojczyzno, oto wznoszę myśli wbrew zadumie,
w przeszłości zatrzaskuję przyszłość, której chciałem
usilniej niźli życia matki. Tyle miałem,
tyle daję, by zdobyć to co ramię umie.

Marzec 1939

Wiersze z tomu „Dwie młodości", który ukaże się wkrótce nakładem Sp. Wyd. „Książka i Wiedza".

WAWRZYNIEC ŻUŁAWSKI

Z SAL KONCERTOWYCH

Społeczna organizacja imprez artystycznych „Artos" korzystając z pobytu w Polsce tak wielu artystów zagranicznych z okazji uroczystości Roku Chopinowskiego, urządziła w sali „Romy" cykl recitali, na których publiczność warszawska ma możność jeszcze raz usłyszeć zarówno laureatów Konkursu, jak i wybitnych pianistów, którzy wchodzili w skład Jury. Godny podkreślenia jest fakt, że wszyscy ci artyści zaofiarowali się wystąpić bezinteresownie, przeznaczając całkowity dochód z koncertów na odbudowę Filharmonii Narodowej w Warszawie. Okazana w tej formie pomoc wyniszczonemu przez wojnę ojczystemu krajowi Chopina stała się jeszcze jednym wyrazem hołdu złożonego genialnemu kompozytorowi.

Pierwszym z tego cyklu był omawiany w poprzedniej recenzji uroczysty Koncert Laureatów 18.X. br. W poniedziałek 24.X wystąpił z pożegnalnym recitalem świetny pianista radziecki, laureat pierwszego Konkursu Chopinowskiego — *Lew Oborin*. Wszechstronny ten artysta okazał się równie dobrym odtwórcą skomplikowanych splotów wielogłosowych Chromatycznej Fantazji i Fugi Bacha, jak monumentalnej Sonaty Es-dur op. 81 („Das Lebewohl") Beethovena, czy dzieł Chopina (Etiudy, a zwłaszcza Polonez fis-moll). Ponadto wykonał utwory Czajkowskiego, Borodina, Skriabina, Rachmaninowa i Prokofiewa.

W następny poniedziałek (31—X) odbył się wspólny koncert laureatki pierwszej nagrody Konkursu *Belli Dawidowicz*, oraz zdobywcy siódmego miejsca — *Eugeniusza Malinina*. Bella Dawidowicz oprócz znanych już w jej interpretacji Mazurków i Scherza E-dur Chopina — wykonała „Etiudy Symfoniczne" R. Schumanna. Opanowana, prawie klasyczna, a jednak pełna subtelnego, romantycznego polotu gra tej pianistki uwydatniła w pełni majestatyczne piękno dzieła. Bardzo odmienna osobowość pianistyczna Malinina — liryczna, skupiona „do wewnątrz" — doskonale pasowała do specyficznego, trochę niepojącego klimatu Etiud op. 8 A. Skriabina. Oprócz tego Malinin wykonał Balladę F-dur i Nokturn Des-dur Chopina z repertuaru konkursowego, oraz błahy, ale wirtuozowsko efektowny Walc — Mefisto Fr. Liszta.

Na odbudowę Warszawy również odbył się 25.X. w sali YMCA recital węgierskich uczestników Konkursu. Wystąpił na nim finalista *Imre Szendrai*, pianista wysoce interesujący i głęboki, oraz *Anna Varias*. Program obejmował m. in. utwory Chopina, Liszta, Kodaly'ego, Bartóka i Ravela.

*

Koncert Piątkowy Państwowej Filharmonii dn. 28.X br. stał pod znakiem przypadającego na ten dzień Święta Narodowego Republiki Czechosłowackiej, poświęcony był w całości muzyce kompozytorów czechosłowackich, udział w nim wziął czechosłowacki pianista *Fr. Maxian*.

Symfonia D-dur *Franciszka Wacława Miczy* (1694—1744) wnosi nie tylko wdzięk muzyki wczesno - klasycznej. Z punktu widzenia historii rozwoju form i stylów stanowi ona — jak cała zresztą twórczość Miczy — niemałą rewelację. W epoce, w której żył Micza, tworzył swe monumentalne fugi Jan Sebastian Bach (1685—1750), ostatni i największy z niemieckich mistrzów *polifonii* (technika operowania kilkoma równorzędnymi głosami melodycznymi). Równocześnie jednak w Europie poczyna coraz silniej dominować styl muzyki włoskiej: prostszy, pozbawiony kontrapunktycznych zawiłości, wynikłych z konsekwentnego prowadzenia samodzielnych głosów. Twórczość Bacha jest właściwie genialną apoteozą ginącej epoki polifonicznej. Rodzi się epoka nowa, styl bardziej zrozumiały dla rozszerzającej się gwałtownie masy odbiorców muzyki, oparty na melodyjnej śpiewności wyodrębniającego się głosu górnego (t. zn. melodii), na podporządkowanych temu głosowi połączeniach akordów (czyli pionowych współbrzmień dźwiękowych, a nie linearnych głosów) — *styl homofoniczny*. Podobnie jak szczytowym osiągnięciem formotwórczym polifonii była *fuga* (forma, w której kilku — czy kilkunastodźwiękowy temat melodyczny przechodzi kolejno przez wszystkie głosy, a następnie ulega najrozmaitszym przekształceniom rytmicznym, tonalnym, czy melodycznym), tak epoka homofoniczna dąży do wytworzenia form sobie właściwych: Pieśni Rondo, a przede wszystkim, *Sonata i Symfonia*. Realizacja tych dążeń — szczytowy punkt rozwoju formy sonatowej — następuje pod koniec 18 wieku w twórczości „klasyków wiedeńskich": Haydna i Mozarta, schyłek zaś — w dziełach Beethovena, a zwłaszcza romantyków.

Jest zupełnie zrozumiałe, że Micza ulegał coraz silniej wzbierającym prądom nowej epoki. Zadziwia jednak prawie skrystalizowana, dwutematyczna forma sonatowa części pierwszej jego symfonii, na długo przed osiągnięciami „szkoły mannheimskiej", wiedeńskich kompozytorów przedklasycznych, czy innych prekursorów klasycyzmu. Zdumiewa również zdecydowanie homofoniczny styl pierwszych dwóch części, nasycony haydnowską dobrodusznością i optymizmem. Jedynie finał w formie fugi jest pewną koncesją na rzecz epoki polifonicznej. Utrzymany jest jednak w stylu swobodnej fugi włoskiej, pozbawionej wyszukanych przekształceń tematycznych i bachowskiej ścisłości prowadzenia głosów. Cechy starszej epoki nosi instrumentacja symfonii Miczy, w której zespół instrumentów dętych (2 trąbki, 2 waltornie i 2 oboje) przeciwstawia się orkiestrze smyczkowej, na wzór techniki tzw. concerto grosso typowej dla Corelli'ego, Haendla i in. kompozytorów na przełomie 17 i 18 wieku.

Napisana w roku 1943 „Suita Słowacka" *Jana Cikkera*, młodego kompozytora czechosłowackiego składa się z pięciu części. Każda z nich jest opracowaniem orkiestralnym jakiejś ludowej pieśni słowackiej. Po błyskotliwym Molto allegro następuje ładne w nastroju Lento, wdzięczne Allegretto (mel. „Siwe oczy"...), skupione, trochę dramatyczne Largo i wreszcie szybkie i zwięzłe Vivo, ben ritmico (pieśń o Janosiku). Używając terminu „opracowania", trzeba nadmienić, że są to opracowania twórcze, oryginalne, dalekie od mechaniczności, czy szablonu. Tematy słowackie są tu raczej pretekstem. Pozostał po nich ludowy koloryt — powstał samodzielny interesujący utwór, pełen polotu i orkiestralnej barwności.

W drugiej części wieczoru wykonano koncert na fortepian i orkiestrę g-moll *Antoniego Dworzaka* (1841—1904). Dzieło to należy do wcześniejszego okresu twórczości Dworzaka, w którym nie uwolnił się jeszcze od czaru muzyki Brahmsa i od decydującego wpływu tego kompozytora na swój język muzyczny. Widać to wyraźnie we wszystkich szczegółach konstrukcyjnych i stylistycznych koncertu fortepianowego. Pomimo to — a może trochę i dlatego właśnie — koncert Dworzaka, to muzyka prawdziwie dobrego gatunku, dzieło o szczerej, nieprzemijającej wartości. Nie dorównuje ono geniuszem i monumentalnością twórczości północno - niemieckiego mistrza, przewyższa ją jednak płynnością inwencji melodycznej, pochodzącej ze źródeł słowiańskiego folkloru. Przewyższa dzieła Brahmsa także tym co można by nazwać „zręcznością fakturalną": lepszych wyczuciem technicznych możliwości zarówno orkiestry, jak i fortepianu. Mniej refleksyjny, bardziej związany ze światem zewnętrznym Dworzak lepiej czuje naturę i barwę instrumentów, niż zapatrzony w abstrakcyjne idee muzycznych konstrukcji — Brahms.

Koncert g-moll rozpoczyna wyrazisty, trochę melancholijny w kolorycie temat główny, występujący w rozmaitych przekształceniach na przestrzeni całej pierwszej części (Allegro). Kontrastuje z nim temat drugi, o charakterze ludowej piosenki. Następuje dalej powolna część druga (Andante), ożywiająca się na pewien czas w epizodzie środkowym i wreszcie finał (Allegro) w formie swobodnego Ronda, zbudowanego na trzech zasadniczych tematach, zabarwionych również melodyką ludową.

Partię fortepianową koncertu Dworzaka wykonał pianista czechosłowacki *Franciszek Maxian*, członek Jury ostatniego Konkursu Chopinowskiego. Artysta ten odznacza się wybitną subtelnością i kulturą wykonawczą, popartą czystą, precyzyjną techniką. Zaletami tymi wynagradza całkowicie brak dostatecznej pełni i tzw. „mięsistości" tonu.

Nadzwyczaj inteligentną i ciekawą interpretację Suity Cikkera zaprezentował *Tadeusz Wilczak*, utalentowany kapelmistrz, o dużej muzykalności i dobrze opanowanej technice dyrygowania. Również wykonanie symfonii Miczy, oraz akompaniamentu orkiestrowego do koncertu Dworzaka było bez zarzutu.

*

W niedzielę 30 ub. m. odbył się dziesiąty w bieżącym sezonie koncert symfoniczny Państwowej Filharmonii, na którym wystąpili gościnnie artyści zagraniczni: pianistka włoska pochodzenia łotewskiego Velta Vait, oraz dyrygent włoski Carlo Zecchi.

Robert Schumann (1810—1856), którego czwartą symfonię (d-moll) usłyszeliśmy na omawianym koncercie, nie bywa zaliczany do rzędu wybitnych symfoników. Domeną jego jest raczej muzyka fortepianowa, kameralna, pieśni. Dziełom symfonicznym Schumanna zarzucają wadliwą instrumentację, bezbarwne brzmienie, brak równowagi dźwiękowej. Jeśliby nawet w zarzutach tych mieściła się część prawdy, to symfonia d-moll zawiera tyle nowych pomysłów konstrukcyjnych, tyle zapładniającej inwencji, taki ładunek szczerego liryzmu o najszlachetniejszym gatunku, że trzeba jej wybaczyć pewną nieporadność rzemiosła. Zarówno powolna Introdukcja, jak i trzy następujące po niej części: Allegro oparte o typowe dla Schumanna uporczywe, pełne pasji tematy, marzycielska, melancholijna Romanza i wybuchowe, dramatyczne Scherzo — należą niewątpliwie do najpiękniejszych osiągnięć twórczych Schumanna. Jedynie czwarta część Allegro — grzeszy zbytecznym gadulstwem, w które niekiedy Schumann, niestety popadał. Najdonioślejszą zdobyczą tej symfonii jest jednolitość materiału tematycznego (temat pierwszej części przewija się poprzez Scherzo i Finale, fragment introdukcji zjawia się w Romanzy itd.), dzięki czemu dzieło, składające się w zasadzie z tradycyjnych czterech części staje się zwartą, zespoloną całością. Zasadę tę spotykamy później w V symfonii Czajkowskiego, częściowo w III Brahmsa, symfonii d-moll Francka i wielu innych wybitnych dziełach, aż do naszych czasów.

Koncert fortepianowy C-dur (K. V. 503) *Wolfganga Amadeusza Mozarta* (1756—1791) należy do najpiękniejszych utworów tego genialnego kompozytora. Tak jak wobec innych szczytowych osiągnięć Mozarta staje się i tutaj, jak wobec zdumiewającego zjawiska. Nie wiadomo wprost co bardziej podziwiać: majestatyczną prostotę części pierwszej, łagodny wdzięk środkowego Andante, czy błyskotliwość końcowego Allegro. Niesamowite niemal mistrzowstwo rzemiosła muzycznego, idealna równowaga pomiędzy instrumentem solowym, a „tutti", barwność brzmienia skromnej ilościowo orkiestry — wszystko to są tylko zewnętrzne środki wiodące pewną ręką ku spokojnym wyżynom muzycznego piękna.

Ostrym kontrastem była wykonana na zakończenie uwertura do opery „Nieszpory Sycylijskie" *Józefa Verdiego* powstała w r. 1855. Zbyt razi teatralnością, inwencją taniego gatunku, hałaśliwym efekciarstwem. Nie dorównuje z pewnością późniejszym dziełom tego kompozytora.

Dyrygent *Carlo Zecchi*, ongiś wybitny pianista, jest niewątpliwie rzetelnym muzykiem i kapelmistrzem. Jego technika dyrygowania, trochę zbyt jednostajna, pozostawia jednak nieco do życzenia.

Velta Vait wykonała koncert Mozarta z poprawnością techniczną. Jej Mozart był jednak zbyt ostry i ciężki, za mało miał polotu, finezji i odcieni dynamicznych.

Wawrzyniec Żuławski

Plastyka na Festiwalu Poznańskim

(Dokończenie ze str. 8)

riów zewnętrznych, droga prowadzić miała ku nowym formom średniowiecza.

Drugi kierunek sprowadza się do próby wyrażenia nowych treści w oparciu o doświadczenia warsztatowe starszego pokolenia. Z wyników sądząc, ten kierunek jest rozsądny. Nie dlatego bynajmniej, że wyniki są w sensie zupełnej dojrzałości artystycznej i ideologicznej rewelacyjne; lecz dlatego, że można mówić o wielu poważnych osiągnięciach, o wyraźnej chęci przełamania sztywnych konwencji, strachu przed tematem, postimpresjonistycznej maniery budowania obrazu; i dlatego też, że środki tu użyte są środkami malarskimi. Zdobycze artystyczne uczącej się generacji, historyczna tradycja w doborze tych elementów, które się jako najodpowiedniejsze i najbardziej przydatne do realizacji nowych zadań wyłuska, mogą się stać punktem wyjścia lub punktem zaczepienia; a nawet zdając sobie sprawę, że forma nowej sztuki będzie w stosunku do poprzedzającej ją najbardziej rewolucyjna, trzeba się zgodzić, iż nie można odrzucać tego, czego się nie zna. Stąd grupa młodych ZAMP-u Akademii Krakowskiej, chociaż pełna najlepszej woli i świadoma swych zadań, w chwili gdy do ich urzeczywistnienia przystępuje, jest jeszcze dość bezradna.

Nie we wszystkich jeszcze pracowniach można mówić o wyjściu na nowe drogi; w dość wielu jednak, aby podkreślić ten fakt jako niewątpliwie pozytywny. Malarstwo u prof. Eibischa i prof. Pronaszki (Akademia Krakowska), mądry i rzetelny wysiłek prof. Nachta-Samborskiego (Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych, Sopot), rysunek u prof. Cybisa (Akademia Warszawska), imponująca rzeźba, którą pokazał nam prof. Wnuk (WSSP, Sopot), że wymienimy tu przykłady bynajmniej nie wyczerpujące całości wystawy, lecz najbardziej rzucające się w oczy, są nie tylko wydarzeniem artystycznym, ale zjawiskiem głęboko pocieszającym. Warto na jeszcze jedną rzecz zwrócić uwagę: pracownie wymienionych profesorów, to nie Eibisch, Pronaszko, Wnuk, Nacht-Samborski i Cybis, lecz ich uczniowie, prowadzeni lecz niezmanierowani, kierowani lecz nie szkoła mistrza w sensie użycia jego środków w sposób mniej lub bardziej bałwochwalczy.

Zatrzymaliśmy się dłużej przy malarstwie i rzeźbie jako dyscyplinach najbardziej spornych i najbardziej atakowanych. Wystawa poznańska daje jednak przegląd osiągnięć młodego pokolenia nie tylko w tych dziedzinach; prócz malarstwa i rzeźby mamy na wystawie grafikę i grafikę użytkową, mozajkę, tkactwo, ceramikę, meblarstwo, scenografię. I tu naprawdę można mówić o świetnych wynikach, szczególnie w zakresie tzw. sztuk stosowanych. Jest rzeczą powszechnie znaną, że współczesny plakat polski cieszy się sławą jednego z najlepszych plakatów na świecie; lecz sprawa dotyczyła jak dotąd kilku tylko nazwisk, wśród których na czoło wysuwał się Henryk Tomaszewski. Wystawa poznańska mówi, że w tej dziedzinie zaczęła się inwazja talentów nowych, świeżych, pełnych pomysłów. To samo spostrzeżenie odnosi się do grafiki użytkowej i ilustracji (pracownia prof. Mroszczaka, Katowice), tkactwa (pracownia prof. Wnukowej, Sopot), scenografii (prof. Frycz, Akademia Krakowska).

Min. Sokorski w czasie obrad poznańskich wielokrotnie mówił o ogromnym wysiłku pedagogów i uczniów, rzetelnej pracy, najlepszej woli, zrozumieniu — w wielu wypadkach — potrzeb i wymagań epoki. Min. Sokorski podkreślał też, że uczące się pokolenie obfituje w tak wielkie i tak liczne talenty, że możemy żywić najlepsze nadzieje na przyszłość. Reforma wyższego szkolnictwa artystycznego omawiana obszernie na zjeździe w Poznaniu, może w znacznym stopniu przyczynić się do realizacji nowych zadań, zaś dzięki wprowadzeniu dyscyplin teoretycznych (estetyka marksistowska, historia sztuki), rozszerzyć horyzonty ideologiczne uczniów i pomóc im w poszukiwaniu i odkrywaniu tych zjawisk, które mają w swych dziełach wyrazić.

Sprawa budowania nowej sztuki nie jest jeszcze ani zamknięta ani dokonana; mamy jednak podstawy, aby sądzić, że przyszłość przyniesie szczęśliwe rozwiązania, jeśli doświadczenia i wiedza profesorów, inteligencja, talenty i zapał uczniów skierowane zostaną na właściwe drogi, ku którym zaczęła już zmierzać młoda sztuka polska.

Joanna Guze

O POJMOWANIU TRADYCJI I FORM NARODOWYCH

(Dokończenie ze str. 5)

sensu głoszenia zakorzenionych, reakcyjnych teorii. W imię przezwyciężenia niedostrzeganych zazwyczaj przeciwieństw między postępową postawą a inercją starych teorii artystycznych i historycznych — trzeba postawić wszystkie kropki nad i, ujawnić powiązania ideologiczne i polityczne uświęconych i do niedawna wyłącznych koncepcji.

Ci, którzy przez hasło form narodowych rozumieją wyłącznie takie czy inne zapożyczanie form historycznych, wykazują rozbrajająco niefrasobliwy stosunek do oceny całych obszernych epok historii naszej kultury, wykreślając je jednym machnięciem pióra z dorobku narodowego.

Ci zaś, którzy za punkt wyjścia w poszukiwaniu form narodowych uważają nie historię, lecz współczesne osiągnięcia, okazują najgłębsze przywiązanie i pietyzm dla dorobku wszystkich pokoleń, znajdując w każdej epoce bliskie sobie i postępowe wartości.

Pierwsi, określając polskość budowli i stylu — pytają o nazwisko twórcy; drudzy — analizują, czy i jak dane dzieło odzwierciadliło nurty współczesnego pokolenia narodu.

Pierwsi oddzielają doskonałość i polskość, przyznając chętnie doskonałość mistrzom cudzoziemskiego pochodzenia, a odmawiając im prawa do polskości. Drudzy rozumieją, że nie może być doskonała na ziemi polskiej budowla nie nosząca głębokich znamion polskości, i że nie może być polskim dzieło, które nie odzwierciadla doskonale dążeń narodu.

Pierwsi skłonni są oddać Zamek Wawelski i Łazienki, Franciszka della Lore i Dominika Merliniego, Jana Chrzciciela, Kamsetzera i Antoniego Corazziego innym narodom i kulturom; drudzy odsłaniają tę prawdę niezbitą, że są to polscy architekci, twórcy świetnych pomników kultury polskiej.

I nie jest przypadkiem, że sercu pierwszych najbliższe są w naszym dorobku kulturalnym te okresy, które zawierały znaczne elementy wstecznictwa, mistyki, reakcji feodalnej, i że jako „mniej polską" lub zgoła „niezupełnie polską" odrzucają oni architekturę odrodzenia narodowego XVI i XVIII w.

Drudzy zaś szczególnym przywiązaniem otoczą wielkie, postępowe i humanistyczne tradycje naszego renesansu i neoklasycyzmu, uwypuklając zarazem w baroku i w innych stylach naszej przeszłości elementy realistyczne i humanistyczne, będące odblaskiem postępowych nastrojów społeczeństwa.

Nie jest też przypadkiem, że wśród pierwszych — obok tendencji do kreowania jakiegoś wiekuistego a zaściankowego charakteru architektury narodowej — występuje dążność do „ujęć syntetycznych", „uogólnień", które pozbawiając nasze tradycje konkretnej zawartości plastycznej, torują drogę nihilistycznym wpływom burżuazyjnego Zachodu.

Drudzy zaś opierając się na całym konkretnym bogactwie naszego dorobku, przeciwstawiają nihilizmowi i jałowości plastycznej zachodniego konstruktywizmu pełnię wyrazu plastycznego, uduchowioną przez romantykę budownictwa socjalizmu.

Pierwsi posiłkują się historiozofią sarmatyzmu i wpływologii, nagromadzonym w ciągu wielu dziesięcioleci ogromnym materiałem karłowatych faktów formalnych, dających karłowaty i wykrzywiony obraz naszego dorobku, nie tłumaczących nic z istoty epok i stylów.

Drudzy szukają źródeł nurtów i form architektonicznych w materialistycznie pojętym podłożu społeczno-ideologicznym epoki, zapoczątkowując odrabianie odłogów prawdziwej naszej historii sztuki, wiążąc dialektycznie wielkie, odkrywane przez nich fakty. Pozbawieni na razie wyczerpującego materiału faktycznego, pogrzebanego głęboko pod zwałami wpływologicznych dociekań, wytrwale przedzierają się przez bezdroża, prowadzeni przez niezawodną busolę marksistowskiej metody historycznej.

Są w tym przeciwstawieniu rzeczy zastanawiające.

Ci sami ludzie, których ponad wszystko interesuje pochodzenie i nazwisko artysty — ci sami ludzie gotowi są zawsze uznać niższość naszej kultury wobec „wielkiego Zachodu" i wyrzec się na jego korzyść najlepszych pomników kultury polskiej.

Ci sami ludzie, którzy lubią obruszać się na każdą próbę marksistowskiej oceny tradycji jako na profanację świętości, którzy lubią mówić o „misji cywilizacyjnej Polaków" i gloryfikować najciemniejsze karty naszej historii — ci sami ludzie sprowadzają historię architektury polskiej do wyszukiwania we Włoszech czy we Francji trzeciorzędnych ruder i proklamowania ich jako „pierwowzorów" najświetniejszych naszych, światowej klasy zabytków, po to, by zachłystując się od lokajskiego zachwytu, móc powiedzieć: ach, jakie to doskonałe, przecież to dokładnie skopiowane z takiej samej budowli w Paryżu — tam wprawdzie uważają ją za poślednią, ale jak na nas to wielkie osiągnięcie!

Przewodniczący KC PZPR Bolesław Bierut mówił w referacie na kwietniowym plenum Komitetu Centralnego:

„W dziedzinie kultury kosmopolityzm wyraża się u nas w niedocenianiu narodowego dorobku kulturalnego, wyrzekaniu się własnych postępowych tradycji, w czołobitności wobec schyłkowej kultury kapitalistycznej i wszelkich jej wynaturzeń, w pozbawionym często godności padaniu plackiem przed amerykańską sztuką, literaturą i nauką, niezależnie od istotnych ich wartości. W Ameryce kosmopolityzm jest supernacjonalizmem, w krajach marshallowskich przybiera postać kapitulanctwa i zdrady narodowej. U nas walka z kosmopolityzmem, narodowym kapitulanctwem i nihilizmem narodowym łączy się z walką z nacjonalizmem i szowinizmem, które dotychczas były główną postacią antyproletariackiej ideologii".

Charakterystyka sarmacko-wpływologicznego odłamu naszej krytyki architektonicznej jest chyba aż nadto dobitną ilustracją tych słów. Szowinizm i kosmopolityzm jako dwa oblicza tego samego światopoglądu, jako dwie strony jednej i tej samej ideologii współczesnej burżuazji broniącej się przed zagładą — nie da się pogodzić z postawą i zadaniami odrodzonej kultury polskiej.

„Partia nasza — mówił Bolesław Bierut — kosmopolityzmowi i nacjonalizmowi przeciwstawia prawdziwy partiotyzm i proletariacki internacjonalizm. W tym świetle szczególnego znaczenia nabiera krytyczne opracowanie naszej spuścizny kulturalnej, odsłonięcie i spopularyzowanie całego bogactwa naszego dorobku narodowego, naszego wkładu do kultury ogólnoludzkiej, naszych walk rewolucyjnych i naszych najnowszych osiągnięć".

Jedna jest tylko droga do likwidacji linii podziału w historiozofii naszej sztuki: rozwijanie naukowego marksistowskiego poglądu, którego nieodparta prawda, patriotyzm, i internacjonalizm nieuchronnie zatriumfuje nad zakłamaniem, płytkością i uniżonością ujęć nacjonalistycznych i wpływologicznych, dając naszym badaczom niezawodny oręż kształtowania prawdziwej historii architektury.

Nowe ujęcie teorii i historii naszej architektury nie powstanie samo. Wymaga ono świadomych wysiłków całego pokolenia uczonych, świadomej i bezkompromisowej rewizji starych wyobrażeń i koncepcji, wydobycia nieoświetlonych dotąd faktów, zagadnień i wartości. Tego wymagają palące zadania odrodzenia naszej architektury, na tle rozmachu współczesnego budownictwa, które dziś — jutro ukształtuje na wieki oblicze miast i wsi Polski. To już nawet coś więcej niż „zamówienie społeczne" — to pilne zadanie narodowe, sprawa obowiązku i honoru.

Edmund Goldzamt

KSIĄŻKI NADESŁANE

J. W. Stalin — Powstanie zbrojne a nasza taktyka. **W. J. Lenin** — Nauka Powstania Moskiewskiego. Wojna partyzancka. Wyd. „Książka i Wiedza", 1949 r., str. 37.

J. W. Stalin — Chwila obecna a Zjazd Zjednoczeniowy Partii Robotniczej. Wyd. „Książka i Wiedza", 1949 r., str. 30.

Margaret Storm Jameson — Po drugiej stronie, przełożyła W. Gojawiczyńska-Nadzin. Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 161.

Leonard Zycki — Testament czarnoksiężnika. Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 151.

Jerzy Broszkiewicz — Obcy ludzie. Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 263.

Wanda Melcer — Morele Madzi. Wyd. „Książka", Warszawa 1948 r., str. 254.

Adam Asnyk — Wybór poezji, opracował Henryk Szyper. Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r. str. 290.

Z. Bohuszewiczówna — Służba zdrowia w świecie owadów. Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 119.

Karol Małcużyński i Bronisław Wiernik — Józef Pehm — Mindszenty szpieg w kardynalskiej purpurze. Wyd. „Książka i Wiedza", Warszawa 1949 r., str. 121.

Aleksander Fredro — Śluby panieńskie — komedia w pięciu aktach wierszem. Opracowała Stefania Knisplówna, wstępem opatrzył Kazimierz Budzyk. Wyd. „Książka", Warszawa 1948 r., str. 182.

Kazimierz Brodziński — O klasyczności i romantyczności — Wiesław — opracowała Janina Kulczycka-Saloni. Wyd. „Książka", Warszawa 1948 r., str. 152.

Bolesław Prus — Wybór kronik i pism publicystycznych, opracował Zygmunt Szweykowski. Wyd. „Książka", Warszawa 1948 r., str. 270.

Juliusz Słowacki — Anhelli, opracował Juliusz W. Gomulicki, wstępem opatrzył Jan Zygmunt Jakubowski. Wyd. „Książka", Warszawa 1947 r., str. 57.

Henryk Kamieński — Wybór pism — Wyboru dokonał i wstępem zaopatrzył Paweł Hoffman. Wyd. Książka", Warszawa 1948 r., str. 29.

A. Kornejczuk — Makar Dubrawa, sztuka w trzech aktach, czterech obrazach — przekład Zofii Olchowskiej. Wyd. „Współpraca", Warszawa 1949 r., str. 88.

W. Lubimowa — Śnieżek, sztuka w III aktach 6 odsłonach, przekład Marii Górskiej. Wyd. „Współpraca", Warszawa 1949 r., str. 99.

A. Jakobson — Dwa obozy, powieść dramatyczne w 7 obrazach, przekład Marii Wisłowskiej. Wyd. „Współpraca", Warszawa 1949 r., str. 114.

Kuźnica Kołłątajowska, wybrał, wstępem i objaśnieniami zaopatrzył Bogusław Leśnodorski — Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1949 r., str. 251.

Fryderyk Chopin — Wybór listów, opracował Zdzisław Jachimecki — Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1949 r., str. 216.

Średniowieczna poezja polska świecka — wydanie drugie, zebrał i opracował Stefan Vrtel-Wierczyński — Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1949 r., str. 102.

Marian Toporowski — O nieznanym tłumaczu Puszkina — Wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1949 r., str. 32.

Xiądz Prévost — Historia Manon Lescaut i Kawalera des Prieux, przełożył i wstępem zaopatrzył Tadeusz Żeleński (Boy), Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 197.

Żywot łazika z Tormesu, przełożył i wstępem opatrzył Maurycy Mann, Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 103.

Jarosław Iwaszkiewicz — Ody Olimpijskie — Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 47.

John Steinbeck — Myszy i ludzie, przełożył Jan Meysztowicz, Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 112.

Jerzy B. Rychliński — Kulawy bosman — Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 262.

Andrzej Nowicki — Włochy 1943—1948, Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 121.

Marian Podkowiński — Pamiętniki Goebbelsa — Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 76.

Dr. Michał Szulkin — Moskwa Stolica ZSRR. — Wyd. „Wiedza", Warszawa 1948 r., str. 74.

Redakcja tygodnika społeczno - literackiego

„WIEŚ"

OGŁASZA KONKURS NA

REPORTAŻ O WSI

Nagrody:

I — 200.000 zł. (Ministerstwo Kultury i Sztuki),

II — 150.000 zł. (Ministerstwo Rolnictwa),

III — 100.000 zł. (Centrala Rolnicza „Samopomoc Chłopska"),

3 następne 150.000 zł. (Zarząd Główny Z. S. Ch.),

2 następne 100.000 zł. (Ministerstwo Oświaty),

4 następne 200.000 zł. (Ministerstwo Lasów i Min. Poczt i Telegrafów).

Termin nadsyłania prac upływa z dn. 30 grudnia b. r. Prace muszą być zaopatrzone w zdjęcia fotograficzne opisywanej wsi. Prace należy podpisywać godłem. Imię i nazwisko dołączyć w zamkniętej kopercie. Autorzy niepublikujący jeszcze proszeni są o dołączenie w zamkniętej kopercie swego życiorysu.

Szczegóły konkursu w 46-stym numerze tygodnika „Wieś" datowanym na 15-go listopada r. b.

BIBLIOTECZKA ŚWIETLICOWA
CRZZ Nr 44

PAŹDZIERNIK 1917
MONTAŻ
HISTORYCZNO-LITERACKI

Pod redakcją
Marii Czanerle

str. 315
Cena 250.—

Książka i Wiedza

LASZLO RAJK
I JEGO WSPÓLNICY
PRZED
TRYBUNAŁEM LUDOWYM

str. 344
Cena 180.—

Książka i Wiedza

ODPOWIEDŹ NIETRAGICZNA

Kandyd jest czarujący: przeczytał (mniej lub więcej uważnie) moją recenzję z przedstawienia „Marii Stuart" Słowackiego w teatrze łódzkim, „uczepił się" (jak sam powiada) jednego zdania i nuże wytaczać przeciw niemu, z właściwym sobie młodzieńczym impetem, wielkie działa definicji tragedii rozważań polityko-historycznych — zapominając zupełnie o sztuce Słowackiego.

Obawiam się, że Kandyd, zanim przystąpił do pisania swej kroniki (Kuźnica, Nr 43), nie odświeżył sobie w pamięci dramatu Słowackiego. Bo też w istocie Kandyd i ja mówimy o dwu różnych Mariach Stuart: on mówi o postaci historycznej, ja mówię o bohaterce sztuki Słowackiego. On mówi o walkach religijno-politycznych czasu panowania królowej szkockiej, ja mówię o konflikcie dramatycznym, na którym opiera się sztuka Słowackiego. Otóż, podobnie jak jej bohaterka niewiele ma wspólnego (poza imieniem i godnością) z obrazem królowej, jaki przekazała nam historia — tak samo konflikt dramatyczny sztuki niewiele ma wspólnego z problematyką polityczną epoki, w której się rozgrywa. Powtarzam to, co napisałem w recenzji: intryga sztuki jest wyrwana z kontekstu historycznego; poza krótką wzmianką w ekspozycji pierwszego aktu, nie ma tu ani słowa o wojnie między papizmem i Reformacją, nie występuje tu Elżbieta ani osobiście, ani pośrednio w wypowiedziach osób działających; nie ma w sztuce ani słowa, które odsyłałoby nas do roli historycznej Marii Stuart jako wojującej orędowniczki katolicyzmu. Konflikt, jaki roztacza przed nami Słowacki, nie jest konfliktem politycznym, lecz konfliktem moralno-psychologicznym i terenem jego jest świadomość jednostki. Maria Stuart, jaką ukazuje nam Słowacki, jest kobietą walczącą o swe prawo do miłości z determinizmem etyki społecznej.

Oczywiście, można by ex post zarzucić Słowackiemu, że przeoczył istotną problematykę polityczną opisywanego czasu i kraju; nie zwykłem jednak doszukiwać się w dziele sztuki tego, czego w nim nie ma, lecz tego, co w nim jest. Otóż, wydaje mi się, że gdyby nawet poprzestać na tym, co w sztuce jest, czyli na konflikcie moralno-psychologicznym, wolno nam stwierdzić, że historia wypędzona drzwiami powraca oknem. To znaczy, że i ten typ konfliktu, sprowadzonego do zderzenia racji indywidualnej i nadrzędnej racji zbiorowej, jest historycznie uwarunkowany, nieodłączny od antagonistycznych ustrojów klasowych. Jako marksista, przyznasz chyba, Kandydzie, że zatarg: jednostka — społeczeństwo jest niczym innym, tylko refleksem szerszych i głębszych przeciwieństw klasowych. W wypadku Marii Stuart (Słowackiego) jest to oczywiste i to właśnie miałem na myśli mówiąc o „tragedii jednostki w ustroju klasowym". Słowacki nie był znowu tak bardzo daleki od rozumienia prawdy historycznej owego czasu — tylko że, jak na poetę romantycznego przystało, zobaczył ją i pokazał przez deformujący pryzmat wewnętrznego moralnego konfliktu jednostki.

Czy sprawa Marii Stuart, w ujęciu Słowackiego, zasługuje na miano tragedii? Przytoczona przez Kandyda engelsowska definicja tragedii jest, oczywiście, trafna i głęboka, ale dotyczy przecież sztuki polityczno-społecznej par excellence, jaką był „Franz von Sickingen" Lassala, a jaką nie jest „Maria Stuart" Słowackiego. Czy „Fedra" Racine'a, do której z trudem dałoby się zastosować definicję Engelsa, jest tragedią? Sądzę, że tak, jeśli pojmować będziemy tragedię, pod kątem klasycznej akcepcji tego słowa, jako kolizję dwu racji. Sądzę, że sprawa Marii Stuart jest tragedią w tej samej mierze i z tego samego tytułu, co sprawa Antygony, Fedry i Chimeny.

Odsądzać bohaterkę Słowackiego od czci „tragediowej" dlatego, że jej historyczny prototyp był „świadomym narzędziem wrogich nowej Anglii sił zewnętrznych i wewnętrznych" — wydaje mi się objawem pedantyzmu. A przecież, jeśli są rzeczy, które się wzajemnie wykluczają, to przede wszystkim — pedantyzm i umysłowość Kandyda.

Stanisław Brucz

WRÓCIŁA OKNEM

Brucz jest czarujący: zapewnia, że Maria Stuart Słowackiego nie ma „poza imieniem i godnością" — nic wspólnego z historyczną Marią Stuart. Każe nam wierzyć, że poeta zupełnie przypadkowo nadał swej bohaterce imię i nazwisko znane skądinąd z historii, że zupełnie przypadkowo reżyserzy ubierają rzekomą Marię Stuart i jej arystokratyczne otoczenie w stroje z rzekomo określonej historycznie i rzekomo nam znanej epoki elżbietańskiej.

Jeżeli tak — to skąd Brucz wie, że akcja rozgrywa się w ogóle w jakimś „antagonistycznym ustroju klasowym", skąd wie, że mamy tu do czynienia z „tragedią jednostki w ustroju klasowym"? Wie, bo przyłapał historię, jak „wypędzona drzwiami powraca oknem". I postanowił tę historię rozkonspirować. Nie żądaliśmy tego. Skoro jednak z własnej nieprzymuszonej woli publicznie podjął się tej roboty, to niech nam pozwoli traktować rzecz historycznie i sam niech od historii nie ucieka. Niech nie wmawia sobie i nam, że Maria Stuart Słowackiego to nie ta sama zbrodniarka, którą znamy z rzeczywistej historii. Jeżeli Słowacki (o co go nikt nie będzie winił) nie znał i nie rozumiał rzeczywistej historii „królowej szkockiej", jeżeli przyjął będącą wówczas w obiegu kłamliwą wersję — konwencję i na jej podstawie stworzył dramat, w którym przedstawia Stuartównę jako „kobietę walczącą o swe prawo do miłości z determinizmem etyki społecznej" — to obowiązkiem krytyka było wyjaśnić to nieporozumienie, którego ofiarą padł poeta, a nie sumitować się, że konflikt w dramacie Słowackiego nie jest „konfliktem politycznym, lecz konfliktem moralno-społecznym", którego „terenem jest świadomość jednostki".

Nawiasem mówiąc, mógłbym zapytać Brucza, czy jest zupełnie pewien, że konflikty „polityczno - społeczne" nie są konfliktami „moralno - psychologicznymi" i że terenem ich nie jest „świadomość jednostki". Bo cóż w takim razie jest ich terenem, cóż zresztą jest terenem wszelkiego konfliktu literackiego, jeżeli nie człowiek?

Ale mniejsza już o to. Chcę jeszcze raz stwierdzić: skoro się już poszło na historyczne potraktowanie dramatu o Marii Stuart (a Brucz to uczynił), skoro się wspomniało o „ustroju klasowym", to najlepszy dowód, że wypędzona drzwiami historyczna Maria Stuart wróciła oknem i nic nie pomoże udawanie, że się jej nie zna, że się o niej nigdy nie słyszało.

Kandyd

KORESPONDENCJA

JESZCZE O JANUSZU KORCZAKU I O KRYTYCE

Po ukazaniu się książki Hanny Mortkowicz-Olczakowej „Janusz Korczak" można było się spodziewać, że książka ta obudzi echa wśród nielicznej garstki pedagogów i ludzi blisko znających Korczaka — że cenny materiał biograficzny, zebrany przez autorkę, wzbogaci się innymi jeszcze szczegółami i wspomnieniami.

Można było spodziewać się nawet polemiki, bo książki Korczaka i jego teorie pedagogiczne przez samą swoją krańcowość muszą wywołać polemikę.

W przedmowie do swojej książki autorka mówi: „Intuicja, pietyzm i dyskrecja dopomogą w tej pracy. Odsłonią i pokażą treść tego życia, tak żarliwą, mądrą i odważną, prace i wzruszenia, których głęboki sens maskowały przez lata samotność, nieśmiałość i przekorny żart".

Rzeczą krytyki było osądzić, czy zamierzenie autorki zostało osiągnięte. Wypowiedź Alfreda Wiślickiego w 42 numerze „Kuźnicy" („O Januszu Korczaku i o książce Janusz Korczak") nie jest krytyką. Nie jest również polemiką.

Arbitralny, pogardliwy ton tej wypowiedzi nadaje jej raczej charakter *napaści*.

„Znałem doktora Korczaka i znałem jego dzieci, znałem jak ludzi najbliższych — pisze Wiślicki — i szukałem mozolnie strona po stronie tego Korczaka, którego znałem. Szukałem i znaleźć nie mogłem".

Rozprawiwszy się gwałtownie z książką Olczakowej, Wiślicki kończy swą wypowiedź nie podlegającym apelacji wyrokiem: „Droga Janusza Korczaka była biegunowo różna od drogi, którą autorka „Janusza Korczaka" uznała za słuszną".

Pomijając już, że to arbitralne zdanie nie ma po prostu sensu, bo autorka w książce swojej pisze o życiu i dziełach Korczaka, ale nie wybiera tej lub innej drogi jego życia, cóż daje nam Wiślicki, przekreślając jednym machnięciem pióra wielomiesięczną, z pietyzmem podjętą pracę Olczakowej?

Czy w wypowiedzi jego znajdujemy nowe, nieznane nam szczegóły z biografii Korczaka? Czy osobiste o nim wspomnienie? Bynajmniej. Sprawy, którym autorka poświęca całe rozdziały, np. o Korczaku wychowawcy i uczonym, Wiślicki rozstrzyga w kilku górnolotnych frazesach: „Bojownik o prawo dziecka do życia i do szacunku, szermierz zasady, że dziecko jako przyszły obywatel i członek społeczeństwa musi być zdrowe psychicznie i przygotowane do swej roli".

W tych kilku frazesach zaciera się tragiczny konflikt między wychowaniem w „Domu Dziecka" (zarówno w „Domu" dla dzieci polskiego proletariatu w Pruszkowie, jak w „Domu" dla dzieci żydowskiego proletariatu na Krochmalnej) — i otaczającym je życiem w ówczesnej Polsce; znika prawdziwy Korczak, marzący o odrodzeniu świata przez dziecko, fanatyk miłości do dziecka, pragnący uchronić dziecko „od złych spraw dorosłych" — ale uświadamiający sobie później wady i braki własnego systemu.

W dalszej namiętnej obronie Korczaka Wiślicki nie dodaje nic nowego do tego bogatego materiału biograficznego, jaki znajdujemy w książce Olczakowej. Wysuwa natomiast szereg krzywdzących i niesłusznych zarzutów. Takim niesłusznym zarzutem jest ów „filtr literacki", rzekomo zastosowany przez autorkę.

Autorka nie wybierała żadnego filtru literackiego. Opowiada życie Korczaka od wczesnego dzieciństwa aż do jego tragicznej śmierci. Tak się jednak zdarzyło, że Janusz Korczak zabłysnął swoją buntowniczą książką „Dziecko salonu", zanim został pedagogiem. Społeczeństwo polskie poznało go najpierw jako literata. I później jego książki są to jakby słupy graniczne kolejnych etapów jego życia i myśli.

Niesposób oddzielić Korczaka-wychowawcę od Korczaka-literata. Twierdzić, że *słowo* było dla Korczaka tylko *orężem*, tylko *środkiem* w walce o dziecko i jego prawa — jest to zubożać Korczaka. Był pisarzem-artystą. Kochał język polski jak tylko może kochać pisarz-poeta. Jego „Gramatyka" jest swego rodzaju poematem o mowie polskiej.

Nieprawdą jest również, że taka praca jak segregowanie brudnych chustek do nosa w internacie, zbieranie naczyń, strzyżenie dzieci — jest zwykłą pracą wychowawczą. Wychowawca, a tym bardziej kierownik „Domu" nie zajmuje się tą pracą. Korczak miał własną teorię co do tych czynności. „Jaka to wspaniała karta indywidualna taka chustka do nosa" — cytuje autorka zdanie Korczaka.

I dalej pisze:

„Korczak chciał i musiał sam badać każdy najbardziej lekceważony objaw istnienia. Całe swe życie upierał się przy bezstronnej, opartej na dokumentacji roli badacza i uczonego".

„Niech dzień dzisiejszy będzie zawsze przejściem od sumy dzisiejszych doświadczeń do większej ich sumy z dniem jutrzejszym".

Zbierając tak skrupulatnie doświadczenia dnia dzisiejszego, marzeniem wybiegał w daleką przyszłość.

„Może zjawi się cud — rycerz o stu głowach, o stu po sto rąk czarnych w guzach, garbach i bliznach od ciężkich narzędzi pracy, i dla wszystkich, i dla nas lepsze jutro wywalczy".

Marzenie Korczaka spełniło się już po jego tragicznej śmierci.

„Rycerz o stu po sto rąk czarnych" — lud pracujący wywalczył to „lepsze jutro" dla Polski, „Kult pracy" — prawo dziecka do nauki i do marzenia — to co było utopią, marzeniem w dziełach i w systemie Korczaka, stało się *realnym, powszednim* życiem w Polsce Ludowej.

I dziś dopiero możemy wykorzystać ogrom pracy i doświadczeń Korczaka. Dlatego Korczak powinien żyć: nie w legendzie swojej śmierci, ale w dorobku całego swego życia. Ale aby żył, aby praca całego jego życia nie poszła na marne — musimy go analizować i krytykować. Musimy się z nim kłócić. Musimy odrzucać jego „apolityczność", jego demagogię dziecięcą, zachowując wszystko co płodne i cenne w jego dziełach.

Jego tragiczną śmierć możemy ocenić i zrozumieć tylko *znając jego życie*.

I dlatego książka Olczakowej, dająca pełny obraz Janusza Korczaka-pisarza-wychowawcy-marzyciela, badacza i bojownika o prawo dziecka do życia i do szacunku — ma dla nas wielką wartość.

Helena Bobińska

Noty

Co zobaczyli

W ostatnich dwóch numerach „Odrodzenia" ukazały się dwa doskonałe reportaże Witolda Zalewskiego o organizowaniu współpracy gospodarczej między wsią a miastem, wyjazdach ekip robotniczych na wieś w Kieleckiem i przygotowywaniu gruntu do powstawania wiejskich spółdzielni produkcyjnych. Świetne literacko, odkrywcze ideowo, reportaże Zalewskiego są poważnym wydarzeniem w naszym życiu kulturalnym, żywym przejawem coraz większego zbliżenia naszej nowej literatury do tego, co stanowi istotną treść życia nowej Polski.

Wszystko to dość trudno oczywiście zobaczyć z perspektywy organu kardynała Sapiehy. Z całej bogatej problematyki reportaży Zalewskiego „Tygodnik Powszechny" dostrzegł tylko błąd korektorski. Błąd

co prawda dla ministrantów obywatela kardynała dość pikantny, niemniej dający aż nadto przejrzysty obraz tego, jaki udział w tworzeniu nowego życia w Polsce bierze owo pismo. Choć o parę wierszy dalej z treści reportażu wynika wyraźnie, że chodzi o usterkę korektorską, panowie z „Tygodnika" z uciechą zacierają rączki. Aha! Zalewski myślał, że na sumę idzie się „po południu". Aha! Proszę bardzo. Proszę spojrzeć co wart ten reportażyk, jeśli autor nie wie, kiedy idzie się na sumę. Żadna droga nie jest zła, żeby poderwać zaufanie do dużej, ważnej, pierwszoplanowej roboty nad przebudową wsi, żeby utrzymać stojące bagienko przesądu i zacofania... Śmiejcie się czytelnicy! „Każde dziecko wie na wsi, kiedy się idzie na sumę". Zapewniamy redakcję „Tygodnika", że dziecko wiejskie posiada już dziś także i wiele innych wiadomości o życiu, i, kiedy wyrośnie, inaczej czytać będzie reportaże z frontu walki o swój przyszły los, niż to czynią redaktorzy kardynalskiego tygodnika.

rdc

Łobuzerskie metody

Oddawna stwierdzam, że „Tygodnik Powszechny" kwituje każdy mój artykuł. Czyni to przecież dość osobliwie. Nigdy — o ile zauważyłem — w przeglądzie bibliograficznym prasy. Poświęca natomiast moim wystąpieniom zwykle osobne artykuliszcza (na rozkładówkę) artykuły, artykuliki i noty. Takie artykuliszcza niczym się zwykle nie różnią od not na mój temat. Nie rozważa się ani tu ani tam *meritum* moich poglądów. Wychwytuje natomiast pierwsze lepsze *marginesowe* zdanie, albo zgoła nawiązuje do rzeczy pisanych piętnaście lat temu. Wszystko po to — aby przy takiej okazji opatrzyć moje nazwisko paru epitetami dyskredytującymi mnie w intencji obozu „Tyg. Pow.".

Tak i ostatnio w numerze 43 p. J.M.S. postarał się tak rykoszetem zdyskredytować mój artykuł o literaturoznawstwie radzieckim, postarał się w taki sposób podważyć zaufanie do merytorycznych sądów zawartych w tym artykule krytykującym idealistyczną polonistykę i stawiającym jej przykład materialistycznego literaturoznawstwa radzieckiego. (Należy naprawdę żałować, iż nie było w „Tygodniku" i w innych pismach żadnego innego, lepszego od mojego artykułu na ten temat!). P. J. M. S. wyłapał z mego dużego artykułu ujemny sąd o niedobrej książce polonisty Jana Łempickiego pt. „Historiozofia H. Taine'a". Nie próbował udowodnić, iż nie mam racji. Stwierdził tylko, że on (p. J. M. S.) i prof. Kołaczkowski uznali tę książeczkę za dobrą. Wobec tego, że mój sąd różni się od zdania tych dwu „autorytetów" — jest „nieprzemyślany i nieścisły".

To są łobuzerskie metody.

W zasadzie cieszę się, iż obóz wsteczników tak żywo reaguje na moje artykuły. To jest także miarą ich aktualności, ostrości i skuteczności.

Chciałbym jednak wszystkim ludziom dobrej woli wyjaśnić — pro domo mea — sens kampanii „Tyg. Powszechnego" przeciw mojej osobie. „Tygodnik Powszechny" postępuje według starej metody „obrzucajmy błotem, coś się z tego przylepi do faceta". „Tyg. Powszechny" chce, żeby moje nazwisko kojarzyło się z dyskredytującymi epitetami. Mam przecież nadzieję, że ludziom dobrej woli będzie się raczej kojarzyło z artykułami, które od lat biją w reakcyjną krytykę jak w kaczy kuper.

P. J. M. S. próbuje swoje łobuzerskie epitety osłonić listkiem figowym jakiejś aluzji merytorycznej.

1) Ja sądziłem, że cała mitologiczna literatura opisująca przeżycia psychiczne Kochanowskiego rzekomo związane z wypadkami opisanymi w „Trenach" dotyczy *faktów* wątpliwych. Pan J. M. S. jest zdania przeciwnego. Ma widać ogółowi polonistów nieznane dokumenty historyczne, które potwierdzają domysły i hipotezy o rodzicielskiej rozpaczy Ko-

chanowskiego, charakterze tych przeżyć i przyczynowym ich związku z twórczością poetycką pisarza. Konia z rzędem i pudełko „Górników" p. J. M. S., jeśli polonistom udowodni *niezbite fakty* z tego zakresu. Po cóż Pan się narywa, Panie J. M. S. i pisze bzdury? Na problemach metodologicznych trzeba się znać, to są dosyć subtelne kwestie.

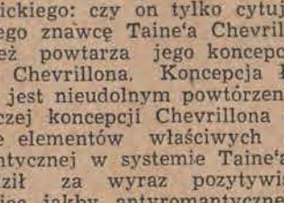
2) A na temat samodzielności badań Łempickiego: czy on tylko cytuje francuskiego znawcę Taine'a Chevrillona — czy też powtarza jego koncepcję? Ja znam Chevrillona. Koncepcja Łempickiego jest nieudolnym powtórzeniem zasadniczej koncepcji Chevrillona o przewadze elementów właściwych filozofii romantycznej w systemie Taine'a, który uchodził za wyraz pozytywistycznej (a więc jakby antyromantycznej) filozofii. Może by p. J. M. S. przeczytał Chevrillona, zanim zacznie pisać na ten temat? Głębsza nieznajomość tematu to nie jest tytuł do zabierania głosu nawet w „Tygodniku Powszechnym".

3) A dalej, czy książka Łempickiego, którą krytykuję za niesamodzielność i banalność koncepcji oraz za niepoprawną analizę estetyki Taine'a, dotyczy estetyki czy historiozofii tego pisarza? Gdyby p. J. M. S. znał z niego coś więcej niż tytuł, to wiedziałby, że dotyczy problemu także estetycznego — wartości (np. par. 9 r. IV) dzieła literackiego. W teorii Taine'a estetyka jest nieoddzielna od historiozofii. I tu więc p. J. M. S. po łobuzersku sypnął piaskiem w oczy: „a może uda się wmówić, że Żółkiewski wypowiada nieścisłe sądy". A ten Żółkiewski psiakrew czyta książki, o których pisze (wbrew insynuacjom p. J. M. S.). Mała rzecz a p. J. M. S. powinno być wstyd. Ale tak łobuzerskimi metodami niestety posługują się ludzie bezwstydni.

żik

Winny skandal

Kapitalizm francuski przeżywa którąś tam z kolei grypę przesilenia gabinetowego. Tym razem kryzys jest ciężki, co świadczy o poważnym wyczerpaniu sił chorego. Jak to bywa w mieszczańskich rodzinach, przy łożu boleści zebrali się krewni i życzliwi, wzdychając, podszeptując rady i znachorskie sposoby oraz załatwiając cichaczem, po ciemnych kątach, nieprzedawnione familijne obrachunki. Nie obeszło się oczywiście bez wielkiego skandalu. Co prawda, obecni na sali rzucili się odrazu do drzwi i okien usiłując je uszczelnić, by śmiecie nie zostały wyniesione na ulicę. Coś niecoś ze spraw rodzinnych doszło jednak do uszu niepowołanych.



Oto co podaje „Humanité" z 22 października.

„Sędzia śledczy p. Marcantoni... kazał aresztować w Bordeaux bogatego kupca Guy Wattier, już oskarżonego w związku ze skandalem winnym i zamierzającego uciec do Ameryki Środkowej.

Przewieziony do Paryża Wattier został wtrącony do więzienia „Santé". Ciąży na nim podwójne oskarżenie — po pierwsze, o dawanie łapówek wyższym urzędnikom w celu uzyskania swobody działania dla statku korsarskiego „Taxiarchis"; po wtóre — o nabywanie bez rachunków artykułów skontyngentowanych (chodzi o tranzakcje pomarańczami hiszpańskimi).

Statek „Taxiarchis" podobnie jak „Lacydon" jest jednym z okrętów wyładowujących — przy poparciu z ministerstwa — potajemnie swój ładunek win w Monaco. Te wina odsprzedawało się następnie na czarnym rynku.

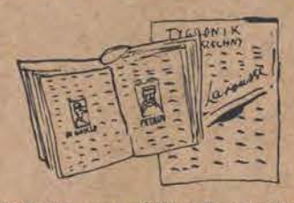
Pamiętamy, że ten handel miał miliardowe obroty, i że ci którzy największe odnieśli w nim zyski, korzystają dotychczas z jak najdalej posuniętej bezkarności".

Ludzi jednak, żądnych zdrowej sensacji, a nieco już (we Francji) zbiazowanych — tego rodzaju wiadomości pozostawiają „bez wrażenia". Statek korsarski, kilka miliardów straty dla podatników, bezkarność aferzystów tylko tyle... phi!

zd

„Tygodnik Powszechny" i mały Larousse

Kilka tygodni temu „Tygodnik Powszechny" zamieścił recenzję z nowego wydania jednej z najpopularniejszych encyklopedii świata — małego Larousse'a, które to nowe wydanie w pewnej liczbie egzemplarzy pojawiło się niedawno w polskich księgarniach. Jesteśmy pełni uznania dla dbałości „Tygodnika Powszechnego" o to, aby redakcję francuskiego wydawnictwa poinformować o ważniejszych i mniej ważnych usterkach encyklopedii w zakresie jej poloniców, stwierdzić musimy jednak, że z punktu widzenia ogólnej oceny tego wydawnictwa, fakt czy Jan Sobieski nosił kolczyk w uchu i czy ks. Józef Poniatowski urodził się w Warszawie czy w Wiedniu jest może mniej ważny, niż sprawa o wiele głębsza, której, rzecz jasna, „Tygodnik Powszechny" nie dostrzegł i dostrzec by zapewne nie chciał. Chodzi o stwierdzenie jasne i wyraźne, że trudno o wydawnictwo wyraźniej reakcyjne niż popularna encyklopedia Larousse'a. „Tygodnik Powszechny" dyskretnie i uznając to za rzecz zrozumiałą, zaznacza pominięcie większości żyjących w Larousse'ie. Jest to nieścisłe. Istotnie, Larousse jest w dopuszczaniu żywych wybredny i ostrożny. Moglibyśmy jednak bez trudu wskazać kogo ta wybredność i ostrożność dotyczy przede wszystkim. Nie brak w Larousse'ie generała de Gaulle, obdarzonego portretem, choć żyje i cieszy się najlepszym zdrowiem. Nie ma natomiast fotografii ani Marksa, ani Engelsa, choć nie żyją. Nie brak również i innych generałów i polityków żyjących i nie żyjących, o których poglądach Larousse nie informuje wprawdzie czytelników, lecz w gruncie rzeczy byłoby to nawet zbędne, gdyż dobiera ich tak, że dla świadomego czytelnika komentarz byłby zbyteczny. Samo zamieszczenie staje się określeniem przynależności ideowej. Znalazło się miejsce dla marszałka Petain (choć żyje) i dla zdrajcy Lavala (bo nie żyje), natomiast nie starczyło go dla Barbusse'a, dla Cachin, dla Thoreza,



dla żadnego z wybitnych przedstawicieli lewicy francuskiej. Z żyjących znajdziemy w Larousse'ie Tito (jeszcze bez fotografii ale można przypuszczać, że będzie w następnym wydaniu), próżna natomiast szukalibyśmy Dymitrowa, Zdanowa. Jest jasne, że ważniejsze było dla Larousse'a zamieszczenie Ignacego Mościckiego (ma prawo, umarł) niż obecnego Prezydenta Polski. O Marksie czytamy „Marx, (Karl) socialiste allemand, d'origine juive, auteur d'un ouvrage fameux sur le Capital et fondateur de l'Internationale, né a Trèves (1818—1883)" — razem 3 linijki. Reakcyjny polityk i historyk francuski Thiers posiada fotografię i 25 linijek tekstu. Są to luźne spostrzeżenia, wynotowane przy pobieżnym przeglądaniu wydawnictwa. Czy jednakże już na ich podstawie można mieć wątpliwości co do klasowego oblicza Larousse'a? Chyba nie. „Tygodnik Powszechny" oczywiście o tym nie napisał.

rkm

TREŚĆ Nr 44

Paweł Hoffman — Rewolucja dwudziestego wieku; Z listu Lenina; **Wiktor Woroszylski** — Pierwsza linia pokoju; **Roman Karst** — Droga inteligenta do rewolucji; **Seweryn Pollak** — Przyjaciele w wolności; **Leopold Lewin** — Nad grobem żołnierza radzieckiego; **Aleksander Fadiejew** — Dziewiętnastu; przełożyła **Wanda Grodzieńska; Jan Brzechwa** — Opowieść o Arsenie; **Ewa Korzeniewska** — Z dziejów twórczości Gorkiego; **Wawrzyniec Żuławski** — Z sal koncertowych; **Jerzy Hubert Drapella** — Pawłow mówi po polsku; Na półkach księgarskich; **Jan Śpiewak** — Z frontu wojny na front pokoju; **Julian Rogoziński** — Powieść o Stendhalu; Książki nadesłane; **Jerzy Zagórski** — Liścik z Krakowa; Z wystawy polskiej i radzieckiej karykatury politycznej; Noty.

Redaguje Zespół. Adres redakcji ul. Wiejska 12a (Frascati 1) pokój 413, IV p. tel. 4-01-80, w. 95 Adres administracji, Wiejska 12. Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

Warunki prenumeraty: Miesięcznie zł 80.—: kwartalnie zł 240.—: półrocznie zł 480—; rocznie zł 960.— Należność za prenumeratę wpłacać do PKO I-10900. Adres prenumeraty: Warszawa, Plac Trzech Krzyży 16.

Drukarnia Nr 2 Spółdz. Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik" — Warszawa, ul. Marszałkowska 3/5

B-89880