Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!

NOWA KULTURA

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Cena 75 gr — 12 stron **Warszawa, 9 marca 1952 r.** **Nr 10 (102) Rok III**

W NUMERZE M. IN.: **Seweryn Pollak** — Wiersze; **Tadeusz Mikulski** — Notatki z Wystawy Oświecenia; **Wanda Leopold** — „Brońcie ludu sprawy!" **Salvatore di Benedetto** — Kobieta wszystkich krajów; **Bogdan Butryńczuk** — Repertuar — treść teatru; **Krzysztof Gruszczyński** — Pośpieszny idzie z opóźnieniem; **Witold Wirpsza** — Ludzie znad Niezgody; **Bogdan Ostromęcki** — Zaczyna się trzeci rok. Wierzba; **Janusz Bogucki** — Zagadnienie plastyki kształtującej; **Henryk Gaworski** — Czy słuszna droga?; **Janina Preger** — O wierszach Hordyńskiego; **Róża Ostrowska** — Balzak w Teatrze Wybrzeża; **Stanisław Nadzin** — Pamiętajmy o tradycjach polskiego teatru; **Wawrzyniec Żuławski** — Czajkowski, Beethoven, Ducas; **Roman Szydłowski** — Satyra — wyżej!

Biblioteka Wyższej Szkoły Handlu Morskiego SOPOT

Słowa poetów

Robotnicy,
Dziś przed nami przyszłość nasza,
Złączmy z dłonią dłoń.
Wspólną siłą wykujemy
Wyzwolenia brań.

My nie chcemy wciąż w tej nędzy
I niewoli żyć!
Robotnicy, podać ręce,
Razem wroga bić!

Nie poróżnią nas pyskacze
Z reakcyjnych klik.
Nas do walki świętej wzywa
Katowanych krzyk.

Kogóż dzieci płacz nie wzrusza,
Starych matek łzy?
PPR w bój pierwsza idzie,
A za Partią — my.

Robotnicy, dość już czekać,
Dosyć próżnych słów,
Milion pięści niech wyrośnie
Nad milionem głów.

Kto napisał ten wiersz? Nie wiadomo. Autorstwo jego jest nieustalone, podobnie jak autorstwo wielu innych utworów, które odnajduję w leżącym przede mną, pięknie wydanym z okazji dziesiątej rocznicy powstania PPR, zbiorze wierszy i pieśni z lat 1941-1951, p.t. „O Polskę Ludową". Wiersz ten, ogłoszony w 16-ym numerze „Trybuny Robotniczej" z lutego 1944 r., mówi w słowach prostych o walce, toczonej przez ludzi naszej Partii. Nie zawiera on żadnej odkrywczej metafory, a mimo to porywa i wzrusza, bo każde jego słowo wyraża najgłębszą prawdę naszych uczuć. I dlatego mógł on znaleźć się w najbliższym sąsiedztwie wspaniałego poematu Broniewskiego o pięćdziesięciu powieszonych, podobnie, jak pieśń Ehrenberga i Mazur Kajdaniarski mogą stać godnie obok „Reguły Ordona" i „Sowińskiego w okopach Woli". Bo matką wzruszenia poetyckiego jest nie słowo ozdobne, ale prawda uczuć zawarta w słowach. Dlatego walczymy o poezję realistyczną.

W ciągu sześciu lat powojennych wiele zmieniło się w naszej praktyce poetyckiej. Niejeden poeta, który ledwie tolerował w wierszu słowa zwyczajne, zdania niezmetaforyzowane, nie odkształcające prostego widzenia rzeczywistości, który wstydził się „łatwej popularności"—dziś z dumą i jako najwyższe wyróżnienie przyjmuje fakt, że wiersz jego znalazł się w zbiorze pieśni masowych, lub że strofa jego pióra opowiada w sposób najbardziej komunikatywny o dziejach dziesięciu lat chwały naszej Partii.

Wielu z nas pamięta zapewne z dzieciństwa moment, w którym po raz pierwszy urzekło go słowo czy obraz poetycki. Czasem były to niewymyślne słowa piosenki ludowej czy żołnierskiej, czasem jakaś staroświecka antologia, gdzie Or-Ot sąsiadował z Konopnicką, a Syrokomla i Lenartowicz z Deotymą i Polem. Kiedy niedawno sięgnąłem po jedną z takich antologii, aby odnaleźć w niej — i odczytać komuś o wiele lat młodszemu ode mnie — ulubione niegdyś utwory, zdumiałem się, stwierdzając, jak wielki nastąpił obrót koła historii. Jak — obok wierszy wciąż żywych i bliskich — wiele innych brzmi odległe i obco. Przeczytałem parę utworów — zabrzmiały pusto — i odłożyłem książkę na półkę.

Odkładając, nie myślałem — przyznaję szczerze — czym zapełnić tę lukę. I oto — nie szukając odpowiedzi na to pytanie — niespodziewanie znalazłem ją. Znalazłem nową ludzką treść poezji, wyrosłej z prawdziwej tradycji narodowej, w utworach współczesnych poetów przemieszanych z bezimiennymi wierszami i pieśniami, drukowanymi w latach walki w „Nowych Widnokręgach", „Walce Młodych", „Trybunie Wolności", „Trybunie Robotniczej". Znalazłem ją w wierszach Emila Dziedzica, Wandy Zieleńczyk, Zofii Jaroszewicz, drukowanych obok utworów znanych poetów — we wspomnianej wyżej antologii.

To, co piszę, nie jest recenzją. Jest po prostu wyrazem wzruszenia, jakie wywołało we mnie to nagłe odnalezienie dalszego ciągu polskiej tradycji poetyckiej w tym, co stanowi dzisiaj żywą jej treść. Tych wierszy będą uczyli się na pamięć młodzi, najmłodsi. Z nich wyniosą miłość do poezji i historii ojczystej, tak jak my wynieśliśmy ją ze starych śpiewników, z poezji walk powstańczych i poezji walki ze starą, na zawsze wygnaną krzywdą naszego ludu.

Ryszard Matuszewski

ROMAN KARST

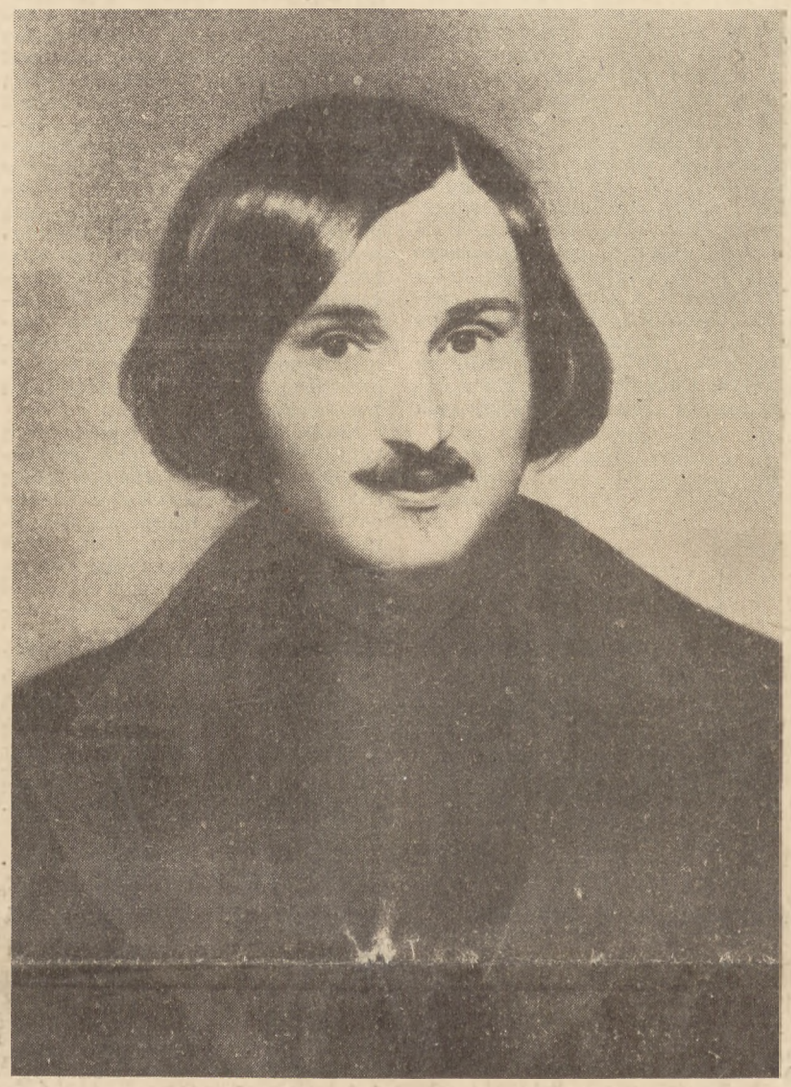
GOGOL

Przeszło sto lat temu poddany cara Mikołaja I, Paweł Iwanowicz Cziczikow, wyruszył niedużą bryczką w podróż dla przeprowadzenia kilku osobliwych transakcji handlowych. Wędrówka oszusta nie trwała długo, ale „Martwe dusze" pokazały prawdziwą, pańszczyźnianą Rosję, o której w literaturze mało kto ośmielił się napomknąć. Przygody Cziczikowa wywołały śmiech, który rozległ się od krańca do krańca Mikołajowskiego imperium. „Martwe dusze" wstrząsnęły całą Rosją" — pisał Herzen i w twierdzeniu tym nie było odrobiny przesady. Utwory Gogola rozpętały burzę w opinii publicznej, wywołując w literaturze przewrót, który wywarł ogromny wpływ na dalsze jej losy w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia.

Twórczość Gogola należy do tych zjawisk literackich, które Engels i Lenin — pierwszy w uwagach o rojaliście Balzaku, drugi w pracach o ewangeliście Tołstoju — określili mianem „zwycięstwa realizmu". Przyjechawszy z Połtawskiej guberni do Petersburga, dziewiętnastoletni Gogol z szlacheckiego domu rodzicielskiego, oprócz tradycji patriarchalnego świata ziemiaństwa, przywiózł głęboki sentyment dla ludu. Jego utwory zadały ustrojowi pańszczyźnianemu śmiertelny cios, wyszydziły go niemiłosiernie i potępiły. Wymowa dzieł Gogola była tak niedwuznaczna, że krytyka reakcyjna, z Bułharynem na czele, obwołała go buntownikiem i gorszycielem.

Dzieła Gogola powstały w trzydziestych i czterdziestych latach dziewiętnastego wieku, a więc w ciągu dwóch dziesięcioleci, które należały do najbardziej ponurych okresów w dziejach Rosji. Nad krajem legł posępny cień Mikołaja I, któremu historia nadała zasłużony przydomek „Mikołaja Pałkina". Prologiem panowania tego cara było powstanie dekabrystów, stłumione krwawo w grudniu 1825 roku. Każdy przejaw buntu spotykał się z surowymi represjami — ich odgłosem w literackim życiu był dramat Czaadajewa, śmierć Puszkina i Lermontowa, długoletnie zesłanie Herzena. Omotana siecią szpiegów hrabiego Benkendorfa, spętana policyjną cenzurą, rosyjska myśl postępowa zamilkła w trzydziestych latach, w których powstała większość dzieł Gogola. „Pierwsze lata po roku 1825 — pisał Herzen — były przerażające. Dopiero po dziesięciu latach społeczeństwo ocknęło się, w atmosferze uciemiężenia i prześladowań. Owładnęła nim całkowita beznadziejność, ogólny upadek sił... dusze wszystkich myślących ludzi opanował głęboki smutek". Ta atmosfera zaciążyła fatalnie na poglądach Gogola. Sprzeczność ze stanowiskiem własnej klasy w ostatnim okresie działalności Gogola, przybierająca wyraz nader tragiczny, nie była zrządzeniem kapryśnego losu, lecz miała swoje uzasadnienie w obiektywnych i subiektywnych przesłankach jego twórczości.

Jeżeli pomimo tego utwory Gogola wystawiły „życie rosyjskie pod hańbiący pręgierz" (Herzen), to zawdzięczać to należy przede wszystkim genialnemu talentowi realisty, uczciwości i odwadze, które wzięły górę nad poglądami reformatora. Te właściwości Gogola-artysty dozwoliły mu zajrzeć w najciemniejsze zakamarki pańszczyźnianej Rosji i stworzyć obraz rzeczywistości, na jaki nikt przed nim się nie zdobył. Im zawdzięczamy tak rewolucyjne dzieła jak „Rewizor", „Płaszcz", „Notatki obłąkańca", „Martwe dusze". Po wystawieniu „Rewizora" Gogol dziwił się atakom, którymi prześladowała go reakcyjna krytyka. „Wszyscy są — pisał — przeciw mnie. Podstarzali czynownicy krzyczą, że nie ma dla mnie nic świętego, kiedym wygarnął, że tak powiem, o ludziach na urzędzie: policja jest przeciwko mnie; kupcy przeciwko mnie; literaci przeciwko mnie... Teraz widzę, co to znaczy być komediopisarzem. Najmniejszy pozór prawdy, a przeciw tobie powstają — i to nie jeden człowiek, lecz całe stany". Gogol nie zdawał sobie sprawy, że z punktu widzenia rosyjskiej kołtunerii te ataki były w pełni uzasadnione. Autor „Rewizora" był po stronie wrogów tyranii i ucisku. Jego twórczość sprzyjała rewolucji, a znaczenie jego dzieł było tym donioślejsze, że odegrały one rolę pionierską. „Gogol nie miał pierwowzoru — stwierdzał trafnie Bieliński — nie miał poprzedników



ani w rosyjskiej, ani w obcej literaturze".

W prozie Gogola — nie zapominajmy, że „Opowieści Biełkina" powstały niemal równocześnie z „Wieczorami na chutorze w pobliżu Dikańki", a „Dama pikowa" i „Córka kapitana" wyszły z druku już po opublikowaniu „Mirgorodu" — po raz pierwszy znalazły wierne odbicie ważkie zagadnienia społeczne Mikołajowskiej Rosji. Życie ludu ukraińskiego, gasnący świat prowincjonalnej szlachty, kancelarie rojące się od gryzipiórków i biurokratów, niedola chłopa, inteligenta i zahukanego urzędniczyny, wyzysk i nikczemność obszarników — to wszystko przejrzało się w zwierciadle Gogolowskiej satyry. Gogol zdarł zasłonę okrywającą nieludzkość chylącego się ku upadkowi ustroju i zdemaskował obszarnictwo i biurokrację urzędniczą, na których oparł się carski reżim. „Nikt przed nim — konstatował Herzen — nie udzielił tak wyczerpującej, patologiczno-anatomicznej lekcji o rosyjskim czynowniku. Z chichotem na ustach dociera on do najtajniejszych zakamarków nieczystej, złowrogiej duszy czynownika".

*

Wszystkie ważniejsze utwory Gogola powstały właściwie w ciągu jednego dziesięciolecia (1831—1842). Otwierają je romantyczne „Wieczory na chutorze w pobliżu Dikańki", zamyka realistyczna epopeja „Martwe dusze". Opowiadania zebrane w dwóch częściach „Wieczorów" tworzą wespół z tomem opowieści „Mirgorod" (1835) odrębną całość, różniącą się znacznie od późniejszych dzieł autora. „Wieczory" mieszczą się na pograniczu fantastyki i realności, w „Mirgorodzie" biorą już górę realistyczne opisy. Realistyczny geniusz Gogola osiąga całkowite zwycięstwo w „Rewizorze" i „Ożenku", aby wznieść się na najwyższy poziom w „Martwych duszach".

W „Wieczorach na chutorze w pobliżu Dikańki" autor zadziwił swoje otoczenie nowością tematu i problematyki, odmiennością środowiska społecznego, w którym rozgrywa się akcja jego nowel, wreszcie osobliwościami stylu i języka, tak sprzecznymi z przyjętymi podówczas kanonami literackimi. Do prozy rosyjskiej wkroczył intruz — lud wiejski. „Wieczory" tworzą splot fantastyczno-baśniowych i realistycznych motywów, które oddają życie wsi ukraińskiej, jej obyczaj oraz wierzenia i legendy zaczerpnięte z folkloru. Obok pięknych opisów przyrody uderza tutaj subtelny humor — jeszcze beztroski i niefrasobliwy. „Wzbudziły one mój zachwyt — pisał o „Wieczorach" Puszkin. — Toć to znakomity humor, szczery, niewymuszony, bez afektacji. A jakaż miejscami poezja! Co za wdzięk! To wszystko takie niezwykłe w naszej dzisiejszej literaturze...". W „Mirgorodzie" jesteśmy już po trosze w innym świecie: w środowisku obszarniczej szlachty, która gnuśnieje i dogorywa na głuchej prowincji. Tutaj ironia Gogola staje się bardziej zjadliwa. W opowiadaniu „Staroświeccy ziemianie", opisującym sielskie choć nudne życie dwojga staruszków, którzy schyłek życia spędzają nudnie w szlacheckiej zagrodzie, łagodzi tę ironię jeszcze sentyment, z jakim pisarz żegna odchodzącą w przeszłość klasę. Jednakże w „Opowieści o tym, jak Iwan Iwanowicz pokłócił się z Iwanem Nikiforowiczem" humor Gogola nabiera cech satyry społecznej, szydzącej z głupoty i bezmyślności szlacheckich nierobów.

W „Wieczorach" dominują akcenty liryzmu, który przycicha w „Mirgorodzie", zwłaszcza wtedy, gdy autor przechodzi do otwartego ataku na pańszczyźniane ziemiaństwo. Jest tu mniej owego „rozpasania lirycznego" (Bieliński), które ustępuje miejsca realistycznym opisom. W owym czasie autor szuka również antytezy współczesnego życia — i znajduje ją w przeszłości. W „Tarasie Bulbie", który zamyka pierwszą część „Mirgorodu", Gogol wskrzesza stare dzieje zaporoskiego kozactwa, przywiązanego do wolności i rozmiłowanego w romantycznych przygodach. Antytezą staroświeckich ziemian staje się stary kozak Taras, który nie waha się zabić własnego syna, gdy ten zdradza ojczyznę. W późniejszych utworach Gogol zrezygnuje z poszukiwań pozytywnych bohaterów, ograniczając się do krytyki swojej epoki. Rezultatem tej krytyki będą nieśmiertelne dzieła: „Rewizor" i „Martwe dusze".

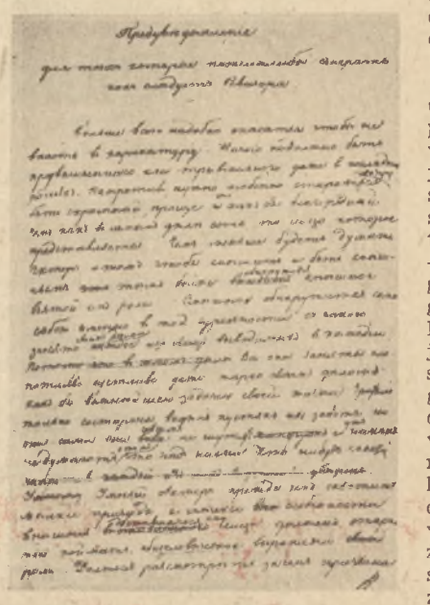
W „Rewizorze", w opowiadaniach, które określamy wspólnym mianem „Opowieści Petersburskich" („Newski prospekt", „Notatki szaleńca", „Nos", „Płaszcz") i w „Martwych duszach" beztroski humor pierzcha przed grozą pańszczyźnianego ustroju i ucisku samodzierżawia. Rzeczywistość zaprawia Gogolowską ironię goryczą i zjadliwą złośliwością, godzącą w warstwy społeczne, na których oparła się carska Rosja. „Przechodząc od swoich małorusów i kozaków — pisze Herzen — Gogol pozostawia na uboczu ludzi skupia uwagę na dwóch swoich najbardziej zaklętych wrogach: na czynowniku i obszarniku".

O swojej genialnej komedii Gogol pisał w jednym ze swoich listów: „W „Rewizorze" zamierzałem zgromadzić całe znane mi podówczas zło w Rosji, wszystkie niesprawiedliwości, których dopuszczano się w miejscach i okolicznościach, wymagających od człowieka przede wszystkim sprawiedliwości, i postanowiłem zarazem wykpić to zło". Te słowa są kluczem do zrozumienia twórczości Gogola po roku 1835. Gogol wywiódł na widownię w swoich komediach i w „Martwych duszach" kilkudziesięciu czynowników i szlachetków, ale w ich osobach pokazał całą feudalną Rosję. Obnażył tępotę i zakłamanie klasy, która niby żelazna obroża dławiła kraj, wyciskając z ludu ostatnie poty. Zdarł z tych ludzi wszystkie maski, wykpił ich i niemiłosiernie ośmieszył. W „Rewizorze" podpatrzył kacyków prowincjonalnego miasteczka, którzy terroryzują i okradają miejscową ludność, w „Petersburskich opowieściach" zajrzał do izdebek malarzy, ginących w nędzy lub deprawowanych pieniądzem, i wtargnął do czynowniczych kancelarii, gdzie drobni urzędnicy, maltretowani przez głupawych zwierzchników, wiedli nikomu niepotrzebny żywot, tonąc w powodzi papierów i tasiemcowych aktów. Wreszcie w „Martwych duszach" pokazał szlachecką Rosję. Wykpił pańszczyźnianych obszarników, żerujących na niedoli rosyjskiego chłopa, wyszydził ich tępotę, wyśmiał bezsens i beznadziejność ich życia.

Gogol zaatakował swoich „najbardziej zaklętych wrogów" śmiercionośną bronią: humorem. Społeczny dramat Mikołajowskiej Rosji znalazł swoje odbicie — co za paradoks — w grotesce, której Gogol był mistrzem niezrównanym. Jego humor, mieniący się bogatą skalą odcieni, zadał samodzierżawiu śmiertelne rany, co musiała nawet przyznać reakcyjna krytyka jeszcze za życia pisarza.

*

„Martwe dusze" wypełnia w gruncie rzeczy opis kilkunastu sylwetek pańszczyźnianej szlachty i gubernialnego czynownictwa, ich obyczajów, nawyków, dziwactw i szczegółów codziennego życia. Opis ten jest tak mistrzowski i trafny, tak pełny, jeśli idzie o analizę społeczną, że w rezultacie tworzy obraz nadający się do uogólnień. W osobach Sobakiewiczów, Pluszkinów, Maniłowów itd. widać wyraźnie odbicie gnijącej klasy, która przypomina zmurszałe, stoczone przez robactwo drzewo. Gogol podpatrzył w swoich postaciach wszystkie wady społeczne, całe zło, jaki carski reżim posiał w duszy rosyjskiego czynownictwa i ziemiaństwa. Złodziejstwo, oszustwo, prywata, obłuda, cynizm i pustka duchowa — to wszystko znalazło się pod pręgierzem jego satyry. Dziesiątki figur, narysowanych z genialną wnikliwością, ilustrują ogrom upadku, do jakiego doprowadził człowieka ustrój pańszczyzny. Siła ekspresji Gogola polega na tym, że przedstawił on wymienione wady nie jako indywidualne przywary, lecz jako naturalne objawy społecznego życia epoki. Gogol wykazał — pod tym względem „Rewizor" nie znajduje odpowiednika w literaturze światowej — że pomiędzy praktyką społeczną wyśmianych przezeń ludzi, a ogólnymi zasadami ustroju nie ma rozbieżności. „Nie jestem pierwszy — powiada horodniczy — i nie jestem ostatni, wszyscy tak robią".



Zawi[illegible]mienie pisane odręcznie przez Gogola w związku z przedstawieniem „Rewizora"

Charakteryzując swoich bohaterów, Gogol celowo wyolbrzymia ich komiczne lub tragikomiczne cechy, uzupełniając ten opis tysiącem szczegółów dotyczących wyglądu zewnętrznego, odzieży, mieszkania, nawyków, sposobu mówienia itd. Motorem postępowania gogolowskich postaci nie są wewnętrzne rozterki lub zawiłe dramaty — każda z tych figur ucieleśnia raczej jedną typową właściwość, wyolbrzymioną do groteskowych rozmiarów. Horodniczy jest wcieleniem złodziejstwa i zdzierstwa, Anuczkin („Ożenek") idiotycznego snobizmu, Pluszkin („Martwe dusze") skąpstwa, Baszmaczkin („Płaszcz") tragicznej nicości, która od urodzenia przytłacza zahukanego urzędniczyrę („Dziecko ochrzczono, przy czym zapłakało ono i zrobiło taki grymas, jak gdyby przeczuwano, że zostanie tytularnym radcą"). Groteskowa „prostota" cechująca psychikę gogolowskich postaci nie jest przypadkowym elementem formy, lecz wypływa z demaskatorskiej tendencji dzieł autora „Ożenku". Postacie Gogola nie przeżywają wewnętrznych dramatów, nie znają namiętności ni silniejszych porywów, gdyż żyją w świecie, który deprawuje człowieka i tłumi wszelki odruch ludzkości. Każda z nich jest „satyrą na człowieka", jak Koczkariew nazywa Podkolesina w „Ożenku". Każda z nich ilustruje swoimi wadami zdegenerowanie swojej klasy, spowodowane zgubnym oddziaływaniem obszarniczego ustroju społecznego.

Humor Gogola czerpie swoją siłę z realistycznej pasji, z tendencji zmierzającej do zawarcia w każdej z postaci najbardziej typowych znamion epoki. Stąd owa celność i olbrzymi zasięg działania gogolowskiego komizmu. Kryje się w nim zjadliwa ironia i niezwykła siła niszczycielska. Społeczną treść swojego humoru podkreślił najwyraźniej Gogol, kiedy odpowiadał na zarzuty krytyków, którzy mu brali za złe, że w „Rewizorze" nie przedstawił ani jednej pozytywnej postaci. Autor, który nie mógł oczywiście znaleźć w towarzystwie łajdaków, „gotowych cały świat okraść" ani jednego zacnego człowieka, pisał: „To dziwne: żałuję, że nikt nie zauważył uczciwej postaci, która jest w mojej sztuce. Tak, była tam jedna uczciwa, szlachetna osoba... był śmiech. Był szlachetny, ponieważ zdecydował się wystąpić pomimo niewielkiego znaczenia, jakie przypisuje mu się w świecie". W tym śmiechu kryła się żarliwość demaskatora i oburzenie oskarżyciela. „Gogol — pisał trafnie Gonczarow — jest niewątpliwie realistą — u kogo można znaleźć więcej prawdy w postaciach? Ale pisarz, rozśmieszając i śmiejąc się, niespostrzeżenie płakał".

Horodniczy. Rysunek nieznanego autora — dar Gogola dla Puszkina.

Śmiech Gogola był także pełen współczucia, gdy wkradał się do biur i mieszkań biednych urzędników, skazanych na smutny i nikomu niepotrzebny żywot pariasów, pomiatanych przez zwierzchników. Wtedy to

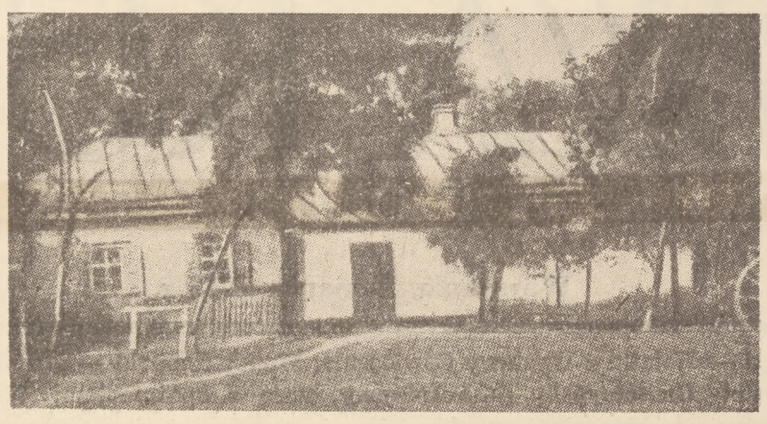
dochodziło do głosu owo „komiczne natchnienie — jak mówił Bieliński — które zawsze ulega głębokiemu uczuciu smutku i żalu". Takie było owo „komiczne natchnienie", gdy Gogol opisywał dramat Popriszczina, który z namaszczeniem zacinał gęsie pióra dla swoich naczelników, i w końcu, zawiedziony w nadziejach, popadł w obłęd, wstępując — w szale — na tron Hiszpanii. Takim był również ów litościwy śmiech, gdy towarzyszył przygodom Baszmaczkina, który tonął w kancelaryjnych papierach, i po stracie płaszcza, zmarł w rozpaczy i osamotnieniu.

Gogol wprowadził do literatury rosyjskiej nie tylko lud i warstwy średnie, ale i ich język. Oznaczało to — w okresie, w którym wszechwładnie panował dworski żargon skrępowany sztywnymi dogmatami — istną rewolucję. Utwory Gogola wzbogaciły literaturę żywym, jędrnym, potocznym językiem, dostępnym dla szerokich rzesz czytelników. Ożywiły prozę oryginalnymi prowincjonalizmami, powiedzonkami i przysłowiami ludowymi, urozmaiciły ją barwnymi zwrotami i lapidarnymi frazami, które nadają specyficzną intonację dialogom i opisom. Przeciwnicy Gogola niejednokrotnie atakowali go za nowatorstwo językowe, a w szczególności Bułharyn nie posiadał się z oburzenia za to, że pisarz używał tak „trywialnych" zwrotów jak: „dłubał palcem w zębach" lub „poskrobał się w głowę". Język Gogola staje się szczególnie giętki, gdy pisarz charakteryzuje nim swoje postacie, ich temperamenty i dziwactwa. Wówczas to przechodzi najosobliwsze metamorfozy: w ustach Maniłowa („Martwe dusze") układa się w cukierkowate i mdłe zdania, świadczące o braku jakiejkolwiek myśli w mózgu głupiego szlachciury, który bez przerwy paple o „magnetyzmie serc" i „imieninach serca"; w rozmowie Nozdriewa przybiera postać błyskawicznych, niedbmyślonych replik, które zdradzają gwałtowne przeskoki myśli nieopanowanego człowieka; w gadaninie Koroboczki układa się w krótkie, powtarzające się w kółko zdania — tak przemawia tępota, istota niezdolna do myślenia o niczym, prócz pieniędzy.

Klarowny styl i bogactwo językowe Gogola były owocem benedyktyńskiej pracy, studiów lingwistycznych i badań. Wymogi, jakie pisarz stawiał pracy artysty — widać to zwłaszcza przy porównywaniu różnych redakcji jego utworów — były zdumiewające. Gogol pracował nad tekstem, szlifował i toczył słowa, dopóki nie nabierały pełnego życia, rytmu i właściwej intonacji. „Każdy zwrot — pisał o swoich opowiadaniach — był wynikiem rozmyślań i długich rozważań; trudniej mi rozstać się z nim, aniżeli innemu pisarzowi, którego nic nie kosztuje w jednej minucie zamienić jedno drugim".

Jeśli prawdą jest powiedzenie Berangera, że „nic nie rzuca takiego światła na pisarza, jak płomień jego rękopisów rzucanych odważnie do pieca" — to jest ono najbardziej uzasadnione wobec autora „Martwych dusz". Gogol spalił w młodości powieść „Hetman", zniszczył komedię „Order Włodzimierza 3-ej klasy", rzucił w ogień tragedię z życia zaporoskiego „Zgolony wąs". Był bezlitosny wobec własnych utworów, jeśli dostrzegał w nich skazy lub niedostatki, które raziły jego poczucie artystyczne. „Żadna siła — zwierzał się w liście do jednego z przyjaciół — nie może mnie zmusić do stworzenia, a tym bardziej do wydania utworu, którego niedojrzałość sam dostrzegam; raczej umrę z głodu, ale nie ogłoszę nierozsądnego, nieobmyślonego dzieła".

Dbałość Gogola o formę literacką nie wynikała z kultu dla słownych igraszek lub abstrakcyjnego uwielbienia dla wykwintnej formy. Pisarz zmierzał przede wszystkim do tego, aby słowo oddawało z całą precyzją wagę myśli, aby było doskonałym wyrazicielem społecznych treści dzieła. Gogol nie korzył się przed sztuką jako przed autonomiczną dziedziną piękna, lecz uważał pisarstwo za służbę społeczną, a głównym jego miernikiem było dlań kryterium użyteczności społecznej. „Pamiętaj — czytamy w jednym z jego listów — że zostaliśmy powołani na świat nie dla świętowania i zabawy, zostaliśmy tu wezwani, aby wziąć udział w bitwie. Dlatego też ani na chwilę nie powinniśmy zapominać, że wstąpiliśmy w bój i nie należy wybierać takich miejsc, gdzie zagrażają mniejsze niebezpieczeństwa; każdy z nas winien, jak dobry żołnierz, rzucać się tam, gdzie toczy się najbardziej zażarta walka".



Dom w Soroczyncach gdzie urodził się Gogol

Śmiechu Gogola przeraziła się pańszczyźniana reakcja. U schyłku swojego życia przeląkł się go — sam autor „Martwych dusz". Rozdźwięk między realistycznym wizerunkiem epoki a koncepcją Gogola-moralisty i reformatora społecznego stał się dla pisarza zgubny, gdy jego ustami przemówiła ginąca klasa. Nastąpiło to w „Wybranych urywkach z korespondencji z przyjaciółmi", w utworze o tendencji skrajnie reakcyjnej, gloryfikującym wszystko to, co Gogol w poprzednich dziełach wyszydził i potępił. „Wybrane fragmenty" są nie tylko świadectwem osobistej tragedii Gogola, lecz także wyrazem owych sprzeczności epoki, które zarysowały się w starciu między pańszczyźnianym ustrojem a rewolucyjnym nurtem czterdziestych lat w Rosji. W tym starciu Gogol — ciężko chory, oddalony od ojczyzny i walk klasowych, które toczyły się w kraju, ulegając presji wstecznego otoczenia — skapitulował. On, który zdemaskował i potępił Sobakiewiczów i horodniczych, stanął teraz po ich stronie. Porażkę Gogola z rozgoryczeniem stwierdził Bieliński w słynnym liście do Gogola, który Lenin nazwał „jednym z najlepszych utworów niecenzurowanej prasy demokratycznej" *). „I w tym czasie — czytamy w liście Bielińskiego — wielki pisarz, który swoimi zadziwiająco artystycznymi dziełami, głęboko prawdziwymi utworami tak potężnie przyczynił się do samouświadomienia Rosji... zjawia się z książką, w której występuje jako rzecznik knuta i apostoł niewiedzy".

Straciwszy orientację w zamęcie wydarzeń politycznych, Gogol załamał się jako artysta. Wysiłki zmierzające do ukończenia drugiego tomu „Martwych dusz" zakończyły się niepowodzeniem. Gogol pracował nad tym dziełem dziesięć lat, kilka razy niszczył je, potem ze zdwojoną energią zabierał się do pisania i znowu składał broń. Nie potrafił swojego genialnego śmiechu zamienić w hymn pochwalny na cześć samodzierżawia. Przerobić Sobakiewicza na szlachetnego obszarnika Kostanżogło — to było ponad siły nawet takiego talentu, jakim był Gogol. Odczuł to i sam pisarz, choć nie zdawał sobie sprawy z istotnych przyczyn swojej klęski. Ostatnią redakcję drugiego tomu „Martwych dusz" strawił ogień. Ostało się z nich kilka fragmentów.

Błędy, których Gogol padł ofiarą przy końcu życia, nie mogą oczywiście przekreślić jego wielkich zasług dla literatury rosyjskiej i kultury europejskiej. Nie mogły przyćmić urody jego genialnych dzieł, które przetrwały zwycięsko próbę stulecia i należą do największych arcydzieł literatury światowej. W setną rocznicę śmierci autor „Mrtwych dusz" wraca do nas jako człowiek, który nienawidził kłamstwa i tyranii, jako wielki pisarz narodu rosyjskiego, walczący z krzywdą i wyzyskiem, żywiący szczere uczucia dla ludu i nienawiść dla jego ciemiężycieli. W walce o wolność i pokój genialne dzieła Gogola są naszym sprzymierzeńcem.

Roman Karst

*) Lenin. Dzieła. T. 20. Str. 223 224.

Niema scena z „Rewizora" — rysunek przypisywany Gogolowi

SEWERYN POLLAK

WIERSZE

DOM SERCU MIŁY

Były trudy, ofiary były,
Będą jeszcze cięższe, być może,
Ale ja o dom sercu miły
Już się nie trwożę.

Bo kiedy gmachu zrąb
Wysoka dźwignęła sprawa,
Dzisiaj jak dach
Wieńczy mój dom
Konstytucyjna Ustawa.

I przychodzi nie jak obietnica,
Nie jak marzenie niespełnione,
Ale jak prosta z pola robotnica
Wracająca po pracy z plonem.

Przychodzi — dotrzymanie i chwała,
Przychodzi — spełnienie żywe.
Praca miarą prawdziwą się stała
Tego, co jest w nas prawdziwe.

I trudno oprzeć się wzruszeniu,
Trudno, by serce nie biło.
Pomyśleć: o nią w każdym pokoleniu
Tylu walczyło.

Mówili o niej: nadzieja,
Powtarzali ginąc: swoboda,
I każdy z wiarą umierał,
Że wolnym miecz wolny podał.

Wierzyli w szczęśliwszą przyszłość,
W powszechną ludu sprawę,
Aby stu robotników wyszło
Ludową wynosząc Ustawę.

W kształt oblekły się ich marzenia
Już beztrwożne nasze dni i noce
Niosąc w dłoniach ciepły blask płomienia
Lud przekaże go przyszłej epoce.

BIEL ŚNIEGU

Poeta z Wenezueli
Na polskiej znalazłszy ziemi
Od prześladowców schronienie,
Gdy śnieg po raz pierwszy ujrzał,
Zadziwił się jego bieli
I ręce w niej czule zanurzał,
I ciepłym ogarniał spojrzeniem.

Poeta z Wenezueli,
Gdzie słońce skrzy z całej mocy
I upał panuje srogi,
Przyrównał swój kraj do nocy,
Wśród której nie widać drogi.
— U nas — mówił — blask ciemnieje,
A u was biel śniegu grzeje.

Tak połączył w jedną całość
Swobodę i śniegu białość
Poeta z Wenezueli.

POWRÓT MŁODOŚCI

Ty nie błądzisz, bo ty jesteś żywą
Miłością, jesteś codziennym
Trudem, który myśl niecierpliwą
Wiedzie torem jedynym, niezmiennym.

Ty nie błądzisz, ty umiesz wyznaczyć
Drogę sobie, a widnokrąg ludziom,
Bo ty nie znasz bezdusznej rozpaczy,
Ku radości i szczęściu budząc.

Ty nie byłaś i nie będziesz samotna —
Nazbyt wiele masz prostej odwagi.
O, doprowadź mnie o poranku do okna,
Abym stanął w jego blasku nagim,

Bym się ostrym zachłysnął powietrzem
I znów młody zbiegając do ludzi po schodach
Wykrzykiwał słowa najlepsze:
Miła, tyś młodość świata i świata uroda.

DOBRZYŃ

Maj uśmiechem liści
Wita chmurkę różowo-białą
Ponad miasteczkiem, nad rzeką,
Nad mą młodością daleką.

Pozdrawiam braterstwo obłoków,
Co dawne przywodzą dni,
Tutaj młodość na każdym kroku
W szybkach okiennych lśni.

O poezji w strażackiej szopie
Mówię chłopom, wiejskim kobietom.
— Czy to prawda, proszę pana, że Szopen
Był też jakby trochę poetą?

Proszą mnie małe dzieci:
— Niech pan coś powie o misiu,
O misiu łakomym, burym,
A ja im takie wiersze czytam dzisiaj,
Co uczą przenosić góry.

Wielcy pisarze o Wiktorze Hugo

...nigdy jeszcze nie pojawiło się w Europie tak zgodne i silne dążenie do zrzucenia z siebie pęt klasycyzmu, scholastycyzmu, pedantyzmu czy też głupicyzmu (wszystko to jest jednym i tym samym). We Francji pojawił się Wiktor Hugo oraz wielu innych utalentowanych pisarzy...

(W. BIELIŃSKI)

Obecność Wiktora Hugo wśród nas nie jest sprawą zburzonego lub na powrót postawionego pomnika, nie jest sprawą zdjęcia go przez karłów, rechotania żab czy też fałszerstw wyborczych. Głos Wiktora Hugo wystawiony był na ryzyko zagubienia się w burzy, ale sam poeta stał się burzą, idąc razem z wielką nawałnicą ludzką, odradzając się w piersi milionowych mas, gdzie utopia staje się życiem, gdzie myśl i słowo stają się siłą i działaniem. A wielki grom narodów uderzy tych, którym wydawało się, że w swoich rękach posiadają monopol na piorun, wichura ludzka na zawsze wymiecie czarne niebo, sprawą saletry stanie się przebijanie gór, proch strzelniczy stanie się prochem do rozsadzania skał, energia atomowa służyć będzie odwracaniu biegu rzek i tworzeniu mórz, jak to ma miejsce obecnie na Syberii i urzeczywistni tysiące rzeczy nie dających się wyobrazić jeszcze, które sprawią, że człowiek stanie się wielki i szczęśliwy, gdy pokój zapanuje na całym świecie.

(L. ARAGON)

Ludzkim było, że — aby nie osamotnieć — szukał w swych utworach kontaktu z ludem i z czasem. Dopiero na skałach Guernsey został socjalistą... Po ukazaniu się „Nędzników" w milionach egzemplarzy zawołał uszczęśliwiony: „Między tłumem i mną nawiązane zostały stosunki, kochamy się i rozumiemy".

(H. MANN)

Sprawiedliwość, Miłosierdzie, Dobro, Miłość z pojęć używanych w wypisach szkolnych znowu stały się rzeczywistymi obrazami... Chłopięcemu sercu wydawały się one tytanami i serce uczyło się płakać, oburzać i cieszyć światem wielkich uczuć... Opowiedział mi o życiu ludzkości, starał się opisać je w sposób historyczny, filozoficzny, naukowy... On to bił na alarm: „Obudźcie się, człowiek cierpi nędzę, lud gnębiony jest przez niesprawiedliwość!" To budzenie ludzkości było czymś wielkim i wspaniałym...

Gdy wracam do złudzeń swojej młodości, przykrytych pyłem czasu, z uśmiechem gorącej wdzięczności wspominam swoje dawne zachwyty. Hugo nauczył moje serce, jak powinno bić — nauka ta przydała mi się. Znowu żyję w Wielkim świecie, wśród Wielkich ludzi.

(A. TOŁSTOJ)

Francjo, twój syn Hugo jest jednym z największych brylantów w wieńcu twojej sławy. Jako trybun i poeta grzmiał ponad światem niczym huragan, pobudzając do życia wszystko to, co jest pięknym w duszy ludzkiej. Wszędzie tworzył bohaterów i tworzył ich swoimi książkami w niemniejszym stopniu niż ty sama, przez cały ten okres, gdyś, Francjo, kroczyła na czele narodów ze sztandarem wolności w ręku, z wesołym uśmiechem na pięknej twarzy, z nadzieją zwycięstwa prawdy i dobra w uczciwych oczach. Uczył on wszystkich ludzi, jak należy kochać życie, piękno, prawdę i Francję. Dobrze się stało dla ciebie, że już nie żyje. Gdyby był żywym nie wybaczyłby podłości nawet Francji, którą kochał jako młodzieniec, którą kochał również wtedy, gdy osiwiał.

(M. GORKI)

Jak Wiktor Hugo walczył z kolonializmem

W trakcie ostatnich obrad Światowej Rady Pokoju w Wiedniu jeden z jej członków, poeta chiński Mao Tung, postawił wniosek, aby w roku bieżącym cała postępowa ludzkość obchodziła uroczyście 150 rocznicę urodzin wielkiego poety francuskiego, Wiktora Hugo. Wniosek ten przyjęty został przez Światową Radę Pokoju. W związku z tym warto przypomnieć list Wiktora Hugo napisany w związku z napaścią Francji i Anglii na Chiny w latach 1853 — 1860.

Hauteville-House, 25 listopada 1861

Do kapitana Butlera

Pyta pan o moje zdanie na temat ekspedycji chińskiej. Uważa pan tę ekspedycję za przynoszącą zaszczyt i piękną, i jest pan na tyle łaskawy, by przyznać jakieś znaczenie moim uczuciom. Według pana ekspedycja chińska dokonana pod podwójnym sztandarem królowej Wiktorii i cesarza Napoleona jest zaszczytem, którym mają podzielić się Anglia i Francja i chciałby pan wiedzieć, jak dalece mogę zaaprobować to francusko-angielskie zwycięstwo.

Skoro chce pan znać moje zdanie na ten temat, oto ono:

W pewnym zakątku świata znajdował się cud świata. Cud ten nazywał się Pałacem Letnim. Sztuka posiada dwie zasady: Myśl, która stworzyła sztukę europejską oraz Chimerę, która stworzyła sztukę wschodnią. Pałac Letni był dziełem sztuki chimerycznej podobnie jak Partenon jest dziełem sztuki przenikniętej myślą. Było w nim wszystko, co może zrodzić wyobraźnia narodu, który jest narodem niemal niezwykłym. Nie było to, jak Partenon, dzieło rzadkie i jedyne. Był to niejako olbrzymi model chimery, o ile chimera może posiadać jakiś model. Niech sobie pan wyobrazi konstrukcję, której nie da się wyrazić, coś jakby budynek księżycowy, a będzie pan miał Pałac Letni. Niech pan zbuduje sen z marmuru, agatu, bronzu, porcelany, niech go pan wyłoży drzewem cedrowym, wybije drogimi kamieniami, niech pan porozwiesza w nim jedwab, niech pan uczyni z niego sanktuarium, hu em, cytadelę, niech pan ustawi tam bóstwa, potwory, niech je pan pokryje werniksem, emalią, złotem, niech je pan namaści, niech pan każe budować architektom, którzy są poetami tysiąca i jednego snu tysiąca i jednej nocy, niech pan doda do tego ogrody, baseny, fontanny, łabędzie, ibisy, pawie, niech pan jednym słowem wyobrazi sobie olśniewający twór fantazji ludzkiej, który przyjął kształt świątyni i pałacu, a będzie pan miał Pałac Letni. Aby go stworzyć potrzebna była długa praca dwóch pokoleń. Artyści, poeci, filozofowie znają Pałac Letni. Mówi o nim Wolter. Mówiono: Partenon w Grecji, piramidy w Egipcie, Colloseum w Rzymie, katedra Notre Dame w Paryżu, Pałac Letni na Wschodzie. Jeśli się go nie widziało, marzyło się o nim. Było to coś w rodzaju straszliwego, nieznanego arcydzieła, widzianego z oddali w półmroku jakby sylwetka cywilizacji azjatyckiej na horyzoncie cywilizacji europejskiej.

Cud ten zginął.

Pewnego dnia dwóch bandytów weszło do Pałacu Letniego. Jeden z nich złupił go, drugi spalił. Jak z tego widać zwycięstwo może być rzezimieszkiem. Zniszczenie Pałacu Letniego na równi obciąża rachunek obu zwycięzców. Wmieszane jest w to nazwisko Elgina), które posiada fatalną własność przypominania Partenonu. To samo co uczyniono w Partenonie, uczyniono również w Pałacu Letnim. W Pałacu Letnim uczyniono to pełniej i lepiej, tak aby nic nie zostało. Wszystkie skarby wszystkich naszych katedr nie dorównałyby temu wspaniałemu muzeum sztuki wschodniej. Znajdowały się tam nie tylko dzieła sztuki, było to również nagromadzenie dzieł złotnictwa. Wielki wyczyn, wielki łup. Jeden ze zwycięzców napełnił swe kieszenie, a drugi zwycięzca, widząc to, napełnił swoje kufry. I powrócili do Europy, wymachując rękami, roześmiani. Taka jest historia dwóch bandytów.*

My, Europejczycy, jesteśmy ludźmi cywilizowanymi, a Chińczycy są dla nas barbarzyńcami. Oto co cywilizacja uczyniła z barbarzyństwem.

W obliczu historii jeden z tych bandytów nazywa się: Francja, drugi zaś: Anglia. Ja jednak protestuję i dziękuję panu za to, że dał mi panu temu sposobność. Zbrodnie przywódców nie są winą tych, którym przewodzą. Rządy są czasem bandytami, narody — nigdy.

Cesarstwo francuskie zagarnęło do swojej kieszeni połowę tego zwycięstwa i pokazuje dziś wszystkim, ze swego rodzaju naiwnością właściciela, wspaniałą mieszankę z Pałacu Letniego. Mam nadzieję, że nadejdzie dzień, gdy Francja, uwolniona i oczyszczona, zwróci ten łup ograbionym Chinom.

Tymczasem stwierdzam, że była jedna kradzież i dwóch złodziei.

Tak dalece, proszę pana, mogę zaaprobować ekspedycję chińską.

Wiktor Hugo

*) Pełnomocnik angielski w Chinach, lord Elgin, był synem człowieka, który wziął udział w złupieniu Partenonu przez Anglików.

BOGDAN BUTRYŃCZUK

REPERTUAR — TREŚĆ TEATRU

Informowanie opinii publicznej o zamierzeniach repertuarowych należy do tradycji. Obszerne artykuły i wywiady prasowe towarzyszyły jeszcze w niedawnych latach, niby zwycięskie fanfary, corocznej inauguracji sezonu teatralnego, każdej nowej nominacji na stanowisko dyrektora teatru. Zwykle obiecywano sobie wiele po tego rodzaju zapowiedziach. Ale — jak to wszyscy dobrze pamiętamy — kończyło się przeważnie na obietnicach. Owe zamierzenia jako wyraz artystycznych ambicji danego teatru były w zasadzie tylko odzwierciedleniem dobrych chęci i szlachetnych marzeń. Przyjmowano więc je na ogół bez dyskusji, ponieważ prezentowały się dość pięknie, aby nawet częściowa ich realizacja mogła zrekompensować płonne lecz nie gasnące nadzieje tej części odbiorców, która wprawdzie płaciła za bilety ceny niższe, lecz za to stawiała sztuce o wiele wyższe wymagania.

Zmiany, jakie pod wpływem społeczno - politycznych przeobrażeń ostatnich lat zaszły na widowni, zadecydowały o zwycięskim zakończeniu pierwszego etapu walki o teatr, co przede wszystkim znalazło swój wyraz w układzie repertuaru. Bezsporną zdobyczą tego okresu było ustalenie kryteriów selekcji, dzięki czemu początkowy bałagan w tej dziedzinie ustąpił miejsca ambitniejszemu, choć dalekiemu jeszcze od treści tych przemian, jakie u nas zaszły, eklektyzmowi repertuarowemu.

Powodzenie Festiwalu Szekspirowskiego wskazało kierunek poszukiwań. Ratując „kasę" komedie i farsy mieszczańskie w rodzaju: „Cały dzień bez kłamstwa", „Nitouche", „Roxy", „Krawiec w zamku", „Szkarłatne róże", „Muzyka na ulicy" itp. nie wytrzymały oświeconej konkurencji. Okazało się, że atrakcyjność klasyków niepomiernie wzrosła w ludowym państwie. Nie było tu żadnego ryzyka. Natomiast ryzykowne okazały się ówczesne kryteria wartościowania, ogólnikowe i pozbawione podstaw metodologicznych. Poziom artystyczny stał się pojęciem abstrakcyjnym, grawitującym ku formalizmowi, komplikującym najbardziej przejrzyste tendencje, w których mieścił się zarówno Szekspir, jak Giraudoux, Shaw i Sartre. Zapolska, Fredro, Bliziński, Perzyński i inni uzyskali nie notowaną poprzednio popularność. Charakterystyczne jednak, że w pamięci ogółu ostały się z tamtych czasów tylko prawdziwe osiągnięcia, takie jak „Krakowiacy i Górale", „Burza", „Celestyna" oraz „Igraszki z diabłem" w inscenizacjach Leona Schillera, katowicka inscenizacja „Jegora Bułyczowa" (Władysław Krasnowiecki), może jeszcze dwa — trzy przedstawienia, które winny pomóc wytyczyć słuszną linię dalszych planów. W pozostałych wypadkach klasycy stanowili tylko firmę — niezawodną, ale przepełnioną starzyzną. „Żywego" Fredrę ukazał nam po raz pierwszy przed niespełna trzema laty Bohdan Korzeniewski.

Dopiero przemówienie prezydenta Bieruta podczas otwarcia radiostacji wrocławskiej stało się dla twórczości artystycznej drogowskazem wskazującym cele i zadania sztuki. W rok później nastąpiła ofensywa również na odcinku teatralnym. Upaństwowienie teatrów poprzedzające Festiwal Sztuk Radzieckich i Rosyjskich stworzyło podstawy dla świadomej realizacji postulatów ideowo - artystycznych, łączących problem upowszechnienia sztuki z walką o realizm socjalistyczny. Dlatego też dopiero od tej chwili można mówić o repertuarze jako o rzeczywistym planie ideowo - artystycznych zamierzeń, co wcale nie znaczy, abyśmy mieli najwspanialsze nawet zamierzenia przyjmować przez aklamację. Przeciwnie, dopiero teraz, gdy stworzone zostały warunki sprzyjające realizacji wszelkich planów, gdy plan stał się podstawą rozwoju wszystkich dziedzin naszego życia, mamy nie tylko prawo, lecz obowiązek wszechstronnego rozpatrzenia jego perspektyw, przedyskutowania i ulepszenia. Zwłaszcza że krytyka teatralna sygnalizuje od czasu do czasu „kryzysy" artystyczne, nawiedzające poszczególne teatry, nie wdając się przeważnie w analizę tego, bądź co bądź, dziwacznego i nieprawdopodobnego w naszych warunkach zjawiska. Oczywiście, sygnały te nie pokrywają się z pojęciem kryzysu jako przejawu anarchii gospodarczej, tak typowej dla gospodarki kapitalistycznej, nie oznaczają też tego, co można by nazwać „kryzysem nadprodukcji teatralnej". W kraju gospodarki socjalistycznej, gdzie również produkcja artystyczna (produkcja tj. wynik pracy przedsiębiorstwa wydawniczego, koncertowego czy teatralnego, nie zaś twórczość artystyczna) podlega ścisłej dyscyplinie planu, gdzie jej społeczny charakter wspiera się o uspołecznioną własność środków produkcji — nie ma i nie może być także kryzysu programowego.

Zdarzają się jednak przesilenia, których konsekwencje nie ograniczają się tylko do załamania linii artystycznej, lecz także atakują bazę ekonomiczną teatru, mówiąc inaczej — uniemożliwiają wykonanie planu usługowego i finansowego. Jeśli w Warszawie, Łodzi, Poznaniu, Krakowie czy Katowicach sztuka schodzi z afisza po trzydziestu czy czterdziestu „watowanych" przedstawieniach (co się niekiedy zdarza) — znaczy to, że jest pozycją rażąco deficytową. I to deficytową nie w sensie tylko finansowym — podwójnie, nie spełnia bowiem swego najważniejszego, bojowego zadania w walce o nowego człowieka. Zamiast pomagać — szkodzi, zamiast uzbrajać — demobilizuje. Zjawisko to posiada najrozmaitsze źródła i wystarczająco skomplikowane przyczyny, aby poświęcić mu miejsce osobne. Nie ma zresztą potrzeby powtarzania znanych i uznanych argumentów.

Festiwal Sztuk Radzieckich i Rosyjskich otworzył okres bardziej precyzyjnego planowania. Dzięki „odkryciu" nowych wartości ideologicznych i artystycznych sztuki, dzięki wzbogaceniu repertuaru o dzieła pisarzy radzieckich i rosyjskich klasyków, teatr otrzymał niejako zastrzyk świeżej krwi, i niebezpieczeństwo eklektyzmu zostało w znacznym stopniu zażegnane. Sam Festiwal przyniósł kilka wybitniejszych przedstawień, jak „Trzy siostry", „Na dnie", „Mieszczanie", nowe opracowanie „Jegora Bułyczowa", „Lubow Jarowaja" i inne. Nowy repertuar stworzył podwaliny nowego, socjalistycznego teatru. Notujemy takie osiągnięcia jak inscenizacje „Młodej Gwardii" i „Brygady szlifierza Karhana", jak świadome już nawiązywanie do postępowej tradycji naszej literatury dramatycznej, co w efekcie swym dało takie przedstawienia jak „Mąż i żona" (Warszawa) i „Henryk VI na łowach" (Wrocław). Należało teraz jak najszybciej wypełnić lukę w zakresie rodzimej dramaturgii. Ten zasadniczy brak dawał dość mocny punkt oparcia dla wstecznych tendencji, penetrujących jeszcze środowiska artystyczne.

Konkurs literacki i Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych — mimo wielu błędów — przekroczył granice doraźnej pomocy, jakiej miał udzielić teatrom. Jego doświadczenia mogą dziś dla nas stanowić osobną gałąź wiedzy z zakresu trudności, na jakie napotyka realizacja postulatów twórczości artystycznej. Mamy je świeżo w pamięci, nie warto ich więc przypominać. Należy natomiast z tych doświadczeń w pełni korzystać. Po Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych eklektyzm repertuarowy powinien był stracić ostatni punkt oparcia.

Okres postulowania zadań stojących przed naszym teatrem mamy już poza sobą. Obecnie teatr realizuje te postulaty: rozszerza pole swego działania, pracuje nad doskonaleniem realistycznego warsztatu, modeluje własne oblicze ideowo-artystyczne. Wszystkie te zadania winny być zbudowane na fundamencie planu repertuarowego. *Jeśli teatr nie wykonał planu finansowego, jeśli aktorzy przestali się rozwijać, jeśli słyszycie narzekania na ten czy inny zespół — zastanówcie się nad repertuarem.*

Ale czujność obowiązuje również w sztuce. Niebezpieczeństwo cofnięcia się teatru na pozycje eklektyzmu, który w języku politycznym nazywa się oportunizmem, grozi nadal i będzie groziło tak długo, dopóki będzie trwała walka klasowa, dopóki będzie istniał nacisk chwiejnej lub reakcyjnej części publiczności na teatr, na aktorów, na reżyserów... i poddawanie się temu naciskowi. Po zrywie festiwalowym daje się zauważyć czasem zarówno w twórczości dramatycznej, jak i w teatrze, jakieś zmęczenie bieżącym życiem, jakaś rezygnacja z wielu poważnych zdobyczy obu festiwalów.

Fakty poszukiwania łatwego powodzenia, osłanianie istotnej ucieczki od rzeczywistości pozorem nawiązywania do postępowych tradycji (nie jest to bowiem w istocie sprawą tak prostą, jak sobie mogą wyobrażać wulgaryzatorzy), są wyrazem zwiększonego nacisku elementów reakcyjnych i niedostatecznej pracy politycznej w teatrze, niedostatecznej ofensywności i bojowości w stosunku do działania wroga klasowego, które przejawia się m. in. również w propagowaniu mieszczańskich gustów.

Niebezpieczeństwo to jest widoczne, ale na razie jest tylko niebezpieczeństwem, któremu można i trzeba zapobiec. W tym właśnie celu zwołana została ostatnio dwudniowa narada kierowników artystycznych, literackich i administracyjnych naszych teatrów, z udziałem wybitnych reżyserów i aktorów, pisarzy dramatycznych oraz krytyków. Zarówno wicemin. Włodzimierz Sokorski w zagajeniu, jak również dyr. Jerzy Pański w referacie o zadaniach teatrów na rok 1952 największy nacisk położyli na krytykę bieżących planów repertuarowych, w których uwidoczniły się wyraźne pęknięcia przede wszystkim w zakresie sztuk współczesnych polskich i obcych.

Przyjrzyjmy się bliżej ramowemu zestawieniu repertuaru teatrów dramatycznych na rok 1952, który obejmuje ponad trzysta premier. Niestety, jest to cyfra bez pełnego pokrycia, ponieważ z górą trzecia jej część to w planie puste miejsca, zaznaczone jedynie określeniem tematu nieokreślonej pozycji według słusznego w zasadzie wzoru: „sztuka o tematyce aktualnej wewnętrznej", „sztuka o tematyce antyimperialistycznej", „sztuka o tematyce historycznej", „dramat heroiczny", „sztuka o tematyce budownictwa socjalistycznego", albo swobodniej „sztuka klasyczna rosyjska", „komedia współczesna" lub wprost — i już niesłusznie — „sztuka do uzgodnienia" (z kim? — z zespołem teatru czy z CZ TOF-em?), albo „sztuka Zapolskiej, albo Fredry", czy „Blizińskiego, albo Perzyńskiego". Podjęcie decyzji w doborze repertuaru jest rzeczą równie trudną jak odpowiedzialną. Ale nieodzowną. Jakże bowiem można tworzyć plan finansowy, jeśli nie wiadomo, co będzie się grało? Ładnie by wyglądało np. wydawnictwo obliczające koszty produkcji tomu encyklopedii według kalkulacji tomiku poezji. I odwrotnie. Przecież każda sztuka wymaga innych przygotowań i nakładów finansowych, innego planu i stylu pracy, odpowiedniego doboru kadr artystycznych i — choć nie jest to jeszcze u nas zasadą (bo przy takim „planowaniu" być nie może) — rozmaitych zabiegów badawczych. Taka „ramowość" ogranicza w praktyce nowatorstwo inscenizacyjne na materiale dzieł klasyków, przekreślając jeden z podstawowych postulatów realizmu socjalistycznego. Zanim kierownictwo teatru zdecyduje się czy przygotować sztukę Fredry, czy też Zapolskiej (i jaką) trzeba będzie dać w miesiąc premierę. O rzetelnym odczytaniu sztuki na nowo na pewno nikt nie pomyśli. Aby więc uniknąć późniejszych nieporozumień, wyrugowano z ramowego repertuaru niejednego teatru rozumną koncepcję, zastępując ją martwym schematem, który z kolei wypełniony został dowolnym określeniem tematycznym, w gruncie rzeczy zwalniającym kierownictwa tych teatrów od obowiązku myślenia kategoriami artystycznymi, jak również od znajomości literatury dramatycznej i — w konsekwencji — od konkretnego planowania.

Dlaczego twierdzę, że ów ramowy podział repertuaru na pięć kategorii (I. Sztuki polskie współczesne, II. Sztuki polskie dawne, III. Sztuki radzieckie, IV. Inne sztuki współczesne, V. Sztuki klasyczne obce.) pachnie martwym schematem? Ponieważ jest to podział mechaniczny, bezproblemowy, oderwany od konkretnej rzeczywistości, pozbawiony żywych treści. Mieści on np. w pierwszej kategorii utworów sztukę Brandstaettera „Król i aktor", Gruszczyńskiego „Pociąg do Marsylii" i napisaną przez Jurandota nową wersję starej komedii Birabeau „Woźny i minister" p. t. „Rodzinka". Funkcja i zasięg społecznego oddziaływania każdej z tych sztuk jest różny, mimo to jednakową rolę odgrywają one w schemacie planu, który zupełnie nie wyróżnia zadań, jakie stawia przed teatrem Partia: wychować nowego człowieka i przygotować go do wielkich zadań naszego czasu, takich jak szybkie socjalistyczne uprzemysłowienie kraju, jak walka o podniesienie produkcji rolnictwa, jak rozbudowa spółdzielczości produkcyjnej na wsi, jak walka o pokój. Przeglądając omawiany plan repertuarowy odnosi się wrażenie, że teatr wyizolował się ze społeczeństwa, że przestał żyć zagadnieniami, którymi żyje naród, że niedawny festiwal zachwiał na krótko jego wewnętrzną równowagę, i dopiero teraz wolno powraca do poprzedniego stanu. Jest w tym jakaś ironia, że trzeba było oddać kierownictwo teatru „Ateneum" Warmińskiemu, aby Warszawa mogła obejrzeć jego aktualną i wyróżnioną Państwową Nagrodą sztukę. Ale co ma zrobić Tarn, który zdążył już napisać drugi dramat? Planuje się „polską sztukę antyimperialistyczną", natomiast nawet „Zwykła sprawa", a nie tylko „Ortega", już porasta kurzem w archiwach COPA. W imieniu czterech łódzkich teatrów dramatycznych tylko „Nowy" zdobył się w planie rocznym na pokazanie konkretnej polskiej sztuki „Pociąg do Marsylii", której próby już dobiegają końca. Państwowe Teatry Dramatyczne we Wrocławiu poszukują pozycji o tematyce antyimperialistycznej. Dla ułatwienia poszukiwań do wymienionych poprzednio dorzucę jeszcze jedną: „Faryzeusze i grzesznik" Pomianowskiego i Wolin zdecydowanie przeczą tezie, jakoby żywot współczesnego utworu o wyraźnej problematyce politycznej nie przekraczał dwóch miesięcy. „Faryzeusze" żyją już intensywnym życiem z górą cztery lata i cieszą się dobrym zdrowiem, co pozwala wnosić, że wytrzymają bez szwanku również inscenizacje np. teatrów łódzkich i wrocławskich. Nie jest to oczywiście pozycja wyjątkowa.

Jakże łatwo umieszczać w planie nie napisane jeszcze sztuki o „tematyce aktualnej wewnętrznej", skoro tylko z trudem można je znaleźć na biurkach naszych pisarzy, którzy niewątpliwie ponoszą największą winę za ten brak. Ale nie tylko oni. Wiadomo bowiem, że arcydzieła nie powstają z dnia na dzień, zwłaszcza po doświadczeniach Festiwalu, który wielu odstręczył i nie dał naszym dramaturgom nazbyt wielu dowodów troskliwej opieki teatru nad utworem. Także ponoszą tu winę ci, którzy usiłują przekreślić pozytywne osiągnięcia, już przecież dokonane i widoczne. „Kąkol i pszenica" Łomnickiego nic nie straciła ze swych wartości i ciągle należy do najbardziej aktualnych politycznie sztuk naszego repertuaru. Mimo to nie znalazłem jej w planie. Cóż z tego, że CZ TOF podaje listę 28-u zatwierdzonych do grania w pierwszym półroczu sztuk polskich pisarzy, sugerując równie nieśmiałe jak nieobowiązujące propozycje, skoro być może większość warszawskich teatrów nie da w tym czasie, tj. w pierwszym półroczu, ani jednej polskiej premiery. I to wbrew oficjalnemu zapewnieniu CZ TOF-u, że jedynie trzy teatry, mianowicie „Nowy" i „Ludowy" w Warszawie oraz „Żydowski" w Łodzi nie wystawią w pierwszym półroczu r. b. polskiej sztuki. Mogę CZ TOF w dyskrecji zapewnić, że w wymienionym okresie ani Państwowy Teatr Polski, ani „Współczesny", ani „Nowej Warszawy" nie wystawią polskiej sztuki współczesnej, wątpić też należy, czy zdąży z prapremierą „Zbiegów" Auderskiej „Narodowy". W ten sposób tylko „Zwycięstwo" Warmińskiego w „Ateneum", program „Syreny", „Król i aktor" Brandstaettera w „Kameralnym" i prawdopodobnie „Rodzinka" Jurandota w „Powszechnym" reprezentowałyby całe bogactwo zagadnień naszej współczesności i dorobek naszych pisarzy. Może poza Warszawą będzie pod tym względem lepiej, ale plan repertuarowy na to nie wskazuje. Również Kraków ujrzy tylko „Pociąg do Marsylii" Gruszczyńskiego. Resztę pokaże przyszłość.

Oczywiście, nie znaczy to, że teatr nie może zarezerwować w swoim repertuarze miejsca dla sztuk nowych, które powstają ciągle i zasługują na jak najszybsze rozpowszechnienie. Miejsce na wartościowe dzieło polskiego pisarza powinno się zawsze znaleźć na każdej polskiej scenie. Wiemy jednak, że nie rozpisano na razie żadnego konkursu, który by wymagał aż tak daleko posuniętej zapobiegliwości. Toteż bez krzywdy dla bieżącej, ciągle rodzącej się twórczości dramatycznej, można i trzeba korzystać z tego, co już mamy do dyspozycji.

Więcej zastrzeżeń budzić muszą luki pozostałych rubryk schematu. Zatrzymajmy się na chwilę przy „sztukach polskich dawnych". Mamy tu wprawdzie sporo tytułów, i to tytułów nowych — jedynie cztery teatry nie umiały żadnego wymienić — ale jakiż brak inwencji. Fredro, gdyby żył, to... zostałby w ciągu tygodnia milionerem. W dwudziestu dwu teatrach odbędzie się dwadzieścia sześć premier fredrowskich komedii. Afekt to, czy ucieczka? Nawet Zapolska nie wytrzymuje z nim konkurencji, choć również wciska się, gdzie tylko może, na zmianę z Blizińskim, Bałuckim, Perzyńskim. Należałoby się cieszyć tym renesansem Fredry, gdyby nie używano go najczęściej do łatania dziur repertuarowych. Podejrzenie to nie daje mi spokoju na podstawie układu repertuarowego dwu scen Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie, który zapowiada: „Zemstę" Fredry i „Lalkę" Prusa. Ktoś mało zorientowany mógłby podejrzewać, że — oprócz Fredry — nie mamy klasyków, że musimy pomagać sobie przeróbkami powieści. Albo też, widząc w repertuarze tego samego teatru tytuł znakomitej powieści Balzaka, że nie rozróżniamy gatunków literackich. Tymczasem repertuar teatru wrocławskiego i katowickiego oraz „Powszechnego" w Warszawie wskazuje, że mamy wiele znakomitych i niesłusznie zapomnianych dzieł, zasługujących na trwały żywot sceniczny, jak: „Komedia" Korzeniowskiego, „Arlekin — Mahomet" Zabłockiego, „Indyk nadziewany dukatami" Dmuszewskiego, „Pozytywni" Narzymskiego, „Błazen" Świętochowskiego; inne teatry przypominały „Mindowego" Słowackiego. „W sieci" Kisielewskiego, „Ruchome piaski" Choynowskiego. „Zemsta" w Teatrze Polskim będzie zapewne przedstawieniem twórczym, dlatego słusznie znalazła się w repertuarze. Ileż jednak premier tej sztuki przeszło bez echa? Ale adaptacje powieściowe na reprezentacyjnej scenie, przy sporej ilości nie ruszonych jeszcze arcydzieł naszej klasyki, powinny zwrócić uwagę na kierunek ambicji artystycznych nie tylko tego teatru. Oczywiście, schemat nie byłby schematem, gdyby nie dało się wcisnąć między klasyków również Władysława Krzemińskiego z jego „Romansem z wodewilu". Tak się też stało.

Prawdziwie białą plamą na mapie planu jest rubryka mająca zawierać tytuły sztuk radzieckich. Spis CZ TOF-u wymienia sześćdziesiąt tytułów, plan — aż żenująco niski procent tej cyfry. Większość teatrów nie mogła zdecydować się na wybór choćby jednej tylko pozycji. Tylko pięć teatrów sięgnęło do najpoważniejszej u nas w tej chwili sprawy — do monumentalnego dramatu rewolucyjnego, ale tylko trzy zdecydowały się na „Człowieka z karabinem" Pogodina, „Zagładę eskadry" Kornijczuka i „Niezapomniany rok 1919" Wiszniewskiego, ale tylko jeden Wrocław ujrzy „Człowieka z karabinem" w pierwszym półroczu br. A przecież właśnie ten typ sztuk posiada największą dla naszego odbiorcy siłę artystycznego oddziaływania. Właśnie one, ze względu na zawarty w nich patos, siłę charakterów, bohaterstwo ludzi walczących o nowy świat, zdzierających bez litości maskę z wrogów rewolucji, właśnie one posiadają w największym stopniu moc przebudowywania psychiki człowieka. Są nie tylko szkołą widza ale i artysty. One właśnie ukształtowały oblicze ideowo - artystyczne radzieckiego teatru i literatury dramatycznej.

Pamiętam, że przed dwoma laty Leon Schiller miał zamiar wystawić jeden z najwspanialszych dramatów tego rodzaju, mianowicie „Optymistyczną tragedię" Wiszniewskiego. Ale nie było jej jeszcze wówczas w „spisie". Dziś jest, dlaczego więc Schiller nie realizuje swej koncepcji na scenie jednego z naszych czołowych teatrów?

Innego typu nieporozumienie polega na fałszywej interpretacji nieantagonistycznych konfliktów, którym inscenizacja nadaje niekiedy kształt wręcz groteskowy. Dramaty rewolucyjne uczą pasji i czujności rewolucyjnej, żarliwości i świadomości politycznej. Są dla nas częstokroć klarowniejsze nawet i bliższe od wielu granych obecnie sztuk radzieckich ostatniego okresu, które należy dobierać staranniej, a przede wszystkim z myślą o zadaniu, jakie mają u nas spełnić. Czekamy zatem na inscenizację „Pociągu pancernego" Iwanowa, „Sztormu" Bill-Bielocerkowskiego, „Nad brzegami Newy" Treniewa, „Kremlowskich kurantów" i innych dramatów Pogodina, „Optymistycznej tragedii" i „Niezapomnianego roku 1919" Wiszniewskiego i wielu innych. Mamy tu i wybór, i rozmaitość w przeciwieństwie do „współczesnych sztuk obcych", których „oficjalna" lista CZ TOF-u ogranicza się do piętnastu tytułów. Musi więc nas z konieczności cieszyć powodzenie „30 srebrników" Howarda Fasta, choć radość tę psują znamiona owczego pędu (7 teatrów w I półroczu). A co robić z ubożuchną reprezentacją twórczości dramatycznej narodów, budujących u siebie socjalizm. Czyżby komedyjka sportowa Paszka „4:0 dla ATK", ograne „Igraszki z diabłem" Drdy, i nienajlepszy reportaż sceniczny Semrada o Fuczíku stanowiły cały dorobek dramaturgów czechosłowackich? Czyżby Węgrzy nie mieli do pokazania nic więcej prócz „Sprawy Pawła Eszteraga" Gergely'ego i „Mostu życia" Hay'a?

Nie należy jednak dziwić się zbytnio nieznajomości współczesnego dramatu, skoro o doborze klasyków obcych decyduje na ogół ten sam schematyzm, który każe unikać kierownictwom teatrów nie tylko czytania sztuk, ale nawet... kalendarza. W ubiegłym roku przeoczono rocznicę śmierci Lwa Tołstoja. Przeoczenia tego nie naprawiono i w bieżącym. Wprawdzie jeden teatr planuje wystawienie adaptacji „Zmartwychwstania", czyni jednak raczej nieostrożnie porywając się na trudne inscenizowanie trudnej powieści (a Tołstoj wynalazek teatru już znał i chyba nie daremnie z niego tu nie korzystał), skoro ma do wyboru trzy znakomite sztuki tegoż pisarza, których tytuły pozwolę sobie dla informacji wymienić: „Żywy trup", „Ciemna potęga" i „Płody edukacji". Jeśli już teatry nasze koniecznie upierają się przy graniu powieści, niechaj z uwagi na przypadające w bieżącym roku uroczystości rocznicowe Wiktora Hugo i Mikołaja Gogola sięgną do adaptacji „Nędzników" i „Martwych dusz". Okazuje się, że nawet kalendarz może być pożyteczną lekturą.

W zakresie klasyki zmienił się „asortyment" repertuaru, znajdujący tu coś więcej niż ciągle te same trzy komedie Szekspira, te same trzy komedie Moliera, te same trzy czy dwie sztuki Shawa. Ktoś jeszcze. Tymczasem jest to Nestroy. Gdzieniegdzie pojawia się jakieś „odkrycie", „Opowieść zimowa" w Katowicach, Goldoniego „Zwady w Chioggi" (La baruffe chiozotte), nie zaś — jak podano w planie — „Rybacy z Chiossie", „Pierwsza sztuka Fanny" Shawa w „Powszechnym", może „Emilia Galotti" we Wrocławiu. Ale na tym prawie koniec. Nie pomyślano jeszcze choćby o Goethem, o Calderonie. Zgoda, ale nie pomyślano też o tragedii czy komedii antycznej, a co gorsza — w wielu wypadkach nie pomyślano zupełnie o klasyce rosyjskiej. Repertuar czterech scen PTD w Poznaniu nie przewiduje ani

(Dokończenie na str. 10-ej)

KRZYSZTOF GRUSZCZYŃSKI

POŚPIESZNY IDZIE Z OPÓŹNIENIEM

Kosmate jeżą się sosenki,
w zadymce wytarzane białej;
spóźnieni o dwadzieścia minut
stoimy w polu pod sygnałem.

Gdyby tak miesiąc szmaragdowy
zajrzał na wolny wjazd do okien...
A to już świt.. Semafor mruga
czerwonym z bezsenności okiem.

Nocą niczego się jechało,
księżyc ulicą wiódł zieloną:
A brzask w zamieci. Bure wichry
kudłatym śniegiem w szybę wioną.

Spóźnienia ponad pół godziny,
bo pod Warszawą zaspy, psiakrew...
(To klnie towarzysz mój, profesor,
że dryndą wolałby, fijakrem,

na grzbiecie żółwia, niż tak wlec się
pośpiesznym, co z rozkładu wypadł:
zrozumcie — zaraz konferencja,
a o dziesiątej — pierwszy wykład).

Narzeka sąsiad mój z przedziału
(przedział sypialny drugiej klasy),
a ja przy oknie — skądciś znam ten
szlaban i szosę i ten nasyp...

Kępę sosenek potarganych
i zwrotniczego budkę obok...
Znam skądś tej drogi polnej zakręt,
a także zamieć tę styczniową...

Tak samo świt opatulony
w śnieżycę jak w barani kożuch...
Przecież to tu... W czterdziestym piątym...
Pozwólcie bliżej, profesorze.

Godzinne prawie opóźnienie
rzecz to — przyznaję — nader przykra;
rozumiem — zaraz konferencja,
a o dziesiątej pierwszy wykład...

Mnie też się śpieszy... Diabli biorą,
że pod sygnałem w polu tkwimy...
Nawiasem mówiąc, profesorze,
ja znam ten postój z innej zimy...

Kierunek był ten sam — Warszawa,
tyle, że szło się, nie jechało...
O te sosenki przy szlabanie
przez osiem godzin bił się baon.

Dziś, kiedy patrzysz na ojczyznę,
kurierem mknąc dalekobieżnym,
przelecą za lustrzaną szybą
jakieś sosenki, wydmuch śnieżny...

Kępę sosenek potarganych
i zwrotniczego budkę obok...
Znam skądś tej drogi polnej zakręt,
a także zamieć tę styczniową...

I trudniej było metr ten przebyć,
niż dziś najdalszych tras przestrzenie —
choćby w zadymce, gdy przez zaspy
pośpieszny idzie z opóźnieniem...

WITOLD WIRPSZA

LUDZIE ZNAD

Gromada R. jest pobudowana w odmienny sposób niż wsie okoliczne. Pośrodku znajduje się duży prostokątny plac o wymiarach 150 na 300 metrów; kościółek z pruskiego muru z piękną, drewnianą, gontem krytą dzwonnicą stoi w jednym — piętrowa zaś, nieotynkowana, solidna szkoła w drugim końcu tego placu. Obok szkoły znajduje się ładna, nowoczesna willa dla nauczycieli. Pośrodku placu rośnie kilka rozłożystych, parkowych dębów i kasztanów.

Od tego placu rozchodzą się cztery ulice; wioska ma kształt litery „H", przy czym plac odgrywa rolę przygrubej nieco poprzeczki. Ta poprzeczka właśnie, od sześciu lat, od 1945 roku, jest sceną, na której rozgrywa się osobliwy konflikt dramatyczny. Może dlatego plac jest przez cały prawie czas pusty.

Historia tego konfliktu sięga czasów bardzo dawnych i przedstawia się następująco:

W okolicach Nowogródka, w drugiej połowie dziewiętnastego wieku, kiedy wyszedł ukaz carski o zniesieniu pańszczyzny, dwie rodziny chłopskie opuściły pewien majątek szlachecki i poszły w las, aby go wykarczować, założyć własne gospodarstwa i zaznać upragnionej wolności. Obie rodziny były wyznania rzymsko-katolickiego, co w owych czasach i przy zagmatwanych stosunkach narodowościowych tej połaci ziemi było równoznaczne z polskością, i z tego tytułu poczuwały się do solidarności i wzajemnej pomocy. Gdy przyjechano na upatrzone miejsce, na niewielką, dwuhektarową może polanę, pośrodku której wił się wąziutki strumień, uradzono w celu zapobieżenia przyszłym sporom, że ów strumień właśnie będzie stanowił miedzę przez Boga wytyczoną, i że Windakowicze osiedlą się na prawym, Klimontowicze zaś na lewym jego brzegu. Tak też uczyniono, i aby nikomu nie przyszło do głowy, że strumień obie zaprzyjaźnione rodziny dzieli, już w pierwszych dniach pobudowano na nim mocną, dębową kładkę.

Niebawem poszły w ruch siekiery i huczały dobrych parę lat po lesie, aż w końcu powstały na karczowiskach dwa dostatnie chłopskie gospodarstwa. Na miejscu odwiecznych buków i grabów zaszumiały żyto i jęczmień, co jesień wozy obładowane zbożem ciągnęły piaszczystą drogą do pobliskiego miasteczka, do młyna i do handlarza. Życie szło. Na zboczu niewielkiego wzgórza ogrodzono miejsce na cmentarz i złożono tam dziadków. Synowie — Windakowiczów trzech, Klimontowiczów dwóch — pożenili się, córki powychodziły za mąż i poszły w świat. Powstały nowe zabudowania, świeżą słomę położono na krokwiach, wzbiły się dymy przez otwory w strzechach, las padał pod siekierą, kolonia rozrosła się w osadę. Nazwano ją Swoboda. Strumień pozostał dalej bez nazwy — po cóż nazywać strugę, którą siedmioletnia dziewczyna może przeskoczyć?

Przez pewien czas panowała nad tą strugą sielanka. Było spokojnie, ludzie przyjaźnie ze sobą żyli, na miejscu kładki postawiono solidny most, którym i wóz, załadowany z czubem workami ziarna mógł przejechać, a nic w belkowaniu i wiązaniach nawet nie trzasło. Praca była ciężka, lasu do karczowania było jednak dość i dorabiano się wedle sił. W końcu wszakże spostrzeżono w gubernii, że powstało nowe osiedle, naniesiono punkt na mapę, spisano gdzie trzeba podatników, za ziemię kazano zapłacić, zaś między lasem państwowym a polami wytyczono granicę, której przekroczyć nie było wolno. Swobodne królestwo Windakowiczów i Klimontowiczów zacisnęła pętla.

Gospodarstwa zaczęto dzielić. Wśród obu rodzin pojawili się bogaci i biedni — podział, którego do tej pory nie było. Początkowo nie zwracano na to uwagi, pierwotna jakaś zaciekła i bezrozumna więź rodzinna przysłaniała wszystko inne. Dwaj najbogatsi chłopi w osiedlu, z Windakowiczów jeden i z Klimontowiczów jeden, otoczyli się swoim rodzinnym dworem, dzierżąc władzę i przemyśliwując, jakby ją rozszerzyć.

Na parę lat przed pierwszą wojną światową struga — ta maleńka, nienazwana struga, przestała być granicą pokoju. Klimontowicze wdarli się na terytorium Windakowiczów. Najlegalniej zresztą, przez małżeństwo. Było to pierwsze małżeństwo między tymi dwiema rodzinami. Obchodzono je też z należytą pompą. Michał Klimontowicz był bogaty, stać go było na nie byle jakie weselisko, bez mała wszyscy mieszkańcy wsi pili i bawili się trzy dni i trzy noce z rzędu. Windakowiczówna wniosła pięć morgów gruntu w posagu i już w kilka dni po ślubie fura z gnojem Klimontowicza przejechała na prawy brzeg strumyka. Klimontowicz zrobił to jakoś bardzo ostentacyjnie — nie chciało mu się jechać drogą okrężną, przez most i przeprawił się w bród ze swego starego pola na swoje pole nowe, popędzając konia, aż bryzgi szły spod kopyt i kół. Kilku Windakowiczów, którzy byli świadkami tej przeprawy, coś dźgnęło w serce. Wódz rodu, Marceli, patrzył na to w milczeniu, zaklął z cicha i wrócił wściekły do chałupy. Parę tygodni później młody małżonek uległ wypadkowi. Podczas przejazdu duktem leśnym zwaliła się na niego sosna. Zginął na miejscu. Dopiero na trzeci dzień znaleziono wóz z trupem Michała oraz rannym koniem, który nie mógł się wyplątać z uprzęży i dogorywał przy swoim panu. Śledztwo wykazało później, że sosna była podcięta i że upadek jej spowodowano, ciągnąc za przyczepiony sznur. Dokonać tego musiał ktoś ukryty w przydrożnych krzakach. Policja jednak nigdy nie potrafiła dojść, kto to mianowicie był.

Windakowicze sądzili, że wdowa, której po śmierci Michała dostanie się cały majątek, powróci na łono swojej rodziny; w ten sposób nie tylko usunięto by Klimontowiczów z prawego brzegu, lecz i samym postawiono by stopę na brzegu lewym. Marceli jednak przedwcześnie zacierał ręce. W siedem miesięcy po wypadku przyszedł na świat pogrobowiec, zdrowy chłopak — Klimontowicz. W matce zrodziła się zaciekłość posiadaczki. Nie chciała już trzymać ze swoją dawną rodziną, pokumała się z nową.

Od tego czasu datowała się waśń rodowa, uporczywa i długotrwała. I wtedy także otrzymała swoją nazwę struga, owo cienkie pasemko wody, które siedmioletnia dziewczynka lekko mogła przeskoczyć, i które miało być miedzą przez Boga samego wytyczoną. Z Pana Boga nic w tej nazwie geograficznej nie zostało. Strumień nazwano Niezgoda. Później, w okresie dwudziestolecia, młodzi Klimontowicze i Windakowicze, odsługujący wojsko, pisali kulfonami na kopertach: Swoboda nad Niezgodą; w okolicy zaś mówiono o mieszkańcach tej wsi: ludzie znad Niezgody.

Ta niezgoda, na której zakrzepła krew, zatarła na wsi wszelkie inne sprawy. Problemem centralnym stała się zemsta rodowa. Kroniki policyjne notowały corocznie szereg bijatyk i poranień nożami, zdarzyły się nawet dwa zabójstwa. Władzę faktyczną sprawowali nie mianowani z urzędu sołtysi, lecz uznawani przez rody prowodyrzy, dla których ten stan rzeczy stawał się naturalną okazją pomnożenia swego bogactwa, co z kolei władzę ich jeszcze bardziej utwierdzało.

W roku 1939-tym, na parę miesięcy przed wybuchem wojny, stał się przywódcą Klimontowiczów Michał, pogrobowiec Michała. Wiedział, że w jego żyłach płynie krew Windakowiczów i świadomość tego potęgowała jeszcze jego zajadłość, jak gdyby czuł, że ciąży na nim część winy za zabójstwo ojca, i że winę tę można odkupić jedynie nienawiścią. Nienawiść jego była wyrachowana. Nie bawił się w bijatyki, nóż w jego rękach nie pojawiał się nigdy; nie gardząc tymi środkami, pozostawiał je innym, zwłaszcza że natura nie obdarzyła go ani wzrostem, ani siłą. Był drobny i szczupły, a jego przedwcześnie wyblakłe oczy o lekko zaczerwienionych spojówkach nie znosiły gwałtownych widoków. Michał Klimontowicz postanowił uderzyć w samo sedno — w ziemię. Chciał Windakowiczów zniszczyć.

Po śmierci matki nadarzyła się po temu sposobność; prawie jednocześnie z nią zmarł jej stryj Marceli, bezdzietny wdowiec, najbogatszy z Windakowiczów. Michał postanowił, że ziemię jego zagarnie w swoje ręce i wszczął proces. Pierwszy raz pojechał na rozprawę z początkiem czerwca. Proces odroczono do drugiej połowy sierpnia — adwokaci obu stron jednomyślnie na to nastawali, a już w lipcu nadeszły do Swobody pierwsze karty powołania. Drugi raz odwiedził Michał gmach sądowy dwudziestego sierpnia. Rozprawa ciągnęła się osiem godzin i zakończyła się jego zwycięstwem. Windakowicze założyli apelację. Było już jednak za późno; wybuchła wojna i wyrok uprawomocnił się.

Do Swobody przyszła władza radziecka. W czerwcu 1940-go roku przyjechała grupa agitatorów. W gromadzie odbyło się kilka zebrań, dyskutowano sprawę założenia kołchozu. Gdy po miesiącu agitatorzy przyjechali drugi raz, dowiedzieli się o decyzji chłopów: większość gotowa jest wstąpić do kołchozu, owszem, ale pod warunkiem, że kołchozów będzie dwa — jeden na prawym, drugi na lewym brzegu Niezgody. Próżno agitatorzy tłumaczyli, że im większe gospodarstwo, tym większe korzyści. Wieś postawiła na swoim.

Właściwie zaś postawili na swoim ci dwaj, którzy do kołchozu się nie zapisali. Jednym z nich był Michał, drugim przywódca Windakowiczów, Stanisław, pięćdziesięcioletni, krępy mężczyzna, wyglądający jak pieniek z osadzoną na nim bezpośrednio okrągłą, czerwoną głową o wyłupiastych oczach. Nie porozumiewając się zupełnie między sobą postanowili obaj, że zostaną faktycznymi przewodniczącymi kołchozów. I nie zawiedli się w swoich wyliczeniach.

Bezpośrednio po zorganizowaniu się wybuchł między obydwoma kołchozami spór o grunt Klimontowicza, leżący na prawym brzegu Niezgody. Windakowicze rozpoczęli starania o unieważnienie, względnie o rewizję wyroku, przyznającego Michałowi ziemię po Marcelim, co napotkało na opór nie tylko posiadacza, lecz również i pozornie nie zainteresowanych w sprawie jego krewnych. Sprawa była zagmatwana i ciągnęła się długo, przewodniczący zaś obu kołchozów, ludzie z zewnątrz, nie potrafili sobie w tym kłębowisku intryg poradzić.

W roku 1941-ym wojna przewaliła się powtórnie nad Swobodą. Nastała okupacja niemiecka. Oba kołchozy, niedostatecznie od wewnątrz umocnione, rozleciały się jak kulki mleczu za silniejszym podmuchem. Windakowicze i Klimontowicze dostali się znowu pod bezpośrednie władanie Michała i Stanisława. Tym razem, pod hitlerowskim panowaniem, była to władza sprawowana bezwzględnie. Dawny spór wybuchł ze zdwojoną siłą. Skutek tego był taki, że wszyscy popadli w większą jeszcze niż dotychczas zależność gospodarczą od obu prowodyrów. Ci dwaj za to ze zdwojoną energią poświęcili się procesowi o ziemię. Miasteczko powiatowe czasem kilka razy w tygodniu widywało ich żółto lakierowane bryczki, adwokaci nieraz popijali tęgo w ostatnim pokoju miejscowego knajpiarza. Co pół roku zjawiali się w zadymionych poczekalniach brudnawego gmachu sądowego, przekazywali zatłuszczone paczki banknotów adwokatom i skrybom i wyczekiwali na wywołanie swojej sprawy. Przepłacani prawnicy chcieli być przepłacani jeszcze raz i wobec tego, powołując się na niezrozumiały dla stron szyfr paragrafów, odraczano sprawę i wyznaczano nowy termin.

Na wsi tymczasem zapanowały stosunki gorsze niż przed wrześniem. Bywały tygodnie, gdy wskutek rozdrażnienia umysłów ludzie bali się wychodzić o zmierzchu na ulicę. Szczuto się wzajemnie psami, obrzucano kamieniami, zastawiano pastwy, jak na dzikie zwierzęta. Nawet dwunastoletnie dzieci brały w tym wszystkim udział, wyrostki zaś, których obecność okupanta nauczyła drobnej spekulacji i pijaństwa, rozwijały iście małpią pomysłowość i złośliwość.

Historia toczyła się od Swobody daleko, łomot dział nie dochodził nad Niezgodę, a gdyby nawet jakiś wiatr porywisty przyniósł odgłosy toczących się bitew, nie byłyby tam usłyszane.

Kiedy zimą na czterdziesty drugi rok żołnierze Związku Radzieckiego, którego obywatelami ludzie znad Niezgody byli niedawno, bronili w zaspach i zadymkach swojej stolicy, wpadł ośmioletni Henryk Windakowicz w żelazną pastwę, podstawioną przez wyrostków z przeciwnego obozu nocą pod dom. Żelazo złamało mu nogę, przecinając ścięgna i mięśnie. O lekarza było trudno; Henrykowi złożono domowym sposobem nogę w łupki. Lekarz, który przybył w tydzień po wypadku, stwierdził już tylko, że na uratowanie nogi jest za późno, wywiązała się bowiem gangrena. Chłopca zawieziono do miasta i tam obcięto mu kończynę poniżej kolana. Tejże samej zimy, w czasie karnawału, wtargnęli Windakowicze na weselisko Agnieszki Klimontowiczówny. W czasie zażartej bójki rozbiły się lampy naftowe. Wybuchł pożar i spaliło się całe obejście, panna młoda zaś, zamroczona alkoholem, nie zdołała uciec na czas przed płomieniami i poparzona ciężko przeleżała trzy miesiące w szpitalu.

Późną jesienią tegoż roku, gdy rozgorzały nad Wołgą boje mające zadecydować o losach wojny i losach miliarda ludzi, miała i Swoboda swoją bitwę. Starcie nastąpiło na działkach leśnych Klimontowiczów i Windakowiczów, sąsiadujących ze sobą. Pewnego dnia dwie grupy z jednej i z drugiej strony wyjechały na wyrąb drzewa opałowego i wtedy przypadkowo wszczęto spór o niewielką brzozę. Ponieważ wzięto ze sobą na rozgrzewkę kilka butelek samogonu, zapalczywość była wielka. Siekiery znajdowały się pod ręką i białą korę wiotkiego drzewka zbryzgała krew. Na placu boju został Józef Windakowicz z rozłupaną czaszką i mózgiem wywalonym na wilgotny mech. Kilku lżej rannych odjechało do domów. Okazało się przy tym, że obie walczące strony złączone były jakąś niewytłumaczalną nicią solidarności, tak mocną, że na skutek milczącej ugody policja kryminalna nigdy się o dokonanym morderstwie nie dowiedziała. Józefa Windakowicza pochowano nocą na gromadzkim cmentarzu, brzoza zaś, pod którą padł, została ścięta i zbito z niej nad grobem krzyż, na którym jeszcze przez długie tygodnie widniały rdzawe plamy, zmyte dopiero przez deszcze wiosenne.

Latem czterdziestego trzeciego roku Armia Czerwona starła na proch dywizje napastników w łuku Kurską, ludzie znad Niezgody jednak, zaślepieni własną wojną, nic o tym wydarzeniu nie wiedzieli. Hitlerowskie władze okupacyjne, zorientowawszy się z grubsza, co się w Swobodzie dzieje, dawały tej wsi spokój, ograniczając się do nakładania od czasu do czasu kontyngentów, a i to po to tylko, aby brać łapówki. Transakcje te przeprowadzano za pośrednictwem Michała i Stanisława, i niejednokrotnie zdarzało się obu popijać samogon w towarzystwie podoficera żandarmerii lub innego miejscowego dygnitarza. Na tym tle wynikła podówczas scysja, która wiele mogła Swobodę kosztować. Michał mianowicie obiecał podoficerowi konia pod wierzch i zrobił to w nieobecności Stanisława. Żandarm zaś, nieprzyzwyczajony do ceregieli, wybrał się następnego dnia w południe na pastwisko i tam podebrał sobie konia według własnego gustu. Okazało się, że koń jest Windakowicza i nazajutrz Michał znalazł w swojej stajni zarżnięte oba cugowe konie. Tego już było za wiele. Początkowo Michał zamierzał wytruć wszystkie konie Stanisława, ale zarzucił ten plan, obawiając się słusznie, że Stanisław będzie się miał na baczności. Postanowił uciec się do denuncjacji. Wybrał się do żandarma i opowiedział mu, że Stanisław ma w domu radio, co zresztą było prawdą. Posiadanie odbiornika groziło w owych czasach śmiercią. Do Stanisława przyszli żandarmi, zrobili rewizję, zabrali aparat, podoficer zaś zabrał sobie tytułem łapówki pozostałe trzy konie.

Po tym wydarzeniu objawy sporu przycichły nieco, gdyż obie strony przestraszyły się Niemców, nienawiść za to wezbrała, i — choć ukryta — stała się jeszcze silniejsza niż poprzednio.

Na przekór temu wszystkiemu zawiązała się i rozwijała w owym czasie dziwna — mieszkańcom Swobody wydawało się, że wręcz niedorzeczna — przyjaźń. Początki jej sięgały chwili założenia obu kołchozów. Przyjęto wtedy do Komsomołu z poleceniem stworzenia organizacji dwóch chłopaków, jednego Klimontowicza i jednego Windakowicza. Mieczysław Klimontowicz, który miał podówczas lat niespełna siedemnaście, był synem najbiedniejszego we wsi gospodarza i jednocześnie najambitniejszym chłopcem w gromadzie. Wątłej budowy, słabego zdrowia, blady i niedożywiony, poza tym zaś nadzwyczaj zdolny i pojętny, marzył o kształceniu się. Gdy po klęsce Polski sanacyjnej przyszła władza radziecka, zainteresowano się nim i posłano na kursy. Był to najpiękniejszy okres jego życia i za ten okres był państwu radzieckiemu wdzięczny aż do marzeń o poniesieniu ofiary. Całkowitym jego przeciwieństwem był Pietrek Windakowicz. Dwa lata starszy, syn dobrze zagospodarowanego średniaka, rosły i zręczny, o umyśle otwartym choć powolnym, z natury leniwy, wstąpił do Komsomołu początkowo głównie przez ciekawość, po trosze zaś i dla uczuć, jakie wzbudziła w nim jedna z instruktorek, ładna białoruska dziewczyna z Mińska. Przyjęto go też do organizacji z wielkimi oporami. Po pewnym czasie, gdy ciekawość została zaspokojona, afekty zaś dla pięknej mińszczanki okazały się słomianym ogniem, zainteresował się pracą i już z początkiem czterdziestego pierwszego roku stał się pożytecznym członkiem organizacji. Wokół tych dwóch zgromadziło się kilkunastu innych. Mieczysław i Pietrek jednak, nie doświadczeni i nieopatrznie pozostawieni samym sobie, nie potrafili koła scementować w kolektyw. Toteż rozleciało się ono, podobnie jak kołchozy, w momencie uderzenia hitlerowskiego najeźdźcy. Młodzież wpadła ponownie pod wpływ poważnionych rodziców. O Komsomole zapomniano, obaj chłopcy byli osamotnieni. W tych warunkach rosła i krzepła ich przyjaźń.

Pietrek i Mieczysław pozostali niedługo we wsi. W styczniu czterdziestego drugiego roku, oporządziwszy się jako tako, wyszli w noc i zadymkę i dołączyli do działającego w pobliskich lasach oddziału partyzantki radzieckiej.

*

Na jesień czterdziestego piątego roku cała wieś zjechała na Ziemie Odzyskane do R. Przyjechali i Klimontowicze, i Windakowicze, przywożąc ze sobą oprócz krów, kóz i manatków swój zapiekły spór. Ledwo się — nie bez swarów i bijatyk — w R. roztasowali, zaczęło się wszystko od początku. Rej wodzili po staremu Michał Klimontowicz i Stanisław Windakowicz, otrzymawszy, jako rzecz im z natury należną, najlepsze gospodarstwa, na domiar złego sąsiadujące ze sobą, co już w czterdziestym szóstym roku pozwoliło im na nowo wszcząć serię — drobnych tym razem — procesów.

Po drugim lub trzecim takim procesie wrócili z wojska Pietrek i Mieczysław. Obaj byli już partyjni, obaj w stopniu sierżanta, i obaj wzięli się do roboty politycznej. Zaczęli wychowywać młodzież, znaleźli oparcie u kilku innych zdemobilizowanych żołnierzy i tak zaczęła się długa, podjazdowa walka ze złymi tradycjami wsi. W roku czterdziestym ósmym udało im się zorganizować jako tako organizację zetempowską, w czterdziestym dziewiątym wstąpił jeden ze zdemobilizowanych żołnierzy do partii; trzon ludzi, na których się mogli oprzeć, nie był jednak ani zbyt liczny, ani aktywny.

Nawet z organizacją zetempowską nie było początkowo łatwo. Zbierano się w budynku szkolnym, gdzie ZMP otrzymało jedną z izb. Zajęcia i szkolenie odbywały się regularnie i wyniki były nienajgorsze; między Klimontowiczami i Windakowiczami panowała w czasie zebrań zgoda. Była to jednak tylko zgoda na godziny. Po wyjściu z zebrania nie zdarzało się, aby ktoś komuś nie powiedział brzydkiego słowa, nierzadko zaś dochodziło na rozległym placu wiejskim do utarczek na pięści pod rozłożystymi kasztanami. Jeszcze gorzej bywało w czasie zabaw, które z reguły kończyły się bijatyką. I tak to trwało bez większych zmian aż do roku pięćdziesiątego pierwszego.

Wtedy z niespodziewaną pomocą przyszedł jedyny gospodarz tej wsi, który nie należał do żadnego z rodzinnych klanów. Był to Kazimierz Mokry, były fornal spod Siedlec, człowiek pięćdziesięcioletni, nieco nieruchawy, jedyny przedstawiciel ZSL-u w gromadzie. Przybył do R. na ostatku, w roku czterdziestym siódmym, po powrocie z obozu dipisów w Niemczech Zachodnich. Przez cztery lata żył na uboczu, od czasu do czasu jeździł do gminy na zebrania swego stronnictwa, na zebraniach gromadzkich głos zabierał rzadko, a i to ostrożnie, aby nie znaleźć się między młotem a kowadłem. W końcu jednak ruszyło go. Było to w lutym pięćdziesiątego pierwszego roku, kiedy stanęła na porządku dziennym sprawa założenia spółdzielni produkcyjnej.

Windakowicze i Klimontowicze, od których dawne przezwanie „ludzie znad Niezgody" do tej pory nie zdołało się odkleić, od razu i jednomyślnie postawili sprawę jasno: do spółdzielni, owszem, przystąpią, ale mają być dwie spółdzielnie. Trudności żadnych nie będzie, linia podziału biegnie przez plac między kościołem a szkołą. Instruktorzy z Powiatowej Rady Narodowej oraz przedstawiciel POM-u daremnie starali się im to wyperswadować.

Wtedy zabrał głos Kazimierz Mokry:

— Przepraszam bardzo. A ja też chcę być w spółdzielni. Nie chcę być samotny. I co, może mam nazwisko zmieniać na Windakowicz albo Klimontowicz i prać się po mordach tak jak wy? To po pierwsze. A po drugie, jeżeli wstępuję do spółdzielni, to chcę w tym widzieć swój interes. No nie? Ja chcę wstąpić do spółdzielni większej, bogatszej, a nie do małej i ubogiej. A wy mnie chcecie na siłę wepchnąć do małej i ubogiej. Tak nie można!

Piotr i Mieczysław podchwycili okazję. Zaczęli bić brawo. Początkowo klaskali sami, trwało to pewną chwilę. Nie zrażali się tym jednak. I oto, może po minucie, przyłączył się do nich drugi, trzeci, czwarty, aż w końcu cała organizacja zetempowska biła brawo jak jeden mąż. Był to pierwszy wypadek, kiedy koło ZMP wystąpiło solidarnie na zewnątrz, przeciwko reszcie gromady. Być może przyczyniło się do tego fakt, że obrady odbywały się w ich świetlicy. Młodzież poczuła się na swoim gruncie.

Po wystąpieniu Mokrego i zetempowców wybuchła burza. Stanisław Windakowicz wrzasnął:

— A niedoczekanie!

Tyle w ten okrzyk włożył dechu, że wyłupiaste oczy jeszcze bardziej mu wyszły na wierzch i zapiał jak kogut. Zetempowcy huknęli śmiechem, kilku innych parsknęło. Na środek wyrwał się Michał Klimontowicz:

BOGDAN OSTROMĘCKI

ZACZYNA SIĘ TRZECI ROK

Kończy się rok. I zima
palcem dotyka zgrabiałym
mroźnych na słupach pajęczyn, omglonych szronem
i na przewodach szklanych owija
śnieżną koronę.

Mkną wagony przez śniegi, przez dym.
Za oknami pola ogromne,
grudy zmarznięte, listewki lodu
i blaski szyn.

Ludzie nad kotłem ze smołą
nad ogniem i trzaskiem polan.
Ludzie w czapach baranich
osypani śniegiem do kolan.

Ludzie stawiają przęsła
lekko, ostrożnie.
Ludzie kują betony,
kładą podkłady
w powietrzu szklanym i mroźnym.

Ludzie prowadzą druty
energię do chałup sennych
do wsi, trzeszczących w zadymkach ciemnych
ludzie budują szosy
biją w granicie słupy.

Mkną wagony przez pola płaskie,
mkną wagony przez ziemię, przez czas.
I ogniami, kłębami mrozu
dymi daleka równina.
Kończy się rok. Idzie zima.

Za oknami budzi się ziemia
powoli, powoli ze snu.
Za oknami rok się zaczyna,
stulecie huczy ogniami —
na horyzontach w mroźnej zorzy
słońca wschodzących hut.

Sypie światłem zimowa równina,
bije blask do okien, do serc.
Ponad grudą powiewa płomień.
Kończy się rok. I zaczyna.

WANDA LEOPOLD

„BROŃCIE LUDU SPRAWY!“

USTAWA RZĄDOWA.

PRAWO UCHWALONE.

Dnia 3. Maia, Roku 1791.

W WARSZAWIE,

w Drukarni Uprzywileiowaney M. GRÖLLA,

Xięgarza Nadwornego J. K. Mci.

Jeżeli nie zaczniemy praw rządu polskiego od praw człowieka, jeżeli nie powiemy, że ziemia polska jest ziemią ludu wolnego... złudziemy tylko nas samych, wydamy się na pośmiewisko wolnych narodów, kraj nasz będzie zawsze wygodną knieją, w której na przemiany raz możnowładztwo wewnętrzne, drugi raz przemoc zagraniczna póty nas szarpać będzie, póki do szczętu nie wyginie imię Polski... Nie może być ten kraj wolnym, gdzie człowiek jest niewolnikiem.“

Te słowa Kołłątaja zwrócone do deputacji powołanej do ułożenia konstytucji otwierają wystawę polskiego Oświecenia, wystawę, która ma właśnie unaocznić sens tych dalekowzrocznych sformułowań, ukazując zasadnicze zagadnienia tego przełomowego dla Polski okresu, którego dorobek mimo wszystkich ograniczeń i kompromisów pozostał w historii naszej jako rewolucyjny zaczyn dla przyszłych pokoleń, jako żywa tradycja walki o prawa narodu i człowieka.

Wystawa, która jest wynikiem długiej pracy przygotowawczej historyków-marksistów, nie tylko wydobyła wiele nieznanych, lub też skrzętnie w archiwach przez burżuazyjnych historyków pochowanych, dokumentów źródłowych, ale też nie umniejszając w niczym sprzeczności tego okresu czy też rozwarstwień i różnic ideologicznych w samym obozie reformy ukazała z całą wyrazistością bogactwo żywej postępowej tradycji związanej z rewolucyjną działalnością mas ludowych jak i najświatlejszych ideologów szlachecko-burżuazyjnych. Abstrahując na razie od poszczególnych braków i niedostatków kompozycyjnych wystawy, trzeba powiedzieć, że ukazanie bogactwa narodowej myśli politycznej, naukowej, literatury, malarstwa, architektury i t. d. zaskakuje swym ogromem, doniosłością i wymową nawet obeznanego trochę z problematyką tych czasów widza. Wywołuje uczucie podwójnej dumy: po pierwsze dumy, płynącej z dokładniejszego uświadomienia sobie wielkości dorobku własnego narodu, piękna tradycji, którą godnie chlubić się możemy i z której wciąż czerpać warto, po drugie dumy z wielkiego kroku, jaki uczyniliśmy, dumy z dnia dzisiejszego, w którym realizujemy to wszystko, o co walczyli najlepsi przedstawiciele narodu od przeszło 150-u lat.

Dziś, gdy jesteśmy w przededniu uchwalenia konstytucji, będącej „Wielką Kartą zwycięskich osiągnięć i utrwalonych na zawsze zdobyczy społecznych polskiego ludu pracującego“, aktualność wystawy jest szczególnie wyraźna. Poza jej pod wieloma względami nowatorskim znaczeniem naukowym i dydaktycznym jest ona cennym i potrzebnym elementem w ogólno-narodowej dyskusji nad projektem Konstytucji, gdyż przyczynia się do pełniejszego zrozumienia jednego z etapów walki o postęp i przełomowego w niej zwycięstwa, jakie przyniosła nasza epoka. Byłoby bardzo celowe, aby wystawa w zmniejszonej objętości (co nie tylko ułatwi sprawę technicznie, ale niekiedy wpłynie na przejrzystość układu) mogła być pokazana w całym kraju. Przygotowywany przez Sp. Wyd. Czytelnik album wystawy nie zastąpi bowiem żywego kontaktu z widzem i cenny będzie przede wszystkim dla specjalistów.

*

Wystawa w jej obecnej pełnej formie obejmuje 26 sal Muzeum Narodowego w Warszawie i składa się z dwóch zasadniczych trzonów. Klamrami spinającymi są sale pierwsza i ostatnie, ukazujące rozwój stosunków i wydarzeń społeczno-politycznych. Część środkową zajmują monograficzne właściwie wystawy poszczególnych dziedzin, a więc: hutnictwo, górnictwo, manufaktury, nauka i oświata, literatura, teatr, muzyka, architektura, malarstwo. Dla gruntownego zrozumienia zagadnień epoki i zarysowania jej wewnętrznej periodyzacji, niedobrze może się stało, że główny cykl historyczny uległ rozbiciu na dwie części, gdy każda ze środkowych części monograficznych obejmuje całość chronologicznego układu, sięgając niejednokrotnie aż do początków wieku XIX. Jednakże i w tym podstawowym cyklu same dokumenty i ich treść wyznaczają chronologię i problematykę. Zaczynamy wystawę od dobitnego stwierdzenia klasowych różnic i antagonizmów w drugiej połowie XVIII wieku. Mapy, wykresy i cyfry zilustrowane powiększeniami wspaniałych realistycznych rysunków Norblina, Płońskiego i in. dają wstrząsający obraz schyłku feudalizmu. Dość przypomnieć zestawienie: dochód roczny w dobrach Radziwiłłów wynosi ok. 6 milionów złp. Korzec pszenicy kosztuje od 2,5 do 10 złp. Koszt wyżywienia pracownika najemnego na wsi — 15 groszy. Od razu też widzimy początki dwóch zasadniczych dla tej epoki nurtów: jeden — to próby przeszczepiania kapitalizmu na niezachwiany grunt wyzysku feudalnego, próby, których konsekwencją ustrojową będą rozliczne kompromisy burżuazyjno-szlacheckie. Te połowiczności znajdą swój wyraz w uchwalanych oficjalnych ustawach, zarówno Konstytucji 3 Maja jak i Uniwersale Połanieckim, one też dokumentują na wystawie część wstępnych słów Kołłątaja, ukazując tragedię polskiej walki narodowo-wyzwoleńczej, która wówczas i później nie mogła być wygrana bez jednoczesnego podjęcia walki o pełne prawa człowieka.

Nurt ten, będący próbą reformy ustroju, nie tylko przez nas dzisiaj, ale i przez najświatlejszych ludzi epoki oceniany jako połowiczny, stanowił jednak pierwszy konkretny wyłom w magnacko-szlacheckiej tyranii, a walka jaka rozgorzała wokół jego zalegalizowania z reakcją rodzimą i obcą daje dobitne świadectwo jego ówczesnej postępowości. Znaczenie tych konkretnych osiągnięć historycznych określił ściśle Karol Marks w jednym z artykułów w Nowej Gazecie Reńskiej w r. 1848: „Polski naród ma zasługę, że pierwszy między swymi rolniczymi sąsiadami ogłosił zasadę obalenia arystokracji i reformy agrarnej... Pierwszą próbą reformy była konstytucja 1791 roku“. Wystawa ukazuje gorące walki Sejmu Czteroletniego, spiski polskich zdrajców i knowania obcych interwentów. Swoistą rewelacją jest tu dokładne obnażenie roli nuncjatury papieskiej w tym okresie. Warto przytoczyć fragment listu kardynała Pallaiciniego do nuncjusza papieskiego w Warszawie w sprawie kodeksu Andrzeja Zamojskiego, pierwszej konkretnej próby reform, obalonej jak wiadomo w roku 1780. „Ojciec święty sądzi, że nie należy zbaczać z obranej drogi i że łatwiej da się przeprowadzić wstrzymanie wszelkich narad nad projektem kodeksu, niż osiągnąć złagodzenie lub odwołanie poszczególnych paragrafów. Dla nas najkorzystniejsze jest podtrzymywać aktywność wszystkich przeciwników kodeksu, siać niepokój, podtrzymywać wzburzenie umysłów w tym narodzie. Dopiero wtedy możemy oczekiwać wzrostu oburzenia na kodeks, a wraz z nim naszych największych korzyści...“.

W samym obozie reform wystawa ukazuje jego wielkie wewnętrzne zróżnicowanie, akcentując działalność i postawę skrzydła lewego, które w momentach największego nasilenia fali rewolucyjnej stykało się i działało łącznie z nurtem drugim, oddolnym nurtem rewolucyjnym mas chłopskich i plebejskich, który jak czerwona nić, jak podskórna, lecz tętniąca krwią arteria przewija się przez całą historię tego okresu. Supliki chłopskie z najbardziej bojową z nich t.zw. torczyńską z r. 1767 na czele, rozpoczynają tę walkę, zamanifestowaną później licznymi powstaniami chłopów ukraińskich, białoruskich i śląskich, jak też buntami i strajkami chłopów w okolicach rdzennie polskich. W samym tylko okresie obrad Sejmu Czteroletniego rozruchy wybuchają w starostwie czerskim, sochaczewskim, łęczyckim, kaliskim, inowrocławskim, garwolińskim — gdzie, jak donosi jeden z dzierżawców, chłopi odmówili posłuszeństwa „francuską czynnością chełpiąc się“. Ruchy te drążyły obrady Sejmu, stanowiły ciągłe memento dla klas panujących i trzeba powiedzieć, że ich rola i zasięg nie zostały w dostatecznej mierze wydobyte przez wystawę, zapewne z powodu trudności w zgromadzeniu dostatecznej ilości materiałów źródłowych. Znacznie bogaciej ukazany został nurt plebejski, szczególnie w czasie powstania 1794 w Warszawie, gdzie poprzez ulotną poezję anonimową, rysunki Norblina (słynne wieszanie zdrajców przez lud warszawski) i wreszcie charakterystyczne dokumenty, jak choćby Gazeta Rządowa z wyrokiem na przywódców powstania ludowego w dniu 28 czerwca, przytaczająca jako jeden z punktów oskarżenia „burzyciela“ Józefa Piotrowskiego, że „stale lud narodem nazywał“ — obserwujemy wrzenie rewolucyjne ludu i coraz bardziej świadomie toczoną walkę, z którą łączą się, i często jej przewodzą postępowi przedstawiciele szlachty zgrupowani w Klubie Jakobinów. I znów mimo pewnej kompromisowości oficjalnych aktów powstania kościuszkowskiego, widać w nim wyraźnie wpływ rewolucyjnego ruchu, używającego zamiast urzędowego hasła „wolność, całość i niepodległość“ hasło „wolności, r ó w n o ś c i i niepodległości“, wysuwający w parolach i hasłach powstania, wywieszonych na dużej tablicy w ostatniej sali, na parol „lud“ hasło „władza“, na parol „Rzeczpospolita“ hasło „równość“.

Trzecim wyraźnym elementem tej części wystawy jest wpływ francuskiej rewolucji burżuazyjnej na wypadki i nastroje polskie. Śledzimy go znów najwyraźniej poprzez anonimową poezję i poprzez publicystykę najbardziej postępowych działaczy. Po ścięciu Ludwika XVI lud warszawski śpiewa Stanisławowi Augustowi:

„Umie nieszczęsny zwodzić
lud prawy,
To cała jego zaleta,
Iż godzien za swe Tytusa sprawy,
Kanonizacji... Kapeta

„Zwróćcie broń przeciw królom, brońcie ludu sprawy“ — woła inny autor, a Franciszek Jezierski wydaje broszurę p.t. „Duch nieboszczki Bastylii“, która jest właściwie wolnym przekładem programowej broszury francuskiej Sieyesa „Czym jest stan trzeci“, w oparciu o którą mieszczaństwo francuskie tworzyło swój rewolucyjny program. Sprawy powiązań z rewolucją francuską i z poprzedzającym ją wielkim ruchem umysłowym, występują zresztą konkretnie w każdym niemal ze szczegółowych działów wystawy.

*

W działach tych niewątpliwą rewelacją jest zobrazowanie zagadnień ekonomicznych, a przede wszystkim pierwszy raz tak szczegółowo i źródłowo ukazany obraz tworzenia i rozwoju manufaktur. Na przykładzie manufaktury szklarskiej Radziwiłłów w Urzeczu przedstawiono problem najczęstszej w tym okresie manufaktury magnackiej, łączącej elementy feudalne i kapitalistyczne, pracę pańszczyźnianą i pracę najemną. Dalsze sale ukazują powstawanie manufaktur szlacheckich i mieszczańskich, stopniowe wypieranie importu i poszerzanie rynków zbytu, walkę z rzemiosłem cechowym, wypieranie elementów fachowych narodowościowo obcych itp. Pewnym mankamentem tej części ekspozycji jest zbyt wielka przewaga eksponatów ilustrujących produkcję przy nie dość plastycznym uwypukleniu tak ważnego zagadnienia jak tworzenie się początków klasy robotniczej w Polsce.

*

We wszystkich działach wystawy dotyczących rozwoju kultury wystę-

(Dokończenie na str. 4-ej)

Rysunki J. P. Norblina: Chłop, Dzieci chłopskie, Szlachcic

TADEUSZ MIKULSKI

Notatki z Wystawy Oświecenia

Przywykliśmy poznawać epoki historyczne w bibliotece, w archiwum. Ich problematykę i charakter ustalamy na podstawie źródeł pisanych: rękopisu, druku. Pokaz muzealny musi posłużyć się również dokumentem, ale widzi w nim — obraz historyczny, nie tekst archiwalny. Ponadto z natury rzeczy eksponuje rysunek, szkic czy projekt architektury, dzieło malarstwa jako główny, w dużej mierze nieznany poza kręgiem specjalistów, dokument czasu. Czy łatwo uchwycić przy podobnej dokumentacji prawdę o epoce, jej założenia ogólne, rozwój, dynamikę historyczną? Ten właśnie cel postawiła sobie wystawa „Wiek Oświecenia w Polsce“ w Muzeum Narodowym w Warszawie.

„Ogólne założenie Wystawy — mówi Bogusław Leśnodorski w doskonałym artykule analitycznym „Tradycje wielkiego dorobku narodowego“ w „Nowych drogach“ (1951, nr 6) — stanowiło ukazanie w drugiej połowie XVIII wieku „historycznej walki dwóch nurtów“, postępu i wstecznictwa, „walki i postępowych dążeń“ szeroko pojętego obozu reformy, następnie walki o niepodległość i rewolucyjną przebudowę ustroju w chwili pierwszego polskiego powstania narodowego, a zatem — najgłębiej rzecz ujmując — procesów kształtowania się w Polsce w drugiej połowie tego stulecia burżuazyjnego narodu“.

Przebiegając 26 sal Wystawy, na dwu poziomach (parter i I piętro), gdzie rozłożono około 4 tysięcy eksponatów, możemy zobaczyć te zasadnicze przeobrażenia wieku XVIII „zarówno w bazie jak nadbudowie, w ścisłym ze sobą ich powiązaniu i wzajemnym oddziaływaniu“. Podobną treść historyczną sprowadzić do obrazu, a więc pokazać ją w sposób barwny i malowniczy, nie zagubiwszy przy tym nic z kierunku procesu dziejowego — to nie lada zadanie naukowe i dydaktyczne.

Zwłaszcza przy obecnym stanie badań nad Oświeceniem! Studia nad Oświeceniem podjął pozytywizm polski (chciałoby się mówić „warszawski“, skoro odsyłamy zaraz do prac Korzona, Smoleńskiego...). Historiografia, zwłaszcza literacka, „dwudziestolecia“ eksploatuje romantyzm, pozytywizm, za sugestią Brücknera sięga do literatury staropolskiej. Oświecenia nie zauważa. Dopiero dzisiaj, gdy humanistyka polska doznała przełomu metodologicznego, ujawniły się bogato źródła i problemy — Oświecenie stało się wielkim tematem badań, i to we wszystkich zakresach studiów historycznych.

Badania te jednak — powiedzmy rzetelnie — są jeszcze w fazie roboczej (tak przynajmniej z całym przekonaniem można mówić o poszukiwaniach historyka literatury, którym ostatnio wiele miejsca oddaje „Pamiętnik Literacki“). Toteż Wystawa pokazuje jasno, jak reformy stanisławowskie usiłują zorganizować społeczeństwo feudalne w ramach nowego układu kapitalistycznego. Wieś pańszczyźniana skarży się wymownie głosami suplik chłopskich, podpisywanych „ręką trzymaną“, a więc tylko z rzadka i niezgrabnie trzymającą pióro (dodajmy w nawiasie: teksty suplik chłopskich, rozsypane po archiwach, powinien czytać nie tylko historyk gospodarczy,

Franciszek Smuglewicz: Chłopi przy stole

Oświecenia — przy wielkim wysiłku badawczym, jaki wniósł do dzieła liczny zespół naukowy z Bogusławem Leśnodorskim i Stanisławem Lorentzem na czele — musi z natury rzeczy wyrażać stan badań, eksponować problemy dopiero zarysowane, zgłaszać nawet propozycje szczegółowe.

Baza stulecia ujawnia rysy i pęknięcia, idące przez feudalizm sarmacki. Wystawa ukazuje pierwsze reformy stanisławowskie, których obraz przedstawia początki układu kapitalistycznego w Polsce. Szkice malarskie w. XVIII przechowały pejzaż miasta, pozostawionego w ubóstwie i ruinie przez tzw. czasy saskie. Jakżeż rozumiemy, może dopiero teraz, sławną oktawę „Monachomachii“: „W mieście, ponieważ *zbiór pustek* tak zowiem...“ Wystawa pokazuje jasno, jak reformy stanisławowskie usiłują zorganizować społeczeństwo feudalne w ramach nowego układu kapitalistycznego. Wieś pańszczyźniana skarży się wymownie głosami suplik chłopskich, podpisywanych „ręką trzymaną“, a więc tylko z rzadka i niezgrabnie trzymającą pióro (dodajmy w nawiasie: teksty suplik chłopskich, rozsypane po archiwach, powinien czytać nie tylko historyk gospodarczy, ale także — historyk języka, w poszukiwaniu żywej „mowy pospólstwa“, która tylko przygodnie i w postaci zdeformowanej przenikała do literatury). Wieś pańszczyźniana — w ciągu dyskusji reformistycznej czasów stanisławowskich — powchodzi na gospodarkę czynszową. Mówi wiele o tej przemianie, nie dostrzegając jej ograniczenia klasowego, publicystyka współczesna, ale także — nieznana zupełnie dokumentacja graficzna. Można oglądać na Wystawie przeciekawe plansze z albumu miedziorytów, ukazujących Pawłów Brzostowskiego w okresie reformy gospodarczej (płyty z r. 1797, rytowane przez Carla Antoniniego, dają bardzo interesującą wersję wsi oczynszowanej. Miedziorytnik przebiera chłopów litewskich w mundury żołnierzy kościuszkowskich, żeby wskazać polityczne i społeczne konsekwencje reformy czynszowej! Album zasługuje na osobne studium).

Z wielkim znawstwem i przy pomocy umiejętnych chwytów ekspozycyjnych Wystawa demonstruje stan górnictwa i hutnictwa oraz rozwój manufaktur szklarskich, ceramicznych, meblarskich, włókienniczych. Pokaz ten opiera się na studiach źródłowych, które przedstawią historię, zasięg i znaczenie manufaktur w. XVIII. Zaciekawia szczególnie i uderza sugestywnością plastycznego widzenia pokaz szkieł, wykonanych w Urzeczu (i w innych manufakturach radziwiłłowskich) dla różnych typów odbiorcy: dla króla, magnatów, szlachty, mieszczan, chłopstwa, przy tym zestawienie przedmiotów, materiał, stylizacja artystyczna, jakże bogata na stole królewskim i magnackim, a potem prostota wykonania i już tylko praktyczna użytkowność przedmiotu, przeznaczonego dla mieszczan i chłopów — wszystko to bardzo wyraziście kreśli przekrój społeczny wieku XVIII.

Oto temat Warszawy, stolicy wczesno-kapitalistycznej. W niewielkiej sali, zagospodarowanej przez historyka architektury, można widzieć rozwój miasta, wyrastającego na centrum gospodarcze i kulturalne kraju. Jest to właściwie mała monografia w obrazach, która pokazuje rozbudowę, pejzaż miejski, charakter urbanistyczny Warszawy stanisławowskiej. Stajemy przed planem miasta, na którym naniesiono bardzo pomysłowo rozmieszczenie szkół, drukarni, księgarni, teatrów, bibliotek Warszawy Oświecenia. Stajemy z kolei przed wykresem, demonstrującym zaludnienie Warszawy. Są to cyfry, których wymowa przerasta wszelki opis i niemal współzawodniczy z malarstwem Canaletta: w r. 1754 Warszawa liczy 24.000 mieszkańców. W r. 1764, roku elekcji Stanisława Augusta — 30.000. W r. 1777 — 74.262. W r. 1787, w przededniu sejmu czteroletniego — nie ma potrzeby komentować tego wydarzenia — 96.143. W r. 1792 Warszawa napęczniała od ludzi, druków, polemiki politycznej i literackiej, zbierająca siły i namiętności społeczne do rewolucji r. 1794 — ma 115.339 mieszkańców. W r. 1797 Warszawa pruska, już teraz miasto „Prus południowych“ (pamiętamy ten gorzki sarkazm „Popiołów“ Żeromskiego!), liczy 64.829 mieszkańców. Cyfry te, wydobyte z ostatnich badań demograficznych, mają wysoki patos wzrostu i później — patos klęski.

Przegląd i systematykę zjawisk kultury rozpoczyna — jakże słusznie — „Encyklopedia“ Diderota i d'Alemberta. Należał się ten zaszczyt wielkiemu dziełu, którego tom 1, ogłoszony w r. 1751, ma dzisiaj za sobą dwa stulecia życia i działania. Ale nie tylko jubileusz bibliograficzny usprawiedliwia decyzje podobnego pokazu. Zobaczyć „Encyklopedię“ Diderota, otwartą właśnie na haśle „LUD“, to znaczy objąć własnymi oczami dzieło w 46 tomach, rozmiarów olbrzymiego folio, snujące się kolumnami drobnego druku w układzie dwuszpaltowym — potężny ładunek ideowy Oświecenia. Boy opowiedział gdzieś wybornie, jak to mieszczanin paryski, niemądry mąż pani Geoffrin, czytał „Encyklopedię“ Diderota. Czytał mianowicie stronę dwuszpaltową druku, jakby stanowiła całość, próbując łączyć wspólnym ciągiem wiersze jednej i drugiej kolumny. Powiedział później: „Bardzo ciekawe dzieło, ale ma wiele nieporządku“.

Przechodzimy dalej, nie dając się zatrzymać nawet Boyowi. Sale, poświęcone nauce i szkole, kreślą zasadniczy bieg reformy umysłowej wieku XVIII, który przejmuje szkolnictwo średnie i wyższe z rąk zakonnych i oddaje je państwu. Oto reforma Akademii Krakowskiej. W osobnej szafce, za szkłem, można oglądać biret, pelerynkę togi Kołłątaja. Przechodnie przystają, patrząc na dawny strój rektorski Kołłątaja, jak na białe pantalony Berangêra w Musée Carnavalet w Paryżu. Powyżej wisi portret z okresu reformy Akademii, prawdopodobnie roboty Smuglewicza. Kołłątaj jest młody, silny, płoną mu oczy.

Sale, poświęcone literaturze i publicystyce, układał Zdzisław Libera z wyraźną troską, by utrzymać się w zakresie wymagań dydaktycznych. Koncepcja sali, jeśli trafnie rozumiemy intencje organizatorów, miała sprowadzić literaturę Oświecenia do rozmiarów programu szkolnego, wydobyć dzieła, pokazać głowy wybitnych pisarzy. Dobry dydaktyk umiał rozwiązać poprawnie to zagadnienie dydaktyczne.

Ale bogata, pełna siły intelektualnej literatura Oświecenia zubożała pod tym dotknięciem. Nad salą panuje wielki portret Krasickiego, który malował Bacciarelli, w blasku in-

fuły i talentu To Xiążę Biskup Warmiński, X. B. W.! Krasicki wyszedł też w materiałach Wystawy najbardziej okazale, za sprawą ilustratorów swojej twórczości: Norblina, który zrobił wesołe szkice do „Myszeidy", i Anny Charczewskiej, malarki dyletantki, która zabawiała się w Heilsbergu rysunkami do „Monachomachii". Tomikom Grülla i Dufoura towarzyszą portrety pisarzy (odnotujmy nowy portret Naruszewicza, nieznaną miniaturę Karpińskiego).

Dokumentacja graficzna jest tu jednak uboga i prosi się o rozbudowę. Wskażmy dla przykładu doskonałą scenę ogrodową w Puławach z Kniaźninem i ks. Koblańskim w czasie dysputy (olej, nieoznaczonego artysty, ok. r. 1790, w Muzeum Czartoryskich), domek chłopski Karpińskiego, na skraju puszczy Białowieskiej, rysowany przez Kraszewskiego...

Bardzo oszczędnie wydobyto autografy literackie Oświecenia (ledwie przy Krasickim i Trembeckim). Materiał ten można znacznie poszerzyć, nawet na podstawie zbiorów warszawskich, cóż dopiero krakowskich i wrocławskich. Z pamiętnika Karpińskiego pozostała jedynie pierwsza karta rękopisu (niegdyś w bibliotece Krasińskich) reprodukowana w „Historii literatury polskiej" Krzyżanowskiego. Reprodukcja ta jest nierównie ciekawsza, aniżeli obojętne, późne, pełne błędów wydanie książkowe. Z autografów Kniaźnina, dochowanych wcale licznie, nie pokazano nic. Zasługiwały przecież na więcej uwagi, stanowią jak wiadomo interesujący problem filologiczny. W bibliotece z Suchej (dziś w Wilanowie) można było znaleźć na podstawie katalogu Czubka zapisy folkloru ręką Kniaźnina, z pogranicza polsko-ruskiego, ważny dokument etnografii poetyckiej.

Zasadą kompozycji materiału, prostej, przejrzystej, jest układ chronologiczny, uzasadniony przez Jana Kotta, który wykrywa rozwój literatury stanisławowskiej i jej cechy podstawowe, dydaktyczność okresu „Monitora", upolitycznienie rodzajów literackich w latach sejmu czteroletniego, później żywioł rewolucyjny, plebejski w poezji anonimowej r. 1794. Wystawa jest realizacją tego układu, który jednak powinien zachęcać do studiów szczegółowych.

Teatr, związany tak organicznie z literaturą, znalazł miejsce w zespole sąsiednim: Teatr i muzyka. Wiele tu odsyłaczy do twórczości literackiej, zwłaszcza że teatr i literaturę ogarniają te same żywioły: najpierw dydaktyki, potem walki politycznej. Z dzieł Zabłockiego patrzymy pilnie na autograf „Kolędy" (Żółtej szlafmycy), zachęcający do podjęcia krytyki tekstu. Ale niemałą sensację gabloty stanowią nieznane trzy miedzioryty do „Powrotu posła", które Stanisław Lorentz odnalazł niedawno w tekach Muzeum Narodowego w Warszawie. Miedzioryty te miały najwyraźniej wyposażyć któreś wydanie drukowane „Powrotu posła" (z r. 1790?), jak świadczą o tym wskazówki dla introligatora, położone na każdej rycinie, z odsyłaczem do sceny, którą ilustrują. Obrazki te dałoby się zapewne oznaczyć zupełnie ściśle, rozpoznając aktorów grających, może nawet przedstawienie teatralne. Jeśli ktoś odważy się dzisiaj (a dlaczegoż się nie odważa?) zagrać znowu „Powrót posła" Niemcewicza, wspaniałą sztukę agitacyjną, znajdzie w tych miedziorytach wskazówkę inscenizacji, kostiumów, może nawet reżyserii. Co prędzej powinien zbadać te rycinki historyk teatru.

Anonimowy sztych współczesny przedstawiający pracę w kopalni w Wieliczce

Przez sale dotychczas przejrzane licznymi aluzjami tekstu, czy też wręcz, jako wypowiedź bezpośrednia, narzuca się przechodniowi świadomość historyczna, że pisarze i uczeni Oświecenia walczą — o język narodowy jako instrument działania społecznego. Materiał Wystawy akcentuje tę troskę bardzo uważnie. Przejawia się ona w licznych zabiegach o terminologię fachową, którą dla hutnictwa zestawia Józef Osiński, dla botaniki Kluk, dla geografii i matematyki Jan Śniadecki, dla chemii — zapewne mniej szczęśliwie — Jędrzej Śniadecki, dla architektury i budownictwa m. in. Nax i Świtkowski. W gablotach leżą ich otwarte książki, słowniki fachowe, dyskusje terminologiczne — aż do bardzo cennej wypowiedzi Lindego w prospekcie „Słownika języka polskiego", gdzie uczony słownikarz odwołuje się do ludzi wiejskiego rzemiosła, jako środowiska żywej twórczości językowej.

Wystawa rekonstruuje bardzo organiczny związek kulturalny Oświecenia, które sięga do Renesansu po wzory literackie, zasoby słownictwa, elementy tradycji narodowej. Prace te eksponują Bohomolca, zasłużonego działacza wczesnego Oświecenia.

Ciągną nas teraz sale architektury i sztuki, urządzone ze znawstwem nieporównanym przez Stanisława Lorentza. I tutaj liczne odsyłacze do literatury. Bogata dokumentacja graficzna ukazuje rezydencje magnackie (Ustronie Stanisława Poniatowskiego, ogrody Kazimierza Poniatowskiego „Na Książęcym" w Warszawie), które stanowiły tło bujnego życia stolicy, poświadczone wielokrotnie przez teksty literackie.

Historia sztuki w. XVIII—jak mówił o tym ciekawie, choć szkicowo, Stanisław Lorentz na sesji Kołłątajowskiej r. 1951 — wylicza dziś i problematyzuje zagadnienia naukowe, ustala ich powiązania, sens, hierarchię. Mecenat artystyczny Stanisława Augusta nie może przysłonić problematyki całej epoki. Wystawa zgromadziła obficie dokumenty rysunkowe, które zupełnie rewelacyjnie ukazują mieszczaństwo warszawskie w ramach układu kapitalistycznego Oświecenia. Budownictwo mieszczańskie różni się zupełnie od inicjatywy architektonicznej królewskiej i magnackiej. Bogaty stan trzeci ulega niekiedy stylowi życia arystokracji, powtarzając za wielmożami także formy architektury (typowy przykład stanowi rezydencja bankiera warszawskiego Teppera w Falentach). Ale poza tym środowisko mieszczańskie wykształca własny smak w budownictwie, jak dają tego przykłady domy bankowe i handlowe, ale także wille podmiejskie, stawiane z wielką rozrzutnością w dzielnicach luksusowych Warszawy. Jakże dobitnie — wśród wielu innych dokumentów architektury — mówi o tym projekt willi bankiera Macieja Łyszkiewicza na Faworach, rysowany ok. r 1780 przez E. Schroegera. Patrzymy na tę fasadę rezydencji bankierskiej, która tak jasno komentuje smak i poziom środowiska. Ale dlaczego wracamy do ekranu? Bo Maciej Łyszkiewicz, potentat finansowy Warszawy, dopuszczony później do indygenatu w momencie sojuszu szlachty z górą mieszczańską, to przecież „Maciuś" z piosenki biesiadnej Bohomolca „Kurdesz nad kurdeszami": „Maciuś jest partacz, pić nie lubi wina, Milsze jest jemu złoto i dziewczyna..."

Sale malarstwa — z bardzo jasną i uchwytną także dla laika myślą konstrukcyjną — ukazują prace pejzażowe, historyczne, portretowe, rodzajowe. I tutaj z ram płócien, z kolorów portretu dobywają się i tłoczą wspomnienia literackie. Szczęsny Potocki, którego malował Lampi, piękny, wsparty na ręku, z okresu, kiedy Czartoryscy szukali z nim sojuszu przeciw królowi, czyta księgę iluminowaną, a może „Matkę Spartankę" Kniaźnina. Na portrecie zbiorowym rodziny Prozorów Smuglewicz wypisał na korze cyprysa błahy wierszyk Karpińskiego...

Właściwe zagadnienia Wystawy leżą oczywiście gdzie indziej: oto tematy historyczne sztuki stanisławowskiej przełamują jej kosmopolityzm, realizm mierzy się z klasycyzmem, polscy uczniowie mistrzów cudzoziemskiego pochodzenia wprowadzają do sztuki polskie życie codzienne, obyczaj, wszystkie te „głowy charakterowe" znane ze współczesnej satyry i — paszkwilu.

Amfiladą sal dochodzimy do galerii Bernarda Canaletta, przybysza z Saksonii, który przeniósł na płótno fasadę Warszawy. Ta kronika kolorowa miasta, pełna urzekającego autentyzmu, zachowała obraz ulicy warszawskiej, architektury, zdarzeń brukowych, cały pejzaż urbanistyczny Warszawy, wyrastającej szybko na stolicę wczesno-kapitalistyczną. Akwarele Vogla powtarzają tematy Canaletta, toteż położono je obok, dla konfrontacji szczegółów artystycznych i rzeczowych. Studiując malarstwo realistyczne Oświecenia radzibyśmy wiązać je z tekstem Zabłockiego i Węgierskiego, którzy wprowadzili do poezji życie warszawskie, jego bogatą materię, podzieloną między dwór, mieszczaństwo wszystkich szczebli społecznych i owych „ludzi luźnych", proletariat Warszawy.

Sale wielkich wydarzeń historycznych przedstawiają sejm czteroletni i powstanie 1794 r. Montaż źródeł, bardzo sugestywny i celowy, nad którym ze szczególną kompetencją czuwał Bogusław Leśnodorski, objaśnia walkę o reformy na sejmie czteroletnim oraz ideologię polityczną okresu. Punkty centralne rekonstrukcji stanowią dokumenty wielkiej wagi, pokazane w oryginałach: to pierwsza redakcja projektu praw Andrzeja Zamoyskiego, który poniósł klęskę na sejmie r. 1780 (ze zbiorów kórnickich) — i ustawa rządowa 3 maja 1791 r. (z archiwum wilanowskiego).

Ale już tłoczą się wydarzenia następne, nadciąga insurekcja kościuszkowska. Ze szczególną starannością źródłową ukazano na Wystawie skrzydło radykalne ruchu 1794. Spośród rewelacyjnej dokumentacji wyjmijmy statut Klubu Jakobinów, uchwalony 22 kwietnia 1794 — i rysunki Norblina, który w porywie solidarności z ulicą warszawską, utrwalił sepią „Wieszanie zdrajców" na Rynku Starego Miasta 9 maja 1794. Zaledwie w kilka tygodni później Kościuszko rozdawał w czerwcu 1794 r. pikietom obozowym parol „Lud" i hasło „Władza".

Wystawa „Wiek Oświecenia w Polsce" dokonała przeglądu źródeł w wielkim zasięgu materiału historycznego i przyniosła piękne odkrycia (notowane tutaj według subiektywnej spostrzegawczości autora). Wystawa zaludniła realiami naszą wyobraźnię historyczną, do której odwołuje się obrazem, dokumentem, napisem, często o charakterze doskonale wybranej cytaty źródłowej. Wystawa demonstruje koncepcję historyczną, zupełnie odkrywczą w zakresie sztuki i architektury, bardzo ambitną i uzasadnioną przekonywająco w zakresie związków bazy i nadbudowy, w szkicu monograficznym Warszawy, w obrazie sejmu czteroletniego i rewolucji 1794 r. Materiał Wystawy nie może wrócić do magazynów bibliotek, muzeów, archiwów, ażeby czekać na badaczy, bohaterów erudycyjnej przygody. Kapitał naukowy Wystawy powinna zachować „Teka Oświecenia" dla dyskusji poglądów, pomnożenia materiałów i jako żywy, sugestywny atlas polskiego Oświecenia.

Tadeusz Mikulski

„BROŃCIE LUDU SPRAWY!"

(Dokończenie ze str. 3-ej)

pują wyraźnie wspólne, centralne dla tego okresu problemy. W każdej dziedzinie sztuk widoczny jest proces kształtowania się własnej, narodowej formy, stopniowego zrywania czy przekształcania kosmopolitycznych wpływów. Od ślepego naśladownictwa dworsko-magnackiej architektury francuskiej przechodzimy do rezydencji i domów szlacheckich i mieszczańskich związanych z krajobrazem i warunkami miasta i wsi polskiej, od konwencjonalnego portretu panujących i magnatów, od mitologicznego sztafażu i równie konwencjonalnego pejzażu dekoracyjnego dochodzimy do polskich pejzaży Vogla (wspaniały cykl z Kazimierza nad Wisłą), do scen rodzajowych Smuglewicza, do realistycznego portretu, by nie wymieniać raz jeszcze pełnych nie tylko realizmu ale i politycznej pasji rysunków Norblina. Także i w muzyce, teatrze, literaturze — wszędzie występuje to samo zjawisko, związane nieodłącznie z ogólnym przekształcaniem podstaw światopoglądowych, z wiarą we własne możliwości poznawcze człowieka, zaostrzającą jego zaufanie do własnej obserwacji i własnego sądu, prowadzącą jego twórczość artystyczną w kierunku realizmu. Ten wielki przełom, dokonany w tak krótkim czasie, a tak wyraźnie i w sposób trwały zadokumentowany zdumiewa może najbardziej w zakresie nauk ścisłych i filozofii, gdzie licznie zestawione przykłady świadczą, jak wielki skok uczyniła wówczas nauka polska, która po wiekowym zacofaniu stanęła godnie obok przodującej nauki europejskiej. Przyświecające tym czasom wielkie idee encyklopedystów, usymbolizowane na wystawie przez wyłożenie u wejścia do sal nauki i oświaty wielkich tomów pierwszego wydania Encyklopedii, z których jeden otwarty jest na haśle „lud", znalazły godne odbicie i rozwinięcie wśród polskich myślicieli.

Jako jeszcze jeden z motywów wspólnych w kulturze tej epoki, występuje zagadnienie walki o polski język narodowy jako narzędzia scalającego powstający nowy polski naród burżuazyjny. Wielka ilość polskich słowników terminologicznych z różnych dziedzin wiedzy, próba stworzenia słownika polskiego języka narodowego, prace nad ustaleniem zasad gramatycznych, nawiązywanie do języka wielkich poetów polskich epoki Odrodzenia, sięganie do źródeł słownictwa ludowego — wszystkie te równolegle w różnych dziedzinach przebiegające prace i procesy zespalają się w jeden wielki ruch, wspierający dzieło odrodzenia narodowego.

W zestawieniu z innymi dziedzinami sztuki najsłabiej, najbardziej ubogo, najmniej dynamicznie wypadła na wystawie literatura. Nieco naiwnie ze względu na swą zwięzłość brzmią wypisane na kartkach charakterystyki poszczególnych pisarzy, brak wyraźnego zaznaczenia problemów. Jest to niewątpliwie dziedzina najtrudniejsza do plastycznego przedstawienia, ale niesłusznie rola jej w tym okresie niknie wobec przewagi i wyrazistości innego materiału. Ponieważ mamy nadzieję, że wystawa długo jeszcze będzie kształciła i uczyła zwiedzających, warto by może pomyśleć o przekomponowaniu tego działu.

✣

Wystawę zamykają słowa prezydenta Bieruta, wypowiedziane dwa lata temu w fabryce im. K. Świerczewskiego. „Czcimy tradycje tego okresu — mówił prezydent Bierut — ponieważ odzwierciedla on historyczną walkę dwóch nurtów, walkę ludzi postępowych i światłych z uprzywilejowaną warstwą magnatów, z wstecznictwem, które — jak to czyni i dziś — przeciwstawiało się zaciekle jakimkolwiek dążeniom do ulżenia doli mas ludowych...". Jesteśmy ich spadkobiercami, ale nasza walka to walka „o całkowitą przebudowę ustroju społecznego przez usunięcie wszelkich form wyzysku i upośledzenia człowieka".

Gdy czytamy te słowa u wyjścia z wystawy, przypominają się inne słowa Prezydenta, z ostatniego przemówienia na posiedzeniu współczesnej nam Komisji Konstytucyjnej:

„naszym zadaniem... jest uświadomić tę drogę, tę walkę i to zwycięstwo masom pracującym i całemu narodowi w okresie obecnej dyskusji ogólnonarodowej...". Organizatorzy wystawy polskiego Oświecenia niewątpliwie ten obowiązek spełnili, a każdy widz wychodzi z niej bogatszy o nowe argumenty i uczucia, które prowadzić go będą do lepszego zrozumienia walki dnia dzisiejszego".

Wanda Leopold

Wszystkie zdjęcia z Wystawy Oświecenia wykonał Leonard Sempoliński.

SALVATORE DI BENEDETTO *8.III. — DZIEŃ KOBIET*

KOBIETA WSZYSTKICH KRAJÓW

Kobieta mego dzieciństwa —
pochylona nade mną twarz świata —
burza czarnych włosów ponad oczu błękitem,
jak gdyby kula ziemska zawieszona nad moim wzrokiem.

Kobieta mego dzieciństwa
wkładająca słodką bułkę
w moje słabe i chłodne dłonie
ze słowami: rośnij, rośnij prędko!

Kobieta, ucząca mnie pośpiechu
i woli przybycia
przed czasem
do mety.

Kobieta, która kładła mi dłoń opiekuńczą i słodką
na włosy rozwichrzone,
po biegu na przełaj przez pola.

Kobieta, która odprowadziła mnie o świcie do progu
przed moją pierwszą podróżą
w nieznany świat.

Kobieta, która mi wskazała
pochyłe plecy górników
— ludzi zgarbionych pod ziemią —
i powiedziała: rośnij i uczyń sprawiedliwość!

Kobieta, która przychodziła do wrót więzienia,
do mnie, swego syna — syna całego świata,
by swym sercem umocnić moje serce
dla jutrzejszej walki i odwetu.

Kobieta, która między murem a kratą
powiedziała mi: urosłeś, synu,
należysz już do świata.

Kobieta, którą spotkałem na mojej drodze,
która, nie znając mnie, czekała na moje przybycie,
a której przyjście przeczuwałem na długo przedtem.

Kobieta, która odczuła moje mocne serce
i pokochała we mnie siłę.
Kobieta, która całowała moje rany
i umaczała ręce w mojej krwi.

Kobieta, z którą przeszedłem drogę najsmutniejszą,
i z którą przebiegłem najpiękniejszą z dróg.

Kobieta, która jest moją matką
i objęła macierzyństwo całego świata.

Kobieta — matka mego dziecka
i matka wszystkich dzieci...

Kobieto, trzymająca w ręku
kwiat lub młot
albo broń wolności,

Kobieto wszystkich krajów,
każdego okresu czasu
i każdej chwili życia,

Kocham Cię
sercem każdego człowieka,
sercem i krwią każdego towarzysza.

Tłumaczyła z włoskiego **Sabina Collilieux**

ROMAN WOŁOSZYŃSKI

DAWNIEJ I DZIŚ

Przed kilku tygodniami, w dziale rękopisów Zakładu Narodowego im. Ossolińskich pracująca tam grupa praktykantów żywo omawiała pewne „odkrycie", które choć odnosiło się do czasów niemal prehistorycznych—do r. 1936, przecież wywarło na wszystkich wstrząsające wrażenie. Oto jeden z kolegów przeglądając w czasie swych poszukiwań naukowych teki zawierające korespondencję Ludwika Bernackiego (przed r. 1939 — dyrektor Ossolineum) natknął się na list pisany w dniu 31. X. 1936 przez młodą absolwentkę historii sztuki Uniwersytetu Lwowskiego, Janinę Dmytrych.

Oto najistotniejsze jego fragmenty:

J. Wielmożny Panie Dyrektorze.

Bardzo przepraszam, że ośmielam się tą drogą zwracać do JW Pana, ale nie mam śmiałości niepokoić osobiście (....) Jak WPan Dyrektor wie, utrzymuję się sama jedynie z lekcji. Niestety w tym roku tak się złożyło, że mam jedną tylko lekcję — 16 zł. miesięcznie + obiad. Jestem więc w rozpaczliwym położeniu i naprawdę bez wyjścia.

Toteż zwracam się z gorącą prośbą do Pana Dyrektora o przyjście mi z pomocą.

Wiem, że można otrzymać praktykę płatną w Ossolineum i że przyjęcie zależy od Pana Dyrektora. Nie marzę o stałej posądzie, byłoby to szczęście zbyt wielkie i niemożliwe (podkr. moje — RW), ale i praktyka jest już w moim położeniu wielkim losem.

Panie Dyrektorze, jest mi zupełnie obojętne co będę robić, jakiekolwiek zajęcie przyjmę z pocałowaniem ręki. Mam ukończony kurs handlowy roczny dla abiturientów w Ekonomicznej Państwowej Szkole Handlowej (....) z postępem dobrym, mam odbytą praktykę biurową w Banku Gospodarstwa Krajowego we Lwowie, a poza tym jestem absolwentką Wydziału humanistycznego U. J. K. Dotąd miałam na celu skończenie Uniwersytetu, a teraz jestem wolna i nie mam się o co zaczepić, a przecież żyć chcę. (podkr. RW.)

Panie Dyrektorze proszę gorąco pomóc mi i dać mi jakieś zajęcie. Czy we Lwowie czy na prowincji to obojętne i rodzaj też. Z dniem 1 listopada nie mam z czego żyć.

Proszę nie brać mi za złe, że ośmieliłam się niepokoić JWPana Dyrektora i zaprzątać głowę moimi sprawami, ale mam nadzieję, że Pan Dyrektor zrozumie moje położenie.

Dlatego też obrałam drogę listowną, gdyż nigdy nie miałabym odwagi tak i tyle w obecności Pana Dyrektora powiedzieć.

Z wyrazami poważania
Janina Dmytrych
Lwów, Dom Studentek,
ul. Studentek 2.

W dzień później, w dniu 1.XI. 1936 autorka listu odebrała sobie życie. Informuje o tym dołączony do listu wycinek artykułu w „Expressie Ilustrowanym" z dnia 2. XI.

Dziennikarz dając codzienny, „zwykły" przegląd zamachów samobójczych notuje i ten wypadek i chcąc uspokoić swych czytelników usiłuje sprowadzić całą sprawę do poziomu melodramatu pisząc: „Wchodzi tu w grę jakiś konflikt uczuciowy".

Ilość takich ofiar „konfliktu uczuciowego", „zawodu miłosnego", „rozstroju nerwowego" pochłonęła kapitalistyczna dżungla, której teoretycy, socjologowie i załgani do szpiku laudatorzy budowali teorie o „nadprodukcji inteligencji" (i to w kraju o największej ilości analfabetów w Europie), o konieczności nędzy i bezrobocia.

„Polska Rzeczpospolita Ludowa szczególną opieką otacza inteligencję twórczą — pracowników nauki, oświaty, literatury i sztuki oraz pionierów postępu technicznego, racjonalizatorów i wynalazców".

„Polska Rzeczpospolita Ludowa troszczy się o rozwój literatury i sztuki wyrażających potrzeby i dążenia narodu, odpowiadających najlepszym postępowym tradycjom twórczości polskiej".

Jedną z kuźnic nauki i literatury jest „Ossolineum" noszące zaszczytną nazwę „Zakładu Narodowego". Założyciel Zakładu, Józef Maksymilian Ossoliński, wśród ustaw fundacyjnych (z roku 1807) zostawił następującą: „Ponieważ celowi (....) pomożenia do wydoskonalenia się w naukach młodzieży zdolność i ochotę do niej okazującej lepiej zadosyć uczynić nie można, jako otwierając jej przystęp do samychże źródeł wiadomości: sądzę przyzwoitem i pożytecznem, ażeby przy sposobności kończenia kursu szkolnego, w tejże Bibliotece dalszego w naukach doświadczenia nabywali. Zatem stanowi się cztery stypendia przy pomienionej Bibliotece.

Cztery stypendia? Tyle ich było sto lat temu i niewiele więcej w r. 1939. Dziś w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich, w którym niegdyś nie mogła znaleźć pracy biedna absolwentka historii sztuki, kształci się około 30 praktykantów; stan liczebny ogółu pracowników zwiększył się pięciokrotnie. Młodzież praktykująca otrzymuje nie tylko wysokie stypendia, ale także korzysta z opieki ze strony Zakładu, ułatwień w związku ze studiami, z wypoczynku, i oddana jest pod opiekę wybitnych uczonych oraz doskonałych fachowców-bibliotekarzy starszego pokolenia. Przy tego rodzaju opiece i pomocy młodzież dojrzewa szybko i staje już do samodzielnej pracy obok swych starszych kolegów i mistrzów.

„Polska Rzeczpospolita Ludowa otacza szczególnie troskliwą opieką wychowanie młodzieży i zapewnia jej najszersze możliwości rozwoju".

Dziś w Polsce nikt z młodych nie ma już powodu do rozpaczy z powodu braku pracy, nie odbiera sobie życia, jak to uczyniła biedna dziewczyna przed 15 laty. Nikomu nie brak opieki ze strony Ludowego Państwa. Wolne od ciężkiej troski o swój przyszły los i pracę młode głowy synów robotników i chłopów w skupieniu pochylają się nad książką w czytelni „Ossolineum"; zdobywają rzetelną wiedzę i umiejętność potrzebne w rozbudowywaniu postępowych tradycji narodowych, w rozszerzaniu i pogłębianiu wspaniałej rewolucji kulturalnej, jaką przeżywamy.

„Polska Rzeczpospolita Ludowa dba o wszechstronny rozwój nauki opartej na postępowym dorobku przodującej myśli ludzkiej i postępowej myśli polskiej — nauki w służbie narodu".

W Gabinecie Marksizmu - Leninizmu, w jasnych czytelniach rękopisów, starych druków i czasopism „Ossolineum", postępowi uczeni i młodzi pracownicy nauki troskliwie oczyszczają z kurzu zapomnienia piękną, wojującą, a zepchniętą w niepamięć postępową myśl najlepszych synów naszego narodu.

Roman Wołoszyński
Wrocław — „Ossolineum".

HENRYK GAWORSKI

Czy słuszna droga?

Poeta piszący o poezji przypomina trochę matkę, która mówi o swoim dziecku. Oboje, choćby starali się zachować jak najdalej idący krytycyzm, będą w gruncie rzeczy w wielu wypadkach wyrazicielami nie tyle istniejącej obiektywnie sytuacji, ile raczej swoich często podświadomych pragnień i nadziei. Ich opinia nie będzie się tyczyć tego, co jest, lecz bardziej tego, co być powinno. Osobiście nie mam o to pretensji, jak bowiem zrozumiały jest stosunek uczuciowy matki do dziecka, tak samo zrozumiały jest stosunek poety do swego dzieła i do twórczości poetyckiej w ogóle.

Czy to znaczy, że odrzucam krytykę poezji przez poetów jako niesłuszną albo nie przynoszącą nic nowego? Nie, tak tego rozumieć nie należy. Uważam tylko, że w sprawach ogólnych, teoretycznych, więcej do powiedzenia mają krytycy i w ogóle ludzie bezpośrednio w poezji nie zaangażowani. To samo tyczy ocen poetów w stosunku do twórczości swoich kolegów po piórze.

O słuszności czy niesłuszności drogi, po jakiej poeta kroczy, nie świadczą jego mniej lub więcej „uczone" wywody teoretyczne, lecz jego twórczość, a więc jej oddziaływanie społeczne, jej przyjęcie lub odrzucenie przez czytelników. Można dysponować słuszną teorią, a nie umieć jej zastosować w praktyce. Ogromna większość naszych poetów — a niewątpliwie wszyscy najbardziej utalentowani i z prawdziwego zdarzenia — przyjęła jako swoją drogę realizmu socjalistycznego. Nie wszyscy jednak umieją zastosować tę jedynie słuszną teorię w swoich wierszach.

Powodów tej nieumiejętności jest kilka. Często wynika ona stąd, że autor uznając rozumowo słuszność realizmu socjalistycznego przyjmuje go niejako logiczną siłą rzeczy, nie zastanawiając się nad swoim uczuciowym don stosunkiem. Co więcej — niekiedy uczuciowo pozostając pod wpływem dawnych niezwalczonych do końca mieszczańskich teoryjek. Stąd zdarzające się tu i ówdzie rozbieżności między treścią a formą utworu, stąd też owa osławiona deklaratywność, próżnia słów, niewypełnionych miąższem poetyckiego widzenia.

Opowiadał, jak wielka jest
ludzka potęga...
Odwraca biegi rzek, roślinność
i klimaty
zmienia — i czynem swego
mózgu i tam sięga,
gdzie wieki wznosiły
nadprzyrodzone światy.
(Stanisław Piętak „Odczyt")

Innym powodem potknięć niektórych naszych poetów jest niedocenianie znaczenia formalnego dorobku naszych największych poetów narodowych — Kochanowskiego, Mickiewicza, Słowackiego — w zastosowaniu do aktualnych problemów naszej nowej rzeczywistości. Należy przypuszczać, że toczące się od kilku miesięcy dyskusje na ten temat, a przede wszystkim książka Ważyka „Mickiewicz a wersyfikacja narodowa" — przyczynią się do większego niż dotąd zrozumienia tej sprawy wśród naszych twórców. A jak to zrozumienie jest potrzebne, chcę pokazać na przykładzie jednego z najzdolniejszych poetów młodego pokolenia, Andrzeja Mandaliana. Mandalian potrafi formułować swoje myśli i uczucia w sposób niezwykle lapidarny, zwięzły, a jednocześnie niezawodny w swojej celności i dynamice. Gdy jednak przegląda się jego utwory jeden po drugim, odnosi się wrażenie jakiejś formalnej katarynki, jakiegoś ubóstwa i monotonii rytmicznej, wynikającej z ciągłego stosowania tego samego typu rytmiki sylabotonicznej. Rytmika ta, stosowana z umiarem, może być wzbogaceniem naszej tradycji, gdy się jej jednak nadużywa, powoduje monotonię. Daję na chybił trafił wybrane przykłady z różnych wierszy Mandaliana, które metrycznie są bliźniaczo do siebie podobne:

A ta droga nie wiodła do domu
kamieniami nogi paliła
„Dzisiaj"

My, ojczyzny naszej młodości
nie oddamy nigdy nikomu.
„Towarzyszom
z Bezpieczeństwa"

Tańcz zetempowska brygado,
ręce twe twarde w uścisku.
„Zetempowcy tańczą"

Zmartwychwstałe miasto
nad Wisłą,
budujące domy i ludzi.
„Świerczewski"

U innych poetów odrzuca się po prostu rygory rytmiczne (Różewicz, w dużej części Bratny), a na ich miejsce podstawia się różne kombinacje składniowe, nieoczekiwane graficzne rozbijanie logicznego wiersza na nielogiczne linijki i inne sztuczki.

Brałem udział w wielu wieczorach autorskich wśród młodzieży i robotników. Często na takich wieczorach wywiązywała się dyskusja, która obok wielu innych cennych doświadczeń przyniosła mi jedno, moim zdaniem, niezwykle ważne spostrzeżenie: nasza młodzież, nasze społeczeństwo o wiele mniej chętnie słucha wierszy o rozluźnionym rytmie, zbyt swobodnie (chciałoby się powiedzieć niekiedy: niechlujnie) rymowanych. Słuchacze zwracali się wprost do autorów z pytaniami, dlaczego w niektórych obecnych wierszach tak się lekceważy rytm i rym. Przecież Mickiewicz i Słowacki pisali inaczej. Inaczej, to znaczy lepiej, tak że ich wiersze czyta się niekiedy chętniej, mimo że mówią o sprawach od nas odległych, czasem zupełnie nam obcych — niż wiersze autorów współczesnych, którzy powinni nam być bliżsi i bardziej zrozumiali.

Wydaje mi się, że tym upodobaniom nie zarzucić nie można — należy im tylko przyklasnąć, i to nie w słownej deklaracji, lecz przede wszystkim we własnej praktyce twórczej.

Majakowski powiedział, że poetów powinno być wielu i różnych. Rozejrzyjmy się dokoła siebie. Jest nas nie za mało, ale czy naprawdę jesteśmy różni? Niektórzy z nas wyglądają jak bliźniacy, inni jak bracia. Nie sądzę, żeby takie formalne braterstwo (treściowo jest konieczne) wyszło naszej poezji na dobre.

W polemice między Sandauerem a Słuckim na temat indywidualności twórczej naszych poszczególnych poetów, stoję na stanowisku zajętym przez Słuckiego (patrz artykuł „Advocatus diaboli"), uważam jednak, iż Sandauer miał słuszność zwracając uwagę na samo istnienie zjawiska zbyt daleko idącego podobieństwa wielu utworów różnych ludzi.

Nikt nie powie, że Mickiewicz jest podobny do Kochanowskiego dlatego, że obaj często pisali trzynastozgłoskowcem, albo Norwid mało się różni od Słowackiego, ponieważ jeden i drugi lubili się posługiwać sylabowcem o jedenastu zgłoskach. Prawdziwa krystalizacja indywidualnych cech poszczególnych twórców może nastąpić tylko na gruncie tradycji wersyfikacji narodowej. Na tym gruncie nie utrzyma się żadna sztuczka, żadne szalbierstwo „nowatorów", którzy przy pomocy mniej lub więcej sprytnych chwytów formalistycznych pragną wpoić w czytelników przekonanie o swej „odmienności", „różności" i „indywidualności".

Obok tych uwag, tyczących raczej formalnej strony współczesnej naszej poezji (zwłaszcza młodej), trzeba by jeszcze wysunąć kilka kwestii odnośnie treści utworów. Może to wywoła sprzeciwy, ale mnie się wydaje, że w ciągu ostatniego roku nie wiele zrobiliśmy dla rozszerzenia tematyki naszych wierszy. Obracamy się ciągle wkoło zagadnień tego samego typu. — Budownictwo socjalistyczne, wydarzenia polityczne, międzynarodowe i wewnętrzne — oto główne fundamenty, na których stawiamy gmachy, a czasem tylko domki poezji.

Nie twierdzę, że o tych sprawach nie należy pisać. Odwrotnie — o tych sprawach należy pisać, należy je komentować, wyjaśniać, muszą one bezwzględnie znaleźć wszechstronne odbicie w nowej twórczości. Nie należy jednak na tym poprzestawać. Poprzestawanie na sprawach, które same cisną się pod pióro, których nie można nie widzieć, w stosunku do których niezajęcie stanowiska byłoby co najmniej dziwne — poprzestawanie na tym jest poetycką łatwizną, jest uchylaniem się od innych, mniej wdzięcznych, trudniejszych, ale niewątpliwie równie potrzebnych tematów. Poprzestawanie na tym jest zubożeniem nowej rzeczywistości, której przejawy są tak głębokie, tak wszechstronne, że wszelkie ograniczanie się, choćby — powtarzam — do zagadnień najistotniejszych, jest niedźwiedzią przysługą oddaną kulturze świata, któremu chcemy służyć i któremu służymy.

Edward Hołda powiedział niedawno w rozmowie z czytelnikami, że poeta powinien starać się znaleźć takie sprawy, dotrzeć do takich okolic życia, gdzie jeszcze przed nim nikogo nie było. Jest to moim zdaniem słuszne. Nie ma nic bardziej przyjemnego i jednocześnie pożytecznego, jak mówienie ludziom o sprawach, o których jeszcze nie wiedzą. Jednak porządek naszego dnia powszedniego składa się w większej części ze spraw znanych nie od dziś, z problemów często starych jak świat. Praca istniała na długo przedtem, zanim ludzie nauczyli się ją nazywać, a to samo — myślę, można powiedzieć o takich pojęciach, jak radość, ból, miłość, wierność — i o tysiącach innych rzeczy, które nasze są. Chodzi o to tylko, żeby dostrzec różnicę, jaka niewątpliwie istnieje między odczuciami człowieka w naszym społeczeństwie, a człowieka, który progu rewolucji nie zdołał jeszcze przekroczyć.

Przy zabieraniu się do tych tematów istnieje oczywiście wiele niebezpieczeństw. Sam nie zawsze umiałem zdobyć się na tyle dyscypliny, żeby nie dać się uwieść pokusie tworzenia obrazów ze skojarzeń, które z tych czy innych względów mogły mi się podobać, ale które nie powinny ujrzeć światła ludzkich oczu ze względu na to, iż do sposobu oglądania świata z miejsca, gdzie się znajdujemy, nie wniosą one nic pozytywnego. Pisałem:

Jak zwierzę wielkie i piękne
spokojne — w ciepłym powietrzu
miasto skupione klęka
u wodopoju zmierzchu.

Innym razem poeta, aby uczynić wiersz jak najbardziej „nowym", na siłę pcha do niego elementy zaczerpnięte z procesów produkcyjnych, z życia partii lub organizacji młodzieżowej, czy wreszcie z wydarzeń politycznych. Autor zapomina o tym, że wykombinowana metafora, choćby najbardziej socjalistyczna, nie spełni swego zadania, jeśli nie będzie zrośnięta z utworem organicznie, jeśli nie będzie w łańcuchu rozumowania czy opisu takim ogniwem, którego nie da się zastąpić innym.

Oto przykład, kiedy poeta, chcąc upolitycznić wiersz liryczny, w rzeczywistości wiersz odlirycznia, robiąc z niego zbiór luźnych refleksów, mało mających wspólnego nie tylko z poezją naszych czasów, ale z poezją w ogóle.

Na lirycznym przystanku jest żona
i syn, i ja.
Żona idzie przez ogród — różowa
we włosach ma wiatr.
Na krótko. Trudno.
Na lirycznym przystanku
bym pomieszkał —
wracam jutro.
Muszę, rozumiesz?
Rozumie... (Woroszylski).

Pomijając już takie logicznie niewłaściwe zdanie: jak „na lirycznym przystanku bym pomieszkał" (któż to kiedy mieszkał na przystanku?), wydaje mi się, że podobny sposób wyrażania uczuć z powodu rzadkiego spotykania się ze swoimi najbliższymi, nikogo ani nie przekona, ani tym bardziej nie wzruszy. A przecież ten sam poeta w tej samej książce o kilka stron wcześniej umiał zdobyć się na prawdziwie piękny wiersz liryczny o niewątpliwej sile uczuciowej, a jednocześnie o wyraźnej wymowie politycznej (proszę zwrócić uwagę, że wiersz pisany jest najregularniejszym sylabowcem, na przemian ośmio i dziesięciozgłoskowym).

Dla czynów twych największą
z miar
dziś słynnych wraz z imieniem
tego, co piękną duszę miał,
był wichrem, słotą i płomieniem.

Chcę byś był twardy tak jak on,
prawem miłości najgorętszej,
umysł żarliwy miał jak on,
odważne, silne, czyste ręce.

Byś odrzucając wiele uczuć
wybrał jedyne, najprawdziwsze,
w którym zawarty życia sens —
jego i twego, mój Feliksie.

Podobnie dobrych wierszy lirycznych nie spotyka się dzisiaj wiele przede wszystkim dlatego, że liryka jest dziedziną, w którą autorzy zapuszczają się raczej przypadkowo i wierszy lirycznych powstaje stosunkowo mało. Częściowo wypływa to z braku odwagi korzystania z tej trudnej formy poetyckiej wypowiedzi, częściowo zaś z przekonania autorów, że dobrą robotę polityczną i społeczną zrobi tylko wiersz bezpośrednio nawiązujący do tych zagadnień. Skutek jest taki, że gdy przegląda się spisy rzeczy w ukazujących się tomikach poetyckich, dziewięćdziesiąt, jeśli nie więcej, procent utworów ma charakter agitacyjny, pozostała zaś reszta próbuje jakoś nawiązać do spraw nieco intymniejszych. Podkreślam jeszcze raz, że chodzi mi o proporcje, które według mego przekonania w tej chwili jeszcze nie są właściwe i świadczą o jakimś zubożeniu doznań poetyckich, choć przecież jeśli kiedy, to właśnie dzisiaj te doznania powinny być pełniejsze i bogatsze, niż kiedykolwiek.

Henryk Gaworski

DYSKUSJA O POEZJI

JANINA PREGER

O wierszach Hordyńskiego

Tomik Jerzego Hordyńskiego „Powrót do światła"*) zawiera obok poezyj ostatnich, również utwory z 1943, 1944 roku, a nawet wiersz z r. 1938. Mimo że książka obejmuje tę stosunkowo długą drogę autora, jest to jednak typowy debiut. Debiuty są ostatnio charakterystycznym zjawiskiem w naszej poezji. Nie tylko dlatego, że ukazała się ich spora ilość, ale dlatego, że wszystkie są objawem próby opanowania środków wyrazu w nowym nurcie poetyckim przez ludzi, którzy wraz z tym nurtem wchodzą dopiero do literatury. Toteż miary stosowane przez krytykę do tych zjawisk są inne, niż w stosunku do poetów mających dawny staż poetycki i osiągniętą rangę. Sam nurt bowiem jest u nas w stadium debiutu i niecelowe dla zorientowania się w nim byłoby stosowanie miar osiągniętych w innej poetyce. Tutaj krytyk bardziej interesuje się możliwościami zapowiadanymi przez twórczość debiutujących, niż stopniem powodzenia lub niepowodzenia realizacji tych możliwości w pierwszym tomiku.

Jakie możliwości przynosi tom „Powrót do światła"?

Hordyński należy do poetów, którzy z mało sprecyzowanych, mgławicowych wędrówek myśli wychodzą dziś na grunt literatury pracującej dla życia Polski Ludowej. Tom jego obrazuje ten proces. Jest uczciwość w postawie poety, który nie dodaje sobie przesadnej pewności siebie na dopiero zdobywanych pozycjach. Przekonywające są takie wyznania jak w wierszu „Na powrót do kraju" (str. 25):

Horyzontów cierpienia już nie
przypominam (...)
Chodzę po nowej ziemi bliższy
ludziom niż gwiazdom (...)
Przychodzą do mnie dźwięki,
powietrze i mowa
piękniejsza niźli szmery
spadających liści (...)
Kominy fabryk dymią, rosną młode
domy,
nie sobie, ale dla nich szukam
wierszy nowych,
radosnych, jak ten powrót mój
w rodzinne strony (...)

Solidaryzując się poetycko z kierunkiem dzisiejszego życia wnosi autor wiele osobistych, ludzkich wzruszeń w swoje wiersze o tematyce współczesnej. Spostrzega w tym świecie różnorodność, z której rodzi się w człowieku poczucie bogactwa, naturalna radość, afirmacja egzystencji. Hordyński spostrzega to i wyraża w niewielu jeszcze wierszach — ale są to jego lepsze wiersze. Utwory te wybijają się wyraźnie ponad inne, odcinają się od nich i niosą obietnice rozwoju twórczości tego poety, mimo tak licznych w tomie utworów obciążonych pesymistycznym werbalizmem poetyk symbolizmu i dwudziestolecia.

Pokojowe chorągwie odbijają niebo,
gołębie ziarno jedzą z pochylonej
ręki,
rumiani chłopcy kosze pełne chleba
podają do sklepu lekko, jak
piosenki.

Dzieciaki pędzą hulajnogi przez
błonia,
drążą ciszę tysiącem ech
i szklarz ostrożnie światło dzierżąc
w dłoniach,
wstawia do okien śmiech.
(„Powrót do światła", str. 5)

*) Jerzy Hordyński, „Powrót do światła", Warszawa 1951, „Czytelnik", str. 44 i 4 nlb.

W wierszach Hordyńskiego znajdujemy własny stosunek autora do problemów współczesności, własne próby rozwiązań, koncepcje oparte na własnych doświadczeniach. W ten sposób przejście Hordyńskiego do poetyki realizmu socjalistycznego jest wynikiem przewartościowania jego doświadczeń z poprzednich błąkań i rozczarowań. Widać w tej drodze rozwoju uzasadnienie, widać, że to nie tylko deklaracja. Osobiście przeżyte i przeważone doświadczenia minionych lat wojny — i lat twórczego pokoju w ludowej ojczyźnie — doprowadziły Hordyńskiego do zajęcia się tematyką naszego życia współczesnego, do inicjatywy współpracy z tworzeniem tego życia. Poeta wie, dlaczego wybrał tę rzeczywistość i opowiada o tym w sposób intymnie liryczny, z własnej biografii:

Marzyłeś, ojcze, o takim poranku,
lat temu zaledwie dziewięć,
na trzecim polu w Majdanku,
w nadziei, bólu i gniewie.

Z twych grypsów, poniewierki
i bicia
rósł ten świat, który mnie otacza,
do twego ostatniego tchu —
zaczątku życia
nieudolnie wracam.
(„Powrót do światła", str. 5)

Własne stanowisko, własną myśl znajdziemy nieraz w wierszach Hordyńskiego. Na swój sposób — i słusznie — formułuje zagadnienie stosunku nas, ludzi współczesnych, żyjących dziś i budujących szczęście społeczne — do minionego odcinka historii Europy, do okresu panoszenia się zbrodni i grozy. Słowa „Elegii oświęcimskiej", w których ujmuje Hordyński sens tej nauki dla nas, współczesnych — są przeżyte, nie są sloganem:

By dość nam było siły dokładnie
określić
pojęcie zła i dobra, pielgrzymujemy
do nich,
aż ich oddadzą żywych nasze
pieśni
czasom bez broni.
(str. 42)

Hordyński myśli „na własny rachunek" i jego twórczość ma szanse, by rozwinąć się w poezję o własnych treściach.

To są możliwości. Możliwości te jednak tkwią w tomiku w formie zarodkowej. Wiele obciążeń musiałby autor przezwyciężyć, aby jego twórczość ze stadium możliwości przeszła do stadium realizacji artystycznej.

Dążenie zarysowujące się w tomie — mimo wszystkich niepowodzeń autora w walce z zachwaszczoną formą — to dążenie, podkreślone w tytule „Powrót do światła", jest objawem zdrowym i powinno wyciągnąć Hordyńskiego z trzęsawiska poetyczności, werbalizmu i „mitologizowania" na pewny grunt. Wyrazem tego dążenia jest kierunek rozwoju, wynikający z chronologii utworów zamieszczonych w tomie. Ten kierunek rozwoju to walka o „światło", o trzeźwość, o jasne widzenie nowego życia dokoła siebie.

Czytelnik jest przekonany, że wiersze te powstały z bezpośredniej potrzeby wewnętrznej autora. To wielka zaleta. Żywiołowy liryzm jest cenną właściwością debiutu Hordyńskiego (oczywista, o ile skłonność do łatwizny i brak samokontroli widoczny w tomiku nie popchną autora ku grafomanii). Tej właściwości zawdzięcza autor parę przekonywających poetycko wierszy. Te szczęśliwe frazy poetyckie wyrażają zazwyczaj u Hordyńskiego — w sposób prosty, czasem piosenkowy — pogodę, radość, rozświetlenie widzenia świata, które następuje u poety w chwilach przełamania kompleksu cierpienia (przeżycia wojenne i emigranckie) i przełamania kręgu sentymentalnej poetyki młodopolsko-skamandryckiej. Takie są np. wiersze z udałej na ogół „Pocztówki z domu ZLP" (str. 35). Słowa mają tu pokrycie treści. Prawie każde z nich mówi o tym, że miejsce śmiercionośnej wojny, egzekucyj, bomb — zajęło życie, pokój, że taka jest dziś aura życia w naszym kraju, oddanym pracy i trosce o szczęście ludzi.

Szczerym liryzmem brzmią słowa piosenki „O szczęściu":

Cóż tobie, miła, powiem,
na progu swobodnych lat,
tak się poszerzył cudownie
odnaleziony świat.
(str. 30)

Jakie są niebezpieczeństwa, towarzyszące tej bezpośredniości lirycznej u Hordyńskiego? Autor bez kontroli poddaje się pokusom melodyjności, nastrojowości, „ozdobności" komunałów poetyckich, zwietrzałych metafor. Czasem bliski jest „poetyki tangowej", czasem rekwizytorni neoromantycznej i stylizatorskich szczudeł. Ta pseudoozdobność jest czysto werbalna. W twórczości Hordyńskiego pokutują fałszywe wyobrażenia, jakoby wszelka nieodpowiedzialna i niekonkretna mowa metaforyczna była obrazowością. Stąd bierze się w jego utworach „dęta" pseudopoezja, wmawianie sobie, że mglistość — to piękno. Przykłady takiego stylu rozsiane są w tomie obficie, tutaj wskażę tylko „Tryptyk jesienny",

Jerzy Hordyński

„Kwitnienie nowiu", „Witając epokę".

Jeślibym mógł porównać
rzeczywistość moją
z urojonym obrazem
i czas przekroił na dwa
różne dźwięki,
możebym przestrzeń umiał
zmienić w jońską wazę",
rozstał się z lękiem (...)
(str. 26)

Wiersze te nie mają wiele znaczenia i raczej zaciemniają treść, którą chciał wyrazić poeta. Hordyński nie spostrzega, że powtarza cudze, już zużyte słowa, gdy sięga do owych „waz jońskich" (powracają one i w zakończeniu wiersza, które ma nieść syntezę ideową utworu — a niesie fałszywy brzęk pustej metafory) — lub do zwrotów z poezji symbolistów, epigonów romantyzmu czy wreszcie do rekwizytorni samego romantyzmu:

Byłem samotny bardziej niźli myśl
poety,
smutniejszy w pustym stepie niż
oczekiwanie
i siostry moje Parki, ścieląc mi
posłanie,
ażebym nie zapomniał, żegnały
sztyletem.
(str. 27)

Ale ze Słowackim u Hordyńskiego sąsiaduje romantyzm... szlagierów:

nocy śpiewnej aksamit
krąży w odechu i krwi
(str. (30)

W miękkim zarysie twych
dziewczęcych brwi
wiotkie spojrzenie,
od twoich dłoni białych noc się tli,
płacze Jesienin.
(str. 31)

W nowszych utworach widać już, że autor stopniowo wyzwala się od tych błędów. Ale trzeźwa, opanowana ekspresja i realistyczna tematyka nie powinny bynajmniej oznaczać dla poety jakiegoś nakazu wyrzeczenia się owej lirycznej impulsywności i romantyzmu, które są właściwe jego postawie twórczej. Przeciwnie, ta bezpośredniość liryczna może wzbogacić naszą młodą poezję o ów ton emocjonalny, którego w niej nie ma za dużo. Dlatego podkreślić należy słuszność poglądu Hordyńskiego, gdy stwierdza:

Teraz wstępuję znowu na krawędź
marzenia,
co istnieje naprawdę.
(„Witając epokę", str. 27).

Na dowód, jak „otrzeźwienie", obiektywizm nowej tematyki korzystnie wpływa na konkretyzację obrazu, konkretyzację ekspresji Hordyńskiego — przytoczyć można niejedną strofę z jego wierszy o tematyce współczesnej, produkcyjnej. Oto np. sugestywny obraz Katowic:

Dym oddala słońce do innych
horyzontów,
ale niebo świeci w szybach szarych
od potu,
gdzie drobni ludzie przykładają
lonty
do serca ziemi, co bije rytmem ich
młotów.
(str. 29).

Niestety Hordyński nie opanował jeszcze sztuki ograniczenia, rozróżniania i przesiewania ziarna od plew.

Nie zawsze też umie Hordyński uniknąć naciąganej, deklaratywnej „proletariackości". Przykładem może być wiersz „Słuchając koncertu Chaczaturiana" (str. 38). Utwór utrzymany jest w bardzo zdezaktualizowanym stylu: „u skrzypiec nachylona, jak muza miłości", „nad Krakowem, nad korabiem lóż", „egzotyczne cienie" i nieodzowne „pąki czerwonych róż", wreszcie „suknia twoja w wieńcu drżących nut" — a do tego doklejono robotnika, który „żyje ukradkiem nie zetrze, lecz poniesie ją w sercu do najmłodszej z hut". Hordyński, który potrafi szczerze i w sposób osobisty odczuwać wzruszenia dnia dzisiejszego, powinien unikać takich schematycznych sztuczek.

Janina Preger

Ukazał się nowy 3 (73) zeszyt miesięcznika

„PAŃSTWO i PRAWO"

HENRYK JABŁOŃSKI — Konstytucje Polskie

JAN WASILKOWSKI — Typy i formy własności w projekcie Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej

ROMUALD KLIMOWIECKI — Uwagi o położeniu prawnym centralnych urzędów

Z ŻYCIA ZPP:

Zadania prawnictwa polskiego wobec projektu Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej (J. G.)

KRYTYKA I SPRAWOZDANIA

Rady Narodowe. Organizacja, zadania i gospodarka (rec. Adam Wendel); „Orzecznictwo Izb Morskich" (rec. Stanisław Matysik).

Przegląd czasopism radzieckich (Janina Zakrzewska)

Orzecznictwo Cywilne, Karne, Arbitrażowe i Polska Bibliografia Prawnicza.

Cena pojedynczego zeszytu wynosi zł 3.—

Nakładem PAŃSTWOWYCH ZAKŁADÓW WYDAWNICTW SZKOLNYCH ukazały się następujące książki popularno-naukowe z dziedziny matematyki:

S. Jeleński
Liljavati
Rozrywki matematyczne
str. 372 cena zł 18.00

S. Jeleński
Śladami Pitagorasa
Rozrywki matematyczne
str. 296 cena zł 14.50

W. Wilkosz
Liczę i myślę
Jak powstała liczba
str. 140 cena zł 6.85

G. B. Polak
Ciekawe zadania
str. 104 cena zł 4.90

Do nabycia we wszystkich księgarniach „DOMU KSIĄŻKI"

RÓŻA OSTROWSKA

Balzak w Teatrze Wybrzeża

Dwie były fazy działalności Teatru Wybrzeża — okres dyrekcji Iwo Galla i okres późniejszy — kierownictwa artystycznego Stanisława Kwaskowskiego. Pierwszy —bardziej interesujący ze względu na eksperymentalny charakter każdego przedstawienia, cechowały duże ambicje bardzo młodego zespołu, ciągłe dążenie do nowego. Można by zaryzykować powiedzenie, że premiery u Galla były — lepsze czy gorsze, ale zawsze ciekawe, wzbudzały dyskusje i zainteresowanie publiczności. Tych premier było jednak stanowczo za mało, a kierunek reżyserski idąc po linii ciągłych poszukiwań, popełniając wiele błędów, nie pozwolił na zdobycie szerokich mas dla teatru. W okresie kierownictwa Kwaskowskiego sytuacja zmieniła się, trudno jednak powiedzieć, żeby tak bardzo na lepsze. Dobrał się zespół starszy, z rutyną, doświadczeniem aktorskim — kilku aktorów bardzo zdolnych, dużo słabych, najwięcej przeciętnych. Dobry reżyser zrobiłby z tym zespołem wiele, ale właśnie brak reżyserów, brak jakiejś ciekawej inwencji, pewna opieszałość w przygotowywaniu nowego repertuaru typowała ten nowy teatr na przeciętność i nudę. Oczywiście nie można mówić tylko o bolączkach. Teatr Kwaskowskiego poszerzył mimo wszystko znacznie krąg widzów, wyjeżdżał w teren borykając się przy tym z trudno-

Foto Edmund Zdanowski

„Eugenia Grandet" Balzaka w Teatrze Wybrzeża. Alina Dzierzbicka (Eugenia) i Zbigniew Łobodziński (Karol).

ściami transportowymi. Specjalny charakter „Trójmiasta" umożliwia publiczności obejrzenie każdej premiery, która przechodzi kolejno przez sceny Gdańska, Gdyni i Sopotu. Pozwala to również na zatrudnienie prawie całego zespołu przy jednoczesnym przygotowywaniu trzech premier — aktor jest stale czynny, pracuje nad sobą.

Od jesieni 1951 roku nastąpiła zmiana kierownictwa artystycznego teatru. Jednocześnie zjechało kilku doświadczonych, zdolnych aktorów, którzy próbują swych sił również w dziedzinie reżyserii. (Zdzisław Karczewski, Tadeusz Muskat — obecny kierownik artystyczny, Stefan Drewicz). Trudno już dzisiaj ocenić wyniki tych zmian — trzeba jednak stwierdzić, że przełom nastąpił przede wszystkim w planowaniu repertuaru, które dotychczas miało cechy przypadkowości. Nowy zespół dał trzy ciekawe premiery: „Eugenię Grandet" w reżyserii Zdzisława Karczewskiego, „Męża i żonę" Fredry, w reżyserii Stefana Drewicza i „Konkurentów" Tokajewa, w reżyserii Artura Kwiatkowskiego. Dwie pierwsze zwłaszcza cieszą się ogromnym powodzeniem, są rzeczywiście starannie przygotowane. Wybór obecnie próbowanych sztuk świadczy również nieźle o ambicjach kierownictwa. Będą to: „Profesja pani Warren" Shawa i „Trzydzieści srebrników" Fasta. Jeżeli mowa o starannym opracowaniu — należy podkreślić, że dopiero nowe kierownictwo zainicjowało właściwą i pełną współpracę zespołu z kierownikami literackimi teatru, zatrudnianymi dotychczas raczej „de nomine".

W związku z niewątpliwym wydarzeniem artystycznym, jakim jest wystawienie Balzaka na scenach Wybrzeża, nasuwają się przede wszystkim trzy pytania. Czy przeróbka sceniczna trafnie przenosi na scenę problemy wysunięte przez Balzaka, czy zachowuje ich proporcje? A w związku z tym — czy spełnia swoje zadanie zbliżenia wielkiego realisty do szerokich mas, do dzisiejszego widza — i posuwając się dalej — czytelnika? I wreszcie: w jakim stopniu reżyseria i gra aktorów oddaje atmosferę powieści, uzupełnia braki przeróbki, wynikające z samego założenia transpozycji Balzaka na scenę?

Spróbujmy odpowiedzieć właśnie na te pytania. Były już głosy krytyki na Wybrzeżu, która atakowała pracę Wermera od strony niezachowania balzakowskiej proporcji zagadnień. Miłość Eugenii i Karola miała się jakoby wysunąć w sztuce na plan pierwszy, spychając na plan dalszy zagadnienie najistotniejsze, ujmując drapieżności postaciom charakteryzującym tę epokę rozkwitającego kapitalizmu. Ocena ta wydaje się pewnym nieporozumieniem. Dzieje miłości Eugenii i Karola nie są w Balzaku jakimś osobnym zagadnieniem na marginesie wielkiego obrazu epoki. To jeszcze jeden przykład niszczącego działania ustroju, którego nieubłagane prawa przeobrażają psychikę człowieka i najlepsze uczucia ludzkie usiłują zmienić na wartość kapitału. Ta akcja miłosna to tylko zawiązanie dramatu. Jego bohaterem czołowym jest człowiek będący już gotowym „produktem" bogacącego się mieszczaństwa — ojciec Grandet. To dookoła niego skupiają się nici dramatu, on jest królem wśród Cruchotów, des Grassinów i panów de Bonfons, a jego brudne interesy stają się i dla nich źródłem wymarzonego zysku. Przeróbka sceniczna wiernie ten układ odtwarza. Stary Grandet i jego wciąż obracające się kapitały dominują nad pierwszym i drugim aktem sztuki. Akt trzeci należy tylko do tego bałwochwalcy „złota, które rodzi złoto". Jeżeli mieliśmy jakiekolwiek wątpliwości co do jego osoby, akt trzeci wyjaśnia je całkowicie. Sztuka precyzyjnie odtwarza świetny portret pędzla Balzaka.

Kładąc tak wielki nacisk na wydobycie w sztuce rządzących tą epoką praw, autor adaptacji posuwa się jeszcze dalej. Ukazując zgodnie z powieścią przemianę Karola celowo wyjaskrawia dojrzewanie cech grandetowskich w Eugenii. Eugenia w powieści spłaca długi ojca Karola, by umożliwić ukochanemu małżeństwo z arystokratką. To szlachetny poryw zawsze tak samo kochającej, choćby tak bardzo zawiedzionej kobiety. Autor przeróbki celowo pomija ten moment w sztuce, by tym bardziej podkreślić przemianę Eugenii, która ma odtąd kroczyć śladami ojca. W powieści Eugenia tylko „gromadzi starannie swoje dochody" — na scenie przejmuje taktykę prowadzenia interesów starego Grandeta, podejmuje jego procesy, staje się tak samo zimna i ostrożna w kalkulacji. Można by polemizować, czy słuszne są te wyjaskrawienia — ale w żadnym wypadku nie można zarzucić autorowi adaptacji umniejszenia sensu społecznego sztuki na rzecz akcji miłosnej. Ze sceny przemawia do widza Balzak - realista. Balzak oskarżyciel kapitalizmu, Balzak — świetny psycholog, twórca żywych, gorącokrwistych postaci. I jeżeli powieści Balzaka jeszcze dziś płoszą przeciętnego czytelnika rozmiarami i drobiazgowością, nierównością stylu, kłębowiskiem postaci, jeżeli często słyszy się zdanie, że Balzak jest „trudny", to właśnie taka przeróbka sceniczna nie tylko wyjaśnia go widzowi, ale z pewnością zdobędzie mu czytelnictwo. A o to przecież tak bardzo chodzi.

Z pewnością sztuka ma braki. Pozbawiona świetnej narracji Balzaka, wyzuta z dygresji, bez dowcipu i malarskości jego opisu, z konieczności zuboża pewne postacie. Ale tu z dużą pomocą przychodzi komentarz wprowadzony przez autora przeróbki właśnie po to, by spełnił rolę pomostu pomiędzy widzem a Balzakiem. Komentator daje ekspozycję dramatu, podkreślając jego rdzeń społeczny, sugerując widzowi z punktu marksistowską ocenę. Najistotniejszą cechą komentarza Wermera jest zwięzła i trafna charakterystyka postaci, przeprowadzona w stylu Balzaka, operująca często jego określeniami, mocno osadzająca ludzi w epoce.

Reżyseria Zdzisława Karczewskiego poszła właśnie w kierunku wyposażenia bohaterów sztuki w soczystość ich powieściowych odpowiedników. Reżyser był baczny i wnikliwy, poprzez sumowanie szczegółów dorzucał do sztuki cenne elementy tła balzakowskiego. Jakim wymownym drobiazgiem były choćby te walizy Karola, których on sam nie mógł udźwignąć i zsuwał je po schodach, podczas gdy Nanon przenosiła je jak piórko. „Wielka Nanon", wyzyskiwana feudalnie, a jednocześnie „broniąca jak wierny pies dobra swego pana"... tę postać — blado zarysowaną w przeróbce — można uważać za przykład wnikliwej roboty reżysera. Znalazła ona zresztą rzetelną, pełną żaru odtwórczynię w Marii Nochowicz.

Trudne zadanie miał Zdzisław Karczewski jako odtwórca postaci ojca Grandet. Rola ta grozi niebezpieczeństwem wpadnięcia w ton molierowskiego skąpca. A przecież nie skąpstwo Grandeta jest jego rysem zasadniczym, tylko chciwość gromadzenia kapitału, aby się obracał i przynosił umiłowany zysk. Złowroga przewrotność, zimna strategia Grandeta — tworzą u Balzaka postać drapieżną i groźną. Karczewski znalazł właściwy ton, jego gest, maska, najdrobniejsze grymasy miały głęboką wymowę.

Jest taki moment, kiedy stary Grandet prowadzi rozmowę o interesach w czasie posiłku. Nic trafniejszego niż ten posiłek w ujęciu Karczewskiego. Jak gdybyśmy wczytywali się w świetny opis Balzaka. Grandet posila się stojąc, zajęty myślą o nowym zysku. Niedbale wychłeptuje polewkę wprost z glinianego, ordynarnego garnka. W pewnej chwili wypluwa coś na bok — może muchę — i dalej chłepce—niedbale, pośpiesznie. Nie istnieje dla niego nic prócz jego interesów.

Mógłby paść zarzut przejaskrawienia takiego ujęcia postaci ojca Grandet. Że zatracają się w nim wszelkie ludzkie rysy, że w każdej sekundzie, w każdej okoliczności towarzyszy mu jedynie myśl o pieniądzu, strach przed jego utratą. Że w powieści postać Grandeta jest „łagodniejsza". Ale nie można zapomnieć, że postać powieści przeniesiona na scenę ulega pewnemu skrótowi — w czasie, w sposobie oddziaływania na odbiorcę. Tu konieczna jest pewna kondensacja, uchwycenie rysów zasadniczych, które określają rolę bohatera w dramacie. Zresztą wystarczy przypomnieć śmierć Grandeta w powieści. Ostatnie dni jego życia to zupełne zobojętnienie na wszystko otaczające — z wyjątkiem nagromadzonych bogactw. Zniedołężniały Grandet umiera rachując straty i zyski. To wymowna wskazówka dla reżysera i aktora.

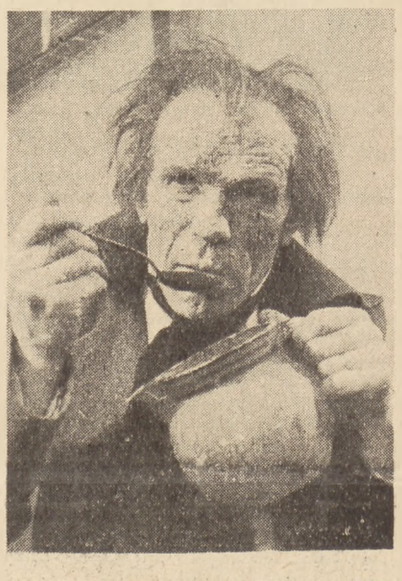


Foto Edmund Zdanowski

„Eugenia Grandet" Balzaka w Teatrze Wybrzeża. Zdzisław Karczewski w roli ojca Grandet.

Było parę chwil, w których Karczewskiego zawiódł głos — zbyt młody na siedemdziesięcioletniego starca. I może tego właśnie brakło Grandetowi Karczewskiego — starości.

Alina Dzierzbicka w tytułowej roli pokazała z dużą inteligencją prostotę Eugenii, uczuciowość i szlachetność obok rysów czysto grandetowskich. Zbigniewa Łobodzińskiego (Karola) cechowała prostota i miękkość. Nie deklamował na szczęście w trudnych scenach lirycznych.

Ryszard Marzecki sprostał niezwykłej dla młodego aktora roli księdza Cruchot, obłudnie dobrodusznego i świątobliwego staruszka-cynika. Józef Niewęgłowski jako prowincjonalny kabotyn Cruchot de Bonfons był sumienny, jak to właśnie należało.

Reżyser starał się ożywić raczej blade (w sztuce) postaci rejenta Cruchot i bankiera de Grassin, opatrując je charakterystycznymi rysami — a więc cichy i sztywny rejent mimochodem opukuje meble szacując ich wartość, bankier zachowuje się jak światowiec, którego stosunki daleko wybiegają poza granice prowincjonalnego Saumur. Niemniej jednak obie te role wypadły dosyć szaro.

Niezmiernie ważna — jak to zaznacza autor przeróbki we wstępie przeznaczonym dla teatru — postać komentatora nie znalazła właściwej interpretacji w wybrzeżowym przedstawieniu. Sprawa to w ogóle nie łatwa. Kurtyna się rozsuwa i oto widzimy na scenie bohaterów sztuki, których przedstawia nam stojący na proscenium komentator. Czy należało wprowadzać bohaterów na scenę po kolei, w miarę jak komentator będzie o nich mówił, czy też — jak to zrobił Karczewski — zgrupować ich wszystkich jak w żywym obrazie, wszystkich z wyjątkiem Karola, którego przyjazd staje się początkiem dramatu? To drugie rozwiązanie wydaje się scenicznie trafniejsze. Ale wróćmy do komentatora. Artur Kwiatkowski szczęśliwie zniknął z koturnów, przyjmując ton swobodnej rozmowy z widzem. Rozmowa ta jednak nie była sugestywna, charakterystyka postaci wypowiadana w sposób za mało interesujący, gest — nietrafny. Raziła również kiepska wymowa nazw i nazwisk francuskich, w tym wypadku — obowiązująca.

Reasumując: wystawienie Eugenii Grandet było dobrym i celowym posunięciem Teatru Wybrzeża. Balzak marzył kiedyś o scenie, ale kilka jego sztuk nie odniosło sukcesu ani u współczesnych, ani u potomnych. Wielki ten talent czuł się lepiej sam na sam z czytelnikiem. Jednak ogromny ładunek dramatyczny, zawarty w każdym jego dziele powieściowym, pozwala na zbliżenie Balzaka do czytelnika poprzez scenę, co wcale nie jest i nie powinno być regułą, usprawiedliwiającą łatwe ambicje.

Róża Ostrowska

REPERTUAR — TREŚĆ TEATRU

(Dokończenie ze str. 5-ej)

jednej pozycji rosyjskiej dramaturgii, natomiast aż dwie sztuki Szekspira. Stosunkowo „modne" stały się sztuki Ostrowskiego, natomiast w całej twórczości Czechowa dwa teatry (olsztyński i „Polski" w Warszawie) dostrzegły tylko „Wujaszka Wanię". I w tej „rubryce" urozmaicenie uzależnione jest od inwencji poszczególnych kierowników teatrów.

Pachnie fikcją repertuar teatrów warszawskich. „Narodowy", „Ateneum", „Nowy" i „Ludowy" nie posiadają repertuaru ze względu na zmiany w kierownictwie. „Współczesny" przygotowuje „Trzydzieści srebrników" Fasta i „Ich czworo" Zapolskiej (w ramach warsztatu reżyserskiego PWST). Wydaje mi się, że ambicją właśnie tego teatru powinno być wzorowe wystawienie na przykład jednej ze sztuk Tołstoja lub Suchowo - Kobylina, jak również któreś z wybitniejszych sztuk niemieckich. Jedynie Państwowy Teatr Polski podał pełny (ale czy trafny?) plan, rezerwując sobie miejsce na dwie pozycje; zaskakuje też ambitny i dostosowany do możliwości zespołu repertuar „Teatru Powszechnego". Cóż, zaledwie w kilku nielicznych wypadkach widać twórczy wkład pracy kierowników literackich, którzy — jak się okazuje — przydadzą się w każdym teatrze. Tylko oni mogą pomóc centralnej komórce programowej, i przełamać martwy schematyzm repertuaru, świadczący o czymś więcej niż o niefrasobliwości i nieznajomości rzeczy oraz potrzeb naszego nowego życia.

Rzuca się w oczy dysproporcja między ogromnymi możliwościami twórczymi naszego teatru, a jego prawdziwymi osiągnięciami, między stroną organizacyjną naszego życia teatralnego a efektem artystycznym. Dysproporcja widoczna, ale nieuzasadniona i niezrozumiała w tym rozmiarze. Czy aby nie jest ona wynikiem improwizacji repertuarowej? Trzeba więc wyraźnie powiedzieć, że droga improwizacji w zakresie planowania repertuaru jest w istocie drogą bezideowości.

Wszystko to zostało na naradzie wyraźnie powiedziane i uwzględnione we wnioskach płynących z dyskusji. Repertuar teatrów winien stać się głównym sprawdzianem ich pracy. Dla osiągnięcia tego celu muszą zostać wyrugowane wszelkie biurokratyczne zahamowania, w dużym stopniu paraliżujące twórczą pracę teatrów. Równocześnie ludzie teatru muszą przeanalizować dotychczasowe metody pracy, wzbogacić je elementami prawdziwej twórczości, pogłębiać nieustannie — w myśl wypowiedzi Bohdana Korzeniewskiego — swoje wykształcenie i wiedzę o życiu, zasłużyć na miano twórczej inteligencji. W całej rozciągłości winna być wprowadzona zasada zespołowości w teatrze. Zespół winien orientować się w repertuarze, planach finansowych i usługowych swego teatru. Winien być w nich zainteresowany. Dodajmy jeszcze o konieczności nawiązania bliskich więzów współpracy z autorem. Dziś nie wolno zmniejszać bodźców, skłaniających pisarzy do dramaturgii. Jest to zasada słuszna i ważna, aby każdy teatr miał udział we współtworzeniu polskiego repertuaru, aby polskie sztuki powstawały przy konsultacjach z zespołem, który natychmiast po ukończeniu weźmie je na swój warsztat. Zasada taka obowiązuje w Związku Radzieckim i daje rezultaty, na których należy się uczyć. Tylko w takich warunkach pisarz polski będzie pisał „dla teatru", a nie — jak to się zdarza — „wbrew teatrowi".

Bogdan Butryńczuk

Teksty rosyjskie

„CZYTENIKA"

Zeszyt siedemnasty
W. G. Korolenko
SEN MAKARA
str. 86 zł 4,—

—o—

Zeszyt osiemnasty
Mikołaj Tichonow
OPOWIADANIA LENINGRADZKIE
str. 62 zł 3,40

—o—

Zeszyt dziewiętnasty
Wiera Inber
POŁUDNIK PUŁKOWO
str. 60 zł 3,20

—o—

Zeszyt dwudziesty
Lew Tołstoj
TRZY ŚMIERCI
str. 49 zł 3,20

PIW

Helena Boguszewska
CZEKAMY NA ŻYCIE
str. 228 zł 8,—

— o —

Marian Ruth-Buczkowski
PIERWSZE DNI
str. 149 zł 6,—

— o —

Marcelina Grabowska
ANTONI MROCZEK
POZNAJE ŚWIAT
str. 259 zł 11,50

— o —

Aleksander Jackiewicz
PENICYLINA
str. 293 zł 14,—

Państwowy Instytut Wydawniczy

STANISŁAW NADZIN

PAMIĘTAJMY O TRADYCJACH POLSKIEGO TEATRU

(Przemówienie na Zjeździe teatralnym 24.II.1952 r.)

Wydaje mi się, że zagadnienie nawiązywania do postępowych tradycyj narodowych traktuje się u nas, w dziedzinie teatru — zbyt deklaratywnie, a równocześnie zbyt wąsko. Zwęża się zagadnienie tradycji teatralnej do spraw przede wszystkim repertuarowych. A przecież teatr — to nie tylko twórczość dramatopisarska. I tradycja teatru — to nie tylko tradycja tej twórczości.

Stanowczo za mało bada się u nas, analizuje i przyswaja dzisiejszemu teatrowi wielkie tradycje polskiego teatru i poszczególnych scen narodowych. Za mało uczy się na nich młode pokolenie ludzi teatru, za mało popularyzuje się je wśród nowego widza. Nie ma dziś bodaj w Polsce ani jednego zespołu, który by świadomie, konsekwentnie i krytycznie zarazem, twórczo nawiązywał do postępowych, realistycznych tradycyj — nie „w ogóle", ale konkretnie — tego a nie innego teatru, tej a nie innej sceny. (Nie załatwia, oczywiście, sprawy nadanie temu czy innemu teatrowi imienia nieżyjącego już wielkiego aktora).

Przypomina się rozmowa Łunaczarskiego z Leninem — właśnie na temat tradycyj teatru rosyjskiego. Było to w pierwszych zaraz latach po rewolucji. Łunaczarski stwierdzał, że nowa publiczność teatralna i nowa sytuacja teatru wpłyną na przemianę nawet najbardziej konserwatywnych teatrów. *„Sądzę* — mówił Łunaczarski — *że ta przemiana nastąpi stosunkowo szybko. Wydaje mi się, że przeprowadzać tutaj po prostu łamanie tradycyj byłoby niebezpieczne... I to nowe, które będzie rosnąć, utraciłoby w tym wypadku kulturalną więź..."* Lenin odpowiedział mu wówczas — cytuję według relacji Łunaczarskiego — *„żeby trzymał się tej właśnie linii, ale nie zapominał o podtrzymywaniu i tego nowego, które rodzi się pod wpływem Rewolucji. Niech nawet to nowe będzie z początku słabe* — mówił Lenin — *nie wolno tu stosować wyłącznie kryteriów estetycznych; w przeciwnym razie stara, bardziej dojrzała sztuka zahamuje rozwój nowej, a sama, chociaż będzie się zmieniać, ale tym wolniej, im mniej bodźców dodawać jej będzie konkurencja nowych zjawisk"*.

Istota polityki władzy radzieckiej w dziedzinie teatru, od pierwszych lat po Rewolucji, tkwiła właśnie w konsekwentnej realizacji leninowskich wskazań: w umiejętności łączenia troskliwego stosunku do puścizny teatralnej z należytą opieką nad kiełkami nowych prądów; w umiejętnym organizowaniu *współpracy i współzawodnictwa* starej, dojrzałej sztuki z nowopowstającą. To właśnie zadecydowało o wspaniałym rozwoju, o szczytowych osągnięciach radzieckiego teatru, których dziś jesteśmy świadkami.

Jest w tradycji naszego teatru — zacznę od czasów nie tak znów dawnych, bo sprzed pół wieku zaledwie — piękna tradycja sceny krakowskiej, reprezentowana przez niezapomnianych przecież dotąd artystów tej miary, co Koźmian, Kotarbiński, Ludwik i Irena Solscy, Stanisława Wysocka.

Jest tradycja sceny lwowskiej, stworzona przez Pawlikowskiego, Romana, Żelazowskiego, Wostrowskiego, Irenę Trapszo.

Jest tradycja warszawskiej sceny „Rozmaitości", którą stworzyła wielka sztuka Alojzego Żółkowskiego, Królikowskiego, Wolskiego, Rapackiego, Bolesława Leszczyńskiego, Mieczysława Frenkla, Józefa Śliwińskiego, Teodora Rolanda, Seweryna Nowickiego, Aleksandry Lüdo, Tekli Trapszo, Marcello-Palińskiej.

Do tradycji „Rozmaitości" nawiązał „Teatr Narodowy", który w dorobku naszej kultury reprezentują przede wszystkim: Kazimierz Kamiński, Pichor-Śliwicka, Ordon-Sosnowska.

Do tradycji sceny krakowskiej nawiązał „Teatr Polski", reprezentowany przez: Maksymiliana i Józefa Węgrzynów, Jerzego Leszczyńskiego, Aleksandra Węgierko, Marię Przybyłko, Sewerynę Broniszównę, Edmunda Wejcherta, Wojciecha Brydzińskiego.

Jest świetna tradycja „Teatru Reduty" — polskiego odpowiednika — jak go ktoś nazwał — Moskiewskiego Teatru Artystycznego, tradycja stworzona przez Juliusza Osterwę i Mieczysława Limanowskiego, a reprezentowana również przez Marię Dulembę i Wiercińskich, przez Perzanowską i Chmielewskiego.

Wszystko to są wielkie tradycje; tradycje głęboko narodowe; tradycje prawdziwej, a więc realistycznej, czy też — realistycznej, a więc prawdziwej — sztuki teatralnej; tradycje, do których godzi się i trzeba nawiązywać.

Jasnym jest, że wspomniane tu przeze mnie sceny przeżywały swoje okresy błądzenia i marazmu, a nawet upadku. Przyczyny były różne: przejściowe triumfy reakcyjnej — późno-szlacheckiej czy burżuazyjnej ideologii, powodujące upadek poszczególnych ośrodków kulturalnych, które dany teatr zrodziły. Młodopolszczyzna, zalew rynku repertuarowego bezwartościową szmirą, pogoń za kasowością spektaklów, i wreszcie upadek teatru w czasach niesławnego czy też osławionego Ozonu, którego program polityczny w dziedzinie teatru reprezentował równie niesławny czy osławiony koncern teatralny TKKT.

Kto chciałby jednak na podstawie niewątpliwego upadku sceny narodowej za czasów sanacji wnioskować o śmierci czy nieistnieniu wielkiej tradycji postępowej polskiego teatru — tego wystarczy, jak sądzę, odesłać do wspomnień Stanisławskiego, Niemirowicza-Danczenki czy Tairowa, którzy również wspominają o marazmie a nawet — zdawało im się wtedy — bezwyjściowej sytuacji ideowo-artystycznej, w jakiej znalazły się najświetniejsze teatry rosyjskie w okresie bezpośrednio poprzedzającym Rewolucję. Po Rewolucji jednak, dzięki niej — teatry rosyjskie, teatry o wielkiej tradycji artystycznej i narodowej — podźwignęły się z upadku i wkroczyły na drogę rozwoju jeszcze świetniejszego niż w przeszłości. Dlaczegóżby podobny proces nie miał zajść u nas?

I jeszcze jedno: jeśliby kto wątpił o istnieniu wielkich, postępowych i realistycznych tradycyj polskiej sceny — to pozwolę sobie powołać się na zdanie radzieckich ludzi teatru, przypomnieć treść depeszy kondolencyjnej, nadesłanej do ZASP-u po śmierci Osterwy przez kierownictwo MCHAT-u lub słowa wysokiej oceny polskiego teatru — właśnie jego wielkich tradycyj artystycznych — które padły z ust członków zespołu Teatru Leningradzkiego podczas ich niedawnego pobytu w Polsce.

Mamy wreszcie w naszym teatrze tradycję nową i najnowszą: tradycje teatrów robotniczych, proletariackich, świadomie postępowych — we współczesnym tego słowa znaczeniu. Mam tu na myśli tradycje stworzone przez Teatr im. Bogusławskiego za czasów, kiedy dyrektorem jego był Leon Schiller, a następnie Aleksander Zelwerowicz; tradycje Teatru „Ateneum", stworzone przez Stefana Jaracza; tradycje Teatru Karola Adwentowicza; tradycje łódzkiej ochotniczej sceny robotniczej i studia robotniczego w Warszawie. Prawdą jest, że te tradycje nie są zbyt bogate, gdyż teatry te nie istniały długo, gdyż władze sanacyjne gnębiły je, gdyż ich twórcy i członkowie zespołów byli prześladowani przez policję, a w niektórych wypadkach — jak np. w Łodzi — więzieni. Tym droższe powinny być dla nas te tradycje; tym troskliwiej winniśmy je pielęgnować i nawiązywać do nich.

✣

Nie tu miejsce i czas po temu, żeby analizować wartość, wzloty i upadki poszczególnych scen. Być może, a nawet na pewno, nie cała spuścizna pozostawiona przez nich stanowi wartość trwałą. Ale pragnąłem zwrócić uwagę na konieczność głębszego i bardziej wszechstronnego nawiązywania do wielkich, postępowych i realistycznych tradycji naszej sceny narodowej. Pragnąłem wezwać zebranych tu ludzi teatru do twórczej pracy nad *krytycznym zanalizowaniem* spuścizny teatralnej ze stanowiska realizmu socjalistycznego, i, w konsekwencji, do przyswojenia jej trwałych wartości młodemu pokoleniu ludzi teatru i nowemu widzowi.

Wydaje mi się bowiem, że postulowane słusznie — i na konferencji teatralnej we wrześniu 1950 r., i na ostatnim plenum Zarządu Głównego Z.Z.P.S. i K., i szczególnie mocno na dzisiejszym Zjeździe — stworzenie i umocnienie zespołów teatralnych — nastąpić może m .in. na drodze *wskrzeszenia krytycznie ocenionej tradycji poszczególnych scen narodowych*. Żyjący dziś i nadal twórczy wychowankowie sceny krakowskiej, „Teatru Polskiego" i „Narodowego", „Redutowcy" i członkowie dawnego zespołu teatru „Ateneum" — winni uzyskać możność odrodzenia wielkich, postępowych i realistycznych tradycji tych scen.

Rzecz jasna, że ta metoda nie może być w polityce teatralnej naszego Ludowego Państwa — metodą jedyną. Musimy — i to jest naszym obowiązkiem najpierwszym — otoczyć wszechstronną opieką i nowopowstające zespoły teatralne. Musimy ze wszechmiar popierać to *nowe*, które zrodziło się i rodzi co dzień w naszym teatrze pod wpływem historycznych przemian, jakie zaszły w Polsce w wyniku zdobycia władzy przez lud pracujący.

Ze *współpracy i współzawodnictwa* starej, dojrzałej sztuki z rodzącą się nową — winien zrodzić się Teatr Socjalistycznego Narodu.

Stanisław Nadzin

KOMUNIKAT BIBLIOTEKI NARODOWEJ

Biblioteka Narodowa (Rakowiecka 6) pragnąc stworzyć czytelnikom - naukowcom jak najszersze możliwości korzystania z jej zbiorów, uruchomiła z dniem 11 lutego br. popołudniowe dyżury w działach rękopisów i starych druków.

Czytelnia Zbiorów Specjalnych (rękopisów i starych druków) czynna jest w dni powszednie w godz. 8 — 21. Materiał, z którego czytelnik ma zamiar skorzystać po południu, winien być zamówiony w godzinach rannych lub dnia poprzedniego.

Czytelnia Ogólna Biblioteki Narodowej otwartą jest w dni powszednie w godz. 8 — 21, w dni świąteczne w godz. 15 — 21.

Ilustrował ALEKSANDER KOBZDEJ

NIEZGODY

— Racja kumie! Niedoczekanie!

Również i jemu załamał się głos. Teraz już cała sala zarechotała. Z tyłu ktoś krzyknął:

— Słyszeliście? Koguty pieją!

Zetempowcy poczuli się jeszcze mocniej. Nie wiadomo, kto pierwszy zaczął, ale po chwili kilkanaście młodych głosów zaczęło chóralnie skandować:

— Ko-gu-ty, ko-gu-ty, ko-gu-ty!

Mokry przemówił jeszcze raz i — udało się. O północy — instruktor z POM-u sprawdził to na zegarku — przegłosowano, że będzie jedna spółdzielnia. W godzinę zebrano podpisy; brakowało tylko dwóch. Gromada po raz pierwszy w swojej historii oderwała się od swoich kułackich prowodyrów.

Przewodniczącym został Kazimierz Mokry.

Koło drugiej zaczęto wychodzić ze szkoły. Ludzie byli oszołomieni tym, co się stało. Na placu, zupełnie niespodziewanie, doszło do bijatyki, jednemu z gospodarzy zwichnięto rękę — i jeszcze raz tej nocy zetempowcy wystąpili czynnie, rozdzielając zapalczywych.

Po tym zdarzeniu nastąpiły dwa miesiące względnego spokoju. Ludzie patrzyli na siebie spode łba, trochę zawstydzeni, a trochę źli, że podpisy zostały wspólnie złożone na deklaracji. Do awantur jednak nie doszło.

Mokry przystąpił do gospodarowania. Był pracowity i ambitny, chciał pochwalić się sukcesami — organizował robotę dobrze, lecz po trosze na pokaz. Zadeklarowano konie do spółdzielni. Gdy przyszły kredyty, Mokry postanowił zbudować stajnię, największą i najpiękniejszą w gminie. Po miesiącu stajnię ukończono i okazało się, że jest najładniejsza w powiecie. Przestronna, dobrze wykończona, z pięknymi klinkierowymi żłobami i ściekami. Gdy wprowadzono tam konie, była na wsi mała uroczystość.

Na stajennego wyznaczył Mokry jednego z Klimontowiczów, niemłodego już człowieka, spokojnego i obowiązkowego. Dano mu do pomocy dwóch młodych chłopaków. Praca szła składnie przez tydzień. Po tym okresie czasu, pewnego poranka, chłopcy, ledwo przyszli do stajni, puścili się biegiem przez plac i wpadli przerażeni do mieszkania przewodniczącego. Mokry kończył właśnie śniadanie:

— Nasz stary zabity!

Przewodniczący pobiegł na miejsce. Stajenny leżał u progu, głowę miał pokrwawioną, ale żył. Gdy Mokry pochylił się nad nim, otworzył oczy. Zaniesiono go do chałupy.

Następnego dnia, opatrzony przez lekarzą — rana okazała się niezbyt groźna — złożył następujące zeznanie przed komendantem posterunku:

— Kiedym przyszedł do pracy, wyskoczył na mnie z pierwszego boksu Stanisław Windakowicz. Przestraszyłem się, bo taki krótki i czerwony na gębie, ze snu myślałem, że diabeł. I zaraz zaczął mnie rugać. „Ty s...synu" — wrzeszczy — „czego moje konie niszczysz!" Zdumiałem się i powiadam: „Tu nie ma żadnych twoich koni". A on: „To nie wiesz, durniu, że Windakowiczów konie moje, a ty im żryć nie dajesz!" Na to i ja się zeźliłem: „Tu są spółdzielcze konie" — powiadam — „I tobie nic do nich!" Wtedy Windakowicz rozdarł gębę, powiedział, że żadnej spółdzielni tu nie ma i zdzielił mnie styliskiem po głowie.

Windakowicza aresztowano. Na rozprawie otrzymał pięć lat, lecz mimo że zniknął z terenu wsi, postępek jego rozbudził na nowo starą waśń. Windakowicze i Klimontowicze zaczęli się sobie wzajem podejrzliwie przyglądać. Kiedy z kolei stajennym został Windakowicz, Klimontowicze nachodzili stajnię codziennie, patrzyli mu na ręce, grozili pobiciem: rzekomo dawał koniom Klimontowiczów mniej paszy. We wrześniu doszło do tego, że ludzie przestali razem wychodzić do pracy. Gdy w pole szli Windakowicze, Klimontowicze zostawali w domu, gdy Klimontowicze pracowali, nie było siły, która by Windakowiczów ruszyła z chałupy. Mokry rozpaczał; tłumaczył ludziom, że tym sposobem dniówka wyniesie najwyżej dziesięć złotych — nie pomagało. W końcu zaprzestał zwoływania zebrań, obawiając się, że dojdzie do bijatyki. Tak samo bezradna była organizacja partyjna z Mieczysławem na czele.

Michał Klimontowicz został sam na placu boju, gospodarując na skraju wsi. Powodziło mu się nieźle. Rozpoczął nielegalny handel końmi, nawiązał jakieś podejrzane kontakty w pobliskim miasteczku. Jego zaczerwienione oczka patrzyły z zadowoleniem na spółdzielcze pola, na których praca szła kulawo. O stajni miał także swoje zdanie: pobudowaliście — i co wam z tego przyszło? Konie trzymacie w pałacu, a na przyszły rok — zęby na półkę! Umiejętnie rzucanymi słówkami judził jednych na drugich, poczęstunkami jednał sobie upatrzonych, starał się skrzętnie odbudowywać utraconą władzę. Na dziesięć dni przed rozpoczęciem wykopków sięgnął po nową broń: po słowo pisane.

W sąsiedniej wsi mieszkał pewien jego stary znajomy, posunięty już w latach i od dawien dawna zbierający wszelkiego rodzaju wróżby i przepowiednie, listy od Pana Boga i wierszowane wieszczby Wernyhory. Ponieważ zaś był człowiekiem tchórzliwym, nie afiszował się swoimi zbiorami, o których ludzie pomału zapomnieli, i jedynie żonie lub kilku zaufanym przyjaciołom pokazywał od czasu do czasu pojedyncze eksponaty. Otóż znajdowała się u niego między innymi „Księga królowej Saby". Był to gruby, zatłuszczony zeszyt w czarnej okładce, w którym ktoś przed laty przepisał zniekształcone cytaty z biblii i Apokalipsy, opatrzone najdziwaczniejszymi komentarzami. Michał Klimontowicz zabrał pewnego razu ów zeszyt bez wiedzy właściciela do siebie i poszperawszy znalazł, czego mu było trzeba:

„Tako spisała królowa Saba po nocy na dzień dwunastego oktiabra, iże sen miała od Boga zesłany, w którym przemówił do niej:

Patrz, że dzień w którym wstaniesz, będzie końcem świata i ludzi i zwierząt i matek rodzących w imię Trójcy Przenajświętszej, Bogurodzicy i Jezu Krista. A rok, który policzysz, następnę ma obliczenie. Weź książkę i licz, w oczy prosto patrząc, a mylić się nie będziesz w obliczeniu swojem ręką Zbawiciela napisanem.

W niebie pośrodku jedno krzesło jest a kto na niem siedzi jest kamień jaspus i sardus na wieki wieków Amen.

Koło krzesła dziewięć chórów jest a każdy śpiewa koronę rzuca i pod krzesło szaty białe rzucą na wieki wieków Amen.

Pod chórami morze wielkie kryształowe a kryształu liczba trzy a morza liczba dwa a razem jest kryształ i woda na wieki wieków Amen.

I księga jest wielka gramot i gramoty tej nikt nie otworzy i pieczęć jest wielka i gramotą i księga jest jeden Duch Swięty na wieki wieków Amen.

Licz dokładnie i módl się Bogu na koniec świata na wieki wieków Amen. To jest sen Królowej Saby a kto by nie uwierzył, potępion będzie i ogień i siarka go palą i spalić nie mogą".

Ustęp ten zakreślił Michał Klimontowicz czerwonym ołówkiem, między kartki włożył obrazek święty i tak puścił w kurs po wsi.

Gdy nadszedł termin wykopków, zdawało się, że Michał postawił na swoim. Ani Klimontowicze, ani Windakowicze nie wyszli do pracy. Tak trwało dzień, dwa. W końcu księga królowej Saby dostała się w ręce Mokrego, który zaniósł ją z kolei do Mieczysława i Piotra.

Zwołano zebranie zetempowskie. Mieczysław natarł z miejsca:

— Ty, Józek, dlaczego nie poszedłeś do kartofli?

— Nikt nie idzie, to co się będę wygłupiał? — W głosie chłopca czuć było zniechęcenie i zawstydzenie zarazem. Stał ze spuszczoną głową, aż mu ciemna czupryna spadła na oczy.

— Aha, wygłupić się boisz. A ty, Brożek?

— Mówią, że nie ma czego... — Odpowiedź brzmiała niepewnie.

— Nie ma czego, aha... Juliusz, a ty?

Zagadnięty milczał. Reszta milczała także. Siedzieli w krzesłach ustawionych w cztery rzędy. Przewodniczący koła siedział za stołem między Piotrem i Mieczysławem, patrząc niepewnie na zeszyt w czarnej okładce, wyzierający z kieszeni Piotra.

Piotr wstał nagle, krzesło odsunął z hałasem do tyłu. W jego czarnych oczach zamigotał figlarny, a zarazem złośliwy ognik.

— Widzę, że z wami dogadać się po ludzku nie można. A może przeprowadzimy szkolenie, co? Mam tutaj nową broszurkę, przedyskutujemy ją. — Wyciągnął zeszyt z kieszeni, położył na stole. — Kto będzie czytał?

Nie było chętnych, Piotr czytał sam. W czytanie to włożył cały swój temperament, modulował głos w najprzeróżniejsze wygibasy, przedrzeźniając to dziada proszalnego, to babinkę — dewotkę, to wreszcie niedouczonego wiejskiego katabasa. Początkowo młodzież była trochę skrępowana, powstrzymywała śmiech, ale gdy kilku mniej wytrzymałych parsknęło, inni zaś zaczęli się krztusić, aż w końcu wszyscy huknęli sobie zdrowo — lody były przełamane.

Dyskusja trwała krótko. Następnego dnia zetempowcy ruszyli zwartym oddziałem na kartofliska. Pracowali sami trzy dni — i tak minął dwunasty października. Trzynastego przyłączyli się do nich Klimontowicze, czternastego Windakowicze, piętnastego zaś odwieziono do szpitala pogrobowca Michała, którego kopnął w kolano jakiś koń w momencie, gdy podchmielony dobijał targu.

Spółdzielnia, jakby ze wstydu, pracowała tak dobrze, że ziemniaki wykopano i zwieziono przed terminem.

*

Uczestniczyłem w zebraniu, które zwołał Mokry w związku z alarmującą sytuacją, jaka wytworzyła się na odcinku buraczanym. Było to pierwsze po kilku tygodniach zebranie spółdzielców. O godzinie siódmej wieczorem ludzie ciągnęli pojedynczo i grupkami przez plac, przez ową poprzeczkę litery „H", której jedno ramię stanowili Windakowicze, drugie — Klimontowicze. Zbierali się w chwili, kiedy już nie było we wsi ich dawnych przywódców — kogutów, jak mówił, śmiejąc się, Mokry.

Było to jednak stwierdzenie jedynie częściowo słuszne. Wieś straciła dawnych przywódców, to prawda, ale jednocześnie zyskała nowych. Piotr i Mieczysław zasiedli w pięknie udekorowanej sali za stołem prezydialnym, po obu stronach Mokrego — jakby go podtrzymując. Może dlatego Mokry nie mówił o nowych przywódcach, bo mu było nieco wstyd. Wybrano go przewodniczącym po trosze i z tego powodu, że swym pierwszym wystąpieniem sam ludzi do tego sprowokował, później zaś, gdy spółdzielnia groziła zawaleniem, gdy zaatakował ją wróg, dobrze wrośnięty w teren i wdrożony do rozkazywania — Mokry zawiódł. Nie potrafił ludzi przeciągnąć na swoją stronę, nie umiał dać przykładu, nie dorósł do tego, aby kierować. Pomoc obu przyjaciół przyjął chętnie, nie wstydził się tego, że mu pomagano — równocześnie jednak czuł, jak mu ta właśnie pomoc uwiera sumienie. Przez kilka lat współżycia nie powiązał się z gromadą, nie zyskał zaufania na tyle, aby przekonywać, rozmawiając z ludźmi w cztery oczy. Wybór na przewodniczącego zawdzięczał głównie temu, że był wśród wojujących ze sobą rodzin człowiekiem obcym. Jeśli miał jaki taki mir na zebraniach — to miał go ze względu na taktykę ulegających wpływom wroga, a nie na skutek wypracowanego autorytetu. I dlatego czuł się winnym. Nie tylko jako przewodniczący spółdzielni produkcyjnej, lecz również jako były fornal, którego Polska Ludowa obdzieliła ziemią.

Piotr i Mieczysław byli dla niego przedstawicielami partii robotniczej. Przyjął ich pomoc, jak się przyjmuje pomoc kogoś starszego i bardziej doświadczonego; jednak dopiero dzisiaj uświadomił sobie, że może mieć do nich pretensje. Byli to ludzie świadomi, lecz mało ruchliwi. Mieczysław uczył się, ucząc jednocześnie młodzież. Piotr był zapalczywy i pracował nierówno, zrywami. Rezultat: słabość Podstawowej Organizacji Partyjnej w gromadzie, bierność mieszkańców, słaba działalność zetempowców oraz, w ostatecznym rachunku, łatwa mobilizacja sił wroga, gdy jakakolwiek trudność stawała na drodze.

Kampanię kartoflaną rozpoczęto z opóźnieniem. Wykopano ziemniaki na czas, to prawda, wszystko jednak wyglądało na jednorazowy zryw, na „piotrową robotę".

Tak właśnie zdarzyło się dzisiaj. Wykopano już część buraków, na bocznicy kolejowej stanęły trzy wagony. Tymczasem buraki zwoziło dwadzieścia wozów zaledwie, zamiast planowanych czterdziestu. Aby nie było przestoju, wagony odjechały załadowane do połowy.

Mokrego trzęsła furia. Gdy ludzie się już zebrali wstał — wielki, gruby, klosowaty. Mówił, sapiąc ciężko:

— Każde dziecko wie, że buraki i wagony — to pożar. A was do kupy zebrać nie można. Jeden to, drugi tamto. A czyje to buraki i czyje to wagony? Nasze buraki i nasze wagony. Nasze buraki leżą na polu, nasze wagony odjechały na pół puste. To jest gospodarka? To hańba, a nie gospodarka.

Jeden z zetempowców, brygadzista, wysoki postawny blondyn z zasuniętą zawadiacko czapką, wyskoczył z ławki:

— A cukier, cośmy go w zeszłym miesiącu jako zaliczkę dostali, smakował, co? Smakował cukier? To teraz trzeba buraki odstawić. A wasz syn, Marcelino, gdzie? — zwrócił się do starszej już kobiety, w białej chustce na głowie, mrużącej oczy od tytoniowego dymu. Sala była już porządnie zakopcona.

— Jak to, przecież wiecie. W Szczecinie, w stoczni pracuje.

— A chcecie, żeby cukier jadł?

— Pewno, należy mu się.

— Należy mu się, należy mu się — przedrzeźniał brygadzista, poprawiając spadającą do tyłu czapkę. — A skąd go ma wziąć, jeśli buraków nie zwieziemy? To nie mogliście dać po łbie swemu staremu, żeby wóz dał? To taka z was matka? Czekajcie, napiszę do waszego syna!

Kobieta wstała, zaczerwieniona, chustka jej się przekręciła, broda się zatrzęsła. Ze zmrużonymi oczami wyskoczyła z ławki, prosto na męża:

— To przez ciebie ja złą matką stała, a? To przez ciebie ja syna mego głodzę? A? Poczekaj, przyjdziesz ty do domu, żryć ci nie dam!

Posypały się dowcipy. Kobieta, nieco stropiona, wróciła na swoje miejsce.

Głos zabrał Mieczysław.

— Widzicie, ja myślę tak. To bardzo źle, że buraków nie zwieźliśmy. Ale nie ma tego złego, z którego by się czegoś dobrego nie można było nauczyć. Jeszcze parę tygodni temu byłoby tak, że buraki zwoziliby Klimontowicze, a Windakowicze nie — albo na odwrót. Ja tutaj tymczasem mam przed sobą od brygadzistów spisy ludzi, którzy byli dziś u roboty. Byli i Windakowicze, i Klimontowicze. Brakowało i Windakowiczów i Klimontowiczów. Czyli, że jest u nas teraz w spółdzielni inaczej, niż było dotychczas. Ludzie dzielą się nie według nazwiska i rodziny, lecz jakoś inaczej. Jak? Przyjrzyjmy się spisom, a może się czegoś dowiemy. Kto nie pojechał? Nie pojechał Samuel Klimontowicz, kum Michała, który niejednokrotnie brał od niego pożyczki. Nie pojechał Izydor Klimontowicz, który jeszcze za Bugiem trzymał się z Michałem, który od niego w podarunku otrzymał buty oficerskie, i który dla niego gotów był nożem zadźgać człowieka. Nie pojechał przyjaciel Izydora od serca i samogonu, Józef. Z Windakowiczów nie pojechali: Benedykt, który do Stanisława chodził zawsze na odrobek, bo potrzebował pieniędzy na wódkę, Jan, którego córka miała ze Stanisławem nieślubne dziecko, i Stefan, który za pieniądze Stanisława później się z nią ożenił. I tak dalej i tak dalej. Czyli, widzicie, co się dzieje? Jesteśmy wszyscy w spółdzielni, pracujemy na wspólnym, kułaków wśród nas już nie ma, ale kułackie ziarno w niejednej duszy pozostało. I to kułackie ziarno trzeba wyplenić, bo wyrośnie kąkolem. A w czyjej duszy to ziarno siedzi? U tych, co się za panowania Michała i Stanisława od nich uzależnili, którzy im wiernie służyli. To są prawdziwi ludzie znad Niezgody. I oni są gotowi dalej tę niezgodę siać. Nie dopuścimy do tego!

Wstał Mokry.

— Kogutów wśród naszych już nie ma. A co, czy my jesteśmy kury, żeby za tymi kogutami tęsknić? Czy nam od ich piania lepiej może było? Tylko pióra nam wyrywali i wsadzali sobie do tych swoich tłustych kuprów! Nie ma co wspominać tamtych czasów. A teraz jeszcze o burakach. Dwadzieścia pięć lat mego życia przepracowałem jako fornal przy cudzych burakach w majątku. Wiem, co znaczy bieda, ale wiem także, co znaczy burak. Przedtem był pański burak, a teraz jest nasz burak. Zrozumcie, to jest różnica. Przedtem kupowałem za ostatnie grosze pański cukier, teraz jem nasz cukier, najwłaśniejszy. Ja wiedziałem przez całe życie, że burak trzeba szanować, ale teraz będę go szanować podwójnie. I dlatego powtarzam wam, co wiem od dziecka: buraki i wagony — to pożar! Kto będzie się ociągał, to tak, jakby własnej chałupy nie gasił.

— Jutro znowu podstawiają wagony. Ja, jako przewodniczący spółdzielni, będę uważał, że kto jutro nie pojedzie na bocznicę, prowadzi kułacką politykę. I z nim będziemy się na następnym zebraniu rozprawiać! Kogucich synków nam tutaj nie potrzeba!

Po wystąpieniu Mokrego zebranie trwało jeszcze około godziny. Tego samego wieczora wyjechałem z R.

*

Spróbujmy zrobić rachunek.

Czy wszystkie wozy wyjadą jutro na zwózkę buraków? Sądzę, że tak. Ale sądzę równocześnie, że to sprawy całkowicie nie rozwiązuje. Może to być znowu jednorazowy zryw, „piotrowa robota". Przecież walka klasowa, która toczyła się tutaj, przyjmując perfidną postać waśni rodowej, nie jest bynajmniej ukończona. I pierwszy wniosek, który się tutaj nasuwa: trzeba ludziom znad Niezgody pomóc, trzeba wzmocnić kręgosłup gromady.

Postacie wrogów? To chyba proste. Stanisława dosięgła ręka sprawiedliwości, z której on sobie do tej pory kpił. Pogrobowiec Michał, gdy wróci ze szpitala, niewiele będzie miał na wsi do powiedzenia na wieki wieków amen. To, co go spotkało, to był wypadek, ale bynajmniej nie przypadek. Kułacy zostali izolowani; jeśli się to odbyło w sposób odmienny niż gdzie indziej, to nie znaczy, by reguły walki klasowej nie zostały zachowane.

Piotr i Mieczysław. Ta para przyjaciół nie jest z granitu. Najlepszy Windakowicz i najlepszy Klimontowicz — nie stanowi to jeszcze o najlepszym partyjniku. Ale życzę im wiele dobrego, niech rosną i niech o pomoc prosić się nie wstydzą.

Kazimierza Mokrego podziwiałem szczerze. Ten człowiek wyrósł w ciągu niespełna roku na piękną postać, na dobrego sprzymierzeńca. Zapamiętajmy, że gdy ten były robotnik rolny sięgnął do swojej przeszłości, potrafił dać swojej gromadzie rzecz niezwykle cenną: robotniczy stosunek do pracy i gospodarowania. Zapamiętajmy to, ponieważ jest to na wsi rzecz najmłodszą i niezmiernie delikatna. „Buraki i wagony — to pożar! — nasze buraki i nasze wagony!"

Nie spotkałem w R. Henryka Windakowicza, tego ośmioletniego chłopca, któremu w czterdziestym pierwszym roku pastwa strzaskała nogę. Wypytywałem się jednak o jego losy. Powodzi mu się dobrze. Skończył szkołę, nauczył się fachu i jest w tej chwili introligatorem we Wrocławiu, przy Ossolineum. Może nieraz miałem w ręku oprawiony przez niego tom.

Witold Wirpsza

WIERZBA

To drzewo szumi o każdej porze
wiosną, jesienią,
lata mijają, a ono ciągle
szumi nad ziemią.

To drzewo szumi o każdej porze
czy dniem, czy nocą,
warkocze splata z podrosłym zbożem,
listeczki lekkie od zorzy letniej
w kłosach się złocą.

To drzewo jakieś przy polnej drodze
niech rośnie zdrowo,
by w jego cieniu spoczęli sobie
z czarnych motorów młodzi żniwiarze
z szumem nad głową.

A obok płynie struga cienista,
ktoś nad nią klęknie,
wody zaczerpnie i szepnie może:
ach, jąk tu pięknie.

A kiedy wieczór zejdzie rumiany
światłem z obłoków,
zapachem ciężkim ziemi nagrzanej —
ono zamienia żar i zmęczenie
na chłód i spokój.

I na błękicie — drzewo ogromne
nocą rozpięte
nad Wami, drodzy, gra i nade mną
cichutko, pięknie.

A kiedy listki na dno potoku
rzuci jesienią,
gwiazdy nam będą grać na gałęziach
srebrną zielenią.

To drzewo szumi o każdej porze
wiosną, jesienią
drzewo pokoju, drzewo miłości
splecione z ziemią.

JANUSZ BOGUCKI

ZAGADNIENIE PLASTYKI KSZTAŁTUJĄCEJ

Narada artystyczna w Radzie Państwa, podjęta niedawno dyskusja w sprawie krytyki, obrady zjazdowe plastyków i literatów dały zdecydowany wyraz woli porzucenia pozycji ideowo połowicznych, wspartych taktyką ostrożnego wyczekiwania i przezornych niedomówień. Żądamy bojowości wypowiedzi krytycznych, wołamy o mobilizację sztuki do wykonania wielkich zadań agitacyjnych, do bezpośredniego udziału w codziennych walkach, troskach i trudnościach całego społeczeństwa.

W zakresie plastyki oznacza to nie tylko przełamanie bojaźliwego kultu poprawności, który w tak znacznym stopniu ujawniał się do niedawna w malarstwie, grafice i rzeźbie — ale również zdecydowaną rewizję stanu rzeczy w dziedzinie naszych sztuk „użytkowych" jako tych, które do odbiorcy docierają w sposób najbardziej powszedni i bezpośredni, tworząc niejako pierwszą linię działania agitacyjnego plastyki. Pewien wyłom w niedomaganiach na tym odcinku przyniosła dyskusja o plakacie, która — jeśli nie liczyć pobieżnych publikacji sprawozdawczych — nie została skwitowana żadną poważniejszą wypowiedzią naszej krytyki. Sprawa plakatu jednak to niewątpliwie ważny, ale niewielki tylko fragment tej dziedziny plastyki, która poprzez codzienne oddziaływanie kształtuje świadomość każdego człowieka.

Codzienne oddziaływanie na człowieka ma przede wszystkim ta część plastyki, która stwarza oprawę powszedniego życia mając udział w kształtowaniu wyglądu ulicy, nadając charakter sali zebrań, świetlicy, wnętrzu mieszkalnemu, ubiorowi i wszelkim przedmiotom domowym. Ta część plastyki, zespolona dziś ściśle z przemysłem, a właściwie z przemysłem lekkim i wytwórczością rzemieślniczą, dawała zawsze najbardziej bezpośredni wyraz przeobrażeniom, które zachodziły w stylu życia społecznego, kolejnych zmianach jego klasowej treści. Dziś, gdy treść ta ulega zmianom prawdziwie rewolucyjnym, gdy rodząca się epoka kształtuje nowych ludzi i nową obyczajowość, gdy na wszystkich odcinkach życia i twórczości ujawnia się świadoma, kierująca myśl polityczna — zdziwienie budzić musi splątany i niejasny obraz naszego planowania i pracy w dziedzinie plastyki związanej z produkcją przemysłową i rzemieślniczą. Z jednej strony bowiem spotykamy przejawy zorganizowanej, nowatorskiej inicjatywy instytucji państwowych oraz pionierskich zespołów jednostek, z drugiej strony dostrzegamy praktyczną nikłość wpływu tej inicjatywy na realne wyniki produkcji.

Ten stan rzeczy wysoce niepokojący wymaga dokładniejszego zbadania i oceny krytycznej, sumiennej nie tylko w ujęciu zasadniczego zagadnienia, ale również w ustaleniu złożonych przyczyn, które powodują, że usiłowania naszej polityki kulturalnej w omawianej dziedzinie dają dotychczas rezultat zbyt wątły.

Istotą zagadnienia jest walka o nowy socjalistyczny styl życia codziennego, walka ze snobizmem, pretensjonalnymi gustami i pseudoartystyczną tandetą, panoszącym się do dziś jeszcze bezfrosko w naszym kraju jako dziedzictwo nawyków burżuazyjnych, drobnomieszczańskich i lumpenproletariackich.

Jeżeli walkę taką podejmujemy, wypadałoby na wstępie ustalić sobie jakieś ogólne bodaj kryteria realizmu socjalistycznego dotyczące sztuki, której zadaniem nie jest obrazowanie rzeczywistości, lecz nadawanie jej wespół z architekturą kształtu plastycznego. Sprawa ta, której istotę ostatnimi laty przesłaniało wiele niedomówień i wiele nieporozumień — nie jest bynajmniej łatwa do rozplątania. Toteż niniejsze próbne sformułowania potrzebne dla praktycznego postawienia problemu — będą na pewno wymagały dalszych przemyśleń i dyskusyjnej korektury, aby pogląd nasz na zagadnienie współczesnej sztuki „użytkowej" nabrać mógł należnej pełni i precyzji.

Może sprawa omawiana nie będzie wyglądać zbyt zawile, gdy uprzytomnimy sobie, że sztuka „kształtująca" jest w równej mierze odbiciem konkretnej społeczno - historycznej rzeczywistości co sztuka „obrazująca". Różnica polega na tym, że pierwsza odbija rzeczywistość w inny sposób niż druga. Myślę, że jeśli pasterskich scen rokokowych w malarstwie nie uważamy za osiągnięcia realistyczne, to w równej mierze i z tych samych przyczyn za osiągnięcia takie nie będziemy uważać ówczesnej pałacowej mody w zakresie ubioru i wnętrza. Podając ten przykład pomijam względy, dla których sztuka rokoka zachowuje dla nas trwałe wartości artystyczne i poznawcze. Idzie mi natomiast o stwierdzenie, że sztuka ta jest w ogólnym swym charakterze nierealistyczna, zarówno bowiem ówczesne malarstwo, jak styl ubioru i sprzętów zmierzały do przesłonięcia baśniowym wdziękiem dworskiej sielanki prawdy o życiu i roli klasy feudalnej u schyłku jej historycznego znaczenia. Jakież są konkretne przejawy tej nierealistycznej tendencji w kształtach sprzętów i stroju? Sądzę, że upatrywać ich należy przede wszystkim w przeroście kapryśnego zdobnictwa, które zaciera wynikający z istotnego sensu przedmiotów ich kształt, przemieniając je w abstrakcyjne na poły cacka.

Myślę, że badając rozwój historyczny stylów związanych z żywotnością określonych klas społecznych — dostrzeżemy te antyrealistyczne cechy ozdobnego rozprzężenia w okresach zmierzchu owych klas, gdy siliły się one sztucznym urokiem niepokojącej wyobraźni osłonić przed światem i przed własną świadomością swe wyczerpanie i słabość.

Sztuka burżuazyjna ulega wyraźnie temu procesowi dopiero pod koniec XIX wieku i w początkach XX wieku. Pojawia się w niej najpierw zjawisko t.zw. bezstylowości polegające na mechanicznym i pretensjonalnym łączeniu w architekturze i sprzętach motywów wyłowionych z różnych epok. W rzeźbie i malarstwie wyraża się to szerokim nurtem naturalizmu bądź o cechach eklektycznego pompierstwa, bądź też sentymentalnej rodzajowości. Kierunek ten wiąże się z szybkim i łatwym rozwojem fortun kapitalistycznych, opartym o mechanizację przemysłu. Szybko bogacący się dorobkiewicze potrzebują okazale urządzonych mieszkań z „salonami", kotarami, meblami i obrazami, etażerkami i bibelotami, których masowa i usłużna produkcja niezwłocznie staje na potrzeby nowego mecenatu. Trywialny gust zamożnego mieszczucha znajduje niezwykle trafne odbicie w owej produkcji, która wypełnić ma z należnym splendorem mieszkania kupców, bankierów i fabrykantów, akcentując nade wszystko bogactwo i solidność domu, służąc nie tyle celowości wnętrza i potrzebie piękna, ile instynktowi posiadania i chęci zdumiewania innych posiadanym bogactwem, na które „stać" gospodarzy mieszkania. W sztukach obrazujących namacalność owego posiadania wyraża się naturalizm, w sztukach kształtujących — swoisty kompilacyjny eklektyzm, który przez barbarzyńskie natłoczenie i mechaniczne pozlepianie elementów sztuki egipskiej i barokowej, chińskiej, greckiej lub gotyckiej stwarza ów natrętny efekt dostatku imponującego zazdrosnym gościom i sąsiadom.

Właściwa burżuazji drugiej połowy ubiegłego wieku przewaga żądzy posiadania na własność nad innymi skłonnościami człowieka wyraża się właśnie w tej łakomej oddzielności widzenia każdego przedmiotu, którą tak trafnie podchwycił Tuwim w wierszu „Straszni mieszczanie". Naturalizm i zlepkowy eklektyzm w sztuce owego czasu są więc konsekwentnym odbiciem tej właśnie pożądliwości. Od wyższych warstw mieszczaństwa te cechy sztuki plastycznej przechodzą w drodze pełnego zazdrości i szacunku przedrzeźniania do mieszkań drobnej burżuazji i lumpenproletariatu. Z czasem docierają również do izby chłopskiej, co więcej — są także nieświadomie przejmowane przez klasę robotniczą. To wcielenie burżuazyjnej mody na niższych kondygnacjach społecznych pozbawia ją już wszelkich artystycznych ambicji, wywołując straszliwy zalew pretensjonalnej i szpetnej tandety, którą wszyscy dobrze znamy, którą od lat klniemy tradycyjnie, a której do dziś nie umiemy się dość skutecznie przeciwstawić.

Mieszczańska bezstylowość na przełomie XIX i XX wieku wzbogacona została nowym nurtem niespokojnego irracjonalizmu w postaci t.zw. secesji, której wyznawcy, próbując przeciwstawić się tendencjom historyczno-naśladowczym, utknęli w chaotycznym gąszczu fantastyki igrającej na przemian dekoracyjnym symbolem i naturalistyczną ekspresją.

Jakkolwiek „secesji" przypisywać można pewne zasługi historyczne (pierwsza próba walki z eklektyzmem i zwrócenie uwagi na wartości zdobnictwa ludowego), ceniąc przy tym twórczość wybitniejszych artystów tego okresu — ogólne jego oddziaływanie na dalszy rozwój sztuki użytkowej ma raczej sens ujemny. Dekoracyjna fantastyka i symbolizm zamącają do reszty elementy celowości, harmonii i umiaru tak istotne dla realizmu w plastyce kształtującej. W praktyce produkcyjnej „modernizm" secesji splata się w jeden bezładny nurt z dawniejszym eklektyzmem dominując aż do naszych dni w gustach wnętrzarskich i zdobniczych większości społeczeństwa bez względu na pochodzenie klasowe.

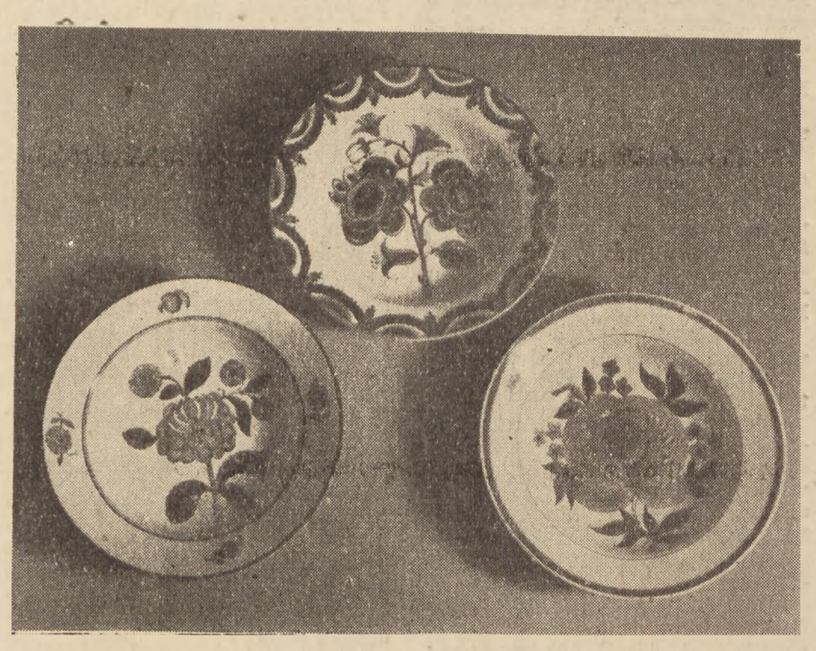
Bardziej skuteczną próbę przezwyciężenia mieszczańskiej, eklektycznej bezstylowości podjęli u nas plastycy i architekci okresu międzywojennego. Próba ta, znajdująca oparcie społeczne w środowisku postępowej inteligencji, mogła rozwinąć się szerzej dzięki temu, że poprzez snobizm kibiców artystycznych stała się modna wśród zamożnego mieszczaństwa. Tego rodzaju parantele zaciążyć musiały w sposób istotny na wynikach pracy postępowych artystów dwudziestolecia. Sztuka ich miała niewątpliwie cechy elitarne i snobistyczne, logika konstrukcyjna nabierała w niej często cech doktrynerskiego dziwactwa podszytego abstrakcją, a kult materiału z podłoża istotnej celowości przesuwał się nierzadko w kierunku swoistego fetyszyzmu. Mimo tych poważnych skażeń sztuka użytkowa omawianego okresu wniosła cenne i trwałe zdobycze, przeciwstawiła się bowiem kosmopolitycznemu eklektyzmowi i bezładnej ornamentyce secesyjnej w oparciu o rdzenne tradycje sztuki narodowej i ludowej, zastępujące dotychczasowy szablon fabryczny.

Ten słuszny kierunek poszukiwań, który nie mógł być podówczas prawdziwie rozwinięty z braku właściwego podłoża społecznego — zyskał dziś naturalne warunki do konsekwentnej korektury i kontynuacji. Związanie się sztuki z potrzebami klasy robotniczej i państwa ludowego rozgranicza jasno to co z doświadczeń międzywojennych musi odpaść jako element formalistycznej spekulacji, od tego co przetrwa i rozwinie się jako wartość żywa, wynikająca zarówno ze współczesnych potrzeb społecznych, jak z cennych wątków rodzimej tradycji. Prace nad praktycznym przewartościowaniem i rozwinięciem dawniejszej swej działalności prowadzą nasi plastycy „użytkowcy" już od lat kilku. Rozproszone i nie zawsze jeszcze konsekwentne wyniki tych dążeń można było obserwować na różnego rodzaju pokazach wzornictwa, wystawach okręgowych Z.P.A.P.; ujawniają się one również w produkcji organizowanej przez Centralę Przemysłu Ludowego i Artystycznego. Istotną ocenę podsumowującą uzyskane rezultaty dać będzie mogła zapewne marcowa ogólnopolska wystawa sztuki użytkowej. Myślę jednak, że już dzisiaj — w oparciu o doświadczenie dotychczasowe — z rozważań tak nawet pobieżnych jak powyższe, wyprowadzić można pewne wnioski w omawianej dziedzinie.

Niewątpliwie w stylu życia społeczeństwa, które przełamuje podziały klasowe i świadomie kształtuje swój byt historyczny nie ma miejsca na kontynuację eklektycznych szablonów burżuazji, ani pretensjonalnej tandety artystycznej. Obce jest nam również wszelkiego rodzaju smakoszostwo i doktrynerskie estetyzowanie. Wydaje się natomiast, że kryteria ładu i celowości ujawniające się w próbach postępowych artystów okresu międzywojennego zachowują i dziś istotny sens pozytywny z tym jednak, że wymagają już osadzenia w konkretnej materii społeczno-historycznej. Ład to nie konstruktywizm, a celowość to nie funkcjonalizm. Oba te „izmy" widziały człowieka jako istotę teoretyczną, której wymiary, czynności i poruszenia stanowiły pewien element w układzie przestrzennym i urządzeniu wnętrza. Ład i celowość w realizmie socjalistycznym wynikać dziś muszą z tych żywych, humanistycznych treści, których różnorodność nasyca nasze życie w domach kultury i świetlicach robotniczych, w salach szkolnych i w izbach domowych — kształtując psychikę nowego człowieka Polski Ludowej. Ład i celowość nie mogą być tylko funkcją racjonalnej organizacji poruszeń czynności człowieka. Uwzględniając w pełni te momenty powinny one — jak sądzę — wspierać i wyrażać nie tylko mechanizm życia, ale przede wszystkim ludzką, społeczną treść, która ten mechanizm ożywia i utrzymuje w ruchu. Jeśli tą treścią jest wspólna wszystkim wola, świadomość i optymizm to niewątpliwie odpowiadać jej będą takie wartości plastyczne jak jasność i prostota konstrukcji, celowość rozmieszczenia i powiązanie jej elementów w stosunku do „treści" przedmiotu i wreszcie wydobycie z jego form tej urody życia, która dodaje blasku codziennemu wysiłkowi człowieka, a nasyca pogodą chwile odpoczynku i zabawy. Wydaje mi się, że ład, celowość i uroda wnętrza i ubioru wyrastające z istotnej treści naszego życia stanowią jeden z najdonioślejszych elementów wychowania narodowego wywierając stopniowy, lecz trwały i głęboki wpływ na świadomość człowieka, na wewnętrzną wartość jego skłonności i odruchów, która jest istotnym podłożem moralności społecznej i jednostkowej. Tak więc istotnym kryterium realizmu socjalistycznego jest tu także wartość wychowawcza, zdolności oddziaływania trafnością i pięknem form na kształtowanie się psychiki nowego człowieka. Skoro jesteśmy społeczeństwem ludzi pracy i twórczy w niej udział stanowić ma miarę wartości jednostek — estetyka nasza w przeciwieństwie do burżuazyjnej wysoko stawiać musi sprawę trafnego wiązania narzędzia i techniki z właściwymi im materiałami oraz zamiłowania do rzetelności i precyzji wykonawczej, zarówno w warsztatowym, jak fabrycznym procesie produkcji. Te właśnie twórcze cechy inwencji warsztatowej i rzetelności wykonawstwa posiadało ludowe rzemiosło artystyczne i dlatego głęboko słusznym jest podejmowanie w sztuce dzisiejszej wątków twórczości naszego ludu. Zagadnienie włączenia tej twórczości obok innych tradycji historycznych do współczesnej sztuki użytkowej nie jest jednak sprawą prostą. Dlatego tak łatwo tu pobłądzić zarówno w teoretycznej ocenie, jak w posunięciach polityki kulturalnej, które z takiej oceny wynikają. Sprawa samorodnej sztuki ludu musi być przede wszystkim odróżniona od innych zagadnień tradycji historycznej, stanowi ona bowiem nie tylko tradycję, ale zjawisko współczesne i żywe, zjawisko, którego podtrzymanie i stopniowe podniesienie na wyższy szczebel świadomości artystycznej pozwala nam włączyć wielu naszych ludowych twórców robotników i chłopów do czynnego współudziału w tworzeniu kultury narodowej, która promieniuje nie tylko z książek i obrazów, z sal koncertowych i teatralnych, lecz także z fabryk wytwarzających piękne talerze i filiżanki, piękne tkaniny i meble, zabawki, galanterię, czy obuwie. Właśnie socjalizm opierający się na świadomym udziale robotnika w produkcji, a więc i na jego ambicji estetycznej — ma możność sprawić, by wszystkie nasze fabryki stały się fabrykami produkującymi piękno. Piękno tanie i proste na powszedni użytek każdego człowieka.

Widząc w tej skali całość zagadnienia nie można uchylać się od podjęcia konkretnych i konsekwentnych decyzji politycznych, które zapewnić by nam mogły właściwe rozwiązanie. Konsekwentne postępowanie wymaga tu przede wszystkim oparcia się na jednolitym programie realizowanym przez określoną instytucję, która byłaby narzędziem polityki kulturalnej, mając przy tym ustawowo określony i konkretny wpływ na politykę resortów przemysłowych i handlowych, od których postępowania zależy ułożenie się właściwego stosunku między sztuką, przemysłem i konsumentem. Zadanie takiej instytucji widzę w praktycznym związaniu sztuki z przemysłem opartym na fachowej znajomości zarówno potrzeb rynku i zadań oraz warunków pracy poszczególnych działów przemysłu, jak z drugiej strony na znajomości zagadnień artystycznych związanych z wzornictwem przemysłowym. Istotne przenikanie się obu tych dziedzin dać może tylko zespalająca je wspólna myśl polityczna. W praktyce instytucja taka oprzeć się musi na kolektywach artystów projektantów i zespole pracowni doświadczalnych przystosowujących każdy projekt do potrzeb technicznych masowej wytwórczości. W ten sposób usunie się w samym procesie projektowania jakże częstą niezgodność między pomysłem artysty nie mającego wyobrażenia o procesie produkcyjnym a potrzebą przemysłu. W instytucji takiej niezależnie od działania jej „własnych" zespołów projektanckich ogniskować się winna całość polityki wzornictwa dla obsługi wszystkich potrzebujących go gałęzi przemysłu (przemysł lekki, drobny, rzemiosło, rękodzieło wsi), tak aby do produkcji nie mogły przenikać wzory, które by nie przeszły przez komisje oceniające, organizowane wspólnie przez resort kultury oraz przedstawicieli produkcji i handlu. Utworzenie takiej instytucji nie byłoby rzeczą trudną, zalążek jej istnieje bowiem już dzisiaj, posiada imponujący ilościowo i jakościowo dorobek twórczy, rozległe doświadczenie, zespoły wysoko kwalifikowanych pracowników i wiele innych zalet, które imponują każdemu, kto zwiedza pracownie i zbiory Instytutu Wzornictwa Przemysłowego, które zyskują najwyższe pochwały fachowców, ale widocznie nie są dość wymowne, by los Instytutu i jego pozycję w polityce kulturalnej jak się to mówi „ustawić" właściwie. Jest to zapewne skutkiem niewyklarowania się tej polityki na odcinku „użytkowym", a także następstwem faktu, że Instytut w wyniku oddzielenia przemysłu lekkiego od gałęzi pokrewnych „ogranicza swoją działalność tylko do jednego resortu. Funkcjonalne podporządkowanie Instytutu — Ministerstwu Przemysłu Lekkiego nie stanowi przecież istotnej przeszkody do objęcia swoimi wpływami działalności innych resortów".

Wieśniaczki ze wsi Zalipie (ok. Tarnowa) projektujące wzory tkanin na kursie w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego.



Projekty pracownic kolektywu robotniczego pod kierunkiem H. i L. Grześkiewiczów w fabryce fajansu we Włocławku.

Bawiąc w ubiegłym roku w Polsce — Kierowniczka Wydziału Naukowej Propagandy przy Galerii Tretiakowskiej — Olga Małaszenko — oceniła pracę Instytutu w następujących słowach:

„Z ogromną przyjemnością zapoznałam się z organizacją pracy i produkcji w Instytucie Wzornictwa Przemysłowego. W okresie roku, a więc w tak krótkim czasie, dokonano kolosalnej pracy. Tego rodzaju osiągnięcie możliwe jest tylko przy wkładzie uczucia i energii, którym dysponuje kierownictwo i wykonawcy tej wspaniałej instytucji. Od pierwszej chwili swego istnienia Instytut wkroczył na właściwą drogę — asymilowania artystycznej kultury z życiem w trosce o człowieka pracy w Socjalistycznej Polsce".

Ta entuzjastyczna opinia uczonej radzieckiej nie wydaje mi się bynajmniej przesadzona, potwierdzają ją również opinie krytyków i artystów zagranicznych, którzy odwiedzili Instytut bawiąc ostatnio w Warszawie z okazji zjazdu plastyków. Delegaci radzieccy H. Niedosziwin, T. Jabłońska i K. Finogenow w pełnym uznania oświadczeniu o działalności kolektywu I. W. P. określili ją jako „wielką i celową pracę nad rozwojem i przyswojeniem narodowi polskich, narodowych, artystycznych tradycji". Kierownik Wydziału Kultury K.C. S.E.D., niemiecka malarka Irena Heller, ujęła swe wrażenie z wizyty w I.W.P. następująco: „Ludzie, którzy tak jak Wy czerpią z najlepszych źródeł ludowych, będą mieli wciąż rosnące osiągnięcia. Naród, który pracuje *w ten sposób*, będzie w walce z kosmopolitycznymi wpływami nie do pokonania."

We wszystkich oświadczeniach, których wyjątki tu przytoczyłem, uderza podobieństwo odniesionych wrażeń widoczne nie tylko w słowach najwyższego uznania dla kierunku i wyników pracy, ale przede wszystkim w trafnym uchwyceniu ich cech najistotniejszych: oparcia się o polską tradycję narodową i ludową, podnoszenie żywych wartości sztuki ludowej na szczebel świadomej twórczości artystycznej, nadanie procesowi produkcyjnemu cech twórczych przez oparcie go o współpracę plastyka z kolektywami robotniczymi, biorącymi czynny udział w projektowaniu.

Cytowane opinie przytaczam tu z radością, znajdując w nich zarówno istotne współbrzmienie z treścią niniejszych rozważań, jak również rzetelne zrozumienie dla dorobku i kierunku działań naszych w zakresie wzornictwa, które konsekwentnie dążą do realizacji wielkiego dzieła kształtowania poprzez plastykę narodowego stylu życia w społeczeństwie socjalistycznym — dzieła, którego sens i doniosłość starałem się w tym artykule wydobyć i określić.

Janusz Bogucki

WŚRÓD KSIĄŻEK

Adam Scharrer: Syn pasterza, 1951. Czytelnik. Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa. Tytuł oryginału: In jungen Jahren. Z języka niemieckiego tłumaczyła Jadwiga Kalkhoff. Str. 319.

„...Ach tak, takiemu bydlęciu jest znacznie lepiej na świecie" — do tak ponurego wniosku dochodzi w swych dziecięcych rozmyślaniach nad życiem biedaków wiejskich głodny i zmarznięty malec pastuszek, bohater autobiograficznej powieści lewicowego niemieckiego autora, Adama Scharrera (ur. 1899 r. — zmarły w 1948 r.) p. t. „Syn pasterza".

Adam Scharrer, podobnie jak znany już polskiemu czytelnikowi inny niemiecki pisarz proletariacki, Hans Marchwitza, z warsztatu, z fabryki - wszedł do literatury (debiut w 40 roku życia). A niełatwa i nieprosta była droga dla syna wiejskiego biedniaka, pasterza gminnego, który zmuszony był pracą własnych rąk przebijać się przez życie. „Wędrówka od jednej do drugiej fabryki w Niemczech" — jak opowiada Scharrer — dozwoliła przyszłemu pisarzowi zapoznać się bezpośrednio z niedolą i wyzyskiem robotnika. Po latach powstanie z tych wspomnień, przeżyć, doświadczeń „Syn pasterza" — literacki życiorys autora.

Powieść ta, odsłaniająca z dokumentarnym realizmem przerażającą nędzę bezrolnego pasterza gminnego w południowo-niemieckiej wiosce na przełomie XIX i XX wieku, a następnie ciężkie koleje losu jego syna, uświadomionego już proletariusza, jednego z licznej rzeszy chronicznie bezrobotnych, nie mogła się była ukazać w junkiersko-kapitalistycznych Niemczech sprzed I wojny światowej ani w faszystowskiej III Rzeszy. Musiała dopiero rozpaść się w gruzy zakłamana potęga ludobójczego hitleryzmu, aby Adam Scharrer, wieloletni przymusowy emigrant, mógł wrócić do ojczyzny i bez osłonek przedstawić całą niefałszowaną prawdę o swoim dzieciństwie i młodości.

Część I powieści — smutne dzieciństwo małego Heinera, odmalowane z sugestywną prostotą — przywodzi na myśl przeżycia młodocianych bohaterów Dickensa. Ale w powieści Scharrera nie ma miejsca na cudowne przypadki i nie zjawi się żaden dobroczyńca o gołębim sercu. Życiem Heinera rządzi twarda logika warunków społecznych.

O ile pierwsza część powieści, przeniknięta pełnym serdecznego ciepła uczuciem i silnie przemawiająca do serca czytelnika, formułuje dopiero przesłanki oskarżenia, wyłaniającego się z opisu wydarzeń, o tyle druga część — lata młodzieńcze bohatera (I dziesięciolecie XX w.)— zbliżona swą rzeczywistością często do reportażu, jest jednym wielkim głosem protestu.

„Autobiograficzną opowieścią niemieckiego robotnika" nazwał sam autor swoją książkę. Z satyrycznym zacięciem, żywo i zajmująco skreślone epizody z tułaczego życia bohatera, posępne obrazy ze schroniska dla bezdomnych w Monachium czy Berlinie — dno nędzy ludzkiej — składają się na bezkompromisowe oskarżenie ustroju kapitalistycznego z jego złem organicznym — bezrobociem. Losy bohatera są doskonałą ilustracją błędnego koła, w jakim obracają się setki tysięcy podobnych mu „niepotrzebnych" ludzi w ustroju kapitalistycznym.

Krótkie wyznanie autora, zawarte we wstępie do tej powieści: „Wyższą szkołą był dla mnie ruch robotniczy, a sił do życia dodawała mi wielka idea socjalizmu" znajduje artystycznie przekonywające odbicie w losach tego syna pasterza, stającego się z biegiem czasu reprezentantem dążeń rewolucyjnej niemieckiej klasy robotniczej. Niezachwiana wiara w zwycięstwo socjalizmu w przyszłości przenika mocnym, optymistycznym tonem ostatnie stronice „Syna pasterza". Scharrer dał w swej powieści historycznie wierne świadectwo narastania i dojrzewania świadomości klasowej niemieckiego proletariatu fabrycznego i początków toczonej przezeń walki. Koniec jej — dopisało życie. Scharrer doczekał się upragnionej chwili — powstania socjalistycznych Niemiec, w których synowie pasterzy nie zaznają już głodu, poniewierki ani klęski bezrobocia.

Zachowanie przez tłumaczkę niemieckiego brzmienia imion takich jak Franz, Paul, Heinrich, dających się łatwo zastąpić polskimi odpowiednikami, budzi zrozumiałe zastrzeżenia.

Erwina Groten-Sonecka

Z TYGODNIA

W KRAJU

ZAWSZE STAŁ PO STRONIE HUMANITARNEJ SZTUKI DLA LUDZI

nigdy nie był propagatorem „sztuki dla sztuki" — tak powiedział o Wiktorze Hugo prezes PEN-Clubu, Jan Parandowski, otwierając uroczyste zebranie PEN-Clubu w dn. 27.II. Na zebraniu tym, poświęconym uczczeniu 150-ej rocznicy urodzin Hugo, referaty wygłosili J. Iwaszkiewicz i J. Gomulicki.

J. Iwaszkiewicz podkreślił, że „...spod maski, jaką narzuciła Wiktorowi Hugo krytyka burżuazyjna, ukazuje się dziś nam oblicze żywe, namiętne i gwałtowne." Mówiąc o nierozerwalnym związaniu literackiej i społecznej działalności pisarza, przypomniał walkę o wystawienie romantycznego dramatu Hugo „Hernani", która była w istocie walką polityczną, przygrywką do Rewolucji Lipcowej.

J. Gomulicki mówił o poezji W. Hugo i jego polskich przekładach. Przypomniał on m. in., że Hugo wielokrotnie występował w obronie gnębionej przez zaborców Polski oraz kontaktował się z postępowymi działaczami polskimi na emigracji, m. in. z przedstawicielami gromad „Grudziądz" i „Humań".

W ZWIĄZKU Z 70-LECIEM URODZIN LUCJANA RUDNICKIEGO

premier Cyrankiewicz w imieniu Prezydenta R. P. udekorował go w dniu 28.II. Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski. W uroczystości wzięli m. in. udział członkowie Biura Politycznego KC PZPR J. Berman i E. Ochab, red. F. Fiedler, wiceminister Sokorski i sekretarz generalny Zw. Literatów Polskich J. Putrament.

TABLICĘ PAMIĄTKOWĄ KU CZCI HUGONA KOŁŁĄTAJA

wmurowaną w ścianie domu, w którym 23.II.1812 r. zmarł współtwórca Konstytucji 3 maja i Uniwersału Połanieckiego — odsłonięto uroczyście w rocznicę jego śmierci, na Rynku Starego Miasta w Warszawie. W tym samym dniu odsłonięto tablicę pamiątkową na Placu im. F. Dzierżyńskiego w miejscu, gdzie (w dawnym pałacu Ogińskich) zebrał się po raz pierwszy w dn. 24.IV.1794 r. Klub Jakobinów Polskich.

CYKL ODCZYTÓW POŚWIĘCONYCH POSTĘPOWYM TRADYCJOM POLSKIEGO OŚWIECENIA

zainaugurował odczyt prof. dr B. Leśnodorskiego pt. „Jakobini polscy z 1794 roku", wygłoszony w sali Muzeum Narodowego 27.II.

NAD TYM, ABY TEATR NASZ MÓGŁ STAĆ SIĘ WIELKĄ TRYBUNĄ AGITACYJNĄ

obradował w dn. 24 i 25.II. w Warszawie zjazd dyrektorów i czołowych pracowników artystycznych teatrów z całej Polski. Po wstępnym przemówieniu wiceministra W. Sokorskiego, referat o zadaniach planu programowego teatrów na r. 1952 wygłosił dyrektor Centralnego Zarządu TOF, J. Pański. W dyskusji podkreślono m. in. konieczność ścisłej współpracy teatrów zawodowych z ruchem amatorskim oraz udzielenia przez większe teatry pomocy słabszym scenom.

WYBITNI MUZYCY BRAZYLIJSCY

Arnoldo Estella oraz jego żona — Mariuccia Jacovino — przybyli na gościnne występy do Polski.

A. Estella, pianista, profesor konserwatorium w Rio de Janeiro, jest działaczem ruchu obrońców pokoju w Brazylii. M. M. Jacovino jest znaną skrzypaczką.

24.II. artyści brazylijscy spotkali się w klubie SPATiF z przedstawicielami polskiego świata muzycznego W spotkaniu wzięli udział m. in. prof. Z. Drzewiecki, A. Panufnik, W. Lutosławski, W. Szpilman. Pierwszy koncert w wykonaniu gości odbył się na ich życzenie w świetlicy fabrycznej ZPB im. J. Marchlewskiego w Łodzi.

„PISARZE ANGIELSCY W WALCE O POKÓJ"

— taki był temat wygłoszonego 26.II. w warszawskim Klubie Międzynarodowej Książki i Prasy odczytu postępowego pisarza brytyjskiego Jacka Lindsaya. Lindsay scharakteryzował działalność literatów angielskich — bojowników o pokój. Do ruchu w obronie pokoju w Anglii włączyło się dotąd już ok. 700 pisarzy, poetów, dramaturgów i publicystów.

1.237 WIEJSKICH ZESPOŁÓW ARTYSTYCZNYCH

zgłosiło dotąd udział w Festiwalu Sztuk Polskich. Najliczniej są reprezentowane zespoły woj. szczecińskiego (103 zespoły).

ZMARŁ ZASŁUŻONY BADACZ MUZYKI LUDOWEJ

Stanisław Mierczyński — autor wielu prac o polskim folklorze muzycznym a w szczególności o folklorze Podhala. S. Mierczyński był twórcą libretta do baletu „Harnasie" K. Szymanowskiego

PRAPREMIERA FILMU „PIERWSZE DNI"

wg powieści B. Hamery „Na przykład Plewa" — odbyła się 3 marca w Ostrowcu, to znaczy tam, gdzie film ten zrealizowano przy udziale robotników miejscowej huty.

PO RAZ PIERWSZY W HISTORII PRASY POLSKIEJ

nakład ponad 2 miliony egzemplarzy osiągnął 9 numer tygodnika „Przyjaciółka" z 2.III. br.

ZA GRANICĄ

UROCZYSTA AKADEMIA W 150-TĄ ROCZNICĘ URODZIN WIKTORA HUGO

odbyła się w Moskwie 26.II. Na akademię przybyli z Paryża Paul Eluard i prawnuk W. Hugo — artysta Jean Hugo. Akademię zagaił K. Simonow. Następnie prof. I. Anisimow w dłuższym referacie omówił życie i drogę twórczą wielkiego pisarza, wskazując, iż. W. Hugo jest w ZSRR jednym z najbardziej cenionych i poczytnych klasyków literatury światowej. Poza tym przemawiali m. in.: I. Erenburg, K. Fiedin, M. Bażan, W. Pudowkin, Nazim Hikmet oraz Paul Eluard. Akademię zakończył wielki koncert.

*

Poza centralną akademią w Moskwie, akademie, poświęcone 150-leciu urodzin Wiktora Hugo, odbyła się również w Leningardzie, Kijowie, Mińsku, Ałma-Acie, Rydze, Wilnie, Erywaniu, Kiszyniowie, Frunze i w wielu innych miastach ZSRR.

KONSTANTY FIEDIN

wybitny pisarz radziecki, obchodził 60-lecie urodzin. Za zasługi położone dla rozwoju literatury radzieckiej Prezydium Rady Najwyższej ZSRR odznaczyło go Orderem Czerwonego Sztandaru Pracy.

KSIĄŻKA O ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI MIECZYSŁAWA KARŁOWICZA

wielkiego kompozytora polskiego — ukazała się nakładem Państw. Wyd. Muzycznego ZSRR. Autorem książki jest muzykolog radziecki Igor Bełza.

NA JĘZYK BUŁGARSKI PRZEŁOŻONO

w okresie powojennym następujące utwory pisarzy polskich: z dzieł H. Sienkiewicza — „Quo Vadis", „Krzyżacy", „ Wpustyni i w puszczy", „Listy z Czarnego Lądu" i „Janko muzykant"; B. Prusa — „Placówkę"; z utworów współczesnych W. Wasilewskiej — „Ojczyzna" i „Pieśń nad wodami"; K. Brandysa „Miasto niepokonane"; J. Andrzejewskiego „Noc"; Z. Nałkowskiej „Niedobra miłość"; B. Hamery „Na przykład Plewa"; T. Konwickiego „Na budowie"; J. Wilczka „Nr 16 produkuje"; E. Szelburg-Zarembiny „Dom wielki jak świat"; S. Szmaglewskiej „Dymy nad Birkenau"; J. Pytlakowskiego „Fundamenty".

Wydano również fragmenty utworów Z. Nałkowskiej, J. Putramenta, J. Iwaszkiewicza i in., zebrane we wspólnym tomie pt. „Polska walcząca".

FILM FRANCUSKI „NĘDZNICY"

zrealizowany według powieści W. Hugo — spotkał się z entuzjastycznym przyjęciem w Teheranie. Szczególne wrażenie wywołały sceny walk na barykadach w drugiej części filmu. Policja irańska nie omieszkała zakazać wyświetlania drugiej części filmu...

W WIELU FABRYKACH RZYMU ROBOTNICY PRZERWALI PRACĘ

wobec zezwolenia udzielonego przez władze miejskie na wyświetlanie filmu gloryfikującego Rommela — marszałka Hitlera. Przeciw decyzji władz demonstrowały na ulicach rodziny ofiar terroru hitlerowskiego. Policja rozpędzała tłumy, manifestujące przed kinami, w których wyświetlano film o Rommlu.

WINNYMI „DZIAŁALNOŚCI ANTYAMERYKAŃSKIEJ"

okazali się... znany włoski reżyser filmowy Vittorio de Sica (twórca filmu „Złodzieje rowerów") i autor scenariuszy Zavattini. Tak przynajmniej twierdzą amerykańskie władze konsularne, które nie udzieliły im wizy wjazdowej do USA, dokąd zaprosiła postępowych filmowców włoskich grupa producentów filmowych w Hollywood.

Nie otrzymał również zezwolenia na wjazd do USA wybitny włoski działacz teatralny Paone — powód: w r. 1948 kandydował do parlamentu z listy frontu ludowo-demokratycznego.

PISARZ NORWESKI KNUT HAMSUN

zmarł w wieku lat 92. Jego znane dzieła ukazały się w większości w początkach bieżącego stulecia. Po zdobyciu władzy przez Hitlera — Hamsun stał się faszystą i wielbicielem hitleryzmu. Podczas wojny zdradził on swój naród — otaczała go zła sława kolaboracjonisty i gloryfikatora reżimu hitlerowskiego.

WAWRZYNIEC ŻUŁAWSKI

Czajkowski, Beethoven, Ducas

Koncert Filharmonii Warszawskiej 22 i 24 lutego br. był drugim z cyklu: **„Symfonie Piotra Czajkowskiego".** Wykonana na nim Symfonia c-moll tego kompozytora nosi także nazwę: „małorosyjska", gdyż prawie wszystkie jej tematy zaczerpnięte są z pieśni małoruskiego ludu. Bezpośrednim bodźcem do podjęcia tematyki, która całemu dziełu nadaje klimat szczerze ludowy, był prawdopodobnie pobyt Czajkowskiego we wsi Kamionka latem r. 1872.

Już sam początek symfonii przynosi szeroką, liryczną pieśń małoruską, intonowaną przez waltornię solo, a następnie fagot podparty delikatnym tłem instrumentów smyczkowych. Po tym powolnym wstępie rozpoczyna się właściwa część I (Allegro), której oba tematy: dramatyczny temat smyczków i kontrastujący z nim łagodny temat instrumentów dętych drewnianych noszą również wyraźnie ludowy charakter. Przeróbka wykorzystuje temat wstępu oraz pierwszy z tematów Allegra. Konsekwentne przetwarzanie jego czterech początkowych nut nasuwa na myśl pracę motywiczną w V Symfonii Beethovena. Beethovenowskie założenia konstrukcyjne — przy całkowitej niezależności muzycznej treści dają się zauważyć także w zakończeniu tej części. Stanowi ono bowiem — na wzór symfonii Beethovena — jakby ponowne przetworzenie tematyczne (przeróbkę). Solowa waltornia wprowadza następnie jeszcze raz temat introdukcji, powtórzony przez niskie, zamierające dźwięki fagotu, które podkreślają melancholijny chwilami dramatyczny charakter tej części.

Część następna jest swego rodzaju niespodzianką: zamiast tak typowego dla symfonii tego kompozytora powolnego, śpiewnego Adagio zjawia się umiarkowany w tempie, lekki, pogodny marsz. Nasuwa się tu pewna analogia z późniejszym marszem z „Symfonii Patetycznej", tyle że ten ostatni jest masywniejszy, bardziej energiczny i tryumfalny niż marsz z Symfonii c-moll. Elementy ludowe wnosi płynny, szeroki epizod środkowy, po którym wraca marsz we wzbogaconej, barwnej instrumentacji.

Część III — to krótkie, zwięzłe Scherzo. O ile jego pierwszy szybki taneczny epizod utrzymany jest w normalnym dla Scherza rytmie trójdzielnym, o tyle część środkowa wprowadza ludową piosenkę w rytmie parzystym. W epoce Czajkowskiego zmienność rytmiczna stanowi pewną osobliwość. Zakończenie splata zręcznie elementy tematyczne obu epizodów.

W tanecznych synkopowanych rytmach utrzymana jest część ostatnia. Główną myślą muzyczną tej części staje się znana pieśń małoruska „Żurawie", przewijająca się w najrozmaitszych postaciach, przetwarzana po mistrzowsku w formie swobodnych wariacji. Te świetnie brzmiące, pełne życia i wigoru wariacje stanowią zakończenie symfonii.

Od czasu kiedy Czajkowski debiutował w młodzieńczej I Symfonii do ostatecznej redakcji partytury Symfonii c-moll (r. 1879), która jest drugą z kolei — upłynęło lat trzynaście. Lata te wypełnił bogaty dorobek kompozytorski: dzieła symfoniczne, operowe, kameralne, liczne pieśni. Skrystalizowała się i dojrzała w tym okresie osobowość twórcza Czajkowskiego. Druga symfonia posiada więc już prawie wszystkie typowe cechy indywidualności kompozytora: mistrzostwo konstrukcji, świetność instrumentacji, specyficzny, bardzo rosyjski klimat muzyki. Jeśli brak jej jeszcze rysów monumentalności, tak charakterystycznych dla ostatnich symfonii Czajkowskiego — wynagradza to zwięzłość, formalna świeżość i polot inwencji. Trudno więc zrozumieć, dlaczego to wartościowe dzieło prawie nie było u nas dotąd wykonywane.

Następnym punktem programu był II koncert na fortepian i orkiestrę (B-dur) **Ludwika van Beethovena.** Ten typowy dla „wczesnego" Beethovena utwór posiada jeszcze wyraźne cechy klasyczne, zarówno pod względem tematyki, jak i doskonale zrównoważonej w proporcjach konstrukcji. Dotyczy to również i faktury: pełna ornamentów partia fortepianowa, a także skromna ilościowo orkiestra (flet, 2 oboje, 2 fagoty, 2 rogi i zespół smyczkowy) brzmią bardzo po mozartowsku. Z trzech pełnych urcku i wdzięku części koncertu jedynie powolna część środkowa swą ciepłą, szeroką kantyleną zapowiada późniejszy styl kompozytora.

Co do owego wczesnego okresu twórczości Beethovena istnieją pewne nieporozumienia. Panuje na ogół przekonanie, że Beethoven ulegał w tym czasie silnym wpływom Haydna i Mozarta. Wydaje mi się, że pogląd ten nie jest słuszny. Już tria op. 1 — pierwsze wydane drukiem dzieło Beethovena — czy też sonaty fortepianowe op. 2, choć ściśle klasyczne — wykazują z pewnością nie mniejsze różnice w stosunku do twórczości obu wielkich poprzedników, niż styl dzieł Mozarta w stosunku do stylu Haydna. Zagadnienie polega więc raczej na czym innym. „Wczesny" Beethoven — to po prostu trzeci przedstawiciel „Szkoły wiedeńskiej"; przedstawiciel pod względem indywidualności zupełnie odrębny i niezależny, choć posiadający wspólny z nią mianownik w postaci stylu, formy środków harmonicznych, faktury, instrumentacji itd. Od szkoły tej odszedł w późniejszych czasach niemal całkowicie. Zresztą — konsekwentnym od początku do końca jej reprezentantem był właściwie tylko Haydn, bo już niektóre dzieła Mozarta (np. Fantazja c-moll, koncert fortepianowy c-moll, sonata skrzypcowa g-moll) wykraczają znacznie poza ramy klasycyzmu wiedeńskiego i zwiastują przedromantyczny „okres burzy i naporu". Beethoven poszedł o wiele dalej — tak daleko, że w środkowej, a zwłaszcza ostatniej fazie twórczości trudno go właściwie uważać za przedstawiciela klasycyzmu. Doszedł do progów romantyzmu, a w wielu wypadkach je przekroczył. Przełom ten nastąpił niejednocześnie — w niektórych dziedzinach twórczości szybciej niż w innych. Najwcześniej — w dziedzinie fortepianu. Sonata „Księżycowa" (op. 27) — to już utwór prawie romantyczny. W symfoniach przełom ten widzimy nieco później: dopiero w trzeciej z nich — „Eroice". W dziełach skrzypcowych przedsmak romantyzmu wnosi Sonata „wiosenna". Po niej następują 3 sonaty dedykowane carowi Aleksandrowi I, słynna „Kreutzerowska" i wreszcie ostatnia i najgłębsza może — niemal już bramhsowska Sonata G-dur. W koncertach fortepianowych niepowtarzalny, prawdziwie beethovenowski styl znajdujemy właściwie dopiero w czwartym (mimo jego klasycyzujących tendencji) i w piątym z nich. Trzeci bowiem (c-moll) tak jak znacznie wcześniejsza sonata „patetyczna" (op. 13) nawiązuje jeszcze raczej do stylu wymienionych poprzednio „ponadklasycznych" dzieł Mozarta, dzieł, które chętnie określiłbym jako „beethovenowskie" w charakterze, dając tym dowód, jak te trzy potężne, odrębne indywidualności: Haydna, Mozarta i Beethovena zazębiały się o siebie i splatały w jeden konsekwentny łańcuch rozwojowy.

Tak, czy owak koncert fortepianowy B-dur (op. 19) — podobnie jak kwartety smyczkowe op. 18, czy II Symfonia D-dur — to jedno z ostatnich dzieł Beethovena — klasyka wiedeńskiego. Dalsza jego twórczość, to swego rodzaju monumentalny pomost łączący muzyczny klasycyzm i romantyzm.

Solistą koncertu był **Zbigniew Drzewiecki.** Ten wybitny wirtuoz i zasłużony artysta pokazał nienaganną pod względem technicznym i doskonale utrzymaną w stylu interpretację dzieła Beethovena. Bardzo dobrze wypadły również utwory grane na bis, zwłaszcza Nokturn Chopina.

Na zakończenie wykonano (i — na żądanie publiczności — powtórzono na bis) scherzo symfoniczne: „Uczeń czarnoksiężnika" **Paul Ducasa.** Ten wdzięczny, pełen dowcipnych pomysłów utwór zachwyca prawdopodobnie francuską zręcznością rzemiosła kompozytorskiego, a zwłaszcza finezją instrumentacji. Dzięki tym zaletom należy on do dzieł najbardziej lubianych zarówno przez publiczność, jak i przez dyrygentów, dla których stanowi doskonałą okazję do popisu.

Przy pulpicie Filharmonii Warszawskiej wystąpił gościnnie **Zygmunt Latoszewski,** jeden z czołowych polskich kapelmistrzów operowych i symfonicznych. Jego interpretacja symfonii Czajkowskiego była dyskretnie stonowana, utworu zaś Ducasa — żywa i efektowna. Orkiestra brzmiała dobrze — najlepiej w „Uczniu czarnoksiężnika".

Wawrzyniec Żuławski

Z działalności sekcji twórczych ZLP

WARSZAWA

SEKCJA PROZY I DRAMATU

W dniu 4.II. b.r. odbyło się posiedzenie Sekcji Prozy, poświęcone książkom: Mariana Brandysa „Początek opowieści" i Józefa Kuśmierka „Uwaga, człowiek!" — z referatem wstępnym **Edmunda Niziurskiego** pt. „Od reportażu do powieści".

Na posiedzeniu w dniu 18.II. omawiano tetralogię Kazimierza Brandysa „Między wojnami". Zagajenie i podsumowanie dyskusji przeprowadził autor. Referat krytyczny (wydrukowany w nr 8 „Nowej Kultury" pt. „Dzieje lat wielki") odczytał **Ryszard Matuszewski.**

Do spraw poruszonych na obu posiedzeniach, powrócimy przy okazji szerszych dyskusyj krytycznych.

W.M.

*

W dniu 25 lutego odbyło się wspólne zebranie Sekcji Prozy i Dramatu ZLP, poświęcone zagadnieniom scenariopisarstwa. W zebraniu razem z literatami udział wzięli realizatorzy i krytycy filmowi oraz kierownictwo programowe Centralnego Urzędu Kinematografii (CUK). Referat wygłosił wiceprezes CUK **Lesław Woytyga.**

Podstawowym tematem referatu było podsumowanie konkursu na scenariusz, rozpisanego przez CUK, oraz omówienie zasadniczych błędów i braków nadesłanych prac. Mówca poddał dokładnej analizie sześć scenariuszy — Zielińskiego, Dygata, Gruszczyńskiego, Żukrowskiego, Lutosławskiego i Brezy.

W omówionych pracach referent wykazał kilka zasadniczych, wspólnych dla nich błędów, wynikających z nieznajomości techniki scenariopisarstwa filmowego oraz nieumiejętności zarysowania typowego, słusznego ideowo konfliktu dramaturgicznego.

Dyskusja, która odbyła się po referacie, słusznie objęła znacznie szerszy zakres zagadnień, stawiając podstawowy dla rozwoju polskiej kinematografii problem scenariusza jako najważniejszego, decydującego elementu dzieła filmowego. Dyskutanci kładli główny nacisk na dwie sprawy związane ze scenariopisarstwem filmowym i współpracą literata z filmem — zagadnienie specyficznych form literackich, jakich niewątpliwie wymaga scenariusz filmowy, oraz na sprawę konkretnych form organizacyjnych, związanych z pracą literata dla filmu.

Jerzy Broszkiewicz mówiąc o swoich doświadczeniach współpracy z filmem, wskazał na konieczność znajomości warsztatu filmowego przy pisaniu scenariusza. W tym celu, zdaniem mówcy, konieczna jest współpraca scenarzysty w toku pracy nad scenariuszem z doświadczonym realizatorem filmowym, stała konsultacja z fachowcami z dziedziny filmu, ludźmi znającymi dokładnie zagadnienia dramaturgii i języka filmowego. Jest to dla literatów jedyna droga nauczenia się, jak należy pisać dla filmu.

Broszkiewicz zaproponował, aby dla piszących scenariusze literatów uprzystępnić kontakty z Państwową Wyższą Szkołą Filmową i aby tam mogli oni poznać warsztat filmowy.

Reż. Eugeniusz Cękalski zwrócił uwagę, że sprawa odpowiedniej ilości nadających się do realizacji scenariuszy winna być troską nie tylko filmu, ale i Związku Literatów. W Związku Radzieckim istnieje ścisła współpraca pomiędzy Ministerstwem Kinematografii a Związkiem Pisarzy Radzieckich, zarówno przy opracowywaniu planów scenariuszowych, jak i w walce o ich realizację. Ministerstwo wspólnie ze Związkiem Pisarzy wydaje pismo filmowe — „Isskustwo kino". Ponadto w ZPR od dawna już istnieje sekcja scenariopisarstwa filmowego. Kończąc swoją wypowiedź, reż. Cękalski stawia wniosek o zgrupowanie piszących dla filmu literatów w osobnej sekcji twórczej — sekcji scenariopisarstwa. Mówca słusznie wskazuje, że jest to jeden z podstawowych środków przezwyciężenia kryzysu scenariuszowego.

Jerzy Pomianowski, polemizując z referatem Woytygi, zajął się sprawą tzw. specyfikacji języka filmowego oraz różnic i podobieństw pomiędzy literaturą i teatrem a filmem.

Reż. Jerzy Bossak wskazał, że trudności scenariopisarstwa są jednym z elementów trudności naszej literatury. Nie istnieje u nas wystarczająca ilość powieści, które mogłyby być ekranizowane.

Podobną myśl wypowiedziała **Irena Merz** zwracając uwagę, że droga adaptowania dzieł literackich na ekran mogłaby stać się pomocą w obecnej kryzysowej sytuacji scenariopisarstwa. Jednocześnie mówczyni podkreśliła, że konieczne jest drukowanie na łamach pism literackich scenariuszy filmowych, nawet tych, które nie są skierowane do realizacji. Ostatnią wreszcie sprawą, poruszoną przez I. Merz, było zagadnienie kryteriów oceny nadsyłanych do CUK scenariuszy. Zdaniem mówczyni, w obecnej sytuacji dopuszczalne jest produkowanie filmów również na podstawie scenariuszy, których poziom nie jest bez zastrzeżeń.

Oprócz wymienionych wyżej, głos zabierali również: **K. Gruszczyński, B. Czeszko, St. Dygat** i **B. Hamera.** Dyskusję podsumował **L. Woytyga.**

Zebranie nie wywołało, niestety, należnego zainteresowania wśród literatów. Zarówno ich ilość, jak aktywność na podobnych zebraniach bywa zbyt mała. Być może tłumaczy się to nienajlepszymi tradycjami współpracy Filmu Polskiego z literatami, od których Dyrekcja Programowa CUK powinna się stanowczo odciąć. Sprawa scenariusza jest jednym z centralnych zagadnień i to zagadnieniem palącym.

Należy dodać, że niezależnie od owoców omawianego posiedzenia, inicjatywa żywszego zainteresowania literatów scenariopisarstwem filmowym jest niezwykle cenna. Jest to jedyna droga do zdecydowanego przełamania trudności, jakie stoją przed kinematografią polską.

K.T.T.

Frida Wigdorowa
PAMIĘTNIK NAUCZYCIELKI
str. 102 zł 4,—

Siergiej Kruszyński
PLONY AŁTAJU
Opowiadania
str. 146 zł 7,—

Wiera Inber
OBLĘŻONE MIASTO
Wyd. drugie
str. 247 zł 9,60

Franciszek Kubka
UŚMIECH RYCERZA PALECZKA
Powieść
str. 276 zł 11,—

Arnold Zweig
OPOWIEŚCI DNIA WCZORAJSZEGO
Nowele
str. 85 zł 7,—

„CZYTELNIK"

Klement Gottwald
W WALCE O SOCJALISTYCZNĄ CZECHOSŁOWACJĘ
Wybór przemówień i artykułów
Str. 334 zł 10,—

—o—

Albert Norden
JAK PRZYGOTOWUJE SIĘ WOJNY
Przekład z języka niemieckiego.
Str. 192 zł 5,90
„KSIĄŻKA i WIEDZA"

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ
SPRAWA POKOJU
str. 77 zł 3,50
*
„CZYTELNIK"

ALBERT E. KAHN
ZDRADZONY NARÓD
str. 420 zł 20,—
„CZYTELNIK"

Józef Ignacy Kraszewski
POETA I ŚWIAT
Powieść
str. 188 zł 6,60

Józef Ignacy Kraszewski
Wybór opowiadań
str. 300 zł 10,—

Biblioteka Szpilek
Józef Ignacy Kraszewski
Pamiętnik panicza
z francusko-polskiego oryginału na polsko-francuskie przełożony z niektórymi dodatkami
str. 191 zł 6.60
„CZYTELNIK"

Roman Bratny
Ludzie którzy rosną
Jednoaktówki świetlicowe
str. 164 zł 9,60

Anatolij Surow
Świt nad Moskwą
Sztuka w czterech aktach, dziesięciu obrazach
str. 133 zł 9,—

Eugeniusz Szwarc
Człowiek i cień
Bajka dla dorosłych w trzech aktach
str. 112 zł. 8,70
„CZYTELNIK"

KW
KRWIĄ SERCA
Zbiór dokumentów, listów i wierszy greckich ofiar monarcho-faszyzmu i anglo-saskiego imperializmu
Drzeworyty Georges Dimos
Str. 93 zł 3,90
„KSIĄŻKA i WIEDZA"

BIAŁA KSIĘGA
O ANGLO-AMERYKAŃSKIEJ POLITYCE INTERWENCYJNEJ I ODRODZENIU IMPERIALIZMU NIEMIECKIEGO W NIEMCZECH ZACHODNICH
opublikowana przez Radę Narodową Narodowego Frontu Niemiec Demokratycznych
Str. 334 zł 9.00
*
BOGACZEWSKI M.
NIEMCY ZACHODNIE W JARZMIE AMERYKAŃSKO-ANGIELSKICH PODŻEGACZY WOJENNYCH
Str. 28 zł 1,40
*
KOŹNIEWSKI KAZIMIERZ
WIELKA KONFRONTACJA NIEMIECKA REPUBLIKA DEMOKRATYCZNA
Wrażenia z podróży do NRD
Str. 104 zł 3,15
*
KUCZYŃSKI JURGEN
KOLONIZACJA I REMILITARYZACJA NIEMIEC ZACHODNICH
Str. 91 zł 3,50
*
MIELNIKOW D., CZERNAJA L.
GENERAŁOWIE HITLEROWSCY W AMERYKAŃSKIEJ ARMII NIEMIEC ZACHODNICH
Str. 44 zł 1,30
„KSIĄŻKA i WIEDZA"

ROMAN SZYDŁOWSKI

SATYRA — WYŻEJ!

Jak się okazało, teatry satyryczne rozwijają się u nas przez pączkowanie. Jak długo istniała jedna tylko „Syrena", nie można było się doprosić o dobry program satyryczny. Kiedy powstały z niej dwa teatry — oba wystąpiły z bardzo ciekawymi, wartościowymi i zupełnie odmiennymi wieczorami. Po sukcesie, jaki odniosło niedawno przedstawienie starej „Syreny", notujemy teraz z przyjemnością sukces jej nieślubnego dziecka.

Kabaret literacki ma w Polsce bardzo dawne i znakomite tradycje. Będzie oczywiście truizmem powoływać się znowu na Boya (ach ten Boy!), ale trudno, bez tego się nie obejdzie. „Zielony balonik" był, jest i będzie przykładem i wzorem tego rodzaju scenki. Prawda, zaczął swą działalność w knajpie. Prawda, przemawiał często do snobizujących się mieszczuchów, ale w satyrze „Zielonego balonika", w „Słówkach" Boya jest tyle ciętej i ostrej ironii pod adresem mieszczańskiego kołtuństwa, tyle politycznych wierszy, które po dziś dzień nie straciły swej aktualności, że kiedy pisze się o kabarecie literackim, trzeba zawsze jak od pieca, zaczynać od „Zielonego balonika". Ale oczywiście, nie tylko „Zielony balonik" istniał w Polsce. Charakterystyczne jednak, że jego tradycje obowiązywały i powściągały tym szmirę. Możemy wyliczyć liczne teatry i teatrzyki tego rodzaju, czy tego typu, które miały jedną wspólną cechę: cieszyły się zawsze wielkim powodzeniem wśród publiczności. Jakiej? Ano, rozmaitej... Tu tkwi sedno sprawy. Owe „Figliki", „Momusy", „Kukułki", „Kaktusy", „Cyruliki Warszawskie", nawet owe „Bandy", „Qui pro quo" i ich pochodne, zdobyły sobie w Warszawie, Krakowie, Poznaniu i innych miastach Polski wielką popularność. Czym mierzyła się ich rzeczywista wartość? Oczywiście ostrzem politycznej satyry i literackich wartości poszczególnych wierszy, dialogów czy skeczów. Im bardziej postępowy, śmiały, bojowy był taki kabaret literacki, tym większe miał uznanie i autorytet wśród społeczeństwa i tym większe kłopoty z sanacyjną cenzurą. Im bardziej przechylał się ku roztańczonej szmirze pięknych nóg rozfikanych girlsów, stawał się „taki mały", jak Zosia Terné, śpiewająca piosenki sławiące Becka. Im dalej odbiegał kabaret literacki w Polsce od tradycji „Zielonego balonika" ku szmoncesowi i Własnowi, tym mniej-

Foto COPA

Irena Kwiatkowska na tle dekoracji Lipińskiego i Ha-Gi w skeczu Jurandota

sza była oczywiście jego wartość społeczna i artystyczna.

Wyzwolenie Polski oznaczało wprzągnięcie satyry politycznej znowu w służbę walki o nowy, lepszy świat. A rola jej jest w tej dziedzinie ogromna i jeszcze w Polsce niedostatecznie oceniona.

Pewne wysiłki uczynił w tym kierunku istniejący krótko w Krakowie teatr „7 kotów". „Syrena" do niedawna trochę niechętnie podejmowała te zadania, woląc zadowolić się wielkim powodzeniem komedii, wodewilów, fars, niż w żmudnym trudzie budować składany program literackiej satyry politycznej. Dopiero ostatni program „Syreny" przyniósł w tej dziedzinie znaczną i zasadniczą poprawę.

Teatr Satyryków nawiązuje wyraźnie do tradycji „Zielonego balonika" i „7 kotów". Nie tylko dlatego, że pisarze występują w nim zarówno w roli dostawców tekstów, jak i ich wykonawców, a nawet konferansjerów, nie tylko dlatego, że Kwiatkowska recytuje znów świetny wiersz satyryczny Gałczyńskiego, lecz przede wszystkim dlatego, że zachowany został w programie Teatru Satyryków charakter politycznego kabaretu literackiego, bez ozdóbek i fioritur, które dyktował tego typu teatrowi w okresie międzywojennym i nawet po wyzwoleniu nacisk mieszczańskich gustów.

Co jest najcenniejsze w pierwszym programie Teatru Satyryków? Oczywiście teksty literackie, na wysokim poziomie, znakomicie interpretowane bądź przez autorów, bądź przez najbardziej w tym kierunku uzdolnionych artystów. Dla powstania takich utworów satyrycznych jak „Emigrantczyni" Antoniego Słonimskiego, „Żona Wacia" K. I. Gałczyńskiego, „Człowiek nie umiera" Jana Brzechwy (recytowanego przez autora), takiego świetnego skeczu politycznego jak „Wywiad z Bartkiem" W. L. Brudzińskiego i A. Marianowicza, dla zaprodukowania pięknego tekstu Czechowa (w bardzo dobrym przekładzie Jerzego Pomianowskiego), czy wreszcie krótkich dialogów i dwuwierszy konferansjerki Stefanii Grodzieńskiej i Janusza Minkiewicza — warto było założyć ten teatr i warto go prowadzić. Wzbogaci on na pewno naszą ubogą dość powojenną literaturę satyryczną, ożywi twórców, zainteresuje odbiorców, będzie swymi uderzeniami pomagał nam w walce.

Do zasług Teatru Satyryków należy obok dbałości o teksty dodać jeszcze wiele pochwał pod adresem wykonawców. Myślę przede wszystkim o Irenie Kwiatkowskiej, która jest żywiołowym talentem w tej dziedzinie sztuki. Od czasu niezapomnianej Zuli Pogorzelskiej nie było chyba w teatrze polskim aktorki, która potrafiłaby tak świetnie podawać satyryczny tekst literacki, wydobywać wszystkie pointy, być tak charakterystyczną a jednocześnie nigdy nie popaść w przesadę, czy szarżę. Słuchać Kwiatkowską mówiącą znakomicie tekst Słonimskiego czy Gałczyńskiego — to wielka przyjemność. Drugim gwoździem, na którym wisi program Teatru Satyryków jest Kazimierz Pawłowski, bohater znakomitego „Wywiadu z Bartkiem" ośmieszającego bez reszty „Głos Ameryki". Parodia skrachowanego emigracyjnego obszarnika występującego w roli polskiego chłopa, jak i znakomita parodia amerykańskich szlagierów śpiewanych przez polskich tandeciarzy, to prawdziwe majstersztyki gry aktorskiej. Innego rodzaju wybitnym aktorem urozmaicającym program Teatru Satyryków jest Władysław Godik, który w sposób pełen zrozumienia cieniutkiej satyry Czechowa i liryki zawartej w niej, wzruszająco interpretuje tekst monologu „O szkodliwości palenia tytoniu".

Teatr Satyryków świadomie nawiązuje już w swym pierwszym programie do postępowych tradycji narodowych polskiej satyry. W pierwszym programie reprezentuje ją Rodoć dwoma dowcipnymi wierszami świetnie podanymi z fin de sieclowym wdziękiem, tak właściwym Lidii Wysockiej. Inna sprawa, czy należało zaczynać od Rodocia. Domagamy się w przyszłych programach zarówno Reja, jak Kochanowskiego, Morsztyna i Krasickiego, Trembeckiego i Mickiewicza — jednym słowem bardziej zasadniczych pozycji polskiej literatury satyrycznej, tak bogatej na przestrzeni czterech wieków od Reja do Boya.

Foto COPA

Kazimierz Pawłowski w skeczu „Wywiad z Bartkiem"

Czy program Teatru Satyryków obok niewątpliwych blasków nie miał i cieni? Miał je i to w niejednym miejscu. Tekst Jurandota o makabrycznym grabarzu, który chciał wyrabiać normę, nie jest najlepszym gatunkiem rozrywki i nie pomogła tu nawet świetna interpretacja Kwiatkowskiej.

Lidię Wysocką wolimy we frywolnych piosenkach niż wtedy, kiedy drapuje się na energię. Świetnej konferansjerce Stefanii Grodzieńskiej nie dorównuje, moim zdaniem, jej partner. Charakterystyczna dla niego maska znudzonej obojętności, którą zachowuje wypowiadając dowcipy, nie zawsze rozśmiesza, czasem robi wrażenie, że autor naprawdę się nudzi. Wreszcie Ha-Ga i Lipiński, którzy dali w tym programie dwie bardzo dobre dekoracje nie spracowali się zanadto, skoro gros numerów idzie na kotarach. Wydaje się, że ten typ teatru powinien wytworzyć specjalny genre dekoracji, dowcipnych, skrótowych, komentujących tekst i pozwalających lepiej doprowadzić go do świadomości widzów. Tym bardziej, że polski kabaret literacki ma w tej dziedzinie piękne tradycje począwszy od Frycza, skończywszy na Eilen, Kamyczku i Szancerze.

Ale dość tych narzekań. Na koniec bardzo trzeba pochwalić Marka Andrzejewskiego przede wszystkim za wspaniałe parodie muzyczne, chociaż opracowanie muzyczne całego programu ma pewne braki. Istotnym zadaniem tego działu Teatru Satyryków jest pomoc w tworzeniu polskiej piosenki masowej, którą w tym programie reprezentował jedynie Moniuszko, w przyjemnym wykonaniu Moniki Poleskiej, młodej pieśniarki o miłym, dobrze szkolonym głosie. Było to niewątpliwie lepsze od wszystkiego, co piszą w tej dziedzinie kompozytorzy współcześni... ale na dalszą metę Moniuszko nie zatka tej dziury. Z tym większą radością, ale i zazdrością słuchaliśmy piosenek radzieckich w interpretacji Poleskiej i Zbigniewa Kurtycza.

Występy Kazimierza Brusikiewicza świadczą wyraźnie o dobrych chęciach Teatru Satyryków w dziedzinie szkolenia nowych kadr aktorów satyrycznych.

Teatr Satyryków dał Warszawie wartościowy, interesujący i — mimo swych błędów — na wysokim poziomie stojący wieczór. Warto tu przypomnieć, jak bardzo kocha stolica Polski dowcip i ten typ teatru. Dowcip był zawsze orężem Warszawy. Czyż trzeba rozpisywać się o jego znaczeniu w walce z hitlerowskim okupantem? Czyż każdy z nas, kto był wtedy w Warszawie, nie pamięta setek dowcipów, które rodziły się co dzień, co godzinę, prawie co minutę przy każdej okazji i przy wszelakiej okoliczności. Nie mały był udział tych dowcipów w walce z wrogiem, w podtrzymywaniu siły bojowej i ducha naszego bohaterskiego narodu. Inne są dzisiaj tarcze, w które strzelamy ostrzem satyry. Lecz cel pozostał ten sam: bić wroga wewnętrznego i zewnętrznego, gdziekolwiek się okazja po temu nadarzy. Bić go ciętą satyrą i dobrym dowcipem. W tym celu wyostrzmy broń. Teatr Satyryków dobrze rozpoczął swą działalność w tej dziedzinie. Byle tak dalej i byle coraz lepiej. Możemy więc napisać pod adresem jego autorów, aktorów i kierownictwa: satyra wyżej!

Roman Szydłowski

„Objeżdżalnia społeczna". Reżyseria: Kazimierz Pawłowski. Oprawa sceniczna: Ha-Ga i Eryk Lipiński. Kierownictwo artystyczne: Jerzy Jurandot. Kierownictwo muzyczne: Marek Andrzejewski. Premiera w Teatrze Satyryków w Warszawie.

Twórczość Renato Guttuso

Przykład niewielkiej początkowo grupy malarzy włoskich, którzy śmiało zerwali z hasłami estetyki burżuazyjnej i weszli na drogę nowej, realistycznej sztuki, pociąga za sobą coraz więcej zwolenników. Dziś jest to już liczna, bojowa grupa, przeważnie młodych malarzy, stawiająca sobie za zadanie agitację przeciwko imperializmowi amerykańskiemu i rządowi De Gasperiego, stojąca u boku ludu włoskiego w jego codziennym życiu i walce. Jedną z ostatnich manifestacji była wystawa antyimperialistyczna otwarta w dniu przyjazdu Eisenhowera do Rzymu, w kilka godzin później zamknięta przez policję Scelby.

Zapoczątkowanie tego ruchu jest niewątpliwie w dużej mierze zasługą Renato Guttuso, członka Włoskiej Partii Komunistycznej, jednego z najzdolniejszych malarzy włoskich. Guttuso urodził się w 1912 r. w Palermo, w czasie ostatniej wojny brał udział w partyzanckim ruchu oporu, obecnie jest profesorem w Liceum artystycznym w Rzymie. W artykule dyskusyjnym zamieszczonym w październiku r. b. w dzienniku „Unità", w którym Guttuso polemizuje z Severinim, pisze on:

„Uważam, że dla artysty sztuka jest jednym z jego obowiązków jako człowieka, narzędziem poszukiwania prawdy, uważam, że sztuka, podobnie jak badania naukowe, jest jednym z najpotężniejszych narzędzi wiedzy...

Chłop prowadzący konia za uzdę

Zrozumiałem w pewnej chwili mego życia, że jeżeli istniała jakaś droga, która przeszkadzała mi być sobą, przeszkadzała mi wierzyć w to, co robię, i w rzeczywistość, której chcę dać wyraz, to była to właśnie droga formalizmu, kubizmu czy abstrakcjonizmu." W dalszym ciągu pisze Guttuso, że malarstwo realistyczne wywołuje dreszcz przerażenia u malarzy burżuazyjnych w rodzaju Severiniego, niemniej jednak droga realizmu jest już otwarta: „Droga sztuki prostej, ludzkiej, zrozumiałej, sztuki potrzebnej człowiekowi, takiej, która jest częścią jego uczuć, walki, droga nowych, głębokich więzów z tradycją narodową. Na tej drodze znajdują się najlepsi młodzi artyści, ci, którzy wolą stanąć twarzą w twarz z nowymi zagadnieniami o nowej treści, ci, którzy poszukują nowych rozwiązań i wolą błądzić, akceptując ryzyko swych błędów raczej, niż wejść w orbitę modernistycznego „gustu" przez akceptację formuł kosmopolityzmu. Obrazy, jakie wyjdą spod pędzla tych młodych malarzy, będą nieraz brzydkie, ale należy pamiętać o tym, że po raz pierwszy od pięćdziesięciu lat poruszane są w sposób zupełnie nowy zagadnienia rzeczywistości; należy wziąć pod uwagę, że w ciągu pięćdziesięciu lat trawiliśmy butelki, gitary, martwe natury i akty, że od pięćdziesięciu lat cała plejada malarzy tych poglądów co Gino Severini głosiła, że treść nie ma znaczenia, że „dobrze namalowane jabłko jest tyle warte, co Kaplica Sykstyńska". Obserwując życie, biorąc w nim udział, przekonaliśmy się, że tak nie jest, zrozumieliśmy, że są to teorie zakłamane, oparte na pogardzie życia, na niewierze w człowieka, i wywierające rozkładowy wpływ na sztukę. Zwolennicy tych teorii nie mogą się już zdobyć na nic innego, jak na miotanie obelgami w prace tych, którzy wstępują na nowe drogi".

J. L.

Młody chłop sycylijski

Zabójstwo robotnika rolnego Li Puma we wsi Petralia

KORESPONDENCJA

SŁUSZNE WNIOSKI

W nr 4 (93) „Nowej Kultury" z dnia 27 stycznia 1952 r. w dziale Korespondencji ukazał się list Jerzego Jedlickiego pt.: „Manifest Towarzystwa Demokratycznego Polskiego" przełożony... z rosyjskiego, w którym autor zarzuca tłumaczowi, redaktorowi przekładu oraz wydawcy „Zbioru artykułów historycznych o Polsce w literaturze radzieckiej" zlekceważenie elementarnej zasady cytowania tekstów źródeł w brzmieniu oryginału. Zarzut ten jest całkowicie słuszny. Czytelnik polski otrzymał niepełnowartościową książkę, a prof. Millerowi została wyrządzona poważna krzywda. Z faktu wypuszczenia na rynek niepełnowartościowej książki Zarząd Wydawnictwa wyciągnął wnioski organizacyjne i personalne w stosunku do działu redakcyjnego, odpowiedzialnego za przygotowanie „Zbioru" do druku. W następnym wydaniu książki błąd ten zostanie usunięty.

Zarząd Wydawnictwa „Książka i Wiedza"

Żanna Kormanowa, redaktor „Zbioru"

JESZCZE W SPRAWIE WSPÓŁPRACY PISARZA Z DZIENNIKIEM

W związku z opublikowanymi w 8 numerze „Nowej Kultury" listami prezesa ZG ZLP L. Kruczkowskiego oraz pisarzy: K. Brandysa i A. Tarna w sprawie artykułu mojego zamieszczonego w Nr 6 „Nowej Kultury" uważam za celowe stwierdzić co następuje:

1) pisząc, że wielu literatów „z błogosławieństwa ZG ZLP" zajmuje się więcej pracą polityczno-społeczną, aniżeli pracą twórczą, miałem na myśli znane dość powszechnie zjawisko przeciążenia niektórych literatów funkcjami, zebraniami, konferencjami, akademiami, pracą organizacyjną — co utrudnia tym literatom pracę twórczą.

Nie neguje, że ZG ZLP może również na potwierdzenie swego odmiennego w tej sprawie zdania przytoczyć szereg dowodów. Sprawa jest więc do dyskusji, podobnie zresztą jak cały artykuł, który był przecież artykułem dyskusyjnym.

2) Wydaje mi się, że ton listu A. Tarna nie sprzyja rozwojowi rzeczowej — koleżeńskiej — dyskusji. Oburzenie A. Tarna na mnie z powodu urojonego „ataku" jest tak wielkie, że jak wynika z listu do „Nowej Kultury" — przeczytał on z mojego artykułu tylko dotyczący jego osoby fragment.

Inaczej niesposób wytłumaczyć dobrych rad A Tarna, aby „redaktor Ludkiewicz stworzył sobie (!!) zespół pisarzy" — bowiem cały artykuł mój oparty jest właśnie na doświadczeniu prawie dwuletniej współpracy redakcji „Sztandaru Młodych" z dość liczną grupą pisarzy. Zaznaczyła to również redakcja „Nowej Kultury" we wstępie do artykułu.

Co się tyczy zaś wezwania A. Tarna do „redaktora Ludkiewicza"... niech nam da pracować w spokoju!" — to pomijając nie wiadomo dlaczego użytą tutaj formę „pluralis majestatis" — jest ono do przyjęcia.

Wypada mi na koniec wyrazić szczery żal, że autorzy listu do „Nowej Kultury" w artykule moim dostrzegli tylko swoje nazwiska w kontekście dla nich niezrozumiałym lub sprzecznym z ich zdaniem o sobie, i że w związku z tym dyskusja w sprawie współpracy pisarzy z gazetami nie potoczyła się dotąd wokół meritum sprawy.

S. Ludkiewicz

NIE DZIESIĘCIOLECIE LECZ JEDENASTOLECIE ŚMIERCI ZEGADŁOWICZA

W związku z notatką: „Dziesięciolecie śmierci Emila Zegadłowicza", zamieszczoną w nr 8 „Nowej Kultury" z br., pragnę stwierdzić, że chodzi tu nie o dziesięciolecie lecz jedenastolecie śmierci pisarza. Emil Zegadłowicz zmarł 24.II.1941, nie zaś 1942 roku.

Przy sposobności pragnę nadmienić, iż prócz dramatów, ocalały również inne utwory poety z okresu wojny, m. in. garść wierszy, artykuły publicystyczne, wiele notatek i pomysłów literackich, przekład poematu Longfellowa „Hiawatha" oraz prowadzony przez pisarza do ostatnich dni życia dziennik. Spuścizną Emila Zegadłowicza opiekowała się Maria Koszyc; po jej śmierci (zginęła zamordowana przez hitlerowców w r. 1943) wiele rękopisów i listów poety zawierających materiały ciekawe i ważne dla oceny jego twórczości, pozostało w rękach prywatnych.

I jeszcze jedna uwaga: trzeba, aby oddział Katowicki Związku Literatów Polskich lub Klub Literacki w Sosnowcu zainteresował się mogiłą Zegadłowicza. Gdyby nie robotnicy elektrowni w Małobądzu, którzy grób ten od r. 1945 otaczają opieką — mogiła poety byłaby zapewne już dziś zrównana z ziemią.

Monika Warneńska-Jelonkiewicz

Rys. Ignacy Witz

Cziczikow — Eisenhower czyli atlantyckie „MARTWE DUSZE"

Redaguje Zespół. Adres redakcji: Warszawa, ul. Wiejska 14, I piętro, 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 za 1 cm². Ogłoszenia przyjmuje Biuro Ogłoszeń RSW „Prasa", W-wa, Poznańska 33, konto PKO I-5589/110, tel. 7-33-05. Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca.
Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa", Warszawa, Marszałkowska 3/5. 3-B-11099