

Korespondencje

CENTRALNA WYSTAWA MICKIEWICZ-PUSZKIN W POZNANIU

Centralna Wystawa Mickiewicz-Puszkina, urządzona staraniem Komitetu Obchodu 150-lecia urodzin Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina, jest w naszym życiu kulturalnym zjawiskiem niepowszednim. Już sam fakt, że protektorat nad nią objął rząd Rzeczypospolitej Polskiej, świadczy o tym, że najwyższe w państwie czynniki przywiązują do rzeczonyj imprezy dużą wagę. Zakrojona na olbrzymią skalę, pod kierownictwem znanego mickiewiczologa Aleksandra Semkowicza oraz puszkiniologa Mariana Toporowskiego, została zorganizowana w myśl następujących założeń:

1. zgromadzić, możliwie w największej ilości, i udostępnić najszerszym warstwom społeczeństwa ocalałe po wojnie mickiewicziana, do których dotychczas mogła dotrzeć tylko nieliczna grupa specjalistów;
2. zobrazować przy pomocy eksponatów blisko z osobami poetów związanych ich życie, twórczość, kult i oddziaływanie na przejawy życia kulturalnego i społecznego,
3. przyczynić się do pogłębienia kultu poetów.

W ugrupowaniu zgromadzonych materiałów jako naczelną zasadę organizatorzy obrali koncepcję chronologiczną. W myśl hasła głównego Wystawy: „Mickiewicz jako poeta i publicysta” szczególnie podkreślono „Pana Tadeusza” i „Trybunę Ludów”. Realizacja poznańska w dużej jednak mierze różni się od realizacji warszawskiej. Wskazuje na to Katalog Wystawy. Przyczyn należy szukać prawdopodobnie w miejscowych warunkach lokalno-

wych. W Poznaniu, w Muzeum Wielkopolskim, pomieszczono eksponaty w jednej sali dużej, dwu małych, oraz na schodach, w przedsionkach i przejściach. Główny człon Wystawy znajduje się w pierwszej sali. Wypełniają ją szeregi gablotek z materiałami obrazującymi życie Mickiewicza, twórczość i częściowo jego kult, umieszczonymi chronologicznie. Na początku, jeszcze przed „dzieciństwem poety”, ustawiono mapę z podróżami, źródła ludowe twórczości i kolekcję medalionów. Zamyka całość inna część pośmiertnego kultu poety. Przejawy kultu u współczesnych są włączone w ciąg chronologiczny. Znikły natomiast z niego bez śladu dwa ważne momenty: „Pan Tadeusz” i „Trybuna Ludów”. Materiały związane z nimi, w myśl wyżej wspomnianego hasła, skupiono w punkcie centralnym sali. Szkoda jednak, że nie zaznaczono istnienia tych momentów w szyku ciągłym choćby przez umieszczenie w nim fotokopii rękopisów czy druków. Poza tym nie utrzymano w całości koncepcji chronologicznej przez zupełnie luźne dostawienie w różnych miejscach kilku grup syntetycznych, takich jak: Kult Mickiewicza w Z. S. R. R., Mickiewicz w teatrze i filmie, pamiątki osobiste poety, pomniki jego itp. Grupy te znajdują się w przedsionku oraz na schodach prowadzących do sal górnych. Jedną z tych sal, poświęconą A. Puszkiniowi, tak ze względu na układ i przejrzyste rozplanowanie materiału jak i szczegóły w wykończeniu, została urządzona bez zarzutu. Drugą salę zajmują mickiewicziana zupełnie niejednorodne w typie.

Są tam przekłady utworów na języki obce, wiedza o Mickiewiczu w kraju i za granicą, kompozycje muzyczne do jego utworów oraz ilustracje do dzieł. Drugą część ilustracji do dzieł i pośmiertne wydania utworów umieszczono na korytarzu przed wejściem do obu sal górnych. W realizacji zakradły się też drobne braki i niedociągnięcia techniczne: gdzieniegdzie brak napisów gablotkowych (np. „Kowno” czy „Tuhanowicza”), niewystarczające są niektóre objaśnienia przy podobiznach ludzi, z którymi Mickiewicz się stykał (np. „George Sand — publicystka i powieściopisarka” a tylko „Jan Kollar”), brak wreszcie objaśnień przy przekładach na języki obce.

Powyżej wspomniane niedociągnięcia są drobne. Jedynym naprawdę istotnym mankamentem Wystawy jest brak dostatecznego miejsca do odpowiedniego rozmieszczenia zebranych materiałów. Doprowadził on do tego, że nie wszystkie eksponaty zostały wystawione. To zaś, co udostępniono, jest zbyt stłoczone, ustawione na każdym skrawku wolnego miejsca. A szkoda, bo zaciera się w ten sposób znacznie przejrzystość. Najdotkliwiej odczuwają to masy zwiedzających, te, dla których dobra i korzyści Wystawę zorganizowano. Jeszcze pięć lat nas dzieli od setnej rocznicy śmierci A. Mickiewicza. Jednym ze sposobów jej uczczenia może być nowa wystawa. Ta obecna stałaby się więc niejako prologiem do owej przyszłej. Pewne małe modyfikacje w rozplanowaniu materiału, idące w kierunku większej syntetyczności, zwiększyłyby znacznie przejrzystość i ułatwiły percepcję. Mogłoby to być np. rozbitcie na cztery działy, choćby takie jak: życie poety, twórczość, wiedza o nim i kult jego, z zachowaniem ścisłej chronologii w podgrupach, koniecznych w trzech ostatnich działach. Korzystne by też mogły być pewne małe przesunięcia eksponatów, np. umieszczenie mapy z ozna-

czeniu miejsc pobytu Mickiewicza w punkcie bardziej widocznym. Obecny dobór eksponatów wytrzymuje najsurowszą krytykę, jest bardzo trafny i odpowiednio wyselekcjonowany. Na uwagę zasługuje niezmiernie umiejętnie posługiwanie się portretami, akwrelami, sztychami i przez to doskonałe wywołanie nastroju i atmosfery miejsca i otoczenia, w którym Mickiewicz przebywał. Dopełniają całości portrety poety rozmieszczone na ścianach oraz dostateczna ilość ładnych i dobrze dobranych cytatów. Efektowny motyw stanowi umieszczona w punkcie centralnym Wystawy, na tle flag, głowa Mickiewicza dłuta Ksawerego Dunikowskiego. Estetyczne rozwiązanie gablotek i rozplanowanie w nich materiału najzupełniej zadowala widza.

Należy podkreślić ogromny wkład starań i wysiłku ze strony organizatorów Wystawy. Zebrano tu bowiem prawie wszystko, co dotyczy Mickiewicza, a co jest własnością rozmaitych muzeów, bibliotek, zbiorów publicznych i prywatnych zarówno w kraju jak za granicą, to, co dotąd ukryte w ich głębi, dostępne było tylko dla specjalistów-badaczy (rękopisy „Pana Tadeusza” i „Grażyny”, autografy listów i artykułów, pierwodruki niemal wszystkich utworów Mickiewicza, autentyczny numer „Trybuny Ludów”, ciekawe, tajne wydania Ossolineum, pamiętki osobiste poety itp.).

Wystawa zakrojona jest na skalę dotychczas nie spotykaną w tego rodzaju przedsięwzięciach. Poprzednie wystawy, choćby Wystawa Norwidowska, nie miały tak wielkich założeń, w realizacji nie operowały takim bogactwem eksponatów. Zakres ich więc był o wiele skromniejszy. Postulat obecnej Wystawy, iż nie należy jej zamknąć w murach jednego miasta, choćby nawet stolicy, lecz dotrzeć z nią do innych ośrodków życia kulturalnego w Polsce, został zrealizowany. Cel,

jakiemu Wystawa służy, osiągnięty zostanie na pewno.

Ogromne i doniosłe jest znaczenie Wystawy dla oświaty warstw szerokich. Tym, którzy może zaledwie słyszeli o Mickiewiczu, przedstawi ona w sposób łatwy i dostępny jego życie, twórczość, działalność. U innych wzbadzi głębsze zainteresowanie poetą. W każdym zaś wypadku poszerzy i pogłębi znacznie znajomość i kult Mickiewicza wśród społeczeństwa.

Wystawa trwa. Funkcję oprowadzających spełnia ekipa młodzieży studiu-

jącej polonistykę. Przechodzą codziennie tłumy zwiedzających. Liczba ich w połowie kwietnia dosięga już 280 tysięcy. Ponieważ czas trwania Wystawy przedłużono na okres Targów Poznańskich, przypuszczać można, że ta liczba co najmniej się podwoi. Czy wobec tego nie należałoby co rychlej poszerzyć przestrzeń oddaną na wystawę, uniknąć w ten sposób natłoku zwiedzających, ułatwić zwiedzanie i ochronić eksponaty od uszkodzenia?

Celina Omilianowicz (Poznań)

POZNAŃSKIE PRZEDSTAWIENIE „NIEMCÓW” — LEONA KRUCZKOWSKIEGO

Po Warszawie, Krakowie, Wrocławiu, Szczecinie i Lublinie, nie mówiąc już o inscenizacji berlińskiej, sztuka Leona Kruczkowskiego doczekała się nareszcie swej premiery w Teatrze Polskim w Poznaniu. Owo „nareszcie” trzeba silnie podkreślić, bo „Niemcy” należą niewątpliwie do szczytowych osiągnięć powojennego dramatopisarstwa polskiego, o czym świadczy zarówno olbrzymie zainteresowanie, które utwór wzbudził u publiczności w wymienionych miastach, jak też obszerna dyskusja, którą wywołał w czasopiśmie literackich, z „Kuźnicą” i „Odrodzeniem” na czele. Zainteresowanie to ma źródło już w samym poruszonej przez Kruczkowskiego temacie, związanym dla nas wszystkich z osobistymi, jakże straszliwymi doświadczeniami niedawnej przeszłości.

Wprowadzenie postaci Niemców na scenę polską, ukazanie ich w sposób sprawiedliwy, choć bynajmniej nie usprawiedliwiający, takie rozłożenie światła, półmroków i cieni, by powstał obraz wierny historycznie, słuszny społecznie i przekonywający politycznie, co zarazem warunkuje artystyczną prawdę — wszystko to nie było

prostym ani łatwym zadaniem. Kruczkowski wyszedł z tej próby zwycięsko i dał sztukę, która będąc rzetelnym obrachunkiem z niemiecką inteligencją mieszczańską, jest zarazem — jak świadczą między innymi głosy krytyków berlińskich — ważnym przesłaniem pomostu między narodem polskim a niemieckim, ściślej mówiąc między uczciwymi polskimi a niemieckimi demokratami.

Dramat prof. Sonnenbruch, centralnej postaci sztuki, dramat wielkiego mieszczańskiego uczonego, który nie chce mieć nic wspólnego z Niemcami Hitlera, a jednak faktycznie służy im wynikami swych badań naukowych, który dumnie mówi o sobie, że w nim znalazła schronienie cząstka innych, lepszych Niemiec, a który potem boi się dać schronienie człowiekowi, o te lepsze Niemcy walczącemu — dramat ten znalazł w Poznaniu w osobie Zdzisława Karczewskiego subtelny, chwylami bardzo dobrego, choć w ogólnej koncepcji niezupełnie trafny interpretator. Zgodnie z intencją autora, Sonnenbruch powinien być początkowo dumny ze swego odseparowania się od rzeczywistości olimpijezykiem, sto-

jącym ponad szaleństwem i barbarzyństwem III Rzeszy. Dopiero konfrontacja ze zbiegłym z obozu antyfaszytą Petersem zrzuca Sonnenbrucha z moralnego piedestału, na który sam siebie wywindował. Profesor wychodzi z rozmowy w III akcie zdruzgotany we własnych oczach i wtedy, dopiero od tej chwili jest człowiekiem złamanym. Tego dramatycznego przejścia psychicznego Karczewski nie zdołał całkowicie wygrać. A to dlatego, że już od pierwszego pojawienia się na scenie w akcie II wywołuje ogólne wrażenie człowieka nazbyt przybitego, nieomal zgrzybiałego starca, do którego nie pasują harde słowa tekstu: „przyzwyczałem się wystarczać sam sobie. Stać mnie na to... Jestem dumny ze swojej samotności”.

Będąc od razu „przygaszonym”, Karczewski nie może już potem zejść wiele niżej w tonacji — kontrast między olimpijskością a katastrofą psychiczną nie występuje z należytą wyrazistością. Nie dość na tym. Sens epilogu, a zarazem ostateczny sens całej sztuki polega na tym, że Sonnenbruch, odmłodzony i odrodzony duchowo, decyduje się w końcu na walkę, czynną walkę o pokój. W słowach jego powinna być teraz rosnąca siła dochodząca do patosu płynącego z głębi przekonania. Karczewski tymczasem nie odrywa się dostatecznie od nastroju aktu III i dlatego trudno nam sobie wyobrazić, że taki Sonnenbruch, stojący mimo ustnej deklaracji nadal u schyłku dnia, naprawdę podąży niezachwianym krokiem naprzód, ramię w ramię z młodym Hoppem. Te zastrzeżenia nie umniejszają faktu, że Karczewski dał z siebie w sumie dużo i stworzył w akcie II i III kreację, którą w ramach przyjętej koncepcji cechuje sugestywna ekspresja gry.

Z innych postaci sztuki, poza wymienioną w sylwecie i grze panią Soerensen Nuny Młodziejowskiej - Szczyrkiewiczowej, wysuwa się bodaj na pier-

wszy plan Krystyna Salaburska, grająca najważniejszą i najciekawszą obok profesora postać utworu, dopuszczającą różne interpretacje córkę Sonnenbrucha — Ruth. Ruth, piękna, zmysłowa artystka, wiodąca, jak sama powiada, „mocne życie”, szukająca pełni wrażeń, powodująca się kapryсами, ale jednocześnie odznaczająca się niezależnością myślenia, jest tą osobą, która ratuje Petersa, która zdobywa się na to, na co nie odważył się jej ojciec, i za czyn ten dostaje się do Ravensbrück, gdzie potem ginie.

Rzeczywiste motywy postępku Ruth wywołały wśród krytyków wiele sprzecznych opinii. Jedni chcą widzieć w tej postaci przerafinowaną, amoralną istotę, która ratuje zbiega z zuchwałej przekory, bo pociągają ją niezwykle, choćby nie wiem jak niebezpieczne sytuacje, drudzy zaś twierdzą, że Ruth zewnętrznym zachowaniem się pokrywa wewnętrzny, głęboko ukryty bunt wobec koszmarnego rzeczywistości i że jej czyn jest wpływem dojścia do głosu zaszypanego instynktu moralnego, że więc jej bohaterstwo jest prawdziwym i pięknym bohaterstwem. Jeszcze inni utrzymują — i ci wydają się najbliżsi prawdy — że w Ruth wszystkie zaznaczone elementy tkwią potrosze i że jej skomplikowanej psychiki w ogóle nie można sprowadzić do jednego mianownika. Po tej mniej więcej linii, wyraźnie moim zdaniem wytyczonej przez autora, poszła Salaburska. Ruth Salaburskiej jest sugestywnym ucieleśnieniem psychologicznej zagadki, którą autor sam sobie i widzom postawił dla dodatkowego wyjaśnienia — jeżeli można tak powiedzieć — postawy liberalnego niemieckiego mieszczkaństwa i inteligencji w dobie III Rzeszy, postawy reprezentacyjnie zilustrowanej postacią prof. Sonnenbrucha.

Dwaj najskrajniejsi antagoniści w sztuce, hitlerowiec Willi i komunista Peters, wypadli na scenie poznańskiej ogólnie biorąc dobrze.

Willi Zdzisława Salaburskiego weale trafnie oddaje SS-manna z tak zwanego dobrego domu, jego rozmowa z panią Soerensen jest mimo zbyt silnie może zaakcentowanej nonszalanej drobiazgowo wystudiowana, a miłość Willego do matki, zgodnie z intencją autora, doskonale kontrastuje z jego pozbawioną wszelkich skrupułów podłością z norweskiego epizodu. Natomiast w domu rodziców Willi Salaburskiego jest chwilami zbyt miękki, a w zetknięciu się z Petersem za mało drapieźny, a tu właśnie silne podkreślenie drapieźności i nienawiści było konieczne. Z drugiej strony Peters Jerzego Pietraszkiewicza artystycznie i ideowo słusznie przeprowadził przejście od tropionego zbiega na początku, do człowieka wyruszającego do walki przy końcu aktu III. Zaznaczmy tu, że reżyser z wielką korzyścią dla artystycznej ekspresji okroił scenę wyjścia Petersa od Sonnenbrucha, scenę tracącą w tekście przeciągniętym i nieco sztucznym patosem.

Z reszty zespołu kapitalny jest przede wszystkim Jerzy Kordowski jako Hoppe — żandarm i Hoppe — woźny, a nie przeholowany Juryś Kotarskiego i Tourterelle Rosłana są przekonująco postawionymi postaciami. Nató-

miast Marika Janiny Marisówny przy doskonałych warunkach zewnętrznych jest jako norweska kochanka Willego nienaturalna, afektowana w swej przytulności, Liesel zaś Frejtażanki przeholowała w patologicznej, demonicznej nienawiści. Zupełnie nie w typie są epizodyczni urzędnicy Gestapo.

Tyle o przedstawieniu, które trudno wszechstronnie i wyczerpująco scharakteryzować w krótkiej recenzji. Jedno jest pewne, mianowicie, że mimo wysuniętych zastrzeżeń zarówno reżyser jak też aktorzy Teatru Polskiego mogą mieć poczucie, iż dali nie tylko jedno z lepszych swych przedstawień, ale też — w zestawieniu z teatrami w innych miastach — jedną z bardziej udanych inscenizacji „Niemców” Leona Kruczkowskiego. Reżyser bowiem Tadeusz Muskat zdołał z gatunkowo różnorodnych części sztuki, mieszczącej się w wachlarzu między reportażowym realizmem a psychologizmem, stworzyć wyrównaną na dobrym poziomie realistyczną całość, wykazując na ogół chwalebny wstrzemięźliwość w szafowaniu nastrojami w akcie II i III. Tylko epilog nie posiada przekonującej siły, której zresztą poza reżyserem berlińskim żaden z dotychczasowych reżyserów wydobyć nie zdołał.

Egon Naganowski (Poznań)

WYSTAWY W BIBLIOTECE UNIWERSYTECKIEJ WE WROCŁAWIU

Biblioteka Uniwersytecka we Wrocławiu, wychodząc z założenia, że wszelki dorobek i skarby kultury winny być udostępniane najszerszym warstwom społeczeństwa, zaplanowała stałą akcję wystawową. Wystawy zbliżają społeczeństwo do dóbr kulturalnych i biblioteki oraz bibliotekę do społeczeństwa. Akcja ta łączy się z ogólnopolską polityką kulturalną upowszechniania książki, literatury i sztuki wśród mas pracujących.

W ramach tej akcji zorganizowano już kilka wystaw, jak np. „Biblioteka naukowa w służbie społeczeństwa”, wykazująca, jakim bogatym materiałem rozporządza biblioteka naukowa, jeśli chodzi o spopularyzowanie fachowej literatury. Zorganizowano też dwie wystawy z zakresu estetyki książki, jak wystawę polskiej współczesnej grafiki okładkowej oraz wystawę opraw książki dawnej i nowej oraz kilka innych wystaw okolicznościowych.

Projektowanie, opracowywanie oraz urządzanie wystaw należy do zakresu działania specjalnego referatu wystawowego w ramach Gabinetu Graficznego. Materiał jest podany w artystycznej oprawie dekoracyjnej w wykonaniu studentów miejsc. szkół artystycznych.

Ostatnio (luty — marzec) Gabinet Graficzny Biblioteki zorganizował wystawę litografii wielkiego artysty francuskiego XIX w. Honoré Daumiera. Co było powodem wyboru takiego materiału z zakresu obfitej twórczości tego artysty? H. Daumier to artysta postępowy, który życie swoje i twórczość poświęcił walce z despotyzmem, z reakcyjnymi kołami ówczesnych rządów a przede wszystkim z burżuazją, z obłudą i zakłamaniem życia mieszczaucha paryskiego. Bronią Daumiera była karykatura polityczna i obyczajowa.

Artysta rozpoczął swą działalność w okresie przemian polityczno-społecznych zachodzących we Francji od Restauracji aż po rok 1871. Przeżył rewolucję lipcową i 1848 r. Wziął żywy udział w walce o postęp wspólnie z gronem innych artystów i literatów. Jakże aktualną jest dziś jego bojowa karykatura wobec tego, co się dzieje we Francji. Realistyczna sztuka Daumiera, o wyraźnym obliczu ideowym, odtwarzająca i wyrażająca współczesną mu epokę, jest dla nas bliska i zrozumiała. H. Daumier był synem szklarza, w młodości biedował. Pracował ciężko, by utrzymać rodzinę. Nie odgrodziło go to jednak od sztuki, do której rwał się i do której poprzez swe twarde życie uparcie dążył. Normalnych studiów artystycznych nie przeszedł. Uczyło go raczej życie. Studiował krótko u Lenoira i Boudina, kopiował wiele w Luwrze. Niespokojne i rewolucyjne nastroje wnet porwały go w swój mocny nurt. Decydujące dla jego życia i linii ideowej i politycznej było zainteresowanie się jego pierwszymi pracami przez znanego, postępowego wydawcę, Ch. Philipona, redaktora tygodnika

„Caricature”, a później dziennika „Charivari”.

Philipon szybko zorientował się w uzdolnieniach Daumiera i związał go ze sobą i ze swoimi wydawnictwami na 40 lat. Współpraca zaczęła się w 1830 r. i obejmowała kilka etapów. Pierwszy, do r. 1835, to etap ciężkiej karykatury politycznej, wymierzonej przeciw reakcyjnym elementom w parlamencie i rządom Ludwika Filipa; drugi okres to walka z obyczajowością burżuazyjną ówczesnego mieszczaucha, okres rozwoju karykatury ciężkiej i bezwzględnej w ośmieszaniu kołtuństwa i mieszczańskiego sobkostwa. Trzeci okres jest związany z wypadkami 1848 r. i 1870/1871. W swej drodze artystycznej Daumier początkowo ulegał wpływom swych poprzedników, zwłaszcza w pierwszym okresie. Później jednak karykatura Daumiera stanie się sztuką oryginalną; artysta dojdzie do sztuki, specjalnie w zakresie litografii, wyzyskując wszelkie możliwości tzw. czarno-białej sztuki. Wyzyskuje aksamitną czerń, którą operuje z wielką sprawnością. Z czasem przechodzi do linearnego ujmowania form, i to z wirtuozowskim opanowaniem linii. A zatem karykatura jego urasta do artystycznego kunsztu, wyzyskanego do walki o postęp, o zmianę istniejącego stanu społeczno-politycznego. Realizm Daumiera ma charakter krytyczny. Artysta jest genialnym fizjognomistą rysującym tysiące niezrównanych typów paryskich i podkreślającym niezwykle trafnie ich charakter.

Swą aktywną działalność artystyczną zaczął od karykaturalnego przedstawiania ówczesnego parlamentu: różnorodnych typów parlamentarnych pod ogólnym tytułem „Masques”. Najbardziej popularną w tym okresie była słynna „Gargantua”, przedstawiająca króla, pożerającego trud swych poddanych. Za tę karykaturę zapłacił drogo, bo utratą wolności na okres 6 miesięcy. Z tego czasu pochodzi też wstrząsająca

„Rue Transnonain”, przedstawiająca wymordowaną przez królewskich żołdaków rodzinę robotniczą w r. 1834.

Rząd nie miał zamiaru długo tolerować tych odważnych poczynań. Ustawa o cenzurze z r. 1835 kładzie kres działalności grupy „Caricature”. Philipon i towarzysze nie złożyli broni: walkę przenoszą na łamy „Charivari”. Orężem ich stała się satyra i karykatura obyczajowa, której Daumier okazał się niezrównanym mistrzem. Ukazał on z niezwykłą jaskrawością w krzywym zwierciadle całą obłudę ówczesnego, obrosłego w pieniądze zgodnie z hasłem Guizota: „Bogaćcie się...”, mieszczaństwa. Obnażył bezwzględnie całe ich świętoszkostwo, fałszywą filantropię, pozerstwo i strach przed paryską ulicą. Cały ten świat zamknął w kilkunastu cyklach jak: „Caricaturiana”, w którym pokazał ówczesnego aferzystę pod symbolicznym nazwiskiem Robert Macaire, „Typy paryskie”, „Przygody paryskie”, itd.

Daumier — realista krytyczny — nie mógł znieść ówczesnego oschłego i bezdusznego akademizmu i klasycyzmu tak w sztuce jak w teatrze i literaturze. Powstają wtedy cykle „Physionomies tragico-classiques” oraz kapitalna „Histoire ancienne”, gdzie sparodiował z niezrównanym humorem klasycznych bohaterów ujmując ich realistycznie. H. Daumier jako młody chłopak spełniał jakiś czas funkcję gońca u adwokata. Poznał wtedy dokładnie stosunki w ówczesnej palestrze paryskiej i tę palestrę bezkompromisowo wykipił w cyklach „Les Gens de Justice”.

Od r. 1848 wraca znowu do karykatury politycznej. W tym też okresie poświęca więcej czasu malarstwu, w którego zakresie dochodzi do wybitnych wyników artystycznych. Sztuka Daumiera w poszukiwaniu nowej tematyki i nowej realistycznej formy wiąże się z malarstwem takich wielkich francuskich realistów, jak Courbet czy Millet. W tematyce często nawiązuje

do świata proletariackiego. W syntetycznej formie przedstawia np. praczeki czy robotników. Koloryt ciemny, nastrojowy, prawie rembrandtowski.

H. Daumier był ponadto zdolnym rzeźbiarzem. I w tej technice okazał się doskonałym fizjognomistą. Często rysował wedle swych studiów rzeźbiarskich.

Wrocławska wystawa ukazuje artystę na szerokim tle historyczno-literackim. Wiąże jego twórczość ściśle z epoką, z wystąpieniami utopińskich socjalistów, z ówczesną literaturą realistyczną, z Balzakiem, z którym współpracował w „Charivari”.

Twórczość Daumiera to w plastycznym ujęciu druga „Komedia ludzka”. To wspaniała rewia najróżnorodniejszych typów ludzkich, to obnażenie życia ze wszelkich osłonek. To protest w myśl hasła postępu przeciw istnjącemu stanowi rzeczy.

Wystawa wzbudziła ogólne zainteresowanie. Zwiedziło ją kilka tysięcy ludzi, wypowiadając się w specjalnej ankiecie pozytywnie o ujęciu wystawy, a zorganizowany specjalnie wieczór dyskusyjny zgromadził niebywałą we Wrocławiu ilość słuchaczy, wśród których znaleźli się robotnicy z wrocławskich fabryk, z „Archimedes” i „PaFaWagu”. W dyskusji plastycy starszego i młodszego pokolenia stoczyli zaciętą walkę o nową realistyczną, polityczną i bojową sztukę. Inicjatywa Dyrektora Biblioteki dra Antoniego Knoća i realizacja imprezy przez referat wystawowy spełniły, jak należy sądzić, swe artystyczne i ideowe zadanie. Biblioteka, kontynuując swą akcję, przygotowuje na maj br. nową imprezę wystawową. Będzie to Wystawa Sztuchów angielskiego karykaturzysty W. Hogartha, który ukazuje w krzywym zwierciadle arystokrację i burżuazję angielską XVIII w. Zostanie też zorganizowany pokaz grafiki Goyi, Kollwitz i Masereela pod hasłem „Sztuka walcząca”.

Stefan Nawara (Wrocław)

„SZKOŁA TWÓRCÓW”

(O Klubie Młodych Pisarzy we Wrocławiu)

Przy Oddziale Wrocławskim Związku Literatów Polskich utworzony został w lutym b. r. Klub Młodych Pisarzy. Organizowanie Klubu Zarząd ZLP we Wrocławiu powierzył członkowi Związku Janowi Pierzchał. Bezpośrednio po ukazaniu się ogłoszeń w prasie miejscowej do Związku napłynęły liczne zgłoszenia, życiorysy, utwory — tak że w krótkim czasie urządzono pierwszą środę klubową.

Próby zorganizowania młodego ruchu literackiego wynikają z ogólnych tendencji do przebudowy życia kulturalnego w Polsce, dlatego niesposób przeprowadzać analizy w oderwaniu od tych szerszych założeń.

Jerzy Borejsza w swoim generalnym przeglądzie sytuacji w Polsce w chwili obecnej¹⁾ daje pierwsze podsumowanie prowadzonych ostatnio gorących sporów o linie rozwoju nowej twórczości literackiej. Wśród wszechstronnej problematyki odczytujemy zdanie o nowych twórcach wartości kulturalnych: „Bez wzrostu nowych kadr, bez przełamania sklepikarskiej zawiści wobec każdego nowego pisarza z młodzieży, czy klasy robotniczej, czy ze wsi nie zdołamy dokonać przełomu”.

Jeden z członków Wrocławskiego Klubu Młodych Pisarzy, jeszcze przed utworzeniem Klubu, wysłał napisany dramat do znanego poety z prośbą o ocenę. Odpowiedź brzmiała nieco lakonicznie: — „Postacie papierowe” (podpis poety). Postacie rzeczywiście są papierowe. Nie posądzamy poety-mecenasa o „zawistę sklepikarską”, skoro jednak poznajemy wiek młodego dramatopisarza, jego natężone wyłamywanie artystycznego słowa z bardzo skromnego języka, gdy w końcu zaznajamiamy się

z ambitną problematyką dramatu — zmuszeni jesteśmy uchylić lakoniczną ocenę poety. Między zawiścią a pomocą istnieje jeszcze obojętność.

Właśnie dowodem wyjścia z takiego leseferyzmu jest powstanie Klubu opartego na współpracy starszej generacji twórców z młodszą. Zresztą uściślijmy terminologię: grupy twórców z pewnym stopniem kultury pisarskiej i tradycji oraz twórców proletariackich kształtujących dopiero podstawy swego warsztatu pisarskiego. W wieku nie ma przeciwstawienia — co może błędnie sugerować nazwa Klubu.

Nowa instytucja wybawi poszczególnych twórców od kłopotliwej nieraz oceny a równocześnie opanuje niebezpieczeństwo grafomanii, którego w chwili przełomu nie można lekceważyć.

Kiedy na pierwszym zebraniu adepci — twórcy opowiadali o swym życiu, kiedy przedstawiając się swym współtowarzyszom odczytywali swoje utwory, odsłonił się jasno cel niełatwej pracy: — przede wszystkim przeprowadzić granicę podziału. Twórczość zawsze ma swych mistrzów i grafomanów; dlatego na środowowych dyskusjach nie ma mglistej kurtuazji. Zagadnienie oceny nie jest proste. Wśród czterdziestu osób granice wieku sięgają od lat 15 do 50; zresztą nie to jest najważniejsze. Czy można tymi samymi kategoriami oceniać prozaika o dużej kulturze językowej i bogatej problematyce i poetę czterdziestoletniego, którego filozofia życia sprowadza się do kilku frazesów i paru pejzaży, a system języka rażący w swych zestawieniach gwary inteligentkiej i ludowej? Dlatego nie od razu podsuwa się czarna polewkę, zły poeta może być dobrym prozaikiem.

Wnioski formułują się jasno: — działalność Klubu w dziedzinie selek-

¹⁾ O niektórych zagadnieniach kultury socjalistycznej i niektórych błędach. *Odrodzenie*, r. 1950, Nr 11—12.

cji utworów jest równie istotna, jak kierowanie współpracą nad formowaniem postawy ideologicznej i wyrazu artystycznego.

Po selekcji zaczyna się drugi etap pracy: „szkoła twórców”. Istnieje pewien głębszy sens teoretyczny w materiale literackim Klubu, skoro patrzemy nań z perspektywy rzadko spokojnego życia młodych pisarzy proletariackich. Przerastający zdolność kształtowania obrazu autentyzm. Wyrasta on z naiwnego pojmowania funkcji odtwórczej literatury i przynosi w rezultacie dążenie do kalendarzowej ścisłości, nie pozwalającej na zabiegi konstrukcyjne. W rezultacie utwory noszą cechy fotostychu o zbyt ciasnych niekiedy ramach. Twórczość przeważającą częścią członków Klubu ujęta jest w formę pamiętnika, a forma ta obok skłonności do autentyzmu poważnie ogranicza realizm zamierzeń. W kształtowanym obrazie brak jeszcze różnicy między rzeczami wielkimi a małymi i to równouprawnienie zdarzeń mniej i bardziej ważnych jest pierwszym błędem twórczym.

Obok pamiętnika drugim, szerzej uprawianym działem literatury jest poezja. Jeśli w dotychczasowej pracy proza ujawniła już kilka bardzo ciekawych i zapowiadających utworów — to poezja pod względem wartości usuwa się na plan dalszy. Nosi charakter lirycznej kroniki pisanej na marginesie większych wydarzeń i daleko jej do poetyckiej zwartości i zdolności wzruszania.

Nie padło ani jedno nazwisko. Ale chyba słusznie. Kto zaręczy, czy napisany — często dosyć dawno — utwór nie jest jedynym? Kiedy po ideologicznej i stylistycznej pracy utwory ukażą się w druku, kiedy Klub Wrocławski wyda pierwszych twórców, czytelnik pozna ich nazwiska.

Niemniej już teraz kilku autorów zdecydowanie wyróżnia się z całości. Wspomnę o jednym — najmłodszym, liczącym zaledwie piętnaście lat. W kilku słowach nakreślę jego życie — temat twórczości. Rozpiętość geograficzna akcji sięga od bieguna po równik. Na tym tle młody autor świeżym, nie zmanierzowanym językiem rysuje los dziecka w zamieszaniu wojennym zgubionego przez rodzinę: długie wędrówki, strach i szybkie dojrzewanie dziecka w zmaganiach z głodem, puszcza, sprytnie omijanie niebezpieczeństw, a motor agendi tego życia: dyskretnie usuwana z akcji nadzieja powrotu do ojczyzny.

Obok typowej formy pamiętnika i wypowiedzi poetyckiej pojawiły się dotychczas dramaty, reportaże udramatyzowane i krytyka literacka. Jeśli spojrzeć na twórczość od strony tematycznej, postawimy granicę początkową w czasach Franciszka Józefa, końcową w chwili obecnej. Najwięcej utworów wyrosło z lat wojennych i z powojennych lat budowy nowego ustroju.

W obecnej chwili Zarząd Klubu opracowuje plan referatów teoretycznych, które mają stać się podstawą doкладnych dyskusji.

Czesław Hernas (Wrocław)