Biblioteka Szkoły Głównej Handlowej SOPOT

Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!

NOWA KULTURA

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Cena 75 gr — 12 stron | Warszawa, 13 stycznia 1952 r. | Nr 2 (94) Rok III

W NUMERZE M. IN.: **Stefan Arski** — Superman i powrotny analfabetyzm; **Julian Stryjkowski** — Na Foro Italico i w kinie Verbano; **Ryszard Matuszewski** — O współdziałanie pisarza i krytyka; **Artur Sandauer** — O jedności treści i formy i o t. zw. poziomie słów parę; **Stanisław Wygodzki** — Wzgórza; **Paweł Hertz** — Rozmyślania o krytyce; **Jerzy Dostatni** — Kwitnące odłogi; **Kazimierz Wyka** — Wystawa historii wsi; **Seweryna Szmaglewska** — Widziałam jak synowie twoi zwyciężali; **Władysław Żesławski** — Wózki — Towarzysze!; **Edmund Osmańczyk** — Portret przyjaciela; **Wanda Leopold** — „Horsztyński" w Państwowym Teatrze Nowym w Łodzi; **Bohdan Węsierski** — Głęboko sięgają korzenie faszyzmu; **Wawrzyniec Żuławski** — Zakończenie finałów Festiwalu Muzyki Polskiej; **K. I. Gałczyński** i **A. Mauersberger** — Noc mistrza Andrzeja.

O Stalinowskich Nagrodach Pokoju

Nie ma pracy chlubniejszej od pracy dla pokoju. Nie ma pracy bardziej ubliżającej godności ludzkiej od pracy nad przygotowaniem agresywnej wojny. To są prawdy proste, rozumiane przez ludzi prostych, spragnionych pokoju.

...Po raz drugi przedstawiciel narodu chińskiego otrzymuje nagrodę pokoju. Jest nim tym razem Kuo Mo-żo — wiceprzewodniczący Światowej Rady Pokoju. Uczestnicy pamiętnego Kongresu Warszawskiego nie zapomnieli jego ognistego przemówienia, w którym oskarżał on rząd amerykański, że popiera klikę Czang Kai-szeka, reprezentującą garstkę zgranych politykierów, że ignoruje i usiłuje zwalczać rząd reprezentujący 775 milionów ludzi. W historii ostatnich lat, w historii walki o pokój, naród chiński odegrał bohaterską rolę. Bo — „Walka o niezależność, walka przeciwko wyzyskowi kolonialnemu jest walką o pokój" — jak powiedział Pietro Nenni.

Wśród laureatów z roku 1951 są tylko dwaj przedstawiciele tych krajów, w których bojownicy o pokój traktowani są z szacunkiem przez swe rządy. Jednym z nich jest Kuo Mo-żo, drugim — Anna Seghers. Na posiedzeniu Rady Pokoju w Berlinie jeden z moich przyjaciół powiedział mi, że z twarzy Anny Seghers bije uduchowione piękno, którego czas nie może zmienić. Tak jest istotnie. I znowu ważne jest, że słynna pisarka od dawna walcząca o pokój, Niemka z NRD nagrodę tę otrzymała. Bo o faszyzm w Niemczech, uosobiony przez Adenauera, walczy obóz wojny. O prawdziwą duszę Niemiec, którą uosabia Anna Seghers, walczy obóz pokoju.

Z sześciu tegorocznych laureatów Nagrody Stalinowskiej nie znam osobiście tylko jednego — profesora Ojamy. Czy jednak mogę powiedzieć na pewno, że go nie znam? Znam go chociażby z jego ostatniej odezwy do narodu japońskiego, która rozpoczyna się tak: „Nowy Rok będzie dobrym rokiem". Skąd w odezwie Ojamy ten optymizm, gdy Japonia jest okupowana przez wojska amerykańskie, a lud japoński w nędzy? Jego źródłem są słowa życzeń noworocznych Stalina do narodu japońskiego. Ojama wierzy, a z nim cały świat postępu, że życzenia Stalina się ziszczą.

Przykład Ojamy wskazuje, że nagrody Stalinowskie nadane za osiągnięte już sukcesy w walce o pokój, są jednocześnie bodźcem do dalszej walki.

Front walki o pokój nie zna granic. Jest wszędzie. I w Azji, i w Europie. W Europie Zachodniej najsilniejszym i najlepiej zorganizowanym jest ruch pokoju we Włoszech. Pietro Nenni to wielki mąż stanu, pełen wiary w postęp ludzkości, porywający mówca, człowiek głębokiej wiedzy, która nie ma w sobie nic z martwoty, lecz żywa jest jak iskra rewolucji. Właśnie Nenni określił nasz ruch pokoju jako szóste mocarstwo świata.

Brazylijczyk Jorge Amado to powieściopisarz, który walczył nie tylko piórem, słowem, ale i czynem w swym kraju ubogim, wyzyskiwanym i uciskanym przez kapitał amerykański. Równie płomienny pisarz jak i działacz. Poznałem jego zapał i zdolności organizacyjne w naszej wspólnej pracy na sesjach Światowej Rady Pokoju, w komisjach planujących program zbliżenia kulturalnego pomiędzy narodami.

Monika Felton była członkiem, uczciwym członkiem Partii Pracy; tej samej partii, której przywódcami są Attlee i Morrison. Jak się jednak okazało, uczciwość jest „nagradzana" dość szczególnie przez tych panów. Opowiadała mi Monika Felton, że po długich wahaniach zdecydowała się pojechać do Korei, po powrocie postanowiła zrobić wszystko co w jej mocy, aby naród angielski dowiedział się prawdy o Korei. Opowiadała mi szczegółowo o utracie posady, o tym, że chciano ją oskarżyć o zdradę stanu.

Gdy ją zapytałem, czy była przygnębiona tą nagonką i utratą źródła zarobkowania, odpowiedziała mi, że nigdy nie czuła się szczęśliwszą niż teraz. Istotnie. Monika Felton jest dzisiaj szczęśliwa. Bo nie ma większego szczęścia niż uczestniczenie w pracy dla pokoju świata i nie ma większego zaszczytu nad otrzymanie Stalinowskiej Nagrody Pokoju.

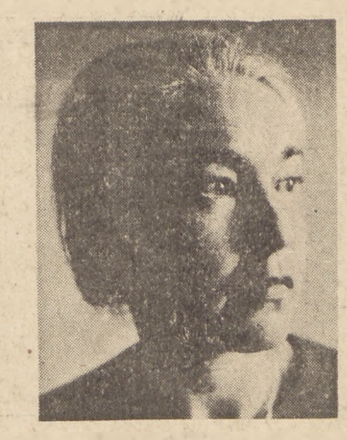
Leopold Infeld

Kuo Mo-Żo

Ikuo Ojama

Pietro Nenni

Monika Felton



Anna Seghers

Jorge Amado

JANUSZ BOGUCKI

Uwagi o osiągnięciach i trudnościach plastyki polskiej

(w związku z II Wystawą Ogólnopolską)

W ogłoszonym niedawno na łamach „Nowej Kultury" artykule „Więcej odwagi" spróbowałem podać charakterystykę podstawowych trudności i niedomagań ujawniających się w naszej twórczości plastycznej. Dziś, po otwarciu II Ogólnopolskiej Wystawy, można te ogólne stwierdzenia rozpatrzyć i sprawdzić na materiale konkretnym.

Wystawa ta, jakkolwiek — zwłaszcza w dziedzinie malarstwa — nie przynosi jeszcze pełnego przełamania trudności, z którymi walczymi, pozwala je jednak jaśniej niż dotychczas określić i dostrzec równocześnie te słuszne usiłowania, z których dalszy rozwój dać może w następnym okresie pomyślne wyjaśnienie obecnego stanu rzeczy.

Jeżeli takie optymistyczne prognozy można wywodzić z obejrzenia II Wystawy Ogólnopolskiej, to na pewno część zasług przypisać trzeba czynnikom organizującym wystawę. Obraz sztuki pewnego okresu, uwidoczniony w pokazie dzieł artystycznych, jest bowiem zawsze wynikiem współdziałania twórców z mecenatem, jest w dużej mierze zależny od myśli kierującej polityką kulturalną, która przy urządzaniu wystawy wyraża się doborem i rozmieszczeniem prac oraz ich wartościowaniem, widocznym w rozdziale nagród i zakupów. Stwierdzić więc trzeba, że wzrost dojrzałości kryteriów, który znamionuje (pomimo trudności i braków minionego etapu) pracę twórczą, wyraził się także w pracy organizatorów, co w pełni można ocenić gdy zestawimy wyniki I i II Wystawy Ogólnopolskiej. Zarówno w wyborze prac, jak w wyróżnieniach — pomimo trudności wynikających z zawikłań procesu rozwojowego naszej plastyki — uniknięto zbytniego zwężania kryteriów oceny, które na I Wystawie Ogólnopolskiej i na Ogólnopolskiej Wystawie Młodzieżowej dało m. in. niesłuszne i kłopotliwe w skutkach wyróżnienia osiągnięć powierzchownych i miernych.

To wyklarowanie i wysubtelnienie norm wartościujących jest niewątpliwie dużą zdobyczą naszej polityki kulturalnej, opartą trafnie o dorobek dyskusyjny i myślowy aktywu plastyków i teoretyków sztuki. Myślę, że fakt ten może mieć duże znaczenie mobilizujące zarówno dla pracy artysty jak krytyka. Przyczynia się on do rozproszenai wielu zbytecznych nieporozumień i zahamowań, które w minionym okresie można było dostrzec i w twórczej, i w teoretycznej pracy związanej z plastyką.

*

Zarówno trudności i zahamowania rozwojowe, jak i przeciwstawiające się im twórcze tendencje i konkretne osiągnięcia — spróbuję przedstawić w skrócie, którego wymagają ograniczone rozmiary artykułu sprawozdawczego. Artykuł ten nie jest właściwie recenzją z całości wystawy, zawiera ona bowiem zbyt wiele materiału, by go można na tym miejscu pobieżnie bodaj omówić. Kompletne zrecenzowanie wystawy pozostawić wypadnie periodykowi fachowemu, jakim jest „Przegląd Artystyczny", rozpoczynający obecnie nowy etap swej działalności.

Aby więc nie tracąc miejsca na cytowanie katalogu dać możliwie kompletny obraz zjawisk rozwojowych, które wystawa ujawnia — ograniczę się do omówienia niewielkiego tylko zespołu prac, które czy to w sensie pozytywnym czy ujemnym wydają mi się przykładami szczególnie typowymi.

Przede wszystkim jednak słów kilka o kryteriach oceny. Sądzę, że gdy mamy za sobą okres skutecznej walki z formalizmem i z niezaradnością warsztatową, która była tak powszechna na I Wystawie — możemy pozwolić sobie na sformułowanie kryteriów wartościowania, szersze i ściślejsze zarazem, niż to bywało dotychczas. Podstawy tego sformułowania starałem się nakreślić w cytowanym już artykule. Aby rzecz ująć zwięźle, spróbujmy powiedzieć, że dobre dzieło sztuki daje słuszna ocena ideowa w połączeniu z trafnością widzenia artystycznego, gdy obie te wartości wyrastają z całkowitego osobistego zaangażowania się artysty w sprawę, którą wyrażać ma jego dzieło. Z tego bardziej ogólnego określenia wyprowadzić można dalsze, konkretniejsze: cenimy przede wszystkim takie dzieła, w których ujawnia się ideowa i artystyczna odkrywczość widzenia, mobilizująca własne środki wyrazu, oparte o postępową tradycję przeszłości, ale nie imitujące warsztatu tradycyjnego. Wszelka imitacja wydaje mi się zasadniczo sprzeczna z postawą realizmu socjalistycznego w sztuce. Wyłącza ona bowiem zarówno poznawczy, jak rewolucyjny stosunek do rzeczywistości, zaprzeczając równocześnie zasadzie osobistego pełnego wypowiedzenia się twórcy we własnym dziele. Malarz stosujący metodę realizmu socjalistycznego — oceniając dzieje swego narodu czyni to w oparciu o rewolucyjną ideologię swojej klasy, posługując się wiedzą o faktach, którą daje metoda poznawcza materializmu dialektycznego. Czyniąc tak może posłużyć się pewnymi elementami sztuki i warsztatu artystycznego Matejki, byłoby jednak niedorzecznością i fałszem, gdyby ograniczył się do dosłownego naśladowania wizji matejkowskiej, skoro patrzy na historię z innego stanowiska ideowego i poznawczego. Podobnym fałszem byłoby obrazowanie życia dzisiejszej wsi środkami Chełmońskiego czy Gierymskiego, a także podejmowanie tematu z doby Oświecenia przy pomocy metod malarskich Orłowskiego lub Norblina.

Ideowo - poznawcza treść przeżycia twórczego musi wynikać z naszego własnego starcia się z rzeczywistością i organizować własne środki wypowiedzi, biorąc z zasobów historii tylko to co w twórczym przekształceniu wzmacniać może istotnie żywy organizm współczesnego dzieła.

Te właśnie warunki autentyczności i siły widzenia plastycznego, związanej z trafnością ideowego sądu, spełniają najpełniej na wystawie prace Wnuka („Lenin"), Pugeta („Jaracz") i Kulisiewicza (rysunki z cyklu „Bojownicy o wolność i demokrację", oraz z cyklu czechosłowackiego), którym słusznie przyznano nagrody I stopnia.

Marian Wnuk — *gips*

Lenin

Prace Wnuka i Pugeta są niewątpliwie osiągnięciami dużej miary, precyzującymi kierunek rozwojowy naszej rzeźby. W obu tych pracach widzę przezwyciężenie różnorodnych „nowoczesnych" lub eklektycznych manier formalnych, którymi przesłaniać można brak własnego spojrzenia na rzeczywistość. I u Wnuka, i u Pugeta nie dostrzegamy jakże do niedawna częstego delektowania się postimpresjonistyczną powierzchnią lepioną z równych grudek gliny, dekoracyjnym różnicowaniem kształtu i faktury, wrażeniowo - ekspresyjną zamaszystością lub „monumentalizującą" idealizacją, przeobrażającą człowieka w posągową figurę, a twarz w heroicznie pustą maskę. Jeśli obaj rzeźbiarze dalecy są od tych lub innych popularnych jeszcze manier, jeśli jeszcze bardziej obcy im jest jakikolwiek odcień grzecznego naturalizmu lub naśladowanie stylów dawnych — wynika to właśnie z szczerego i bezpośredniego stosunku do podjętych tematów. Pasja realistyczna pozwoliła Pugetowi na wydobycie w w głowie Jaracza nie tylko pełnego wyrazu ludzkiej osobowości, ale również cech osobowości twórczej wielkiego aktora. We wzniesieniu brwi, w zmrużeniu nabrzmiałych powiek, w subtelnym ożywieniu tej ciężkiej, nieruchomej głowy wyrażony jest charakter scenicznej sztuki Jaracza, który nieznacznymi poruszeniami twarzy czy dłoni odkrywać umiał głębię i siłę ludzkiego przeżycia.

Podobne wartości w bardziej rozbudowanym zadaniu posiada „Lenin" Wnuka. Wrażenie, które czyni ta rzeźba, wynika stąd, że artysta umiał zespolić bogaty psychologicznie wizerunek indywidualny Lenina z podobizną o skali i cechach pomnikowych, dającą wyraz wielkości historycznej wodza Październikowej Rewolucji. Wyraz twarzy, postawa, ubiór, są naturalne i prawdopodobne w jakiejś konkretnej życiowej sytuacji. Wydobyto z nich jednak taką zwięzłość charakterystyki i taką siłę wyrazu, które wynoszą całą postać ponad przypadkowe okoliczności miejsca i czasu, czyniąc z niej pomnik przemawiający wielkością żywego człowieka, a nie retoryką lub „prezencją" posągową. Elementy formy rzeźbiarskiej, pielęgnowane w odosobnieniu w ramach różnego rodzaju manier, ulegają w pracy Wnuka realistycznemu scaleniu. Budowa skomplikowanej bryły, żywa gra różnorodnych powierzchni, różnicowanie faktur — wszystko to istnieje i działa w omawianej rzeźbie, ale istnieje nie ujawniając swej autonomicznej obecności, tylko działa przez podporządkowanie realistycznej wizji człowieka.

Można przewidywać, że lata nadchodzące dadzą nam w rzeźbie pomnikowej niejedno dzieło równej miary lub bardziej jeszcze pogłębione od pracy Wnuka. Myślę jednak, że autorowi „Lenina" pozostanie niewątpliwie zasługa przełamania długoletniego zastoju w tym dziale polskiej rzeźby, w którym zapoczątkował on monumentalny żywy realizm w miejsce schematycznej idealizacji, dekoracyjności lub reprezentacyjnego naturalizmu.

Dziś już jednak jest zjawiskiem bardzo pokrzepiającym fakt, że oprócz Wnuka i Pugeta wielu innych artystów w różnego rodzaju rzeźbach zbliża się ideową i artystyczną słusznością swych prac do wartości właściwych omówionym tu dwóm dziełom. Dla przykładu wymieńmy nazwiska Anny Pietrowiec („Konopnicka"), Więckówny i Duszenki („Majakowski"), Horno-Popławskiego („ks. Ściegienny"), Loeffler-Zbrożyny („Broniewski").

Sytuacja w dziale grafiki przedstawia się raczej odmiennie. Poza pracami Kulisiewicza nie dostrzega się zjawisk twórczych przekraczających wyraźnie poziom ogólny, który cechuje sumienne opracowanie warsztatowe oraz poważny i poprawny stosunek do podejmowanych zagadnień treściowych. Jakkolwiek i w dziale grafiki przyznane nagrody i wyróżnienia wskazują słusznie na osiągnięcia wybitniejsze — wartość ich wydaje mi się jeszcze nie dość sprecyzowana, by oprzeć na niej konkretniejsze wnioski dotyczące rozwoju naszej grafiki. Być może byłoby to łatwiejsze, gdyby wziąć pod uwagę poważne rezultaty pracy naszych ilustratorów, pokazane na niedawnej wystawie poświęconej specjalnie ich dorobkowi. Ponieważ jednak przekraczałoby to zakres tego artykułu — ograniczę się do zaakcentowania pozycji Kulisiewicza, którego prace pod względem jasności ideowej, jak i zwięzłej trafności środków wyrazu, stanowią jedną z najcenniejszych pozycji naszej powojennej plastyki. Wydaje mi się, że wśród dzieł znajdujących się na wystawie rysunki Kulisiewicza są przejawem sztuki o szczególnie mocnym i bezpośrednim pokryciu wewnętrznym, którego podjętemu tematowi użycza pełnia przeżycia osobistego i artystycznego. Dzięki temu właśnie artysta odnajduje w sobie zasób środków wyrazu pozornie skromnych, a niezawodnie trafnych. Mistrzostwo rysunkowe przemawia tu wyłącznie poprzez humanistyczną treść, nie zostawiając żadnego marginesu dla wirtuozerii formalnej. Mimo żywych związków ze sztuką rysunkową przeszłości, wyzbyte jest ono z wszelkiego eklektyzmu i sztucznych manier — wyrasta bowiem bezpośrednio z doznań i doświadczeń współczesnego artysty.

Oto relacja dotycząca najważniejszych pozycji grafiki i rzeźby. Zajmijmy się z kolei malarstwem, którego rozwój, najsilniej obarczony formalistyczną przeszłością, jest może najtrudniejszy, ale też — dzięki różnorodnym trudnościom — najbogatsze daje możliwości uzyskiwania nowych twórczych wyników.

Na początku kilka słów charakterystyki ogólnej. Pokazowi malarskiemu brak jest tym razem dzieł zdecydowanie przodujących, które by pełną skalą wartości właściwych malarstwu dawały wypowiedź równie mocną jak prace Kulisiewicza w grafice, a Wnuka i Pugeta w rzeźbie. Może to być po części wynikiem przypadku, bo dyspozycja twórcza nie zawsze dopisuje artyście na równi z jego ambicją i dobrą wolą. Odnoszę jednak wrażenie, że przypadek ten ma pewne ugruntowanie w owych zahamowaniach i nieśmiałościach, o których mówiłem na wstępie, a które sprawiają, że malarze w miejsce zdecydowanego własnego spojrzenia na rzeczywistość poszukują pewnej kompromisowej poprawności między widmem formalizmu, które starają się ominąć, a pokusą eklektyczną, której nie chcieliby ulec. Zdobyć się na całkowicie własną decyzję wobec tych dwojga niebezpieczeństw właściwych dzisiejszemu odcinkowi historii naszego malarstwa — jest oczywiście rzeczą trudną. Różni artyści różnie sobie z tym radzą. Najmocniejszy wyraz własny (a równocześnie najprawdziwszy wyraz dla obrazowanych treści) uzyskują w swych pracach Fangor i Kobzdej. Rzetelnie wypracowywaną własną ścieżką zbliża się ku tym pozycjom Eibisch. Spośród artystów debiutujących pewne zadatki tej samodzielności daje Strumiłło. Bardzo rozległa jest skala rozwiązań połowicznych. Podzielić ją można na dwa zasadnicze typy. Pierwszy polega na niepokonaniu do końca cechy formalizmu, polegającej na posługiwaniu się pewnymi tylko wybranymi środkami malarskimi. Takim środkiem działania, stosowanym zbyt wyłącznie w wielu dziełach posiadających skądinąd poważne wartości, jest plama kolorystyczna o przewadze znaczenia dekoracyjnego. Oparcie się w zbyt dużym stopniu na działaniu owej plamy spłyca znacznie wymowę płócien takich malarzy jak Sokołowski i Studnicki. Osłabia również wynik pracy niewątpliwie poważnej, jaką jest wielki obraz zespołu sopockiego. W dziele Pronaszki tendencja dekoracyjno - kolorystyczna stwarza dziwną płaskość obrazu i anemię poszarzałego koloru, wyraźnie sprzeczną z rzetelnie humanistyczną koncepcją wyobrażenia Mickiewicza - trybuna ludu.

Drugi rodzaj rozwiązania połowicznego polega na częściowym poddaniu się urokom stylów historycznych. Tak np. Kraupe-Świderska w swym płótnie „Oczekiwanie macierzyństwa" połączyła szczery, głęboko ludzki wyraz uczuciowy z nastrojową stylizacją w duchu starych mistrzów portretu holenderskiego. Ta sama zabytkowa skłonność estetyczna, przefiltrowana jeszcze przez smak klasyków XIX wieku, ujawnia się silniej jeszcze w peł-

(Dokończenie na str. 8)

STEFAN ARSKI

SUPERMAN I POWROTNY ANALFABETYZM

Posiedzenie Rady Szkolnej miasta Los Angeles (stan Kalifornia) miało tego dnia przebieg nader burzliwy. Omawiano wyniki ankiety przeprowadzonej wśród 30 tysięcy uczniów miejscowych szkół. Ankieta zawierała szereg pytań dostosowanych do wieku i zakresu nauczania odpowiednich roczników dzieci i młodzieży. Przeważały pytania niezmiernie łatwe. Na przykład uczniów klasy XI pytano m. in.: „Ile stóp liczy jard?", albo: „Ile jest 50% od 36?", albo: „Jaka litera alfabetu następuje po literze K? — M, L, N, czy O?", albo: „Pokazać na mapie stan Kalifornia", albo „Gdzie leży Ocean Atlantycki — po wschodniej czy zachodniej stronie kontynentu amerykańskiego?".

Okazało się, że pytania te i podobne, stanowią dla wielu uczniów klasy XI problem nierozwiązalny. Znaleźli się nawet młodzieńcy w wieku lat 16 do 18, którzy nie potrafili określić dokładnie godziny na podstawie przedstawionego im rysunku tarczy zegarowej. Aż 14% uczniów nie umiało wskazać na mapie Oceanu Atlantyckiego, 16% nie wiedziało, gdzie szukać swego rodzinnego miasta, co trzeci uczeń sypał skandaliczne błędy gramatyczne w najprostszych tekstach.

Członek Rady Szkolnej m. Los Angeles, LeRoy Edwards, oświadczył: „To niewiarygodne. Strach pomyśleć, ile tysięcy naszych chłopców i dziewcząt jest umysłowo niedorozwiniętych. Jakiś zasadniczy błąd tkwi w naszych metodach wychowawczych".

Rada Szkolna m. Los Angeles nie potrafiła dojść źródła tego błędu. Posiedzenie nie dało pozytywnych wyników.

*

Szkoda, że członkowie Rady Szkolnej m. Los Angeles nie zapoznali się z interesującą statystyką, ogłoszoną niedawno na łamach „TV Magazine" (przegląd Telewizyjny). Dowiedzieliby się, czym karmi się młodzież ich miasta w godzinach pozaszkolnych. W ciągu jednego tygodnia stacje telewizyjne w Los Angeles nadały programy, które obejmowały: 127 morderstw, 101 wypadków „usprawiedliwionego zabójstwa", 357 wypadków usiłowania zabójstwa, 93 wypadki porywania dzieci, 11 wypadków ucieczki z więzienia, 3 wypadki torturowania ludzi przy pomocy rozpalonego żelaza. 72% tych programów przypadały na audycje „dla dzieci i młodzieży".

Programy te wypełniają jednak nie tylko czas pozaszkolny młodzieży. Jak wykazują badania statystyczne przeprowadzone w różnych miastach Stanów Zjednoczonych, od czasu rozpowszechnienia się telewizji frekwencja uczniów w szkołach pogorszyła się wydatnie. Młodzież wagaruje, by móc oddawać się rozkoszy podziwiania krwawych rozpraw na ekranach aparatów telewizyjnych. Telewizja wyparła ostatecznie książkę z kręgu zainteresowań młodzieży amerykańskiej.

*

Prawdę mówiąc, nie wiele pozostało do wyparcia. Książka w ręku amerykańskiego młodzieńca była już od dość dawna zjawiskiem raczej niepospolitym. To znaczy k s i ą ż k a w naszym tego słowa rozumieniu. Albowiem kultura amerykańska wytworzyła szczególny produkt, który wprawdzie również określa mianem k s i ą ż k i, ale który z książką nie ma nic wspólnego. Tylko zgoła powierzchowna analogia procesu drukarskiego mogła ów osobliwy twór przyrównać do książki. Poza technologią drukarską, owych c o m i c b o o k s składających się z serii nieudolnych rysunków, zaopatrzonych w bezsensowne teksty, często zaś tylko w nieartykułowane wykrzykniki — z książką nie łączy nic.

A właśnie owe c o m i c b o o k s stanowią jedyną (obok telewizji, filmu sensacyjnego i analogicznego programu radiowego) strawę duchową olbrzymiej większości młodzieży amerykańskiej. I nie tylko zresztą młodzieży.

Nie dajmy się zmylić drugiej połowie tej nazwy. C o m i c b o o k s nie mają nic wspólnego z książką, nie mają również nic wspólnego z komizmem. Z żadnym w ogóle rodzajem humoru. Treść ich tak oto charakteryzuje Geoffrey Wagner w londyńskim „New Statesman and Nation":

„C o m i c b o o k s przeznaczone są dla dzieci, a treść ich jest wręcz niewiarygodna. Tandetnie drukowane na czterdziestu ośmiu zbroszurowanych stronicach, ozdobione krzykliwą okładką, sprzedawane są po 10 centów za sztukę. Teksty towarzyszące obrazkom są najbardziej prymitywne. Często dialogi między bohaterami obrazkowych historii zastępowane są wykrzyknikami w rodzaju: „Och!", „Au!", „Brrr!", którymi reagują oni na zadawanie gwałtu. Albowiem gwałt stanowi istotną treść c o m i c b o o k s. Gwałt w formie bicia, strzelania, duszenia, torturowania — oto przynęta, którą wabi się nabywcę. Obliczono, że każde dziecko amerykańskie, które w roku 1938 liczyło 6 lat, do dnia dzisiejszego pochłonęło co najmniej 18 tysięcy obrazków wyobrażających bicie, strzelanie, masakrowanie ludzi. Co trzecie drzewo, ścięte w Kanadzie na papier, wychodzi z pod maszyny rotacyjnej upstrzone morderstwami. Krótko mówiąc, c o m i c s uczą młodzież, że gwałt jest bohaterstwem, a mord porywającym przeżyciem".

To jedna właściwość c o m i c b o o k s. Drugą istotną cechą jest pornografia. Cytowany wyżej autor pisze:

„Niepokojącą cechą c o m i c s jest ich seksualizm. Ażeby pociągnąć również dorosłego czytelnika, a przede wszystkim wzbudzić zainteresowanie wśród dziewcząt, autorzy stale posługują się pornografią. Element ten występuje często w postaci heroiny obdarzonej wydatnym biustem (jej strój ogranicza się zazwyczaj do majtek i stanika), częściej jednak wyraża się w sadystycznych ekscesach. Kobiecy odpowiednik Supermana (popularny bohater c o m i c s, o którym będzie jeszcze mowa — St. Ar.) — Kobieta - Dziwo, czy Dziewica Dżungli, jest typem amerykańskiej amazonki zbrojnej w bykowiec lub lasso, która z reguły występuje jako wybawicielka innych kobiet, ratująca je od tortur. W jednej z c o m i c b o o k s, zatytułowanej „Akcja", występuje kobieta, którą skuto łańcuchami, zbatożono, napiętnowano rozpalonym żelazem (na półobnażonych piersiach), rzucono dzikim zwierzętom na pożarcie, a w końcu wytarzano w błocie. Ratująca ofiarę bohaterka podrzyna jednemu z przeciwników gardło, drugiemu zaś dziurawi brzuch ołowiem, wybija zęby, obcina ręce, a w końcu wykłuwa oko igłą od strzykawki!"

Oto, na jakich wzorach wychowuje się młode dziewczę amerykańskie u progu swego życia. Nic dziwnego, że bohaterem jej marzeń staje się młodzieniec dorównujący Supermanowi. Superman — nadczłowiek spokrewniony po mieczu i kądzieli z hitlerowskimi „Uebermenschami" — jest najpopularniejszą postacią spośród tysięcy koszmarnych tworów zaludniających kartki c o m i c b o o k s. Superman obdarzony jest nie tylko nadludzką siłą, nadprzyrodzoną zdolnością pokonywania czasu i przestrzeni z całkowitym pognębieniem prawa ciężkości, ale i wszystkimi przymiotami ducha, jakie odpowiadają naszym wyobrażeniom o faszyzmie. Jest to po prostu personifikacja amerykańskiej wersji faszyzmu. Ulubionym zajęciem Supermana jest dokonywanie samosądów, bezlitosne znęcanie się nad ludźmi, niszczenie wszystkiego i wszystkich, kto śmie stanąć mu na drodze.

Superman ma już dziś niezliczonych sobowtórów. Urzeczeni jego sukcesem fabrykanci historyjek do c o m i c b o o k s naśladują tego bohatera w setkach postaci i odmian. „Wodnik", „Czarny Rycerz", „Kapitan Cud", „Człowiek Kot" (ze swą partnerką Kocicą), „Wieczny Chłopiec", „Walczący Jankes", „Fantasmo", „Człowiek Guma" itd itd. — współzawodniczą milionami egzemplarzy ze swym superwzorem.

Wagner tak charakteryzuje polityczne oblicze tych herosów współczesnego Amerykanina:

„Wszyscy ci Supermani to faszyści. „Kapitan Cud", „Samotny Łowca" i ich pobratymcy noszą insygnia na rękawach i ubierają się w mundury, łudząco podobne do uniformów Gestapo. „Czarny Sęp" przywdział kompletny mundur SS-mana, uzupełniony detalami zapożyczonymi od amerykańskiej gwardii stanowej. Przeciwnicy tych Supermanów wyróżniają się zakrzywionymi nosami, podczas gdy aryjscy bohaterowie mają nosy zawsze nieskazitelnie proste. Cechą wspólną tych wszystkich c o m i c s jest pogarda dla intelektu, wydrwiwanie nauki i uczonych..."

Krótko mówiąc — autorzy c o m i c s, wzorując się na Goebbelsie, gdy słyszą słowo kultura, odbezpieczają rewolwery... Ale Goebbels może im stanowczo pozazdrościć sukcesu. Jego amerykańscy naśladowcy są na najlepszej drodze do zupełnego uśmiercenia kultury w Ameryce. Niechaj mówią liczby zebrane przez [illegible] Amerykanów:

Według danych, zawartych w książce G. Legmana pt. „Love and Death" (Miłość i śmierć), New York, 1949, produkcja c o m i c b o o k s bije wszelkie rekordy wydawnicze. W r. 1948 w Stanach Zjednoczonych wydrukowano ogółem 800 milionów egzemplarzy książek. Liczba bardzo pokaźna. Ale z tych 800 milionów egzemplarzy — 700 milionów stanowiły c o m i c b o o k s! Każde dziecko amerykańskie nabywa i pochłania miesięcznie 10 do 12 takich książeczek. W ciągu trzech kwartałów roku 1948 sama tylko młodzież szkolna pochłonęła ponad ćwierć miliarda egzemplarzy c o m i c b o o k s. Dochody wydawców c o m i c b o o k s szacowane są na dziesiątki milionów dolarów rocznie. Koszt wydawnictwa jest minimalny, ryzyko żadne, zbyt ogromny. Rozpowszechnienie c o m i c b o o k s czyni je ponętnym środkiem reklamy. Stąd dodatkowe wpływy z ogłoszeń, nb. równie wulgarnych w układzie i w treści, jak same historyjki zawarte w c o m i c b o o k s.

Stronica „New York Herald Tribune" poświęcona comicsom

Ale społeczeństwo amerykańskie płaci za c o m i c s o wiele więcej, aniżeli sumy znikające w kieszeniach wydawców. Tygodnik „Nation" stwierdza:

„Trzeba przyznać, że całe pokolenie Amerykanów cofnęło się na powrót ku analfabetyzmowi z powodu c o m i c b o o k s. Przerażający jest fakt, że co miesiąc sprzedaje się w naszym kraju 60 milionów egzemplarzy takich książeczek"

Fakt jest zaiste przerażający. Jeszcze bardziej przerażający jest fakt, że większość rodziców i wychowawców amerykańskich nie widzi w tym wszystkim nic zdrożnego. „Cóż można tu poradzić — pisze cytowany już Geoffrey Wagner — skoro gazety, tygodniki, a ostatnio telewizja, zalewają odbiorców nieprzerwanym strumieniem morderstw i tortur. Choć rodzice amerykańscy protestują niekiedy przeciwko pornografii w c o m i c b o o k s, nie dostrzegają nic złego w szerzonym przez nie kulcie gwałtu. Twierdzą nawet, że młodzież powinna się w ten sposób wyżywać, by dać ujście swym naturalnym instynktom agresywnym. Wszak młodzież ta dojrzewa w atmosferze krwiożerczości, przyzwyczaja się od dzieciństwa do podziwiania zawodników w walce wolnoamerykańskiej, wchłania nieskończoną liczbę filmów w rodzaju „Świst bicza", „Brutalna siła", czy „Scałuj krew z mych dłoni", ogląda co dzień zachęcające reklamy w rodzaju: „Spiesz zobaczyć ludzi zmasakrowanych na miazgę... Przyjdź, a zobaczysz człowieka żywcem ugotowanego na parze..."

Członkom Rady Szkolnej w Los Angeles, biadającym nad niedorozwojem umysłowym swych synów i córek, na pewno do głowy nie przyszło, że małe kolorowe książeczki, które tak często poniewierają się po mieszkaniu, zawierają odpowiedź na dręczące ich pytania.

Te małe książeczki zresztą kryją w sobie znacznie więcej tajemnic. Oto w zastraszającym tempie szerzy się wśród młodzieży amerykańskiej narkomania. W Nowym Jorku zarejestrowano w ciągu roku ubiegłego około 5.000 wypadków nałogowej narkomanii wśród młodzieży szkolnej, w Chicago około 4.000. Wiek najmłodszej ofiary wynosił 12 lat. Równocześnie zanotowano gwałtowny wzrost przestępczości wśród nieletnich. Bandy młodocianych gangsterów stanowią istną plagę wielkich miast amerykańskich.

Prof. Frederick Wertham, wybitny psychiatra amerykański, tłumaczył niedawno genezę tych zjawisk przedstawicielom nowojorskich władz stanowych, trzymając w ręku niewielką kolorową broszurkę — c o m i c b o o k s. Według doniesienia „New York Herald Tribune" z dnia 5 grudnia r. 1951, prof. Wertham stwierdził wobec dostojnego audytorium, że „c o m i c b o o k s wpływają fatalnie na kształtowanie się seksualnej świadomości dziecka, a nadto pouczają dzieci, jak używać narkotyków i skąd je wziąć". Pokazując słuchaczom książeczkę zawierającą wizerunek półnagiej kobiety, oplątanej ramionami ośmiornicy, prof. Wertham wyjaśnił, że pod koniec opowieści ośmiornica przeobraża się w mężczyznę. — „Jakie skojarzenia powstają w umyśle młodego chłopca oglądającego tę książeczkę? — zapytuje psychiatra. — To jest nowa forma pornografii, pornografii wyrastającej z kultu przemocy. Sieje ona spustoszenie w umysłach dzieci, wychowuje je na brutali pozbawionych uczuć ludzkich". Oto elementarze przyszłych gangsterów, morderców, oprychów, trzęsących Ameryką. C o m i c b o o k s — zdaniem prof. Werthama — są rozsadnikami „gwałtu, sadyzmu, zbrodni, mordu, itd."

Czy rozumiecie teraz, co się dzieje w Korei? To pokolenie wychowane na c o m i c b o o k s „wyżywa się, dając upust swym agresywnym instynktom" — rzecz, zdaniem większości rodziców i wychowawców amerykańskich, najnaturalniejsza w świecie. Lotnik amerykański poluje na kobiety i dzieci koreańskie, tropiąc swe ofiary z pasją myśliwego na łowach. Przed wyruszeniem w pole maluje na swym samolocie półnagie girls skopiowane z popularnych c o m i c b o o k s, składając w ten sposób hołd heroinom swych dziecięcych i młodzieńczych snów. Lotnik amerykański zrzuca ładunek bomb na dzielnice mieszkalne koreańskich miast, burzy szpitale, szkoły i domy. Śmiertelne pociski zaopatruje przedtem w napisy w rodzaju: „Gift for the 4th of July" (podarunek na dzień 4 lipca), by uczcić w ten osobliwy sposób największe święto narodowe swego kraju, dzień, w którym przed przeszło półtora wiekiem pradziadowie jego ogłosili niepodległość Stanów Zjednoczonych i proklamowali świętą wojnę o wolność.

Nie jest zatem rzeczą przypadku, że dziennik „New York Herald Tribune" w swej edycji specjalnej, przeznaczonej dla wojsk amerykańskich za oceanem, poświęca codziennie półtora z ośmiu swoich kolumn c o m i c s o m. Tyleż lub więcej miejsca zajmują c o m i c s w gazetach wojskowych. To świadoma polityka tych, którzy urabiają oblicze duchowe amerykańskiego żołnierza. Codzienna dawka Supermana jest równie a może bardziej ważna od codziennej racji żywnościowej.

Czytelnik europejski, gdy przypadkiem wpadnie mu w ręce zeszyt c o m i c s, uśmiecha się zazwyczaj z politowaniem. Rzecz nie jest do śmiechu. Te nieudolne, prymitywne, obrzydliwe i na pozór śmieszne rysunki są groźne! W Ameryce spowodowały one już niespotykane dotąd w dziejach zjawisko powrotnego analfabetyzmu na skalę całego narodu. Jak trafnie zauważył Geoffrey Wagner, „z roku na rok umiejętność czytania staje się w Ameryce coraz mniej użyteczna. Dla olbrzymiej większości ludności miast amerykańskich słowo drukowane straciło znaczenie, jest w zaniku. Umiejętność sylabizowania reklam (używających zresztą niezwykle ubogiego słownika i uproszczonej, nieortograficznej pisowni), słuchanie radia, oglądanie telewizji i filmu oraz tygodników obrazkowych, zaspokaja przeciętne potrzeby kulturalne i rozrywkowe tego olbrzymiego kraju".

Taki to ładunek kulturalny niesie w swym tornistrze Superman generała Eisenhowera. Nie jest to zresztą literacka alegoria. Supermani tego nie ukrywają. Przeciwnie, chwalą się publicznie. Świadczy o tym choćby specjalny numer tygodnika „Collier's", poświęcony wizji trzeciej wojny światowej. Pisał już o tym na łamach „Nowej Kultury", w swej znakomitej odprawie Priestleyowi Antoni Słonimski. Wspominał, że owa „Fata morgana pana Morgana" reklamuje nową rewię amerykańską pt. „Faceci i facetki", która przeniesie żywcem girlsy i playboyów z Brodwayu na deski sceniczne miast europejskich, dosięgniętych stopą Supermana. Ale nie dość na tym. Przewidziane są i inne atrakcje. Superman ma w tornistrze wydawnictwa amerykańskie, tłumaczone na języki europejskie. Wraz z c o m i c s, rzecz jasna. Te ostatnie zwłaszcza są dostępne dla wszystkich. Przekład ich nie nastręcza wszak trudności. A zresztą, nie trzeba nawet znajomości b a s i c E n g l i s h, by czytać c o m i c s w oryginale...

Niewątpliwie, majaczenia redaktorów „Collier's" mają wszelkie cechy następstw nałogowego zaczytywania się c o m i c s a m i. Przecież oni także pochłonęli w latach dojrzewania swoich 18 tysięcy krwiożerczych historyjek obrazkowych i niezawodnie co dzień zaczynają czytanie gazety od ostatniej kolumny, gdzie widnieją podłużne paski przygód Supermana. To jednak, że wraz ze swymi czytelnikami kwalifikują się na pacjentów wspomnianego przez nas dra Werthama, nie zmniejsza bynajmniej niebezpieczeństwa. Ktoś przyrównał kiedyś ruch obrońców pokoju do kaftana bezpieczeństwa, nakładanego na szaleńców potrząsających bombą atomową. Starajmy się, by ten kaftan był jak najmocniejszy.

Sprawa toczy się między twórcami nowej i obrońcami starej kultury, a krzewicielami analfabetyzmu na światową skalę.

Stefan Arski.

JULIAN STRYJKOWSKI

NA FORO ITALICO I W KINIE VERBANO

Przez tydzień Rzym pokrywał się co dzień nowymi plakatami. Dostojne mury miasta zostały wytapetowane jak w okresie wyborczym. Sumy wydane bezużytecznie na przekonywanie roztropnych Włochów o gołębich zamiarach Achesona i Eisenhowera odniosłyby na pewno lepszy skutek, gdyby za te pieniądze wyrzucone w błoto kupiono lekarstwa, ciepłą odzież i żywność dla powodzian z doliny Padu.

W nocy na afiszach witających ministrów i generałów amerykańskich niewidzialna ręka pisała węglem: „buffoni", „fuori stranier!" — „błazny", „Wynocha z Włoch!"

„Ani grosza na zbrojenia — wszystko dla powodzian". Policja zamazywała groźne słowa, aresztowała robotników i bezrobotnych. Ale była to syzyfowa praca. Niedaleko budynku, gdzie odbywały się za zamkniętymi drzwiami narady atlantyckie, w jasny dzień załopotał na rusztowaniu tęczowy sztandar ze złotymi literami: „PACE". Przez cały dzień atlantydzi mogli dobrze przyjrzeć się kolorowi pokoju a Eisenhower miał sposobność przekonać się, pod jakim znakiem maszerują dziś narody, nie dywizje.

Ta tęcza zszyta z różnokolorowych pasków jedwabiu pięknie wyglądała w promieniach łagodnego słońca, na tle zielonego o tej porze wzgórza Monte Mario, piniowego lasku i białych marmurów Foro Italico, marmurów, które miały unieśmiertelnić pamięć dyktatora. Jeszcze dziś odczytują neofaszyści imię Mussoliniego na potężnym obelisku, a wśród pseudo-pompejańskich rysunków zawołanie: „Duce a noi". Jeszcze dziś na blokach, gdzie stanąć miały posągi marszałków faszyzmu, widać wyryte daty zwycięstw czarnych kohort, opanowanych paroksyzmem permanentnego marszu wojennego: Marsz na Rzym, marsz na Addis-Abebę, marsz na Madryt... Na ostatnim bloku nie zdążono już nic wyryć. Ale ktoś zwykłym ołówkiem nabazgrał: marsz na Loreto. Loreto to plac w Mediolanie, gdzie partyzanci powiesili Mussoliniego.

Lud rzymski uważał zjazd atlantycki w stolicy Włoch za prowokację. Kiedy w Polesine ginęli w falach Padu ludzie i dobytek, kiedy cały kraj potępiał nieudolność i bezczynność władz wobec nieszczęścia narodowego, było wyzwaniem i obelgą fetowanie w Rzymie ludzi przygotowujących klęski jeszcze większe niż powódź, klęskę wojny.

Ta powódź przerwała tamy, zalała miasta i wsie, ale też podmyła podstawy obecnego reżymu. Obnażyła bardziej niż kiedykolwiek jego prawdziwe oblicze. Miasta i ludzi pozostawiono na łup szalejącego żywiołu. Nie było władzy, nie było pomocy. A tam, gdzie jeszcze funkcjonował aparat, panował chaos rozporządzeń tak bezsensownych, że niekiedy budzą podejrzenie złej woli. Nie stracili przytomności tylko robotnicy, organizacje ludowe, komuniści, którzy objęli kierownictwo obrony. Gdyby nie bohaterstwo ochotników ofiary w ludziach sięgałyby tysięcy. Młodzież komunistyczna z narażeniem własnego życia powstrzymywała napór wód zatykając wyrwy kamieniami i piaskiem. Setki rybackich łodzi podpływały w ciemnościach nocy, wśród huku nowopowstałego morza, do domów w Rovigo i Adrii ściągając ludzi z górnych pięter i dachów. Mieszkańcy Polesine ujrzeli, kto jest ich prawdziwym zbawcą. „Co robi rząd?" — pytali. „Gdzie jest władza?" — pytali. Nad nowopowstałym morzem, żółtym od gliniastej ziemi, z wysepkami domów sterczących do połowy w wodzie i z wystającymi koronami drzew rozciągała się nowa władza, władza ludowej pomocy. Rząd ogarnęło przerażenie. Po drugiej stronie Atlantyku pytano: Jak taki rząd zachowa się podczas wojny, jeśli w obliczu powodzi stracił panowanie nad sytuacją? Tym gorliwiej zabrano się do tłumienia demonstracji, strajków i wieców protestujących przeciw zwołanej do Rzymu VIII Sesji Rady Atlantyckiej. Lud rzymski zrozumiał, że rząd chce się odegrać, ale nie uląkł się ani tysięcy ściągniętych policjantów, ani... oddziału spadochroniarzy.

Robotnicy Rzymu ogłosili strajk. Na plac Świętych Apostołów zaczęły pod wieczór napływać grupki robotników. Centrum miasta, które nigdy nie było robotniczym, gdzie więcej widać sutann i różnokolorowych habitów niż fabrycznych kombinezonów, zmieniło nagle swój wygląd. Tak nagle, że nawet liczne kordony policji nie zdołały się zorientować. Kolumny demonstrantów, odepchniętych od placu Świętych Apostołów, dostały się bocznymi ulicami na plac San Silvestra. Trzask opuszczanych żaluzji sklepowych rozległ się tylko wtedy, kiedy kupcy usłyszeli wycie syren „Celere". Nastąpiły krzyki i gwizdy. To było powitanie dla zmotoryzowanej policji. Potem widziałem, jak jeepy wjeżdżały na chodnik między ludzi. Odbywała się znana już w Rzymie karuzela wściekłych samochodzików wokół placu.

Dwa lata temu, na tym samym placu, widziałem taką samą demonstrację. W pobliskim parlamencie toczyła się wówczas zaciekła kilkudniowa batalia opozycji przeciw przystąpieniu Włoch do paktu atlantyckiego. Wtedy, pamiętam, istniała jeszcze „publiczność", bezpiecznie przyglądająca się harcom policji. Wtedy można jeszcze było stać neutralnie na progu kościoła lub licznych tutaj barów. Dziś dla policji nie ma już neutralnych. Gumowa pałka dosięgała wszystkich. Karabinierzy w czarnych płaszczach bili nie tylko tych, co stali na stopniach kościoła, ale wpadali do barów, wyciągali ludzi i wlekli ich do więziennej karetki. Odżyły hitlerowskie metody łapanek ulicznych. Policja, w której znaleźli azyl faszyści Mussoliniego, zachowuje się jak w okupowanym kraju. Widziałem oficera z kwestury biegnącego po chodniku i wołającego do swych podwładnych: „tego brać, tego!" To było polowanie z nagonką. To był wybuch wściekłej hamowanej nienawiści, jakby już przyszła chwila odwetu za klęskę, za parę lat przyczajenia. Widziałem, jak została zbita pani, która, sądząc po wyglądzie, pochodziła z arystokratycznej dzielnicy Parioli; widziałem, jak starszy pan został uderzony dwukrotnie w twarz, mimo że legitymował się honorowym tytułem „comandore", nadawanym „zasłużonym" obywatelom jeszcze za czasów sabaudzkiej monarchii. Dziś po dwóch latach paktu atlantyckiego, kiedy kilkanaście milionów Włochów podpisem potwierdza swoją nienawiść do wojny, zarówno pani z Parioli, jak comandore, może demonstrować przeciw Eisenhowerowi. Dziś policja widzi w każdym przechodniu wroga. Jak w okupowanym kraju.

Ale lud rzymski odpowiedział nie tylko demonstracjami na ulicach i placach. Zorganizował w murach swego miasta konferencję rozbrojeniową, na którą zjechali delegaci z całego kraju.

Z Foro Italico, opustoszałym w promieniu kilkuset metrów, mijając kordony policji, karabinierów i agentów w cywilu, pojechałem na plac Verbano.

Niedaleko placu w bocznej ulicy była znowu policja, karabinierzy i agenci w cywilu. Stali uszeregowani przed lokalem dzielnicowej organizacji komunistycznej. Zbiegli się ludzie. Przed lokalem wystawiono stół z napisem: „Tutaj przyjmuje się datki na powodzian". Obok napisu leżały paczki z odzieżą. Na samym dziedzińcu ujrzałem strażacką drabinę. Czy był tu pożar? Nigdzie ani śladu dymu. Tylko niedawno temu karabinierzy ściągnęli z dachu domu, gdzie się mieści lokal komunistyczny, sztandar pokoju.

Na placu Verbano przed kinem o tej samej nazwie znowu stała policja w szeregu. Odbywała się tutaj ogólnokrajowa konferencja rozbrojeniowa.

Typowa sala kinowa w ludowej dzielnicy: brudna i ciemna. Kilkuset delegatów z Piemontu i Kalabrii, z Lombardii i Sycylii, z Wenecji i Neapolu zajęło krzesła na parterze. Na balkonach tłoczy się publiczność. Przemawia nauczycielka z Turynu. Przez grube szkła oczy jej wyglądają nieproporcjonalnie duże. Z trudem kończy każde zdanie. Przerwy wypełnia grzmot oklasków. Głos mówczyni drży ze wzruszenia. Jest katoliczką wierzącą i praktykującą, ale potępia chrześcijańską demokrację. Katolicy włoscy — mówi nauczycielka — razem z włoskimi robotnikami nie dopuszczą do wojny. Ale gdyby szaleńcy całkowicie stracili rozum, to niech wiedzą, że prawdziwi katolicy będą przeciw nim.

We Włoszech takie słowa oznaczają dla katolika utratę pracy, nędzę, potępienie Świętego Oficjum, ekskomunikę papieską.

Potem przemawia generał w rezerwie, profesor uniwersytetu w Neapolu, robotnik z Mediolanu, pisarz z Rzymu. Ludzie prości i uczeni, o nazwiskach głośnych i nikomu nieznani. Ich obrad nie strzeże żadna armia ani policja. Tu mógł przyjść każdy Włoch i powiedzieć, co myśli.

Sprzymierzeńcy kłócą się między sobą i żebrzą o dolary, ażeby przygotować się do wojny. Amerykański minister skarbu Snyder mówi: nie dostaniecie więcej ani grosza. Pomóżcie sobie sami. Za dużo się u was je, za dużo u was jeszcze obutych i odzianych. Jak Napoleon, który swoim wygłodzonym i obdartym wojskom pokazywał żyzną i bogatą Lombardię, Snyder p o k a z u j e europejskim satelitom ich własne narody, jako cel grabieży. Ale narody powiedziały: „nie!" Narody po dwóch latach paktowania zrozumiały, że potrafią przeciwstawić się zbrodniarzom zza Oceanu i własnym sprawcom klęsk jak powódź i gorszych jak powódź: głodu i bezrobocia.

Julian Stryjkowski

RYSZARD MATUSZEWSKI

O współdziałanie pisarza i krytyka

Stoimy przed walną batalią o dojrzałą, mobilizującą krytykę, o krytykę, która stymulowałaby stałe dojrzewanie i rozkwit naszej literatury, włączając się w ten sposób efektywnie w całokształt walki o przemianę świata" — pisała przed paroma miesiącami Melania Kierczyńska („Rozmowa z krytykami" „Nowa Kultura" Nr 42/82), inicjując na łamach naszego pisma ważną i ze wszech miar potrzebną dyskusję na temat krytyki literackiej.

Dyskusja o krytyce od dawna — jak to się mówi — „wisi w powietrzu". Nie jest przy tym pozbawiony wymowy fakt, że apel Kierczyńskiej pozostał właściwie bez echa. Dyskusja „wisi" jak ciężka deszczowa chmura, ale burze przechodzą bokami i deszcz nie chce spaść.

O niedomaganiach krytyki mówi się u nas od dawna, mówi się stale, lecz stale na marginesie różnych innych spraw. Zagadnienie krytyki jest szerokie, dotyczy — warto wspomnieć nawiasem — nie tylko krytyki literackiej i artystycznej. Jest jednym z kluczowych zagadnień stylu naszego życia, naszej pracy, naszej postawy politycznej i ideowej. Głosząc ogólną prawdę, iż krytyka i samokrytyka stanowią oręż w walce ideowej, w ideowym dojrzewaniu do socjalizmu — zbyt często myślimy o niej w oderwaniu od konkretnych spraw, z którymi się w każdym wypadku wiąże. Niedomagania krytyki artystycznej — to tylko jedno ze znamion wielkiego zagadnienia społecznego, jakim jest zagadnienie czynnego, twórczego stosunku do otaczającej nas rzeczywistości, jej przejawów, jej przemian.

Sztuka jest bowiem — w naszym rozumieniu — specyficzną formą odbicia tej właśnie rzeczywistości i jako taka sama jest jej cząstką. Stosunek krytyki artystycznej do dzieła, to nie tylko stosunek do osoby pisarza, do takiej czy innej skali środków artystycznych, ale także — i przede wszystkim — stosunek do rzeczywistości ukazywanej przez dzieło, do jej — zgodnego z kierunkiem rozwoju — odbicia w sztuce. To miara naszego zaangażowania w walce, którą toczy nasz naród, nasza klasa robotnicza, budując przyszły, lepszy świat.

Jednym z większych nieporozumień wydaje się zwężenie zagadnienia krytyki do „zagadnienia krytyków". Mówi się u nas: „mamy słabą krytykę" i myśli się o trzech czy czterech recenzentach, o tym, że nie ma dostatecznych kadr krytyków-zawodowców. To prawda. Ludzi, którzy by fachowo „znali się" na pisaniu o literaturze, nie ma zbyt wielu i długo zapewne jeszcze nie będzie dość w kraju, gdzie tak wiele jest do zdziałania, i to bynajmniej nie tylko w dziedzinie sztuki czy humanistyki. Czy może mamy dość lekarzy? Dość inżynierów? Dość fachowców w dziedzinie wiedzy przemysłowej czy rolniczej?

Nasze fabryki uruchomili robotnicy, którzy nie zawsze od razu byli fachowcami. Oni kierowali nimi i walczyli o coraz wyższy poziom produkcji. Nasze spółdzielnie produkcyjne zakładali niejednokrotnie chłopi biedniacy, których praktyka gospodarowania na dwóch hektarach kamienistego gruntu nie mogła nie stać w jawnej dysproporcji z rutyną fachowców, nabytą w służbie u obszarnika. Czy oznacza to, że mielibyśmy zrezygnować z dopływu nowych sił do produkcji, ze szkolenia ich, z zastępowania nimi sił dawnych, niekiedy obcych nam lub wrogich?

Porównania te nie są bynajmniej zachętą do dyletantyzmu. Kto chce zabierać głos w sprawach literatury, musi wiele czytać i uczyć się, tak samo jak robotnik zostający dyrektorem fabryki musi zarwać nie jedną nocną godzinę, aby nauczyć się panować nad aparatem władzy, którą mu powierzono. Chodzi tu o walkę z dwoma zjawiskami. Po pierwsze — z fałszywym stawianiem w dyskusjach na temat sztuki i literatury wyłącznie na tzw. krytyków-zawodowców i wyradzającym się stąd swoistym elitaryzmem krytyki zawodowej na niekorzyść wypowiedzi szerszych kręgów czytelniczych o literaturze. Po drugie — z wypływającym stąd traktowaniem krytyki jako czegoś odrębnego od tzw. czystej literatury, ze zjawiskiem masowej dezercji, tak, dezercji pisarzy od krytyki.

Jest przysłowie „nie święci garnki lepią" i jeżeli chodzi o dopływ nowych kadr do krytyki, o zachęcenie czytelników, aby wypowiadali się o literaturze, przytoczyłbym to przysłowie. Krytyka nie jest wiedzą tajemną: jeżeli wymaga pewnych umiejętności i pewnej kultury, to dziś w Polsce Ludowej, są one na pewno dla każdego dostępne. Książki pisane są dla ludzi, a każdy, kto je czyta, powinien mieć coś o nich do powiedzenia.

Przysłowia „nie święci garnki lepią" nie cytowałbym natomiast pisarzom, którzy twierdzą, że nie są krytykami i że „nie umieją" pisać o literaturze, bo takie oświadczenia pisarzy w większości wypadków są obłudne. W gruncie rzeczy pisarze mają często do krytyki stosunek cokolwiek pogardliwy, po prostu samym im często nie chce się bawić w krytykę, bo to „nie popłaca", zabiera czas i mało przynosi sławy. Inaczej rzecz ma się w Związku Radzieckim. W Lit. Gaziecie ukazują się regularnie artykuły krytyczne i omówienia dzieł poszczególnych pisarzy, pisane przez innych pisarzy. Nasi literaci wolą podnosić larum, że nie ma krytyki.

Oczywiście mają przy tym poważny argument: robią co innego. Gdyby nie ich powieści, nowele, dramaty i wiersze — krytyka w ogóle nie miałaby co robić. Doskonale rozumiem ich ciętość wobec krytyków. Siedzi taki w literaturze, wierszy nie pisze, powieści nie pisze. Niechże przynajmniej cyka te recenzje regularnie i systematycznie, niech nam przynajmniej uplata ten wianuszek z bobkowych listków, skoro nic innego nie potrafi.

I tu pisarz oczywiście ma sporo racji. Nie w tym, co mu dyktuje jego pisarska próżność, ale w tym, co dotyczy rozszerzonego obowiązku nielicznej kadry krytyków-zawodowców względem literatury. Kto ma przede wszystkim oceniać, ustawiać, klasyfikować? Kto ma być tą linią wysokiego napięcia, łączącą autora z czytelnikiem, kto ma pobudzać jednego i drugiego, robić ruch w interesie?

Jasne, że krytyk!

Czy oznacza to jednak, że możemy, że powinniśmy publiczną ocenę dzieł sztuki pozostawić wyłącznie specjalistom? Że „potężny oręż" krytyki w dziedzinie literatury mamy oddać w ręce garstki wybrańców?

Zdecydowane wejście naszej twórczości na drogę realizmu, postulaty jej oceny w ścisłym związku z tą rzeczywistością, którą ona obrazuje, niewątpliwie oddaliły od nas niebezpieczeństwo powstawania nie tylko literackich, ale i krytycznych „wież z kości słoniowej", tego nieprawdopodobnie absurdalnego spisku garstki wtajemniczonych, mówiących o sztuce językiem niezrozumiałym nie tylko dla czytelnika, ale często i dla samego artysty — głównego adresata tak pojętej krytyki. Trudno było niegdyś żądać od najinteligentniejszego nawet robotnika, aby zabierał głos w sprawie poezji Peipera czy dramatów Witkacego. Ale tak samo trudno sobie wyobrazić dziś krytykę powieści Ściborа-Rylskiego bez elementarnej znajomości zagadnień, o których autor pisze, bez konfrontacji koncepcji utworu z obrazowaną rzeczywistością.

Od kogo mamy prawo takiej znajomości zagadnień oczekiwać? Dobrze się stało, że rzucony swego czasu mimochodem przez niżej podpisanego problem wyjazdów krytyków w t.zw. teren został następnie w dyskusji *) rozbudowany, postawiony szerzej i głębiej. Od t.zw. krytyków mamy prawo i obowiązek domagać się solidniejszej wiedzy o rzeczywistości, mamy prawo żądać, aby nie tylko czytali i jeździli, ale także studiowali tę rzeczywistość na podstawie wszelkich możliwych źródeł, w oparciu o teorię i praktykę, aby ją naprawdę rozumieli.

Tylko zastanówmy się przez chwilę, do kogo konkretnie postulaty te są adresowane? Kto ma być tym mądrym specem od wszystkiego, dobrym i mądrym nauczycielem i doradcą? Kierczyńska? Kott? Ważyk? Wyka? Mach? Drewnowski? Markiewicz? Flaszen? Lasota? Sandauer? Niżej podpisany? Jeszcze paru innych?

Nie chcę ani o jotę umniejszać wagi i zakresu obowiązków ciążących na każdym z naszych czynnych w tej chwili czy też chwilowo nie czynnych „speców" od krytyki. Wszystko to do nich odnosi się przed innymi. Czy jednak owo zjawisko ożywienia w krytyce, na którym tak bardzo wszystkim zależy, o które upominają się pisarze, da się do tak pojętego adresata ograniczyć? Nie sądzę.

Oczywiście można sobie od biedy wyobrazić jakieś pociągnięcia w kierunku zwiększenia dyscypliny pracy tych krytyków, ktorzy lubią np. uprawiać wysokogórskie wspinaczki albo grać w klubie w szachy. Można np. założyć dla dwóch tuzinów krytyków coś w rodzaju klasztoru z sześciogodzinną obowiązkową lekturą, zbiorowymi wycieczkami do kopalń i pegeerów, oraz przymusem dostarczania raz na dwa tygodnie recenzji ze współczesnej powieści lub tomiku wierszy. Sam chętnie poddałbym się na czas jakiś tego rodzaju rygorom, gdyby mnie w zamian za to zwolniono z odpowiedniej ilości zebrań i obowiązków redakcyjnych. Czy jednak takie pociągnięcia sprawę rozwiążą? Warto by się może nad tym namyślić, ja skłonny byłbym sądzić, że chodzi raczej o coś innego.

Czym jest, czym powinna dziś być krytyka literacka jako zjawisko społeczne? Czy tylko możliwie bezbłędnym wymierzaniem sprawiedliwości widzialnemu światu literatury przez zamknięte kolegium umiejętnie dobranych braci zakonnych, których werdykty, raz podane do wierzenia, będą uważane za jedynie prawdziwe i niewzruszalne?

Nie. Krytycy nie są, nie chcą być braciszkami zakonnymi, a marksizm nie jest regułą klasztorną. Krytyka jest nie tylko oceną ale i wymianą poglądów tych wszystkich, których dane zagadnienie interesuje, zarówno krytyków jak ogółu pisarzy i czytelników; tylko taka krytyka może być żywa i twórcza, tylko ona może rościć sobie pretensje do tego, że kogoś do czegoś przekona, że na kogoś wywrze swój wpływ.

To co się tutaj mówi, nie ma nic wspólnego z postulatem burżuazyjnego „obiektywizmu" w krytyce. Stoimy na stanowisku jak najściślej pojętej partyjności krytyki. Swobodna wymiana poglądów nie oznacza tolerowania ignorancji, swobody głoszenia sądów sprzecznych z nauką, teorią marksizmu-leninizmu, interesem narodu i klasy robotniczej. Swoboda wymiany poglądów dotyczy jednakże tego wszystkiego, co mówi o stosunku konkretnego dzieła do konkretnej rzeczywistości, o wartości środków artystycznych, użytych w dziele w celu osiągnięcia stawianych sobie dziś przez literaturę zadań służenia społeczeństwu, obrazowania jego życia.

Kto ma prawo i obowiązek wypowiadać się na ten temat?

Jeżeli przed wojną na temat literatury, literatury burżuazyjnej, wypowiadała się wyłącznie garstka wtajemniczonych specjalistów — było to odbiciem sytuacji, w której znajdowała się sama literatura. Nie miało to i tak wielkiego znaczenia, bo o modach literackich i polityce wydawniczej decydował kto inny: zainteresowany w tym kapitał. Podobnie, na niepomiernie większą skalę, zainteresowany kapitał decydował o produkcji naszych fabryk.

Jeżeli dziś w naszych hutach, kopalniach i fabrykach obradują załogi robotnicze, odbywają się narady produkcyjne, a prawo i obowiązek twórczej krytyki ze strony każdego biorącego udział w produkcji stanowi jedną z głównych dźwigni jej wzrostu i przyśpieszenia naszej drogi do socjalizmu, to jakież stąd płyną wnioski dla dynamiki życia i rozwoju naszej literatury, naszej sztuki? Czy możliwe jest, aby w takim środowisku twórczym, jak środowisko pisarzy i artystów, obowiązek uczestniczenia w zbiorowej krytyce nie obejmował zarówno „speców" jak ogółu twórców? Czy jest możliwe, aby istniał pisarz nie wypowiadający się na tematy związane z działalnością twórczą własną i kolegów? Z kogo mają się krytycy rekrutować? Z teoretyków? Polonistów? Prawda, tacy są też potrzebni.

Przejrzyjmy jednak nasze pisma literackie z ostatniego roku. Nie ich głosu brakuje w wypowiedziach krytycznych na temat literatury. Jeżeli na kimś mogą od biedy oprzeć się działy krytyczne naszych czasopism, to przede wszystkim na młodej, niedoświadczonej często jeszcze, popełniającej błędy w swej pracy, to prawda, ale jedynie aktywnej młodej kadrze polonistycznej. Jeżeli paru starszych krytyków, też przeważnie polonistów z wykształcenia a nie czynnych pisarzy, podjęło — ku zgorszeniu niektórych literatów — ważne zadanie przepracowania zagadnień naszej przeszłości literackiej, to pretensje należy mieć do nich nie tyle o to, że sami nie piszą jednocześnie recenzji ze współczesnych powieści, ile o to, że, wychowując kadry młodych, niedostateczny może nacisk kładą na wyszkolenie krytyków, krytyków literatury współczesnej, a nie tylko historyków literatury, badaczy przeszłości.

Marksistowska wiedza o literaturze nie zna przecież sztywnego podziału na historię literatury i bieżącą krytykę. Badacz marksistowski nie może się od teraźniejszości odwracać nawet jeżeli „tkwi", jak się to mówi, w Oświeceniu czy romantyzmie. Przeszłości nie może traktować on inaczej niż jako pomost do zadań literatury epoki współczesnej. Tak ją też niewątpliwie traktują ci z młodych badaczy, którzy garną się do współczesnej krytyki.

Czy zastępują oni nieobecne, starsze pokolenie krytyków z powodzeniem? Niewątpliwie można by im wytknąć wiele błędów. Krytyka ich bardzo często jest zbyt sztywna, schematyczna. Brak jej często tych zalet pisarskich, jakie cechują prace krytyków, którzy niekiedy sami mają lub mieli jakieś ambicje pisarskie.

Jak temu można zaradzić? Oczywiście interesując się losem przyszłych krytyków bardziej niż to czyniono dotąd ze strony Związku Literatów. Oczywiście wciągając ich w dyskusje z pisarzami, wyzbywając się w stosunku do nich tonu pogardliwej niechęci, która pozwala np. przyjąć do Związku Literatów autora kilkunastu słabych wierszy, a kwestionuje często o wiele bogatszy i pracowitszy dorobek krytyczny. Oczywiście także uzupełniając ów narybek krytyczny typu uniwersytecko-filologicznego dopływem krytyków innego typu, krytyków-pisarzy.

Jak wygląda jednak u nas dzisiaj krytyka uprawiana przez samych pisarzy, mająca tak piękne tradycje w naszej literaturze klasycznej (Mickiewicz, Słowacki, Prus, Sienkiewicz, Żeromski) i współczesnej (w pierwszych latach po wojnie Jastrun, Ważyk, później Borowski, Woroszylski, w okresie międzywojennym choćby Władysław Broniewski).

Większość naszych pisarzy uważa się za całkowicie zwolnionych z obowiązku udziału w życiu literackim w charakterze odpowiedzialnych za swoje wypowiedzi krytyków. A przecież pisarz z samej natury swego zawodu jest krytykiem i nie może nim nie być. Co powiedzielibyśmy o inżynierze, który nie umie ocenić obiektu z zakresu swej specjalności wykonanego przez innego specjalistę? Ktoś powie, że obiekty techniczne wykonuje się wg ustalonych standartów i reguł a dzieła literackie są wyrazem indywidualności twórczej. Zgoda. Toteż krytyka pisarza o pisarzu, poety o poecie nie zawsze jest sprawiedliwa, toteż krytyka uprawiana przez pisarzy nie zawsze może zastąpić krytykę inną — mniej osobiście zaangażowaną. Wydaje się jednak, że czynnik osobistego doświadczenia twórczego, jaki reprezentuje krytyk-artysta, ma w całokształcie zagadnienia znaczenie bardzo duże. Oderwanie spraw krytyki od zagadnień bezpośrednio wiążących się z warsztatem pisarza, właśnie oddanie spraw krytyki w ręce ludzi, których od pisarstwa dzieli jakiś profesjonalny przedział, jest źródłem jakichś nieustających konfliktów i nieporozumień, owych wszystkich „my pisarze — wy krytycy", podczas gdy, jeżeli mówimy, że każdy pisarz w jakimś stopniu powinien być krytykiem, to z drugiej strony nie wolno nam zapominać, że i krytyk jest a przynajmniej powinien być przede wszystkim pisarzem, pisarzem całą gębą!

Tylko talent pisarza, który da nam umiejętność celnego, świeżego formułowania swych spostrzeżeń, uchroni krytyka od tego, co słusznie zarzucił krytyce Kazimierz Brandys w swojej wypowiedzi „Krytyka nie nadąża za sztuką" na październikowej naradzie w sprawie twórczości artystycznej.

Tylko że Brandys popełnił również ów błąd pojęciowego i personalnego oddzielania krytyki i literatury. Krytyka nie nadąża — zgoda, ale... któż to są ci krytycy, co nie nadążają? Czy sami pisarze nie są również odpowiedzialni za stan krytyki, nie biorąc w niej udziału?

Dalej — sprawa braku odwagi. Recenzent — mówi Brandys — czeka, aż z plotki kawiarnianej zrodzi się sąd o książce, t.zw. „recenzja warszawska". Nie sądzę, aby w tym efektownym obrazie, spopularyzowanym już przez naszych karykaturzystów, było wiele prawdy. Kto niby kogo i czego ma się tu bać? Krytyk tego, że książka skrytykowana zostanie nagrodzona? Praktyka wskazuje na zupełnie co innego. Pisma literackie w okresie przednagrodowym śpieszą się z recenzjami książek, co do których liczą, że może im to pomóc w uzyskaniu nagrody. W jury nagród zasiadają krytycy i oni wraz z paroma starszymi pisarzami o nagrodach decydują. Złudzenie, że krytycy czekają na „recenzję warszawską". Po prostu jest ich za mało, są za mało operatywni, czasem, tu zgoda, za mało doświadczeni i wyrobieni ideowo, żeby uporać się z zagadnieniem.

Ale kto ukuwa „recenzję warszawską"? Uderzmy się w piersi. Przede wszystkim sami pisarze. Zbyt leniwi by sprokurować recenzję, zawsze gotowi do lapidarnych werdyktów przy czarnej kawie. Co łatwiej: osądzić cykl „Między wojnami" w jednym zdaniu przy kawie, czy przeczytać go parokrotnie i napisać o nim essay krytyczny? W tej sytuacji „recenzja warszawska" będzie zawsze wyprzedzać krytykę, choć mogę Brandysa zapewnić, że nikt się jej nie boi i nikt na nią nie czeka.

Zatrzymaliśmy się szerzej na sprawie ucieczki pisarzy od krytyki, choć jest to niewątpliwie tylko jedna strona zagadnienia kadr krytycznych. Drugą, nie mniej ważną, a może i ważniejszą, stanowi wciąż niedostatecznie u nas aktywna i wyzyskana przez prasę krytyka „oddolna", od strony czytelnika, od strony odbiorcy. I tu również można mówić wiele o zaniedbaniach redakcyj, o ich niedostatecznym kontakcie z terenem, o braku dość ener-

*) Por. Wanda Leopold „Doświadczenia śląskie" Nowa Kultura Nr 27/1951.

ARTUR SANDAUER

O jedności treści i formy i o t. zw. poziomie słów parę

Postulat jedności treści i formy, podstawowa zasada estetyki marksistowskiej oznacza, że jakkolwiek treść i forma występują stale w zespoleniu i żadnej z nich niesposób otrzymać w stanie czystym, to jednak całkowita ich harmonia zostaje osiągnięta tylko w arcydziełach.

Czy jednak rozdźwięk między treścią a formą jest w ogóle logicznie możliwy? Oznaczałby on bowiem, że wyraz (forma) może być niezgodny ze swym znaczeniem (treścią), a więc wyrażać co innego niż wyraża. Aby uniknąć tej niedorzeczności, należy niezgodność między treścią a formą określić raczej jako rozdźwięk między tym co wyraz wyraża rzeczywiście, a tym co — w myśl intencji autora — wyrażać powinien, a więc między rzeczywistą a zamierzoną treścią wypowiedzi. W niezgodności treściowo - formalnej wychodzi więc zawsze na jaw wewnętrzna niejednolitość treści. Stąd wniosek, że wszelka ocena dzieła jest moralnym, a więc społecznym wartościowaniem treści i że normatywna, wychodząca z zasad czysto formalnych, poetyka jest niemożliwa. [1])

Tak np. nawet poprawność gramatyczna nie jest zasadą bezwzględną. Bywają wypadki, gdy błąd językowy — np. pod piórem lub w ustach niedawnego analfabety — działa jako wartość artystyczna, ponieważ — bardziej niż jakakolwiek wymuskana wypowiedź — odzwierciedla dotychczasową sytuację życiową tego, który go popełnia. Podobnie rzecz się ma z tzw. prymitywami, u których to, co gdzie indziej uchodziłoby za formalną niezdarność, nabiera cech zalety artystycznej. Słowem, niedoskonałością formalną jest tylko to, w czym się objawia niedoskonałość treści.

Jeżeli jednak wszelka niedoskonałość artystyczna wynika z usterek ideowych, to stąd wniosek, że 1) treści wewnętrznie pękniętych i sprzecznych niesposób należycie ukształtować, że 2) każda treść jednolita nosi w sobie zarysy swej przyszłej organizacji i że zatem może się ona wyrazić w jednej tylko, koniecznej formie. Stąd też wszelkie, najbardziej nawet powierzchowne zmiany dokonywane na arcydziełach sztuki (np. przepisanie „Pana Tadeusza" 11-zgłoskowcem) pociągnęłyby za sobą gwałtowne zamącenie zawartości ideowej, a nawet wszelkie próby streszczeń są z góry skazane na niepowodzenie, gdyż podstawiają — zamiast treści rzeczywistej — nową, być może podobną, ale nie tę samą.

Ta słuszna zasada jedynej i koniecznej formy może się jednak wyrodzić we własne przeciwieństwo, czyli w nową poetykę normatywną — z chwilą, gdy z reguły praktycznej urasta do rzędu teoretycznego hasła. Na pozór chodzi tu tylko o zmianę akcentu: doskonałość formy — zamiast wynikać z przeżycia jako jego naturalny rezultat — staje się celem, do którego artysta zmierza świadomie. Ta zmiana *procesu* w *proceder*, to jego uświadomienie i steoretyzowanie pociąga jednak za sobą dwojakie: 1) psychologiczne i 2) ideologiczne skutki.

1) Wpływa ono przede wszystkim na sam akt twórczy: w tej chwili, gdy przeżycie, nie sformułowane jeszcze, szuka sobie dopiero kształtu, artyście zaczyna przyświecać myśl, że ów konieczny i jedyny wyraz już gdzieś — niezależnie od odbywającego się w nim procesu — istnieje i że zatem należy go nie tyle *wynaleźć* co *odkryć*. W ten sposób forma zyskuje dlań byt idealny, wyprzedzający jej realizację w czasie.

2) Stąd łatwo może artysta wysnuć dwojakiego rodzaju wnioski ideologiczne. Albo a) powstaje swoisty platonizm artystyczny: dzieło przestaje dlań być przeżyciem utrwalonym w barwach, dźwiękach czy słowie, a staje się realizacją przedustanowionej idei. Albo też b) tworzy się nowa poetyka normatywna, szersza co prawda i liberalniejsza od pseudoklasycznej, bo nie kusi się — jak ona — o stworzenie wszechzastosowalnych recept formalnych, dobrych dla każdej treści, lecz daje wskazówki bardziej ogólne, jak dla każdej poszczególnej treści dobrać odpowiadającą jej szczegółową formę. W języku artystów taka uniwersalna recepta, dotycząca form szczegółowych, nosi zazwyczaj nazwę „dobrej roboty" lub „poziomu" i sprowadza się do twierdzenia, że „każdy temat można równie dobrze potraktować", czyli że „temat jest obojętny". Zdanie to zasługuje na dokładniejszą analizę. Dopóki mianowicie oznacza ono, że nie ma tematów uświęconych (jak to np. głosili pseudoklasycy dzielący je na „pospolite" i „szlachetne" i tylko dla tych drugich rezerwujący honor ujęcia ich w prawidła poetyki normatywnej), dopóki zatem zdanie to oznacza protest nowej epoki przeciw ograniczeniom tematycznym poprzedniej, dopóty jest ono słuszne i postępowe. W ten właśnie sposób rozumieli je np. we Francji klasycy mieszczańscy, Balzac, Stendhal czy Hugo, walczący o rozszerzenie dotychczasowej tematyki. Z chwilą jednak, kiedy zasada ta traci swój radosny, optymistyczny sens, w myśl którego każdy temat — nawet „pospolity", nawet „szary" — godzien jest artystycznego ujęcia, a zaczyna oznaczać, że wszystko jedno, jaki temat, byle był „dobrze zrobiony" (przy czym zapomina się, że „dobra robota" przejawia się przede wszystkim we wzbogaceniu danego tematu o nowe intelektualne i emocjonalne treści), wówczas ulega ona uwstecznieniu i z realistycznego hasła „obojętności tematu" przeradza się w estetyzujące „obojętności wobec tematu" czyli w program „sztuki dla sztuki". W ten sposób postulat jedynej i koniecznej formy przeradza się w własne przeciwieństwo, jak to można historycznie zaobserwować np. we Francji na następującym po klasykach mieszczańskich i po rewolucji 1848 roku pokoleniu „estetonaturalistów".

Również nasze pokolenie literackie zna wypadek, kiedy to — słuszne skądinąd — hasło „dobrej roboty" i „poziomu" uległo uwstecznianiu, a nawet stało się rodzajem okopów św. Trójcy, spoza których broniła się — zagrożona natarciem socjalistycznej — tematyka mieszczańska. Myślę o latach 1948 — 49. W okresie tym bowiem „poziom" oznaczał — dla pewnej warstwy czytelniczej — kanony formalne mieszczańskiej powieści psychologicznej, a jego obrona — obronę tej powieści. Ale bo też przecie nie o wtłoczenie tematyki socjalistycznej w stare zasady chodziło, lecz o wytworzenie nowego rodzaju „poziomu" i nowej „dobrej roboty" odpowiadającej nowym treściom.

Właśnie w nazbyt abstrakcyjnym i niehistorycznym ujęciu owej walki o poziom leżał m. in. i błąd piszącego dzisiaj te słowa (zob. artykuł „Niebezpieczeństwa wulgaryzacji", „Odrodzenie" z września 1949). Należy się bowiem liczyć nie tylko z leksykalnym sensem słowa, ale i z tym, jaki mu w danym okresie przypisują ci, którzy go używają (por. imperialistyczne tłumaczenie słowa „wolność"). Toteż obrońca „poziomu" stał się wówczas obiektywnie obrońcą powieści mieszczańskiej i jej techniki psychologicznej, tej samej, którą tylokrotnie zwalczał, a której był i wówczas subiektywnym przeciwnikiem.

Za teorią „obojętności tematu" kryje się zatem zawsze w praktyce pewien emocjonalny do niego stosunek. Kiedy np. Flaubert, najwybitniejszy pisarz i ideolog grupy francuskich „estetonaturalistów", twierdził, że „pisząc *Panią Bovary* miał jedynie zamiar oddać pewien kolor pleśni, atmosferę w jakiej wegetują stonogi" [2]), to — dla każdego kto zna jego dzieło i poglądy — owa „atmosfera" demaskuje się bez trudu jako pseudonim, przy pomocy którego określa on swój uczuciowy — niezbyt czuły — stosunek do francuskiego mieszczaństwa prowincjonalnego z połowy XIX w. Pierwotny zatem pomysł „Pani Bovary" nie jest bynajmniej beztematyczny i formalny, lecz przeciwnie, głęboko realistyczny i społeczny, jest przeżyciem ohydy mieszczaństwa francuskiego, przeżyciem, które autor zdemaskował przed sobą samym przy pomocy przenośni. Jeśli więc — w wypadku Flauberta — hasło „prymatu formy" oznaczało negatywny stosunek do tematu, który ma się zamiar traktować, to kiedy indziej — w r. 1949 np. — podobne hasło mogło oznaczać negatywny stosunek do tematu, którego się nie ma zamiaru traktować.

Przyczyny subiektywne takiego stosunku mogą być rozmaite: już to obcość wobec nowej klasy, już to niewiara w starą i w reprezentowaną przez nią tematykę, niemożność dalszego identyfikowania się z jej interesami i niemożność zarazem zerwania z nią. Innych dróg ucieczki od rzeczywistości — prócz tej, jaką poszli „estetonaturaliści" — wówczas nie było; tkwiące wciąż jeszcze w pozytywizmie mieszczaństwo nie zdążyło wytworzyć idealistycznych ideologij, od jakich zaroił się koniec XIX i początek XX w. Jedynym tematem, jaki mógł obrać pisarz Drugiego Cesarstwa, pozostawała znienawidzona przezeń mieszczańska rzeczywistość; jedynym odwetem, na jaki mógł sobie wobec niej pozwolić, pozostawała satyra i krytyka oraz umieszczenie siebie samego na ponadklasowym, wyniosłym piedestale czystego artysty.

(Fragment studium „O jedności treści i formy".)

Artur Sandauer

[1]) Wbrew powyższemu poetyki takie nieraz w ciągu dziejów powstawały. Działo się to jednak w okresach, gdy całe życie kulturalne skupiało się w rękach jednej klasy i gdy zatem dominowała jedna tylko ideologia. Tak np. poetyka taka nie mogła się narodzić we Francji XVI-wiecznej, w okresie względnej równowagi między katolikami a protestantami. Trzeba było dopiero ostatecznego rozgromienia herezyj, aby Boileau mógł stworzyć swój system poetycki, odpowiadający ideologii kontrreformacji. Podobnie poetyka Horacego mogła się dopiero pojawić po zwycięstwie partii cesarskiej nad Antoniuszem, a poetyka Arystotelesa — dopiero po Aleksandrze Wielkim. Jednolitość bowiem ideologij, panujących w takich okresach, sprawia, że treści, jakie mają wypowiedzieć artyści, są na ogół do siebie podobne i że mogą być w podobny sposób wyrażone. Dopiero ze zmianą sytuacji społecznej, a więc z upadkiem dotychczasowych treści, wali się i owa pozornie formalna poetyka normatywna, która w gruncie rzeczy była poetyką treściową.

[2]) „Journal des Goncourt" Vol. I. str. 377

gicznego sondowania opinii na temat literatury.

Z drugiej strony jednak także i tutaj pewne zarzuty, które mogliby postawić sami pisarze — obracają się przeciwko nim. Dlaczego redakcje nie dostają setek listów na temat wychodzących książek? Bo czytelnika książki nie zainteresowały, nie „wzięły". Krytyka-zawodowca (nieszczęsny!) można oczywiście zmusić do przeczytania wszystkiego. Może mu się recenzja udać nawet tak dobrze, że nikt nie będzie obrażony i recenzowany autor sam przyzna z westchnieniem, że krytyk, owszem, „pomógł" mu ideologicznie (pisarze lubią głosić, że pragną pomocy od krytyki, ale w praktyce uważają, że pomaga im się tylko wtedy, kiedy się ich chwali).

Jeżeli jednak czytelnik książki nie będzie miał ochoty czytać, sprawa krytyki, prawdziwej krytyki, czyli zwierciadła, w którym mógłby się przejrzeć i autor, i czytelniczy ogół szukający w literaturze odpowiedzi na pytanie jak żyć, rozwiązana nie zostanie. Bo prawdziwa krytyka — to wielostronny oddźwięk, który budzi tylko żywy utwór literacki. Rzecz urodzona martwo, słaba, papierowa, może uzyskać co najwyżej skromną „pomoc" krytyka z profesji, ale to jej nie uratuje. Oczywiście coś tam krytyk-profesjonalista zawsze napisze, w jakiś sposób nudę, błędy i niezręczności wyinterpretuje, ale któż z tego będzie zadowolony? Niech mi przyświadczą ci pisarze, którzy mają doświadczenie w ocenie materiałów napływających do redakcji. Jak ciężko jest czasem rzeczowo odpowiedzieć, jak trudno jest pewne braki wytłumaczyć! A nie zawsze można powiedzieć autorowi, że po prostu brak mu talentu. Przeważnie i tak nie uwierzy.

Rozumiem, że każdy pisarz chce być oceniony. Niestety chętniej pisze się o książkach dobrych niż o miernych. Czasem nawet łatwiej uderzyć w rzecz bardzo złą niż ocenić nijaką. O nijakiej nijak się nie da.

Stop. Nieprawda. Da się. Naprawdę dobry krytyk zawsze potrafi. Bo prawdziwy krytyk sam jest twórcą. Nie ma o co zaczepić się w samej książce? Więc wydłubie coś tam na marginesie, jakiś problem ogólniejszy, właśnie tę nijakość zaatakuje, z nią się rozprawi. Cóż innego robili niekiedy wielcy krytycy? Ale wielka krytyka powstaje na tle wielkich pasji literackich. Nie powstaje obok literatury, ale niejako w jej łonie, nie powstaje bez udziału pisarza i odbiorcy, bez wielkiej, ogólnej dyskusji o literaturze.

*

Prawdziwa krytyka nie może się ograniczać do sumiennej oceny i rejestracji ukazujących się książek przez specjalistów. Prawdziwa krytyka to wymiana poglądów, dyskusja i walka ideowa, w której udział biorą krytycy zawodowi, ogół pisarzy i czytelnicy.

Dlaczego dyskusja o krytyce jakoś nie bardzo chciała się u nas zacząć, choć wszyscy mają do krytyki mnóstwo pretensji?

Bo żeby rozpocząć dyskusję o krytyce, trzeba się ustosunkować nie tylko do poszczególnych usterek w pracach krytycznych, co jest też potrzebne i co uczyniła w cytowanym na początku artykule M. Kierczyńska, ale także przeanalizować całokształt sytuacji ideowej, w jakiej krytyka nasza się znajduje. Bo głosy pisarzy o krytyce, jeżeli się odzywały, dotyczyły niemal z reguły (wyjątek stanowi tu może cytowana wypowiedź Brandysa) osobistych pretensji pisarzy do poszczególnych recenzentów swoich książek, a nie zagadnień. Trudno zresztą dyskutować o czymś, czego nie ma, lub tak dobrze jak nie ma. To co mamy ostatnio w zakresie krytyki — to najwyżej poszczególne oceny, recenzje, w najlepszym razie jednostkowe próby rozwinięcia jakiegoś zagadnienia, bardzo interesujące jak np. ostatni referat L. Flaszena o schematyzmie w naszej literaturze i krytyce. Interesujący choćby dlatego, że inicjuje dyskusję. Cenny jest głos Arnolda Słuckiego, wszczynający na nowo bardzo potrzebną dyskusję o poezji. Cenne jest rozpoczęcie na jednym z ostatnich zebrań sekcji poetyckiej dyskusji na temat twórczości Gałczyńskiego, gdyż na przykładzie tej poezji dałoby się rozważyć wiele spraw ogólniejszych dotyczących stanu naszej twórczości poetyckiej. Cenną mogłaby się stać dyskusja na temat naszej twórczości dramatycznej, gdyby wyszła poza sferę utarczek między autorami a Centralnym Zarządem Teatrów, gdyby dotyczyła naprawdę sprawy konkretnych osiągnięć i braków naszych sztuk scenicznych, gdyby nie wyglądała rzeczywiście tak jak większość naszych recenzji teatralnych o sztukach współczesnych, przypominających dowcipnie sparodiowany przez Flaszena schemat recenzji zaczynającej się od słów: „Autor podjął temat zasadniczy i odpowiedzialny...", po czym okazuje się, że choć nic z tym tematem nie umiał zrobić — zasługi jego są olbrzymie.

Krytyk podobnie jak każdy pisarz musi walczyć w swojej twórczości o jakąś koncepcję literatury i właściwa dyskusja o krytyce musi być dyskusją o tym, czego ma krytyka od literatury żądać, względnie dalej, jak ma żądania te realizować. Sprawy nie rozwiązuje powszechna dziś, w wielu wypadkach powierzchowna zgoda na ogólne postulaty realizmu socjalistycznego. Ważna jest dyskusja o tym co się przez ten termin rozumie. Ważna jest dyskusja o języku i stylu krytyki.

Właściwa płaszczyzna dyskusji tej zdaje się zresztą powoli zarysowywać. Wśród zarzutów stawianych zarówno naszej twórczości oryginalnej jak naszej krytyce przeważa ostatnio zarzut schematyzmu. Sądząc po ilości objawów jest to istotnie brak w ostatnich czasach najpoważniejszy. Czym jest jednak schematyzm w swojej istocie? Czy jest to przede wszystkim zjawisko w naturze swej jednorodne?

Odpowiedź na to próbuje sformułować we wspomnianym artykule Flaszen, który powiada, że schematyzm nie jest chorobą wzrostu, jak często się u nas pisze, tylko symptomem starzenia się literatury, i zestawia schematyzm z konwencjonalizmem literatury epok schyłkowych.

Nie wydaje się to słuszne, tak samo jak niesłuszne byłoby z drugiej strony zestawianie schematyzmu ze sztuką prymitywu, co można by zrobić z równym powodzeniem. Flaszen ma rację, kiedy wyjaśnia genezę schematyzmu w literaturze tym, że obciążone nim utwory pisali „pisarze o wąskim, inteligenckim kręgu doświadczenia społecznego, albo młodzi debiutanci; ludzie, którzy już znali problemy z ich rozstrzygnięć ideologicznych a jeszcze nie znali z konkretnych obserwacji i doświadczeń terenowych. Nawet gdy wyruszali w teren, aby poznać sprawy i życie swych nowych bohaterów, jakże często jechali z gotowymi koncepcjami w zanadrzu... nie liczyli na odkrycie rzeczy nowych, nie szukali nauki, ale tylko potwierdzenia tego co z gazet i książek wydedukowali..."

Ale wnioski z tego można by wysnuć dwojakie. Albo schematyzm nowej literatury jest tylko wynikiem nieporadności debiutantów i wtedy trzeba krytykować nieporadność, ale nie ma powodu kierować — jak to czyni Flaszen — głównego ataku na wypaczenia słusznych postulatów realizmu socjalistycznego, takich jak np. typowość, stwarzając wrażenie, że się ten postulat podważa, bo to jest groźbą ustąpienia z pozycji z trudem przez literaturę naszą zdobytych. Jeśli schematyzm wynika tylko z nieporadności debiutantów, nie jest niebezpieczny, gdyż w miarę jak mistrzostwo młodych pisarzy naszych będzie rosnąć, schematyzm ten przezwyciężymy. Nie jest on bardziej groźny niż postawa odwrotu ku formalizmowi, literaturze antyrealistycznej, dekadenckiej i rozkładowej.

Albo, w drugim wypadku, schematyzm będący wulgaryzacją tez realizmu socjalistycznego staje się narzędziem wroga, karykaturą naszych tez. Wtedy jest groźny.

Dlatego też walcząc ze schematyzmem w twórczości i krytyce musimy jasno zdać sobie sprawę, z jakich pozycji z nim walczymy. Czy z pozycji walki o realizm socjalistyczny, przeciwstawiając się tylko jego karykaturze? Jeżeli tak — to w porządku, jeżeli natomiast mamy do czynienia z odwrotem, z rejteradą — należy z nią walczyć.

Wrogowie realizmu socjalistycznego, zamaskowani i jawni, świadomi i ci, co często niezupełnie świadomie dają się powodować łatwym impulsom do drwiny z osiągnięć niedoskonałych i niepełnych — chwytają w lot każde nasze potknięcie, w każdej artystycznej omyłce widzą groźny objaw zawalenia się całej koncepcji literatury wychowującej człowieka, pomagającej człowiekowi.

Nie powinniśmy pobłażać błędom, nie powinniśmy tolerować usterek i naiwności, nie wolno nam czytelnika uważać za durnia, który daje się karmić komunałami, nie posiada rozwiniętego życia wewnętrznego, wierzy w to, że bohaterowie dzielą się na absolutnie złych i absolutnie dobrych, nie doznaje najpowszechniejszych ludzkich uczuć, takich jak miłość, a doznając ich gotów jest w k a ż d y m momencie stwierdzić, że ważniejsze jest wykonanie planu. Ale nie powinniśmy dać się zepchnąć z pozycji, w których miarą wartości człowieka jest jego służba społeczeństwu, pełna świadomość uczestnictwa w przeżywanym przez nas wielkim procesie historycznym, procesie stawania się narodem socjalistycznym.

Trudno jest literaturze kroczyć naprzód. Trudno jest wyprzedzać życie, skoro w końcu jest ona jego odbiciem, trudno jest tworzyć konkretne obrazy rzeczywistości, które nie będąc pustym słowem ani niesprawdzalną fantazją, byłyby zdolne mówić o tej przyszłości, przygotowywać do niej. Ale nam nie chodzi przecież o żadne wizjonerstwo, literatura prowadząca nas w przyszłość nie może i nie musi być przepowiednią Nostradamusa. Zalążki przyszłego kryją się we współczesności i w przeszłości, pisarz ma prawo i obowiązek czerpać z jednej i drugiej pełnymi garściami. I właśnie bogactwo tego świata, który nas otacza, jego pełne artystyczne ujarzmienie i wydobycie zeń wartości twórczych dla człowieka przyszłych czasów jest zadaniem pisarza. To zadanie winna ukazywać mu krytyka. Ta krytyka, której czasem daremnie pisarz oczekuje, i ta, którą sam z kolei winien pobudzać swymi dziełami i swoim w niej uczestnictwem. Bo oddziaływanie pisarstwa i krytyki nie może nie być wzajemne. Nie ma krytyki bez udziału w niej pisarzy, tak jak nie ma jej wówczas, kiedy literatura nie znajduje swoich odbiorców, kiedy nie budzi powszechnego odzewu, nie porywa serc. O taką literaturę i o taką krytykę winniśmy wspólnie walczyć — aż do zwycięstwa.

Ryszard Matuszewski

STANISŁAW WYGODZKI

Ilustrował KAJETAN SOSNOWSKI

WZGÓRZA

Tutaj drzewa kwitły, krzewy, wonne ziele
wiatrem pochylone kładło się na piasku.
Srebrna kropla rosy błysła tu o brzasku,
jeszcze teraz w rowie wątły liść się ściele.

Wiatr pomykał górą, targał szumem boru,
wiotki wiatr lękliwie igrał wśród igliwia.
Wiew daleki powiał i zapachy przywiał —
czymże pachniesz wichrze, trawąli czy korą?

Czymże szumisz chmuro, gdy przemijasz w ciszy
Na dnie wód odbicie chmurne i wysokie.
Tutaj drzewa kwitły i schodziły stokiem —
nie ma drzew, lecz szum ich jeszcze teraz słyszę.

* * *

Nie ma drzew, ni krzewów, gdzieżeś rozłożyste
i cieniste w skwarze, gdzieżeś biała koro?
Deszcz cierpliwy idzie i burzliwą porą
wiatr uderza w górę z nagła i ze świstem.

W drzewach szkoła stała. Nie ma ciebie szkoło,
śmiech dziecięcy zamilkł, dzwonek już nie dzwoni
i gałęzi białej nikt nie poda dłoni,
nie zawoła.

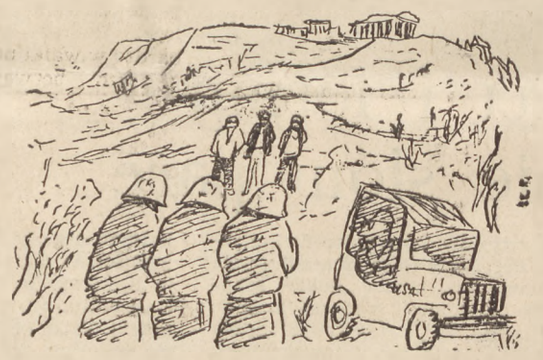
Wzgórze tkwi umarłe. Wieją suchowieje,
skwarny żar zapłonie i jesienią zgaśnie.
Nawet ptak samotny nocą tu nie zaśnie.
Nadsłuchuje. Zadrży. Tu powoli dnieje.

Tylko drut pozostał. Rdzawy drut kolczasty,
pręty i żelastwo, cementowe głazy.
Wąż zasypia w słońcu. Spod kamienia płazy
w rowy patrzą długo. Tam się plenią chwasty.

W zielsku biały czerep. W czarnych oczodołach
pustka przeraźliwa. Obok hełm rdzewieje.
Glina rękę ludzką z karabinem skleja,
gęsta jak smoła.

* * *

Nie ma tutaj domu. Ugodzony nisko,
jak od pnia odcięty, chyli się i wali.
Osiem lat minęło, on się jeszcze pali
z mężem, z matką, z dzieckiem, z kwiatem i kołyską.



Osiem lat minęło. I na greckim wzgórzu
widzę cię z Rodopów, śmierci twoje liczę
i pod niebem Tracji obcy żołdak krzyczy —
zbrojny wszedł do Aten, hełm ozdobił różą.

On na twojej ziemi! On pod twoim niebem!
On w ojczyźnie, którą ciągle zwę Hellada!
Kupiec, który szuka nafty, miedzi, radu —
w Tebach!

On tę ziemię shańbił! On co dnia plugawi
każdy krzew przydrożny, senne drzewo w polu,
każdą trawkę lichą, gdy na Akropolu,
w ruinie się jawi.

Przybył tu i przywiódł swe plugawe mity:
elektryczny fotel, znawstwo pończach, mydła,
mechanicznych rzeźni, gdzie uśmiercał bydło
czysto umyty.

Subiekt od Woolwortha twej kultury broni,
demos — mówi! — demos! ten co z karabinu
w twoje córki mierzy, w twoich mierzy synów —
w serca i skronie.

* * *

Doły, bruzdy, wyrwy — niech mnie nikt nie pyta,
wzrok odwrócę niemy — ciągle widzę wzgórza.
W chmurze czarnych dymów nagi szczyt się nurza,
ziemia zryta.

Nagi szczyt. Niedawno tu szumiały knieje,
zwierz pomykał, kluczył i nadstawiał ucha.
I uskoczył nagle — gałąź trzasła sucha.
Nic. Nikogo nie ma. Liście drżą. To dnieje.

Ach, nie pytaj więcej. Nie ma cię listowie.
Ludzie szli do kniei i szukali schronu
w drzewie, w ziemi, w głazie, w mroku nieboskłonu,
w rowie.

Naga jest Korea. Mroźna. Suchy badyl
wiatr porywa, niesie, nawet ptak nie krzyczy.
Widzę twoje śmierci, ale ich nie zliczę
gniewny i blady.

Widzę twoje wzgórza, miasta, widzę rzeki,
słyszę tupot armii, która ciągnie nocą!
Daj karabin! Daj i tobie iść z pomocą
w kraj daleki.

Daj! Przy tobie być! Odkupię wszystkie winy
za słabość moją marną i za grzech śmiertelny,
żem nie umiał kiedyś celnym
władać karabinem.

Daj! Odkupię grzech za obóz, w którym gniłem,
gdy mury Stalingradu osłaniał zwykły człowiek
i kiedy we krwi padał, nie przymykał powiek —
jeszcze miał siłę.

Daj! Daj! Daj! Nie starczy moich wierszy.
Gdzie bój o wolność krwawy trwać mi do ostatka.
Zliczyłem śmierci moje: córka, ojciec, matka...
Ale nie byłem pierwszy.

* * *

Widzę twoje wzgórza, Francjo, widzę wzgórza,
lecz nie widzę lasów. Tam gdzie tkwi gęstwina,
obcy żołdak, przybysz, twoje lasy ścina —
czołg się wynurza.

Widzę wzgórza, widzę, każde śmiercią grozi,
deszcz ulewny siecze, ach, nie pytaj jaki...
Wino zwiędło, z gniazd pouciekały ptaki,
mrą na mrozie.

Nie daj umrzeć lasom, nie daj ginąć dzieciom,
to są twoje wzgórza, nagie i zorane.
W każdej piędzi ziemi widzę nową ranę —
jedną, drugą, trzecią...

Nie! Nie rany liczę. Żywych widzę ludzi,
żywych, którym Thorez już poruszył serca,
żywych widzę, których gnuśność nie uśmierca,
gdy wolność budzi.

Liczę wszystkie drzewa, każdy konar, listek,
który drży na wietrze, każdą trawkę lichą,
każde miasto, szkołę, domek, wioskę cichą,
wody przeczyste.

Każde życie wołam, wszelki ból, udrękę,
noc niespaną matki, okrzyk noworodka,
którego, błądząc, w obcym domu spotkam —
weź, jeśli trzeba, mą rękę.

Weź me serce, słuchaj, serce ci powierzam,
jeśli ci mego trzeba.
Dla spokoju ziemi i dla ciszy nieba.
A jeśli... To i dla żołnierza.

* * *

Są w ojczyźnie mojej szczyty — w chmurach czoła,
są uśpione lasy, łania mknie w gęstwinie,
są spokojne rzeki: obłok w głębi płynie
jak skrzydło anioła.

Ale w mej ojczyźnie jest niejedno wzgórze
nagie, wypalone, księżycowy krater.
Zda się, lawą pluje, wznosi się nad światem
i zawisa w chmurze.

I to wzgórze kocham. Ono przypomina
Peloponez nagi, koreańskie wzgórza,
które jeszcze teraz ciężkie bomby burzą,
lecz wzgórza nie zginą.

Wolny będzie człowiek. Runie, ale wstanie,
broń wytrąci zbirom, aby znów w zieleni
kraj ojczysty, w ciszy, liściem się zapienił.
Zostanie.

Ja te wzgórza kocham. Tutaj mądre wnuki,
w cieniu rozłożystym wspomną nasze dzieje:
czas budowy, walki, siejby i nadziei,
gdy dla nich sadziliśmy buki.

Wtedy dzieło nasze piękne i olbrzymie
wzgórzem będzie kwitło — klonem i modrzewiem,
jak sławione w pracy, jak sławione w śpiewie
ludzkie imię.

PAWEŁ HERTZ

ROZMYŚLANIA O KRYTYCE

Literatura, jeśli ma być czytana przez wielu, jeśli ma być bliska każdemu i każdemu potrzebna, musi dziać się w „strefach ulewy i grzmotu". Zwłaszcza nasza literatura. Trudno dziś, wśród zawiłych spraw świata, wyobrazić sobie, by jakikolwiek pisarz, jeśli pracę swoją traktuje tak jak wielcy jego poprzednicy, mógł być niezaangażowany. Pisarz zaangażowany ma zaangażowanego czytelnika, nikt już bowiem nie czyta dziś książek z nudów. Jest więc oczywiste, że ten, kto z jednej strony dzieło ma ocenić, z drugiej zaś, dokonując tej oceny, zbliżyć je do czytelnika, sam musi być zaangażowany. To znaczy, że krytyk musi przede wszystkim w swoim sumieniu zająć jakieś określone pozycje ideologiczne, z których dzieło będzie oceniał. Najsłuszniej byłoby, aby wraz z pisarzem podążył w strefy ulewy i grzmotu, to znaczy, by stanął na tej wysokości, z której sprawy świata, a więc i sprawy literatury, są widoczne najjaśniej i najostrzej. Czy możemy sobie wyobrazić, że prace krytyczne Dobrolubowa mogłyby być przez nas czytane dziś jeszcze, gdyby krytyk Turgieniewa, Szczedryna i Ostrowskiego miał umysłowość i poglądy choćby najinteligentniejszego cenzora carskiego? A przecież szkic Dobrolubowa o powieści Turgieniewa „W przededniu" („Kiedy nadejdzie prawdziwy dzień?") jest nie tylko artykułem literacko - krytycznym, ale przede wszystkim — pamfletem politycznym wymierzonym i w carat, i w gnuśną inteligencję rosyjską.

Niektórzy nasi teoretycy często powołują się na klasyków krytyki rosyjskiej XIX wieku, wydobywając z ich prac — żywych, namiętnych — trwałe zasady, które by pozwoliły na stworzenie pomocniczej reguły w ocenie współczesnych dzieł literackich. Oczywiście — owi klasycy są niezmiernie cenni jako prawodawcy estetyki, ale najcenniejsze w nich jest co innego. Spróbuję wyjaśnić to, mówiąc o dziełach literackich tego okresu. Niejedno z nich — myślę o prozie rosyjskiej XIX wieku — zblakło, niejedno rozwiązuje problemy, które czas i ludzie już rozwiązali, a jednak czytamy te książki z ogromnym przejęciem i wiarą, bo poza wieloma martwymi już realiami wieje i huczy gwałtowny wiatr idący ze stref ulewy i grzmotu. Podobnie owi krytycy — Bieliński, Dobrolubow, Czernyszewski, wielcy meteorologowie dziejowej burzy — czuli ten wiatr, tłumaczyli skąd i dokąd wieje nad ogromnymi przestrzeniami carskiego imperium, wiedzieli co zmiecie i zwali, zdawali sobie — jak pisarze — sprawę nie tylko z artystycznych, ale przede wszystkim z moralnych zadań swojego pokolenia.

Czyż nie tak samo działo się i u nas? Nie mieliśmy co prawda wielkich krytyków tej miary, co wymienieni przeze mnie trzej myśliciele rosyjscy. Nie mieliśmy ich z różnych względów, o których rozwodzić się tutaj byłoby niesposób. Wielcy nasi pisarze jednak, zwłaszcza w minionym stuleciu, tworząc nowoczesną naszą literaturę kładli zarazem podwaliny krytyki. Próby te były nieliczne, ale wartość ich jest ogromna Kiedy w drugiej połowie XIX stulecia oficjalna krytyka, opacznie tłumacząc jedno, przemilczając inne, stworzyła fałszywe wizerunki naszych pisarzy romantycznych, a za nimi ustawiła smętny chór bigotów i półgłówków, wówczas literatura polska na długie lata została zamknięta na cztery spusty, niczym długi rząd niewietrzonych od dawna pokojów w zacisznym dworze porzuconym przez właścicieli. Krytyka urobiła literaturę w umyśle czytelnika na własne podobieństwo. Potem przyszły lata impresji. Stąd też powstała owa paradoksalna sytuacja, że polski krytyk czy essayista współczesny mówi o Mickiewiczu czy Słowackim rewelacje, które bynajmniej rewelacjami nie są. Mówi jedynie oczywiste prawdy, które nieświadomemu czytelnikowi wydają się frazesami propagandowymi, a nie są przecie niczym innym, tylko stwierdzeniem tego co zaniedbała powiedzieć lub też celowo przemilczała krytyka oficjalna.

Jedną z charakterystycznych cech piśmiennictwa polskiego lat minionych jest przepaść między twórczością a krytyką. Zwrócił na to już uwagę Mickiewicz w rozprawie o „Krytykach i recenzentach warszawskich", owym wzorze propagandy rewolucji literackiej. Mówiąc, że poeta, jeśli nawet nie stworzy arcydzieła, może pozyskać czytelników utworami drobniejszymi, Mickiewicz tak formułuje swój sąd o krytyce: „Inaczej rzecz się ma z teoretykami. Ci z powołania uczeni być muszą, im więcej tworzy się dzieł sztuki i obszerniejsze w teorii odkrywają się widoki, z tym większą usilnością talent swój krytyczny doskonalić powinni i z a w s z e w r ó w n i z w i e k i e m (podk. moje) postępować. I m z a w i l s z e s t o s u n k i t o w a r z y s k i e (podkr. moje. Mówiąc o stosunkach towarzyskich, Mickiewicz, zgodnie z ówczesnym słownictwem, ma na myśli oczywiście stosunki społeczne), tym więcej praw i zwyczajów, tym uczeńsi muszą być prawnicy z powołania i sędziowie. Dziwną sprzecznością w literaturze naszej mieliśmy uczonych, poetów i mówców, ale teoretycy nasi, zacząwszy od gramatyków aż do estetyków, żyli tylko kąskami prawideł wyniesionych ze szkoły, zresztą ciemni i pełni przesądów, z nieświadomością połączonych".

Mickiewicz okrutnie sądzi krytyków i krytykę; ów wyrok, radzi nieradzi, możemy właściwie rozciągnąć na oficjalną krytykę polską lat późniejszych. Działalność współczesnych sobie krytyków warszawskich nazywa pan Adam blokadą rozumu i stwierdza, że publiczność tej blokady nie uznaje. Jakoż niebawem pojawi się w polskiej literaturze krytycznej dzieło niepowszednie, będące znakomitym świadectwem, co może powiedzieć nowego i mądrego krytyk, który odczuwa i rozumie nową epokę, a zarazem sprzyja jej i toruje drogę wynikającemu z niej i pracującemu dla niej nowemu pisarstwu. Dziełem tym była praca Maurycego Mochnackiego „O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym", książka pisana przez dawnego więźnia Karmelitów w końcu roku 1830, niemal w wilię powstania listopadowego, a przedmowa do niej, według świadectwa matki pisarza powycinana przez cenzurę carską po upadku powstania, głosi co następuje:

„Czas nareszcie przestać pisać o sztuce, co innego zapewne teraz mamy w głowie i w sercu, improwizowaliśmy najpiękniejsze pienie narodowego powstania! Życie nasze jest poezją... Nie literatura polska, ale polski kraj szeroki, bujny z wszystkim ludem swoim, z łanami i stepami, taki jaki był przed wiekiem, niechaj nas przede wszystkim zajmuje... Z drżeniem w sercu, drżącą ręką kreśliłem ostatnią stronicę tego pierwszego tomu na dni kilka przed 29 listopada".

Jak wiemy, dzieło Maurycego Mochnackiego przyczyniło się wielce do okrzepnięcia nowej literatury narodowej, wyrastało bowiem z tych samych dążeń co i owa literatura, autor zaś jego zdawał sobie sprawę, że literatura jest zaledwie częścią życia narodowego, że z życia tego wyrasta, odbijając w sobie jak w zwierciadle wszystkie jego zmiany, a jeśli tego nie czyni, choć kunsztowna i zręczna, dla współczesnych jest martwa, a dla potomnych pozostanie tylko świadectwem obojętnej piękności.

Myślę, że tu należy wyjaśnić sobie rzecz zasadniczą. Literatura, dzieło literackie trwa w świadomości czytelników i stanowi dla nich jakiś kodeks moralności właśnie wtedy, kiedy najmniej nosi na sobie cech literackości. Wytrawny, szczwany czytelnik Tołstoja bez trudu po przeczytaniu kilku stronic spostrzeże, że zdanie tołstojowskie jest ciężkie, źle zbudowane, chropawe, że autor powtarza słowa, jakby je chciał wbić do głowy czytającemu, że całe partie wielkich dzieł tego pisarza są po prostu „źle napisane". Jeśli jednak ten sam szczwany czytelnik na chwilę zapomni o smakoszostwie i pozwoli się unieść wielkiemu nurtowi życia, który przepływa przez dzieło Lwa Tołstoja, niczym spieniona rzeka przez rozległe pola, wówczas znajdzie się w sytuacji człowieka chorego, który ostatkiem sił otworzył od dawna zatrzaśnięte okno. Stając twarzą w twarz z surową pięknością i prawdą ludzkiego świata, pogardzi pięknością sztuczną i sam się uczłowieczy. Wielkością pisarzy jest ich prostota i bystra uwaga, jakiej udzielają zwykłym ludzkim sprawom. O dojrzałości czytelnika świadczy wybór między dziełem tylko pięknym a dziełem prawdziwym, gdzie piękno już zawiera się w prawdzie. Stąd — wydaje mi się — rzeczą krytyki jest przede wszystkim demaskowanie fałszywej urody dzieła literackiego, walka z pozorami, za którymi nie ma żadnej prawdy U nas w minionym stuleciu w tym duchu działali sami twórcy, a choć czasem mylili się — jak częściowo Mickiewicz w owej słynnej ocenie poezji Słowackiego — pomyłki te wynikały z nadmiaru żarliwości w tym domaganiu się prawdy. Nie od rzeczy będzie tu przypomnienie słów kilku Cypriana Norwida z listu pisanego w r. 1866 do księgarza Merzbacha, a traktującego o wydaniu „Vademecum":

„Część moralna i obowiązkowa jest u poetów naszych na stanowisku wyjątku i maleńkiego odsyłacza, ale nie uzasadnia i nie uźródla poezji: moralistów prawie nie mamy. Stąd piękność malarska zagórowała — ale to moim zdaniem skończone jest. Z takiego postawienia sztuki idzie, że naturalnie trzeba jej arcywyjątkowych epok... nikt pejzażów nie malował w czasie szturmu do miasta, ale Buonarotti kolosalne formy swych rzeźb właśnie że wtedy obejmał dłutem, kiedy fortyfikował San Miniato broniąc Florencyi. To nie od literatury i nie od sztuki zależy, ale od stanu literatury i sztuki..".

W tym samym roku, do tego samego Merzbacha, wspominając „Vademecum", które mówi o „bieżących interesach Języka, literatury i społecznego sensu polskiego", Norwid pisze co następuje:

„Moi zacni i utalentowani koledzy grzeszą przez brak czujności i brak odwagi cywilnej — czasem gorzko mi czytać ich listy! Kiedyż dojdziemy do dnia, kiedy mówić o głupstwie że jest głupstwem, nie będzie zdradą stanu!?? Tak niepewne swej cnoty i jej zasad pensyonarki angielskie osiemnastoletnie z jasnemi włosami, uchylając się i podejmując fiołki, niesłychanie są tym zaprzątnięte, azali spódnic ich na nieład nie naraża gest niewinny?? Inaczej zaprawdę schylała się Debora albo Judyth, wcale onej podrzędnej nie mając galanteryi".

W tych słowach poety, którego bynajmniej nie za wzór, a jedynie za przykład niezwykłej surowości artystycznej chcę stawiać, kryje się wielka gorycz. Epoka wielkiej poezji romantycznej minęła. Zostali pogrobowcy. Krytyka oceniała dzieła, ale nie stawiała wymagań. Toteż Norwid o krytyce chyba myśli, gdy pisze o braku odwagi cywilnej u swoich „utalentowanych kolegów".

Nie miała tej odwagi oficjalna krytyka polska w okresie późniejszym, choćby w okresie dwudziestolecia. Nie mieliśmy tej odwagi i my wszyscy, którzyśmy się w ciągu tego dwudziestolecia kształtowali i uczyli na artystów — pisarzy, malarzy, muzyków. Szczególną ślepotą dotknięte było środowisko mieszczańskiej, często radykalnej i postępowej inteligencji. Odwrót od prawdziwego życia sprawił, że z wyjątkiem niewielu tylko dzieł literatura polska okresu dwudziestolecia była dostępna jedynie dla wąskiej warstwy inteligencji mieszczańskiej i nic nie wskazywało, że w kraju bezrolnych i bezrobotnych, w kraju biedy annopolskiej i salw krakowskich, pisarz może mieć obowiązek inny niż rozważać problem przemiany własnego ojca w karalucha. Krytyka na ogół zadowalała się rejestracją dzieł wydanych i omawiała je w ich własnych granicach. Gdy zamilkł Stefan Żeromski, w literaturze „piękność malarska zagórowała", następował coraz szybszy upadek realizmu w sztuce— i literatura, myśląc że czemukolwiek wymierza sprawiedliwość, podpisywała wyrok na siebie. Oddzielona od świata zwykłych, ludzkich spraw, w którym wielki pisarz zawsze czerpie jak w źródle, stała się tylko zbiorem umownych znaków sygnalizujących umowne piękno dla niewielu. Kiedy Stendhal kończąc w roku 1838 „Pustelnię Parmeńską" położył pod nią napis końcowy: „To the happy few" co znaczy „Dla szczęśliwych wybrańców", to wiemy dobrze, że wielki pisarz francuski nie ograniczał tym liczby swoich czytelników. Stwierdzał tylko w ten sposób, że w owym czasie czytać go będzie tylko garstka. Stendhal gdzie indziej mówi że czytać go będą za lat sto ci, którym sprzyjał — potomkowie rewolucji mieszczańskiej. Czytaliśmy Stendhala, ale kto z nas chciał pisać książki, które znowu za lat sto czytać będą potomkowie rewolucji proletariackiej? Pisarzy mieszczańskich w Polsce w okresie przedwojennym zabił brak poczucia historii. Krytyka, jeśli głośno o tym nie mówiła, nie spełniła swojej roli, podobnie jak z innych powodów nie spełniła swojej roli krytyka polska w drugiej połowie XIX stulecia.

Kiedy w czterdziestych latach owego stulecia rozpoczął się w Rosji zadziwiający rozkwit literatury powieściowej, wraz z nim nastąpił rozkwit wielkiej krytyki. I trudno dziś powiedzieć, czy dzieło artystyczne pobudzało krytyka czy też krytyk skłaniał pisarza do pełniejszej wypowiedzi artystycznej. Jedno jest pewne — krytyk był czujny i miał odwagę cywilną. Kiedy Gogol, wielbiony przez całą postępową Rosję po napisaniu „Martwych Dusz", wydał swoje „Fragmenty z listów do przyjaciół", zawierające pochwałę knuta, cerkwi i pańszczyzny, Bieliński pisał do niego w swoim słynnym liście: „Cóż to za wielka prawda, że kiedy człowiek cały oddaje się kłamstwu, wówczas opuszcza go rozum i talent". W literaturze świata nie przetrwało ani jedno dzieło, które głosi nieprawdę o życiu i nie przetrwał ani jeden pochwalny sąd krytyczny o takim dziele.

Jakie wnioski należy wyciągnąć z tych rozważań przeplecionych licznymi cytatami po to, by dać świadectwo poglądowi, że krytyka musi być szczera, żarliwa, walcząca?

Przesłanki niedawnej przeszłości każą wyciągać wnioski surowe. Nie mieliśmy niewątpliwie krytyki godnej naszej literatury. Później zaś krytyka była godna literatury, ale obie nie były godne czytelnika.

Weszliśmy w nowy okres historyczny, w kraju naszym dokonały się liczne zmiany, które dość niesłusznie objęto swego czasu ogólnikową nazwą „łagodnej rewolucji". Nie zdaje mi się wcale, by można było tak nazwać cały ten proces zaciekłej walki klasowej, w wyniku którego następuje zasadnicze przesunięcie olbrzymich mas ludzkich ze wsi do miasta, a w obrębie miast — migracja wewnętrzna, odwrotna od tej, o której wspomina Engels, kiedy rozważa strukturę miasta kapitalistycznego i koncentrowanie się ludności zgodnie z przynależnością klasową. Nie zdaje mi się wcale, by można było nazwać rewolucją łagodną to, co działo się w owe lata, kiedy w całym kraju i w każdym jego obywatelu odbywał się ciężki, trudny, nieraz pełen tragizmu bój między zastarzałymi nawykami a nową świadomością. To nieprawda, że tylko mieszczański inteligent, ów „profesor przechodzący na nasze pozycje", pasował się ze sobą. To my, pisarze, widzieliśmy tylko owego hamletyzującego inteligenta, bo nie umieliśmy dostrzec „hamletyzującego" robotnika, nieświadomego chłopa i tylu, tylu innych uczciwych ludzi, których droga do nowego życia w Polsce nie była ani prosta, ani łatwa. Stąd też, kiedy przed trzema laty owa łagodna rzekomo rewolucja dosięgła spraw sztuki, nastąpiło, jak mi się zdaje, pewne nieporozumienie, w którym część swą ma również i nasza krytyka. Pomówmy nieco obszerniej o tych sprawach.

W roku 1945 znakomita większość pisarzy polskich przyjęła za swoją ideę polskiej demokracji ludowej, rozumiejąc, że nie jest to określenie czegoś, co trwa w bezruchu; przeciwnie, zdawano sobie sprawę, że w pojęciu demokracji ludowej zawarte jest pojęcie dalszego rozwoju po drodze postępu i sprawiedliwości społecznej. W ten sposób, choć późno, spełniały się w Polsce hasła dawnych rewolucji zachodnio - europejskich, a zarazem testamenty wielkich naszych poetów. Rozumiejąc historię wiedzieliśmy także, że odrobienie dziejowych zaległości nie jest celem samym w sobie, lecz niezbędnym krokiem ku celom dalszym, ku tym formom życia społecznego, którym na imię socjalizm. Rewolucja w Polsce szła dołem — przez piwnice, z których ludzi przenoszono na piętra, przez czworaki fornalskie, z których chłopi wychodzili do zarządów spółdzielni. Na literackie wyżyny przyszła w trzy lata później. Pierwsza postawiła sprawę krytyka. Nigdy jeszcze może w dziejach naszej literatury tak się nie zdarzyło, by krytyka nie godziła się na ramy zakreślone przez pisarza, by je rozbiła i ukazała ramy własne Mówiliśmy wtedy o krytyce postulującej. Postulatem był socjalistyczny realizm.

Jak rozumiem określenie: socjalistyczny realizm? Jest to metoda twórcza, pozwalająca tworzyć p e ł n o w a r t o ś c i o w e dzieła szutki, które z jednej strony pomagają w kształtowaniu się człowieka socjalistycznego, z drugiej — będą mogły być odczytywane po latach jako świadectwa naszej epoki z tym samym wzruszeniem, z jakim my odczytujemy dzieła wielkich postępowych pisarzy przeszłości. Znaczy to, że w dziejach realizmu socjalistycznego żywe prawdy naszej epoki muszą być wypowiedziane w sposób artystycznie doskonały. Obraz mojego bohatera musi być pełny i głęboki; psychologia musi być środkiem, a nie celem; jeśli piszę powieść czy dramat, których specyficzną, elementarną cechą jest ukazywanie kontrastów i sprzeczności zarówno w ludziach samych jak i w stosunkach, które zachodzą między nimi, nie wolno mi w imię powierzchownego, łatwego optymizmu tworzyć manekinów; mówiąc w skrócie — po to by uzyskać dzieło pełnowartościowe artystycznie, a więc i społecznie, trzeba mówić językiem naszej epoki o tym, co człowiek sam zmienia w treści swojej i świata, który go otacza. O wszystkim tym trzeba jednak mówić tak, aby to zrozumiał i odczuł czytelnik.

Z powyższej definicji wynika niewątpliwie, że przyjęcie tej metody twórczej oznacza dla pisarza konieczność zmiany stosunku do literatury. Byłoby odkrywaniem Ameryki po Kolumbie stwierdzenie, że pisarz tworząc dzieło musi myśleć o tym, jak oddziała ono na czytelników. Pisarz musi zdawać sobie sprawę, że jego dzieło będzie kształtowało świadomość czytelników, którzy tworzą nowy świat. Byłoby to odkrywaniem Ameryki, gdyby nie fakt, że pod koniec wieku ubiegłego, literatura burżuazyjna — oficjalna czy też potępiona oficjalnie przez burżuazję, ale w ramach burżuazyjnych pojęć tworzona — utraciła humanistyczny cel na rzecz mniej lub bardziej skomplikowanych środków wyrazu. Mówiąc krócej — w okresie upadku burżuazyjnej myśli i moralności literatura utraciła swój walor wychowawczy, dydaktyczny. Myślę o wielkim dydaktyzmie, tym, który cechował zawsze dzieła klasyczne. Wychowywać w tym okresie mógł tylko pisarz, który ostro sprzeciwiał się moralności świata burżuazyjnego, a więc pisarz, który zdawał sobie sprawę, że swoim dziełem kształtuje świadomość czytelnika i przygotowuje go do walki ze starymi, zmurszałymi, nieludzkimi normami życia.

Pisarz socjalistyczny może i musi nawiązać do postępowej tradycji literatury wychowującej i urabiającej świadomość człowieka. Przyczółek mostu przerzucanego przez nas na brzeg przyszłości stoi twardo na brzegu przeszłości.

Wielka krytyka postępowa zastanawiała się zawsze nad tym, jak dzieło literackie wpływa na współczesnych. Rozważania nad strukturą dzieła nie były dla niej celem samym w sobie, ponieważ dzieło nie istniało samo w sobie. Oczywiście— wielka krytyka nie przechodziła do porządku nad artystyczną stroną utworu literackiego przede wszystkim dlatego, że siła przekonywająca książki jest bezpośrednio zależna od jej doskonałości artystycznej. Wynika więc z tego, że i dla nas artystyczna doskonałość dzieła jest sprawą pierwszorzędnej wagi. Mówię o tym dlatego, że pierwsze próby nowej literatury nie były artystycznie doskonałe, czego zresztą recenzenci bynajmniej nie ukrywali. Niewątpliwą zaletą tych książek było przełamanie starej konwencji tematycznej. Przypomnijmy tu sobie, że Stendhal nie wyskoczył jak Minerwa z głowy Jowisza. Literatura młodej, postępowej wówczas burżuazji, zaczęła się przed Stendhalem. Utwory sceniczne Senancoura nie są arcydziełami literackimi, ale faktami z historii literatury, odpowiadającymi faktom z dziedziny politycznego, ekonomicznego, społecznego rozwoju burżuazji. Jeszcze dokładniej sprawdza się to na przykładzie malarstwa Davida, którego płótna zapełnione postaciami z republikańskiego Rzymu odpowiadały potrzebom widza w młodej republice francuskiej. Delacroix przyszedł po Davidzie, podobnie jak Stendhal przyszedł po Senancourze.

Z chwilą jednak, gdy ukazały się pierwsze utwory, w których przełamano dawną konwencję tematyczną, gdy z kolei utwory te poddano krytycznym oględzinom, nastąpił jak gdyby pewien zastój w tym, co nazwałem wielką krytyką, a co właściwie powinienem był określić jako publicystykę literacką, uogólniającą nowe tezy. Zahamowanie tej publicystyki sprawiło, że recenzenci nieraz formułowali swoje oceny w sposób naturalistyczny. Słynny już dziś jest sposób recenzowania książki według tego, czego w niej nie ma. Maniera ta, wynikająca z powierzchownego stosunku do utworu, przez pewien czas działała niewątpliwie na niekorzyść nowej literatury, przyczyniała się do jej zubożenia, wywoływała zjawisko kalkomanii — w sumie była jedną z przyczyn schematyzmu w literaturze. Gdyby publicystyka literacka nie przycichła, gdyby w miarę powstawania dzieł otwierano coraz szersze horyzonty socjalistycznego realizmu, pisarze nie szliby gęsiego, wąską ścieżką, recenzenci zaś byliby zmuszeni do ciągłego rewidowania swoich kryteriów.

Nie ulega wątpliwości, że wielu z nas odniosło się z rezerwą do realizmu socjalistycznego, dlatego, że sądziło wartość tez według samych tylko błędów praktyki, nie doceniając znaczenia owego przełamania konwencji tematycznej i nie rozumując należycie o procesie przemian w sztuce To niezrozumienie miało swoje źródło w niehistorycznym stosunku do sztuki w ogóle, w skłonności do izolowania jej od życia, a wreszcie — w ubóstwieniu środków wyrazu w oderwaniu od celu, któremu dzieło artystyczne służy. Z drugiej jednak strony nie dość może obszernie omawiano owe błędy w nowych książkach, a co ważniejsze, nie dość energicznie wskazywano ich przyczyny polegające — według mego zdania — przede wszystkim na tym, że zmienionej tematyce nie odpowiadał jeszcze zespół środków artystycznych, którymi chciano wyrazić nowe treści. Tej dysproporcji zapewne sprzyjała rozpowszechniona, zwłaszcza wśród inteligencji twórczej, błędna teza o „łagodnej rewolucji" w Polsce. Stąd też w pierwszych książkach — moim zdaniem — rzeczywistość polska nie została odzwierciedlona w sposób prawidłowy. Odnotowano w tych utworach przemianę gospodarczą, administracyjną kraju, ale nie obnażono korzeni tej przemiany, ani też nie ukazano czytelnikowi współczesnemu i temu, co po nas przyjdzie, owego trudnego patetycznego przekształcania się człowieka, co uczynił np. Aleksy Tołstoj w swej trylogii, albo Szołochow w „Cichym Donie" z taką siłą i trafnością, że jeśliby zginęły wszystkie podręczniki historii, z książek tych poprzez losy ludzi można będzie odczytać dzieje kraju. Zapewne — recenzenci, ten i ów, mówili po trosze o tym wszystkim, ale dopiero zebranie wszystkich danych i uogólnienie ich w publicystyce literackiej miałoby istotny wpływ na twórczość, a także na czytelników. Taka publicystyka literacka wykonywałaby te same zadania, co literatura — kształtowałaby świadomość czytelnika, który ma budować nowy ustrój. Wydaje mi się, że krytyk, jeśli chce spełnić swoją rolę, powinien myśleć przede wszystkim o czytelniku, nie o pisarzu, którego ocenia.

Rewolucja, która od trzydziestu lat zatacza coraz szersze kręgi i wygarnia na światło dnia coraz większe masy ludzkie, stawia w sytuacji szczególnej zarówno pisarza współczesnego jak i jego krytyka.

Rewolucja jest to prawda, głośno powiedziana milionom Pisarz wypowiada tę prawdę środkami sobie właściwymi. Cóż innego robili wielcy pisarze przeszłości, którzy uczyli nas nie tylko sztuki pisania, ale przede wszystkim mówienia prawdy, czyli moralności pisarstwa? Zdania Mickiewicza, Tołstoja, Stendhala czy Byrona nie dlatego są piękne, że są pięknie napisane, ale są pięknie napisane dlatego, że mówią prawdę o świecie jezykiem swojego czasu. My wiemy o świecie więcej niż oni, jesteśmy bogatsi o doświadczenia naszego czasu, jesteśmy bliżsi ich ideałom, których ci wielcy często nie widzieli jasno, które tylko przeczuwali. Mamy wreszcie większą niż oni możność oddziaływania na ludzi. „Tołstoj - artysta — pisał Lenin w swoim artykule opublikowanym po śmierci wielkiego pisarza — znany jest drobnej mniejszości nawet w Rosji. Aby jego wielkie dzieła stały się istotnie własnością wszystkich, konieczna jest walka, i to walka przeciw takiemu porządkowi społecznemu, który skazał miliony i dziesiątki milionów na ciemnotę, zahukanie i nędzę, konieczny jest przewrót socjalistyczny".

Lenin mówiąc o Tołstoju jako o wielkim oskarżycielu i krytyku, powiada zarazem, że wnioski, które Tołstoj wyciągał, drogi wyjścia, które wskazywał, były błędne. I to jest chyba najistotniejsza różnica między realizmem krytycznym a realizmem socjalistycznym. Pisarz współczesny, jeśli myśli o pisarstwie nie jako o rzemiośle, ale jako o moralności, musi znać drogi wyjścia. Z drugiej jednak strony nie wolno mu zapominać o niezwykle skomplikowanej, zawiłej współczesności i powinien mówić o tej współczesności tak, by i dziś, i jutro książki jego były dokumentem bliskiej sercu i umysłowi człowieka wiedzy o naszym świecie. To co nasi wielcy poprzednicy przeczuwali, my — wiemy. Mamy więc obowiązek mówić o tym, co sami z kolei przeczuwamy. To nieprawda, że w realizmie socjalistycznym nie ma miejsca na marzenie o przyszłości, na krytykę współczesności. To nieprawda, że trzeba wygnać z naszych wierszy prawdziwą piękność i urodę świata, że nasz bohater musi pracować dwadzieścia cztery godziny, a sekretarz organizacji partyjnej powinien w każdej okoliczności mieć na podorędziu gotowy cytat. Myślę nawet, że może być książka, w której nie ma w ogóle sekretarza organizacji partyjnej, ale myślę także, że można napisać powieść o organizacji partyjnej. Trzeba przyznać, że w nowym świecie często poruszamy się trochę niezgrabnie, jak cywile na linii frontu. To nasza własna wina, jeśli wciąż jesteśmy cywilami.

W okresie, w który wchodzimy, rola krytyki wydaje mi się niezmiernie doniosła. Z przytoczonych tu przeze mnie rozmyślań i cytatów jest chyba oczywiste, że zdaniem moim nie ma rozdzielności między krytyką a literaturą piękną, że słabość jednej obniża wysokość lotu drugiej, że wreszcie żarliwość pisarza musi się spotkać z żarliwością krytyka. Krytyk nie sądzi dzieła zamkniętego na siedem pieczęci. Krytyk sądzi dzieło żywe, powstałe w jakiejś rzeczywistości, sądzi więc niejako i samą rzeczywistość. Krytyk ocenia widok z okna pisarza. Wydaje więc sąd o widoku świata. Jeśli widzi więcej niż pisarz, niech mu o tym powie. Jeśli mniej, niechże mu przyzna to, co zazwyczaj nie krytyka lecz czytelnicy sami przyznawali wielkim pisarzom.

Mówi się, że krytyk powinien być przyjacielem pisarza. Myślę, że nie o to chodzi Niechże krytyk będzie przyjacielem świata, o którym i dla którego pisarz pisze. I niech pisarz kocha człowieka, któremu chce świat pokazać i który ma ten świat zmieniać. Z takiej miłości rodziła się i rodzi wielka literatura, która uczy nienawiści do fałszu, zła i przemocy.

Paweł Hertz

JERZY DOSTATNI

KWITNĄCE ODŁOGI

Nad stołem stoi pochylony młody mężczyzna i rytmicznie uderzając pięścią coś zawzięcie wykłada siedzącej przed nim dziewczynie o ładnej, śniadej cerze. Nie zważając na wchodzących kończy:

— ...minister mówił o jednym kwintalu, a my wszyscy postanowiliśmy zebrać co najmniej dwa kwintale więcej niż w tym roku. Szkoda każdego waszego słowa — piszcie dwa więcej i koniec

Maria Wawryszczuk, która w tej okolicy pełni funkcje agronoma rejonowego, opracowuje właśnie z księgowym spółdzielni w Łazowej, Tadeuszem Ancygierem, plan pracy na rok 1952. Jak się okazuje, sprzeczka wynikła na tle przewidywanych na ten rok urodzajów. Ancygier wyjaśnia:

— Towarzyszka jest dobrym agronomem i dużo nam pomaga, ale jest tu dopiero od kilku tygodni i dlatego niezupełnie jeszcze wierzy Łazowej. Ale my ją szybko przekonamy, że jak Łazowa chce, to wszystko zrobi.

Nie bardzo jestem przekonany o słuszności tej — jak mi się wydaje — przechwałki, lecz dla załagodzenia małej burzy kiwam potwierdzająco głową. Księgowy musiał dostrzec moje powątpiewanie. Zaperzył się znowu i, wskazując na ścianę, dowodził:

— Dziś jest czwarty września. Do wczoraj bieżący rok miał 249 dni, licząc w tym wszystkie niedziele i święta. A czy widzicie, jak pracują nasi członkowie? Obrzędzki ma 269 dniówek obrachunkowych, Ziobrowski — 243, Władek Porat — 238, Maryśka Trznadel — 233, Bronek Podgórski — 231, a nawet dziadzio — 152 (dziadzio — jak się później dowiaduję — to 58-letni Józef Danielów, który rzeczywiście mógłby być dziadkiem prawie każdego członka spółdzielni). Z takimi ludźmi zrobiliśmy już niejedno i nie dwie rzeczy jeszcze zrobimy. Myślicie, że nie?

Udaję, że nie słyszę zaczepliwego pytania i pogrążam się w lekturze wielkiej karty wiszącej na ścianie naprzeciw wejścia. Codziennie zapisuje się tu każdemu członkowi spółdzielni jego dniówkę obrachunkową. W okresie siewów i żniw nawet kratki niedziel i świąt wypełnione są małymi cyferkami. Obok, na drugiej karcie, dokładnie wyliczono, co w każdym dziale pracy oznacza dniówka obrachunkowa. W ten sposób każdy członek spółdzielni może zawsze sprawdzić wyniki pracy zarówno swojej jak i innych. Dodatkowo na dużej tablicy, przed wejściem do biura, wypisuje się kredą nazwiska czterech przodujących. Nic dziwnego, że są wyniki.

*

W rodzinie Trznadlów, siedzących na kilku morgach piachu w okolicach Jasła, chleb jadano raz na tydzień, mały bochenek na całą rodzinę — i to tylko jesienią i zimą. Wczesnym przednówkiem regularnie brakowało ziarna. Do zbyt małego na apetyty licznej rodziny garnka matka kładła wtedy tylko kartofle i brukiew, „krasząc" tę potrawę kawałkiem skórki, zawieszonym na nitce — aby go można było użyć jeszcze w ciągu kilku następnych dni.

Prawdę więc powiedziawszy, urodziny Marysi przed 23 laty ojciec Trznadel powitał smutnym milczeniem, a matka niejedną łzą. Przybyła jeszcze jedna gęba do jedzenia i to taka, której nie można dać brukwi, a sucha pierś wyniszczonej ciężką pracą matki nie miała czym karmić chuchrowatego dziecka.

Ojciec coraz rzadziej pokazywał się w domu. Matka mówiła, że pracuje „przy nafcie". Później Marysia dowiedziała się, że jako niewykwalifikowany robotnik był zatrudniony w rafinerii. Zarabiał tam złotówkę dziennie. Ale i z tego mizernego zarobku połowę pochłaniały poczęstunki z wódki, boczku i jajek dla majstra, aby nie wyrzucił z pracy „chama". Ziemię uprawiała matka przy pomocy bogatych sąsiadów. Przez długie lata Maryśka nie mogła zrozumieć, dlaczego za wypożyczenie konia na pół dnia matka musiała pracować u bogacza trzy dni, a właściwie trzy doby, dlaczego po żniwach połowa ziarna wędrowała na spłatę długów, które mimo to ciągle rosły. Aby ulżyć rodzicom poszła najpierw paść gęsi u bogacza, potem — skończyła przecież „już" 13 lat — przez cały dzień pracowała w polu, a w nocy myła podłogi, czyściła buty i niemal do rana darła pierze na pierzyny dla „pani gospodyni".

Końcowe lata okupacji Marysia spędziła na robotach przymusowych w Niemczech. Pracowała u jakiegoś obszarnika, którego nawet na oczy nie widziała. O śmierci ojca dowiedziała się dopiero po zakończeniu wojny. Matka nie umiała pisać, a ona sama dopiero uczyła się od koleżanek rozpoznawania liter alfabetu.

Po kilku dniach radości z powrotu, przed Trznadlową i jej córką znowu stanęło tragiczne pytanie: co dalej? W niemal całkowicie zburzonym Jaśle nie było jeszcze roboty. Któregoś dnia przyszedł przedwojenny majster ojca. Teraz był już właścicielem dużego gospodarstwa i zatrudniał u siebie kilku robotników, często jeździł do Rzeszowa i do Krakowa, gdzie — jak mówiono — gadał z pełnomocnikami przedwojennych właścicieli rafinerii. Gładząc duży podbródek, majster zaproponował łaskawie:

— Niech Marysia przyjdzie do mnie. Pamiętałem o ojcu, będę pamiętał i o niej. Po prawdzie mam już dosyć robotników, ale przez pamięć dla nieboszczyka zrobię to dla niej, żeby się dziewczyna nie zmarnowała. Dostanie jeść, jakiś łach się znajdzie, a i wam, matko, będzie lżej. Na żniwa dam wam konia, a wy mnie pomożecie i będziemy kwita.

Ucieszyła się starowina z tej majstrowej łaskawości i choć Marysia opierała się, kazała jej iść „na służbę". Poszła. Rozpoczęła się znowu harówka od świtu do nocy, spanie w oborze, na obiad i kolację rozgotowane kartofle z czymś, co po zmieszaniu drobnej ilości żytniej mąki z dużą częścią śrutu i sporej porcji kartofli miało udawać chleb. W żniwa Trznadlowa przyszła prosić o przyobiecanego konia. Przez dwa dni pan majster nie miał czasu z nią rozmawiać. Na trzeci dzień oświadczył, że jak skończy u siebie to zobaczy, może przyjedzie. Ale widocznie nie zobaczył, bo nie przyjechał. U Trznadlowej część ziarna wysypała się ze zbyt wyschniętych kłosów. Przed północą Marysia przychodziła ukradkiem i pomagała matce wozić snopki na ręcznym wózku. Kartofle zbierała matce również nocami, po omacku wyszukując małe bulwy w piasku. Chodziła słaniając się na nogach — ze zmęczenia i głodu. Pan majster — tak się wciąż jeszcze kazał tytułować — kupił sobie w tym czasie duże radio i do późna w nocy wysłuchiwał zagranicznych stacji, z których gadano po polsku.

Tak upłynęły trzy lata. Do małej wioski pod Jasłem zaczęło się gwałtownie dobijać nowe życie. Najpierw poszła wieść, że w Jaśle szukają ludzi do pracy przy odbudowie. Marysię ciągnęło do tej roboty, ale zarazem bała się miasta. Pan majster jakoś stał się bardziej dbały o swoich — jak mówił z dumą — ludzi, chociaż ta dbałość tylko i jedynie w nieco bardziej gładkich słówkach się przejawiała. Robota i jedzenie nie zmieniały się. Gdy we wsi powstało koło ZMP, pan majster wezwał „swoich ludzi" i zapowiedział, że jeżeli nie chcą wiecznie smażyć się w piekle i zasłużyć na jego ojcowskie — głosem i gestem podkreślił to słowo — przekleństwo, niech się z daleka trzymają od tych synów diabła. Kto ośmieli się z nimi chociażby rozmawiać, temu zbije mordę na kwaśne jabłko, wyrzuci na zbity pysk i żadna cholera nad nimi się nie ulituje, zdechną pod płotem jak psy zamiast żyć po bożemu u niego.

Przypomniała sobie Marysia proboszczowskie kazania o posłuszeństwie, o straszliwych męczarniach piekielnych i postanowiła nie wdawać się z synami diabła. Dotrzymała słowa przez kilka miesięcy, chociaż patrząc nieraz z daleka na wesołą gromadę zaczynała wątpić o jej piekielnych przodkach.

Na wiosnę 1949 r. pojechała z panem majstrem do Jasła sprzedawać kartofle. Cena była wysoka — pan majster zgarniał jeden tysiąc po drugim. Potem poszedł do restauracji ,przykazując Marysi pilnować wozu i koni. W pewnej chwili spostrzegła idącą od rynku gromadkę „synów diabła". Czerwone krawaty wesoło furkotały na wietrze. Już chciała odwrócić oczy, gdy wśród gromady spostrzegła znajomą twarz. Tak, to Hela — najserdeczniejsza przyjaciółka z pobytu w hitlerowskich Niemczech. Padły sobie w objęcia, opowiadając w kilku zdaniach przeżycia czterech lat. Hela,

Marysia Trznadel

słuchając krótkiej opowieści Marysi, nagle spoważniała, pokręciła głową i zapytała:

— Czy ty nie widzisz, jak on ciebie po złodziejsku wyzyskuje?

— Może i tak, ale matka.

— A czy ty matce coś pomagasz?

— Czasem w nocy popracuję w polu, ale rzadko, bo nie mam czasu.

— A widzisz. Harujesz jak koń, a poza twoim majstrem nikt z tego nie ma korzyści. Nawet zboża wam nie zwiózł. Przymierasz głodem, a w twoją sukienkę nawet strach na wróble nie chciałby się ubrać.

Marysia nie odpowiedziała, bojąc się przyznać, że pod tą sukienką, jedyną, jaką otrzymała od pani majstrowej w ciągu czterech lat, nie posiada nawet koszuli...

— Pójdziesz zaraz ze mną — oświadczyła kategorycznie Hela — do Zarządu Powiatowego ZMP. Tam się tobą zaopiekują, dostaniesz uczciwą pracę, pomogą twojej matce, a o majstra się nie martw — nim też się zaopiekują.

Kilka tygodni później Maria Trznadel, chyba po raz pierwszy w życiu najedzona, czysto umyta i ubrana w nową, ładną sukienkę, siadała do pociągu na jasielskim dworcu. Ostatnie godziny spędziła z matką w pobliskim parku, zapewniając staruszkę, że dla nich obu skończyły się już czasy głodu i poniewierki. Następnego dnia wieczorem była już w Łazowej. Przyjęto ją tu serdecznie, jak dawno oczekiwanego gościa.

Dziś, po dwóch latach, Marysia ma własny pokój w jednym z biało-czerwonych domków. Na stole haftowana serweta, wazon z kwiatami i jakieś pudełeczko z kobiecymi drobiazgami. Na ścianie głośnik z lokalnego radiowęzła, codziennie świeża gazeta, pod sufitem żarówka elektryczna.

Spółdzielnia produkcyjna w Łazowej

Maria Trznadel, członek spółdzielni produkcyjnej w Łazowej, przodownica pracy, ukończyła na koszt spółdzielni roczny kurs hodowli drobiu. Opracowuje właśnie plan założenia takiej hodowli w spółdzielni, tymczasem opiekuje się trzodą chlewną. Jest przodującym członkiem ZMP, ostatnio została przyjęta do Partii. Systematycznie wypożycza książki ze spółdzielczej biblioteki. Po obliczeniu dniówek obrachunkowych za rok 1950, za które w Łazowej dzięki wspólnemu wysiłkowi wszystkich członków płacono po 24,45 zł, otrzymała gotówką prawie 12.000 zł, nie licząc pobranych naturaliów.

*

Historia Marysi nie jest wyjątkiem. Podobnie układało się dawniej życie Marcelego Potyrały, Kazimiery Kupińskiej i jej siostry, Władysława Piosia, Bronisława Podgórskiego, Wajdy, Cabaja, Przybyły, Zająca... Tak samo inaczej wygląda dzisiaj. Podgórski, Pioś i Danielów w maju ukończyli kurs dla analfabetów. Na koszt spółdzielni, wychowującej sobie fachowców z różnych dziedzin, Staszek Urban ukończył kurs mechaniki rolnej, Janek Zając kurs weterynaryjny, Stasiek Przybyła kurs ogrodniczy, po którym założył już kilkuhektarowy sad owocowy. Włodek Wajda i Staszek Cabaj są przodującymi traktorzystami w pobliskim POM-ie w Lubyczy Królewskiej, przy czym Cabaj szczyci się pięknym proporczykiem, który zdobył w zażartym współzawodnictwie pracy z kilkudziesięciu innymi traktorzystami. Genek Złamańczuk uczy się prowadzić traktor, inny jest czeladnikiem w miejscowej kuźni, jeszcze inny nauczył się stolarki, kilku — murarki...

*

Dziesiątki tysięcy hektarów doskonałej ziemi na południe od Hrubieszowa, Tomaszowa i Biłgoraja, to owe słynne przed kilku laty odłogi lubelskie, o których zagospodarowanie toczyła się tak zacięta bitwa z faszystowskimi bandami UPA, NSZ, WIN i wszelkiego innego autoramentu zbrodniarzami, strzelającymi amerykańskimi pociskami z amerykańskich karabinów na rozkaz amerykańskich dolarodawców. Co noc niebo czerwieniło się od pożarów, co dzień powiększała się liczba ofiar, z reguły bestialsko torturowanych przed i po śmierci. Po spalonych drewnianych chałupach wiatr roznosił tylko sadze, na polach od lat nieuprawianych rozrastały się chwasty. Nazwy wielu wsi stały się tylko pojęciami geograficznymi.

Teren na południe od Bełżca stanowił część tych odłogów. Kilkanaście kilometrów na południe powstawała pierwsza na tych ziemiach baza socjalistycznego gospodarstwa — Państwowe Gospodarstwo Rolne Machnów. Na gruzach i popiołach Lubyczy Królewskiej organizował się pierwszy w Polsce Państwowy Ośrodek Maszynowy. Gruzy, pożary, chwasty, a początkowo także strzały z ukrycia nie odstraszały ludzi, których celem było budowanie Polski socjalistycznej, Polski, w której historia Marysi Trznadel już nigdy się nie powtórzy.

Latem 1949 r., na miejsce gdzie dziś wznoszą się domki spółdzielni produkcyjnej w Łazowej, przyszło kilku ludzi. Wokół, daleko poza linię horyzontu, ciągnęły się odłogi. Ani śladu ludzkiego życia. Mimo to decyzja zapadła szybko. Dzięki uzyskanym od państwa kredytom zaczęły tu ciągnąć wozy z cegłą, wapnem, cementem i drzewem. Na polach zawarczały traktory. Z różnych okolic Lubelszczyzny, spod Rzeszowa, Przemyśla i Jasła przybywali młodzi ludzie, chłopcy i dziewczęta. Wszyscy bez wyjątku pracowali poprzednio u kułaków. Wyrwały ich stamtąd lokalne koła ZMP. Wielu z nich przychodziło w jedynym, podartym ubraniu, prawie nikt nie miał 500 zł (w starej walucie) na wpłacenie członkowskiego udziału. Wpłacali te wkłady dopiero po otrzymaniu pierwszej zaliczki na poczet zysku po obliczeniu przepracowanych dniówek obrachunkowych.

Wkrótce oddano członkom do użytku kilkanaście pierwszych domków mieszkalnych. Pomagali sami przy ich budowie, aby było prędzej i taniej. Dwieście metrów dalej, za kępą samotnych świerków, rosły szybko mury dużej stajni i obory. Od szosy wydłużał się rząd słupów, na których zawieszano przewody elektryczne i telefoniczne. Olbrzymie Stalińce dniem i nocą przeorywały zaniedbaną ziemię. Na łąkach zebrano pierwsze siano dla wciąż liczniejszej gromady krów i koni.

W walce o jutro hartowali się ludzie. Nie było takich, którzy by uciekli przed trudnościami. Nowe życie polskiej wsi kształtowało się w ciągłej, uporczywej walce z wyjałowioną ziemią, która wciąż od nowa zarastała chwastami, z łąką, która dawała kwaśne siano, z plotką, która nawet na tych pustych obszarach znajdowała kolporterów, z biurokracją różnych urzędów, które bez przerwy przysyłały różne komisje i stosy papierków, a nie umiały szybko i skutecznie zaradzić powstającym trudnościom.

Zdarzyło się nawet, że jednej takiej komisji pokazano szosę, którą należy odjechać. Zaczęło się od tego, że spółdzielcy, chcąc wykorzystać trochę wolnego czasu, a zarazem uzyskać poważną oszczędność, przystąpili sami do budowy dużej chlewni. W ciągu kilku tygodni postawiono duży budynek zgodnie z wzorcowym planem dla całej Polski. Gdy już w spółdzielni zapomniano o budowie chlewni, przyjechała komisja z architektem, który miał wykonać plany techniczne dla budowy. Trochę się ta komisja zdziwiła, że budynek już stoi, że wewnątrz porastają już w tłuszcz pierwsze wieprzaki, ale mimo wszystko przystąpiła do pracy. Wymierzyła stojące już mury, opisała wiązania dachu, obliczyła nośność fundamentów, potem wykonała plany, jak należy budynek zbudować — zresztą identycznie tak jak był zbudowany — a wreszcie przedstawiła słony rachunek „za wykonanie planów technicznych budowy". Oczywiście spółdzielcy rachunku nie zapłacili i nie mają zamiaru zapłacić. Gdy obecnie buduje się dużą szopę na maszyny rolnicze w ten sam sposób jak dotychczas, nikt się z rachunkiem jeszcze nie zgłosił...

*

Żniwa w Łazowej zakończyły się 20 sierpnia. Do tego samego dnia roczny plan odstawy jęczmienia wykonano w 400 proc., pszenicy 17 proc. Następnego dnia rozpoczęły się omłoty pełną parą. A jest co młócić. Wokół wsi szerokim wieńcem rozsiadło się prawie trzydzieści wielkich stogów. Codziennie wieczorem Ursus odwozi na stację kolejową dwie platformy ziarna. Ale z tą odstawą różnie bywa. Np. 24 sierpnia wysłano do Lublina wagon pszenicy nr 0144361. Trasę z Bełżca do Lublina — dokładnie 174 km — wagon przebył w ciągu 9 dni, a więc w tempie 805 metrów na godzinę!

Idziemy szeroką drogą w pole. W dali trzy traktory ciągną czteroskibowe pługi. Za kilkanaście dni tu właśnie na 30 ha zasiany będzie rzepak. Dalej czernią się smugi innego zaoranego już pola — to 100 ha ziemi, która jeszcze przed miesiącem stanowiła resztkę odłogów, a dziś została przejęta przez spółdzielnię. Za nami szumią na kilku ha młode drzewka sadu owocowego. Na skraju sadu pasieka. Na łące pod lasem pasą się spółdzielcze krowy — 36 mlecznych sztuk, 18 jałówek i 6 śmiesznie podskakujących cieląt. Z chlewni dolatuje kwik kilkudziesięciu świń. W stajni czeka już pachnące siano na 18 koni. Przed nową szopą, czekając na wyschnięcie cementowej posadzki, stoi kilkadziesiąt różnych maszyn rolniczych.

Liczę z uznaniem ten olbrzymi dorobek spółdzielni, która przed dwoma laty miała tylko 500 ha odłogów.

— Oczy bym wydrapał każdemu, kto będzie mówił, że gospodarka zespołowa nie jest lepsza od prywatnej — zapala się Ancygier, syn 2-hektarowego chłopa spod Kraśnika, jeden z założycieli spółdzielni. Jest księgowym, a zarazem sekretarzem Podstawowej Organizacji Partyjnej.

— A może — łagodzę — zamiast wydrapywać oczy lepiej przywieźć tu tych niedowiarków?

— Niech przyjadą i zobaczą — zgadza się. — Przydałoby się także, aby przyjechał ktoś od kultury...

Istotnie. Wśród olbrzymich osiągnięć gospodarczych zapomniano o potrzebach kulturalnych. Radio i gazeta, które przed rokiem wydawały się szczytem marzeń, dziś już nie wystarczają. Rośnie spółdzielnia, rosną w niej ludzie, rosną ich potrzeby. Jest biblioteka, licząca 650 tomów, ale tylko mała część członków spółdzielni z niej korzysta. Dla wielu, którzy jeszcze sylabizują, brak odpowiednich książek. Brak przede wszystkim organizatora życia kulturalnego, brak serdecznej pomocy z zewnątrz.

Niedawno wybudowano prowizoryczny barak z przeznaczeniem na świetlicę, ale nikt nie wie jak się do jej zorganizowania zabrać. W rezultacie świetlica służy za podręczny magazyn.

Czasem organizuje się wspólne wyjazdy do kina w Lubyczy, ale nie wiele z tego pożytku. Z reguły kopie filmu są tak zużyte, że nie wiele widać z obrazu, a napisy w ogóle nieczytelne. Skarżą się zresztą wszyscy, że nawet przy dobrej kopii nie mogą nadążyć czytać. Do Tomaszowa jest 15 km. Jeżeli odbywają się tam jakieś imprezy artystyczne, wieść o nich przychodzi z reguły po fakcie. O przyjeździe ekipy ARTOS-u czy Towarzystwa Wiedzy Powszechnej nikt nie śmie nawet marzyć. Nikt również nie zajął się dotychczas sportem.

— No cóż — mówi Ancygier — z Lublina daleko, a w Tomaszowie też drzemią.

Myślę jednak, że tomaszowską drzemkę trzeba energicznie przerwać, a czynnikom kulturalnym w Lublinie wytłumaczyć, że autobusem można z wojewódzkiego miasta do Łazowej dojechać w cztery godziny po bardzo dobrej drodze. Sprawa jest tym bardziej pilna, że w okolicy jest kilka podobnych spółdzielni produkcyjnych. Plany ofensywy kulturalnej muszą nadążać za wzrastającymi potrzebami ludzi. To, co przed rokiem było dużym osiągnięciem — radio, telefon, gazeta — dziś staje się już tylko abecadłem pracy kulturalnej.

Jerzy Dostatni

KAZIMIERZ WYKA

Wystawa

W krakowskim Muzeum etnograficznym (zajmuje ono obecnie część kazimierzowskiego ratusza na rynku tej dzielnicy zwanym Wolnicą, a w niedalekiej przyszłości ma zapełnić cały budynek swoimi zbiorami) oglądać było można przez krótki czas, przed wyruszeniem w objazd, niezwykle ciekawą wystawę. Tematem jej była historia wsi, pojęta jako klasowa historia wsi od czasu wspólnoty pierwotnej po współczesną wieś spółdzielczą.

Chłopska rodzina jedząca śniadanie w polu (drzeworyt polski z XVI w.)

Pokaz był pomyślany na razie jako ekspozycja objazdowa, operująca zatem dużymi skrótami i materiałem o zacięciu dydaktycznym. Pokaz ten jednakowoż stanowił równocześnie propozycję wystawy stałej, która by z nużącego szablonu i metodologicznego bezładu wydobyła eksponaty tej najbogatszej w kraju zbiornicy etnograficznej. Z tych względów zasługuje na uwagę i dyskusję już na pierwszym etapie pracy, kryjącym wielki wysiłek erudycji, dobrego przemyślenia zagadnień i bardzo jasnego ich eksponowania. Autorem scenariusza wystawy historii wsi i jej wykonawcą od strony naukowo - dokumentacyjnej był dyrektor krakowskiego Muzeum Etnograficznego Tadeusz Seweryn.

Wystawa omawiana jest imprezą w każdej mierze udaną, a ideologicznie słuszną i bardzo pożyteczną. Trzy elementy składają się na taką ocenę. Przede wszystkim układ całej ekspozycji — przemyślany od strony ideowo - społecznej, dobrze punktujący zagadnienia centralne, w imię całości umiejący zrezygnować z drugorzędnych ciekawostek. Po drugie — jasne i dydaktycznie trafne rozplanowanie eksponatów. Po trzecie — zaskakująca od strony naukowej nowość tych eksponatów, głównie ikonograficznych.

Układ tak się przedstawia, że wystawa podzielona została na dwa zasadnicze ciągi. Pierwszy z nich ukazuje historię społecznej struktury wsi polskiej od czasu pierwotnej wspólnoty rodowej, główny akcent skupiając na zobrazowaniu wsi feudalnej i stosunków między gospodarstwem folwarcznym a chłopem pańszczyźnianym. Każdy z ciężarów i powinności chłopskich (wymiar pańszczyzny, sądownictwo, patrymonialne, propinacja etc.) został wyodrębniony na oddzielnym ekranie i bardzo jasno i dobitnie pokazany.

Symboliczną kropkę, jaka zamyka ten pierwszy ciąg, to pierwsze zdanie historii wsi, stanowi precyzyjny i pouczający model wnętrza chaty chłopa pańszczyźnianego. Podparty odpowiednią cytatą ze Staszica, tworzy on przejście do drugiego zdania, do drugiego ciągu wystawy. Ten zaś obejmuje, znów rozłożony na jasno się tłumaczące ekrany, walki klasowe i powstania chłopskie przeciwko uciskowi zobrazowanemu na ekranach cyklu pierwszego. Powstanie Kostki - Napierskiego, ciekawa mapa oporu chłopskiego w Małopolsce, przynosząca fakty dotąd nieznane nauce, udział chłopów w walce z najazdem szwedzkim w XVII wieku, ich przeważająca liczebność w obronie Częstochowy przed Szwedami w roku 1655, — i tak dalej, aż do Rewolucji Październikowej, oraz współczesnej,

Wolny najem (drzeworyt z obrazu Kurellego)

SEWERYNA SZMAGLEWSKA

W SIÓDMĄ ROCZNICĘ OFENSYWY STYCZNIOWEJ

Widziałam jak synowie twoi zwyciężali

Pozdrawiam cię, matko radziecka. Gdy księżyc wschodzi nad kołchozem, a cisza wieczorna spada na ziemię, ty może wtedy poddajesz się zadumie. Chłopcy biegną drogą pomiędzy polami i śpiewają. Ty słyszysz ich śpiew, słyszysz ich głosy dolatujące aż do twojej chaty. Jakże puste stały się twoje wieczorne godziny, od kiedy zostałaś bez dzieci. Jakże chłodne są twoje dłonie, które splatasz i rozpalasz, usiłując odnaleźć w pamięci twarze twych synów, pragnąc odgadnąć, jakie były ich dzieje do końca. Cisza wieczorna spada na ziemię i księżyc toczy się nad kołchozem, a ty trwasz nieporuszona, szukając myślami tej drogi, po której odeszli spośród żywych dorodni mołojcy — twoi synowie.

Nie wiem, kim jesteś. Kobieta, jak ja. Matka, jak ja. Ilekroć wieczorem pochylam się nad posłaniami moich synków i czuję promieniujące od nich ciepło, tyle razy myślą zwracam się w twoją stronę, matko radziecka. Pragnę ci coś opowiedzieć. Posłuchaj.

Razem z tobą słuchać będą nasze łódzkie włókniarki pochylone nad przędzą, zajęte tkaniną. I daleka kobieta murzyńska także słuchać będzie. Gdy z moich powiek jedynie groza wojny spędza nocami sen, ona, Murzynka, wśród pozornego pokoju nie wie, kiedy śmierć dosięgnie jej synów — tylko dlatego, że są czarni.

Może też koreańska matka posłucha słów moich. Przez pożogę uchodzi ona ze swoim skośnookim maleństwem w ramionach. Nie znajduję słów, jakimi mogłabym przemówić do niej. Ty, matko radziecka, przyznasz mi zapewne, że nie zaznamy szczęścia spokojnego odpoczynku, dopóki nie zagaśnie pożar na ziemi koreańskiej.

Słuszne będzie, jeżeli matka niemiecka zechce też posłuchać. Nasz kraj dźwiga się z wojennych zniszczeń dokonanych przez hitleryzm. Niech będzie czujna matka niemiecka, by syn jej kroczył tylko po słusznej drodze.

Matki żołnierzy! Matki niemowląt! Matki studentów! Matki pięcioletnich dziewczynek i chłopców! Posłuchajcie.

Było to w drugiej połowie stycznia roku 1945. Odgaduję, że dokoła tego czasu krąży najczęściej twoja myśl, matko radziecka. Księżyc tej nocy świecił tak jasno, jak dziś nad kołchozem, kiedy wpatrzona w jego blask myślisz znowu o swoich synach. Już teraz wszystko wygląda inaczej w moim wspomnieniu. Bo teraz moje miejsce jest w domu rozbrzmiewającym okrzykami synków. I tylko szczelinami świadomości wnika niekiedy to upiorne, co stało wtedy w styczniową noc przy śląskiej drodze. Księżyc wypełnił tak szczelnie powietrze swoim zielonym kolorem, jakby się roztopił na śniegu. Ludzie w pasiakach szli przez to światło jak przez topiel. Tylko w męczących snach bywa tak, jak było wtedy.

Przed nami błyskał i migał światłami ostrzeliwujący się front hitlerowski. Za nami nacierał, bił aż ziemia jęczała nieustępliwy taran ofensywy radzieckiej. Nie będę ci opowiadać o tym, jak uciekłam z ewakuacji więźniów Oświęcimia. To nieważne. Przedtem, nad ranem, zdyszany chłopiec ozdobiony trupią główką i skrzyżowanymi piszczelami, dogonił na rowerze nasz męczeński pochód, przypadł do jednego z konwojentów, zdjął czapkę, ocierał kraciastą chustką spoconą szyję. Konwojent ujrzawszy go domagał się paczki, która została w kantynie i miała być mu przywieziona przez tegoż kolegę. Paczka wojenna przychodzi zwykle z domu, od matki lub ukochanej, i nic dziwnego, że zmęczony popędzaniem nas faszysta chciał ją już otrzymać.

— Czy przywiozłeś mi paczkę? — zapytywał niecierpliwie.

— Ach, dreckige Packette!—wrzasnął przybysz, rozpinając mundur, żeby wytrzeć plecy. — Bist du ferrückt? Die Bolschewisten sind schon da!!

Tak brzmiało dla nas hasło wyzwolenia: — Die Bolschewisten sind schon da!

Trzeba było, po ucieczce, jeszcze dziesięć dni i dziesięć nocy dążyć w stronę radzieckiego frontu, na wschód, przez Puszczę Pszczyńską i przez biały od śniegów Śląsk. Przez dziesięć dni nie było nigdzie widać twoich synów, którzy nieśli nam w garści karabin i wolność. Pod Kętami, na rzece Sole, jeszcze ciągle hitlerowski szyldwach pełnił wartę na moście. Ale, wiesz, nie pytał już kobiet idących na wschód, dokąd zmierzają. Może dlatego, że pod mostem uczepieni u przęseł niemieccy minierzy zakładali dynamit. A może dlatego, że ze wschodu na zachód, przez ten właśnie podminowany już most na Sole, szedł powolny pochód hitlerowski, podobny — historia czasem powtarza układ żywych obrazów! — do powrotu wielkiego Napoleona, któremu w 1812 roku nie udało się zdobyć Moskwy. Była to jedyna w swoim rodzaju, rzadko pokazująca się tak w pełnym bezwstydzie nędzy, parada niedobitków. Inwalidzi, których rany ledwo przewiązane brudnym strzępem krwawiły, wlekli się posłusznie szlakiem rozkazu. Pod znakiem swastyki wracali z przegranej wojny. Ciągnęli za sobą jakieś opłakane szczątki wojennych łupów: kulawą szkapę zaprzężoną do przednich kół wozu, które wiozły wiązkę siana lub ćwiartkę owsa; żelazny garnek, pozwalający na postojach maruderskich coś gotować; koński udziec wycięty świeżo, połyskujący czerwonawym mięsem. Ludzie ci nie mieli już spojrzeń, ludzie ci skończyli dawno ze swoją wiarą w Führera. Brnęli noga za nogą, niemal stojąc w miejscu, przez śnieg rozdeptany na brudną mąkę. Połamali sobie zęby na twardej od mrozu rosyjskiej ziemi. Nie mogli jej ugryźć. Wracali. Wierz mi, matko radziecka, nie budził satysfakcji ten marsz niedobitków, ten żywy pogrzeb ostatnich pułków Hitlera.

Po wschodniej stronie Soły, na plaży pokrytej warstwą śniegu, stała kobieta z dzieckiem na ręce. Patrzyła spokojnie, nic już nie groziło jej ani maleństwu, potwór esesmański był bezsilny. Kiedy szła, śnieg wbijał się pod jej drewniane podeszwy, ukazując piasek plaży na miejscu jej kroków. Zbliżyła się do nas.

— Przyjechał dziś do Kęt kolejarz z Andrychowa — mówiła. — Opowiadał.

— I co?

— Ruskie tam już są.

— Pozwolili mu jechać? Nie zatrzymywali go?

— Nie. Nic nikomu nie robią. Można iść. Miasteczko Andrychów jest małe...

Tam po raz pierwszy usłyszałam z bliska katiusze. Na górze Zamkowej ustawiła się radziecka artyleria. Pociski leciały nad miastem, ludzie bali się iść po wodę do źródła i po chleb do piekarza. Zdawało się, że wojsko hitlerowskie wycofało się już od dawna. Wczoraj ostatni maruder stanął w progu i prosił o kubek gorącej wody, a dziś od kilku godzin nie było widać nikogo. Dopiero pod wieczór gospodyni, która pod osłoną ciemności pobiegła do piekarza i wracała właśnie z dwoma gorącymi jeszcze bochenkami, dostrzegła w sąsiedzkim ogrodzie błysk odbitego w polowej lornetce księżyca. Po ścieżce chodził tupiąc a tupiąc młody Niemiec w mundurze. Zapytał ją, czy nie mógłby kupić chleba. Kobieta wskazała mu drogę do piekarza. Pokręcił przecząco głową. Pełen zmartwienia wytłumaczył jej dokładnie, na czym polega jego szczególne zadanie, pozostawione mu do wykonania przez sztab niemiecki, który się już dziś rano wycofał. Niespokojnie spoglądał przez lornetę na uciszoną Zamkową Górę, nazywając Armię Czerwoną Iwanem. Był dziecięco naiwny, zbyt bezradny na swoje siedemnaście lat. Niewiele hitleryzm zdołał w niego wszczepić. Takich Niemców, matko radziecka, widywało się tylko u schyłku wojny. Dostał gorący bochen chleba od naszej gospodyni, która swoją nienawiść do hitlerowców gnębiących jej męża w obozie umiała uchylić, by spojrzeć oczyma współczującej kobiety słowiańskiej na tego pucołowatego ucznia gimnazjum w Berlinie. Nie wiem, czy przeżył tę noc. Czy jest dziś Obrońcą Pokoju w Niemieckiej Republice Demokratycznej? Czy należy może do wskrzeszonego Wehrmachtu?

O godzinie dziesiątej wieczorem weszli Krasnoarmiejcy pytając — z bagnetem na broni: — Kuda Herman? Ale „Herman" już wiał, aż się za nim dymił śląski śnieg. Szeroką śląską drogą szła teraz w marszu równym, rytmicznym, regularna armia. Szedł żywioł. Bił taran. Pochmurne były czoła twoich synów idących w pierwszym szeregu, mieli wielką pracę za sobą i wielki trud przed sobą. Nieśli topory, piły, szpadle, nieśli sprzęt saperski, żeby w miejscu zerwanych rzucać nowe mosty na rzekach i wąwozach. Z bierwion świeżo ściętych, pachnących żywicą, ledwo ociosanych, kładli kobierzec pod nogi postępujących za nimi współbraci. Już auta, już ciężarówki, już czołgi i katiusze szły, nie tracąc czasu. Droga na Kraków stała przed nami wolna. Im — twoim synom — marzyła się droga na Berlin. Na Rynku Krakowskim, pozbawionym jeszcze — jak całe miasto— elektryczności, megafon rozbrzmiewał pieśniami Moniuszki, swojskimi, jak powitanie w utraconym domu. Wiem, daleka matko radziecka, kto mi podał bezimienną dłonią dobro jedyne — wolność. Wiem, kto sprawił, że moje ciało nie padło martwe na śnieg Pszczyńskiej Puszczy. Wiem, kto się przyczynił, że dalej żyję wśród wiosen, zim i jesieni, wśród kasztanów, topoli i jabłoni mojego kraju, wśród olbrzymich przemian obejmujących całą kulę ziemską. Już by moje oczy nie zapłonęły dziś energią czynu, gdyby w tamte dni synowie twoi nie przełamali hitlerowskiego frontu. Już by ani łza smutku, ani łza szczęścia nie spłynęła więcej z moich oczu. I nie byłoby moich synów. Czy wiesz? Mój młodszy ma zabawny sposób mówienia — pewno wszystkie dzieci na świecie stwarzają własny język. Powiedział tak:

— Pesiek zęby pokazywa. Pesiek ne ugiź mne, tylko poąchał mne.

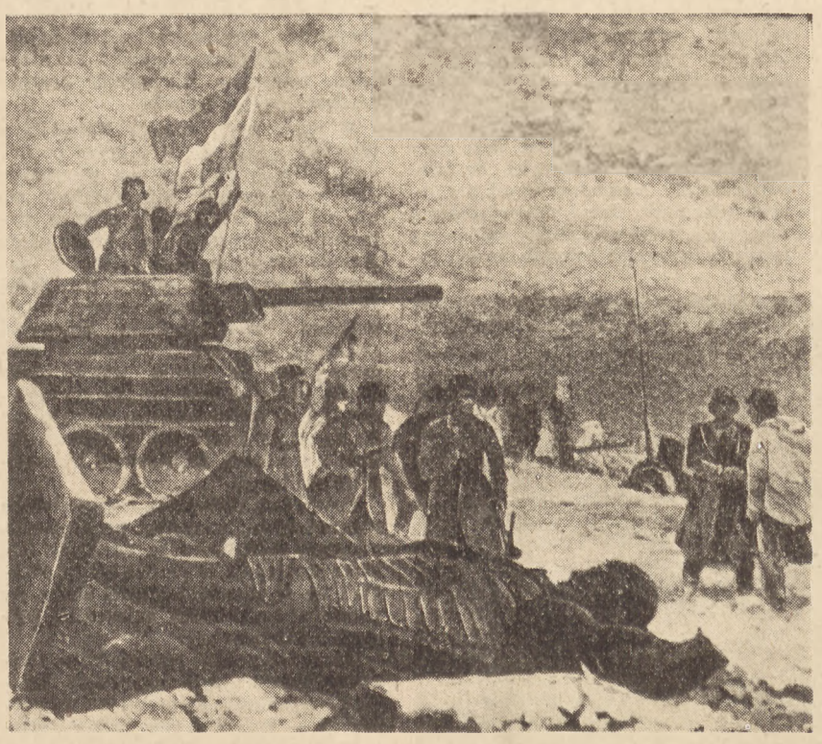
Jest ufność w tych słowach dwuletniego człowieka. Jego pięcioletni brat entuzjastycznie okrzykuje jadące traktory, usiłując przezwyciężyć ich warkot siłą własnego głosu.

— Te-rak-tor! Te-rak-tor! Te-rak-tor!

Widziałam stworzoną zbiorowo, przez artystów radzieckich, rzeźbę pod nazwą: ŻĄDAMY POKOJU. Stałam patrząc w milczeniu na grupę postaci, wyrzeźbionych z wielką siłą plastyczną, idących naprzód, pod wiatr, w rozwianej odzieży. Oto układ grupy: trzej młodzi robotnicy maszerowali napiąwszy mięśnie wysiłkiem; wyraz inteligencji, skupienia i woli czynił ich proste rysy pięknymi. Przed nimi szedł młody żołnierz bez ręki; pusty rękaw, wsunięty do kieszeni, był wydęty wiatrem. Obok niego kobieta wznosiła oburącz miękkie, zwisłe wiotko zwłoki dziecka; jej usta szeroko rozwarte wydawały niemy krzyk bólu. Na czele tej grupy szła druga kobieta. Rysy jej cechował spokój; lewym ramieniem tuliła do siebie wesołe maleństwo, ramię prawe wyciągnęła przed siebie, aby puścić zrywającego się do lotu z jej dłoni gołębia.

Smutek i radość były w tej rzeźbie, tak jak w oczach twoich, matko radziecka, smutna po stracie synów, radosna ich zwycięstwom. Na głowach moich synków kładę dłonie i pozdrawiam cię. Niech serce twoje drgnie na myśl, że to synowie twoi podarowali moim malcom prawo do życia.

Seweryna Szmaglewska



Stanisław Poznański *olej*

Wyzwolenie Warszawy

historii wsi

planowanej wsi polskiej. Jedno tylko ogniwo może za słabo pod względem politycznym wystąpiło w tym ciągu — dwudziestolecie.

Już ten układ, umiejący zrezygnować ze spraw drugorzędnych na rzecz centralnych, grupujący zagadnienia zgodnie z marksistowską interpretacją historii wsi, nadaje omawianej wystawie wysoką wartość dydaktyczną. Pomnaża ją szczęśliwie przez T. Seweryna wygrana potyczka z pewnymi dążnościami formalistycznymi w sposobie eksponowania, jakie zdarza się niekiedy oglądać w wystawach podobnego typu. Pisząc o owych dążnościach, to mam na myśli, że nieraz powołany do współdziałania plastyk zapomina, że wystawa objazdowa winna równomiernie wspierać się o trzy przymiotniki: być dadyktyczną, czytelną i zajmującą. Zapomina i stara się, ażeby była zajmującą przez same zabiegi zewnętrznoplastyczne wokół podawanych treści.

Tego przegięcia nie ma w omawianej wystawie historii wsi. Zdjęcia są duże, na ogół identycznego wymiaru, umieszczone i zgrupowane jak najprościej, tak, ażeby stawały się zajmujące właśnie przez swoją treść i jej zawartość dydaktyczną. Autentyczne przedmioty ludowe i narzędzia w gablotkach wspierających ekrany umieszczone zostały w ten sposób, że zwykły widz od razu je łączy z odpowiednim problemem czy fazą rozwoju wsi.

Wreszcie kwestia, której widz wprawdzie nie oceni, ale humanista, szczególnie historyk literatury, ogląda z pewnym zawstydzeniem. Nie przypuszczał bowiem, że w starych drzeworytach ludowych, w starych kodeksach i dawnych edycjach pisarzy opowiadających o stosunkach gospodarczych za Rzeczypospolitej szlacheckiej, u takiego Haura, a nawet Reja czy Biernata z Lublina, tyle się znajdzie materiału ilustracyjnego, który świetniej nieraz i w sposób nieistniejący w tekstach literackich na temat doli chłopa pańszczyźnianego mówi o owej doli. Zebrany przez Seweryna materiał prawie wyłącznie pochodzi bowiem ze źródeł polskich. Każe też przewidywać, że takim materiałem pomnożona i wzmocniona, stała już ekspozycja historii wsi polskiej, będzie przedsięwzięciem o dużej wartości naukowej.

Rodzina chłopska odpoczywająca nocą podczas żniwa na własnym polu (drzeworyt polski z XVI w.)

By nie być gołosłownym, kilka przykładów. Oto oryginalny drzeworyt z XVI wieku, który przedstawia rodzinę chłopską odpoczywającą na własnym polu podczas żniwa w nocy. Dowód, że chłop miewał porę dzienną tak zatłoczoną pańszczyzną, że na swoim pracował przy — nietoperzu, jakiego rytownik umieścił, zaznaczając tym sposobem, że obrazuje scenę nocną. Oto drzeworyt z tegoż stulecia, pokazujący bierny opór chłopa, mianowicie chłopa, który wraz z rodziną zajada obfite śniadanie zamiast pracować. Zapewne szlachecka i tendencyjna karykatura na opór chłopski, zgodna ze znaną średniowieczną satyrą polską na leniwych chłopów („Chytrze bydlą z pany kmiecie"). Oto dalej gobelin przedstawiający ks. Michała Radziwiłła po stłumieniu powstania chłopskiego w roku 1758, zamówiony przez księcia dla upamiętnienia tego faktu, ze zbuntowaną wsią na planie dalszym.

Nie są to jakieś wyjątkowe rodzynki, lecz typ eksponatu panujący na tej wystawie i co najważniejsze — wydobyty z polskich źródeł, archiwów, kodeksów, dawnych edycji, pism ilustrowanych XIX stulecia. Wśród tych materiałów znajdujemy zdobycze tak ciekawe dla początków kapitalizmu w naszym kraju, których nie dostarcza ówczesna literatura, jak np rysunki Dymitrowicza przedstawiające hutę szklaną czy fabrykę tytoniu sprzed wieku, jak drzeworyt z obrazu Kurelli z najmem chłopów jako najdawniejszych robotników fabrycznych etc.

Dowodów dosyć, by zamknąć je w krótkiej ocenie końcowej: wystawa objazdowa historii wsi krakowskiego Muzeum Etnograficznego jest całkowicie udanym i całkiem nowym przedsięwzięciem jako taka wystawa. Jako propozycja stałego rozwiązania odpowiedniego działu Muzeum stanowi propozycję dyskusyjną, którą chyba tylko w szczegółach trzeba będzie dopełniać, w zasadniczym bowiem szkielecie ideologicznym i naukowym utrzymać się powinna.

Kazimierz Wyka

WŁADYSŁAW ŻESŁAWSKI

WÓZKI — TOWARZYSZE!

Dzień 22 listopada jest ponury, zaciągnięty gęstym dymem, a przy tym zimny północno - wschodni wiatr wieje w oczy kurzem, pyłem węglowym i goni strzępy papieru po ulicy. Brudne chmury przewalają się kłębami nad kopulastymi szczytami gór. Ulica do kopalni pnie się pod górę, torem przebiega z hukiem towarowy pociąg. Ziajana lokomotywa ciągnie z wysiłkiem kilkadziesiąt wyładowanych węglem brudno - czerwonych wagonów. Drogę ma stosunkowo łatwą po równinie, ale mimo to prycha z wysiłku bokami parą, a z komina białym dymem. Z okna wychyla się o zamorusanej twarzy stary maszynista i przygląda się leżącemu w kotlinie miastu. Rękoma podparł brodę i patrzy W dole ciągną się domy, a nad nimi kopcą liczne kominy kopalń. Dym jest szary i brudny jak całe miasto, pędzi na zachód i przesłania szczyty gór. Kopalnie są do siebie podobne.

Ta niewiele różni się zewnętrznie od innych. Na powierzchni czernią się wieże wyciągowe, kominy, zbiorniki wody, tłuką się miarowo maszyny, syczy przeciągle w rurociągach pompowane powietrze, z bliska słychać przez głośnik jakąś melodię. Chociaż... Nie. Różni się bardzo.

Tablica z wykresem dziennego wydobycia nie wisi na podwórzu, nie krzyczy czerwienią cyfr — jest dyskretnie schowana w budynku administracyjnym, przez głośniki nie słychać wołania: „Wózków! Towarzysze, nie przetrzymujcie wózków. Oddział pierwszy czeka od dwóch godzin na wózki"! — Nie, przez głośniki niesie się idiotyczna piosenka o jakiejś nocy w Zakopanem, na tablicy niedbale napisane kredą dwie cyfry pod datą 22 listopada — 72. To znaczy, że na osiem dni przed końcem miesiąca ma zaledwie 72 proc. planu, to znaczy, że w tym miesiącu nie wykona swojego planu.

Idiotyczna piosenka wierci mi w uszach i zagłusza rytm kopalni, która wszystkimi swoimi nerwami woła o jedno: wózki, wózki.

Wózki, towarzysze, wózki! Górnicy czekają bezczynnie na wózki. klną dzisiaj dzień, klną dyrekcję, Radę, sztygarów, samych siebie — bo nie mają co robić, bo siedzą bezczynnie paręset metrów pod ziemią i czekają. Czekają na wózki. Przeklinają, bo po wypłacie przeklinać ich będą żony, kiedy zamiast solidnego, godnego górnika zarobku przyniosą do domu grosze.

— Niech to piorun zastrzeli takie porządki!

— No, patrzcie towarzyszu! Już dwunasta, a my mamy urobku dopiero 15 wózków. A norma 83. No, patrzcie!...

Trzeba najpierw, żeby wzrok przyzwyczaił się do mroku panującego w chodniku. Trzeba dyskretnie poświecić lampką, którą dano mi przy zjeździe, w twarz mówiącego, żeby rozeznać kto mówi. Ludzie tu wszyscy są jednakowi, trudni do rozpoznania. Wszyscy tak samo ubrani, wszyscy prawie mają nagie plecy czarne od pyłu, wszyscy takie same czarne twarze, nie wszyscy tylko takie błyszczące wściekłością oczy. Niektórzy siedzą obojętnie na węglu, odłożyli młoty na bok, lub jeśli to ładowacze — patrzą znudzeni na leżące w spokoju obok łopaty. Patrzą na nie, lub też na swoje próżnujące, bezczynne ręce. Światełka latarek błyszczą jak podziemne świetliki. Rynna spustowa szarzeje jak gruby martwy wąż. Z tyłu za nami ktoś przypiął się do aparatu telefonicznego i krzyczy:

— Hallo! Centrala! Hallo! Hallo!... Niech to cholera... Hallo!..

Ale i w telefonie jest cicho. Brzęczenia nawet nie słychać.

— Hallo! Hallo! Centrala! Hallo!...

Cicho jest dzisiaj na kopalni. Niech to piorun spali, ale zdaje mi się samemu, że w tej przeklętej ciszy słyszę tylko jedno:

— „Czy pamiętasz tę noc w Zakopanem?..."

Przewodnik mój ciągnie mnie dalej.

— Chodźmy! Tu nic ciekawego. — mówi do mnie.

— Tak, macie rację — nic ciekawego. Ludzie próżnują i czekają. Czekają na wózki. Dobrze, że nie mam przy sobie zegarka, czas musi dziś szybciej uciekać niż zwykle.

— Hallo! Centrala! Hallo! Czekamy na wózki...

— Towarzysze! Co jest do diabła z tymi wózkami? — pytam brygadzisty Kopyta.

Dyskretnie kieruję światło na twarz górnika.

— No, nie ma. Nie ma. Rozumiecie... Od dawna już tak — odpowiada mi ze złością.

— Dyrekcja winna. Sztygarzy. Od czego oni wszyscy? — wtrąca siedzący z boku człowiek i dalej patrzy na swój młotek. Młot pneumatyczny podobny jest do maszynowego karabinu. W rękach człowieka więcej on znaczy dziś niż karabin. To jest broń, która nie zabija, a tworzy. Tworzy bogactwo nasze, tworzy szczęście nasze, i szczęście dzieci naszych. Przeklęte niech będą minuty, kiedy ta broń jest bezczynna. Przeklęte niech będzie milczenie kopalni, przeklęta niech będzie melodia o jakiejś nocy w Zakopanem. W mieście jest dzień, w kopalni jest dzień, w całym kraju jest dzień — wszędzie jest praca, w Stolicy rosną domy, w Lublinie szumią motory nowych samochodów, w Żeraniu „Warszawy" dumnie zjeżdżają z taśmy montażowej, w Piotrkowie furkoczą czółenka z jedwabnymi nićmi, Częstochowa płonie od białej lawy żelaza, Mortimer na dwa dni przed tym zameldował o wykonaniu rocznego planu, chłop zrzuca na wagę ostatni worek odstawionego zboża, Nowa Huta pnie się czerwonymi murami do nieba, cała Polska pracuje, a tu mocne ręce ludzkie czekają bezczynnie na pracę. Niesie się w Polsce radosna, nowa piosenka o budowie, o cegłach, tramwajach, co pracę umila, tylko tu zakochany tenor śpiewa o malowanych ustach dziewczyny w Zakopanem.

Kłamstwo!

Nasze dziewczyny w tej kopalni mają dziś blade z wściekłości usta, choć liczą sobie dopiero po dwadzieścia lat. Kiedy indziej może by wzruszyły się durną opowieścią o nim, o niej, o srebrnym księżycu i gwiazdach nad ludzkim szczęściem — dziś nie chcą słuchać.

— Towarzyszu! Wyłączcie tę płytę! Towa..

— Wózki na dół! Wózki na pierwszy i drugi, na trzeci i czwarty oddział! Wózki!

Oprowadzający mnie przesuwa się przede mną i daje mi znak swoją lampką, żebym uważał i jeszcze się bardziej schylił.

— Pójdziemy dalej!

— Nie. Wyjeżdżajmy! Wyjeżdżajmy na powierzchnię.

— Chcieliście obejrzeć...

— Już widziałem, choć tego nie chciałem zobaczyć. Wyjeżdżajmy!

— Ano, jak chcecie...

Powrotna droga jest daleka. Pierwszy raz w życiu jestem w kopalni, czytałem tyle o pracy górnika, w młodości marzyłem o jednym zawodzie dla siebie — być górnikiem. W wolny od pracy dzień mundur górniczy ubrać i czapkę z czarnymi piórami i złote mieć na sobie guziki. I dziewczynę jasną jak wiosna przy boku. Eh, młodość! Nie zostałem górnikiem, ale dziś czarny jestem jak oni wszyscy. I wściekły jak oni.

Szyny kolejki błyszczą jak druty stalowe pod nami.

— Uwaga! Wózki! — krzyczy przewodnik.

Kopalnia dudni stukotem małej elektrycznej lokomotywy i trzaskiem małych wagoników. Przyciśnięty do ściany liczę przesuwające się po szynach wózki.

— Dziesięć... jedenaście.. dwadzieścia trzy...

— Szczęść Boże! — ktoś pozdrawia nas, kiedy mija pociąg.

— Cześć pracy!

To sztygar Stopka wita się z nami.

— Jak wam się podoba? — pyta.

Co mu odpowiedzieć na pytanie.

— Ludzie siedzą bezczynnie, czekają... — mówię z namysłem.

— Oni zawsze tak. Narzekają i siedzą. Wiadomo... — odpowiada mi z przekąsem. — Teraz tylko o kiełbasie mówią — dodaje po chwili.

— Nieprawda! Słyszycie! Nieprawda! Ludzie mówią o pracy i chcą robić. Pomóżcie im — krzyczę z wściekłością — Pomóżcie im! Wózki słyszycie, wózki!...

Obrażony sztygar Stopka odchodzi. Chodnik robi się coraz szerszy, coraz bliżej słychać huk motorów i gwizdy w rurociągach. Jesteśmy przy windzie. Na szynach stoi zaledwie kilkanaście załadowanych węglem wagoników. Człowiek sprawnie wciąga je do windy, przesuwa hebel, huczy motor i wózki giną w górze sprzed oczu. Wyjeżdżają na wierzch, na powierzchnię. Wyjeżdża skromny dzisiejszy urobek. Wyjeżdża jeszcze jeden niewykonany dzienny plan. Wyjeżdżamy i my. Na świecie jasno i oczy trzeba zmrużyć, choć dzień ten sam. Z głośników radiowęzła słychać znów taneczną melodię, teraz o jakimś lazurowym niebie.

— Towarzysze! Wyłączcie to! Wyłączcie! Ogłoście dzisiaj jedną tylko rzecz. Oddział I wydobył na pierwszą zmianę 35 wózków, zamiast 83, oddział II 40 zamiast 51, oddział IV 66 zamiast 98... Towarzysze! Ogłoście to! Ogłoście to!

W pokoiku Rady Zakładowej ruch. To przewodniczący wspólnie z dwoma mężami zaufania przygotowuje się do narady wytwórczej.

— W dyrekcję bić, towarzyszu, w dyrekcję... ona winna — doradza brygadzista Dudziak.

— Na pewno...

— My swoje robimy..

Rozmowa jest gorączkowa. Przewodniczącemu brak jeszcze danych. W słuchawce czyjś znudzony, chrapliwy głos. Jakiś chłopak skarży się, że źle mu obliczono zasiłek chorobowy.

— Załatw to — poleca przewodniczący radnemu młodzieży.

Słuchawka telefonu spoczywa spokojnie na widełkach. Prezes zapisuje cyfry na kartce.

— Hallo! Rachuba! Dlaczego obliczyliście źle zasiłek?

Krzyczy znów młody do tuby i bije ręką w stół. Z tamtej strony drutu ktoś tłumaczy. Młody nie bardzo orientuje się w zagadnieniu. Wreszcie zrozumiał.

— A to przepraszam... Myślałem, że. Pomyłka — mówi a potem do mnie. — Z nimi trzeba ostro, z góry...

— Nie, towarzyszu. Nie ostro i nie z góry. Najpierw trzeba poznać dokładnie sprawę, wysłuchać uważnie — bylibyście z miejsca wiedzieli, że skarżący się nie miał racji. A wy nie. A wy za słuchawkę i „z miejsca, z góry"... To nie metoda.

— Towarzyszu! Zostańcie na naradzie — zaprasza mnie przewodniczący.

— Zostanę.

W paszczy głośnika znów fokstrotowa melodia. Koniec zmiany. Ludzie szarym tłumem przewalają się przez bramę. Dużo jest ludzi. Kobiety i mężczyźni. Kilkanaście osób zbacza do sali zebrań. Narada.

— Chodźcie! — przewodniczący już ma wszystkie dane.

Narada jest w sali sztygarów. Zebranych niewielu. Wskazówka na zegarze pokazuje kwadrans po 15-tej.

— Zaczynamy! Nikt już chyba nie przyjdzie... — rozpoczyna przewodniczący Rady.

— Ano, zaczynamy.

Mówi dyrektor. O trudnościach, o wózkach, o drzewie, o kamieniu, który się pokazał w pokładzie.

— Wydałem odpowiednie zarządzenie. Cała trudność w tym, że powierzchnia przetrzymuje wózki. Nie ma kto wyładowywać kamienia. Towarzysze! Musicie mi pomóc.

Dyrektor mówi dość długo. Wskazuje na błędy swoje i załogi. W sali jest cicho. Wreszcie kończy. Dyskusja.

Mówią po kolei. Towarzysze: Mróz, Pełka, Bajorczyk, sztygar Kosiński, Stopka, Przybyła, Domżała, Kozera. Mówią różnie. Padają wielkie słowa o planie 6-letnim, o walce o pokój, o obniżce kosztów własnych, o tym, że trzeba... Nie mówi tylko nikt w jaki sposób. Co trzeba zrobić, żeby wózki były, żeby drzewa do stemplowania było pod dostatkiem, nie mówi ani sztygar, ani górnik, ani dyrektor, jak zrobić, żeby ludzie nie próżnowali. Sprawa jest prosta. Wózków nie ma, bo kilkadziesiąt stoi na powierzchni naładowanych kamieniem i nikt nie zatroszczył się, żeby je opróżnić. Zabiera głos tow. Domżała.

— Towarzysze! Co powiem? My tu już od paru miesięcy o tym wszystkim gadamy. Wciąż ino to samo... Ja tak myślę. No, kamień jest. Musimy wywozić na wierzch. Innej rady nie masz... Trzeba ino wyrzucać. I to jeszcze powiem... Ja ze swoją brygadą ostaję po dniówce i wyrzucimy. Kto ze mną?

Rozsądny jest głos tow. Domżały. Jedyny. Bez wielkich słów, bez frazesów. Ktoś zaklaskał, ale przewodniczący nie wykorzystał wezwania brygadzisty. Narada toczy się dalej. Ktoś mówi, że to wszystko — to wynik starych błędów.

— Prawda. Nie pamiętacie to? — wtrąca inny z boku.

Za oknami stanął zmrok. Błyszczą światła latarni ulicznych. Na szczęście głośnik już milczy. Zakochany tenor nie śpiewa już o nocy w Zakopanem. Towarzysze! Słuchałem was, poznałem wasze kłopoty i chcę wam coś powiedzieć.

Nie macie racji mówiąc, że wina tego wszystkiego jest tylko w dyrekcji. Nie. Wina jest i w dyrekcji, i w Radzie, i w waszym Komitecie. Wina jest w tym, że nie poruszyliście i takiej rzeczy: dlaczego parę dni przedtem VI oddział, mimo że miał wózki, wykonywał przez parę dni 75 proc. normy wydobycia, dlaczego w piątek wykonał tylko 50 proc., dlaczego nie zanalizowaliście przyczyn spadku produkcji.

Dlaczego dopuściliście do tego, że brygadzista Migoń Czesław 15 listopada nie zjechał na dół? Wiecie — prawda? Pijany przyszedł do pracy. Wy wiecie, że Migoń ostatnio nie zabudowuje ściany, że zaczyna bumelować. Wiecie — prawda?

Dlaczego wasz radiowęzeł wyje całymi dniami idiotyczne piosenki, a nie krzyczy o waszych bolączkach. O wózkach bezczynnie stojących na powierzchni, o złym dowozie drzewa, o bumelanctwie wśród załogi, o tym, że 90 proc. załogi chce uczciwie pracować, rąbać węgiel, zarabiać, mieć spokój w domu? Dlaczego — pytam?

Dlaczego słowa nie mówicie o towarzyszu Domżale? Dlaczego następnego dnia nie ogłosiliście wezwania tego towarzysza? Dlaczego nie domagacie się, żeby pod ziemię zjeżdżał nie tylko dyrektor? Niech zjeżdża i przewodniczący Rady, i sekretarz Komitetu. Niech oni mówią z ludźmi na dole. Niech oni widzą, że tam się czeka na robotę, niech pokrzyczą sami w popsuty telefon. Niech sami zaklną jak tamci z dołu.

Towarzysze kochani! Jesteście starymi górnikami, ale zdaje mi się, że od kiedy usiedliście za biurkami w Radzie i Komitecie, przestaliście znać waszą kopalnię. Macie w ustach wielkie słowa, ale brakło wam jednej rzeczy. Brakło wam odwagi. Zwykłej ludzkiej odwagi, partyjnej krytyki i samokrytyki.

Towarzyszu Pełka. Pamiętajcie, że nasz plan 6-letni — to odwaga. Nie wykonamy go, jeżeli nam jej braknie. Plan — to nie wielkie słowa — nasz plan to wielki czyn, to wielka odwaga.

Odwaga — to walczyć.

A wy nie walczycie o wasz plan, o waszą kopalnię.

A jednak wierzę w was, towarzysze, wierzę, bo wśród was jest nie tylko jeden towarzysz Domżała. Jest ich dużo. Pomóżcie im! Zwróćcie uwagę na ich skromne, proste słowa: „Ja ze swoją brygadą zostaję po dniówce i zrobimy. Kto ze mną?"

Władysław Żesławski

UWAGI O OSIĄGNIĘCIACH I TRUDNOŚCIACH PLASTYKI POLSKIEJ

(Dokończenie ze str. 1)

nym skupienia, sumiennym studium portretowym Zakrzewskiej.

Oprócz bardziej „zdecydowanych" i bardziej „połowicznych" jest wreszcie grupa działająca wyraźnie w granicach eklektyzmu. Dość nieoczekiwanie znalazła się w niej H. Krajewska, naśladująca sposób malowania właściwy klasycyzmowi z I połowy ub. stulecia. Jest też na wystawie kilka obrazów o współczesnej tematyce wiejskiej, imitujących Brueghla, czyli sposób widzenia życia chłopskiego z XVI wieku. Jest obraz Głowackiego „Dzierżyński, Marchlewski i Róża Luksemburg", malowany umiejętnie w guście Galerii Luksemburskiej.

Wojciech Fangor — *olej*

Matka koreanka

Cechy bezideowego naturalizmu, powierzchownie imitującego rzeczywistość, posiadają dwa akademickie portrety wykonane pracowicie przez Borucińskiego i Podoskiego. Jeden z tych portretów przedstawiać ma Lenina, drugi prezydenta Bieruta.

W zakresie kompozycji figuralnej pilnym i bezładnym przedrzeźnianiem natury wykazał się W. Dobrowolski („Artykuł wstępny"). Ambicje estetyczne bliskie urodzie retuszowanej i kolorowanej fotografii stały się udziałem Potrzebowskiego w jego obrazie o temacie wojskowym. Do grupy naturalistów włączył się tym razem Konstanty Mackiewicz, który widocznie postanowił dowieść, że stać go także na namalowanie pocztówkowego „landszaftu". W dziedzinie pejzażu zbliżył się również ku naturalizmowi St. Żółtowski, a w kompozycji portretowej L. Śledziński („Chopin").

Oto jak kształtują się na wystawie sposoby malarskiego widzenia rzeczywistości. Dodać jeszcze trzeba, że większość artystów podniosła bardzo znacznie swą sprawność warsztatową w sensie oparcia się o studium natury i przezwyciężenia w dużym stopniu szkicowości lub niekształtności w określaniu postaci ludzkiej i formy przedmiotów.

Dość wyraźnie przedstawia się układ zainteresowań tematowych. Być może, tegoroczne rocznice i konkursy zwróciły uwagę malarzy w pierwszym rzędzie na tematykę historyczną, która do niedawna była raczej omijana. Objęła ona również bliski nam okres dziejów rewolucyjnych, o których mówią obrazy poświęcone osobie Feliksa Dzierżyńskiego. Dawniejsze wątki historii widzimy w obrazach przedstawiających sceny z dziejów buntu Kostki Napierskiego oraz w portretach polskich bojowników postępu, spośród których największe zainteresowanie wzbudzili: Kopernik, Lelewel, Mickiewicz i Chopin.

Współczesna tematyka polityczna nie jest reprezentowana zbyt licznymi obrazami, posiada jednak kilka pozycji poważniejszej wartości, związanych głównie ze sprawą walki o pokój. Zagadnienia produkcji i budownictwa nie znalazły tym razem szerszego odbicia w malarstwie, duże zainteresowanie budzi natomiast problematyka nowej wsi. Kilka nowych cenniejszych prac znalazło się wśród obrazów mówiących o naszym wojsku. Dość liczne są portrety i pejzaże, nie wiele z nich jednak wnosi odkrywcze spojrzenie na przeobrażanie się człowieka i krajobrazu polskiego. Jakkolwiek więc zainteresowania tematowe obejmują całość zagadnień naszego życia społecznego — nasilenie ich jest bardzo nierównomierne, a w grupie najpoważniejszych osiągnięć dostrzegamy przewagę wątków historycznych nad współczesnymi.

Po tej ogólnej charakterystyce pokazu malarskiego poświęćmy nieco uwagi niektórym pracom wyróżniającym się w tym dziale.

Obrazy Fangora „Lenin w Poroninie" i „Matka Koreanka" stanowią niewątpliwie poważną pozycję na wystawie. Wyróżnia je skupiony emocjonalny stosunek do tematu i wola wydobycia z niego istotnej treści środkami o mocnym napięciu dramatycznym. Założenie kompozycyjne obu obrazów i sposób rysunkowego określania kształtu wydaje się w pełni odpowiadać tym intencjom. Pewne zastrzeżenia musi natomiast budzić programowo jakby wprowadzone przez artystę ubóstwo kolorystyczne omawianych płócien, ograniczające wymowę barwną tych dzieł do schematycznych zestawień szarobrązowych. Wynika stąd ciężki, gliniasty charakter formy, przypominający miejscami powierzchnię oleodruku. Obraz nie działa wskutek tego przestrzennością, światłem i barwą, co sprzeczne jest wyraźnie z uczuciowym i dramatycznym założeniem wyrażonym z dużą siłą środkami kompozycyjno-rysunkowymi. Narzucenie sobie tak celowych ograniczeń jest również poważną niekonsekwencją w dotychczasowym rozwoju artysty. W obrazie „Walka o pokój" romantyczny patos kompozycji opierał się słusznie na intensywnych, choć może surowych jeszcze i nieporadnych zestawieniach barwnych. „Martwa natura" z wystawy okręgu warszawskiego była miarą dużych możliwości kolorystycznych autora, bliskich wyrazem emocjonalnym romantycznemu charakterowi jego prac kompozycyjnych. Możliwości te rozwijał Fangor również w swych ambitnych plakatach. Toteż niespodziewana rezygnacja z wypowiadania się barwą jest przy wysokich zaletach dwóch jego ostatnich obrazów błędnym odchyleniem się od własnej drogi rozwojowej. Błąd ten pociąga za sobą również osłabienie wymowy ideowej, która np. w „Matce Koreance" obciążona jest nadmiarem pesymizmu podkreślonego monotonną beznadziejnością barw nieba i ziemi

Albin Łobniewicz — *olej*

Pobieranie próby stali

Te uwagi krytyczne dyktuje obawa o dalszy rozwój wartościowej i oryginalnej sztuki Fangora, który mógłby ulec zbytecznym powikłaniom.

Mówiąc o błędach trzeba jednak równocześnie podkreślić, że artysta osiągnął w ostatnim roku poważne wyniki w zakresie realizmu rysunkowego oraz zwięzłości kompozycyjnej, która np. w obrazie „Lenin w Poroninie" pozwala mu określić bardzo oszczędnymi środkami (ręka z listem, fragment balustrady i ściany domu góralskiego) konkretny moment życiorysowy oraz sens myśli i uczuć ożywiających postać Lenina.

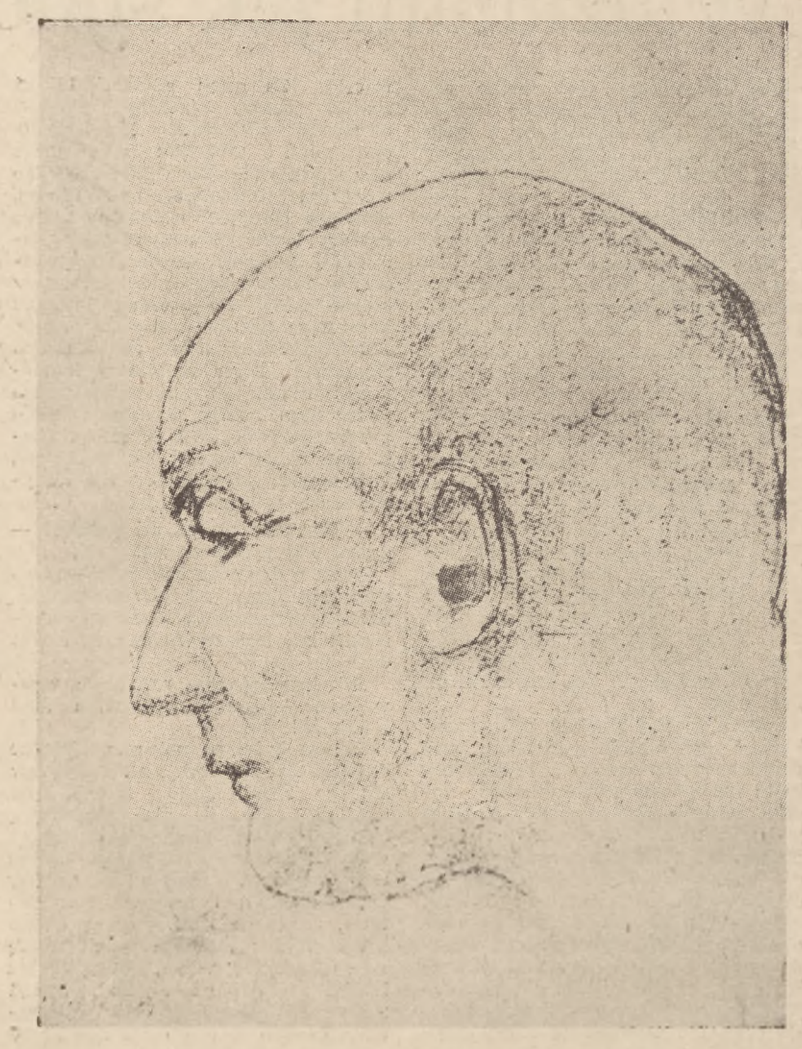
Koncepcję rozwiązania pokrewną Fangorowi w monumentalnie romantycznym wyrazie i układzie kompozycyjnym posiada Kobzdeja „Dzierżyński w drodze na Syberię". Bohatersko-optymistyczna wymowa tego obrazu wynika z przeciwstawienia mocnej i skupionej postaci Dzierżyńskiego sylwetom jego współtowarzyszy i rozległej przestrzeni śnieżnego krajobrazu. W realizacji nie czuje się tych zahamowań i trudności rozwojowych, których doświadcza Fangor, ale brak jest też w pewnej mierze uporu i siły skupienia właściwej temu malarzowi. Stąd pozostają u Kobzdeja miejsca nie przeżyte i niedomalowane pełnią przekonania, dociągnięte jakby mechanicznie do całości obrazu. Sądzę również, że Kobzdej w „Dzierżyńskim" zbyt wyłącznie zapatrzył się w tradycję malarską patriotycznej martyrologii, utrwaloną w dziełach takich artystów jak Grottger czy Malczewski. Tradycja ta, nie wolna od akcentów sentymentalnego naturalizmu, została przez Kobzdeja wykorzystana zbyt bezpośrednio, bez uwzględnienia innych wątków sztuki dawnej, a przede wszystkim bez wystarczającego przetworzenia we własnym spojrzeniu i przemyśleniu tematu o zupełnie innej treści historyczno-ideowej niż cierpienia polskich powstańców zsyłanych na Sybir w ubiegłym stuleciu. To zbyt łatwe wykorzystanie jednego tylko, dość wąskiego nurtu tradycji narodowej osłabiło w pewnej mierze realizację poważnego i słusznego zamysłu malarza. Że Kobzdeja stać na dużą bystrość własnej obserwacji, dowiódł on np. w drobnych pracach z wystawy okręgowej warszawskiej, dając m. in. studium pejzażu bardzo żywe w sensie badawczego i uczuciowego określenia śnieżnego krajobrazu. Śnieg w tym pejzażu, scharakteryzowany mocnymi i czystymi środkami malarskimi, był wartością wydobytą z wrażliwej obserwacji natury przez dzisiejszego realistę. Śnieg z „Dzierżyńskiego" choć działa przez trafne osadzenie w układzie treściowym kompozycji — jest śniegiem nie doznanym w pełni osobiście, elementem malarskim półautentycznym a półwypożyczonym z rekwizytorni nastrojów zimowych naszego zeszłowiecznego pejzażu.

W późniejszym obrazie Kobzdeja o tematyce współczesnej („Przed pochodem, Berlin 51") nie ma wprawdzie owych zapożyczeń historycznych, ale nie ma też i własnej siły wyrazu malarskiego, opartego o autentyczne głębsze przeżycie. Jest to raczej pogodna reportażowa relacja plastyczna ze zlotu młodzieżowego, wyrażająca się urokami malarskimi o brzmieniu szczerym, lecz dosyć wątłym i rozproszonym. W sumie jest to obraz niewątpliwie słabszy od „Dierżyńskiego", który mimo nalotów eklektyzmu działa silnie zwartością i jednoznacznością założenia treściowego i malarskiej realizacji.

Poświęcam szczególną uwagę słabym stronom prac naszych przodujących malarzy, sądzę bowiem, że błędy ich, które występują w bardzo wielu obrazach na wystawie, najlepiej dadzą się ocenić w realizacjach najbardziej pełnych i dojrzałych.

Na zakończenie jeszcze kilka spostrzeżeń dotyczących malowania tematu historycznego, który — jak wspomniałem — wzbudził tym razem bodajże największe zainteresowanie i dał w wyniku duży zespół prac różnorodnych i niewątpliwie wybitnych.

Wyróżniają się tu przede wszystkim obrazy artystów reprezentujących dawniej w różnych odmianach tendencje tak powszechnego w Polsce koloryzmu. Bezsporną zasługą tych artystów jest zdecydowana próba przełamania ciasnych konwencji uprawianego dawniej malarstwa, w oparciu o humanistyczną treść podjętych tematów. Starają się oni unikać równocześnie zabrnięcia w naśladownictwo wzorów historycznych, którymi mogliby się poratować w braku dość zdecydowanej kompozycji własnej. Jednakże w zbudowaniu takiej koncepcji przeszkadza im jeszcze zbyt długo praktykowana zasada odtwarzania rzeczywistości jako układu plam barwnych. Z obciążenia tego wynika również niedostatek środków malarskich, którymi się posługują, a który charakteryzowałem już pisząc o Studnickim, Sokołowskim i Pronaszce. Spośród tych trzech artystów Pronaszko dał najbardziej określoną psychologicznie i historycznie postać portretową, popełniając jednak poważne, omówione poprzednio, niekonsekwencje w realizacji obrazu. Biorąc jednak pod uwagę dawniejszy dorobek artysty, w którym umiał on zdecydowaną wymową barw wyrażać humanistyczne treści portretowe, żywić można przekonanie, że zdoła on w dalszych pracach przełamać dekoracyjną wątłość koloru „Mickiewicza" i stworzyć pełny realistyczny wizerunek człowieka.



Tadeusz Kulisiewicz — *rys. ol.*

Karol Świerczewski

Przeciwieństwem obrazu Pronaszki jest „Kopernik" Studnickiego. Malarz osiągnął w nim, prostymi i zdecydowanymi środkami, realistyczny nastrój wnętrza, z którego cienistej głębi wydobywa się zdecydowanie postać astronoma, powierzchnia stołu i ustawione na nim narzędzia pracy. Realizm ten, oparty na mocnej i trafnej wymowie intensywnych barw i oświetleń, ogranicza się jednak do ogólnej charakterystyki wnętrza. Nie starcza go już na określenie tego co najważniejsze: osoby Kopernika i sensu jego pracy. Astronom wraz ze swymi przyborami stanowi układ zgrabnie skomponowanych szerokich wdzięcznych plam z głównym akcentem położonym na barwnej szatce i oświetlonej twarzy. Postać jego, pozbawiona wyrazu myślowego skupienia i zainteresowania rozłożoną na stole robotą, upozowana jest dekoracyjnie z gęsim piórem w dłoni między stertą ksiąg a drewnianym planetarium. Gdyby nie to otoczenie, mniej domyślny widz łatwo mógłby wziąć wielkiego uczonego za współczesną brunetkę w pomarańczowym swetrze. Podając te spostrzeżenia, nie chciałbym umniejszać rzetelnych wartości uzyskanych w dziele Studnickiego, które cechuje duża dojrzałość i pewność w malarskim postawieniu kompozycji. Stwierdzony w niej brak rzeczowego, badawczego pogłębienia tematu ukaże nam się jaśniej, gdy pracę Studnickiego porównamy ze skromniejszym malarsko, na pół graficznie potraktowanym obrazem Urszuli Kuhnke, który w wyrazie twarzy i związaniu człowieka z warsztatem pracy ukazuje konkretną historycznie postać i osobowość twórczą.

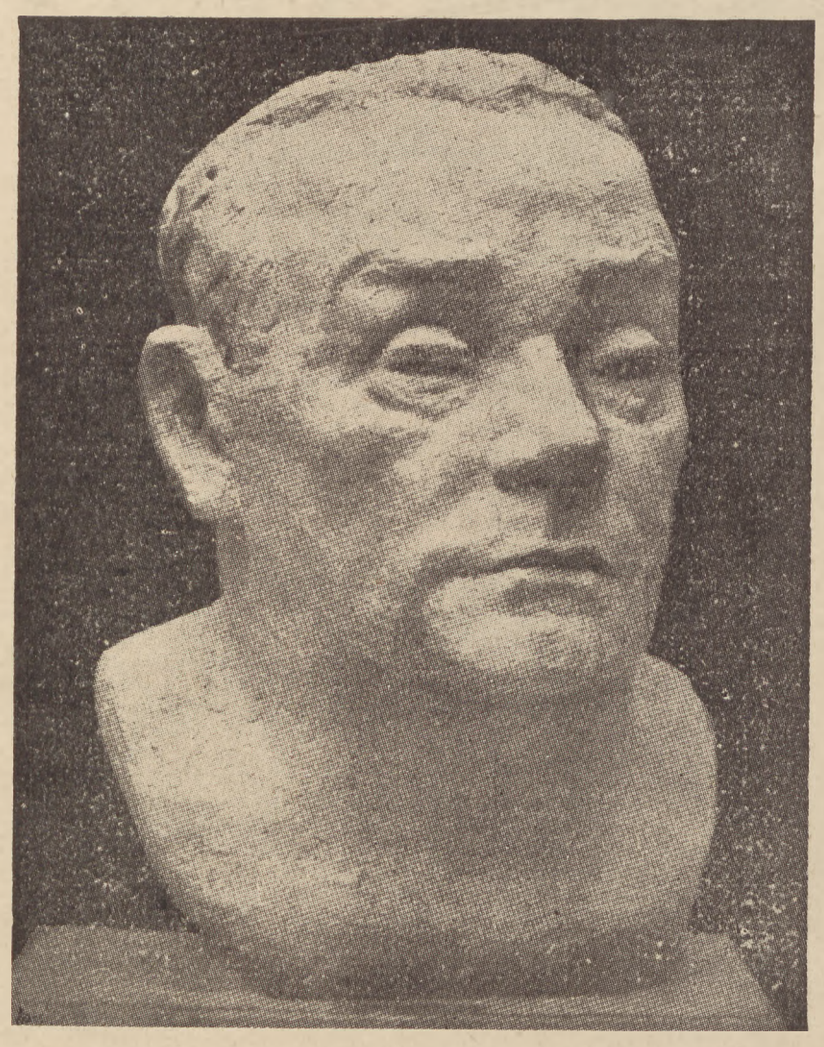
Sokołowski, malując Kostkę Napierskiego przemawiającego do górali, wskazał jeszcze jedną drogę wyjścia z koloryzmu ku realizmowi. Pronaszko uczynił to w ramach uroczyście skomponowanego portretu; Studnicki poprzez obraz nastrojowego wnętrza; Sokołowski w kompozycji figuralnej o cechach malarstwa plafonowego, przypominającej też skrótowe ujęcie właściwe fotografice filmowej. Zalety tej kompozycji polegają na jej jasnym, sylwetowym układzie, w którym gest, postawa i kostium stwarza prostą czytelność tematu. Brakiem pracy Sokołowskiego jest jej dekoracyjna ogólnikowość, która pod zewnętrzną warstwą efektownie upozowanej sceny nie zdaje się otwierać przed widzem żadnego głębszego spojrzenia na sprawy ukazane w obrazie.

Tak więc i Studnicki, i Sokołowski, budując trafnie ramy rozwiązania tematu, w samym rozwiązaniu nie zdobyli się na realistyczne poznawcze określenie i związanie elementów treściowych, poprzestając na powierzchownym oznaczeniu sumiennie zresztą przestudiowanej faktografii. Są to niewątpliwie braki dające się przezwyciężyć, trzeba jednak zwrócić na nie baczną uwagę, gdyż różne odmiany owej dekoracyjnej ogólnikowości stanowią poważne niebezpieczeństwo nie tylko dla rozwoju obrazów o typie historycznym, ale w ogóle dla umacniania się realizmu w kompozycji figuralnej.

Drugim dość często występującym niebezpieczeństwem jest bierne poddawanie się urokowi zabytkowej formy kojarzącej się malarzowi z opracowywanym w obrazie wątkiem historycznym. Wspomniałem już o tym dając ogólną charakterystykę wystawy, a także omawiając eklektyczne tendencje w obrazie Kobzdeja. Zjawisko to jednak nabiera pełnej wymowy, gdy rozpatrzymy je na przykładzie płótna Heleny Krajewskiej. Patrząc na Mickiewicza recytującego Konrada Wallenroda odnosi się wrażenie, że artystka padła ofiarą własnego teoretycznego postulowania, które obezwładniło jej osobisty stosunek do zdarzenia dziejącego się na obrazie. Byłoby niewątpliwą krzywdą dla autorki niedocenianie wielkiego wkładu pracy i precyzyjnych przygotowań warsztatowych, podjętych dla zapewnienia obrazowi sumiennej realizacji. Malarka przeprowadziła rzetelne studia portretowe, zbadała ściśle charakter ubioru wnętrza, słowem — wszelkie realia składające się na plastyczny smak epoki. W rezultacie jednak tak się przejęła owym smakiem, że obraz wygląda jak reprodukcja ówczesnego malowidła. To całkowite poddanie się stylowi malarskiemu z czasów młodości Mickiewicza jest zabiegiem sztucznym i wymuszonym, podobnie jak sztuczne i wymuszone są ruchy, twarze i cała mozolnie upozowana konstrukcja psychologiczna wielopostaciowej sceny. Obraz ten jest dużej wagi ostrzeżeniem dla wszystkich, którzy sądzą, że wiedza, kalkulacja, umiejętność, przygotowanie warsztatowe i poprawne ideologicznie zaplanowanie dzieła, zastąpić mogą autentyczność twórczego przeżycia. Znając ambitny rozwój malarstwa Krajewskiej, sądzić można, że potrafi ona odzyskać bezpośredniość własnego widzenia rzeczywistości, a rzetelne doświadczenia warsztatowe epizodu klasycystycznego wykorzysta twórczo w dalszych swoich pracach.

Tyle uwag o malowaniu tematu historycznego, który stanowi ostatni już punkt niniejszego omówienia. Jeśli w rozważaniach o malarstwie przeważał ton krytyczny, to nie dlatego, by w całości dało ono mniej twórczych wyników niż grafika i rzeźba. Proces realistycznych przeobrażeń malarstwa jest bardziej skomplikowany i nie dość jeszcze obfitujący w dojrzałe wyniki, wykazuje on jednak już dziś aktywność i różnorodność o rozległych możliwościach dalszego rozwoju. Czujność krytyki, wskazująca te możliwości, jak i związane z nimi opory i komplikacje, powinna być użytecznym współczynnikiem kształtowania się nowego etapu pracy naszych plastyków.

Janusz Bogucki



Jacek Puget — *gips*

Stefan Jaracz

EDMUND OSMAŃCZYK

PORTRET PRZYJACIELA

I.

Rudolfa Leonharda poznałem w Paryżu wiosną 1949 roku. Był po ciężkiej chorobie i mało uzasadnionym wydawał mi się jego optymizm, że wkrótce powróci na stałe do Berlina. Wymizerowany, z trudem łapiący oddech, ot cień człowieka, przeciwstawiał się swojej słabości żywiołowością myśli. Kiedy opowiadał nam o swym burzliwym życiu i tysiącach planów na przyszłość, już po kilku minutach zapomnieliśmy, że rozmawiamy z człowiekiem, który ledwie o krok odsunął się od tamtego brzegu.

Był już zmierzch, gdy wyszliśmy z staroświeckiej kamieniczki na ulicę Księcia Pana — rue Monsieur le Prince — gdzie mieszkał autor bojowych piosenek Maquis, śpiewanych w całej Francji w latach hitlerowskiej przemocy, Niemiec, urodzony w Polsce, Rudolf Leonhard.

Dr Prawin, któremu zawdzięczałem poznanie niemieckiego poety w amerykańskim z kolei Paryżu, ściskał w dłoni niezwykle rzadki druk, ofiarowany mu na pożegnanie:

„Polnische Gedichte" von Rudolf Leonhard 1918, Kurt Wolff Verlag, Leipzig.

W pobliskiej Café Danton ze wzrastającym zdumieniem czytałem wiersze niemieckiego poety, pisane latem 1916 roku w dalekiej Getyndze, wiersze uroczone Polską, wiersze, których nie pozwalała drukować cesarska cenzura i dopiero trzeba było rewolucji, aby ukazać się mogły z głębi poetyckiej intuicji wytrysłe strofy:

Od czasów „Polenlieder" nikt w Niemczech nie pisał tak o Polsce. I żaden z poetów nie zdobył się na ten nowy ton, który nadbiegał wraz z Październikową Rewolucją:

Ludom granica
wzajemnym będzie wspomaganiem.
Niemców najlepszych przysięga objęła:
Jeszcze Polska nie zginęła!
Chronić Cię będą najlepsi Rosjanie!
Zapomnij, Polsko, w dniu wyzwolin,
Kto Cię zmógł i niewolił.
Lecz póki ziemi istnienia
Rosjan, Polsko, nie zapomnij,
Niemców, Polsko, nie zapomnij,
Świata, Polsko, nie zapomnij!

II.

Kim był ów niemiecki poeta, który tak niespodzianie potrafił dojrzeć rewolucyjny bieg dziejów właśnie w odniesieniu do Polski?

To, że urodził się w Lesznie, w rządzonej przez hakatę poznańskiej prowincji Prus, raczej nie sprzyjałoby sympatiom dla Polaków, ani sympatiom dla Rosjan. Pruskie wychowanie, szczególnie na ówczesnych wschodnich ziemiach Rzeszy, świadomie zabijało wszelkie uczucia przyjaźni dla okupowanego narodu i uczucia sympatii dla narodów graniczących z Rzeszą. Spośród wielu pisarzy niemieckich, urodzonych w owym czasie na tych ziemiach, żaden nie zdobył się na okazanie choćby krzty sympatii dla Polaków. I prawdopodobnie poeta z Leszna nie stałby się wyjątkiem, gdyby nie zmiany w jego światopoglądzie wywołane wilhelmowską wojną. Urodzony w 1891 roku wyrastał na pruskiego pięknoducha, który poetyckie marzenia — pierwszy zbiorek lirycznych wierszy p. t. *„Der Weg durch den Wald"* („Droga przez las") wydał w 1913 roku — łączył z pruskim porządkiem prawnym, najpierw jako student prawa, a następnie jako referendarz. Poezja uprawiana z kapłaństwem pomazańców pozwalała mu odsuwać od siebie wszelkie myślenie polityczne — rzecz niegodną poety — wychowanie zaś pruskie pozwoliło mu, jak dobrze wytresowanemu koniowi na dźwięk wojennych werbli, zgłosić się na ochotnika na front do armii miłościwie panującego cesarza Wilhelma II.

Rok przebyty w okopach oduczył poetę niemyślenia o polityce. Pierwsze rozmowy z ludźmi, którzy z czcią wymawiali imię więzionego wówczas Karola Liebknechta, potem długie dni i noce rozmyślań w polowym szpitalu, wreszcie inwalidzkie przebijanie się przez niekończące się lata wojny odmieniły radykalnie pruskiego pięknoducha. Gdzieś na drodze tej przemiany powstał tom „Polnische Gedichte". Zafascynowała go niepodległościowa walka Polaków. Jakieś drobne dziecięce i młodzieńcze sympatie do polskich sąsiadów w rodzinnym Lesznie, jakieś naiwne, idealistyczne wyobrażenia o Polsce ówczesnej zbiegły się z buntowniczymi myślami i w połowie drogi do marksistowskiej walki o niepodległość Niemiec i Polski, Rudolf Leonhard napisał cykl wierszy, z których dopiero w ostatnim, cytowanym powyżej, dojrzał dalekosiężną polityczną prawdę związanych ze sobą losów Rosji, Polski i Niemiec.

Odtąd zrywa całkowicie z pięknoduchostwem pruskiego poddanego. Swoje pióro oddaje w służbę walki o niepodległość wszystkich ludów świata. W dniach listopadowej rewolucji jest w pierwszych szeregach „Rady robotników umysłowych" („Rat der geistigen Arbeiter"), wspomagającej walkę rad żołnierskich i robotniczych. Wtedy powstają tomy wierszy „Kampf gegen die Waffe" i „Spartakussonette", z kolei powieść „Beate und der grosse Pan", dramaty „Segel am Horizont" i „Tragoedie von Heute", zbiór aforyzmów „Alles oder nichts" i niezliczona ilość artykułów, felietonów, pamfletów, ogłaszanych w postępowej prasie niemieckiej.

W ostatnich latach Republiki Weimarskiej przenosi się do Francji. W 1933 r. pozbawiony zostaje obywatelstwa Rzeszy, a książki jego zostają spalone przez Goebbelsa. W Paryżu mieszkanie Leonharda staje się pierwszym azylem dla wszystkich antyfaszystów, którzy uszli z III-ej Rzeszy. Jako przewodniczący Związku Pisarzy Niemieckich we Francji rozwija olbrzymią działalność propagandową antyhitlerowską. Pisze dwa dramaty „Geiseln" i „Fuehrer et Co", wydaje tom wierszy o walczącej Hiszpanii „Spanische Gedichte" i tom nowel „Der Tod des Don Quichote".

W 1939 roku zostaje osadzony jako antyfaszysta, uczestnik walk w Hiszpanii, w francuskim obozie koncentracyjnym Vernet. Po dwóch latach już w petainowskiej Francji przeniesiony zostaje do więzienia w Castres. Jest na liście tych Niemców-antyfaszystów, których Pétain chce wydać Hitlerowi. Z pomocą przychodzą francuscy partyzanci, którzy odbijają transport więźniów i Rudolf Leonhard po trzech latach obozu i więzień znajduje się nagle na wolności. Pozostaje oczywiście ze swymi wybawicielami. Pisze w tym czasie po francusku (opanował ten język znakomicie) piosenki dla francuskiego Ruchu Oporu. W całej okupowanej przez Niemców Hitlera Francji nikt nie przypuszczał, że autorem bojowych pieśni antyhitlerowskich śpiewanych przez partyzantów, jest rodowity Niemiec.

Pisze, rzecz prosta, w tym czasie również po niemiecku. Tom wierszy p. t. „Deutschland muss leben!..." wydaje pod pseudonimem Robert Lanzer w okupowanej Prowansji w sierpniu 1944. Na ostatniej stronie zecer, Francuz, złożył te słowa: „Achevé d'imprimer an Août en Provence sous l'occupation nazie."

W tomie tym jest wstrząsający wiersz p. t. „Ojczyzna", w którym francuski partyzant niemieckiej narodowości ze zgrozą wylicza zbrodnie niemieckich faszystów, z bólem opowiada, jak „obłędnym oślepieni kłamstwem mordują Niemcy swoich rosyjskich przyjaciół", z rozpaczą potwierdza słuszność nienawiści ludów świata do niemieckiej społeczności i wreszcie woła o szybką klęskę Niemiec, bo „to cię tylko, ojczyzno, przed zagładą ochronić może".

Daleka była droga od 1914 roku, kiedy Rudolf Leonhard maszerował ochoczo na wojenkę z Francją, aż po rok 1944, kiedy w francuskim oddziale partyzanckim wybijał w marszu bolesny rytm wiersza „Vaterland". Wtedy, przed trzydziestu laty, na polach bitewnych Francji dotarły doń po raz pierwszy słowa Liebknechta. Teraz po trzydziestu latach w tej samej Francji dawał świadectwo prawdzie o istnieniu na przekór Niemcom Hitlera Niemców Liebknechta.

III.

Sterany walką liryczny poeta, który porzucił lirykę, by walczyć słowem żarliwie drapieżnym i zjadliwie bolesnym, gdy nadeszła chwila powrotu do sponiewieranej faszyzmem, do zrujnowanej wojną ojczyzny, rozchorował się ciężko. Ratowali go francuscy przyjaciele, towarzysze wspólnej walki. Odratowali. Ale — takim go poznałem — był to już cień tylko dawnego Leonharda. Przyjaciele bali się, czy wytrzyma podróż z Paryża do Berlina. Uparł się jednak i pojechał.

Jakżeż nie miał pojechać. Przecież oto w Berlinie powstała pierwsza demokratyczna, pokój miłująca Niemiecka Republika. O nią walczył całe świadome swe życie. Rzecz jasna, że musiał wrócić. Ujrzałem po raz drugi Rudolfa Leonharda w czasie Zlotu Młodych Bojowników o Pokój i zdumiałem się. Cóż za niesamowita żywotność. Krępy, silny mężczyzna, kipiący życiem. Tylko zmarszczki — koleiny trosk, i siwe, krótko przystrzyżone włosy przypominają — na chwilę — wiek wciąż młodego poety.

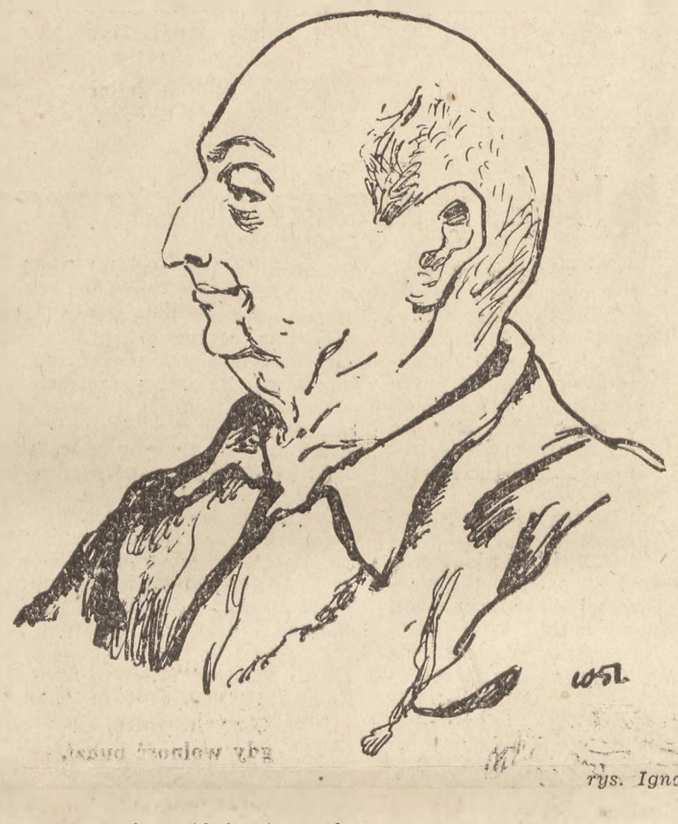
Powtórzyło się paryskie spotkanie. Nie wiedzieć kiedy przegadaliśmy wiele godzin. O Polsce i Niemieckiej Republice Demokratycznej. O przyjaźni dwu wyzwolonych narodów. W radości Leonharda, z przyjaźni, która łączy lud polski i niemiecki, zawarta była najczulsza nuta osobistego szczęścia. Nie wielu pisarzom jest dane spełnienie ich marzeń.

Potem mówiliśmy o bodaj wszystkich sprawach, związanych z pisarskim warsztatem w krajach budujących socjalizm i w kraju budującym komunizm. Jeden nurt już wspólnych trosk, wspólnych kłopotów, wspólnych zmagań i wspólnych osiągnięć łączył wszystko, o czym mówiliśmy.

IV.

Po powrocie otrzymałem z Berlina piękne pozdrowienie od Rudolfa Leonharda: jego nową książkę p. t. „Unsere Republik", poświęconą „wspaniałej nowej młodzieży mojej ojczyzny."

Jest to przedziwna książka. Krótkie szkice, uwagi, opowiadania pamflety, pomieszane na przemian z lirycznymi, patriotycznymi wierszami tworzą mocną i uroczą opowieść szczęśćdziesięcioletnego pisarza o odnalezionej wreszcie ojczyźnie, takiej, o jakiej marzył.



rys. Ignacy Witz

„To, co chciałbym tu powiedzieć — czytamy we wstępie — jest wyznaniem, które mimo braku skłonności do tonów uroczystych, pragnąłbym przedłożyć moim rodakom z całą powagą, a nawet z pewną odświętnością. Dla mnie jest wielką ta chwila, w której mogę i muszę powiedzieć to, co właśnie mówić zamierzam. Mam lat sześćdziesiąt. Jestem pisarzem. Życie mojego kraju i mojego ludu w ciągu lat dziesiątków przeżyłem najosobiściej. Z młodego poety-marzyciela, którym byłem, stałem się człowiekiem dojrzałym w czasie pierwszej światowej wojny. Kiedy ujrzałem, czym ta wojna była, kiedy dowiedziałem się, jak doszło do tej wojny, stanąłem z całą mocą mej najgłębszej pasji przeciwko tym, którzy ją wywołali i musiałem stanąć również przeciwko tym, którzy ją prowadzili.

Musiałem w owej wojnie występować przeciwko tym, którzy dla mnie nie byli wyobrażeniem mej ojczyzny, lecz tymi, którzy ją gubili; przeciwko tym, którzy jednak byli panami mej ojczyzny, a uważać ich musiałem w mej ojczyźnie za większość, ponieważ pozostali milczeli. W czasie owej wojny — a były chwile wokół listopada 1918 r., kiedy z bronią w ręku trzeba było to czynić — musiałem występować przeciwko większości ludzi mojego narodu, a co najmniej przeciwko tym, którzy podawali się za przedstawicieli większości mojego narodu.

W Republice Weimarskiej również nie było inaczej. Wiedziałem od pierwszych dni Republiki, że została ona w pierwszej swej godzinie zafałszowana. Wiedziałem, że stworzyli ją ludzie, którzy jej nie pragnęli, którzy jej nie pochwalali, którzy wypełniali ją treścią nic nie mającą wspólnego z naszym życiem, lub też raczej starali się o to, by nie miała ona żadnej w sobie treści. Stworzyli ją ludzie, którzy wydali ją natychmiast w ręce wrogów Republiki. Wiedziałem, czym jest i czym stać się musi taka Republika. Byłem więc przeciwnikiem tej większości, która w Republikę wierzyła, ulegając złudzie Republiki. Przez te wszystkie lata byłem przeciwnikiem tych, którzy twierdzili, że stanowią większość mojego narodu.

Potem nadszedł faszyzm, znienawidzony faszyzm, którego nadejście przewidywałem. A nienawidząc go tak, jak niczego nigdy bardziej w świecie nie nienawidziłem i jak nienawidzę każdy, nie tylko niemiecki faszyzm, ale każdy faszyzm istniejący jeszcze w jakimkolwiek kraju, stałem się przeciwnikiem milionów, przyklaskujących Hitlerowi i bądź to gubiących moją ojczyznę, bądź też godzących się na runięcie w przepaść. Długie lata byłem na wygnaniu w codziennej łączności z krajem. Nie byłem osamotniony, byłem wśród przyjaciół, którzy myśleli jak ja, walczyli jak ja, a byli najlepszymi z Niemców. Im, podobnie jak mnie, narzucona została walka z większością mego narodu, z przytłaczającą większością, jak się wydawać musiało. Znowu występowałem nie przeciw niemieckiej ojczyźnie, bowiem to, co było niemieckie, było w nas i z nami, lecz przeciwko temu, co stwarzało z siebie pozór Niemiec, przeciwko Niemcom mitycznym, Niemcom obskurnym, Niemcom władczym, Niemcom kapturowych sądów, a wreszcie przeciw Niemcom zbrodniczym. A oto moja droga w czasie drugiej wojny światowej od pierwszych jej dni: w obozach i w więzieniach, w podziemiu i w walce musiałem znów występować przeciwko temu, co wydawać mi się musiało, tak jak dawniej, wielką większością mego narodu, chociaż wiedziałem, że to nie prawda i prawdą to być nie może.

Lecz oto — i to jest wielkim radosnym wyznaniem, które dziś głosić pragnę — nastąpiła odmiana. Widzę Republikę, która jest Republiką. Żyję w kraju, w którym słowo demokracja nie jest żadnym zwodniczym, fałszywym sloganem, lecz codzienną prawdą. Żyję w kraju, w którym kultura — treść mojego zawodu i pracy — jest jedną ze spraw najważniejszych dla ludzi, którzy krajem tym kierują i ponoszą jako pierwsi razem z każdym Niemcem odpowiedzialność za kraj ten, za nową Niemiecką Republikę. Żyję w kraju, którego instytucje służą ludowi, do którego należę. Żyję w kraju, w którym praca stała się radością, bo uczyniono ją radością... Żyję w kraju, w którym demokracja, postęp, wolność, a więc to, czego ukochanie postawiło nas na lat dziesiątki przeciwko większości w naszej ojczyźnie, teraz staje się świadomie, codziennie wykuwaną, z pasją umiłowaną rzeczą oczywistą. Żyję w kraju, w którym mogę chodzić, pochwalając przemiany.

Po raz pierwszy w moim życiu mogę być zgodnie z mym sumieniem konformistą. Nie z konformizmu, który coś zdradza, lecz z konformizmu, który mówi T a k!, ponieważ sam do tego T a k! należy. Po raz pierwszy w moim bardzo w walki bogatym życiu mogę rzec bezwarunkowo, bez zastrzeżeń T a k! mojej ojczyźnie, a to jest szczęście wielkie, i niezwykłe, za które z głębin serca dziękuję mojemu ludowi."

Po tym żarliwym wyznaniu, w którym egocentryzm pisarza-poety stapia się z wymarzoną przez pisarza-bojownika nową społecznością młodej, wreszcie prawdziwej Niemieckiej Republiki następuje szereg krótkich szkiców, opowiadań i wierszy, pokazujących, czym jest dzisiaj lud niemiecki, wyzwolony przez Armię Czerwoną, a żyjący w antyfaszystowskiej Niemieckiej Republice Demokratycznej.

Dwa opowiadania poświęcone są przyjaźni niemiecko-polskiej. Jedno z nich nosi tytuł „Die Realitaet der deutsch-polnischen Freundschaft" i pochwala usunięcie ze szkoły w turyngskim miasteczku nauczyciela, który wypowiadał się przeciwko granicy Odra — Nysa i Polaków na lekcjach nazywał Polaczyskami. Zaprotestowała przeciwko temu młodzież z FDJ i nauczyciela usunięto ze szkoły, więcej, wytoczony został mu proces, bowiem w NRD konstytucja zabrania wszelkiej propagandy nienawiści do jakiegokolwiek narodu, nie mówiąc o zakazie podżegania do wojny. Takiego artykułu — z dumą stwierdza Leonhard — żadna konstytucja niemiecka przedtem nie znała.

Opowiadanie drugie p. t. „Deutsche sehen einen polnischen Film" jest osnute wokół filmu „Nieujarzmione miasto", wyświetlanego w 1950 roku w demokratycznym sektorze Berlina. Kończy się ono znamiennymi dla autora „Polnische Gedichte" słowami:

„My mamy możność, my wszyscy — Polacy i Niemcy wspólnie z naszym przyjacielem, Związkiem Radzieckim — niedopuszczenia do nowej wojny. My możemy wspólnie zbudować nowy świat, Polacy i Niemcy, złączeni mocną przyjaźnią i przyjaźń ta zwycięży, bo przyjaźń zwycięża".

Książka Rudolfa Leonharda jest pięknym obrazem zwycięstwa przyjaźni, którą buduje między narodami solidarność klas robotniczych wszystkich ludów świata.

A jeśli ktoś przetłumaczy, a sądzę, że warto, cały tom opowiadań i wierszy Rudolfa Leonharda p. t. „Unsere Republik", to proponuję, by tytuł polski brzmiał: „Nasza Republika Niemiecka". Żyjemy bowiem w czasie, w którym przyjaźń zwycięża i wszystko, co przyjaźnią się łączy, staje się nasze, wspólne, własnością wszystkich ludzi w światowym obozie postępu.

Naszym jest Związek Radziecki, nasze są Chiny Ludowe, naszą jest Niemiecka Republika Demokratyczna, ojczyzny narodów, z którymi walczymy razem o postęp i pokój.

V.

Oto portret przyjaciela, Niemca Rudolfa Leonharda, jednego z n a s z y c h postępowych pisarzy.

Edmund Osmańczyk.

Z TYGODNIA

W KRAJU

OGÓLNOPOLSKA KONFERENCJA HISTORYKÓW

z ośrodków uniwersyteckich oraz ze szkół partyjnych odbyła się ostatnio w Otwocku pod Warszawą. Wzięli w niej udział m. in. minister Szkolnictwa Wyższego A. Rapacki, sekretarz KC PZPR — E. Ochab oraz delegacja Akademii Nauk ZSRR w składzie: dyrektor Instytutu Historii Akademii Nauk — B. Grekow, członek Akademii — E. Kosmiński, dyrektor Instytutu Słowianoznawstwa i nacz. redaktor miesięcznika „Woprosy Istorii" — P. Tretiakow oraz prorektor Uniwersytetu Moskiewskiego — A. Sidorow. Konferencja, która rozpoczęła się 28 ub. m., jest dalszym poważnym krokiem w oparciu nauki historii na podstawach metodologii marksistowskiej oraz w jak najściślejszym powiązaniu tej nauki z życiem i potrzebami narodu. W pierwszych dniach konferencji dyskusja toczyła się wokół teoretycznych zagadnień poznania historycznego, definicji postępu i partyjności w nauce, oraz oceny polskiej historiografii burżuazyjnej. W dalszym ciągu obrad przystąpiono do dyskusji na temat periodyzacji historii polskiej.

I OGÓLNOPOLSKA WYSTAWA ARCHITEKTURY WNĘTRZ I SZTUKI DEKORACYJNEJ

będzie zorganizowana w marcu b. r. przez Zarz. Gł. Zw. Polskich Art.-Plastyków. Wystawa zobrazuje powojenny dorobek plastyków polskich w zakresie architektury wnętrza, wystawiennictwa, scenografii, włókiennictwa, ceramiki i galanterii artystycznej.

W KONKURSIE NA SCENARIUSZ FILMOWY

ogłoszonym przez Gen. Dyrekcję Filmu Polskiego, przyznano dwie trzecie nagrody po 5 tys. zł. (pierwszej i drugiej jury postanowiło nie przyznawać nikomu) Jerzemu Lutowskiemu — za nowelę filmową „Drzwi pancerne „B" oraz Tadeuszowi Brezie za nowelę filmową „S.S Mężny".

NA DOROCZNEJ WYSTAWIE PLASTYKÓW W LUBLINIE

w sali Państwowego Muzeum wystawiło swe prace 29 artystów. Spośród 75 płócien, akwarel i rysunków kilka zaledwie obrazuje człowieka i jego pracę; tematem większości obrazów jest pejzaż. Wyróżniają się m. in. prace St. Brodziaka („Motyw z Krynicy"), J. Karmańskiego („Pejzaż wiejski"), akwarele H. Zwolakiewicza, rysunki węglem i ołówkiem J. Abramowicza, martwe natury E. Waleszyńskiego, rzeźby I Pławskiej i metalo-plastyka J. Szydłowskiej.

NAGRODĘ PLASTYCZNĄ m. KATOWIC

na r. 1951 przyznano za całokształt twórczości śląskiemu artyście-malarzowi Zygmuntowi Łopuszyńskiemu, profesorowi Państwowego Liceum Sztuk Plastycznych w Katowicach. Artysta jest synem robotnika. Przed wojną, mimo ciężkich warunków pracy w warsztacie rzemieślniczym, uczył się i malował — najczęściej sceny z życia robotników. W r 1945 przybył do Sosnowca, gdzie początkowo pracował w teatrze jako dekorator, opiekując się jednocześnie świetlicami Zw. Zaw. Górników.

NAGRODY ARTYSTYCZNE GDYNI

zostały ostatnio przyznane za działalność muzyczną i plastyczną w r. 1951. Nagrodę Plastyczną otrzymał art.-grafik Stanisław Rolicz, do którego prac należy m. in.: cykl drzeworytów — portretów przodowników pracy portów i stoczni, cykl drzeworytów rybackich, teka graficzna pt. „Stocznia". Nagrodę Muzyczną otrzymał Jan Wroński, z zawodu ślusarz. Pracując w warsztacie — wolne godziny poświęcał muzyce. W wyniku pomocy państwa ukończył klasę dyrygencką Wyższej Szkoły Muzycznej w Gdyni. Obecnie kieruje chórem im. Niewiadomskiego w Gdyni oraz przodują na terenie Wybrzeża orkiestrą robotniczą Stoczni im. Komuny Paryskiej.

„MALARSTWO POLSKIE REALIZMU MIESZCZAŃSKIEGO I POŁOWY XIX WIEKU"

pod tą nazwą otwarto w salach Muzeum Narodowego w Poznaniu wystawę obejmującą ponad 100 obrazów, rycin i miniatur.

ZA GRANICĄ

JUBILEUSZOWY WIECZÓR A. FADIEJEWA

w związku z 50-leciem jego urodzin, który odbył się w moskiewskiej Sali Koncertowej im. Czajkowskiego — przekształcił się w święto radzieckiej literatury. Przybyły dziesiątki delegacji. M. in. serdeczne życzenia złożyli jubilatowi przedstawiciele Zakładów Samochodowych im. Stalina (ZIS), kombinatu „Triochgornaja manufaktura" im. Dzierżyńskiego, CK WLKSM, Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego, Wszechrosyjskiego Związku Teatralnego, młodzi artyści, którzy występowali w filmie i sztuce „Młoda Gwardia", artyści teatrów Artystycznego i Małego, przedstawiciele Armii Radzieckiej i Floty.

NOWE WYDANIE POWIEŚCI „MŁODA GWARDIA"

A. Fadiejewa ukazało się w ZSRR. Wydanie to jest uzupełnione i częściowo na nowo opracowane przez autora. Cztery lata temu prasa partyjna, wyrażając uznanie dla cennych wartości tej książki, wskazała również na poważne niedociągnięcia. Zasadniczym błędem było to, iż autor pisząc o podziemnej organizacji młodzieży komsomolskiej — nie uwydatnił kierowniczej, wychowawczej roli partii, organizacji partyjnej. Twórcza partyjna krytyka pomogła pisarzowi podnieść jego doskonałe dzieło na jeszcze wyższy poziom ideowy i artystyczny. Nowe wydanie książki spotkało się z ogólnym uznaniem krytyków.

WYSTAWA POŚWIĘCONA NAUCE I SZKOLNICTWU WYŻSZEMU W POLSCE

została otwarta w Moskwie. Wystawę zwiedzili m. in. wybitni uczeni radzieccy: Skobielcyn, O. Lepieszyńska, E. Tarle, Ostrowitianow.

5-TOMOWE WYDANIE DZIEŁ WYBRANYCH ORZESZKOWEJ

ostatni tom zbioru dzieł Mickiewicza oraz zbiór polskiej poezji współczesnej — ukażą się w przekładzie na język rosyjski w r. 1952 nakładem Państw. Wydawnictwa ZSRR.

II TOM WYPISÓW LITERATURY POLSKIEJ XIX I XX WIEKU

ukazał się w ZSRR w języku polskim. Tom zawiera m. in. fragmenty utworów Żeromskiego, pieśni rewolucyjne z 1905 r., fragmenty z „Pamiętników chłopów" oraz z utworów Wasilewskiej, Broniewskiego, Kruczkowskiego, Tuwima i Putramenta.

ZBIÓR NOWEL POLSKICH W JĘZYKU LITEWSKIM

zawierający 26 nowel klasyków literatury polskiej oraz pisarzy współczesnych, ukazał się w księgarniach Litewskiej SRR. W r. 1951 w LSRR ukazało się w masowych nakładach 50 książek i broszur w języku polskim.

JAK WYSOKO CENIŁ LENIN TWÓRCZOŚĆ CHOPINA

jak wielki był wpływ twórczości Chopina na twórczość kompozytorów rosyjskich: Glinki, Rimskiego-Korsakowa, A. i M. Rubinsteinów, Głazunowa, Rachmaninowa i wielu innych, oraz na twórczość kompozytorów radzieckich — zagadnienia te omawia m. in. L. Siniawer w swej książce pt. „Chopin", w której szeroko omawia jego życie i twórczość. Książka ukazała się ostatnio nakładem Państw. Wyd. Muz. ZSRR.

W ZWIĄZKU ZE 125-TĄ ROCZNICĄ ŚMIERCI BEETHOVENA

przypadającą 26 marca b. r., w Berlinie odbędą się w okresie poprzedzającym tę datę wielkie koncerty z udziałem słynnych orkiestr, dyrygentów i artystów. Zostanie również otwarta wystawa poświęcona życiu Beethovena.

11.095 TOMÓW LICZY NAJWIĘKSZA CHIŃSKA ENCYKLOPEDIA

„Jung Lo". Wystawę poświęconą tej encyklopedii otwarto ostatnio w Pekinie. „Jung Lo" składa się z ksiąg obejmujących m. in. klasyczną literaturę chińską, historię, zbiorowe dzieła wybitnych autorów, północnochińskie opery, dramaty Południa, opowieści ludowe, stare ballady itd. Łącznie encyklopedia zawiera ponad 3 miliony omawianych w niej pozycji.

DLA UCZCZENIA PAMIĘCI PROF. PAUL LANGEVINA

w 5 rocznicę śmierci tego wielkiego francuskiego uczonego - komunisty, w Quartier Latin w Paryżu zebrały się setki wybitnych uczonych, profesorów wyższych uczelni i przedstawicieli studentów. Wzięli oni udział w pochodzie, który udał się z licznymi wieńcami do Panteonu. Tam, nad grobem Langevina przemówienie wygłosił m. in. w imieniu KC KPF Roger Garaudy.

NA ROK WIĘZIENIA I GRZYWNĘ

w wysokości 400 dinarów irackich został skazany za opublikowanie wierszy wzywających do walki o pokój — postępowy poeta, jeden z przywódców ruchu obrońców pokoju w Iraku, Salih Bahr al-Ulium.

WYBITNI EGIPSCY DZIAŁACZE KULTURY

pisarze, artyści, muzycy i in. utworzyli ostatnio Komitet Obrony Pokoju. W skład Komitetu weszli m. in.: reżyserzy filmowi Achmed Badrachan i Achmed Kamel Morsi, aktorka Amina Nur El Din, znany postępowy poeta Mohammed Kamal Abdel Chalim. Uchwalono jednogłośnie apel do narodu egipskiego i działaczy kultury Egiptu, wzywający do podpisania Apelu Światowej Rady Pokoju.

UWOLNIENIA WYBITNEJ POETKI WENEZUELSKIEJ, O. LUSARDO

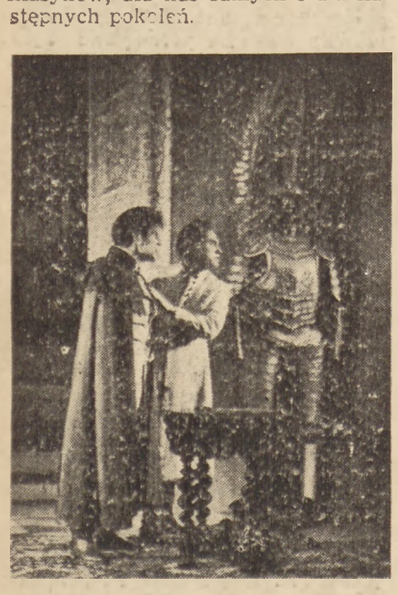
aktywnej działaczki ruchu obrońców pokoju — domaga się coraz bardziej zdecydowanie opinia publiczna krajów Ameryki Łacińskiej. Z żądaniem uwolnienia O. Lusardo, która w więzieniu zachorowała na gruźlicę, wystąpiły ostatnio m. in. Konfederacja Pracy Ameryki Łacińskiej, kobiece organizacje Meksyku, Kubański Narodowy Komitet Walki o Pokój.

WANDA LEOPOLD

„Horsztyński" w Państwowym Teatrze Nowym w Łodzi

Sprawą niezmiernie ważną jest wybór i właściwa interpretacja dorobku utworów ogólnie znanych, stanowiących fundament polskiej dramaturgii. Szczególną tu rolę gra twórczość okresu romantyzmu, okresu, w którym właśnie dramat reprezentowany jest stosunkowo bardzo obficie. Jakżeż niedawno zaczęły się wśród historyków literatury pierwsze zasadnicze dyskusje o romantyzmie polskim, dotyczące ogólnej interpretacji okresu i pozycji poszczególnych autorów. Długa jeszcze od tego droga do szczegółowej, wyjaśniającej wszystkie wątpliwości i zawiłości tekstu, analizy każdego utworu. Z dramatem romantycznym sprawa jest trudna, gdyż nie ma prawie utworu, który nie byłby skażony wewnętrznymi sprzecznościami, byłby jednolity i jednoznaczny w swej ideologicznej wymowie. „Fantazy" to rarytas. A jednak mimo wszystkich tych trudności nie powinniśmy rezygnować np. z „Dziadów", „Kordiana" czy „Nieboskiej" na naszych scenach. Nie powinny w naszej pamięci pozostać tylko na papierze takie sceny jak Salon Warszawski, Bal u Senatora, scena w więzieniu Bażylianów, scena między carem Aleksandrem a Wielkim Księciem, zebranie w podziemiach katedry, czy przysłowiowe i nadużywane w naszej publicystyce Okopy św. Trójcy. Przykładowo wyciągnęłam „najcięższe działa", te, na których wytoczenie najdłużej zapewne przyjdzie nam czekać, bo trudności są wielostronne: nie tylko interpretacyjne ale i techniczne. Ale i mniej czołowe dzieła dramatu romantycznego nastręczają ogromne trudności. A jednak niewątpliwie właśnie w tym okresie odnajdujemy realistyczne i postępowe tradycje dramatu polskiego. Nie analizując bliżej tego zagadnienia wskażmy tylko choćby na ogromne, w najlepszym tego słowa znaczeniu „upolitycznienie" tych dramatów, na doskonałą a bardzo różnorodną w środkach umiejętność powiązania losów jednostki z wypadkami społeczno-politycznymi epoki, na bogactwo sylwetek psychologicznych bohaterów, na umiejętność operowania realistycznym szczegółem przy jednoczesnej dążności do syntetycznej konstrukcji obrazu epoki.

Dlatego każda próba sięgnięcia do tego repertuaru przez nasze teatry musi być uznana za zamiar cenny i odważny. Historycy literatury spóźniają się nieco ze swoją pomocą, a jednocześnie — chodzi przecież o dramat — świeżość i celność niektórych utworów może być oceniona całkowicie dopiero przy ich realizacji. Nawet, gdyby realizacja ta miała przynieść i wykonawcom, i widzom pewne rozczarowania — próbować warto. Sprawa jest nie byle jakiej wagi: musimy stworzyć nowy kanon repertuarowy polskich klasyków, dla nas samych i dla następnych pokoleń.



Na zdjęciu Leopold Simans (Nieznajomy II), Tadeusz Minc (Szczęsny).

Toteż z radością dowiedzieliśmy się, że jeden z najambitniejszych naszych teatrów, dający niejednokrotnie dowody śmiałego nowatorstwa zarówno w zakresie doboru repertuaru jak i jego realizacji, podjął próbę torowania dróg i w dziedzinie polskiego repertuaru klasycznego. Państwowy Teatr Nowy w Łodzi sięgając po raz pierwszy w swojej pracy do zasobów naszej tradycji, dokonał wyboru, zgodnie ze swoją dotychczasową postawą, ambitnego: pokuszono się o wystawienie „Horsztyńskiego". Pozycja to niewątpliwie kusząca i dla reżysera, i dla aktorów, i dla scenografa. A jednocześnie najeżona trudnościami, z których trudno wybrnąć, a cóż dopiero je pokonać. Po pierwsze — dramat jest niepełny. Poza mniejszymi lukami brak zakończenia i jednego z istotnych, wiążących momentów akcji (po przemówieniu Szczęsnego w czasie uczty). Odnaleziony dopiero w papierach pośmiertnych Słowackiego przez Małeckiego, zdefektowany rękopis dramatu nie wiemy jakie przechodził koleje i jakie miało być jego ostateczne miejsce w zamiarach twórczych samego Słowackiego. Jedyna wzmianka, jaką na ten temat znajdujemy w listach poety (pochodzącą z maja 1835, z listu do matki), mówi: „Piszę teraz więcej niż kiedykolwiek, a co dziwniejsza że piszę prozą.(...) Bóg wie dla kogo piszę i kiedy wydrukuję. Zdaje mi się, że piszę zupełnie dla siebie i stąd więcej może będzie naturalności — i bardziej rozwiane zarysy... Kiedyś to wszystko — ktoś — wyda na świat — może mały Stasio jak dorośnie". Nie wiemy więc nawet, czy rękopis został uszkodzony, czy też nie był przez samego poetę do końca w pełni opracowany. Niewielką zresztą wartość praktyczną miałaby ta informacja. Fakt jest, że dorobionych przez inscenizatorów kilkanaście zdań dla logicznego powiązania akcji w miejsce brakujących czterech kart rękopisu brzmi nieco naiwnie. Z drugiej jednak strony inscenizatorzy mieli absolutną słuszność nie chcąc „dopisywać" Słowackiemu dłuższych kwestii. Zresztą powrócę jeszcze do tej sprawy przy omawianiu postaci Szczęsnego. Tymczasem to tylko przykład trudności wynikających z niekompletnego tekstu.

Ale większe bodajże trudności wyzierają z tekstu istniejącego. Dramat ma niewątpliwie wewnętrzne pęknięcia. Bo oto: kapitalny dramat historyczny — porywający moment — rok 1794. Słowacki z całą ostrością i trafnością rysuje sytuację tego okresu: ohyda feudalnej magnaterii, nie cofającej się przed zadnymi środkami w obronie swoich interesów, zbiedniała szlachta, idąca na płatną magnacką służbę jako kondotierzy kontrrewolucji, bądź też tworząca pierwsze pokolenie inteligencji miejskiej, pseudorewolucjoniści, poprzednicy tych z roku 1830, zezujący raz na lud a raz na arystokrację. I wreszcie lud — nieobecny bezpośrednio na scenie, ale występujący w opowiadaniu, ale obecny stale jako istotny motor całej akcji i jako istotny motor rewolucji. A do tego, spiętrzona — jak zwykle u Słowackiego — gmatwanina bardzo dramatycznych konfliktów osobistych i postaci bogate, z wieloplanowym życiem wewnętrznym i poezja taka, i fraza tak spuentowana, że... uczcie się pisać dramaturdzy, uczcie się mówić aktorzy! Wspaniały dramat! Co na nim zaciążyło? Czystość wizji historycznej została zamącona przez zbyt jeszcze bliskie echa powstania 1831, problematyki Kordiana, a właściwie jej części psychologicznej, której jakby dalsze poszerzenie i skomplikowanie odnajdujemy w postaci Szczęsnego. Nie znaczy to, aby ten panicz i syn zdrajcy został przez autora wyposażony wyłącznie w cechy negujące prawdopodobieństwo historyczne takiej postaci w utworze. Obiektywna wymowa faktów jest zresztą jednoznaczna. Ale tak sprawa wygląda tylko w najogólniejszym zarysie. W miarę rozwoju akcji, a szczególnie w jej kulminacyjnych scenach i to niestety również w dwóch scenach końcowych, na których dramat się urywa, osobisty dramat Szczęsnego poczyna prawie niepodzielnie dominować i skupia na sobie całą uwagę, a w dużej mierze i sympatię czytelnika i widza. Ten przerost pozornej problematyki, to wypaczenie równoważyło może zakończenie utworu. Bo w końcu z całego dramatu wynika jasno, że bohaterem jego nie jest ani Horsztyński (jak to chcieli dawni literaturoznawcy i skąd dorobili tytuł, którego zresztą nie ma powodu zmieniać; ale to nieco inna sprawa), ani hetman Kossakowski, ani Szczęsny, ani nawet Nieznajomy. Prawdziwym historycznym bohaterem mógł być — i czuł to Słowacki — ten, nie zawsze przez niego dość jasno rozumiany, ale później żarliwie jako wiara przyjęty, pisany przez duże L — lud. I wydaje się, że nawet w tej formie, w jakiej się dramat zachował, cała koncepcja inscenizacyjna powinna była pójść po linii maksymalnego „unistorycznienia" dramatu, wydobycia tych wszystkich elementów, które dają realistyczną, trafną, ostrą wizję historyczną, a stuszowania tych, które ją zaciemniają. Teatr Nowy wiele w tym zakresie zrobił: właściwe w hierarchii miejsce znalazł wątek Horsztyńskiego; całą grozę i ohydę feudalnego barbarzyństwa potrafił ukazać w osobie zdrajcy Kossakowskiego Stanisław Bryliński. Ale nie wszystko postawiono tak konsekwentnie, nawet tam, gdzie tekst dawał po temu wyraźne wskazówki. Zebrani na uczcie w zamku hetmana w przeddzień wyruszenia na Wilno szlachetkowie, to już przecie nie sproszeni na wspólną wyprawę „panowie szlachta", to zgraja znędzniałych, obdłużonych, lub już wyzutych z ziemi przez Kossakowskiego i innych magnatów, drobnych szlachetków i to tych najgorszych spośród nich, którzy jedyną możliwość egzystencji widzą w pańskiej klamce, w służbie za odpadki z magnackiego stołu. Pójdą za tym, który im więcej w danym momencie zapłaci, wiążąc z interesami magnaterii i swoje interesy klasowe. Ten prototyp najemnej bojówki, ten bezmyślny, rozpijaczony i złajdaczony tłum, cały nastrój tej, przygotowującej wyprawę popijawy i charakter jej uczestników, pokazany jest u Słowackiego bardzo plastycznie i dokładnie. Całą tę scenę w Teatrze niesłusznie „ugrzeczniono" — pokazano nam szlachciców kontuszowych, pięknie i dostatnio ubranych, zachowujących się z godnością, z wdziękiem „Mazowsza" śpiewających piosenki, grających w hazard tak jakby babcia układała pasjansa. Gdzie im do tego, aby np. — jak chce Słowacki — zrywali firanki i na nich podrzucali Ksińskiego. W tym ujęciu nie bardzo wiemy, z kim właściwie mamy do czynienia. Znikła wymowa społeczna tej sceny. Tak samo niesłusznie i wbrew wyraźnym wskazówkom autora scharakteryzowano wnętrze domku Horsztyńskiego. Mówi się w sztuce sporo o ubóstwie tego wnętrza, a Horsztyński, to przecie jeden z tych, którym właśnie lada moment grozi wyzucie z ziemi. Na scenie zaś zobaczyliśmy zamożny ziemiański salon, co oczywiście znów zmienia proporcje społeczne i uniemożliwia pełne skontrastowanie z wnętrzem zamku hetmana. Tamtemu znów wnętrzu odebrano właśnie jego przepych, który powinien być widoczny. Jest ono zbyt ascetyczne, pominąwszy już to, że większość scen kameralnych odbywa się w pomieszczeniu dziwnie przypominającym halle w willach przedwojennych architektów warszawskich. A jeśli już mowa o Horsztyńskim, którego w zasadzie z dużą celnością i siłą dramatyczną gra Seweryn Butrym, pretensja dotyczy jego odmłodzenia, przynajmniej o jakieś lat dwadzieścia. Nie jest to sprawa zasadnicza, ale po co postępować wbrew tekstowi, tam gdzie nie ma uzasadnionej potrzeby.

Na zdjęciu Seweryn Butrym (Horsztyński), Stanisław Bryliński (Hetman Kossakowski)

Sprawa najtrudniejsza to oczywiście interpretacja roli Szczęsnego. Skoro już rola ta tak najeżona jest sprzecznościami i nierozwikłanymi problemami, że nie może tu być mowy o wydobyciu jakiejś jednolitości, należało właśnie te sprzeczności uwydatnić. Trzeba było podkreślić przy demokratycznych zapędach Szczęsnego całą pogardę dla ludu i szlachty i postawę „wielkiego pana", (np. scena z Wyrwikiem, Skowiczem i Maryną; rozmowa z Ksińskim o Platonie), jego cynizm i rozpieszczenie, sceptycyzm i arogancję. Wszystkich tych cech nie trzeba wcale „na siłę" wydobywać z tekstu. Nasuwają się wyraźnie. Natomiast konsekwentne utrzymanie roli na nucie trochę naiwnego, ale szczerego, impulsywnego, romantycznego młodzieńca, jak to zrobił Tadeusz Minc, skrzywia całkowicie koncepcję tej postaci i prowadzi do niepokojącego efektu końcowego. Niepotrzebnemu i sztucznemu „upozytywnianiu" Szczęsnego służy także owa scena z uczty z dopisanymi zdaniami. Szczęsny u Słowackiego wchodzi jako widz w swoim codziennym czarnym ubraniu i dopiero atmosfera uczty prowokuje go do niespodziewanej dla niego samego improwizacji, zakończonej równie niespodziewanym wynikiem. W interpretacji łódzkiej Szczęsny wpada na scenę w pysznym, karmazynowym stroju, najpierw kpinkuje, potem monologuje, po czym dopisane zdania sugerują, że przyszedł z planem z góry obmyślanym, jak „wykiwać" ojca i zebranych. Jest to zupełnie niezgodne z całą postawą Szczęsnego i niesłusznie wprowadzające moment przemyślanej i wykonanej, pozytywnej decyzji politycznej. Wadzą tu brakujące karty rękopisu, ale może jednak lepiej zostawić tę sprawę nie całkiem wyjaśnioną, tak jak ona jest w tekście. W konsekwencji bowiem takiej interpretacji, w zakończeniu utworu, w którym i tak znaczenie osobistego dramatu Szczęsnego nadmiernie się rozrasta, nie tylko uwaga, ale i sympatia widza koncentruje się niepodzielnie na tej postaci. Jasne jest zresztą, że zakończenie wymaga innego akcentu poza cierpieniami Szczęsnego. U Słowackiego następowały jeszcze zapewne jakieś sceny dalsze, bo rękopis urywa się na słowach „Wchodzi ksiądz". Jaki w tej postaci dramatu — jaka została — znaleźć trafny akcent końcowy, który nie byłby dopisywaniem tekstu? Jedno jest niewątpliwe: ponieważ w całości nie jest to dramat o Szczęsnym, ale społeczno-polityczny dramat o epoce rewolucji 1794, akcent końcowy musi to jakoś podkreślić. Nie potrafię zaproponować konkretnego projektu, który uważałabym za idealnie słuszny. Ale myślę, że jest jeszcze czas, żeby o tej sprawie pomyśleć, bo jest to sprawa nie tylko dla tej, ale i dla przyszłych inscenizacji — zasadnicza.

Aby skończyć rejestr pretensji, wspomnę jeszcze tylko, że jeżeli się (słusznie zresztą) usunęło duże sceny pacierza Amelii, rozmowy Amelii z hetmanem i groteskowe rozhowory Sforki z Trombonistą, to należało również raczej usunąć epizod w czasie uczty z Maryną, niż niepotrzebnie i sztucznie go rozbudowywać. Scena z Wyrwikiem, Skowiczem i Maryną kończy zasadniczo cały ten wątek.

Zgodzić się natomiast można na koncepcję podziału roli Nieznajomego na dwie różne postacie. W scenie nocnego spotkania Nieznajomy reprezentuje szczerze rewolucyjne stanowisko, nic nie wskazuje przy tym na jego zażylsze stosunki ze Szczęsnym, a w dalszych scenach otrzymujemy dodatkową sugestię, że Nieznajomym jest sam Jasiński. Za drugim razem Nieznajomy zajmuje raczej pozycje żyrondysty, bliski jest potępienia sprawiedliwego gniewu ludu i wydaje się być przyjacielem Szczęsnego. „Ewolucja" ta nie jest w żaden sposób nawet zaznaczona w tekście, jest może raczej odbiciem niektórych wątpliwości samego Słowackiego, natomiast obie te sceny bardzo historycznie trafnie charakteryzują dwa odmienne typy szlacheckich przywódców rewolucji.

Drobna pretensja dotyczy też operowania światłem: ogromna część nastroju poszczególnych scen polega na zmianie oświetlenia (zachodzące słońce i potem mrok w scenie pojedynku u Horsztyńskiego, gasnące świece i bladawy świt po uczcie itp.) i Słowacki we wszystkich swoich dramatach na porę dnia i światło zwraca ogromną uwagę. Możliwości tych efektów nie wykorzystano prawie zupełnie — ostre, jednolite światło dominuje niemal przez wszystkie sceny. Natomiast trudną technicznie sprawę ciągłych zmian scenerii rozwiązano bez zarzutu. Wiele też było udanych kostiumów jak n.p. ubiory hetmana. Z ról nie wymienionych dotychczas podkreślić trzeba w pełni udane: Ksińskiego (Gustaw Lutkiewicz), Błazna (Bogdan Baer) i Sforki (Janusz Kłosiński). Trudną rolę Maryny, gdzie tak łatwo o „przesłodzenie", prosto, z wdziękiem i trafnie wykonała Halina Sobolewska. Pozostałe role kobiece wypadły mniej swobodnie i przekonywająco.

„Horsztyński" J. Słowackiego w Państwowym Teatrze Nowym w Łodzi. Reżyseria — J. Warmiński, dekoracje—J. Rachwalski. Scena 4 aktu I.

W sumie, mimo tych wielu zastrzeżeń, wystawienie Horsztyńskiego przez Teatr Nowy w Łodzi jest cennym osiągnięciem. Warto się porywać na takie zadania, nawet jeśli się popełni przy tym błędy. Bo wart jest Słowacki aby go na scenie ożywić, wart jest Teatr Nowy aby się w jego trudnej lecz pięknej szkole przeszkolić i wart jest nowy widz aby mu Słowackiego pokazać.

Wanda Leopold

*) Państwowy Teatr Nowy w Łodzi — Juliusz Słowacki: Horsztyński (Kossakowscy). Inscenizacja i reżyseria: Janusz Warmiński, scenografia: Józef Rachwalski, asystent reżysera: Krystyna Feldman.

BOHDAN WĘSIERSKI

Głęboko sięgają korzenie faszyzmu

Trzeba mieć wiele odwagi i twórczej pasji, by napisać tak oskarżycielski pamflet, jakim jest powieść Henryka Manna „Der Untertan", obnażająca całą moralną nicość burżuazyjnego wychowania w dawnych Niemczech. Powieść, napisana w roku 1914, została skonfiskowana przez cesarską cenzurę.

Trzeba być twórcą filmowym dużej miary, aby dokonując zasadniczych cięć i skrótów przenieść na ekran powieść, nie roniąc nic z tego, co stanowi jej zasadniczy sens i nadać jej nowy kształt artystyczny. Takim twórcą okazał się Wolfgang Staudte adaptując na ekran tę demaskatorską satyrę epoki wilhelmowskiej.

Scenariusz filmu „Poddany" opowiada historię życia Dietricha Hesslinga, jednego z wielu tysięcy poddanych niemieckiego cesarstwa, na których opierała się złowroga potęga prusactwa.

Scena z filmu „Poddany"

Dietrich Hessling nie urodził się tępym i butnym piwoszem. Był kiedyś małym, wesołym oseskiem i takim go poznajemy na fotografii zaraz na początku filmu. Ale kiedy tylko Dietrich nauczył się chodzić, dostał się w tryby systemu wychowawczego, który miał z niego zrobić lojalnego i wiernego poddanego cesarza Wilhelma II. W domu, w szkole, w korporacji, w wojsku, w sądzie — wszędzie uczono go ślepego posłuszeństwa wobec władz i przełożonych. Trudno było z początku małemu Hesslingowi recytować na baczność i na każde żądanie daty wszystkich wojen pruskich. Jednak i na to znalazły się sposoby. Nauczyciel używał do tego celu grubej linii i tyłka młodego Dietricha, w domu straszono go kominiarzem, pastor odgrażał się Bogiem. W korporacji płazowanie szpadami wszczepiło weń bałwochwalczą wiarę w przemoc i siłę. W wojsku, w osławionym pruskim drylu, wytrząsnął z siebie, podczas niekończących się zwrotów musztry, resztki samodzielnego myślenia i nabrał respektu dla każdego rozkazu.

W warbach takiego systemu wychowawczego Dietrich Hessling nauczył się poniewierać godnością uwiedzionej dziewczyny, nauczył się bić kogo mu wskazano, zginać kark przed każdą władzą, krzywo przysięgać przeciw prawdzie, nienawidzieć wszelkiego postępu, godzącego w despotyczny ustrój, poniżać mniejszych od siebie i być poniżanym przez większych.

Dobra to była szkoła! Przekonał o tym Hessling - cesarski poddany Hesslinga-właściciela fabryki. Bezwzględny wyzysk robotników stał się dla niego już nawet nie obowiązkiem, ale szczytnym posłannictwem. Kiedy młody robotnik przerwał na chwilę pracę, aby podtrzymać dziewczynę — swoją narzeczoną — której zrobiło się słabo przy robocie, Hessling darł się na całą fabrykę: „Tu nie ma żadnych narzeczonych, tu są tylko robotnicy! Wyrzucam was za lenistwo i niemoralne zachowanie się!". W parę dni później, na tym samym miejscu, gdzie leżała chora robotnica, dostawał się tłustymi łapami po majątek pod stanik „panny" Gusti, różowej świnki z milionami, które zastępowały jej dziewictwo.

Hessling był najpierw cesarskim poddanym, a później dopiero mężem i właścicielem fabryki. W swojej sypialni powiesił portret Wilhelma II i nim pomyślał o żonie, oddawał hołd władcy. W swojej fabryce produkował papier toaletowy, który nazwał „Światową Potęgą" i umieszczał na nim głębokie sentencje o Bogu i potędze niezwyciężonego cesarstwa w rodzaju: „Gott mit uns" lub „Ren jest niemiecką rzeką, ale nie jest granicą Niemiec".

Taki to był Herr Dietrich Hessling, wierny poddany, senior korporacji „Teutonia", doktor chemii, radny miejski, właściciel fabryki papieru higienicznego i członek Związku Rezerwistów. Takich to wzorowych obywateli wychowywała sobie niemiecka burżuazja na przełomie ubiegłego stulecia.

Ostateczną konsekwencją pruskiego militaryzmu, obłudnej moralności, panowania junkrów i kultu siły był faszyzm. Hitler nie spadł z nieba. Był on ostatnim, wyrodzonym produktem burżuazji. Aby mógł dorwać się do władzy, wiele pokoleń junkrów i poddanych przez wiele dziesiątków lat przygotowywało mu tę możliwość. Taka jest ostateczna wymowa filmu „Poddany". Niemcy, którzy zdają sobie z tego sprawę. Niemcy, którzy zrealizowali taki film, są naszymi przyjaciółmi, bo myślą i czują jak my.

Reżyser Staudte potrafił pokazać tę prawdę z niemniejszą odwagą i szczerością, niż to uczynił Mann w swojej powieści, używając przy tym śmiało i celnie bogatego repertuaru filmowych środków wyrazu.

W „Poddanym" dostrzegamy wpływy warsztatu twórczego radzieckich filmów rewolucyjnych z lat dwudziestych. Są to jednak zawsze metody twórcze, jak najbardziej przemyślane, przewartościowane i zastosowane w sposób nowatorski.

Okazuje się, że niektóre środki wyrazu, ukształtowane w latach niemej kinematografii, wcale nie należą do przeszłości i, stosowane w sposób nowy, mieszczą w sobie nowe treści.

Jak można przedstawić w krótkim filmie perypetie bohatera od kolebki do „wieku męskiego", jak można dokładnie opisać jego życie w drobnych nawet szczegółach? Reżyser Staudte użył do tego celu swoistej stenografii filmowej. Wydaje się, że montażowe skróty, w jakich pokazano małego Hesslinga w szkole, a szczególnie okres jego służby wojskowej, były w tym wypadku najtrafniejszym sposobem filmowego opisu przeżyć bohatera. Tak samo ujęta w pewne symbole (szyszak i cylinder, tłum kapeluszy, herb na karocy, pędzące koła powozu) wizyta cesarza Niemiec u króla Włoch jest jedną z celniejszych sekwencji filmu.

Filmowe opowiadanie o cesarskim poddanym utrzymane zostało w doskonałym tempie. Wartko postępującą akcję ogląda się jednym tchem. Reżyserowi nie starczyło jednak pełnego oddechu na całość filmu i przy końcu zwięzłość dramaturgiczna obrazu nieco słabnie. Bardzo dobra muzyka Horst-Hanns Siebera, utrzymana w pariodowo-satyrycznym tonie, stanowi organiczną jedność z treścią filmu.

W „Poddanym" poznajemy całą galerię charakterystycznych postaci — panienkę z dobrego domu, nauczyciela chłoszczącego dzieci, pruskiego oficera, plotkujące ciotki, pastora, stare panny — tak znamiennych dla mieszczańskiego środowiska. Wszystkie te pierwszo- i drugoplanowe postaci (a jest ich około dwudziestu) zostały dobrze obsadzone i bardzo dobrze zagrane. Samego Hesslinga, który skupia w sobie wszystkie cechy idealnego bursza zagrał z wielkim talentem Werner Peters.

Przełomowe lata ubiegłego stulecia to odległe czasy i można by film oglądać jako druzgocące oskarżenie systemu społecznego, który już dawno minął, gdybyśmy nie wiedzieli o tym aż nazbyt dobrze, że ta stara maszyna produkująca poddanych cesarza działa jeszcze. Naoliwiona, od nowa próbuje teraz fabrykować oddanych sobie obywateli na zachód od Łaby. Oto rzecznik rządu bońskiego dla spraw filmu opracował specjalną deklarację, od której podpisania zależy, czy postępowi filmowcy będą mogli pracować w Niemczech Zachodnich. Ankieta zawiera „tylko" trzy punkty: 1) podpisany zobowiązuje się potępić publicznie demokratyczny ustrój NRD; 2) przyrzeka, że nie będzie współpracował z DEFĄ i 3) obiecuje nakręcić antykomunistyczny film. Twórcy „Poddanego" podsunięto — jako pierwszemu — do podpisania taką deklarację. Reżyser Staudte odmówił i wrócił do NRD, gdzie każdy uczciwy twórca filmowy ma pełne możliwości wypowiadania się.

Reżyser Wolfgang Staudte i aktor Werner Peters otrzymali Nagrody Państwowe NRD za ten film. Za swe wysokie walory ideologiczne i artystyczne „Poddany" zdobył również Nagrodę Walki o Postęp Społeczny na ostatnim Międzynarodowym festiwalu filmowym w Czechosłowacji.

Bohdan Węsierski

SPROSTOWANIE

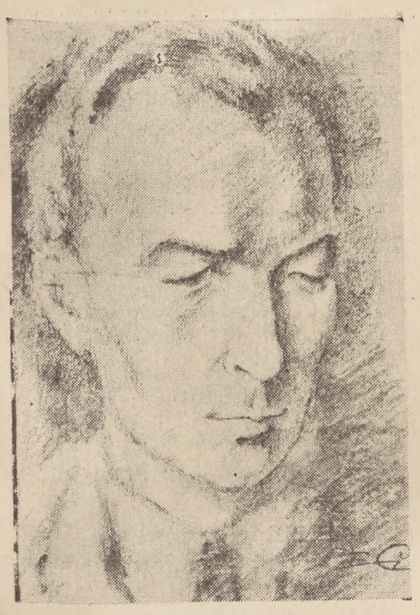
W nr. 1/93 „Nowej Kultury" w rubryce „Z tygodnia" na str. 11 w szpalcie 2-ej wydrukowano błędnie śródtytuł. Powinien on brzmieć: „15-ta rocznica zgonu Mikołaja Ostrowskiego".

Redakcja

WAWRZYNIEC ŻUŁAWSKI

Zakończenie finałów Festiwalu Muzyki Polskiej

W niedzielę 9 grudnia odbyły się aż trzy imprezy festiwalowe. Pierwsza z nich—to koncert zespołów amatorskich dziecięcych i młodzieżowych w sali Teatru Narodowego. W tej czarującej imprezie—można było zaobserwować szereg godnych uwagi talentów oraz wyniki dobrze postawionej pracy pedagogicznej. To ostatnie dotyczy zwłaszcza małych pianistek, uczennic Krakowskiego Studium Eksperymentalnego, kształconych nową własną metodą przez kierowniczkę Studium, ob. *Longchamps*. Sądząc z dotychczasowych wyników metoda ta daje pierwszorzędne rezultaty i to nie tylko w stosunku do dzieci utalentowanych, ale również i tych mniej uzdolnionych. Z zaprezentowanej trójki uczennic pięcioletnia córeczka kierowniczki, Lusia Druszkiewicz odegrała nawet własną kompozycję. Wprawdzie jej Marsz nie przedstawia nic szczególnie oryginalnego, jednakże świadczy o instynkcie harmonicznym i strukturalnym małej kompozytorki. Znamy poza tym inne jej utworki, które wskazują na sporą wrażliwość, chwytliwość i wyobraźnię muzyczną tego dziecka. Zasługuje ono na troskliwą opiekę



rys. Edw. Głowacki
Witold Rowicki

Dziewięcioletnia Ewa Czernek zaprezentowała wcale poważny program, bo m. in. dziecięcy Polonez g-moll Chopina. Dziewczynka ta posiada dar przykuwania publiczności grą i sposobem interpretacji, dar, który cechuje prawdziwych artystów-odtwórców. Aleksandra Ablewicz (lat 12), to już pianistka o wcale biegłej technice, dysponująca w repertuarze m. in. utworami Chopina, Szymanowskiego i Lutosławskiego.

Tę samą metodę stosuje w Warszawskiej Podstawowej Szkole Muzycznej ob. *Wobożil*. Dwie małe pianistki: Krysia Borucińska (4 i ½ lat) i Hania Skowron wypadły równie dobrze jak ich krakowskie koleżanki.

Z zespołów muzycznych pokazano nam chóry dzieci szkół warszawskich, które pod dyrekcją ob. Kaczurbiny wykonały piosenki Klechniowskiej, Kaczurbiny, Iszkowskiej i Gradsteina; następnie dziecięcy zespół akordeonistów świetlicy przy kopalni „Karol" w Orzegowie oraz ludowy zespół dudziarzy Państwowego Ogniska Turystycznego ze Zbąszynia.

W drugiej części koncertu wystąpiły zespoły taneczne. Doskonale zaprezentowały się Państwowe Ogniska Choreograficzne z Jarosławia i Poznania. Zespół jarosławski wykazał duży stopień utanecznienia w wykonaniu Mazura i Tańców Żywieckich, w dobrych, niebanalnych układach. Jeszcze lepiej wypadł zespół poznański. Tańce polskie z XVII wieku, a zwłaszcza tańce polskie z tabulatury Jana z Lublina (XVI w.), to ambitne osiągnięcia, dalekie od częstych niestety szablonów, stosowanych w świetlicowych zespołach tanecznych. Układy, nie silące się zresztą na stylizację autentycznych dawnych tańców, posiadają wiele wyrazu, oryginalności i dobrego smaku. Zespół ten równie dobrze wykonał ludowe tańce wielkopolskie. Oba występy były na dobrym poziomie artystycznym.

Na zakończenie ujrzeliśmy Zespół Pieśni i Tańca Domu Harcerza w Płocku. Zespół ten już na Festiwalu Berlińskim odnosił duże sukcesy. Było to rozkoszne widowisko, pełne ruchu, barwy i życia. W ślicznych kostiumach różnych dzielnic Polski przewijały się grupy tancerzy i tancerek w wieku od kilku do kilkunastu lat. Grupy te komponowały się w harmonijną całość, a każdy z poszczególnych tańców wykonany był z prawdziwą werwą i temperamentem. Zadziwiające jest, ile talentów tanecznych można znaleźć w jednym niewielkim okręgu i ile ich jest zapewne w każdym innym.

Zdawałoby się, że w drukowanym programie imprezy powinny być zamieszczone nazwiska kierowników i choreografów zespołów, ludzi, którzy wnieśli tyle ciężkiej, żmudnej pracy, energii i entuzjazmu i którzy mogą się poszczycić tak wybitnymi rezultatami działalności. Tymczasem program nic podobnego nie zawierał. Jest to przykład jakiegoś dziwnego lekceważenia twórczego wysiłku tych cichych, a jakże zasłużonych pracowników kulturalnych z terenu.

Ludzie ci pracują chyba całkowicie anonimowo, bo interpelowani przedstawiciele Ministerstwa i Biura Festiwalu nie umieli udzielić o nich żadnych informacji. Według nie sprawdzonych, ale wiarygodnych pogłosek, twórcą, organizatorem i kierownikiem zespołu z Płocka jest ob. *Milke*, a choreografem — ob. *Nowakowska*. Kierowniczką zespołu jarosławskiego jest ob. *Nartowska*, a poznańskiego — ob. *Hildebrandt-Pruska*. Imion nie podaję, bo nie udało się ich ustalić.

Tego samego dnia wystąpił w sali „Romy" chór i orkiestra Polskiego Radia (warszawskiej rozgłośni) pod dyrekcją *Jerzego Kołaczkowskiego*. Orkiestra, w której zasiada wielu poważnych instrumentalistów, tworzy niewielki, ale dobrze postawiony zespół symfoniczny o wyrównanym brzmieniu. Chór zalicza się do najlepszych w Polsce (II nagroda na Festiwalu). Jest to zespół bardzo podatny, czysty w intonacji i wyróżniający się bardzo dobrą dykcją. Pod kierunkiem tak wytrawnego chórzysty, jakim jest Kołaczkowski, brzmi on miękko, muzykalnie i subtelnie.

Koncert rozpoczął się czarującą suitą na orkiestrę smyczkową i dwa klarnety „Kasia" *Stanisława Wiechowicza*. Utwór ten już w pierwszym etapie Festiwalu odniósł duży sukces. Następnie usłyszeliśmy kilka utworów na chór a capella, wśród nich dwa prawykonania: kantaty *Jerzego Sokorskiego* „Pieśń morska" i Kujawiaka Wiechowicza.

Interesująco przedstawia się wykonana po raz pierwszy „Serenada Wiejska" *Jana Krenza* na małą orkiestrę symfoniczną. Muzyka ta zawiera wiele dobrych i ciekawych pomysłów. Pewnego rodzaju gorzki sarkazm i zmienność nastrojów, przerzucających się od dramatyczności do groteski, nasuwa na myśl styl Szostakowicza.

Program uzupełniły utwory na chór i orkiestrę: „Nasza ziemia" *Alfreda Gradsteina*, chłopskie pieśni buntownicze w opracowaniu *Henryka Swolkienia* i dosyć już popularne „Wesele lubelskie" *Tadeusza Szeligowskiego*. W tym ostatnim partię solową wykonała *Alina Bolechowska*.

Jeszcze tego samego dnia (9 ub. m.) w sali „Romy" wystąpił z recitalem chopinowskim *Stanisław Szpinalski*. Ten wybitny artysta wykonał m. in. Balladę F-dur, Fantazję f-moll, Scherzo h-moll, Polonezy, Mazurki i in. oraz kilka utworów na bis.

Jedenastego dnia finału Festiwalu (16 grudnia ub. r.) odbyły się dwie imprezy festiwalowe, niestety, znów o tej samej godzinie. Sprawozdawca „Nowej Kultury" musiał skutkiem tego zrezygnować z nadzwyczaj cennego i ciekawego pokazu wyróżnionych zespołów amatorskich Związków Zawodowych w Teatrze Polskim, aby móc być obecnym w „Romie" na koncercie, który zawierał w programie aż trzy pierwsze wykonania nowych utworów polskich.

Na koncercie tym wystąpiła orkiestra Państwowej Filharmonii w Poznaniu pod dyrekcją swego zasłużonego kierownika, *Stanisława Wisłockiego*, jednego z najwybitniejszych kapelmistrzów młodszej generacji. Orkiestrę poznańską zalicza się słusznie do najlepszych krajowych zespołów symfonicznych. Została ona przez jury Festiwalu odznaczona III nagrodą (po katowickiej radiowej i warszawskiej filharmonicznej).

Na wstępie usłyszeliśmy „Uwerturę w stylu klasycznym" *Stanisława Skrowaczewskiego*. Jest to nowa wersja utworu napisanego jeszcze w czasie studiów kompozytorskich autora. Założeniem uwertury było jak najdokładniejsze podpatrzenie stylu muzyki klasycznej i wierne

rys. Edw. Głowacki
Eugenia Umińska

oddanie jej charakteru. Z niewielkimi zastrzeżeniami trzeba stwierdzić, że założenie takie zostało zrealizowane. Utwór brzmi bardzo wdzięcznie i dobrze imituje uwertury epoki Mozarta, zachowując ściśle klasyczną formę, melodykę i środki harmoniczne.

Tego rodzaju utwory powstają nie tylko jako szkolne studium kompozytorskie. Pisze je chętnie niejeden kompozytor, znajdując w tym wiele szczerej przyjemności, pogłębiając swą znajomość środków i stylów, co ułatwia oparcie własnej samodzielnej twórczości na zrębach tradycji wielkich poprzedników. Nie widzę więc powodu, aby utworów tego typu nie wykonywać publicznie, jeśli są udatnie zrobione, jak to ma miejsce w wypadku uwertury Skrowaczewskiego.

rys. Edw. Głowacki
Jan Ekier

Inna natomiast kwestia, czy utwór ten powinien się znaleźć w ramach finału Festiwalu Muzyki Polskiej. Finał ten miał być pewnego rodzaju podsumowaniem: miał pokazać utwory przesiane, wyeliminowane, stworzyć obraz współczesnej muzyki polskiej, takiej, jaką ona jest na obecnym etapie drogi do socjalistycznego realizmu. Miał również w skondensowanym skrócie ukazać realistyczne tradycje muzyki polskiej na przestrzeni dziejów. Tymczasem utwór Skrowaczewskiego nie ukazuje nam ani własnego oblicza twórcy, które chcielibyśmy poznać, ani nie mówi nic o aktualnym stanie twórczości polskiej.

Pretensje powyższe nie odnoszą się oczywiście w żadnym stopniu do kompozytora, który — podkreślamy raz jeszcze — miał prawo napisać i wystawić taki utwór. Odnoszą się one wyłącznie do organizatorów Festiwalu. Jest to bowiem przykład — może bardziej rażący niż inne, ale jeden z licznych — daleko idącej przypadkowości w ułożeniu programu finału. Znalazło się w nim szereg utworów wstawionych w ostatniej chwili, uprzednio nieprzestudiowanych i niekoniecznie oddających rzeczywiste dążenia współczesnej muzyki polskiej, natomiast zabrakło kilku nazwisk kompozytorów, którzy powinni być reprezentowani. Jeszcze gorzej przedstawia się sprawa wydobycia tradycji realistycznych. Pokazano w sposób niezwykle wszechstronny wielką, porywającą twórczość Szymanowskiego — i to jest ogromną zasługą organizatorów. Natomiast niedopuszczalne było zupełne pominięcie w finale dzieł Karłowicza, jednego z największych naszych kompozytorów.

Sprawa owych realistycznych tradycji przedstawia się słabo nie tylko w finale, ale w ogóle w ciągu całego Festiwalu. Z bogatej puścizny, zalegającej zakurzone półki wielu bibliotek, jedynie Polskie Wydawnictwo Muzyczne pokazało trochę utworów w ramach festiwalowych krakowskich koncertów kameralnych, a także skłoniło niektórych kompozytorów do opracowania lub rekonstrukcji kilku dawnych dzieł (Dankowski, Milwid). Poza tym nie zrobiono właściwie nic. Oczywiście zdajemy sobie sprawę, że praca nad wydobyciem i przewartościowaniem nieznanych utworów polskich musi trwać całe lata, że zrobiono zaledwie początek i już to samo musimy ocenić pozytywnie.

Zapomniano również o dwudziestoleciu międzywojennym. Czyż nie było w nim poza Szymanowskim i Różyckim kompozytorów, którzy powinni dziś zająć należne im miejsce? Wymienię choćby dla przykładu Witolda Maliszewskiego i jego wartościowe symfonie oraz niesłusznie zapomnianego Marcelego Popławskiego (1882—1948), którego utwory tryskają bogactwem inwencji popartej głęboką kulturą i wiedzą muzyczną. Przykładów takich można by z pewnością znaleźć więcej, a i przedwojennej twórczości żyjących obecnie kompozytorów nie można całkowicie przekreślać. Obok czysto eksperymentatorskich, typowych dla swej epoki poszukiwań znajdą się na pewno dzieła godne wydobycia, krytycznej oceny i włącznia do dziejowego dorobku polskiej twórczości muzycznej.

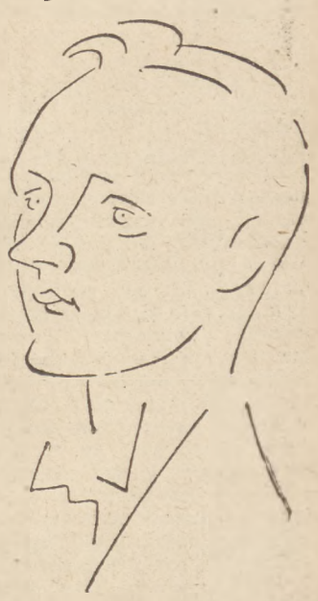
Jeśli atakujemy niedociągnięcia natury organizacyjno - repertuarowej, nie znaczy to, abyśmy nie doceniali całego ogromu zasługi ludzi, którzy podjęli i przeprowadzili tak gigantyczną imprezę, jaką był Festiwal Muzyki Polskiej. Zdajemy sobie sprawę, że impreza była bez precedensu, że natrafiała na rozliczne trudności i niedociągnięcia były nieuniknione. Chodzi nam wyłącznie o to, by błędy nie zostały afirmowane, by wyciągnięto z nich odpowiednie wnioski i wskazania, które by w przyszłości pozwoliły na inny styl pracy organizatorów, czy też komisji ustalających politykę repertuarową następnych festiwalów.

Wracając do koncertu poznańskiej orkiestry filharmonicznej — następnym punktem programu, po uwerturze Skrowaczewskiego, było prawykonanie „Wariacji na tematy polskie" *Henryka Czyża*, przedstawiciela najmłodszego pokolenia kompozytorskiego. Interesujący ten utwór świadczy o rzetelnej znajomości rzemiosła muzycznego i dużej wyobraźni artystycznej. Że to rzemiosło, samą „robotę" kompozytorską, trochę zanadto widać — to już całkiem nieszkodliwa cecha młodości, która stara się przy każdej okazji wtłoczyć całą sumę posiadanej wiedzy. Równie zrozumiałe i nieszkodliwe są wpływy epoki Karłowicza, tak w nastrojach, jak i w harmonice i instrumentacji. Ważne jest natomiast, że rozpęd inwencji młodego kompozytora rozsadza powzięte z góry założenie wariacji na temat naiwnej ludowej melodii, że melodia ta staje się w rezultacie pretekstem powstania utworu przypominającego raczej poemat symfoniczny niż wariacje. Z punktu widzenia szkolnego rozwiązania problemu tematu z wariacjami można by to nawet uważać za błąd, z punktu widzenia jednakże możliwości rozwojowych kompozytora — moment ten dowodzi, że kompozytor ma na przyszłość wiele do powiedzenia, a to przecież najważniejsze.

rys. Edw. Głowacki
Stefan Stuligrosz

Po raz pierwszy w Warszawie usłyszeliśmy następnie Symfonię koncertującą na wiolonczelę i orkiestrę *Kazimierza Wiłkomirskiego*, znanego wiolonczelisty, dyrygenta i kompozytora. Mimo że trzyczęściowy ten utwór posiada typową budowę tradycyjnego koncertu na instrument solowy z orkiestrą, nazwa Symfonii koncertującej jest tu słusznie zastosowana, gdyż rola wiolonczeli nie jest w niej pierwszoplanowa. Pełni ona zadanie instrumentu koncertującego, który tylko od czasu do czasu (zwłaszcza w kadencjach solowych I i III części) nabiera charakteru wirtuozowskiego.

Utwór Wiłkomirskiego oparty jest na ludowej melodyce podhalańskiej. Nie wyobrażam sobie, by współczesny kompozytor, wykorzystując motywy muzyczne Podhala, mógł nie nawiązać świadomie lub nieświadomie do „góralskiego" okresu twórczości Szymanowskiego.



rys. Edw. Głowacki
Stanisław Wisłocki

Wiłkomirski czyni to zupełnie świadomie, składając w ten sposób hołd twórcy IV Symfonii, którego pamięci utwór swój zadedykował. Jakkolwiek można by wytknąć autorowi poważne dłużyzny, zwłaszcza w partii orkiestrowej, trzeba stwierdzić, że Symfonia Wiłkomirskiego jest dziełem zawierającym wiele dobrych pomysłów, wiele dobrej muzyki, wiele szczerości lirycznego nastroju. Podkreślić należy duże znawstwo orkiestry, a zwłaszcza wiolonczeli. Świetnym odtwórcą partii wiolonczelowej był sam kompozytor.

Wykonany na zakończenie pełen wdzięku utwór *Jana Ekiera*: „Kolorowe melodie", stanowiący artystyczne przetworzenie sześciu pieśni ludowych na chór i orkiestrę, znamy już z pierwszego etapu Festiwalu. W wykonaniu wziął udział chór chłopięcy i męski Poznańskiej Filharmonii. Ten doskonały skądinąd zespół potraktował tym razem swój występ — szczerze mówiąc — dość niedbale. Bardzo dobrze natomiast wypadła pod dyrekcją Wisłockiego poznańska orkiestra filharmoniczna.

We wtorek 11 grudnia ub. r., w dwunastym dniu finału Festiwalu odbył się powtórny występ Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze" pod kierunkiem *Tadeusza Sygietyńskiego*. Był to 50-ty, a więc jubileuszowy publiczny występ „Mazowszą", które zaprodukowało swe pieśni i piękne tańce ludowe w układzie *Eugeniusza Paplińskiego*.

Jednocześnie w Muzeum Narodowym wystąpił poznański filharmoniczny chór chłopięcy i męski. Zespół ten, który posiada wieloletnie świetne tradycje, specjalizował się zawsze w dawnej muzyce, a zwłaszcza w wykonaniu polskich zabytków chóralnych XVI i XVII wieku. W tych ostatnich chór poznański nie miał i nie ma nadal równego sobie. Posiada on zalety, które go szczególnie predestynują do wykonywania wielkich dzieł renesansu i baroku: świetne opanowanie techniki wielogłosowej, ogromna skala dynamiczna, od subtelnego a wyrazistego piano do potężnego forte, a wreszcie głębokie zrozumienie stylu dawnych mistrzów. Kierowany obecnie przez doskonałego chórmistrza i wytrawnego muzyka *Stefana Stuligrosza* chór poznański przekształcił częściowo repertuar, włączając do niego muzykę pomoniuszkowską i współczesną. Domeną jego pozostała nadal jednak muzyka dawna i tę powinien głównie kultywować. Należy tylko zwrócić jak najbaczniejszą uwagę na czystość i precyzję intonacji, która ostatnio pozostawia czasami trochę do życzenia.

Program występu — tym razem całkowicie udanego — składał się z dwóch części: muzyki dawnej i współczesnej.

Piękny, skupiony hymn żaków krakowskich z XV wieku („Breve regnum"), psalm *Mikołaja Gomółki* (ur. ok. 1535, um. po r. 1591), anonimowy „Hymn rokoszan Zebrzydowskiego" i kilka innych jeszcze dzieł, (z których madrygał Anonimusa „Bolesław Chrobry" budzi podejrzenia co do autentyczności), złożyło się na pierwszą część programu. Prawdziwie wstrząsające wrażenie wywołało 12-głosowe, natchnione „Magnificat" genialnego *Mikołaja Zieleńskiego* (ur. po r. 1550, um. po r. 1615), wykazujące szczytowe opanowanie polifonii i techniki polichóralnej (w tym wypadku Zieleński posługuje się trzema 4-głosowymi chórami), a także głęboko wzruszający motet „Już się zmierzcha" *Wacława z Szamotuł* (1533—1567).

W części współczesnej koncertu usłyszeliśmy, obok pieśni *Witolda Friemana* i *Karola Prosnaka*, dwie przepiękne pieśni *Karola Szymanowskiego* („Hej wółki moje" i „A chtóż tam puka?") oraz *Artura Malawskiego*. Te ostatnie posiadają bardzo subtelną, trudną, ale doskonale brzmiącą fakturę chóralną. Odznaczają się przy tym dużą siłą wyrazu i emocjonalnością nastroju.

Nadprogramowo poznański chór filharmoniczny pod dyrekcją Stuligrosza wykonał „Wesołą Śpiewkę" *Jana Krenza*, „Powiewaj wiatrońku" *Stanisława Wiechowicza* i jeszcze jedną pieśń Szymanowskiego („Panie muzykancie").

Wawrzyniec Żuławski

Z SAL KONCERTOWYCH

WYSTĘP HERMANA ABENDROTHA

Obfity w emocje muzyczne rok 1951 — rok Festiwalu Muzyki Polskiej — zakończył się wydarzeniem niemałej wagi. Mamy tu na myśli występ jednego z najwybitniejszych w skali światowej dyrygentów współczesnych, **Hermana Abendrotha** (dnia 21 grudnia ub. r., powtórzony 22 i 23 tegoż miesiąca).

Abendroth bywał przed wojną dosyć częstym gościem Warszawskiej Filharmonii. Pamiętamy, jak z dobrej ale zniechęconej niesprzyjającymi warunkami orkiestry przedwojennej potrafił wykrzesać szczery entuzjazm, zmobilizować ją do starannego, precyzyjnego wykonania poszczególnych dzieł. Pamiętamy jego interpretację muzyki niemieckiej i innej, a już zwłaszcza prawdziwe kreacje kapelmistrzowskie w wykonaniu dzieł Beethovena: Dziewiątej symfonii, „Eroiki", Piątej symfonii..

Od tamtych czasów minęło lat kilkanaście i Abendroth — który już wówczas nie był bynajmniej młodzieńcem — stanął obecnie przy pulpicie Filharmonii z tą samą młodzieńczą energią i temperamentem, które go zawsze cechowały. Temperament ten jednak tak dziś jak i wtedy ujęty jest w żelazne karby dyscypliny artystycznej. W gestykulacji opanowanej, pełnej wytworności nie ma ani jednego ruchu zbędnego — wszystkie są tak przemyślane, że gdyby sfilmować dwa wykonania tego samego dzieła i porównać oba filmy, okazałoby się, że ruchy Abendrotha są na obu identyczne lub prawie identyczne. Nie tylko gestykulacja, która w sugestywny sposób uplastycznia słuchaczowi zawartość partytury, ale cała w ogóle praca Abendrotha z orkiestrą służy jednemu najważniejszemu celowi: wniknięciu w każdą najskrytszą intencję i myśl kompozytora i zrealizowaniu jej w przejrzystej, logicznie zbudowanej koncepcji odtwórczej. Koncepcje te są tak dojrzałe, jak dojrzałe mogą być tylko twory artysty stojącego u szczytu rozwoju. Lata, które minęły, pogłębiły tylko indywidualność kapelmistrzowską Abendrotha.

Program zawierał utwory klasyczne i dobrze znane, co ułatwiło jeszcze dokładne poznanie walorów interpretacyjnych dyrygenta. Uwertura „Oberon" Webera — popularny, ograny i — mówiąc szczerze — niezbyt ciekawy „Oberon" brzmiał rym razem jakoś odświętnie i nabrał wiele poetyckiego czaru. W introdukcji tej uwertury orkiestra zdobyła się na wyjątkowo piękne i subtelne piano. Świetnie wyszła symfonia Es-dur Mozarta. Wykonanie ujawniło całą genialność mozartowskiej partytury. Można było dokładnie usłyszeć — chciałoby się prawie rzec: zobaczyć — z jak fenomenalną logiką buduje Mozart dzieło z poszczególnych elementów orkiestrowych, jak żaden z instrumentów nie jest wprowadzony bez dostatecznej przyczyny, a każdy z nich wypowiada jakąś skończoną i zamkniętą w sobie myśl muzyczną, jak myśl taka znajduje swój odpowiednik, rozwinięcie i dopełnienie w innym instrumencie lub grupie orkiestrowej; jak myśli te — wreszcie — przeplatają się pomiędzy sobą w sposób precyzyjnie uporządkowany, niby kółka zegarowego mechanizmu, tworząc jakąś imponującą jedność wielości

Wreszcie „Eroica" Beethovena. Nie wiadomo wprost, co więcej podziwiać. Czy heroiczną monumentalność części pierwszej, czy wstrząsający wyraz interpretacji marsza żałobnego, czy lekkość Scherza i żywiołowość finałowych wariacji? We wszystkich częściach dzieło Beethovena jaśniało niezwykłym blaskiem.

Orkiestra Filharmonii Warszawskiej całkowicie zdała ten trudny, surowy egzamin. Jedynie w finale symfonii Mozarta nie wytrzymała tempa: smyczki ledwie nadążały, niektóre instrumenty dęte czyniły rozpaczliwe wysiłki, by ich sola wypadły lekko i powiewnie. Tak było zresztą tylko na pierwszym koncercie, na następnych wyszło to wszystko znacznie lepiej. Nie wymagajmy zresztą zbyt wiele — stosujmy ocenę do aktualnych możliwości zespołu, popartych najlepszą wolą i solidną pracą. Jeśli np. można by mówić o niewielkich zachwianiach intonacji w waltorniowym epizodzie Scherza „Eroiki", to trzeba pamiętać, że fragment ten w orkiestrach polskich nie chwieje się, lecz zazwyczaj po prostu „leży". Są to w końcu drobiazgi — ważne jest natomiast, że wszystko inne stało rzeczywiście na pierwszorzędnym poziomie. Praca i mobilizujące właściwości Abendrotha nie wyjaśniają bez reszty przyczyn tego sukcesu. Przyczyny leżą w intensywnej, pełnej entuzjazmu pracy całej orkiestry i jej stałego kierownika. Właśnie koncert z Abendrothem pokazał najwyraźniej, jak ogromne postępy poczynił młody zespół Filharmonii w ciągu jednego zaledwie roku pracy. Fakt ten, który budzi najlepsze nadzieje i widoki na przyszłość, znalazł oficjalne potwierdzenie w decyzji jury Festiwalu Muzyki Polskiej, które przyznało Filharmonii Warszawskiej II nagrodę w dziale orkiestr.

Herman Abendroth

Wszystkie trzy występy Abendrotha cieszyły się niezwykłym powodzeniem i stuprocentową frekwencją. Publiczność przyjmowała świetnego kapelmistrza w sposób wyjątkowo entuzjastyczny. **W. Ż.**

Ciemnogród pamiętliwy

Organ boyowskich „naszych okupantów" nie wytrzymał nerwowo. Uczczenie przez „Nową Kulturę" dziesięciolecia tragicznej śmierci Tadeusza Boya Żeleńskiego krótkim felietonem Antoniego Słonimskiego wzburzyło fale żółci zalewającej polski Ciemnogród. Kto by przypuszczał, że jeden superlatyw może stać się przyczyną tak gwałtownej regeneracji trującego jadu niechęci, jaką ze zrozumiałych względów żywi organ Krakowskiej Kurii Biskupiej dla pamięci znakomitego krytyka! W ruch poszli nie tylko święty Borowy i święty Kołaczkowski, ale nawet małostkowy zazdrośnik boyowskiej sławy — autor „Beniaminka". Irzykowski nie był wprawdzie krytykiem katolickim, ale, jakby nie było, chodził z generałem Łaszowskim pod pachę i Boya nienawidził. To wystarczy, żeby w dziesięć lat po zamordowaniu Boya przez faszystów — stuknąć go raz jeszcze „Beniaminkiem", jednym z najbardziej żenujących utworów ideowego kameleona, jakim był Irzykowski. Cóż? Pamięci Boya zaszkodzi to nie wiele, potwierdzi natomiast dobitnie celność jego ataków przeciw bastionom naszej reakcji, żyjących w uczuciach jej spadkobierców.

rdc

KORESPONDENCJA

„GRZECH" ŻEROMSKIEGO I GRZESZEK „NOWEJ KULTURY"

W numerze 50 (90) „Nowej Kultury z dnia 16 XII. 1951 ukazało się króciutkie sprawozdanie z posiedzenia Sekcji Dramatu ZLP, poświęconego adaptacji scenicznej „Grzechu" Żeromskiego, dokonanej przez Leona Kruczkowskiego. W sprawozdaniu tym znalazł się passus: „Dyskusja ogniskowała się wokół dwóch zasadniczych zagadnień: czy na podstawie ocalałego urywku V aktu sztuki Żeromskiego należało rekonstruować ostatni, zaginiony akt oraz czy wolno było skreślać cały akt czwarty". Jako uczestnik i współorganizator tego zebrania pragnę stwierdzić, że tylko ostatnia część przytoczonego zdania odpowiada prawdzie. Podczas dyskusji bynajmniej nie budziła sporów zasada, ani metoda, na podstawie których Kruczkowski zrekonstruował zakończenie ostatniego aktu sztuki (nie zaś c a ł y akt ostatni, jak to może imputować notatka). Co więcej, także Maria Dąbrowska, której referat stał się podstawą do dyskusji (patrz „Nowa Kultura Nr 51/52), nie ze sprawy zakończenia sztuki wysnuła zarzuty przeciw pracy Kruczkowskiego; przeciwnie, podkreśliła z uznaniem artystyczną i społeczną celowość tej koncepcji, widząc w niej logiczną kontynuację myśli i postawy Żeromskiego. Nie przeszkodziło to ani referentce, ani dysputantom wystąpić z krytyką szeregu zmian stylistycznych wprowadzonych do pierwszych trzech aktów sztuki przez Kruczkowskiego. Podobnej krytyce poddane zostały także reżyserskie wtręty w akcie ostatnim. Większość zebranych wypowiedziała się także przeciwko usunięciu aktu czwartego z inscenizacji Teatru Kameralnego. Na ogół biorąc — na wymienionym posiedzeniu Sekcji Dramatu budziło więc zastrzeżenia to, co Kruczkowski zmienił w pierwotnym tekście, nie zaś to, co **dopisał**. Ta — najważniejsza — część jego pracy uznana została za przeprowadzoną w sposób twórczy, dyskretny i właściwy.

Jerzy Pomianowski

WCIĄŻ ZA MAŁO DBAMY O POPRAWNĄ POLSZCZYZNĘ

Jako pracownik oświatowy mam bardzo częste okazje brać udział w różnych zjazdach i konferencjach, jak również przysłuchiwać się najrozmaitszym referatom, dyskusjom i wypowiedziom różnych ludzi.. Rozumiem, że nie każdy ma t.zw. dar słowa, że nie każdy potrafi swoje myśli wypowiedzieć w pięknej formie. Ale zauważyłem bardzo niepokojący i rażący stosunek do poprawności językowej u wielu ludzi.

Widoczne to jest i rażące szczególnie u młodych działaczy społecznych i politycznych. Są to przeważnie ludzie po maturze lub studenci wyższych uczelni — jeśli zaś chodzi o ich język, to budzi on wiele zastrzeżeń. Pominąwszy już często wiechowską gwarę warszawską np. stosowanie „u nasz", ale skąd się wzięły takie dziwolągi językowe jak „byłem na szkole", „pracujemy na szkole", „on jest na powiecie" itd.

Innym dziwactwem jest uniwersalnie stosowane „po linii". „Wyjechał w teren po linii skupu zboża".

Najbardziej z tego interesuje mnie, skąd się wziął taki zwrot jak „na szkole", „na powiecie" itd. Zauważyłem, że młodzieniec po powrocie z jakiegoś przeszkolenia używa tego zwrotu, choć przedtem go nie używał. Gdzie jest źródło tego i dlaczego nikt nie zwróci na to uwagi i nie ujmie się za kaleczonym niemiłosiernie językiem?

Franciszek Strojowski

KONSTANTY ILDEFONS GAŁCZYŃSKI I ADAM MAUERSBERGER

OSOBY:

Polacy:

MISTRZ ANDRZEJ TOWIAŃSKI
SIOSTRA IZABEL
SIOSTRA EUGENIA
SIOSTRA KLARA
BRAT FERDYNAND
HRABIA POLETYŁŁO
HRABINA POLETYŁŁOWA
PIOTRUŚ, ich syn
STANGRET
TOWIAŃCZYCY

Francuzi:

RACHEL, aktorka Komedii Francuskiej
PAN BONJOUR, mętny literat
GENERAŁ ANTONI WIRGILIUSZ SCHNEIDER
ALFRED de MUSSET
NOTRE-FEMME, jubiler
KSIĄŻĘ NAPOLEON BONAPARTE
LOKAJ
CHŁOPIEC Z KWIACIARNI
GOŚCIE

Rzecz dzieje się w Paryżu, w nocy z dnia 7-go na 8-y stycznia 1842 roku.

AKT PIERWSZY

Towiańczycy:

Scena przedstawia salę wykładową w „szkole" Towiańskiego. Na postumencie popiersie Napoleona. Z prawej strony estrada i drzwi do sypialni Mistrza. Z lewej strony drzwi wejściowe. Po środku drzwi do poczekalni. Fortepian. Stół, taborety. Przed podniesieniem kurtyny słychać dźwięki sprawdzanego fortepianu.

KLARA, EUGENIA IZABEL: *(zaniepokojone zaglądają do środka fortepianu).*

KLARA: Niewątpliwie fortepian jest rozstrojony.

EUGENIA: Trzeba powiedzieć o tym Mistrzowi.

TOWIAŃSKI *(za sceną)* Izabel!

IZABEL *(wchodzi do pokoju Towiańskiego na prawo).*

KLARA: Dlaczego Mistrz zawsze woła Izabel?

EUGENIA: Ciągle Izabel.

IZABEL *(wraca)* Ciszej. Mistrz ma wizje. Wykład się spóźni.

KLARA: Trzeba uprzedzić braci i siostry. *(Podchodzi do drzwi środkowych, uchyla je i woła)* Mistrz ma wizje. Wykład się spóźni *(szmer z poczekalni wywołany tą wiadomością).*

IZABEL *(siada przy fortepianie).*

KLARA i EUGENIA *(stają przy fortepianie obok Izabel).*

IZABEL: Co to za szczęście móc tak obcować z Mistrzem!

KLARA: No, pewnie.

EUGENIA: Oczywiście.

IZABEL: Kiedy weszłam do pokoju...

EUGENIA: Czy powiedziałaś o fortepianie?

IZABEL: Kiedy przestąpiłam próg pokoju, wydało mi się, że jestem w innym świecie. Słyszałam harfy eolskie. Widziałam kolory i gwiazdy. I szum słyszałam jakby poruszenia wielu skrzydeł. Mistrz unosił się w tych światach jak obłok czarwony i nagle z ust Mistrza buchnął płomień.

KLARA: A czy o fortepianie powiedziałaś?

EUGENIA: Czy nie widzisz, że nie załatwiła?

IZABEL *(wstaje i odchodzi parę kroków od fortepianu)* Nie. Chciałybyście drobnostkami zaprzątać umysł Mistrza. My same, siłą Ducha, powinnyśmy nastroić fortepian. *(Siada przy fortepianie)* Stańcie przy oknie.

KLARA i EUGENIA *(stają przy oknie)*

IZABEL: Weźcie się za ręce.

KLARA I EUGENIA *(biorą się za ręce)*

IZABEL: A teraz bądźmy w spółce. Natężmy ducha. *(Sprawdza fortepian)*

KLARA i EUGENIA *(razem)* Bądźmy w spółce. Natężajmy się. W związku z Mistrzem.

IZABELA *(sprawdza fortepian)*

KLARA: Natężam się.

EUGENIA: Jestem w spółce.

IZABEL *(przy fortepianie)* W związku z Mistrzem.

TOWIAŃSKI *(wchodzi z prawej strony, w surducie brązowym, zapiętym pod szyję, w palonych botfortach, w konserwach (niebieskich okularach), staje na estradzie, daje znak Izabel, Eugenii i Klarze, które siadają przy nim na krzesłach. Towiański klaszcze w dłonie, na scenę szybko wchodzi „szkoła". Towiański zaczyna wykład).*

rys. Jan Lenica

Ton schwycony. Jest napisany. La pinasse. Cuda partii księcia Normandii. Zawieszenie działań. Z podobnych chwil powinniśmy korzystać dla wewnętrznego postępu w sprawie. Dzień 14 stycznia przebyć w czuwaniu i podniesieniu. Nie mówić z nikim bez wielkiego poruszenia Ducha. Nie wywoływać ziemi. Oranie Ducha. W służbach z pojedynczymi wydobyć z własnego Ducha. W służbie z wojskowymi francuskimi wzgląd na czystą powierzchowność. Biada temu, kto w dzisiejszych chwilach mówi coś, albo czyni bez związku z Mistrzem. Dni 11 i 14 — czuwanie. O 15-tym— później Wszystkie te dni są ważne. Jest w nich błogosławieństwo: koszary duchowe. Pracą naszą wewnętrzną wywołamy czyn. Cośmy wzięli? Patrzeć wewnątrz siebie: tam wiadomość czynu. Ostatnie słowa. Praca wewnętrzna co dzień. Nazewnątrz praca dla sprawy. Pokropienie każdej służby ofiarą Ducha. Jutrzejszy dzień: dzień pobudki *(rozgląda się).*

Czy ktoś może czego nie zrozumiał? Może coś jest niejasne?

EUGENIA: Brat Ferdynand nie rozumie. Brat Ferdynand nie jest dość w tonie.

TOWIAŃSKI: Bracie Ferdynandzie, czemu nie jesteś dość w tonie?

FERDYNAND: Od piątku budzę się w Duchu ziemi.

TOWIAŃSKI: O której godzinie?

FERDYNAND: Za dziesięć szósta.

TOWIAŃSKI: I co dalej?

FERDYNAND: W pokoju jest ciemno.

TOWIAŃSKI: I co dalej?

FERDYNAND: Dalej regularnie widzę w Duchu Mistrza, ale nad jego czołem gwiazd sześć a nie siedem.

GŁOS: Straszne!

FERDYNAND: Mistrzu, przebacz! Ja wiem, że nad twoim czołem świeci siedem gwiazd, ale ja dzisiejszego ranka ujrzałem tylko sześć, tak mnie Duch ziemi zmącił *(bije się w pierś).*

TOWIAŃSKI: Nie martw się, bracie, albowiem mogłeś mieć widzenie słuszne. Może ja na siedem gwiazd nie zasługuję.

GŁOSY: Zasługuje! Zasługuje!

TOWIAŃSKI *(daje znak Izabel)* Koło!

IZABEL *(wychodzi przez drzwi środkowe, wraca i wnosi lichtarz z zapalonymi siedmioma świecami)*

WSZYSCY *(otaczają kołem lichtarz i w skupieniu wpatrują się w płomyki)*

IZABEL *(siada do fortepianu i akompaniuje do śpiewu)*

WSZYSCY *(śpiewają, maszerując wokół fortepianu)*

IZABEL: Sześć, siedem.

WSZYSCY *(śpiewają chorał)*
O! nad głową Mistrza, O! świeci siedem gwiazd!
O! nad głową Mistrza, O! świeci siedem gwiazd!
O! nad głową Mistrza, O! świeci siedem gwiazd!
Siedem, siedem a nie sześć.

Z nowym Duchem w nowe dzieje
Przemienieni kołodzieje!
Kto nie struchlał, ten struchleje
Siedem razy a nie sześć.

TOWIAŃSKI: Dość! Pocałunki mistyczne!

WSZYSCY *(ćwiczenie w pocałunkach mistycznych)*

IZABEL *(wstaje od fortepianu i chce pocałować Towiańskiego pocałunkiem mistycznym)*

TOWIAŃSKI *(gest a p a g e)* Dla Mistrza nawet pocałunek mistyczny jest zmącony Duchem ziemi. Wcielenia!!

IZABEL: Ja byłam wołem!

KLARA: Ja byłam żabą!

EUGENIA: Ja byłam mysikrólikiem!

GŁOS I: Ja byłem koniem!

GŁOS II: Ja byłam wielbłądem!

GŁOS III: Ja byłam owieczką!

GŁOS IV: Ja byłem nietoperzem!

GŁOS V: Ja byłem jeleniem!

GŁOS VI: Ja byłam osłem!

TOWIAŃSKI: Dość! Adoracja!

WSZYSCY *(padają na kolana wokół Mistrza i całują go po rękach)*

TOWIAŃSKI: A ja, zdaje się, byłem motylkiem.
(Pochylony miłośnie nad towiańczykami robi rączkami ruchy fruwającego motylka; po kolei do różnych klęczących)
Ty jesteś piasta.
Ty jesteś orczyk.
Ty jesteś oś.
Ty jesteś koło.
Ty jesteś hołoble.
Ty jesteś latarnia.
Jesteśmy Wielki Wóz.
Chwyciłem ton i Wielkim Wozem
płyniemy po niebie
(stukanie do drzwi z lewej strony).

TOWIAŃSKI: Wstali!

WSZYSCY *(wstają; stukanie j. w.)*

TOWIAŃSKI: Usiedli!

WSZYSCY *(siadają: stukanie j. w.)*

TOWIAŃSKI: Rozsunęły się wrota! *(wchodzą kolejno: stangret z walizkami, Poletyłło, Poletyłłowa i Piotruś)*

STANGRET *(stawia walizki, podchodzi do Towiańskiego i całuje go w rękę, zaglądając mu w oczy)* Jak Boga kocham — pan Rejent!

TOWIAŃCZYCY *(zgorszenie)*

PIOTRUŚ: Dzień dobry, panie Rejencie!

TOWIAŃSKI *(do towiańczyków)* Trwać w tonie!

POLETYŁŁO *(rozwala się na krześle)*

POLYTEŁŁOWA i PIOTRUŚ *(stoją)*

POLETYŁŁO *(zapala cygaro od świecznika, rozpiera się jeszcze bardziej w krześle i mówi do stangreta, który ciągle wpatruje się w Towiańskiego)*
Co, durniu, patrzysz w rejenta, jak wół w malowane wrota! Koni pilnuj!

STANGRET: Już idę, proszę pana hrabiego *(wychodzi).*

TOWIAŃSKI *(do towiańczyków)* Wytrwać w tonie!

POLETYŁŁO *(do Towiańskiego)* Wypadałoby, żebyś mnie, Jędruś, powitał. *(wskazuje głową na towiańczyków)* A ci to kto? *(rosnące zgorszenie wśród towiańczyków)*

TOWIAŃSKI: Wyjdźcie wszyscy! Zostają tylko Izabel, Eugenia i Klara!

TOWIAŃCZYCY *(doszczętnie zgorszeni wychodzą przez drzwi środkowe)*

TOWIAŃSKI, IZABEL, EUGENIA, KLARA *(schodzą z estrady krokiem hieratycznym)*

POLETYŁŁO: No cóż ja mam tu do zrobienia, w Paryżu? Wpisać się królowi do księgi audiencjonalnej. Potem wizyta w Hatelu Lambert u księcia Adama Do generała Rybińskiego przecież się nie chodzi. Reszta się w ogóle nie liczy. Serdecznie nudzą mnie te potępieńcze swary. Nie wiem, czy Dymuś Mirski nie ma racji *(wstaje).* To wszystko się rozprzęga. Brak zasad. Zaraz... Co to miałem do powiedzenia? Aha. Bonsoir.

TOWIAŃSKI *(zimno)* Do widzenia.

POLETYŁŁO *(od progu)* Nie, żona i Piotruś zostają *(wychodzi).*

PIOTRUŚ: Prawda, że ojciec poszedł na nieszpory?

POLETYŁŁOWA: Biedne dziecko!

IZABEL *(przysuwa krzesło Poletyłłowej)*

PIOTRUŚ *(staje za Poletyłłową)*

TOWIAŃSKI *(siada na fotelu na wprost Poletyłłowej Za Towiańskim stoją Izabel, Eugenia i Klara)*

POLETYŁŁOWA *(z bólem)* Ja słyszałam o panu, panie rejencie..

EUGENIA *(poprawia Poletyłłową)* Mówi się „Mistrzu"

POLETYŁŁOWA *(do Eugenii)* Ja wiem. *(Do Towiańskiego)* Pan wyleczył panią Mickiewiczową. Pan musi mi pomóc. Mój mąż ucieka. Robiłam wszystko, żebyśmy tu nie przyjeżdżali To on nas zmusił.

PIOTRUŚ *(chichoce)*

POLETYŁŁOWA *(wybucha płaczem)*

TOWIAŃSKI *(do Klary, wskazując na Poletyłłową)* Jedna szklanka zimnej wody.

KLARA *(przynosi wodę w szklance i stawia ją na stoliku).*

POLETYŁŁOWA *(wypija trochę wody)* Przez Auxerre przejeżdżaliśmy nocą. Mąż wołał do woźniców: „prędzej, prędzej", przekupywał pocztyliona cygarami, a moje serce mówiło: „wolniej, wolniej" Lecz cóż znaczy serce wobec paczki cygar!

TOWIAŃSKI: Klaro, jedna szklanka zimnej wody!

KLARA *(znów przynosi szklankę wody i ustawia ją obok poprzednio przyniesionej szklanki)*

POLETYŁŁOWA: On ją poznał w Lyonie Rozumie pan, tam nie ma stałego teatru. Ona tam przyjechała na występy gościnne. Mówili, że ją warto zobaczyć. Podobno sam książę Orleanu zachwycał się No cóż, w „Fedrze" była bardzo dobra. Nigdy nie słyszałam, żeby tak gdzie klaskano, żeby tyle razy podnosiła się kurtyna. To ja go sama uprosiłam, żeby kupił bilety. A jakeśmy wracali do domu, był milczący. Myślałam, że mu się nie podobała. Na drugi dzień powiedział, że idzie na nieszpory A potem już nic nie mówił, tylko uciekał. I kwiaty i prezenty. Mniejsza o to. Potem ogłosili, że teatr wyjeżdża. On powiedział, że przenosimy się do Paryża. To jest list od niej *(pokazuje list Towiańskiemu).* Nawet nie starał się ukryć go przede mną.

TOWIAŃSKI *(bawi się listem, ale go nie ogląda; oczy jeszcze ciągle w niebie)*

POLETYŁŁOWA: Podała mu swój adres. Niech pan czyta.

TOWIAŃSKI *(mechanicznie)* Hrabia Stefan Poletyłło...Zaraz, gdzie jest ten adres? Aha. Panna Rachel z Komedii Francuskiej, ulica Trudon, numer 42 *(wznosi oczy do nieba).* Aha.

KLARA: A nędznica!

EUGENIA: Babilońska kurtyzana.

IZABEL: *(obejmuje Poletyłłową)* Biedna pani.

TOWIAŃSKI *(jakby nagle zobaczył Poletyłłową)* Jesteś decoltée, czego bardzo nie lubię.

POLETYŁŁOWA *(speszona)*

IZABEL, KLARA, EUGENIA *(pochylają głowy na znak aprobaty dla mistrza)*

TOWIANSKI: Zgorszenie!

FERDYNAND: *(ukazuje się w drzwiach środkowych, zbliża się na palcach do Towiańskiego, mówi półgłosem)* Ujrzałem siódmą gwiazdę *(wychodzi).*

POLETYŁŁOWA: Czy wy naprawdę nie chcecie mi pomóc?

TOWIAŃSKI: W jakiej sprawie?

POLETYŁŁOWA: Żeby jeszcze dzisiaj pójść do Rachel Żeby pan jeszcze dziś poszedł do Rachel.

TOWIAŃSKI: Ja?

EUGENIA: Mistrz miałby pójść do tej jaskini?

KLARA: Spelunki?

POLETYŁŁOWA: *(do Izabel)* Niech pani mi pomoże. Niech pani ubłaga mistrza. Żeby poszedł, żeby pokazał jej to dziecko. Żeby poszedł razem z Piotrusiem Niech ta Rachel nas nie prześladuje. Niech ta Rachel zrozumie, jak ja strasznie cierpię.

TOWIAŃSKI: Lepiej dzień przeżyć w cierpieniu, niż lata w złudzie szczęścia Cierpienie jest prawdą. Cierpienie nie łudzi. Cierpienie to ofiara Ducha.

Zaiste miłe Bogu jest aniołów pienie,
Ale daleko milsze człowieka cierpienie.

IZABEL: Mistrzu, ja pójdę do Rachel.

TOWIAŃSKI *(zrywa się z krzesła, do Poletyłłowej)* Ma pani powóz? Był Chrystus Napoleon teraz jestem ja Ten dzień będzie dniem Austerlitz dla tej Rachel. Konie! Płaszcz!

KLARA EUGENIA, IZABEL *(ubierają Towiańskiego)*

POLETYŁŁOWA *(ściska z wdzięcznością ręce Towiańskiemu)*

TOWIAŃSKI Nie dziękuj Wszystko w moim ręku Twoja Rachel nie będzie się dłużej broniła od fortecy Ulm *(Myśli głośno)* Wchodzę do salonu rozpustnicy Uderzam oczyma Panika Cofają się w popłochu. Rachel rozsypuje się skruszona. Cnota zwycięża Rozpustny ojciec wraca na łono rodziny. Ognisko domowe żarzy się *(Wychodzi, z proga)* A gdybym nie wrócił do jedenastej. Izabel, weź powóz *(wskazuje na Poletyłłową)* od niej i przyjedź po mnie.

Kurtyna

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. 3-B-10609