Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!

NOWA KULTURA

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Cena 75 gr — 12 stron | Warszawa, 6 stycznia 1952 r. | Nr 1 (93) Rok III

W NUMERZE M. IN.: **B. Bursow** — Początki realizmu socjalistycznego; **Arnold Słucki** — Advocatus diaboli; **Janina Preger** — O „Bestii" Władysława Kowalskiego; **Stefan Treugutt** — Szekspir w Teatrze Leningradzkim; **Maria Czanerle** — O stosunku krytyki do aktora; **Bogdan Butryńczuk** — Doświedczenia Teatru Leningradzkiego; **Henryk Gaworski** — Nie za darmo; **Wilhelm Mach** — Słońce wschodzi; **Gustaw Morcinek** — Zakwitający ul; **Natalia Modzelewska** — Czechow o pracy pisarza; **Maria Szczepańska** — Kobiety na kopalni; **Zofia Szleyen** — Nicolas Guillen — poeta kubański; **Krzysztof Teodor Teoplitz** — Wielkość prawdziwa; **Wawrzyniec Żuławski** — Jeszcze o Festiwalu Muzyki Polskiej.

PPR

Był to rok, w którym na wysuszonych słońcem stepach między Donem a Wołgą ważyły się losy ludzkości. Był to rok, w którym terror hitlerowski szalał na ziemiach polskich, zagrażając wręcz istnieniu naszego narodu. Był to rok, w którym „głodujące miasta i spalone wsie" usłyszały wezwanie do walki z faszyzmem, walki na śmierć i życie. Był to rok narodzin Polskiej Partii Robotniczej.

Powstała z najgłębszych uczuć ludu polskiego, z jego umiłowania wolności, jego śmiertelnej nienawiści do hitlerowskiego okupanta; powstała z naszych najpiękniejszych tradycji rewolucyjnych, z krwi Generała Komuny, z ducha Proletariatczyków i SDKPiL, z hartu KPP; wzięła życie z tego wszystkiego, co najlepsze w naszym dziedzictwie — z natchnionej strofy Mickiewicza, z płomiennych akordów etiudy Szopena; wyrosła z szeregów wypróbowanej w bojach polskiej klasy robotniczej, z gorących słów Marchlewskiego i gorących czynów Dzierżyńskiego; zrodziła się z nadziei, jaką w sercach milionów obudziły salwy „Aurory", z nadziei, z jaką ludzkość nasłuchiwała salw artyleryjskich zwycięskiej kontrofensywy radzieckiej na przedpolach Moskwy.

Czerpała Partia swoją moc z mądrej nauki Marksa — Engelsa — Lenina — Stalina, kształtowała swój charakter na przykładzie niezłomnej, zwycięskiej Partii bolszewików.

Powstała po to, aby w dniach grozy objąć moralne i polityczne kierownictwo narodu. I objęła je, wbrew spiskowi jaki przeciw Polsce uknuł obcy i rodzimy faszyzm.

Coraz wyraźniej widzimy dzisiaj kulisy tego spisku. Wiemy już, kto był współautorem długich list śmierci na czerwonych afiszach, które tak dobrze pamięta Warszawa; wiemy, kto po nocach wskazywał drogę czarnym karetkom gestapo; wiemy, jak blisko było z Alei Szucha do londyńskiej agentury polskiego hitleryzmu; wiemy, że broń zmagazynowana przez tę agenturę była przysłowiową „bronią u nogi" tylko wtedy, gdy szło o walkę z wrogiem, ale że z broni tej korzystało się dowoli, gdy wypadło mordować patriotów...

Nic dziwnego, że spisek ten wymierzony w serce Polski, w jej najżywotniejsze interesy, w jej przyszłość, ostrzem swym skierowany był właśnie przeciw Polskiej Partii Robotniczej. Kulą i prowokacją, strzałem zza węgła i donosem do gestapo pomagali Himmlerowi współcześni targowiczanie w walce z czołowym oddziałem narodu polskiego.

Ciężkie straty poniosła Partia. Ginęli z rąk hitlerowców i ich polskich najmitów jej najlepsi ludzie, jej najwybitniejsi przywódcy. Polegli Nowotko i Finder, poległa Fornalska. Ale spisek faszystowski nie złamał Partii, nie mógł jej złamać.

Powstała po to, aby poprowadzić naród do zwycięstwa w świętej wojnie z najazdem. I poprowadziła.

Dzisiaj, w wolnej ojczyźnie, krocząc na czele narodu, który staje się narodem socjalistycznym, kontynuatorka peperowskiej walki, Polska Zjednoczona Partia Robotnicza wiedzie nas do zwycięstwa w twórczej, pokojowej pracy. Zahartowana w ostrej walce klasowej, okrzepła w rozprawie z odchyleniem prawicowo - nacjonalistycznym, z dywersją we własnych szeregach, Partia nasza jest mózgiem i sercem, dumą i natchnieniem ludu polskiego.

To Ona nakreśliła Plan Sześcioletni, Ona uskrzydla nasze budownictwo, otwiera wrota wyższych uczelni przed młodym robotnikiem i chłopem, wprowadza górnika do nowego mieszkania... To Ona, Partia patriotów, owiana duchem proletariackiego internacjonalizmu, wytycza naszą politykę, politykę pokoju i przyjaźni między narodami, politykę braterskiej współpracy z wielkim obozem postępu, któremu przewodzi Związek Radziecki, któremu przewodzi Stalin.

To Ona uszlachetnia naszą myśl i kształtuje naszą wolę, Ona daje nam radość życia, Ona uczy nas w pełni rozumieć i w pełni odczuwać wiersz Mickiewicza i koncert Szopena.

Kochamy Cię, Partio, prowadź nas do socjalizmu!

Krzysztof Gruszczyński,

ADAM WAŻYK

DROGA POKOLEŃ

Tysiąc dziewięćset piąty skinął czerwonym sztandarem
na niebie dzieciństwa, nad nieprzebranym tłumem.
Uczeń stał przed katedrą, ujął kałamarz i cisnął
nad głową nauczyciela w portret cara na ścianie.
Tak się skończyło głodne chleba i książki dzieciństwo,
tylko pastusza ciekawość z tego dzieciństwa zostanie.

Tak się zaczyna młodość ucznia, murarza, zecera.
Za wózkiem wapna, za kasztą, nie dośpi, nie dojada,
krąży w kółkach młodzieży szturmującej do nieba,
krząta się, wiąże kółka. Świat mu się w oczach otwiera,
ogromna masa ludzka w klasę i naród się zbiega.

Armie stają w okopach. Zanim zecer z Lublina
zdoła przez wrzawę wojenną usłyszeć słowa Lenina,
jak leninowiec układa na własną rękę ulotki
mówiące prawdę o wojnie Tak się zaczyna wiek męski,
tropiony przez cztery policje, długo włóczony po celach,
ale nigdy samotny. Partia wie i pamięta.
Ciemne areszty Zagłębia, pięć lat za murami Rawicza —
zawsze jest sprawa, co leży na sercu jak dłoń przyjaciela.

Armie nie stoją w okopach, czołgi tratują narody.
W noc faszystowskiej zagłady on widzi, jak noc się ugina,
wie, że przyjdą żołnierze z jasnym imieniem Stalina,
wzywa żołnierzy w imieniu tej, która nie zginęła,
dokładnie czyta w przyszłości. Aż noc się czarna ugięła.

Nie ma zwątpienia na chwilę i nie ma chwili wytchnienia.
Niegdyś w murach Rawicza myślał, jak kadry ocalić,
w latach odwrotu oświecał młodych i masy rozbite
łączył, łączył od dołu. Dzieło dojrzewa z czasem
i spełnia dawne marzenia — aby zjednoczyć klasę.

Kto patrzy oczami Partii, odsieje ziarno od plewy,
błąd naprostuje, sprawców odetnie, nazwie ich po imieniu.
Trzy pokolenia rewolucyjne schodzą się w jednym sumieniu,
mówią jednymi ustami, jedną unoszą rękę
nad Planem, nad hutą jutrzejszą, nad ziemią biedniacką,
trzy pokolenia rewolucyjne w jedną zbiegają się troskę
i trwa ich wspólny wiek męski, trudny, zwycięski.

Lud zasiadł w Belwederze. Budzi się młoda Warszawa,
odchodzą nocni murarze, nadchodzi dzienna zmiana,
zecerzy idą do domu i gwiżdżą po warszawsku,
a daleko za miastem drobna rączka pastusza
rozkłada na kamieniu — „Pana Tadeusza".

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

SZTUKA WALCZĄCA O POKÓJ

(Przemówienie wygłoszone przy wręczeniu nagrody Światowej Rady Pokoju Wandzie Jakubowskiej)

Nagroda Światowej Rady Pokoju, uchwalona na Kongresie Warszawskim rok temu, ma na celu odznaczenie tych dzieł artystycznych i literackich, które w skali ogólnoświatowej przyczyniły się do ugruntowania idei pokoju. Przyznana ona została po raz pierwszy w roku zeszłym wybitnym twórcom, których dzieła a nieraz życie całe, jak życie Juliusza Fucika — były walką o postęp i pokój, o zwycięstwo sprawiedliwości. Przyznać chyba należy, że nagroda ta jest najbardziej zaszczytnym odznaczeniem ze wszystkich nagród istniejących na świecie. Toteż radością napełnia nas myśl, iż przypadła ona naszym pracownikom filmowym, przodującej ekipie młodej gałęzi sztuki, z Wandą Jakubowską na czele. Film „Ostatni Etap" — za który właśnie Jakubowska wraz z całym swoim zespołem otrzymuje to zaszczytne odznaczenie — wstrząsnął nami wszystkimi. Jego niezapomniane szczegóły pozostały na długo, jeżeli nie na zawsze, w naszej pamięci. Nie tylko w pamięci nas, Polaków, ale wszystkich tych widzów na całej kuli ziemskiej, którzy to dzieło ekranu oglądali. Miałem możność asystowania przy wyświetlaniu tego obrazu w jednym z kin na Champs Elysées — tej najwytworniejszej dzielnicy Paryża i z trudem docisnąwszy się do przepełnionej sali byłem świadkiem, jak zblazowani widzowie paryskiego kina reagowali na perypetie bohaterów filmu Jakubowskiej, jak ta reakcja była głęboka i żywa, do tego stopnia, że sala poczęła śpiewać Marsyliankę wraz z chórem wywożonych na śmierć więźniarek pokazanym na ekranie.

Wiele pisano o „Ostatnim etapie" Jakubowskiej i w kraju, i poza jego granicami. Nikt może jednak w dostatecznej mierze nie wydobył jego humanistycznych treści, które mnie się tak jaskrawo rzuciły w oczy właśnie w tym francuskim kinie, w zestawieniu z bezdusznymi, skomercjalizowanymi produktami europejskimi i amerykańskimi, które można było oglądać o parę kroków od tej sali, gdzie na ekranie cierpiały i walczyły więźniarki Oświęcimia.

Określenie „humanistyczne treści" staje się jednak od pewnego czasu sloganem, wytartym liczmanem, którym operują nie tylko ci, co zdają sobie sprawę, na czym prawdziwy humanizm polega. Dlatego też nie chciałbym pozostawić tutaj tego wyrażenia nie wniknąwszy nieco w zasadniczy jego rdzeń, w najistotniejsze jego znaczenie.

„Jeżeli się zastanawiamy nad tym, dlaczego „Ostatni etap" tak porusza nas przy oglądaniu, to skonstatujemy, że sprawa nie polega na przedstawieniu nam tutaj okropności i bestialstwa faszystów niemieckich. Wiemy przecież, że obraz ten przedstawił te okrucieństwa w złagodzonej formie i że prawdy nagiej Oświęcimia nie zniósłby żaden widz na świecie, jako „przedstawienia". Zresztą negatywna strona „Etapu" pozostawiona sama sobie przeraziła by nas tylko i natchnęła głębokim pesymizmem. A przecież wszyscy dobrze wiemy, że wychodziliśmy z kina po obejrzeniu tego obrazu wstrząśnięci, zasmuceni, ale i zbudowani. Pokazanie okrucieństw, do jakich zdolna jest zdeprawowana natura ludzka, z całym bezlitosnym naturalizmem, nie dałoby nic widzowi.

Zrozumienie wagi przedstawianego epizodu faszystowskiej ekspansji, podyktowało Jakubowskiej i jej współpracownikom stworzenie odwrotnej strony medalu. „Ostatni etap" pokazuje nie tylko hitlerowskie okrucieństwa, ale i walkę więźniów, ich międzynarodową solidarność i ich wiarę w ostateczne zwycięstwo słusznej sprawy.

„Ostatni etap" pomimo zgrozy, jaką napełnia nasze serca, staje się filmem o wydźwięku pozytywnym — a pokazując ludzkie bohaterstwo, błyszczące jak światło w ciemnościach, staje się optymistycznym hymnem wiary w ludzkość.

Co pomogło autorom tego scenariusza i realizatorom tego filmu w odniesieniu takiego zwycięstwa? Co ich wiodło ku osiągnięciu tak olśniewających rezultatów artystycznych? Niechybnie ich idea.

Jakaż to jest idea?

Idea, która już wiodła niejednego artystę, idea, która natchnęła Rafaela i tego nieznanego malarza, który na ścianach ratusza w Sienie wyobraził uroki „dobrego rządu" — idea pokoju. Ileż pokoleń ludzkości wiecznie powracającej do wojen wielbiło i chwaliło wartości pokoju — ileż słów wypowiedziano na jego cześć, jakże powabnie malowano jego dobroczynne wpływy, jakie pieśni śpiewano na jego cześć!

Ale dopiero nasze czasy zdobyły się na wielki czyn, kiedy, mówiąc słowami Józefa Stalina, „narody ujmują sprawę pokoju w swoje ręce". Masowy ruch obrony pokoju na całym świecie przybrał takie rozmiary, o jakich nie mieli pojęcia marzyciele malarze i poeci starożytności czy czasów nowożytnych. Żywiołowość tego ruchu świadczy o tym, że jest on najgłębszą potrzebą ludzkości i najgłębszym odruchem każdego człowieka przeciwko barbarzyństwu wojny. Nie darmo jeden z wielkich uczonych angielskich, profesor Crowther powiedział kiedyś na jednym z wieców obrońców pokoju w Paryżu, że za lat dwieście czy trzysta z dumą i podziwem dzieci będą się uczyć w podręcznikach o wielkim ruchu społecznym, jaki się narodził w połowie dwudziestego wieku, a miał na celu obronę, człowieczeństwa przed barbarzyństwem wojny i cel ten osiągnął.

Żywiołowość tego ruchu, który roztacza coraz szersze kręgi i z którym ci, co pragną wojny, poważnie muszą się liczyć, wzrasta z dniem każdym, począwszy od Kongresu Wrocławskiego. Wszędzie znajduje on swoich sprzymierzeńców pośród wielkich uczonych i artystów równie jak wśród chłopów i robotników. Chłopcy włoscy, którzy przez dwa tygodnie podtrzymywali na Wezuwiuszu wielkie ognisko pokoju jaśniejące nad całym Neapolem, jak i ten młody szesnastoletni chłopak, który w zapadłym mieście argentyńskim zebrał pod apelem sztokholmskim kilkanaście tysięcy podpisów, są świadectwem, jak bardzo ruch ten odpowiada potrzebom ludzkości.

Rozpoczął się on Kongresem Intelektualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu, utwierdził Pierwszym Światowym Kongresem Obrońców Pokoju w Paryżu, wyłonił na Drugim Kongresie Światowym w Warszawie Światową Radę Pokoju i poprzez swe akcje masowe, jak podpisywanie Apelu Sztokholmskiego, listy do Parlamentów świata, wreszcie przez plebiscyt, wzywający pięć mocarstw: Anglię, Chiny, Francję, Stany Zjednoczone i ZSRR do zawarcia porozumienia, poczyna działać i wywierać wpływ na politykę świata.

Miliony podpisów, jakie złożono pod apelem sztokholmskim i wezwaniem do mocarstw o porozumienie, świadczą, jak bardzo założenia tego ruchu odpowiadają potrzebom i marzeniom ludzkości. Jest on głosem protestu milionów kobiet, mężczyzn, młodzieży — wszystkich barw skóry, wszystkich narodowości, najrozmaitszych przekonań, przeciwko tym, którzy dla własnych egoistycznych interesów klasowych przygotowują nową wojnę Masy ludzkości wiedzą i rozumieją, jaką wartość i jaki sens ma słowo „pokój".

Niestety słowu „pokój" nie wszyscy jednakowe nadają znaczenie. W historii mieliśmy niejeden przykład, kiedy „pokojowe" projekty były maską knowań politycznych i wojskowych. „Wieczny pokój" Jerzego z Podiebradu był próbą obrony małych państw przeciw. potędze papiestwa i cesarstwa, ale pokojowa „arcychrześcijańska" rzeczpospolita Henryka IV była zamaskowaniem ciosu wymierzonego przez imperializm francuski — imperializmowi habsburskiemu. Myśli o nadużywaniu tego słowa przyszły mi do głowy podczas niedawnej mojej wizyty w Rzymie, kiedy podczas odbywającej się tam wówczas wojennej narady atlantyckiej, piękne mury Rzymu pokryły się afiszami, na których często się powtarzające słowo „Pokój" wydało mi się szyderstwem. Na afiszach tych, obok wstęg i tarcz okrytych flagami atlantyckich imperialistów, zjawiał się zapożyczony od nas znak, znak gołębia, ten prosty i ukochany symbol naszego ruchu, co wydało mi się już nie szyderstwem, ale po prostu bluźnierstwem.

Ten prosty symbol, ten znak tak piękny, na którego widok przychodzą mi zawsze do głowy słowa wielkiego rosyjskiego poety:

Jego prostaja krasota
W boju towariszczam nużna...

zachęcający do walki o pokój i pracy dla pokoju, otoczony barwami państw uzbrajających neohitleryzm wydał mi się czymś potwornym. Ale z drugiej strony, pomyślałem sobie, jak potężny musi być nasz ruch, jak wielki ładunek ideowy musi zawierać w sobie, skoro nawet ci, którzy wojnę przygotowują, chcą się pod ten znak w sposób zbrodniczy podszywać.

Najbardziej reakcyjne pisma amerykańskie przyznają, że idea pokoju stanowi jedną z największych sił, której państwa kapitalistyczne nie mogą przeciwstawić nic oprócz idei wojny, pożogi i morderstwa.

Toteż, kiedy artysta napotyka na drodze swojego rozwoju tę wielką ideę i kiedy stanie się ona jego ciałem i krwią, zapewnia ona jego dziełu trwałość i ulepszające, umoralniające oddziaływanie na najszersze masy ludzkie.

Myśl o pokoju stała się dla Jakubowskiej i jej współpracowników iskrą zapładniającą, a co za tym idzie, duszą jej filmu. Tym, co nadało mu wartość i znaczenie, więcej, tym, co mu nadało piękność.

Znamy wszyscy sztukę Zachodu, podziwialiśmy jej wielkość niejednokrotnie. Ale jednocześnie zdajemy sobie doskonale sprawę, a ci co na tym Zachodzie jeszcze teraz często bywają, wiedzą najlepiej, w jakim stanie ta sztuka dzisiaj się znajduje. Brak zapładniającej idei sprowadził ją do mechanicznych powtórzeń dawnych formułek, do jałowej pustki, zagroził samemu jej istnieniu. Doprowadził do kompletnego zaniku wiary w świat i człowieka, do sztuki **nieludzkiej**. Oderwanie się od naturalnego podłoża każdej sztuki — od masy ludzkiej — doprowadziło ją do pustki i zaniku.

Podczas mojej niedawnej wizyty w Rzymie słyszałem koncert utworów Strawińskiego dyrygowany przez autora. I jakże pouczającym dla mnie było słuchanie kolejnych chronologicznie rzeczy i konstatowanie malenia ich wartości w miarę, jak kompozytor ten odrywał się od swojej ziemi, jak odchodził od wiecznego źródła twórczości ludowej, jak życie w miarę oddawania się kosmopolitycznym prądom uciekało z jego dzieł niby woda z dziurawego bukłaka, pozostawiając samą pustą, nic nie mówiącą powłokę. I jakąż radością napełniło mnie wysłuchanie dzieł wielkiego naszego kompozytora, Karola Szymanowskiego, podczas ostatniego festiwalu muzyki współczesnej, kiedy mogłem skonstatować, jak w miarę powrotu do człowieka, co tu dużo gadać, w miarę wzrostu patriotyzmu tego artysty, sztuka jego wzmaga się na siłach i potężnieje do rozmiarów, gdzie już może reprezentować polską sztukę narodową.

Nasz artysta współczesny wchłaniający w swej pracy wielkie prądy pokoju, patriotyzmu, kontaktu z człowiekiem, potrafi stworzyć dzieło doskonałe lub do doskonałości zbliżone a w każdym razie trwałe, działające, zapładniające i pobudzające do ofiary.

Znane mi są aż nadto dobrze fakty, kiedy „przysięgli" pesymiści i ci, którzy zwątpili w cel i przeznaczenie ludzkości, skłaniając się do jakiegoś artystycznego rozumienia świata jako bezsensu i koszmarnej męczarni — pod wpływem wielkiej idei pokoju odnajdywali i wiarę, i spokój, i świadomość własnych przeznaczeń.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że dla sztuki europejskiej, która w ubiegłych latach, jak powiedziałem, błąkała się nie raz po bezdrożach i upadała w proch i w błoto, tracąc najważniejszą ze swych wiar, wiarę we własne przeznaczenie, idea pokoju jest wielkim ratunkiem, ożywczym źródłem, krynicą nowego życia.

Dzieła, które wchłonęły w siebie tę ideę, poczynają się rumienić no-

wym, nieprzeczuwanym światłem i stają się umiłowaniem nowych, rodzących się ludzi. Cechami ich jest moc, wiara, zdrowie, gorący patriotyzm i pochodzące stąd nowe piękno.

„Ostatni etap" Jakubowskiej niewątpliwie niektóre z tych cech posiada i stąd płynie jego głęboki, niebanalny humanizm, o którym mówiłem na początku.

Jest to żywy, namiętny protest serca ludzkiego przeciwko wojnie i jej największej zbrodni, przeciw „ludobójstwu". Sztuka polska, sztukowaniu, wskazaniu palcem najstraszliwszych zbrodni, tak ochrzczonym przez nowe norymberskie prawa, niejedną ma zasługę w demaskowaniu, wskazaniu palcem najokrutniejszej strony nowoczesnej wojny, jaką jest ludobójstwo.

Ale z „Ostatniego etapu" dadzą się, jak powiedziałem, wyciągnąć dla naszej działalności jeszcze inne, pozytywne wnioski. Pokazuje on nam drogę od samotności do zbiorowości, wskazuje, jak wiara w człowieka staje się furtą do zwycięstwa.

Emanuel Mounier, francuski pisarz katolicki, powiedział kiedyś, że „tkacze pokoju powinni być cierpliwi jak pająki". Tak jest w istocie. Powinniśmy swą sieć roztaczać cierpliwie i uparcie, aby ułowić w nią najbardziej oporne dusze. Bo przede wszystkim musimy mieć przekonanie, że pokój nie zejdzie na nas sam. Zbyt wielu ludzi jest przeciwnikami pokoju, zbyt wielu zbrodniarzy do wojny podjudza. Pokój winien być wypracowany przede wszystkim w nas samych, oparty na naszym głębokim przeświadczeniu o słuszności naszej sprawy i radosnym przekonaniu, że słuszna sprawa zawsze — prędzej czy później — zwycięża. Radosna wiara w człowieka, która tyle znajduje potwierdzeń w naszej dzisiejszej pracy, winna być uzupełniona: człowiek jest przeznaczony do pokojowego zwycięstwa. W nieuniknionej ewolucji świata **człowiek myślący** musi się przekształcić na **człowieka pokoju.**

Ale sama wola pokoju nie wystarczy. Musi ona być podtrzymana wielką organizacją pokoju. I na tę drogę wszedł nasz ruch od samego początku — od skromnych poczynań i uchwał Kongresu Wrocławskiego. Od tego czasu powstały tysiące komitetów powiatowych, miejskich, szkolnych, po zakładach pracy. Gromadzą one ludzi dobrej woli najrozmaitszych przekonań, złączonych jednym duchem obrony najcenniejszego dobra ludzkości i hasłem „niech żyje pokój". Komitety te powstają na całym świecie i ich gęsta sieć staje się właśnie tą cierpliwą siecią pająka, która potrafi omotać najgroźniej ryczące lwy.

Hasło solidarności międzynarodowej w akcji pokoju jest jedną z najpewniejszych podstaw naszego ruchu. Obrońców pokoju łączy wzajemne zaufanie i szczerość, łączy wspólna wiara. Kto rok temu przeżył wielkie momenty Kongresu Warszawskiego, naprawdę rozumiejąc co się tu dzieje, ten wyniósł na całe życie wiarę w ostateczne zwycięstwo postępu i pokoju.

Przecież to hasło połączyło dłonie, tak zdawało się skłócone po dwóch stronach granicznej Odry i Nysy, i zainicjowało nową erę w stosunkach dwóch sąsiedzkich narodów, które przez długie wieki dzieliły krwawe wojny.

Te dwa zasadnicze pierwiastki, na których powinna opierać się nasza wiara w ostateczne zwycięstwo idei pokoju, a mianowicie pierwiastek woli i pierwiastek organizacji, pierwiastek wiary i pierwiastek bratersko podanej dłoni — są również tymi elementami, z których składa się zrąb ideowy „Ostatniego etapu". Kościec tego pamiętnego filmu jest ten sam, co kościec całego naszego ruchu, i dlatego film Jakubowskiej jest drogi i bliski każdemu prawdziwemu bojownikowi o pokój na ziemi.

Cieszyć się nam tylko wypada, że jury światowej Rady Pokoju zwróciło uwagę na tę pracę artystyczną i odznaczając ją tak zaszczytnie potwierdziło autorytatywnie dawno ugruntowaną opinię, że Jakubowska i jej współpracownicy dobrze się zasłużyli sprawie pokoju.

I chyba słowa moje zbiegną się z myślą wszystkich tutaj zebranych, z myślą wszystkich milionów ludzi na całym świecie, walczących o pokój i pracujących dla pokoju, kiedy powiem, że marzeniem naszym jest, aby jak najwięcej takich głębokich i wstrząsających sumieniem dzieł sztuki zjawiało się co roku powszędy, a członkom jury, które tak sprawiedliwie odznaczyło nasze polskie dzieło sztuki kinematograficznej, życzyć tylko należy, aby mieli jak najwięcej kłopotu i trudności wyboru z przyznawaniem nagród.

Niechybnie tak będzie. Bo wszechświatowy ruch obrońców pokoju mieć będzie wpływ głęboki nie tylko na nasze życie, ale i na naszą sztukę. Artyści świata włączając się do tego ruchu przekonają się, jak wielkim bodźcem na drodze twórczości, jakim ułatwieniem pracy jest wielka idea pokoju.

Ta mocna myśl, ten potężny prąd uczuciowy, intelektualny i polityczny, kroczący naprzód drogą postępu pod przewodnictwem wielkiego „narodu stu narodów", jest gwarancją nowego, szczęśliwego życia ludzkości. Droga artysty jest ku życiu, nie ku śmierci, ku afirmacji nie ku negacji — i w tym dążeniu mieści się najszczytniejsze jego zadanie budownictwa duszy nowego, przemienionego człowieka. Pokój zwycięży wojnę.

Jarosław Iwaszkiewicz

B. BURSOW

POCZĄTKI REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO

Gorki rozpoczął działalność literacką na długo przed śmiercią Tołstoja i Czechowa, których sława osiągnęła w owym czasie punkt szczytowy. Ich imiona zyskały największy rozgłos w literaturze światowej. Do nich niebawem przyłączyło się imię Gorkiego. Potem wysunęło się ono na pierwsze miejsce. I słusznie. Nie chodziło o to, że Gorki przewyższał Tołstoja lub Czechowa siłą talentu. Rzecz w tym, że po stronie Gorkiego była przyszłość. Czuł to zresztą dobrze i Czechow i Tołstoj.

W 1899 roku Czechow pisał do Suworina: „Czytał pan prozaika Gorkiego? To niewątpliwy talent. Jeśli pan nie czytał, to proszę zażądać jego utworów i na początek zapoznać się z dwoma opowiadaniami: „W stepie" i „Na tratwach". Opowiadanie „W stepie" jest wzorowo napisane, to znakomita rzecz, jak mówi Stasow[1]). W liście do Possego z 20 lutego 1900 roku Czechow ponownie mówi o wybitnym talencie Gorkiego: „Z Gorkiego będzie wielki pisarz..."[2]). W tym samym dniu Czechow napisał list do M. O. Mieńszykowa, którego zapytywał: „Co pan myśli o Gorkim? To wielce uzdolniony człowiek"[3]).

List do Sumbatowa - Jużina (z 25 lutego 1900 roku) Czechow w całości poświęca Gorkiemu. List ten wzbudza szczególne zainteresowanie z tego względu, że Czechow usiłował w nim określić główne znaczenie Gorkiego. Czechow pisze:

„Znaczenie Gorkiego polega nie na tym, że spodobał się czytelnikom, lecz na tym, że pierwszy w literaturze rosyjskiej i światowej dał wyraz pogardzie i odrazie do mieszczaństwa, i że uczynił to właśnie w owym czasie, kiedy społeczeństwo było przygotowane do takiego protestu. Mieszczaństwo jest wielkim złem i z chrześcijańskiego, i z ekonomicznego, i z każdego innego punktu widzenia. Mieszczaństwo jak tama na rzece, zawsze powodowało zastój; a oto oberwańcy, chociaż niewykwintni, chociaż pijani, wystąpili jako niezawodna siła — w każdym razie okazali się takową — i tama, jeśli nie została przerwana, to zaczęła mocno i niebezpiecznie przeciekać. Nie wiem, czy wyrażam się jasno. Myślę, że nadejdzie czas, kiedy ludzie zapomną o utworach Gorkiego, ale o nim samym zapewne nie zapomną nawet po tysiącu latach. Tak sądzę, tak mi się wydaje, być może jednak, że się mylę"[4]).

Do tego listu jeszcze wrócimy. Teraz zatrzymamy się przy czechowowskiej ocenie postaci Niła ze sztuki Gorkiego „Mieszczanie". Nił spodobał się Czechowowi i pisarz doradzał Gorkiemu wyznaczyć tej postaci bardziej ważką rolę w sztuce: „Rolę Niła, wspaniałą rolę, należy dwu — lub trzykrotnie rozbudować, trzeba nią zakończyć dramat, trzeba z niej zrobić główną rolę. Tylko nie przeciwstawiajcie go Piotrowi i Tatianie, niech on idzie swoją drogą, a oni swoją — wszyscy cudowni, wspaniali ludzie — niezależnie jedni od drugich. Kiedy Nił usiłuje wywyższyć się ponad Piotra i Tatianę i mówi o sobie, że jest zuchem, zatraca się element tak właściwy naszemu pracującemu, porządnemu człowiekowi — element skromności. Nił chełpi się i spiera, a przecież i bez tego widać, co to za człowiek"[5]).

Na pierwszy rzut oka może nawet wydawać się rzeczą dziwną, że Czechow doradza Gorkiemu, aby jeszcze bardziej uwydatnił bohaterską rolę Niła. Znamienne jest jednak, że Gorki, który tak wysoko cenił gust Czechowa, nie skorzystał z jego rad i uwag krytycznych. Nie przerobił dramatu i pozostawił postać Niła bez zmian.

Pozycje ideologiczne Czechowa i Gorkiego były zupełnie odmienne. Czechow, wraz z Tołstojem, zamykał swoją twórczością epokę realizmu krytycznego. Gorki otwierał epokę realizmu socjalistycznego.

Gorki pisał do Czechowa: „Wie pan, co pan robi? — Zabija pan realizm. I zabije go pan szybko — na śmierć, do reszty. Ta forma już się przeżyła — to jasne! Dalej niż pan — **nikt nie potrafi zajść po tej drodze, nikt nie potrafi pisać tak prosto o takich prostych sprawach, jak pan to umie**[6]).

Istota rzeczy polega na tym, że chociaż Czechow zbogacił realizm krytyczny, to jednak nie wyszedł poza jego ramy. Tymczasem rzeczywistość domagała się, aby literatura wzniosła się ponad poziom realizmu krytycznego. W tym właśnie Gorki widział główne zadanie literatury na tym etapie jej rozwoju. Pisał on do Czechowa:

„Zaiste — nadszedł czas, który wymaga bohaterstwa: wszyscy chcą czegoś, co podnosi na duchu i olśniewa, co by nie było podobne do życia, lecz było wznioślejsze od życia, lepsze, piękniejsze. Trzeba bez wątpienia, aby dzisiejsza literatura zaczęła nieco upiększać życie i skoro tylko zacznie to robić — stanie się ono piękniejsze, tj. ludzie pogłębią sens życia. A teraz — niech pan zobaczy, jakie mają oni ospałe oczy — smutne, przygasłe, osłupiałe"[7]).

Niektórzy krytycy twierdzili poważnie, że w przytoczonym cytacie Gorki wzywał pisarzy do fantazjowania ze szkodą dla prawdy życiowej. Wypacza to myśl Gorkiego. Rzeczywiście, Gorki mówi tutaj o konieczności upiększenia życia. Ale o jakim mówi życiu? I w jakim znaczeniu używa słowa „upiększać"? Gorki mówi o zatęchłym, filisterskim, mieszczańskim życiu. Negując je literatura winna głosić ideały wzywające ludzi do walki o nowe życie, o sprawiedliwy ustrój społeczny. Nie jest to odstąpienie od prawdy, lecz jej głębsze zrozumienie.

Gorki dlatego właśnie wzywał Czechowa, aby „uśmiercił" realizm (to jest wzniósł się ponad jego poziom), ponieważ Czechow, podobnie jak i Tołstoj, stał na szczycie realizmu krytycznego, na pograniczu przechodzenia tego realizmu w nową jakość. Przejść tego pogranicza — Czechow nie potrafił.

Czechow zalecał Gorkiemu, aby „dwu — lub trzykrotnie rozbudował" rolę Niła. Nie oznaczało to bynajmniej, że gdyby Gorki skorzystał z rad Czechowa, sztuka stałaby się bardziej rewolucyjna, niż była. Wprost przeciwnie. Gdyby Gorki usłuchał rad Czechowa, osłabiłby rewolucyjną wymowę swego dramatu. Czechow i Gorki odmiennie rozumieli postać Niła, Czechow nie tylko radzi rozbudować rolę Niła, lecz dodaje jeszcze dwie wskazówki: po pierwsze, aby Nił zachowywał się skromniej, po drugie, aby bezpośrednio nie przeciwstawiał się Piotrowi i Tatianie, lecz „szedł swoją drogą". Gdyby Nił był skromniejszy, znaczyłoby to, że autor nie pojmuje przepaści, dzielącej Niła od Bessiemionowów. Nie przeciwstawiać Niła Bessiemionowym — oznacza pozbawić Niła jego siły życiowej i wyeliminować go z walki, która burzy świat Bessiemionowów i buduje na jego gruncie nowe życie. Jeśliby Gorki poszedł za radą Czechowa, zdegradowałby swoją sztukę do poziomu utworu, który osądza stary świat, ale nie usiłuje pokazać dróg i sposobów jego przekształcenia.

Czechow widział historyczną zasługę Gorkiego w walce z mieszczaństwem, a więc dostrzegał tylko jedną z jego wielu zasług, i to nie najważniejszą. Czechow usiłuje w ostatecznym rozrachunku znaleźć Gorkiemu odpowiednie miejsce w ramach realizmu krytycznego. A Gorki nie mieści się w tych ramach. Jego nowatorstwo leżało poza granicami, których Czechow nie mógł przekroczyć ani w sensie twórczym, ani w sensie zrozumienia rozwoju literatury.

Aby dostrzec niektóre ze **społecznych** zasług Gorkiego, na przykład jego nieprzejednaną walkę z mieszczaństwem, wystarczyło zauważyć, że rozwiązywał zagadnienia, które rozwiązywała — i to nie do końca — poprzedzająca go literatura. Aby jednak ocenić **artystyczne nowatorstwo** Gorkiego, uwarunkowane ideowym kierunkiem jego twórczości, trzeba było przezwyciężyć realizm krytyczny i zrozumieć te wymagania, które epoka narastającej rewolucji stawiała przed rosyjską literaturą. Pierwsze było dostępne Czechowowi, drugie — nie.

Czechow nie uwzględniał w Gorkim elementu bohaterstwa. W tym tkwi sedno jego krytycznych uwag dotyczących „Mieszczan" i braku „powściągliwości" u Gorkiego. Gorki zdradza zainteresowanie dla zagadnienia heroizmu dosłownie na samym początku swojej działalności literackiej.

Z początkiem 1900 roku Gorki wystąpił z recenzją o „heroicznej komedii" Rostanda „Cyrano de Bergerac". Tutaj jego teza o heroizmie w literaturze rozwija się i pogłębia: Poczucie własnej wartości w owej epoce dworskiej służalczości — to wielka zaleta człowieka. Poczucie własnej godności — dobrze by było, gdyby każdy z nas potrafił stanąć w obronie własnej godności — jest dla nas czymś koniecznym, nieodzownym w czasach serwilizmu, duchowego rozkładu, teraz, kiedy godności ludzkiej nie ceni się zaiste bardziej aniżeli ceniło się ją wtedy, w czasach de Bergeraca i Moliera — wielkiego Moliera, który był zmuszony płaszczyć się przed głupawymi markizami"[8]). I znowu Gorki bynajmniej nie idealizuje sztuki Rostanda. Nazywa ją **nieprawdziwą, nierealną.** Ale zwraca się ona przeciw zastojowi, przeciw mieszczańskiej stęchliźnie. Dawała pretekst do wystąpienia z demaskatorskim oskarżeniem przeciw mieszczaństwu i mieszczańskiej literaturze z jej ubogimi ideałami. Zresztą ideały Rostanda, styl jego sztuki, były obce Gorkiemu. Gorki miał własny program literacki, zgodny z pojmowaniem rosyjskiej rzeczywistości narodowej w jej konkretnej treści historycznej.

W liście Gorkiego do K. P. Piatnickiego z dnia 29 lipca 1900 roku czytamy: „...Jakie jest ogólne zadanie literatury i sztuki? Utrwalać w kolorach, słowach, w dźwiękach, w formach to, co w człowieku najlepsze, co piękne, uczciwe — szlachetne. O to przecież idzie! Moim zadaniem jest w szczególności — wzbudzanie w człowieku dumy z samego siebie, mówienie o tym, że jest on w życiu — czymś najlepszym, najważniejszym, najświętszym i że oprócz niego nie ma nic godnego uwagi... Trzeba uczciwie się przyznać, że dla wykonania tego zadania — mało zrobiłem... jeśli w ogóle coś zrobiłem. Wie pan — niedawno przeczytałem cały mój pierwszy tom i „Fomę". Ile tam głupstw! Ile rzeczy zbytecznych, niedobrych, brudnych, bezwartościowych! Aż mi się mdło zrobiło. Tak, to co mówię, nie jest pozą, proszę mi zawierzyć. Wie pan, co trzeba napisać? Dwa opowiadania: jedno o człowieku, który szedł z góry na dół; drugie o człowieku, który z dołu szedł do góry"[9]).

Swoimi utworami Gorki wzbudzał w człowieku „dumę z samego siebie", w człowieku przytłoczonym brzemieniem wyzysku i duchowej niewoli. Zupełnie zrozumiałe jest niezadowolenie pisarza z „Fomy Gordiejewa", w którym wymieniony temat nie został odpowiednio rozwinięty[10]). Jego druga powieść „Troje ludzi" o wiele bardziej zadowala autora. O tej powieści pisał do tego samego Piatnickiego:

„Przeczytałem teraz „Troje ludzi". Wie pan — dobra książka... Czytając ją myślałem ze smutkiem, że gdybym mógł przeczytać taką książkę przed piętnastu laty — uchroniło by mnie to od wielu bolesnych myśli, równie ciężkich, co zbytecznych"[11]).

Jednym z najistotniejszych zagadnień drugiej powieści Gorkiego jest sprawa budzenia się socjalistycznej świadomości w środowisku robotniczym. Już dawniej Gorki dostrzegał zaczątki socjalistycznej świadomości robotników. Świadectwem tego jest choćby opowiadanie „Hultaje", napisane jeszcze w 1896 roku. W początkach dwudziestego wieku, w związku ze wzrostem świadomości socjaldemokratycznej, temat kształtowania się socjalistycznej ideologii w klasie robotniczej zaczyna wysuwać się na pierwsze miejsce w twórczości Gorkiego.

To stawiało przed Gorkim zadanie stworzenia nowej metody artystycznej. Wszystkie jego utwory z lat dziewięćdziesiątych, a zwłaszcza z pierwszego dziesięciolecia XX wieku — są głęboko nowatorskie. Zasady nowej metody artystycznej, która później otrzymała nazwę — **realizmu socjalistycznego,** znajdują całkowity wyraz nie tylko w powieści „Matka" i w dramacie „Wrogowie", a więc w utworach napisanych po rewolucji 1905 roku, w związku z jej doświadczeniami. Proces kształtowania nowego realizmu był dla Gorkiego tylko odbiciem jego rozwoju ideologicznego, w szczególności zaś politycznych zapatrywań, które wyklarowały się ostatecznie dopiero w rezultacie zbliżenia się Gorkiego do Lenina, do partii bolszewickiej. Zresztą sama rzeczywistość warunkowała powstawanie nowej **realistycznej metody artystycznej.** Metoda ta mogła rozwinąć się w pełni tylko w ogniu rewolucyjnych wydarzeń, ponieważ była wyrazem nowych sił społecznych, ich rewolucyjnego działania.

Na utworach Gorkiego napisanych przed 1905 rokiem, nowatorskich w treści i formie, zapoczątkowujących realizm socjalistyczny w jego twórczości, widać piętno epoki historycznej, która poprzedziła pierwszą rewolucję rosyjską. Była to epoka burzliwego wzrostu sił rewolucyjnych. Była to zarazem epoka, w której zahukanie mas chłopskich stanowiło bardzo poważną przeszkodę w rozwoju rewolucyjnych wydarzeń. To zacofanie znalazło wyraz i oświetlenie w twórczości i działalności Tołstoja, które były odbiciem siły i słabości narastania pierwszej rewolucji rosyjskiej. Dlatego też nie można w pełni pojąć swoistych znamion twórczości Gorkiego z okresu poprzedzającego rewolucję 1905 roku, jeśli uprzednio nie rozważymy zagadnienia wzajemnych stosunków ideowych pomiędzy Gorkim i Tołstojem.

Jest coś głęboko symbolicznego w spotkaniu, kończącego swoją drogę życiową Tołstoja, z młodym, pełnym sił twórczych i rewolucyjnego zapału Gorkim. Jak gdyby spotkały się tu dwa stulecia, dwie epoki rosyjskiej literatury. Gorki oddaje hołd Tołstojowi, wielkości jego artystycznego geniuszu, który z niezwykłą głębią i pełnią odtworzył całą epokę w życiu narodu rosyjskiego. Ale epoka ta odchodziła w przeszłość. Dlatego też Gorki, przedstawiciel nowego stulecia, mimo uwielbienia dla Tołstoja, walczy z nim jako reprezentantem starego wieku. Stosunek Tołstoja do Gorkiego był również nader skomplikowany. Tołstoj witał Gorkiego jako pisarza, który wyszedł z mas ludowych i stanął w ich obronie. Ale ideologia i rewolucyjne poglądy Gorkiego były nie do przyjęcia dla Tołstoja. Niewątpliwie odczuwał Tołstoj, że przyszłość jest po stronie Gorkiego i dlatego okazał niezwykłe zainteresowanie dla jego losu i twórczości. Tołstoj nie mógł jednak nie zdawać sobie sprawy z tego, że triumf sprawy, o którą walczy Gorki, zada cios wielu drogim jemu ideom. Stąd owa chwiejność w stosunkach Tołstoja do Gorkiego, czasami jawne, ale nie czym nie usprawiedliwione podrażnienie. Przy całej ostrożności sądów o niektórych stronach twórczości i działalności Tołstoja, Gorki był zawsze sprawiedliwy i obiektywny. Po jego stronie była historyczna prawda, była przyszłość, z jej perspektywy oceniał Tołstoja. Tołstoj natomiast nie mógł być sprawiedliwy w swoim stosunku do Gorkiego, gdyż patrzył na niego nie z perspektywy przyszłości, lecz teraźniejszości.

Odprowadzając Gorkiego po pierwszym spotkaniu, do którego doszło na początku 1900 roku, Tołstoj zwrócił się do niego:

„Z pana jest — prawdziwy chłop"[12]).

Tego samego wieczoru Tołstoj zapisał w swoim dzienniku:

„Był Gorki. Rozmowa była bardzo ciekawa. Spodobał mi się. Prawdziwy człowiek z ludu"[13]).

Gorki zachwycał się Tołstojem. Pisał o tym do Tołstoja w liście, na który otrzymał następującą odpowiedź: „Bardzo, bardzo byłem rad, że pana poznałem, że pokochałem pana; Aksakow mówił, że bywają ludzie, którzy są lepsi (mówił — mądrzejsi) od swojej książki, bywają także gorsi. Pańskie pisanie spodobało mi się, ale Pan wydał mi się lepszym od pańskiego pisania. Oto jaki prawię panu komplement, którego główną zaletą jest szczerość"[14]).

Wraz ze wszystkimi czołowymi ludźmi Rosji i całego świata Tołstoj był głęboko rozgoryczony i oburzony aresztowaniem Gorkiego. Wyraził też chęć pomocy Gorkiemu. Wszystkie te fakty oświetlają jednak tylko jedną stronę stosunku Tołstoja do Gorkiego. Gorki był nie tylko „przyjemny", lecz także i „nieprzyjemny" Tołstojowi. 9 października 1900 roku Tołstoj zapisuje w swoim dzienniku: „Było wielu odwiedzających — oprócz Dunajewa z córką i I. I. Boczkarewa, sami pisarze: Wiesielickaja (bardzo przyjemna), Totomianc, młody marksista, także przyjemny; wczoraj Posse i Gorki. Ci mniej przyjemni"[15]).

Krytycyzm Tołstoja dotyczy i osoby, i twórczości Gorkiego. Jeszcze przed zawarciem osobistej znajomości z Gorkim, w kwietniu 1899 roku, Tołstoj powiedział o nim do Czechowa: „...Można wymyślać wszystko, ale nie można wymyślać psychologii, a u Gorkiego można właśnie spotkać psychologiczne wymysły, on opisuje to, czego nie czuł"[16]). Jeśli idzie o Gorkiego-artystę, zdanie Tołstoja w wielu szczegółach pokrywało się z sądami Czechowa. Podobnie jak Czechow, Tołstoj zarzucał Gorkiemu brak „poczucia umiaru". „W każdej sztuce istotą jest poczucie umiaru. W malarstwie po dziewięciu dobrych pociągnięciach pędzla, jedno fałszywe pociągnięcie psuje wszystko. Zaletą Kuprina jest to, że nie ma u niego nic zbytecznego... U żadnego Gorkiego ani u żadnego Andrejewa nie spotkacie nic takiego"[17]). Tołstoj nie raz powraca do tej myśli: „Wielkim i nader istotnym niedostatkiem Gorkiego jest słabo rozwinięte poczucie umiaru, a jest ono nader ważne"[18]). Tołstoj wypowiada myśl o psychologicznym nieprawdopodobieństwie gorkowskich bohaterów. „Bohaterowie Gorkiego postępują tak, jak on im zaleca"[19]).

W czym Tołstoj dostrzegał psychologiczne nieprawdopodobieństwo utworów Gorkiego? Odpowiedź na to dał sam Tołstoj:

„Wieczorem, w domu, skończyłem czytać Gorkiego — pisze Tołstoj w swoim dzienniku 9 listopada 1909 roku. Wszystkie — wyimaginowane i nienaturalne, potężne uczucia bohaterskie są fałszem, ale talent jest wielki. Nie ma co mówić ani o nim, ani o Andrejewie. Powinniby pisać wiersze, albo to, co wybrał Andrejew — dramaty. W wierszach te braki wyrównuje dozwolona niejasność, w dramacie — sytuacja i aktorzy"[20]).

Tołstoj nigdzie nie mówi wprost, że nie aprobuje idei utworów Gorkiego. Raczej usiłuje utrzymać się na płaszczyźnie „czysto estetycznej" krytyki, mówiąc o psychologicznym nieprawdopodobieństwie, fałszu, braku poczucia umiaru itd.

Jednakże słowa Tołstoja o tym, że Gorki obdarza swoich bohaterów „potężnymi bohaterskimi uczuciami", wyjaśniają istotę rzeczy.

W rozmowie z Gorkim Tołstoj powiedział:

„Bohaterowie — to kłamstwo, wymysł, są po prostu ludzie, ludzie — i nic więcej"[21]).

Tołstoj głębiej niż Czechow zrozumiał swoją epokę i oświetlił ją w rozległej swojej twórczości. Lenin nazywa Tołstoja „zwierciadłem rewolucji", ale zwierciadłem zarówno jej mocnych jak i słabych stron. Negacja elementu heroizmu była wstecznym przejawem słabych stron ideologii i twórczości Tołstoja. Jest rzeczą naturalną, że między Gorkim a Tołstojem powinna była rozegrać się — i rzeczywiście rozegrała się — ostra walka ideologiczna. Już wczesne utwory Gorkiego, rozpoczynające się od „Makara Czudry", przeniknięte są ostrą krytyką nauk Tołstoja. Ta krytyka zaostrzała się z każdym rokiem, z każdym nowym dziełem Gorkiego. Gorki wszczyna walkę przede wszystkim przeciw tołstojowskiej bierności. Krytykując Tołstoja, Gorki równocześnie nie przestaje się nim zachwycać. Ale zachwycając się Tołstojem, w najmniejszym stopniu nie osłabia krytyki jego słabych stron. Znamienny jest list Gorkiego do Czechowa, datowany z października 1900 roku.

„Artykuł Lwa Nikołajewicza „Niewolnictwo naszych czasów", „Gdzie tkwią korzenie zła" i „Nie zabijaj" — wywarły na mnie wrażenie naiwnych wypracowań gimnazisty. To wszystko takie kiepskie, takie niepotrzebne, jednostajne i ciężkie, i tak z nim nie licuje. Kiedy jednak Lew Nikołajewicz zaczął mówić o Maminie — było to diabli wiedzą jak dobre, wyraziste, prawdziwe, dobitne! I kiedy zaczął opowiadać treść „Ojca Siergieja" — było to zadziwiająco wstrząsające i słuchałem opowiadania, oszołomiony pięknem narracji, prostotą i ideą. Patrzyłem na starca jak na wodospad, jak na żywiołową twórczą potęgę Ten człowiek jest zadziwiająco potężny i oszałamia żywotnością swojego ducha, tak oszałamia, że myślisz — nikt nie może się z nim równać. Ale też — jest okrutny! W jednym miejscu opowiadania, kiedy z chłodną wściekłością boga wtrącił do błota swojego Siergieja, znękawszy go wpierw — o mało nie zaszlochałem z żalu. Lew Tołstoj nie kocha ludzi, nie. On tylko ich sądzi, i sądzi okrutnie, bezlitośnie. Nie podoba mi się jego mniemanie o bogu. Cóż to za bóg? To cząstka **Hrabiego** Lwa Tołstoja, a nie bóg... Lew Nikołajewicz mówił o sobie — „jestem anarchistą". Po części słusznie. Burząc jednak jedne prawa, buduje inne, tak samo surowe dla ludzi, tak samo uciążliwe — to nie jest anarchizm, lecz jakieś gubernatorstwo"[22]).

Gorki często mówił, że zachwycał się Tołstojem-artystą i osądzał Tołstoja - myśliciela. Nie odpowiada to w pełni rzeczywistości. Prawdziwy stosunek Gorkiego do Tołstoja był o wiele bardziej skomplikowany. Nie wszystko wzbudzało w nim podziw, jeśli idzie o Tołstoja-artystę. Z drugiej strony nie potępiał wszystkiego w Tołstoju-myślicielu. Należałoby raczej rzec, że Gorki aprobował Tołstoja jako burzyciela zasad starego świata, lecz nie uznawał go jako twórcy zasad „nowego świata", bowiem pozytywne idee Tołstoja były jeszcze okrutniejsze dla człowieka niż tołstojowska krytyka psychiczna. W jednakowej mierze dotyczy to stosunku Gorkiego do Tołstoja - artysty, i do Tołstoja - myśliciela.

Z imieniem Tołstoja Lenin wiąże całą epokę w życiu narodu rosyjskiego. Jeden z artykułów Lenina nosi tytuł: „L. M. Tołstoj i jego epoka". Lenin nazywa epoką Tołstoja epokę „po 1861 i do 1905 r."[23]). Była to epoka, w której istotnym zagadnieniem życia społecznego w Rosji było zagadnienie chłopskie.

Problem chłopski mógł być rozwiązany tylko drogą rewolucyjną Chłopstwo nie mogło jednak samo, bez pomocy proletariatu, wszcząć walki rewolucyjnej. Chłopstwo, które wstępowało na drogę przymierza z klasą robotniczą, musiało przezwyciężyć w swojej świadomości i w społecznej działalności błędy (które zrodziły także naukę Tołstoja), i w istocie te błędy przezwyciężało. Na tym kończyła się epoka Tołstoja. Rozpoczynała się nowa epoka w historycznym rozwoju Rosji, i Tołstoj już nie mógł stać się wyrazicielem tego okresu. Wielkim artystą nowej epoki stał się Gorki.

Gorki zdawał sobie w pełni sprawę ze swego historycznego zadania. Z drugiej strony zdawał sobie także sprawę z tego, że historyczna misja Tołstoja dobiegła kresu. Tę myśl Gorki rozwija w niewysłanym liście do Tołstoja, a także w rozmowie z jednym z dziennikarzy w 1905 roku:

„Nasz lud — nasi chłopi i robotnicy pod wieloma względami przewyższają tych, którzy decydują o ich losie. Ich społeczno - polityczne horyzonty bynajmniej nie są wąs-

(Dokończenie na str. 11-ej)

---

1) M. Gorki, A. Czechow. Korespondencja, artykuły, wypowiedzi, wyd. Ak. Nauk Z.S.R.R. 1937, str. 103.
2) Tamże, str. 106.
3) Tamże.
4) A. P. Czechow. Zbiór dokumentów i materiałów, 1947, str. 239—240.
5) M. Gorki. Korespondencja, artykuły, wypowiedzi, 1937, str. 84.
6) M. Gorki. A. Czechow. Korespondencja, artykuły, wypowiedzi, 1937, str. 47.
7) Tamże.
8) M. Gorki. Nie zebrane artykuły literacko-krytyczne. Goslitizdat, 1941, str. 257.
9) „Gorkowska Komuna", 1937, 6 stycznia.
10) W 1930 r. w „Rozmowach o rzemiośle" Gorki mówił w związku z „Fomą Gordiejewem": „Krytyka chwaliła tę książkę. Gdybym ja był krytykiem, zarzuciłbym autorowi, że nader bogaty materiał sprowadził do opowiadania o tym, jak „doprowadzono do obłędu" pewnego młodzieńca". („O literaturze", 1937, str. 241).
11) K. Piatnicki. Listy Gorkiego o L. M. Tołstoju. „Krasnaja Gazieta", 1928, 17 września.
12) M. Gorki. Artykuły literacko-krytyczne. Gorlitizdat, 1937, str. 197.
13) L. Tołstoj. Pełne wydanie dzieł (wydanie jubileuszowe), t. 54, str 8.
14) List z 9 lutego 1900 r. cytujemy wg książki Apostołowe „Tołstoj i jego towarzysze", M., 1928, str. 184.
15) L. Tołstoj. Pełne wydanie dzieł (Wydanie Jubileuszowe), T. 54, str 51.
16) M. Gorki. Materiały i prace badawcze. Wyd. Akademii Nauk Z.S.R.R., T. II, M.-L., 1936, str. 157.
17) N. Gusiew. Dwa lata z Tołstojem, M. 1912, str. 32.
18) A. Goldenwajzer. W pobliżu Tołstoja, M., 1921, T. I, str. 31.
19) Tamże, str. 99.
20) M. Apostołow. Tołstoj i jego towarzysze, M. 1928, str. 188.
21) M. Gorki. Artykuły literacko-krytyczne, M. 1937, str. 198.
22) M. Gorki. A. Czechow. Korespondencje, artykuły, wypowiedzi, 1937, str. 70—71.
23) W. I. Lenin. Dzieła, T. XV. str. 185—186.

ARNOLD SŁUCKI

ADVOCATUS DIABOLI

(Na marginesie pewnej dyskusji poetyckiej)

W Domu Literatów na Krakowskim Przedmieściu toczy się już od dłuższego czasu ożywiony spór o poezję. Do prasy literackiej docierają zaledwie okruchy głoszonych myśli i sądów. Tak się złożyło, że swoiste cratorstwo krytyczne uzyskało ostatnio przewagę nad krytyką publicystyczną. Nie chodzi mi o pomniejszenie roli wewnętrznej krytyki literackiej. Jest ona bardzo potrzebna. Niemniej jednak pamiętać należy, że krytyka staje się ekskluzywną, kiedy nie wywiązuje się ze swej zasadniczej roli transmisji do masy czytelniczej. Pora zauważyć, że pas transmisyjny naszej krytyki ześlizgiwać się zaczął z zasadniczego trybu naszego życia literackiego. Trzeba mu przywrócić naturalne położenie.

Znany krytyk, Artur Sandauer, zabierając głos w pewnej głośnej dyskusji poetyckiej, w następujący sposób scharakteryzował swoją sytuację jako krytyka wyłuszczając zarazem swoje poglądy na poezję. „Występuję dzisiaj — powiedział — po trosze jako advocatus diaboli, który odgrywał tak wielką rolę we wszystkich procesach kanonizacyjnych".

Sandauer zaznacza, że „podobnie jak ten adwokat diabła, który wyszukuje wszystkie słabostki w życiu inkryminowanego świętego, a po wyroku sądu kanonizacyjnego staje się jego wyznawcą", tak pragnąłby móc następnie uznawać poezję, którą z urzędu krytyka musi krytykować.

Chcemy wierzyć Arturowi Sandauerowi w szlachetność jego intencji i szczerość wypowiedzi krytycznych. W ogóle spokojny ton przemówień na sekcji poezji, łabędzia niemal łagodność, niczym nie przypomina niektórych afiszów zapowiadających dyskusje literackie, na których ukazują się nawet odręczne komentarze, dopiski ołówkiem.

Myślę, że nie trzeba się łudzić formą tych wypowiedzi.

Nie. Są to jakieś pioruny, ściągnięte piorunochronem. Wydaje się, trzeba ujawnić ukryte nieporozumienia, spory. Właśnie dlatego, że idylla jest szkodliwa również w krytyce. Jeżeli krytycy atakują poezję czy prozę — to nie ma tam idylli. Wydaje się, że trzeba pokazać, że w formie idylli krytyki kryje się coś namiętnego, coś naprawdę istotnego.

Może najpierw spróbujemy ustosunkować się do stanowiska kol. Sandauera, do jego merytorycznej wypowiedzi: Inaugurując jako jeden z głównych referentów głośną dyskusję na temat „Czy istnieje kryzys we współczesnej poezji polskiej" Sandauer zauważył, że wypowiedź swoją dzieli na dwa podrozdziały. „Najpierw — oświadczył — będę mówił o problematyce literackiej w ogóle, potem o problematyce poezji w szczególności".

Uczynił to dlatego, że zdaniem jego „wytworzyła się u nas ogólna problematyka sztuki ujmowana w całości, a po drugie dlatego, że wzrost poezji epickiej sprawia to, że poezja para się zagadnieniami warsztatowymi, podobnie często jak proza".

Sandauer usiłuje zbadać zjawisko schematyzmu w naszej poezji współczesnej i znaleźć środki zaradcze. Ja bym również, za podszeptem mówcy, podzielił to wystąpienie na dwie części, żeby zanalizować je tak, jak się analizuje mowę Kołłątaja czy Skargi, w sposób szkolny. Więc jest jedna część teoretyczna — rozważania o naprawie, potem zaś część praktyczna, oceniająca. Spróbuję skonfrontować te dwie części przemówienia. Pierwsza wydaje mi się słuszna, jeżeli abstrakcyjnie ją pojmiemy. Zgadzam się, że z grubsza rozumiemy schematyzm „jako pewien gotowy wzorzec powtarzany w 1000 trwałych odbitkach". Oczywiście wzorzec ten może być fałszywy lub prawdziwy. Słusznie zwraca uwagę Sandauer na to, że nawet od prawdziwego wzroca spodziewać się możemy jedynie abstrakcyjnego ujęcia pewnego prawa rzeczywistości w ogólnym zarysie i zawsze powstaje sprawą artysty oddanie kolorytu i specyfikacji zarysowanej prawidłowości. Zgadzam się z Sandauerem, że „sztuka opisuje rzeczywistość nie za pomocą form abstrakcyjnych, ale właśnie opartych na materiale konkretnym, na wydobyciu bogactwa sytuacji, kolorytu danego odcinka rzeczywistości".

Sandauer zastanawia się nad tym, skąd pochodzi to ubóstwo sytuacji, które konstatuje w naszej produkcji poetyckiej. Wynika ono z tego — twierdzi — że „pisarz traktuje swoje dzieło jako fabularną ilustrację do tez marksistowskich, czy do tezy przekształcania się chłopów, czy do tezy o przejściu pewnej części drobnomieszczaństwa na pozycje proletariatu".

Można się zgodzić, że „dzieło artystyczne wyprodukowane z tez choćby najprawdziwszych, a nie z obserwacji rzeczywistości, musi być porażone w samym zarodku martwotą".

Oczywiście, poezja wymaga naświetlenia zaobserwowanych faktów w sposób wzruszający, winna ukazać cechy indywidualne i podnieść w sposób artystycznie uzasadniony do rangi uogólnienia. Ideologia artystyczna jedynie wtedy może pomóc twórcy, kiedy stanie się treścią jego życia, kiedy pełnić będzie rolę rzeczywistego organizatora jego wyobraźni artystycznej i twórczej postawy wobec życia. Zastrzeżenia Sandauera co do pewnej wulgaryzacji pojęcia i roli ideologii w procesie twórczym — sygnalizują istotny problem.

Czy pisarz powinien kierować się całokształtem swoich doświadczeń i wiedzy ideologicznej w przedstawianiu zaobserwowanych przezeń faktów rzeczywistości? Oczywiście tak. Nie powiedział tego Sandauer wyraźnie, ale można takie stanowisko wyczytać pomiędzy jego tezami, choćby odnosiły się do słusznie zauważonych negatywow. Sandauer nie bez pewnych podstaw ma prawo obawiać się tego, że pisarz traktujący swoje dzieło jako prostą ilustrację do powierzchownie przyswojonych tez, narażony jest na klęskę schematyzmu. Ale trzeba z całą siłą podkreślić, że nie sposób wyobrazić sobie głębokiej i konsekwentnej postawy artysty wobec bogatych i różnorodnych przejawów życia współczesnego, bez umiejętności posługiwania się busolą przodującej ideologii marksistowsko-leninowskiej, która potrafiła wykryć nieubłaganą prawidłowość najbardziej sprzecznych i zawiłych zjawisk zarówno w ekonomice jak i w kulturze. Doświadczenie literatury radzieckiej ukazało nam siłę marksistowsko-leninowskiej dialektyki, która z powodzeniem obsługując warsztat ekonomisty i polityka oraz badacza w laboratorium, nadaje się z pewnością również do organizowania świadomości artysty i procesu twórczego. Aczkolwiek proces ten innymi przebiega drogami niż nauka, wykrywa swoistą metodą te same prawidłowości życia współczesnego, z podobną precyzją organizuje społeczeństwo do wykonania historycznych zadań.

Ideologia rozpatrywana być musi jako integralna część doświadczenia życiowego twórcy i nie tylko twórcy. Pragnąłbym w miarę swoich możliwości uzupełnić słuszne uwagi zawarte w ostatnich pracach Melanii Kierczyńskiej, podkreślającej znaczenie globalnie oddziałującego doświadczenia życiowego na proces twórczy.

Teoretyczne twierdzenia Sandauera rzucają pewne światło na centralną problematykę artystyczną naszych dni, choć czynią to w sposób nie pełny (nie sprzyja temu retoryka krytyczna) i nie zawsze jednoznaczny. Gorzej przedstawia się z praktycznymi wnioskami, jakie ten krytyk wyciąga ze swoich uogólnień, gorzej jest, kiedy teoretykowi-Sandauerowi przychodzi w sukurs Sandauer-krytyk, usiłujący rozstawiać figury na poetyckiej szachownicy. Któż wtedy na niej pozostaje? Oczywiście Majakowski. Na nim niejeden szachista połamał sobie zęby. Pozostaje Majakowski, ale jako idealny niedoścignięty wzór, a wraz z nim... wymienieni przez Sandauera młodzi nasi współcześni poeci: Różewicz, Ficowski, Wirpsza, jako przedstawiciele tego, co jest dzisiaj w poezji rzekomo **jedynie** wartościowe i **jedynie** obdarzone jakąś indywidualnością.

Wyraźne dysproporcje między teoretycznymi wypowiedziami Sandauera a jego krytyczną diagnostyką wydaje się potwierdzać jego przypuszczenie, że „istnieją jeszcze takie zakamarki w świadomości pisarza", do których pewne prawdy nie dotarły. I to także do świadomości pewnych krytyków. Z jednej strony stawia się za wzór Majakowskiego, chwali się go, widzi się w nim ideał poetycki, a jednocześnie, kiedy ocenia się praktykę poetycką, to okazuje się niby, że wszystko, co świadomie nawiązuje do tej tradycji poetyckiej, jest jakoś anemiczne, poronione, natomiast na placu pozostaje to, co jest wręcz czymś innym niż ta poetyka.

Nie chcę bynajmniej głosić tezy, że prawo obywatelstwa w naszej literaturze ma tylko jedna poetyka. Realizm socjalistyczny w poezji nie jest kwestią stylu. Realizm socjalistyczny jest metodą wyzwalania indywidualnego stylu pisarza, a nie jego tłumienia. Kiedy mówię o Majakowskim jako wzorze dla naszej poezji socjalistycznej — chodzi mi o postawę poetycką tego wielkiego poety-nowatora, o jego wielki ładunek ideowy, moralno-polityczny i artystyczny, o szeroką skalę ludzkiego wzruszenia. Dzięki tym walorom twórczość Majakowskiego kształtowała oblicze całej poezji radzieckiej; wychowali się na niej i wyrastali tacy poeci jak Tichonow i Bażan, jak Twardowski i Szczipaczew.

Głośna, heroiczna, estradowa poezja Majakowskiego karmiła także i tę cichszą poezję, tzw. „kameralną", która nauczyła się odzwierciedlać wewnętrzne życie człowieka, członka socjalistycznego społeczeństwa. Żaden sumienny historyk literatury i żaden twórca, choćby uprawiał wręcz inną niż Majakowski poetykę, nie może tego negować.

Również w naszych warunkach, jeżeli obserwujemy pewien przełom rozwoju naszej liryki i naszych liryków (i to najróżnorodniejszego autoramentu), zawdzięczamy to w dużej mierze zrozumieniu znaczenia Majakowskiego w rozwoju współczesnej poezji, zrozumieniu roli poezji Broniewskiego i rewolucyjnego nurtu poezji międzywojennej.

Poeci, którzy dali temu wyraz w twórczości i krytyce, obudzili z drzemki niejednego poetę o większym niż oni doświadczeniu poetyckim. Wpłynęli oni również na ewolucję swoich rówieśników i późniejszych debiutantów.

Spróbuję nakreślić pokrótce swój pogląd na twórczość młodych poetów wymienionych przez Sandauera. Co do Różewicza wiemy, że ten ciekawy poeta jakoś nie dotrzymał kroku, że wniósł coś jednoznacznego do naszej młodej poezji wraz ze swoim nieprzeciętnym talentem, a mianowicie — zagubienie, załamanie się warsztatu poetyckiego pod maską wielkiej precyzji, precyzji dla smakoszów. Okazuje się, że ta wyrafinowana liryka nosiła w sobie rozkład materii poetyckiej, którego nie chcą zauważyć nasi „urzędowi" obrońcy poetyckiej formy i poetyckich rygorów. Dlaczego? Dlatego, że bronią tych treści, które stały się powodem załamania się formy poetyckiej. Dziwię się, że mówiąc o tradycji, o ciągłości, o pełnokrwistej frazie poetyckiej, niby jednym tchem stawia się za wzór tych poetów spośród nas, którzy w tej chwili mocno zaabsorbowani są remontem swojego artystycznego warsztatu, w czym z całą serdecznością życzymy im powodzenia.

Drugi poeta — Ficowski wydrukował w ostatnim okresie szereg wierszy, które zwróciły uwagę zarówno pisarzy, krytyków jak i czytelników szerokim oddechem poetyckim, zainteresowaniem dla folkloru, nawiązaniem do poezji ludowej. Niewątpliwie jest to zjawisko pozytywne. Awansem poetyckim naszego kolegi cieszymy się jako wspólnym ideowym zwycięstwem, uwzględniając to, że poeta długo milczał. Czytamy jego utwory, niejednokrotnie zachwycamy się niektórymi akcentami w jego poezji. Jest rzeczą godną zauważenia, że każdy poeta dochodzi do realizmu swoją własną drogą. To, co widzę w poezji Ficowskiego, i co mnie niepokoi — to wtórność, która sprawia, że w czasie kiedy czytamy jego wiersze, zachwycamy się nimi, lecz z chwilą kiedy zabiorą nam „Nową Kulturę" z ręki — jeszcze mamy przez pewien czas przyjemny szumik w uszach, lecz szybko znika obraz.

Chodzi o zagadnienie istotne — o sprawę ludowości. Trzeba to sobie powiedzieć, że nawet przy osiągnięciach formalnych Ficowskiego daje się we znaki jakaś nieuświadomiona tendencja do zastępowania właściwej tradycji ludowej — śpiewanką. Bo co to jest tradycja ludowa w poezji? Jest to cały nasz ruch i nie trzeba przesadzać na młodopolską modłę w poszukiwaniu jakiegoś dopełnienia, aby uzasadnić ludowy charakter twórczości. Co to jest twórczość ludowa? To jest taka twórczość, która jest wrażliwa na rzeczywistość. Gdzie będziemy szukać wzorów dla naszej poezji? Niewątpliwie w wielkiej tradycji naszej poezji narodowej i poezji plebejskiej, ludowej. Poezja ludowa zbyt drogo kosztowała naród, aby ją zastąpić śpiewanką. Trzeba się uczyć tej poezji, jej celności, plastyki jej powagi i uroku. Ale w naszych usiłowaniach poetyckich dominować powinien obraz zaczerpnięty z bezpośredniej naszej rzeczywistości, z życia i walki, jeżeli nie chcemy wpaść w manierę stylizacyjną.

Poezja ludowa powinna pomóc w zdobyciu celnego wyrazu poetyckiego. Ale jeżeli niektórzy krytycy utwierdzają Ficowskiego na tym etapie twórczości, na jakim jest, jeżeli chcą udowodnić nam, że w tym stadium ta twórczość już wskazuje jakąś drogę, że to jest ukazanie jakiegoś ruchu — to krzywdzą i poezję, i kol. Ficowskiego i jego robotę poetycką. Ja osobiście wierzę, że kol. Ficowski pójdzie dalej i nie zatrzyma się na tym etapie, na którym chciano by go zatrzymać, stawiając go za wzór. Takie jest oddziaływanie wierszy Ficowskiego i nie tyle wierszy ile tej atmosfery, którą się dokoła nich roztacza, że zaczyna się je naśladować, a wychodzą wtedy wycinanki-pisanki, jakieś przytępienie ostrza realistycznego, politycznego i humanistycznego.

Widać to czytając wiersze najmłodszych poetów, jak Rusteckiego, Zalewskiego i innych. Taki jest wynik tego kursu na pseudoludowość i dlatego wskazane jest, nie rezygnując z krytyki, odgraniczać twórczość Ficowskiego od atmosfery, którą do niedawna wytwarzało się dokoła jego wierszy.

Sandauer wymienił także nazwisko Witolda Wirpszy wśród tych trzech, którzy zdobyli się na oryginalny wyraz poetycki. Ale niesposób przecież przy tym nie zaznaczyć, że rozwój tego poety odbywał się i odbywa w walce z wpływami estetyzmu i postimpresjonizmu we własnej twórczości, że dzięki tej wytrwałej i niełatwej walce osiąga coraz bardziej klarowną strofę. Odnosi się wrażenie, że nie o tego nowego Wirpszę pewni krytycy kruszą kopię.

Zupełnie pominął egzaminator naszej poezji twórczość Tadeusza Kubiaka. Jest rzeczą zastanawiającą, w czym zawiódł ten poeta, iż krytyk wcale go nie zauważył.

Nie widzę konsekwencji, zestawiając słuszne wywody teoretyczne z tymi liniami praktyki, które nakreślił nam Sandauer, nie postrzegający żadnych nieomal zasadniczych osiągnięć w tym nurcie naszej poezji, który ściga się z życiem, nadąża za nim, który zdradza dużą troskę o to życie. W trosce o poezję zagubiono coś z życia i trzeba zastanowić się, czy krytycy mają rację.

Niesposób nie zauważyć wrzodzików naturalizmu na żywym ciele naszej młodej poezji, ale nie wolno patrzyć na nie przez lupę, przez profesorskie szkła, zwłaszcza kiedy choroba jest w stadium zaniku.

Naturalizm należy ostro zwalczać. Należy skończyć z fałszywym poglądem na naturalizm jako na poprzednika realizmu. Lecz hasło walki z naturalizmem nie może być wykorzystane jako pretekst do walki z młodym jeszcze u nas realizmem w poezji, dlatego że tu i ówdzie zarażony jest naturalistycznymi naleciałościami. Można i należy krytykować utwory Brauna, Bratnego, Kubiaka, Woroszylskiego, Wirpszy, Różewicza czy innych, ale trzeba wiedzieć, jaka jest genealogia społeczna i ideowa treściowych uchybień i załamania się formy poetyckiej, co w odniesieniu do produkcji poetyckiej powojennego pokolenia nie może być tylko tłumaczone indywidualnymi zaległościami kulturalnymi lub brakiem muzykalności...

W postawie pierwszego pokolenia poetów-debiutantów po wojnie pewne naturalistyczne akcenciki w treści i nihilistyczne w formie nie były przypadkowe.

Pierwszy start poetycki zaważył również na późniejszych debiutach, nawet na tych młodych twórcach, którzy świadomie odgraniczali się od naturalizmu, formalizmu i dekadentyzmu. Trzeba sobie wyraźnie zdawać sprawę z maniery naturalistycznej, idącej w parze z pewnym nihilizmem formalnym, z manierą która leży u podstaw potknięć i nieporozumień, utrudniających wyrastanie najwybitniejszych przedstawicieli młodej poezji.

Kto pragnie zostać realistą w poezji, musi zrozumieć, że powodzenie własnej pracy w tym kierunku i powodzenie ruchu — w wielkiej mierze zależy od tego, czy potrafimy twórczo oprzeć się o bogate tradycje realistycznej poezji polskiej, od tego, czy w pełni zdamy sobie sprawę z tego, że w realistycznym dorobku przeszłości mamy sojusznika, który pomoże nam w zwalczaniu pseudowspółczesnych reakcyjnych kierunków artystycznych, ich praktyków i apologetów, pomoże nam w zdobyciu zaplecza w naszym dążeniu do nowego realizmu naszych czasów, do realizmu socjalistycznego. Powinniśmy zgłębić realistyczny dorobek naszej poezji, odnajdując go w twórczości wszystkich wielkich poetów przeszłości, nie kierując się idiosynkrazją terminologiczną i nie oglądając się na tradycyjne klasyfikacje, narzucone nam przez starą polonistyczną szkołę. Mówił nam prof. Wyka o istnieniu swoistego realizmu romantycznego. Myślę, że również w polskim baroku natrafić możemy na złoża realizmu, tym bardziej w polskim renesansie i oświeceniu.

Piętą achillesową realistycznych poszukiwań naszej młodej realistycznej poezji jest sprawa typowości. Często młodzi poeci wyjeżdżają w teren w poszukiwaniu czegoś typowego. Przypominają mi oni nieraz bohatera bajki Novalisa, który udał się gdzieś daleko poza swoją wioskę, aby odnaleźć tę ukochaną, o której roił w snach. Oczywiście doświadczenie życiowe i twórcze nie przychodzi samo. Warto o nie zachodzić, nawet ceną wielokilometrowych marszów pieszych. Ale jest nieporozumieniem odrywanie zagadnienia typowości w poezji od sprawy wzruszenia. Nie trzeba być subiektywnym idealistą ani też impresjonistą, aby zdawać sobie sprawę z tego, czym jest wzruszenie, subiektywne wzruszenie dla artysty. Dopiero bowiem współdziałanie poetyckiego wzruszenia z obranym fragmentem lub szczegółem rzeczywistości stwarza przesłanki dla artystycznej typowości. Bez wzruszenia rzeczywistość jest artystycznie niedostrzegalna.

Trzeba mieć więcej zaufania do subiektywnego przeżycia, o ile jest ono nasycone współczesną treścią, o ile pomaga nam sygnalizować i ukazać to, co jest zarazem obiektywnie prawdziwe, ważne i doniosłe.

Uczy nas tego doświadczenie poetyckie wielkich realistów przeszłości oraz doby obecnej; na tej drodze osiągnęła swoje sukcesy wzruszająca i konkretna twórczość najlepszych poetów radzieckich.

Kreślę swoje uwagi o naszej poezji, w pełni świadom tego, że w natłoku problemów (które zawodowy krytyk może lepiej by uporządkował, lecz które atakują bezlitośnie poetę-praktyka) mogłem popełnić niejeden błąd i niejedną nieścisłość. Mam nadzieję, że pomogą mi krytycy, poeci i czytelnicy, którzy wypowiedzą się w dyskusji.

Arnold Słucki

JANINA PREGER

O „Bestii" Władysława Kowalskiego

Ostatnia książka Władysława Kowalskiego*) składa się z czterech opowiadań, które stanowią powiązane ze sobą logicznie fragmenty. Dwa początkowe opowiadania: „Ignacy Drozd" i „Hitlerowski polip" należą do literatury demaskującej przenikanie hitleryzmu do Polski przy pomocy klas panujących przed wojną, następne zaś — „Mosiek syn komunisty" i „Opowiadanie Izraela Fogla" są to kartki z walki i martyrologii Żydów polskich w czasie okupacji.

Władysław Kowalski

W książce uderza fragmentaryczność, o której zresztą wspomina autor we wstępie. Tematem pierwszych opowiadań są szczeliny, które jaskrawo zarysowały gmach burżuazyjnej Polski na moment przed upadkiem: korupcja warstw rządzących, oszustwo społeczne, na którym opierało się państwo. Te szkice początkowe zdawały się stanowić część fundamentu do szerszych wniosków, szerszego obrazu katastrofy społecznej, której groźbę niósł hitleryzm. Czytelnik doznaje jednak zawodu: następne opowiadania zwężają pole widzenia dając tylko jeszcze jedno studium z najtragiczniejszego odcinka sceny okupacyjnej — z odcinka żydowskiego. Po przeczytaniu tomu Kowalskiego czytelnik odczuwa więc pewne rozczarowanie. Jeśli spodziewał się tutaj głębszego przeorania tych warstw niedawnej naszej historii, o której powstała już spora literatura, która jednak nie sprostała szerokości problemów — to nie znalazł tego w niniejszej książce. Zdawał sobie z tego sprawę autor pisząc w przedmowie: „Odtworzenie tak potężnego dramatu oszustwa i zbrodni, jakich dopuściła się burżuazja nie tylko niemiecka, lecz burżuazja całego świata w latach 1939 — 1945, wciąż czeka jeszcze na swojego Szekspira i Balzaka". Mimo to jednak, że nie mamy w tej książce do czynienia z epiką społeczną na wielką miarę, zbiór opowiadań Kowalskiego ma swoją wyraźną wymowę. To, co czytamy tutaj o problemach i sytuacjach z lat 1939 i 1940, to nie jest tylko oddalona już od nas kronika przeszłości. Czytelnik słyszy wyraźnie z tych kart aktualny apel i przestrogę, że i dziś tak jak wczoraj, „ludzie, którzy z wyzysku cudzej pracy narabowali wór złota, gotowi są popełnić wszelkie oszustwo i dokonać najpotworniejszej zbrodni, aby móc dalej wyzyskiwać i gromadzić wciąż nowe bogactwa dla siebie" (przedmowa). Dzieje tumanionego przez ustrój sanacyjny woźnego Drozda, który w momencie wrześniowej ucieczki swoich wysoko postawionych patronów poznaje swoje nieuświadomienie i bezbronność — wraz z bezbronnością całego narodu; losy nieświadomego, bezbronnego Fogla, który wraz z jemu podobnymi staje się igraszką w ręku hitlerowskich grabieżców i sadystów — są przypomnieniem, do jakich klęsk prowadzi postawa nieuświadomienia i rozbrojenia klasowego. Książka Kowalskiego tłumaczy jasnym językiem, że taka nieświadomość i bezbronność klasowa doprowadziły do utraty niepodległości narodowej i do utraty praw do życia, doprowadziły do prób zagłady kultury ludzkiej. Wniosek dla czytelnika jasny: nie wolno być biernym wobec dziś nasuwających się problemów i konfliktów, trzeba być na swoim miejscu w walce o pokój w świecie — aby nie powtórzył się rok 1939. Ta zdecydowana wymowa tomu Kowalskiego sprawia, że opowiadania jego zasługują na dodatnią ocenę — mimo wszelkich zastrzeżeń, jakie można pod ich adresem wysunąć. W ostatecznym wyniku bohaterowie jego opowiadań z niewesołych czasów zdobywają to podstawowe zrozumienie swego położenia i swoich zadań. Dwunastoletni „Mosiek syn komunisty" nie dożył do zwycięstwa, zamordowany przez hitlerowców, lecz jego postawa czynnego i świadomego bojownika — to droga do zwycięstwa. „Opowiadanie Izraela Fogla" jest, jak informuje autor, niedokończone, reszta utworu zaginęła. Lecz i z tej części już wyczytać można, że wierna i ślepa ofiara zaczyna już — wśród strasznych doświadczeń — rozumieć społeczny sens świata, w którym dotychczas tylko cierpiała przemoc wroga, a w którym trzeba rozróżniać wroga i z wrogiem walczyć.

W dawnej twórczości Kowalskiego, w jego wielkiej epopei o wsi polskiej, dziele pełnym krytycyzmu i radykalizmu społecznego — czuło się brak światła, perspektywy zwycięstwa człowieka nad fatalnym układem społecznym. Potem wyszedł tom opowiadań Kowalskiego, w których walka o zmianę ustroju jest już mocnym akcentem. W ostatnim tomie ujęcie losów postaci mówi o wierze autora w siłę i zwycięstwo człowieka.

Można wprawdzie mieć zastrzeżenia co do niektórych koncepcji Kowalskiego w ostatnich nowelach. Nie wydaje się przekonywające, że na pozytywnego bohatera swego demaskatorskiego „wrześniowego" opowiadania wybrał autor postać karierowicza i donosiciela, woźnego Drozda, wysługującego się sanacyjnemu generałowi, który go proteguje. Przemiana, jaką przeżywa Drozd — jego przejście do szeregów walczącej klasy robotniczej, została ukazana zbyt automatycznie, tak jak zresztą i odsłonięcie kart przez generała sanacyjnego jest przedstawione ze zbyt małą troską o prawdopodobieństwo psychologiczne sytuacji. Tego generała mógł jego wieloletni ordynans i zaufany chyba od dawna lepiej poznać, nie musiał mu sam dygnitarz opowiadać swojej zdrady. Zbyt mała troska o realizm psychologiczny jest słabą stroną większości opowiadań zawartych w tomie. W zbyt wielu wypadkach poza postacią bohatera odczuwa się wszechwiedzę autora, który spieszy się wypowiedzieć swoje informacje; wskutek tego postaci są jakby gotowe i „załatwione z góry", o z góry ustalonym przebiegu ich postępowania. W ten sposób Kowalski w pewnym stopniu marnuje swoje problemy — problemy interesujące i słusznie wyłowione przez pisarza. Tak jest np. z opowiadaniem o spolonizowanym koloniście niemieckim Karolu Majórze i jego synu — młodym hitlerowcu („Hitlerowski polip"). Najwybitniejsze w tomie — króciutkie opowiadanie „Mosiek syn komunisty" mogłoby mieć o wiele większą wymowę, gdyby autor ze zbytecznego pośpiechu nie włożył w usta dziecka całej autocharakterystyki, całego wykładu o knowaniach burżuazji.

Tom opowiadań Kowalskiego jest pełen prawdy — i w interpretacji faktów społecznych, i w uczuciu, które autorowi relację o tych faktach dyktuje. Jest prawda — ale za mało prawdopodobieństwa artystycznego.

O ile przedtem poznaliśmy Kowalskiego jako autora obciążonego może zbytnimi skłonnościami do naturalizmu, do poddawania się szczegółowi, bogactwu obserwacji epickiej — ze szkodą dla konstrukcji powieści, o tyle teraz, wyzwoliwszy się z tych tendencji, popadł pisarz w pewnej mierze w drugą skrajność. W swoich jasnych i komunikatywnych opowiadaniach zbyt mało autor pokazuje, za wiele „mówi od siebie" za bohaterów. Nie znajdujemy tu interesującego epika, jakim był „W Grzmiącej". Nawet opowiadanie toczące się w środowisku wiejskim pozbawione jest dawnej soczystości i konkretności realiów. Niektóre opowiadania robią wrażenie, jak gdyby były pisane „w skrócie", również postacie są podawane w skrócie. Tak jest z pierwszymi opowiadaniami tomu: „Ignacy Drozd" i „Polip hitlerowski". Obie te rzeczy — to właściwie nierozwinięte szkice powieści. Co do „Ignacego Drozda", to tym bardziej będzie czytelnika uderzać schematyczność opowieści, że ten zakres tematyczny: satyra na wrzesień, był już u nas wielokrotnie eksploatowany przez różne pióra (Nałkowska, Zieliński, ostatnio Andrzejewski). „Opowiadanie Izraela Fogla" nie jest wprawdzie pisane tą metodą pewnego „upraszczania" jak poprzednie szkice w tomie, pisane jest w formie relacji pamiętnikarskiej — ale i tu nasuwają się zastrzeżenia co do trafności koncepcji psychologicznej. Izrael Fogel, który ma być przeciętnym, reprezentatywnym przykładem nieuświadomionej ofiary nazizmu — jest pomyślany jakoś zbyt „w przeciętnej", brakuje mu jeszcze jakichś konkretnych cech ludzkich, niezbędnych, aby to była żywa postać ze swoją ludzką biografią.

Te zastrzeżenia nie zmieniają faktu, że tom Kowalskiego może dziś spełnić swoją rolę wśród szerokich kręgów czytelników, gdzie przypomni w sposób jasny i przystępny elementarne prawdy o niedawnej przeszłości, która nie powinna się powtórzyć — prawdy, o których zapomnienie i przeinaczenie usilnie się starają szkodnicy i wrogowie naszej kultury. Książka Kowalskiego przypomina, że tylko ludzie czynnie walczący o socjalizm mogą nie dopuścić do zerwania się z łańcucha „bestii".

Janina Preger

*) Władysław Kowalski „Bestia"; Warszawa 1951, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, str. 205 i 3 nlb.

STEFAN TREUGUTT

SZEKSPIR W TEATRZE LENINGRADZKIM

Utwory klasyczne literatur zachodnich są w ZSRR bardzo popularne; dość wspomnieć, że w repertuarze czołowego teatru radzieckiego, Moskiewskiego Teatru Artystycznego, dramaturgia zachodnia stanowi 1/4 ogółu wystawianych sztuk. Ze stalinowskimi pięciolatkami życie teatralne dotarło do najdalszych zakątków ZSRR, do narodów i ludów, które często przed Rewolucją Październikową w ogóle nie miały pisanej literatury. I wraz z pierwszymi utworami własnych dramaturgów, wraz z pierwszymi tłumaczeniami najpopularniejszego dramaturga Związku Radzieckiego, Ostrowskiego, pojawia się na scenie Szekspir, Molier, Lope de Vega, Goldoni. Jedną z pierwszych inscenizacji powstałego w dobie porewolucyjnej nowoczesnego teatru w Taszkencie (Uzbekistan) był „Hamlet". Jedną z najlepszych pozycji młodego teatru w Stalinbadzie (Tadżikistan) jest inscenizacja „Otella" — teatr ma za sobą i inne sztuki szekspirowskie. Kirgiski Państwowy Teatr w Frunze powstał w 1928 r. — Szekspir jest obok Lope de Vegi ulubionym autorem, wystawiano „Otella", „Króla Lira" „Romea i Julię", „Kupca weneckiego". Pierwszy teatr jakucki rozpoczął w 1936 r. swą działalność inscenizacją „Świętoszka". Warto wspomnieć, że tekst moliérowski został wśród Jakutów przyjęty jak aktualna satyra polityczna przeciw matactwom szamanów i kapłanów.

Bezsprzecznie najpopularniejszym klasykiem zachodnim jest Szekspir. W Związku Radzieckim tłumaczono Szekspira na 17 języków. Utwory jego osiągają niebywałe w jego ojczyźnie nakłady. Wydane ostatnio rosyjsko - angielskie teksty „Otella" i „Króla Lira" w 150.000 egzemplarzy — już są wyczerpane. Poszczególne tomy monumentalnego wydania zbiorowego ukazywały się w 40—45 tysiącach każdy. Piękny przekład „Sonetów", dzieło wybitnego poety radzieckiego Marszaka — w 50 tysiącach. Itd. itd.

*

W czasie swych gościnnych występów w Warszawie leningradzki Teatr Dramatyczny zaprezentował nam inscenizację „Wieczoru trzech króli"*). Komedia powstała około roku 1600 — uważana jest za jeden z najpogodniejszych utworów Szekspira. Anglia w tym okresie przeżywa gwałtowny, żywiołowy wzrost swego znaczenia światowego: w roku 1600 powstaje sławna Kompania Wschodnio - Indyjska, w rok potem reorganizuje się jedno z najpoważniejszych towarzystw okrętowych, Turkey Company — niewiele lat minęło od czasu, gdy Anglia zwycięsko rozprawiła się z Hiszpanią. Szekspirowska Anglia emancypowała się bardzo szybko, zbliżała się wielkimi krokami do rewolucji burżuazyjnej, rzucała podwaliny pod swe kolonialne imperium światowe. To jedno oblicze. Drugie, to rosnąca nędza mas ludowych, usuwanych siłą z ziemi na rzecz obszarniczego pastwiska, to plaga bezrobocia, to wreszcie bezlitosny wyzysk półchałupniczego wyrobnika w manufakturze. „Kiedy około 1600 r. warunki sprzyjające równowadze systemu Tudorów straciły swą aktualność, zdawało się, że w perspektywie dziejów ukazują się nowe możliwości — pisze angielski historyk tego okresu — ...mieszczaństwo nie mogło iść dalej ręka w rękę z królem, lecz tylko w opozycji do niego". Przypatrzmy się, w jaki sposób przełom w życiu angielskim, okres wielkich perspektyw i ciężkiej sytuacji wewnętrznej, odbił się na strukturze poetyckiego dzieła Szekspira.

Odblask wielkich humanistycznych utopii spocznie i na „Wieczorze trzech króli". Wystąpi jako fantastyka i bajkowość.

Piękna Viola podróżuje ze swym bratem Sebastianem. Statek rozbija się w czasie burzy — Viola, nie wiedząc nic o losie brata, dostaje się na brzegi Illirii. Przebrana za mężczyznę wchodzi w służbę illiryjskiego księcia Orsino. Książę jest smutny — pała bezwzajemną miłością. Jego cierpiącą duszę koi muzyka i rozmowy o miłości z młodym przyjacielem, pazikiem Cezario. Takie imię nadała sobie przebrana Viola. Viola-Cezario idzie w poselstwie od swego pana, którego zdążyła głęboko pokochać, do niewzruszonej Oliwii — i o dziwo, ta pogardzająca zalotami księcia piękność zakochała się od razu... w posłańcu, w przebranej Violi. Czy to nie piękna bajka? Słuchajmy dalej: zjawia się uratowany przez szlachetnego Antonia brat Violi, Sebastian. Podobny do niej i wzrostem, i ubiorem, i rysami twarzy. Oliwia bierze go za Cezaria i łączy się z nim tajemnym małżeństwem. Postaci Sebastiana i Violi-Cezaria nie rozróżnia nie tylko Oliwia, ale i całe otoczenie. Wśród niesłychanych pomyłek okazuje się wreszcie, że Cezario to kobieta, a Sebastian to jej brat. Przywiązany do swego pazika książę żeni się — już nie z nim, ale z nią, skoro dowiaduje się o przebraniu. Zbieg okoliczności i pomyślne rozwiązanie wszystkich wątków miłosnych — jak w bajce. Czy autor nie musiał nas przenieść do księstwa dalekiej Illirii, by nam pokazać tak proste, bezinteresowne uczucia miłości i przyjaźni chociażby wzruszającą przyjaźń wilka morskiego Antonia do Sebastiana? To jedna strona medalu.

Szekspirowska „Illiria, albo Co chcecie", jeżeli się jej dokładniej przyjrzymy, ma mimo swej fantastyki niesłychanie wiele punktów zbieżnych z życiem realnym, po prostu z Anglią elżbietańską. W zawalidrodze Tobim, krewnym Oliwii, nie trudno rozpoznać zdeklasowanego szlachcica-pijaczyny, człeka wesołego, czepiającego się klamki bogatych krewnych. Pieniędzy nie ma, więc je wyłudza od zwabionego wdziękami Oliwii sir Andrzeja Chudogęby. Prowincjonalnych głuptaków, podobnych do sir Andrzeja, łatwo mógł Szekspir spotkać za każdą rogatką Londynu. A wcale nie potrzebował wyjeżdżać z miasta, by zobaczyć subtelnie snobujących się dworaków, będących prototypem księcia Orsino. To esteta i wzdychający kochanek, a przecież nie wyzbył się feudalnych nawyków w stosunku do zależnych od siebie. Ale czasy feudalne chyliły się w Anglii szekspirowskiej do nieuchronnego upadku — na fali buntów ludowych i walczącego o władzę mieszczaństwa wypływali na powierzchnię życia ludzie typu Malwolia: karierowicze żądni władzy i zaszczytów. Szekspir niemiłosiernie drwi z Malwolia, ale do Malwolia należy przyszłość w kapitalizującej się Anglii, wejdzie on mimo śmieszności i głupoty do pałaców. Czym zaś, jeśli nie szekspirowską Anglią, jest cały światek na dworze Oliwii: sir Tobiasz, sir Andrzej, dzielna pokojówka Maria, roztropny Fabian, trefniś Feste — a jak realnie i z jaką porcją zdrowego, ludowego humoru pokazuje Szekspir ich perypetie z surowym i nadętym Malwoliem! Intendent Malwolio chciał się z nimi rozprawić — ale od czego rozum fertycznej Marii! — podstawiła mu nogę arcyzgrabnie, już ten mieszczański pyszałek na dworze Oliwi kariery nie zrobi. Przypomnijmy sobie scenę pojedynku między „dzielnym" rycerzem Chudogębą i Cezariem — przecież to wyraźnie plebejska drwina z instytucji rycerstwa, z feudalnego pojęcia honoru.

Wiele subtelnej ironii wkłada Szekspir w rysunek życia uczuciowego swych bohaterów: Oliwia przysięga lat siedem nie spojrzeć na żadnego mężczyznę, jest w żałobie po ojcu i bracie, a przecież wystarczy widok żwawego młodzieńca, by się nie tylko zakochała, ale by miłość okazywała wcale agresywnie. Ileż ironii w wyjściu Oliwii za mąż nie za ukochanego Cezaria, lecz za Sebastiana! O „głębi" uczuć księcia niech świadczy szybkość, z jaką wetuje sobie zawód miłosny.

Analiza „Wieczoru" wykrywa w bajecznej Illirii całe pokłady realnych angielskich stosunków. Od wzmianek o mapie Indii, wtedy właśnie wydanej, do tak typowej dla czasów elżbietańskich sprawy korsarstwa.

Osnuta fantazją poetycką akcja „Wieczoru trzech króli" ukazana jest na tle realnych angielskich stosunków społecznych i kulturalnych. Poetycka fantazja o człowieku nie traci przez to swego uroku, zyskuje konkretność, moc przekonywania, harmonijnie łączy się z realizmem obyczajowym i satyrą.

*

Inscenizacja lenigradzka jest szczęśliwym przykładem wszechstronnego ukazania wartości szekspirowskiej komedii. Reżyseria L. Viviena wniknęła głęboko w istotę humanistycznego optymizmu Szekspira, reżyser potrafił przekonać widza, że optymizm ten opiera się na bardzo realnym gruncie plebejskiej satyry. Stąd na kanwie półfantastycznej akcji zobaczyliśmy prawdziwe postacie ludzkie, na półbajecznym tle illiryjskim realne konflikty i uczucia. Myślę, że reżyser wyjątkowo trafnie rozstrzygnął zagadnienie: czy Illiria i kraj fantazji, czy Anglia i realne społeczeństwo. W inscenizacji leningradzkiej realistyczna i przekonywająca gra aktorów nie pozwalała nam zagubić się w baśniowej abstrakcji. Postawienie ról jest takie, że każda z występujących postaci traktuje swoje przeżycia i swoje działanie zupełnie serio. Chociażby rola sir Chudogęby. Włodzimierz Erenberg (wspaniały Dax z „Niezapomnianego roku 1919") jest jako Chudogęba i śmieszny, i głupi, i pretensjonalny, bezradny i... „co chcecie". Nikt z otoczenia nie traktuje go poważnie, ale on sam jest przeświadczony o wszystkich swych cnotach. I to różni kreację Erenberga od groteski. Nie on sam jest śmieszny, ale jego głupota sprawia, że sir Tobi co chwila zamienia go w błazna.

Jak zaś Vivien traktuje illiryjski, fantastyczny plan utworu? Ma on słuszne założenie, że nie trzeba pokazywać przemieszanych scen to realistycznych, to fantastycznych. Realizm gry aktorskiej jest tak samo starannie przeprowadzony i przez sceny pijackie z sir Tobiaszem, i przez sceny tak subtelne, jak rozmowa Violi z księciem. Ale reżyser ma muzykę, która wytwarza nastrój — pewne epizody są mówione na podkładzie muzycznym — pachoły sądowe idą nawet zrytmizowanym muzycznie krokiem, gdy wkraczają na scenę. Rytmicznie wzdychają dwórki Oliwii, bolejąc nad żałobą swej pani. Czy scena przestała być realistyczna? Bynajmniej: reżyser pokazał, jakiego to rodzaju „wymusztrowany", narzucony fantazją pani, smutek panuje na dworze Oliwii. Doskonale wczuł się w specyficzny realizm komedii Szekspira, znalazł odpowiedni dla niej rytm gry aktorskiej.

O ile chodzi o stronę plastyczną widowiska, to elementy fantastyki illiryjskiej wydobyte zostały na najbardziej chyba słusznej drodze: przez zbliżenie do szekspirowskiego, elżbietańskiego typu widowiska. Dekoracje w swej zasadniczej konstrukcji proste; charakterystyczne dla elżbietańskiego teatru rozsuwanie kurtyny dzielącej scenę na dwie części. Różni się to od często u nas stosowanej gry na proscenium przed kurtyną — u Viviena wewnętrzna kurtyna ma samodzielną funkcję dekoracyjną, jest ścianą pałacu, a dalej odziela od siebie dwie odrębne przestrzenie sceniczne. Zbliża do renesansu dbałość o zachowanie symetrii kompozycyjnej dekoracji, a nawet subtelne podkreślenie pewnej symetrii w grupowaniu aktorów na scenie. Nie lekceważenie scen o charakterze ludowej satyry, równorzędne ich traktowanie ze scenami lirycznymi, też zbliża inscenizację leningradzką do tego, co wiemy o charakterze teatru czasów Szekspira. Ważna rola muzyki w inscenizacji Viviena jest w zgodzie z tym, co szekspirologia mówi nam o ilustracji muzycznej w teatrze epoki elżbietańskiej.

Nie znaczy to wcale, by Vivien pokazywał nam jakąś próbę imitowania teatru elżbietańskiego — stosowanie pewnych umowności teatru szekspirowskiego jest mu potrzebne dla wydobycia jednolitego nastroju całości widowiska. Z tym wszystkim omawiana tu iscenizacja nie prymitywizuje współczesnej techniki teatralnej: wyzyskana jest i scena obrotowa, i współczesna aparatura świetlna w obrazie burzy — reżyser swobodnie korzysta w całym widowisku ze wszystkich środków współczesnego teatru, z jego historii bierze to, co jest potrzebne dla jego koncepcji.

Artystom leningradzkim udało się wyraziście zobrazować wzajemny stosunek osób działających, realistycznie przeprowadzili rozwój poszczególnych postaci. Zasługą reżysera, który uchwycił trafnie istotę realizmu „Wieczoru trzech króli", jest to, że nie została uszkodzona cienka siatka fantastyki, bajeczności, nadająca poetycki walor całości widowiska.

*

„Wieczór trzech króli" ma ogólny nastrój optymizmu. Satyra społeczna nie jest tu jakimś „uśmiechem przez łzy". Illiryjska baśń o miłości łączy się harmonijnie ze zdrowym śmiechem ludowym. Wyraźniejszą nutę melancholii wnosi do utworu tylko mądry błazen Feste. Ma on zawsze dowcipną i ciętą odpowiedź na końcu języka, to przecież jego zawód, za to mu płacą. Ale gdy sam idzie przez scenę — a nie jest już młody — to widać, że życie jego nie było lekkie. Jego mądrość wyrasta głęboko z ludowego doświadczenia, które bez złudzeń widzi świat we właściwych wymiarach. Tak właśnie gra tę rolę Grzegorz Sołowiow, jedna z najpiękniejszych kreacji aktorskich omawianego tu widowiska.

Rola błazna jest w półbaśniowym świecie illiryjskim bardzo ważna. I on, podobnie jak smutny Jakub w „Jak wam się podoba", to dyskretny rys ironii wprowadzony przez autora w piękny świat poezji i miłości. Feste jest głosem gorzkiego doświadczenia życiowego. Sołowiow pokazał to wyraźnie. Specjalnie piękna jest scena, gdy Feste śpiewa księciu smutną starą pieśń o śmierci. Orsino rzuca mu za to sakiewkę, ale błazen nie widzi jej, siedzi nieruchomy z pochyloną na ręce głową. Czy myśli o swym życiu, czy o zbliżającej się starości? Po chwili zrywa się, chwyta sakiewkę, wywija swym błazeńskim płaszczem — znowu jest trefnisiem, któremu płacą po to, by był wesół.

Inscenizacja leningradzka postawiła w tym miejscu akcent na roli błazna — zakończenie zaś utworu jest jednolicie optymistyczne: zakochane pary szczęśliwie się łączą, wszyscy biorą się za ręce, błazen zaczyna jakby za wszystkich śpiewać swą piosenkę o deszczu i wietrze. Piosenka ta traci swój melancholijny, pesymistyczny sens (w tekście szczęśliwe pary odchodzą, błazen zamyka utwór swą piosenką, samotnie stojąc na scenie). Intencja reżysera, by wydobyć maksimum ludowego optymizmu podyktowała mu zamknięcie widowiska akcentem podobnym do zakończenia „Jak wam się podoba". Błazen jest smutny i głęboki w scenie śpiewu przed księciem, w zakończeniu łączy swój głos z radością otoczenia. Czy jednak reżyser ma w tym wypadku rację? Rolę błazna nagle zubożył, konsekwentnie zamknął widowisko, ale pozbawił zakończenie bardzo ciekawego kontrastu szczęśliwych, zakochanych par z pieśnią o ciężkiej doli człowieka — a więc krytycyzmu Szekspira w stosunku do swojej własnej bajecznej Illirii.

Jedna z naczelnych zalet „Wieczoru" w wykonaniu leningradzkich gości, to wspaniałe tempo widowiska. Ze względu na ciągłość wartkiej akcji reżyser usunął scenę „wypędzania diabła" z rzekomo umysłowo chorego Malwolia. Mogły nim powodować i inne względy. W scenie tej, mającej wiele kapitalnych wycieczek przeciw rozumowaniu scholastycznemu, Malwolio jest wyraźnie pokrzywdzony, mógłby w nas obecnie budzić współczucie. Tymczasem Malwolio, w całkowitej zgodzie z intencją autora, jest postacią od początku do końca wyśmianą, od początku do końca niesympatyczną. Malwolia gra znakomity aktor Wasyli Merkuriew (podziwialiśmy go w roli Szybajewa w sztuce Wiszniewskiego). Całe mistrzostwo Merkuriewa można oglądać w scenie znalezienia przez niego podrzuconego listu i w monologu, który po niej następuje. Bogactwo środków wyrazowych pozwoliło artyście na pełne ukazanie próżnej, złośliwej natury Malwolia.

Wykonanie aktorskie „Wieczoru" stało na bardzo wysokim poziomie. Olga Lebzak w roli Violi nie miała łatwiejszego zadania niż w roli Maszy z „Żywego Trupa" — zagrała ją z równym mistrzostwem. Szczególnie mile uderza to, że nie „przesadzała" Violi, grała ją z należytym temperamentem; jej energię i odwagę życiową czuło się nawet wtedy, gdy była zakochana i smutna. Taka właśnie jest szekspirowska Viola.

Lidia Sztykan jest Oliwią, o jakiej marzyć może reżyser, który chce wystawiać „Wieczór trzech króli". Najpierw: wspaniałe warunki zewnętrzne dla tej roli; dalej, wielka bezpośredniość i żywiołowość w okazywaniu uczuć. Nie wierzymy jej wcale, gdy udaje żałobę, choć stara się nosić piękny żałobny kostium z gracją i powagą. Tak samo nie wierzymy, że uda jej się pokonać rosnące uczucie dla Cezaria. Miłość promieniuje z każdego jej spojrzenia, starania o opanowanie i spokój nie przydadzą się na nic.

Nienajlepsze tradycje naszych inscenizacji „Wieczoru trzech króli" każą nam widzieć w sir Tobiaszu karykaturalnego starego pijusa. I dziwimy się, że dzielna Maria godzi się na małżeństwo z taką mało atrakcyjną istotą. Borys Żukowski pokazał nam, że sir Tobi, awanturnik i urwipołć, to jednak kawał tęgiego chłopa; wierzymy mu, że będzie „pił dopóki będzie w Illirii wino", ale też gdy dziarsko sprzecza się ze świętoszkowatym i obłudnym Malwoliem, to czujemy ile w nim radości życia, budzi on naszą sympatię. Sir Tobi jest postacią satyryczną, ale pokazaną w innym, znacznie milszym świetle niż Malwolio. W pełni też zrozumiałe, że mądra i rezolutna Maria (tak ją właśnie zagrała Nina Wejtbrecht) czuje dla niefortunnego rycerza wiele słabości.

Reszta zespołu nie ustępuje wymienionym. Poza epizodycznymi rolami „zaufanych księcia". Są to figury sztywne i martwe. A przecież Teatr Leningradzki przyzwyczaił nas w czasie swego pobytu do starannego opracowania nawet takich małych ról.

Na bardzo wysoką ocenę zasługują kostiumy. Trudno by powiedzieć, które są lepsze, a które gorsze; wszystkie, począwszy od kolorystycznie bardzo interesujących kostiumów Oliwii, a kończąc na malowniczym korsarskim kostiumie Antonia, są bardzo celowo przemyślane.

Pisałem już o ważnej roli dekoracji w ogólnej koncepcji reżyserskiej. Dekoracje są kolorystycznie ciekawe, są bardzo ściśle związane z całością inscenizacyjną. Szwankuje może niekiedy samo rzemieślnicze wykonanie — trzeba brać jednak pod uwagę, że dekoracje przebyły duży szmat drogi, że ustawiono je na innej scenie, w niezupełnie tych samych warunkach — i o ile chodzi o światło, i o ile chodzi o przestrzeń sceniczną.

*

Uwagi szczegółowe nad widowiskiem szekspirowskim w Teatrze Dramatycznym im. A. S. Puszkina pozwalają na sformułowanie ogólniejszych wniosków. Inny i wyższy niż u nas jest etap interpretacji teatralnej arcydzieł Szekspira. Widowisko, które widzieliśmy, dostarcza dowodu, że przodujące teatry radzieckie mają dawno poza sobą dylemat: Szekspir „nadczasowy", przedstawiający człowieka w ogóle — czy Szekspir analizowany socjologicznie, dopasowany na siłę do naszych pojęć o realizmie. Historyczne traktowanie realizmu Szekspira mówi nam, że ludowy, plebejski nurt satyry i krytyki nie stoi w żadnej sprzeczności z jego wybiegającym w przyszłość humanistycznym marzeniem, z jego głęboko ludzką poezją — przeciwnie: marzenie to dlatego ma do dziś moc oddziaływania, ponieważ wyrasta z realnego życia, powstaje pod naciskiem sytuacji społecznej, w jakiej za czasów Szekspira żyją masy ludowe jego ojczyzny.

Pisząc kiedyś o „Wieczorze trzech króli" w „Nowej Kulturze" z okazji przedstawienia w warszawskim Teatrze Współczesnym uważałem, że fantastyczną Illirię należy przełożyć na język stosunków współczesnych Szekspirowi w Anglii elżbietańskiej. To jest postulat zasadniczo słuszny, mający potwierdzenie w tekście komedii, nie można jednak traktować go zbyt rygorystycznie, przykładając miarkę socjologa zamiast oceny historycznej. „Wieczór trzech króli" wyrasta w całości z życia Anglii elżbietańskiej, ale elementem ważnym tego życia będzie i marzenie o lepszym, szczęśliwszym człowieku. Wielkość Szekspira polega właśnie na tym, że potrafił ogólnanarodowe dążenia i tęsknotę swego czasu ukazać tak wszechstronnie, że to przerasta wąskie ramy jego epoki i przemawia poprzez wieki do ludzi różnych narodów i ras.

„Wieczór trzech króli" w Teatrze im. Puszkina idzie po słusznej linii wydobycia humanistycznego optymizmu komedii, podkreśla śmiało jej nurt plebejski. Inscenizacja leningradzka pokazuje związek treści komedii z Anglią szekspirowską, ale nie ogranicza, nie zacieśnia problematyki utworu do mechanicznego, powierzchniowego odbicia stosunków epoki. Musimy o tym pamiętać, gdy postulujemy realistyczne i związane z problematyką społeczną inscenizacje szekspirowskie, gdy walczymy z pozostałościami formalistycznego, bezideowego stosunku do dramaturgii Szekspira. W świetle analizy widowiska naszych leningradzkich gości muszę dojść do wniosku, że to, co pisałem o „Wieczorze" we wspomnianym już artykule, zbyt jednostronnie traktowało związek Szekspira z epoką.

Reżyseria Leonida Viviena może być przykładem pracy bardzo przemyślanej i precyzyjnej — tam nawet, gdy zastanawiamy się, czy ma w poszczególnych wypadkach rację, nie możemy odmówić mu konsekwencji i logiki w prowadzeniu widowiska.

Tak jak i wszystkie elementy widowiska, tak i styl gry aktora w całości podporządkowany jest tu koncepcji reżyserskiej. Zasadniczą linią koncepcyjną jest ludowy, optymistyczny nastrój widowiska. Grę aktorów leningradzkich charakteryzuje pewne i śmiałe używanie głosu i gestu. Sytuacje sceniczne są pełne życia i tempa. Wytwarza to od razu bilski kontakt aktora z widzem, narzuca atmosferę pogody i bezpośredniości. Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że w scenach lirycznych styl gry zespołu leningradzkiego nie tracił tej żywości i bezpośredniości. I dlatego nie było w sztuce dłużyzn i pustych, „upoetyzowanych" wstawek. Ze uczucie i wrażliwość człowieka na piękno jest tak samo realne i „pełnokrwiste" jak satyryczny obrazek obyczajowy, o tym Szekspir wiedział doskonale. Rzadko o tym pamiętali jego dekadenccy interpretatorzy.

„Wieczór trzech króli", tak samo jak wspaniałe wystwienie tołstojowskiego „Żywego trupa", dostarcza nam pięknego przykładu twórczego stosunku do klasyków. Reżyser radziecki nie boi się klasyki — nie potrzebuje jej odświeżać formalistycznymi smaczkami, stara się o to, by wielkie dzieła przeszłości przemówiły do współczesnego widza całym bogactwem humanistycznych treści, pełnym obrazem człowieka i jego uczuć.

Stefan Treugutt

*) „Wieczór trzech króli" Szekspira w przekładzie rosyjskim M. L. Łozuńskiego, reżyserował L. S. Vivien, główny reżyser Leningradzkiego Państwowego Akademickiego Teatru Dramatycznego im. A. S. Puszkina, Laureat Nagrody Stalinowskiej, Zasłużony Artysta RSFRR. Scenograf: Aleksander Tyszler, Laureat Nagrody Stalinowskiej, Zasłużony Działacz Sztuki Uzbeckiej SRR. Kompozytor: Aleksander Szybaszow. Dyrygent: Mikołaj Mikiel.

MARIA CZANERLE

O stosunku krytyki do aktora

Niedawno w dyskusji nad „Mieszczanami" i „Wrogami" Gorkiego, w szkole partyjnej dla pracowników kult. - oświatowych, miał miejsce charakterystyczny wypadek. W trakcie dyskusji, w której słuchacze z dużym zrozumieniem, wnikliwością i poczuciem taktu w stosunku do obecnych na sali aktorów i reżyserów wypowiadali zarówno pochwały, jak i uwagi krytyczne o obu przedstawieniach — wystąpił jeden z obecnych z krytyką, która spotkała się ze sprzeciwem pozostałych. Nie warto tu przytaczać owego „aktu oskarżenia" pod adresem wszystkich niemal grających aktorów, gdyż wynikał on z niewiedzy i niezrozumienia zarówno treści sztuk, jak pracy teatru i aktora. Na uwagę zasługuje natomiast reakcja ogółu słuchaczy oraz „poszkodowanych" aktorów. Pierwsi odgrodzili się z oburzeniem od tej „krytyki", wskazując, że jest to krytyka fałszywa i szkodliwa, wynikła z obcych nam tradycji i wpływów; drudzy — aktorzy — wydawali się zgnębieni, zmieszani i zdezorientowani ową „krytyką", nieoczekiwaną i dziwaczną w gronie widzów mających tak serdeczny, szczery i głęboki stosunek do teatru — jak to w pełnych przejęcia słowach wyraził Gustaw Buszyński.

Przytaczam ten wypadek, bo wydał mi się jaskrawą, sceniczną niemal ilustracją zagadnienia krytyki sprawiedliwej i krytyki fałszywej, w szczególności zaś stosunku krytyki sprawiedliwej i krytyki niesprawiedliwej do pracy aktora i na odwrót, stosunku aktora i odbiorcy (czytelnika - widza) do krytyki ideologicznej słusznej, zrodzonej z uczciwych, realistycznych kryteriów oceny, oraz — do „krytyki" aroganckiej i dyletanckiej, mającej często wszelkie pozory „czepiania się" lub popisu złośliwego oratora czy recenzenta.

Zagadnienie kryteriów, metod, taktyki i intonacji, używanych przez naszą krytykę teatralną przy ocenie pracy teatru i aktora, zasługuje na głębszą analizę i omówienie na terenie SPATIF-u. Może parę niżej podanych uwag poruszających sprawę niewłaściwego stosunku niektórych recenzentów do pracy aktora — spełni rolę bodźca, który przyczyni się do wysunięcia i przedyskutowania tej sprawy

*

Gdy czytam pewien typ recenzji, rozpowszechniony zwłaszcza w prasie codziennej, przypomina mi się uparcie zdanie ongiś przeczytane o pewnym krytyku, który wdrapawszy się na górę i opluwszy jej wierzchołek, nabrał przekonania, że sam jest wyższy od tej góry. Krytyków tego typu łatwo poznać po tonie i geście, z jakim ferują swoje wyroki — prokuratorskim i bezapelacyjnym lub „obrończym", pobłażliwie przyjacielskim, połączonym z poufałym poklepywaniem po ramieniu aktora lub całego teatru. Jeden i drugi sposób przypomina szkodliwy dla organizmu (teatru i aktora) zabieg, z tą głównie różnicą, że jedni dokonują go na trzeźwo, drudzy za pomocą narkozy.

Treść tych ocen sprowadza się najczęściej do pretensji i zarzutów stawianych aktorowi ze stanowiska jakichś osobistych upodobań czy gustów recenzenta, nie umotywowanych żadną argumentacją, mogącą przekonać aktora czy czytelnika - widza o słuszności tych pretensji. A oto — dla ilustracji — parę przykładów.

W poprzednim artykule poświęconym krytyce mówionej („Nowa Kultura", nr 47) wspomniałam o ocenie roli madame Xydias, jednej z czołowych postaci „Interwencji" Sławina (w teatrze „Ateneum" w Warszawie). A oto opinie warszawskich recenzentów o wykonawczyni roli madame Xydias: „Irena Netto fatalna w roli madame Xydias".

„O wykonawczyni roli madame Xydias wolimy zamilczeć". „Bardzo sztuczną i nieprzekonującą madame Xydias była Irena Netto". I na tym koniec — ani słowa uzasadnienia, wytłumaczenia, na czym polegał błąd aktorki, jak recenzent wyobrażał sobie prawdziwie odtworzoną madame Xydias na scenie. A przecież zarówno osoba poważnej aktorki, jak wielkość i ciężar ideologiczny roli, wymagały nieco uwagi i skupienia ze strony krytyka.

W recenzji z przedstawienia „Próby sił" Lutowskiego w Teatrze Polskim w Warszawie, zamieszczonej w „Głosie Pracy" z dnia 3 kwietnia, czytamy: „Nie dał również zadowalającej i przekonywającej postaci Kreczmar, jako prof. Mokrzycki. Szukamy w tej postaci głębszych przeżyć wewnętrznych, a mniej zewnętrznej elegancji. Miejmy nadzieję, że następna polska sztuka na czołowej naszej scenie doczeka się lepszej realizacji".

Możnaby tu przypomnieć, że za rolę prof. Mokrzyckiego Jan Kreczmar otrzymał nagrodę w festiwalu sztuk polskich, ale nie o to chodzi — ocena jury nie jest wyrocznią i największy aktor ma prawo nie spodobać się komuś, obojętne czy to będzie recenzent, czy zwykły widz. Chodzi natomiast o merytoryczną rzeczowość oceny, której nie zastąpi ów pseudo-wychowawczy, mentorski ton, zawarty zwłaszcza w zdaniu zaczynającym się od — charakterystycznego dla tego typu recenzyjek — powiedzonka „miejmy nadzieję".

I jeden jeszcze przykład — z recenzji „Grzechu" Żeromskiego w drugiej obsadzie, w teatrze Kameralnym w Warszawie („Życie Warszawy"):

„Jaskrowicz — czytamy tam o grze Pągowskiego — wypadł blado, nie przekonywająco. Słowom i ruchom brakło tu wewnętrznego ładunku: ładunku tragizmu i śmieszności, którym tak wspaniale naelektryzował Jaskrowicza Zelwerowicz". Użyty tu przez recenzenta chwyt, dyskredytujący sumienną i pracowitą rolę Pągowskiego li tylko przez zestawienie jej z jaskrawą, niepowtarzalną kreacją Zelwerowicza, wywołał słuszny sprzeciw na dyskusji SPATIF-u poświęconej „Grzechowi".

Nie warto chyba mnożyć przykładów. Zjawisko, zwłaszcza w środowisku aktorskim, jest aż nadto dobrze znane i nie ma prawie aktora, który nie odczułby jego oddziaływania na własnej skórze. Mówił o tym kiedyś w SPATIF-ie Bogdan Korzeniewski: „Mimo, że położenie aktorstwa się zmieniło, wciąż jeszcze wolno obrażać aktora. Recenzenci ulegają starym tradycjom, sami nawet o tym nie wiedząc".

We wspomnianej na wstępie dyskusji jeden z aktorów ugodzonych przez niefortunnego „krytyka" (zaznaczyć warto — aktor wybitny) usiłował wystąpić we własnej obronie. Zaczął bardzo wzburzonym głosem i... zaniemówił. Psycholog analizujący to zjawisko, zwróciłby zapewne uwagę na dwa momenty: urażoną ambicję twórcy, którego wysiłek pozostał niezrozumiany i zbagatelizowany i — istotną trudność obrony

BOGDAN BUTRYŃCZUK

DOŚWIADCZENIA TEATRU LENINGRADZKIEGO

BEZ ULGOWEJ TARYFY

Pięć wielkich inscenizacji: „Wieczor trzech króli" Szekspira, „Gorące serce" Ostrowskiego, „Żywy trup" Tołstoja, „Głos Ameryki" Ławreniewa i „Niezapomniany rok 1919" Wiszniewskiego, oprócz tego sześć obszernych tragmentów najwybitniejszych pozycji repertuarowych, a mianowicie: „Lenin w 1918 roku", „Las" Ostrowskiego, „Wielki władca" Sołowiowa, „Szczęście" Pawlenki, „Człowiek z karabinem" Pogodina oraz „Borys Godunow" Puszkina—oto pokazany nam tu w skrócie przegląd osiągnięc leningradzkiego teatru im. Aleksandra Puszkina, treściwy ekstrakt kilkunastu lat pracy i walki o realizm socjalistyczny w teatrze, prawdziwy testiwal socjalistycznej sztuki. Zobaczyliśmy jeden z przodujących teatrów radzieckich, imponujący bogactwem i wszechstronnością środków artystycznych, które umożliwiają mu przekazywanie widzom potężnych, rewolucyjnych treści w sposób precyzyjny, jasny i zrozumiały dla wszystkich. Ale — podkreślamy to z naciskiem — bez wyrzeczeń i ustępstw na rzecz tandety i łatwizny, bez kompromisów, obniżających poziom artystyczny, bez łopatologii i prymitywnych „wydźwięków", słowem: bez ulgowej taryfy. Zobaczyliśmy teatr bojowy i nowatorski, nasycony żarliwością idei, która otworzyła nową kartę historii ludzkości, zobaczyliśmy wspaniałe przedstawienia, przygotowane przez znakomitych reżyserów i najwyższej klasy aktorów.

Skoro mowa już o „ulgowej taryfie", według której zbyt często jeszcze przeliczamy własne osiągnięcia, trzeba powiedzieć, że występy leningradzkich artystów były nie tylko festiwalem pięknej sztuki, lecz także, a może przede wszystkim, festiwalem najpiękniejszej przyjaźni i wytężonej, pełnej oddania pracy. Fakty i cyfry powiedzą o tym bez niedomówień.

W ciągu trzydziestu dni swego pobytu w Polsce zespół teatru leningradzkiego dał trzydzieści trzy pełne przedstawienia, które obejrzało ponad czterdzieści tysięcy widzów. Członkowie jego wygłosili sześć odczytów na temat radzieckiego teatru i odbyli jedenaście spotkań dyskusyjnych z polskimi artystami, siedem spotkań (połączonych z występami) z robotnikami na zakładach pracy oraz konsultację sztuki Ostrowskiego pt. „Las", nad którą pracuje obecnie Teatr Narodowy. W okresie tym goście radzieccy obejrzeli dziewięć naszych przedstawień, oraz uczęszczali na koncerty Festiwalu Muzyki Polskiej. Byli nie tylko serdecznie podejmowanymi gośćmi: — przez ten miesiąc żyli w kręgu naszej kultury, naszych radości i trosk, wspólnie z nami pracowali, oddając na nasze usługi swe bogate doświadczenia. Musimy umieć je wykorzystać, ponieważ od rozwiązania zagadnień, z którymi zetknęliśmy się w spektaklach i dyskusjach z leningradzkimi artystami zależy tempo rozwoju naszego teatru, jego przyszłość

SZTUKA W SŁUŻBIE NARODU

Poprzez teatr zobaczyliśmy radzieckiego widza. Zobaczyliśmy go w pracy teatru, który swoje istnienie oparł na nowym typie wzajemnych stosunków z odbiorcą sztuki, eliminując z nich artystowski snobizm, a wprowadzając ścisłą współzależność i współoddziaływanie. Tak, to jest widz, który oczekuje od swego teatru natchnienia, artystycznej mądrości i wysokiej dojrzałości ideowej. Widz, który nieustannie podnosi poziom swych wymagań i upodobań, który zmusza swych artystów do ciągłego doskonalenia swej twórczości, aby nie tylko dorównywała poziomowi jego ideowo - artystycznych wymagań, ale żeby rozwijała jego upodobania, wzbogacała go nowymi ideami, żeby go nieustannie wiodła naprzód.

Artysta radziecki służy swą twórczością narodowi — to właśnie decyduje o wielkości radzieckiej sztuki i nieograniczonych możliwościach jej rozwoju. Wystarczy wspomnieć, jak ważną rolę polityczną odegrał teatr radziecki podczas wojny, inspirując naród do walki z wrogiem, ukazując niezłomnosc radzieckiego patriotyzmu, budząc bohaterstwo i wolę zwycięstwa w najtrudniejszych chwilach proby. Wystarczy wspomnieć udział teatru w walce o realizację stalinowskich pięciolatek, o ideologiczną czystość swiadomości politycznej radzieckiego człowieka. Wystarczy uzmysłowić sobie ogromny krąg zagadnień, tematów, sfer działania współczesnego teatru radzieckiego, aby pojąć „tajemnicę" jego dotychczasowych osiągnięć. Owej „tajemnicy" nie ukrywali przed nami artyści teatru leningradzkiego.

Nie można grać dla samej gry, tak jak nie ma sztuki dla sztuki. Artysta musi kochać swoją pracę — uczył Stanisławski — musi kochac ją wierną, namiętną miłością, ale rownież nie dla niej samej, nie za laury i rozkosz, którą przynosi artyscie, ale za to, że daje mu ona możność rozmawiania z widzem o najważniejszych i najpotrzebniejszych w życiu sprawach; że przez idee ucieleśnione na scenie w artystycznych, aktywnych postaciach, pozwala wychowywać widza, czynic go szlachetniejszym, mądrzejszym i pożyteczniejszym dla społeczeństwa.

Teatr, przed którym stoi konkretne, bojowe zadanie współudziału w budowie komunizmu, nigdy by tego zadania nie spełnił, gdyby jego aktor był jedynie biernym wykonawcą, oschłym analitykiem czy bezdusznym formalistą. Cóż miałby do roboty w takim teatrze płaski mieszczuch i filister?

Zachwycaliśmy się artystyczną doskonałością przedstawień teatru leningradzkiego, rozmachem i trafnością reżyserskich rozwiązań, wysokim kunsztem aktorskich interpretacji. Ale nie mniejszy podziw ludzi naszego teatru budziły publiczne i półoficjalne wystąpienia radzieckich artystów, ich mądrość, inteligencja, głęboka wiedza i teoretyczna znajomość sztuki. „Gdzieście się nauczyli tak znakomicie przemawiać?"—wyrwało się niemal równocześnie kilku naszym aktorom pełne podziwu i naiwności pytanie, skierowane do Mikołaja Czerkasowa, po jednym z licznych jego wystąpień. Czerkasow uśmiechnął się z zażenowaniem i odpowiedział: „Naród wybrał mnie delegatem do Rady Najwyższej ZSRR, naród nadał mi godność członka Komitetu Obrońców Pokoju, naród nauczył mnie mówić".

Powiązanie z życiem narodu, z partią, uskrzydla twórczą wyobraźnię artysty, udoskonala jego warsztat, rozwija talent. Życie jest najlepszą szkołą artyzmu, kopalnią twórczych pomysłów i wzorów. Ono daje radzieckiej sztuce siłę i godność.

SPRAWA PODSTAWOWA

Nie ma współczesnego teatru bez współczesnego repertuaru. Repertuar warunkuje rozwój sztuki teatralnej. Bez Czechowa i Gorkiego nie byłoby prawdopodobnie MCHAT-u, „Mały" nazywany „Domem Ostrowskiego", zawdzięcza swój rozkwit autorowi „Burzy". Wszystkie subtelności podtekstów, cieniutkie reakcje, płynące z wzajemnego stosunku postaci, cała metodologia twórczości aktora — to wynik pracy Stanisławskiego i Niemirowicza-Danczenki nad właściwościami stylu piszących na zamówienie teatru, współczesnych im pisarzy Czechowa i Gorkiego. Teatr socjalistycznego realizmu, teatr radziecki rozwinął się w oparciu o najlepsze tradycje rosyjskiego dramatu, ale na bazie sztuk odzwierciedlających życie i walkę narodu, ukazujących myśli i uczucia radzieckiego człowieka, jego miłość do wszystkiego co nowe, co przyśpiesza marsz do komunizmu i jego nienawiść do wrogów, którzy go w tym marszu powstrzymują. Uczucia te, zarówno miłość jak nienawiść, przeniknięte są w inscenizacjach leningradzkiego teatru humanistyczną ideą walki o szczęście człowieka.

„Człowiek z karabinem" Pogodina i „Nad brzegiem Newy" Tuczniowa stanowiły punkt zwrotny w rozwoju wielu radzieckich teatrów i takim samym punktem zwrotnym była rola Lenina w twórczości Konstantego Skorobogatowa, czy rola Stalina w twórczym rozwoju Jerzego Tołubiejewa i Walentina Jancata. Każda nowa sztuka jest zastrzykiem świeżej krwi do organizmu teatralnego, zastrzykiem zapobiegającym skostnieniu, chroniącym przed sztampą i banałem.

Doświadczenie zdobyte w zetknięciu z żywym materiałem pozwala artyście odnaleźć żywe tętno wiecznie aktualnych treści w dziełach klasyków. Świadczą o tym najdobitniej przedstawienia leningradzkiego teatru, który w „Wieczorze trzech króli", „Żywym trupie" i „Gorącym sercu" ukazał wartości nieprzemijające i bliskie dzisiejszemu widzowi. Bowiem realizm socjalistyczny polega również na tym, aby „klasyczny spektakl we współczesnym teatrze był w istocie swej współczesnym spektaklem".

Leningradzki teatr im. A. Puszkina zachowuje w układzie repertuaru dobrą proporcję, mianowicie na sześć sztuk wystawionych w ciągu roku, przypadają trzy współczesne sztuki radzieckie, dwie klasyczne rosyjskie i jedna klasyczna obca. Oczywiście, nie jest to zasada obowiązująca wszystkie teatry, z których każdy posiada własne oblicze i specyfikę, ale może ona stanowić pewien wzorzec, dający pojęcie o rozumieniu przez teatr zadań, jakie na nim ciążą.

WSPÓŁPRACA Z AUTOREM

W takim układzie repertuarowym współpraca teatru z autorem jest jednym z podstawowych elementów twórczości teatralnej. Warunkuje ona nie tylko rozwój teatru, lecz także rozwój literatury dramatycznej, a pełne uzasadnienie znajduje w genialnych dziełach Szekspira, Moliera, Gogola, Ostrowskiego, Czechowa, Gorkiego i wielu innych. Podczas jednego ze spotkań z literatami i artystami teatru, reżyser Leonid Vivien wyraził pogląd, że współpraca reżysera (bo przede wszystkim do niego ten obowiązek należy) z autorem rozpoczyna się od chwili zapoznania się ze sztuką i polega na inspirowaniu pisarza, który niekiedy pod jej wpływem dorysowuje nowe postacie, zmienia kompozycję scen, nie mówiąc już o drobnych retuszach i poprawkach. Po tej linii — acz bardzo opornie — szła współpraca Viviena ze znakomitym pisarzem Wsiewołodem Wiszniewskim nad ostatecznym opracowaniem „Niezapomnianego roku 1919". Rzeczywiście, koncepcję Viviena, który centralną postacią sztuki uczynił Józefa Stalina, kładąc główny nacisk na historyczne wydarzenia, należy uznać za śmiałą i prawdziwie twórczą. Autor również się z nią zgodził, akceptując usunięcie dwóch scen (z generałem Rodzianką) i uzupełniając tekst w myśl proponowanej koncepcji.

W tej współpracy dojrzewa teatr, który uczy się właściwie odczytywać treść danej sztuki, wyczuwać styl jej autora, rozumieć system budowy postaci, logikę ich działań. Klimat czasu i środowiska, tak różnorodny a zarazem tak świetnie i trafnie wydobyty, pokrywający się wiernie z właściwościami stylu autora — jak w inscenizacji „Roku 1919" — wymaga ciągłego doskonalenia się i bezustannych poszukiwań. Umiejętność stwarzania klimatu właściwego autorowi i jego dziełu pozwoliła leningradzkim artystom wżywać się w tak różnorodne postacie, jak różnorodna jest indywidualność ich twórców, i poprzez te postacie wiernie ukazywać epokę, w której autor żył i tworzył.

PRAWDA ŻYCIA I PRAWA SCENY

Spojrzenie na sztukę uzależnione jest od spojrzenia na życie. Ale nie znaczy to wcale, że sztuka podlega prawom życia. Dlatego nie na miejscu było zdziwienie tych, którzy w „Żywym trupie" nie rozumieli reżyserskiego rozwiązania sceny samobójczej walki Protasowa. Walczy ze sobą długo, do świtu, wreszcie kapituluje wobec woli życia. Reżyser rozwiązał tę scenę tak: Wieczór. Rolety spuszczone. Protasow zamyka się w hotelowym pokoju, podchodzi do stołu, podnosi rewolwer do skroni. W tym momencie zalega ciemność i słychać krzyk Protasowa: „Nie... nie... nie mogę..." i po chwili roleta wjeżdża błyskawicznie w górę. Przez okno, przy którym stoi już Protasow, sączy się światło dnia.

Niewątpliwie, można było dla tej sceny znaleźć rozmaite rozwiązanie, ale nie można było, bez zastosowania umowności, ukazać w bardziej realistycznym skrócie walki niedoszłego samobójcy z samym sobą. Niesposób też trafniej wydobyć atmosferę tej sceny, ciężką, o narastającym napięciu, które musi w jednej chwili zniknąć, roztopić się w nastroju wyzwolenia i praktycznej, choć pełnej oddania, miłości Maszy. Jakże łatwo tu — ba, w całej sztuce — o naturalistyczne efekty, których nie potrafili uniknąć nawet najwybitniejsi artyści, łącznie z Moisim. Nic dziwnego, że naturalistyczne inscenizacje „Żywego trupa" fałszowały ideę sztuki. Naturalizm i schematyzm w teatrze — jak słusznie twierdzi Jerzy Pomianowski — to po prostu wynik lekceważenia dla autora i jego przewodnich myśli. Nb. świetny przykład naturalizmu przytoczył w jednym ze swoich wystąpień reżyser Vivien, mówiąc o człowieku, któryby teraz, w 1951 roku, sfotografował kilka zniszczonych fragmentów Warszawy i kazał podziwiać je jako pełne odzwierciedlenie rzeczywistości. Świadomość celu — oto wyróżnik realizmu.

Artyści radzieccy nie boją się teatralności, wiedzą bowiem, że prawom życia podlega problematyka sztuki, natomiast jej realizacja podlega prawom sceny. Toteż podczas ich przedstawień, przemawiających do naszej wyobraźni niekłamaną, żarliwą prawdą życia, nie pominaliśmy ani na moment, ze znajdujemy się w teatrze.

NIE MOŻNA WULGARYZOWAĆ

Ozdobą radzieckiego człowieka jest naturalna bezpośredniość i prostota. Cechy te stały się również kryteriami estetycznymi sztuki teatralnej realizmu socjalistycznego. Ale jak z ową prostotą pogodzić patos obrońców Petersburga, bohaterów sztuki Wiszniewskiego, albo groteskowe ujęcie Malwolia w „Wieczorze trzech króli"? Po prostu, nie trzeba wulgaryzować. Tak jak bogate środki realizacji scenicznej winny być podporządkowane naczelnej idei utworu, stanowiąc jedność treści i formy, tak samo prostota nie może być pojęciem oderwanym od gleby życia. Każda epoka tworzy swoje formy wzniosłości i patosu, które nie są sprzeczne z innymi cechami charakteru człowieka. W niezapomnianym 1919 roku istniała już — jeśli nie w literaturze (wyłączając Gorkiego) to w życiu — romantyka rewolucji i patos wojny domowej. Ileż bezpośredniości i prostoty posiada postać czekisty Szybajewa, a zarazem ile w niej patosu, romantyki i radosnej poezji? Wasyli Merkuriew umiał te cechy ożywić, znaleźć w nich ideę narodzin nowego człowieka, bohatera stalinowskiej epoki. Tego samego aktora mieliśmy możność podziwiać w podobnej, ale bez porównania „prostszej" roli „człowieka z karabinem", w scenie ze sztuki Pogodina pod tym tytułem. Tutaj dominował element pogodnego humoru, połączonego z chłopskim uporem i domieszką podejrzliwości oraz jakiegoś pozornego lenistwa myślowego, skrywającego spryt i ludową mądrość.

Miarę talentu Merkuriewa dopełniła rola Malvolia w „Wieczorze trzech króli", zagrana konsekwentnie od początku do końca w stylu buffo, lecz nigdy nie przekraczająca granic realistycznych proporcji. Malvolio ma pecha do naszych inscenizatorów, którzy go niemiłosiernie kastrują, usuwając w cień błazeństw sir Tobiasza Czkawki i sir Andrzeja Chudogęby. Tymczasem właśnie on najpełniej wyraża tendencje historycznych przeobrażeń, on jest najdrastyczniejszym wykładnikiem szekspirowskiej satyry społecznej jako jedyna zdecydowanie negatywna i bezlitośnie ośmieszona postać komedii. Oto jeszcze jeden argument stwierdzający, że „wróg śmieszny nie przestaje być groźny." Aż strach pomyśleć, co by to było, gdyby Malvolio osiągnął to, o czym marzy tj. władzę. Potworne!

Te trzy kreacje Merkuriewa świadczą o tym, że każda postać, aby była żywa, musi być charakterem złożonym z wielu cech, niekiedy pozornie z sobą sprzecznych, spośród których na pierwszy plan należy wydobyć te, które charakteryzują ideę postaci podporządkowaną naczelnej idei utworu. Błąd wulgaryzacji grozi zarówno autorowi jak reżyserowi i przede wszystkim aktorowi. On też stanowi przyczynę dwuwymiarowości postaci, którą zwykliśmy określać „papierową", „schematyczną" itp. Niepełne rozumienie tego zjawiska wiedzie do jednogłośnego najczęściej zrzucania winy za ten „grzech" na autora. Wydaje mi się jednak, że najwięcej ma w tym względzie do powiedzenia aktor, który dysponuje środkami wypełnienia wnętrza roli nawet wówczas, gdy nie uczynił tego dość wyraźnie autor.

Wystarczy przypomnieć naradę sztabu rewolucyjnego ze Stalinem w sztuce Wiszniewskiego. Wykonawcy ról marynarzy dysponowali tekstem niedużym, „publicystycznym", określającym nie tyle postać, ile jej stosunek do określonej sprawy. Ale aktorzy potrafili uzupełnić ów tekst wewnętrznym działaniem, zróżnicowanym i celowym, dzięki czemu każdy z tych marynarzy był niesłychanie plastyczny.

W tym zakresie przedstawienia teatru leningradzkiego legitymują się olbrzymimi osiągnięciami. Doskonale pamiętamy drobne, epizodyczne postacie, wysunięte zarówno przez ustawienie reżyserskie jak wykonanie aktorskie na pierwszy plan danej sceny. W dobrym dramacie nie ma osób niepotrzebnych, każda z nich posiada logiczne uzasadnienie swej obecności w sztuce. Reżyser winien odczytać to uzasadnienie, aktor zaś udokumentować je działaniem scenicznym.

Nie trudno tu o potknięcia, nic więc dziwnego, że nie mógł ich uniknąć zespół naszych gości. Inscenizacja „Gorącego serca" biegła podwójnym nurtem konfliktów osobistych i społecznych. Koncepcja inscenizacyjna, nb. pochodząca od Stanisławskiego, który zrealizował ją w MCHAT-cie jeszcze w 1925 r., poszła konsekwentnie po linii realistycznej satyry społecznej. W kształcie tym komedia uzyskała ostrą i jeszcze znaczną wymowę społeczną, a jej konflikty osobiste, zwłaszcza Wasi i Paraszy, głębsze — bo pozbawione melodramatyczności — uzasadnienie psychologiczne. Tymczasem Tamara Aloszyna, grająca Paraszę, poddała się melodramatyczności tekstu, wskutek czego została zachwiana za-

przed zarzutem, pozbawionym konkretnej, logicznej treści.

Owe dwa czynniki — to i rzeczowość oceny (a przez rzeczowość należy rozumieć analizę roli pod kątem jej funkcji ideologicznej, jej prawdziwości w sztuce i w konfrontacji z życiem) — wydają się zawierać kwintesencję zagadnienia. Bo przyjrzyjmy się krytyce stosowanej w odniesieniu do jakiejkolwiek innej dziedziny twórczości — do pracy robotnika, rzemieślnika czy racjonalizatora — mam oczywista na myśli krytykę nową, zrodzoną i potrzebną w warunkach socjalizmu. Jest to w założeniu i w zasadzie krytyka poważna i rzeczowa, zmierzająca do poprawy i podnoszenia poziomu produkcji przez ujawnianie i wytykanie błędów. Błędy w takiej krytyce popełniane mogą wynikać z niewiedzy lub złej woli oceniającego, ale wtedy mamy do czynienia z jednostkowymi wypadkami nieuctwa lub sabotażu. Trudno jednak wyobrazić sobie jako zjawisko normalne wyśmianie wynalazku racjonalizatora czy produkcji jakiegoś warsztatu, w dodatku bez wytłumaczenia przyczyn jego śmieszności czy błędów Pod tym względem, metody stosowane dość jeszcze powszechnie w krytyce teatralnej wydają się być odosobnione; ich dalekich źródeł należałoby może szukać w czasach, kiedy aktor nie był uważany za artystę, a teatr traktowano jako rozrywkę.

Nie trudno przecież i dziś jeszcze spotkać się ze zdaniem, że sztuka aktora jest sztuką drugorzędną, odtwórczą gdyż zadaniem teatru jest tylko odtwarzanie treści utworu dramatycznego. Wydaje się, że ten niewątpliwie błędny sąd wywodzi się również z pojęć zrodzonych w czasach, kiedy nie widziano i nie chciano widzieć wielkiej roli wychowawczej teatru, kiedy świadomie wyrzucano z teatru zasadniczy jego problem zwany dziś przez nas umownie „inscenizacją twórczą" a polegający na właściwym odczytaniu przez teatr obiektywnej treści ideowej utworu, na zespołowej grze, w której każdy aktor wyraża ściśle określoną cząstkę tej treści. Wiadomo, w jakim stopniu teatr zależy od dramaturga, od utworu scenicznego. Pojmując jednak właściwie funkcje teatru — nie jako bezmyślnej rozrywki, ale jako trybuny wychowawczej — łatwo stwierdzić, że istnieje wzajemna, współtwórcza zależność teatru i dzieła literackiego. Od kogóż, jeśli nie od teatru zależy, czy zrobić z Hamleta i Figara błaznów na uciechę widowni, czy — zgodnie z ideową treścią tych sztuk — bojowników walczących o nowe społeczne ideały; czy przedstawić Protasowa z „Żywego trupa" jako bohatera mieszczańskiego melodramatu, czy — jak chciał autor — jako ofiarę stosunków społecznych, oskarżającą panujący ustrój; czy dostrzec w „Horsztyńskim" Słowackiego apoteozę szlacheckiej przeszłości i nienawiść do rewolucji, czy też — po myśli Słowackiego — akt oskarżenia przeciw targowickiej magnaterii kupczącej losami ojczyzny.

Doświadczenia teatru radzieckiego, odkrywcy i wyraziciela humanistycznych, postępowych treści w dramaturgii całego świata, oraz doświadczenia naszego postępowego teatru — od Bogusławskiego począwszy do chwili obecnej — uczą, jak bardzo twórczy potrafi być teatr walczący o postęp, jak wielkim twórcą potrafi być aktor, wyrażający głęboką ludzką i historyczną prawdę bohatera.

Zdaję sobie sprawę, że poruszone tu zagadnienie wymaga znacznie głębszego ujęcia niż to potrafię w tej chwili i w tym miejscu zrobić. Poruszyłam je marginesowo, ale wydaje mi się, że uświadomienie sobie twórczej i odpowiedzialnej roli teatru i aktora w kształtowaniu i wyrażaniu treści dzieła scenicznego winno się przyczynić do bardziej odpowiedzialnego i poważnego stosunku krytyki do pracy teatru i aktora, niż to w wielu wypadkach ma miejsce.

I jeszcze jedno zagadnienie — stosunku do własnego zawodu. Różne przywary zarzucano światu aktorskiemu, ale jedną niewątpliwą i powszechną zaletą odznaczają się aktorzy: prawdziwym umiłowaniem własnego zawodu i własnej pracy. Wśród aktorów nie ma bumelantów, nie chcących grać albo też byle jak odwalających otrzymaną rolę. Rzetelny, pełen umiłowania i pasji stosunek aktora do roli powinien obowiązywać również krytyka do rzetelnego stosunku do własnych zadań — pomagania teatrowi przez uczciwie przemyślaną, poważną i rzeczową ocenę jego pracy.

Wiadomo, jak wrażliwy jest każdy aktor na krytykę. Odnosi się to w równym stopniu do aktora dojrzałego, świadomie i pewnie władającego skomplikowanym aparatem środków i metod gry aktorskiej, jak do młodego aktora stawiającego pierwsze kroki na scenie. Dojrzały aktor żąda od krytyki oceny uwidoczniającej jego ideowo - artystyczną myśl i wysiłek twórczy, a nie zdawkowego komplementu czy nagany, jakie często otrzymuje. Warto tu zwrócić uwagę na pewien nietakt popełniany niejednokrotnie przez krytykę w stosunku do wybitnych aktorów grających epizodyczne role, polegający na mechanicznym wyliczaniu ich w jednej kolejce z wszystkimi mającymi role drugo- i trzeciorzędne, albo też na proporcjonalnym dawkowaniu słów oceny recenzenckiej w zależności od ilości kwestii wygłaszanych przez aktora na scenie, zamiast — od wyników twórczej pracy nad daną postacią. Zniechęca to poważnego aktora do przyjmowania ról mniejszych — a przecież zarówno doświadczenie naszego teatru, jak chociażby przykład znakomitego teatru leningradzkiego, który ostatnio u nas gościł, wskazuje, jak wiele może zdziałać dobry aktor w małej na pozór roli.

Innym, niezmiernie ważnym zagadnieniem jest właściwy stosunek do młodzieży aktorskiej, w odniesieniu do której krytyka ma do spełnienia rolę zbliżoną do roli nauczyciela i wychowawcy. Sprawiedliwa i rzeczowa ocena pomaga młodemu aktorowi w rozwoju, podobnie jak nieprzemyślana i pochopnie, niesprawiedliwie postawiona „cenzurka" może go zniechęcić, zahamować lub wypaczyć jego rozwój. Toteż poczucie odpowiedzialności za sąd o młodym aktorze winno niewątpliwie stanowić jeden z głównych paragrafów „ustawy" określającej zadania i obowiązki recenzenta.

Zdajemy sobie sprawę z trudności, na jakie napotyka recenzent uczący się wraz z teatrem, na jego doświadczeniach, osiągnięciach i potknięciach, trudnej sztuki oceny jego pracy wedle kryteriów realizmu socjalistycznego. Tym można wytłumaczyć sobie wiele błędów popełnianych przez krytykę a wynikających z niedostatecznej znajomości życia, literatury czy teatru. Trudno jednak usprawiedliwić krytyka, odgradzającego się od aktora złośliwym dowcipem czy pobłażliwym zlekceważeniem jego pracy, ogólnikiem czy zarzutem, nic nikomu nie mówiącym. I nic dziwnego, że aktor traci wówczas zaufanie do obiektywności recenzenta, co z kolei udaremnia zasadniczy cel i zadanie krytyka w stosunku do teatru: przekonanie aktora i reżysera o słuszności własnych uwag i spostrzeżeń.

Tylko poważna i rzeczowa ocena pracy aktora jest gwarancją wzajemnego szacunku i zaufania aktora do recenzenta — a przecież od tego w znacznej mierze zależy skuteczna rola krytyki.

Maria Czanerle

HENRYK GAWORSKI

NIE ZA DARMO

Nie za darmo, o, nie za darmo
twoje włosy płynące czarno,

twoje usta, jak malowane
nie w podarku, nie w podarku mi dane.

Ty nie jesteś łaską, co spływa,
by śpiewała moja młodość szczęśliwa.

Lecz bym kochał tak na zawsze, śmiertelnie
harowałem, pracowałem rzetelnie.

Odbijała się w mych oczach pożoga
przy dalekich do ciebie drogach.

Przez popioły do ciebie szedłem,
mróz mi włosy czesał, jak zgrzeblem.

A gdy przyszło dom odnowić spalony
nie zabrakło mego serca, ni dłoni.

Nie skąpiłem trudu i potu.
Za twych oczu cieniste złoto,

za biel twoich ramion dziewczęcych
zapłaciłem ile mogłem — najwięcej.

Nie przestanę, o, nie przestanę
płacić dalej za miłowanie,

abym wiedział na zawsze, że słusznie
moje są twoje oczy i uśmiech.

równo konstrukcja postaci jak równowaga przedstawienia.

Nieco inaczej przedstawia się sprawa z „Głosem Ameryki", niewątpliwie najsłabszym z widzianych spektakli. Wydaje mi się, że aktorzy nie mogli znaleźć wspólnego języka z granymi przez siebie postaciami, które czyniły wrażenie jakby przypadkiem zebranych w jednej sztuce. Realizacja sceniczna nie znosi uogólnień. Powinny one wynikać z konkretnych okoliczności. A te były jakby zatarte, przechodzące niekiedy w wyraźną groteskę, niekiedy w koturnowość.

Świadczy to o tym, że interpretacje aktorskie, same w sobie świetne, ale oderwane od stylu całego spektaklu i naruszające jego harmonię, mogą zniekształcić konstrukcję dramaturgiczną sztuki. Trzeba jednak dodać, że nieliczne błędy tego typu w przedstawieniach leningradzkiego teatru nie były wynikiem wulgaryzacji, lecz zdecydowanej walki ze sztampą. Były to potknięcia indywidualne, przeważnie tonowane świetnym opanowaniem techniki aktorskiej i rozumieniem intencji autora.

TEORIA I PRAKTYKA

W jaki sposób teatr radziecki doszedł do takich osiągnięć? Pytanie to najbardziej nas nurtowało, ono też przewijało się najczęściej w naszych wspólnych rozmowach. Oczywiście, sformułowanie takie nie jest pozbawione pewnej naiwności, wiadomo bowiem, że nie ma żadnej recepty na pozytywne osiągnięcia w twórczości artystycznej. Stosuje się ono zatem jedynie do metody pracy i pewnych zagadnień techniki aktorskiej, których zasady wyjaśnił w swych teoretycznych i praktycznych opracowaniach Konstanty Stanisławski.

Należy jednak pamiętać — co przypominał sam Stanisławski — że jego metoda jest dla ludzi utalentowanych. Największy nawet wysiłek reżysersko - pedagogiczny, najlepsza metoda nie zda się na nic bez oparcia o talent artysty. Znaczenie metody Stanisławskiego polega na tym, że uwalnia ona talent aktora i umożliwia swobodny rozwój jego indywidualności twórczej. Nie jest to suchy zbiór dogmatów, lecz pomoc w pracy. Nauka Stanisławskiego opiera się na tradycji najwybitniejszych rosyjskich artystów i teoretyków — Szczepkina, Warłamowa, Dywydowa oraz Bielińskiego, Czernyszewskiego, Dobrolubowa, Hercena — i stale jest rozwijana i uzupełniana.

Obserwując kreacje Skorobogatowa, Czerkasowa, Borysowa, Merkuriewa i innych nie widziało się „metody" tylko pełne jej rezultaty. Nie było tam fałszów ani „nagrywania", nie było tonów osobistych ani kokieterii. W żadnej roli nie odczuwało się też „dyktatury reżysera" nad świadomością aktora. Ale w tej czystości interpretacji była niewątpliwie metoda i właśnie ona miała na artystyczny rezultat wpływ bardzo istotny. Jednak dodajmy, że dla stworzenia wielkiej kreacji aktor musi dysponować środkami praktycznymi, które przerastają możliwości teoretycznych sformułowań.

Uwidoczniło się to wydatnie w programie złożonym z fragmentów sztuk, gdzie aktor nie podlegał dyscyplinie zespołowości do tego stopnia, jak to bywa w pełnym spektaklu. Każdy z pokazanych fragmentów stanowił zamkniętą scenę, której myśl przewodnia koncentrowała się przeważnie w jednej, rzadziej w dwu postaciach. Dialogi Lenina z Gorkim (Skorobogatow i Czerkasow), czy Szczastliwcewa i Nieszczastliwcewa w „Lesie" (Borysow i Tołubiejew), wielkie monologi Iwana Groźnego (Czerkasow) i Borysa Godunowa (Simonow), albo scena ze sztuki Pogodina „Człowiek z karabinem", również oparta na monologu (Merkuriew), w wyniku którego powzięta zostaje decyzja determinująca losy bohatera sztuki — to pokaz aktorskich umiejętności i talentu. Każda z tych postaci zbudowana była z drogocennego kruszcu, wydobywanego niejako na powierzchnię przy pomocy skomplikowanej techniki aktorskiej. Dla przekazania widzowi idei utworu i nastroju każdy z tych aktorów posługiwał się różnorodnymi środkami — gestem, intonacją, pauzą, odpowiednią rytmiką. Wiemy, jak wielką pokusę np. w rolach tragicznych stanowi nadużywanie gestu, który przecież powinien służyć do podkreślenia myśli w centralnym punkcie sceny. Nadużywanie gestu, brak oszczędności w ruchach gubi wyrazistość sceniczną, wydatnie pomniejsza postać. Rola „człowieka z karabinem", Iwana Groźnego, Borysa Godunowa i Gorkiego zewnętrznie miały w zasadzie dużo statyczności. Aktorzy przekonywali w nich widza już samą swoją postawą.

Każdy rodzaj sztuki dysponuje właściwą sobie formą, która umożliwia przekazywanie treści. Do najważniejszych środków wyrazu aktora należy technika gry. Największy talent musi stanąć bezradny wobec braku techniki aktorskiej. Specjalnego jej opanowania wymaga interpretacja postaci historycznych. Nie wolno tu niczego przerysowywać, a trzeba wiele dopowiedzieć do tekstu autorskiego. Dlatego największy nasz podziw budziły kreacje Skorobogatowa w roli Lenina, Jancata w roli Stalina, czy Czerkasowa w roli Gorkiego. Przygotowanie się do tych ról wymagało odpowiedniej metody pracy i zupełnie wyjątkowych studiów. Dzieląc się uwagami na ten temat, artyści radzieccy podkreślali konieczność przestudiowania całej bibliografii związanej z daną postacią, w której niekiedy krótka informacja odkrywa jakąś szczególną cechę, ułatwiającą interpretację. Np. Skorobogatow po przestudiowaniu pism Lenina widział postać wodza rewolucji jedynie w dwu wymiarach. Trzeciego wymiaru dostarczyła mu literatura pamiętnikarska, która geniusz Lenina odkrywała w jego ludzkiej prostocie i bezpośredniości. I te właśnie cechy dominowały w interpretacji Skorobogatowa.

Innego rodzaju środków wymagają postaci tragiczne: szeroki, oszczędny gest, dostojne, jakby rzeźbione pozy, nasycone pauzy, wyrzeczenie się zbytecznej charakterystyki rodzajowej itd. Konieczność wiernego oddania stylu epoki wpływa na wewnętrzny nurt inscenizacji i jej elementów. Przecież charakter gestów uzależniony być musi m.in. od kostiumu, który stwarza właściwe sobie rygory ruchu. Gest Czerkasowa w Iwanie Groźnym był skąpy, ale szeroki — co podkreślało mądrość i majestat władcy. W wielu sytuacjach aktor jakby zamierał w statycznych, przykutych do tronu pozach, wydobywając w ten sposób elementy malarskie, zaczerpnięte niewątpliwie z historycznych obrazów i rzeźb. Jednakże wszystkie te środki służą słowu i zawartej w nim myśli.

Sztuka Sołowiowa jest utworem współczesnym, ale napisana została białym wierszem, językiem stylizowanym, zawierającym wiele archaizmów. Rola Iwana Groźnego, składająca się z ogromnych monologów, wymaga znakomitego operowania głosem, aby tekst dźwięczał wyraźnie, a myśl wyrażała całą emocjonalną i psychologiczną barwę postaci. Scena zdemaskowania nasłanego zakonnika rozegrana została w sposób mistrzowski. Warto zwrócić uwagę na zmianę atmosfery sztuki w tej scenie, wydobytą przez Czerkasowa zmianą — jeśli można się tak wyrazić—muzycznych tonów roli. Po monologu całkowicie już dyskredytującym skulonego w głębi tronu mnicha, po odebraniu mu przez cara emblematów władzy, głos zmienił nasilenie, stracił metaliczność. Natomiast w przygłuszonym szepcie pojawiła się miękkość i czułość.

Niezwykle ważnym czynnikiem techniki aktorskiej, ukazującym psychiczny stan postaci i tonację całej sceny, jest pauza, zarówno krótka jak przedłużona, ale zawsze nasycona działaniem.

Przypomnijmy fragment „Borysa Godunowa", rozgrywający się w karczmie na granicy litewskiej. Poszukiwany przez władze Otrepiew kończy właśnie czytanie carskiego „listu gończego", w którym opis własnej postaci zastąpił opisem zewnętrznych cech Warłaama. Wszystkie spojrzenia koncentrują się na Warłaamie, który patrzy ze strachem na strażników, odwraca głowę, ogląda z udaną obojętnością ściany. Tę długą pauzę Czerkasow wypełnił skomplikowanym i celowym działaniem... Oto gwałtownie odwraca się do nieruchomych prześladowców, ostrożnie podciąga nogi, jakby przygotowywał się do skoku, potem nieoczekiwanie wysuwa ręce, wydając z siebie nieartykułowany dźwięk, jakby chciał przestraszyć obecnych. Dopiero teraz strażnicy rzucają się na niego.

Ta długa, aktywna pauza, w której zresztą uczestniczyły wszystkie osoby działające, wywołuje w konsekwencji odprężenie i pożądany efekt komiczny, zgodny z charakterem scenicznego obrazu.

Opis działania jednej osoby stanowi po prostu materiał dla wniosków dotyczących całości, ponieważ jeden aktor nigdy nie osiągnie zamierzonego celu artystycznego bez współudziału wszystkich wykonawców. Widzieliśmy w przedstawieniach teatru leningradzkiego sceny zbiorowe, odznaczające się tym, że nie brał w nich udziału bezosobowy tłum, lecz zindywidualizowana zbiorowość, złożona z ludzi o ukształtowanym obliczu. Rozwiązanie scen zbiorowych w takiej sztuce jak „Niezapomniany rok 1919" jest nie tylko efektem inscenizacyjnym, ale posiada znaczenie polityczne, gdyż działaniem każdej z osób „tłumu" musi kierować tu polityczna świadomość.

Również majestat Iwana Groźnego, jego drapieżna siła i mądrość nie zostałaby wydobyta bez udziału otoczenia, który czynnie ustosunkował się do tych cech władcy.

Teatr jest w istocie swojej sztuką zespołową. Jest to jeden z truizmów, o których się najczęściej zapomina. Cała struktura socjalistycznego teatru nastawiona jest na zespołowość, na rozwój jednostek w twórczym kolektywie. I jej rezultat mieliśmy możność podziwiać.

SZKOŁA PRZYJAŹNI

Występy radzieckich artystów mają dla nas ogromne znaczenie, ponieważ nie są one popisami strzegących swej tajemnicy iluzjonistów, lecz wymianą doświadczeń i szkołą przyjaźni. Dały nam one podstawę do oceny naszych osiągnięć i wskazały drogę dalszego doskonalenia. Artyści radzieccy nie tylko pokazali nam swe osiągnięcia, ale mówili też o błędach, które hamują rozwój sztuki i których należy się wystrzegać. Walka o ciągłe podwyższanie ideowości, o nieustanne doskonalenie się artysty, walka przeciw wszelkiego rodzaju przejawom bezdusznego rzemiosła trwa zarówno u nich jak i u nas. Zawsze należy pamiętać, że tolerancja wobec błędów przynosi sztuce niepowetowaną szkodę. Zaznajamiano nas z metodami pracy, z obowiązującą każdego członka teatralnego kolektywu zasadą krytyki i samokrytyki, z kryteriami oceny dzieła sztuki. Każde z tych dzieł było w ich rękach orężem walki o postęp, orężem, którym artysta musi posługiwać się celnie i skutecznie.

Bogdan Butryńczuk

WILHELM MACH

Słońce wschodzi

Debiut powieściowy Edwarda Marca *), pisarza znanego dotąd z twórczości poetyckiej, wzbogaca stan posiadania naszej współczesnej prozy o pozycję wartościową i dojrzałą. Wraz z wydanymi ostatnio książkami: Bartelskiego „Ludzie zza rzeki" i Kuśmierka „Uwaga, człowiek!" — zdaje się wyprowadzać z impasu, jakiemu ostatnimi laty ulegał, w produkcji literackiej — temat wiejski.

Pierwsze bowiem po wojnie książki o wsi nie wróżyły nazbyt dobrego urodzaju. W porównaniu z najwybitniejszymi osiągnięciami dwudziestolecia — z powieściami Kowalskiego, Kruczkowskiego, Wasilewskiej — niepokoiły wtórnością, brakiem świeżego, szerokiego oddechu, bądź też — przy zasadniczej słuszności i poprawności zamierzenia ideowego — nieokrzesaniem artystycznym. Ów przednówek w wiejskiej tematyce cechowało zapóźnienie treści lub formy, a niekiedy zapóźnienie i treści, i formy. Godzi się tu podkreślić, że sprawniej i ciekawiej — mimo wszelkie braki i błędy — organizował się pod piórem epików temat robotniczo-produkcyjny: trudniejszy, bo bez genealogii, operujący materiałem na wskroś nowym, nie wypróbowanym wcześniejszą praktyką pisarską. A przecież szanse obu tematów były co najmniej równe. Doświadczenia wojny i okupacji pogłębiły i poszerzyły jego historyczny wymiar, a olbrzymie przemiany, jakie ogarnęły polską wieś od r. 1945. wypełniły go równie wielką treścią. W tym względzie temat wiejski równał się swymi możliwościami z każdym innym tematem współczesnym. Ponadto dysponował jeszcze nadwyżką — bo nie zabrakło mu również dobrej tradycji literackiej jako zaplecza, skutecznego zwłaszcza przy podejmowaniu wątków z przeszłości, z dziejów wczorajszej czy przedwczorajszej wsi. Chłop, sprawa chłopska — to motyw utrwalony mocno w naszym piśmiennictwie. Jest co rewidować i prostować, jest do czego nawiązać. Robotnik natomiast, jako centralna postać utworu, robotnik-bohater, budowniczy i racjonalizator, stanowi rewolucyjne *novum* naszej literatury — tu trzeba było zaczynać niemalże od początku.

Mimo te awanse temat wiejski konkretyzował się z trudem, wśród szerokich wahań treściowych i gatunkowych. W treści przejawiał niezdecydowanie co do swych pierwszoplanowych motywów fabularnych, klucząc pomiędzy poetyzowaną autobiografią, gawędziarskimi wspominkami i wojenną przygodą; najczęściej poprzestawał na osobistych, prywatnych losach ludzkich; rzeczywistość współczesną zaczepiał nieśmiało; metodę realizmu socjalistycznego odkładał na kilka ostatnich stronic lub zgoła na później.

Przypomnijmy sobie tylko serię powojennych książek o wsi, wymieniając najgodniejsze pamięci: Morton („Inkluzowe wiano") utknął w dość naiwnym schemacie społecznym przy przedstawieniu dawnej wsi. W chronologicznie bliższych obrazach — Józefa Pogana („Ugory") poniosła gwarowa anegdota, a Leopolda Buczkowskiego („Wertepy") zatrzymała na pozycjach artystycznego eksperymentu dwudziestolecia dziwność i egzotyka peryferyjnego krajobrazu socjologicznego. Nowsza proza Piętaka, osnuta wokół spraw i przeżyć okupacyjnych, nie zdążyła się wywikłać z poetyckich indywidualizmów. Olcha w „Moście nad urwiskiem" przeważył zbytecznie szalę epiki na rzecz fabuły nietypowej. Najambitniejszy i najbliżej ku przełomowi podchodzący Gałaj zawierzuszył swe najważniejsze, polityczne syntezy w zamęcie drobnych mystkowickich plotek. Innych książek z pierwszego cyklu rozwojowego nie znam lub nie pamiętam, co wprawdzie nie przesądza ich istnienia, ale też ich ważkości chyba nie potwierdza.

Poprawiło się w ważnym dla naszej prozy roku 1950. Zalewski swymi „Traktorami" zaatakował współczesną problematykę wiejską na jej najbardziej awangardowym froncie, a w swej równocześnie wydanej powieści „Broń" przedstawił walkę z faszyzmem na wsi, za lat okupacji, poprzez bystrą analizę klasową zaangażowanych w walce sił społecznych. Dojrzeli Pogan i Gałaj, wzbogacając plon dobrych książek o wsi swymi nowymi utworami: Pogan — autobiografią „Na głodnym zagonie", Gałaj — powieścią „Rodzina Lebiodów".

Od ubiegłego roku począwszy, rozproszone wątki wiejskie scalają się wyraźnie. Zarówno w książkach jak i w drobniejszych publikacjach czasopiśmienniczych widać treściowe i formalne uporządkowanie i okrzepnięcie problematyki wiejskiej. Wzrasta zainteresowanie pisarzy dla naczelnych zagadnień dzisiejszych, dla nowej wsi, dla spółdzielczości produkcyjnej. Drugim, pobocznym nurtem toruje sobie miejsce historyczna rewizja przeszłości, zwłaszcza tej, z której rzeczywistość obecna wywodzi się bezpośrednio: przeszłości międzywojennej i wojennej. Tym sposobem wieś dzisiejsza wypracowuje sobie w utworze literackim swą metrykę, uzasadniającą i dokumentującą całość polityczno-społecznych i gospodarczych przeobrażeń, które ją postawiły na drodze do socjalizmu.

Powieść Marca wnosi do owej wielkiej metryki, o jakiej wspomniałem, ważny i cenny materiał dokumentacyjny. Marzec umiał wysnuć trafne wnioski zarówno z częściowych sukcesów, jak i z niepowodzeń swoich poprzedników: zrozumiał, że powieść o wsi, jeżeli ma być utworem przekonywającym w treści, skutecznym w tendencji ideowej, musi położyć główny akcent na *ludzi* a nie na pejzażowo-rekwizyciarską rodzajowość — na *gromadę* a nie na jednostkę — na sprawy *typowe* a nie na ciekawostki i osobliwości, na konflikty *klasowe* a nie na prywatne perypetie tradycyjnych Jasiów i Kasieniek. Zdecydował się zatem — słusznie — na powieść o zdecydowanym wyrazie *politycznym*.

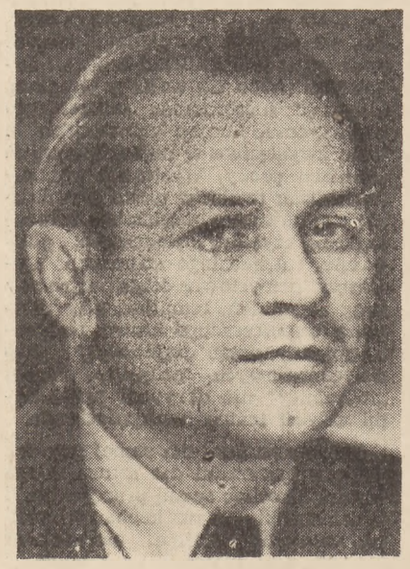
Akcja powieści rozgrywa się w latach 1942 — 1945, sięgając w pierwsze miesiące po wyzwoleniu. Terenem akcji jest podkrakowska wieś Błogocice, a zwłaszcza jej biedniacki przysiółek nazwany przez autora Wydartowem; zmyślone nazwy miejscowości utrudniają dokładne ustalenie topografii, wiele jednak przesłanek rzeczowych upoważnia do tego, by dzieje okupacyjne powieściowych bohaterów umieścić w okolicy niezbyt odległej od dzisiejszej Nowej Huty. Okoliczność ta lekturze „okupacyjnej" przydaje nieoczekiwanie nowego smaku i sensu.

Treścią powieści jest *walka*. Walkę z okupacją hitlerowską przedstawia autor w jej społeczno-politycznym przekroju, wydobywając na pierwszy plan jej typologię klasową. W tym ujęciu stanowi ona historyczny etap walki toczonej przez rewolucyjną lewicę z wrogiem klasowym — z obszarnikiem, kułakiem i ich plebańskimi i żandarmskimi sprzymierzeńcami — z wrogiem, który biedotę wiejską gnębi i wyzyskuje, a średniaków zastrasza i wszelkimi środkami zaprzęga w służbę swych interesów. W tej rozgrywce okupant dla jednego tylko obozu walki klasowej jest wrogiem zdecydowanym i bezwzględnym: dla ciemiężonych przez rodzimy, faszystowsko - kapitalistyczny ustrój społeczny i gospodarczy. Natomiast okupacyjna machina w pewnej tylko mierze, warunkowo, zagraża klasie wyzyskiwaczy i ciemiężycieli — toteż w pewnej tylko mierze i warunkowo dziedzic ze Szreniawy czy kułak Kowalski z Błogocic będą niemieckiego faszystę uważali za wroga. Podobna tolerancja stanie się moralną ozdobą wielu rodzimych sumień — sołtysa Benczyka, granatowego policjanta, administracyjnych pionków urzędniczych z gminy i starostwa — łapowników i złodziei, żerujących na krzywdzie, trwodze i nędzy najbardziej zagrożonego biedaka wiejskiego, a wreszcie — całej sfory spekulantów, kombinatorów i paskarzy. Kiedyż to dla nich faszystowski okupant jest wrogiem? Przy osobistym zagrożeniu w łapance, przy „wpadce" z towarem, przy egzekwowaniu kontyngentów. A kiedy wrogiem być przestaje? Gdy — przyjawszy łapówkę — z opresji wypuści, gdy na „kombinację" przymknie oko, gdy ciężary gospodarczych serwitutów przerzucić pozwoli na „dziadów" i jeszcze da z sobą ubić interesik, i jeszcze przyjść raczy na wesele czy inną popijawę.

Tak się przedstawia „wróg" dla Kowalskiego i jego bogatych kumotrów, tak się przedstawia — częściowo — dla obrotniejszych, a zbałamuconych przez kułactwo średniozamożnych gospodarzy, tak wreszcie — dla całej marnej drobnicy funkcjonariuszy, satelitów i pomagierów. Dla okolicznych obszarników — podobnie, lecz w perspektywach stosownie poszerzonych. Tu i wspólne interesy grubsze, i wspólny a rzeczywisty przeciwnik widoczniejszy i groźniejszy. Hitlerowiec — „wróg"? — tę niewygodę wzajemnego ustawienia załatwi zdawkowa liturgia gadanego i gestykulowanego „patriotyzmu"; lecz gdy się obowiązek „patriotyczny" odrobi westchnieniem na temat umęczonej ojczyzny — o ileż realniejsze i konkretniejsze sprawy stają przed oczyma i przed działaniem! Sprawy — bynajmniej nie sprzeczne ze sprawami starościńskich i gestapowskich leiterów, Winterów i Kramerów. Klęska militarna faszyzmu na froncie — to klęska majątkowa dziedziców i ich patriotycznych synów — „Konarów" i „Błysków" z patriotyczno - faszystowskiego „lasu". Wieści o zwycięskim Stalingradzie jednako straszą po nocach rzekomych adwersarzy. Szerzy się po wsiach, wzbiera i dojrzewa „komunistyczna zaraza". Działają wśród wiejskich dołów „buntownicy" i „podszczuwacze". Rośnie świadomość krzywdy i nadzieja poprawy — a pańskie lasy zaludniają się Gwardzistami, walczącymi o lepsze chłopskie jutro. Oto prawdziwy wróg!

Walka walce nie równa, partyzantka partyzantce nie równa. Faszystowskie bojówki „leśne" likwidują aktywistów wiejskich, tropią peperowców, strzelają do żołnierzy Gwardii. Obnaża się bezlitośnie, z morderczą szczerością, klasowy grunt wojny wyzwoleńczej — i widać, kto się bije o wyzwolenie i niepodległą, sprawiedliwą przyszłość narodu, a kto o własną sakiewkę. Naturalny sojusz krajowego i importowanego faszyzmu, jego realistyczne determinacje i zawężenia demaskuje powieść Marca z siłą dotąd — w obrębie tematyki wiejskiej — niespotykaną.

Ale nie te czarne strony wiejskiej rzeczywistości za lat wojennych wysuwa pisarz na pierwszy plan. Motywacje dokumentujące prawdę okupacyjną za pomocą ce. Najważniejszymi postaciami argumentów negatywnych przesunął autor na obwód fabuły, przytacza-



Fot. Dorys
Edward Marzec

jąc z nich tyle przesłanek, ile wymagała potrzeba. Zasadnicze i pierwszorzędne miejsce wyznaczył w swej książce twórczym, postępowym, afirmatywnym procesom rozwojowym w życiu wsi. Pokazał wiejskich działaczy rewolucyjnych, lewicowców — na nich skupił najwięcej uwagi i pisarskiej troski. Odtworzył trudne i złożone dojrzewanie polityczne chłopskiej biedoty i średniactwa — przedstawił je w następujących po sobie zdarzeniach, w faktach i wiarogodnych następstwach faktów, jednym słowem — w dynamicznym dzianiu się, bez podpórek frazeologii, bez „krzepkiej" zaprawy komentatorskiej, bez pochopnego do przesady, gołosłownego uogólniania. Wywózka na roboty przymusowe do Reichu, rozdział kontyngentów zbożowych, spęd bydła na ubój, łapanka i uwolnienie transportu przez partyzantów-Gwardzistów, pacyfikacja Błogocic i Wydartowa, akcje terrorystyczne i kontrakcje bojowe, wreszcie ofensywa radziecka, wyzwolenie i pierwsze roboty parcelacyjne — oto szkic węzłowych momentów fabularnych, które pisarz połączył w sugestywną, przekonywającą całość. Narracja, punktowana coraz mocniej, coraz intensywniej, dba ustawicznie o wyraźną ekspozycję spraw dotyczących całej wiejskiej społeczności, spraw dla owego czasu typowych, o ważności powszechnej. Na takim materiale przeprowadza autor swój dowód ideologiczny, który — wbrew ludzkim cierpieniom, wbrew nagłym zgonom, dotkliwym krzywdom, wbrew grozie i ciemności tamtych ciężkich lat — prowadzi myśl utworu do światła: „Słońce wschodzi" — głosi tytuł książki, i jest w tych słowach paradoksalna pozornie, trudna prawda o okupacyjnej nocy.

Powieść nie ma jednego wyodrębnionego bohatera. Jej bohaterem zbiorowym jest wiejska gromada. Taka koncepcja ma swoje mocne, ale też i słabe strony. Podkreśla słuszną tendencję polityczną utworu, demonstrując typowość obrazu społecznego niejako polifonicznie, poprzez syntezę równomiernie potraktowanych wątków poszczególnych. Lecz takie ujęcie zaciera wyrazistość części składowych, postaciom z konieczności ujmuje konkretnych, indywidualnych, wdrażających się w pamięć rysów — przez co i całość traci na plastyce. Najważniejszymi postaciami są Pietrek Domagała, syn dwumorgowych biedniaków, i szewc wiejski Adam Sroga, krzewiciel myśli buntowniczej, rewolucyjnej. Obaj mają wiele zadatków na pełnoprawnych bohaterów — i szkoda, że koncepcyjna wstrzemięźliwość autora zabroniła im wystąpienia na pierwszym planie w całym bogactwie indywidualnej odrębności. Nie znaczy to, że autor pokazał ich źle: nawet z wytkniętym niedoborem cech osobistych górują nad niejednym „bohaterem pozytywnym" z innych książek — najważniejsze zaś, że się im wierzy, że ich słowa i działanie pulsują ludzką, a nie papierową prawdziwością. Lecz wierząc im — za mało się o nich wie, za mało się ich zna — idzie się więc za nimi w dobrej myśli, lecz trochę na ślepo. Jeszcze z Pietrkiem mniejsza bieda, autor przytoczył to i owo z jego przeszłości — znając zaś dobrze cały trapiony wyzyskiem i nędzą dom Domagałów, do którego akcja powieściowa najczęściej i najchętniej nawraca — nie wątpimy o realistycznym prawdopodobieństwie rewolucyjnej edukacji młodego wyrobnika. Więcej kłopotów nastręcza Sroga — skąd on się wziął, skąd tyle rozumu, wiedzy o świecie, bojowej pasji u skromnego szewca z Wydartowa? — Tu dopełnienie informacji bardzo by się przydało.

Galeria postaci pozytywnych, sympatycznych, moralnie szlachetnych i zyskujących cierpką aprobatę czytelnika jest w powieści ponad utarte zwyczaje liczna — i to warte największej pochwały. Takimi są Gwardziści z ładnie narysowaną sylwetką „zbuntowanego" parobka Jasia Barańka na czele, takimi są rodzice i siostry Pietrka (śmierć starego Domagały przy młócce u kułaka Kowalskiego opowiedziana przejmująco, a jakże prosto!), takimi są liczni chłopscy uczestnicy akcji, nawet postaciom negatywnym użyczył autor owej rozmaitości cech i charakterów, która — nie zacierając ani łagodząc odstręczającej wrogości kułaków, policjantów i gminnych łapowników — sprawia, że są oni ludźmi, a nie na czarno pomalowanymi kukiełkami. Społeczność średniacką umiał Marzec podpatrzeć w jej cechach typowych. Postacie niezdecydowane ideologicznie, nieuświadomione—umie Marzec w sposób wiarogodny przekształcić na lepsze, podciągać i niejako — poprzez sumę przydzielonych im doświadczeń — wychowywać. Tak więc w trakcie powieściowej akcji ludzie dojrzewają, rosną. Oni to — aby rozwiązać tytułową metaforę — „wschodzą", a wraz z ich rozwojem wschodzi — obiektywnie, konkretnie — lepszy świat. Gdy zatem w epilogu powieści Adam Sroga, jako delegat ludowego rządu, i Piotr Domagała—pełnomocnik dla spraw reformy rolnej, organizują parcelację dworów i nadzielają fornali i biedniaków ziemią — zdarzenia te, jako logiczna konsekwencja powieściowego przebiegu, stanowią konkluzję treściową artystycznie uzasadnioną: pisarz umiał pokazać chłopa, który na ten awans gospodarczy i polityczny zasłużył.

Powieść nie kończy się optymistycznym „hurra". Autor trzyma się realistycznej prawdy o nie zakończonej styczniem 45 roku, wciąż trwającej walce klasowej. Chłop z Błogocic i Wydartowa, szantażowany przez sąsiada-kułaka i terroryzowany bandyckimi pogróżkami NSZ-towskiego „lasu", nieśmiało sięgał po ziemię i po władzę w ludowej Polsce —i nie przy nadziale dworskiego gruntu zakończyła się jego klasowa edukacja. Marzec — zgodnie z prawem dalszej, przyszłościowej perspektywy — nie zamyka wątków swojej książki. Nawet nie wszystko z zawikłań powieściowej perypetii wyjaśnia, tak jakby chciał podkreślić, że ścisłą i zaokrągloną kompozycję utworu uważałby za zabieg sztuczny, formalny — że jej prawidła woli podporządkować historycznej prawdzie. Nieco nawet w tej rezygnacji z praw autorskich przesadził, stąd szereg niejasności. Nie uzasadniony realistycznie jest udział Romka Kowalskiego, kułackiego syna, w partyzantce ludowej; pod koniec powieści wychodzi na jaw, że działają w jej szeregach zdradzieckie „wtyczki" — lecz autor demaskuje z imienia i nazwiska kogoś dla akcji powieściowej zupełnie nieważnego. Nie wiadomo, co się stało z zacietym wrogiem Piotra, zięciem Kowalskiego Hołubką, który wraz z hitlerowsko-dworską bojówką wyprawił się na pogrom zebranych na odprawie peperowców. A co się stało z łajdakiem i katem Wydartowa—Kramerem, który zamordował bestialsko żonę Srogi, a ich dom spalił?—Niektóre to tylko z pytań bez odpowiedzi, a czytelnik ma prawo dopytywać o końcówki tych napoczętych wątków narracyjnych, którym dalsza perspektywa nie jest potrzebna, które służą tylko fabule.

Powściągliwość autora — i to zarówno w tym, aby nie stawiać kropek nad i, jak też w charakteryzowaniu postaci, którym odmawia wyraźnych określeń wartościujących, bojąc się popaść w czarno-białą klasyfikację, wynika z lęku przed schematyzmem. Lęk chwalebny, rezultat pomyślny — powieść nie jest schematyczna —a jednak na skutek tej ostrożności daje się w książce odczuć pewien niedostatek stanowczo wyrażonej postawy autora wobec swoich postaci i ich losów, pewien brak osobistego zaangażowania się, a co za tym idzie — brak goracej pasji, brak gniewu czy miłości, potępienia czy pochwały, sądów i uczuć, podług których pisarz swój epicki materiał kształtuje. Marzec jest w sądzeniu dyskretny, w obserwacjach rzeczowy i obiektywny, trzyma dystans, dba o to, by przedstawić ludzi „jakimi są" i zdarzenia „jak się działy naprawdę". Te „programowe" zahamowania, dyktowane obawą przed liryzmem czy serdecznością, w ostatnich zwłaszcza rozdziałach, opisujących pierwsze dnie wolności, zdają się być przesadne; nie zawadziłoby — mimo chłodnej, trzeźwej utrzymanej w ryzach konstatacji faktów — nieco więcej ciepła: przecież to „słońce wschodzi"! — Scharakteryzowane cechy pisarstwa, nieraz nawet wbrew woli i wiedzy pisarza, uchylają furtkę naturalistycznym deformacjom prawdy, która jest czymś więcej niż starannym a beznamiętnym „prawdziwym" świadectwem obserwatora. Marzec umiał się zatrzymać na granicy niebezpieczeństwa, lecz o bliskości tej granicy warto go zawiadomić. Warto tym więcej, że prawdziwą prawdę o wsi Marzec powiedzieć umie i może. Dysponuje świetnym znawstwem spraw wiejskich, radzi sobie dobrze z językiem wsi, który podaje bez gwarowej kalkomanii, lecz za to w wiarogodnej transkrypcji właściwości składniowych, posługuje się celowo i sugestywnie wiejskimi realiami — a z takimi zasobami nie ograniczy się chyba do jednej książki o wsi.

Wilhelm Mach

*) Edward Marzec: „Słońce wschodzi", Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, W-wa, 1951. Str. 290.

GUSTAW MORCINEK

ILUSTROWAŁ JERZY OSTROWSKI

ZAKWITAJĄCY UL

(epilog opowieści o Ondraszku)

Na rozstaju dróg przed Frydkiem piorun uderzył w Ondraszkową lipę!...

Lipa była stara. Lipa była bardzo stara i pamiętnika nie było wśród żywych, kiedy ją tutaj posadzono. Już była dorosłym drzewem, gdy na mocy rozkazu cesarskiego namiestnika, miłość pana grafa Prażmy, powieszono na niej rozćwiartowane zwłoki zbójnickiego hetmana, Ondraszka Szebesty z Janowic. Po trzech dniach zdjęto je i pogrzebano pod płotem cmentarza. Odtąd nazywała się Ondraszkową lipą.

Lipa wciąż stała, gdy mogiłę Ondraszka dawno porosły chwasty, zryły wieprze i rozdeptały pasące się krowy. Ludzie zapomnieli w końcu, gdzie Ondraszek pogrzebany, lecz Ondraszkowa lipa rosła, mężniała i w miodny kwiat szczodrze obradzała. W jej szerokim, pachnącym cieniu odpoczywali pątnicy, gdy w czas upalnych miesięcy wędrowali do frydeckiej Panienki Marii. Wspominali wtedy Ondraszka i szeptali za jego duszę pacierze. A potem wzdychali i mawiali:

— Szkoda, przeszkoda, że nie ma Ondraszka!

— Nie ma się za nami kto ująć, jak ujmował się Ondraszek! — dodawali inni.

— Wielka szkoda, przeszkoda, że nie ma Ondraszka! — wzdychali wszyscy.

Podczas letniego skwaru zatrzymywali się pod nią furmani, by koniom i sobie użyczyć ochłody, konie napoić wodą, a siebie cienkim piwem w przydrożnej karczmie „Pod Lipą Ondraszka". W jej cieniu bawiły się

chłopskie dzieci, w noce majowe, pełne słodkiego zapamiętania, rodziła się pod nią miłość, w żywocie młodej dziewczyny poczynało się tu nowe życie, a z wieczora, starzy chłopi siedzący na ławie, oparci plecami o pień Ondraszkowej lipy, wspominali dawne czasy.

— Ha, były to czasy, aże były!...

— Szkoda, przeszkoda, że Ondraszek tak marnie zginął!...

— Szkoda, przeszkoda!...

Lipa rosła, szumiała nad przechodzącymi pokoleniami chłopskimi i co roku obradzała szczodrze w miodny kwiat. Zwiedziały się o niej pszczoły i wiatr sfruwający z beskidzkich grani. I co roku, w słoneczne dni, zamieniała się w brzęczące i szumiące organy. Pszczoły brzęczały w jej koronie jak złote organki, a najdrobniejszy wietrzyk szumiał w jej koronie jak srebrne organki.

Najsłodszy miód był z kwiecia Ondraszkowej lipy, najmilszy szum szumiał w koronie Ondraszkowej lipy, najpiękniejsza miłość rodziła się pod nią w czas granatowej nocy, a najpiękniejsze dzieci rodziły się, jeżeli były poczęte pod jej osłoną, kiedy gwiazdy zdawały się szumieć jak srebrne organki. A to lipa wtedy szumiała...

Piękna była Ondraszkowa lipa na rozstaju frydeckiej drogi.

Potem lipa zaczęła się starzeć. Już tak się rozrosła, że trzech tęgich chłopów z trudem ją objęło, gdy spletli wzajemnie palce wyciągniętych ramion.

Ptaki umiłowały ją nie mniej od ludzi.

Pstre dzięcioły iskały jej robaki i larwy, obstukiwały pracowicie i łupały spierzchłą korę, wiewiórki gnieździły się w jej dziuplach, w rozłożystej koronie wiły gniazda przeróżne ptaki, a w majowe noce śpiewały słowiki. Wtedy wydawało się każdemu, że to nie słowiki, lecz lipa śpiewa słowiczym głosem.

Przychodzili przeto starzy i młodzi, i słuchali słowiczego kląskania. Starzy młodym przykazywali:

— Słowika złapawszy, zasmęcisz anioła!...

Nikt przeto nie dybał na słowika, bo nikt nie chciał smęcić anioła. Słowik zaś zaczynał od cichutkiego preludium — jak to był określił dziwak-organista frydecki — a preludium było nieśmiałe, o słabych tonach, niepewne, jak gdyby próbowanie głosu. Potem jednak przekonawszy się, że z niego dobry śpiewak, uderzał misternie w gardłowe tony, podejmował się lekkich a żywych treli i kończył je znienacka słodkim wybuchem śpiewnym. Ustał na drobną chwilę, jak ustaje majster muzykant, gdy spróbował pierwszych dmuchnięć w swój klarnet, przejechał paluchami po klawiszach, przedmuchał leciutko, wsłuchał się w umykającą melodię i uznał, że dobrze zagrał. Słowik jeszcze raz spróbował przyciszonym nuceniem ledwie słyszalnym, jak nuci młoda dziewczyna, kiedy się zamyśli i marzy o swoim umiłowanym. Słowicze tony przechodziły teraz wartko w kolorowych ruladach i srebrzystych pasażach — jak to był znów określił cudak - organista frydecki — tony zaś były wyraziste i podobne do brylantowych strzał, które wylatują pod gwiazdy, zakreślają gotycki łuk i spadają na kształt gwiazdy na ziemię. Potem przeszły w żałosne nutki śpiewane łagodnie, trele zaś były tkliwe, rzewne i tęskne, by wreszcie uderzyć w zapamiętałą pieśń namiętną. Pieśń trwała długo, bardzo długo, bo aż do świtu, a naiwne i głupiutkie serce ludzkie drżało ze wzruszenia, rodziły się wspomnienia, które już były wyblakłe, a teraz nabierały rumieńców i zaczynały tętnić żywą krwią...

Na szczycie lipowej korony siedziała słowiczyca i słuchała.

— Wiecie! — szeptali starzy cichaczem, by nie spłoszyć słowika. — To nie jest słowik, słowijaszek, małe ptaszę...

— Co to jest? — pytali młodzi.

— To jest Ondraszkowa dusza!

— Ondraszkowa dusza?

— Ondraszkowa!

Dziwili się młodzi, że gdy dusza grafa Prażmy lata w nocy po rozłogach na kształt ognistego konia bez głowy, to Ondraszkowa dusza, przemieniona w słowika, śpiewa na lipie. I jak dziwnie słodko śpiewa!...

— A ten drugi słowik, który nie śpiewa, tylko słucha, to nie słowijaszek, małe ptaszę...

— Tylko co?

— ...tylko dusza Ondraszkowej Barbary!

— Tsiu-u, tsiu-u, sfhi, tiu, tokua!... — nucił słowijaszek, małe ptaszę.

— Co on to śpiewa, starzyku? — pytał wnuczek starzyka.

— Kui, kui, kui, kuja, jo, jo, jojokui!... — podpowiadał słowijaszek, małe ptaszę.

— A co jej powiada?

— Że zabili go źli ludzie, zabili. Bo chciał chłopów wybawić z niewoli. Z niewoli chciał wybawić, chłopską duszę obudzić...

— Obudził?...

— Obudził... Jeszcze drętwa i słaba, ale będzie wielka i silna...

— Kiedy, starzyczku?

— Gdy przyjdzie następca Ondraszka.

— A kiedy przyjdzie?

— Chyba niezadługo...

Słowijaszek małe ptaszę, nucił cicho: — Tsio, tsio, tsio, tsii, tsii, tsii, tsii!...

Mijały lata, mijały, aż przyszła sroga naremnica z piorunami od słowackiej strony, zwaliła się z wyciem w Ondraszkową lipę, darła koronę pazurami, łamała gałęzie, przechylała stękający pień, w końcu zaś przybiegł piorun z pomocą, trzasnął w koronę, lipę rozłupał, lipa się zwaliła...

Przyszli ludzie, lipę ścięli u ziemi. Kupił ją stary Michejda. Dłubał w niej i dłubał, aż w końcu wydłubał ul dla swoich pszczół. I powiedział, że z Ondraszkowej lipy pszczoły niosły miód, a teraz pszczoły poniosą miód do Ondraszkowej lipy. Ul bielił się w Michejdowym sadzie pod dojrzałymi jabłkami, w jesiennym słońcu łagodnym, a stary Michejda chodził koło niego i pogadywał z pszczołami. Potem przyszła zima, spadły śniegi, ul z Ondraszkowej lipy przemienił się w spory odziemek zasypany śniegiem. A potem przyszła wiosna, śniegi zniknęły, wróciły ptaki z cieplic, słońce przygrzało, zakwitnęły pierwsze kwiaty, zazieleniły się drzewa, i kiedy stary Michejda wyszedł do sadu, ujrzał zdumiony, że ul z Ondraszkowej lipy wypuszcza także zielone pędy. Wyrastają gałązki, wyłuskują się z gałązek pączki, wywijają się z pączków lipowe listki, drobne jeszcze, nieśmiałe...

Stary Michejda patrzył długo zdumiony, zwołał sąsiadów, przywołał rechtora, przywołał wielebnego pana i luterańskiego fatulka, i kazał im patrzeć na zakwitający ul z Ondraszkowej lipy. Bo oto gałązki wyrosły spore, słońce jeszcze bardziej przygrzało i pojawiło się lipowe kwiecie na lipowych gałązkach, wyrastających z lipowego ula. I wszyscy długo patrzyli i głowami kręcili, i uczenie medytowali.

— A wiecie, co to znaczy! — zapytał ich stary Michejda.

Nikt nie wiedział, co to znaczy, że ul z Ondraszkowej lipy zakwita.

— To wam powiem! — i powiedział. — Oto na tej lipie, z której ten ul zrobiłem, wisiał człowiek niewinny!...

— Ondraszek był niewinny!... — zdumieli się wszyscy głośno.

— Ondraszek był niewinny! — przyświadczył mądry, stary Michejda.

Minęło sporo ponad setkę lat od tamtej chwili, gdy na przydrożnej lipie pod Frydkiem zawieszono z rozkazu grafa Prażmy poćwiartowane zwłoki Ondraszka, hetmana chłopskiego i zbójnickiego. Zakwitającego ula w Michejdowym sadzie już dawno nie było, bo i Michejda się pominął, i ul się pominął, zbutwiał i rozsypał się w prochno. Proch no wiatr rozniósł po świecie, a ludzie wciąż opowiadali tamtą przedziwną powiarkę o zakwitającym ulu z Ondraszkowej lipy. I o tym, że Ondraszek był niewinny. I o tym, że to widomy znak, iż przyjdzie dziedzic Ondraszka, który przejmie jego ościznę i chłopów wybawi z niewoli. Jak ten ul bowiem zakwitnął, tak i Ondraszkowa myśl zakwitnie i spełni się to wszystko, co od Kostki Napierskiego przejął i co pokoleniom chłopskim przekazał.

Tak mówili ludzie mądrzy, ludzie starzy, zbierający się po chałupach i prawiący młodzikom i chaśnikom o dawnych czasach. I o tym prawili, jak po śmierci Ondraszka i Braciszka rozsypała się jego zbójnicka familia, jak jedni przepadli w świecie, jak drudzy pojmani na rakuskich galarach w Fiume skonali. I o tym, jak szewc Ostrużka niechcący zastrzelił Braciszka, mierząc w tamtego Judasza Juraszka, i jak z wielkiego żalu popadł w obłąkanie. I o tym, jak Barbara z rozpaczy uległa niemocy i zmarła przy porodzie, wydając na świat martwe dzieciątko Ondraszkowe. I o tym, jak Juraszek uzyskał owych sto talarów z cesarskiej szkatuły, jak mu darowano wszystkie przewiny, jak znowu chodził już nie na zbóje, lecz na łupieskie rozboje, i jak zawisł na szubienicy na „Galgenbergu" nad Cieszynem. I o tym, jak stary Szebesta, ojciec Ondraszka, zmarł rychło po swoim synu z wielkiej zgryzoty. A przede wszystkim prawili o tym, jak stary Michejda wydłubał z Ondraszkowej lipy ul, i jak ów ul zakwitnął... Tak! Ul zakwitnął, bo Ondraszek był niewinny!...

Jedni wierzyli, inni nie wierzyli. Wszyscy jednak wierzyli, że jak w tamtej legendzie ul zakwitnął, tak w rzeczywistości zakwitnie dawna myśl o wyzwoleniu chłopa. A już chyba bliski czas... Chłopi już się gotują i zmawiają. Podobnie jak gotowali się i zmawiali za Ondraszka, jak to czynili w roku 1718 w Niemieckiej Lutyni i w państwie opawskim, a w roku 1755 w Drogomyślu, i jak to czynili w roku 1766, kiedy przystąpili do rebelii ze 137 wsi śląskich. I jak to uczynił wójt ze Starego Miasta, Andrzej Foltyn, który kilka razy udawał się do Wiednia z supliką w obronie chłopów, za co swój żywot skończył w kazamatach Spielbergu koło Brna na Morawach.

Oto dopala się lampa w chałupie karwińskiego chłopa Michnika.

Starzyk jego już dawno skończył wszystkie wspominki o Ondraszku, o zakwitającym ulu z Ondraszkowej lipy, o staromiejskim wójcie Foltynie, który skonał na Spielbergu, a teraz nuci starczym głosem ubożuchną piosenkę o Ondraszku, wnuk jego zaś i kamraci słuchają:

Gdzieś Ondraszku miły, pany cię zabiły,
Zabiły cię zdradki, płaczą dzieci, matki,
Zasmuceni chłopi...
Gdzie jest twoja głowa, piękna, kędzierzawa,
Gdzie twe oczy śliczne, usta koraliczne,
Rumiane oblicze?...

Zgasły twoje oczy, ręce ci opadły
Już twe nogi silne, w pościgu niezmylne
Nigdy nie zatańczą...

Już jest wszystko darmo, nie czas robić larmo!
Ondraszek nie żyje, chociaż jednak żyje,
I żyć będzie wieki!...

Żyje między nami, pańskimi chłopami,
A gdy czas nadejdzie, to nas zaś powiedzie
W srogą rebelię!...

Skończył. A teraz słucha, co młodsi, jego wnuka równiacy, między sobą radzą. Już dużo powiedzieli, a najwięcej i najmądrzej powiedział jego wnuk roztomiły, podarzony człowiek, Jędrzej Michnik, zagrodnik z karwińskiego Żabkowa. Pięknie i twardo wszystko swym kamratom, karwińskim chłopom klarował. Kamraci siedzieli za stołem, kurzyli fajki i słuchali, a myśleli wciąż o zakwitającym ulu z Ondraszkowej lipy.

— Oto gdzieś się tam walą trony— prawi jeszcze wnuk starego Michnika — robotnicy budują barykady na ulicach Paryża, Wiednia, Berlina, nadchodzi wiosna ludów, jak to określił mój kamrat, doktor Paweł Oszelda z Nieborów na cieszyńskim wiecu, chłopi w całej Europie domagają się wielkim głosem zniesienia pańszczyzny, a my czekamy!... Po cóż czekamy?... Wolność nam nie spadnie jak dojrzała gruszka z drzewa! Oto jutro Oszelda powiedzie chłopów na zamek barona Beesa w Końskiej, ja zaś jutro powiodę was na zamek grafa Larischa w Karwinie! Idziecie?...

— Idziemy! — rzekli wszyscy.

I poszli.

Gustaw Morcinek

NATALIA MODZELEWSKA

Czechow o pracy pisarza

W roku 1879 Antoni Czechow, 19-letni student medycyny Uniwersytetu Moskiewskiego rozpoczął swoje pisarstwo od drobnych utworów humorystycznych.

— Pisałem małe opowiadanka — wspominał później — których długo nikt nie chciał drukować, uważając je za rzecz pustą. Przychodzę do redakcji pisma humorystycznego, a redaktor nawet nie raczy się obrócić, widzę tylko plecy brutala: „Nie pójdzie!"

Marne pisemka, karmiące publiczność szablonowym dowcipem na temat niewiernych żon, mężów-pantoflarzy, pechowych urzędników itp., pouczały Czechowa w „Odpowiedziach Redakcji":

„Pański utwór jest za długi i bezbarwny; coś w rodzaju białej papierowej wstęgi, jaką Chińczyk wyciąga ze swych ust". „Pan więdnie nie doczekawszy rozkwitu. Bardzo żałujemy. Nie można pisać bez krytycznego stosunku do własnej pracy".

W dramacie „Mewa" („Czajka") Czechow włożył w usta literata Trygoryna wypowiedź autobiograficzną:

„W młodych, najlepszych moich latach, kiedy stawiałem pierwsze kroki w literaturze, moje pisarstwo było jedną nieprzerwaną męczarnią. Mały pisarz, zwłaszcza gdy mu się nie powiedzie, sam sobie wydaje się niezręczny, nieporadny, nikomu nie potrzebny; nerwy ma napięte, rozdygotane; z nieodpartą siłą ciągnie go do ludzi związanych z literaturą i sztuką, krąży koło nich — nieuznawany, przez wszystkich pomijany, bojąc się prosto i śmiało patrzeć innym w oczy, jak namiętny gracz, który nie ma pieniędzy".

Dobrze pamiętając te przykre czasy, Czechow później zawsze podtrzymywał młodych pisarzy życzliwą radą. Nigdy nie podejmował się recenzji w prasie, nie uważając się za fachowego krytyka, natomiast chętnie dzielił się z młodszymi kolegami własnym doświadczeniem. Krytyka jego odznaczała się całkowitą szczerością, sądził bowiem, że autor potrzebuje zarówno pochwały dla otuchy, jak i rzeczowej analizy swoich ujemnych i słabych stron.

„Żeby stać się prawdziwym pisarzem — uprzedzał pewnego początkującego autora — trzeba poświęcić się wyłącznie tej sprawie. Z dyletantyzmem tu, jak zresztą gdziekolwiek indziej, nie zajdzie się daleko. Sztuka pisania, jak każda inna, wymaga talentu i pracy. Pracować trzeba rzetelnie i systematycznie, a przede wszystkim nad językiem. Trzeba wmyślać się w mowę, w wyrazy. Czy zwracał Pan uwagę na język Lwa Tołstoja? Olbrzymie okresy, zdania spiętrzone jedno na drugim. Nie jest to bynajmniej przypadek, ani wada. Jest to kunszt, a osiąga się ten kunszt w żmudnej pracy. Te okresy dają wrażenie siły".

Radził bratu Aleksandrowi, który też próbował swych sił w literaturze:

„Moim zdaniem, opisy przyrody powinny być bardzo zwięzłe i nosić charakter *à propos*. Komunały w rodzaju: „zachodzące słońce zanurzało się w przyćmionych falach morza, rozlewając naokoło złocistą purpurę..." itp. — takie komunały trzeba porzucić. W opisach przyrody należy chwytać się drobnych szczegółów, łącząc je w taki sposób, aby człowiek po przeczytaniu mógł przymknąć powieki i ujrzeć obraz. Na przykład, uzyskasz wrażenie nocy księżycowej, jeżeli napiszesz, że koło młynu na zaporze jak gwiazdka połyskiwało szkiełko od rozbitej butelki, że czarną kulą potoczył się cień psa lub wilka itd.

W dziedzinie psychiki — też szczegóły. Uchowaj Boże przed komunałem! Najlepiej jest unikać opisów duchowego stanu bohaterów; staraj się pokazać ten stan przez czyny swoich bohaterów... Piszę Ci to jako czytelnik, który ma określony smak, a jeszcze piszę po to, żebyś nie czuł się osamotniany. Osamotnienie w twórczości to ciężka rzecz. Lepsza krytyka marna niż żadna. Czyż nie mam racji?"

Pisał do młodego Gorkiego:

„Opisy przyrody u Pana są artystyczne, jest Pan prawdziwym pejzażystą. Tylko częste upodobnienia natury do człowieka (antropomorfizm), kiedy morze oddycha, niebo patrzy, step się wyleguje, przyroda szepce, mówi, smuci się itd. — takie upodobnienia nadają opisom charakter nieco monotonny, niekiedy słodkawy, czasem mglisty. Barwność i plastyczność w opisach przyrody osiąga się jedynie dzięki prostocie, za pomocą takich prostych zdań, jak „słońce zaszło", „zrobiło się ciemno", „pada deszcz" itd. — i ta prostota jest Panu właściwa w najwyższym stopniu, jak rzadko któremu z beletrystów". „Radzę Panu przy czytaniu korekty wykreślać w miarę możności przydawki do rzeczowników i czasowników. Pan ma tyle przydawek, że czytelnikowi trudno w nich się zorientować, musi wciąż wytężać uwagę. Kiedy piszę: „człowiek usiadł na trawie", jest to zrozumiałe, bo jasne i nie zatrzymuje uwagi. Przeciwnie, będzie trudne do zrozumienia i ciężkie dla mózgu, gdy napiszę: „wysoki, o wąskiej piersi, średniego wzrostu człowiek z rudą bródką usiadł na zielonej, już przydeptanej nogami przechodniów trawie, usiadł bezszelestnie, nieśmiało, rzucając naokoło lękliwe spojrzenia..." To zdanie nie od razu układa się w głowie, beletrystyka zaś powinna układać się od razu, w jednej sekundzie."

Pisał do swojego rówieśnika Szczegłowa:

„Zdaje mi się, że Pan, podobnie jak podejrzliwy i niepewny siebie aktor, zajął się zbyt starannie drobiazgowym cieniowaniem — z obawy, aby postacie i charaktery nie okazały się za mało wyraziste. Stąd niepotrzebna pstrokacizna, która psuje ogólne wrażenie. Bojąc się, że czytelnik może nie uwierzyć, i chcąc dowieść, jaki mocny wpływ wywiera niekiedy na człowieka muzyka, Pan gorliwie zajął się psychiką swojego młodzieniaszka; psychika Panu się udała, ale za to odległość między momentem „amare, moriri" a strzałem jest za długa, i w czytelniku, zanim dojdzie do samobójstwa bohatera, słabnie bolesne wrażenie od „amare, moriri". Tymczasem nie wolno dawać czytelnikowi wytchnienia, trzeba trzymać go w napięciu. Uwagi te nie miałyby znaczenia, gdyby Pańska „Mignon" była dłuższą opowieścią. Duże, grube utwory mają swoje zadania, które wymagają najbardziej skrupulatnego wykonania, niezależnie od ogólnego wrażenia. Natomiast w małych nowelach lepiej bywa niedopowiedzieć niż powiedzieć za dużo".

W rozmowie z Szczegłowem Czechow zrobił mu taki zarzut:

— Jest Pan diablo subiektywny! Tak nie można... Nie wolno wciąż wywracać na wszystkie strony własnych przeżyć — przecież na to żadnych nerwów nie starczy. Pisarz koniecznie musi wyrobić w sobie umiejętności bystrego i pilnego obserwatora. Do tego stopnia, rozumie Pan, żeby stało się to po prostu przyzwyczajeniem... drugą naturą!

Wiele razy ostrzegał także brata Aleksandra przed pokusą powielania samego siebie w utworach artystycznych:

„Subiektywizm w twórczości nie jest twoją cechą wrodzoną, jest to cecha nabyta. Uwolnić się od nabytego subiektywizmu jest bardzo łatwo. Wystarczy trochę uczciwości: trzeba bez ustanku wyrzucać siebie za burtę, nie pchać własnej osoby na miejsce bohaterów swojej powieści, zapomnieć o sobie choćby na pół godzinki..." „Strzeż się elementu osobistego, to główna rzecz. Sztuka twoja będzie do niczego, jeżeli wszystkie osoby będą przypominać Ciebie samego. Pod tym względem Twoja „Skarbonka" jest wprost paskudna, irytująca. Po co znalazły się w niej Nataszа, Kola, Tosia? [1]) Jak gdyby poza Tobą nie było życia?! Kogóż ciekawi moje i Twoje życie, moje i Twoje myśli? Ludziom trzeba pokazywać ludzi, a nie siebie".

Radził dalej: „Strzeż się języka wyszukanego. Język powinien być prosty i wdzięczny. Lokaje muszą mówić prosto, bez „czeguś" i „tera". Emerytowani kapitanowie o czerwonych nosach, rozpijaczeni reporterzy, głodujący pisarze, ruchotnicze spracowane żony, szlachetni młodzieńcy bez żadnej skazy, wzniosłe dziewice, dobroduszne piastunki — wszystko to zostało już opisane i powinieneś od tego stronić jak od śmietnika. Jeszcze jedna rada: pójdź do teatru i przyjrzyj się scenie. Porównasz ze swoją sztuką, to Ci się bardzo przyda. Akt pierwszy może się ciągnąć choćby godzinę, ale pozostałe nie mają prawa przekraczać 30 minut. Gwóźdź dramatu to akt trzeci, ale nie taki znów gwóźdź, żeby mógł zabić akt końcowy".

„Czechow żądał od pisarzy tematów zwyczajnych, codziennych — wspomina Kuprin — oraz prostoty stylu i wyrzeczenia się efekciarskich chwytów. — Po cóż to pisać, dziwił się, że ktoś wsiadł do łodzi podwodnej i pojechał hen, do bieguna północnego szukać jakiegoś tam pojednania z ludźmi, a jego ukochana tymczasem z dramatycznym krzykiem rzuciła się z wieży cerkiewnej? Wszystko to fałsz, tak w rzeczywistości nie bywa!"

Mówił w gronie kolegów:

— Panowie skarżycie się na brak tematów? Ależ byle co może służyć za temat, tematy są wszędzie! Ot, proszę popatrzeć na tę ścianę. Zdawałoby się, nic ciekawego. A niech ktoś spojrzy uważniej, niech odnajdzie w tej ścianie coś „swojego", czego jeszcze nikt w niej nie spostrzegł. I niech to opisze. Zapewniam państwa, wyjdzie dobre opowiadanie. Nawet o księżycu można napisać dobrą rzecz, a przecież trudno o banalniejszy temat. Ciekawie można napisać. Trzeba tylko koniecznie zobaczyć w księżycu coś „swojego", a nie cudzego.

Kuprin opowiada, że Czechow uczył pisać tak, żeby czytelnik nie wyczuwał, iż autor sam przejmuje się radością lub zmartwieniem bohaterów. Myśl tę Czechow wyraził w listach do pewnej młodej literatki:

„Dam Pani jedną radę jako czytelnik: niech Pani, opisując nieboraków, pechowców i chcąc rozczulić czytelników, stara się sama być bardziej zimna — to stwarza jakby tło dla cudzego cierpienia, na którym ono plastyczniej się odbija. Bo u Pani i bohaterowie płaczą, i Pani wzdycha. Owszem, trzeba być bardziej zimną". I w następnym liście rozwija tę myśl: „Pisałem Pani, że trzeba być obojętnym, gdy się pisze rzewne opowiadania. I Pani mnie nie zrozumiała. Nad swoimi opowiadaniami można i płakać, i stękać, można cierpieć razem z bohaterami, ale sądzę, iż czynić to należy dyskretnie, żeby czytelnik tego nie zauważył. Im bardziej obiektywnie się pisze, tym większe sprawia to wrażenie. Oto co chciałem powiedzieć".

„Drukować można nie dużo, ale pisać trzeba jak najwięcej" — tłumaczył Czechow początkującym autorom. „Nie szkodzi, jeśli z początku wypada niezbyt dobrze. Potem

---

[1]) Żona i dzieci Aleksandra Czechowa.

MARIA SZCZEPAŃSKA

ILUSTROWAŁ TADEUSZ ZAKRZEWSKI

KOBIETY NA KOPALNI

EGZEKUTYWA

Anna Jarolewska odłożyła na bok arkusze sprawozdania z pracy Ligi Kobiet na kopalni „Rozalia" i potrząsnęła bujnymi włosami:

— My przodownic pracy na zakładzie nie mamy.

— A to komu dajecie premie na święto kobiet, na 1-go Maja? — zdziwił się drugi sekretarz Komitetu.

Zastanowiła się.

— No, tym, które najlepiej pracują, nie mają bombli...

— A przodownic na pewno nie macie?

— Żadna kobieta u nas nie została odznaczona — rzuciła z wyzwaniem.

Leszczykowa spojrzała na Borawską, jakby chciała powiedzieć: — a widzisz... Sztygar maszynowy Wiklina uśmiechnął się niedostrzegalnie, i ten nikły uśmiech przeleciał po zamkniętych twarzach górników jak odblask światła.

Jarolewska poczuła dotykalnie na sobie jakiś ciężar, poruszyła ramieniem. Andrzejewski, który w Komitecie pracował od dawna, jeszcze za niesławnej dyrekcji Ogórczaka, i dobrze znał przebieg spraw kobiecych na kopalni, wpatrzył się w nią przenikliwie, z odcieniem daremnego żalu. Napotkała jego wzrok i odwróciła głowę.

Górnicy w milczeniu palili papierosy, doniczki paproci na stole owinął siwy kołnierz dymu, zieleń roślin wydawała się przygasła i mszysta. Oczy Jarolewskiej powędrowały po czerwonej satynie stołu, natrafiły na złożone cierpliwie dłonie Borawskiej. Były to błyszczące od usilnego mycia i tarcia szczotką, spracowane i mądre ręce kobiety, która wielki trud poznała od samego dzieciństwa. Jarolewska nagle poczuła się niepewnie, przetarła czoło chusteczką. Zachodzące słońce rzuciło na czerwoną satynę cały płat gorącego blasku, towarzysze zmrużyli sine od węglowego pyłu powieki.

W ciszy głos Borawskiej zadźwięczał pasją.

— Mnie kiedyś nasz nowy sekretarz, towarzysz Józefczyk, zapytał, jakie w tym miesiącu będziemy prowadzić rozmowy z robotnicami, i nie umiałam mu na jego pytanie odpowiedzieć. I ciebie, Jarolewska, też się nie poradziłam, bo ty po zmianie ani zajdziesz do Komitetu — a ja do sztygarskiego pokoju nie chodzę — ani się pokażesz, tylko od razu biegniesz do dzieci, choć ci je dobra matka chowa, albo do kina na film o miłości, albo na spacer. Więc ciebie, jak zwykle, nie było, żebyś mi co pomogła, i dlatego wychodzi na to, że robią Borawska i Leszczykowa i Cichowlazowa z sortowni i Kubiaczka, którą tu widzisz. Bo my jesteśmy, a ciebie nie ma.

Jarolewska nie podnosiła głowy; rozsypane, jasne włosy, gdy jej trafiły do oczu, odgarnęła szorstko, jakby ocierała pot.

Borawska mówiła dalej, głos trzymała teraz na wodzy.

— Więc teraz pytam się was, towarzysze, kto pociągnął do odpowiedzialności sztygara Zagórnego — a sztygar to przecie nasz wysunięty robotnik — który rozkazał robotnicy, aby więcej nie przyszła do pracy? Kobieta nie była osiem dni na kopalni, ma zapisane bomble, jest ciężko przegrana. Myślała, że to wciąż jeszcze sanacyjne czasy — karbowy mówi, że pracy nie ma, żeby się wynosiła z pola, a robotnica pokornie zgadza się i więcej nie przychodzi. My nie możemy puszczać takich spraw płazem.

Z głębi przeżyć Borawskiej biła szczerość i porywcza, niewygodna prawda, nadająca walor każdemu jej słowu.

— Nasze kobiety z dołu, z przewozu, zgłosiły w referacie współzawodnictwa u towarzysza Maliny zobowiązanie lipcowe, że zrobią 140 procent normy. A jak podpisały pożyczkę? Ostatnio znowu piętnaście kobiet z placu drzewnego, sortowni i płuczki zjechało pod ziemię, by zwolnić mężczyzn do węgla.

— Niebogate miały nasze robotnice dzieciństwo. — Borawska rozejrzała się bacznie, czy ją towarzysze słuchają. — Moja córka nie pytała matki, czy zje chleb z masłem, tylko czy dosyć będzie tego suchego chleba. A teraz nasze kobiety czują, jaki piękny, ale i odpowiedzialny świat otworzył się przed nami.

Zadrżały jej usta, dłonią dała znak, że na ten raz powiedziała wszystko.

Przez otwarte okno letni wiatr przywiał zapach budzącej się z całodziennego snu maciejki. Z daleka słychać było rytmiczny, zgrzytający głos szybów w ruchu, przerywany łoskot zamykanej klatki. Szedł węgiel. Andrzejewski zadzwonił na punkt kontrolny: — jak idzie dzisiaj? W waskich ustach i zmęczonych oczach miał wyraz radości i ulgi: — Palczyński mówi, że dziesiąty ruszył. Żeby się tylko utrzymali...

Górnicy zadumali się nad dobrą wiadomością. Po krótkim milczeniu zabrał głos pierwszy sekretarz, Józefczyk.

— Jasne, towarzysze, że wszystkie oddziały ruszą i dadzą i przekroczą plan, ale musimy tak pracować, tak rozstawić ludzi na dole, aby przełom dokonał się szybciej. A przełomu nie dokonamy w ten sposób, że tych, którzy nam jeszcze przeszkadzają, wyrzucimy za bramę. Towarzysz Pilarski prosił dzisiaj egzekutywę, żeby mu zabrała z dołu dwie pyskate górniczki, pracujące przy drzewie. Dają zły przykład chłopakom, sprzedały buty, śpią na nocnej zmianie i zapraszają do siebie młodzieżowców wtedy, kiedy trzeba iść na rolkę. My doceniamy trudności. Samiście powiedzieli, że nie pracują źle, tylko wam „psują porządek". A czy próbowaliście te dziewczęta wychować, tak do nich przemówić, żeby się zawstydziły swego niewyparzonego, śląskiego, jak go pozywacie, języka?

— A bo to one posłuchają? — rzucił się Pilarski jak ugryziony. — Jak zaczną głupoty mówić, to się starzy górnicy rumienią...

— Ale radzi słuchają, nie? — zaśmiał się brygadzista Stefczyk.

Pilarski jakby nie słyszał, mówił zatroskanym głosem.

— Com ja im już naopowiadał, natłumaczył, przed oczy stawiał, że na trzecim oddziale pracują same porządne dziewczyny, zetempówki, a jedna, repatriantka z Francji, z Douai, zgłosiła się teraz na kandydata do Partii. Ale właśnie, przekonasz wiatr, żeby nie wiał...

— Towarzysze — Józefczyk zastukał ołówkiem o stół — mamy na naszej kopalni młodą górniczkę, Elżbietę Kasperską, córkę górnika z Zabrza. Ojciec nie pozwolił jej zjechać pod ziemię, opierał się ze wszystkich sił. Nie dał rady. Kasperska opuściła dom i przyjechała do Wałbrzycha, na „Rozalię". Do ojca napisała: „Dobrze mi tutaj, pracuję w Pedete".

— Ta młoda dziewczyna jest bardziej świadoma niż ojciec, widzi dalej niż ojciec i lepiej ocenia naszą codzienną walkę. Zobaczyła, że jest potrzebna na dole, przy drzewie i przyszła sama, niewołana.

Jarolewska poprawiła się na krześle, jej różowa twarz była lekko spocona. Wydawało się, że sekretarz mówi wyłącznie do niej, a ona jego słowa przeżywa w sposób szczególny, dotkliwy. Coraz przecierała czoło chusteczką.

— Idziecie na łatwiznę, towarzysze z pierwszego oddziału, i od nas, od egzekutywy spodziewacie się zgody i usprawiedliwienia. Nasza Partia uczy, że człowiek wyrabia się w trudnościach, więc my wam tych trudności sztucznie nie usuniemy. Wy sami musicie wychować wasze towarzyszki pracy na przodownice. To jest zdanie egzekutywy, pracujemy kolektywnie, a ja jestem taki sam górnik jak i wy, piętnaście lat pracowałem w Lens na węglu. A przodownice pracy u nas są, tylko towarzyszki z Ligi Kobiet o nich jeszcze nie wiedzą. Nie w tym rzecz, że kto udekorowany, jest przodownikiem.

Józefczyk uśmiechnął się przelotnie i Anna Jarolewska poczerwieniała. Borawska pokiwała głową z zadowoleniem nasyconej zemsty.

Sekretarz pochylił się nad stołem.

— Trzeba przyznać, towarzysze, że dotychczas pracowaliśmy źle, że nad ludźmi wysuniętymi przez naszą Partię nie było i nie ma jeszcze dostatecznej opieki. Chociażby nad towarzyszką Jarolewską. Czy my staramy się, żeby podnosiła swoje kwalifikacje zawodowe, żeby umiała lepiej kierować pracą na swoim odcinku?

— Przecież nie o to chodzi, żeby mieć na kopalni kobietę, pierwszego sztygara, żeby się o niej cała Polska dowiedziała, ale o to, żeby ludzie wysunięci przez naszą Partię, każdy wedle swoich zdolności, szkolili się zawodowo i politycznie, co jest nierozerwalnie ze sobą związane... Żeby szybko dorastali do swoich zadań, które z każdym rokiem Planu sześcioletniego będą coraz trudniejsze, wraz z powiększeniem i usprawnieniem mechanizacji kopalni...

Józefczyk mówił ze spokojem, ale zabłysły mu oczy.

— W tym, że towarzyszka Jarolewska nie spełniła pokładanych w niej nadziei, że nie stała się przykładem dla młodych górniczek, że nie porwała ich za sobą, jest bardzo dużo naszej własnej winy, towarzysze.

Patrzyliśmy na Jarolewską. Siedziała pochylona ze spuszczonymi oczami, bardzo blada, z twarzą szczelnie zamkniętą, jakby nie o niej była tu mowa, ale wszyscy wyczuli, z jakim bolesnym wytężeniem pracują w niej myśli, i jednomyślnie odwrócili wzrok.

ROSNĄCE ŻYCIORYSY

Późnym wieczorem wyszli górnicy z egzekutywy Komitetu Zakładowego. Jedni wracali na osiedle górnicze, na Gaj, śpiący spokojnie w leśnej kotlinie za rzeczką, inni aleją starych kasztanów o roztrzepotanych jak ptaki liściach zmierzali do rynku miejskiego, do tramwajów na osiedla Stary Zdrój i Nowe Miasto. W ciemnym pejzażu nocy obok znajomych i swojskich kopalnianych kominów i grubych stożków chłodni, podobnych do gigantycznych cygar z uciętymi czubkami, strzelają w górę czarne, ażurowe konstrukcje szybów, poruszających się jak ogromne wiatraki skroś cichej nocy podbitej światłem. Koksownia na „Mieszku" chlusta w niebo gorzkim jak pot, rdzawym płomieniem. Na lewo od niej hałda „Rozalii" szarzeje w milczeniu jak pomnik nieznanego trudu. Kopalnie nie śpią, szyby warczą, miele się w nich czarna, dobra mąka ludzkiej pracy. W głębi obrazu góry wałbrzyskie kładą do snu na miedzianych łunach koksowni wielkie, puszyste łby, jak psy podwórzowe strzegą górniczych osiedli. Dymy spowijają kopalnię, wielką łuną wschodzi nad nią nowa ludzka świadomość.

— Za mało nas bili, Borawska, zasłużyliśmy na więcej — upomina się Waleria Leszczykowa. — Miał rację Józefczyk, że oddaliłyśmy się od mas, że złościmy się, gdy nas krytykują. To prowadzi do niedobrych wypadków. Za to, że Laskowa skrytykowała stosunki na dziewiątym oddziale, sztygar dał jej mniejszą zaliczkę. Jak my możemy do tego dopuścić?

— Nie dosyć nas bili? Jakby mnie nożem krajali, gdy mówili o górniczkach z pierwszego, że takie rozwłóczone. — Borawska przystanęła, zastanowiła się przez chwilę. — Ale może nie ze wszystkim jest źle, tylko starzy górnicy jeszcze tego nie rozumieją, przelękli się nowego. Kobiety dorwały się wolności, aż im się w głowie zakręciło. I wolą pracować w kopalni na dole. Lepiej zarobią i mają uważanie, bo pierwsze poszły pomóc Państwu. A że je czasem mężczyźni źle traktują i naurągają od leniuchów, to sprawa przejściowa. W starciu z nowym skruszy się stare... My takich drani, co kobiecie na dole naubliżają, weźmiem za kark i do Rady Zakładowej.

Uśmiechnęła się przelotnie.

— Wreszcie te pańskie sługi wyszły na ludzi, już się nad nimi żadna pani nie natrząsa, że źle gotują, że tylko im świnie karmić, krowy paść. Wreszcie jest dla nich ludzki, godny los...

Zofii Borawskiej żyć nie przyszło łatwo. Ale ona rozumie, że w tej chwili każda dniówka jest kopalni potrzebna, i pamięta, że na osiedlu górniczym, na Gaju, szczęśliwie żyją jej wnuki. A jeżeli się skarży, to dlatego, że dobrze wie, iż walka nie skończyła się, walka trwa.

— Po kieszeni mnie biją, do muru przyciskają. A ja choćby na głodno, a swoje mówić będę. Rada Zakładowa za mało dba o kobiety. Od kiedy się mówiło o stworzeniu brygady kobiecej na dole, ze sztygarem kobietą, i co, na mówieniu się kończy. A ile razy wołało się, żeby kiosk przenieść z ulicy na samą kopalnię, żeby górnicy nie stali po piwo w kolejce razem z ludźmi z miasta, żeby nasza robotnica mogła kupić codziennie mleko, a nie obce kobiety, które w mieście mają spółdzielnie...

— A kto mi urywa zarobek? — Borawska mówi ostro, twardo. — Wróg. Ten kret, co się podkopuje pod naszą kopalnię, pod naszą przyszłość.

— Partia go znajdzie — obiecuje surowo. — Partia go uderzy. Rozpacz czasem ogarnia, gdy się pomyśli, że nasz robotnik daje ze siebie wszystko, a tu go jakiś drań oszuka, tu urwie, tam nie doda i robi ferment wśród załogi, bałamuci mniej uświadomionych i utrwala przekonanie, że pracować lepiej nie warto, że wydajniejsza praca się nie opłaci, skoro piszą za nią mniejszy zarobek. Lecz my ich złapiem. — Głos Borawskiej chropowaty jest od pasji. — I my ich zapytamy: dla kogo robiliście tę robotę, dla Andersa na białym koniu, czy dla handlarza szelek, Trumana? I ręce im odetniemy.

Leszczykowa westchnęła głośno. Borawska łagodnie pogładziła ją po twarzy, wspólne miały troski na kopalni.

— Wyście się mnie pytały nieraz o moje życie. Ciężkie było, trudne. Mojego ojca w dwudziestym pierwszym roku aresztowano jako politycznego razem z ośmioma towarzyszami. Ojciec na sądzie w ostatnim słowie powiedział: „wierzę, że jeszcze kiedyś doczekam naszej władzy ludowej". Osiemnaście miesięcy przesiedział w Krakowie, u Michała. Z więzienia przyniósł gruźlicę, chorował, nie miał już patrzenia na kopalni; mnie, żem była delegatką robotnic, zwolnili. Trzy miesiące chodziłam bez pracy, potem przyjęli do kamieniołomów. Płaca marna, żyć trudno. Dziś się chleba kupiło, a jutro już był drozszy...

Ręka Borawskiej drży na moim ramieniu.

Nie chciała ich ojczyzna. W dwudziestym trzecim roku z ciężkim sercem wyjechali do Francji. W Pas de Calais początki nie były łatwe. Ojciec pracował na robotach ubocznych w kopalni za gołą dniówkę...

We Francji młoda Zofia wyszła za mąż, za syna komunisty z Jaworzna. Ledwie życie ułożyło się lżej, mąż za robotę polityczną dostał wysyłkę do Polski.

W jakiś czas potem i ona, wyrzucona ze „słodkiej Francji", wróciła za mężem do rodzinnego Jaworzna. W sanacyjnej Polsce cały rok była bez pracy. Radziła sobie wypróbowanym sposobem bezrobotnych, chodziła na zwały kamienia, zbierała okruchy węgla do worka. Zawsze coś z tego kapnęło na bochen chleba, zuchelek słoniny. Nie miała czym płacić za nędzne mieszkanie, czasem gospodarz grosz od niej dostał, częściej nie było grosza. Rodzina mieszkała razem: ojciec — emeryt bez renty, mąż bezrobotny, brat — ofiara wypadku w francuskiej kopalni. Z tej gorzkiej biedy przychodziło Zofii ludziom na polu podbierać kartofle.

Po roku głuchych prób przebicia się przez sanacyjny kordon głodowy dostała Zofia pracę na jaworznieńskiej kopalni. Długo musiała zbierać grosze na okup wciśnięty w tłustą łapę „akordanta". Akordant był tym, którego widzimisię decydowało o chlebie Zofii. Kapitalista był daleko, niedosiężny na razie i nieuchwytny, gorliwe sługi jego blisko. Znowu zaczęła wyrzucać węgiel z wagonów do zbiornika. Młoda i silna, choć podniszczona głodem, radziła sobie z robotą. Siostra żyła już wtedy na „własnym chlebie", ojciec z bratem, gdy czuli się zdrowsi, pracowali na bieda - szybach, przeganiani przez policję.

— Wiecie — mówi mi ze zdziwieniem, wciąż żywym i gorącym zdziwieniem tamtych lat — policja strzelała do szybów z taką samą zaciekłością jak do ludzi.

— Przed wojną, z młodych lat należałam do PPS-u. Po wojnie nie chciałam już po raz drugi zostać oszukana. Gdy wstąpiłam do Pepeeru wiedziałam dokładnie, że to jest moja Partia. Głodne życie miałam i wiele mnie ono nauczyło.

Zmęczona twarz Borawskiej pojaśniała.

— Nie staniemy teraz. Nasze kobiety bezpartyjne i partyjne przyłożą się do pracy. Zrobimy Plan.

Uścisnęła mnie za rękę szczerze, mocno. Leszczykowa objęła ją przez plecy. Obydwie uśmiechały się. Nad kopalnią wszedł księżyc, duży i jasny jak gołąb prześliznął się nad hałdą, potrącił nieruchome, czarne wagoniki i lekko, łagodnie sfrunął w głąb trzeciego szybu. — Idzie węgiel fedrować — uśmiechnęła się Borawska z jakimś dobrym wzruszeniem.

— A przyjdźcie do mnie do domu, to wam jeszcze opowiem o siedemnastym, osiemnastym roku na kopalni w Jaworznie. I o dwudziestym drugim. Jak razem z dwoma towarzyszami pojechałam w delegacji do Warszawy, domagać się praw dla robotników i chleba. A mi-

(Dokończenie na str. 9)

---

pójdzie lepiej. Grunt — to nie marnować swojej młodości, tężyzny: teraz najlepsza pora dla pracy. Trzeba gromadzić wyrazy i zwroty, to zaś wymaga koniecznie codziennego pisania". „Wcześnie i prędko dojrzewają tylko geniusze albo też ludzie zdolni, czyli nie oryginalni", w istocie pozbawieni talentu, bo zdolności najczęściej oznaczają umiejętność dostosowania się; dlatego uzdolnieni mają życie łatwe, a talent rośnie, jak żywy organizm, stopniowo, szuka dróg kształtowania się, błądzi na manowcach..."

Czechow wysoko cenił oszczędność środków ekspresji. Mówił:

„Wszystko, co nie ma bezpośredniego związku z opowiadaniem, należy bezlitośnie wyrzucać. Jeżeli w pierwszym rozdziale Pan pisze, że na ścianie wisi fuzja, to w drugim lub trzecim ta fuzja koniecznie musi wystrzelić. A jeżeli nie będzie strzelać, to nie powinna wisieć". „Wiecie, jak trzeba pisać, żeby wyszła dobra opowieść? Nie powinno w niej być nic zbędnego. Jak na pokładzie okrętu wojennego". „Zwięzłość jest siostrą talentu".

W liście do młodego Gorkiego tak ocenił jego twórczość:

„Talent niewątpliwy, talent prawdziwy i wielki... Pan jest artystą, mądrym człowiekiem. Pan wyśmienicie czuje materiał, ma Pan zmysł plastyczny, czyli opisując rzecz widzi ją, dotyka jej ręką. To jest prawdziwy artyzm". Wskazywał jedyną wadę: brak wstrzemięźliwości. „Kiedy na jakaś czynność człowiek traci najmniejszą ilość ruchów, to jest gracja. A w Pańskich ruchach czuć rozrzutność".

Tę zasadę wstrzemięźliwości stosował do siebie i nigdy nie był zadowolony. W ostatnich latach ciągle skracał swoje utwory w brulionach i w korekcie, co przerażało jego przyjaciół.

— Na miłość boską — oburzali się — trzeba odbierać mu rękopisy, inaczej zostawi w opowiadaniu tylko tyle: „Byli młodzi, zakochali się, potem się pobrali i byli nieszczęśliwi".

Kiedy powiedziano to wprost Czechowowi, odrzekł z uśmiechem:

— Przecież w tym właśnie tkwi sedno sprawy...

W sztuce „Trzy siostry" Czechow zastąpił monolog Prozorowa, w którym ten spleśniały inteligent tłumaczy się, czemu ulega wpływom swej ograniczonej żony, jednym zdaniem: „Żona, to jest żona!". „W słowach tych, jeżeli głębiej się w nie wmyśleć, zawarte jest wszystko, co było w długim, na dwie strony, monologu" — stwierdził reżyser.

Dewizą Czechowa była zwięzłość, która kosztuje pisarza najwięcej żmudnej, wytrwałej pracy. Pewnego razu powiedział żartem: „Gdybym był milionerem, pisałbym rzeczy nie większe od dłoni".

Nie mniej uwagi, niż zagadnieniom techniki pisarskiej, Czechow poświęcał problemom istoty, zadań i społecznej roli literatury i sztuki.

„Ten, kto włada metodą naukową — czytamy w jednym z jego listów — wyczuwa, że utwór muzyczny i drzewo mają coś wspólnego, że jedno i drugie powstaje według równie regularnych, prostych praw. Stąd pytanie: jakie są te prawa?... Można by zebrać razem wszystko, co stworzyli najlepszego artyści wszystkich stuleci, i posługując się metodą naukową wykryć to wspólne, co czyni je podobnymi do siebie i co warunkuje ich wartość. To wspólne będzie poszukiwanym prawem. Dzieła, które nazywamy nieśmiertelnymi, mają z sobą bardzo dużo wspólnego: jeżeli wyrzucić z każdego z nich to *wspólne*, dzieło straci swą wartość i urok. To *wspólne* jest więc częścią niezbędną i stanowi conditio sine qua non[2]) wszelkiego dzieła, które pretenduje do nieśmiertelności".

Czechowowi wypadło tworzyć w ponurych czasach zwycięskiej reakcji i zastoju na powierzchni życia społecznego w Rosji (lata 80 — 90-te). W liście do znajomego dał surową, pełną bolesnej goryczy ocenę współczesnej mu literatury:

„W utworach naszych nie ma alkoholu, który by upajał i urzekał... Czemuż to?... Proszę, niech Pan powie szczerze: kto z moich rówieśników, czyli ludzi w wieku 30—45 lat, dał światu choćby kropelkę alkoholu?...Miłe to, z talentem, Pan się zachwyca, ale jednocześnie nie może zapomnieć, że ma chętkę na papierosa. Nauka i technika przeżywają dziś wielkie czasy, a dla naszej braci czasy te są rozlazłe, kwaśne, nudne, my sami też jesteśmy kwaśni i nudni... Przyczyny tego tkwią nie w naszej głupocie, nie w braku talentu ani w zarozumiałości, jak sądzi Burenin[3]), tylko w chorobie, która dla artysty jest gorsza od syfilisu i impotencji. Proszę sobie przypomnieć, że pisarze, których nazywamy nieśmiertelnymi lub po prostu dobrymi, których artyzmem się upajamy, mają jedną bardzo ważną wspólną cechę: dokądś dążą i nas wzywają za sobą; odczuwamy nie rozsądkiem, lecz całą naszą istotą, że mają jakiś cel... Najlepsi z nich są realistami i opisują życie takim, jakie ono jest, ale wskutek tego, że każdy ich wiersz przepojony jest jak sokiem świadomością celu, odczuwamy nie tylko życie takie, jakim jest, lecz i to życie, jakie być powinno, i to nas urzeka. A my? My! My opisujemy życie takie, jakim ono jest, a dalej — ani kroku! Choćby smagano nas batem. Nie mamy celów ani najbliższych, ani odległych, w duszach naszych zupełna pustka..."

Ileż rozpaczy w tym wyznaniu pisarza, który sobie uświadomił, że żyje w epoce politycznego zastoju! „Poznaje się życie nie tylko z plusów, ale również z minusów — pisał w innym liście. — Już samo przekonanie, że lata 80-te nie dały światu ani jednego pisarza, może dostarczyć materiału dla pięciu tomów..." „Wszystkich nas będą nazywali nie Czechow, nie Tichonow, nie Korolenko, nie Barancewicz, nie Bieżecki, lecz „lata osiemdziesiąte" lub „koniec XIX stulecia".

Miał rację co do pomniejszych pisarzy swojej doby, pomylił się jednak co do siebie i Korolenki, którego zresztą lubił i cenił bardzo wysoko.

Czechow widział powołanie pisarza nie tylko w dostarczaniu ludziom wrażeń artystycznych, ale również w tym, żeby budzić w nich świadomość obywatelską i oburzenie przeciwko krzywdzie społecznej.

„Lubię tę wodę, drzewa, niebo — mówi literat Trygoryn w dramacie „Mewa" — czuję piękno przyrody, która wywołuje we mnie nieodpartą chęć pisania. Ale jestem przecież nie tylko pejzażystą, jestem przecież obywatelem, kocham ojczyznę i mój lud, i czuję, że jeśli jestem pisarzem, to jest moim obowiązkiem mówić o ludzie, o jego cierpieniach, o jego przyszłości, mówić o nauce, o prawach człowieka itp..."

Czechow widział, jak obrzydliwa była współczesna mu rzeczywistość, i z ogromną siłą odtworzył ją w swoich dziełach. Nie umiał jednak wskazać dróg walki o sprawiedliwy ustrój. Nie miał żadnej styczności z podziemiem, gdzie już wtedy myśl marksistowska żłobiła łożysko dla przyszłego wielkiego ruchu wyzwoleńczego. Niemniej sądził, że pisarz uczciwy musi poruszać problem konieczności zmian społecznych, nawet gdy sam nie potrafi określić, jak te zmiany mają się odbyć.

„Mówić, że w sferze działalności artysty nie ma problemów, a są same rozwiązania, mówić tak potrafi jedynie ten, kto nigdy nie miał do czynienia z obrazami — pisał do znajomego. — ...Ma Pan rację, wymagając od artysty świadomego stosunku do pracy, ale miesza Pan dwa pojęcia: *rozwiązanie problemu i słuszne postawienie problemu*. Tylko to drugie jest dla artysty obowiązujące. „Anna Karenina" ani „Eugeniusz Oniegin" żadnego z problemów nie rozwiązują, ale te dzieła całkowicie Pana zadowolają, a to jedynie dlatego, że wszystkie problemy są w nich postawione słusznie".

I tu Czechow częściowo miał rację. Już samo postawienie ważnego dla jego czasów problemu jest wielką zasługą pisarza.

Czechow z zapałem obalał tezę, że pisarz powinien unikać tematów „nieestetycznych", poziomych, odpychających. Pisał do literatki Kisielowej, która tej tezy broniła:

„Literatura piękna dlatego właśnie nazywa się piękną, że maluje życie takim, jakie ono jest w rzeczywistości... Literat to nie cukiernik, nie kosmetyk, nie dostawca rozrywek; jest to człowiek obowiązku, związany umową wobec własnej świadomości i sumienia; podjąwszy się swego zadania, nie ma prawa mówić, że nie podoła, i jakkolwiek by czasem wzbierał w nim lęk, musi przezwyciężać obrzydzenie i ocierać wyobraźnię o brudy życia... Pisarz — to to samo co zwykły reporter. Co by Pani powiedziała, gdyby reporter, brzydząc się brudami albo pragnąc sprawić czytelnikom przyjemność, opisywał wyłącznie uczciwych burmistrzów, wzniosłe panie i cnotliwą biurokrację kolejową?

Dla chemików nie istnieją na ziemi rzeczy nieczyste. Literat powinien być obiektywny tak jak chemik; powinien wyrzec się stronniczości i wiedzieć, że kupa gnoju też odgrywa w pejzażu swoją rolę[4]), a złe namiętności są taką samą właściwością życia jak dobre..."

Z tego stanowiska Czechow w jednym z listów bardzo trafnie skrytykował „Rodzinę Połanieckich" Sienkiewicza:

„Szczęścia rodzinnego i rozwodzenia się nad miłością — co niemiara, a żona bohatera tak dalece jest wierna mężowi i tak subtelnie rozumie „sercem" Boga i życie, że w końcu robi się mdło jak po lukrecji i trochę wstyd jak po lepkim pocałunku... Każda kartka powieści jest upstrzona Rubensem, Borghese, Correggio, Boticellim — a wszystko po to, żeby popisać się przed mieszczańskim czytelnikiem swoją erudycją i kiwnąć palcem w bucie na materializm. Cel powieści: ukołysać burżuazję w jej złotych snach. Bądź wierny żonie, odprawiaj wraz z nią modły według książeczki do nabożeństwa, zgarniaj pieniądze, kochaj sport — i sprawa twoja jest załatwiona na tym i na tamtym świecie. Burżuazja bardzo lubi tak zwane „pozytywne" typy i powieści ze szczęśliwym zakończeniem, bo one ją uspokajają na duchu, że można i kapitalik zaokrąglić, i niewinność zachować, być jednocześnie dzikim zwierzem i szczęśliwym człowiekiem".

Znacznie pozytywniej Czechow ocenił „Bez dogmatu". Pisał, że pomimo hamletyzowania i nadmiaru aforyzmów, powieść jest ładna, ciepła i barwna: „przy czytaniu ma się chęć ożenić z Anielką i zjeść obiad w Płoszowie". Z wielkim zajęciem przeczytał także „Listy z Afryki". Miał wiele szacunku dla Orzeszkowej, jej książki posyłał do czytelni publicznych.

Wypowiedzi Czechowa — tego niezwykłego artysty i mistrza słowa — o sprawach literatury nic nie straciły ze swojej wartości także i dla dzisiejszych czytelników, krytyków i pisarzy.

Natalia Modzelewska

---

[2]) Warunek nieodzowny.

[3]) Burenin — ówczesny krytyk z obozu reakcyjnego.

[4]) Mimo woli przypomina się tu ciekawy fakt — na co zwrócił uwagę Mickiewicz w Smyrnie: „Leżała tam kupa gnoju i śmieciska, wszystkie szczątki razem: gnój, śmieci, pomyje, kości, potłuczone czerepy, kawał podeszwy starego pantofla, pierza trochę; — to mnie się spodobało! Długo stałem tam, bo zupełnie tam było jak przed karczmą w Polsce". (Cytuję za Julianem Przybosiem — „Czytając Mickiewicza", str. 77. „Czytelnik", 1950).

KOBIETY NA KOPALNI

(Dokończenie ze str. 8-ej)

nister zdziwił się i drwiąco zapytał: — „taka młoda i już będzie decydować o chlebie dla starszych!". Odpowiedziałam, że takie nadeszły dla nas czasy, że już w kołysce uczymy się decydować, a jak dorośniemy do młodych lat, to może przyjdzie ta chwila, że będziem rządzić...

— Ale wiem, że wy chcecie mówić o Jarolewskiej. Dopóki nie została sztygarką, dawała ze siebie dużo. Teatr, wyjazdy na wieś, kobiety chętnie schodziły się do świetlicy. Jarolewska nie znała wypoczynku, ogień w niej był. A potem — jak nożem uciął. Już Jarolewska spieszyła się po pracy do domu, za nic jej zebranie, kijem by jej nie wygonił z chałupy, chyba że na potańcówkę. I nie z górnikiem, z brygadzistą. Niżej sztygara już nie spojrzała. Zapytajcie Andrzejewskiego, on ją dobrze zna, i czego innego się po niej spodziewał.

— Słuchajcie, Borawska, ona jest młoda... — Leszczykowa ujmuje się ciepło i trochę wstydliwie za Jarolewską.

— Ale, nowina... A ja też byłam młoda i męża straciłam przez taką młodą i wesołą, co się źle sama czuła w swoich czterech ścianach... Jarolewskiej się zdaje, że ją Partia wysunęła na sztygara po to tylko, żeby ludzie na skwerze oglądali jej fotografię. Nie przeczę, ładna kobita — głos Borawskiej jest lekko wzgardliwy — przyjemnie popatrzeć. Ale jakoś mało świadoma. Nie zna żadnej przodownicy na zakładzie, nie słyszała o Leszczykowej, Malinowskiej, Kowalczykównie, Dąbrowskiej — szkoda. A nasza Leszczykowa mądrze pracuje, nie zmęczy się zanadto, a swoje da. Ona i piętnaście kubików drzewa wyrobi w akordzie, tylko jej szykujcie króciaki.

— No, no, Borawska...

Borawska zastanowiła się.

— A co wy tak o tej Jarolewskiej, że ładna, że miła? W zeszłym roku nie poszła na szkołę partyjną. Odmówiła sekretarzowi Wolickiemu. — „Ja się chcę kształcić zawodowo, do pracy w aparacie nie mam zdolności"... Straciła swój autorytet, a miała duży... — Westchnienie Borawskiej jest szczere. — I co ona myśli, ta Jarolewska cała, że Partia jej nie usunie, bo zanadto się z nią zaangażowali — fotografie na ulicy i w gazecie, jakby to miało jakieś znaczenie...

— Widzicie, najgorsze jest to — sterana twarz Borawskiej ułożyła się w fałdy znużenia — że teraz nikt jej nie wierzy, by potrafiła się zmienić. A przecież nie wolno tak stawiać krzyżyka na młodej kobiecie. Może Józefczyk z nią pogada... Nas ona nie słuchała, my dla niej za proste, nieuczone. Ale my, zwykłe, proste robotnice, my nie rozbijem tak jak ona wyborów do Rady Zakładowej, my się nie wywyższym pod tym pozorem, że sprawiedliwości szukamy dla niesłusznie pominiętych na liście.

— Ale co tam my... A Jarolewska stoi w swojej niebieskiej, jedwabnej bluzce, z wieczną ondulacją jak koroną koło głowy, i upomina się o dobrego robotnika z powierzchni, i spodobała się górnikom, że taka mowna, i zdobyła głosy dla Gawrońskiego. To zła robota. I przez tego Gawrońskiego nasz Szulc, górnik z produkcji, wyszedł na dalszym miejscu, bo żadna ślicznotka za nim nie stała, tylko jego żmudna, ofiarna praca codzienna.

— Trzeba popracować nad Jarolewską — twarz Leszczykowej w otoku modrej chustki jest skupiona. — Nie dałyśmy jej serca, Borawska, to źle. Młoda kobieta, świat ją ciągnie. Dla nas się wiosna już skończyła, nie trzeba potępiać młodych... — Z jej oczu uchwyconych przez drobne zmarszczki promieniuje życzliwość i życiowa wiedza — latami, w wielu doświadczeniach po bolesnym okruchu zdobywana mądrość trudu robotnicy leśnej na odległej od świata gajówce. Leszczykowa wyczulonymi od sadzenia młodego lasu rękami umie opatrzyć ludzkie kłopoty. Cóż dziwnego, że do niej, niepisanej lecz rzeczywistej brygadzistki robotnic placu drzewnego, przychodzą kobiety po poradę, po dobre słowo? I gdy im Leszczykowa zdrowym, robotniczym językiem tłumaczy sprawy produkcji i norm, robotnice rozumieją ją, gdyż i Leszczykowa je rozumie.

*

Jarolewska jeszcze nie śpi. Szyje sukienkę dla małej Julijki, słucha radia. Jutro pracuje na drugiej zmianie, zdąży się wyspać.

— Anka, zgaś radio, dzieci pobudzisz...

— Dobrze, mamo.

Przez chwilę siedzimy w milczeniu, dzieci wzdychają przez sen, Julijka rączką ogania się od melodii walca jak od dokuczliwej muchy. Jarolewska wyłącza radio.

— Słyszałyście o mnie dzisiaj i więcej, i trochę inaczej niż wiedziałyście dotychczas, niż wam sama opowiedziałam — uśmiechnęła się niewesoło. — Wszystko to prawda. Nie zawsze praca idzie mi składnie, nie zawsze umiem celowo obłożyć ludzi na placu drzewnym „Irena", najlepiej orientuję się nad szybem. Trudno też odebrać robotę na takim dużym terenie. A co się nakołatałam w zeszłym roku o naukę, o możność uczęszczania na technikum... I nic. A Rada Zakładowa nie dopilnowała nawet kursu maszynowego, żeby się nie rozleciał z powodu zbyt małej frekwencji.

Z goryczą potrząsnęła jasną głową.

— Od dzieciństwa marzyłam o tym, aby się uczyć. A jednak nie poszłam do szkoły, gdy Związek Radziecki dał bezpłatną naukę... Siedemnaście lat miałam. Matka mówiła — Anka, nie wychodź za mąż, jeszcze zdążysz, drugiego takiego męża jak twój ojciec i tak nie znajdziesz... Matka gnała mnie do nauki, ona, dawna robotnica borysławskich szybów, wcześniej niż ja oceniła socjalizm. We mnie świadomość obudziła się dopiero, gdy poznałam życie ludzi radzieckich...

Musiałam się dużo nauczyć, na każdym kroku potykałam się o jakąś lukę w wykształceniu. Cóż ja miałam tej szkoły... U nas w domu, jak sięgnę pamięcią, była bieda. Ojciec w Borysławiu siedem lat chodził bez pracy. Czy wy to rozumiecie? Zajmował się polityką, był „czerwony". Pierwsi szli pod redukcję czerwoni. Dwanaście lat miałam, jak już szyłam u krawcowej. Musiałam pomagać w domu, matka i tak pracowała ponad siły. A ja mimo wszystko myślałam sobie ukradkiem, że może jeszcze będę człowiekiem. — Jej uśmiech jest żywy, serdeczny.

— Dużo miałam przeszkód. Wiecie, że moje życie osobiste ułożyło się nie najpomyślniej... Po wojnie mąż nie chciał, żebym pracowała, chciał mnie utrzymać w zależności. Jeździłam z nim razem na aucie. On szofer, ja mechanik. Wymagał wiele, jak od obcego. Nigdy nie pomógł. Zapalał na postoju papierosa, a ja na brzuchu pod ciężarówką. Obcy szoferzy zwracali mu uwagę, że za wiele ode mnie wymaga. Śmiał się wtedy i mówił:— Niech pozna, co to jest praca, to może się jej odechce. — Ale mnie się nie odechciało. Znam każdą śrubkę w aucie, każdą własnym potem oblałam. I to jest dobre, wyrobiłam w sobie siłę, świadomość, że mogę polegać na sobie...

Zamyśliła się głęboko. Napięta twarz wyraziła energię i zdecydowanie. Wtedy uświadomiłam sobie to, co mnie w tej twarzy uderzyło od samego początku, gdy ją poznałam na kopalni, poważną i pogodną jak zawodniczka sportowa przed startem: wytrwałość, spokój i wesoły, dobroduszny humor. Bije z niej wielka siła życiowa.

— A potem, gdy mnie wysunięto na sztygara, od nikogo nie dostałam wskazówek, tylko tak po łebkach, do wszystkiego musiałam dochodzić własnym przemysłem, niejednokrotnie parząc się i potykając na zbyt gorących i trudnych zagadnieniach, och, potykając się i padając... — te słowa są jak płacz. — Gdy się potknęłam, popychali mnie tylko, bili pięścią w stół, och, ile ja się napłakałam... Nikt tak do mnie nie mówił jak dzisiaj nasz Józefczyk, surowo a zarazem wyrozumiale, rozdzielając odpowiedzialność. Buntuję się, gdy na mnie krzyczą, a zrobię co w mojej mocy, gdy mnie traktują po ludzku. Ile razy czułam się na moim stanowisku jak w za dużym kapeluszu, który mi opada na oczy...

I cicho, prawie szeptem, odwracając nieco twarz:

— W zeszłym roku chciałam zjechać na dół, zobaczyć nasze pierwsze górniczki przy pracy. Prosiłam dyrektora Ogórczaka, nie pozwolił mi, ofuknął: Kopalnia to nie muzeum, tu ni ma nic do oglądania. — A mnie ten widok, widać, był potrzebny...

Westchnęła.

— Poczułam się pewnego dnia samotna, przestałam przychodzić do świetlicy, zespoły rozpadały się prędko, a ja czułam jak bym zabłąkała się w lesie. Wszyscy już beze mnie trafili do domu i nawet nie nauważyli, że mnie z nimi nie ma.... — znowu westchnęła rozpamiętując porażkę. I naraz uśmiechnęła się z wyzwaniem. — Nie przejmujcie się tymi lamentami. Wbrew wszystkim skargom wierzę w przyszłość. Czy widzicie, jak nasi nowi sekretarze pracują? Skończyli z ubijaniem ludzi, z systemem Wolińskiego, który narobił tyle szkody. Oni jasno i spokojnie tłumaczą, i ludzie rozumieją ich język, ich wytrwałą walkę. Dla nich to jest naprawdę ważne, żeby z tej Jarolewskiej, którą jestem, zrobić pełniejszego człowieka... Moje bolączki są przejściowe — uśmiech niebieskich oczu był przelotny, a jednak go widziałam — kopalnia musi zrobić plan, moje dzieci podrosną, moje cherlaczki najukochańsze, a ja, ja może będę inżynierem... Tyle czasu straciłam, a przecież muszę zdążyć do tego życia, o które walczył mój ojciec...

W drzwiach stanęła matka, śniada, czarnowłosa, pełna spokojnej macierzyńskiej dobroci.

— Pani mówi z Anką o przyszłości? Myśmy zawsze żyły dla przyszłości. Zawsze lubiłam pracę i Anka pracę lubi, zażarta jest na zajęcie, i robić na kopalni, i szyć, i w teatrze przedstawiać, i śpiewać dzieciom. Tylko z gotowaniem u niej krucho i trzeba ją widzieć, jak się złości, gdy rozpala pod blachą...

Śmiech Jarolewskiej jest nagły i wesoły.

Matka z powagą mówi:

— A córka uczyć się niech jedzie. Ja jej dzieci wychowam. To przecież dla kopalni, a i dla dzieci także. I ja będę dumniejsza. Bo cieszę się jak ludzie mówią:—Ta Bieńkowa, że ma córkę sztygara, to chociaż mała, a podwyższyła się. — I tym śpiewnym głosem kresowym dodaje: — A kiedy ja przed wojną, gdy ręce urabiałam po łokcie, mogłam się na taką myśl odważyć, że córkę mieć będę sztygarem i że ją na szkoły wyślą?

Stoi ciemna, czarnooka, o bystrym spojrzeniu, spracowana i silna, dobra i szczęśliwa, robotnicza matka. Anna całuje ją w rękę z czułością.

— Czas spać — mówi matka z uśmiechem. — A wy tę historię literatury z Warszawy przywieźcie. Córka lubi się uczyć.

*

Czy ten obraz szczęścia rodzinnego wystarczy, by wyprostować życie Anny Jarolewskiej?

Obok domu hucząc przejeżdża pociąg; stoi potem na rozwidleniu szyn i żałośnie pojękując sapie. Ciepła noc. Ciemne krzaki w ogrodzie pachną cicho i przejmująco. Słyszę, jak Jarolewska z trzaskiem otwiera okno. Dziś nie płynie smugą odór kostek Lofixu, można odetchnąć swobodnie. Lekkie pukanie. To Anna, mizerna, z podkrążonymi jasnymi oczami.

— Nie wyśpicie się, Anno.

— I tak nie mogę spać. Nie wiem, co robić. Na każdym kroku trudności. Przeszkody i sekowanie. Kierownik obcina mi zarobki, nie uznaje godzin nadliczbowych. A Partia każe tyle płacić, ile robotnik wyrobił, wyrobił 200 procent — musi mieć zapłacone za 200, a wyrobił tylko osiemdziesiąt — to za osiemdziesiąt. Ale nie to jest ważne. Właściwie za co mi płacą? Chcę robić, chcę usprawniać pracę jak spawaczka, jak maszynistka na przewozie, a tu co, miotam się przy szybie, obrywam siniaki i uważam na wózki, na kopalni nazywają mnie „furman bez bata", święta racja.

Ile goryczy brzmi w tych prędkich, bezładnych słowach, poganianych nerwową chęcią zrzucenia z siebie całego ciężaru.

— Nie umiałam żyć. Oszołomiły mnie wywiady i fotografie, których mi nawet własny mąż zazdrościł.... Pomyślcie, zawsze byłam mała, cicha, nic nie znacząca i chorowita, i w strasznej biedzie. A tu szczęście, upiłam się jak wódką. A nasze kobiety dały mi prędko odczuć, że zawiodły się na mnie, że już nic dla nich nie znaczę. A taka Kasperska... Taka Kasperska — powtórzyła i umilkła, jakby się w niej coś nagle zacięło.

Noc pociemniała, księżyc usnął za hałdą. Anna siedzi bez ruchu, z pochyloną głową, w pozie skupienia i żałości. Długie jest między nami milczenie. Myślę: — Anno, to dopiero drugi rok Planu sześcioletniego, ocknij się, a zdążysz... Słyszę, jak Anna wzdycha cicho i przerywanie, jakby przeszkadzały jej łkania. Jej ręka jest gorąca jak ogień, gdy żegna się ze mną na progu.

Nazajutrz Anna spokojnie poszła na drugą zmianę. Przed pracą wstąpiła do Komitetu, do towarzysza Józefczyka. Już po południu rozeszła się po kopalni wiadomość, że Anna Jarolewska, która dotychczas bała się zjazdu na dół, jak małe dziecko ciemności, wyraziła w komitecie partyjnym życzenie, by zjechać na dół, na odział pierwszy, i popracować z trudnymi górniczkami, z tymi „niepoprawnymi", które nie słuchają ani nadgórnika, ani sztygara, i chłopakom dają zły przykład.

Kobieca załoga kopalni „Rozalia" nazwała jednomyślnie postanowienie Anny jej Czynem Lipcowym.

My może nazwiemy je kluczem do zrozumienia dalszych losów Anny Jarolewskiej.

Maria Szczepańska

BOHDAN CZESZKO

POKOLENIE

Str. 246 zł 12.30

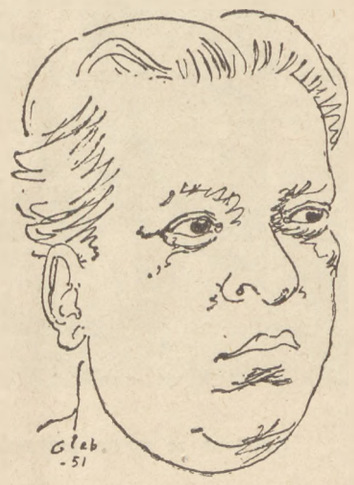
„CZYTELNIK"

ZOFIA SZLEYEN

Nicolas Guillen — poeta kubański

Kuba, największa z wysp Antylskich, rodzi tyle cukru na swoich plantacjach, że, jak powiada hiszpańska pisarka, Maria Teresa Leon, „wystarczyło by ich słodyczy na osłodzenie wszystkich goryczy świata..."

Wielowiekowa kolonizacja hiszpańska zniszczyła niemal całkowicie tubylczą ludność Kuby; hiszpańscy, a potem i angielscy plantatorzy trzciny cukrowej, aby zaradzić brakowi rąk roboczych, w XVII wieku zaczęli sprowadzać do pracy na plantacjach Murzynów - niewolników z Afryki. Ta przymusowa imigracja osiągnęła tak wielkie rozmiary, że Murzyni i Mulaci stanowili w połowie zeszłego stulecia 50 proc. ludności Kuby. Równocześnie jednak ciągle wzrastał napływ europejskiej emigracji, zwłaszcza z Hiszpanii. Rezultatem tych procesów oraz wybuchających coraz częściej, krwawo tłumionych buntów murzyńskich, było przesunięcie się proporcji ras na korzyść białych, przy ogólnym, stałym mieszaniu się różnych kolorów skóry.



rys. T. Gleb

Nicolas Guillén

Zwycięska wojna Stanów Zjednoczonych przeciwko Hiszpanii w r. 1898 była pierwszą w historii wojną imperialistyczną o nowy podział świata. W rezultacie jej Kuba, jako „Republika Kubańska" przeszła spod feudalno - kolonialnego ucisku monarchii hiszpańskiej pod ucisk imperializmu Stanów Zjednoczonych.

Nicolas Guillén, urodzony w 1902 r., poeta - Mulat, w ludowej sztuce kubańskiej szuka form poetyckiego wyrazu. Znajduje je w rytmach piosenek, towarzyszących tańcom o murzyńskim charakterze. Poeta szczególnie upodobał sobie rytm sonu, w którym słychać monotonne wybijanie afrykańskiego bębna.

Na podstawie sonu tworzy Guillén nowe formy poetyckie. Większość jego sonów zyskało już melodię i wzbogaciło ludowe śpiewniki. Kubański poeta wnosi nowe, poważne wartości do kultury swego młodego narodu, o którego kształtowanie się walczy i jako poeta, i jako działacz polityczny.

Nicolas Guillén, z zawodu dziennikarz, drukuje swoje pierwsze wiersze na łamach gazet codziennych ojczystego Camagüey, potem w Hawanie. Z czasem zdobywa całą stronę tygodniowo, poświęconą zagadnieniom murzyńskim. Ukazanie się zbioru wierszy pt. „Motivos de son" w r. 1930 wzbudziło wielkie zainteresowanie, a wydany następnie w 1931 cykl „Songoro Cosongo" wywołał prawdziwą burzę wśród krytyków. Wbrew bowiem dotychczasowym ujęciom tematu murzyńskiego, traktowanego od strony egzotyki, a więc w gruncie rzeczy z punktu widzenia kolonizatora, Nicolas Guillén sięgnął do kultury ludowej, wydobył najistotniejsze jej elementy, spojrzał na nią oczyma Murzyna, oczyma Mulata, oczyma Kubańczyka. Krytycy, wśród których znaleźli się nawet Murzyni związani ze sferami burżuazyjnymi, zarzucali poecie, że wierszami swoimi prowokuje tym większe prześladowania rasowe ze strony Stanów Zjednoczonych. Stanowisko takie pobudziło autora do tym energiczniejszej pracy uświadamiającej wśród mas kubańskich i wśród inteligencji. W latach 1931—1934 Guillén wygłasza szereg odczytów wyjaśniających sens i cel jego pracy poetyckiej: rozbudzanie świadomości narodowej mieszkańców Kuby i wskazywanie właściwego wroga jej ludu — imperializmu Stanów Zjednoczonych.

W roku 1934 wychodzi drukiem cykl „West Indies LTD", w którym brzmi gniewny głos protestu kubańskiego poety i działacza antyimperialistycznego, szukającego coraz uporczywiej drogi prawdziwie rewolucyjnej dla własnej poezji. W roku 1937 Guillén publikuje w Meksyku „Pieśni dla żołnierzy i sony dla turystów", w których wiersz „Żołnierzu, naucz się strzelać" ukazuje bojową postawę poety wobec wojny imperialistycznej.

Wiosną 1937 roku Nicolas Guillén wyjeżdża do Hiszpanii, aby uczestniczyć w Drugim Światowym Kongresie w Obronie Kultury i pozostaje w Hiszpanii do jesieni 1938 r. Walka ludu hiszpańskiego z faszyzmem porywa poetę, pobudza do czynu działacza. W czasie hiszpańskiej wojny wychodzi w Madrycie poemat Nicolasa Guillén pt. „Hiszpania, poemat w czterech Troskach i jednej Nadziei", który obok utworów Albertiego, Hernandeza, Altolaguirra, Pradosa i innych poetów walczącej Hiszpanii, staje się dokumentem bohaterskiej walki jej ludu.

Po powrocie do ojczyzny Nicolas Guillén wchodzi do kierownictwa Komunistycznej Partii Kuby i w ciągu następnych dziesięciu lat oddaje się wyłącznie pracy publicystycznej i politycznej.

W 1947 r. ukazuje się nowy zbiór sonów pod tytułem „Prawdziwy son" (w oryg. „El son entero"), który prócz bogactwa nowych form poetyckich wprowadza znaczne wzbogacenie treści społecznych. Wstrząśnięty śmiercią towarzysza Jezusa Menendeza, pierwszego przewodniczącego Kubańskiej Socjalistycznej Partii Ludowej, zamordowanego przez zbirów z amerykańskiej policji, pisze poemat „Jezus Menendez" (1951).

W jednym z wierszy cyklu „Prawdziwy son" poeta mówi:

„Moja ojczyzna jest słodka dla obcych,
ale bardzo gorzka dla swoich..."

Tak mówi twórca, który postawił sobie za cel własnej twórczości, aby zarówno słodycz kubańskiej trzciny, jak słodycze kubańskiej kultury, kubańskiej pieśni tańca i poezji stały się wspólnym dobrem całego ludu Kuby.

Zofia Szleyen

NICOLAS GUILLEN

PRZYBYCIE

Oto jesteśmy!
Wilgotne z lasów zbliża się nasze słowo,
w żyłach nam grozi słońce mocy pełne.
Silna jest dłoń
i wiosło trzyma.

W oczach głębokich śpią ogromne palmy,
krzyk nas opuszcza — kropla dziewiczego złota.
Nasze stopy,
szerokie, twarde,
depczą pył opuszczonych dróg,
za wąskich dla naszych szeregów.
Wiemy, gdzie rodzą się wody,
kochamy je, bo nasze czółna
pędzą pod niebem czerwonym.
Nasza pieśń
jest jak mięsień pod skórą duszy,
prosta nasza pieśń.

Przynosimy dym o poranku
i ogień przed nocą
i nóż jak twardy księżyca odłamek,
zrobiony dla barbarzyńskich skór;
przez muł niesiemy kajmany,
łuk, co strzela naszą tęsknotą
i puszczy pas
i jasny duch.

O towarzysze, oto jesteśmy!
Miasto nas czeka, pałaców pełne, miękkie
jak plaster miodu dzikich pszczół;
jego ulice jak wyschłe rzeki,
gdy w górach nie pada deszcz,
a domy patrzą lękliwymi oczyma.
Starcy ugoszczą nas mlekiem i miodem,
ukoronują liśćmi zielonymi.

O towarzysze, oto jesteśmy.
W świetle słońca
odbija nasza spocona skóra
mokre twarze zwyciężonych,
a w nocy
zapala się rój gwiazd na szczytach naszych pochodni,
wcześnie wzejdzie nasz śmiech nad rzeki i ptaki.

spolszczył **Lech Pijanowski**

Z cyklu: West Indies LTD.

DWOJE DZIECI

Dwaj mali chłopcy, jak dwie gałęzie jednego drzewa nędzy
siedzą razem w bramie w czas gorącej nocy.
Dwoje dzieci żebraczych, chudych i krościatych
je z jednego talerza, jak para zgłodniałych szczeniąt
zżera ochłapy strząśnięte z obrusa bogatych.
Dwoje dzieci: jedno czarne, jedno białe.

Stulone razem głowy, brudne i zawszone
bliziutko siebie drobne, bose stopy,
niezmordowane szczęki w tym samym zapale,
a nad jedzeniem tłustym i kwaskawym
dwie ręce: jedna czarna, jedna biała.

Cóż za jedność silna, szczera!
Łączą ich własne żołądki i wilgotne noce
i smutne wieczory w oświetlonych alejach
i wybuchowe poranki
gdy dzień swe oczy pijane otwiera.

Są związani z sobą, jak dwa dobre pieski,
zawsze razem — jeden czarny, jeden biały.
Czy, gdy przyjdzie czas wspólnego marszu
zechcą iść razem, jak dwaj dobrzy ludzie,
jeden czarny, jeden biały?

Dwaj chłopcy, niby dwie gałęzie z drzewa nędzy
jedzą z jednego talerza w czas gorącej nocy.

Z cyklu: Pieśni dla żołnierzy i sony dla turystów.

ŻOŁNIERZU NAUCZ SIĘ STRZELAĆ

Żołnierzu, naucz się strzelać:
nie wolno ci mnie zranić,
bo nam trzeba daleko zajść.
Bacz i z dołu w górę strzelaj,
jeśli mnie nie chcesz zranić.
Bo tu, nisko, jestem ja z tobą,
żołnierzu przyjacielu.
Z tobą, ramię przy ramieniu,
na mokrej ziemi.
Żołnierzu, naucz się strzelać,
nie wolno ci mnie zranić,
bo nam trzeba daleko zajść.

Tłumaczyła **Zofia Szleyen**

KRZYSZTOF TEODOR TOEPLITZ

WIELKOŚĆ PRAWDZIWA

Rozkwitem filmu radzieckiego nazywają historycy sztuki filmowej okres, który w roku 1934 otworzyło pojawienie się na ekranach ZSRR wielkiego „Czapajewa". Lata trzydzieste to zresztą nie tylko okres rozkwitu filmu. Jest to etap, na którym w sztuce radzieckiej zdecydowanie zwyciężyła metoda realizmu socjalistycznego, stając się podstawową i wyłączną metodą twórczą sztuki radzieckiej.

Zestawmy pewne daty dotyczące tego okresu.

W roku 1932 KC WKP(b) wydaje uchwałę o zmianie struktury organizacji literackich. W tym samym roku Józef Stalin określa metodę twórczą sztuki radzieckiej jako metodę socjalistycznego realizmu, a pisarzom nadaje zaszczytne miano „inżynierów dusz ludzkich", które, rzecz jasna, nie odnosi się wyłącznie do pracowników literatury, ale obejmuje twórców wszystkich dziedzin sztuki. W roku 1934 odbywa się Pierwszy Zjazd Pisarzy Radzieckich, którego referenci — Gorki i Żdanow — dają zasadnicze sformułowania teoretyczne zwycięskiej metodzie. Lata następne brzemienne są

Mikołaj Bogolubow w roli Szachowa

pojawieniem się szeregu nowatorskich dzieł literatury, teatru i filmu.

W dziedzinie filmu okres ten znamienny jest szerokim wachlarzem tematyki i mnogością genre'ów, dla których jednak wspólnym mianownikiem jest socjalistyczna treść ideowa i realistyczny warsztat artystyczny.

Pośród nazwisk twórców filmowych, których praca zapewniła zwycięstwo realizmu w sztuce filmowej, a następnie stała się treścią okresu rozkwitu, na czoło wybija się nazwisko Fryderyka Ermlera. Ermler, pracownik aparatu partyjnego, z przyjściem do filmu wnosi doń, po okresie pewnych wahań, swój własny, oryginalny styl i jednocześnie, dzięki wybitnemu wyczuciu rzeczywistości, wprowadza na ekran aktualną, palącą problematykę. Jego dziełem jest zrealizowany wraz z Jutkiewiczem jeden z pierwszych filmów poświęconych zagadnieniu socjalistycznego budownictwa — „Turbina 50.000" („Wstriecznyj") z 1932 roku. W roku 1935 Ermler nakręca film pt. „Chłopi" poświęcony walce o gospodarkę kołchozową. Film ten głębią ujęcia przewyższa wszystko, co sztuka filmowa powiedziała dotychczas o walce klasowej na wsi, w tym i eisensteinowską „Linię Generalną", i dowżenkowską „Ziemię".

„Chłopi" są bardzo istotnym wstępem do największego dzieła Ermlera, wielkiego filmu epickiego osnutego na tle historii walki o budownictwo socjalistyczne w ZSRR — „Wielkiego Obywatela". Główną osią dramaturgiczną w „Chłopach" jest walka działacza bolszewickiego Mikołaja Mironowicza z kułactwem, którego reprezentantem jest kułak Gerasim Płatonowicz, postać daleko odbiegająca od szablonu, prawdziwa i pogłębiona psychologicznie. I chociaż pozytywne postacie filmu nie osiągają jeszcze tych szczytów, na jakie wzniosła się postać Szachowa, to jednak „występują tu już epizody, które przypominają niektóre sceny „Wielkiego Obywatela", już cały szereg scen opartych jest na tym napiętym dramatyzmie, na tym gwałtownym starciu poglądów politycznych, zasad moralnych, psychiki ludzkiej, który... charakterystyczny jest dla „Wielkiego Obywatela" („Istoria sowieckowo kinoiskusstwa zwukowowo perioda" tom I, Goskinoizdat. 1946).

Do pracy nad scenariuszem „Wielkiego Obywatela" przystąpił Ermler wraz z Bolszincowem (współautor scenariusza „Chłopów") i Blejmanem w roku 1935. Zasadniczym tematem filmu jest walka, jaką stoczyła partia bolszewicka ze wszystkimi antyleninowskimi grupami wewnątrz partii o teoretyczne i praktyczne zwycięstwo idei budowy socjalizmu w jednym kraju. Dwuseryjny film pokazuje tę walkę na przestrzeni 10 lat historii ZSRR, obierając za punkty spięcia akcji dwa etapy: lata 1924—25, t.zn. końcowy etap odbudowy i przejście do okresu budowy socjalizmu, okres, dla którego punktem zwrotnym stał się XIV Zjazd partii w roku 1925, oraz rok 1934, rok zwycięstwa socjalistycznego budownictwa, opromieniony XVII Zjazdem — „Zjazdem Zwycięzców". Obie serie filmu, których akcja rozgrywa się w tych dwu etapach, połączone są więc jedną ideą przewodnią, którą jest pokazanie narodzin i końcowego zwycięstwa budowy socjalizmu. Równocześnie każda z serii ma zwartą wewnętrzną budowę dramaturgiczną.

Pierwsza seria filmu pokazuje końcowy okres odbudowy, okres dyskusji i walki ideologicznej, jaka poprzedziła XIV Zjazd, który przyniósł klęskę trockistom i zinowiewowcom, położył kres rozbijackiej frakcyjnej robocie opozycji partyjnej. Autorzy filmu nie poszli po linii filmu ściśle historycznego, to znaczy nie pokazali autentycznych postaci i historycznych wydarzeń, nie umieścili akcji w kierowniczym ośrodku — Moskwie, gdzie miał miejsce Zjazd. Sam obraz Zjazdu nie został również wprowadzony na ekran. Cały konflikt przeniesiony został na doły partyjne, umiejscowiony w nie nazwanym mieście gubernialnym (domyślać się w nim można Leningradu), postacie występujące w filmie nie są postaciami historycznymi. Ale też właśnie dzięki tej metodzie artystycznej transpozycji historycznych wydarzeń udało się twórcom filmu osiągnąć niesłychanie wiele, a mianowicie związać treść i formy walki z trockistami i całą bandą wrogów partii z życiem mas, pokazać, jak wielkie polityczne zagadnienia załamują się w życiu prostych ludzi. Problem budowania socjalizmu to nie wyabstrahowane zagadnienie teoretyczne, ale sprawa ściśle związana z losami milionów, w której właściwym rozwiązaniu zainteresowane są miliony. Najlepszym przykładem, że film tak właśnie traktuje te sprawy, jest wątek racjonalizacji w I serii filmu, ten wątek, który stał się punktem wyjścia w walce Szachowa i bolszewików z Kartaszowem i kompanią. W zamieszczonym w 4-5 n-rze „Iskusstwo kino" z r. 1938 artykule, autorzy scenariusza tak określają pojawienie się tego wątku w filmie: „potrzebny był nam konkretny powód walki, powód specyficzny dla epoki. W temacie racjonalizacji znaleźliśmy zbieżność specyfiki ekonomicznej epoki nepu z perspektywicznymi planami partii, z konkretnymi drogami walki o socjalizm".

Pokazanie w filmie zaczątków nowego ruchu, który z czasem miał stać się jedną z dźwigni pięciolatek, pozwoliło na niezwykle trafne scharakteryzowanie działających obozów i osób. Bolszewików ujrzeliśmy jako śmiałych nowatorów, ludzi, których hasła polityczne znajdują pełne pokrycie w praktycznej działalności. Praca nad unowocześnieniem techniki, nad budową potężnej bazy gospodarczej — oto droga, na której widzą oni możliwość zbudowania socjalizmu. Szachow — to związany z masami, patrzący daleko w przyszłość przywódca.

Wątek racjonalizacji pozwolił również na dobitne scharakteryzowanie obozu wrogów. Udało się naocznie pokazać, że Kartaszow, Borowski, Gładkich i ich zwolennicy to klika, stająca na przeszkodzie dążeniom mas. Stają oni w poprzek drogi wiodącej do socjalizmu, popadają w konflikt z klasą robotniczą i jej dążeniami. Niewiara we własne siły, w naród, leży u podstawy ich poglądów politycznych. Posłuchajmy wykładu ideologii trockizmu, który daje Kartaszow w rozmowie z Szachowem:

„W kraju — gorączka! Sto milionów chłopów ostrzy topory, w miastach bezrobocie, nepman napiera z każdego szyldu, zza każdego narożnika. Jesteśmy na strasznej rubieży, Piotrze. Historia zmienia swój bieg, kruszy wszystkie nasze nadzieje. Przecież cała nasza strategia zrodzona jest z rachuby na rewolucję światową, a my tymczasem zajmujemy się błahostkami: pleciemy o natarciu, o ożywieniu w przemyśle, o technicznym postępie w Rosji, tej ogromnej, szerokozadej Rosji!... I jeszcze chcemy wmówić w siebie i innych, że budujemy socjalizm".

Już w pierwszej serii filmu możemy się przekonać, jak z tej różnicy poglądów politycznych wynika różnica metod walki, postawy moralnej jej uczestników. Bolszewicy za swą broń przyjmują zasadę jasnego stawiania kwestii, niezacierania różnic politycznych („klajstrowanie rozdźwięków to nie nasza tradycja. Jest to przywilej mieńszewików" — mówi Maksym), śmiałego odwołania się do klasy robotniczej. Metodą trockistów i opozycjonistów jest krętactwo, spisek, dwulicowość. Jaskrawe przeciwstawienie tych dwu typów moralności politycznej mamy w wielkiej scenie zebrania w kulminacyjnym punkcie I serii filmu.

Pierwsza seria filmu zamyka określony historycznie etap, na którym zwyciężyła idea budownictwa socjalistycznego dzięki rozbiciu opozycji, likwidacji jej jako politycznego kierunku.

Pragnę zatrzymać się chwilę na sprawie materiałów, jakimi rozporządzali autorzy I serii scenariusza. Według ich własnej relacji w toku prac dokumentacyjnych okazało się, że istnieje stosunkowo niewielka ilość przekazów dotyczących odtwarzanego okresu, ściślej, że przekazów tych nie zawierają źródła literackie i artystyczne. Jak twierdzą autorzy scenariusza, okres ne okazał się bardziej złożony niż mogło się to na pierwszy rzut oka wydawać. W odtwarzaniu epoki odległej o 10 lat mieli oni do dyspozycji prawie wyłącznie materiały prasowe, roczniki pism ilustrowanych, dokumenty partyjne, teksty przemówień i artykułów Stalina i Dzierżyńskiego. Z tego materiału należało odtworzyć nie tylko ideową treść okresu, ale i jego scenerię, koloryt. Wspominam o tych sprawach dlatego, że i u nas, gdy zechcemy realizować film o początkach socjalistycznego budownictwa, o narodzinach idei Planu Sześcioletniego i przebudowy wsi, o tych wszystkich przemianach, jakie dokonywały się w toku walki z oportunizmem i gomułkowszczyzną, znów znikoma ilość przekazów literackich oddających obyczajowe żywe tło epoki stanowić będzie nielada utrudnienie dla przyszłych twórców.

Wróćmy jednak do filmu. Druga jego seria obejmuje wypadki 1934 roku. Ze zwycięskiego charakteru tego okresu wynika inna hierarchia problemów w filmie. Na pierwszy plan wysuwa się problematyka związana z budową socjalizmu w jej rozwiniętym stadium. Na ekran wkracza nowe pokolenie, „pokolenie ludzi lat trzydziestych", budowniczych pięciolatek. Ibragimow, Łosiewa i inni to ten element, który wnosi ze sobą rozmach wielkiego budownictwa. Budowa kanału i związane z nią sprawy są uosobieniem rozmachu industrializacji. Jako jeden z czołowych problemów występuje zagadnienie bolszewickiej krytyki i samokrytyki jako siły napędowej w walce o nowe. Ludzie rosną, Szachow z dołowego aktywisty staje się kierownikiem ogromnej rzeszy ludzkiej, wybitnym działaczem państwowym. Nowy etap nadaje jego postaci nowe cechy, szerszy rozmach jego czynom. Bohaterowie filmu to nie „ludzie w ogóle", ale ludzie na konkretnym etapie historycznym, stąd ich większa dojrzałość w II serii filmu. Nowy etap określił też oblicze obozu wrogów. Stalin pisał o trockistach, bucharinowcach, zinowiewowcach i innych odszczepieńcach: „Nie znajdując w sobie męstwa, by poddać się woli ludu, woleli oni połączyć się z mieńszewikami, eserowcami, faszystami, pójść na służbę do wywiadu cudzoziemskiego, nająć się na szpiegów i zobowiązać się pomagać wrogom Związku Radzieckiego w rozbiorze naszego kraju i przywróceniu w nim niewoli kapitalistycznej" Wrogów nie stać już na jawną walkę z ustrojem radzieckim. Tymbardziej chwytają się oni brudnych metod dywersji, sabotażu, morderstwa, stają się oddziałem V kolumny w ZSRR. Druga seria filmu odkrywa głębię upadku „opozycji". Działając w podziemiu zdołają oni jednak wkraść się na odpowiedzialne stanowiska (Awdiejew, Piatakow), przedostać do partii (Ziemcow, Briancew) aby tym lepiej prowadzić dywersję. Na tym etapie zanikają istotne różnice pomiędzy „politykiem" Kartaszowem a agentem obcego wywiadu Ziemcowem, choć kłócą się oni jeszcze, kto ma być głównym agentem obcych państw w ZSRR. „Straszna klika — mówi o nich kierownik oddziału NKWD. Wierszynin — wszelkiego rodzaju kanalie: trockiści ,zinowiewowcy, byli eserzy, oficerstwo, nawet zabłąkał się jeden mason".

To co w pierwszej serii zaczynało się dopiero krystalizować, w serii drugiej staje się całkiem widoczne; film oparty jest na dwu równoległych liniach — jednej wznoszącej się linii budowy socjalizmu i drugiej linii, linii upadku i zwyrodnienia obozu wrogów. Obie te linie spotykają się w kulminacyjnym dla całości dzieła momencie zabójstwa Szachowa. Przez ten sam obszerny hall Domu Kultury najpierw przechodzi przed oczyma widzów Briancew, później Szachow. Briancew, zabójca Szachowa, jest sam, na tle ogromnego hallu symbolizuje on całkowite zwyrodnienie i osamotnienie podziemia i jego brudne metody — morderstwo. Szachow idzie przez hall otoczony masą ludzką, a za nim idą ludzie, których prowadził po drodze zwycięstw. Rozmowy, jakie z nimi prowadzi, wskazują, że on tu jest prawdziwym gospodarzem, prawdziwym zwycięzcą, pomimo że za chwilę dosięgnie go kula mordercy. Wymowa tych scen podsumowuje całość filmu daleko wymowniej, niż pożegnalne przemówienie Kaca nad trumną Szachowa.

*

Pisałem, że „Wielki Obywatel" nie jest w ścisłym sensie filmem historycznym. Jednak już pobieżna

Szachow ze swym przyjacielem Kolesnikowem (G. Siemionow)

konfrontacja dzieła z historią wskazuje na to, jak ogromną rolę odgrywają w filmie historyczne realia, przejawiające się nawet w najdrobniejszych szczegółach, jak na każdym kroku i z każdego zdania fabularnej fikcji filmu wyziera historyczna prawda.

Na tym jednak nie kończy się związek filmu z rzeczywistością. W rozwoju poszczególnych wątków, w poszczególnych losach fikcyjnych bohaterów odnajdujemy zdania „Historii WKP (b)", które nadają kierunek biegowi wypadków w ramach dzieła. Weźmy dla przykładu dwa momenty istotne dla dalszego biegu akcji filmu. W pierwszej serii filmu Borowski dyktuje Briancewowi list do partii, w którym rzekomo wyrzeka się on swojej dotychczasowej działalności, prosząc o przywrócenie mu miana członka partii. Konsekwencje tego widzimy w II serii, kiedy Briancew jako dyrektor Muzeum Rewolucji ułatwia robotę dywersantom. Ten epizod filmu znajduje pełne potwierdzenie w rzeczywistości. „Historia WKP(b)" mówi o szeregu listów, jakie po rozgromieniu opozycji otrzymała partia, mówi, że listy te w większości wypadków okazały się wybiegiem i jedynie zmianą taktyki wrogów w

Kartaszow (I. Biersieniew) i Maksym (B. Czirkow)

celu dalszego prowadzenia antyradzieckiej roboty. I epizod drugi, kiedy dzięki kontroli ewidencji partyjnej udaje się zdemaskować Ziemcowa, byłego agenta ochrany, obecnie pełniącego służbę w wywiadzie obcego państwa, epizod znów ważny w fabularnej konstrukcji filmu. Na ten fakt również znajdujemy pokrycie w rzeczywistości; przeprowadzona przez partię w latach 1933-36 czystka, która pozwoliła partii uwolnić się od wielu wrogich elementów. Takich przykładów można by bez przesady przytoczyć kilkadziesiąt. Widzimy więc, że mamy w „Wielkim Obywatelu" do czynienia z metodą bardzo sumiennej transpozycji rzeczywistości historycznej w konstrukcję fabularną. Odnośnie postaci znajduje to odbicie w procesie typizacji prawdziwych historycznych bohaterów.

Tak się ma rzecz z osobą Szachowa. Prawie wszystkie drukowane w naszej prasie recenzje o „Wielkim Obywatelu" stawiają znak równości między Szachowem a Kirowem, wybitnym działaczem partyjnym i państwowym, przywódcą leningradzkich bolszewików. Niekiedy nawet pisze się o „Wielkim Obywatelu" jako o filmie biograficznym (podobną tezę wysuwa G. Roszal w artykule o filmie historyczno-biograficznym. Patrz „Film w ZSRR" wydawnictwo FAW 1951). Istotnie trudno nie zauważyć uderzających nieraz analogii między tymi postaciami. Niezłomna postawa leninowca, czystość i prawość charakteru, uporczywa walka z trockizmem i innymi antypartyjnymi ugrupowaniami, przywiązywanie niezwykłej wagi do spraw moralności bolszewickiej, do krytyki i samokrytyki, wreszcie szereg momentów działalności i faktów biograficznych (zabójstwo) wskazują na bliskość Szachowa postaci Kirowa. Analogie idą nawet znacznie dalej. Ciekawe będzie porównanie sceny zabójstwa Szachowa z tym, co o morderstwie Kirowa piszą Sayers i Kahn w swojej książce pt. „Wielki spisek przeciwko ZSRR". „Dnia 1 grudnia 1934 roku — czytamy — o godz. 16.27 Sergiusz Kirow wyszedł z biura i podążył długim, wyłożonym marmurem korytarzem w kierunku sali, w której miał referować decyzję Komitetu Centralnego w sprawie zniesienia racjonowania chleba. Gdy Kirow mijał poprzeczny korytarz, wybiegł jakiś mężczyzna i strzelił z pistoletu celując w tył głowy Kirowa. O godz. 16.30 Kirow zakończył życie".

Zewnętrzne podobieństwo tej sceny ze scenerią zabójstwa Szachowa w „Wielkim Obywatelu" jest uderzające.

Na tym jednak nie kończy się sprawa. Fakt zapseudonimowania Kirowa ma przecież jakieś znaczenie. Obok zbieżności są i różnice pomiędzy biografią Szachowa i Kirowa, z których główną jest ta, że Kirow przybył do Leningradu w r. 1925 już jako delegowany przez KC wybitny działacz partii, znany ze swojej działalności w Azerbejdżanie i Baku, podczas gdy Szachow w oczach widzów rośnie na działacza w skali państwowej. Ten ostatni fakt jest ważny dla wyjaśnienia kwestii. Twórcom filmu chodziło o pokazanie procesu wyrastania i hartowania się działacza-leninowca. Chcieli oni w postaci Szachowa zamknąć cechy tysiącznych rzesz oddanych sprawie działaczy bolszewickich. Stąd też w tej postaci obok cech Kirowa pojawiają się cechy inne, właściwe innym działaczom. Stąd typizacja postaci Kirowa, nadanie jej szerszego niż biograficzny zasięgu. Szachow to nie Kirow, ale przywódca taki jak Kirow, tak samo jak Kartaszow to nie Zinowiew, ale zdrajca taki jak Zinowiew. Jedyną całkowicie historyczną postacią filmu jest jeden z głównych agentów trockistowskich — Piatakow, postać w filmie epizodyczna.

W „Wielkim Obywatelu" motorem akcji jest walka polityczna. Zadecydowało to o całej budowie filmu, nie pozostało też bez wpływu na wzajemne stosunki pomiędzy działającymi osobami. Brak w filmie obrazu osobistego życia bohaterów, marginesowe „ocieplenia" zjawiają się niezwykle rzadko. Stosunki między ludźmi oparte są prawie całkowicie na zależnościach wynikających z walki politycznej. Nie znaczy to jednak, aby film odbierał bohaterom nieodłączną stronę ich życia, jaką jest wewnętrzny, ludzki i bezpośredni stosunek człowieka do człowieka. Te czynniki występują w filmie wpływając specyficznie na kształtowanie się poszczególnych scen i całości filmu. Sprawdzimy to na przykładach. Stosunek Szachowa do Kartaszowa wynika bez reszty z tego, że Szachow jest oddanym partii i KC działaczem, Kartaszow zaś zdrajcą i renegatem. Ale jednocześnie pierwsze sceny filmu pozwalają przypuszczać, że ludzi tych łączyła kiedyś przyjaźń lub co najmniej zażyłość. Fakt ten jednak nie tylko nie łagodzi ich walki, lecz przeciwnie, wyostrza ją, gdy Szachow zrozumie podłość postępowania Kartaszowa. Podobnie ma się sprawa z Kartaszowem i jego żoną, Olą. Gdy dochodzi ona do przekonania, że jej mąż jej zdrajcą, demaskuje jego knowania tym gorliwiej, że chodzi tu o osobę bardzo bliską

W innej atmosferze układają się stosunki w obozie bolszewików, gdzie dominantą jest przyjaźń i wzajemne serdeczne stosunki. Jednak i tu w chwili, kiedy stary robotnik Dubok popada w błędy i boi się samokrytyki, jego towarzysze karcą go za to tym ostrzej, że chodzi właśnie o wypróbowanego członka partii cieszącego się sympatią ogółu.

*

Forma artystyczna „Wielkiego Obywatela" ściśle wynika z jego treści. Jest to największy radziecki film o życiu partii. Stąd wypływa specyficzny charakter materiału, jakim rozporządzali twórcy filmu. Przy temacie „Wielkiego Obywatela" wprowadzenie na ekran jako głównych elementów filmu zebrań, przemówień, sporów i dyskusji było nieuniknione. „Kiedy scenariusz był już napisany — opowiadają twórcy filmu — zrozumieliśmy, że wkraczamy w zupełnie jeszcze nieodkrytą dziedzinę filmu — w dziedzinę kinematografii ściśle „mówionej". Sami baliśmy się nadmiaru tekstu mówionego w scenariuszu, staraliśmy się go skracać, robienie filmu w ten sposób wydawało się nam nieprawidłowe. I dopiero później zrozumieliśmy, że przy podjętym temacie słowo, to zasadniczy element kompozycyjny filmu. To, co wydawało się nam brakiem, było w istocie jeśli nie osiągnięciem, to w każdym razie elementem właściwym tematowi." („Istoria sow. kinoiskusstwa", op. cit.)

Filmowe opracowanie materiału mówionego, tekstowego, stanowi najdonioślejszy problem warsztatu artystycznego „Wielkiego Obywatela". Rozwiązanie tego problemu zależało i od scenariusza i od pracy reżysera i operatora. Od scenariusza zależała celność, trafność i celowość kwestii mówionych. Każde słowo w filmie musiało być istotnie niezbędne, posuwać akcję naprzód, coś wyjaśniać i coś znaczyć. Przy filmowaniu scen mówionych główną sprawą okazało się tu takie zaplanowanie klatki filmowej, aby aktor miał całkowitą swobodę poruszania się wewnątrz kadru. Wtedy słowa jego, wzbogacone odpowiednią swobodną grą, stają się bardziej naturalne, mniej rażące. Pozostawieniu aktorowi jak największej swobody w celu nadania naturalności scenom podporządkowane są liczne jazdy kamery, travellingi itp. nieznaczna natomiast ilość cięć, stosowanych prawie wyłącznie przy zmianach scen.

Ważną rolę w kompozycji filmu odegrała jego sceneria, efekty świetlne. Przypomnijmy scenę zebrania z I serii filmu. Ile zyskała ona na emocjonalności przez wprowadzenie cieni (w momencie pojawienia się Szachowa, w momencie potępienia Kartaszowa, Borowskiego i Briancewa), przez odpowiednie operowanie efektami oświetleniowymi (zgaszenie światła, zapałki, reflektor).

Sceneria w tym filmie ściśle harmonizuje z treścią. Np. w całej pierwszej części dominują sceny kameralne, rozgrywające się w zamkniętym pomieszczeniu, podczas kiedy w drugiej serii, wraz z pojawieniem się tematu budownictwa, na ekran wkracza plener, sceny w większości przedstawiają otwartą przestrzeń.

Wiele scen filmu dojrzało do swojej ostatecznej formy dopiero w toku zdjęć, dzięki inwencji reżysera. Ermler mówił, że jeżeli scenarzysta chce być naprawdę autorem swego filmu, powinien uczestniczyć w zdjęciach. Potwierdzeniem tych słów niech będzie scena z drugiej serii filmu, gdy do Szachowa przychodzi młoda robotnica Łosiewa skarżąc się, że nie chcą jej przyjąć do Komsomołu. Scenariusz umieszcza tę scenę w gabinecie Szachowa. W filmie zaś widzimy ją na tle wielkiej budowy kanału. Ta zmiana tła kapitalnie podniosła wymowę ideową sceny. Jest ona jednocześnie dowodem, że prawdziwie wielki film do ostatniej chwili doskonali swoją wymowę i formę, że wielkie dzieło narodzić się może jedynie wtedy, gdy piękna i wielka treść zamknięta zostanie w artystycznej doskonałości formy.

Krzysztof Teodor Toeplitz

ANTONIN ZAPOTOCKY
PRZYJDĄ NOWI BOJOWNICY
Str. 179 zł 6.50

ANTONIN ZAPOTOCKY
BURZLIWY ROK
Str. 365 zł 12.20

PEREIRA GOMES
CHŁOPCY Z CEGIELNI
Str. 159 zł 6.50

GUNNAR ADOLFSSON
KRAJ, KTÓRY CZEKA
Str. 272 zł 10.—

ADAM SCHARER
SYN PASTERZA
Str. 319 zł 11.20

TSAO MING
ŹRÓDŁO SIŁY
Str. 153 zł 5.20

„CZYTELNIK"

Z TYGODNIA

W KRAJU

VI ZJAZD ZWIĄZKU KOMPOZYTORÓW POLSKICH

odbył się w dn. 11—13 b.m. w Warszawie. Zebrani kompozytorzy i muzykolodzy wystosowali depeszę do Prezydenta R.P., zapewniając, iż kontynuując osiągnięcia Festiwalu Muzyki Polskiej uczynią wszystko, ażeby polska twórczość muzyczna godnie służyła idei walki o pokój i socjalizm. W depeszy tej kompozytorzy podkreślili również, iż w pracy swej nawiązują do szczytnej tradycji i wielkiej muzyki Chopina, Moniuszki i Szymanowskiego, którzy „ludowe podnieśli do narodowego". W skład nowego Zarządu weszli: prezes — Taedusz Szeligowski, wiceprezesi — Bolesław Woytowicz, Zofia Lissa, Andrzej Panufnik, sekretarz generalny — Wawrzyniec Żuławski, skarbnik — Tadeusz Baird, członkowie — Jan Ekier, Zygmunt Mycielski, Kazimierz Sikorski, Artur Malawski, Stanisław Wisłocki, Stanisław Skrowaczewski, Kazimierz Serocki.

NAGRODĘ ZW. KOMPOZYTORÓW POLSKICH NA R. 1951

przyznano prof. dr Zofii Lissie za całokształt działalności naukowej w dziedzinie muzykologii, a w szczególności za propagandę metody marksistowskiej w tym zakresie.

DZIEŁA TOW. STALINA W JĘZYKU POLSKIM

zostały wydane już w pełnej edycji. 20.XII. ukazały się XI, XII i XIII tom — zakończono tym samym polską edycję Dzieł Stalina, tzn. wszystkich wydanych dotychczas w języku rosyjskim. Polska zakończyła wydanie prac Stalina jako pierwsza spośród krajów demokracji ludowej. Łączny nakład Dzieł Stalina w języku polskim osiągnął 2.000.000 egzemplarzy. Ogólny nakład wszystkich wydanych w języku polskim prac Tow. Stalina osiągnął dotychczas 5.945.500 egzemplarzy.

ANALFABETYZM W POLSCE ZOSTAŁ ZLIKWIDOWANY

jako zjawisko masowe — zameldował Pełnomocnik Rządu do Walki z Analfabetyzmem, min. St. Matuszewski na uroczystym posiedzeniu Głównej Komisji Społecznej do Walki z Analfabetyzmem w dn. 21.XII. Po 2 i pół latach od wprowadzenia w życie historycznej uchwały Sejmu o likwidacji analfabetyzmu, dzięki wytężonej pracy działaczy oświatowych i społecznych, nauczycielstwa i młodzieży — nauczono dotychczas czytać i pisać 1.019.542 osoby. W Polsce przedwrześniowej według spisu powszechnego z 1931 r. 23,1% ludności nie umiało czytać i pisać, a jeszcze w r. 1939 analfabetą był co czwarty mieszkaniec wsi i co dziesiąty mieszkaniec miast.

„WIEK OŚWIECENIA W POLSCE"

— pod tą nazwą otwarto 21.XII. wystawę, która zajęła 26 sal w warszawskim Muzeum Narodowym. Przedstawicieli Rady Państwa, Rządu R. P. i KC PZPR powitał wicedyr. Muzeum, prof. K. Michałowski. Wystawa została zorganizowana przez liczny zespół naukowców i specjalistów pod kierownictwem prof. B. Leśnodorskiego i prof. St. Lorentza. Obejmuje ona ponad 4.000 eksponatów, w tym tak cenne, jak np. tekst Konstytucji 3 Maja, który do niedawna był jeszcze ukryty w prywatnych archiwach magnackich, dalej — rękopisy Kościuszki, ówczesne druki, ryciny itp. Wystawa ukazuje całokształt przemian społecznych, politycznych i kulturalnych w drugiej połowie XVIII wieku.

TYSIĄCZNE STAŁE KINO WIEJSKIE

otwarto 21.XII. we wsi Kołaki pow. łomżyńskiego, przodującej w wypełnianiu swoich obowiązków wobec Państwa. Na uroczystości byli obecni m. in. min. S. Dybowski i prezes ZSCh Ozga - Michalski. Inauguracyjny seans, który dla wielu mieszkańców wsi był pierwszym seansem filmowym w życiu, wypełniły: kronika, film krótkometrażowy „Z kraju socjalizmu" i film „Czarci żleb".

PRZED V MIĘDZYNARODOWYM KONKURSEM CHOPINOWSKIM

odbyły się w Katowicach ogólnopolskie eliminacje najmłodszych polskich pianistów - studentów państwowych wyższych szkół muzycznych. W eliminacjach wzięło udział 35 pianistów z Warszawy, Katowic, Łodzi, Krakowa, Poznania, Torunia i Sopotu. Wyróżnieni kandydaci na Konkurs Chopinowski będą przygotowywać się do udziału w konkursie pod opieką wybitnych muzyków.

ART. MAL. WŁASTIMIL HOFMAN I WYBITNY GRAFIK ADAM POŁTAWSKI

obchodzą 50-lecie swej pracy. A. Połtawski jest specjalistą w zakresie drukarskiej sztuki literniczej. Stworzył on m. in. typ czcionki — polskiej antykwy. W związku z jubileuszem obu artystów min. Kultury i Sztuki, S. Dybowski przesłał na ich ręce pisma z serdecznymi gratulacjami.

W WYNIKU KONKURSU NA WIĘKSZY UTWÓR SATYRYCZNY

zorganizowanego przez Min. Kultury i Sztuki oraz Sekcję Satyry Zw. Literatów Polskich, premiowano następujące utwory: powieść „Kłopoty z talentem" T. Kwiatkowskiego, sztukę „Dulska na rozdrożu" (tytuł roboczy) A. Sterna, sztukę „Rodzinka" J. Jurandota, sztukę „Dobroczyńca Ludzkości" W. L. Brudzińskiego i A. Marianowicza oraz powieść „Cudze piórka" B. Brzezińskiego. Ponadto wyróżniono sztukę pt. „Korespondenci piszą" M. Kwiatkowskiego.

ODBUDOWANY POMNIK STANISŁAWA MONIUSZKI

odtworzony przez art. rzeźbiarza E. Haupta — został ostatnio odsłonięty w Poznaniu w parku nazwanym imieniem wielkiego kompozytora. Z tej okazji odbył się w poznańskiej Państw. Operze wielki koncert moniuszkowski.

POMNIK PONIATOWSKIEGO

przywieziony z Danii do Warszawy, został tymczasowo umieszczony w Pomarańczarni w Łazienkach.

ZA GRANICĄ

WSZECHZWIĄZKOWA WYSTAWA PLASTYKI 1951 R.

została otwarta 20.XII. w Moskwie w salach Państwowej Galerii Tretiakowskiej. Otwarcia wystawy dokonał przewodniczący Komitetu do Spraw Sztuki przy Radzie Ministrów ZSRR, Bespałow. Na wystawie znajduje się 1.300 prac ponad 500 radzieckich malarzy, rzeźbiarzy i grafików.

50-TA ROCZNICA ZGONU MIKOŁAJA OSTROWSKIEGO

minęła 22.XII. Słynna książka Ostrowskiego „Jak hartowała się stal" osiągnęła w ZSRR 243 nakłady. Ukazała się ona w 46 językach narodów ZSRR i 23 innych językach.

ALEKSANDER FADIEJEW

za wybitne zasługi położone dla rozwoju radzieckiej literatury pięknej oraz w związku z 50-leciem urodzin — został odznaczony Orderem Lenina.

POCZĄTKI REALIZMU SOCJALISTYCZNEGO

(Dokończenie ze str. 2-ej)

kle. Jeszcze w ostatnich dniach byli u mnie chłopi i robotnicy. Z rozmowy, którą z nimi przeprowadziłem, jeszcze raz przekonałem się, że orientują się w zagadnieniach państwowych i społeczno - ekonomicznych nie gorzej, niż jakikolwiekbądź petersburski czynownik. Ludzie, którzy uważają, że chłopi nie są zdolni do uczestniczenia w społeczno - politycznym życiu kraju — nie znają chłopów". Przechodząc do zagadnienia „stosunku Lwa Tołstoja do współczesnej rzeczywistości rosyjskiej", Gorki powiada: „Ten człowiek popadł w niewolę swojej idei. Już z dawna odgraniczył się od rosyjskiego życia i nie przysłuchuje się z należytą uwagą jego głosowi. Byłem świadkiem jak u Tołstoja zjawiła się grupa chłopów, aby zasięgnąć rady w sprawie niektórych zagadnień ich egzystencji... I zamiast wysłuchać chłopów i dać im praktyczną odpowiedź — Tołstoj zaczął wyłuszczać im swoje poglądy... Nie trzeba przywiązywać zbyt wielkiej wagi do jego słów o współczesnej sytuacji Rosji. Tołstoj daleki jest obecnie od jej zrozumienia"[24]).

Lenin wyjaśnił wyczerpująco, dlaczego wybuch rewolucji 1905 roku zakończył misję historyczną Tołstoja. W artykule „O kampanii wyborczej i wyborczej platformie" (1911) Lenin mówi:

„Reasumując, można w dwóch słowach wyrazić istotę i nerw życiowy socjaldemokratycznej platformy wyborczej: **za rewolucję!** Lew Tołstoj powiedział niezadługo przed swoją śmiercią, i powiedział to z charakterystycznym dla gorszych stron „tołstojowszczyzny" współczuciem, że lud rosyjski niezwykle szybko „nauczył się robić rewolucję"[25]).

W innym artykule Lenina, napisanym w trzy lata później, czytamy:

„Niecałe dziesięciolecie dzieli nas od burzliwej epoki 1905 roku, przemiana jednak, jaka w ciągu tego krótkiego czasu dokonała się w Rosji, wydaje się olbrzymia. Rosja jak gdyby od razu przekształciła się z kraju patriarchalnego w nowoczesny kraj kapitalistyczny. Ideolog starej Rosji, L. N. Tołstoj, wyraził to w charakterystycznej i zabawnie - rzewnej tyradzie, w której ubolewa nad tym, że naród rosyjski „zdumiewająco szybko nauczył się robić rewolucje i parlamenty". Rzecz oczywista, że „nagłe" przekształcenie Rosji w kraj burżuazyjny mogło nastąpić w ciągu pięciu lub dziesięciu lat XX stulecia jedynie dlatego, że cała druga połowa ubiegłego wieku była jednym z etapów zmiany ładu pańszczyźnianego na kapitalistyczny[26]).

Do rewolucji 1905 roku Tołstoj reprezentował starą Rosję, to jest wielomilionowe, patriarchalne chłopstwo rosyjskie, które **już** nie godziło się ze swoim niewolniczym położeniem, ale **jeszcze** nie było zdolne do zorganizowanej walki przeciwko niemu. Literatura realizmu krytycznego mogła co najwyżej wyrazić interesy i nastroje tego chłopstwa i innych warstw ludności pracującej, których poziom świadomości politycznej był mniej więcej równy poziomowi świadomości chłopskiej.

W dziełach Tołstoja i Czechowa realizm krytyczny wzniósł się na wyższy szczebel. Nikt nie mógł dalej od nich — jak mówi Gorki — „iść po tej drodze".

Tołstoj sam zdawał sobie sprawę, że doszedł do ostatecznej granicy w rozwoju realizmu krytycznego. Napotykał wielkie trudności przy pisaniu „Zmartwychwstania" i zrozumiał, że nie Niechludow, lecz człowiek z ludu powinien był zostać bohaterem powieści. Ale po to, aby zrobić bohaterem powieści przedstawiciela ludu, czynnego bojownika o sprawę ludową, trzeba było zrozumieć, jaką rolę bohater i bojownik powinien odegrać w życiu. Tego Tołstoj i nie rozumiał, i nie uznawał.

To samo można powiedzieć o Czechowie.

Tołstoj i Czechow byli przedstawicielami starej Rosji, jak Lenin nazywa Rosję, która nie przeszła jeszcze przez ogień rewolucji 1905 roku. Byli jej przedstawicielami, chociaż zdobyli się na bardzo głęboką krytykę wszystkich podstaw, na których się opierała. Tołstoj i Czechow byli przedstawicielami starej Rosji w tym sensie, że nie dostrzegali sił, które były zdolne do przekształcenia jej w nową Rosję.

W przeciwieństwie do Tołstoja i Czechowa, Gorki już przed rewolucją 1905 roku reprezentował **nową Rosję**, która kształtowała się w łonie starej Rosji — rewolucyjną Rosję, Rosję Lenina i Stalina. W artykule „Początek demonstracyj" (1901), Lenin, wskazując na protest mas przeciw wysiedleniu Gorkiego z Niżnego Nowogrodu przez rząd carski, pisał: „Pisarza o sławie europejskiej, którego całą bronią było — jak słusznie wyraził się mówca w czasie niżnogorodzkiej demonstracji — wolne słowo, rząd samowładny wysyła bez sądu i śledztwa z miasta rodzinnego"[27]).

Te leninowskie słowa są kluczem do zrozumienia twórczości wczesnego Gorkiego: słowo Gorkiego - artysty było **wolnym słowem**, służyło sprawie wolności. Na tym polegała osobliwa rola Gorkiego w rosyjskiej i światowej literaturze końca XIX i początku XX stulecia. Gorki już wtedy powiązał swoją twórczość i swój los pisarski z rewolucją.

Jako przedstawiciel nowej Rosji, Gorki wolnym słowem oddziaływał na cały lud, nie tylko na jego przodujące warstwy. Malując politycznie zacofane warstwy pracujące, które w owym czasie głównie stanowiły masę ludową, Gorki musiał przystąpić do rozwiązania tych zagadnień, które podejmował realizm krytyczny. I rzeczywiście, u Gorkiego znajdziemy nie mało stycznych punktów z Tołstojem, i z Czechowem, i z pisarzami obozu rewolucyjno - demokratycznego — z Niekrasowem, Szczedrinem i innymi[28]). Chociaż związki Gorkiego z całą poprzednią literaturą są tutaj nader widoczne, lecz nie mniej widoczna jest oryginalność pisarza. Ciasno jest Gorkiemu w ramach realizmu krytycznego, toteż przełamuje je, przyswajając sobie zarazem jego najlepsze zdobycze. Gorki już w początkach nowego stulecia stawia sobie zadanie, które można było wykonać tylko pod warunkiem stworzenia jakościowo nowego realizmu. Tak więc w październiku 1901 roku, przesyłając K. P. Piatnickiemu sztukę „Mieszczanie", pisze:

„Jutro zacznę nową sztukę... Napiszę ją jak należy, przysięgam panu. Będzie poetycka, pełna żaru, będzie miała bohatera z ideałem... A bohaterką — będzie córka praczki — demokratka! — słuchaczka kursów, żona adwokata, nienawidząca tego życia, którym żyje.

Wokoło tych postaci cała społeczność prowincjonalnego miasta. Urzędnik ziemski działacz, kupiec, dziennikarz, zastępca prokuratora, naczelnik ziemstwa, doktor... rozumie pan? — całe — draństwo! Wszyscy — mieszczanie! Wydaje mi się, że płonę. Chcę pracować, chcę straszenie"[29]).

W innym liście, również z października 1901 roku — do tego samego adresata — Gorki ponownie pisze o swych zamierzeniach:

„Wie pan, napiszę cykl dramatów. To pewne. Jeden — o życiu inteligencji. Kupa ludzi bez ideałów i nagle! — wśród nich — jeden z ideałem! Złość, trzask, wycie, huk.

„Drugi — o miejskim, na pół inteligentnym robotniku — proletariat. Rzecz całkowicie nieoczekiwana.

Trzeci — o wsi. To uda się pójdzie. Rozumie pan: sekciarz - mistyk, sekciarz - racjonalista, wieś — ciemna, wieś — piśmienna, chłop, teść żyjący ze synową, kułak, bestialstwo, ciemność i w niej ognisty iskry nowego życia"[30]).

Z listów tych, jak i z całego szeregu innych wypowiedzi, widać, że główne zainteresowanie Gorkiego jako pisarza skupiało się na poszukiwaniach bohatera **z ideałem**. Ideały mieli oczywiście i lepsi bohaterowie Tołstoja, i lepsi bohaterowie Czechowa. Ale ideały te miały zbyt ogólny charakter i nie przekraczały marzeń o „pięknym życiu", marzeń nie popartych zdolnością ani zdecydowaną wolą i gotowością ich urzeczywistnienia. Zupełnie coś innego widzimy u Gorkiego. Gorki wysuje ludzi, którzy nie tylko marzą o pięknej przyszłości, lecz także uporczywie zdążają do tego celu. W zamyśle stworzenia pozytywnych indywidualności, aktywnych bohaterów, wczesny Gorki o wiele bliższy jest rewolucyjnym demokratom niż Tołstojowi i Czechowowi. Rewolucyjni demokraci, zarówno w dziedzinie estetyki, jak i w dziedzinie twórczości artystycznej, ujmowali problem pozytywnego bohatera, wybitnie ideowego i energicznego bohatera, który usiłuje przekształcić rzeczywistość zgodnie ze swoimi rewolucyjnymi i materialistycznymi pojęciami o życiu. Młody Gorki jest im bliski, kiedy stawia sobie zadanie nakreślenia „bohatera z ideałem", **świadomego bojownika** o ustanowienie sprawiedliwego ustroju społecznego. Jednakże stanowisko Gorkiego jest nie tylko bliskie stanowisku rewolucyjnych demokratów, lecz także różni się od niego głęboko i zasadniczo. To dotyczy zarówno bohatera Gorkiego, jak i jego ideału. **Bohater** młodego Gorkiego — to robotnik, na przykład maszynista Nił. **Bohaterami** rewolucyjno-demokratycznej literatury z reguły byli „raznoczyńcami". **Ideał** gorkowskiego bohatera owego czasu — to socjalistyczny ideał świadomego proletariusza, bez żadnych cech utopijnych, chociaż nie pozbawiony pewnej abstrakcyjności.

W ten sposób już twórczość młodego Gorkiego stała się węzłowym punktem, w którym skrzyżowały się najlepsze tradycje rosyjskiej literatury, przede wszystkim tradycje Czechowa i Tołstoja oraz tradycje rewolucyjno-demokratycznych pisarzy, którzy najczynniej walczyli o ideowość literatury, o to, aby ona służyła sprawie rewolucyjnej przebudowy społeczeństwa. Gorki właśnie dlatego potrafił twórczo przyswoić sobie i uogólnić najlepsze tradycje rosyjskiej literatury, ponieważ od samego początku swojej działalności pisarskiej występował jako przedstawiciel nowej, najbardziej postępowej klasy. Gorki tworzył literaturę odpowiadającą wielkim historycznym zadaniom tej klasy i mógł z perspektywy swojego postępowego poglądu na świat dostrzec to, co przed nim literatura przyniosła najcenniejszego i najznakomitszego. Gorki postępował według historycznych wskazań wodzów partii bolszewickiej, Lenina i Stalina, podkreślających, że proletariat i wszyscy ludzie pracy powinni przyswoić sobie i krytycznie ustosunkować się do największych zdobyczy przeszłości w jej najlepszych wzorach.

Już swoimi pierwszymi utworami Gorki zapoczątkował nową epokę w historii postępowej literatury rosyjskiej. Dzieła te tworzyły podstawy będącej wyrazem nowego pojmowania realizmu socjalistycznego — sztuki nia praw rozwoju społecznego oraz wynikiem nowego układu sił w społeczeństwie. O tym właśnie układzie była mowa w listach Gorkiego do Piatnickiego, które cytowaliśmy wyżej.

Nie wystarczy, żeby pisarz-realista sam dostrzegał nowy układ sił społecznych — musi się on stać widoczny i zrozumiały także dla szerokich mas pracujących. Nie wystarczy, że pisarz-realista sam opanował materialistyczny i rewolucyjny pogląd na świat — pogląd ten musiał dotrzeć do szerokich mas ludowych i stać się siłą mobilizującą je do walki rewolucyjnej.

Rewolucja 1905 roku ukształtowała ostatecznie nowy układ sił społecznych w Rosji. „Dziesięciolecie poprzedzające rewolucję, od 1895 po 1904 rok, pokazuje nam już jawne wystąpienia i niewątpliwy wzrost masy proletariackiej, wzrost walki strajkowej, wzrost socjaldemokratycznej robotniczej agitacji, organizacji, partii. Za socjalistyczną awangardą proletariatu zaczęło powstawać do masowej walki, zwłaszcza od roku 1902, i rewolucyjno-demokratyczne chłopstwo.

W rewolucji 1905 roku te dwie tendencje, które w 61 roku zaledwie wystąpiły na jaw, dopiero co zarysowały się w literaturze, rozwinęły i wzrosły, znalazły sobie wyraz w ruchu **mas**, w walce **partii** na najróżniejszych arenach, w prasie, na mityngach, w zrzeszeniach, w strajkach, w powstaniu, w dumach państwowych"[31]).

Rewolucja 1905 roku pokazała, że konsekwentnym bojownikiem o wyzwolenie wszystkich ludzi pracy jest tylko proletariat.

Rewolucyjne wystąpienia proletariatu i chłopstwa utrwaliły też nowy układ sił społecznych, uwydatniły najbardziej świadomej części mas pracujących możliwość świadomego i planowego przekształcenia życia społecznego.

Było to decydującym warunkiem ostatecznego utrwalenia realizmu socjalistycznego jako metody artystycznej nowej epoki w historii ludzkości.

„Matka" Gorkiego — jest wielkim dziełem rewolucyjnej literatury pięknej. „Matka po raz pierwszy pokazała udział całego ludu w rewolucji i kierowniczą rolę partii bolszewickiej. Ta genialna powieść, napisana przez wielkiego towarzysza broni, przyjaciela i ucznia Lenina i Stalina, reprezentuje typ nowej powieści w historii rosyjskiej i światowej literatury — powieści realizmu socjalistycznego.

Charakterystyczne, że Gorki zaczął pisać tę powieść w rok po zamknięciu się epoki Tołstoja.

B. Bursow
Tłum. **R. K.**

[24]) Was. Reginin. Z rozmowy z Maksymem Gorkim. „Birżewyje Wiedomosti", 1905, Nr 8308.
[25]) W. I. Lenin. Dzieła, T. XVII, str. 251. Wyd. ros.
[26]) W. I. Lenin. Dzieła, T. XX, str. 191. Wyd. pol.
[27]) W. I. Lenin. Dzieła, T. V, str. 351, wyd. pol.
[28]) Wyjaśnieniu zagadnienia stosunku Gorkiego do poprzedzającej go twórczości literackiej poświęcono wielką ilość prac. Wymienimy tu nowsze z nich: **B. W. Michajłowski.** Twórcze poszukiwania młodego Gorkiego (Osobliwości realizmu wczesnego Gorkiego); **A. M. Jegolin.** Gorki i literatura rosyjska; **B. W. Michajłowski.** Gorki i Gogol; **J. J. Elsberg.** Tradycje szedrinowskie w twórczości Gorkiego („Gorkowska lektura", wyd. Akademii Nauk ZSRR, 1949).
[29]) „Gorkowski Almanach", rok 1946, Wszechrosyjskie Towarzystwo Teatralne, 1948, str. 5.
[30]) Tamże.
[31]) W. I. Lenin, Dzieła, T. XVII, str. 97—98, wyd. ros.

WAWRZYNIEC ŻUŁAWSKI

Jeszcze o finałach Festiwalu muzyki Polskiej

Dziewiąty dzień finałów Festiwalu Muzyki Polskiej (8 grudnia ub. r.) był dniem muzyki kantatowej. W sali „Romy" wystąpiła orkiestra Filharmonii Warszawskiej, soliści-śpiewacy oraz świetny chór Filharmonii Krakowskiej (odznaczony później pierwszą nagrodą przez jury Festiwalu). W programie znalazły się dwie kantaty oraz Trzecia symfonia Szymanowskiego, która w istocie jest również monumentalną kantatą, czy też raczej czymś w rodzaju poematu symfonicznego na głos solo, chór i orkiestrę.

Wykonana pod dyrekcją kompozytora „Kantata Wrocławska" **Kazimierza Wiłkomirskiego** do tekstu poetyckiego Tadeusza Marka jest utworem nowym, napisanym w ubiegłym roku specjalnie na Festiwal. Kantata posiada wyraźnie sprecyzowane założenie. Założeniem tym jest chęć stworzenia muzyki popularnej w najlepszym rozumieniu tego słowa: muzyki, która by przemawiała bezpośredniością emocjonalnego wyrazu, która by nie rezygnując z wysokiego poziomu, z poważnej, odpowiedzialnej formy kantaty, z bogactwa środków — przemawiała jednocześnie językiem prostym i zrozumiałym — muzyki wreszcie, która by nie stawiała zbyt wysokich wymagań wykonawczych i była dostępna nie tylko dla zespołów zawodowych, ale i dla bardziej zaawansowanych zespołów amatorskich. Wydaje się więc, że z tych właśnie pozycji musimy oceniać wartość utworu Wiłkomirskiego.

Jasne jest, że istniała potrzeba takiego dzieła, a tym więcej dzieła związanego tematyką ze sprawą Wrocławia i Ziem Odzyskanych — ze Śląskiem, który jest obszerną bazą licznych zespołów amatorskich, często na bardzo dobrym poziomie. „Kantata Wrocławska" tego rodzaju zamówienie społeczne spełnia w znacznym stopniu. Jeśli nie piszemy, że spełnia je całkowicie — to przede wszystkim ze względu na jej niejednolitość. Muzyka kantaty operuje cały czas środkami prostymi i zrozumiałymi, jednakże obok fragmentów, pełnych napięcia dramatycznego i siły wyrazu, występują fragmenty dość powierzchowne, pozbawione szerszych ambicji twórczych. Powaga i skupienie archaizowanego wstępu rozprasza się dalej w bardziej operowych niż kantatowych efektach; prostą melodykę sopranowego solo poprzedza wokaliza, zatrącająca trochę „orientalnym" okresem Szymanowskiego. Interesująco zarysowana fuga gubi się w epizodach zbyt programowych — płynnej melodycznie, ale zanadto już błahej pieśni końcowej brak odpowiedniego ciężaru gatunkowego. Ta nierówność poziomu jest najpoważniejszym zarzutem, jaki mamy pod adresem kompozytora. Natomiast zalety takie, jak podkreślana już dostępność i komunikatywność muzyki Wiłkomirskiego, jak szczerość przeżycia emocjonalnego, a przede wszystkim sam fakt podjęcia próby stworzenia wielkiej formy muzyki masowej, skłaniają do pozytywnej oceny „Kantaty Wrocławskiej". Podkreślić należy przy tym, że jest to typ muzyki, do której chętnie garną się wykonawcy, mimo iż partia solowa przedstawia dość znaczne trudności wokalne. Partię tę wykonała bardzo dobrze, czysto i muzykalnie **Jadwiga Dzikówna** (sopran).

Pod dyrekcją **Witolda Rowickiego** wykonano następnie kantatę „Prorok" **Bolesława Woytowicza** do tekstu Puszkina. Partię solową śpiewał **Antoni Majak** (bas). Utwór ten słyszeliśmy w pierwszym etapie Festiwalu i omawialiśmy w nr. 20 „Nowej Kultury" z 20 maja 1951 r. To nadzwyczaj interesujące, pełne powagi dzieło łączy wysokie wartości muzyczne z trafnością poetyckiego nastroju, wiernie oddającego atmosferę wiersza Puszkina.

Wykonana na zakończenie Trzecia symfonia **Karola Szymanowskiego** napisana została w roku 1916, a więc prawie równocześnie z I Koncertem skrzypcowym. Jest to szczytowe dzieło okresu poprzedzającego zwrot w twórczości Szymanowskiego, kiedy to oczarowany oryginalnym pięknem góralskiego folkloru kompozytor zrewidował całkowicie swój światopogląd muzyczny i wkroczył śmiało na drogę wielkich tradycji Chopinowskich. Odrzucił w swej muzyce wszystko, co płynęło z obcych wpływów, nawiązał do elementów ludowych, uprościł środki wyrazu i stał się twórcą prawdziwie narodowym.

III Symfonia wymaga ogromnego aparatu wykonawczego. Bierze w niej udział głos solowy, chór, kolosalna stuosobowa orkiestra oraz organy. Przed wojną wykonywano ją ze względów oszczędnościowych bez chórów (za zgodą zresztą przyciśniętego koniecznością kompozytora), co należy uznać za niedopuszczalne okaleczanie dzieła. W kompletnej obsadzie wykonano III Symfonię po raz pierwszy w r. 1950 w Filharmonii Krakowskiej (dyrygował Witold Krzemieński, partię solową śpiewał Lesław Finze) i obecnie (bez organów) — w Warszawie. Dopiero pełne wykonanie, a zwłaszcza wykonanie warszawskie odkryło całą wielkość tej wspaniałej symfonii.

Trudno wprost we współczesnej literaturze muzycznej wskazać dzieło równie wstrząsające siłą wyrazu siłą żarliwości i wewnętrznej prawdy. Muzyka III Symfonii sięga szczytów jakiejś ekstatycznej, a równocześnie głęboko ludzkiej uczuciowości. Głębia przeżycia łączy się tu ze skończonym pięknem dźwiękowym, z przepysznym bogactwem brzmienia. Tekst poetycki „Pieśni o nocy" staroperskiego poety z XII wieku, Dżel'a leddina el Rumi — to pieśń o wielkiej, nieprzeniknionej ciszy. Trudno o nastrój głębszej ciszy niż właśnie muzyka III Symfonii w momencie, kiedy milknie chór i orkiestra i dobiegają pierwsze słowa tekstu poety. Moment ten należy do niezapomnianych wzruszeń artystycznych. Tę część — od wejścia głosu solowego aż do końca Symfonii — musiano na żądanie publiczności powtórzyć. Jeszcze jeden dowód, że dzieła Szymanowskiego, cenione dawniej przez garstkę znawców, a niedocenione przez mieszczańską publiczność przedwojenną, dopiero dziś przemawiają w całej pełni, dopiero dziś stają się naprawdę własnością społeczeństwa.

Wykonawcy III Symfonii odnieśli ogromny sukces. Interpretacja Rowickiego budzi szczere uznanie. Sugestywność koncepcji, trafność, z jaką przeniknął zawiłe tajniki partytury Szymanowskiego, świadczą o intuicji artystycznej godnej dyrygenta wielkiego kalibru. Gorące pochwały należą się orkiestrze Warszawskiej Filharmonii. Dojrzałość do wykonania tak trudnego dzieła wykazuje, jak wielkie postępy poczynił ten młody zespół symfoniczny. Chór Krakowskiej Filharmonii, świetnie przygotowany przez **Zbigniewa Soję**, wykonał swą partię z niezawodną precyzją i czystością. Solo wokalne śpiewała bardzo dobrze **Alina Bolechowska** (sopran). Całość brzmiała świetnie i nawet fatalna akustyka sali „Romy" nie zdołała osłabić wrażenia, jakie wywarło to niezwykłe dzieło.

Wawrzyniec Żuławski

KALMAN MIKSZATH
LISTY POSŁA
Powieść
Str. 275 zł 11.20
„CZYTELNIK"

STEFAN ŻEROMSKI
LUDZIE BEZDOMNI
Powieść
Posłowie **Zofii Stefanowskiej**
Ilustracje **Krzysztofa Henisza**
Str. 367 zł 12.—
„CZYTELNIK"

EDWARD PASSENDORFER
Z WĘDRÓWEK GEOLOGA
Str. 162 zł 7.80
„U PODSTAW WIEDZY"
SZCZEPAN PIENIĄŻEK
W ŚWIECIE ROŚLIN
Str. 244 zł 12.50
„CZYTELNIK"

WKRÓTCE UKAŻĄ SIĘ

STEFAN ŻEROMSKI
POPIOŁY
Opowieść z końca XVIII i początku XIX wieku
Trzy tomy
Posłowie Kazimierza Wyki
Ilustracje Antoniego Uniechowskiego

STEFAN ŻEROMSKI
WALKA Z SZATANEM
Trylogia
Część I
NAWRACANIE JUDASZA
Powieść
Część II
ZAMIEĆ
Powieść
Część III
CHARITAS
Powieść
Posłowie Ewy Korzeniewskiej
Ilustracje Krzysztofa Henisza

STEFAN ŻEROMSKI
MONOGRAFIA
Praca zbiorowa
Instytutu Badań Literackich
„CZYTELNIK"

Nowe książki

W ostatnich dwóch miesiącach pojawiło się na półkach księgarskich kilka interesujących edycji w zakresie literatury niemieckiej, zarówno klasycznej jak i współczesnej. Klasyka wzbogaciła się o trzy wydania Heinowskie, co jest tym bardziej godne podkreślenia, że autor „Księgi Pieśni" należy jeszcze dotychczas do mało znanych klasyków niemieckich w Polsce. Tak więc wrocławskie „Ossolineum" wydało „Poezje wybrane" Heinego w tłumaczeniu Stanisława Łempickiego, Biblioteka Szpilek — zbiór wierszy pt. „Statek niewolników", a nakładem Ludowej Spółdzielni Wydawniczej ukazały się „Noce Florenckie" w złym tłumaczeniu Adama Szczerbowskiego.

Wybór Łempickiego jest bodajże najobszerniejszym zbiorem wierszy Heinego w Polsce. Tomik ten powstał przeważnie w czasie drugiej wojny światowej i jest owocem długiej i żmudnej pracy, nie zawsze uwieńczonej doskonałym rezultatem. „Poezje wybrane" nie obejmują wszystkich tłumaczeń St. Łempickiego, duża ich część czeka jeszcze wydania Zbiór „Biblioteki Szpilek" opracowany i zaopatrzony wstępem przez Artura Maryę Swinarskiego, zawiera głównie wiersze satyryczne i polityczne Heinego tłumaczone przez Marię Konopnicką, Tetmajera, Andrzeja Niemojewskiego, Aleksandra Kraushara, Mirona, J. K. Weintrauba, Swinarskiego, St. R. Dobrowolskiego. Lewina i in. „Statek niewolników" odznacza się starannym doborem wierszy. Poziom przekładów nierówny. Mniej udaną pozycją są „Noce Florenckie", których przekład i opracowanie pozostawiają wiele do życzenia.

Z zakresu współczesnej prozy niemieckiej należy wymienić przede wszystkim „Pożegnanie" J. R. Bechera, wydane przez Państwowy Instytut Wydawniczy w przekładzie Juliusza Saloniego. Becher, jeden z najwybitniejszych pisarzy niemieckich starszego pokolenia i czołowy poeta Niemieckiej Republiki Demokratycznej, znany jest polskiemu czytelnikowi jedynie z kilku wierszy, które były drukowane sporadycznie w naszych pismach literackich. „Pożegnanie" jest pierwszą książką, która prezentuje w Polsce Bechera jako prozaika. Powieść, osnuta na autobiograficznym materiale, odtwarza sugestywnie obraz wilhelmowskich Niemiec w latach 1900—1914, opisując przeżycia mieszczańskiego młodzieńca, który zrywa po dłuższej ewolucji ze swoją klasą społeczną i zbliża się do obozu robotniczego.

Nakładem „Czytelnika", który wydał dotychczas szereg utworów Anny Seghers, ukazało się opowiadanie tej pisarki p.t. „Tranzyt". Książka ta, napisana na emigracji, opisuje dzieje politycznych emigrantów z Hiszpanii i Niemiec, uciekających przed posuwającą się naprzód armią niemiecką i usiłujących dostać się w Marsylii na okręt zmierzający do Ameryki Południowej. „Tranzyt", jeden z ciekawszych utworów Seghers, wyszedł u nas w tłumaczeniu Wandy Jedlickiej.

Trzecim utworem postępowej prozy niemieckiej, przetłumaczonym ostatnio na polski, jest powieść znanego pisarza proletariackiego Hansa Marchwitzy p.t. „Kumiacy" (przekład i wstęp Jerzego Rawicza), wydana przez „Książkę i Wiedzę". Akcja „Kumiaków" toczy się w środowisku górniczym Zagłębia Ruhry, a ich bohaterem jest górnik, który przekształca się z nieuświadomionego, a nawet obałamuconego przez nacjonalistów robotnika w czynnego bojownika proletariatu. Powieść ta, podobnie jak „Pożegnanie" Bechera, jest utworem autobiograficznym.

k

Komentarze

Bibliografia obiektywna!

Od dłuższego czasu zaglądam do „Tygodnia prasy polskiej" — bibliografii bieżącego czasopiśmiennictwa w Tygodniku Powszechnym. Dzieją się tam rzeczy dziwne.

W dziale „artykuły ogólne" bibliograf odnotowuje tylko pozycje z pism katolickich. Gdyby ktoś chciał się informować z Tygodnika Powszechnego o publicystyce polskiej, musiałby dojść do przekonania, że istnieje w Polsce tylko publicystyka kościelna, liturgiczno - teologiczna. Artykułem ogólnym nie godzi się bowiem nazwać „Kroniki ostatnich tygodni" Jerzego Andrzejewskiego i dziesiątek innych, świeckich wprawdzie, artykułów publicystycznych. A może bibliografii Tygodnika chodzi po prostu o artykuły ogólne z zakresu teologii?

Wyjątkowo tylko do działów filozofii, psychologii, socjologii, historii, geografii i językoznawstwa dopuszcza się pisma spoza kręgu Dziś i Jutro, Przeglądu Powszechnego i Przeglądu Zachodniego. Jedyną koncesję konsekwentnie czyni bibliograf Tygodnika na rzecz pism mu obcych w dziale literatury (np. wiedzy o literaturze, krytyki literackiej i teatru). Wielkoduszność Tygodnikowego rejestratora jest tu chyba podyktowana obawą, że w innym wypadku — gdyby działy te oprzeć na materiałach stanowiących zasadniczą podstawę bibliografii — trzeba by je rychło zlikwidować z braku pozycji.

Od czasu do czasu, acz niechętnie, przez ucho igielne przejdą do Tygodnikowej wieczności jakieś pozycje z postępowej prasy literackiej do działu reportażu. Na jakiej zasadzie dokonuje się wyboru? Chyba na zasadzie osobistych sympatii bibliografa, bo innych nie widzę.

„Tydzień prasy polskiej" w Tygodniku Powszechnym kompletnie zakłamuje obraz prasy polskiej, dezorientuje czytelników, informuje obłudnie i jednostronnie.

Bibliografia, zdawało by się, należy do tych dziedzin, w których nie trudno utrzymać obiektywizm. Jak na Tygodnik — okazuje się — i to za wiele.

tdr.

Zadufek krytyczny

Nazwa zadufków różnego autoramentu przyjmie się u nas z pewnością. Andrzejewski nie roztoczył jeszcze przed nami w całej okazałości planów Wojny Skutecznej — ja chciałbym tu dodać drobne uzupełnienie w związku z pewnym jaskrawym przypadkiem zadufania w sobie krytyka.

Co charakteryzuje zadufka krytycznego? Zadufek krytyczny czuje się zwolniony od myślenia i argumentowania. Uważa, że jego zdanie wystarczy, że jest dosyć autorytatywne. Zadufek np. pompatycznie pisze: „ocena dzieła literackiego, wychodzącego z przesłanek wyłącznie socjologicznych jest niepełna i skazana na prawie nieuniknioną wulgaryzację. Chociaż krytykom marksistowskim ciągle przypomina się, że nie wolno wulgaryzować, przypomnienia te nie zastępują przecież tych subtelnych narzędzi, które zdolne są odsłonić całą ideologiczną i estetyczną prawdę zjawisk literackich. Próby znalezienia takich narzędzi — jak do tej pory — kończą się ustalaniem zdań przeciwstawnych sobie nawet w ramach jednego systemu przesłanek. Zdarza się bowiem — i fakt ten powinien posiadać wymowę obiektywną — iż jeden z przedstawicieli twierdzi np. że Balzak jest przedstawicielem realizmu proburżuazyjnego, drugi zaś przedstawiciel tej samej szkoły myślowej widzi w Balzaku symbol literatury antyburżuazyjnej" (patrz „przed nowymi zadaniami" — ostatni numer Dziś i Jutro).

O jaką krytykę, wychodzącą z przesłanek „wyłącznie socjologicznych" chodzi? Jaki jeden przedstawiciel, a który drugi? To się nazywa strzelać kulą w płot. Zadufek nie czuje się w obowiązku zastanowić, czemu Balzaka nazwała krytyka marksistowska realistą krytycznym, woli podążać beztrosko śladami Jakimiaka.

Tu zadufek — załatwiwszy ewentualnych kontrahentów — przechodzi do bilansu własnych sądów, wolnych naturalnie od wulgarności i płyciny opinii przeciwnych. Potem przystępuje do wyznaczania zadań nowych, nie zastanawiając się oczywiście nad tym, że nie ma w nich nic nowego I tak w kółko, dokoła siebie, dokoła zadufka.

W Wojnie Skutecznej przepuścić nie wolno jednemu z groźniejszych, bo najbardziej w swym konserwatyzmie i bezmyślności pewnych siebie zadufków — zarekomendowanemu tutaj zadufkowi krytycznemu.

rdc

O ład w księgarniach

Wcale nie błahy pomysł rzucił ob. Grze-ski w felietonie domagającym się utworzenia „probierni" książek, gdzie zainteresowany czytelnik mógłby swobodnie wybierać wśród nowych wydawnictw. Gdyby nawet probiernie książek powstały, nie zwalnia to księgarni — primo — od umiejętnego pokazywania czytelnikom nowych książek — secundo — od ładu w sklepach.

Na Krakowskim Przedmieściu — naprzeciwko uniwersytetu znajduje

się księgarnia bogato zaopatrzona nie tylko w produkcję książkową, lecz również w sporą ilość skryptów uniwersyteckich. W księgarni panuje zwykle duży ruch, gdyż zaopatruje się w niej młodzież studencka Tymczasem... sklep jest zawalony pakami nierozładowanych książek, na stołach sklepowych leżą albo sterty porozrzucanych bezładnie książek, albo wydawnictwa stare Na jednej tylko półce przy ladzie zgromadzone są bez ładu i myśli nowości wydawnicze. Sprzedający są do tego słabo zorientowani w stanie posiadania sklepu i — przy tym bałaganie — nie można się im dziwić Niestety, księgarnia na Krakowskim nie jest wyjątkiem.

Z księgarni wychodzi się z chaosem w głowie — bez poszukiwanej książki. Księgarnie muszą dbać o zaprezentowanie nowości wydawniczych, obsługa musi służyć pomocą i informacją nowym odbiorcom książki. Warto, żeby Dom Książki pomyślał nad usprawnieniem pracy księgarni, nad uatrakcyjnieniem witryn i stołów księgarskich

tad.

KORESPONDENCJA

OSTATNI RAZ O „GRZECHU"

Z przyjemnością przeczytałam artykuł kol. Leona Kruczkowskiego p.t. „Pietyzm bez pedanterii" (N. Kult. nr 51-52). Zgadzam się zarówno z myślą zawartą w tytule, jak z końcowymi rozważaniami kol. Kruczkowskiego, które zresztą nie są już polemiką z rozważaniami moimi. Podzielam bowiem pogląd tych, co w „prainscenizacji" „Grzechu" widzą nie tylko świetne przedstawienie, ale i wyraz pietyzmu dla zapomnianej sztuki Żeromskiego. Myślą przewodnią mojej wypowiedzi o nowej wersji literackiej „Grzechu" (N. Kult. nr 51-52) nie była też „rygorystyczna aż do najmniejszych szczegółów obrona tekstu oryginalnego" w imię pietyzmu dla słabszych nawet miejsc utworu. Myślą przewodnią mojej wypowiedzi było to, co wyraziłam słowami: „Interesuje mnie *głównie* sprawa *jakości* i *celowości* wniesionych do „Grzechu" zmian."

Dla zakończenia naszej dyskusji pozwolę sobie jeszcze na parę uwag w związku z artykułem „O pietyzm bez pedanterii".

Pierwsza z nich dotyczy sprawy dość błahej. Kol. Kruczkowski zarzuca mi, że upominając się o wstępny monolog Parmenki (a raczej o parę jego zdań) powołuję się — „ni mniej ni więcej — na słynne monologi dramatów poetyckich, „Hamleta" czy „Dziadów". Ani w czytanej, ani w drukowanej wersji mej wypowiedzi nie wspomniałam nawet słowem o „Dziadach" czy „Hamlecie" Ale przypisanie mi powoływania się na te dzieła to niewinna pomyłka wynikająca ze zrozumiałego kojarzenia obrony jakichkolwiek monologów z tymi wielkimi w dziejach teatru monologami. Drobiazg.

Nieco ważniejsze wydają mi się dwie inne rzeczy. Broniąc słów Zofii Parmen: „Pani probuje tu szantażu!" kol Kruczkowski twierdzi, że Zofia mogła podejrzewać Annę o chęć wymuszenia pieniędzy, i że „w danym wypadku ewentualny szantaż pieniężny Anny wobec Bukowicza byłby do pewnego stopnia zamachem na pieniądze Zofii". Jak wiadomo z treści sztuki, Zofia Parmen w drugim akcie dokładnie wypróbowała, na ile Anna zdolna jest do „zamachów" na jej lub czyjekolwiek pieniądze. Ale Leon Kruczkowski interpretuje tu swój własny tekst, więc musimy tę jego interpretację przyjąć, a nawet pomóc do jej uzasadnienia. Widocznie pod wpływem oszołomienia, skandalem rodzinnym opanowana, baczna Zofia tak dalece wypadła z równowagi, że zapomniała, kto jej ciężkie pieniądze odrzucił, a kto się okazał na nie łasy Mimochodem nadmienię, że to miejsce nie należy do moich „najważniejszych zastrzeżeń".

I jeszcze sprawa piosenki. Kol. Kruczkowski powiada, że „Świtezianka" „jest jednym z przykładów sprzeczności zdarzających się w oryginale „Grzechu". Bo Zofia „mówi przecie wyraźnie, że Anna trwoni swój głos na śpiewy prostackie", a więc Żeromski, mimo umieszczenia „Switezianki" w drukowanym niegdyś pierwszym akcie, miał na myśli piosenki ludowe. Moja interpretacja tych słów Zofii jest nieco inna Brzmią one i w oryginale, i w nowej wersji tak: „Anetka ma głos prześliczny... Tutaj marnuje go, trwoni na śpiewy prostackie i jeżeli tak dalej pójdzie, to zatraci wkrótce jego świeżość. Należałoby koniecznie zacząć uczyć ją śpiewu systematycznie". Wedle mojego rozumienia Żeromski użył tu słowa „prostacki" w znaczeniu — dziecięcy, niekształcony, a Zofia Parmen ma tu na myśli nie repertuar Anny, lecz jedynie jej głos, boć o tym wyraźnie mówi cały przytoczony kontekst. Czy „Switezianka" u Żeromskiego „zalatuje konwencjonalizmem literackim i nie spełnia celowej funkcji dramaturgicznej?" Dla Żeromskiego na pewno nie była to piosenka konwencjonalna; ta pieśń należała do obyczajów kulturalnych jego środowiska i epoki. A funkcję dramaturgiczną spełnia także nie repertuar (poza jego rolą akompaniamentu miłosnego), lecz raczej talent głosowy Anny. Spełnia ją głównie w akcie drugim w związku z projektem wyprawienia Anny do Włoch. Potem ten wątek śpiewu się gubi, aby w ostatnim akcie oryginału powrócić już „na budowie", jako wspomnienie rzeczy przepadłych. I tu nie jest bez znaczenia „dramaturgicznego", że właśnie tekst śpiewanej przez Annę „Switezianki" (opartej na podaniach ludowych) wzrusza do łez starą Wuliczkę. Na wzmocnienie i ożywienie „funkcji dramaturgicznej" śpiewu Anny przez adaptację literacką i reżyserię teatralną było też może miejsce w skasowanym czwartym akcie, w myśl uwagi, którą ośmieliłam się rzucić na ten temat w mej wypowiedzi.

Ważne i najwięcej rzeczy wyjaśniające jest w artykule kol. Kruczkowskiego to, co mówi on o przeróbkach utworów dramatycznych. Kol. Kruczkowski wyliczył kilkanaście takich utworów przerabianych dwukrotnie albo nawet po kilka razy przez różnych autorów, zaznaczając, że w ten sposób z dzieł pierwotnych powstają jakby nowe utwory „o podwójnym autorstwie". Znam te precedensy, sama wymieniłam w czytanej wersji mego referatu kilka podobnych przypadków i nie odmawiam nikomu prawa do takich przeróbek. Wydaje mi się jednak, że każda z nich może być porównywana z oryginałem i omawiana krytycznie z punktu widzenia jakości i celowości wniesionych zmian. Jeśli większość utworów o „podwójnym" albo nawet wielokrotnym autorstwie nie była w ten sposób omawiana, to m. in. na skutek dystansu w czasie dzielącym zazwyczaj oryginał od przeróbki — dystansu wynoszącego nieraz wiele stuleci (co słusznie zostało w art. „Pietyzm bez pedanterii" zauważone). W wypadku „Grzechu" do przeprowadzenia takiej analizy usposabia jednak nie tyle krótki stosunkowo dystans kilkudziesięciu lat dzielących nas od napisania tego utworu, ile dystans niecałego roku dzielący publikację książkową nowej wersji „Grzechu" od pierwszego w ogóle wydania, a więc i poznania przez nas, tego dzieła. Porównanie dwu wersyj nastręczało się samo przez się, a moja nad tym praca świadczy o wszystkim raczej niż o „zapomnieniu, że oryginalne wydanie istnieje".

Przyjmuję jednak — jak sobie tego życzy kol. Kruczkowski — że „Grzech" stał się nowym utworem o podwójnym autorstwie Żeromski-Kruczkowski. Nie sądzę, aby z tego powodu miała i mogła odpaść znaczna większość moich zastrzeżeń. Ale, oczywiście, kol. Kruczkowski ma prawo nie przyjąć żadnego z moich zastrzeżeń.

Maria Dąbrowska

KSIĄŻKA, NA KTÓRĄ CZEKAŁEM

Dziś otrzymałem wreszcie tę właśnie książkę, na którą czekałem (nie wiedząc o tym), no i przeczytałem ją natychmiast i teraz proszę o jej naj-najszersze rozpowszechnienie, bo to jest książka o istocie naszego życia, książka, którą czytać trzeba codzień. Nie wyobrażam sobie ani pisarza, ani aktywisty partyjnego, czy bezpartyjnego, ani Zetempowca, czy uświadomionego klasowo robotnika czy chłopa, któryby mógł się obejść w życiu codziennym, w dyskusjach, w rozmowach, w działaniu społecznym bez stałego zaglądania do tej książki nadziei i otuchy naszych twardych, ale pięknych lat Planu Sześcioletniego.

Piszę ten list w obawie, że króciutkie recenzyjki, wzmianki, ogłoszenia, nie wydobędą dostatecznie silnie i nie rozpowszechnią tak jak trzeba wartości tej książki, która ukazała się i tak w zbyt małym nakładzie, bo zaledwie 15.000 egzemplarzy.

Obawa moja jest tym więcej uzasadniona, że nie jest to żadne dzieło literackie, które by rościło sobie pretensje do uznania literackich krytyków i rozgłosu państwowej nagrody. Nie. Ta książka jest po prostu jasno, przejrzysto, w kolejności alfabetycznej ułożonym małym leksykonem Planu Sześcioletniego, czyli książka dziś najbardziej potrzebną i najbardziej pomocną Wydał ją „Czytelnik" Autorem jest Janusz Litwin. Tytuł „ABC Planu Sześcioletniego".

Sądzę, że przeczytawszy książkę tę, Szanowny Redaktorze, przyznacie mi rację, że „ABC Planu Sześcioletniego" jako podstawowy kalendarz polskiego życia zasługuje na jak najszerszą popularyzację.

Autorowi „ABC Planu Sześcioletniego" najserdeczniejsze podziękowanie przesyłam za pomoc dla publicysty nieocenioną.

Pięknie pozdrawiam.

Edmund Osmańczyk

P S Czy Wydawnictwo nie mogłoby skalkulować ceny niższej? zł 9 to za dużo jak na książkę wartą masowego upowszechnienia.

E. O.

WIECZÓR W BIAŁOGARDZIE

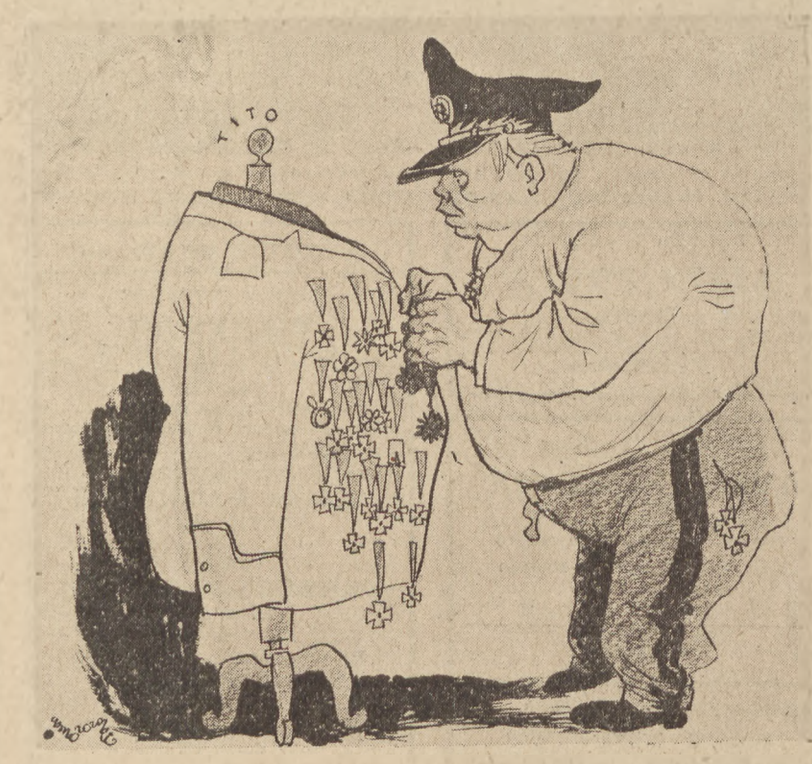
Nasze skromne miasto nieczęsto gości u siebie literatów. Zdaje się, że przez okres lat 6-ciu, tj. czas, kiedy tu mieszkam, kilka razy zaglądali autorzy, dając wieczory literackie. Tak się jednak niefortunnie złożyło, że mogłam być zaledwie na dwóch wieczorach, a mianowicie Jerzego Andrzejewskiego i Flory Bieńkowskiej.

Bieńkowska dała nam nie tylko piękną prelekcję, ale pokazała wielkich i prawdziwych ludzi, jakich opisuje Ażajew. Znałam tę książkę, a mimo to usłyszałam wiele nowych i wspaniałych rzeczy. Szkoda tylko, że młodzież nasza, która była tłumnie zgromadzona na tym niezapomnianym wieczorze, nie brała gremialnego udziału w dyskusji. Należy to przypisać pewnej nieśmiałości i nieobyciu z podobnymi imprezami. Bo przecież, jak już powiedziałam, zjeżdżają do nas literaci mniej więcej raz do roku...

Druga przyczyna, to ta, że w naszych bibliotekach publicznych, a zapewne i szkolnych nie znajdujemy dostatecznej ilości tych tak bardzo potrzebnych i wartościowych książek, ot — choćby np. „Daleko od Moskwy" — 1 egzemplarz Trudno dyskutować nad książką, której się nie czytało. Może co najwyżej przejrzało na prędce u kolegi. Że tak jest, wiem z doświadczenia, jako bibliotekarka. W miesiącu Pogłębienia Przyjaźni Polsko - Radzieckiej br. Biblioteka Wojewódzka w Koszalinie ogłosiła konkurs dla czytelników p.t. „Kto to napisał"? Na konkurs składały się 4 książki: Zorany Ugór, Szczęście, Wiosna w Sakenie, oraz Kawaler Złotej Gwiazdy. Co z konkursu, kiedy zaledwie kilka osób mogło te książki otrzymać w Bibliotece Miejskiej? Nagrody w postaci książek radzieckich otrzymało 3 uczestników, a mogło otrzymać przynajmniej 30! Skąd jednak miałam wziąć dla nich np. Szczęście, kiedy jest zaledwie jeden egzemplarz?

Piszę to wszystko w tym celu, ażeby za pomocą Sz Redakcji poruszyć nieco odpowiednie czynniki, by pamiętały o „głuchej prowincji" i częściej wysyłały do nas literatów na takie wieczory, no i zaopatrywały nas w dobre książki nie w dawkach aptekarskich!

Bronisława Urbankiewicz
Kierowniczka Biblioteki Miejskiej
w Białogardzie, woj. Koszalin



rys. Stefan Brzozowski

Odznaczenia noworoczne.

SPROSTOWANIE

W n-rze 51 — 52 „Nowej Kultury" w artykule Tadeusza Brezy p t „Formacja Boya" w pierwszym zdaniu artykułu wkradł się błąd. Zdanie to powinno brzmieć: „Opowiadano mi, że w pewnym miasteczku ziemi krakowskiej na Radzie Narodowej zastanawiano się..." a nie, jak mylnie wydrukowano „na naradzie narodowej".

Redakcja

Redaguje Zespół. Adres redakcji: Warszawa, ul. Wiejska 14, I ptr. · tel 4-01-80, wewn 95 oraz bezpośredni 7-36-23 Adres administracji W-wa ul Wiejska 12 tel 7-52-50 Wydaje RSW „Prasa".
Prenumerata i kolportaż: P P.K. „Ruch" Oddz. w Warszawie, ul Srebrna 12, tel 804-20 do 25. Warunki prenumeraty: Miesięcznie zł 3 —, kwartalnie zł 9 —, półrocznie zł 18 —, rocznie zł 36 —. Należność za prenumeratę wpłacać do PKO I-15230 Wpłaty na prenumeratę indywidualną: Warszawa, Plac Trzech Krzyży 16, powyżej 10 egzemplarzy — ul Chmielna 25 Cena ogłoszeń 9 zł z 1 cm².
Ogłoszenia przyjmuje Biuro Ogłoszeń RSW „Prasa", Warszawa, Poznańska 38, konto PKO I-5589/110, tel 7-38-05 Rekopisów niezamówionych redakcja nie zwraca.
Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa" Warszawa, ul. Marszałkowska 3/5. 2 B 46228