Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!

NOWA KULTURA

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Cena 75 gr — 12 stron | Warszawa, 30 marca 1952 r. | Nr 13 (105) Rok III

W NUMERZE m.in.: Dyskusja o dramaturgii w ZSRR; **Edward Ochab** — O rozwój filmu polskiego; **Krzysztof Toeplitz i Zbigniew Ołaniecki** — Narada prawdziwie twórcza; **Anna Jakubiszyn** — Powieści autobiograficzne Vallesa; **Artur Międzyrzecki** — Luiza Michel; **Nazim Hikmet** — List do „Grupy Młodych Poetów" francuskich, wiersze; **Kazimierz Brandys** — Powrót Diany; **Władysław Machejek** — Racławice zawsze żywe; **Jan Błoński** — O satyrze - rozmaicie; **Jan Śpiewak** — O naszej prozie satyrycznej; **Samuel Sandler** — Nałkowski na nowo odczytany; **Sabina Kazanowska** — W poszukiwaniu talentów; **Ludwika Woyciechowska** — We własnych ubraniach na scenie; **Edward Bury** — Czytamy słuchowiska.

TADEUSZ BREZA

Bakterie zbrodni

Amerykański agresor w Korei nie chce pokoju. Przewleka rokowania o zawieszenie broni. Odrzuca jedną po drugiej wszystkie rozsądne i słuszne propozycje patriotów koreańskich i chińskich ochotników. Ale zła jego sprawa, i widać spieszno mu, skoro zdecydował się na rzecz tak straszną, jaką jest sięgnięcie do broni bakteriologicznej. Jednej z tych broni masowego zniszczenia, takich jak bomba atomowa czy gazy trujące, jednej z tych broni, która ma w sobie dwie szczególne właściwości. Pierwsza z tych właściwości to właśnie ta, że taka broń masowo zabija. A druga jej właściwość, to ta, że kto sięgnie po taką broń, musi zwrócić przeciw sobie opinię mas całego świata. I doprowadzić do protestów masowych. Musi wzburzyć przeciw sobie masy ludzkie wszystkich krajów i wszystkich narodowości. Wszystkich religii i wszystkich przekonań. Wszystkich zawodów i wszystkich zainteresowań. I tak narzędzie masowego zniszczenia obraca się przeciwko tym, którzy ośmielili się go użyć.

Wśród protestów nie może zbraknąć głosu przedstawicieli kultury i sztuki. Nie po to bowiem ludzkość od wieków całych budowała gmach nauki i kultury! Nie po to geniusz człowieka z nieustraszoną odwagą wśród wysiłków i walk, wśród poświęceń i przykładów najpiękniejszego altruizmu i bohaterstwa wdzierał się w tajniki natury, aby pomagać zbrodniarzom. Dzieje bakteriologii to była zawsze chluba rodzaju ludzkiego. Holender — Leewenhoek, Włoch — Spalanzani, Francuz — Ludwik Pasteur, Niemiec — Robert Koch, Rosjanin — Miecznikow, Polak — Hirszfeld — że z tylu, tylu innych tylko tych kilku najważniejszych wyliczę, ta wielka, wspaniała, szlachetna, międzynarodówka „łowców mikrobów" — nie po to geniuszem swym rozświetliła mroki, żeby torować drogę zagładzie. Oni i tylu innych pracowali w radosnym wysiłku pewni tego, że kładą podwaliny pod nowe życie ludzkości. Pod nowe życie bez strapień i cierpień chorobowych. Ale amerykańscy zbrodniarze włamali się do gmachu nauki i po złodziejsku kradną największe i najczystsze dobra nasze. Przeciw temu my protestujemy.

I protestujemy w poczuciu pełnego prawa do podobnego protestu. Onegdaj lud Warszawy zgromadził się na wiec protestacyjny przeciw wojnie bakteriologicznej w gmachu Politechniki Warszawskiej. W gmachu jednej z naszych wielkich uczelni, w której pracowniach pracują setki uczonych i w której salach wykładowych uczą się tysiące studentów i studentek. Ale nikt, ani w tej uczelni, ani w żadnej innej z naszych uczelni, nie pracuje i nikt się tu nie uczy po to, aby potem niszczyć, lecz po to, aby budować. Nikt tutaj nie przewraca wiedzy i nauki do góry nogami tak aby zamiast czynić z niej sztukę leczenia, czynił z niej sztukę zabijania. My dumni być możemy z naszych uczelni i z naszej nauki. Nietkniętej żadną ponurą zarazą. Tym co wielki uczony radziecki, akademik Łysenko, nazwał — „kanibalizmem atomowym". Dlatego wolno nam i dlatego musimy protestować.

Zbrodni, która się stała w Korei, winna jest nie tylko nauka zwyrodniała i spaczona, ale w tym samym stopniu spaczona i zwyrodniała kultura i sztuka, ta, która okłamuje, straszy, tumani od lat ludzi w Ameryce, paraliżując w nich normalne odruchy ludzkie. Bo ładunków bakteriologicznych, ładunków pełnych zakażonego robactwa, nie rzuca się na obcą ziemię, nie przygotowawszy przedtem na ten fakt opinii w swoim kraju. Inaczej jej wzburzenie uniemożliwiłoby podobne zbrodnie. Ale zbrodnie poprzedza fałszywa propaganda. Żeby krwi nie było znać na ofierze, trzeba najprzód obrzucić ją błotem. Zanim się zabije, trzeba znieważyć. Znaleźli się właśnie w krajach anglosaskich ludzie kultury i sztuki, którzy podjęli się tej roboty. Znalazło się ich zatrważające mnóstwo. Aż obałamucili naród amerykański. Mali, seryjni, nieomal bezimienni producenci łgarstw i, niestety, również, bynajmniej nie bezimienni, ale tacy, którzy dotąd nosili w nauce głośne nazwiska. Jak Julian Huxley, który niedawno oświadczył, że „na wschodzie ludzie są przyzwyczajeni do wymierania". Albo Bertrand Russel, który orzekł, że „dla ratowania Europy gotów zgodzić się na bombę atomową". W taki sposób lord Russel zamyśla ratować swoją Europę! Inny z jego kompanów pisze, że „przez bombę atomową trzeba ratować amerykański styl życia." Po co? — ja pytam. Chyba jedynie po to, aby swobodnie mógł się rozwijać imperialistyczny styl śmierci.

Taki jak na Korei. Takiego stylu my nie chcemy. I przeciw takiemu protestujemy! Przeciw stylowi śmierci i zbrodni! Za zbrodnię koreańską obwiniając nie tylko samych wykonawców, ale także idących jej na rękę wszystkich tych naganiaczy śmierci. Wszystkich jej naukowych i — pożal się Boże! — „kulturalnych" popleczników. Wszystkich tych „intelektualnych" akompaniatorów każdego politycznego bandytyzmu. Wstyd przynoszą samemu pojęciu kultury, nauki i sztuki! Ludzkość się z nimi jeszcze policzy. Ponieważ nie chce oszustwa zamiast nauki i kultury. Tak jak nie chce kłamstwa zamiast prawdy. Śmierci zamiast życia. Wojny zamiast pokoju.

Nie chce i walczyć o to będzie. Robert Koch, wielki uczony niemiecki, o którym już wspomniałem, bakteriolog, któremu miliony ludzi zawdzięczają i zawdzięczać będą zabezpieczenie przed gruźlicą i cholerą, powiadał: — „W mocy człowieka leży możność wytępienia całego mnóstwa chorób." My w Polsce, my pisarze, przedstawiciele literatury i kultury walczącej o szczęście i pokój, przedstawiciele naszej ludowej, prawdziwie ludzkiej kultury, wierzymy, że do tych — też je w ten sposób nazwać należy — chorób, również zaliczyć trzeba i takie choroby jak wojna, i jak wszystkie przypadłości, które do niej prowadzą. Przeciw nim trzeba zbroić naszą wolę. Przeciw nim trzeba również zrzeszać się w potężnych akcjach protestacyjnych, takich jak ta, która przeszła i przechodzi przez nasz kraj na wieść o zastosowanej przez agresora amerykańskiego broni bakteriologicznej. Przepędzimy wówczas wojnę nie tylko od progów Korei, ale również zabezpieczymy od niej nasze progi. Zabezpieczymy nie tylko przed masowymi środkami zniszczenia, ale również przed wszystkimi innymi. A wszelkie rozzuchwalone, zatrute, zakażone robactwo, wszelkie bakcyle wojny i mikroby agresji, wszelkie toksyny rozkładających się kultur i drobnoustroje gnijących ustrojów, wszystkie te parazyty, jady i trucizny, jeszcze gorsze od gruźlicy i cholery, zmusimy do wycofania się i do porzucenia wszelkiej dalszej myśli o wszystkich innych ich zbrodniczych krokach.

Tadeusz Breza

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

NOWE ZWYCIĘSTWO SZTUKI RADZIECKIEJ

(Na marginesie tegorocznych Nagród Stalinowskich)

Stalinowskie premie, przyznawane rok rocznie za najwybitniejsze osiągnięcia w nauce, literaturze i sztuce, stanowią poważne wydarzenia polityczne i kulturalne nie tylko dla narodów Związku Radzieckiego, lecz i dla wszystkich ludów, walczących o pokój, socjalizm i wolność człowieka. Stanowią one wykładnię osiągnięć i kierunku poszukiwań nauki i kultury radzieckiego społeczeństwa, stanowią wykładnię na froncie kulturalnym linii generalnej Wszechzwiązkowej Partii Komunistycznej, a tym samym i dla nas są one cennym drogowskazem w rozumieniu zjawisk literatury i sztuki. Zwłaszcza nagrody tegoroczne pozwalają nam głębiej i lepiej zrozumieć problematykę realizmu socjalistycznego i rolę sztuki w kształtowaniu własnego społeczeństwa oraz w organizowaniu na płaszczyźnie światopoglądowej walki nowego ze starym, walki socjalistycznego społeczeństwa — z podłością, zdradą i nienawiścią obozu imperializmu.

Literatura i sztuka Związku Radzieckiego przoduje twórczości innych narodów, wkracza już w epokę komunizmu. W dziełach Gorkiego, Majakowskiego, Szołochowa, Tołstoja, Erenburga i Tichonowa, w twórczości Szostakowicza, Pudowkina i Muchiny sztuka radziecka rozstrzygnęła w teorii i w praktyce zwycięstwo sztuki realizmu socjalistycznego, sztuki prawdy życia, prawdy — rzecz prosta — nie statycznej, nie naturalistycznej, lecz prawdy procesu dziejowego, prawdy człowieka, który w uświadomieniu sobie przyczyn rozwoju zjawisk społecznych dojrzał własną wolność i wolność własnego narodu, dla którego walka klasy robotniczej otworzyła drogę w nową, wspaniałą przyszłość.

Zdajemy sobie oczywiście w pełni sprawę z „inności" etapu literatury społeczeństwa nieantagonistycznego i społeczeństwa dopiero kładącego fundamenty pod socjalizm i pod socjalistyczną świadomość, lecz tym większe posiadają dla nas znaczenie osiągnięcia i doświadczenia radzieckie. Osiągnięcia sztuki wielkiej epoki humanizmu socjalistycznego są dla nas nie tylko przedmiotem radości i dumy, lecz stanowią istotę ciągłej konfrontacji naszych założeń i naszych możliwości.

Pod tym względem tegoroczne Nagrody Stalinowskie są bezsprzecznie jednym z największych wydarzeń kulturalnych lat ostatnich.

Są one wyrazem nieustannego procesu kształtowania nowego, głębszego i coraz doskonalszego rozumienia istoty metody twórczej realizmu socjalistycznego, metody, u podstaw której leży prawdziwość widzenia rzeczywistości, twórczo odtworzonej w doskonałym pod względem rzemiosła formalnego obrazie artystycznym. Jedność wielkiej idei socjalizmu, widzianej w ciągłym konflikcie nowego ze starym, jedność idei z formą, z kształtem formalnym, jest warunkiem doskonałości i siły oddziaływania każdego dzieła artystycznego. W tych warunkach walka o jakość ideowo-poznawczą, o nowatorstwo myśli — musi zakładać walkę o jakość i nowatorstwo realistycznego warsztatu twórczego, o jakość i nowatorstwo artystycznych środków formalnych.

Przyznanie dwóch pierwszych nagród w prozie — Złobinowi — za powieść pt. „Stiepan Razin" i łotewskiemu pisarzowi Łacisowi — za powieść pt. „Ku nowemu brzegowi" jest tego najlepszym i oczywistym dowodem.

Wilis Łacis

Książka Złobina jest owocem wielkiego trudu naukowego i pisarskiego i owocem wielkiego talentu. Jest owocem wielu lat pracy i twórczych poszukiwań. Jest owocem marksistowskiego spojrzenia na epokę i ludzi epoki, a jednocześnie dziełem dojrzałego kunsztu pisarskiego, zarówno w psychologicznej rozbudowie postaci, jak i pisarskiej stylizacji. Książka Łacisa to nowe, odkrywcze spojrzenie na konflikty ostatnich trzydziestu lat naszej epoki. Spojrzenie poprzez konkretnych ludzi, sprawy ich i troski. Potężny nurt rewolucji, zmieniający byt radzieckiej Łotwy, nie został w niej ujęty w schemat czarnych i białych charakterów, mierzonych na podstawie ankietowych danych o człowieku. Siła oddziaływania partii i ludzi partii łamie nie tylko wrogie klasy, lecz rozbija ich więź klasową, więź rodzinną, więź osobistą. Walka klasowa wkracza do świadomości każdego człowieka i tam osiąga swoje ostateczne zwycięstwo lub klęskę. „Nowe" zwycięża *historycznie* w płaszczyźnie klasowej, *osobiście* w płaszczyźnie zwycięstwa lub porażki każdego człowieka jako jednostki.

Pamiętamy list „grupy czytelników", ogłoszony w „Prawdzie" w sprawie książki Łacisa. Premia Stalinowska dla Łacisa potwierdza opinię czytelników o wartości i roli tej książki, o prawdzie jej widzenia rzeczywistości wbrew opinii tych krytyków, którzy upojeni jałowym schematem rozumienia zjawisk społecznych, przestali dostrzegać własną rzeczywistość.

„Czas skończyć — pisze w „Prawdzie" K. Simonow w artykule, oceniającym Nagrody Stalinowskie — z taką sytuacją w naszej literaturze, kiedy krytycy i niektórzy dramaturdzy starali się wygładzić przeciwieństwa naszego życia i napadali na każdą próbę odtworzenia negatywnych zjawisk, ogłaszając ich pojawienie się w sztuce i w dziełach literackich za zniekształcenie radzieckiej rzeczywistości".

Podobny charakter posiadają drugie i trzecie nagrody w prozie oraz nagrody w poezji dla Tichonowa, litewskiego poety Wenclowy, ormiańskiej poetki Kaputikian i estońskiego poety Szmuuła.

Uderzającym zjawiskiem w twórczości pisarzy radzieckich jest ich zainteresowanie dla walki i osiągnięć. Trylogia Wasilewskiej o historycznej drodze narodu polskiego od klęski wrześniowej, zdrady kliki emigrancko-londyńskiej, po Lenino i zwycięstwo wolnej socjalistycznej Warszawy, książka Malcewa „Jugosłowiańskiej Tragedii", antywatykańskie, namiętne pamflety ukraińskiego pisarza, zamordowanego przez nasłanych agentów Watykanu, Jarosława Gałana, czy też pełna grozy i prawdy „Burza nad Rzymem" Jeremina, mówią najlepiej o solidarności narodów radzieckich z walką całego świata o zwycięstwo idei pokoju i sprawiedliwości społecznej.

Równoległym torem dla tych pięknych i słusznych zainteresowań radzieckich pisarzy są nagrody dla postępowych literatów cudzoziemskich, których książki, przetłumaczone na język rosyjski, cieszą się ogromną popularnością w społeczeństwie radzieckim. Po raz pierwszy w historii Nagród Stalinowskich zostali odznaczeni pisarze chińscy, węgierscy i francuscy, na równi z pisarzami radzieckimi, a książki ich stały się żywym symbolem wspólnej idei, ożywiającej wszystkie ludy w ich walce o wolność swoich narodów przeciwko amerykańskiemu imperializmowi, a tym samym stały się własnością zarówno dwustu milionów ludzi radzieckich, jak i całej postępowej ludzkości.

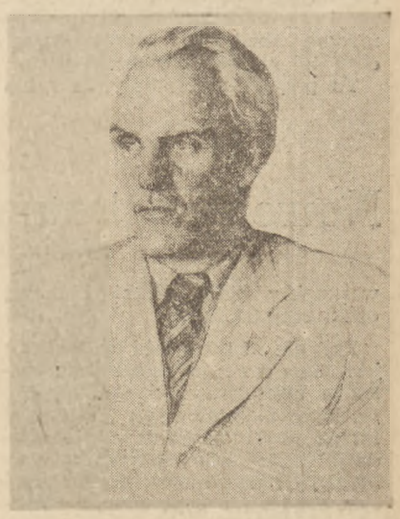
Jednocześnie jednak Nagrody Stalinowskie, zwłaszcza w dziale dramaturgii i plastyki, wskazują na to, że problematyka współczesna, problematyka wielkich budow komunizmu i powstawania nowego człowieka nie została dotąd w pełni rozwiązana przez radziecką twórczość ostatniego roku. Ściślej — wymagania radzieckich odbiorców tak wzrosły, tak podniósł się poziom ich świadomości społecznej, ich widzenia rzeczywistości, że literaci i plastycy, którzy, jak pisze Simonow, „wysysają tematy przy biurku", a tym samym w powodzi deklaratywności gubią rzeczywistą wielkość konfliktów nowego ze starym, nikogo swoją twórczością nie zadowalają, a dzieła ich coraz bardziej stają się niepotrzebne. Realizm socjalistyczny jest przeciwieństwem zarówno antyhumanistycznego formalizmu, jak i antymarksistowskiego naturalizmu i schematyzacji zjawisk. Do jakiego stopnia problem ten dojrzał w świadomości radzieckiego społeczeństwa świadczy dobitnie fakt nieprzyznania żadnej pierwszej nagrody w dramaturgii, która wyraźnie w ostatnich latach pozostała w tyle za wielkimi osiągnięciami prozy i poezji. Również przyznanie tylko jednej pierwszej nagrody w malarstwie za świetny zresztą obraz leningradzkiego malarza Nieprincewa pt. „Odpoczynek po walce" i jednej trzeciej nagrody zbiorowej świadczy o poważnym zaostrzeniu kryteriów także i w stosunku do współczesnej plastyki.

Podkreślając walory obrazu Nieprincewa, jak również wartość rzeźby Gorkiego, dłuta kolektywu artystycznego pod kierownictwem znanej rzeźbiarki Muchiny (I nagroda), przewodniczący Komitetu dla spraw sztuki, tow. Bespałow, pisze:

„Najważniejszym brakiem w twórczej działalności wielu artystów jest to, że powierzchownie poznają rzeczywistość, ze nie potrafią wybrać z niej tego, co dla naszego życia jest najbardziej typowe, charakterystyczne, co najdobitniej podkreśla charakter radzieckiego człowieka. Wszystko to odbija się na ich dziełach, które często okazują się beztreściowe, a ludzie w nich opisani są schematyczni, podobni do siebie, a tym samym duchowo ubodzy. Takie dzieła są z zasady nudne, nie mogą wzruszać widza, wywoływać w nim uczucia radości lub gniewu. Widz lub czytelnik pozostaje w stosunku do nich obojętny".

Te męskie, bolszewickie słowa surowej oceny radzieckiego ministra sztuki, określające istotę kryteriów, zastosowanych podczas przyznawania tegorocznych Nagród Stalinowskich, nie osłabiają, ale podnoszą siłę radzieckiej sztuki, podnoszą znaczenie i rolę wychowawczą nagród państwowych, które nie tylko podkreślają bezsporne osiągnięcia literatury i sztuki narodów radzieckich, lecz uczą twórców walczyć z łatwizną, naturalizmem i prymitywizmem, uczą pisarzy i twórców podążania za realnym, jakże wielkim, choć trudnym życiem, uczą widzieć wielkość sztuki w prawdzie nie lakierowanej i nie tuszowanej rzeczywistości, uczą odtwarzać tę prawdę w doskonałym kształcie formalnym obrazu artystycznego.

Obok literatury, plastyki i muzyki, w której zwłaszcza zwracają uwagę nagrody dla muzyki programowej i wokalnej (Szostakowicz za dziesięć poematów choralnych, estoński kompozytor Kapp za nową operę pt. „Pieśniarz Swobody", Aszragi Muchtar za kantatę i Szaporin za romanse) — Nagrody Stalinowskie wysuwają na czoło wielkie osiągnięcia w kinematografii i w teatrze.



Mikołaj Tichonow

Wysokie odznaczenia, jakie otrzymali twórcy filmów — o Tarasie Szewczence (autor scenariusza i reżyser I. Sawczenko), o „Kawalerze Złotej Gwiazdy", „Światłach w Koordi" i „Donieckich Górnikach", nie mówiąc o szeregu filmów dokumentarnych, świadczą o tym, że radziecka kinematografia zarówno w filmach historycznych jak i współczesnych ciągle idzie naprzód, ciągle rozwija się, doskonaląc swój poziom ideologiczny, artystyczny i techniczny.

Ten wielki postęp radzieckiej kinematografii nie zamyka jednak oczu jego kierowników na braki i trudności, zwłaszcza scenariusza.

„Mamy wszystkie możliwości dla stworzenia wielkiej liczby wysokowartościowych i cennych artystycznie filmów — pisze z okazji nagród minister kinematografii ZSRR — Bolszakow. — Lecz brak dobrych scenariuszy ogranicza naszą pracę. Mało mamy ciągle dobrych scenariuszy dlatego, że liczni autorzy scenariuszy i pisarze niedostatecznie jeszcze znają rzeczywistość i unikają pokazywania ostrych życiowych konfliktów".

Słowa te wyjątkowo wyraziście brzmią zarówno na tle naszej październikowej narady w Radzie Państwa, jak i ostatniej narady filmowej. Widzieć życie, rozumieć je i nie cofać się przed nim — oto

(Dokończenie na str. 2-ej)

Odpoczynek po walce — obraz M. Nieprincewa, odznaczony Nagrodą Stalinowską I stopnia

DYSKUSJA O DRAMATURGII W ZSRR

1. PRZEŁOMOWOŚĆ JEST DOWODEM SIŁY.

Lektura prasy radzieckiej raz po raz dostarcza nam świadectw realnej skuteczności i śmiałości bolszewickiej krytyki. Dla ludzi radzieckich postęp i rozwój nie są pojęciami oderwanymi ani nie trącą odświętną historiozofią, lecz są realną treścią planów i przedmiotem stałej, widocznej jak na dłoni, wcale nie ukrywanej walki. Walki z brakami, niedomogami, wypaczeniami, wrogimi wpływami, inercją zapóźnionej świadomości. Tajemnica skuteczności tej walki na tym polega, że jest to bitwa jawna; dzięki temu biorą w niej udział masy. To przesądza o jej wyniku. W ZSRR nie wierzą w skuteczność leczenia pokątnego; w silnym i słusznym ustroju nie bywa chorób wstydliwych. Ludzie radzieccy wiedzą za to, że klajstrowanie i ukrywanie braków jest najlepszym sposobem ich mnożenia i zakorzenienia. Dlatego właśnie odwaga krytyczna stała się już nie cnotą człowieka socjalistycznego, ale jego obowiązkiem. Dlatego samokrytyka i krytyka bolszewicka nie dba o autorytety i nazywa jasno rzeczy po imieniu, widząc w tym jedyną gwarancję poprawy stanu rzeczy, w którym tolerancja i beztroska oznaczają tylko zastój. W społeczeństwie socjalistycznym nic nie zastąpi krytyki, gdy chodzi o nadrobienie zapóźnienia, czy usunięcie braków. Jednocześnie — niewiele pomoże krytyka, jeśli ci, którzy na nią zasłużyli, nie dopomogą czynnie w usunięciu szkód, o ile są tego jeszcze godni. Tak właśnie rozumieją ludzie radzieccy sens samokrytyki. Literatura nie jest spod tego prawa wyłączona.

Sytuacja w dramaturgii od dłuższego już czasu niepokoiła opinię radziecką. Zwłaszcza rok ubiegły przysporzył wielu trosk w tym względzie. Chodziło o repertuar współczesny. Już ilościowa strona zagadnienia wywołała zrozumiały niepokój. W takim Moskiewskim Teatrze Satyry zamiast pięciu komedii o tematyce współczesnej pokazano widzom w 1951 roku tylko jedną. Nawet stołeczni dramaturgowie wypełnili zaledwie jedną trzecią część planów twórczych, ustalonych w porozumieniu z teatrami i zarządem Związku. Na zebraniu, zorganizowanym w początkach roku bieżącego przez moskiewski Komitet Miejski Partii, okazało się, że plany repertuarowe w zakresie dramaturgii współczesnej, a więc w dziedzinie, którą w ZSRR słusznie uważają za najważniejszą w życiu teatru, zostały niewypełnione i że ten stan rzeczy nie ulegnie zmianie, dopóki nie zmobilizuje się w tym celu zarówno dramaturgów jak działaczy teatralnych. Wyszło na jaw, że organizacja współpracy literatów z teatrami jest wadliwa, że spora część dramaturgów wycofała się na pozycje tematyki historycznej i zagranicznej, że jest rzeczą konieczną zbadanie i usunięcie przyczyn tej niepokojącej sprawy.

Tu przypomnieć należy, że sytuacja ta bynajmniej nie jest dla dramaturgii radzieckiej tradycyjna. Przeciwnie. Słuszność ma Anatol Surow, gdy przypomina, że od „Sztormu" i „Pociągu pancernego" aż do „Niezapomnianego roku 1919-go" i „Zagadnienia rosyjskiego" właśnie dramaturgia szła w awangardzie radzieckiej literatury, biorąc się do spraw i tematów, które znacznie później dopiero stawały się przedmiotem zainteresowań prozaików czy nawet poetów. Nie brak talentów ani niedojrzałość polityczna sprawiły więc, że dramaturgowie stali się dłużnikami swoich czytelników i widzów.

Surow pisze:

Wiadomo ogólnie, że dramaturgia jest najtrudniejszym z gatunków literackich. W stosunku zaś do naszej radzieckiej dramaturgii mamy prawo mówić o twórczości dramatopisarza jako o pracy najtrudniejszej z trudnych. Wśród innych dziedzin naszej literatury właśnie dramaturgia winna odznaczać się największą energią bojową, skutecznością, operatywnością...

2. ALARM I BITWA.

6 marca b.r. ukazał się w „Litieriaturnej Gaziecie" pierwszy z całej serii artykułów, których pojawienie się oznaczało rozpoczęcie walnej bitwy o losy i przyszłość nie tylko radzieckiej dramaturgii, lecz także teatru. Czytajmy:

Teatr nie może rozwijać się bez stałej renowacji i doskonalenia się literatury dramatycznej. A nasza dramaturgia jest zapóźniona w stosunku do życia i w stosunku do innych rodzajów literatury, w stosunku do ciągle rosnących wymagań ludu.

KC WKP(b) postawił przed Komitetem dla Spraw Sztuki ...„w charakterze zasadniczego zadania praktycznego spowodowanie wystawienia w każdym teatrze dramatycznym rocznie 2 — 3 nowych, wybitnych — pod względem zarówno ideowym jak artystycznym — sztuk o współczesnej radzieckiej tematyce".

Komitet dla Spraw Sztuki i teatry nie wywiązują się z tego zadania. Także Związek Literatów Radzieckich mało tu okazuje pomocy.

17 marca, dwa dni po opublikowaniu wiadomości o Nagrodach Stalinowskich, w „Prawdzie" pojawia się artykuł Konstantego Simonowa. Nie jest to żadna laurka. Po słowach słusznego uznania dla nagrodzonych utworów prozaicznych, poetyckich, filmowych — zostaje z całą jasnością i trzeźwością postawiona sprawa, która stanowić winna i dla nas bodziec i przestrogę:

Nikt z radzieckich dramaturgów nie został wyróżniony w tym roku ani pierwszą, ani drugą Nagrodą Stalinowską. Fakt, że tylko dwie sztuki otrzymały nagrody III-go stopnia świadczy o niepomyślnym stanie naszej dramaturgii. Niepomyślność tego stanu jest widoczna. W teatrach w ostatnim sezonie grano mało nowych sztuk radzieckich, a te, które były grane, nie mogą być w swojej większości żadną miarą uznane za sukcesy radzieckiej dramaturgii, która, bezwarunkowo zdolna jest do nieporównanie większych osiągnięć.

3. DRUGI ADRES WINY.

Tu przypomnieć wypada, że troska, z jaką radziecka opinia partyjna i literacka jęła się badania tego stanu, zasługuje na naszą szczególną uwagę. Nie poprzestano na pretensjach. Nie łamano rąk ani nie zwalano winy na „obiektywne trudności". Wygarnięto przy okazji tyle prawdy, ile się dało. Na wszechzwiązkowej naradzie kierowników Komisji i Sekcji Dramatu Związku Literatów Radzieckich młody dramaturg ukraiński, Wadim Sobko, stwierdził co następuje:

Przyczyny zapóźnienia dramaturgii mają, że tak powiem, dwa adresy. — Przede wszystkim winni jesteśmy my sami, dramaturgowie, piszący mało i dający sztuki nie zawsze wysokiej jakości. Nie nauczyliśmy się jeszcze wcielać naszych pomysłów twórczych w atrakcyjną, artystyczną formę. Nawet wyjątkowo ważne tematy nie znajdują odpowiednio głębokiego kształtu na skutek słabości, fragmentaryzmu, małej spoistości fabuły, niedopracowania, słabej motywacji, a czasami nierealności konfliktów, powierzchownego pokazu charakterów ludzkich, nieumiejętności charakteryzowania postaci przez indywidualny ich język, nielogiczności finałów. Jednakże w niedopuszczalnym zwolnieniu tempa rozwoju radzieckiej (w tym wypadku — ukraińskiej) dramaturgii poważnie zawinił i Komitet dla Spraw Sztuki, i teatry, które osłabiły swoje twórcze kontakty z dramaturgami i nie zechciały wniknąć w sens ich pracy. Ostatnio Komitet (ukraiński) po prostu anulował stosowaną dawniej praktykę zamówień twórczych dawanych dramaturgom. Ani jeden literat Ukrainy nie otrzymał w zeszłym roku ani jednego zamówienia na napisanie sztuki. Gotowe sztuki, przynoszone do Komitetu samorzutnie, były tam rozpatrywane przewlekle i długo, bez gospodarskiego zainteresowania nimi. W rezultacie takiego stosunku czołowe teatry republiki nie wystawiły ani jednej nowej sztuki współczesnych ukraińskich autorów.

4. CO SIĘ STAŁO Z REPERTUAREM WSPÓŁCZESNYM?

Dramaturg rosyjski, Anatol Surow, poddał niepomyślny stan rzeczy jeszcze gruntowniejszej analizie. Oto wyjątki z jego „Uwag dramaturga" („Sowietskoje Isskusiwo" z 12 marca 1952 r.)

Widz wdzięczny jest teatrowi za błyskotliwe wystawienie utworu klasycznego, ale natychmiast pyta: a gdzie to co nowe, gdzie spektakl o naszym dniu dzisiejszym, gdzie odpowiedzi na palące kwestie życiowe?...

Cóż więc stało się z naszym repertuarem?

PO PIERWSZE — rozumie się, że w teatrach czołowych teatrów dlatego nie ma nowych sztuk o tematyce współczesnej, gdyż nie są one napisane. Odpowiedzialność za to pada na dramaturgów i przede wszystkim — na czołowych...

Ale mnie się wydaje, że zagadnienie ma tu głębsze dno. Istnieją, jak widać, jakieś poważne, związane z procesem twórczym przyczyny, dla których jedni milczą, a inni uciekają do tematyki historycznej. Przyczyny te, wedle mego głębokiego przekonania, związane są z problemem współczesnego konfliktu dramatycznego...

DRUGĄ i bardzo istotną przyczyną złej sytuacji repertuarowej jest atmosfera beztroski panująca w licznych naszych teatrach... Zamiast aktywnie współpracować z dramaturgami, wywierać wpływ na stan dramaturgii, czołowe nasze teatry zajęły pozycję biernie — wyczekującą, licząc wyłącznie na otrzymanie gotowych sztuk, powstałych bez ich udziału.

TRZECIĄ przyczyną zapóźnienia dramaturgii jest brak uczciwie gospodarskiego do niej stosunku zarówno ze strony Związku Literatów jak Komitetu dla Spraw Sztuki, chociaż ostatnio zastosowano bezwzględnie pożyteczne środki organizacyjne. Kiedy mówię o stosunku gospodarskim, to mam na myśli i życzliwą krytykę, i serdeczne zainteresowanie, i pomoc, i opiekę...

Czy wielu z nas może powiedzieć, że Komitet dla Spraw Sztuki albo Związek Literatów wywarł na naszą twórczość realny wpływ, postarał się zainteresować nas tym czy innym tematem? Ja, na przykład, ani razu nie miałem okazji wysłuchać rady — jaki wybrać temat; nikt z działaczy Komitetu ani Związku Literatów nigdy nie zwracał się do mnie z konkretną propozycją napisania sztuki o tym, czy owym.

Brak gospodarskiego stosunku do dramaturgii jest widoczny także na podstawie innych przykładów. Często — zamiast żądać od autora poważnej przeróbki sztuki — puszczają ją na scenę, i w rezultacie krytyka z całą słusznością „zarzyna" utwór. Ale bywają i wypadki odwrotne. Znane są fakty, kiedy dobre sztuki nie mogą przedostać się na scenę. W teatrach jeszcze nie odzwyczaili się od nieufności w stosunku do utworów nowych, nieznanych autorów. Utwory te są oceniane z punktu widzenia nawykowych, tradycyjnych wyobrażeń o konflikcie i charakterach, o „typowości" i „nietypowości" — bierze się pod uwagę nie ich zgodność z życiem, ale zgodność ze znanymi, poprzednio napisanymi i zaaprobowanymi sztukami. Na dobitkę — w praktyce pewnych teatrów, reżyserów i aktorów zakorzeniło się szkodliwe przekonanie, że dramaturg, zwłaszcza początkujący, daje tylko „materiał", a dopiero teatry, pokonywając opór „materiału", tworzą właściwe wartości spektaklu. Stąd właśnie bierze się lekceważenie dla młodych autorów, dla ich cech indywidualnych, dla ich „charakteru" i stylu.

Nie, nie stworzono jeszcze takich warunków organizacyjnych, które dawałyby bodźce dla twórczej aktywności pisarzy, rozwijały poczucie odpowiedzialności za własną pracę, a jednocześnie — poczucie odpowiedzialności teatrów i wreszcie, sprzyjałyby zasilaniu dramaturgii przez nowe, świeże siły.

Otóż to. Nie trzeba się długo zastanawiać, ażeby stwierdzić, że wnioski te są instruktywne w dużej mierze także dla nas. Nazbyt już często formułą „innego etapu" zasłania się u nas po prostu brak śmiałości i szczerości w niełatwej walce o przełamanie trudności teatru. Wśród dramatopisarzy naszych z łatwością da się zaobserwować przesadna skłonność do tematyki historycznej i — bądźmy szczerzy— egzotycznej. Tu nie można ograniczyć się do narzekań i upomnień. Trzeba zastanowić się nad przyczynami, dla których problematyka współczesności nie wydaje się wielu naszym dramaturgom bardziej pociągająca i bardziej godna twórczego wysiłku niż wszelka inna. Zważmy, że przy analizie tych przyczyn natkniemy się nie tylko na te same zjawiska, o których piszą radzieccy koledzy, lecz także na — dawno już w ZSRR przezwyciężone przeszkody. Podczas gdy krytyka radziecka skarży się, że teatry zbyt małą część planu w zakresie dramaturgii współczesnej *wykonały*, to u nas ciągle jeszcze pamiętać trzeba, że w ogóle za mało spektakli współczesnych się *planuje*. W Związku Radzieckim walczy się już o egzekucję praw, podczas gdy u nas ciągle jeszcze musimy walczyć o szczere i realne uznanie dla najbardziej podstawowej zasady — że nie ma nowego, współczesnego teatru bez nowego, współczesnego repertuaru.

5. „TO NIE TYPOWE..."

Opinia radziecka zajęła się sprawą repertuaru współczesnego surowo i po gospodarsku. Sięgnięto do wewnętrznych przyczyn zapóźnienia dramatopisarstwa. W trakcie kampanii prasowej rozprawiono się z kilkoma niezwykle uporczywymi i szkodliwymi teoryjkami, których pogłosy dały się i u nas słyszeć, przeszkadzając szczególnie w rozwoju romantyczno - rewolucyjnego nurtu w dramacie i zagrażając wręcz wszelkiemu rozwojowi naszej komedii satyrycznej. W imię przyszłości, w imię najważniejszych zadań dramaturgii prasa radziecka ustami czołowych pisarzy wystąpiła do walki z dogmatyzmem, z talmudyczną ciasnotę zwężonych i sztucznych kryteriów oceny, których stosowanie musiało z konieczności doprowadzić do zubożenia problematyki i środków dramatu radzieckiego. We wspomnianym artykule „Litieraturnej Gaziety" czytamy, co następuje:

Nasza krytyka teatralna i literacka dotychczas jeszcze mało dopomaga, a niekiedy wręcz przeszkadza, rozwojowi dramaturgii. Zamiast skłaniać dramaturgów do szerokiego pokazu życia, w całym jego bogactwie, zamiast skłaniać ich do pokazu ostrych konfliktów, w których ścierają się postępowe składniki rzeczywistości z pozostałościami kapitalizmu w ludzkiej świadomości, zamiast wzywać ich do rozszerzenia wachlarza gatunków dramatycznych, do twórczej śmiałości — wielu krytyków, wespół z niektórymi pracownikami Komitetu dla Spraw Sztuki, ustanowili dla dramaturgii ciasne rogatki.

Dogmatyczne wymagania krytyków częstokroć sprowadzają się do tego, że w dramaturgii rzekomo „nie jest dozwolone" wprowadzenie na scenę ujemnych zjawisk naszego życia. „Jak to się mogło zdarzyć", „to nie typowe", „to fałszowanie życia" — z reguły twierdzą krytycy — dogmatycy, kiedy dostrzegą w dramacie postać wyznawcy obcej nam moralności. A czemu to? Przecież w rzeczywistości spotykamy zjawiska ujemne i właśnie postęp naszego społeczeństwa dokonywa się drogą przezwyciężania tych negatywnych zjawisk, drogą walki z nimi. W tej walce ogromna jest rola naszej prasy i literatury...

6. NIE WOLNO KLAJSTROWAĆ.

Dodajmy: także naszej prasy i literatury. Oto co czytamy w „Litieraturnej Gaziecie":

Śmiała i zdecydowana krytyka niedomagań naszego życia jest zasadniczym prawem społeczeństwa socjalistycznego, jest prawem naszego rozwoju. I partia wysoko ceni radziecką literaturę i prasę za to, że ostrej broni słowa używają one do walki z tym, co przeszkadza naszemu dążeniu naprzód. Niestety, dramaturgowie nierzadko upiększają, lakierują życie, boją się pokazać zło istniejące realnie. A nie pokazywać zła — to znaczy grzeszyć przeciw prawdzie i odstępować od zasad realizmu socjalistycznego.

...schemat jest, bez wątpienia, rezultatem słabej znajomości życia, ale nie ulega kwestii, że zyskał on szerokie rozpowszechnienie dzięki fałszywym teoriom o istocie konfliktu w dramaturgii współczesnej, dzięki niedorzecznemu twierdzeniu, że „nie wolno" ponoć w sztuce pokazać w całej nagości zjawiska ujemnego. No i w rezultacie — jeśli „nie wolno" pokazać starcia między jednostką przodującą a biurokratą, chciwcem, karierowiczem, to „musi się" wtedy gwałtem robić zacofańców z ludzi, którym te cechy są organicznie obce, „musi się" chcąc nie chcąc kazać popełniać błędy człowiekowi mądremu, dzielnemu, zacnemu. Zrozumiałe, że taki sztuczny, fałszywy konflikt nie wzruszy widza i nie pomoże ani triumfowi idej postępowych, ani walce z naprawdę negatywnymi zjawiskami w naszym życiu.

Właśnie w dramaturgii, choć to nader dziwne, dostrzegamy klajstrowanie życiowych sprzeczności, obawę przed ostrymi konfliktami... Tak więc powieść („Studenci" J. Trifonowa), przestąpiwszy próg teatru, doświadczyła na sobie zgubnego wpływu fałszywych, obłudnych wyobrażeń o tym, co „wolno", a czego „nie wolno" w dramaturgii.

7. SĄ KONFLIKTY!

Podobny temat porusza w „Prawdzie" Konstanty Simonow:

Niepomyślna sytuacja dramaturgii jest wynikiem przede wszystkim niewłaściwej praktyki twórczej wielu naszych dramatopisarzy. Pojawiła się wśród nich ostatnio — nie bez pomocy krytyki — fałszywa „teoria" bezkonfliktowości. Rezultat — zjawienie się na scenie szeregu sztuk, w których niesposób doszukać się jakichkolwiek istniejących w realnym życiu konfliktów, sztuk, których treść nie ma w sobie nic z życia, została bowiem wyssana z palca, a nie była wynikiem studiowania rzeczywistości.

W naszej radzieckiej rzeczywistości, w której codziennie i co chwila zwycięża to, co nowe, w której tak wiele jest piękna, istnieją jednocześnie także zjawiska negatywne, są także ciemne strony, są źli, nędzni, fałszywi ludzie, z którymi w naszym życiu toczymy walkę. W życiu zdarzają się typy ujemne i to powinno znaleźć odbicie w dramaturgii. Czas skończyć z taką sytuacją, w której krytycy i niektórzy dramatopisarze dążyli do klajstrowania sprzeczności życiowych, napadali na każdą negatywną postać z tej czy innej sztuki, utrzymując, że pokazanie jej w sztuce jest rzekomo wypaczeniem radzieckiej rzeczywistości.

Takiego rodzaju krytyka nie ma nic wspólnego z troską o prawidłowy rozwój dramaturgii radzieckiej, ze słuszną krytyką braków tych sztuk, gdzie radziecka rzeczywistość istotnie ulegała wypaczeniu, gdzie postacie negatywne ulegały sztucznemu rozdęciu, uzurpowały sobie pierwsze miejsca i, wbrew prawdzie życia, pokazane były jako bardziej interesujące i zasługujące na większą uwagę niż otaczające je postacie pozytywne.

9. ŚMIAĆ SIĘ WOLNO.

W artykule „Litieraturnej Gaziety" znajdujemy kilka zdań w sprawie krytyki, o których inaczej niesposób powiedzieć, jak że wyjęte zostały niejednemu z nas spod serca:

Nieszczęście wielu naszych krytyków na tym polega, że — zamiast poważnej analizy tego co w danej sztuce JEST, biorą się oni do wyliczania tego, czego w niej nie ma i żądają od autora tego, co w ogóle nie wchodziło w jego zamiary. Podobne praktyki krytyczne żywo przypominają rozważania Agafii Tichonowny (z „Ożenku" Gogola — J. P.) na temat idealnego narzeczonego: „Gdyby tak wargi Nikanora Iwanowicza wziąć i przystawić do nosa Iwana Kuźmicza, i dodać trochę tej swobody obejścia, co ją ma Baltazar Baltazarowicz, i może jeszcze dorzucić do tego korpulencję Iwana Pawłowicza — to wtedy zaraz bym się zdecydowała".

Krytyka ograniczająca szczególnie jest gorliwa i bezlitosna w dziedzinie tak lubianego przez lud rodzaju dramatycznego, jakim jest komedia. W swoim czasie wypowiedziano niemało groźnych, ale niesprawiedliwych słów pod adresem komedii „Tu mówi Tajmyr". Jednakże komedia ta dotychczas nie schodzi ze sceny i daje widzom szczerą satysfakcję.

Pozostawanie komedii w tyle tłumaczy się tym, że odbija się na niej narzucone dramaturgom przekonanie, iż pokazanie zjawiska negatywnego na scenie zakrawa rzekomo na fałszowanie naszej rzeczywistości. Tymczasem właśnie komedia może odegrać ogromną rolę w walce z przejawami obcej nam moralności, z najrozmaitszymi pozostałościami kapitalizmu w świadomości ludzkiej. Dokonać tego może ostra, satyryczna komedia, czerpiąca ze wspaniałych tradycji Gogola i Szczedrina.

10. SATYRA MA PRAWO BIĆ SIĘ OBURĄCZ

A. Surow dodaje:

Potrzebne nam są sztuki z ostrymi konfliktami, sztuki o wielkiej sile afirmującej i wielkiej sile demaskującej, ponieważ mamy do czynienia z walką na śmierć i życie naszego społeczeństwa ze wszystkim, co wsteczne, zacofane, obce naszej moralności. Potrzebna nam jest komedia satyryczna i głęboko mylą się ci, którzy uważają, że tradycje Gogola dla naszej dramaturgii umarły. Ten fałszywy, świętoszkowaty i — w gruncie rzeczy — szkodliwy punkt widzenia po dziś dzień nie daje nam możności stworzenia radzieckiej komedii satyrycznej. W swoim czasie w Głównym Komitecie Repertuarowym wypracowano nawet klasyczną w swoim rodzaju formułę dobijania komedii. Mówiono tam: „Co wy pokazujecie jako rzeczy typowe? Braki? Czy one są charakterystyczne dla naszego współczesnego społeczeństwa?"

Ludzi tych nie obchodziło, że bohaterowie negatywni — to wcale nie wymysł autora, że istnieją oni w życiu, że są u nas jeszcze szkodliwe relikty przeszłości i typowi nosiciele tych reliktów...

I nasze życie, posuwanie się naszego społeczeństwa naprzód, jest nie do pomyślenia bez starcia z nimi...

Dzięki dyskusji o repertuarze współczesnym udało się, jak widzimy, wyświetlić sprawy, które od lat już kilku doskwierały radzieckiej dramaturgii. Wyjaśniona została do końca zwłaszcza owa uprzykrzona sprawa „bezkonfliktowości". Mógł teraz cytowany Surow zawołać:

Nie, nasza dramaturgia nie będzie chwytała się odzwierciedlania nieporozumień zamiast konfliktów!

Niektórzy krytycy powiadają, że przeważa u nas teraz konflikt między dobrym a doskonałym... W stosunkach dobrego z lepszym nie ma żadnego konfliktu. Przecież kiedy to co dobre zaczyna się sprzeciwiać temu co lepsze, co doskonałe, to owo „dobre" przestaje być dobrym, staje się wstecznym, inaczej mówiąc — złym. A z tym co złe należy walczyć.

SCHEMATYZM — TO TCHÓRZOSTWO POLITYCZNE

Tenorem całej tej niezmiernie ważnej kampanii była walka o prawdziwy sens realizmu socjalistycznego. Walka z ciasnotą i obłudą w jego pojmowaniu. Raz jeszcze okazało się, że prawdomówność jest pierwszym obowiązkiem pisarza socjalistycznego. Raz jeszcze okazało się, że żywej i potężnej literatury radzieckiej nie powstrzyma nikt przed rozwaleniem wszelkich ramek i szranek sztucznych schematów i teorii. W dniu, w którym w centralnym organie partyjnym, w „Prawdzie", ukazał się spis nazwisk nowych laureatów nowych Nagród Stalinowskich, znalazł się na sąsiedniej szpalcie artykuł redakcyjny, w którym czytamy, co następuje:

...Afirmując piękno i majestat życia socjalistycznego — pisarz, dramaturg, malarz, krytyk powinien pokazywać całą prawdę życiową, nic nie ukrywając.

Ustrój radziecki wychował pokolenie wspaniałych ludzi — aktywnych budowniczych społeczeństwa komunistycznego. Ale spotkać u nas można także ludzi fałszywych, typy negatywne. Tych trzeba wyciągać na światło dzienne, demaskować środkami satyry. Nie wolno powierzchownie, schematycznie podchodzić do spraw życia, nie wolno nie widzieć i nie obnażać realnie istniejących sprzeczności.

Szczególne znaczenie ma to żądanie dla dramaturgów. W repertuarze teatrów dramatycznych wyraźnie brak dobrych sztuk współczesnych. Dramaturgowie studiowali życie powierzchownie, w środowisku ich powstała, nie bez pomocy niektórych krytyków, „teoria" bezkonfliktowości, co prowadziło czasami do rozbratu z prawdą życia, czyniło ich niezdolnymi do realistycznego pokazu zjawisk życiowych.

Raz jeszcze przypomniano nam, że bez śmiałości zamierzeń nie ma sztuki wstrząsającej, wzruszającej. Tylko taka nam dziś potrzebna.

Krytycy nasi sklasyfikowali dotąd tylko zewnętrzne cechy schematyzmu. Kampania radziecka w sprawie repertuaru współczesnego doprowadziła do wniosków głębszych. Płynie z niej ważna nauka: schematyzm to tchórzostwo polityczne. To nie tylko wynik słabej znajomości życia, nie tylko bałwochwalstwo wobec szablonu, ale przede wszystkim — rezultat politycznego oportunizmu.

Jak się okazuje, nie po raz pierwszy zresztą, realizm socjalistyczny, kamień węgielny literatury radzieckiej, nie jest martwym dogmatem, ale skuteczną metodą najpełniejszego mówienia prawdy. Nie małej prawdy drobnostek i szablonowych prawidłowości, ale wysokiej prawdy surowego, porywającego życia.

Opracował **Jerzy Pomianowski**

Nowe zwycięstwo sztuki radzieckiej

(Dokończenie ze str. 1-ej)

warunek wielkiej sztuki filmowej epoki socjalizmu.

Przeszło 90 nagród w teatrach jest odbiciem tego wspaniałego rozkwitu teatru radzieckiego, którego jesteśmy świadkami od pierwszych lat po rewolucji aż do chwili obecnej. Listę nagrodzonych otwiera MCHAT i jego kierownicy artystyczni Kiedrow i Toporkow za inscenizację „Owoców oświecenia" Lwa Tołstoja (I nagroda).

Lecz zaraz później wśród nagrodzonych — obok sceny Wachtangowa w Moskwie — widzimy teatry i sceny operowe Łotwy, Litwy, Estonii, Ukrainy, Gruzji, Armenii, Krymu, Kazachstanu i Uzbekistanu, Dalekiej Syberii i miast prowincjonalnych, takich jak Tambow, Tartu, Odessa, Charków, Czelabińsk i wiele, wiele innych. Ten bujny rozkwit sztuki teatralnej, operowej i estradowej mówi o miłości ludzi radzieckich do sztuki i o trosce, jaką Partia i Państwo otacza teatr, operę i balet.

W walce o poziom radzieckiego teatru i opery została zupełnie niemal zatarta różnica między stolicą i tak zwaną prowincją. Bujnie rozkwitły kultury wszystkich narodów radzieckich. Gorki i Szekspir w teatrach Rosji i Tadżykistanu, wielkie aktorstwo artystów od Ukrainy po północną Jakutię i wielkie umiłowanie teatru i ludzi teatru w najodleglejszych zakątkach Związku Rad — oto co symbolizuje człowieka socjalizmu i jego artystyczne zamiłowania i aspiracje.

Wiele jeszcze będziemy musieli pracować, wiele uczyć się na doświadczeniach radzieckich i na własnej narodowej, postępowej tradycji, zanim potrafimy problem upowszechnienia kultury i sztuki uczynić w tym samym stopniu, jak to ma miejsce w Związku Radzieckim, własnością całego narodu.

W tej walce o prawo każdego człowieka Polski Ludowej do sztuki musimy pamiętać, że dostęp do serc ludzi pracy naszego kraju daje pisarzowi i artyście nie tylko sam talent, lecz umiłowanie przezeń prawdy i wielkości naszych czasów, tak obcych, tak przeciwstawnych wszelkiej deklaratywności, schematyzacji, wszelkiej formalistycznej deformacji i naturalistycznego zubożania człowieka oraz jego spraw.

Na tle Nagród Stalinowskich, na tle jasnych i głębokich ich kryteriów, referaty tow. Bermana na październikowej konferencji twórców w Radzie Państwa i tow. Ochaba na ostatniej konferencji filmowej zarysowały się jeszcze wyraziściej i jeszcze wszechstronniej.

Agitacyjność i siła oddziaływania naszej sztuki to pasja prawdy artystycznej i siła jej dojrzałości ideologicznej. To umiejętność twórcy wybrania z naszego życia zjawisk typowych i świadome ukształtowanie obrazu artystycznego w oparciu o celne użycie środków formalnych. To jednocześnie pamięć o tym, że pionem ideologicznym naszej sztuki i literatury jest Partia, jej działalność i wytyczne jej kierownika, tow. Prezydenta Bieruta.

Gwarancją bowiem wspaniałego rozkwitu radzieckiej kultury i sztuki, jej poziomu i dojrzałości ideologicznej, jej artystycznych wyżyn — jest Partia i Rząd Radziecki. Partia, rząd i cały naród, który dumny z osiągnięć swojej sztuki jednocześnie jest nieubłagany w krytyce, wiedząc o tym, że jego sztuka służy wielkiej sprawie człowieka, wielkiej sprawie socjalizmu i pokoju.

I dlatego polski świat kultury i sztuki, cały polski naród wita z wielką radością i słuszną dumą rozumną decyzję Komitetu Nagród Stalinowskich. Wita w nich twórczą siłę i twórczą prawdę literatury i sztuki Państwa Rad, solidarnej w walce i w pracy z twórcami całej postępowej ludzkości, wita w nich niezłomną gwarancję powstawania naszych własnych wartości kulturalnych, wyrastających na podłożu naszej pracy i naszych codziennych choć trudnych zwycięstw.

Włodzimierz Sokorski

EDWARD OCHAB

O ROZWÓJ FILMU POLSKIEGO*)

W imieniu KC PZPR witam i pozdrawiam uczestników narady, poświęconej problemom rozwoju filmu polskiego.

Na naradę tę filmowcy przychodzą z pokaźnym dorobkiem.

Niewątpliwie poważnym osiągnięciem naszej kinematografii są takie filmy fabularne jak „Młodość Chopina" i „Pierwsze dni", czy dokumentarne jak „Światowy Kongres Pokoju", jak piękny film o nieśmiertelnym dziele Wita Stwosza i pierwszy polski film kolorowy o zespole „Mazowsze".

Niewątpliwie zasługuje na podkreślenie wysoki poziom pracy operatorów oraz poważny postęp w dziedzinie muzycznego opracowania filmów; wystarczy tu wspomnieć np. o pięknej oprawie muzycznej filmu o Wicie Stwoszu i o doskonałym zharmonizowaniu części muzycznej z całością filmu o Chopinie.

Utrzymała swą mocną pozycję nasza „Kronika Filmowa", odgrywająca doniosłą rolę w kształtowaniu świadomości i poglądów milionów widzów w mieście i na wsi.

Pracę filmowców naszych w ciągu ostatnich dwu lat cechuje duży wysiłek w kierunku zbliżenia się do realizmu socjalistycznego, w kierunku twórczego wykorzystania przełomowych doświadczeń i osiągnięć przodującego filmu radzieckiego.

Uznając dobrą wolę, rzetelny wysiłek twórczy i niemały dorobek kierownictwa, artystów i pracowników naszej kinematografii winniśmy jednak skupić uwagę przede wszystkim na licznych i poważnych brakach i błędach w pracy filmu polskiego, aby słabości i braki ostrzej widzieć i szybciej usunąć

*

W filmie fabularnym i dokumentarnym zbyt często spotykamy się z powierzchownym traktowaniem ważnych problemów, z nieumiejętnością wydobycia na pierwszy plan zagadnień społecznie najdonioślejszych, z nieśmiałym, połowicznym oświetleniem problemu przestawienia wsi na tory socjalistyczne, z fragmentarycznym tylko uwzględnieniem takich tematów jak: zacieśnienie braterskiej przyjaźni z ZSRR, jak problematyka obrony kraju, jak Śląsk i jego rola w życiu Odrodzonej Polski, jak walka z sabotażem imperialistycznym itd.

Należy zwrócić uwagę na częste fakty niedoceniania ostrości walki klasowej w Polsce, której na przykład nie umieli dostrzec twórcy takich filmów jak: „Załoga", „Miasto nieujarzmione", zwrócić uwagę na tendencje do mdłego koloryzowania i ocukrzania rzeczywistości, co zostało skrytykowane przez kierownictwo partyjne, np.: przy ocenie niektórych plakatów filmowych poświęconych jesiennej akcji skupu zboża i żywca.

W większości filmów naszych, zwłaszcza fabularnych, za mało jest jeszcze dumy klasowej i narodowej z historycznych zdobyczy wywalczonych przez nasz naród pod kierownictwem klasy robotniczej, za mało jest ofensywnego ducha walki klasowej, tak charakterystycznego przecież dla całego naszego życia społecznego, życia rozwijającego się burzliwie poprzez łamanie starych form i zaciekłego oporu starych, przeżytych i przegniłych klas wyzyskiwaczy w mieście i na wsi.

W większości dotychczas wyprodukowanych filmów brak jest rzetelnej pasji i napięcia dramatycznego, filmy te nie ujarzmiają, nie pochłaniają widza, a więc i wpływ ich na kształtowanie się świadomości mas nie jest dostatecznie głęboki.

Do poważnych niedociągnięć w pracy naszych filmowców należy zaliczyć brak należytej troski o wypracowanie i doszlifowanie każdego szczegółu tła i akcji, każdego szczegółu rysunku psychologicznego zarówno pierwszo- jak i drugo-planowych postaci, w takim zakresie, w jakim rysunek ten jest niezbędny dla zapewnienia siły i sugestywności obrazu.

Filmy nasze zarówno fabularne jak i dokumentarne czy oświatowe wyraźnie nie nadążają za potrzebami życia, zarówno, jeśli chodzi o ich ilość, jak i o jakość czy tematykę.

Zastanawiając się nad przyczynami braków i błędów w pracy filmu polskiego dochodzimy do wniosku, że głównymi źródłami słabości naszego filmu jest zbyt powierzchowna znajomość życia i praw rządzących rozwojem społecznym, zbyt luźny związek kierownictwa i kolektywów twórczych filmu polskiego z codzienną, napiętą, bohaterską walką klasową proletariatu, a zwłaszcza z życiem i walką partyjnej awangardy ludu i narodu polskiego.

*

Twórcy filmu winni zawsze postawić sobie pytanie, jak ten nowy, realizowany przez nich film pomoże klasie robotniczej i całemu ludowi pracującemu w walce o lepsze, sprawiedliwsze życie, o życie na wyższym poziomie materialnym i kulturalnym, w jakiej mierze potrafi wyzwolić nowe siły, nowe szlachetne porywy w naszej klasie robotniczej, w jakiej mierze pomoże w walce z sobkostwem, z pasożytnictwem, z całą spuścizną obcej i wrogiej ideologii, czy i o ile ułatwi i przyspieszy nasz marsz ku socjalizmowi.

Służąc klasie robotniczej artysta służy przodującej, kierowniczej sile narodu, a więc służy całemu narodowi, wykorzystuje swój talent, wiedzę i pasję twórczą w najpiękniejszy i najszlachetniejszy sposób, wypełnia najlepiej i najbardziej celowo swój obowiązek wobec społeczeństwa.

Scena z filmu „Młodość Chopina"

Służymy klasie robotniczej, pracujemy, aby robotnicy, a pod ich kierownictwem cały lud pracujący, lepiej uświadomili sobie swe aktualne zadania polityczne i swą misję historyczną, aby masy pracujące ostrzej widziały, głębiej nienawidziły, skuteczniej zwalczały i likwidowały wroga klasowego, aby lepiej uzbroić lud pracujący do wykonania naszych wielkich planów gospodarczych i kulturalnych, aby pogłębić uzasadnioną dumę klasową i narodową i przyspieszać proces krystalizowania się narodu socjalistycznego, aby umacniać braterską przyjaźń polsko - radziecką i zacieśnić łączność z międzynarodowymi siłami walczącymi o pokój i postęp, aby wychowywać masy w duchu socjalistycznego humanizmu, umacniając w nich niewzruszoną pewność zwycięstwa wielkiej sprawy pokoju i socjalizmu.

Aby twórcy filmów polskich mogli na swym wyjątkowo ważnym odcinku pracy i walki jeszcze lepiej wypełniać swe obowiązki, jeszcze lepiej służyć narodowi, muszą oni dostrzegać w życiu walkę nowego ze starym i dawać tej walce wyraz artystyczny w swej twórczości. Muszą nasze filmy być pełne prawdy życiowej i prawdy przeżycia artystycznego.

Tylko głęboka i codzienna łączność z walczącą klasą robotniczą rodzi w sercach artystów i twórców płomień miłości i nienawiści klasowej, płomień jeszcze gorętszego umiłowania narodu, i nieprzejednanej nienawiści do imperialistów i ludobójców, płomień, który poprzez dzieło sztuki może i powinien zapalić serca milionów do jeszcze bardziej świadomej i skutecznej pracy i walki dla dobra Polski Ludowej.

*

Głębokie studia nad znalezieniem najlepszej formy artystycznej dla wyrażenia uczuć ożywiających przodujące klasy narodu i płonących w sercu twórcy, głęboka troska i niezmordowana praca nad nieustannym podnoszeniem poziomu kunsztu artystycznego, nad doskonaleniem formy dostosowanej do treści filmu i podporządkowanej tej treści, jasność koncepcji politycznej i artystycznej filmu, to niezbędne warunki dalszego podnoszenia roli i wagi sztuki filmowej w życiu i rozwoju naszego narodu.

Żadna z dziedzin sztuki nie ma tak ogromnych możliwości, aby pokazać w całej wielkości i potędze, w całej krasie i piękności wielostronne, bujne, twórcze życie naszego narodu, wyzwolonego z pęt niewoli klasowej i narodowej, budującego socjalizm w oparciu o przyjaźń i pomoc Związku Radzieckiego.

Niechajże pracownicy naszej młodej kinematografii pamiętają zarówno o tych ogromnych możliwościach, jak i o ogromnej odpowiedzialności wobec narodu za należyte wykorzystanie pomyślnych warunków obiektywnych stworzonych dla sztuki filmowej przez nasz rząd robotniczo - chłopski i ustrój ludowo - demokratyczny.

Niechajże przykładem, wzorem i bodźcem w pracy twórczej będą dla nich doświadczenia i osiągnięcia przodującej w świecie kinematografii wielkiego mocarstwa socjalistycznego, kinematografii ożywionej duchem i kierowanej inspiracją wielkiej partii Lenina i Stalina.

Twórczo wykorzystując wzory radzieckie, pokażcie piękno i patos walki o socjalistyczny rozwój naszego przemysłu i rolnictwa, pokażcie, jak rośnie nowy człowiek w Polsce Ludowej, świadomy twórca, wierny żołnierz wyzwolonego narodu.

Demaskując zbrodnicze oblicze imperializmu anglo - amerykańskiego i jego agentur, obnażajcie nicość i zgniliznę kultury zmurszałego świata kapitalistycznego, pogłębiajcie w masach nienawiść i pogardę do imperialistycznych agresorów, barbarzyńców, wyzyskiwaczy, ludobójców, łajdackich organizatorów wojny bakteriologicznej, wrogów człowieka i ludzkości.

Pełniej i szerzej niż dotychczas wydobywajcie nasze wielkie postępowe tradycje narodowe, tradycje Modrzewskiego i Kopernika, Kostki Napierskiego, i Stefana Czarnieckiego, Kościuszki i Kuźnicy Kołłątajowskiej, Mickiewicza i Słowackiego, Józefa Bema i Jarosława Dąbrowskiego, a zwłaszcza bohaterskie tradycje rewolucyjne polskiej klasy robotniczej, tradycje I Proletariatu, SDKPiL, KPP, PPR.

Pokażcie milionom widzów, a zwłaszcza milionom młodzieży prawowitych i wiernych spadkobierców i kontynuatorów tych tradycji, sławnych żołnierzy I i II Armii Polskiej, którzy walcząc u boku potężnej Armii Radzieckiej krwią swoją cementowali sojusz polsko - radziecki i zjednoczenie narodu w niepodległym państwie polskim z niewzruszonymi, opartymi o decyzję stalinowską i wolę wyzwolonych narodów granicami na Odrze i Nysie.

Pamiętajcie o słowach towarzysza Bieruta, że przykład, pomoc i przyjaźń ZSRR, to podstawa naszych zwycięstw i pokażcie tę historyczną i przełomową dla naszego narodu rolę ZSRR nie tylko w filmach dokumentarnych, ale również i w fabularnych.

Pokażcie w wysoce artystycznych filmach przodujących ludzi naszego kraju, przodujących robotników-nowatorów Śląska i Zagłębia Dąbrowskiego, Warszawy i Łodzi, Wrocławia i Wybrzeża, PGR i POM, przodującą inteligencję techniczną i twórczą wiernie służącą ludowi pracującemu, przodujących chłopów i młodzież wiejską walczących o zwycięstwo wolnej od wyzysku, zmechanizowanej gospodarki zespołowej w rolnictwie, pokażcie najlepszych patriotów polskich walczących o pokój, o zwycięstwo socjalizmu.

W kierowanej przez partię pracy i walce przodujących patriotów polskich pokażcie piękno i wielkość naszej stalinowskiej epoki, patos budownictwa socjalistycznego, słoneczne perspektywy komunizmu.

Aby te zadania o ogromnej doniosłości społecznej nasza młoda sztuka filmowa należycie wykonała, musicie krytycznie zanalizować dotychczasowe błędy i słabości, krytycznie przejrzeć dotychczasowy arsenał środków artystycznych i dotychczasowe formy organizacji produkcji filmowej, systematycznie analizować doświadczenia kinematografii radzieckiej, lepiej uzbroić się ideologicznie, mocniej wiązać się z klasą robotniczą, głębiej studiować klasyków marksizmu, uważniej studiować dokumenty i wskazania PZPR.

Kierownictwo partyjne nie wątpi, że w toku obrad omówicie również takie doniosłe zagadnienia jak zacieśnienie współpracy filmowców z literatami i muzykami, podniesienie poziomu krytyki i publicystyki filmowej, pełne wykorzystanie dotychczasowej bazy produkcyjnej i rozpracowane przez Rząd plany poważnego rozszerzenia tej bazy w niedalekiej przyszłości, a zwłaszcza, że omówicie szczerze i gruntownie problem walki o podniesienie poziomu ideologicznego i umocnienie ducha ofensywy socjalistycznej wśród filmowców polskich realizujących wielkie, trudne i doniosłe zadania artystyczne, społeczne i polityczne.

Partia, Rząd i społeczeństwo zainteresowane są w rozwoju bojowego, wysoce ideowego i artystycznego filmu polskiego, filmu walczącego skutecznie o nowy ustrój i nowego człowieka, o pokój i plan 6-letni, o rozkwit i szczęście naszego narodu, o pełne zwycięstwo socjalizmu.

W imieniu KC PZPR życzę Wam pomyślnych obrad i nowych sukcesów w pracy dla dobra klasy robotniczej i narodu polskiego.

Edward Ochab

*) Przemówienie wygłoszone na filmowej naradzie twórczej.

KRZYSZTOF TOEPLITZ, ZBIGNIEW OŁANIECKI

Narada prawdziwie twórcza

Artykuł sprawozdawczy, zamieszczony poniżej, nie wyczerpuje wszystkich zagadnień, którym poświęcona była filmowa narada twórcza. W następnym numerze naszego pisma czytelnicy znajdą dalsze publikacje i materiały z narady. (Red.)

Narada poświęcona zagadnieniom twórczości artystycznej, która odbyła się w październiku ub. r., jest wydarzeniem niezmiernej wagi dla rozwoju wszystkich dziedzin polskiej sztuki. Jej postulaty nabierają właściwego sensu i wymiaru teraz, gdy zostały one podbudowane konkretnymi przykładami, płynącymi z analizy dorobku poszczególnych dziedzin sztuki na naradach literatów, plastyków, ludzi teatru i filmowców.

Filmowa narada twórcza, która odbyła się w Warszawie w dniach 14 — 16 marca br., stanowi więc swego rodzaju jej przedłużenie. Podobnie jak i tam, w dziedzinie sztuki filmowej stwierdzono fakt nienadążania filmu za bujnym rozwojem życia w naszym kraju, określono formy, w których przejawia się to zjawisko, doszukano się wielu jego przyczyn, wreszcie wytknięto konkretne drogi rozwoju sztuki filmowej.

Oprócz konkretnego dorobku narady rangę jej w naszym życiu kulturalnym określa jeszcze jeden doniosły fakt, a mianowicie uwaga, jaką poświęciło jej kierownictwo Partii. Wyrazem tej uwagi było otwierające obrady przemówienie Sekretarza Komitetu Centralnego PZPR, Edwarda Ochaba. W wystąpieniu tym filmowcy polscy winni widzieć wyraz wysokiej oceny możliwości wychowawczych i agitacyjnych „najważniejszej, najbardziej masowej ze sztuk". Trzeba tu mówić o możliwościach, w świetle bowiem narady, pomimo znacznych sukcesów, jakimi są przede wszystkim dwa pełnometrażowe filmy fabularne „Młodość Chopina" i „Pierwsze dni", stało się jasne, że kinematografia nasza nie całkowicie wypełniła swoje obowiązki wobec narodu budującego podstawy socjalizmu.

Wynikło to jako wniosek z referatu Prezesa Centralnego Urzędu Kinematografii, Stanisława Albrechta, jeszcze pełniej ujawniła ten fakt dyskusja.

Prezes CUK dokonał podsumowania osiągnięć i braków naszej kinematografii na etapie dzielącym nas od Zjazdu w Wiśle (1949) do narady warszawskiej. Referent zaakcentował sprawę współpracy filmu z literaturą, stwierdzając m. in. fakt, że żaden z dotychczasowych fabularnych filmów polskich nie powstał bez udziału ludzi pióra. Pomimo to jednak, poddając analizie tę współpracę, prezes Albrecht, wskazał na szereg braków w tej dziedzinie.

Dalej referent zajął się sprawą pracy komórki programowej CUK w dziedzinie doboru tematów oraz pracy nad scenariuszami w toku ich opracowania, podkreślając, że udało się w kilku wypadkach poprawić tą drogą wymowę ideową scenariusza. Referent zwrócił również uwagę na sprawy typowości zjawisk przedstawianych w poszczególnych scenariuszach, widząc we właściwym pojęciu tego zagadnienia jedną z poważnych trudności ideowych naszego filmu.

Należy stwierdzić, że dyskusja wyszła daleko poza referat, który pominął szereg węzłowych dla istniejącej sytuacji spraw. Głównym brakiem referatu było całkowite pominięcie sprawy ludzi, których udziałem są zarówno sukcesy jak i niedomagania sztuki filmowej. Słusznie stwierdził jeden z dyskutantów: „Jeżeli mówimy o osiągnięciach i brakach polskiej kinematografii, to należy jednak wspomnieć o ludziach, którzy produkują filmy, którzy wkładają całą energię w tę pracę, starając się o należyty jej poziom".

W dyskusji sprawa ludzi pracujących dla filmu stanęła w całym bogactwie swojej problematyki. Można by tu wyznaczyć cztery zasadnicze kierunki, które stały się ośrodkiem zainteresowania narady, a w których jednocześnie najwyraźniej występuje problematyka, związana ze sprawą kadr sztuki filmowej. Są to sprawy: produkcji filmowej, scenariopisarstwa, organizacji pracy twórców filmowych i młodych kadr filmowych.

PROBLEMY PRODUKCJI FILMOWEJ

Ilość i jakość wypuszczanych na ekrany filmów to najlepszy i ostateczny sprawdzian istotnych wartości całego złożonego systemu twórczego, produkcyjnego i organizacyjnego, jaki stanowi film. Posługując się doświadczeniami narady można z całą stanowczością stwierdzić, że większość błędów popełnianych zarówno przez twórców jak i kierownictwo filmu wynikało w ostatniej instancji z niedostatecznego ilościowo poziomu produkcji filmowej. Cztery filmy rocznie — nórma, którą w ciągu lat powojennych ustaliła nasza kinematografia — to najistotniejsza przeszkoda, sprawiająca, że niemożliwością było szerokie zarysowanie planu tematycznego, że nie można było objąć tematyką filmów całego bogactwa i złożoności życia Polski Ludowej. Konsekwencją tego stanu była tendencja do obciążania dzieł filmowych nie dającym się udźwignąć ciężarem problematyki, a więc niebezpieczeństwo destruktywnego w konsekwencjach „wszystkoizmu", stąd płynęła również niemożność pełnego rozwoju możliwości twórczych realizatorów i scenarzystów, które powinny znaleźć ujście w bogactwie form i rodzajów artystycznych.

Obok skąpej ilościowo produkcji istniało jeszcze drugie, równie szkodliwe i hamujące zjawisko, a mianowicie niski poziom istniejącej bazy technicznej. Zgłoszona przez realizatorów filmowych zgrupowanych w SPATIF-ie deklaracja wyraźnie mówiła, że w dziedzinie wyposażenia naszych ateliers filmowych nie nastąpiła prawie żadna poprawa w porównaniu z tym potencjałem, z jakim startowaliśmy w roku 1947. Chałupnictwo w przemyśle filmowym stanowiło więc drugą przeszkodę na drodze rozwojowej filmu polskiego.

O tych wszystkich sprawach mamy dziś radosną możność wyrażania się w czasie przeszłym dlatego, że u progu narady spotkała świat filmu zakomunikowana przez wiceministra Sokorskiego wiadomość o podjęciu przez Prezydium Rady Ministrów kroków, pozwalających na bardzo poważne podniesienie produkcji filmowej.

Uchwała Rządu pozwoli produkować większą ilość pełnometrażowych filmów fabularnych, pozwoli unowocześnić procesy produkcyjne, wreszcie pozwoli przystąpić, w ślad za kinematografią Związku Radzieckiego, do produkcji filmów barwnych.

Podniesienie produkcji, której zapowiedź niesie w sobie uchwała Rady Ministrów, jest jednym z tych środków, który pozwoli na usunięcie niektórych braków i błędów, będących wynikiem dotychczasowego standartu produkcyjnego. Na tym jednak nie kończą się dodatnie konsekwencje. W zwiększeniu produkcji należy dopatrywać się mocnej pozycji wyjściowej do walki o realistyczny warsztat filmowy.

Jest rzeczą jasną, że zadaniem sztuki filmowej w chwili obecnej jest, na równi z walką o nową tematykę odpowiadającą potrzebom budownictwa socjalistycznego, walka o formy artystyczne, w pełni odpowiadające tym treściom. To zagadnienie, zbyt wąsko zresztą postawiosne na naradzie, nie może być rozwiązane w ramach dalekiej od dowalce o scenariusz. Podczas filmowej narady twórczej sprawa scenariusza, rozpatrywana na gruncie trzyletnich prawie doświadczeń, ukazała się w zarysach znacznie bardziej konkretnych, jednocześnie jednak bardziej skomplikowanych. Są właściwie dwie sprawy w dziedzinie scenariopisarstwa, na które wskazała narada. Pierwsze to stwierdzenie, które najzwięźlej ujęła deklaracja SPATIF-u w słowach: „Pisarstwo filmowe nie może się zrodzić w warunkach, gdy pojawienie się nowego filmu polskiego jest zjawiskiem wyjątkowym. Pisarze, którzy zechcą i potrafią pisać dla filmu, mogą zdobyć znajomość przedmiotu jedynie w ogniu wielorakich doświadczeń, na wielkiej twórczej fali rozwoju naszej kinematografii". Znaczy to, że istnienie dobrze funkcjonującego warsztatu filmowego stanowi warunek wygranej w walce o scenariusz. Znaczy to z kolei, że (jak wydawało się w świetle obrad wiślańskich) sukcesem kinematografii nie jest każdy literat, który chce pisać dla filmu, lub którego utwór powieściowy nadaje się do ekranizacji, ale taki pisarz, który zna warsztat filmowy, którego metody pisarskie doskonalą się w toku pracy dla filmu. To stwierdzenie częściowo przekreśla jako niecelowe dotychczasowe próby komórki programowej CUK, polegające na czytaniu ogromnej ilości prac literackich i szukaniu w nich materiału filmowego. Stanowi ono jednocześnie podstawę do zmiany metod walki o pisarza filmowego, która, według trafnego określenia Jerzego Putramenta, nie powinna być „połowem z siecią", w którą wpadają różnego gatunku i rozmiaru ryby, ale „polowaniem z harpunem" na upatrzonego pisarza, posiadającego zadatki na scenarzystę filmowego.

Scena z filmu „Pierwsze dni"

NOWY ETAP WALKI O SCENARIUSZ

Warto odwołać się tu do przypomnień. Z hasłem walki o scenariusz wychodziliśmy do natarcia przeciw formalizmowi i naturalizmowi w sztuce filmowej podczas pierwszego Zjazdu Filmowego w Wiśle w r. 1949. Dziś widzimy, jak niepełna była wtedy nasza wiedza o tym zagadnieniu, czego skutkiem są niezadowalające postępy scenariopisarstwa na przestrzeni od Wisły 1949 do Warszawy 1952. W Wiśle postulat zdobycia scenariusza wystąpił jako podstawowy i jedyny środek podniesienia poziomu naszego filmu, bez jednoczesnego określenia dróg, po których należy iść w skonałości bazy produkcyjnej. Udostępnienie najlepszego, na jaki nas stać, warsztatu naszym twórcom filmowym postawi przed nimi nie tylko obowiązek, ale i da realne możliwości doskonalenia i wzbogacania środków wyrazu artystycznego.

Wreszcie, i to jest sprawa pierwszorzędnej wagi, zwiększenie produkcji ustawi w zupełnie innej, nowej płaszczyźnie sprawę scenariopisarstwa filmowego.

Drugą stroną zagadnienia jest sprawa właściwego odczytania scenariusza. Wiąże się to bezpośrednio ze sprawą warsztatu scenarzysty. Jest bowiem oczywiste, że scenariusz filmowy jako oddzielny i samodzielny gatunek literacki posiada tę zasadniczą cechę, iż jego pełne odczytanie i wygranie jego wszystkich artystycznych możliwości następuje w procesie realizacji filmowej. Z nieumiejętności pełnego odczytania tych treści przez czynniki programowe filmu wynikają częste dotychczas nieporozumienia pomiędzy literatami a filmem. Z tych też pozycji wysuwano w toku narady zarzuty przeciwko metodom pracy instancji programowych CUK.

Wśród wysuwanych zarzutów znalazło się bez watpienia wiele rzeczy słusznych, zasadniczo jednak ciężar zagadnienia leży w innej płaszczyźnie. Jak słusznie wskazano w dyskusji instancje programowe nie są i nie mogą być warsztatem twórczym, który powinien kierować kształtowaniem się form scenariopisarstwa, który w całej rozciągłości winien analizować wszystkie artystyczne walory, zawarte potencjalnie w scenariuszu.

Narada wykazała, że aczkolwiek wzmocnienie pracy programowej CUK jest jednym z ważnych momentów walki o scenariusz, to jednak najważniejszy, przygotowawczy okres pracy nad scenariuszem powinien odbywać się poza tymi czynnikami, powinien być pracą scenarzysty z realizatorem filmowym, pracą w zespole twórczym.

TWÓRCZE ZESPOŁY FILMOWE

Twórcze zespoły filmowe to nowa forma kolektywnej pracy twórczej nad filmem, którą wysunęła narada. Mają one grupować twórców

różnych dziedzin i specjalności w celu kolektywnej pracy nad filmem. Realizator, scenarzysta, operator i inni członkowie zespołu twórczego, połączeni wspólnymi zainteresowaniami i wspólnym poglądem na sprawę stylu dzieła filmowego, stanowią właśnie ten warsztat, w ramach którego kształtuje się na gruncie kolektywnej pracy forma scenariusza literackiego, jak i koncepcje rozwiązań wizualnych, stylistycznych i in.

Oprócz jednak swojej funkcji warsztatowej zespoły mają doniosłe znaczenie jako forma organizacyjna, mająca na celu aktywizację twórczego środowiska filmowego. Wiemy dobrze, a narada fakt ten wyciągnęła na światło dzienne, że środowisko twórców filmowych nie wykorzystywało w pełni swoich możliwości, że atmosfera daleko posuniętego indywidualizmu prowadziła do częstych i destruktywnych tarć pomiędzy twórcami filmowymi a kierownictwem CUK, co odbijało się ujemnie na ogólnym stanie naszej kinematografii. Zespoły więc to nie tylko aktywizacja twórcza filmowców, ale jednocześnie, przy do końca przemyślanym zastosowaniu tej formy, dyscyplina pracy twórczej, tak konieczna wobec stojących przed filmem i wciąż rosnących zadań. Jest to forma aktywizacji kadr tych, które są i tych, które będą, tych, które przyjdą do pracy twórczej w filmie.

KADRY, KTÓRE PRZYJDĄ

Dobrze się stało, że sprawa kadr, które przyjdą, stanęła w sposób jasny na naradzie. Do tej chwili bowiem, gdy mówiło się o kadrach naszych twórców filmowych, miało się na myśli dość wąski krąg aktywnych realizatorów, krąg, który przez ostatnich kilka lat prawie się nie powiększył. Tymczasem zarówno większe perspektywy produkcyjne jak i fakt tworzenia zespołów twórczych wymaga znacznie większej liczby czynnych twórców niż ta, którą rozporządzamy dotychczas. Dlatego też błędem niektórych uczestników narady, było dające się wyczuć niekiedy nastawienie, że sprawy Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, podejmowane w toku dyskusji, są jakimś marginesem poważnej, szerokiej problematyki filmowej. Sprawa wygląda w rzeczywistości zupełnie inaczej. Znane niektórym, a postawione w toku narady w całej pełni niedomagania PWSF są bardzo silną soczewką, która skupiła w sobie w dużym nasileniu wszystkie problemy i trudności naszej kinematografii. Żarliwość, z jaką słuchacze PWSF stawiali swoje postulaty, waga, jaką do spraw Szkoły przywiązywali niektórzy poważni realizatorzy i twórcy filmowi, wszystko to wskazuje, że sprawa szkolenia kadr filmowych, sprawa ich rozwoju w ramach zespołów, jest jednym z kluczowych zagadnień, które domagają się szybkiego i zdecydowanego rozwiązana.

WNIOSKI

Ze względu na krótki czas trwania narady, na ważność i ilość poruszonych zagadnień, wiele spraw mniej ważnych, lecz niewątpliwie istotnych dla dalszego rozwoju naszej kinematografii, nie zostało poruszone i nie podległo dyskusji. Uczestnicy narady mówili zbyt mało o narastających elementach walki o realistyczny warsztat twórcy filmowego, a nieliczne wystąpienia w sprawie aktorstwa czy muzyki filmowej zaledwie zasygnalizowały zagadnienia, wymagające szerokiego omówienia i rozstrzygnięć.

W sposób marginesowy i wąski odbiły się na naradzie istotne problemy pracy naszej krytyki filmowej.

Wreszcie — narada filmowa poświęcona była wyłącznie kinematografii fabularnej, pomijając całkowicie inne dziedziny naszej kinematografii. Wydaje się stąd ze wszech miar uzasadniony apel reż. Ludwika Perskiego, zgłoszony w imieniu twórców — dokumentarzystów, by w najbliższym czasie zorganizowana została narada twórcza filmowców-dokumentarzystów.

Referat Prezesa CUK, a przede wszystkim szeroka dyskusja, która toczyła się na naradzie — stanowią podstawę dla wyciągnięcia szeregu konkretnych, praktycznych wniosków, których realizacja winna obciążyć zarówno kierownictwo kinematografii polskiej, jak też twórców filmowych i literatów.

Już to sformułowanie wyznacza pierwszy wniosek — postulat całkowitej realizacji potrójnej odpowiedzialności za dalszy rozwój kinematografii polskiej — odpowiedzialności, którą powinno dzielić kierownictwo kinematografii, twórcy filmowi i literaci.

Oznacza to dla literatów konieczność jak najszerszej realizacji słusznego postulatu narady: utworzenia sekcji twórczej pisarstwa filmowego (sekcji scenariuszy filmowych) w Związku Literatów Polskich.

Oznacza to dla twórców filmowych konieczność jak najszybszego utworzenia zespołów twórczych i walki o ich aktywne uczestnictwo w pracy kinematografii polskiej (co słusznie postulowała odczytana na naradzie przez reż. W. Jakubowską deklaracja SPATIF-u).

Wreszcie oznacza to dla kierownictwa programowego naszej kinematografii konieczność jak najszybszej realizacji postulatów narady odnośnie reorganizacji pracy komórek programowych filmu dla znacznego wzmożenia ich aktywności i odpowiedzialności.

Narada słusznie wskazała, iż główny ciężar pracy programowej polega na należytym przygotowaniu scenariusza i właściwym postawieniu pracy w jej początkowym etapie, szczegółowe konsultacje z przyszłym autorem. Dokładne przedyskutowanie założeń ideowych i artystycznych mającego powstać ecenariusza przed rozpoczęciem nad nim pracy pozwoli uniknąć wprowadzania zasadniczych poprawek do scenariusza, scenopisu czy nawet gotowego filmu.

Dalsze wnioski, których realizacja należy głównie do kierownictwa naszej kinematografii — wskazują na konieczność podniesienia na wyższy poziom pracy w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej. Realne możliwości pomyślnego rozwiązania tej sprawy stworzy przewidywany wzrost aktywności całej naszej kinematografii.

Podniesienie produkcji filmów nie oznacza rezygnacji z walki o jakość tych filmów, jednakże sygnalizuje wyraźnie i ostro możliwość oraz konieczność powstawania dzieł eksperymentalnych.

Rzeczą konieczną wydaje się przeniesienie zagadnień, które poruszano na naradzie, w środowiska twórcze literatów i filmowców, dla ich dalszego konkretnego omówienia, dokładnej praktycznej analizy i dla wyciągnięcia płynących z niej roboczych wniosków. Pozwoli to w pełni zrealizować postulaty, które warunkują dalszy twórczy rozwój kinematografii.

Praktyczne znaczenie filmowej narady twórczej niewątpliwie rosnąć będzie w toku realizacji jej wskazań.

Uchwała Prezydium Rządu o rozbudowie kinematografii i przemówienie Edwarda Ochaba szczególnie podkreśliły ogromną potencjalną wagę i znaczenie sztuki filmowej w naszym życiu kulturalnym.

Większe prawa oznaczają zawsze większe obowiązki. Dlatego stwierdzić trzeba, iż filmowa narada twórcza ma wszelkie dane na to, by stać się momentem istotnego przełomu w rozwoju naszej młodej kinematografii, o ile twórcy filmowi, literaci i kierownictwo filmu dołoży wszelkich starań, aby godnie wypełnić złożone przez uczestników narady Prezydentowi R.P. przyrzeczenie, w którym czytamy:

„Dołożymy wszelkich niezbędnych starań, aby nasza sztuka filmowa zgodnie z Twoimi wskazaniami wypełniła jej najpiękniejsze zadanie służenia narodowi w jego walce o pokój i realizację Planu Sześcioletniego, aby stała się godnym wyrazem dążeń polskich mas pracujących, budujących socjalizm".

Zbigniew Ołaniecki
i Krzysztof Toeplitz

ANNA JAKUBISZYN

Powieści autobiograficzne Vallèsa

Juliusz Vallès urodził się w 1832 roku, był więc o jedenaście lat młodszy od Flauberta, o lat osiem — starszy od Zoli. Dzieciństwo jego i pierwsza młodość przypadły na okres Monarchii Lipcowej, gdy po „trzech dniach chwały" 1830 roku na tronie francuskim zasiadła w osobie Ludwika Filipa wielka burżuazja finansowa. Tej jednostronnej dyktaturze pieniądza kładzie kres Wiosna Ludów. W lutym 1848 roku lud paryski wyszedł na ulice, by wytrącić władzę z rąk bankierów, ale nie lud ją podjął. Władza, od której brutalnie odepchnięto robotników w ciągu krwawych dni czerwcowych, władza, którą wydzierały sobie odłamy burżuazji — staje się własnością awanturnika, synowca Napoleona Małego. Gdy Juliusz Vallès ma 20 lat, zamach stanu 2 grudnia 1851 roku rozpoczyna jeden z najhaniebniejszych okresów w dziejach Francji,

Typy komunardów (sztych współczesny)

rządy „hommes entretenus" (utrzymanków), gdy Napoleon III „zdziera z maszyny państwowej aureolę świętości, profanuje ją, czyni ohydną i śmieszną zarazem" (Marks). Sedan staje się tragicznym epilogiem wielkiego oszustwa, jakim od pierwszej do ostatniej chwili było II cesarstwo. I wówczas to „Proletariusze Paryża, widząc klęski i zdrady klas panujących, zrozumieli, że wybiła godzina, gdy muszą ratować położenie, ujmując kierownictwo spraw publicznych w swe ręce... Zozumieli, że mają najwyższy obowiązek i bezwzględne prawo stać się panami własnych losów i opanować władzę rządową" (Z manifestu Komitetu Centralnego z 18 marca 1871 r.). Na gruzach II Cesarstwa wyrasta pierwsza w dziejach Republika Pracy, Komuna Paryska. Wśród czynnych jej członków znalazł się Jules Vallès, pisarz, który za solidarność z robotnikami został przez burżuazję skazany nie tylko na wygnanie, ale także na najcięższą karę, jaka spotkać może człowieka pióra — na zapomnienie.

Dość powiedzieć, że historia literatury francuskiej Lansona, ta encyklopedia burżuazyjnej, „obiektywnej" wiedzy o literaturze, gdzie odnajdziemy bez trudu rozmaitych Feuilletów i Cherbuliezów, którzy ze względu na talent do pięt nie dorośli autorowi „Vingtrasa" — w ogóle nie wspomina Vallèsa, ani dobrym, ani nawet złym słowem. Jest to oczywiście tylko drobny, acz wymowny fragment spisku, który miał na celu wykreślenie nazwiska Vallèsa z dziejów literatury francuskiej i, co najważniejsze, odcięcie go od czytelników. A przecież autobiograficzna trylogia Vallèsa „Jakub Vingtras" zasługuje w pełni na to, by postawić ją obok takich dzieł jak „Życie Henryka Brulard" Stendhala, czy „Spowiedź dziecięcia wieku" Musseta.

Piśmiennictwo autobiograficzne datuje swój rozwój od epoki romantyzmu. Już co prawda Odrodzenie przyniosło kilka nader interesujących pozycji tego typu, ale miały one odmienny charakter. Pisząc o sobie, ludzie renesansu, bądź jak Montaigne, dawali wyraz swemu humanistycznemu zainteresowaniu człowiekiem w ogóle, bądź też — jak Benvenuto Cellini — stawiali sobie przede wszystkim cele apologetyczne. Nowy charakter pism autobiograficznych, jaki pojawia się z końcem XVIII i trwa przez cały XIX wiek aż do naszych dni, wiąże się najściślej z nowymi warunkami życia społecznego, wytworzonymi przez zwycięstwo kapitalizmu. Burżuazja „pozrywała bezlitośnie wielorakie więzy feudalne, które przywiązywały człowieka do jego „naturalnego" zwierzchnika i nie pozostawiła między ludźmi żadnego innego węzła prócz nagiego interesu, prócz wyzbytej wszelkiego sentymentu „zapłaty gotówką". Świątobliwe dreszcze pobożnego marzycielstwa, mieszczańskiego sentymentalizmu, zatopiła w lodowatej wodzie egoistycznego wyrachowania" („Manifest Komunistyczny"). Zwycięstwo kapitalizmu — to zwycięstwo bezwzględnej wolnej konkurencji we wszystkich dziedzinach, gdy jednostka staje samotnie wobec społeczeństwa burżuazyjnego, skazana na własne siły czy bezsilność. Od „Wyznań" Rousseau począwszy mieszczańscy autorzy pamiętników, wspomnień i powieści autobiograficznych dają wyraz temu poczuciu samotności i rodzącemu się żeń poczuciu odrębności jednostki, co prowadzi do uwypuklenia w ich pismach nie tego, co łączy ich z ogółem ludzi, lecz — nawet z uszczerbkiem prawdy — cech szczególnych, wyjątkowych, jedynych. Po tej linii idą pisma autobiograficzne autorów mieszczańskich aż do chwili obecnej, degenerując się w skrajnym indywidualizmie, subiektywizmie i pesymizmie. Radykalnego wyłomu dokonują tu zarówno pozbawione pretensji literackich pamiętniki robotników czy chłopów, jak dzieła o wysokich walorach artystycznych pisarzy proletariackich, Gorkiego, czy u nas Lucjana Rudnickiego. Gorki, motywując, dlaczego wspomina swe ponure dzieciństwo, pisze: „Nie tylko to zdumiewa w naszym życiu, że tak urodzajna w nim i gruba jest warstwa wszelkiego zbydlęcenia i łajdactwa, ale i to, że poprzez nią, wbrew wszystkiemu, zwycięsko wyrasta to, co jest czyste, zdrowe i twórcze, dobre i ludzkie, budzące niezachwianą nadzieję w odrodzenie nasze ku jasnemu, ludzkiemu życiu". Wynika stąd jasno, że wielki prekursor realizmu socjalistycznego podszedł do analizy własnego życia z głębokim optymizmem społecznym, u którego podstaw jest wiara w człowieka, w klasę, która potrafi go wyzwolić.

Na jakiej linii znajdzie się autobiograficzna trylogia Juliusza Vallèsa, mieszczanina, który czynnym udziałem w Komunie Paryskiej wyparł się swej klasy i powstał przeciw niej?

Vallèsowi, synowi nauczyciela i chłopki, przypadło w udziale gorzkie i smutne dzieciństwo. Jak widzimy w pierwszym tomie „Jakuba Vingtrasa*), dzieciak znalazł się między młotem a kowadłem domu i szkoły. W domu — rodzice wyżywają na nim rozczarowania, których życie nie skąpi „pionowi" i jego prostaczce — żonie. Od szkoły odstręcza go atmosfera służalczości i zakłamania, oraz balast wiedzy, przede wszystkim klasycznej, ktorą faszerują jego młodociany mózg.

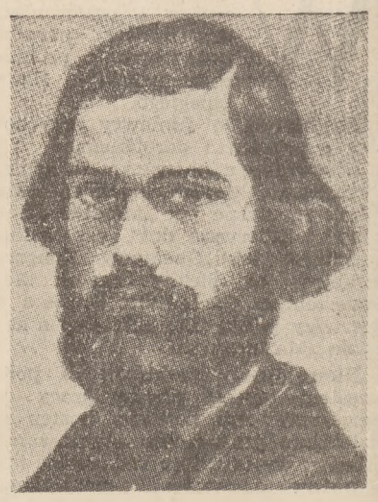
Vallès słowami, które mimo upływu lat zabarwione są goryczą dziecka, maluje swych „strasznych rodziców" i straszną szkołę, z której wynieść miał na całe życie nienawiść do autorytetu i oficjalnej wiedzy.

Chłopak czuje się obco w środowisku drobnych mieszczan z pretensjami, instynkt ciągnie go do prostych krewnych matki, których życie wydaje mu się zgodne z naturą i znacznie bardziej pociągające. Udręki moralne i fizyczne wcześnie rodzą w nim poczucie buntu, które z czasem opanuje go bez reszty. Wyjazd do Nantes, z którym wiąże wielkie nadzieje, przynosi mu gorzkie rozczarowanie. Nielepiej czuje się w czasie rocznego pobytu w Paryżu, jako pensjonariusz, przyjęty na ulgowych warunkach. W miarę upływu lat coraz ostrzej zarysowuje się konflikt między Jakubem a ojcem, konflikt, u którego podstaw leży nie tylko rozbieżność charakterów, ale także zagadnienia pieniężne i problem urażonej ambicji ojca, który za żadną cenę nie chce, aby syn stał się człowiekiem pracy fizycznej. Matura przynosi Jakubowi względne wyzwolenie — powtórny wyjazd do Paryża. Pobyt w Paryżu i poszukiwanie pracy — jakiejkolwiek, poza znienawidzonym zawodem nauczycielskim, stanowi treść drugiego tomu autobiografii. Tu, w Paryżu, w środowisku studencko-cygańskim, formuje się światopogląd Jakuba, zagorzałego republikanina, pałającego żądzą walki — o co? — posłuchajmy jego własnej odpowiedzi. „Czy ja wiem naprawdę, czemu chciałbym walki i tego, co da zwycięstwo? Nie bardzo. Ale czuję, że moje miejsce jest po tej stronie, gdzie będą krzyczeli: Niech żyje Republika demokratyczna i socjalistyczna! Po tej stronie będą wszyscy synowie, nad którymi ojciec znęcał się niesłusznie, wszyscy uczniowie, których nauczyciel upokarzał krwawo, nauczyciele, których lżył dyrektor, wszyscy ci, którym niesprawiedliwość kazała przymierać głodem..."

W tym wyznaniu jest cały Vingtras, a zarazem cały Vallès.

Bunt przeciwko istniejącemu stanowi rzeczy, bunt w imię krzywd własnych i cudzych, na które Vallès był nie mniej wrażliwy, niż na własne — oto, czego nauczyło go życie. Żądza odwetu i litość dla cierpiących zaprowadziła go na barykady Komuny, która stała się dla niego tą oczekiwaną i wymarzoną — walką.

Vallès — Vingtras w swym światopoglądzie politycznym nie wyszedł poza Proudhona i nie doszedł nigdy do socjalizmu naukowego. Żądza walki i odwetu przysłaniała mu cel walki, którego sobie z całą jasnością nie uświadamiał. Instynktownie dążył do obalenia istniejącego ustroju, niezbyt zastanawiając się, co na jego miejscu zbudować. Był bardziej buntownikiem, niż świadomym rewolucjonistą.



Jules Vallès

To drobnomieszczańskie ograniczenie jego światopoglądu określiło treść ideologiczną i kształt artystyczny „Jakuba Vingtrasa". Dlatego w pierwszych zwłaszcza partiach „Dzieciństwa" otrzymujemy nie obraz rodziny, która w ostatecznym rozrachunku jest ofiarą panujących stosunków społecznych, lecz nieledwie apokaliptyczną wizję matki - sadystki. Dlatego druga część trylogii tak bardzo przypomina „Cyganerię" Murgera. Dlatego „Zbuntowany" to cykl szkiców z Komuny Paryskiej, a nie syntetyczny obraz, mówiący o jej istocie.

Dzieło Vallèsa reprezentuje specyficzną odmianę naturalizmu; wydaje się, że najtrafniej chyba można by ją określić przez zestawienie ze współczesną mu szkołą malarską: pisarstwo Vallèsa jest niejako odpowiednikiem malarstwa impresjonistów. Pisząc o sobie i o rzeczywistości, otaczającej go, oddaje w pierwszym rzędzie doznawane przez siebie wrażenia — przyjemności czy przykrości, gniewu czy aprobaty, oburzenia czy współczucia, a czyni to przy pomocy żywych, soczystych, miejscami wręcz jaskrawych barw, obliczonych niekiedy wyraźnie na „epatowanie burżuja". Wizja rzeczywistości jest jakby rozszczepiona i zniekształcona przez pryzmat jego doznań.

Vallès ze wszystkimi swymi słabostkami i zaletami odzwierciedla się w swej autobiografii, która przemawia do nas przede wszystkim wrażliwością na ludzką niedolę, głębokim współczuciem dla wszystkich pokrzywdzonych przez los i społeczeństwo.

Oto jak Vallès pisze o swym wyborze na członka Komuny:

„Jestem jednym z trzech wybranych z Grenelle.

To dlatego, że byłem kiedyś gryzipiórkiem w budzie merostwa, to dlatego, że widziano, jak w referacie ewidencji i narodzin bladłem i dusiłem łzy, gdy noworodka przynosili w bluzie, którą zdjął z ramion ojciec, szczękający zębami na mrozie. Znałem takich, którzy umarli z tego i szedłem za ich pogrzebem. Przypomniano sobie o tym dziesięć lat później. Imię moje rzucone przez jednego z tych ojców, którzy w samej tylko koszuli przychodzili wśród śnieżycy, zostało podjęte i przyniesione jak dziecko w robociarskiej bluzie".

Autobiografia Vallèsa jest autobiografią zbuntowanego drobnomieszczanina, ale serce tego buntownika, który sam zaznał tak wiele goryczy, biło współczuciem i solidarnością dla klasy, w której widział swych współtowarzyszy niedoli, w której instynktem przeczuwał twórców lepszego jutra, u boku której walczył piórem i czynem. I dlatego „Jakub Vingtras", skazany na śmierć przez burżuazję francuską, zmartwychwstał z woli robotników, nie tylko francuskich, do których przemawiał swą miłością dla pokrzywdzonych i nienawiścią do krzywdzicieli.

Autobiografia Vallèsa żyje dzięki umiejętności ukazania żywych ludzi i dzięki wspaniałemu stylowi, któremu obce są wszelkie szablony, który czerpie śmiało ze skarbca codziennej mowy, podnosząc ją na wyżyny artyzmu.

Te cechy stylu Vallèsa zostały w pełni zachowane w znakomitym przekładzie Juliana Rogozińskiego. Tłumacz ten z równym mistrzostwem umie oddać oschłe zdania Stendhala, wypracowaną frazę Flauberta, osiemnastowieczną prozę Lesage'a i nonszalancki, pełen idiomatyzmów, „mówiony" język Vallèsa.

Jedyne zastrzeżenie wzbudzić może przekład tytułu drugiego tomu — „Pechowa młodość". Treściowo i emocjonalnie nie ma on nic wspólnego z oryginałem — „Bachelier", o ile można tu sugerować, to wydaje się, że najwłaściwsze byłoby może po prostu „Po maturze".

Anna Jakubiszyn

*) Jules Vallès: „Dzieciństwo", „Pechowa młodość", „Zbuntowany", przekład Juliana Rogozińskiego, wyd. „Książka i Wiedza", 1951.

ARTUR MIĘDZYRZECKI

W 81 rocznicę Komuny Paryskiej

LUIZA MICHEL*)

„Bo w nienawiści twojej jest surowa miłość".
(Victor Hugo „Luiza Michel")

Ciągnie z Wersalu przemoc,
Serce się jej nie boi.
Zostaniesz, pieśni, ze mną
I zalśnisz w oczach moich.

Jeśli do was nie wrócę
Z dalekiej Kaledonii,
Na grobie mi połóżcie
Kwitnący kwiat czerwony.

Nieraz kwiat taki w celi
Przyciskałam do łona.
Chcę, żebyście wiedzieli:
Bitwa nie jest skończona.

Krwawiła barykada,
Padali towarzysze;
Dlatego jestem blada,
Że jęk ich jeszcze słyszę.

Nocą gniew dymił. Siepacz
Uląkł się nocy więźnia.
Ty po mnie, siostro, nie płacz.
Byłam dumna i mężna.

Przyjdzie grzmiący czas burzy,
Wstanie w blasku i łunie;
Wtedy mnie znowu ujrzysz
W gniewnym paryskim tłumie.

Bo nie wołam jak z krzyża,
Lecz jak trybun przed wami:
Komunardzi Paryża!
Synowie rozstrzelanych!

Bitwa nie jest skończona.
Róża ma kolor krwi.
Przedmieście — lwica zraniona
Mruczy u waszych drzwi.

— — — — — — — —

— — — — — — — —

*) Luiza Michel (1830—1905) — poetka, wybitna bojowniczka Komuny Paryskiej. Uwięziona po upadku Komuny, przebywała w więzieniu w Wersalu, a później w obozie Satory. Zesłana do Nowej Kaledonii, przeżyła na tej wyspie osiem lat. Po powrocie do Francji brała aktywny udział w ruchu robotniczym. Wskutek częstych aresztowań i rewizji, wiele utworów Luizy Michel zaginęło. Obszerny wybór jej wierszy znajduje się w „Antologii poezji Komuny Paryskiej" pod redakcją J. Danilina (Moskwa, 1948). Rozdział poświęcony Luizie Michel zawiera również antologia „Les Poetes de la Commune" (Paryż, 1951).

List Nazima Hikmeta do „Grupy Młodych Poetów" francuskich

List Nazima Hikmeta do „Grupy Młodych Poetów" francuskich ukazał się w „Les Lettres Françaises" z dnia 17 stycznia r. b. Zamieszczamy go obok przekładów wierszy wielkiego poety, jako znamienny wyraz jego poglądów artystycznych i ciekawy przyczynek do toczącej się u nas dyskusji o poezji.

REDAKCJA

Przyjaciele,

Przeczytałem waszą antologię „Piękna Młodość". Wiem, że w antologii tej nie ma nazwisk wszystkich poetów „Grupy", a w Grupie nie ma wszystkich poetów, którzy by się mogli w niej znaleźć. Myślę, że powinnibyście ich do siebie przyciągnąć.

Nie można jeszcze powiedzieć, kto z was będzie wielkim poetą przyszłości, tak jak my to rozumiemy. Może będzie nim ten, kto dziś pisze najgorzej lub ten kto najlepiej. Jesteście jeszcze bardzo młodzi. Może nawet nie spośród was wyjdzie ten wielki poeta. Dziś nie na tym polega zagadnienie. Wy i wasi towarzysze, którzy nie figurują w antologii, reprezentujecie dzisiaj młodą poezję francuską, uczciwą, patriotyczną, miłującą pokój, wierzącą w życie, wierzącą, że człowiek zobaczy jasne dni. I to jest prawda naszych czasów.

Przyjaciele, nie jesteście do siebie podobni — to bardzo dobrze. Jednocześnie jesteście podobni, i to także bardzo dobrze; zresztą nie mogłoby być inaczej. Powiedzmy, że jesteście owocami jednego drzewa; między jabłkami tego samego granatu zachodzą różnice co do formy a nawet co do treści, ale mimo to jesteście wszyscy jabłkami granatu. O ile jest pożądane, abyście zachowali istniejące między wami różnice (oczywiście nie o ideologicznych mowa), o tyle trzeba, abyście pogłębiali waszą jedność. Tym co w was podziwiam i szanuję jest wasza bezpośrednia więź z życiem, z Francją, z prawdziwą Francją, z ludźmi, z prawdziwymi ludźmi, z dniem wczorajszym, dzisiejszym i jutrzejszym. Ale u większej części spośród was nie podoba mi się brak jasności. Często macie nawet skłonność do uprawiania jakiejś księżycowej poezji. Często wasza skłonność do negowania formy występuje w stopniu tak silnym, że przeradza się w niekształtny formalizm.

Co do mnie, uważam, drodzy moi przyjaciele, że to treść powinna określać formę. Każda treść musi mieć własną formę, która ukaże zawartość z przejrzystością jedwabnej pończochy i która równie doskonale będzie do tej treści przylegać. Ale fakt, że treść jest elementem determinującym, nie oznacza wcale, że forma nie ma na nią wpływu. Między formą a treścią istnieją stosunki natury wybitnie dialektycznej. Większość z was nie używa rymów. Powiedzieć, że nie można pisać wierszy rymowanych, byłoby takim samym fałszem, jak stwierdzać, że nie można pisać bez rymów. Oba te stanowiska są, tak jedno jak i drugie, nihilistyczną odmianą formalizmu. Rym nie jest ani Bogiem, ani diabłem. Zależnie, najściślej zależnie od treści, można pisać wiersze rymowane od pierwszej do ostatniej linijki, dawać rymy niekiedy, albo nie dawać ich wcale. To samo można powiedzieć o rytmie, o metrze i o innych zagadnieniach formy.

Życzę wam jednego: aby wasze wiersze były czytane, rozumiane i kochane przez najbardziej bezlitosnych intelektualistów, którzy kochają poezję, naszą poezję, i żeby były kochane i rozumiane przez robotnika francuskiego, który kocha poezję, naszą poezję. Zacytuję wam przykład: byłem w więzieniu, kiedy po pokonaniu ogromnych trudności technicznych udało mi się otrzymać tom wierszy Aragona „Oczy Elzy". Było to dla mnie wielkie święto i było to także święto dla robotników i chłopów tureckich, uwięzionych razem ze mną, mimo że poznali te wiersze tylko w moim tłumaczeniu.

Moi drodzy przyjaciele, w naszej walce rola waszej poezji — jako organizatora i przewodnika — jest wielka. Aby wasze wiersze mogły tę rolę odegrać trzeba między innymi, abyście wzmocnili waszą „Grupę Młodych Poetów" pod względem poetyckim. Musicie podnieść poziom waszej pracy artystycznej i dzielić się wzajemnie waszymi doświadczeniami. Nie zapominajcie, że na o wiele szerszym froncie, wy bronicie odcinka poezji, na razie jako zwykli żołnierze. Nie tylko poeta dźwiga na sobie odpowiedzialność, ale także i jego poezja. Słuszne idee nie tracą nic przy powtarzaniu i dlatego chciałbym tu powtórzyć: artysta jest inżynierem ludzkich dusz.

Składam serdeczny pocałunek na waszych oczach poetów, które mogą być wszelkiej barwy, niebieskie, czarne, orzechowe, ale widzą świat w tym samym świetle.

Nazim Hikmet

Moskwa 1952

NAZIM HIKMET

Przełożyła z tureckiego MAŁGORZATA ŁABĘCKA KOECHEROWA.

NIEBIESKOOKI OLBRZYM, MALEŃKA KOBIETKA I KAPRIFOLIA

Był olbrzym, miał oczy niebieskie.
Kobietkę pokochał maleńką.
Kobietka marzyła o domku maleńkim:
w ogrodzie kaprifolii
mieniący się
barwami krzew.
Olbrzym kochał, jak olbrzym.
Wielkim zadaniom miał ręce sposobne
i marzeń jej nie spełnił.
Niezbudowany dom
nieotworzone drzwi
nie rośnie kaprifolii
mieniący się
barwami krzew.
Był olbrzym, miał oczy niebieskie.
Kobietkę pokochał maleńką.
Kobietka mała, maleńka,
Kobietka żądna wygody
osłabła na wielkiej drodze olbrzyma.
I pożegnała go... — miał oczy niebieskie —
Bogaty karzeł otworzył jej domku drzwi:
w ogrodzie kaprifolii
mieniący się
barwami krzew.
Dziś olbrzym (niebieskie miał oczy) rozumie:
olbrzymim uczuciom nawet mogiłą nie może być dom!
W ogrodzie kaprifolii
mieniący się
barwami krzew...

STRACENIE BEDRETTINA

Mżą drobniuśkie krople dżdżu.
Lękliwie
bezszelestnie
jak przyciszony, zdradziecki szept.

Mżą drobniuśkie krople dżdżu.
Jakby po ziemi czarnej, wilgotnej
tchórzliwie biegły zaprzańca białe, bose stopy.

Mżą drobniuśkie krople dżdżu.
Na biednym Bazarze Sereza,
przed nędznym kramikiem kotlarza,
na drzewie powieszony Bedrettin.

Mżą drobniuśkie krople dżdżu.
W godzinę późną bezgwiezdnej nocy
ciało mojego Szeika,
który w dżdżu moknąc na drzewie się kołysze,
jest całkiem nagie.

Mżą drobniuśkie krople dżdżu.
Bazar Sereza niemy,
Bazar Sereza ślepy.
W powietrzu głęboki ból ślepoty i milczenia.
A Serez bazar swój zamknął, jakby rękoma zasłonił
twarz.
Mżą drobniuśkie krople dżdżu.

Bedreddin — Bedrettin i Mustafa, mityczni rewolucjoniści i męczennicy tureccy XIV w. Historyk Genueński Luca pisze o Mustafie: „W owych czasach pojawił się w kraju zwanym Karaburun ordynarny chłop turecki. Zaczął moralizować Turków i nakłaniać ich, aby wszelkie swe dobra (z wyjątkiem kobiet) przeznaczyli na wspólną własność.

CZARNA WIEŚĆ

Jest ptak w Erzidżanie
Na skrzydle srebra nie ma.
Miły poszedł, nie wrócił,
Nic w tym dziwnego nie ma.

Oj, góry, góry, góry,
Jego krwawą głowę w swoje ręce wzięły,
A pośród śniegów płacze Erzidżan.
Niechaj inni tu płaczą, nie on...

Śnieg pada płatami, płatami,
Zawieja cichnie, to dmie
Jeden przy drugim zmarli leżą na wznak.
Wieczór. Podziwać nie mogą,
Ogni rozpalić nie mogą...

Szarzeje mrok. zbliża się świt,
Lecz nikt po wodę nie idzie.
Zabici mają pomiażdżone głowy
I w niezmożony popadli sen...

W koszarach, z białej kamiennej wieży,
Wydzwonił zegar drugą po północy.
Jak prędko, nagle skończyło się życie...
Ktoś brodę ma siwą,
Ktoś skończył sześć lat,
Ktoś lat ma trzynaście, czternaście,
Ktoś na drogę wybiegnie,
Ktoś czeka na list.

Jeden przy drugim zmarli leżą grzbiet w grzbiet.

Krupiło się masło, nie miał go kto zbić,
Był ser biały, do torby nie miał go kto wziąć,
Koniec tęsknocie; zmarli
Światem się cieszyć nie mogli...

Zbudzić się ni biec nie mogli,
Ptakiem się stać ni frunąć nie mogli,
Otwarto studnie, iść tam nikt nie może;
Bachmaty rącze w Erzidżan, lecz koni
nie mogą dosiadać umarli.

Jeden przy drugim zmarli leżą na wznak.

Erzidżan — miasto nad górnym biegiem Eufratu, okręg Erzerum.

DZISIAJ NIEDZIELA

Dzisiaj niedziela.
Dzisiaj na słońce pierwszy raz
wyprowadzili mnie.
A ja w moim życiu pierwszy raz
Bez ruchu stałem dziwiąc się.
Jak bardzo modre,
Jak bardzo rozległe
jest oblicze nieba,
Jak bardzo jest odległe.
Potem na ziemi usiadłem pełen czci.
Plecy oparłem o ściany biel,
Daleki w chwili tej
rytmowi fal,
Swarom i żonie mej
daleki byłem wolności.

Ziemia, słońce i ja...
Szczęśliwy jestem.

NAZIM HIKMET

Autoryzowany przekład EWY FISZER

MYŚLĘ O TOBIE

Myślę o tobie
moja TKP
Komunistyczna Partio Turecka.
Ty jesteś naszym wczoraj, naszym dzisiaj i naszym jutrem.
Jesteś naszym najwspanialszym dziełem sztuki i najwykwintniejszym artyzmem,
Ty jesteś naszą mądrością, naszą pięścią i naszym sercem;
Nie ma rodziny na świecie równej twojej rodzinie,
Jesteś siostrą WKP(b).
Widzę szramy na twym świętym czole,
Ślady kajdan na przegubach spracowanych rąk.
Idziesz prosto, jarząc się światłem.
Jestem dumny w moim życiu tylko z ciebie
i z tego, że jestem w twych szeregach.

Myślę o tobie,
mój Stambule,
moje miasto o błękitnych oczach mej siostry.
Siedzisz nad brzegiem morza
I patrzysz,
Jak do portu wpływają
amerykańskie
wojenne okręty.
Jesteś chory, głodny, rozwścieczony.
A one patrzą na ciebie
i to jak!
jak twój szef,
jak twój pan
effendi,
sk....syn

Myślę o was,
stepowe pola,
Drewniane sochy was uprawiały,
Nie wspaniały był urodzaj, urodzaj był mały,
Jakie by tam zbiory nie były
przecież
był to chleb.

Dziś jankesi rozlali beton,
Będzie z was lotnisko śmierci.
Myślę o was, długie, długie drogi,
Nikt nie przejeżdża, ptak nie przelatuje...
Zrobiono was, aby się tędy szło po śmierć
własną lub cudzą.

Myślę o tobie, tokarzu Rahmi,
Może dziś rano przyszli po ciebie,
Może cię teraz biją pałkami
w defie;

Ręce okuli za plecami,
Twarz zakrwawiona —
A ja wiem, że ty nie powiesz,
Kto ci dał
gazetkę
„Droga Pokoju".

Myślę o tobie, Hassanie, synu Hussaina,
Jednym z wielu żołnierzy, nie wiem, której drużyny.
Porucznik o zjedzonych przez syfilis oczach
Spoliczkował cię dzisiaj, boś nie salutował,
A ty stanąłeś prosto,
na policzku ślad
pięciu palców.
A ja wiem, Hassanie, synu Hussaina,
Że ty zdezerterujesz.
I twoja drużyna
Nie będzie zabijać
braci w Korei.

Myślę o tobie, babko Hatdże,
Przypominasz raczej ziemię jałową niż
ludzką istotę.
Nie, nie ziemię, jesteś bezrolna.
Na świat wydałaś pięcioro dzieci, umarło troje.
Z twojej wioski wszyscy idą z tobą walczyć o to,
Aby zabrać ziemię panu,
Pan za bagnetami stanął.

Myślę o tobie, studentko mała,
W więzieniu siedzisz już od roku,
Dostaniesz nie mniej niż trzy lata.
Odkąd moje wiersze mi czytałaś,
Twój głos mi w uszach dźwięczy.

Myślę o tobie, szewcu Izmail,
Na rozkaz Marshalla otworzono drzwi celnej komory,
Zamknąłeś drzwi twego warsztatu,
Sprzedawałeś koperty przed pocztą,
Potem żebrałeś,
Potem umarłeś na gruźlicę razem z wszystkimi twoimi.

Myślę o tobie, matko,
Czy bielmo już zupełnie przesłoniło twoje oczy,
Czy żyjesz już w zupełnym mroku.

Żono moja, myślę o tobie,
Czy pokarm ci nie wysechł,
Czy możesz jeszcze karmić mojego łobuza,
mego Mehmeta,
Czy masz czym zapłacić mieszkanie,
Czy zapomniałaś, czy nie zapomniałaś o mnie.

Niebieska chmura nad złotą kopułą,
Nad czerwonymi kominami,
nad białymi wieżami,
Niebieskie chmury.
Patrzę z jednego z okien Moskwy.
Myślę o tobie, kraju mój,
Mój kraju, moja Turcjo, myślę o tobie.
Przecież ani na chwilę nie zapominam.
Bardzo trudno byłoby znieść tęsknotę do ciebie,

Gdyby nie było szczęścia życia w Moskwie,
Gdyby każdy mnie o ciebie nie pytał,
Gdyby ludzie radzieccy nie pisali,
Gdyby nie kochali ciebie tak jak ja.

KAZIMIERZ BRANDYS

POWRÓT

Odsłona sztuki pt. „Sprawiedliwi ludzie". Rzecz dzieje się w r. 1905.

(Pokój w pałacyku Krausów. Fotel, krzesełka i empirowa kanapka w pokrowcach. Fortepian, toaletka z owalnym lustrem, białe panieńskie biureczko. W głębi łóżko, nad którym wisi fotografia starca z bokobrodami. Na lewo — okno, na prawo — drzwi. Pośrodku — maszyna do szycia, wokół niej na posadzce walają się skrawki płótna. Pokój sprawia wrażenie niezamieszkałe).

(Wchodzi Budny i odsłania story w oknach. Do pokoju wlewa się poranny, marcowy blask. Wbiega pokojówka Marysia ze szczotką i śmietniczką. Budny otwiera okno).

BUDNY: *(Patrząc na zegarek).* No? Sprzątać. *(Obchodzi pokój, zatrzymując się przy meblach i sprawdza, czy są wytarte z kurzu. Potem przygląda się fotografii nad łóżkiem. Znów zbliża się do okna. Wygładza surdut przypominający krojem liberię i wyjmuje z kieszeni gazetę. Czyta z pewną trudnością, podczas gdy pokojówka zamiata posadzkę).*

„Zarządza się stan ochrony wzmocnionej... dla guberni radomskiej, siedleckiej, kaliskiej... i piotrkowskiej". Tak. „Zabronione zbiegowiska i gromadzenie się ludzi na ulicach".

Tak...

(Do pokojówki). Sprzątać, nie gapić się.

(Czyta dalej). Podczas ukazania się mani... manifestantów, wszystkie balkony i okna domów oraz drzwi u bram znajdujących się na drodze pochodu.."

(Patrzy w okno). „...winny być w tej chwili zamykane..."

(Gniecie gazetę i zamyka okno). Sprzątnięte?

(Marysia kiwa głową. Budny daje jej znak, żeby wyszła. Znów zagląda do gazety. Zastanawia się nad czymś).

(Władzia wchodzi na palcach, ale potrąca krzesło. Zatrzymuje się, nieco przestraszona).

BUDNY: *(Odwraca się).* Znowu się spóźniła.

WŁADZIA: Zegarek stanął, panie Budny.

BUDNY: Niech sobie zapamięta: chleba za darmo się nie je. Czy słyszała?

WŁADZIA: Słyszałam, panie Budny.

BUDNY: *(Znów patrzy przez okno).* Lada dzień wróci panna Diana. Pokój jej będzie potrzebny. Maszynę się stąd wyniesie.

WŁADZIA: A skąd ona wraca?

BUDNY: *(Niechętnie).* Ze Szwajcarii.

WŁADZIA: To pewnie piękny kraj, ta... Szwajcaria. Prawda, panie Budny?

BUDNY: Bogaty kraj.

WŁADZIA: Tak bym chciała ją zobaczyć, tę pannę Dianę. *(Zamyśla się. Pauza).* A może ona teraz przyjedzie?

BUDNY: *(Ledwie słuchając).* Kto?

WŁADZIA: Panna Diana. Nieraz jak się rozmawia o kimś, kogo nie ma, i nagle spojrzysz w drzwi, a tu w drzwiach stoi ta osoba. Podobno często tak się dzieje...

BUDNY: Głupia. Czego się gapi? *(Za uchylonymi drzwiami rozlega się gwar kilku głosów. Służący wnosi walizki, za nim pokojówka z podróżną torbą i kocem. Wszyscy witają Dianę Kraus).*

WŁADZIA: *(Wstając).* Panna Diana...

BUDNY: *(Ze zdumieniem).* Panna Diana...

DIANA: *(Śmiejąc się).* No, cóż się tak na mnie patrzycie? Dzień dobry, Budny. Nic się Budny nie zmienił. *(Zdejmuje kapelusz i płaszcz).* Przyjechałam o parę dni wcześniej, tak mi wypadło. Nie miałam już czasu napisać. Och, jaka ja jestem zmęczona... Wielki Boże, przygotujcie mi kąpiel. Tyle dymu w tym mieście. Rodzice jeszcze śpią?

BUDNY: Pan prezes wyjechał, panienko. A jaśnie pani jeszcze się nie obudziła. Nie spodziewaliśmy się.

DIANA: A Julek? Zdrowy? A panna Vialet? Wuj Gustaw? Ile czasu ja was nie widziałam!

BUDNY: Wszyscy mniej więcej zdrowi, panienko. Czekaliśmy na powrót panienki. *(Daje znak Władzi, żeby wyszła).*

DIANA: *(Patrząc na Władzię, która chce się niepostrzeżenie wymknąć):* A to co za dziewczyna? No, nie uciekaj, pokaż się.

BUDNY: *(Z niezadowoleniem):* To wychowanica starej Wysockiej, szpularki. Przychodzi tu szyć.

DIANA: *(Bierze Władzię za rękę i przygląda się jej):* O, jakie masz oczy... Mówił ci już kto, żeś taka ładna?

WŁADZIA: *(Przestraszona).* Nie, proszę panienki.

DIANA: Pamiętam twoją ciotkę. Syna zdaje się miała. Prawda, Budny?

BUDNY: Miała.

DIANA: *(Ze zdziwieniem).* Miała?...

BUDNY: Młody Wysocki od pięciu lat siedzi w kryminale za bandytyzm.

WŁADZIA: Nieprawda! Niech pan tak nie mówi o Janku, panie Budny! Niech panienka nie wierzy...

DIANA: No, dobrze, dobrze mała, uspokój się. Nie trzeba się tak przejmować. Idź teraz do domu, nie będziesz dzisiaj szyć.

BUDNY: Jak to, proszę panienki?... Maszynę można stąd wynieść...

DIANA: *(Ze zniecierpliwieniem).* Ach, niechże już Budny nie nudzi. Zmęczona jestem. *(Do Władzi).* No, idź już.

(Po chwili, poprawiając włosy przy toaletce): Nic się Budny nie zmienił. Zawsze taki sam. Proszę mnie teraz zostawić.

BUDNY: Jak panienka rozkaże. *(Wychodzi). (Diana w zamyśleniu przechadza się po pokoju. Dotyka mebli, otwiera szufladki w biurku, przygląda się fotografiom. Podnosi wieko fortepianu i próbuje jedną ręką melodii starego walca. Potem, jakby nagle czymś tknięta, otwiera jedną z waliz i sprawdza jej zawartość. W tym momencie przez uchylone drzwi do pokoju zagląda Julek. Jest w rozpiętym mundurku gimnazjalnym, włosy ma potargane; widać że dopiero co wstał z łóżka. Patrzy ze zdumieniem na Dianę, nie spodziewał się jej tu zastać).*

DIANA: *(Odwraca się):* Julek...

JULEK: *(Zmieszany):* Dianka... Kiedyś przyjechała?

DIANA: Mój Boże... jak ty urosłeś... *(Oboje uśmiechają się, onieśmieleni).*

JULEK: Myślałem, że... Nie wiedziałem, że już dziś przyjedziesz...

DIANA: Taki ty jesteś duży, Julek... *(Milczą, nie wiedząc o czym mówić).*

JULEK: Rodzice się ucieszą...

DIANA: Ja też się za wami stęskniłam. Przecież to już prawie rok.

JULEK: I na długo przyjechałaś?

DIANA: Nie wiem jeszcze. *(Zasępia się przez chwilę).* Może tylko na ferie, a może... Zresztą... nie lubię robić planów.

JULEK: *(Patrzy na nią uważnie przez okulary):* To może ja pójdę... obudzić mamę. Nie wie jeszcze, żeś przyjechała.

DIANA: Nie, nie budź jej. Powiedz mi lepiej...

(Zniża głos)... Co tutaj, w domu? Wszystko po dawnemu?

JULEK: *(Uśmiecha się, wzruszając ramionami).*

DIANA: Ojciec?...

JULEK: *(Ogląda się na drzwi):* Wyjechał dziś w nocy do Warszawy. Ostatnio wcale z nami nie rozmawiał.

DIANA. *(Niechętnie).* Fabryka?

JULEK: *(Kiwa głową):* Ty to przecież znasz. Nic się nie zmieniło.

DIANA: *(Z irytacją):* Odkąd pamiętam, zawsze było to samo: fabryka, fabryka, fabryka... Jakby nie istniało nic innego na świecie.

(Po chwili). A tymczasem na świecie jest zupełnie inaczej...

JULEK: *(Zaciekawiony).* Inaczej?

DIANA: *(Milczy zamyślona):* Poznałam tam wielu rozmaitych ludzi. Innych niż my. Gdybyś z nimi porozmawiał, zobaczyłbyś, jaka nieważna jest nasza fabryka, ten dom... Budny... i to miasto.

JULEK: *(Niepewnie).* A ojciec... nigdy z nimi nie rozmawiał?

DIANA: *(Śmiejąc się).* Chyba nie. I nie wiem, czy by mu się spodobali. *(Wyjmuje suknie z walizek i rozwiesza je w szafie).*

JULEK: *(Po chwili milczenia):* O! Jaka ładna suknia...

DIANA: To paryski model. Nie lubię jej. Zbyt szeleszcząca. *(Julek śledzi ją uważnym wzrokiem. Pauza).*

JULEK: Dobrze, żeś przyjechała. W domu tak jakoś nudno... Nie ma do kogo się odezwać.

DIANA: A kiedy było inaczej?

JULEK: Czasem tylko z jedną Vialetką można porozmawiać. I to także nie o wszystkim.

DIANA: Kochana, biedna Vialetka. Ile się ona z nami namęczyła...

JULEK: W przędzalni znów były rozruchy... *(Pauza. Diana słucha zachmurzona).*

JULEK: Podobno, jeśli ojciec nie podwyższy dniówek, ma wybuchnąć strajk.

DIANA: Cóż jeszcze?

JULEK: *(Patrząc na posadzkę):* Jeśli cię interesuje...

DIANA: No?

JULEK: Robotnicy mówią, że ojciec pije ich krew.

DIANA: Ach, tak... A skąd ty o tym wszystkim wiesz?

JULEK: *(Bawi się skrawkiem płótna, podniesionym z posadzki, i milczy. Po chwili):* Ja ojca nie rozumiem. Czemu się upiera?

DIANA: *(Z rozdrażnieniem):* Ach nie wiem, nie wiem... *(Ciszej):* To biedni ludzie.

JULEK: *(Powoli i z namysłem):* No to dlaczego ojciec nie chce im płacić? Przecież, jeżeli oni są biedni, a ojciec jest bogaty, to dlaczego...

DIANA: Zdaje mi się, że właśnie dlatego.

JULEK: *(Ze zdziwieniem). Nie* rozumiem.

DIANA: Ja sama tego nie rozumiem.

JULEK: *(Po chwili milczenia).* Muszę już iść... I tak się spóźnię do szkoły.

DIANA: *(Wyrwana z zamyślenia).* Prawda, do szkoły... No idź już, idź już... *(Julek uśmiecha się i idzie ku drzwiom).* Julek...

JULEK: *(Z ręką na klamce, odwraca się).* Tak, Dianko?

DIANA: *(Z namysłem).* Idziesz przez Wschodnią, prawda?

JULEK: *(Z wahaniem):* Mogę iść przez Wschodnią.

DIANA: *(Ze sztuczną naturalnością).* Mam do ciebie prośbę. Zanieś tę kopertę na Wschodnią... Numer 76 mieszkania 8. Zapamiętasz?

JULEK: *(Kiwa głową, chowając bez pośpiechu kopertę do kieszeni na piersi).*

DIANA: Zapytasz o pana Wiktora. Jeśli będzie w domu, oddaj mu ją. Ale tylko jemu... rozumiesz?

JULEK: Rozumiem.

DIANA: Jeśli go nie zastaniesz..

JULEK: Odniosę ci list z powrotem, wiem. *(Uśmiecha się).*

DIANA: *(Z zainteresowaniem).* Widzę, że doprawdy jesteś duży.

JULEK: Czas leci...

(Uśmiechają się do siebie).

DIANA: Więc nie powtórzysz nikomu? To nic złego, Julek.

JULEK: *(Poważnie):* Ja o nic nie pytam. Możesz na mnie liczyć. *(Do pokoju wbiega panna Vialet. Julek wymyka się niezauważony).*

PANNA VIALET: *(Zadyszana, wzruszona).* Moje dziecko.... moja Dianka... nic nie napisała. nie uprzedziła... Ach, gdzie ten Julek? Już dawno powinien być w szkole... *(Płacze ze wzruszenia, szuka chusteczki, która gdzieś się zawieruszyła).* Jak ja na ciebie czekałam...

DIANA: *(Obejmuje ją i ociera jej łzy swoją chusteczką):* Kochana Vialetka... No, jestem już, jestem... Czemu pani płacze, przecież nic złego się nie stało... *(Sadza ją na fotelu, sama siada na podnóżku).*

PANNA VIALET: *(Uśmiechając się przez łzy):* Widzisz... to moje głupie serce. Zawsze — albo za bardzo się cieszy, albo umiera z cierpienia.

DIANA: *(Tkliwie, głaszcząc ją po ręku):* Masz młode serce, Vialetko. Ono nigdy się nie zestarzeje.

PANNA VIALET: Tyle już lat minęło, jak przyjechałam do tego miasta, a ciągle mi się zdaje, że prawdziwe życie jest przede mną. Gdzie ten Julek, mon Dieu?... Jak bym dopiero wczoraj rozpakowała ten swój koszyk. Czekam, czekam... na co ja czekam, Dianko?

DIANA: *(Zamyślona).* Wszyscy na coś czekają... Czy ja wiem, na co? Pewnie na to, co się jeszcze nie spełniło.

PANNA VIALET: *(Ożywiona, z ciekawością):* Zakochałaś się?

DIANA: *(Z lekkim zdumieniem):* Ach, nie, nie. Mam zimne serce, Vialetko.

PANNA VIALET: *(Zdziwiona i rozczarowana):* Ja w twoim wieku codziennie umierałam z miłości...

DIANA: *(Żartobliwie):* Czemu mnie pani tego nie nauczyła, mademoiselle? To byłoby zabawne — umierać z miłości.

PANNA VIALET: To było piękne. Oni odchodzili — ale nie mam im dziś tego za złe — każdy zostawiał mi wspomnienia. Jednego zabili Prusacy. Drugi kaszlał i pisał wiersze...

DIANA: Kochali panią?

PANNA VIALET: Nie wiem... To ja ich kochałam. Oni tylko mówili o miłości. Ale, czy to nie wszystko jedno? Jestem za stara na takie drobiazgi. To ja ich kochałam. Po latach to stało się ważniejsze od tego, czy oni mnie kochali...

BUDNY: *(Wchodzi).* Kąpiel gotowa, proszę panienki.

DIANA: *(Ze zniecierpliwieniem):* Dobrze, dobrze.

BUDNY: Woda stygnie, panienko.

DIANA: Widzi przecież Budny, że rozmawiam z panną Vialet.

BUDNY: Jak panienka rozkaże. *(Do panny Vialet, opryskliwie):* Pan Julek znów dziś za późno wyszedł do szkoły. Będę zmuszony powtórzyć jaśnie panu.

PANNA VIALET: *(Z przestrachem).* Ach... Mój zegarek zatrzymał się w nocy...

BUDNY: *(Ironicznie):* Oczywiście, proszę pani. Zegarki często się psują. *(Wychodzi).*

DIANA: *(Z rozdrażnieniem).* Czemu ojciec trzyma w domu tego człowieka... Nie lubię go...

PANNA VIALET: *(Bez przekonania).* Uczciwy, wierny...

DIANA: *(Gwałtownie).* Od tego czasu, kiedy go robotnicy zbili i wygnali z fabryki, żyje samą złością. Ile nienawiści musiało się w nim zebrać przez te lata...

PANNA VIALET: Moje dziecko... Czy ty tu coś zmienisz? Tacy ludzie zawsze byli na świecie...

DIANA: Ale trzeba im okazywać pogardę. Nie ukrywać, co się o nich myśli.

PANNA VIALET: Zapewne przyzwyczajeni są do tego. Pamiętam, kiedy żandrami generała Galifet przyszli po mego ojca... *(Ukrywa twarz w dłoniach).*

DIANA: Biedna mademoiselle... Niech pani nie wspomina tych strasznych dni. Przecież my panią kochamy. Jesteśmy twoimi dziećmi, Vialetko, to ty nas wychowałaś... Pamięta pani jakeśmy płakały obydwie nad losem Eugenii Grandet?

PANNA VIALET: Jakież to było smutne... I piękne. *(Pauza).* Ale ja tu gadam i gadam, a tyś jeszcze kawy nie piła.

DIANA: Wypiję po kąpieli. Która to godzina? *(Przeciąga się).* Och, jakże jestem zmęczona... Dwie noce nie zmrużyłam oka. Ale, byłabym zapomniała... Być może, że ktoś zgłosi się do mnie. Przywiozłam dla kogoś... upominek od koleżanki z Zurychu. No więc, jeśli się zgłosi, to obudźcie mnie *(Wbiega pokojówka Marysia).*

MARYSIA: Jaśnie pani już wstała i kazała powtórzyć, że zje śniadanie w pokoju panienki.

PANNA VIALET: Biegnę dopilnować, żeby zaparzyli mocnej kawy. *(Wybiega za Marysią. W drzwiach mijają się z Gustawem).*

GUSTAW: *(W stroju do konnej jazdy, z trzcinką w ręku. Zastępuje drogę Marysi).* Marysiu, Marysiu, śliczna jesteś jak poranek. *(Szczypie ją, Marysia wymyka się i ucieka).* Bonjour, ma petite Dianne. Ucałuj wujka. Daję słowo, prawdziwa Diana... Gdybyś nie była córką mojej siostry...

DIANA: *(Rozbawiona):* Jesteś niepoprawny, wujku.

GUSTAW: Jestem estetą, który nie potrafi przejść obojętnie koło piękna. *(Przegląda się w lustrze).*

DIANA: Właśnie stwierdziłam to przed chwilą.

GUSTAW: Rotmistrz Bieługin, adiutant naszego gubernatora — wczoraj byłem z nim na konnej przejażdżce — powiedział mi: „Gustaw Andrzejewicz, obydwaj się marnujemy w tym przeklętym mieście". Zabawne. To miły człowiek, z fantazją. Trzy folwarki w saratowskiej guberni. Zaprasza mnie do siebie. Pojadę. Co za życie... *(Podchodzi do okna).* Smród, dym i smutek. Po coś tu właściwie przyjechała?

DIANA: Wędrowne ptaki wracają do starych gniazd. A zresztą, tęskniłam trochę...

GUSTAW: Zabawne. Parę dni temu wybrałem się do zwierzyńca... Małpy, ptaki, niedźwiedzie. Nudno. Aż tu, proszę ciebie, lew w klatce. Wspaniały, posępny. Cóż za samotność. Długo patrzyliśmy sobie w oczy. „Tak, tak, przyjacielu, myślę sobie — uwięzili nas obydwu. Gdyby mojemu ojcu lepiej szła karta w szmędefera, polowałbym dziś w Afryce na takich jak ty." Zabawne... A do Suchodołów wpadałbym na głuszce. *(Mierzy ze szpicruty jak z fuzji).*

DIANA: I cóż na to lew?

GUSTAW: Patrzyliśmy sobie w oczy. Po chwili odchodzę, dosiadam „Rogera" i wracam truchtem do manežu. Przejeżdżam przez Brukową i nagle, zabawne: czuję uderzenie w plecy. Jakiś człowiek rzucił we mnie kamieniem. „Roger" się potknął, a ten człowiek pogroził mi pięścią i czmychnął.

DIANA: To przykre.

GUSTAW: Bieługin ma rację: przeklęte miasto. Wyrżną nas tutaj w końcu ci ouvrierzy twojego papy. Od stycznia, kiedy w Pitrze wybili trochę czerni przed Zimowym Pałacem, nie ma tutaj spokoju. Ciągle jakieś pogróżki, zamieszki. Zabawne, że muszę tkwić w tej dziurze Co by mnie obchodzili fabrykanci sukna, gdyby nie to, że jeden z nich został moim szwagrem? W Suchodołach chłopi całowali mojego ojca w rękę...

DIANA: Ale Suchodołów nie ma, biedny wujciu. Wszyscy żyjemy z mezaliansu mamy. Czemu nie weźmiesz posady w banku?

GUSTAW: To by mnie odebrało ostatnią satysfakcję, że twój ojciec, który mnie nie znosi, musi mnie utrzymywać. Zabawne. Nigdy nie miał pojęcia, co to jest życie. Zamienił je na sukno. Czy byłoby sprawiedliwie, gdyby jego praca szła na marne? Ktoś przecie powinien z niej korzystać. Więc czemu tym kimś nie mam być ja? Kiedyś dosiadam mojego „Rogera", klepię go po szyi i powiadam: „No, cóż? Tobie i mnie owies daje firma Kraus. Lecz kto nam daje rozkosz wspólnego galopu? My sami, Rogerze".

DIANA: I oczywiście patrzycie sobie w oczy?... *(Kiwa głową z pobłażaniem. Pauza. Gustaw przegląda się w lustrze. Zadowolony, bawi się trzcinką).* Czy używasz jeszcze tego samego paryskiego czernidła, wujciu?

GUSTAW: *(Muskając wąsy):* Powinni już zaprzęgać, jadę do manežu. *(Patrzy na zegarek).* Wrodziłaś się w twoją matkę. Obydwie potraficie być okrutne. *(Wchodzi pokojówka Marysia. Wnosi na tacy śniadanie i pisma).*

MARYSIA: Jaśnie pani już idzie. *(Wybiega).*

EWELINA: *(Więdnąca piękność, wchodzi w strojnym szlafroku. Za nią Budny, który zatrzymuje się w progu).* Nie mam tym ludziom nic do powiedzenia. Niech Budny im to powtórzy... *(Do Diany, która czeka nieco onieśmielona):* Jak się masz, jak się masz... *(Całuje ją z lekkim roztargnieniem):* Znów źle upinasz włosy. *(Do Budnego):* Niechże im Budny powtórzy, że jaśnie pan wyjechał.

BUDNY: Mówiłem im to, proszę jaśnie pani. Nie wierzą.

EWELINA: Obrzydliwość. Więc cóż ja im poradzę? *(Do Diany i Gustawa):* Oto macie mój poranek. Ci ludzie stają się coraz czelniejsi. Nachodzić dom o tej godzinie... Czemu Budny ich wpuścił?

BUDNY: Przyszli w delegacji fabrycznej. Chcą mówić z panem prezesem.

EWELINA: To jacyś straszni ludzie. Naszym językiem nie podobna się z nimi porozumieć.

BUDNY: *(Z naciskiem):* To jest delegacja fabryczna.

GUSTAW: No więc cóż z tego? Zabawne.

BUDNY: Delegacji się nie odprawia. Delegacji lepiej wysłuchać. Uspokoić. Obiecać...

EWELINA: *(Zniecierpliwiona).* Więc niechże im Budny obieca, co uważa za stosowne, i zostawi nas wreszcie.

BUDNY: Oni mnie nie lubią proszę jaśnie pani. Jaśnie pani przecież pamięta. *(Pokazuje wybite oko. Pauza).*

EWELINA: Więc co robić? Co robić? *(Z rozdrażnieniem).* Cóż za idiotyczna sytuacja! Wyjechać i narazić mnie na coś podobnego... Nigdy nie wtrącałam się do tych spraw. To jego sprawy. Jak on mógł... jak on śmiał... *(Wbiega Marysia).*

MARYSIA: Czekają w sieni... Jeden powiedział, że nie odejdą, dopóki jaśnie pan ich nie wysłucha. Źli jacyś... Jezusie Mario... *(Wszyscy wstają zaniepokojeni).*

BUDNY: W fabryce przerwali pracę. To jest — delegacja. Co jaśnie pani rozkaże?

EWELINA: *(Rozpaczliwie).* Gustawie...

BUDNY: *(Z odcieniem pogardy):* Nie radzę, proszę jaśnie pani.

GUSTAW: Zabawne. Wyrżną nas, słowo honoru. *(Pauza).*

DIANA: *(Przed lustrem, poprawiając włosy):* Proszę ich wpuścić do salonu. Za chwilę do nich zejdę. *(Marysia wybiega).*

EWELINA: *(Z przestrachem i ulgą):* Dianko...

GUSTAW: Coś podobnego.

DIANA: Głupstwo. *(Wzrusza ramionami).* Zaraz to załatwię. Umiem przecież rozmawiać z ludźmi. Poczekajcie tu na mnie. *(Wychodzi. Zostają Ewelina, Gustaw i Budny. Budny nieruchomo stoi przy drzwiach. Dłuższa pauza).*

GUSTAW: Czy Budny wie, którzy to przyszli?.. Czy wie, jak się nazywają?

BUDNY: Ja ich zapamiętam, proszę pana.

EWELINA: *(Przechadzając się nerwowo po pokoju).* Dlaczego od wyjechał? Jak mógł mnie tak zostawić... Nigdy nie maczałam rąk w jego sprawach.

GUSTAW: Spóźnię się do manežu. *(Bierze rogalik i macza w kawie).*

BUDNY: Pan prezes udał się do Warszawy w bardzo ważnych kwestiach.

GUSTAW: *(Z zainteresowaniem).* Zabawne. Co Budny wie na ten temat?

BUDNY: *(Przez ramię).* To moja rzecz, proszę pana.

EWELINA: *(Niespokojnie).* Czy Dianie uda się ich odprawić?... Oni nas nie cierpią, nienawidzą...

BUDNY: Sądzę, że tak, proszę jaśnie pani. *(Pauza).*

GUSTAW: Bieługin miał rację. Przeklęte miasto. Na pewno spóźnię się do manežu.

BUDNY: Pozwoli jaśnie pani, że odejdę.

EWELINA: Niech Budny idzie, niech idzie... *(Budny wychodzi. Pauza).*

GUSTAW: *(Przegląda pisma. Bierze numer „Tygodnika Ilustrowanego").* „Ofensywa Japończyków w Mandżurii..." Hm... „Teatr Łódzki na gościnnych występach w stolicy... Trzydziestolecie pracy scenicznej pana Ludwika Solskiego..." Nudne. *(Do Eweliny).* Czy wiesz, dlaczego on wyjechał?

EWELINA: *(Nie odpowiada).*

GUSTAW: Wyjechał do Warszawy prosić generał-gubernatora o posiłki wojskowe. Wczoraj mówili o tym w klubie.

EWELINA: Nie mógł pojechać kto inny?...

GUSTAW: Pojechał z delegacją. Fabrykantów sukna, oczywiście. Tutejszy gubernator Michajłow to pijak, nie potrafi zapewnić bezpieczeństwa. A zresztą tu w mieście prócz żandarmerii stacjonuje tylko jekaterynenburski pułk piechoty. I do tego niepewny. Nie wypuszczają ich z koszar. Jakieś spiski czy bunty. Wiem od Bieługina. A Michajłow— pijak. Gubernator — pijak. Zabawne.

(Czyta).

„Zebranie zarządu „Kropli Mleka...".

(Ziewa).

WŁADYSŁAW MACHEJEK

RACŁAWICE

Franciszek Grela z Racławic kończąc wspominki o przeszłości swej wsi i okolicy uśmiechał się żałosnymi zagięciami ust. Przeszłość smakowała jak piołun. Tak samo sędziwy już Jan Szarawara i Jan Woźniak, i Janina Belska, która raz po raz mruży oczy i patrzy szczelinami tylko, jakby jeszcze z rozmysłem obserwowała to, co się dzieje — wszyscy gorzki topią wzrok w starych dziejach.

— To było „życie" — wzdycha Grela — że wspominać się nie chce. Co tam sanacja plotła o jakiejś konstytucji... Konstytucja to prawo... A przecież było bezprawie i nędza. Przyszedł przednówek — podatki płać. Ostatni termin! Skąd wziąć na nie? Zaraz sekwestrator, wójt, policjant... U biedoty mogli już tylko pierzynki zabierać. Uciekało się z tymi pierzynkami w las. Przeważnie zawsze policjant dogonił i zabierał... Jeszcze chłop po mordzie dostał. Tak, tamta konstytucja dawała tylko bicia do syta. No, gdzie jak gdzie, ale dla naszej wsi, gdzie tyle krwi chłopskiej na polach się przelało, nowa Konstytucja nowej Polski będzie zapłatą za cierpienia, za krew.

*

W czasie partyzantki często było mi dane spotykać się z Racławicami i jej ludźmi. — Tu trzeba szybko wyjaśnić, że nazwę „Racławice" daje ludność miechowska nie tylko wiosce, ale bodajże całej gminie, a przede wszystkim, wszystkim wioskom i przysiółkom leżącym w zasięgu operacji racławickich w 1794 roku i gromadom w pobliżu Kopca Kościuszki, na drodze skąd przybył Naczelnik od Krakowa. — Otóż w czasie partyzantki zbadałem dopiero źródło istnej powodzi imienia „Tadeusz" w okolicach podkrakowskich. Źródło wypływa właśnie spod racławickiej strzechy. Rodzi się taki pierwszy skrzek płci męskiej, a szczęśliwa matka od razu wyrokuje:

— A niech mu będzie jak Kościuszce. Co tam daleko szukać, abo cudzych świętych. — Choć może nic nie wiedziała o Uniwersale Połanieckim Kościuszki ani tym bardziej o fortyfikacjach spod Saratogi, wzniesionych przeciw imperialistom angielskim w walczącej o wolność Ameryce Północnej. Nie wiedziała też chyba nic o obronie lewego skrzydła pod Dubienką przez Kościuszkę ani o legendarnej klaczy solurskiej.

Gdzie Kościuszkę wdzięczna pamięć ludowa nie przeniesie... Wszędzie tam, gdzie ktoś bronił ludu... Kościuszko uznał chłopów za ludzi, więc któż by, jeśli nie on, oparł się 700 lat temu w Lubarzycy Tatarom— zostały jeszcze pogorzeliska z kościółka.

A jakże było ze Szwedami? Proszowice niedaleko od Racławic... Panowie wydali naród polski na pastwę „lutrom". Znów pojawił się Kościuszko, tylko że nazywał się wtedy Czarniecki... Tradycja i pamięć ludowa ze łzą w oku pokazuje na dwa pistolety wmurowane w fasadę kościoła na pamiątkę odparcia Szwedów i przegonienia ich z tych okolic. Dziwne to pistolety, jeszcze dziwniejsze od tych zardzewiałków z samej bitwy racławickiej... Kto tam wzniecił opór ludu przeciw Szwedom, to wzniecił, ale był tak samo dzielny jak ten Tadeusz Kościuszek...

Kościuszko nie tylko nie umarł, ale żył w tęsknocie ludu jeszcze przed swym przyjściem na świat. Dlatego że istniały te same problemy ucisku i przemocy w Polsce i oczekiwano rewolucji, która zmieni położenie ludu w walce z wrogami wewnętrznymi i zewnętrznymi. W narodzie polskim nie ma czasu, oddali, ognia i rzek, które by dzieliły z Kościuszką. Kościuszko jest narodowy i ludowy.

Reakcja polska przez cały przeciąg dziejów z tradycji 3-majowych i kościuszkowskich starała się uczynić sentymentalną, ale nieszkodliwą niezapominajkę. Naród tymczasem bił się o realizację zamierzeń Kościuszki, o wolność dla ojczyzny i dla siebie.

W tradycjach i opowiadaniach krążących po racławickiej okolicy znajdujemy wystarczające ku temu osądowi dowody. Sama bitwa racławicka była ludowa. Pamięć o Naczelniku trwa po dziś dzień, jakby tu obozował dopiero przed paru laty. Ze wzgórza w Koniuszy i Luborzycy wyjeżdżał wraz ze sztabem, by powitać 2 tysiące kosynierów przybyłych pod dowództwem Śląskiego. Wyrazistość opowiadań jest tak dobitna, klasowa i narodowa duma tak oczywista, że jakbyśmy to dziś widzieli.

...Kosynierzy jednego „okumona" wyciągają z dołu ziemniaczanego w Dziewięciołach, śmieją się z niego. „Psiawiaro", przed Kościuszką się chowasz? Weź no go ta który za te długie wąsiska". Wzięli go do wojska i zaśpiewali:

— Przystąp, przystąp do Kościuszki będziesz jadał z mlekiem kluski.

Opowiada tradycja... Zda się, że huczą jeszcze bitewne bębny i dzwonią dzwony... i widok bitwy... plastyczny, jak na „Panoramie racławickiej" — Kosynierzy w siwych sukmanach, gromada za gromadą, poczynają się walić zza wzgórza na carską baterię... Carscy infanterzy srożą się. Ale Bartos... czapką zatkał lufę armatnią i wziął baterię. Carscy infanterzy uciekają teraz w popłochu, w kwietniowym słońcu pobłyskują wysokie ich czapy. I nagle w zbitej masie sukman wyrasta smagła postać w pasiastym mundurze.

— Kościuszek!!!

— Kościuszko...

Oto dlaczego narastał od wieków sentyment do Naczelnika. Kościuszko sprzymierzył się z ludem, by ratować ojczyznę. Nie chciał krwi chłopskiej za darmo — dawał ludowi prawa i targował się ze szlachtą o dalsze. W każdej chwili niebezpieczeństwa dla Polski i ludu widziano Kościuszkę obok chłopskiej sukmany w rosochatym cieniu postawionyc' sztorcem kos.

Opowiada tradycja... Idąc drogą powrotu Kościuszki z Racławic ku Krakowowi przez Zielenicę, Muniakowice, Prandocin i Słomniki ku Michałowicom — usłyszysz od stuletnich starców anegdoty bojowe i werbunkowe, jakby nagrane wprost z wypowiedzi kosynierów.

Chłopki chrzczą synów imieniem Tadeusza, który chciał „upowszechnić zapał", który wolność chciał dać wszystkim bez reszty obywatelom Rzeczypospolitej. Chrzcili wtedy, gdy upadały powstania, a potem znów muzyka pańskich salonów głuszyła chrzęst wyzwoleńczej broni. Gdy służalcy zaborczych stolic rozlanecznionym krokiem szli podpisywać pogrzeb ojczyzny i wolności — i wtedy, gdy reakcja polska wyzwoliła siebie, nie lud.

Powstała KPP, powstała w tych okolicach NPCH, lud już miał rzeczywiście swoich przywódców, którzy każą bić panów, a nie prosić ich o łaskę. Nędza panoszyła się na wsi racławickiej. Podatki, sztrafy, jajko za trzy grosze — za dwa jajka pudełko zapałek...

Szli manifestować. Nie, nie skakali pod nutę okłamywaczy sanacyjnych i z prawicy ludowej. Nie śpiewali:

DIANY

Wiesz, jak te czasy się zmieniają. Dawniej wysyłali wojsko przeciw Napoleonowi, a teraz rzuca się je na pomoc fabrykantom sukna.

EWELINA: Grałeś wczoraj w klubie? Kto był?

GUSTAW: Mały szmędeferek: Jak zawsze: młody Lammert, Warszawski, Paust... Mittauer. Ci sami. Kupczyki.

EWELINA: Przegrałeś?

GUSTAW: *(Ze znudzeniem).* Przegrałem.

EWELINA: *(Podchodzi do okna):* Znowu ten dym... i błoto. Ach, wyjechać stąd jak najprędzej. Nie mogę już dłużej znieść widoku brudnego nieba, kominów... i tutejszych ludzi. Wyjechać, wyjechać, jak najprędzej... odetchnąć morskim powietrzem...

GUSTAW: Zabierz mnie z sobą. Pojedziemy do Monte... *(Robi dłonią ruch krupiera).*

EWELINA: Odpocząć od was wszystkich...

GUSTAW: Wystarczy, że odpoczniesz od niego. Czy mam umrzeć z nudów w tej dziurze?

EWELINA: Męczycie mnie. Och, jakże mam tego dosyć...

GUSTAW: Pożycz mi przynajmniej sto rubli.

EWELINA: Jeden Julek jest mój. Naprawdę mój...

GUSTAW: Twój, no i... jego. Zresztą nie jest podobny ani do nas, ani do tych... *(wskazuje fotografię nad łóżkiem)*... Krausów. Wiesz? To dziwny chłopiec. Będą z nim kłopoty.

EWELINA: *(Niespokojnie):* Co ty pleciesz, Gustawie?

GUSTAW: Dziwny smarkacz. *(Bierze rogalik i macza w kawie).* Sensat jakiś czy co... I te okulary. Co on właściwie o mnie myśli? Zabawne. Ja w jego wieku byłem zupełnie inny.

EWELINA: *(Ze znudzeniem):* Ty w jego wieku... *(Pauza).* Czemu Diana tak długo nie wraca?

GUSTAW: Pożycz pięćdziesiąt rubli. Czuję dzisiaj wenę. Bieługin... *(W drzwiach ukazuje się Diana).*

EWELINA: Poszli?

DIANA: *(Zamyślona, jakby przybita. Z roztargnieniem).* Poszli... *(Pauza).*

EWELINA: Chwała Bogu. Czegoż od nas chcieli?

DIANA: *(Odwrócona do okna):* Nie wiem... Jeden z nich powiedział, że pamięta, jak mnie wozili w wózku po ogrodzie. Uśmiechał się przy tym... Ale powiedział to tak, jakby mi miał za złe, że mnie wozili... W wózku po ogrodzie. To dziwne. Czy ja mu zrobiłam coś złego?

EWELINA: Cóż za głupstwa... *(Pauza).* Ale o co w końcu chodziło? Czego chcieli od ojca?

DIANA: Nie wiem... Podobno jakieś nieporozumienia z dyrekcją... nie chcieli ze mną rozmawiać. Zapewniłam ich tylko, że ojca nie ma. I że jak wróci, to wszystko załatwi.

GUSTAW: To nawet nie głupio. A cóż oni na to, ci ouvrierzy?

DIANA: Milczeli. Tak jakoś... dziwnie. Nie rozumiem. *(Marszczy brwi, jakby chciała sobie coś przypomnieć).* Przecież — ja nigdy nie miałam z tym wszystkim nic wspólnego. Nic. A jednak...

EWELINA: *(Z niecierpliwością):* No, ale poszli w końcu?

DIANA: *(Przy oknie, półgłosem).* Tak. Poszli.

EWELINA: No, to chwała Bogu. *(Uspokojona przegląda pisma pijąc kawę. Pauza. Gustaw przypatruje się fotografii wiszącej nad łóżkiem).*

GUSTAW: Opowiadali wczoraj w klubie, że ten stary Kraus — założyciel, mocno utykał na nogę.

EWELINA: *(Niechętnie, znad pisma):* I cóż z tego? Paplesz i paplesz...

GUSTAW: *(Z niezmąconym spokojem):* Wśród jego robotników krążyły podobno pogłoski, że nocą przez komin przychodzi do starego diabeł i znosi mu złoto. I że stary ma u lewej nogi kopyto. Co wy na to? Kopyto... *(Pauza).* A w Suchodołach było łóżko, na którym spał Zygmunt Waza. *(Pauza. Do Diany):* Miałaś dziadka, którego odwiedzał diabeł. Zabawne.

EWELINA: *(Wzruszając znad pisma ramionami):* Nie znałam go. Umarł przed moim ślubem.

GUSTAW: *(Złośliwie).* Teść z kopytem... słowo honoru. Podobno nie umiał czytać, wystarczyły mu liczydła. *(Pauza).* Dawne lata. Nie mieli jeszcze pojęcia, ile można na nich zarobić. Ale teraz już wiedzą. No i trzeba wzywać wojsko.

DIANA: Uczą się... Cóż w tym dziwnego? Na świecie przecież istnieje postęp.

GUSTAW: *(Zdziwiony).* Postęp?... A, oczywiście, oczywiście. Najlepszy dowód, że grywam w szmędefera z tym żydkiem Mittauerem. *(Pauza).* Podobno ciągle się kręcą wśród nich ci... ci socjaliści. Bieługin mi opowiadał, że ich wódz nazywa się Marks. Podobno jest śpiewakiem cerkiewnym w Tule.

DIANA: *(Ze znużeniem):* Marks już dawno nie żyje... Urodził się w Trewirze, był wielkim uczonym...

GUSTAW: No, więc w Trewirze. Możliwe. Bieługin widział go w zeszłym roku na jarmarku w Tule. *(Przygląda się z zainteresowaniem toaletowym drobiazgom Diany. Ziewa i patrzy na zegarek).* Spóźniłem się do manežu.

DIANA: *(Gwałtownie):* Ach, dość już, dość... Proszę was, przestańcie... *(Przeciera dłonią czoło).* Daruj mi, mamo. Taka jestem zmęczona... *(Wchodzi Marysia z tacą. Chce sprzątnąć ze stołu).*

DIANA: Przygotuj mi kąpiel.

MARYSIA: Woda już dawno wystygła, proszę panienki.

DIANA: *(Cicho, z westchnieniem):* Więc napuść świeżej... *(Marysia wybiega. Ewelina i Gustaw patrzą na siebie z konsternacją).*

DIANA: *(Ze zmęczonym uśmiechem):* Pójdziecie już, prawda? Nie gniewajcie się na mnie... *(Sięga po szlafrok, rzucony na poręcz łóżka i wychodzi).*

GUSTAW: Biedna mała. Przestraszyła się. *(Patrzy na zegarek).* No, trzeba iść, przejażdżkę diabli wzięli.

EWELINA: *(Z niesmakiem):* Histeria... W mojej obecności... Cóż za brak elegancji. Nasza matka nigdy na to nie pozwalała.

GUSTAW: Nasza matka... To były inne czasy. Czy kazała ci przyjmować delegacje fabryczne? Zabawne. Chłopów w Suchodołach wpuszczało się na ganek.

EWELINA: A mimo to kochali nas.

GUSTAW: Po swojemu. *(Pauza).* Pożycz dwadzieścia rubelków. Oddam. *(Ewelina wyciąga z woreczka banknot. Gustaw, zadowolony, przegląda się w lustrze i wychodzi. Ewelina zostaje sama. Opiera głowę na fotelu i wzdycha. Dłuższa pauza. Wchodzi Marysia i sprząta ze stołu).*

EWELINA: *(Znużonym głosem).* Czemu ta dziewczyna od Wysockich dzisiaj nie pracuje?

MARYSIA: Jaśnie panienka ją zwolniła...

EWELINA: *(Powoli, z przymkniętymi oczyma):* Zwolniła... Więc za co jej się płaci?... Od jutra będzie szyć w służbowym...

MARYSIA: Tak, proszę jaśnie pani.

EWELINA: Maszynę się stąd wyniesie... A tę dziewczynę jutro zatrzymasz dłużej.

MARYSIA: Tak, proszę jaśnie pani. *(Sprząta). (Pauza).*

EWELINA: *(Jak przedtem):* A cóż u tych Wysockich?... Mąż pracuje jeszcze w naszej fabryce?

MARYSIA: *(Z przestrachem).* On... proszę jaśnie pani, umarł. Dawno już umarł... Na katordze. Będzie już z dziesięć lat.

EWELINA *(Po chwili milczenia, nie otwierając oczu).* A syn? Mieli przecież syna...

MARYSIA: Nie wrócił jeszcze z więzienia...

EWELINA: *(Zrzuca z kolan gazetę):* No dobrze już, dobrze. Śpiesz się. Pomożesz mi się ubrać. *(Przygląda się sukniom Diany rozrzuconym na łóżku. Bierze je do ręki, odkłada. Wychodzi. Za nią wybiega Marysia z tacą. Scena pusta).*

BUDNY: *(Wchodząc).* Jaśnie panienka kazała tutaj zaczekać *(Wprowadza Wiktora i Kostkę. Kostka w zniszczonym studenckim mundurze bez odznak. Wiktor ubrany porządnie, z odcieniem elegancji; w ręku zwykła sukienna czapka).*

KOSTKA: *(Drwiąco):* Jaśnie panienka?...

BUDNY: Panna Diana Kraus. *(Pauza. Przypatruje się im badawczo).* Panowie... w jakiej sprawie?

WIKTOR: *(Sucho):* Panna Kraus zna tę sprawę. *(Siada na kanapce i zapala papierosa).*

BUDNY: *(Milczy nieufnie. Po chwili wychodzi).*

KOSTKA: Nie podoba mi się ten facet.

WIKTOR: *(Obojętnie).* Fagas.

KOSTKA: Jakiś szpiclowaty... No, ale czort z nim. *(Rozgląda się ciekawie po pokoju).* Co za szyk... *(Przygląda się drobiazgom, rozrzuconym na toaletce).* Wielka księżniczka czy co? Tutaj fioły to chyba nie zaglądają. *(Z niepokojem):* Ty, a możeśmy się pomylili?

WIKTOR: Napisała wyraźnie. *(Pauza).*

KOSTKA: Psiakość. *(Bierze do ręki srebną szkatułkę z biżuterią Diany. Pokazuje Wiktorowi z daleka ciężki złoty medalion na łańcuchu):* Widziałeś?

WIKTOR: Odłóż. Co cię to obchodzi?

KOSTKA: *(Odstawia szkatułkę z pewnym żalem):* Phi, dla ciebie to nic. Tyś przecie szlachcic... Czerwony hrabia. Ale ja? Szewski syn. Zawsze przyjemnie popatrzeć. *(Po chwili):* A u was w domu tak samo było?

WIKTOR: *(Pobłażliwie):* Skądże... Skromny dworek... Chude życie.

KOSTKA: A ręce masz pańskie. *(Śmieje się):* Daj papierosa. *(Zapala).* Ciekawe. Co ją może z nami łączyć? Jaśnie panienka... *(Zamyśla się. Po chwili, wskazując fotografię wiszącą nad łóżkiem).* Przyjemny jakiś staruszek. Dziadzio pewnie...

WIKTOR: Za dużo gadasz. Przestań się kręcić.

KOSTKA: *(Przysiada na parapecie okna):* Wiesz? Czasem nudzi mi się takie życie. Ani domu, ani rodziny. Ot, włóczęga... I ciągle fioły na karku. Psie życie...

WIKTOR: *(Drwiąco).* Rozkleił się chłopaczek? *(Obserwuje go bacznie).*

KOSTKA: Ech, nie to... Ty tak zaraz... Pogadać z tobą nie można.

WIKTOR: Więc o co ci chodzi? Mów jasno.

KOSTKA: Noszę niby jeszcze ten mundur... ale co? Kpiny. Wykolcił się człowiek. A może trzeba było się uczyć, kształcić? Mój stary chciał, żebym był lekarzem. Od ust sobie odejmował... Nie wie jeszcze.

WIKTOR: Filistrom do gardła zaglądać? Za tym tęsknisz?

KOSTKA: *(Kręcąc głową):* Nie, nie to... Zresztą, może ja tylko tak... ojciec mi się przypomniał. *(Pauza. Wiktor wzrusza ramionami).* Ja ciebie czasem, Wiktor, nie rozumiem. Właściwie... o co ci w tym wszystkim chodzi? Dziwny jesteś jakiś: Milczysz, cudzego zdania nie słuchasz. Z górą partyjną koty drzesz...

WIKTOR *(Wzgardliwie):* To durnie.

KOSTKA: *(Z wahaniem).* Powiedzmy. Ale siedzą w Centralnym Komitecie. A jeśli im się sprzykrzy ta cała zabawa i rozwiążą Wydział Bojowy? To co wtedy?

WIKTOR: Głupiś. W Centralnym Komitecie Wydział Bojowy ma swoich przedstawicieli.

KOSTKA: No i co dalej? *(Zniżonym głosem):* Frakcyjka?...

WIKTOR: Milczałbyś lepiej. Za dużo chcesz wiedzieć.

KOSTKA: *(Patrzy nań z ukosa. Pauza. Gwiżdże jakąś melodię. Po chwili):* No, czegoż ona nie przychodzi? Ciekawym czy ładna. Phi, jabym też był ładny, gdyby się tak ze mną cackali. *(Przegląda się w lustrze i spluwa z obrzydzeniem).* Wiktor?...

WIKTOR: No?

KOSTKA: To nawet ładnie brzmi: Wiktor i Diana... Nie? *(Błazeńsko):* Diaana... Takiej jeszcześmy nie mieli.

DIANA: Przypatruje im się uważnie od progu, po czym *(stłumionym głosem):* Panowie do mnie?

KOSTKA: *(Zmieszany na jej widok, z podziwem):* Psia... kość...

WIKTOR: Dostałem list. Czy mam przyjemność z panią Dianą Kraus?

DIANA: Tak *(Podchodzi bliżej).* Więc to pan? *(Patrzy nań z mieszaniną podziwu i onieśmielenia).*

WIKTOR: *(Z uśmiechem):* Przypuśćmy.

DIANA: *(Półgłosem).* Dużo o panu słyszałam... Od moich kolegów, pepesowców. Więc tak wygląda ktoś, kto...

WIKTOR: *(Jak przedtem):* Cieszy mnie, że mamy wspólnych przyjaciół. Wraca pani z Zurychu.

DIANA: Tak. Przywożę upominki. Zdaje się, że... kosztowne.

KOSTKA: *(Chcąc zwrócić na siebie uwagę):* Pamiątki ze Szwajcarii? Haha... To nieźle powiedziane.

DIANA: *(Patrzy nań stropiona, jakby go dopiero dostrzegła):* Przepraszam, może się źle wyraziłam.

KOSTKA: *(Zdziwiony):* Dlaczego?

WIKTOR: *(Mierzy go ostrym wzrokiem. Do Diany, ciepło):* Czy były kłopoty na granicy?

BUDNY: *(Wchodzi. Rozgląda się bystro).* Jaśnie panienka mnie wzywa?

DIANA: *(Krótko, z niechęcią).* Nie. *(Do Wiktora).* Ach, było bardzo wesoło, urządziliśmy piknik z tańcami. Jaka szkoda, żeście musieli wyjechać... A pana... *(do Kostki)* wciąż wspominała Lusia...

KOSTKA: *(Z osłupieniem).* Lu... Lusia?

DIANA: *(Grożąc mu filuternie palcem):* No, no, znamy się na tym, niech się pan nie wykręca. *(Do Budnego, oschle):* Nie będzie mi Budny potrzebny. *(Budny kłania się i wychodzi. Diana przystępuje do drzwi i słucha czy odszedł).*

WIKTOR: W porządku? *(Wstaje i zbliża się do niej).*

DIANA: *(Przy drzwiach, potwierdza ruchem głowy):* Możemy mówić swobodnie. *(Zamieniają spojrzenie z Wiktorem, stojąc blisko siebie. Kostka patrzy na nich z ciekawością).*

WIKTOR: Chcielibyśmy liczyć na panią... w pewnych okolicznościach. Czy to byłoby możliwe?

DIANA *(Do Wiktora):* Zrobię wszystko... czego ode mnie zażądacie...

KURTYNA.

Kazimierz Brandys

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI *NA MARGINESIE JEDNEGO KONKURSU*

TAK WIDZIMY NIEMCY

Z licznych doświadczeń wiemy bardzo dobrze, że znakomita większość konkursów domagających się odpowiedzi w jakiejś sprawie czy oceny jakiegoś zagadnienia — daje plon albo ilościowo, albo jakościowo słaby. Gdy we wrześniu ub. r. przeczytałem, że Wojewódzki Komitet Obrońców Pokoju w Szczecinie ogłosił konkurs na temat „Tak widzę Niemcy" — wzruszyłem pesymistycznie ramionami. Nie rokowałem konkursowi wielkich nadziei oczekując albo powodzi frazesów, albo—co jeszcze gorsze—posuchy. Temat jest bowiem trudny i delikatny.

W odpowiedzi na apel ogłoszony przez prasę szczecińską, radio i stosowne ogłoszenia nadeszło 1037 prac. Konkurs sięgnął zresztą — budząc zainteresowanie — poza województwo szczecińskie. Ponad 200 prac nadeszło z innych terenów; tylko wśród bardziej ciekawych znalazły się odpowiedzi nadesłane z Ziemi Lubuskiej, Wrocławia, Rzeszowa, województw gdańskiego, białostockiego. To zainteresowanie w całym kraju imprezą, bądź co bądź urządzaną w skali jednowojewódzkiej, wskazuje na żywotność tematu. Ta ważność oczywiście nie jest żadną niespodzianką! Niespodzianką natomiast jest jakość i zawartość nadesłanych odpowiedzi.

Z ponad tysiąca wypowiedzi 100 odpowiedzi było ze wsi, 300 z samego Szczecina, 45 proc. nadesłała młodzież szkolna, której zainteresowanie ankietą było specjalnie duże, w wielu szkołach organizowano wewnętrzne dyskusje nad zagadnieniem Polska—Niemcy.

Jury obradujące pod przewodnictwem Edmunda Osmańczyka nagrodziło osiem, a wyróżniło dwadzieścia prac.

Uważna lektura wypowiedzi ustala trzy zasadnicze ich typy.

Najliczniejsze — z natury rzeczy — odpowiedzi są zlepkiem zdań przeczytanych w prasie. Są to wszystko słuszne stwierdzenia zaczerpnięte przez autorów z lektury gazet, uczestnictwa w zebraniach publicznych itp. Utarło się mniemanie o nikłej wartości tego rodzaju wypowiedzi „z drugiej ręki". Lekceważy się je — lekceważąc tym samym pracę wszystkich publicystów i literatów, skoro nie co innego, ale właśnie przyswojenie sobie tych prawd, które my co dzień propagujemy i wykładamy, najlepiej świadczy o celowości i owocności tej pracy. Chodzi jednak o coś ważniejszego. Świadome i umiejętne powtarzanie słusznych myśli przeczytanych i posłyszanych, świadome i umiejętne posługiwanie się taką wiedzą nabytą, jest pierwszym stopniem do dalszego, już bardziej samodzielnego, myślenia. Przed wojną robotnik nie czytał wcale gazet. Dziś czyta je tak gorąco, że podane tam sformułowania uznaje za swoje. Jutro może sam sięgnie po pióro korespondenta. A niebawem on sam, czy jego dzieci, już zaczną rozumować zupełnie samodzielnie i używać argumentów nie przyswojonych, ale własnych, a w każdym razie sformułowanych własnymi słowami. Są to szczeble awansu społecznego odbywanego w dziedzinie kulturalnej i politycznej. Jeżeli w kilkuset odpowiedziach na konkurs szczeciński zauważyć można było niewymyślny, ale rozsądny i logiczny sposób posługiwania się argumentacją przeczytaną w gazetach lub usłyszaną w radio — dowodzi to, że autorzy przyswoili sobie te prawdy, a więc że ich sposób oceny Niemiec i Niemców przestał był fałszywy, idealistyczny i nacjonalistyczny, a stał się klasowy i naukowy. Ogromna ilość odpowiedzi tego typu wskazuje na dokonywające się w naszych masach narodowych przewartościowywanie tradycyjnych ocen narodu niemieckiego. Przyjmując nawet poprawkę na cyniczne posługiwanie się cytatami z dzienników celem wyłudzenia nagrody — to poprawka taka dotyczyć może jedynie niewielu, łatwo to wyczuć w formułowaniu odpowiedzi, w doborze argumentów, w tonie całego listu.

Drugi typ listów pochodzi od autorów, którzy osiągnęli już wyższy stopień zrozumienia sprawy Niemiec i Polski. Potrafią już oni argumentować własnymi zdaniami, wypowiedzi ich cechuje ton bardziej żarliwy, osobisty, przejęty. Autorzy wprowadzają już do argumentacji swe własne wojenne przeżycia: wszelkie nieszczęścia doznane od Niemców, śmierć najbliższych, przeżycia obozowe i więzienne, katorgi i tortury — i próbują przezwyciężać, świadomie przezwyciężać wszelkie wynikające z tamtych doświadczeń, generalizujące uprzedzenia. Jest to postawa godna najwyższego szacunku. Z wypowiedzi tych widać, jak wielką rolę odgrywają wszelkie osobiste kontakty, czy to z Niemcami, przybyłymi do nas z NRD, czy to zetknięcia np. z okazji Berlińskiego Festiwalu, czy też nawet świadectwa osób trzecich, które były z jakimiś wizytami czy delegacjami w NRD. W odpowiedziach na ankietę widać dobitnie, jak starannie należy układać listy personalne wszelkich delegacyj, by miały one szeroki, terenowo i społecznie — dobór delegatów, którzy ciesząc się zaufaniem swego zespołu, zespół ten później potrafią przekonać o prawdach osobiście sprawdzonych.

Wśród nagrodzonych wypowiedzi znalazła się jedna, bardzo charakterystyczna. Młody uczeń, chłopak z Technikum Budowy Okrętów i Energetyki, będący zapalonym filatelistą, odpowiedź swą ogranicza do przeglądu serii niemieckich znaczków pocztowych wydawanych kolejno w latach 1935, w 1943 i w NRD. Wizerunki popularyzowane na znaczkach pozwalają na ustalenie ówczesnych i obecnych treści wychowawczych państwa niemieckiego, a to z kolei pozwala na wyciągnięcie dalszych wniosków, tyczących naszego wzajemnego stosunku z Niemcami, z NRD. Wypowiedź młodego ucznia jest przykładem świetnej publicystyki.

Jest wreszcie trzeci, już może nie rodzaj, ale element wypowiedzi, który często przewija się zarówno w pierwszej, jak w drugiej grupie tutaj przeze mnie wyróżnionej. Są to opisy konkretne i bardzo osobiste faktów pomocy ze strony Niemców, przeżytych przez ich autorów podczas wojny, podczas działań wojennych, podczas okupacji, podczas pracy w niemieckich fabrykach i u „bauerów", podczas pobytu w więzieniach i obozach koncentracyjnych. Na pochwałę autorów należy zapisać, że żadne z nich nie zatraca prawdziwej proporcji w opisie tych spraw: pomoc świadczona była pojedynczo, po kryjomu, często w sposób drobny, jakby mimowolny, często było to po prostu zamknięcie oczu w stosownym momencie. Zarejestrowanie tych faktów jest kapitalnym plonem konkursu. Powtórzenie konkursu w innych województwach, skąd również sygnalizują bogaty plon odpowiedzi, może zebrać małą antologię tego rodzaju pomocy. Autorzy wypowiedzi słusznie formułują wniosek: tacy właśnie jak ci Niemcy, którzy nam pomagali, budują dziś zręby NRD i próbują wychować inaczej naród niemiecki; takim Niemcom, z własnego doświadczenia wiemy, mamy powody ufać, więc z NRD możemy żyć w przyjaźni, leży też w naszym narodowym interesie, by tacy Niemcy mogli jak najprędzej wychowywać nie część swego narodu, ale cały ten naród. Jedna z wypowiedzi przytacza fakt odnalezienia w skrytce w domu na ziemiach zachodnich starego sztandaru KPD — i znowu wniosek: ukrywający go Niemiec był przeciwnikiem Hitlera, zasługuje więc on, czy jego przyjaciele, na nasze zaufanie.

Argumenty osobistych przeżyć są najważniejszymi, które każdy z biorących udział w ankiecie położyć może na szali dyskusji o Niemcach dawnych i obecnych. Te więc odpowiedzi zostały w pierwszym rzędzie nagrodzone. Wśród autorów takich listów znajdują się przede wszystkim robotnicy (I nagroda: syn kolejarza, robotnik bazy rybackiej w Świnioujściu, II nagroda — bezpartyjny pracownik fizyczny z fabryki farb i lakierów, dalsze nagrody: kolejarz, pracownica POM-u, członek spółdzielni produkcyjnej, robotnik elektrowni), gdyż właśnie oni bardziej niż przedstawiciele inteligencji mieli możność zetknąć się z niemieckim robotnikiem, z niemieckim prostym człowiekiem, i doświadczyć, że nie wszyscy Niemcy są hitlerowcami.

Ogromny, nadspodziewanie ciekawy, sukces szczecińskiego konkursu wskazuje na to, że coraz bardziej ten właśnie — klasowy — sposób oceniania Niemców staje się udziałem mas pracujących naszego kraju.

Myślę, że warto by z kolei zająć się bardziej gruntownym niż to uczyniłem zbadaniem całego materiału konkursowego, zebranego tak w szczecińskim jak w innych województwach. W ten sposób konkursy te staną się dobrze przeprowadzoną, właściwie przemyślaną, celową i owocną akcją polityczną i agitacyjną.

Kazimierz Koźniewski

ZAWSZE ŻYWE

„Patrz Kościuszko na nas z nieba..." i „Bartoszu, Bartoszu, oj nie traćwa nadziei..." Ich Kościuszko był realistą i taki w tradycji chłopskiej pozostał.

Gdy sanacja szalała, wieś racławicka śpiewała:

Poprzez miasta, poprzez sioła
Płynie z wichrem mocny zew
I lud do powstania woła
I ludu rozbudza gniew.

Albo na inną melodię:

Nikt nie miał nad nami litości,
My także jej mieć nie będziemy.
Nikt nie chciał nam ziemi dać — naszej własności,
My sami ją sobie weźmiemy.

Naród roboczy jednolicie upominał się o swoje prawa. Dziewczęta śpiewały, że „za braćmi nie ostaniem w tyle", „nie płakać na bratniej mogile, ale zemste w sercu będziem ryć", więc:

„Nasze siostry z suteryn,
z poddasza
Robotnice z warsztatów i biur
Przyłączamy się do walki
waszej..."

Rząd sanacyjny nie zatroszczył się nawet o tę „niezapominajkę", co mówić dopiero o losie milionów mas chłopskich. Pal sześć, że dygnitarze nie pofatygowali się do Rzędowic, by zaopiekować się potomkami Bartosza — bo... Bo drogi trzęsące i w ogóle jechałoby się nie na bal czy polowanie. Ale potomkowie Głowackiego sami udali się po tamtej wojnie do Warszawy z prośbą o nadział ziemi, której mieli za mało. Akurat parcelowano miejscowy dwór. Jednak to była parcelacja dla tych, którzy mieli pieniądze, kłaniali się więc na próżno ministrom...

— Ile macie ziemi? — pytano.

— Trzy hektary.

— Ech — machnięto ręką: „takich dużo, trzeba by wszystkie dwory dzielić".

Znów przyszło do krwi na polach Racławic. Pod hasłem zniesienia ucisku i Berezy, pod hasłem poprawienia bytu chłopskiego. W Zielone Świątki 1937 roku.

Wojewoda kielecki Dziadosz pozwolił na manifestację, ale później — na 48 godzin przed jej rozpoczęciem — cofnął pozwolenie. A tu już szykowała się do drogi cała chłopska Polska Południowa. Pieszo, bo kogo było stać na pociągi. Bielipłotkowski Składkowski przysłał 2.000 policji i kazał obstawić wszystkie drogi — Szczucin, Opatowiec, Kije, brzegi Wisły... Zarząd SL, lojalny wobec zakazu, na próżno powstrzymywał chłopów. Mimo że strzelano po drogach, zatrzymano pochody z Jędrzejowskiego, Pińczowskiego i z Galicji, mimo że nikt z przywódców ludowcowych nie przybył — przemknęło się między gęstymi posterunkami dziesięć tysięcy chłopów z samego rejonu Racławic i Miechowa. Mieli swoich przywódców, nie zatwierdzonych przez panów. Ci nie zlękli się zakazów, jeden po drugim szczerze i śmiało przemawiali z Kopca. Natomiast jakiś ewangelista „piastowy" żegnał się i zaczynał — nie dano mu kończyć — od ewangelii. Już dość tego nasłuchali się. A chłopskie brzuchy nadal burczą, a pańskie nadal dzierżaste. Więc podjęli okrzyk, jak program działania, i bił ten krzyk pięścią:

— Niech żyje sojusz robotniczo-chłopski!

Wtedy pięciuset policjantów na koniach ruszyło do szarży. Momentalnie utworzyło się czoło oporu. Gromadnym działaniem, łańcuchowo, podawano kamienie. Krwawiły pyski końskie. Zalepiec wyrwał granatowemu szablę i płazował. Policja cofnęła się. Padli Kowalski i KPP-owiec Józef Karkowski. Dopiero koło południa napadli granatowi na pojedyncze grupy chłopskie, które rozchodziły się ku Janowiczkom, ku Topoli. Ilu wtedy było zabitych? Ilu rannych? Rodziny taiły straty, ranni bez opieki umierali z ran.

A Miechów wyglądał jak oblężona twierdza. Nikt miasta nie oblegał, ale tak czuła się sanacja w Polsce. Na drugi dzień zabroniono mieszkańcom wychodzić z domów. Sklepy zamknięte. Cmentarna cisza. Fruwały tylko policyjne wozy, nawiozły pięciuset aresztowanych. Prokuratorzy i sędziowie przygotowywali proces przeciwko tym, którzy żądali sprawiedliwości.

*

W imię ideałów, wolności i sprawiedliwości, tak żywych wśród chłopów od czasów Kościuszki, podniosła PPR sztandar walki wyzwoleńczej i narodowej. W Miechowskiem powstaje potężny oddział GL im. Bartosza Głowackiego...

W nocy z 24 na 25 grudnia 1942 roku razem z wybuchami peperowskich granatów w lokalach „nur für Deutsche" w Krakowie — na zburzonym pomniku Kościuszki gwardziści składają bukiet biało-czerwonych róż i wstęgę z napisem: „Na co przysięgałeś, my nie zdradzimy".

Kościuszko mówił, że w „pogardzie śmierci jedyna nadzieja polepszenia losu naszego i przyszłych pokoleń". Testament ten podjęli wyzwoliciele narodu polskiego. W Sielcu, nad daleką Oką, w ZSRR powstał zalążek Wojska Polskiego — Dywizja im. T. Kościuszki. Żołnierze polscy przy boku Armii Radzieckiej przynieśli nam wolność.

Chłopi dzięki braterskiej pomocy robotników otrzymali ziemię i prawa. Zrealizował się sojusz robotniczo-chłopski w rządach robotniczo-chłopskich. Projekt Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, nawiązując do wspaniałych tradycji przeszłości, gwarantuje prawa ludu na przyszłość.

*

Rozmowa z chłopami racławickimi była długa. Przemierzyła szmat historii i doszła do projektu Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Jan Woźniak powiedział:

— To, co napisane w projekcie, to już jest. Co tu gadać więcej. Gdyby dotąd sanacja była, to bym się z dwoma braćmi szarpał o gospodarstwo... A Polska Ludowa wzięła moich braci do pracy w mieście.

Czworo ich tylko, a głosy teraz wybuchły jak kipiel.

— O to chodzi, jak jeszcze będzie.

— Właśnie!

— Sami sobie tylko możemy pomóc.

— Wiadomo, że pracą! Czytałem projekt w gazecie i zauważyłem, że nie darmo chyba mówi się: praca to honor...

— Nie honor dla mnie, gdyby u sąsiada lepiej udały się zbiory niż u mnie.

I tu przebił się głos Janiny Belskiej. Odchyliła chusteczkę z czoła. Ona jest sekretarzem gminnym ZSCh, radczynią w GRN.

— Praca, powiedzieliście... Żeby było lepiej, powiedzieliście... Racławice nie mogą się poszkapić. Konstytucję my mamy wypełnić, my — znaczy obywatele. Ale jak? Po prostu, tak jak robotnicy. Idzie wiosna, siewy... Trzeba wszystko dać, żeby zbiory były wyższe jak w roku przeszłym, chociaż metr z hektara więcej... Konstytucja to Polska, a dzisiejsza Polska to nasza Ojczyzna.

Władysław Machejek

JAN BŁOŃSKI

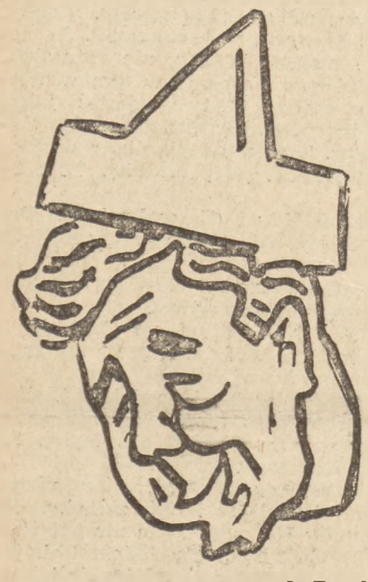
O SATYRZE — ROZMAICIE

1

Leżą oto przede mną trzy tomy satyry poetyckiej: Janusza Minkiewicza „Pigułki" (Biblioteka „Szpilek", 13), Antoniego Marianowicza „Bez pardonu" (Biblioteka „Szpilek", 14) i Józefa Prutkowskiego „Do żywego", wszystkie trzy wydane nakładem „Czytelnika". Spróbujmy rzucić na nie okiem — zarówno po to, aby zdać sobie sprawę z ich wartości, jak i po to, by na ich marginesie omówić pewne sprawy ogólne, których — jak sądzę — przemilczeć niesposób.

W „Pigułkach" Minkiewicza najlepiej prezentuje się „satyra wewnętrzna", i to dość szczególnego typu. Zawsze żywy dowcip i zawsze zabawne majsterstwo wersyfikacyjne nadają się świetnie do wykpiwania drobnych bolączek naszego życia. „Madonna sleepingu", „Rozmowy z aptekarzami", „List z Sopot" i inne — to wszystko bardzo udane, a zatem bardzo pożyteczne wiersze. Ale zakres ich satyry jest ograniczony i wąski: że sleepingi są twarde i ciasne, że w naszych miejscowościach wypoczynkowych panuje bałagan etc, etc. Krótko mówiąc: że coś funkcjonuje źle i skutkiem tego obywatele muszą cierpieć taką czy inną niewygodę. Oczywiście, i to jest potrzebne, niemniej nie da się zaprzeczyć, że są to wiersze o marginaliach. Szkoda, że właśnie one są u Minkiewicza najlepsze i najżywsze.

Zauważono już trafnie, że Minkiewicz krytykuje, dajmy na to, Dulskich, od wewnątrz; zna ich świetnie i widzi wszystkie ich wady i śmieszności. Nie umie natomiast spojrzeć na nich „od strony Nowej Huty". Podobnie można powiedzieć o jego walce z niedomaganiami naszego życia: patrzy na nie oczyma konsumenta. Nie umie natomiast patrzeć na nie od strony gospodarza i współtwórcy rzeczywistości społecznej kraju. Kiedy Minkiewicz stara się pokazywać „pozytywy", wpada na ogół w ogólnikowość, a czasem w banał, pokrywany zręcznością dowcipu i wiersza. Jeszcze jeden skutek owego jakby „stania na uboczu".



rys. J. Zaruba
Janusz Minkiewicz

Kiedy Minkiewicz zabiera się do satyry antyimperialistycznej (wiersze tego typu zajmują znaczną część tomu) popełnia — obok błędu ogólnikowości — często błąd jednostronnie humorystycznego podejścia do tematu. Nie sądzę bynajmniej, że są problemy, nadające się wyłącznie do satyry patetycznej, czy odwrotnie, satyry „humorystycznej". Forsowanie jednego czy drugiego kierunku pozbawione jest sensu, nie ma tu żadnych ogólnych zasad. Nie można jednak pisać o propagatorach masowej zagłady tak, jak pisze się o wadach tubek do „Kalodontu". Czy znaczy to, że nie można na ten temat pisać złośliwie, drwiąco, a nawet tylko dowcipnie? Można. Ale humor musi być tu bardziej ukryty, zróżnicowany, skomplikowany, bardziej bezwzględny. Winien wynikać z ustawienia sprawy, a nie z rytmu wiersza i rysunku zdania.

Minkiewicz wychodzi z krytycznej młocki nienajlepiej. Porozumiejmy się: pisałem ostro, bo wiem, jaka jest miara talentu poety. Minkiewicz — mimo wszelkie błędy — jest jednym z naszych najlepszych i najchętniej czytanych satyryków. Nie zapomina nigdy o poetyckiej istocie satyry — to raz; co więcej, rzadko rezygnuje z broni humoru, zawsze pod jego piórem cennej. O tych dwu podstawowych walorach Minkiewicza nie można zapominać.

Słusznie napisał Jan Szeląg, że „Marianowicz stanowi typ satyryka intelektualnego". Sformułowałbym to jednak trochę ostrożniej: „wydaje się jasne, że droga Marianowicza wiedzie do satyry intelektualnej". Marianowicz widzi świat dość konwencjonalnie i schematycznie, nie posiada ostrego satyrycznego temperamentu, nie umie szybko rysować sytuacji, sylwetek, poetyckiego tła. Jego dziedziną są problemy — te umie wykorzystywać, i to czasem bardzo oryginalnie. Posłużę się cytatem z poprzedniego tomu Marianowicza, z „Nawpół drwiąco":

Gdybyście mogli mandaryna,
co mieszka w dalekich Chinach,
uśmiercić myśli swej grotem.

Bogactwa jego zagarnąć
i mieć majątek, bezkarność
— Co byście sądzili o tym?
Ta myśl z Balzaka stanowi
świetny papierek lakmusowy
na uczciwość integralną.

Przypomnieć ją dziś się godzi
wpatrzonym w lustra najsłodziej
zachodnim liberałom...

Marianowicz wydaje się powołany do satyrycznej polemiki, persyflażu, do wierszy nawpół refleksyjnych, żartobliwych rozprawek, intelektualnej publicystyki. I rzeczywiście, doskonale czuje się we wszelkich przebraniach, stylizacjach. W porównaniu z poprzednim tomem, widać w „Bez pardonu" postęp ideowy: satyra jest konkretniejsza, ostrzejsza, widzi sprawy w wyraźnym świetle politycznym. Niestety, widać też jakby zubożenie koncepcji poetyckich, których różnorodność i oryginalność była dla Marianowicza charakterystyczna. Widać jakby... uff! schematyzm... Odczuwa się to szczególniej w dziedzinie satyry antyimperialistycznej. Najpoważniejszą pozycję tomu stanowią wiersze typu „Mówią nam"... — stojące na pograniczu liryki, propagandowe w dobrym sensie i myślące.

Duży atut tomu stanowią świetne przekłady z satyry niemieckiej: Heine, Herwegh, Weerth, Brecht. Doskonale dobrane i doskonale przełożone — nasi satyrycy mogliby się z nich wiele nauczyć. Satyra niemiecka ma świetne tradycje — trudna sytuacja ludzi postępu w cesarskich i hitlerowskich Niemczech sprawiała, że żyli oni w nieustannym napięciu, ustawicznej walce, często nawet w skłóceniu z otumanioną większością narodu — stąd przejmująca gorycz, pasja i celność niemieckiej satyry. Wydana niedawno „Antologia niemieckiej satyry antyfaszystowskiej" jest książką przejmującą i pasjonującą. Marianowicz, jak widać, nie ogranicza swoich zainteresowań do Heinego i epoki najnowszej — za to pionierstwo należą mu się mocne brawa.

Wreszcie „Do żywego", dziesiąty już po wojnie tomik Józefa Prutkowskiego. Ma on właściwie jedną zaletę: umiejętność politycznego rozszyfrowywania rzeczywistości, umiejętność dostrzegania w każdej sprawie jej politycznego sensu. Prutkowski atakuje planowo, systematycznie, walczy z biurokratą i plotkarzem, nierobem i alkoholikiem, sabotażystą i pięknoduchem. Umie podpatrzeć błędy tam, gdzie mało kto potrafi je dostrzec. Oto przykład:

Ktoś tam miele głupim ozorem
aż miło
(Później to powtarza kretyn
z radio-Madryt)
Pytam: A czujność?... Czujność?
To już było.
Teraz najważniejsza rzecz to
nasze kadry.

Jednym słowem, kwestia „co pisze"? rozwiązana jest dobrze. Ale to „jak"... Doprawdy, moje zarzuty nie są estetycznym zrzędzeniem. Doprawdy, Prutkowski obniża o 80 proc. wartość wychowawczą swojej satyry niedopuszczalnym artystycznym bałaganiarstwem. I, co gorsze, nie jest to nieudolność, ale niedbalstwo. W wielu wypadkach choć cień namysłu uchroniłby wiersz przed katastrofą. Taka niedbałość stoi na granicy lekceważenia czytelnika albo lekceważenia własnej twórczości. Mam nadzieję, że i jedno i drugie jest tylko insynuacją krytyka i że Prutkowski potrafi z niechlujstwem artystycznym skończyć.

Tyle — tymczasem — o trzech satyrykach. Ale po ich lekturze wyłaniają się problemy dalsze, wykraczające poza problematykę owych trzech tomików. Problemy, które chciałbym na Minkiewiczu, Marianowiczu, Prutkowskim egzemplifikować, ale które wiążą się z całością naszej produkcji satyrycznej. Powiem od razu: myślę o jej błędach. Nie są one u omawianych poetów cechą istotną, lecz — grożącym niebezpieczeństwem. Dlatego oni właśnie są powołani do naprawienia sytuacji, ich przede wszystkim trzeba przed niebezpieczeństwem przestrzec.

Zmienimy teraz kąt widzenia. Celowo będziemy pewne rzeczy przejaskrawiać. Spróbujemy użyć tonu pamfletu.

2

Co to znaczy „satyra"? Czy to odrębny rodzaj literacki, taki jak powieść, dramat? Chyba nie. To określenie stosunku do tematu, a może nawet pojęcie mniej sprecyzowane. Wynika zeń, że Wiech jest przede wszystkim prozaikiem, Marianowicz — przede wszystkim poetą, Szeląg — przede wszystkim publicystą i krytykiem. Tyle, że zajmują się oni specyficzną tematyką, że przyjmują oni specyficzną postawę do tematu. Wszystko to jest w teorii oczywiste i wszyscy się na to w teorii zgadzają. Szeląg pisał przecież, że trudno w klasycznych pozycjach naszej literatury wyróżnić element satyryczny, i że, być może, nie ma wielkiego dzieła sztuki, szczególniej powieści, bez akcentów satyrycznych.

Inaczej jednak sprawa wygląda w praktyce. Powiedzmy dokładniej: w oczach przeciętnego czytelnika dzisiejszej prasy literackiej i codziennej. Żywi on na temat satyry pewne, nieuświadomione nawet może, poglądy (przesądy), które mają jednak pewne rzeczywiste pokrycie. Pozwolę sobie owe poglądy przeciętnego, niezbyt zorientowanego, nie wszystko „chwytającego" czytelnika przedstawić.

Pogląd pierwszy: satyra (mówmy ściślej: poezja satyryczna) ma prawo być poezją drugiej klasy. Satyrycy muszą reagować na bieżące wydarzenia i bieżące kłopoty bardzo szybko. Muszą poruszać wiele tematów, zwykle też dużo piszą: stąd trudno od nich wymagać „stuprocentowej" poezji. Oczywiście, pogląd ten błędny jest od początku do końca. Nic nie wynika z faktu, że wiersz o przodowniku pracy drukujemy na pierwszej stronie, a wiersz o biurokracie na ostatniej. Ale powiedzmy szczerze: czy np. Józef Prutkowski nie dostarcza czasem czytelnikowi aż nadto przekonywających dowodów na lekceważenie wartości satyr? Czy ten satyryk nie „puszcza" i drugiego wiersza, nie drukuje mnóstwa utworów, których nie powinien ogłaszać bez dokonania co najmniej podstawowych poprawek?

rys. J. Żebrowski
Józef Prutkowski

Wytworzył się przykry rozdział wśród poetów: mało który liryk zaryzykuje wiersz satyryczny, a żaden prawie satyryk — liryczny. Oczywiście są tu wyjątki i to na szczytach: Tuwim i Gałczyński. U obydwu jednak element satyry i żartu jest organicznie wtopiony w element liryczno-wzruszeniowy. Nie ma Gałczyńskiego bez groteski, persyflażu i drwiny, rzadko kiedy zdarza się Tuwim bez (ukrytego często) elementu brutalnej satyry czy poetyckiej igraszki. Do tego powinni dążyć i inni. Pozostawione samotnie gatunki literackie usychają. Satyra też.

Wydaje się także, że wiele zarzutów stawianych lirykom da się zastosować i do satyryków.

Nie mają oni żadnych ulg, jak niektórzy skłonni by byli sądzić. Nie wolno im pisać gorzej, pod pozorem, że piszą przystępniej. Satyra nie może stać się poezją „łatwiejszą", poezją, w której znajduje swe schronienie to, co staramy się wygnać z liryki.

Jeszcze gorszym przypadkiem jest wypuszczanie się niektórych satyryków na mętne wody liryzmu dla maluczkich — scilicet sentymentalizmu. Nie taki to rzadki wypadek, jak się zdaje...

Tadeusz Borowski przypominał: „Satyra jest poezją!" Trzeba zatem walczyć z sztucznym przedziałem między liryką a satyrą. Nie obniżać wymagań artystycznych od satyryków. Najwyższy czas, bo praktyka — szczególnie dziennikarska — wskazuje na rażące obniżenie tych wymagań. Pamiętajmy, że bitwa satyryków o czytelnika rozgrywa się nie na łamach „Nowej Kultury", czy nawet „Szpilek", a przede wszystkim na łamach prasy codziennej. A tam satyra staje się, jakże często, namiastką poezji i namiastką sztuki.

Istnieje jeszcze inny niesłuszny pogląd na sprawy satyry. „Wszystkie chwyty są dozwolone". Ponieważ satyryk ma za zadanie wyśmianie i zohydzenie przeciwnika, więc wolno mu czepiać się byle czego — szczegółów nieistotnych.

I znowu: nie ma dymu bez ognia. Pewnie, że są satyrycy źli, paczący smak czytelnika. Ale oto u wytrawnego poety Janusza Minkiewicza znajdujemy takie passusy:

Nie wielkim był człeczyną
i stragan miał nie wielki
w straganie tym z rodziną
sprzedawał co dzień szelki.

Po smutnym dniu wieczorem
zaglądał do butelki.
Z wisielczym pił humorem
grzmiąc: precz, precz smutek
w szelki!

— — — — — — — — — — — — — —

Wnet sztab mu przydzielono
z kopniętych w mózg kamratów
i Biały Dom zmieniono
na Biały Dom Wariatów...

Co z tego, że Truman handlował galanterią? Czy to ważne? Co to za kategorie? Truman *nie jest* wariatem, jest przedstawicielem interesów wielkiego kapitału. To znacznie niebezpieczniejsze.

Wydaje się, że niejeden satyryk rozumuje tak: musimy szybko reagować na niebezpieczeństwa, grożące społeczeństwu. Nie mamy czasu pogłębiać swych tematów, nic dziwnego, że ustawicznie dublujemy schematy. Cóż na to odpowiedzieć? Nie powinno tak być. Tak jednak często jest i dlatego przeciętny czytelnik często nad wierszem satyrycznym ziewa. I, co gorsza, użytkowość satyry utożsamia z prymitywnością. Bo uszami mu się wylewają wiersze o jaskrawych krawatach i kapeluszach z nieprzepisowym rondem. Trzeba to było wyśmiać, pewnie. Ale czy nie stokroć ważniejszy — i stokroć bardziej żądający od satyryka reakcji — jest np. fakt, że na niektórych podkrakowskich liniach kolejowych konduktorzy boją się wchodzić do przedziałów zajętych przez zuchwałych wyrostków-chuliganów? Że boją się tam po prostu — pobicia? Czy to nie temat do gorzkiego, w razie potrzeby nawet patetycznego, wiersza? Czy nie dosyć już ględzenia?! — Trzeba znać codzienną, konkretną prawdę o wrogu.

Jan Błoński

Rys. J. Zaruba
Antoni Marianowicz

JAN ŚPIEWAK

O naszej prozie satyrycznej

O ile satyra poetycka pomimo pewnych niedociągnięć pochlubić się może w ostatnich latach szeregiem wartościowych utworów, o tyle proza satyryczna, nie omawiana i nie krytykowana w zasadzie nigdzie, jakkolwiek powoli przestawia się na nową tematykę, porastać zaczyna niestety przeróżnymi chwastami. Gdyby tak plastycznie porównać dotychczasowy marsz naszej prozy satyrycznej, to wyglądałoby to tak jak gdyby ktoś szedł robiąc trzy kroki naprzód, a dwa kroki wstecz lub w bok.

W czym tkwi słabość naszej prozy satyrycznej? Po pierwsze na łamach pism literackich zbyt mało ukazuje się tego rodzaju utworów. Pisma zaś satyryczne, które powinny kultywować prozę satyryczną, nie mogą zamieszczać większych, bardziej ambitnych utworów ze względu na szczupłą pojemność swych stron. Ograniczeni do jednej lub do dwu stron maszynopisu autorzy szukają niejednokrotnie najkrótszych rozwiązań dla swoich koncepcji. Jest to zapewne jedna z przyczyn, która spowodowała tzw. „modę" na rozpowszechniony u nas rodzaj satyrycznych felietonów albo raczej felieto-no-noweletek, które tym się częstokroć charakteryzują, że nie są ani felietonem, ani nowelą, będąc rozbudowanym dowcipem, anegdotą, względnie szeregiem powiązanych ze sobą dowcipów i anegdot. Felieton satyryczny jest rodzajem trudnym i wymagającym od pisarza precyzji myślenia. Satyryczny felieton wielkich mistrzów satyry posiada swoją konstrukcję. Zły albo przeciętny felieton staje się natomiast workiem bez dna, do którego wrzucać można śmiało plewy i fałszywe perły. Zły felieton nie ma żadnej wewnętrznej dynamiki i nie posiada spięć myślowych. Felieton taki można z powodzeniem rozszerzać lub skracać. Charakterystyczną cechą wielu naszych felietonów jest ich antyintelektualizm. Ładunek myślowy zawarty w nich jest niezmiernie mały. Ucieczka zaś do tego rodzaju felietonów jest dowodem nieznajomości życia i istotnych zagadnień, które ono wysuwa. Felietonomania odciąga satyrę naszą od normalnie zbudowanej noweli, w której rysunek postaci i środowiska musi być bardziej pogłębiony. Gdzież tu mówić o realizmie, kiedy w większości felietonów albo wcale nie ma postaci, albo są tylko ich mgliste i słabe cienie. Antyintelektualizm tych felietono-noweletek przebija się również w doborze tematyki oraz w sposobie jej ideologicznego ustawienia. Na tle przemian, które zaszły w całej naszej prozie, tym jaskrawiej odcina się zapóźnienie naszej prozy satyrycznej. A przecież jest to swego rodzaju paradoks, bo istota postępowej satyry polega na tym, że jest ona i powinna być nadal awangardą literatury, idącą na przedzie literacką szturmówką.

Rys. J. Zaruba
Stefania Grodzieńska

Czas już przedyskutować dotychczasowe osiągnięcia i wady naszej prozy satyrycznej i wysnuć odpowiednie wnioski i postulaty pod jej adresem. Tymczasem zaś spróbujmy omówić przykładowo dwie książki. Są to: Stefanii Grodzieńskiej: *Plagi i plażki*" oraz W. L. Brudzińskiego: *„Małe pranie"*. Książki te wydane są bądź co bądź w reprezentacyjnej bibliotece „Szpilek". Przypomnijmy ponadto, że oprócz książki Wiecha, którą ze względu na jej specyfikę należy omówić osobno, są to jedyne pozycje satyrycznej prozy, jakie ukazały się w zeszłym roku.

Ani Grodzieńska, ani Brudziński nie są debiutantami. Grodzieńska wydała w 1949 roku dość obszerny zbiór pt. *„Rozmówki"* i zasila swoimi felietonami szereg pism i czasopism, Brudziński, jeden z czołowych współpracowników „Szpilek", również w r. 1949 wydał zbiór felietonów - humoresek pt. *„Zatrute strzały"*.

Pierwsza książka Grodzieńskiej, nieomówiona dotąd w pismach literackich, zawiera pokaźną ilość felietonów, względnie krótkich dialogów, w których autorka w dowcipny często sposób wyśmiewa wady drobnomieszczaństwa, kawiarniane damulki, ową przysłowiową już Alicję, snobkę jak gdyby żywcem przeniesioną z atmosfery przedwojennych kawiarń i dancingów. Autorka potrafiła barwnie i żywo podchwycić strzępy rozmów słyszanych na ulicy, w kinie, w kawiarni, teatrze, w salonie i w buduarze. Ale z jakiej pozycji wyrusza satyra Grodzieńskiej? Co chciała ośmieszyć autorka i w imię czego? Niestety, Grodzieńska krytykując i ośmieszając swoje Alicje nigdy nie przekracza drobnomieszczańskich pozycji. Okazuje się, że drwina jej nie jest zbyt dotkliwa i że tego rodzaju ośmieszanie nie jest bolesne nawet dla Alicji. Może dlatego też utwory Grodzieńskiej zdobyły sobie powodzenie właśnie w kręgu drobnomieszczańskim, któremu w gruncie rzeczy odpowiada tego rodzaju satyra. Nie było w tych utworach nawet najmniejszej próby głębszego zanalizowania opisywanych postaci ani ich klasowego demaskatorstwa. Satyra ta, nie mając ostrych i jasno zarysowanych konfliktów społecznych, staczała się na pozycje nikogo w gruncie rzeczy nie atakującej humorystyki. I oto po dwu latach, po wielu burzliwych i twórczych dyskusjach literackich, które przyśpieszyły rozwój ideologiczny poezji, prozy i dramatu Grodzieńska wydaje następną książkę. Jaka jest jej książka? Czy jest wynikiem głębszego przeanalizowania poprzednich błędów, czy oznacza jakiś zwrot w jej pisarstwie, czy nabrała rumieńców życia? Satyra przecież nie może nie wyciągać wniosków z dyskusji ogólno-literackich.

Rodzaj, jaki uprawia Grodzieńska, jest taki sam jak w poprzedniej książce — felieton pisany często w pierwszej osobie, względnie zdialogizowany, rozdzielony na głosy. Postaci prawie że nie ma. Zaledwie naszkicowane jest otoczenie i środowisko. Całość książki ułożona jest w następujące rozdziały, grupujące pewne zagadnienia: 1) Z kolekcji naszych znajomych, 2) Z życia kulturalnego, 3) Kartki z pamiętnika uprzejmej, 4) Z życia towarzyskiego, i 5) Osobiste.

Rozdział pierwszy to jakby satyra obyczajowa na dolegliwości dnia powszedniego. Grodzieńska wyśmiewa nietakty towarzyskie, biurokratów i biuralistów, malkontentów, dyrektorów, którzy zapracowują się, a nie potrafią zorganizować pracy w biurze, arogancką ekspedientkę w PDT — dawną kupcową, gburów i awanturników. Tematów jak widzimy dużo — ale czy ich wybór stanowi wyraźny krok naprzód w rozwoju Grodzieńskiej? Pewno, coś się zmieniło. Autorka w porównaniu z poprzednią książką zaczyna już coś widzieć, chociaż i te postacie całą swoją mentalnością przynależą jakby do rodziny przesławnej Alicji. Ten sam drobnomieszczański światek. Głębszej analizy ideologicznej z wysunięciem konfliktu ostrego i wyraźnie zarysowanego jak nie było, tak nie ma. Ani jednej uogólniającej syntezy. Dowcipne nieraz, owszem, ale cóż z tego. Gdzież siła „śmiesznego", skoro zostało ono skierowane w sprawy błahe i drugorzędne!

Dalej. Jeśli tematyka poprzedniej książki była jeszcze jakoś usprawiedliwiona, to obecnie, po kilku latach, kiedy życie wysunęło tyle ważnych i istotnych zagadnień „zaczarowany" światek Alicji z jej sobowtórami jest już zupełnym anachronizmem.

Rozdział drugi jest bodajże najlepszy w całej książce. Najbardziej dowcipny i najbardziej satyrycznie umotywowany. Jest to satyra na radio, kino, na niektórych zbiurokratyzowanych urzędników. Autorka wydobywa ponownie Alicję, przebraną w poamerykańskie ciuchy, ośmiesza snobów, pseudomelomanów, kpi z pseudowydźwiękowców, tj. z pisarzy nie rozumiejących zadań stawianych literaturze, którzy pseudowydźwiękiem czyli komunałem chcą odświeżyć swoją twórczość. Wyśmiewa dziennikarkę nie umiejącą zrozumieć robotników.

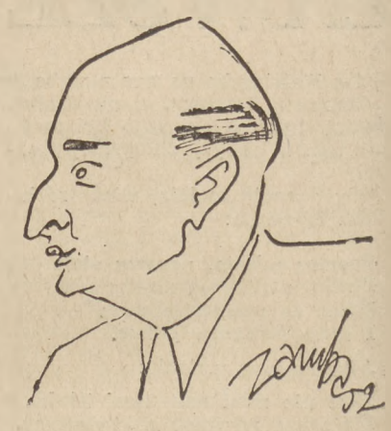
I znowu ta sama satyra obyczajowa. Krótkie sceny, dialogi. Próba dotarcia do młodzieży ZMP, do fabryki. Ale jeśli autorka dotrze już do fabryki, to patrzy na nią nie oczyma robotnika ale Ciapuszyńskiej, rodzonej chyba siostry Alicji. Przeciwstawienie zaś sądów mieszczańskich, nie rozumiejących poezji Broniewskiego, kilku entuzjastycznym zdaniom o poecie ze strony ZMP owców niestety autorce nie wyszło. W całym tym rozdziale jest to najsłabszy i najbardziej szablonowy felieton.

Zaletą wielu z tych felietonów jest wprowadzenie pewnych realiów. Liczne felietony (wymieńmy dla przykładu chociażby takie jak np. „Opinia", „Kino w każdym domu", „Filharmonia" i „Wydźwiękowiec") świadczą o zdolności obserwacyjnej pisarki. Tam, gdzie opisywane środowisko jest chociażby prawdopodobne, satyra nabiera ostrza, pozwalając na wydobycie z tematu pewnej vis comica. Felietony te nie należąc do typu zgryźliwej satyry, kokietują raczej swoim uśmiechem i pogodnością.

Gorzej jest z rozdziałem następnym „Kartki z pamiętnika uprzejmej". Tu autorka cofa się już nawet nie do tematyki poprzedniej książki, czyli o trzy, cztery lata wstecz, ale znacznie dalej — co najmniej o dwadzieścia lat. O czym pisze? O kuchni, o tramwaju, teatrze, o Lidze Kobiet, o kupnie talerzyka w sklepie i tym podobnych tematach. Oczywiście, we wszystkich opisywanych sytuacjach uprzejma przegrywa. Ale któż to jest właściwie ta uprzejma i co o niej wiemy? Bardzo mało, chyba że znowu przypomnimy nieszczęsną Alicję.

Humoreski z dwu następnych rozdziałów całkowicie mieszczą się w poprzedniej tematyce. To samo środowisko, ewentualnie jeszcze artystyczno literackie. Żadnych istotniejszych zagadnień, żadnej głębszej analizy.

Felietony Grodzieńskiej, przeznaczone dla gazet, noszą na sobie wszelkie znamiona pośpiesznej roboty. Są to raczej szkice, względnie pierwsze rzuty, na których dopiero można by było napisać właściwy utwór. Tryb warunkowy w tym wypadku jest konieczny. Można by było napisać, gdyby Grodzieńska zmieniła swoją postawę pisarską. Przecież najbardziej nawet dowcipne stenografowanie i podchwytywanie rozmów, względnie sytuacji nie wykracza poza naturalizm.



Rys. J. Zaruba
W. L. Brudziński

Uwagi wstępne o felietonach satyrycznych w dużej mierze znajdują swoje uzasadnienie w analizie „Plag i plażek".

O ile Grodzieńską zajmują wyłącznie kłopoty dnia codziennego, o tyle Brudziński stawia swojej satyrze cele bardziej ambitne. Wiele humoresek-felietonów Brudzińskiego to satyra polityczna, przy czym autora zajmują tematy nie tylko wewnątrzkrajowe, ale także sprawy polityki światowej. Co najmniej połowa utworów zwrócona jest przeciwko polityce tzw. „atlantydów". Pod względem tematyki jest to krok naprzód w stosunku do poprzedniej książki „Zatrute strzały". Brudziński stopniowo uwalnia się od tematów, które pociągały go uprzednio często z tego powodu, że dawały mu możliwość wydobycia li tylko szeregu komicznych sytuacji. Teraz dostrzec można również pewną zmianę w metodzie pisania. Jeśli przedtem Brudziński częstokroć wychodził od pomysłu czysto humorystycznego, względnie kalamburu i dookoła niego rozbudowywał swoje humoreski, to teraz coraz częściej u podstaw inspiracji twórczej leży problem ideologiczno artystyczny, który autor stara się rozwiązać. To wszystko nie tylko zmusza go do znalezienia realiów dla swoich utworów, ale też do odpowiedniego ich ugrupowania i naświetlenia ideologicznego. Również i w tematyce krajowej dostrzegamy znaczny krok naprzód w porównaniu z poprzednią książką. O-

bok tych zalet dojrzeć jednakże można cały szereg błędów wynikających z niezbyt głębokiego przeanalizowania swojej tematyki, albo z nieprzezwyciężania jeszcze uprzedniej postawy ideowo-artystycznej.

Większość utworów o tematyce zagranicznej to felietony o minimalnej akcji. Zbudowane są one w ten sposób, że gromadzą szereg dogodnych dla autora argumentów dla przeprowadzenia wysuniętych tez. Argumentami w tym wypadku są krótkie sceny, opisy czy też uwagi od autora. Tam, gdzie autor dokonując odpowiedniej selekcji potrafi skomponować całość logiczną i wewnętrznie umotywowaną, utwory sprawiają wrażenie jednolitej całości. W ten sposób zbudowane są felietony: „Pomoc gospodarcza" i „Muchomor". Pierwsza wykazuje pseudopomoc Ameryki dla swoich satelitów, druga — mówi o bezsensie zbrojeń imperialistów i o ich strachu przed pokojową wolą narodów. Niestety, dość często Brudziński zaczyna się mylić w swoich argumentach, wysuwając zgoła nieistotne albo niesłuszne, a wtedy odchodząc od realistycznej metody pisarskiej wpada w karykaturę. Niesłusznie i płytko pomyślany problem polityczny doprowadza Brudzińskiego do tego, że zaczyna gubić się w szczegółach i daje się wciągnąć w łatwą humorystykę. Taką właśnie humoreską jest „Kłopot z większością", w której Brudziński chciał wykazać słabość angielskiej partii pracy w parlamencie. Minimalna ilość posłów w parlamencie w każdej chwili mogła doprowadzić do upadku tej „większości". Brudziński zamiast tego, by w jakiś sposób wykazać społeczne korzenie tego „zjawiska", całkiem niepotrzebnie wysila się już nie na groteskowe ale na karykaturalne sytuacje. Wręcz nielogicznie pomyślana jest humoreska „Opowiadania Markiza Adwertissa", która ma demaskować pseudo przyjaźń angielsko-amerykańską. Na początku autor ośmiesza jak może swego bohatera: „rzekł markiz Adwertisse, zwany przez niektóre damy „Wyplujkiem", wytwornym ruchem polerując do połysku swą sztuczną szczękę i osadzając ją zgrabnie na swoim miejscu..." itd. Opisując owego markiza autor nie szczędzi mu najrozmaitszych epitetów, aby przy końcu ośmieszony miał powiedzieć wcale rozsądne myśli. W ten sposób zakończenie humoreski zawisło w próżni. Humoreska „Lekcja" przeciwstawiająca głos zwykłego niemieckiego obywatela pragnącego pokoju klice generałów, słuszna w swoim założeniu, prosi się o pogłębienie tematu. „Sprawiedliwość" i „Dzieje pocałunku" w odróżnieniu od poprzednich utworów są krótkimi, zwartymi nowelami o lekko naszkicowanych postaciach. Te dwa utwory też są bodajże najbardziej logicznie zbudowane. Pierwsza mówi o przekupstwie sędziów w USA, druga to rodzaj humoreski o parze statystów w filmie amerykańskim. Przejściem do tematyki krajowej jest humoreska „Attaché kulturalny".

Pisząc o satyrze musimy zastanowić się, jakim humorem operuje autor, jaki jest sens społeczno-wychowawczy jego humoru. Śmiechem można zabić, ale można nim też leczyć. Zaszczytny charakter satyry naszej polega na tym, że ostro krytykując wrogów, ma także wychowywać swoje społeczeństwo. I o tym powinien pamiętać satyryk, kiedy sięga po tematy krajowe.

Niestety tematyka krajowa Brudzińskiego nie jest zbyt bogata. Rozpiętość tematyczna w gruncie rzeczy jest pozorna. O czym pisze Brudziński?

Większość humoresek o tematyce krajowej nie wybiega poza tematykę poprzedniej książki tego autora. Autora interesują sprawy zawodowo-literackie, wyśmiewa on biurokratów, nieuczciwych kupców, gromi drobne wady i przywary ludzkie. W tego rodzaju tematyce Brudziński ogranicza się prawie wyłącznie do humorystyki. Przykładem może być chociażby humoreska „Sztuka tłumaczenia", która coś wyśmiewa, ale nie wiadomo co. Taki sam charakter ma humoreska „Nawyczka" albo „Jak udzielałem rad" — dalekie echo odpowiednich humoresek Twaina. Ostrze antybiurokratycznej humoreski „Inspekcja" zawieszone jest w próżni ze względu na całkowicie wymyśloną i skarykaturyzowaną „postać" inspektora. Nie można wyśmiewać postaci, jeśli równocześnie odbiera się jej cechy realności.

Do najlepszych humoresek o tematyce krajowej, przynoszących czytelnikowi sprawy ważniejsze i istotniejsze, należą: dowcipny żart „Warszawskie tempo", oraz tego rodzaju próby dotarcia do nowego środowiska jak: „Rozmowa ze szwagrem" albo „Siostrzeniec z prowincji". Nowa tematyka odświeżyła „warsztat" literacki Brudzińskiego. Porzucając opisywanie ciekawostek i dziwactw, wyzbywając się nieumotywowanej karykatury, mając przed oczyma wyraźny cel, o który chce walczyć, Brudziński wybiera słuszną drogę dla swojej twórczości. Doświadczenie, jakie już zdobył, uświadomienie sobie swoich dotychczasowych błędów powinno dopomóc mu w dalszej pracy.

Jeśli satyra nasza chce iść dalej, nie może ograniczać się do środowiska drobnomieszczańskiego, nie może wyśmiewać spraw nieistotnych albo całkowicie już przebrzmiałych. Musi wychodzić naprzeciw nowych konfliktów i twórczo je rozwiązywać.

Jan Śpiewak

Stefania Grodzieńska: „Plagi i Plażki". Ilustrował Charlie. Biblioteka „Szpilek" nr 16, „Czytelnik" 1951 r., str. 132.

W. L. Brudziński: „Małe Pranie". Ilustrował Zbigniew Lengren. Biblioteka „Szpilek" Nr 12, „Czytelnik" 1951 r., str. 92.

SAMUEL SANDLER

Nałkowski na nowo odczytany

I

Helena Boguszewska w książce o swoim dzieciństwie opowiada nestępujące zdarzenie: Idąc kiedyś z matką spotkały obdartą kobietę, żebrzącą z dzieckiem na ręku. Żebraczka otrzymała jałmużnę; równocześnie matka spytała ją o miejsce zamieszkania, aby obdarować ją jakimś starym ubraniem. Okazało się później, że podano im fałszywy adres. Matkę to zgorszyło. Nałkowskiego natomiast oburzył głównie fakt, „że żyjemy w ustroju, w którym ta kobieta musi żebrać z dzieckiem na ręku".

Umiał dostrzec istotę problemu, wiedział, w którą stronę kierować swój gniew i oburzenie. Nienawidził ustroju opartego na wyzysku, przemocy, upośledzeniu i nędzy mas.

Druga anegdota wyjęta jest z opublikowanych przez Zofię Nałkowską materiałów do przygotowywanej książki o jej ojcu, Wacławie Nałkowskim. Z relacji jednego ze słuchaczy wykładów ojca o geografii dowiedziała się pisarka o żarcie krążącym między studentami, według którego Nałkowski miał wykładać w sposób następujący: „...ziemia jest bryłą kulistą, spłaszczoną u biegunów, co dzieje się z wyraźną krzywdą klas wyzyskiwanych". Nikt nie wątpi, że zdanie to jest wymyślone, ale jak to bywa w rzeczach zmyślonych, nie wszystko jest nieprawdą. Jedno jest tu niewątpliwe: dwie wielkie pasje miał Nałkowski — był wielkim uczonym - geografem, nauka ta była umiłowaną treścią jego życia — i był szlachetnym społecznikiem, głęboko odczuwającym niedolę wyzyskiwanych w ustroju burżuazyjnym. W swej ewolucji zbliżał się zwłaszcza po 1905 roku do pozycji rewolucyjnego proletariatu, w którym dostrzegał już rzeczywistą siłę wyzwolenia społecznego i twórcę nowej kultury. Te cechy szczególne postaci Nałkowskiego mogą być należycie wyjaśnione i ukazane tylko na tle złożonych warunków społecznych, w których żył i działał. Wypełnieniem tego zadania zajął się Stefan Żółkiewski we „Wstępie" do wyboru „Pism społecznych *) znakomitego geografa i publicysty. Główny trzon twórczości Nałkowskiego to prace naukowe z zakresu geografii, prace nowatorskie, cenione przez specjalistów (por. Myśl Współczesna 5/1951). Nie one jednak stały się — ze zrozumiałych względów — podstawą szczegółowych rozważań nad sylwetką ideową Nałkowskiego, choć przygodnie Żółkiewski sięga do nich, a nawet jeden artykuł z tego zakresu słusznie wszedł do wyboru pism. Praca ta, traktująca o zasługach Kołłątaja na polu geografii, od razu bowiem wyraziście określa postawę naukową Nałkowskiego, bojownika o postęp nauki, wroga ciemnoty, zakłamania i obskurantyzmu, materialistę, nieprzejednanego przeciwnika religianckich ingerencji w nauce i bezdusznych, bezpłodnych kompilacji.

Nałkowski był spadkobiercą najlepszych tradycji mieszczańskiej kultury umysłowej. Walczył o urzeczywistnienie pełni swobód burżuazyjno - demokratycznych w kraju, w którym przeżytki feudalne odgrywały jeszcze niejednokrotnie przeważającą rolę w wielu dziedzinach życia. Walczył o to w okresie, gdy burżuazja dawno już zrezygnowała nawet z częściowych zadań tej walki, przerażona narastającym ruchem rewolucyjnym proletariatu na przełomie XIX I XX wieku. Walkę tę podejmowała wówczas u boku proletariatu jakże słaba ilościowo warstwa radykalnej inteligencji burżuazyjnej. I Nałkowski był niewątpliwie jej najlepszym przedstawicielem.

Nienawidził ucisku religijnego i absolutyzmu, piętnował szowinizm, upośledzoną pozycję społeczno-obyczajową kobiet, toczył boje o naukowy pogląd na świat, o uznanie dodatniego znaczenia postępu technicznego, kultury i cywilizacji. Ale to były jego pozycje wyjściowe u progu działalności społeczno - publicystycznej w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Był w tym okresie, jak pisze Żółkiewski, rzecznikiem reform społecznych, reprezentował program oświecicielski, który był już zarzucony przez dawnych postępowców burżuazyjnych, np. Świętochowskiego, Prusa, Dygasińskiego. W państwie cara bojownicy o demokrację (burżuazyjną demokrację) odgrywali niewątpliwie postępową rolę nawet w okresie narodzin imperializmu (na ten okres przypada działalność Nałkowskiego). Walka ta stanowi najistotniejszy chociaż nie jedyny nurt jego postępowej, pełnej namiętnego zaangażowania osobistego, publicystyki społecznej i krytyczno - literackiej. Nie jedyny, bo walor i trwałość tej publicystyki podnosi fakt jej coraz pełniejszego zbliżania się do pozycji rewolucyjnego proletariatu, do pozycji socjalizmu.

Jak to się stało? Nałkowski rozpoczynał działalność publicystyczną mając za sobą kilkunastoletnią pracę naukową w dziedzinie geografii, mając wielki zasób obserwacji społecznych i doświadczenie naprawdę trudnego życia uczonego - nowatora, któremu stosunki panujące w ustroju burżuazyjnym ukazywały raz po raz tragiczne położenie twórcy, pragnącego zachować wierność swoim zasadom ideowym i naukowym. W artykule z 1897 roku, który nie wszedł do omawianego tu wyboru, pisał: „W ogóle przestałem już wierzyć z młodzieńczą naiwnością w pożyteczność pracy naukowej u nas... Ziarna wiedzy można siać tylko na gruncie przygotowanym; kto je sieje na chwasty i ciernie, ten jest dzieckiem, marnującym ziarna: trzeba wprzód chwasty i ciernie wyrwać z korzeniem, oddać zgniliźnie lub ogniem spopielić, a wtedy dopiero rzucone ziarno plon wyda. Tak, dziś jeszcze nie czas na siew — dziś nie nauki potrzeba lecz — walki." Pozostawmy na stronie sposób formułowania, bo wpływały nań zarówno względy cenzuralne jak również autorska niedojrzałość w rozumieniu dróg wyjścia z uwikłań postępowego twórcy w społeczeństwie burżuazyjnym. Zwraca przede wszystkim naszą uwagę ogrom rozczarowania i żarliwość oskarżenia, opartego w znacznej mierze na jak najbardziej osobistym doświadczeniu. Ze wszystkich niemal artykułów przebija głębokie poczucie obcości autora wobec burżuazji, wobec jej panowania klasowego, poczucie przepaści, jaka dzieli uczonego od świata ludzi żyjących z wyzysku cudzej pracy. Mamy w całej twórczości Nałkowskiego sformułowania i tezy bardzo bliskie marksizmowi; po rewolucji 1905 roku osiągają one u tego pisarza nieporównanie większy stopień dojrzałości i pogłębienia. Szczególną pozycję Nałkowskiego najbardziej właśnie charakteryzuje jego postawa w dniach rewolucji 1905 roku, a jeszcze bardziej jego orientacja ideowa po jej klęsce, gdy wśród polskiej inteligencji burżuazyjnej, nawet wśród tej radykalnej, objawił się wyraźny odwrót na pozycje reakcyjne. Nałkowski, jak świadczą jego wystąpienia społeczne i jego twórczość, jest tu naprawdę pięknym wyjątkiem. Ale wyjątkowość ta jest właśnie jak najbardziej typowa dla ewolucji najlepszej części ideologów wywodzących się z burżuazji. Wskutek szczególnych obciążeń drobnomieszczańskich i nacjonalistycznych stało się tak, że z szeregów radykalnej inteligencji twórczej, wywodzącej się z burżuazji polskiej, tę typową ewolucję przechodziły tylko jednostki. Już twórcy Manifestu Komunistycznego wyjaśnili genezę tego znamiennego zjawiska wskazując, że w okresie zbliżania się konfliktów klasowych ku rozstrzygnięciu, w okresie rozkładu wewnętrznego klasy panującej i całego „starego społeczeństwa" drobna część tej klasy przyłącza się do klasy rewolucyjnej, „do klasy niosącej przyszłość w swych dłoniach". Przyłącza się drobna część tych ideologów, „którzy wznieśli się do teoretycznego zrozumienia całego ruchu dziejowego." Nałkowskiemu ogromnie pomogła w jego ewolucji ku słusznemu pojmowaniu historii i postępu społecznego rewolucja 1905 roku.

Nałkowski, który mimo wielu błędnych koncepcji, niezrozumienia dla marksizmu, mimo opacznego pojmowania właściwych sił postępu i zacieśniania płaszczyzny walki ze starym społeczeństwem — nigdy nie zajmował stanowiska anty-proletariackiego — dopiero w ogniu walk rewolucyjnych głębiej zrozumiał sprawę klasy robotniczej, jej — jak pisał — „cierpień niewymownych i walk bohaterskich." Rewolucja ukazała mu zdradziecką rolę burżuazji wobec demokracji i postępu, ostro zarysowała przepaść dzielącą go od burżuazyjnych ugrupowań społecznych, pozwoliła mu głębiej przeniknąć sens rozmaitych mieszczańskich „buntów" antykapitalistycznych, których zwodniczym złudzeniom nieraz ulegał. „Nie dość — pisał w r. 1905 — stanąć przed budą jarmarczną i zwyczajem długo krępowanych żaków pokazywać język kramarzom — trzeba cały ten burżuazyjny budynek, ten przybytek podłości, ucisku i grabieży wysadzić w powietrze i pole spod niego zaorać.

Takich bojowników w twórczości może wydać tylko ta warstwa, która wydaje dziś bojowników w życiu — warstwa proletariatu, warstwa ludu pracującego; jesteśmy w przededniu takiej twórczości."

II

Gdy już czytelnik przeczytał trzy czwarte wstępu Żółkiewskiego, na sześćdziesiątej którejś stronie natrafi na takie wyznanie: „Wśród tego, co dotychczas powiedzieliśmy, poważną część stanowią istotne zastrzeżenia krytyczne w stosunku do ideologii Nałkowskiego i z punktu widzenia ideologii marksizmu, i z punktu widzenia historycznego postępu na przełomie XIX i XX wieku w Polsce". Istotnie, odczuwa się przy lekturze „Wstępu" niewspółmierność między partiami krytycznymi a afirmującymi. Co usprawiedliwia tę niewspółmierność? Po części to, że pozytywne strony publicystyki Nałkowskiego są dostatecznie wyraziste same przez się. W tym właśnie kierunku dokonany został celowy wybór tekstów. Celem jego było ukazanie tego, co trwałe w nieobfitym dorobku publicystycznym Nałkowskiego, tego, co stanowi żywe dziedzictwo tworzącej się kultury socjalistycznej. Nie znaczy to, że wybór ograniczył się do tych utworów, których słuszność jest zupełnie niewątpliwa. W dorobku Nałkowskiego znaleźlibyśmy ich niewiele. Ciągle pamiętać musimy bowiem o sprzecznościach tkwiących w jego publicystyce. Wychodził on z burżuazyjnych pozycji, jego ideologia społeczna była w istocie swej idealistyczna (teoria ewolucji psychicznej i teoria reakcji). Ostrą, namiętną walkę z filisterstwem zwężał niewątpliwie i podejmował w sposób ciasny i niebezpieczny. Ciasno pojmował istotne interesy warstwy inteligencji pracującej, twórczej, której losy są w istocie całkowicie zależne od losów klasy robotniczej. Źle pojmował rolę historyczną swej warstwy; dopiero po 1905 roku zbliżył się do zrozumienia konieczności podporządkowania jej walki i zmagań masowej walce proletariatu z burżuazją. Pewne, choć nieznaczne piętno wyciskał na jego ideologii modny na przełomie wieku dziewiętnastego i dwudziestego rewizjonizm. Wśród skomplikowanych orientacji ideowo - artystycznych dokonywał częstokroć wyboru fałszywych sprzymierzeńców. Bywał zwiedziony pozorami buntu antyburżuazyjnego, reakcyjnych w swej istocie i antyrealistycznych symbolistów, łudził się pozorami buntu w sztuce dekadenckiej, nie umiał przeprowadzić konsekwentnej krytyki nietzscheanizmu. Dopiero po 1905 roku, wiedziony dobrym instynktem, obrócił swoją sympatię ku Gorkiemu, kroczącemu do realizmu socjalistycznego. Rozumnie umiał dostrzec postępowe pierwiastki w twórczości Zoli, ostrego krytyka kultury i moralności gnijącego kapitalizmu. Trafnie przeciwstawiał go, podobnie jak wielkiego oskarżyciela carskiej tyranii i niewoli mas chłopskich — Tołstoja (nb. „tołstojowcami" gardził), reakcyjnej literaturze, której uosobienie widział w autorze „Rodziny Połanieckich" i „Wirów". Ale o tym dalej.

Bardzo precyzyjne wywody na temat poruszonych tu zagadnień znaleźć można we wstępie do „Pism". Wywody i oceny oparte na dokładnej analizie, której jeden ze składników chciałbym szczególnie podkreślić. Chodzi mi o bardzo słuszne i trafne analizowanie ideologii Nałkowskiego na tle ogólnej sytuacji społecznej imperium carskiego, którego częścią było Królestwo Kongresowe. Takie ujęcie pozwala na pełniejsze wyjaśnienie pozycji tego najlepszego przedstawiciela warstwy radykalnej inteligencji burżuazyjnej, bo na tle rewolucyjnych zadań, jakie stały przed proletariatem rosyjskim i polskim na przełomie XIX i XX wieku. Zadaniem tym było obalenie caratu, ustanowienie demokratycznej republiki, urzeczywistnienie wolności burżuazyjno - demokratycznej. Było to wówczas — jak wskazywał Lenin— najbardziej rewolucyjne z wszystkich zadań, jakie miał do spełnienia proletariat w jakimkolwiek innym kraju. Dojrzała publicystyka Nałkowskiego zadaniu temu sprzyjała w dużym stopniu. Umieszczenie publicystyki społecznej Nałkowskiego na tym tle nie przekreśla oczywiście zadania ukazania jej w wirze dążności i swoistych walk w łonie społeczeństwa polskiego, przeciwnie, sprzyja jej pełniejszemu uwydatnieniu.

Udostępnione dzisiejszemu czytelnikowi utwory publicystyczne Nałkowskiego, w których jego świetny talent polemiczny, żarliwość, namiętne oskarżenia, szlachetna wiara w postęp i człowieka, obrócone były we właściwym kierunku, służyły dziełu przekształcenia świata. Publicystyka Nałkowskiego w swojej ogromnej części jest żywa, aktualna, może być dobrym orężem w naszych walkach. O jej żywotności i aktualności stanowią tendencje kierunkowe tej twórczości, wyrosłe z nieodległej i istotnej dla nas walki i w walkach tych odgrywające bardzo skuteczną rolę dzięki swej sugestywnej sile, celności namiętnych ataków i wielkiej prostocie środków artystycznych.

Spróbujmy choćby pobieżnie przyjrzeć się zawartości tomu. Jednym z jego celów jest ukazanie postępowego kierunku ewolucji Nałkowskiego, ukazanie, co z jego (nawet wczesnej) publicystyki zawiera elementy dalszego rozwoju ku ideologii proletariatu. Najwcześniejsza z zamieszczonych prac (Natura i siła) trafnie odsłania reakcyjną, imperialistyczną treść panoszącej się w Polsce ideologii chłopomaństwa, z którym kilka lat później rozprawia się w pięknym notatniku z podróży („Ucieczka na łono natury"). Reakcyjnej utopii przeciwstawia tu Nałkowski surową realistyczną prawdę o trudzie chłopskiego życia w warunkach prymitywnych, zacofanych, w warunkach ucisku i wyzysku. Można na przykładzie tylko walki z chłopomaństwem — tym wstecznym uwielbieniem dla prymitywizmu, dostrzec, jak Nałkowski coraz głębiej rozumiał sens klasowy różnych ideologii, jak coraz przenikliwiej oceniał to zjawisko po paru latach, gdy pisał w „Sienkiewiczianach": „Miłość do omszonych i zapadłych strzech, cech nędzy i ciemnoty, do barwnych sukman, cech niewoli — to nie demokracja, to tylko estetyka, i przy tym reakcyjna". Szereg szkiców zawiera namiętne ataki na wsteczne tendencje w kulturze burżuazyjnej okresu imperializmu, na odwrót od osiągnięć nauki, fideizm, zgniliznę i zakłamanie moralne burżuazji i jej sługusów ideowych (James, Lutosławski), na rugowanie z pola działania naukowego przedstawicieli postępowej inteligencji twórczej. Nałkowski broni tu postępowych tradycji myśli mieszczańskiej; jej laicyzmu i antyklerykalizmu, żywiołowego materializmu i wielkich zdobyczy przyrodoznawstwa.

Na fali narastania ruchu rewolucyjnego, na podstawie jego doświadczeń, powstały najcenniejsze utwory publicystyczne Nałkowskiego: artykuł „Proletariat i twórcy" (1905) oraz szkice o Sienkiewiczu. W pierwszym Nałkowski mówi o konieczności zburzenia ustroju burżuazyjnego, „tego przybytku podłości, ucisku i grabieży". Tu też jasno wskazuje, że jest to zadanie dziejowe proletariatu. Znaczna część również i tego artykułu kieruje uwagę czytelnika na Sienkiewicza. Adresatem krytyki społecznej Nałkowskiego był Sienkiewicz — autor artystycznie nieudolnej, załganej i głęboko reakcyjnej „Rodziny Połanieckich", głęboko wstecznych wystąpień politycznych, autor wreszcie wystąpień krytycznych wobec twórczości Zoli. W tych świetnych, odważnych artykułach Nałkowskiego Sienkiewicz był w znacznym stopniu pretekstem; widział za nim publicysta realne siły społeczne: okrutne panowanie burżuazji, ziemiaństwa, ich popleczników klerykalnych i zakłamanych fagasów - ideologów. Widział w nim ucieleśnienie mocy chroniących od upadku zgniły ustrój: cyniczne panowanie kapitału, zakłamanie moralne, obskurantyzm, fideizm, kołtuństwo. W p. Stasiu Połanieckim ukazywał trafnie wcielenie wszystkich cnót ideału obozu burżuazyjno-obszarniczego, łotrostwo geszefciarza zasłaniającego się figowym listkiem „służby bożej". Demaskował Nałkowski antynarodową treść ideologii reakcyjnej, z głęboką świadomością przeciwstawiał jej patriotyzm i internacjonalizm, umiłowanie Polski i głęboką sympatię dla uciskanych mas ludowych i sił postępu w całym świecie. Wystąpienia antysienkiewiczowskie należą do najpiękniejszych kart świetnej publicystyki Nałkowskiego. I najlepiej go określają jako bojownika o postęp, jako pisarza czujnego i namiętnie reagującego na objawy działania politycznego i społecznego znienawidzonej reakcji. Ale czytając piękne karty antysienkiewiczowskich szkiców i artykułów pamiętać musimy o tym, że nie znajdziemy tam *pełnej* wiedzy o skomplikowanej ewolucji twórczej autora „Szkiców węglem", „Potopu" i „Krzyżaków". Ocen Nałkowskiego nie można odnosić do *całej* twórczości Sienkiewicza. Nie jej pełnej ocenie służą wystąpienia Nałkowskiego. Korzysta on tu z prawa pamfletu do aktualnego zacieśnienia oceny. I miał do tego prawo. Pamflety jego wyrosły z walki społecznej i w piękny sposób walce tej służyły.

III

Otrzymaliśmy cenną książkę. Wydana w czterdziestą rocznicę śmierci pisarza nie zawiera nic z konwencjonalizmu jubileuszowego. Żółkiewski swój wstęp opracował tak, aby twórczość Nałkowskiego mogła współuczestniczyć w naszym życiu i naszych walkach, dojrzalszych i bardziej świadomych niż walka Nałkowskiego: dał ocenę twórczości publicystycznej wielkiego uczonego i społecznika bez czułostkowego osłaniania jego błędów i ograniczeń. Przeciwnie, tym zagadnieniom — jak wiemy — poświęcił szczególną uwagę. Sądzę, że w dużej mierze postąpił słusznie. I dokonał słusznego wyboru. Dla żywych, którym Nałkowski towarzyszyć będzie jako sprzymierzeniec w zmaganiach o urzeczywistnienie własnych i jego najpiękniejszych pragnień.

Samuel Sandler

*) Wacław Nałkowski: Pisma społeczne. Wybrał i opracował Stefan Żółkiewski. P.I.W. Z prac Instytutu Badań Literackich. 1951. str. 477.

ZOFIA WOŹNICKA

DWANAŚCIE FELIETONÓW ŚCIBORA-RYLSKIEGO

Nakładem „Czytelnika" ukazał się wybór felietonów A. Ściboro-Rylskiego *). Poprzednio wychodziły one w tygodniku ilustrowanym „Żołnierz Polski" w większym cyklu pt. „Iskry spod młota".

Mała tylko część felietonów weszła do książki. („Czas — głosi króciutka przedmowa — okazał się surowym sędzią dla felietonu o tematyce aktualnej... Życie biegnie szybciej niż ołówek w ręku pisarza"). Jednak tym szkicom, które ukazały się w wydaniu książkowym, gazetowa żywość wyszła na dobre. A jeżeli mamy co do zarzucenia felietonom, to nie próbę łapania życia na gorąco i liczby, które po roku są już przestarzałe. Teraz oczywiście liczby się zmieniły, ale wskazują one ten sam kierunek.

Jeżeli nie wszystkie felietony Ścibora zachowały świeżość, nie jest to wina przestarzałych liczb, lecz postawy autora. Ścibor, jak każdy twórca socjalistyczny, jest optymistą, i to jest postawa słuszna, ale optymizm Ścibora bywa powierzchowny (np. w felietonie pt. „Życie bez witamin", nota bene jednym z najżywiej napisanych, powiedziane jest, jak to przodownik pracy, wyróżniony przez Partię, kształci się na dyrektora. Trochę mu trudno idzie z matematyką, ale przełamuje trudności, ponieważ... ma sportowe podejście do życia. Pierwszy felieton pt. „Sztuka Jasnowidzenia" jest dla tonu książki charakterystyczny, mówi bowiem o pięknych planach i gmachu, który według tych planów powstanie jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej. Brak tu jest głównego ogniwa między marzeniem a osiągnięciem, jakie stanowi twórczy wysiłek. Nie stanowiłoby to wady pojedynczego felietonu, ale codzienne wielkie zmagania, trudności, które trzeba przezwyciężyć, to sprawy, którym w felietonach poświęcono nieproporcjonalnie mało uwagi.

Nie wymagamy naturalnie od każdej publicystyki, żeby zawierała w sobie wielki patos, wielkie spięcia, myślowe „Małych Kronik" Tadeusza Borowskiego. Felietony Ścibora należą do literatury lżejszej, bezpośredniość i bezpretensjonalność jest ich istotnym walorem. Jeden wszakże czynnik musi być wspólny wszelkiemu dobremu, agitacyjnemu schematowi — pasja przekonania, celność słowa i argumentu.

Natomiast płytki optymizm Ścibora albo działa demobilizująco, albo denerwuje czytelnika, wywołując przekonanie, że autor zbyt lekko go traktuje.

Autor „Dwunastu felietonów" pisze: „Darują moim felietonom, gdy okażą się nie dość piękne, ale nie przebaczą im nigdy, jeśli mało uczynię dla pokoju. Ludzkość mianowała każdego z nas agitatorem, bojownikiem". Ścibor-Rylski musi pracować nad tym, żeby jego robota agitacyjna miała większy ładunek ideowy.

Mimo to, co się u nas mówi o niedocenianiu małych form, felieton ma już swoich wielbicieli i mała książeczka Ścibora może liczyć na dużą poczytność. Zwłaszcza że dziełko wydane jest estetycznie (okładka projektowana przez Marka Rudnickiego).

Na zakończenie mała pretensja językowa. W książce, która jest obliczona na masowego czytelnika, nie wolno puszczać takich zdań, jak: „Klient siada **do** fotelu" (str. 37), czy „W gronie **tych** ludzi zasiada **niejaki** Wiliam Vogt, który prawdopodobnie zapoznał się dokładnie **z nim**, jak można sądzić **z jego** książki.„" (str. 48).

Zofia Woźnicka

*) Ścibor-Rylski „Dwanaście felietonów" Spółdz. Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik" 1951 r.

SABINA KAZANOWSKA

W poszukiwaniu talentów

Świetlicowy Festiwal Polskich Sztuk Współczesnych jest odcinkiem szerokiego frontu upowszechnienia kultury, jest odcinkiem, na którym rozgorzała obecnie szlachetna, wzmożona walka o uzyskanie najlepszych wyników, o pokazanie najlepszego przedstawienia.

Po 5-ciu czy 6-ciu przedstawieniach, oglądanych w ciągu jednego dnia, w czasie eliminacji miejskich Festiwalu w Poznaniu, starałam się znaleźć odpowiedź na nieustannie nasuwające się pytanie: dlaczego tak bardzo różny jest poziom amatorskich zespołów teatralnych? Widziałam ponad 20-cia przedstawień, które dały zespoły poznańskie, a więc miejskie, posiadające mniej więcej jednakową ilość pracowników fizycznych i umysłowych, posiadające mniej więcej te same warunki pracy — a jednak wśród nich były zespoły, których gra przewyższała poziom teatru zawodowego i zespoły, dające spektakl poniżej wszelkiego poziomu. Podkreślam, że nie mam tu na myśli poszczególnych talentów, które widziało się nawet w najsłabszych zespołach, jest to zupełnie inne zagadnienie, do którego jeszcze powrócę.

Zobaczenie kilkudziesięciu przedstawień i urywkowe rozmowy, prowadzone między gorączkowymi zmianami dekoracji, utwierdziły mnie w przekonaniu, że „najlepsze przedstawienie" zależy w pierwszym rzędzie od stylu pracy.

I tak dla przykładu, których niewątpliwie można by przytoczyć więcej, podaję pracę amatorskiego zespołu teatralnego przy Ekspozyturze Woj. Centr. Tekstylnej w Poznaniu. Zespół ten zagrał „Awans" Żółkiewskiej, dając przedstawienie na wysokim poziomie, konsekwentnie przemyślane, z wyrównaną grą wszystkich wykonawców. Zespół umiał, pracując nad sztuką, stworzyć wokół siebie atmosferę szerokiego zainteresowania. Świadczą o tym jakże charakterystyczne zapiski kronikarza zespołu. Cytuję je bez zmian:

„Nad naszym „Awansem" pracowaliśmy nie szczędząc czasu wolnego i trudu z górą pięć miesięcy... Niemały wysiłek i wyjątkową pilność okazały „aktorki" mieszkające na krańcach miasta, ob. Janiszewska — w Naramowicach i St. Kobylińska — w Antoninku, grający rolę Zygmunta ob. Wasyniak, rok temu z sortownika awansowany na magazyniera, mieszkający w Górczynie. Zwracają uwagę poważne trudności, jakie miała grająca Wandę Kolasową tow. Maria Głowacka, dla której dwugodzinny okres, dzielący pracę w biurze od prób, był niewystarczającym na jazdę do domu i załatwienie problemów życia kuchennego. W dni te pozostawała w biurze, ucząc się tekstu sztuki, ze względu zaś na spóźnioną porę powrotu, takie prozaiczne zajęcia jak sprzątanie i pranie, zostawiała na niedzielę.

Czesław Wierzbicki — Wojciech Matusiak, mimo ukończenia 57 lat, wykazał naprawdę niespożytą a drzemiącą w nim energię do pracy nad sobą, zachęty dla innych i wytrwania przy niej. W swoisty sposób umiała pogodzić pracę zawodową, naukę w Konserwatorium Muzycznym i rolę Beaty kol. Aleksandra Michalska i jej towarzysz gry będący studentem WSE — Henryk Andrzejewski... Nie można przejść do porządku nad wyjątkową pilnością ob. Czesława Matuszewskiego, który prowadzi w ekspozyturze trudną, odpowiedzialną pracę kadrową, a jednocześnie jest prezesem koła scenicznego i dużo wysiłku dał z siebie, czy to w pracy nad rolą Kotlarczyka, czy to nad całością pracy adm.-technicznej zespołu. Niemniej pilności od innych i zapału do pracy nad „Awansem" okazali również wszyscy pozostali aktorzy. Wiele poświęcenia naszej sprawie okazał dyr. ekspozytury, Jan Olejnik, u którego w ogóle pojęcie czasu służbowego a własnego zanikło, a w naszym wypadku zmalało do minimum. On właśnie był moralnym motorem tworzenia całości, cementującym wokół siebie towarzyszy pracy, dopingując poszczególnych „aktorów" ciepłym słowem zachęty, a w wypadku załamań się — do wytrwania. Mimo jednak całej serdeczności, okazywanej Festiwalowi, z całą surowością ustosunkowywał się do terminowości w wykonywaniu pracy i jej dyscypliny..."

Zapiski te świadczą o zapale, z jakim pracowali członkowie zespołu i o tym, jak szerokie zainteresowanie umieli wzbudzić wokół siebie. Była w tym zespole i analiza, i samokształcenie, i szeroki zasięg pracy. Temu zespołowi, w przeciwieństwie do innych, nie brakowało statystów. Każdy chciał być w zespole, pokazać się razem z nim.

Drugi przykład to praca zespołu przy Poznańskim Przemysłowym Zjednoczeniu Budowlanym, który wystawił „Tysiąc Walecznych", dając bardzo ciekawe, interesujące przedstawienie. Zespół ten nie ograniczył się do analizy jednej tylko, wybranej przez siebie sztuki — lecz przedyskutował kilka sztuk i książek współczesnych związanych z zagadnieniem budownictwa. Poznańscy Budowlani prowadzili więc pracę samokształceniową, która niewątpliwie przyczyniła się do ich sukcesu.

A więc na styl pracy składa się: przemyślana praca samokształceniowa i szerokie jej promieniowanie na cały zakład pracy.

Wydaje mi się, że do stylu pracy należy również włączyć zagadnienie pomocy i opieki zawodowców nad zespołem. Różnie to z tym bywało.

Poznańscy aktorzy i reżyserzy wykazali na ogół wiele dobrych chęci w przyjściu z pomocą amatorskim zespołom Niestety, dobra chęć nie zawsze wystarcza. I właśnie tutaj, na odcinku pracy świetlicowej, wyszły— jeśli się tak można wyrazić — społeczne braki aktorów: brak znajomości dzisiejszego człowieka, brak wiedzy o zagadnieniach dzisiejszego życia, brak przeszkolenia ideologicznego, związanego ściśle z warsztatem pracy aktora. Nic dziwnego, że niejednokrotnie aktor nie umiał poradzić sobie w świetlicy, nie umiał nawiązać bliskiego kontaktu z amatorami, tak koniecznego przy pracy scenicznej. Niejednokrotnie było to zetknięcie dwóch światów — jednego pełnego dobrych chęci, ale „spod klosza" — z drugim, nabrzmiałym codziennymi problemami dzisiejszego dnia.

I zdarzało się, że amatorskie zespoły teatralne z nieufnością odnosiły się do bezradnego aktora, nie umiały wyciągnąć go „spod klosza" razem z jego dobrymi chęciami, by czerpać z jego doświadczenia scenicznego, z jego teatralnej wiedzy. Z drugiej znów strony aktorzy nie zawsze zdawali sobie sprawę z tego, jakie olbrzymie korzyści do ich doświadczenia scenicznego, do ich wiedzy teatralnej wnosi praca w świetlicy, praca z tymi ludźmi.

I właśnie to powiązanie pracy amatorskiej z opieką zawodowca trzeba również włączyć do stylu pracy zespołu, który jest zasadniczym warunkiem dobrego przedstawienia, dobrego wyniku.

W sensie tych dwóch słów: „dobre przedstawienie" — kryje się również właściwy wybór sztuki. Amator wnosi na scenę — zwłaszcza do współczesnej sztuki polskiej — głęboką prawdę wewnętrzną, prawdę własnych przeżyć, własnych doświadczeń. Awansowani robotnicy — grają dyrektorów z awansu, przodownicy budowlani — grają doświadczonych, przodujących majstrów budowlanych i właśnie w ich wykonaniu wszystkie krzywizny autora wychodzą jaskrawiej, wszystkie błędy sztuki rysują się wyraźną linią. Doprawdy, szkoda, że nasi autorzy nie oglądają tych najlepszych i tych najgorszych przedstawień swoich sztuk w wykonaniu amatorskich zespołów — zobaczyliby wszystkie swoje błędy!

Amatorskie zespoły teatralne dokonywały wyboru sztuki dość powierzchownie i na ogół bez pomocy zawodowca, który „dochodził" później. Nie zastanawiano się czy zespół jest w stanie obsadzić poszczególne role sztuki. Zdarzało się, że przedwojennego inżyniera grał 18-letni, młody człowiek, a sędziwą matkę 20-letnia, młoda dziewczyna, sztucznie postarzona, mówiąca młodym, czystym głosem. Oczywistą jest rzeczą, że w takim wykonaniu wzruszające sceny wypadały niekiedy wręcz komicznie.

Wybór sztuki winien być dokonywany bardzo starannie, lepiej jest przed ostatecznym wyborem dokładnie przeczytać i przeanalizować kilka sztuk — i dopiero potem wybierać. I tutaj konieczna jest pomoc zawodowca. Amatorowi bowiem wydaje się, że może zagrać wszystko, każdą rolę. Bardzo wnikliwie mówi o tym Stanisławski w swej książce pt. „Moje życie w sztuce":

„Wszystkim znana jest swoista cecha aktorów: brzydki chce być na scenie pięknym, niski — wysokim, niezdara — zgrabnym. Pozbawiony tragicznych lub lirycznych danych marzy o Hamlecie lub rolach kochanka, prostak chce być Don Juanem, komik — królem Learem. Proszę zapytać amatora, jaką rolę zagrałby najchętniej. Zdziwicie się bardzo jego wyborem. Ludzie zawsze dążą do tego, co nie jest im dane, aktorzy zaś poszukują na scenie tego, czego pozbawieni są w życiu".

Zawodowy reżyser będzie umiał naprowadzić amatora na jego właściwą rolę, przekonać go, że tej czy innej postaci nie potrafi, nie może zagrać.

I tu wypływa jeszcze jedno zagadnienie: krytyki. To chyba najczulsza strona amatorów. Każdemu z nich wydaje się, że zagrał najlepiej, że niesłusznie spotykają go te czy inne uwagi. Amator rozporządza zazwyczaj olbrzymim ładunkiem zapału — ale... nie widzi siebie na scenie. Widzi go reżyser i krytykuje, mówi uwagi, które uderzają w najczulsze struny i wydają się być niesprawiedliwe. A na widowni poza „bezwzględnym" reżyserem siedzą dobrzy przyjaciele, koledzy, którzy „przez grzeczność" chwalą. I amator chwyta się tych pochwał jak tonący źdźbła słomy. Przestrzega przed tym Stanisławski, który sam doświadczał tych uczuć:

„Nie ma wyjścia z tego zaczarowanego kręgu samoułudy. Aktor coraz bardziej zaplątuje się i wsiąka w trzęsawisko pochlebstw i chwalby. Zawsze zwycięża to, co jest przyjemniejsze, w co najwięcej pragnie się wierzyć...

Młodzi aktorzy! Strzeżcie się wielbicielek! Adorujcie je, jeśli to potrzebne, lecz nie mówcie z nimi o sztuce! Uczcie się w porę, od pierwszych kroków słuchać, rozumieć i szanować okrutną prawdę o sobie samych! I starajcie się poznać tych, którzy ją wam mogą powiedzieć! Z tymi ludźmi rozmawiajcie jak najwięcej o sztuce. I niechże wam jak najczęściej wymyślają!"

Przestroga wielkiego Stanisławskiego odnosi się również do stylu pracy. Tylko bowiem surowa krytyka i bezwzględna samokrytyka mogą dać ten najlepszy wynik — najlepsze przedstawienie.

Już miejskie eliminacje festiwalowe zmobilizowały zespoły. Amatorzy z ciekawością śledzili występy swoich kolegów z innych zakładów pracy. Sami dostrzegali błędy i przed eliminacjami wojewódzkimi uciekali się do pomocy zawodowców. Trochę późno — lecz lepiej później niż wcale. Niewątpliwie na przyszły Festiwal poszczególne zespoły, które odpadły w miejskich czy powiatowych eliminacjach — wyciągną z tego doświadczenia odpowiednie wnioski, idąc po linii ścisłej współpracy z zawodowcami.

Teatry zawodowe widząc zaś olbrzymie sukcesy, jakie w Festiwalu odniosły amatorskie zespoły teatralne i doceniając korzyść, wynikającą z tej współpracy, przyjdą z pomocą, otaczając świetlice trwałą, systematyczną opieką.

Poza zasadniczym celem pracy amatorskich zespołów teatralnych: upowszechniania kultury, wyłania się jeszcze zagadnienie — jeżeli znów się tak można wyrazić — niegubienia talentów. A łatwo je można zgubić w tym kalejdoskopie, w tym kołowrotku złych i dobrych przedstawień. Talenty bowiem i to duże talenty błyskają nawet w najgorszych przedstawieniach, w tych, które nie dochodzą do eliminacji wojewódzkich. A talenty te trzeba wyławiać z troskliwością, badać, próbować. Czasami jedna świetnie zagrana rola, mówiąc językiem teatralnym, mogła „podejść" pod amatora i stworzyć złudzenie talentu. Trzeba więc wnikliwie zbadać, czy w grę wchodził szczęśliwy przypadek dobrania typu i indywidualności danego amatora do roli, czy też błysnął prawdziwy talent. Dla tych, którzy wyjdą zwycięsko z próby, winny szeroko otworzyć się drzwi szkół dramatycznych, które tutaj właśnie, w eliminacjach miejskich i powiatowych, winny dokonywać doboru swoich uczniów.

I jeszcze kilka słów o publiczności, która szczelnie wypełnia widownie teatru w czasie eliminacji festiwalowych. Jakaż to wspaniała publiczność! — ciepła, żywo reagująca, ciesząca się szczerze sukcesem swoich kolegów. Eliminacje miejskie w Poznaniu ściągnęły nawet takich widzów, którzy pierwszy raz byli w teatrze, pierwszy raz oglądali przedstawienie!

Sabina Kazanowska

LUDWIKA WOYCIECHOWSKA

We własnych ubraniach na scenie

Czy w istocie bohaterowie polskich sztuk współczesnych — to w większości papierowe, schematyczne, martwe na scenie postacie? Czy istotnie tak rzadko udaje się tchnąć w nie życie?

Wydaje się, że odpowiedź, którą dał Festiwal Sztuk Współczesnych, była przedwczesna i nie ostateczna. Kto wie, co przyniesie najbliższa przyszłość?

Na przykład — wbrew ustalonym opiniom — nową, prawdziwą próbą sceny dla polskich sztuk o tematyce produkcyjnej stać się mogą przedstawienia w teatrach amatorskich, których *ponad dwa tysiące* przystąpiło do ogólnopolskiego festiwalu. Spójrzmy, jak to wygląda:

Teatr amatorski przy świetlicy ZZK Warszawa-Wschodnia (kierownik zespołu — Tadeusz Kubania) wystawił sztukę Leona Pasternaka „Trzeba było iskry".

Kolejarze nieprzypadkowo wybrali tę właśnie sztukę spośród kilkunastu zakwalifikowanych do festiwalu przez CRZZ. Wyboru dokonał cały zespół i wybór ten nie trudno zrozumieć, szczególnie po obejrzeniu przedstawienia.

Kolejarze czuli się dobrze i pewnie w rolach kolejarzy. Znajomość środowiska i szczerość przeżycia zadecydowała o prawdzie scenicznych postaci i sprawiła, że *widz uwierzył wykonawcom, a poprzez nich autorowi.*

Właśnie fakt, że aktorzy nie poprzebierali się w mundury kolejarskie, lecz grali na scenie w swoich codziennych, roboczych ubraniach, w sensie dosłownym i w przenośni, zadecydował w głównej mierze o powodzeniu przedstawienia „Trzeba było iskry". Żywy człowiek zasilił bowiem warsztat pisarza własnym, osobistym doświadczeniem, przeżyciem, doskonałą znajomością własnego środowiska.

Teatry zawodowe wystawiając sztukę współczesną starają się nawiązać kontakt z zakładami produkcyjnymi. Aktorzy odwiedzają fabrykę, podpatrują ruchy i sposób bycia robotników. Próby te rzadko odnoszą pożądany skutek. Nie wystarczy zbliżenie optyczne i formalne. Nie wystarczy bowiem podpatrzeć; trzeba zrozumieć i poznać życie, by je na scenie odtworzyć. Ludzie poznają się najlepiej przy wspólnej pracy, trudno zaś pracą nazwać kurtuazyjne wizyty.

Kolejarze mieli tu ułatwione zadanie. Przyjrzyjmy się sylwetkom aktorów-amatorów, by w ten sposób uzasadnić taki wniosek.

Doświadczenia własnego życia i pracy pomogły Kazimierzowi Rzeźnickiemu wzbogacić stworzoną przez autora postać Domagały i uczynić z niej jedną z centralnych, a nade wszystko najżywszych postaci sztuki. Jakie było to życie i te doświadczenia?

Rzeźnicki jest starym robotnikiem. Przez kilka lat pracował jako zwrotniczy na stacji Warszawa-Wileńska, teraz jest magazynierem na odcinku drogowym. W czasie swojej wieloletniej pracy, pracy świadomego robotnika, członka partii, był nie tylko świadkiem, ale i uczestnikiem ruchu współzawodnictwa i racjonalizatorstwa, dzielił entuzjazm i dumę z osiągnięć własnej klasy. Rzeźnicki zetknął się nieraz z przejawami biurokracji, nieraz widział zbędne przestoje wagonów, unieruchomionych jakimiś papierkami w czyimś biurku. Rzeźnicki zna także wroga, sabotażową robotę, nie tylko z prasy i z książek. Zna ją z życia. Spotkał się niedawno z wypadkiem sabotażu na kolei.

Foto M. Groswith

„Trzeba było iskry" Leona Pasternaka w wykonaniu zespołu amatorskiego kolejarzy przy świetlicy Warszawa Wschodnia. Eugeniusz Kiełczyński — (Kubica), Janina Cegłowska i Szymon Łompieś

Dlatego roli Domagały w „Trzeba było iskry" mógłby pozazdrościć Rzeźnickiemu niejeden aktor zawodowy i mógłby się od niego wiele nauczyć.

Tomasz Wiśniewski — odtwórca roli Wanata, sekretarza organizacji partyjnej, jest od pięciu lat kierownikiem świetlicy Warszawa-Wschodnia. Zaznaczamy, że to jedna z najlepszych świetlic kolejarskich w Polsce.

Wiśniewski był robotnikiem w warsztatach kolejowych. W 46 roku w kole ZZK Warszawa-Wschodnia przygotowano akademię na 1 maja. Właściwie to jej nie przygotowano, tylko ją zaimprowizowano. Wypadła blado i nieciekawie. I wtedy Tomasz Wiśniewski zgłosił się do swoich władz związkowych i powiedział, że chce poprowadzić świetlicę. Była sala, dobudowało się scenę. Akademia 1-majowa w 47 roku różniła się już bardzo od poprzedniej. A Tomasza Wiśniewskiego stawia się dziś za wzór kierownikom świetlic.

Do świetlicy przychodzą kolejarze wprost od warsztatów. Wiśniewski wiele godzin spędza na rozmowach z nimi. I dlatego potrafił stworzyć przekonującą, mało znaną na naszych scenach, a tak często spotykaną w życiu, sylwetkę sekretarza organizacji partyjnej — normalnego, prostego, żywego człowieka, o gruntownej świadomości politycznej.

Starego Ambrożego Mroza, emerytowanego maszynistę, grał równie naturalnie Szymon Łompieś — robotnik elektrotechniczny.

Rolę Janka Kubicy powierzył zespół Eugeniuszowi Kiełczykowskiemu — studentowi Szkoły Handlu Zagranicznego. Już sama przynależność tego chłopca do zespołu jest interesująca. Kiełczykowski pochodzi z kolejarskiej rodziny i mimo że nie jest kolejarzem, odwiedza stale świetlicę przy ul. Brzeskiej. Zagrał swą rolę niemal bez zarzutu.

Antoniową była telefonistka warsztatów kolejowych — Janina Cegłowska. Nawet małe role jak np. sekretarki naczelnika Deresza (Irena Fiutkowska) zagrane były poprawnie. Sprawca sabotażu w wykonaniu Antoniego Bukowieckiego miał tę wielką zaletę, że nie zdemaskował się za wcześnie, jak to na scenach zawodowych bywało.

Bardzo ciekawą sylwetkę naczelnika Deresza stworzył tokarz z zawodu, Marian Szustakiewicz. Rola była tematem długiej dyskusji na próbie. Ktoś powiedział, że Deresz powinien bać się partii i dlatego bardziej maskować swoją wrogą robotę. Szustakiewicz zaprotestował: „To nie prawda. Znam takich biurokratów. To nie są zawsze świadomi wrogowie. To ludzie, jak Deresz — tkwiący po 20 lat za biurkiem, przytłoczeni biurkiem, ludzie, którzy jeszcze nie dostrzegli spoza papierków — człowieka". Takie ustawienie postaci wydaje się prawidłowe.

Mniej udanymi osiągnięciami były role Anki, inż. Szymczaka i Klemensa. Krystyna Taman, biuralistka, miała w roli Anki parę tylko momentów, w których widz wierzył, że to żywa przodownica pracy.

Dwie postacie zaplątały się w swoich rolach. Sabotażysta Klemens (Albert Markowski) dlatego, że za jaskrawo ujawnił „demona" zła, tkwiącego w tej roli (jakże częsty błąd na scenie zawodowej). Druga — inż. Szymczak, przedstawiciel partyjnej inteligencji technicznej (Henryk Jabłoński) — dlatego, że wstydliwie zataił wszystkie pozytywne cechy tej postaci. Wynikło z tego pewne nieporozumienie. Bohater pozytywny sprawiał bowiem wrażenie kiepsko maskującego się wroga.

Wydaje się, że te niedociągnięcia można by jeszcze usunąć.

Mimo usterek, kolejarze nie zatracili sprawy najważniejszej — ideowego oblicza sztuki. Przedstawienie w ich wykonaniu pełni niewątpliwie swoją funkcję społeczną i polityczną. Nauczy czujności rewolucyjnej, pobudzi entuzjazm pracy, rozwinie robotniczą inicjatywę.

W przedstawieniu „Trzeba było iskry" widać efekty analitycznych prób przy stoliku, dyskusji i kolektywnej pracy całego zespołu pod umiejętnym kierownictwem zawodowego reżysera — Jana Kochanowicza.

Interesujące i cenne dla innych doświadczenia wyniósł Jan Kochanowicz z pierwszego bezpośredniego kontaktu z teatrem amatorskim. Problematyka sztuki, bliska wykonawcom, sprawiła, że mogli oni udzielić reżyserowi istotnej pomocy. Z drugiej jednak strony w trakcie współpracy ujawniło się pewne niebezpieczeństwo. Aktorzy amatorzy zbyt łatwo ulegają doświadczeniu, rutynie i autorytetowi reżysera zawodowego, rezygnując z własnej, cennej inicjatywy i z własnych środków wyrazu. I mimo że opieka reżysera przyniosła kolejarzom niewątpliwie wielką korzyść, w przedstawieniu „Trzeba było iskry" można dostrzec ślady niepotrzebnych ustępstw na rzecz rutyny teatralnej.

W sumie przedstawienie udane. Godne szczerej pochwały dla aktorów kolejarzy, którzy na ogół byli tak prawdziwi na scenie jak w życiu. Zastrzegaliśmy na wstępie, że nikt nie wymaga, aby kolejarze grali wyłącznie kolejarzy. Nie wymaga też nikt, aby wyłącznie kolejarze grali kolejarzy. Chcemy oglądać na scenie aktorów zawodowych — prawdziwych kolejarzy, murarzy, górników itd. Jak to zrobić? Odpowiedź jest prosta, tylko niestety w niedostatecznym jeszcze stopniu wprowadzona do teatralnego życia. Zbliżyć teatr zawodowy do klasy robotniczej. Zacieśnić więź aktorów z robotnikami — nie drogą kurtuazyjnych wizyt, ale przez wspólną pracę na naturalnym jej terenie — w teatrze świetlicowym.

Taka nauka nasuwa się nieodparcie po obejrzeniu sztuki Pasternaka w wykonaniu zespołu świetlicowego Warszawa-Wschodnia.

Ludwika Woyciechowska

HELENA CSORBOWA

WARTOŚCIOWA KSIĄŻKA DLA MŁODZIEŻY

Tematem „Zemsty Rodu Kabunauri" są wydarzenia na Kaukazie w kilka lat po Wielkiej Rewolucji Październikowej, kiedy tworzyła się Federacja Socjalistycznych Republik Zakaukaskich. Akcja toczy się w Tbilisi i w Chewsureti. Odległość od Chewsureti do Tbilisi wynosi zaledwie 70 kilometrów, ale Chewsureti od Tbilisi dzieli kilka dobrych wieków rozwoju i wiele nowych zdobyczy rewolucji socjalistycznej. Chewsureti odcięte jest od świata cywilizowanego nieprzebytymi przez większą część roku łańcuchami wysokich gór. Mieszkają tam plemiona kaukaskie posługujące się narzędziami z czasów królowej Tamary (zmarłej w 1213 r.). Zmiany w życiu ludów górskich zachodzą bardzo powoli. Tak powoli, że Niko, bohater powieści Bobińskiej, po piętnastu latach spędzonych w Tbilisi, w domu przybranych rodziców Tołkaczów, ma prawo uwierzyć w możliwość cofnięcia się w czasie, gdy dostaje się znowu do swego prawdziwego rodzinnego domu.

Nika, ostatniego potomka rodu Kabunauri, podrzucono do rodziny Tołkaczów, by go uchronić przed zemstą odwiecznego wroga — rodu Gigauri. Walka tych rodów trwa już sto dwadzieścia lat i Niko z czasem ma stać się mścicielem swego ojca.

Tłem życia Nika są ważne wypadki dziejowe: rodzenie się pierwszego kraju ludu pracującego, pod przewodnictwem partii bolszewickiej. Sam Niko jest pionierem. Uczy się i ma przyjaciół. Dzieje jego stają się porywające, kiedy stary, wierny przyjaciel rodziny, Czauchia, zabiera go na wakacje do Chewsureti. Tam zostaje wtajemniczony w dzieje swego rodu. Zostaje jego głową. Życie staje się barwne i bogate, a zwłaszcza bardzo różne od dotychczasowego. Uczucia Nika w Chewsureti są jednak dość skomplikowane. Wiele rzeczy go zachwyca, ale są takie, z którymi się nie może pogodzić. Głównym zadaniem Nika ma być pomszczenie rodu Do tej roli przygotowuje go Czauchia, rozpalając wyobraźnię chłopca opowiadaniami o wielkości rodu Kabunauri, którego życie jest pasmem krzywd doznanych od wrogów. Pełną dramatycznego napięcia jest chwila, kiedy spotykają się przedstawiciele dwóch wrogich rodów: Niko i Akiel. Niko zwycięża, ale nie według zasad starych zwyczajów rodowych. Niko to już nowy człowiek. Odnosi więc ostateczne zwycięstwo, przełamując ciążącą od pokoleń zemstę rodową, a powaśnione rody przysięgają sobie przyjaźń.

Niko stawia przed sobą i towarzyszami zadanie zbliżenia zapadłych zakątków górskich do świata wielkich przemian. Ekspedycja pionierów wyrusza z Tbilisi, żeby krzewić socjalizm w najniedostępniejszych okolicach. Niko znajduje nowy piękny cel w życiu: zostanie inżynierem i zbuduje drogę łączącą Chewsureti z Tbilisi. Lecz Niko bez pomocy towarzyszy zabłąkałby niedźwiedzia i celnym strzałem uratował Akiela, uratowałby jego auł przed lawiną, nie zdołałby jednak zmienić obyczajów Chewsureti.

Książka Heleny Bobińskiej jest głębowo wychowawcza. Przez wprowadzenie swego bohatera do Chewsureti autorka miała możność pokazania nam ludów górskich o kulturze pierwotnej, prymitywnej, lecz w żadnym razie nie barbarzyńskiej. Z punktu widzenia wychowawczego bardzo ważną rzeczą jest nauczenie młodzieży odróżniania prymitywizmu od barbarzyństwa. Chewsurowie są zacofani kulturalnie, co się tłumaczy ich położeniem geograficznym, stwarzającym specyficzne warunki życia społecznego.

Autorka, znająca z własnych przeżyć Związek Radziecki, dała nam powieść, która przybliża nam życie jednego z zakątków kraju radzieckiego. Bobińska utwierdza młodego czytelnika w przekonaniu, że potrzebne jest bohaterstwo indywidualne, ale że bohater jest przede wszystkim członkiem społeczeństwa i jego miejsce jest w ramach tego społeczeństwa, które w warunkach socjalistycznych daje mu ogromne pole do działania.

„Zemsta Rodu Kabunauri" prócz niezmiernie ciekawej treści posiada również interesującą, żywą formę. Odgrywa tu rolę nie tylko żywa akcja książki, ale także przeplatanie opowiadania długim listem - dziennikiem. Język prosty, obrazowy i żywy sprawia, że czyta się tę książkę z niesłabnącym zainteresowaniem i chętnie się do niej powraca. „Zemstę Rodu Kabunauri" możemy śmiało postawić w rzędzie najlepszych książek dla młodzieży.

Helena Csorbowa

KPP
WSPOMNIENIA Z POLA WALKI
Str. 360, wkl. 50 płót. zł 22.—
Wydział Historii Partii KC PZPR
„KSIĄŻKA WIEDZA"

J. STALIN
ZAGADNIENIA LENINIZMU
Wyd. piąte
Str. 796, portr. 1 płót. zł 10.50
„KSIĄŻKA WIEDZA"

Wydano z serii
Wydział Historii Partii KC PZPR
FRANCISZEK JÓZWIAK
(Witold)
POLSKA PARTIA ROBOTNICZA
w walce o wyzwolenie narodowe i społeczne
Str. 288, wkl. 25 zł 10.—
„KSIĄŻKA WIEDZA"

EDWARD BURY

CZYTAMY SŁUCHOWISKA

Na półkach księgarskich ukazała się książka, która jest w naszym ruchu wydawniczym pozycją niewątpliwie pionierską. Jest to zbiór oryginalnych słuchowisk radiowych*), które były nadane przez radio w ostatnich dwóch latach.

Z dwuletniego dorobku wybrano utwory o mocnym ładunku ideowym i stosunkowo wysokim poziomie artystycznym, reprezentujące poza tym cały wachlarz odmian tego gatunku radiowej produkcji artystycznej, który określa się ogólnym mianem „słuchowiska". Znalazły się więc w książce słuchowiska o typowej budowie „dramatu radiowego", najbardziej zbliżone formą do sztuki teatralnej, operujące wyłącznie dialogiem („W Cherbourgu i gdzie indziej" Mariana Kozłowskiego i „Słońce jeszcze wzejdzie" Zbisława Pelc-Ichniowskiego), bardzo „radiowe" słuchowisko Zofii Zawadzkiej „Prawo mimikry", napisane z dużym wyczuciem mikrofonu i wykazujące doskonałe opanowanie rzemiosła teatru radiowego, słuchowiskowy faktomontaż historyczny („Komunardzi" Stanisława Ziembickiego) z narracją przedzielającą i łączącą poszczególne sceny, nazwany przez autora „opowieścią słuchowiskową", bardzo ciekawe w formie słuchowisko reportażowe („Front biegnie przez Modenę" Aleksandra Baumgardtena), w którym narracja rozłożona jest na kilka głosów — i wreszcie dwie nowele („Stefan Karcz przestał się garbić" Olgierda Terleckiego i „Skawina, Babetta i kawa" Kazimierza Barnasia) — jeden z najmłodszych gatunków literackiej produkcji radiowej, w którym narracja traktowana jest nie jako element pomocniczy (jak w słuchowiskach), lecz jako równorzędny w stosunku do dialogu.

Przyjrzyjmy się dokładniej poszczególnym pozycjom książki. Rozpoczyna ją „opowieść słuchowiskowa o Jarosławie Dąbrowskim i Walerym Wróblewskim" pt. „Komunardzi" pióra znanego poety i autora licznych audycji radiowych Stanisława Ziembickiego.

Autor postawił sobie zadanie ambitne i trudne. Ukazać wielkość bohaterskich dowódców Komuny, patos historycznych wydarzeń i walk rewolucyjnych Komuny, bohaterstwa m a s y komunardów. Zrealizowanie tego w warunkach radiowych było bardzo trudne. Wszelkie dotychczasowe próby tworzenia słuchowisk monumentalnych były raczej nieudane. Autor poszedł więc w większości scen w kierunku słuchowiska kameralnego, jednak ładunek treściowy rozsadzał tę formę. Za mało pokazano nam główne postacie słuchowiska — Dąbrowskiego i Wróblewskiego — w działaniu. To co mówi np. o sobie Wróblewski w scenie IV („Jestem demokratą z pojęć, z ducha, rewolucyjnym radykalistą jestem z krwi, z przeszłości, z poprzednich powstańczych robót..." i t. d.) — powinno wynikać z akcji słuchowiska.

O wiele plastyczniej wypadła pozostała trójka komunardów: polski drukarz Kobosko oraz francuscy robotnicy Druet i Louise. Słusznie też w ostatniej scenie ukazano obok Wróblewskiego wiernych do końca żołnierzy Komuny, jego przyjaciół, Drueta i Louise. Oni to tchnęli w niego otuchę do dalszej walki, czerpiąc ją ze słów Marksa: „...walka musi wciąż na nowo wybuchać i coraz bardziej się rozszerzać, nie ma zaś żadnej wątpliwości, kto będzie ostatecznym zwycięzcą".

Mimo pewnych braków słuchowisko ma wiele zalet: trafnie wydobyto internacjonalizm proletariacki komunardów, zręcznie wmontowano wyjątki z historycznych odezw i przemówień tego okresu, z pism Marksa. Budowa całości jest przejrzysta i konsekwentna, niektóre sceny zbudowane pomysłowo (np. montaż wypowiedzi na temat wojny w scenie VIII), dialog jest zwarty, oszczędny i sugestywny.

Trzy następne słuchowiska („Front biegnie przez Modenę", „Słońce jeszcze wzejdzie" i „W Cherbourgu i gdzie indziej") mają wspólny rodowód, jednakowe napięcie ideowe, podobne tworzywo i podobną formę. I są wszystkie trzy w repertuarze teatru radiowego pionierskie. Temat do swych słuchowisk zaczerpnęli autorzy z bieżących wiadomości prasowych (aktualne wydarzenia związane z walką włoskiej i francuskiej klasy robotniczej o pokój).

Słuchowisko Baumgardtena „Front biegnie przez Modenę" przedstawia potworną masakrę robotników włoskich w Modenie, dokonaną z rozkazu „chrześcijańskiego demokraty" premiera de Gasperi przez włoską policję w styczniu 1950 r. Słuchowisko jest aktem oskarżenia rządzących katów ludu włoskiego i ich amerykańskich mocodawców. Ale tylko aktem oskarżenia. Brak w nim wyraźnych akcentów wiary w zwycięstwo prowadzonej walki, brak przejawów siły włoskiej klasy robotniczej, oraz świadomości siły całego walczącego obozu pokoju, tę wiarę warunkującej. Słuchowisko ma oryginalną budowę. Narracja wprowadzająca rozbita jest na kilka głosów, przy czym główny narrator jest równocześnie uczestnikiem wydarzeń. Autor wprowadził trzystopniową budowę narastającą (narracja ilustrowana scenami z udziałem narratora) z kolejną zmianą planów, co dało doskonały efekt.

Akcja słuchowiska „Słońce jeszcze wzejdzie" Z. Pelc-Ichniowskiego obrazuje walkę biedniaków i robotników rolnych z włoskimi obszarnikami o leżące odłogiem nieużytki. Kierownika tych walk — Komunistycznej Partii Włoch, w słuchowisku nie pokazano. Razi deklaratywnością scena ostatnia (chłopi na nocnym zebraniu nie radzą nad sposobami zawładnięcia obszarniczych nieużytków oraz wspólnego ich zagospodarowania, lecz zastanawiają się, jaką nazwę nadać przyszłej chłopskiej wspólnocie).

Słuchowisko ma budowę typowego dramatu radiowego z krótką narracją wprowadzającą, podaną w formie autentycznej notatki prasowej. Niektóre sceny zbudowane bardzo pomysłowo (np. scena morderstwa chłopa Matteo, dokonanego na rozkaz obszarnika przez policję).

Najlepszym z tej grupy słuchowisk jest słuchowisko Mariana Kozłowskiego „W Cherbourgu i gdzie indziej", przedstawiające na konkretnym wydarzeniu walkę francuskich dokerów o pokój (odmowa wyładowania w porcie Cherbourg transportu amerykańskiego sprzętu wojennego).

Trzy pozostałe utwory zamieszczone w omawianej książce mają za tworzywo problemy i sprawy krajowe. Słuchowisko Z. Zawadzkiej stawia ważne zagadnienie czujności klasowej, jednak efektowne rozwiązanie, jakie daje autorka, czujności tej nie zaostrza. Formalistyczne podejście do tematu(chęć trzymania słuchacza niemal do ostatka w napięciu, by go zaskoczyć ciekawym rozwiązaniem) zemściło się na ideologicznej wymowie utworu. Gdyby autorka zrezygnowała nieco z sensacyjności akcji i ukazała nam bogaciej głównego bohatera (profesora Kowalskiego) uniknęłaby tej przypadkowości w ustosunkowaniu się profesora wobec zdemaskowania się wroga klasowego, defraudanta, b. obszarniczki Bożymirskiej, która zresztą — jak na „odporną roślinę", zwolenniczkę stosowanego w walce klasowej „prawa mimikry"— wypadła naiwnie, zwierzając się przed nieznajomym człowiekiem ze swych planów ucieczki za granicę. A szkoda, bo słuchowisko przy wyraźniejszym ustawieniu profesora i bardziej konsekwentnym postępowaniu Bożymirskiej zyskałoby wiele. Tym bardziej, że odznacza się wysokim poziomem literackim, dobrą robotą warsztatową, lekkim i zwartym dialogiem oraz oryginalną konstrukcją.

Ostatnie dwie pozycje książki to nowele dźwiękowe. Nowela O. Terleckiego „Stefan Karcz przestał się garbić" przedstawia dzieje biedniaka wiejskiego, który dzięki pomocy Partii dźwiga się ze swego upadku, wydobywa spod wpływu kułaka Skobla, staje się porządnym człowiekiem, pełnowartościowym robotnikiem i rośnie w swej robocie w miarę posuwania się robót na przedpolach powstającej Nowej Huty. Pozycja cenna i wartościowa, pełna prawdziwego humanizmu i tchnąca socjalistycznym optymizmem. Budowa typowo nowelistyczna, przy czym dialog zdecydowanie przeważa nad narracją. Montaż mocny, zwarty. Książkę zamyka nowela dźwiękowa K. Barnasia „Babetta, Skawina i kawa", napisana z dużym wdziękiem, pogodna i przyjemna.

Mimo wytkniętych usterek zamieszczone w książce słuchowiska dobrze zaprezentowały dorobek Działu Literackiego Polskiego Radia. Książka znajdzie niewątpliwie chętnych czytelników wśród słuchaczy radiowych, spowoduje być może większe niż dotąd zainteresowanie naszej krytyki literacką produkcją Polskiego Radia oraz zwiększy wśród pisarzy atrakcyjność współpracy z radiem w tym dziale jego produkcji. Słuchowisko radiowe staje się bowiem z chwilą jego wydrukowania czymś trwałym, zasięg jego oddziaływania, powiększony o setki czytelników, jest bardziej uchwytny i sprawdzalny, znika jego jednorazowość co odstręczało dotąd wielu pisarzy od uprawiania tego gatunku literackiego.

St. Edward Bury

*) „Komunardzi i inne słuchowiska radiowe". Opracowali: K. Barnaś, A. Baumgardten, M. Kozłowski, Z. Pelc-Ichniowski, O. Terlecki, Z. Zawadzka, St. Ziembicki. Okładka T. Rogowskiego. — Biuro Wydawnictw Polskiego Radia, Warszawa — Kraków 1951.

WAWRZYNIEC ŻUŁAWSKI

Z SAL KONCERTOWYCH

Koncert Dworzaka i III symfonia Czajkowskiego pod dyrekcją Krombholca

Na koncercie Filharmonii Warszawskiej, dn. 15 i 16 b.m., trzecim z cyklu: *„Symfonie Piotra Czajkowskiego"* wystąpił gościnnie czechosłowacki kapelmistrz, *Jaroslav Krombholc*, stały dyrygent praskiej Opery (Narodneho Divadla). Artysta ten, pomimo młodego wieku, odznacza się dużą rutyną, która stawia go w rzędzie muzyków wytrawnych i doświadczonych. Jego spokojna, opanowana a wyrazista technika pozwala mu realizować w pełni koncepcję odtwórczą dzieła, koncepcję dobrze przemyślaną i konsekwentną.

Na wstępie wykonano „Suitę Staropolską" *Andrzeja Panufnika*. Ten subtelny, pełen archaicznego wdzięku utwór, będący opracowaniem na orkiestrę smyczkową dawnych tańców polskich z XVI i XVII wieku omawialiśmy w swoim czasie z okazji jego prawykonania (w kwietniu ub. r. w ramach Festiwalu Muzyki Polskiej).

Następny punkt programu, koncert na wiolonczelę i orkiestrę *Antoniego Dworzaka* napisany został w r. 1896, a więc już u schyłku życia kompozytora. W dziele tym można zaobserwować wszystkie cechy typowe dla dojrzałego stylu Dworzaka, stylu, który nosi tak bezsporne piętno czeskiej szkoły narodowej. Znikł wpływ Brahmsa, któremu tak silnie ulegał kompozytor w młodości (pewne ślady tego wpływu można jeszcze zauważyć w konstrukcji koncertu) — pozostała wyjątkowa pomysłowość, łatwość i potoczystość inwencji, pozostało mistrzostwo techniki, pozostała wreszcie charakterystyczna śpiewność melodyki, przesiąkniętej ludowym kolorytem. Z muzyki bowiem czeskiego i słowackiego ludu wyrasta temat pierwszy koncertu, reminiscencje popularnej piosenki, wyrasta także temat drugi. Klimat powolnej części środkowej (Adagio), pełen poezji i szczerego liryzmu, przenosi również w krajobraz ojczystej ziemi Dworzaka, a głównym tematem części trzeciej (finału) jest niemal dosłownie zacytowana melodia słowacka, ta sama, której użył Żeleński w swej uwerturze „W Tatrach".

Świetnie brzmiącą, po wirtuozowsku potraktowaną, a jednocześnie dającą pole do pokazania pięknego tonu partię solową koncertu wykonał *Kazimierz Wiłkomirski*. Ten znakomity wiolonczelista dał interpretację bardzo precyzyjną i przemyślaną, jedynie może tempa były chwilami nieco zbyt powolne.

Trzecia Symfonia Czajkowskiego (D-dur) powstała w niewiele lat po drugiej, bo w r. 1875. Jest to ostatnia z niesłusznie u nas zapomnianych i prawie niegrywanych symfonii tego kompozytora. Trzy następne bowiem: IV-ta, f-moll, a zwłaszcza V-ta, e-moll i VI-ta, h-moll („Patetyczna") zaliczają się do stałych pozycji repertuarów koncertowych. W przeciwieństwie do II Symfonii („małorosyjskiej") nie korzysta tu Czajkowski bezpośrednio z tematyki ludowej, jednakże charakter melodyki, specyficzny słowiański liryzm i szerokość oddechu nadaje III Symfonii atmosferę bardzo rosyjską. Stwarza ją od razu śpiewna introdukcja, poprzedzająca właściwą część I (Allegro). Część ta zbudowana na dwóch tematach — pierwszym, zjawiającym się w wiolonczelach i drugim, łagodnym, trochę melancholijnym, intonowanym przez obój — odznacza się świetnością kontrapunktycznej techniki przetwarzania motywów.

Flet i klarnet na tle piccicato smyczków rozpoczynają część następną — wdzięczne „Alla Tedesca", utrzymane w tanecznym rytmie walca. Środkowy epizod jego trzyczęściowej formy nosi żywy, prawie żartobliwy charakter.

Część III (Andante) — to najbardziej osobisty, najwięcej mówiący o indywidualności twórczej Czajkowskiego fragment symfonii. Ponury, pełen znużenia i beznadziejności temat pierwszego epizodu Andante jakże silnie przypomina nastrój symfonii Piątej lub „Patetycznej". To już najprawdziwszy Czajkowski, ze swym tragizmem, wewnętrznym konfliktem, rozpaczliwą chwilami rezygnacją. Drugi epizod ma nieco cieplejszy, łagodniejszy, a przy tym bardzo śpiewny charakter. Jeszcze raz wraca w zakończeniu tragiczny pierwszy temat, intonowany przez solo fagotu i powtórzony przez waltornię.

Delikatne, zgrabnie instrumentowane Scherzo, utrzymane trochę w mendelssohnowskim stylu stanowi część czwartą symfonii. Jej lekki, marszowy epizod środkowy posiada wiele subtelności i wdzięku. Finał (część piąta) zbudowany jest w formie swobodnego, dwutematycznego Ronda Główny temat ma wyraźnie charakter uroczystego poloneza, temat zaś poboczny wnosi klimat rosyjskiej pieśni ludowej. Pieśń ta występuje jeszcze raz w zakończeniu symfonii, urastając do potężnego hymnu, pełnego radości i optymizmu.

Jak widzimy symfonia ta składa się z pięciu części, zamiast tradycyjnych czterech. Ten szczegół konstrukcyjny — okoliczność, że poszczególne części posiadają zwięzłą, niezbyt obszernie rozbudowaną formę trzyczęściowej pieśni, układ tych części, a przede wszystkim taneczny charakter większości z nich zbliża III Symfonię do formy suity. Ta cecha stanowi swoistą oryginalność dzieła, wyróżniającą je spośród pozostałych symfonii Czajkowskiego. Mistrzostwo rzemiosła, świeżość i bogactwo inwencji, liryzm i napięcie uczuciowe stawia III Symfonię w rzędzie najdojrzalszych i najgłębszych dzieł wielkiego kompozytora, dzieł, które powinny znaleźć stałe miejsce w naszych programach koncertowych.

Orkiestra Filharmonii brzmiała na ogół dobrze, mimo że instrumenty dęte blaszane były tym razem mocno niedysponowane i to zarówno w akompaniamencie do koncertu Dworzaka, jak i w III Symfonii Czajkowskiego. Natomiast bardzo dobrze wypadły smyczki w suicie Panufnika.

Wawrzyniec Żuławski

K O R E S P O N D E N C J A

GLOSSA DO NAGANOWSKIEGO

We wnikliwym i trafnym studium Egona Naganowskiego, poświęconym „Drodze pisarskiej Anny Seghers" (p. n-ry 6 i 7 „N. Kultury") uwadze krytyka uszła, wzgl. nie podkreślił jej dość wyraźnie, znamienna zbieżność między dwiema powieściami pisarki, mian. „Listem gończym" i „Siódmym Krzyżem" — zbieżność ogromnie charakterystyczna dla tematyki i rozwoju pisarstwa Anny Seghers.

W obu tych powieściach powtarzają się ludzie i sytuacje, nurt obu toczy się w tym samym krajobrazie nadreńskim; tylko napisany znacznie wcześniej „List gończy" jest jakby surowym szkicem, jakby przygotowaniem osnowy dla rozsnucia wspaniałego, ideowo i artystycznie najdojrzalszego dzieła Seghers, „Siódmego Krzyża".

I tu i tam postacią centralną jest zbieg. W „Liście gończym", którego akcja rozgrywa się latem 1932, więc bezpośrednio przed objęciem władzy przez Hitlera, postacią centralną jest młody komunista Johann Schulz, który podczas demonstracji głodowych w Lipsku zabił policjanta i ukrywa się w małej wiosce nadreńskiej. W „Siódmym Krzyżu" bohaterem jest zbiegły z obozu koncentracyjnego Westhofen komunista Heisler, akcja zaś toczy się jesienią 1936, więc już w okresie okrzepłej władzy faszyzmu. Odmienne jest też zakończenie obu powieści. W pierwszej młody Johann, wydany przez swego kolegę nazistę Kösslina ginie, w drugiej Heisler, jedyny z siedmiu zbiegów, po wielu perypetiach wymyka się śmierci.

W obu powieściach występuje jedna postać — ob. Naganowski wspomina o niej tylko mimochodem — która na zawsze utkwi w pamięci czytelnika. Jest nią Zillich, biedniak wiejski, który w „Liście gończym" zaczyna dopiero jako Sturmführer swą nazistowską karierę, idąc za tym ruchem pod wpływem nędzy i całkowitego niezrozumienia jej polityczno-gospodarczych przyczyn. W obozie Westhofen w „Siódmym Krzyżu" gra on już znaczną rolę, jest katem i oprawcą w randze Obersturmführera. Jemu poruczają przełożeni rozprawianie się i zgładzanie najwybitniejszych więźniów politycznych, wiedzą bowiem, że u Zillicha żadne hamulce moralne nie grają roli i że jego kompleks małowartości i upośledzenia społecznego w ten sposób się wyładowuje. Zillich — ta postać w obu powieściach przedstawiona dialektycznie, we wszystkich stadiach rozwoju, od nędzarskiej egzystencji i ucisku do władzy, jaką dawał nazizm ludziom tego pokroju, ta postać fizjognomicznie i psychologicznie odlana z jednej bryły, to w antyfaszystowskiej literaturze niemieckiej bodaj najlepszy portret zaślepionego i fanatycznego nazisty z jego irracjonalnym sposobem odczuwania i żywiołową nienawiścią do wszystkiego, co „czerwone", co rewolucyjne.

Tyle glossa do artykułu ob. Naganowskiego.

A teraz kilka słów o „krytyce" przekładów powieści Anny Seghers.

Tłumacze skupieni w sekcjach przekładów żalą się nieraz, że ich trudna i odpowiedzialna praca nie spotyka należytego zrozumienia ani rzeczowej oceny u recenzentów i krytyków. Również ob. Naganowski zbył paru zaledwie słowami (umieszczonymi w nawiasie) pracę tłumaczy dziewięciu dzieł. Podkreślił „b. dobry przekład „Wesela na Haiti" pióra A. Sowińskiego, przemilczał inne, tłumaczowi „Towarzyszy", więc mnie, wytknął „kilka żenujących kwiatków" oraz „słabe miejsca" w „Liście gończym", przekładowi „Ocalenia" dał cenzurkę „nieszczególne".

Nie mając nic przeciw rzeczowej, choćby surowej krytyce i chętnie wyciągając z niej naukę i wnioski, nie mogę się zgodzić na tego rodzaju ogólnikową ocenę bardzo trudnej pracy, jaką był przekład „Towarzyszy" i „Listu gończego", którą to pracę ob. Naganowski odsądził paru negatywnymi słowami od czci i wiary. Pominął przy tym zupełnie — tak samo w innych przekładach — sprawę najbardziej istotną: czy udało się tłumaczowi wydobyć i oddać niesłychanie skomplikowany styl Seghers, nerwową kadencję i swoisty rytm jej zdań.

Byłabym wdzięczna ob. Naganowskiemu za wskazanie mi owych „kwiatków" pod jednym warunkiem: konfrontacji przekładu z oryginałem, czego na ogół krytycy i recenzenci poza jednym czy dwoma chlubnymi wyjątkami nie robią, byłaby to bowiem praca zbyt żmudna. Przecie łatwiej wyłowić jakąś niezręczność, czy niejasność sformułowania i w czambuł potępić przekład.

Czy krytyk nie zastanawia się nigdy nad tym, że tak zwane „słabe miejsca" w przekładzie mogą być odpowiednikiem nieczytelnego, jałowego i mglistego w tych właśnie miejscach tekstu oryginału? Styl Seghers w obu oddanych mi do tłumaczenia powieściach jest na wskroś ekspresjonistyczny, często podszyty pustym werbalizmem, który dopiero w dalszych jej powieściach — jak to słusznie ob. Naganowski zauważył — przechodzi w zwarte i jasne sformułowanie, nie zaciemnione formalistycznymi wstawkami, w pełne kondensacji i głębi obrazowanie, coraz bliższe i uchwytniejsze dla odbiorcy.

Dlatego, zanim poddaje się przekład krytyce i wyda w dwóch słowach „ocenę", należy koniecznie, dla podbudowania tej oceny, wziąć oryginał do ręki. I wytknąć niedowład przekładu, jeśli zatracił on właściwości, barwę i klimat oryginału, jeśli nie współbrzmi z obrazowaniem pisarza. O ile idzie o „List gończy", zapewniam ob. Naganowskiego, że zarówno mój partner, Julian Popławski, jak też niżej podpisana trepiliśmy nieraz długo i uparcie myśl i sens zdania w łamańcach stylu, grzeszącego nawet tu i ówdzie przeciw wymogom poprawnej niemczyzny. Zarówno bowiem Anna Seghers w swych wcześniejszych powieściach, jak też szereg lewicowych pisarzy niemieckich, że wymienię tylko Waltera Gorrisha oraz Kubę Bartla, tkwi jeszcze dziś(!) w oparach kiepskiego ekspresjonizmu niemieckiego lat dwudziestych, do tego stopnia, że następuje u nich całkowite rozluźnienie tak charakterystycznej dla języka niemieckiego dyscypliny składniowej, co atakował już u ekspresjonistów ówczesnych znany krytyk i stylista niemiecki, Karol Kraus.

Uznając zatem w pełni rzeczową, opartą na konfrontacji z oryginałem krytykę przekładu, tłumacz musi się zastrzec przeciw wystawianiu jednosylabowych, ogólnikowych cenzurek, dodatnich czy ujemnych. Ani nie pomogą one tłumaczowi w pracy, ani też nie zorientują czytelnika co do wartości przekładu.

Wanda Kragen

LIST DO REDAKCJI
NAPISANY *w* POKOJU *na* STOLE

Ostatnio dość często niestety można słyszeć i czytać błędne zwroty: *„na* pracowni", *„na* szkole", *„na* świetlicy", *„na* zakładzie pracy" itd. zamiast: w pracowni, w szkole, w zakładzie pracy.

Ostatni z wymienionych błędnych zwrotów znalazłem np. w tygodniku... społeczno-*literackim* „Nowa Kultura", i to w komentarzu *redakcyjnym* (nr 11/103 z 16 marca b.r., str. 6, uwagi wstępne do wiersza Majakowskiego „Marusia się otruła").

Nasuwa się tu jeszcze uwaga na temat nadużywania ogólnego pojęcia „zakład pracy" w znaczeniu szczególnym „fabryka". Spotyka się to zwłaszcza w przekładach z języków obcych. Natrafia się też na takie dziwolągi jak „zakład metalurgiczny" zamiast po prostu „huta", jak „stacja elektryczna" zamiast „elektrownia" itd.

Z innych bardzo rozpowszechnionych „kwiatków" zaśmiecających nasz język warto zwrócić uwagę na panoszące się, zwłaszcza w prasie codziennej, takie powiedzenia jak „rozpracować" zamiast „wypracować", „naświetlać" zamiast oświetlać" (dany przedmiot „oświetlamy", by go dobrze obejrzeć, a „naświetlamy", np. promieniami nadfiołkowymi, by wywołać w nim pewne *zmiany)* itd.

Wracając do „Nowej Kultury" nie mogę nie wytknąć w tymże samym numerze (str. 12, notatka „Monopol" w dziale „Komentarze", podpisanej inicjałami „rdc") nieprawidłowego „za wyjątkiem" zamiast „z wyjątkiem".

Pozwolę sobie zakończyć swoje złośliwostki cytatą z artykułu „O języku" Maksyma Gorkiego: „Walka o czystość, o precyzję pojęciową, o celność języka jest walką o narzędzie kultury. Im bardziej ostre jest to narzędzie, im celniej jest skierowane — tym bardziej jest skuteczne. Dlatego właśnie jedni zawsze dążą do stępiania języka,. a inni starają się go ostrzyć."

Józef Hurwic

List powyższy w sprawie naszych grzechów językowych drukujemy z pełnym poczuciem winy.

Redakcja

W 75 rocznicę urodzin Feliksa Nowowiejskiego

Kilka lat zaledwie upłynęło od chwili śmierci *Feliksa Nowowiejskiego* (1877—1946), a już twórczość jego poczyna iść powoli w zapomnienie. Zapomnienie to niesłuszne, gdyż Nowowiejski był kompozytorem rzetelnej wiedzy i znajomości rzemiosła, kompozytorem o nieprzeciętnym talencie i inwencji, w której silnie rozwinięty element melodyczny, czerpiący często z bogactw polskiej pieśni ludowej, odgrywa naczelną rolę. Ogromna spuścizna twórcza Nowowiejskiego, obejmująca wszelkie formy muzyczne — m. in. operę, kantaty, oratoria, symfonie, uwertury, koncerty instrumentalne, liczne pieśni solowe — zawiera wiele pozycji wartościowych, godnych wydobycia i włączenia do repertuaru. Do nich należy przede wszystkim opera „Legenda Bałtyku", nad której scenicznym wystawieniem należałoby się poważnie zastanowić.

Z okazji 75 rocznicy urodzin Nowowiejskiego odbył się dnia 17 b.m. specjalny koncert, poświęcony wyłącznie twórczości tego kompozytora. Organizator imprezy „Artos" tym razem bardzo sprawnie wywiązał się ze swego zadania, sprowadzając jako wykonawców doborową ekipę solistów Opery Poznańskiej: *Antoninę Kawecką* (sopran), *Barbarę Kostrzewską* (sopran) i *Aleksandra Klonowskiego* (tenor). Akompaniatorem i wykonawcą solowych utworów fortepianowych był syn zmarłego kompozytora, *Kazimierz Nowowiejski.*

Dobrze ułożony program ukazał twórczość Nowowiejskiego poczynając od okresu powstania „Legendy Bałtyku", z której usłyszeliśmy trzy bardzo liryczne i melodyjne arie, a kończąc na dziełach z ostatnich lat życia. Wiele z nich zostało wykonanych po raz pierwszy. W ciągu tak długiego czasu styl kompozytora ulegał najrozmaitszym przemianom. Widać w nim i wyraźną linię pomoniuszkowską i włoską płynność kantyleny, i silne chwilami wpływy harmoniki Debussy'ego. Zwłaszcza w równoległościach akordowych utworów fortepianowych przebijają częste sugestie „Zatopionej katedry". Tonalność niekiedy prosta, niekiedy silnie schromatyzowana, niekiedy nawet posunięta do deformacji, nigdy jednak nie zatraca się na rzecz atonalizmu.

Z wykonanych dzieł wysokie walory artystyczne posiada cykl pieśni pod tytułem „Róże dla Safo" (tekst M. Jasnorzewskiej-Pawlikowskiej), utwór pełen wyrazu, napięcia uczuciowego i poetyckiego polotu. Cykl ten należałoby koniecznie wykonać z orkiestrą (tak jak został napisany w oryginale) w ramach koncertów filharmonicznych. Ładne są również pieśni zbioru „Muzyka mojej duszy", a wiele czaru posiadają niektóre piosenki, stanowiące swobodne opracowanie melodii ludowych (cykl „Malowanki Ludowe").

Strona wykonawcza koncertu stała na bardzo wysokim poziomie. Ciepły, giętki i bogaty pod względem barwy i skali głos Kostrzewskiej znakomicie oddawał lirykę pieśni cyklu „Muzyka mojej duszy". Kawecka, śpiewaczka odbarzona dramatycznym, interesującym w brzmieniu głosem, doskonale wykonała „Róże dla Safo". Bardzo dobrym wykonawcą utworów Nowowiejskiego był również Klonowski; najlepiej w jego interpretacji wypadły pieśni: „Księżyc osrebrza brzozy" i „Rozumiem fal mowę".

W. Ż.

W piątą rocznicę śmierci
generała broni Korola Świerczewskiego-Waltera

O GENERALE SWIERCZEWSKIM — WSPOMNIENIA

Praca zbiorowa:

Gen. broni Korczyc Władysław, Toruńczyk Henryk, Bekier Aleksander, Szurek Aleksander, Gen. bryg. Leoszenia Eugeniusz, Broniewska Janina, płk. Szulczyński Stanisław, Narbutt Ignacy, płk. Burgin Juliusz, płk. Nadzin Stanisław, Szleyen Zofia, płk. Korta Adam.płk. Szleyen Mieczysław, płk. Werner Henryk.

Str. 141 Cena zł 5 —

STROFY O GENERALE ŚWIERCZEWSKIM
Zbiór poezji i pieśni.
Str. 132 + 12-stronicowa wkładka z nutami. Cena zł 5.—

Na dniach ukaże się:
O WIELKIM ŻOŁNIERZU
(krótki zarys biografii)
Album fotograficzny
zawierający zdjęcia dokumentarne

WYDAWNICTWO MINISTERSTWA OBRONY NARODOWEJ

Z TYGODNIA

W KRAJU

WYDANIE 105 MILIONÓW EGZ. KSIĄŻEK

5.288 tytułów przewiduje plan na r. 1952. Jest to nakład 4-krotnie większy od ogólnego nakładu książek w r. 1937. Liczba zradiofonizowanych wsi wzrośnie do 9.465. Czynnych będzie 105 teatrów i instytucji muzycznych, 703 kina miejskie, a liczba kin wiejskich wzrośnie do 1.150. Dane te podał m. in. pos. Wycech referując problematykę szkolnictwa wyższego, nauki i kultury na posiedzeniu Sejmowej Komisji Planu Gospodarczego i Budżetu w dniu 13 b.m.

53 TOMY W BIBLIOTEKACH NA 1000 MIESZKAŃCÓW

przypadały przed wojną, w r. 1951 — 402 tomy. Sieć publicznych bibliotek powszechnych obejmuje dziś 17 bibliotek wojewódzkich, 269 powiatowych, 708 miejskich z 260 filiami oraz 2947 bibliotek gminnych. Nowością są tzw. punkty biblioteczne — tzn. terenowe ekspozytury bibliotek powiatowych i miejskich. Jest ich obecnie ponad 24 tys. Księgozbiór sieci bibliotek powszechnych liczył w końcu r. ub. — 13 milionów książek. W końcu planu 6-letniego liczba ta wzrośnie do 22 milionów. 31.200 bibliotek szkolnych posiada dziś 13 mln. tomów. 1141 bibliotek naukowych — ok. 15 mln. tomów (w r. 1939 — tylko 7 mln.).

RĘKOPISY RÓŻY LUKSEMBURG

dotyczące historii Polski w XVII, XVIII i w pierwszej połowie XIX wieku — złożył w darze Prezydentowi Bierutowi, uczony niemiecki prof. Jürgen Kuczyński.

WYSTAWA WSPÓŁCZESNEJ PLASTYKI FRANCUSKIEJ

została otwarta 17 b.m. w salach Zachęty. Eksponaty zostały nadesłane przez Tow. Przyjaźni Francusko-Polskiej i grupę postępowych plastyków francuskich. Wystawa zawiera ok. 80 prac z zakresu malarstwa, rzeźby, grafiki i tkactwa artystycznego. M. in. wystawiono prace P. Picasso („Masakra na Korei"), A. Fougerona („Henri Martin w celi więziennej" i „Hołd Marcelowi Cachin"), G. Singera („14 luty w Nicei"), A. M. Lansieaux („Pochód 1-majowy"), J. F. Laglenne („Manifestacja pokojowa w Warszawie"), F. Legera, J. Venitien, P. Duponta, Mittelberga, F. Effela.

W LITERACKIM KONKURSIE PRZEDOLIMPIJSKIM

jury po rozpatrzeniu 123 nadesłanych utworów postanowiło nie przyznawać I i II nagrody. Przyznano:

W dziale prozy — III nagrodę M. Promińskiemu za dwa opowiadania pt. „Drugą proszę" i „Bierz rękawicę" z tomu „Opowieści sportowe".

W dziale poezji — III nagrodę Al. Rymkiewiczowi za utwór „Niezwrotni zwycięzcy" i J. Kierstowi za utwór „Herakles zawsze zwycięski".

Poza tym jury wyróżniło: utwór poetycki pt. „Emilowi Zatopkowi na Olimpiadę" J. Hordyńskiego oraz utwór „Nasi chłopcy na boisku" M. Załuckiego i K. Szpalskiego. W dziale dramatu: scenariusz filmowy „Muszkieterowie ringu" E. Szymańskiej-Schmidt; W dziale prozy: opowiadanie „Bramkarz Francesco" W. Zalewskiego.

ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI KAROLA SZYMANOWSKIEGO

będzie poświęcona wystawa, która zostanie otwarta w Warszawie w sali „Roma" w okresie trwania uroczystości, związanych ze zbliżającym się Ogólnokrajowym Obchodem 15 rocznicy śmierci wielkiego kompozytora.

W FESTIWALU SZTUK POLSKICH

w eliminacjach zorganizowanych przez Warszawską Radę Związków Zawodowych wzięło udział 40 amatorskich zespołów teatralnych. Do eliminacji wojewódzkich zakwalifikowano 16 zespołów: PKO, WSM-Rakowiec, ZZK Warszawa-Wschodnia, Hotelu Centralnego Budowlanych, Szpitala Zakaźnego, ZBM-Młynów, Zakł. im. 22 Lipca, ZZK Warszawa-Zachodnia, Państw. Zakł. Przem. Mięsnego, ZZK Grochów, Gazowni, WZPB Oddz. 20, „Domu Książki", CDT, PDT, Wytw. Filmów Dokumentarnych oraz Zakł. Farmaceutycznych w Tarchominie.

MOTORNICZOWIE, KONDUKTORZY I ROBOTNICY ZAJEZDNI

tramwajów i kolejek dojazdowych w Łodzi — członkowie 3 zespołów dramatycznych przy MPK w Łodzi przygotowują obecnie m. in. wystawienie sztuki „Dobry człowiek" K. Gruszczyńskiego i „Wodewilu warszawskiego" Gozdawy i Stępnia. Chór pracowników MPK zajął w Festiwalu Muzyki Polskiej trzecie miejsce w eliminacjach ogólnopolskich.

ZA GRANICĄ

POLSKIEJ PLASTYCE

poświęcało ostatnio wiele miejsca pismo „Sowietskoje iskusstwo". W związku z V zjazdem art.-plastyków w Warszawie i II Ogólnopolską Wystawą Plastyki — zamieszczono pod wspólnym tytułem „Artyści — sprawie pokoju i demokracji" kilka artykułów: N. Pantiuchina i W. Nowotnego — o zjeździe i wystawie oraz wypowiedzi art.-plastyków z Francji, Anglii i Holandii, którzy gościli na Zjeździe, m. in. A. Fougerona i Auricoste.

KILKU ABSOLWENTÓW UNIWERSYTETU MOSKIEWSKIEGO

opracowało ostatnio prace naukowe o polskiej tematyce. Wśród nich wyróżnia się praca słuchaczy wydz. filologicznego o twórczości Broniewskiego, Kruczkowskiego i Brandysa. W przygotowaniu znajduje się rozprawa o twórczości Tuwima.

NOWE WYŻSZE UCZELNIE W ZSRR

zostaną uruchomione w r. 1952 — m. in. w Wielkich Łukach, Tiraspolu, Majkopie, Pietrozawodzku, Kutaisi, Iżewsku. Liczba studentów wzrośnie o dalszych 60 tys.

II „THEATERTAG" MŁODZIEŻY NIEMIECKIEJ

został zorganizowany w dn. 21 i 22 b.m. w NRD przez FDJ. Około 120 tys. chłopców i dziewcząt było w tym tygodniu widzami teatrów (otrzymali oni specjalnie tanie bilety). W większości teatrów NRD przedstawienia w dn. 21 i 22 III były przeznaczone wyłącznie dla młodzieży. Przed każdym z przedstawień dyrektorzy teatrów, dramaturdzy lub aktorzy omawiali znaczenie i treść wystawianej sztuki. Po przedstawieniach w kołach FDJ odbywały się dyskusje na temat sztuk — w dyskusjach tych brali również udział reżyserzy i aktorzy.

PRAPREMIERĘ SZTUKI „ROBESPIERRE"

Romain Rollanda przygotowuje Teatr w Lipsku, w reżyserii Arthura Joppa. Na premierę zaproszono żonę Romain Rollanda.

WYSTAWA KSIĄŻKI POLSKIEJ

została otwarta w Pradze. Wystawa czynna będzie przez okres miesiąca.

RZĄD ANGIELSKI ODMÓWIŁ WIZ WJAZDOWYCH

dla wielu postępowych naukowców na obrady Światowej Federacji Pracowników Nauki, które miały odbyć się w Cambridge. Odmówiono m. in.: przewodniczącemu Federacji — prof. Joliot-Curie, członkowi prezydium Akademii Nauk ZSRR — W. Nikitinowi, prof. Lebediewowi, prof. Czian San-tsianowi, Czi Tsin-żenowi, prof. L. Infeldowi, prof. Z. Kuligowskiemu oraz prof. Janowi Malekovi (CSR).

Decyzja rządu angielskiego wywołała głębokie oburzenie wśród uczynna będzie przez okres miesiąca.

WIECZÓR GOGOLOWSKI W PARYŻU

odbył się 17 b.m. w sali Teatru „Atelier". O życiu i twórczości Gogola mówił pisarz Claude Roy. Artyści teatrów francuskich odegrali fragmenty sztuk Gogola, m. in. II akt „Rewizora". Wieczór został zorganizowany przez Komitet Obchodu 100 rocznicy śmierci Gogola. W skład tego Komitetu wchodzą m. in. L. Martin-Chauffier, E. Tridet, A. Chamson, M. Chagall.

ZMARŁ PIERRE RENOIR

syn słynnego malarza-impresjonisty, Auguste Renoira. Pierre Renoir, wielki francuski artysta teatralny i filmowy, debiutował na scenie teatru „Odeon" w r. 1910. Występował w wielu filmach, m. in. w filmie „Marsylianka". Renoir był w CGT przewodniczącym „Federation Nationale du Spectacle", przewodniczył również Komitetowi Obrony Pokoju, złożonemu z pracowników teatrów francuskich.

WYSTAWA PLASTYKI W BONN

„Bonner Künstler Weihnachten 1951" została ostatnio zamknięta ze smutnym dla wystawiających artystów wynikiem: spośród 100 wystawionych prac zakupiono tylko 8. Do Arbeitsamtu w Bonn zgłosiło się ostatnio dalszych 11 artystów-plastyków — wpisano ich na listę bezrobotnych.

KOLOROWY FILM DOKUMENTARNY O ZLOCIE BERLIŃSKIM

Młodych Bojowników o pokój — ukazał się na ekranach Moskwy. Autorami scenariusza filmu są Iwan Pyriew i A. Frołow. W realizacji tego filmu współpracowali I. Pyriew i znany reżyser holenderski — Joris Ivens. Zdjęć dokonywali operatorzy „Mosfilmu" i „Defy". Muzykę skomponował Dunajewski.

Komentarze

Piotr Wielki - komunistą

„Studenci boją się. Boją się zbyt dużo myśleć... Na spotkaniach mówimy o ostatnim filmie, plotkujemy godzinami, ale poważnych zagadnień nie poruszamy... Nikt nie ma odwagi poruszać poważnych zagadnień, aby nie być napiętnowanym jako czerwony albo komunista".

Zdania te wyjęte są z reportażu o Ameryce, pióra (Brodzkiego? Werflowej? Poznera?) nie, pióra reakcyjnego dziennikarza francuskiego, Gordeya, stałego korespondenta najreakcyjniejszego (i brukowego) pisma francuskiego „France Soir". Gordey opisując stosunki panujące na uniwersytetach amerykańskich pisze dalej: „Pewnemu uczonemu odebrano stypendium naukowe dlatego, że w 1936 r. należał do partii komunistycznej, z której zresztą w czasie wojny wystąpił... Inny profesor wykładający historię wyraził się pewnego razu z uznaniem w stosunku do polityki Piotra Wielkiego. Został on zdenuncjowany w związku z tym do rektora jako „uczony komunistyczny", następnie sprawa jego została przekazana policji śledczej, która prowadziła długie i nużące śledztwo".

Oto dylemat stający przed historykami w USA: chwalić rewolucję — źle, chwalić carów — jeszcze gorzej. Najlepiej — w ogóle przestać wykładać historię. I tak studenci amerykańscy wiele nie stracą na tym.

rdc.

„Wolność prasy" i sądy wojskowe

Wśród środków stosowanych przez rząd francuski celem zgnębienia prasy postępowej wyróżnia się szczególnie jeden, a mianowicie — procesy. W chwili obecnej znajduje się w toku (tylko przeciwko redakcji „Humanite") — 135 spraw.

Sprawy przeciwko prasie postępowej przekazywano niegdyś sądom karnym. Niestety — w sądach tych obecność sędziów przysięgłych powodowała zbyt dużą ilość wyroków

uniewinniających. Wówczas „czynniki" wpadły na pomysł: przekazały sprawy do sądów cywilnych. Ale i tu — o dziwo — znaleźli się sędziowie ferujący uniewinnienie (sprawy nosiły zwykle charakter wybitnie prowokacyjny i już u samego założenia aktu oskarżenia można było wykazać fałsz). Wobec tego począwszy od początku roku bieżącego sprawy przeciwko pismom postępowym przekazano sądom wojskowym.

No, ta instancja na pewno pokaże znakomicie, na czym polega kapitalistyczna „wolność prasy".

kos.

Krótko i węzłowato

Wiadomość z agencji amerykańskiej: „Pan John W. Breathed Jnr. z Los Angelos oświadczył w sądzie, że żona jego dawała wielokrotnie wyraz sympatii w stosunku do linii partii komunistycznej.

Pan John W. Breathed Jnr. rozwód uzyskał". **rdc.**

Radio-amerykanizacja

Co tydzień w przeciągu godziny propagandziści z ambasady amerykańskiej w Paryżu wychwalają przed słuchaczami Radia Francuskiego dobrodziejstwa Paktu Atlantyckiego i polityki Stanów Zjednoczonych. Te skandaliczne audycje są nadawane w ramach... „Godziny kultury francuskiej".

Krytykując program tych audycji, postępowy dziennikarz francuski Cremieux pisze:

„Mówcie nam o flocie ateńskiej z V wieku, mówcie nam o tradycji przygód, o działalności UNESCO, o fenomenologii (prof. Faber z Uniwersytetu Buffalo w Nowym Yorku)... Pielęgnujcie nas, wzbogacajcie nas, nieszczęśliwi i bojaźliwi panowie funkcjonariusze z „Godziny kultury francuskiej". Wychowujcie nas na waszą modłę, ale nie wyobrażajcie sobie, że będziemy się temu przyglądać w milczeniu". **rdc.**

Na przedstawieniach dramatu Słowackiego „Mindowe" w teatrze „Nowej Warszawy" sala podobno świeci pustkami.

„Kto drugi tak bez świata oklasków się zgodzi iść...".

O „klubie zbrodni" i generałach krytykach

Leży przed nami kilka numerów tygodniowego dodatku literackiego najpoważniejszego burżuazyjnego dziennika amerykańskiego, „New York Times". Każdy z tych dodatków zawiera kilkadziesiąt stronic, naszpikowanych ogłoszeniami, recenzjami i opisami treści setek utworów, które pojawiły się w ostatnich miesiącach na rynku księgarskim Stanów Zjednoczonych. Jest to swego rodzaju katalog życia literackiego USA, dający obraz obecnej twórczości zarówno amerykańskich burżuazyjnych pisarzy, jak i krytyków literackich.

Daremnie szukaliśmy w tym nawale informacji o pracy firm wydawniczych za oceanem jakiejś wzmianki o klasykach literatury amerykańskiej. Nie znaleźliśmy ani słowa o dziełach takich autorów jak Mark Twain, Harriet Beecher Stowe, Jack London, Theodore Dreiser i wielu innych, którzy w swych utworach potępiali brutalną przemoc ustroju kapitalistycznego.

Dodatki literackie „New York Times" nie poświęcają ani jednego wiersza twórczości współczesnych postępowych pisarzy amerykańskich. Bojkotują Howarda Fasta, Alberta Maltza i innych literatów, prześladowanych za występowanie w obronie demokracji i pokoju. Wzorem średniowiecznych inkwizytorów i nazistowskich obskurantystów, waszyngtońscy wrogowie kultury palą publicznie książki tych kontynuatorów najlepszych tradycji piśmiennictwa amerykańskiego.

Co zawierają więc przeglądy literackie gazety nowojorskiej?

Przede wszystkim roi się tam od powieści kryminalnych. Czytelnikowi, interesującemu się literaturą, główny organ reakcji poleca co tydzień szereg nowych pozycji, obfitujących w fantastyczne obrazy mordu. Usłużni krytycy zachwalają „artyzm" powieści o różnych sposobach zabijania ludzi. (Śmierć nie przychodzi prosto. Zwykle następuje dopiero po długim, wyrafinowanym znęcaniu się bohatera-mordercy nad bohaterem-ofiarą.)

Co miesiąc jury krytyków literackich stowarzyszenia zwanego „Klubem Zbrodni" (Crime Club) radzi nad tym, która z powodzi nowych powieści wychwalających przestępczość jest „najlepsza". Wybór członków jury z reguły pada na książkę, która bije rekord w szerzeniu kultu brutalnej siły i gangsterstwa. „Klub Zbrodni" ustala więc, które „dzieła" mogą najbardziej przyczynić się do psychologicznego przygotowania Amerykanów do barbarzyńskich wyczynów, jakich dopuszczają się dziś w Korei armie generała Ridgwaya.

Kult morderstwa w zdegenerowanej literaturze amerykańskiej idzie w parze z kultem pornografii. Wystarczy przytoczyć dla przykładu „utwór" pt. „Młodzieniec wrócił", napisany przez Charlesa H. Knickerbockera. Polecając czytelnikom tę powieść jako „silną, wzruszającą i aktualną", krytyk streszcza ją w następującym zdaniu: „Czarna owca" wraca do swego prowincjonalnego miasteczka w towarzystwie „upadłej kobiety", która pobudza do życia drzemiące tam siły żądzy, gwałtu i sadyzmu".

Do dziś jednak forrestalowie obu reakcyjnych partii amerykańskich, potentaci prasy i radia nie potrafili wciągnąć narodu amerykańskiego do poparcia bez reszty swojej polityki. Monopoliści domagają się więc teraz od literatów, by ze swej strony także dołożyli ręki do spopularyzowania planów nowej pożogi światowej.

W 1951 roku ukazało się wiele powieści militarystycznych, przeznaczonych przede wszystkim dla młodzieży. Opiewana w tych książkach wojna przedstawiana jest jako wspaniała wycieczka turystyczna. W „wojnie", która toczy się na stronicach tanich powieścideł, „nadludzie" zza oceanu maszerują dziarsko od jednego zwycięstwa do drugiego. Na drodze swej nie napotykają prawie zupełnie oporu, i zdobywają łatwo bogactwo, sławę i miłość pięknych kobiet...

Jedna z książek o wojsku, nosząca tytuł „Diabły w pumpach", pióra Rossa S. Cartera, namawia młodzież do zaciągania się do oddziałów spadochroniarzy. W dodatku literackim „New York Times" wydawca tej książki przytacza wypowiedzi dwóch smutnej sławy generałów Pentagonu (Ridgwaya i Clarka) o jej „wartości artystycznej". W ten sposób generałowie zaczynają zasilać szeregi... krytyków literackich.

Wzmożenie terroru, towarzyszące histerii wojennej, daje się szczególnie we znaki 15 milionom Murzynów.

Dla „usprawiedliwienia" potęgującego się rasizmu wydano więc specjalnie szereg powieści „historycznych" jak „Złote koło" pióra Constance Robertson i „Lata szaleństwa" W. L. Woodwarda. Problematyką obu tych utworów jest amerykańska wojna domowa w latach 1861—65.

Bohaterami tych powieści są żołnierze armii walczących po stronie właścicieli niewolników z Południa. Autorzy usiłują wpoić w czytelnika przekonanie, że wojna domowa o wyzwolenie Murzynów była... „niedorzecznością historyczną". Według obu tych pisarzy Murzyni powinniby byli po dziś dzień pozostać niewolnikami.

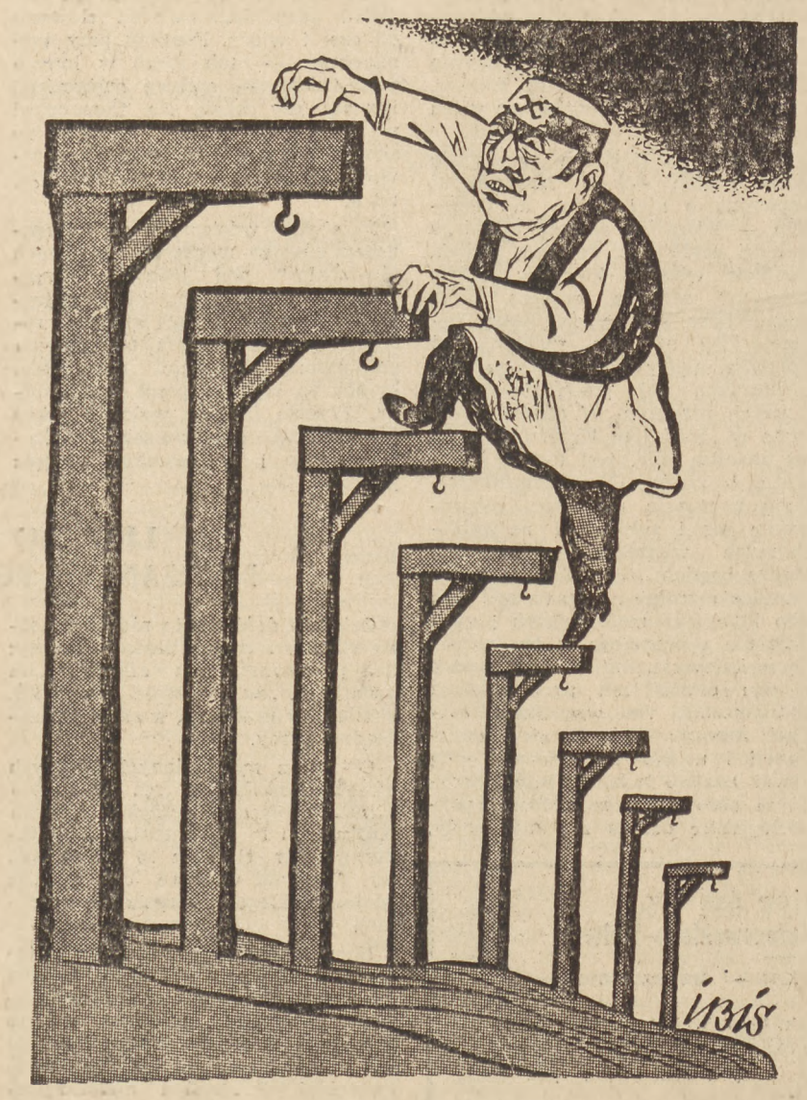
Idee godności człowieka, jego kultury i jego wzniosłych dążeń bojkotowane są przez pozostające na usługach imperializmu piśmiennictwo burżuazyjne kraju dolara. Tematy prawdziwej miłości, szczęścia rodzinnego, przyjaźni i solidarności ludzkiej nie istnieją w stosach tandety, zawalającej rynek księgarski USA. Za to w oczy bije tam kult pornografii, sadyzmu, chamstwa i gangsterstwa. „Duch czasu" objawia się nadto coraz częściej bez maski — w cynicznym propagowaniu haseł niewolnictwa, barbarzyństwa i masowych mordów.

Zwyrodniałe powieści, usiłujące przekształcić cywilizowanych ludzi w dzikie zwierzęta, znajdują swoich odbiorców — to pewne. Ale — jednocześnie — wydawcy skarżą się coraz częściej, że sprzedaż książek stale się zmniejsza... Tutaj należy zwrócić uwagę na to, że lektura złych książek powoduje upadek czytelnictwa w ogóle.

Ale to już inna sprawa.

Paweł Leszak

Na rozkaz Ambasady USA w Atenach zatwierdzony został wyrok śmierci na Beloyanisa i towarzyszy (z prasy)



Rys. Ibis

Droga Papagosa do paktu atlantyckiego

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 38, konto PKO I-5589/110, tel. 7-38-05. Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca.

Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa", Warszawa, Marszałkowska 3/5. 3-B-15438