

ny? I ogórki z ogrodu, chropowate i często gorzkie? „Ze złego końca ogórek jeść panna zaczęła, temu gorzki” — mówiła Oleśka i weszły w to wierzili.

Jeszcze były owoce i mleko, bo krowy trzeba było jednak doić, a i świnię karmić. Dla świni gotowali się nawet kartofle i zielisko zaszypało się otrebami, ale ludzie to musieli się modlić. Byłam zła jak mucha. Miejsca sobie znaleźć nie mogłam. Do lasu strach było iść nawet w dzień. Może mordercy tam się skryli? Jak sobie pomyślałam, że nie bałam się i po nocy ze Stasiukiem latałam, to mi się wierzyć nie chciało i złość brała na siebie, że przecież mogło się wydać, że jak mogłam być tak lekkomyślna. Co stryj by powiedział! Stryj, który na nie nie pozwala. Na rzekę iść z dziewczuchami — nie wolno. Do lasu o świcie z babami po grzyby — nie wolno. Nawet na drzewo owocowe po gruszki czy jabłka wleźć też nie wolno, bo jak dziewczyna wlezie na drzewo, to drzewo uschnie. Wolno było tylko chodzić w pole pomagać pracować. Bo przy pracy w polu, mówił stryj, nie ma pana ani chłama, wszyscy służy Boży. Ale sam rzadko kiedy był sługa Bożym. Wiecznie w miasteczku na sejmiku, to w sądzie, to u proboszcza na plebani. A wszędzie gdzie się kłóca, gdzie spierają, gdzie do oczu sobie skaczą, tam stryj pierwszy. Nam mówił, że o dobro ludzi walczą, ale nikt nie wierzył. Bo jakie to dobro brać konie do miasteczka, jak potrzebne do zwózki czy do żniwiarki czy do orania. Na Stasiuka zawsze się krzyżowało że hulaj, że nic nie robi, że drzewiczki w jesieniomowym krendensu już drugi rok urwane z zawiąsów i nie można ich otwierać, bo wypadają. Tak już drugi rok używano tylko jednego krendensu, a ten z urwanymi drzewczkami był nieczynny, „jak niekórtyz politycy” — mówił stryj złośliwie; ale ja i w politykę stryja nie wierzyłam, bo czemu sam drzewczek nie naprawił?

I teraz do wsi, do domu Wiszowatych, gdzie się wszystko działo, gdzie stały grupki bań lamentujących i chłopów zatroskanych, tam też nie wolno było iść. Wolno było siedzieć w domu i oglądać stare roczniki *Kłósów* albo czytać Kraszewskiego. Ale jak brało się grubą książkę i na samym wstępie przeczytało się, że koniec w tomie dwunastym, to się żyć odechowało, a co dopiero czytać. Wolno było jeszcze pójść do dworku Horodków. Tam, w chłodnym pokoju albo na ganku, pani Bronisława zawsze podejmowała „arbatą z malinami”. Do herbaty sta-

wiała wędlinę wędzoną na jałowcu i sucharki posypywane cynanomonem. Trzej synowie, wielkie jak byki chłopskie, wracali z pola gdzie pracowali jak chłopci, myli się, trzęśli dla mnie gruski, i na kolację szli do pokoju i pili „arbatę”, po pańsku, po słachecku. A potem grali ze mną w niebo i piekło i oszukiwali, choć nie grali na pieniądze. Co prawda, oszukiwałam i ja, ale stryj o tym nie wiedział.

Dziś nie było po co iść do Horodków. Nikt nie myślał o grze w niebo i piekło. Myśleli o prawdziwym Niebie i prawdziwym Piekłem. Wiedziałam o tym od „prose państwa Oleśki”, że wszyscy, a najpierwsza pani Bronisława, byli u Wiszowatych. Ubierali ciała do trumny, pletli wieńce i rozstrzygali spór, czy biedni nieboszczycy pójdą wprost do nieba (bo tacy byli porznięci ludzie choć chamy), czy najpierw do „czyścza” — bo zmarli bez ostatnich sakramentów. O piekło mówiło się, że tam pójdą mordercy.

I jeszcze wolno będzie, powiedział stryj, iść na pogrzeb. Pogrzeb miał wyruszyć po obiedzie, iść głównym gościem naokoło, przez wieś, potem szosą do miasteczka. Ale ja nie mogłam iść, choć to właśnie było wolno. Jak mogłam, kiedy przez całe lato chodziłam bos? Najpierw podeszwy botały, ale potem tak zgrubiły, że przez rzysko mogłam biec i nie przekulałam stopy. I nawet mierzylam: nogi nie bardzo urosły, a wejść w buciki, jeszcze zupełnie nowe, najpierw nie chciały, a potem — po kilkogodinnym moczeniu w gorącej i zimnej wodzie — weszły, ale piekły niemożliwie. O przejściu kilku kilometrów, o wystawianiu nad trzema grobami nie było mowy. Trudno: widać wszystko w życiu miało mnie minąć! Rozgorczyenie moje było wielkie. Te muchy, krowy w sadzie, brak ciepłego jedzenia, brak zajęcia, to ogólne zdenerwowanie i ten Stasiuk, co stałe spija z Fróską w stodole, a ze mną „zawsze kiedy zechce” będzie po nocy jeździł, doprowadziły mnie do takiego stanu, że już chyba chciałam do miasta. Do szkoły. Stryj mi kupi nowe żółte buciki. Nowa sukienka. Znow będe delikatną panią z miasta. Pogoja mi się zadry na rękach i obłutnienia na kolanach. Przystanie pachnieć sianem i psami.

I kiedy wiedziałam, że pogrzeb już pewno rusza, bo nikogo ale to nikogo we dwore nie było, chyba tylko te kury i prosięta busujące w sieni, poszłam do sadu. Położyłam się nad samą sadzawką pod jabłonką. Jabłonka papierówka. Dawno z niej jabłka

zjedzono. Leże, patrzę w niebo poprzez liście. Gorąco było takie, że chyba z tego niebo było złote a nie niebieskie, choć bez chmur. Leże i leże. Lzy mi tak bokami przez skronie spływają. Tyle myśli przez głowę przechodzi. Wczoraj wydawało się, że to jeszcze trzy tygodnie do końca wakacji, a dziś nie wydaje się, ale wie się dokładnie że to nie jeszcze, ale już tylko trzy tygodnie. Leże, patrzę w górę i patrzę, aż nagle wysoko na samym wierzchołku jabłoni widzę dwa jabłka. Papierówki o tej porze to rzadkość, nikt nie uchowa na drzewie do sierpnia. Tak dojrzały, że zupełnie złote. Najpierw myślę, że może to liście, bo już i liście poniektóre żółkły... Ale potem naprawdę widzę że jabłka. Zaraz mi lzy obeschły. Połeciałam po żerdź. Ale za krótką. Wzłam na jabłonce „A nie uschnie, wszystko mi dziś jedno”... Delikatnie strząchnęłam żerdź i jedno i drugie. Jabłka były tak piękne jak z piosenki. Złote, przezrocyste, czarne pestki przeświecały. Co z nimi robić? Strzydomiś tam jedno, to zje i nie zauważy że zjadł. Wiem, do Horodków wzięję. Ot, jabłko im pokaże! A drugie? A drugie? Nie, Stasiukowi nie dam, nawet nie pokaże. Drugie zjem choć żal, ale zjem żeby drugiego nie było. Jabłko było tak dobre, tak rozplywało się w ustach, że od razu i na duszy lżej się zrobiło i oddychać łatwiej. A może to powiał wiatr? Postanowiłam zobaczyć pogrzeb.

Od nas z górami przez drogę z jaru na górę, a tam z góry świetnie widać gościniec do miasteczka. Gwizdaniem na Baltmana (tak jeszcze Niemceży żołnierze nazwali naszego pięknego newfundlanda) i pobiegliśmy. Baltman wyrwał pod góry pierwszy, ja za nim trzymając się jego ogona. Tak już było między nami ułożone przy wchodzeniu nad górę. Zadzyszani stanęliśmy na wzgórzu. W dole widać była droga że wsi — wieś była na lewo, schowana za górą, — a za drogą biel, to łąka po tujezemu. A na zielonej, szmaragdowej bieli widać było niebieską, siną rzekę. A za bielą, z drugiej strony rzeki, ciemniały las. To było naprawdę piękne. A za mną był pola polińowane zagonami, ale nie równe a gorzyste, kopułowane: góra — dol, góra — dol; co wyższe porastały lasem. Ale prawdziwy las, bór — był daleko za polami. Puszcza. I najwyższy punkt lasu „Kozłowa Góra” — to nasze, stryjowe. Znalaz się ten widok na pamięć, a zawsze jednakowo zachwycał i wzruszał. Był to krajobraz kołyszący.

Nie wiem jak długo stałam tak zapatrzona, ukłonyśna widokiem, aż nagle za zakrętu wyszedł pogrzeb. Czy dlatego, że najpierw ze wsi droga idzie jarem, a dopiero tu za zakrętem wypływa na równinę, nie słycać było śpiewów. I to nagle ukazanie się czarnych chorągwi, krzyża, ten śpiew z wiodzących bab wdarły się w pogodny krajobraz jak krzywdy. Pożecie krzywdy stało się wprost namacalnie rzeczywiste i nie do zniesienia. Tak samo nie do zniesienia stał się widok ciemnych płam chorągwi, krzyża i rozwianej sukni popa. Nie, trumien już nie chciałam zobaczyć. Nie mogłam. Odwróciłam się w stronę żbóż i lasu z Kozłową Górą i posłam ścieżką między pola. Żółty lubin kwitł i mocno pachniał. Baltman poszły zając. Szłam w stronę lasu, byle daleko od trumien.

Późnym wieczorem wracałam do domu. Czerwony księżyc, niski i olbrzymi, wszedł nad dworem. W oknach się świeciło. W pokoju stołowym stryj przyjrzał komisarza. Samowar kipiał na stole, w koło stali półmiski z wędliną i serami. Nawet biały chleb. Widać, że dla komisarza Oleśka naszykowała pańskie jedzenie, bo tak, dla nas, gotowała co dzień zacierki na mleku albo na słoninie. Komisarz siedział przy stole, stryj mocował się z kredensem, którego drzewiczki wpadły do środka. Szukał kieliszków. „Ach, ten hulaj! Stasiuk, już ja go nauczę, jeszcze dotąd drzewczek nie naprawił!”. „I nie naprawi tak przedko, panie pośle!” — śmiał się komisarz. „Z nim to nie taka prosta sprawa. Mówił, że z Fróską spał, to czemu mokry do pasa? Mówił, że wodę chodził pić i wiadro u studni na siebie przechylił. Pić mu się chciało. Nie pić, a myć się chodził. Krew zmywał. Toż siekiera stryja zamordowani byli. Krew na niego trzęsła; jak się musiał. Fróska nie słyszała jak pić chodził, to i nie słyszała jak chodził zabijać. Taka dziewczka jak żasnę, to kijem jej nie dobudzi. Może nawet nie słyszała, jak z nią spał, he, he, he!” — rechotał komisarz.

Stryj wyprostował się z połową drzewiczek w rękach: „Co pan mówi, komisarzu, toż to znów wszystko zmienia. Ale przecież moja panna powiedziała, że wie coś o tej sprawie” — stryj zwrócił się do mnie. Nogi i ręce miałam lodowate. A w głowie szum. A jednak spokojnie usłyszałam swoje własne słowa, spokojnie i opamiętanie wypowiedziane: „Nie, stryju, o niczym więcej — poza tym że Stasiuk spał z Fróską — nie wiem”.

HALINA LENCEWSKA

TALENT NA BEZDROŻU

Stopnia doskonałości jakiegokolwiek dzieła sztuki nie da się zmierzyć lokiem. Mówi się: „rzecz dobra”, „bardzo dobra”, „doskonała”, lub przeciwnie — „nienadzwyczajna”, „słaba” itp. Ale w dziedzinie sztuki takie określenia są bardzo względne. Np. powieści Poli Gojawicyńskiej *Dzieucęta* z *Nowolipiek* i *Rajska jabłoni* ogólnie uznane zostały za „dobre”, zaś *Ziemia Elżbiety* za „piewsz”, „bardzo dobrą”. Lecz zarówno *Dzieucęta* z *Nowolipiek* jak i *Rajska jabłoni* kryją w sobie pewne rysy, które wprawdzie uchodzą u wadze przeciętnej czytelnicy, lecz bardziej wnikliwemu nasuwają obawy wykołoczenia się czy stoczenia się talentu autorki po linii najmniejszego oporu. Tą linią w powieściach Gojawicyńskiej jest jakaś specyficzna atmosfera kumoszarstwa i iście kobieca gadatliwość, która np. w *Dzieucętach* z *Nowolipiek* każe autorce podkreślać szczegóły „lapania oczek” w pończosze, w *Rajskiej jabłoni* — kieszonki kapusty, prania i gotowania białej wody itd. Oczywiście, można by rzec, że to są sprawy nie mniej ważne i niezbędne, jak i wszelkie inne, „wyższej” natury, i z tym trudno będzie się nie zgodzić; mimo to znaczna wybujałość drobiazgowości budzi niepokój i każe się obawiać, że nieprzeciętny talent Gojawicyńskiej może się rozminąć na drobne.

Obawy te — niestety — powiększa jeszcze ostatnia powieść tej autorki *Slupy ogniste*, i nie sama już drobiazgowością: łączy się tu nowy, groźny element: bajkowość. Autorka, w nawale nieistotnych szczegółów z życia codziennego, zaczyna tracić poczucie prawdy życiowej i psychologicznej — poczucie miejsca i czasu, i przez to pozabawia swe dzieło wszelkiej perspektywy, która by pozwoliła na przyjęcie pewnych momentów czy zjawisk i dawałaby gwarancje bodaj względnie prawdopodobieństwa. Pod tym względem Gojawicyńska (na się wrażenie — niezauważalnie dla samej siebie) wstępuje w „smutne” ślady Szelburg - Zaremby i z powieści realistycznej przechodzi w powieści bajkę. W *Slupach ognistych* rozpoczyna ją jakby „Wędrówkę Piotra” — nie mniej cudowną i niewiarygodną jak *Wędrówka Joanny* z tą

różnicą, że w przeciwieństwie do „pechowej” Joanny — z podrzutka Piotra robi wyjątkowo szczęściarza. I ciekawe, że w życie uczuciowe Piotra wprowadza moment, który żywo przypomina Wincencie odbierającą Krystynę Firmantę. Tak samo traci „wędrówkę Joanny” postać nauczycielki „z krzywą główką” (podkreślenie dzwignego kalcełka jak u Zaremby, wywołujące uczucie czegoś przykrego). Na tym zresztą kończy się podobieństwo zewnętrzne, stosunkowo niezauważalne. Lecz pozostaje — wewnętrzne, polegające na niezrozumieniu u takiej realistki jak Gojawicyńska uchyleniu się od rzeczywistości w dziedzinie bajki (bo nie ratuje powieści kilka słabo podkreślonych momentów historycznych i społecznych — w zakospirowanej pracy nauczycielki).

Wszystko w życiu Piotra układa się i toczy jak w bajce. 17-ty czy 18-letni chłopczyca wiejski, umiejający zaledwie „dukać” z elementarza, w błyskawicznym tempie opanowuje wiedzę techniczną, robi samodzielnie plany, wykresy, obliczenia, zakłada i urządza „biuro”, w którym za poradą rzemieślniczo-teściowej zawieszają mapę miasteczka(?) i w ten sposób zostaje „inżynierem”, nie posiadając „najprzeciętniejszego bagażu wiadomości ogólnych”. Ostatecznie można by widzieć w Piotrze genialnego samouka — rzecz nie wykluczona — ale w takim razie czytelnik musiałby coś nie coś wiedzieć o tym, kiedy, jak i gdzie on się uczył, że w ogóle uczyć się lubił, że uparcie śledził nad książką, jak to zwykło u samouków bywa. Tego jednak z powieści się nie wie. Ale co najdziwniejsze: ten młody wieśniak, który poza ubogą chatą poczciwych i surowych chłopów nigdy nie widział (nie licząc dworu, z którym, nawiasem mówiąc, stosunki jego były bardzo ograniczone), wszedłszy do rodziny bogatego rzemieślnika z miasteczka, zaczyna to rodzinę podciągać wżwyz, ucząc ją dystynkcji i pańskich zwyczajów, — począwszy od zahukanek i brudnej posługaczki rzemieślniczej Jozefki, którą szybko przemienia w pokojówkę z „lepszego domu”, polecając jej utrzymanie domu „na wyższej stopie”. Wszystko to oczywiście nie dzieje się bez powodu. Przyczyna w tym, że Piotr nie był chłopem z krwi i kości. Autorka niejednokrotnie napomyka o

pańskim pochodzeniu Piotra, jakby chcąc podkreślić przez to, że cała niezwykłość Piotra wynika właśnie z jego „pańskiej krwi”.

Zapewne, takie pojęcie kwestii rasy czy pochodzenia obec jest autorce *Dzieucęta* z *Nowolipiek* i prawdopodobnie wywołane zostało brakiem odpowiedniej kontroli nad wzrostem i kierunkiem rozwoju talentu — brakiem, który spowodował wypaczenia i odchylenia natury zasadniczej. Ale Gojawicyńska nie darennie jest pisarką naprawdę wielce utalentowaną, o głębokim poczuciu rzeczywistości. Jeśli więc to poczucie ją zawiodło,

jeśli instynkt pisarski zmylił, to nie na długo. Spozstrzegłszy, że postać Piotra staje się nierealna, pragnąc uczynić ją bardziej życiową, podkreśla (już w ostatnich rozdziałach tomu) próżność i snobizm Piotra, przez co niektóre momenty i rysy nabierają większego prawdopodobieństwa. Lecz na ogół nie zmienia to charakteru bajkowości *Slupów ognistych*, które w dotychczasowym poważnym dorobku literackim Gojawicyńskiej stanowią pozycję najslabszą.

MARIA KOSZYC-SZOŁAJSKA

Z „TEATRU WYOBRAŹNI”

Wystawione 19 maja przez Oryginalny Teatr Wyobraźni słuchowisko czeskiego autora Józefa Wechsberga pt. *Bohaterowie* (podobnie jak i nadane dwa tygodnie przed tym z Wilna słuchowisko Putramenta *Wyspa Borden*) zdaje się wskazywać na to, że Oryginalny Teatr Wyobraźni, nie bez słuszności zresztą, idzie ostatnio po linii realizowania przed mikrofonem utworów typowo „radiowych”, tj. takich, które ze względu na swoje niewielkie stosunkowo rozmiary, a zarazem skomplikowaną scenę, nie nadawałyby się do wystawiania na scenie teatralnej, a za to dzięki specyficznemu zagęszczeniu akcji i sugestywnej ilustracji dźwiękowej mogą być żywo przyjęte „na niedzielną”.

Takim właśnie utworem są *Bohaterowie* Wechsberga. Akcja tego słuchowiska, której os dramaturgiczną stanowią porachunki życiowe dwóch ludzi, spotykających się ze sobą przypadkiem po latach niewiedzenia — rozgrywa się w samolocie, przelatującym nad kanałem La Manche i częściowo na lotnisku. Dalej to reżysersowi okazuje do wprowadzenia ciekawego szeregu sugestywnych efektów dźwiękowych, niekiedy bardzo nawet udatnych, jak np. startowanie samolotu. Obok tych niewątpliwie dobrych osiągnięć słuchowisko posiada jednak i niedociągnięcia, które polozą się na karb samego autora. Udziałonia autorskie Wechsberga nie sprostały interesującemu i pomysłowemu wątkowi treściowemu, jaki sobie wybrał. To, co w innej wer-

sji mogłoby się stać głębokim dramatem psychologicznym, wypadło u niego jak sensacyjny melodramat, sferparowany nieco według recept produkcji filmowej, nie wyłączając nawet nieodzownego happy endu miłosnego. Aktorzy, odtwarzający główne postacie, spisali się dobrze — zarówno Socha jak Samborski. Niemalym plusem ich dialogu był także wyraźny zindywidualizowanie ich głosów, co uniemożliwiło słuchaczowi tak częste niekiedy pomyłki. Lubińska z niewielkiej roli Lidii wydobyla mniej, niż to byłoby możliwe uczynić: z wyjątkiem kilku okrzyków w samolocie była na ogół zbyt „sallowa” i zrównoważona, wskutek czego rola ta, skądinąd i tak dość niewiedziężna, z powodu niedociągnięć psychologicznych, wypadła blado.

„Nad program” niejako, w ramach tego samego słuchowiska, odczytany został wyjątek ze słynnej powieści Saint-Exupéry'ego pt. *Nocny lot*. Mimo niewątpliwie piękności tego fragmentu, pomysł przylatania go do słuchowiska Wechsberga był raczej niefortunny: istota zagadnień poruszanych przez oba utwory jest krainowo różna, a ich podmiotowo tematyczne bardzo powierzchowne. Wszelka próba zestawienia wypadła oczywiście na niekorzyść czeskiego autora a jednocześnie budzi refleksję, czy nie lepiej byłoby raczej zradiofonizować właśnie *Nocny lot*.

H. L.

¹ POLA GOJAWICYŃSKA: *Slupy ogniste*. Warszawa 1938. Wyd. J. Morkowicza.

STEFAN KISIELEWSKI

PROBLEMATYKA AWANGARDOWA W MUZYCE

Z przykrością skonstatować należy, że problemy muzyki współczesnej, problemy twórczości tzw. awangardy muzycznej, są u nas bardzo niedostatecznie i jednostronnie oświetlane. O ile lepiej przedstawia się pod tym względem sytuacja we współczesnej poezji polskiej; aktualna twórczość poetki wywołuje tyle polemik i rozpraw, takie zróżnicowanie sądów, jej zwolennicy czynni lub komentatorowie dzielą się na tyle grup i grupek, że zazdrość bierze, gdy porównać to z nikłością echa, jakie w świecie intelektualnym wywołuje muzyka współczesna i jej problemy. Ten stan rzeczy wynika może częściowo z przyrodzonego elitaryzmu muzyki, który był zawsze większy niż elitaryzm poezji; główną przyczyną jest jednak trwający w naszym życiu muzycznym po dziś dzień monstrualny spór między konserwatystami i „postepowcami”. Spór ten nie ma w poezji precedensu; są u nas wprawdzie konserwatywni krytycy poetycy czy poeci, którzy nie uznają lub nie rozumieją tego wszystkiego, co w poezji polskiej powstało po *Skamandrze*; trudno sobie jednak wyobrazić nawet laika, który odrzucałby to wszystko, co odbiegło od poezji z epoki na przykład... *Tetmajera*. A taka tylko analogia może dać pojęcie o stopniu konserwatyzmu, jaki w krytyce muzycznej (no i w swojej twórczości) reprezentuje np. Piotr Rytel — krytyk, odrzucający twórczość trzech pokoleń muzycznych. Zdawałoby się, że tego rodzaju „konserwatyzm” nie może mieć najmniejszych szans powodzenia, że z punktu zostanie zdyktifikowany i z naszych rozważań o muzyce wyeliminowany. Tymczasem jest inaczej: konserwatyści tego typu dysponują w naszych instytucjach muzycznych, prasie itp. dużymi wpływami, oddziałują silnie na bieg życia muzycznego; toteż walka z nimi staje się realną, często wprost rozpaczliwą koniecznością. I to właśnie sprawia, że zamiast choć odrobiny bujniejszego rozwoju intelektualnego życia „awangardy” muzycznej mamy wciąż nieznośną, prymitywną polemikę „postepowców” z „konserwatystami” — prymitywne, bo prymitywizm zarzutów, nad którymi jednak do porządku przejść nie można, z konieczności powoduje prymitywizm replik. Podział na dwa demagogiczne „fronty” wychodzi na złe obom stronom. Konieczność utrzymywania solidarności w łonie obywateli „postepowców” sprawia, że wiele spraw oświetlanych jest jednostronnie, uproszczone, wiele własnych wątpliwości się przemilcza, nie chce dostarczać argumentów przeciwnikom. Lecz stan ten jest i nie normalny i niemoralny. To że istnieją ludzie o wrażliwości upośledzonej czy jednostronnej nie powinno nas zmuszać do nasładowania ich czy przystosowywania się do ich poziomu. „Gwałt niech się gwałtem odciśka”.

WIELKI WYBÓR
J. Młodkowski
Pl. 3 Krzyży 18, Marszałkowska 92.

lecz w rozważaniach intelektualnych nie dajmy się zwieść z drogi względem potoczny; jeśli w ogóle o muzyce słowami mówić należy, jeśli krytyka muzyczna tj. intelektualistyczne komentowanie swoich „przygod wśród arcydzieł” ma rację bytu — a chyba tak jest — to w tej dziedzinie nie oglądajmy się na opieszalców, lecz zachowujmy się tak, jakby oni w ogóle nie istnieli.

Początkowo chciałem tu podać coś w rodzaju katalogu tych problemów z dziedziny muzyki współczesnej, które proszą się u nas o rewizję i dyskusję. Lecz to zadanie byłoby może nazbyt szerokie, a przez to jałwe; lepiej poruszyć jedną dziedzinę problematyki muzycznej, przy tym dziedzinę nie hermetycznie fachową, lecz zabiegającą się o zagadnienia ogólnie-estetyczne. Idzie mi o tzw. „treść duchową” muzyki współczesnej. Sprawa ta zajmowała się już w swoim czasie (*Muzyka Polska*, Nr VII — VIII), polemizując z tymi krytykami, którzy zalecają muzykę dzisiejszą twierdząc, że jest ona „płytką”, nie zawiera „przeżyć duchowych”, „głębszych uczuć” itd. Otóż oczywiście jest, że używanie takich terminów w stosunku do muzyki może być uprawnione dopiero po ustaleniu ich właściwej roli i zakresu, w żadnym zaś razie nie może mieć znaczenia wartościującego. Są to bowiem terminy *umowne*, zapożyczone z dziedziny myślowej dla określenia pewnych wartości wrażeńowych czysto muzycznych, a więc poza-myślowych. Chcąc określić słowami pewne elementy muzyki lub pewne jej rodzaje, sięgamy do terminów używanych w literaturze, malarstwie

albo wprost w życiu i mówimy o muzycznym romantyzmie, impresjonizmie, ekspresjonizmie albo o muzyce „smutnej”, „wesołej”, „mistycznej”, „humorystycznej” etc. Lecz jednocześnie zdajemy sobie sprawę, że terminy te użyte w muzyce tracą swoje przyrodzone sugestie wrażeńowe czy moralne, a stają się nazwami zjawisk muzycznych, którym odpowiada ekwiwalent wrażeńowy zupełnie odmiennego rodzaju. O jakości tego ekwiwalentu trudno coś konkretnego powiedzieć, tak jak nieposobnie opisywać słowami kolory; lecz z tego wynika konkluzja, że o pięknie utworu muzycznego decyduje nie jego rodzaj (rodzaj, który zwykliśmy właśnie określać owymi terminami zapożyczonymi), nie jakość jego elementów, lecz piękno *układu* tych elementów, pewien harmonijny system całości. A więc fałszywe jest ocenianie utworu na zasadzie poza-muzycznej, moralnej czy intelektualnej wartości jego rodzaju (a raczej terminu, ten rodzaj określającego), gdyż o wartości estetycznej decyduje tylko większa lub mniejsza doskonałość układu elementów. Utwór „głęboki”, „metafizyczny” i wyrażający „wstrząsające uczucia” może mieć minimalny ekwiwalent wrażeńowy, a utwór „płytki” — jakaś chłodna groteska o nikłej zawartości uczuciowej — może mieć właśnie ekwiwalent bardzo wielki.

Tak sformułowana koncepcja, wynikająca z przeżywania ideałów romantycznych (przed wszystkim wagnerowskich), ma dziś wśród kompozytorów współczesnych dobrą dla siebie koniunkturę. Ale ma ona swoje wady: jest nazbyt „spisowa” — wszystko nie jest zgodna i pasuje, a także błędne koncepcje bywają zwykle... pozbawione praktycznej wartości. Rzeczywiście, jeśli istota wrażeń muzycznych jest tak samo niemożliwa do zdefiniowania w słowach, jak istota wrażeń, wywołanego przez kolor — w takim razie cała „zapożyczona” nomenklatura, której przy mówieniu o muzyce używamy, traci w ogóle rację bytu. Konsekwencją tego byłby krańcowy i sprzeczny ze zdrowym rozsądkiem wniosek, że w ogóle wszelkie mówienie o muzyce nie ma racji bytu, jako czynność iluzoryczna i abstrakcyjna aż do absurdu. Z tej drogi trzeba się więc wycofać, bo elementarna obserwacja mówi nam co innego: że używając nomenklatury umownej, zastępczej, osiagamy na tej drodze pewne rezultaty. Przecież kolory również mają swoje nazwy: nazwy te, formalnie rzecz biorąc, nie nam nie mówią o istocie zjawiska które wyobrażają, ale w rzeczywistości są dla jego określenia zupełnie wystarczające, gdyż działają przez przypomnienie, przez asocjacje. Człowiek, który nieraz widział czerwony kolor, słysząc słowo *czerwonoc* momentalnie przypomina sobie odnośne wrażenie. To samo będzie w muzyce: pożyteczne terminy *przypominają* nam po prostu pewien rodzaj muzyki; a że te terminy w swoich właściwych dziedzinach mają zupełnie inne znaczenia i sugestie, to niech nas nie obchodzi. Na błędnej drodze są ci, którzy rolę terminów, używanych w muzyce z konieczności, zastępczo, autonomizują, wyciągając z nich wnioski dotyczące samej muzyki. Postępowanie takie można by porównać do postępowania człowieka, który na zasadzie brzmienia słów: zielony, czerwony, żółty, niebieski etc. usiłowałby wnioskować o istocie wrażeń, jakie te barwy wywołują.

A więc, pozornie, znaleźliśmy wyjście. W istocie i to wyjście jest tylko formalne, w praktyce iluzoryczne i nikomu nie wystarczające. Gdyż paralelizm terminów umownych, oznaczających uczucia, stany duchowe, kierunki literackie lub malarskie etc. — z jednej strony, a tychże terminów, użytych dla określenia pewnych zjawisk muzycznych — z drugiej strony, jest tak dokładny, analogia jest tak doskonała, że nie wiedzając nawet o tym dajemy się jej często zasugerować i skusić. Analogia ta doskonała jest przede wszystkim z punktu widzenia wzajemnych stosunków poszczególnych elementów po obu stronach. O ile mamy grube wątpliwości, czy impresjonizm w poezji reprezentuje te same wartości wrażeńowe co impresjonizm w muzyce, o tyle jesteśmy pewni, że stosunek impresjonizmu do romantyzmu w poezji dokładnie odpowiada takiemu stosunkowi w muzyce. Ten niezawodny paralelizm stosunków między elementami, paralelizm *organizacji*, niezmiennie nas zastanawia i pomimo wszelkich możliwych obiekcji skłania do wyciągnięcia wniosków, że i paralelizm samych terminów nie jest wynikiem tylko zwykłego tych terminów zapożyczenia, lecz musi mieć przyczynę głębszą, związane z ich ekwiwalentem wrażeńowym. A stąd już tylko jeden krok do usankcjonowania

owej metody autonomicznego wnioskowania o muzyce *per analogiam*, do autonomizacji terminów umownych. Słowem — znów padamy w natrętą herezję, przed którą nieposobność się obronił. Dajmy więc temu spokój i spróbujmy, wysunawszy wszelkie zastrzeżenia, przyjąć chwilowo herezję za prawdziwą i posługując się nią omówić stawiane muzyce współczesnej zarzuty ubóstwa czy braku „treści duchowej”.

Rodzaje wrażeń, jakie wywiera na nas muzyka różnych epok i stylów, są bez wątpienia różne; nie ma jednego, abstrakcyjnego przeżycia estetycznego. Inaczej słuchamy *Trystana* Wagnera, inaczej *Pulcinelli* Strawińskiego. Na czym polega ta różnica? Na tym, powie ktoś (używając stale terminów zastępczych), że muzyka Wagnera wyraża głębokie przeżycia duchowe, a utwór Strawińskiego w założeniu swym ma tendencje dalekie od patosu i wzniosłości, niepoważne. Otóż na to zgodzą, ale z dwoma zastrzeżeniami: pierwsze — że opinia ta może mieć jedynie charakter stwierdzenia, nie wartościowania; drugie — że wyraz „głębokie” należy wziąć w cudzysłowie, stwierdzając przez to, że użyty jest on tutaj w swym znaczeniu zwyczajowym (mianem muzyki „głębokiej” określano muzykę pewnego rodzaju), nie zaś w swym znaczeniu normalnie przyjętym. Bo na słuchacza współczesnym (*exemplum*: niżej podpisany) *Pulcinella* właśnie może zrobić głębsze wrażenie niż wstęp do *Trystana*. Trudno porównywać ilościowo wrażenia zupełnie różne, ale decyduje tutaj fakt, że rodzaj wrażeńa jaki daje muzyka Strawińskiego jest nam bliższy, że wewnętrzne uzasadnienie tej muzyki jest nam dobrze zrozumiałe; temperament Strawińskiego jest naszym temperamentem — o Wagnerze zaś tego powiedzieć nie możemy. Uprawniając posługiwania się terminami umownymi, można by stwierdzić, że koncepcja piękna muzyki dzisiejszej daleka jest od romantycznej (a sformułowanej właściwie przez epigonów romantyzmu) koncepcji „głęboko metafizycznej” i „treści uczuciowej”, pochodzącej z drugiej połowy XIX w. To zresztą nie decyduje, jak twierdzą współcześni mistrzowie (Strawiński, Ravel), o mniejszej wartości ludzkiej czy mniejszym subiektywizmie muzyki współczesnej — przeciwnie. Pewien poeta z grona krakowskiej awangardy tłumaczył mi, że tematem dla głębo ludzkiego utworu poetyckiego może być choćby filiżanka czarnej kawy, bo to jest taka sama dośra odekocznia dla artysty jak każda inna. Otóż właśnie! To jest materiał do snucia pięknych refleksji na temat dzisiejszych ideałów estetycznych. W sztuce nie idzie o to, aby mówić o *człowieku*, ale żeby *człowiek* się w niej wypowiedział; zaś filiżanka czarnej kawy może być jako temat lepszy, prawdziwszy okazją do wypowiedzenia się, niż miłość czy konflikty moralne, tematy skonwencjonalizowane. O ile dawniejszą romantyczna „głębokość” w sztuce wynikała z dążności do podciągnięcia przeżyć estetycznych na koturnową a dziś dla nas konwencjonalną płaszczyznę heroicznej metafizyki, o tyle dzisiejsi artyści, szczególnie muzycy, formułują często swój ideał „głębokości” jako sięgnięcie do ukrytych podkładów, do korzeni przeżyć estetycznych bliższych nam, nie koturnowych, bardziej codziennych i w epoce romantyzmu nawet lekceważonych, jak np. humor. Można by zresztą tę dzisiejszą koncepcję zinterpretować również „metafizycznie” i obronić przed trzucielnymi zarzutami płytkości. Zamiast makrokosmosu — mikrokosmos, odczekania mniejsza, a szok może być większy.

Można by również wythumaczyć, dlaczego jednak podoba się nam dzisiaj muzyka np. Wagnera, twórcy tak krańcowo obcego dzisiejszym ideałom. Podoba się nam ona dzięki swym walorom czysto muzycznym, elementarnym, ale namy do niej zupełnie inny stosunek niż sam Wagner i jego współcześni: poza emocjami estetycznymi (których nie należy identyfikować z uczuciami) cała jej strona ideowa — uczuciowa jest nam obojętna (podobnie określił Strawiński swój stosunek do muzyki Beethovena). Ale są i inne stanowiska. Konstanty Régamey, czołowy krytyk naszej „awangard-

dy” muzycznej, bardzo rzadko porusza sprawy swe zainteresowania do problemu nowych środków. Uważa on, że kwestia środków nie jest ściśle związana z ową treścią (słowa „treść” używam zawsze ze wszystkimi koniecznymi zastrzeżeniami), że hierarchia rodzajów treści, ich podział na treść głęboką i płytką, ważką i mniej ważką etc. nie ma związku ze środkami, lecz jedynie z indywidualnością kompozytora. Podkreśla on często swój pogląd, że muzykę tzw. głęboką i głęboko uczuciową w stałym według niego tego słowa znaczeniu można tworzyć, posługując się nowoczesnymi środkami i powołując się przy tym np. na twórczość Alberta Berga. Ale stanowisko to łatwo byłoby podważyć właśnie na przykładzie koncertu skrzypcowego Berga, który pomimo swego radykalizmu dźwiękowego i ortodoksalnego schönbergizmu (a może właśnie dlatego — to nie paradoks!) jest treścią niewspółczesny. I to nie tylko pod względem swej treści uczuciowej (to zgadzałoby się z poglądami Régamey'a), lecz właśnie w dziedzinie środków nawiązuje Berg do dawniejszych, romantycznych ideałów estetycznych (okrągłe, płynne rytmy, brak ruchu, harmonia daleka od prostoty).

Otóż twierdzą, że stanowczo nowe środki związane są z nową treścią (wywodząc się z owej „filiżanki czarnej kawy”); stojąc na stanowisku, że kryteria treściowe nie uległy zmianie, ignorując koncepcję „filiżanki” nie uda się obronić muzyki współczesnej przed zarzutem sztyfłowości. Bo koncepcja sztyfłowości, jeśli damy się skusić magii terminów umownych — wydaje się niezwykle trafna i znajduje szerokie analogie w życiu i w sztuce. Po prostu tak w niej wszystko „kłapuje”, że aż żal się z nią rozstać. Koncepcję tę można by zilustrować nawet tylko na przykładzie „ojca modernizmu” Igora Strawińskiego. Ktoś nazwał go „geniuszem złego smaku”. To oczywiście nieporozumienie, bo Strawiński jest — geniuszem dobrego smaku. Ale dlaczego nie geniuszem bez dodatków — to jest podejrzane: czy *smak* ma być sztandarem nowej muzyki? W twórczości Strawińskiego, w jej niby kapryśnej a przecież genialnie pojętej linii ewolucyjnej kryje się takie wyrafinowanie, taka specyficzność, paradoksalna nieraz subtelność, a przy tym tak rewelacyjna wynalazczość właśnie w dziedzinie smaku, że zdumienie czasem ogarnia, iż Strawiński nie pozostał nieznamy, rozumiany tylko przez nielicznych. Elitaryzm i przerafinowanie, czyż to nie są typowe objawy sztyfłowości? Na to mówi się, że każda awangarda operowała elementami sztyfłowości, że to jest nierozłącznie związane z przemianą wartości estetycznych. Obecnie jest jednak jakaś wyjątkowa sytuacja: „awangardyzm” w muzyce trwa za długo; awangarda, która winna być tylko strażą przodnią, staje się całym wojskiem. Od trzydziestu lat pojawiają się wciąż nowe pokolenia nowatorów i prekursorów, ciągle trwa „stan wyjątkowy”, a nadszły na stabilizację, na osiągnięcie punktu dojścia — nie widać. Więc dlatego żal czasem rozstawać się z koncepcją sztyfłowości. Ale że znów nie chcemy popaść w mistyczne procrasta a la Jerzy Braun albo w pesymizm *minorum gentium* a la Piotr Rytel, więc — sięgamy po „filiżankę czarnej kawy”...

Wynowdę powyższe przeszły może chaotycznością, zbitną hipotetycznością i ogólniwością. Ale moim celem nie było ani coś udowodnić, ani nawet coś z „murowaną” pewnością twierdzić. Chciałem tylko zgągać i sprowokować dyskusję, stojącą nareszcie poza kłótniami konserwatystów i „postępowców” muzycznych, kłótniami, w których z konieczności nawet wbitny umysł wkoleja się w demagogię. Apel swój adresuję do dr Konstantego Régamey'a, najwybitniejszego, jak uważam, krytyka muzycznego u nas, „króla krytyków” (berło najłepszego wśród krytyków muzycznych *pisarza* przynajmniej K. Stromengerowi). Rozmawiajmy i dyskutujmy o muzyce współczesnej, z wyłączną intencją dotarcia do prawdy, a poza nieznośną atmosferą „frontów” i walk z nieoljalnymi przeciwnikami.

STEFAN KISIELEWSKI

OGRÓD - KAWIARNIA K. DAKOWSKIEGO w Bagateli

jest najmlszym miejscem spotkań elity towarzyskiej stolicy
KONCERT dwa razy dziennie - DANCING - COCKTAIL BAR - WYSTĘPY ARTYSTÓW

„KAPELUSZ SŁOMKOWY”

GRAFIKA TA I TAMTA

Kapelusz słomkowy Labiche'a po wielokrotnych reprezentacjach w teatrze (m. in. w Teatrze im. Bogusławskiego) i przeróbce filmowej René Claira znowu ożył przed nami — tym razem w inkarnacji radiowej (8 maja). Stuletni prawie wodewil zwycięsko przeszedł przez próbę trzech możliwych form reprodukcji, rozgrywając humory niczym stuletni wycieńniony miod. Czas przyszedł na nawet specjalnego smaku i wdzięku. Bo nawet to, co stanowi słabą stronę utworu jako dzieła literackiego — konwencjonalizm figur — dziś, gdy postacie wodewilu straciły całkowicie swą prawdę obyczajową, raczej przysparza mu jeszcze humoru. Groteskowość pomysłu, wkraczającego w dziedzinę czystego nonsensu, zyskuje dziś tę przejrzystość konturów, którą widzowi współczesnemu musiały mieć rysy karykatury prawdziwego, świetnie zaobserwowanego życia drobnej burżuazji francuskiej.

Pomysł realizacji radiowej *Kapelusza słomkowego* zawierał sporo ryzyka. Wyraził wycieńniony humor utworu, polegający w największej mierze na efektach wizualnych, w formie słuchowej — to przedsięwzięcie nie lada. Wątek fabularny wodewilu stanowią przygody pana młodego, uganianego się w dzień ślubu po całym mieście w poszukiwaniu kapelusza, od którego zależy epokę domowy pewnej damy. Akcja przetrza się z miejsca na miejsce, skupiając się w świetnych epizodach. Ciągła zmiana terenu akcji następuje realizatorowi radiowemu trudności na pozór niepokonane. Jakimi symbolami dźwiękowymi wyrazić zmienność tła, by słuchacz nie zagubił się w tej płatacinie? Reżyser i tłumacz słuchowiska w jednej osobie, Antoni Bohdziewicz, wykorzystał wszystkie dostępne mu środki. Raz był to stuk kopyt siedmiu szkap, wiozących w siedmiu dorózkach wodewny orszak weselny, to znowu sugestia zawarta w tekście albo też po prostu informacja w zabawnych didaskaliach „od autora”, zreszczenie wplecionych w akcję. Pod tym względem radiofizyczna *Kapelusza słomkowego* stanowiła bravurowy popis wszystkich możliwości mikrofonu. Momenty przenoszenia się akcji były zasugerowane wyrażeniami, paury — wypełnione muzyką — doskonale wymierzone. Pewne nieporozumienie mógł tylko budzić epizod z Fonsiem, którego orszak weselny bierze za męra, z tej racji że paraduje z trójkolorową szarfą kupioną właśnie dla przynepalowej. Ale wybaczyć reżyserowi to drobne potknięcie wobec niezwykłej staranności w przygotowaniu całości i świetnego zmontowania szeregu zabawnych sytuacji.

Rękę reżysera znać było także na wykonaniu aktorów. Bohdziewicz pokusił się o to, by w samej tonacji głosu zawrzeć charakterystykę postaci. Konwencjonalizm typów, podkreślony schematycznością wykonania głosowego, został jeszcze wzmocniony. Uparty tropiciel prawdy psychologicznej mógłby powiedzieć, że wskutek tego aktrycy nie mogli wyczulować ekspresji uczuciowej. Ale o to właśnie chodziło, by z marionetek nie robić za wszelką cenę „żywych ludzi”, jakimi postacie Labiche'a nie będą nigdy. Właśnie schematyzm, jarmarczyna prawie pajacowatości stanowi o ich uroku. O ile rozkład brzmień głosowych był wyraźnie zindywidualizowany i zestrojony szczęśliwie, to natężenie niektórych głosów musi budzić zastrzeżenia. Na umyślny rachunek reżysera wypadnie zapisać to, że z krzyków Huzara (p. Butkiewicz) i Beaupterthuisa (p. Kurnakowicz) nie wszystko można było zrozumieć. O ile sądzić wolno, stało się to wskutek zbyt gwałtownego oddalenia wykonawców od mikrofonu. Zreszcza mikrofon wymaga raczej pewnej monotonii natężenia głosu. Krzyk zbyt głośny wychodzi zawsze głucho jak z beczki.

Z koncepcją realizatorską harmonijnie współdziałała kapitalna wręcz muzyka Romana Palestra. Nie była to tylko nastrojowa „ilustracja”, ale integralnie związany z tek-

stem element słuchowiska, wprzęgnięty w akcję na równi ze słowem. Chwilami stwarzała efekty humorystyczne niespodziewane i całkowicie samodzielne. Tak np. na pytanie „co słychać?” pada w odpowiedzi brawurowa harmonia dźwięków, w zupełności zastępująca słowa. Jest to efekt wyłącznie radiofoniczny, niemożliwy do zastosowania ani na scenie ani w filmie. Ale ponieważ do dobrych manier krytyka należy uporczywie wyszukiwanie dziury w całym, i tu podnieść należy jedno ale. Muzyka brzmiała chwilami za głośno; nie do tego stopnia żeby zagłuszyła słowa, ale jednak zbyt natarczywie. Możliwe że wynikało to z zbyt radiooperatory, który, montując audycję z fragmentów nagranych na różnych płytach, nie potrafił należycie zestroić jej natężenia.

Nasuwać się jeszcze pewne uwagi marginesowe, które nie od rzeczy może będzie przy okazji rozwinąć. Słuchowisko zostało nadane w dwóch partiach, przedzielonych bardzo długą przerwą, wypełnioną programami poszczególnych stacji. Wobec długości trwania słuchowiska (godzina i trzy kwadransy) podział na dwie części przedzielone „antraktem” wydaje się całkowicie uzasadnione. Słuchanie dzieła radiowego o bardzo bogatej fabule wymaga przecież dużego i jednostronnego napięcia uwagi. Ale antrakty powinien być traktowany wyłącznie jako krótkie wytchnienie dla słuchacza. Tymczasem przerwa ciągnęła się całe półtorej godziny. Wypełnił ją normalny program poszczególnych rozgłośni: przegląd polityczny i dziennik wieczorny, i wiadomości sportowe, a jedna ze stacji prowincjonalnych zdażyła nawet nadać wesoly skecz. Tak długa przerwa wynika oczywiście z tego, że trudno było zablokować mikrofon na blisko dwie godziny. Ale myślę, że można by znaleźć jeszcze — choćby kosztem większych jeszcze skrótów w scenariuszu słuchowiska. Zakończenie np. było wyraźnie rozciągnięte. Składa się ono z szeregu dość luźnych epizodów, z których każdy niemal wydaje się „ostatnim słowem”. To budziło nawet pewne nieporozumienia. Bo kiedy wydawało się że to już koniec — okazywało się nagle że jest jeszcze ciąg dalszy. Przy powtórnym nadawaniu *Kapelusza słomkowego* należałoby może przemontować ostatnią partię i zakończyć wodewil jakąś zdecydowaną pointą.

W związku z tym jeszcze jedno spostrzeżenie: wodewil Labiche'a ma w oryginale pięć aktów. Po skrótach, koniecznych dla celów radiofizycznych, całość jednak trwała niemal tak długo jak widowisko sceniczne. Otóż wydaje się wprost niemożliwością słuchanie tak długiej audycji bez znużenia. W teatrze uwaga widza wiecznie pulsuje, przetrza się z jednej dziedzin w drugą. Raz koncentruje się na wrażeniach słuchowych, to znowu wizualnych, raz za punkt oparcia bierze jedną postać, to znowu obejmuje całą scenę. Słuchanie radia można by przyrównać do oglądania widowiska, które by rozgrywało się w jednym polu widzenia. Tak samo jak byłoby niemożliwe obserwować bez znużenia jakąś scenę wzrokiem skupionym na małej przestrzeni — tak samo wydaje się niemożliwe skoncentrowanie uwagi przez dłuższy okres czasu na jednym planie (słuchowym). Zreszcza to zapominajmy, że w dziedzinie wrażeń słuchowych brak nam jeszcze odpowiedniego treningu — pomijając już to że wrażenia słuchowe nie potrafią zaabsorbować uwagi w tym stopniu co wzrokowe (w przeważnej części należymy przecież do typu „wzroko-kowców”), a więc słuchanie zawsze będzie wymagało większego skupienia i wysiłku. Doświadczenia przeprowadzone przez jedną z rozgłośni amerykańskich dowiodły, że większość mówców można słuchać tylko przez 15 minut. Oczywiście nie można takiej samej granicy ustalać dla słuchowiska, złożonego z rozmaitych brzmień głosowych, urozmaiconego muzyką, często zaciekawiającego losami bohaterów. Ale w każdym razie dwie blisko godziny — to trochę za dużo.

Te uwagi, dotyczące techniki słuchania, wydało mi się celowe przy okazji poruszyć. Z drobnymi zastrzeżeniami, które tu zostały podniesione, *Kapelusz słomkowy* uważać należy za jedno z najlepszych osiągnięć Teatru Wyobraźni. Po pewnych retuszach słuchowisko powinno być wejść do jego żelaznego repertuaru.

KAZIMIERZ SOWIŃSKI

W nowym gmachu Dyrekcji Naczelnej Lasów Państwowych uczczono tegoroczny obchód Dnia Lasu propagandowym pokazem prac drzeworytniczych pod wiele obiecującą nazwą „Drzewo, drewno, drzeworyt”, jako że sztuka drzeworytnicza bez drzewa absolutnie obejść się nie może. Stwierdza to dowcipnie wstęp do katalogu wystawy, mówiąc że „drzewo, tracąc swe życie, odżywa za pośrednictwem drewnianego kłocka w pięknej sztuce drzeworytniczej”... Niech i tak będzie.



WACŁAW WĄSOWICZ Drzeworyt

Nielatwe zadania i cele nowoczesnego drzeworytu stwarzają dla wystawców z Dnia Lasu wdzienne pole do rozwinięcia własnego systemu posługiwania się środkami tej wdziennej sztuki. Wspólnie przyjęta tematyka „leśna” daje ciekawy materiał porównawczy, gdzie każdy z wystawców zdradza odmienny pogląd na plastyczny sens natury i gdzie te motywy „drzewne” dość oryginalnym czasem nabierają wyrazu. Prof. Bartłomiejczyk może najgłębiej wniknąć w intymny żywot leśnego żywiołu, a jego tonowe plansze noszą niewątpliwie ślady osobistych wrażeń i przeżyć w obliczu przyrody. Pejzaże górskie Z. Fijałkowskiej i B. Krasnodębskiej-Gardowskiej pachną po prostu lasem i drzewem, ale nie zawsze bywają wyłącznym produktem ich własnej wyobraźni. Dobrze w układzie krajobrazu i sceny leśne wyszły spod rylca L. Tyrowicza, W. Wąsowicza, T. Cieśliewskiego, S. Mroźewskiego i W. Podolskiego. Poziomą wystawę na ogół dość wyrównaną, ale nie przedstawiającą w swej treści żadnych istotnych nieporozumień.

Do prac graficznych Bronisława Linkego nasza krytyka ustosunkowała się dosyć

chimerycznie. Jedni mu zarzucają kompletny brak walorów artystycznych: chaotyczność kompozycji, nieumiejętne rozmieszczenie efektów i puent, niejednorodność wrażeń formalnego, zbytnią literackość intencji itp. Drudzy zwalczają go za to, że prace jego z malarstwem niewiele mają wspólnego, nie tylko jako koncepcja ikonograficzna w ogóle, lecz także jako gatunek wizji plastycznej, rewelującej pewien typ estetyczny, zrodzony z tradycji i naszego stosunku do sztuki i świata. Aby tę kwestię należało oświetlić i poddać ją szczegółowej analizie, za szczerze są ramy zwykłej recenzji. Wspomnę tylko pokrótce, że prace graficzne Linkego, wystawione w Salonie Koterby, żadnych pretensji do malarstwa nie mają. Zrodzone z fotomontażu i spowinowacone z pozoru z symboliką nadrealistycznego repertuaru skojarzeń, kompozycje te nastawione są jednak tendencyjnie na pewne treści życiowe, których emocjonalne znaczenie kieruje instynktem plastycznym artysty, kształtując jego wizję i organizując jego wyobraźnię w sposób dobitnie „tematowy”. W malarstwie współczesnym mamy do czynienia z przeżyciem zupełnie pozabawnym pojęć i znaczeń, opartym całkowicie na wrażeniach zmysłowych i związanych z nimi uczuciami i wyobrażeniami; w pracach Linkego natomiast wyczuwamy inną logikę w porządkowaniu doznań i asocjacji zmysłowych, które stanowią dla twórcy jedynie surogat dla wyrażenia pewnej treści ideologicznej, nie zawsze dającej się odcyfrować z dość skomplikowanego montażu poszczególnych scen i akcesoriów. Pod tym względem środki plastyczne, którymi Linke rozporządza, najczęściej zawadza.

KONRAD WINKLER



BRONISŁAW LINKE

„Wyrok”

OD REDAKCJI

Ponieważ konkurs „Pionu” na nowelę został już rozstrzygnięty (por. nr 19 „Pionu”), autorzy utworów nie nagrodzonych, nie wyróżnionych ani nie zakwalifikowanych do druku proszeni są o odbieranie rękopisów.

Zainteresowani mogą odbierać je osobiście codziennie, w godz. 12-13, w lokalu Redakcji „Pionu”.

Chcący otrzymać rękopisy pocztą muszą nadesłać: 1) imię i nazwisko, 2) dokładny adres, 3) tytuł i **godło** noweli, 4) znaczki na sumę gr 50 (lub gr 80, jeśli przesyłka ma być wysłana jako polecona). Za pobraniem pocztowym rękopisów wysłać nie będziemy.

Rękopisy nowel będą odbierane lub odsyłane do dn. 25 czerwca br. włącznie. Po tym terminie pozostałe rękopisy zostaną bezwzględnie zniszczone i Redakcja nie będzie przyjmowała z tego tytułu żadnych reklamacji.

Informacji w sprawie ukończonego konkursu udzielać będziemy tylko na łamach „Pionu”.

KSIĄŻKI NADEŚLANE

JERZY OSTROWSKI: *Widły Wisły i Sanu*. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

JERZY OSTROWSKI: *Historie przedhistoryczne*, opowiadania. Warszawa 1938. Tow. Wyd. „Rój”.

ZYGMUNT SZWEJKOWSKI: *Dramat Dygańskiego*. Warszawa 1938. Nakł. Gebethnera i Wolffa.

ERNST GLÄSER: *Ostatni cywil*, powieść. Przeł. P. Hulka-Laskowski. Warszawa. Gebethner i Wolff.

Redakcja: Warszawa, Chmielna 33, telefon 3.04.09; czynna codziennie (w dni powszednie) od godziny 13 – 15. Rękopisów nadesłanych nie zwraca się.
Administracja: Warszawa, Chmielna 33, tel. 3.04.09; czynna codziennie od godziny 12 do 14. Prenumerata w kraju: mies. 1.80 zł., kwart. 5 zł., rocznie 18 zł., za granicą: mies. 2.50 zł., kwart. 7 zł. Ogłoszenia: za wiersz 1 mm. szerokości 1 szpalty – 60 gr. za tekstem; 80 gr. w tekście. Konto P. K. O. Nr. 18.590.

ZA REDAKCJĘ: Roman Koloniecki

ZA WYDAWCĘ: Kazimierz Sowiński