Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!

NOWA KULTURA

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Cena 75 gr — 12 stron | Warszawa, 6 kwietnia 1952 r. | Nr 14 (106) Rok III

W NUMERZE m. in.: **Jack Lindsay** — Sytuacja pisarza w Anglii dzisiejszej; **Leon Kruczkowski** — Z dni gogolowskich w Moskwie; **Seweryn Pollak** — Gogol w krytce polskiej; **Głosy z filmowej narady twórczej:** Stanisław Albrecht, Jerzy Bossak, Bogdan Hamera, Wanda Jakubowska, Jerzy Putrament, Włodzimierz Sokorski, Jerzy Toeplitz, Stanisław Wohl; **Leon Pasternak** — Raban; **Ludwik Flaszen** — Antologia współczesnego reportażu; **Zygmunt Kałużyński** — Od anarchicznej groteski do nowego realizmu; **Salomon Łastik** — O wielostronnie niesłusznym pamflecie Andrzeja Brauna uwag kilka; **Tadeusz Konwicki** — Poprawki do Brauna; **Ludwik Grzeniewski, Zofia Woźnicka** — Dwugłos o „Astronautach"; **Wanda Leopoldowa** — Źle wskrzeszony Mindowe; **Stefan Arski** — Człowiek z gatunku codziennej odmiany ogrodowej.

SOPOT

Belojannis nie żyje

Skrycie, w cieniu nocy na polu pod Atenami siepacze faszystowscy zamordowali Belojannisa i jego towarzyszy.

Jeszcze w sobotę ze wszystkich stron świata napływały do Aten protesty podpisane przez miliony ludzi — wstrzymać egzekucję! — żądali robotnicy, chłopi, intelektualiści. W sobotę Belojannisowi odczytywano wyrok śmierci w blasku latarni samochodu wojskowego otrzymanego z USA w ramach atlantyckiej pomocy.

Za pomoc amerykańską rząd grecki musi płacić. Musi udowadniać, że broń wpływająca pod flagą amerykańską do portów greckich będzie wykorzystana dobrze, że zostanie wymierzona w piersi patriotów.

Kiedy Belojannis wyprowadzony był przed pluton egzekucyjny — król, od którego, jak głosiła prasa reakcyjna, zależeć miała ostatnia decyzja — udał się na pierwszą wiosenną wycieczkę: patrzył na piękny grecki pejzaż, słuchał radosnego śpiewu ptaków. Król uciekł z Aten. Uciekł, aby nie słyszeć głosu swego narodu. Przyśpieszając wyrok faszyści chcieli zagłuszyć morderczą salwą głosy protestu. Ale strzały plutonu egzekucyjnego, które w nocy z dnia 29 na 30 marca rozległy się na polu pod Atenami, wstrząsnęły całym światem.

Noc, w której mroku rozstrzelano Belojannisa, panuje nad Grecją. W jej cieniu dokonywa się na greckim narodzie mord: faszyści mordują wolność. Razem z Belojannisem zostali rozstrzelani Nikolas Kalumenos — robotnik, Ilias Argiriadis — chłop, Dimitros Batsis — prawnik. To wygląda jak symbol — wykonanie wyroku na przedstawicielach wszystkich klas narodu, bezsilny akt terroru, bo całego narodu rozstrzelać nie można. Naród jest nieśmiertelny. Belojannis — człowiek — został zabity. Belojannis — sprawa człowieczeństwa — żyje.

„Patrzą na nas wolności oczy płomienne
My i ona — to jedno" —

pisał w celi przed śmiercią młody poeta grecki Jannopulos.

Podpisanie przez rząd grecki aktu przyłączenia się do paktu atlantyckiego i mord dokonany w ciemną noc pod Atenami — te dwa fakty wiążą się ze sobą nierozerwalnie. Pokrywają się całkowicie: pierwszy znaczy to samo co drugi, drugi to samo co pierwszy. Jak w tajnych związkach Ku-Klux-Klanu tak i w pakcie atlantyckim obrządek przyjmowania nowych wyznawców domaga się krwi. Po tamtej stronie płynie czerwona krew. Po naszej czerwienieją nad hutami blaski wielkich pieców, płynie stal dla pokojowego budownictwa. Naród grecki walczy o wolność. Naród polski wolność buduje. Ale wspólna jest i tam, i tutaj sprawa, wspólny jest jej kolor czerwony, kolor krwi niewinnie przelanej przez faszystowskich siepaczy. I w Grecji, i w Polsce, i na całym świecie budzi się nienawiść do świata zbrodni.

Belojannis — jeden człowiek został zabity. Na jego miejsce stają tysiące innych.

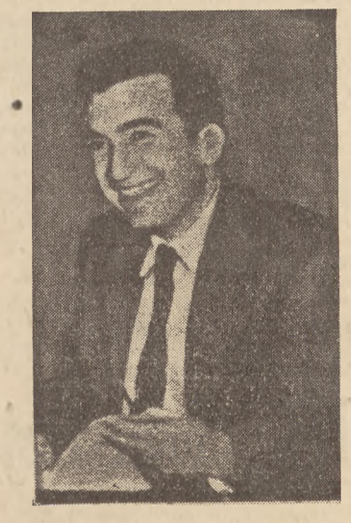
„Wstrząśnięci i oburzeni do głębi niesłychaną zbrodnią monarcho-faszystów z rozkazu ich amerykańskich mocodawców na szlachetnym przywódcy ludu greckiego Belojannisie i jego trzech towarzyszach, przesyłamy Wam wyrazy głębokiego współczucia i braterskiej solidarności z walką patriotów greckich o wolność i niepodległość ojczyzny... Niezwyciężona jest sprawa wolności i niepodległości Grecji"....

Tymi słowami kończy się telegram KC PZPR do sekretarza generalnego KC Komunistycznej Partii Grecji.

Stefan Kozicki

IRENA KRZYWICKA

ŚMIERĆ AMERYKAŃSKA NA ZIEMI HELLEŃSKIEJ



Nikos Belojannis

„Wyrokiem nadzwyczajnego sądu wojennego zostaliśmy skazani na śmierć. Wina nasza polega na tym, żeśmy walczyli o demokrację i o pokój. Prosimy was o ratunek przed egzekucją. Ojczyźnie naszej potrzebny jest spokój, a nie krew". (Apel Belojannisa do ONZ).

„Niechaj rozpaczliwe wołanie tysięcy matek, żyjących w codziennym koszmarze śmierci czyhającej na ich dzieci, dotrze do waszych serc". (Apel rodzin skazańców).

Jesteście ludźmi cywilizowanymi? Postępowymi? Więc słuchajcie.

Naga, oschła sala sądowa. Za oknami ateńskie słońce, ale w sali czarna, faszystowska noc. Sąd wojenny. Siedzą rzędem różne greckie generały i mają przed sobą piękne zadanie: dobić patriotów, których nie zdołała dosięgnąć ręka Hitlera, którzy nieustraszenie, nieubłaganie z nim walczyli, którzy mobilizowali grecki lud do walki o sprawiedliwość społeczną, którzy ciałami swymi zasłaniali ojczyznę przed naporem nowej fali faszyzmu, tego zza Atlantyku. Zostali pokonani, a teraz czeka ich zemsta zwycięzców. Nic nie będzie przebaczone podsądnym: ani to, że nie żałowali własnej krwi w walce z okupantem, ani to, że wywieźli dzieci greckie z bombardowanych miast i wsi w bezpieczne miejsce, ani, że głosili hasła takie, jak walka o chleb, o wolność i o pokój. Będą im to wszystko wypominać jak zbrodnie i prokurator, i świadkowie-oskarżyciele, i prezes sądu. Tak, bo to zbrodnie przeciw upiorowi Hitlera, który krąży po sali, to występki przeciwko śmierci amerykańskiej, czającej się za kulisami sądu.

Na ławie oskarżonych siedzi Belojannis i jego wierni towarzysze. Belojannis — czarna czupryna południowca, czarne, płomieniste oczy, ale twarz wymęczona, z gorzką fałdą koło ust. Nieugięty, hardy, zapalny, szyderczy. Obok niego młoda dziennikarka, Elli Joannidu, dumna i spokojna, matka niemowlęcia, którego nie wolno jej oglądać, niezłamana niczym, choć doświadczyła najstraszliwszych tortur. Inni, których nazwiska brzmią dla nas obco, ale których ideały, walka, męczeństwo są nam bliskie i drogie. Kiedy się czyta sprawozdanie z procesu, skurcz chwyta za gardło. Wiemy. Znamy. I nasi tak walczyli, i nasi tak cierpieli. Tylko że dla nas koszmar się skończył, dla nich wciąż trwa. I trwa śmierć patrząca ołowianymi oczami, i tortury.

Na pozór mogłoby się zdawać, że oskarżonych Greków sądzi sąd grecki. Tak jednak nie jest. Co chwila w czasie procesu wypływa amerykańskie nazwisko. Zdolny sadysta, zręczny kat, brat bliźni Himmlera, mister Driscall dla szczęścia Grecji i swoich rodaków z giełdy nowojorskiej, dla rzewnego uśmiechu Trumana, w imię świętego Dolara podjął się brudnej roboty. Po pierwsze nadzoru nad sprawnym przebiegiem procesu, po drugie osobistego przesłuchiwania oskarżonych. Mister Driscall w razie potrzeby występował jako reprezentant ONZ i wówczas był wytwornym gentlemanem. Tak wyglądał front. A kulisy? Mister Driscall jest człowiekiem pracowitym i nie żałował trudu. Na przykład kiedy chodziło o posadzenie oskarżonego w czasie badania na tzw. „maszynie prawdy". Jest to czarodziejska maszyna, która skłaniała oskarżonych do mówienia tego, czego od nich żądano na śledztwie. Czary polegały na tym, że włączano tok elektryczny, a wówczas ofiara doznawała piekielnych skurczów i prowadzących do obłąkania męczarni. Na opornych były jeszcze inne sposoby. Oto cela nr 13, w której przez trzy i pół miesiąca siedziała Elli Joannidu. Cela ta ma jeden metr kwadratowy i jest zupełnie ciemna. Czarna, duszna szafa. W niej żyć trzy i pół miesiąca. Inni oskarżeni, w tym Belojannis, byli bardziej uprzywilejowani, bo leżeli w grobie liczącym dwa metry długości, metr szerokości, ale za to po 7 — 8 miesięcy. Do uszu ich dolatywały stale krzyki torturowanych przyjaciół i towarzyszy, a potem zbliżały się ciężkie kroki, otwierały się drzwi do mogiły, w której byli zamurowani za życia i następowała ich kolej.

Czy tortury potrafiły złamać tych ludzi? Niektórych tak. Paru popełniło samobójstwo, paru dostało obłędu, byli i tacy, którzy nieprzytomni z bólu, podpisali to, czego od nich żądano. Tak się stało z czystym człowiekiem i ofiarnym działaczem Papanicolau. Ale na sądzie miał on odwagę zaprzeczyć swoim zeznaniom w śledztwie, opowiedzieć, jak zostały od niego wymuszone i dodać mężnie, że nigdy sobie nie przebaczy chwili słabości. Na to, żeby tak szczerze, tak jasno sprawę postawić, trzeba też niemałej siły ducha. Bo przecież rezultatem tego oświadczenia stała się kara śmierci.

Cóż mówić o reszcie bohaterów, o tych dwunastu, z Belojannisem na czele, których faszystowski sąd i jego amerykańscy rozkazodawcy skazali — w ostatnich dniach po raz drugi — na utratę życia. Ich zeznania przed sądem, ich ostatnie słowo, to druzgocący akt oskarżenia, rzucony w plugawe pyski tych, którzy imitować chcą sprawiedliwość, tych którzy zabijając patriotów, myślą, że nie dopuszczą na świat Pokoju i postępu. Oskarżeni przed trybunałem mówili namiętnie a nieubłaganie o wszystkich zbrodniach reżimu, o białym terrorze, o niedotrzymywaniu zobowiązań, powziętych w czasie zakończenia wojny domowej, o pokojowym programie głoszonym przez komunistyczną partię Grecji, o zdradzieckim ciosie w plecy zadanym armii demokratycznej przez Tito... Na to zawołał do Belojannisa przewodniczący sądu: „Tzymaj się swojej obrony!" — „NIE" — odpowiedział Belojannis i znów począł siec nieubłaganie sąd i rząd grecki, oraz tych, którzy nimi rządzą z ukrycia.

Nie znam piękniejszego okrzyku niż to „NIE" bohatera, któremu nie o własną obronę, nie o własne życie chodzi, tylko o prawdę, o wykrzyczenie całej prawdy wobec ciemiężonego greckiego proletariatu i wobec ludzi dobrej woli z całego świata. Jego surowe, proste słowa o walce towarzyszy z okupantem niemieckim i włoskim, a potem z faszystami bułgarskimi, jego relacja o wojnie domowej i partyzantce greckiej, mają na celu stwierdzenie faktów, których nawet wrogowie nie zdołają obalić. W pewnej chwili Belojannis chrypnie, zasycha mu w gardle, prosi o szklankę wody. Przewodniczący odmawia. Belojannis przemawia dalej... „Przewodniczący (rozwścieczony): Zabraniam ci powiedzieć jeszcze choćby słowo! Słyszysz? (Zwraca się do żandarmów): Zabrać go w tej chwili! Powiedziałem — w tej chwili!"

Czy zamknął usta Belojannisowi? Czy zdołano zamknąć usta jego towarzyszom? W bezsilnej wściekłości skazano ich dwukrotnie na śmierć. Czy nie słyszymy przez to ich głosu? Czy nie brzmi w naszych sercach? Czy będziemy ludźmi, którzy przejdą koło tego mordu obojętnie? Nie!

W odpowiedzi na krzyk oskarżonych, na całym świecie rozebrzmiały protesty. Proces ich objawił raz jeszcze czym jest faszyzm, ale też czym może być międzynarodowa solidarność ludzi pracy i ludzi postępu. Pierwszy w obronie prześladowanych bojowników o pokój i sprawiedliwość społeczną wystąpił jak zwykle Związek Radziecki, do którego skazańcy zwrócili się z ufnością. Wraz z akcją delegacji radzieckiej na terenie ONZ zabrzmiały głosy ludzi pracy i pisarzy związków, stowarzyszeń demokratycznych całego świata. Uczciwi ludzie różnych narodowości zjednoczyli się we wspólnym proteście.

Głusi na krzyk protestu, grecko-amerykańscy faszyści dokonali mordu. Solidarne miliony ludzi nie zapomną im tego nigdy.

Irena Krzywicka

Rys. Kulisiewicz

Karol Świerczewski

RAFAEL ALBERTI

NAD GROBEM GENERAŁA ŚWIERCZEWSKIEGO-WALTERA

Walterze, bracie mój,
Bracie walczącej Hiszpanii.
Patrz, twoja ziemia jest z nami.
Na twoją rzekę spójrz.

Dla ciebie Wisła lśni
Ogniami Manzanares*),
I szumią dęby stare
To pieśń Warszawy śpiewa Madryt.

Szczęśliwy w twoim śnie
Śmierci, która jest życiem
Wolnych blasków.

Pokój jest naszym dniem.
Z prześladowań w Madrycie
Tobie — pęk jaskrów.

Przekład z hiszpańskiego **Ewy Fiszer**

*) **Manzanares, rzeka nad którą leży Madryt.**

MARIAN NASZKOWSKI

O KAROLU ŚWIERCZEWSKIM*)

Opierając się ściśle o Komitet Centralny Partii, Świerczewski tworzył konsekwentnie przy pomocy aktywu oficerów-patriotów, przede wszystkim oficerów-komunistów — armię nowego typu, typu socjalistycznego, wyciągał śmiało nową młodą kadrę prosto z ludu. Trzeba pamiętać, że formowanie Armii dokonywało się w zaciętej walce z agenturami anglosaskiej, hitlerowskiej i rodzimej reakcji.

Agentury akowskie powiązane z Gestapo usiłowały sparaliżować walkę zbrojną przeciw okupantowi. Lecz te zdradzieckie próby rozbiły się sromotnie o zdecydowaną wolę narodu, wolę zwycięstwa realizowaną przez Polską Partię Robotniczą, przez władzę ludową, realizowaną w wojsku przez takich ludzi jak Karol Świerczewski. Bezwzględny wobec świadomego wroga towarzysz Świerczewski przejawiał zrozumienie wobec tych, którzy błądzili, oszukani przez akowskich wodzirejów, szczególnie wobec tych żołnierzy, których klasowe interesy były identyczne z naszymi dążeniami. Z rewolucyjną konsekwencją, likwidując w zarodku poczynania wrogie w stosunku do poszczególnych jednostek Armii, gen. Świerczewski równocześnie sam prowadził niestrudzoną pracę wychowawczą, przyjeżdżał na wiece pułkowe, przemawiał swym prostym, dostępnym dla żołnierza językiem, otwierał oczy zaślepionym, budził w sercach wielu uśpione niekiedy przez czad reakcyjnej propagandy uczucia klasowej więzi z klasą robotniczą, uczucia prawdziwego patriotyzmu i internacjonalizmu.

20 marca 1945 r. II Armia weszła w skład I Frontu Ukraińskiego marsz. Koniewa. Wraz z I Korpusem Pancernym II Armia sforsowała w ciężkich bojach Nysę, współdziałała w zajęciu Budziszyna. Posuwając się w kierunku Drezna Armia miała równocześnie za zadanie osłonę operacji berlińskiej od południa, w szczególności przed znajdującym się w Czechosłowacji i południowej Saksonii odwodem pancernym Hitlera. Faszystowskie jednostki pancerne uderzyły w środek ugrupowania II Armii, usiłując za wszelką cenę przedrzeć się na pomoc wojskom faszystowskim w Berlinie. Sytuacja była niezwykle ciężka, gdyż II Armia mogła przeciwstawić początkowo tylko jednostki artylerii i czołgów drugiego rzutu i nieliczną piechotę. Mimo to Dowództwo Armii zdołało opanować sytuację głównie dzięki umiejętnościom dowódczym gen. Świerczewskiego, jego zimnej krwi, nieugiętej, pełnej spokoju postawie, która udzielała się innym.

Gdy okryta chwałą bojową I Armia pod dowództwem gen. Popławskiego zatknęła w Berlinie sztandar polski obok zwycięskiego sztandaru radzieckiego, II Armia w ostatnich dniach wojny wkraczała na bratnią ziemię czechosłowacką uczestnicząc w jej wyzwoleniu.

Dowódca II Armii gen. Świerczewski śpieszy zdać sprawę z działań Armii Kierownictwu Partii. Wysyła on następujący historyczny dziś telegram:

„Komitet Centralny PPR.

Serdecznie dziękuję za życzenia. Wojsko Polskie stworzyła Partia i ona jest źródłem jego męstwa.

Wczoraj przeszliśmy granicę Czechosłowacji, uczestnicząc w wyzwoleniu naszej słowiańskiej sojuszniczki.

Duch wojska wspaniały. Jesteśmy dumni, że II Armia wbija ostatni gwóźdź do trumny faszyzmu.

Chwała Partii!

(—) Świerczewski

Nadane 10 maja 1945 r."

W słowach tych zawarty jest jakże dobitnie cały sens życia i walki Karola Świerczewskiego. Jakże głęboko słuszną i jak wspaniałą mają dziś wymowę te słowa żołnierza rewolucjonisty „Wojsko Polskie stworzyła Partia i ona jest źródłem jego męstwa... Chwała Partii"!

*) Fragment przemówienia wygłoszonego na uroczystej akademii w dn. 27 marca 1952 r. w Warszawie, w 5 tą rocznicę śmierci gen. Karola Świerczewskiego.

W trybunale śmierci

Poniżej zamieszczamy fragmenty stenograficznego protokółu pierwszych dni rozprawy przeciw 93 patriotom greckim, drukowane w greckiej gazecie „Demokratiki".

PRZEWODNICZĄCY TRYBUNAŁU WOJSKOWEGO odczytuje nazwiska oskarżonych i akt oskżarżenia. Wymienia nazwisko pierwszego z obwinionych.

PRZEWODNICZĄCY. Jorgos Samis! (Nie ma odpowiedzi. Przewodniczący głośniej) Jorgos Samis!

GŁOS Z ŁAWY OSKARŻONYCH. Samis oszalał w celi śledczej i jest teraz w zakładzie dla umysłowo chorych.

Poruszenie na sali.

PRZEWODNICZĄCY. Nie dopuszczę do nieporządków na sali sądowej!

JEDEN Z OSKARŻONYCH (wstając). Nazywam się Petros Papanikolau i zawiadamiam trybunał, że nieobecny Samis zwariował w czasie przesłuchania w lokalu tajnej policji.

PRZEWODNICZĄCY. Usiądź!

— — — — — — — — —

Na salę wprowadzają świadka ANGELOPULOSA, szefa „oddziału dla dławienia komunizmu" komendy głównej policji. Zajmuje on miejsce na sali daleko od oskarżonych. Ci nie słyszą, co on zeznaje. Oskarżeni protestują i żądają, aby przewodniczący zalecił zainstalować mikrofon na sali rozpraw.

PRZEWODNICZĄCY. Nie otrzymujemy złota z zagranicy i nie możemy sobie pozwolić na taki zbytek jak mikrofony...

OSKARŻONY BELOJANNIS. Amerykanie mają dosyć złota i mikrofonów, panie przewodniczący.

PRZEWODNICZĄCY (wściekły). Każę opróżnić salę i będę was sądził zaocznie! Posiadam to uprawnienie!

BELOJANNIS. Pan i tak już nas sądzi zaocznie, panie przewodniczący: nie słyszeliśmy ani słowa z tego, co zeznawał świadek.

Przewodniczący każe świadkowi stanąć bliżej oskarżonych.

— — — — — — — — —

PROKURATOR (zwracając się do świadka). Czy Belojannis przyznał się do winy?

ŚWIADEK ANGELOPULOS. Nie. Nawet nie ujawnił swojego nazwiska. Ustaliliśmy jego identyczność dopiero po zdjęciu odcisków palców.

BELOJANNIS. Świadek zeznał, że kolportowałem gazetę „Rizospastis", organ komunistycznej partii Grecji. Zostałem aresztowany, jak wiadomo, 30 grudnia, w tym samym dniu co i Floria, którą zmuszono do „samobójstwa", wyrzuciwszy ją z okna domu tajnej policji. W jakiż więc sposób mogłem kolportować „Rizospastis" 7 stycznia — jak to wynika z pańskiego zeznania.

Świadek nie odpowiada.

PRZEWODNICZĄCY. Kto jeszcze brał udział w spisku przeciw Grecji, organizowanym przez Belojannisa?

ŚWIADEK. Wszyscy oskarżeni.

BELOJANNIS (do świadka). Szóste i siódme plenum KC naszej partii, których uchwały, jak pan twierdzi, wprowadzałem w życie, głosiły w swoich rezolucjach, że ośrodkiem działalności Partii Komunistycznej Grecji — jest walka narodu greckiego o chleb, swobody polityczne, o pokój. Czy to prawda?

ŚWIADEK. Tak jest.

BELOJANNIS. Czy walka o chleb, wolność i pokój dla ludu — jest spiskiem przeciw Grecji?

ŚWIADEK. Nie.

BELOJANNIS. Chciałem tylko, aby pan to potwierdził.

Poruszenie na sali. Do świadka podchodzą oficerowie policji, od których roi się sala.

— — — — — — — — —

KIRKOS (obrońca). Świadek zeznał, że bardzo długo śledził oskarżonych. Dlaczego w czasie aresztowania obywatelki Walsami Papadopulu nie odebrał jej pan dokumentów, które, według pańskich zeznań, miała przy sobie?

ŚWIADEK. Ona zjadła te dokumenty.

KIRKOS. A dlaczego pan nie skonfiskował tak zwanych dokumentów u Kaliopi Papadopulou?

ŚWIADEK. Ona także je zjadła.

KIRKOS. A Kolofitia?

ŚWIADEK. Także zjadł (śmiech na sali).

Następnie świadek oświadcza, że postępowa organizacja ESKE, do której należeli niektórzy z oskarżonych, była komunistyczna.

KAPARAKOS (obrońca). Dlaczego więc nie zdelegalizujecie jej?

ŚWIADEK. To nie ode mnie zależy.

KAPARAKOS. A czy takiej organizacji jak EDA pan by też zabronił działalności?

ŚWIADEK. Bezwzględnie.

KAPARAKOS. Dlaczego?

ŚWIADEK. Dlatego, że to nielegalna organizacja.

KAPARAKOS. A które według świadka organizacje są legalne?

ŚWIADEK. Policja i żandarmeria (śmiech na sali).

— — — — — — — — —

ŚWIADEK ANGELOPULOS przedkłada trybunałowi zdjęcia, które według jego zeznań są kopią korespondencji między oskarżonym Belojannisem i Kannelopulosem.

BELOJANNIS. U kogo znalazł pan te listy rzekomo przez nas pisane?

ŚWIADEK. Odmawiam odpowiedzi.

BELOJANNIS. Skoro pan przedkłada sądowi te dokumenty, musiał je pan przecież u kogoś zdobyć!

ŚWIADEK. Nie zdobyliśmy ich nigdzie...

BELOJANNIS. Może pan po prostu znalazł te fotografie?

ŚWIADEK. Nie mogę na to odpowiedzieć. To tajemnica państwowa! (śmiech na sali).

— — — — — — — — —

Zeznaje drugi agent tajnej policji, Popadopulos.

PRZEWODNICZĄCY. Proszę spojrzeć uważnie na oskarżonych. Czy pan ich poznaje?

ŚWIADEK. Rzecz działa się przed dwoma laty, panie przewodniczący. Jakżeż mogę ich zapamiętać?

CZŁONEK KOLEGIUM SĘDZIOWSKIEGO. Ale chyba wtedy, kiedy pan śledził oskarżonych, znał pan ich?

ŚWIADEK. Nie, nie znałem

CZŁONEK KOLEGIUM SĘDZIOWSKIEGO. Skąd pan zatem wiedział, że są komunistami?

ŚWIADEK. Byli... podejrzani.

OBROŃCA. A dlaczego wydali się panu podejrzani?

ŚWIADEK. Dlatego, że wymykali się, kiedy ich śledziłem.

OBROŃCA. Zeznał pan, że spotkanie dwóch oskarżonych wydało się panu podejrzane. O czym mówiły te dwie kobiety? Na tematy polityczne?

ŚWIADEK. Nie wiem. Nie słyszałem, o czym mówiły.

BELOJANNIS OSKARŻA...

Swoje przemówienie przed sądem Belojannis rozpoczyna następującymi słowami:

Niektórzy z oskarżonych wyrażali usprawiedliwione zdziwienie, zapytując, dlaczego się tutaj znajdują. Ja nie wyrażę tego zdumienia. Jestem członkiem Komitetu Centralnego Partii Komunistycznej Grecji, i właśnie dlatego zasiadłem na ławie oskarżonych. Jestem sądzony za to, że moja partia wskazuje drogę wiodącą do pokoju, że walczy o pokój, o wolność i niezawisłość kraju. W mojej osobie sądzona jest polityka greckiej kompartii.

Mówię to nie w tym celu, aby uchylić się osobiście od zarzucanej mi winy. Występując tutaj w swojej obronie, bronię linii politycznej Partii Komunistycznej Grecji.

W Grecji jedno ugrupowanie polityczne chce siłą zdławić drugie ugrupowanie i zakazać jego idee. Tego właśnie pragną prawicowcy. Przemoc jest ich zasadą, ich doktryną. Lewica nie ponosi za to winy...

Przewodniczący trybunału wojskowego, niezwykle podniecony, przestrzega Belojannisa, że „sądząc rząd", jeszcze bardziej „pogarsza swoją sytuację".

— Co się nas tyczy — odpowiada Belojannis — to dokonaliśmy wyboru od samego początku; jesteśmy po stronie ludu i nigdy nie porzucimy bojowych pozycji walczącego ludu. To wy, wasi rozkazodawcy i ich mocodawcy, powinniście przejrzeć wasze pozycje. To wy pogarszacie waszą sytuację wobec ludu, który jest jedynym i legalnym sędzią. Nasza polityka jest zupełnie jasna. Lud widzi ją codziennie, lud sądzi ją i aprobuje. Aprobuje ją nawet tutaj, na tej sali otoczonej amerykańskimi bagnetami. Naszą politykę widzą uczciwi ludzie całego świata, i oni są też po naszej stronie. Albowiem nabierają przeświadczenia, że w państwie ateńskim dławią demokrację, a pokój stawiają poza nawias prawa. Ale im bardziej będziecie prześladowali pokój i wolność, tym głębiej zapadną one w serca ludu. I w Grecji, i na całym świecie. Pokój i wolność zatriumfują w końcu nad waszą amerykańską bronią!

Belojannis na chwilę przerywa przemówienie, aby odetchnąć i poprosić o szklankę wody.

Sądowy sługa porusza się z miejsca, aby przynieść wodę.

Przewodniczący trybunału wojskowego z pobielałymi ze złości wargami krzyczy:

— Tu nie ma dla pana wody!

— Dziękuję, obejdę się — mówi Belojannis.

— Partia Komunistyczna — kontynuuje — nie ma potrzeby prosić kogokolwiek, aby zaświadczył o jej patriotyzmie. Partia otrzymała to zaświadczenie od ludu i zasłużyła na nie swoją krwią, walcząc z bronią w ręku. Z początku wykazaliśmy nasz patriotyzm na poligonie w Kaisariani, w Kurnawo i w innych miejscach, gdzie hitlerowcy i greccy kwislingowie rozstrzeliwali komunistów. Potem z bronią w ręku, walcząc przeciw niemieckim i włoskim faszystom, na polach i w górach Grecji. Komunistyczna Partia Grecji ma jeszcze jedną wielką zasługę: wszystko to, co naród zdołał wywalczyć dla polepszenia swojego życia i rozwoju swojej kutlury, zawdzięcza nieprzerwanej, pełnej wyrzeczenia i bohaterskiej walce komunistów...

...Jeszcze raz powtarzam: przed Grecją otwierały się dwie drogi. Albo nowa wojna domowa, nieustannie podsycana przez prawicę, z sądami doraźnymi, egzekucjami, więzieniami, i obozami koncentracyjnymi, albo przywrócenie legalności Partii Komunistycznej Grecji, ogłoszenie powszechnej amnestii, powrót do domu uchodźców i dzieci, które znalazły schronienie w krajach demokracji ludowej. Niestety, i teraz wybór był w rękach prawicy I na nieszczęście ludu, handlarze nienawiścią, żerujący na przelanej krwi, wybrali drogę jednostronnej wojny domowej, drogę gwałtu i terroru, która w końcu może wieść tylko do zniszczeń i nieszczęść...

Belojannis obala policyjne fałszerstwa, które usiłują przedstawić demokratyczny ruch w Grecji jako „ruch kierowany z zagranicy".

— Komuniści — woła Belojannis — byli niewielką grupą w czasach Marksa! Dziś pod sztandarem socjalizmu kroczy 800 milionów ludzi. Jutro socjalizm ogarnie całą kulę ziemską. Czyż taki gigantyczny ruch mogły stworzyć „obce wpływy"? Korzenie Komunistycznej Partii Grecji, zroszone krwią patriotów, sięgają głęboko w masy ludowe i partii tej nie można zniszczyć ani trybunałami wojskowymi, ani egzekucjami. Komunistyczna Partia Grecji dąży do pokoju i odrodzenia demokracji...

Belojannis kończy słowami:

— Za tę politykę, o której mówiłem, jestem dziś sądzony. Wasze sądy — to sądy marionetkowe, stworzone tylko po to, aby wydać z dawna przygotowany wyrok. Dlatego nie proszę o pobłażliwość. Przyjmę ten przygotowany zawczasu wyrok z dumą i spokojem. Jeśli trzeba będzie pójść na śmierć, pójdę z wysoko podniesioną głową!

JACK LINDSAY

Sytuacja pisarza w Anglii dzisiejszej

Aby należycie zrozumieć sytuację pisarzy angielskich w roku 1952 trzeba rozpatrzyć zarówno jej aspekt kulturalny jak i ekonomiczny i polityczny.

Zacznijmy od aspektu politycznego, nigdy bowiem zagadnienia kultury nie łączyły się tak ściśle jak obecnie z zagadnieniami gospodarczymi. Już w latach 1946—47 sytuacja materialna pisarzy znacznie się pogorszyła. Ponieważ większość pisarzy nie uświadamiała sobie należycie konieczności walki politycznej, nagły spadek stopy życiowej wtrącił ich wkrótce w otchłań pesymizmu i niebywałego zamętu myślowego. Aby w całej pełni ocenić rozmiary upadku kultury angielskiej, trzeba sięgnąć pamięcią wstecz, do lat wojennych, a w szczególności do okresu bezpośrednio po agresji hitlerowskiej na Związek Radziecki, kiedy to wojna w Anglii, pomijając dwuznaczną rolę, jaką odegrał w niej Churchill i inni jemu podobni mężowie stanu — przybrała charakter prawdziwie narodowej walki z faszyzmem.

Ostatnie lata wojny i pierwsze lata powojenne to najszczęśliwszy okres w życiu angielskich pisarzy, Wydawanie prawdziwie wartościowych książek nie napotykało na żadne trudności — jedynie ilość papieru bywała czasami ograniczona. Tygodniki i pisma periodyczne chętniej niż kiedykolwiek zamieszczały wiersze i nowele. Poza tym po raz pierwszy w życiu pisarze pracowali na zamówienie społeczne — pisali scenariusze do filmów dokumentarnych (niekiedy były to scenariusze wierszowane), opracowywali materiały dokumentarne z czasów wojny, współpracowali z radio, ministerstwem informacji itp.

Walka przeciwko faszystom u boku Związku Radzieckiego wytworzyła w Anglii prawdziwy pęd do demokracji. Dlatego też musiano nieraz powierzać odpowiedzialne stanowiska lewicowym pisarzom. Znany pisarz komunistyczny Montagu Slater zajmował poważne stanowisko w dziale kontroli scenariuszy filmowych w ministerstwie informacji.

Ja sam pisałem w latach 1943—45 scenariusze dla Teatru Wojskowego, który w owym czasie wystawiał wiele postępowych sztuk dokumentarnych.

Zerwanie z dotychczasową izolacją wywarło bardzo korzystny wpływ na twórczość pisarzy. Tak np. młody, bardzo zdolny poeta, Dylan Thomas, którego utwory były przedtem raczej mętne i pozbawione wyraźnego oblicza — poczynił znaczne postępy od czasu, gdy zaczął pisać scenariusze do filmów dokumentarnych.

Na ogół jednak większość pisarzy nie doceniała możliwości rozwoju, jakie dawał im nowy rodzaj pracy i nadal zasklepiała się w biernym oczekiwaniu na „powrót do dawnych, normalnych czasów". Pisarze nadal żyli w świecie abstrakcji.

Stopniowo poczęły wzrastać koszta nakładu książek, w szczególności papieru, osiągając wkrótce cyfrę kilkakrotnie przewyższającą koszta przedwojenne. Wzrosły również ceny książek, jakkolwiek nie w tak szybkim tempie jak koszta nakładu, a to dzięki energicznemu sprzeciwowi wielkich księgarni, które są niepodzielnymi władcami rynku wydawniczego. (W szczególności firma Boots, która jest w istocie drogerią, a książki sprzedaje głównie w celach reklamowych). Księgarnie dyktują wydawcom swoje warunki, mogą odmówić kupna książki, narażając wówczas wydawcę na ogromne straty, mają nieograniczone możliwości kontrolowania rynku wydawniczego, z czego skwapliwie korzystają, nie dopuszczając do sprzedaży książek postępowych pisarzy, a nawet „cenzurując" niektóre powieści. (W czasie wojny wydawca mój przekazał mi pewnego razu „polecenie" do firmy Boots, abym wykreślił niektóre ustępy z mojej książki. Oczywiście nie zastosowałem się do tego „polecenia"). Kontroli tej nie podlegają jedynie czytelnie publiczne, które posiadają wiele książek postępowych autorów, utrzymane są na ogół na dość wysokim poziomie, i o wiele bardziej niż Boots związane są z masami. Czytelnie te są właściwie jedynym terenem, na którym książka postępowego pisarza może dotrzeć do rąk robotnika. Ze względu jednak na brak odpowiednich funduszów, nie mogą one zaopatrzyć się w większą ilość takich powieści. Dlatego też, w miarę jak rosną ceny, w czytelniach publicznych jest coraz mniej książek o tematyce postępowej.

W ten sposób powstaje problem, którego w ustroju kapitalistycznym nie można absolutnie rozwiązać. Koszta nakładu i ceny książek stale wzrastają, a siła nabywcza mas stale się zmniejsza. Przed wojną, jeżeli wydawca sprzedał 750 egzemplarzy jakiejś nowej powieści, nie tracił na tym nic. Obecnie, aby nic nie stracić, musi sprzedać co najmniej 3000 egzemplarzy, przy coraz mniejszym popycie. Powoduje to poważny kryzys na rynku powieściowym i redukuje niemal do zera szanse młodych pisarzy. Jeżeli ten stan rzeczy nie ulegnie zmianie, niedługo w ogóle przestanie się opłacać pisanie powieści, tak jak już dawno przestało się opłacać pisanie poezji. Drukarze, którzy w ciągu ostatnich dziesięciu lat byli dosłownie zawaleni robotą, obecnie spędzają większą część dnia bezczynnie.

Tak więc położenie pisarzy angielskich nie jest bynajmniej wesołe. Nie tylko nie opłaca się wydawać książek ale i dodatkowych możliwości zarobkowania, jak współpraca z ministerstwami, pisanie scenariuszy itp. jest coraz mniej. Poza tym wydawcy angielscy, pod naciskiem Amerykanów, coraz bardziej obniżają honoraria autorskie.

Tragedia ekonomiczna pisarzy angielskich wynika bezpośrednio z sytuacji politycznej. Jak już podkreśliłem na wstępie, większość pisarzy nie doceniła możliwości demokratycznego rozwoju, jakie dały im ostatnie lata wojny. Ale lata te nie mogły pozostać bez wpływu na ich twórczość.

Jeden z pisarzy dostrzegł te nowe perspektywy i przez pewien czas wywierały one wpływ na jego twórczość. Tym pisarzem był Priestley. Nie próbował on nigdy zagłębiać się w tajniki osobowości ludzkiej, nie przeprowadzał nigdy głębszej analizy ruchów społecznych, niemniej jednak w czasie wojny i w pierwszych latach powojennych zajmował raczej stanowisko postępowe. Nie rozumiał jednak istoty konfliktów socjalnych i to zaprowadziło go w końcu na pozycje wstecznictwa. Punktem zwrotnym w jego twórczości była sztuka na temat ONZ, w której przedstawiał fikcyjną Organizację Narodów Zjednoczonych, rozstrzygającą światowe problemy na jakiejś wyspie pozostającej pod jej kontrolą. Sztuka była słaba, pomimo to jednak stanowiła próbę obrachunku z błędami wynikającymi z liberalnego stanowiska autora, pokazała, że Priestley widzi rozwój faszyzmu w Stanach Zjednoczonych. Sztuka została gremialnie potępiona przez krytyków teatralnych i wkrótce zeszła ze scen londyńskich, narażając Priestleya na wielkie straty pieniężne. Lekcja nie poszła na marne. Od tego czasu. Priestley począł wycofywać się z pozycji postępowych aż wreszcie znalazł się w jednym obozie z tymi samymi ponurymi siłami faszyzmu, które niegdyś piętnował, dokumentując swą zdradę artykułem zamieszczonym na łamach jednego z ostatnich numerów pisma Colliers, w którym agresywne plany Stanów Zjednoczonych ujawniły się w całej pełni.

Na przykładzie historii Priestleya nie trudno będzie zrozumieć, dlaczego inni pisarze, którzy nigdy nie byli po stronie obozu demokracji, nie zdołali się przeciwstawić ciemnym siłom imperializmu i wojny. Nie rozumieli oni nigdy sytuacji politycznej, nie przezwyciężyli w sobie nigdy niechęci do Związku Radzieckiego, którą tak zaciekle wpajała w nich kapitalistyczna propaganda w latach 1939—40. Dlatego też, gdy rząd Partii Pracy sprzymierzył się z imperializmem amerykańskim i rozpętał w kraju antyradziecką nagonkę, wszystkie te dawne obawy i niechęci, przytłumione latami wojny, wybuchły ze zdwojoną siłą przekreślając wszelkie możliwości skutecznego przeciwstawienia się imperialistycznemu dyktatowi.

W latach 1947—50 kultura angielska poczęła coraz bardziej chylić się ku upadkowi. W literaturze przeważały wpływy imperialistyczne, pisarze, którzy pozostali wierni walce z faszyzmem, znaleźli się w izolacji. Natomiast pisarze reakcyjni wychwalani byli pod niebiosy i „dzieła" ich cieszyły się wielką poczytnością.

W owym czasie czołowymi przedstawicielami „kultury zachodniej" byli tacy wybitni ideologowie obozu reakcji jak Evelyn Waugh, Graham Greene, T. S. Eliot. Kim byli ci ludzie? Evelyn Waugh — wulgarny snob. Graham Greene — zdolny dziennikarz, odznaczający się tym, że znakomicie posiadł sztukę łączenia wątku sensacyjnego z pesymistyczną teorią grzechu pierworodnego T. S. Eliot wyznawca światopoglądu metapsychicznego, poeta głoszący w swych wierszach beznadziejność i bezużyteczność życia na ziemi. A oto próbka „zachodniej" kultury: niedawno oficjalne pismo kulturalne „Times Literary Supplement" całą stronę poświęciło rozprawie o trywialnej, naszpikowanej perwersją powieści Waugha „Ukochany", porównując ją do twórczości wielkiego satyryka Jonathana Swifta, który tak gorąco walczył z wrogami ludzkości. To z gruntu fałszywe porównanie aż nadto dobitnie świadczy o degeneracji burżuazyjnego humanizmu.

Destrukcyjny wpływ wstecznictwa odbił się również i na twórczości innych pisarzy. Jaskrawym tego przykładem jest powieściopisarz Joyce Cary, który rozpoczął swą karierę literacką dopiero w latach trzydziestych, po powrocie Nigerii, gdzie pracował jako urzędnik państwowy. Pierwsze jego powieści ograniczają się do stwierdzenia, że nie można rozwiązać problemu ludów kolonialnych przy pomocy imperialistycznych metod, nawet jeżeli ci, którzy się tymi metodami posługują, są pełni dobrej woli. Nie wyjaśniają one jednak politycznych przyczyn impasu imperializmu brytyjskiego w Afryce. Cary pokazuje w swych książkach, jak aparat administracyjny i instytucje misjonarzy niszczą kulturę ludów afrykańskich, jak zastępują ją namiastką kultury angielskiej, jak o wszystkich sprawach i zdarzeniach decydują w ostatniej instancji tylko i wyłącznie interesy przedsiębiorstw handlowych. Wszystkie jego powieści przepojone są serdeczną przyjaźnią dla ludów Afryki.

Cary rozumiał człowieka, lecz nie rozumiał konieczności jego walki politycznej. I to zadecydowało w roku 1940 o jego losie jako powieściopisarza. Idąc za przykładem Swifta, „unosił się oburzeniem" na brytyjską klasę wyzyskującą, piętnował jej metody, lecz jego polityczna naiwność nie pozwoliła mu dostrzec, że siły, które tą klasą kierują, nie należą bynajmniej do świata abstrakcji. Wyzysk i nierówność były dla niego zjawiskiem naturalnym i nieuchronnym, nieodzownym elementem życia ludzkiego. Dlatego też mocne akcenty krytyki społecznej, zawarte w jego powieściach o Nigerii, trafiały w próżnię, traciły swą siłę przy zetknięciu z rzeczywistością. Cary nie zniżył się do poziomu Greena czy Eliota, w powieściach jego wyczuwa się zawsze wielką miłość do ludzi. Jednak sam fakt, że nie zdołał on oprzeć się wpływowi sił wstecznych — świadczy, dobitniej jeszcze niż u Priestleya, który posiada mniej zdolności twórczych niż Cary — że pisarz, który nie potrafi się wyrwać z kręgu burżuazyjnego pojmowania zjawisk, nie będzie nigdy pisarzem postępowym.

Najniższy poziom osiągnęła nasza kultura w roku 1950. Wsteczne siły, które wtargnęły do naszej literatury, znalazły się u szczytu swej władzy i nie mogąc już z siebie dać nic więcej ponad to co dały, kończyły swe panowanie czymś w rodzaju generalnego samobójstwa, zbiorowego samounicestwienia. Wartości duchowe obozu reakcji okazały się tak nikłe, że nawet jego wielbiciele poczęli traktować twórczość reakcyjnych pisarzy jako nudną piłę. Nawet miesięcznik „Horizon", który był centralnym organem dekadentów, uznał wreszcie, że czas już skończyć z bezproduktywnym ględzeniem i zamilkł, nie omieszkawszy oczywiście uprzednio zadeklarować, że w gruncie rzeczy nie ma nic lepszego i bardziej godnego uznania od „zachodniej kultury". Dlaczego wobec tego zamilkł — tego już nam nie raczył wyjaśnić.

Nie wszyscy jednak pisarze tak łatwo dali się porwać fali pesymizmu. Młody literat Cristopher Fry zdobył niedawno szeroki rozgłos dzięki swej sztuce, posiadającej wiele humanistycznych wartości. Pełne życia i radości są sztuki i scenariusze filmowe innego młodego autora Rogera Mac Dougalla.

Czołowymi przedstawicielami nowych dążeń w literaturze byli pierwotnie pisarze kolonialni, piszący na terenie Anglii: James Aldridge, którego wspaniała powieść p.t. „Dyplomata" demaskuje metody imperializmu brytyjskiego na Bliskim Wschodzie; Australijczycy Dymphna Cusack i Dal Stivens. Doris Lessing, interesująca się głównie problemem konfliktów rasowych w Afryce Południowej; Frank Hardy, którego znakomita powieść odsłaniająca bagno korupcji australijskiego rządu Partii Pracy była rozchwytywana w Anglii, mimo że w druku się nie ukazała.

W roku 1951 pojawiły się w naszej literaturze zupełnie nowe prądy. Pojawienie się ich świadczyło, że powrót do dawnych tradycji humanizmu i oparcie ich na nowych trwałych podstawach jest możliwe i że możliwość tę stwarza walka o pokoj i postęp. Było to w okresie, kiedy wskutek represji rządu Attlee, Drugi Swiatowy Kongres Pokoju przeniesiony został z Sheffield do Warszawy. Wkrótce potem, na przełomie 1951 roku, wśród pisarzy angielskich dało się zauważyć szczególne poruszenie. Powstawały różne organizacje literatów, poczynając od Hands Off China Movement (ruch pod hasłem „Ręce precz od Chin") zrzeszającym w swych szeregach publicystów współpracujących z pismem „New Statesman and Nation" a kończąc na Writers Peace Appeal (Apel Pisarzy o Pokój), organizacji założonej przez A. E. Copparda, który brał udział w Kongresie Warszawskim.

Coppard jest jednym z najstarszych pisarzy angielskich. Uważany jest powszechnie za twórcę współczesnej angielskiej noweli, a w każdym razie niemało przyczynił się do odrodzenia tej formy literackiej w naszym kraju. Opowiadał mi kiedyś, jak wielkie wrażenie wywarł na nim Kongres Warszawski i pobyt w Polsce. Mówił, że żaden uczciwy człowiek, który spędził w Polsce bodaj dwadzieścia cztery godziny, nie może nie dostrzec tego wielkiego procesu odrodzenia, jaki się w tym kraju dokonuje, nie może nie zauważyć głęboko ludzkich wartości socjalistycznej rzeczywistości polskiej.

Człowiek ten, który nigdy nie brał udziału w życiu politycznym, dziś zdołał zjednoczyć wokół pierwszego manifestu A.P.A. dwunastu czołowych pisarzy o różnych przekonaniach politycznych, poczynając od liberałów, a kończąc na konserwatystach i nawet tak niechętnie do Związku Radzieckiego usposobionych osobistościach jak Hubert Read. Opierając się na tak szerokiej płaszczyźnie, ruch pisarzy w obronie pokoju mógł skutecznie rozwinąć swą działalność. Między innymi w październiku ubiegłego roku zwołana została wielka konferencja pisarzy.

Przystąpienie pisarzy do walki o pokój w znacznej mierze przyczyniło się do zmiany nastrojów wśród literatów. Nie można jeszcze tego ocenić na podstawie ich twórczości, napisanie bowiem i wydanie książki wymaga w Anglii dużo czasu. Znam jednak wielu młodych pisarzy — m. in. Johna Cousinsa — których twórczość poczyna już odzwierciedlać dążenia pokojowe. Powstała więc wreszcie siła, która szerzonemu przez imperializm pesymizmowi przeciwstawiła potęgę prawdziwego humanizmu i nadziei.

Błędem byłoby nie doceniać zarówno wielkich możliwości imperializmu brytyjskiego w dziedzinie kultury (a raczej walki z kulturą) oraz polityki ekonomii, jak i wzrastających sił obozu Pokoju. Pisarze zaczynają już coraz bardziej otwarcie występować po stronie tego ostatniego. Jest nadzieja, że nie ustaną oni w swej walce i będą godnie kontynuować rozpoczęte dzieło. W latach 1951—1952 narodził się nowy prąd, który odniesie ostateczne zwycięstwo i przyczyni się do odrodzenia angielskiej literatury.

Jack Lindsay

LEON KRUCZKOWSKI

Z DNI GOGOLOWSKICH W MOSKWIE

I

Kiedy śmieje się człowiek szczęśliwy, świat pięknieje w oczach ludzi, którzy go słuchają. Kiedy śmieje się człowiek rozgniewany, słuchacze widzą zło i brzydotę świata, za który są odpowiedzialni. Wielkość Gogola to siła twórczego gniewu. Śmiech Gogola to śmiech człowieka rozgniewanego: rozgniewanego złem społecznym, podłością i egoizmem klasy panującej, ludzką krzywdą i ludzką małością. Tak śmiali się Cervantes, Molier, Beaumarchais. Jak wszyscy wielcy realiści nie był Gogol „obiektywnym" malarzem czy rysownikiem otaczającej go rzeczywistości, smagał w niej wszystko, co było nieludzkie, ciasne i ciemne, co panoszyło się i tyło na krzywdzie prostego człowieka. Jak wszyscy wielcy pisarze wyrażał prawdę *swojego* czasu i dlatego stał się nieśmiertelny. Służył *swojemu* ludowi — i dlatego stał się wszechludzki. W ten sposób spełniło się to, co sam o sobie przepowiedział: imię jego, dzieło jego, okazały się szczęśliwsze od niego.

Rzeczywistość, którą opisywał, którą obnażał i piętnował Gogol, dawno należy w jego ojczyźnie do bezpowrotnej przeszłości. Obaliła ją ostatecznie i nieodwołalnie Wielka Październikowa Rewolucja. Od tego czasu dzieło Gogola zaczęło tam żyć innym, nowym życiem. Dzisiaj ten śmiech człowieka rozgniewanego już nie przepala tkanek ojczystej rzeczywistości — naród radziecki słyszy go jako wspaniały oddech wielkiej sztuki. To co było bezlitośnie ostrym zwierciadłem swojego czasu, stało się nieprzemijającym obrazem o klasycznych rysach: na zawsze genialnie utrwaloną cząstką narodowego i ludzkiego doświadczenia.

Ale dla świata, dla dzisiejszego świata, wielkość Gogola nie zamyka się w granicach wspaniałego artyzmu, w klasycznej doskonałości dzieła. Czcimy w Gogolu pisarza *aktualnego* — my, którzy znamy współczesnych handlarzy żywych dusz, imperialistycznych handlarzy życia narodów. James Aldridge, pisarz angielski, powiedział w swoim przemówieniu na uroczystym wieczorze Gogolowskim w Moskwie, że chciałby mieć cząstkę talentu Gogola, aby opisać dzisiejszych Cziczikowych swego kraju. W istocie, „cziczikowszczyzna", wygnana dawno z ojczyzny Gogola, grasuje dzisiaj groźnie w obozie współczesnego „świętego przymierza" — i gniewny śmiech twórcy „Rewizora", ten „pozytywny bohater jego dzieł", jest dzisiaj z nami: przeciw obojętności i „obiektywizmowi", przeciw głupocie i zbrodni. Jest on, w stulecie śmierci Gogola, sprzymierzeńcem i przyjacielem wszystkich narodów w walce o ostateczny triumf ich prawa do prawdy i światła, do siły i mądrości, do szczęścia — do śmiechu ludzi szczęśliwych.

II

W słoneczne niedzielne popołudnie 2 marca licznej rodzinie moskiewskich pomników przybył nowy, piękny monument Mikołaja Wasiljewicza Gogola. „Wielkiemu rosyjskiemu artyście słowa — od Rządu Związku Radzieckiego" głoszą złocone litery napisu na marmurowym cokole. Ale Związek Radziecki buduje jeszcze inne, ważniejsze od marmurowych, cokoły — dla wspanialszych niż brązowe pomników wielkich synów swej ojczyzny. Od roku 1917 dzieła Gogola wydano tam w łącznym nakładzie 21 milionów egzemplarzy — w 38 językach! Sam „Rewizor" osiągnął 62 wydania i łączny nakład powyżej dwóch milionów. Nic dziwnego, że — na takich cokołach oparte — pomniki w Moskwie, jak w żadnym innym mieście, choć są z marmuru czy brązu, należą do *żywych* mieszkańców miasta. Ci, których one wyobrażają, znani są masom swojego narodu nie tylko z imienia lub z powierzchownych wspomnień szkolnych, jak to przeważnie bywa w krajach kapitalistycznych. Społeczeństwo radzieckie szeroko i codziennie obcuje z dziełami swych geniuszów, twórców kultury narodowej. Kocha ich jak bliskich i znajomych ludzi.

W uroczystości na placu Arbackim uczestniczyli, obok innych gości zagranicznych, Paul Eluard i Jean Hugo, potomek wielkiego Wiktora. O czym myśleli ci dwaj Francuzi w chwili, gdy opadały zasłony z Gogolowskiego monumentu? Na pewno o tym, że w stolicy ich kraju od dziesięciu lat haniebnie sterczy pusty cokół byłego pomnika twórcy „Nędzników" — i że nawet tegoroczna 150-ta rocznica urodzin Hugo nie zdołała skłonić dzisiejszej oficjalnej Francji do przywrócenia Paryżowi spiżowej postaci narodowego poety, strąconej przez hitlerowskiego okupanta. Jak wiadomo, amerykańskie chamy używają pustego cokołu jako stoiska dla reklamy nowych modeli samochodów Forda... Doprawdy, los paryskiego pomnika Wiktora Hugo ma wymowę, jakiej nigdy jeszcze bodaj nie miał żaden historyczny kamień. Ciężko musiało być na duszy dwóm dobrym, przywiązanym do swej kultury narodowej Francuzom, którzy 2 marca 1952 roku patrzyli w Moskwie na odsłonięcie pomnika Gogola. Ale to, na co patrzyli, na pewno było dla nich źródłem nadziei i otuchy. Otaczali ich ludzie radzieccy, otaczał ich świat zupełnie inny od świata nikczemnej kanalii, która panoszy się w ich ojczyźnie, liże buty amerykańskim chamom i pozwala im pluć codziennie w oblicze Francji, drwić grubo po handlarsku nad strąconymi pomnikami narodowej chwały. Otaczała ich stolica kraju, którego społeczeństwo kocha i czci każdą prawdziwą wielkość, kocha i czci koryfeuszów myśli ludzkiej wszystkich czasów i wszystkich narodowości. Otaczała ich przyjaźń, wierność i męstwo, niezłomna wola obrony świata przed tymi, którzy imiona Gogola, Hugo czy Mickiewicza chcieliby zgasić nazwiskami Fordów, Morganów i Rockefellerów.

III

Jeden ze znanych utworów Gogola, „Jak Iwan Iwanowicz pokłócił się z Iwanem Nikiforowiczem", kończy się słowami: „Nudno jest na tym świecie, moi państwo." W istocie, świat, w którym Gogol żył i tworzył, był nie tylko zły, okrutny i niesprawiedliwy. Był on również światem zabójczej, ogłupiającej, zawiesistej nudy ziemiańsko-mieszczańskiej. Nudy gnuśnych „obywatelskich" dworów, nudy gubernialnej i powiatowej, skwaśniałej nudy czynowniczej. Motyw protestu i buntu przeciw tej beznadziejnej, rozkładającej i obezwładniającej nudzie był jednym ze znamiennych motywów realistycznej literatury rosyjskiej XIX wieku, prawie nieodłącznym od buntu i protestu przeciw uciskowi politycznemu i niewoli społecznej ludu.

Rewolucja Październikowa pobiła Rosję carską i żandarmską, zburzyła panowanie Cziczikowych i Horodniczych, ocknęła „martwe dusze" milionowych mas. Tym samym nieodwołalnie pokonała również starą nudę, mieszczański bezsens i beznadziejność życia. Nie wolno lekceważyć i tego zwycięstwa. Nuda jest groźnym zjawiskiem społecznym, produktem ustrojowego gnicia, rodzi się z pasożytnictwa i zastoju, z braku perspektyw rozwojowych. Nuda i bezsens istnienia toczą dziś literaturę i sztukę burżuazyjną, „czarną" literaturę rozpaczy i ekscesu, niewiary i pogardy dla człowieka.

W życiu radzieckim nuda jest uczuciem zupełnie nieznanym. Człowiekiem radzieckim rządzi wewnętrzna świadomość, że jest kimś bardzo potrzebnym, nie tylko swojemu krajowi, lecz również coraz widoczniej — światu. Do takiej świadomości nuda nie znajdzie dostępu.

Gdzieś, „daleko od Moskwy", na niezmierzonych obszarach republik związkowych rosną gigantyczne dzieła budownictwa komunistycznego. To już nie tylko nowe fabryki i nowe miasta, to zwycięskie przeobrażanie samej przyrody, przewroty klimatyczne, kształtowanie pejzażu, ujarzmianie żywiołów: wód, stepów, wiatrów pustynnych, burz piaskowych... Kanały dla żeglugi, sieci nawadniające, pasy leśne, potężne hydro-elektrownie... Lada dzień Moskwa stanie się jedynym w świecie kontynentalnym węzłem wodnym, łączącym pięć mórz... Nigdy jeszcze wola ludzka nie przedsiębrała równie ogromnych i ludziom równie przyjaznych prac. Twórcza wyobraźnia człowieka zdaje się nie mieć granic, odkąd władza i losy wielkiego narodu znalazły się w rękach ludu.

Czyż można się dziwić, że stolica tego olbrzymiego pracowiska kipi energią, której prężność wymierzać mogą chyba tylko jakieś nieznane dotąd manometry entuzjazmu? Napięcie tej energii jest jednak zupełnie inne od tego, które wyczuwa się w atmosferze np. Nowego Jorku. Tam jest to nerwowa ale i brutalna, zawsze skłonna do popłochu ale i do zbrodni, gorączkowa energia drobnoustrojów niepohamowanego egoizmu, zajadłej pogoni za własną żądzą i ciągłej ucieczki przed własnym strachem — nieludzka, groźna energia żerowiska, na którym nie ma granic dla silnych i bezwzględnych ani pardonu dla słabych i upadających. W powietrzu Moskwy krąży sprężona energia zupełnie innej natury: napięcie woli zbiorowej, zespolonej jednością celów, spokojna i stanowcza siła, pełna niezłomnej wiary w przyszłość, wiary w tę wyszydzaną dotąd i gdzie indziej codziennie jeszcze mordowaną prawdę, że człowiek człowiekowi nie wilkiem jest, lecz przyjacielem.

Taką energią kipi i taką wiarą tętni ośmiomilionowa Moskwa. One to — i tylko one — umożliwiają tempo i rozmach gwałtownego rozwoju stolicy, olbrzymią skalę nowego budownictwa w każdej dziedzinie: mieszkaniowej, komunikacyjnej, kulturalno-socjalnej i reprezentacyjnej. Nowy Uniwersytet na Leninowskich Górach i nowa okrężna linia „metra" są czołowymi w tej chwili osiągnięciami tego budownictwa. Uniwersytet, widoczny w promieniu kilkunastu kilometrów na zachód od miasta, wydaje się być nie dziełem rąk ludzkich lecz tworem samej natury — tak potężna jest jego skala nawet w stosunku do wzgórz, z których wyrasta. W samym mieście — ponad dwadzieścia już moskiewskich „wysokościowców": pierwsze pomniki nowej monumentalnej architektury. I znowu, nic tu z mrocznych wąwozów i studni nowojorskich, do których słońce nigdy nie zagląda. Moskiewskie „wysokościowce" to budowle wolnostojące, ze wszystkich stron dostępne dla powietrza i światła, same też nikomu powietrza i światła nie kradną.

Tak jest, można dziś mówić w Moskwie o socjalistycznej architekturze i urbanistyce jako o istniejącej już rzeczywistości. Metro moskiewskie! Tyle o nim powiedziano i napisano! Parę lat temu zdawać się mogło, że w tej dziedzinie nie można już iść dalej i śmielej. A jednak „Komsomolska - Okrężna" i kilka innych nowych dworców, nie umniejszając słynnej wspaniałości „starych", mówią, że nie ma nieprzekraczalnych granic tam, gdzie o dziełach ludzkich decydują nie ciasne interesy eksploatatorów lecz potrzeby i pragnienia mas. Metro moskiewskie zbudowane jest na założeniach z kapitalistycznego punktu widzenia niepojętych: to nie tylko wspaniały wielkomiejski środek komunikacyjny dla milionów, to zarazem codzienna szkoła kultury estetycznej i obyczajowej dla milionów. W tym podziemnym świecie uderza nie tylko wzorowa czystość, przestrzenność i wprost pałacowe piękno: na dworcach moskiewskiego metra, nawet w godzinach głównego nasilenia ruchu, fale ludzkie przelewają się dziwnie cicho i niemal w skupieniu, trochę jakby po salach muzealnych czy po krużgankach starych świątyń... Niewiarygodne to, a jednak prawdziwe, że na tych dworcach można wypoczywać, nie tylko fizycznie ale i psychicznie. Spróbujcie wypoczywać w metro paryskim czy berlińskim! Tam są to tylko pompy ssąco-tłoczące dla niecierpliwie zgonionych mas ludzkich, gdzie oko może się zatrzymywać jedynie na wciąż tych samych reklamach pasty do zębów. Metro moskiewskie, choć tak młode, jest już klasyczną budowlą epoki socjalizmu — pierwszym monumentalnym urządzeniem komunikacyjnym, w którym zasada rentowności eksploatacyjnej ustąpiła, pobita na głowę, przed zasadą dobra społecznego: pożytku i piękna dla mas.

Tak, w tym kraju nie ma miejsca na zastój, na bezcelowość i nudę. Gwałtowny postęp techniczny i rozwój sił wytwórczych modernizuje życie milionów, wspaniałe osiągnięcia coraz dalej przesuwają granice ludzkich możliwości, twórcza wyobraźnia uskrzydla każdy wysiłek nadzieją — więcej, śmiałą pewnością dalszego pochodu myśli, coraz nowych i coraz większych zamierzeń i zadań. Z tym wszystkim jednak, człowiek radziecki ani na chwilę nie odrywa się od najcenniejszej spuścizny epok minionych, nie grozi mu niebezpieczeństwo jednostronnego rozwoju, koszmar technicystycznej ograniczoności, która — koniec końcem — również prowadziłaby do nudy i pustki duchowej, do nudy „amerykanizmu". W przeciwieństwie do społeczeństw kapitalistycznych, coraz groźniej degenerujących się kulturalnie wskutek gwałtownie postępującego odrywania się od wielkiej spuścizny duchowej ludzkości — społeczeństwo radzieckie zakorzeniło się głęboko w urodzajnym gruncie tej przebogatej spuścizny i czerpie z niego najcenniejsze, najbardziej pożywne soki. Dni gogolowskie w Moskwie pozwoliły nam jeszcze raz odczuć mocny i pewny, głęboki puls życia narodu, który przewodzi dziś światu na głównym szlaku jego dziejów — na szlaku ciągłości cywilizacyjnej.

Leon Kruczkowski

Ukwiecony pomnik Gogola w Moskwie w dniu uroczystości gogolowskich

SEWERYN POLLAK

Gogol w krytyce polskiej

Pierwszą wzmiankę w piśmiennictwie polskim, dotyczącą twórczości Gogola, znajdujemy w wydanym przez Piotra Dubrowskiego polsko-rosyjskim czasopiśmie „Jutrzenka". („Dziennica"). Było to sprawozdanie z pierwszego zbiorowego wydania dzieł Gogola z 1842 r. Nieznany sprawozdawca już wtedy, w sposób ogólny wprawdzie, ale trafnie zdołał ocenić znaczenie Gogola dla literatury rosyjskiej. Pisze on:

„Dzieła p. Gogola — to prawdziwy skarb dla literatury rosyjskiej, z którego słusznie chlubić się może w obecnym czasie... I to jest ważnym faktem, że powieść nad inne gałęzie literackie wysoko się tu wzniosła. Lecz wszystkich powieściopisarzy rosyjskich przewyższa Gogol swoimi utworami, które noszą na sobie cechę samoistnego charakteru; są one prawdziwie narodowymi i dlatego nie dają się łatwo przetłumaczyć na inny język...".

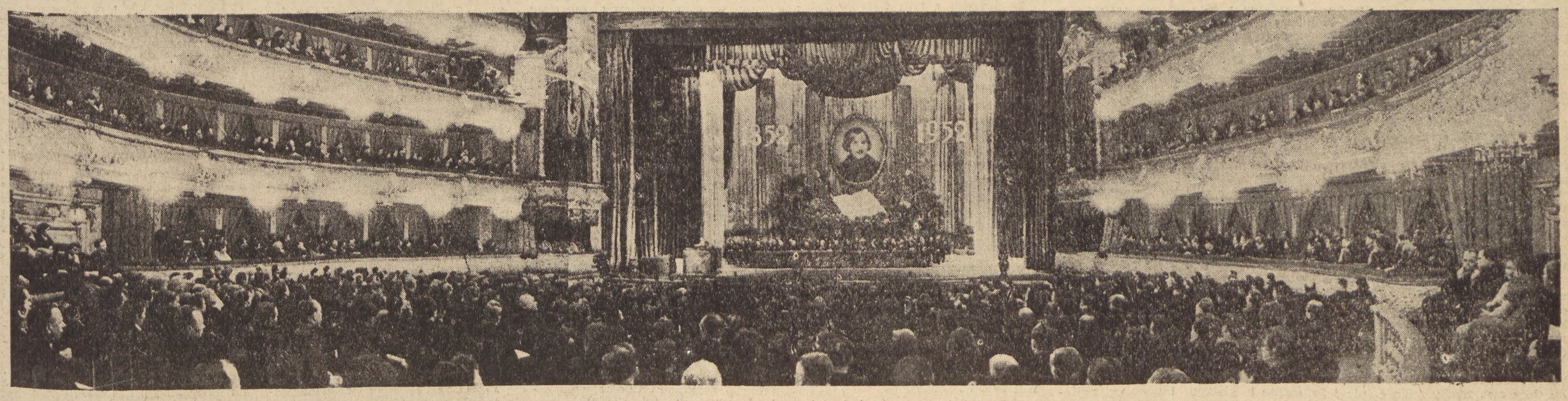
Ten fakt trafnie dostrzeżony przez recenzenta „Jutrzenki" sprawił, że pierwsze przekłady z dzieł Gogola na języki europejskie ukazały się stosunkowo późno. Niemniej trzeba podkreślić, że tak jak możemy się poszczycić pierwszymi w Europie tłumaczeniami poezji Puszkina, tak samo polscy tłumacze jedni z pierwszych odkrywają dla literatury polskiej Gogola. W tej samej „Jutrzence", również w 1843 r., ukazuje się tłumaczenie: „Pamiętnika wariata", dokonane przez Marcina Szymanowskiego, zaraz w roku następnym „Płaszcz" — w przekładzie Piotra Lazarowicza Szepielewicza, a w roku 1846 w Wilnie Józef Chełmikowski wydaje pierwszy w Polsce przekład „Rewizora" p.t. „Rewizor czyli podróż bez pieniędzy". O dziejach „Rewizora" w Polsce będę jeszcze mówił poniżej.

Wróćmy jednak do głosów krytycznych o Gogolu. Krytyka polska wspomina o Gogolu dość często i — co trzeba przyznać — niezależnie od kierunków społecznych, jakie reprezentują autorzy prac o Gogolu, uwagi ich, jeśli chodzi o ocenę charakteru twórczości znakomitego pisarza rosyjskiego, są na ogół nad podziw bystre i zdumiewająco trafne.

Z tych licznych głosów o Gogolu w drugiej połowie XIX wieku wybieram dwa z różnych pochodzące okresów jako najbardziej charakterystyczne. Obie wypowiedzi, które chcę tu przytoczyć, cechuje to, że entuzjastyczną ocenę twórczości Gogola dają w nich krytycy z więcz przeciwnych pod względem politycznym pozycji. Autor pierwszej z nich, Jan Sawinicz, profesor Szkoły Głównej w Warszawie, w essayu o życiu i pismach Gogola, drukowanym w r. 1860 w „Księdze Świata", dostrzega i z pełnym uznaniem podkreśla głęboko demokratyczny nurt, jaki przepływa przez wszystkie utwory Gogola. Mówi on, że „żaden z poetów rosyjskich nie okazał tyle miłości dla ludu, nie uronił tylu gorzkich łez nad jego niedolą i błędami, jak Gogol. Satyra jego jest strasznym dramatem: widać w niej przez śmiech konwulsyjny krwawe łzy...".

Sawinicz podkreśla narodowy charakter twórczości Gogola, a jednocześnie jej znaczenie ogólnoludzkie, wynikające z głębokiego humanitaryzmu. Trafne uwagi wypowiada Sawinicz o śmiechu Gogola. To co wedle słów samego pisarza stanowi „straszny, przerażający muł drobiazgów, co życie nasze splątały", wywołuje pierwotnie niepowściągliwą, szczerą wesołość. Gotowi jesteśmy, zdawałoby się, śmiać się bezustannie z brudu i podłości, z kuglarstwa pajaców i potworów moralnych, ale już w następnej chwili przychodzi zastanowienie i śmiech staje się smutny i gorzki. „W głębi zimnego śmiechu — cytuje Sawinicz Gogola — znajdziecie gorące łzy nowej, potężnej miłości". Uświadomienie sobie, do jakiego znikczemnienia prowadzą narzucone formy życia, wskazuje jednocześnie drogę naprawy. Nie dość na tym, zastanawiając się głębiej, „od cząstek przechodzimy do ogółu, od niedoskonałości jednego społeczeństwa do błędów całej ludzkości". Sawinicz nie posuwa się dalej w swoim rozumowaniu, które musiałoby go doprowadzić do wniosków wybitnie rewolucyjnych, nie posuwa się przecież dalej sam Gogol, dopiero my, po doświadczeniach historycznych, potrafimy wyłowić istotne rewolucjonizujące treści z jego dzieł. Niemniej należy docenić umiejętność logicznego rozumowania u krytyka, który nie tkwił bezpośrednio w realiach opisywanych przez Gogola życia rosyjskiego. Jednocześnie podkreśla Sawinicz uniwersalność idei humanistycznej u Gogola, twierdząc, że zapewnia mu ona jako poecie „rozległe i pierwszorzędne znaczenie", czyli, jak dzisiaj wyrazilibyśmy się, nie tylko narodowe, lecz i międzynarodowe, ogólnoludzkie.

Nie będę tu omawiał dokładnie opinii Sawinicza, na ogół entuzjastycznych, o poszczególnych utworach Gogola, nie mogę się jednak oprzeć chęci przytoczenia jego zdania o demaskatorskiej roli Gogola wobec warstw ówcześnie w Rosji panujących. Opinię tę wypowiada Sawinicz przy okazji omawiania „Rewizora". Odpierając zarzut cynizmu, jednostronności w malowaniu wyłącznie negatywnych postaci oraz karykaturalności portretów, przyrównywa skromny profesor oskarżycieli Gogola do podstarzałej a brzydkiej kokietki, która zamawiając swój portret wymaga, ażeby był podobny, a jednak gniewa się, gdy spostrzega, „że artysta malując nie ukrywa zbytniej zmarszczki ani też jakiejś krostce na twarzy nie dodaje wdzięku". I tu dostrzega krytyk bardzo istotną cechę realizmu krytycznego Gogola. Mówi, że w „Rewizorze" i w „Martwych duszach" nie ma wcale tak zwanych cnotliwych osób, czyli jakbyśmy dzisiaj powiedzieli: bohaterów pozytywnych. Stwierdza przy tym, że jest to krok



Widok na salę moskiewskiego Teatru Wielkiego podczas akademii ku czci Gogola

naprzód w porównaniu z moralizatorskimi komediami wieku Oświecenia w rodzaju utworów Fonwizina, a zatem, że „nie ma żadnego ogrodzenia, za którym od strzał nielitościwej satyry bezpiecznie ukryć się by można było". A wszakże błoto należy zmywać, a wszakże występki należy niszczyć... Nie wiemy, jak dalece posunął się warszawski profesor w swoich wnioskach i co rozumiał pod słowami „błoto" i „występki", czy jedynie przywary charakteru ludzkiego, czy też degenerację ustroju — nie zapominajmy, że pisał w warunkach ucisku cenzury carskiej, na dwa lata przed powstaniem styczniowym, w którym elementy radykalizmu społecznego odgrywały przecież rolę niepoślednią. Ton ogólny jego wypowiedzi nie pozwala nam wątpić, że to drugie raczej miał na myśli.

W ćwierć wieku po ukazaniu się rozprawki Sawinicza, w okresie największej reakcji, w zeszycie lipcowym krakowskiego „Przeglądu Polskiego" z 1886 r., znajdujemy obszerny essay o Gogolu, podpisany kryptonimem A.M.L. Autorką tego essayu jest Anna z Mycielskich Lisiecka. Galicyjska hrabina ocenia twórczość Gogola z pozycji wybitnie reakcyjnych, niemniej nie można jej odmówić bystrości sądów, zwłaszcza gdy z lękiem a oburzeniem mówi o rewolucjonizującej funkcji dzieła Gogola. Nie waha się w wyrażeniu entuzjastycznego zachwytu dla wysokiego kunsztu artystycznego rosyjskiego pisarza, przy okazji mówiąc z najwyższym uznaniem o całej literaturze rosyjskiej. Podnosi — oczywiście z jednostronnością nacjonalistki, która celowo nie dostrzega ogólnoludzkich, internacjonalnych cech — narodowy charakter twórczości Gogola, pisząc o nim, że: „hojnie obdarzony czysto rosyjską oryginalnością uczuć i myśli, jedynie z czysto rosyjskich postanowił Gogol czerpać źródeł, nic nigdy z narodowego ne poświęcając kolorytu, co powieściom jego niezaprzeczoną, a całkiem nieznaną dotąd nadaje wartość". Autorka essayu potrafi dostrzec jednak realistyczne treści w dziełach wielkiego pisarza, ale jako zaciekła nacjonalistka, nie umiejąc odróżnić tyranii Rosji carskiej od właściwego oblicza narodu rosyjskiego, wykorzystuje jako argument antyrosyjski ostrą satyrę Gogola, zwróconą przeciwko stosunkom panszczyźnianym i biurokracji carskiej. W ten właśnie sposób, jako akt oskarżenia przeciwko Rosji, pojmuje Lisiecka „Rewizora". Docenia ona wielką odwagę Gogola w podjęciu tematu i w przeciwstawianiu się nagonce, jaką wywołał „Rewizor" wśród rosyjskich sfer biurokratycznych, wnioski jednak, jakie wyciąga krytyczna hrabianka z wpływu owych prześladowań na dalszą twórczość Gogola, są tak znamienne, tak godne podziwu, jeśli chodzi o umiejętność dostrzegania możliwości wrogich sobie pod względem klasowym oddziaływań, że nie mogę się powstrzymać, by nie przytoczyć całego tego ustępu w brzmieniu dosłownym:

„Takie prześladowanie, doznane wskutek uczynku bądź co bądź odważnego i zacnego, jak najgorzej oddziałało na duszę Gogola; nie było w niej bowiem materiału na wyznawcę, ale był, ukryty jak dotąd, dobrej sposobności tylko czekający ferment na propagatora społecznego przewrotu. W miarę jak spadały na niego pociski, zmieniał się zwolna i charakter jego dążeń oraz cel dawniej przezeń obrany. Dotąd odkrywał *nadużycia* i domagał się *sprawiedliwości;* odtąd nadużycia nabierać będą w oczach jego rozmiarów *zbrodni* — i nie o sprawiedliwość dopominać się będzie, lecz o *zemstę*. Filantrop, opiekun pokrzywdzonych, wołający o reformy, zmieni się powoli na rodzaj rewolucjonisty do przewrotu nawołującego. Spod pióra autora wdzięcznych, uroku pełnych „Wieczorów" (mowa tu o „Wieczorach w chutorze w pobliżu Dikańki") coraz szerszym korytem płynąć teraz będą piołun i żółć. Do tych rozkładowych pierwiastków przyłączyły się niebawem jeszcze i fizyczne dolegliwości; tracił też z dnia na dzień więcej równowagę umysłu, nic już na kuli ziemskiej nie widząc innego, tylko krzywdę maluczkich, a nad maluczkimi pastwienie się możnych; przybierało to rozmiary prawdziwej fiksacji".

Mówi tu oczywiście Lisiecka o „Martwych duszach". Jakże znamienne jest to wynoszenie pełnych spokojnego, beztroskiego humoru „Wieczorów" nad piekącą, gorzką prawdę „Martwych dusz". Dziś, po latach doświadczeń historycznych, uzbrojeni w niezawodny oręż marksistowskiej krytyki, musimy oddać pełną sprawiedliwość jaśnie wielmożnej krytyczce — „Martwe dusze" odsłaniając całą zgrozę ustroju pańszczyźnianego istotnie odegrały w historii literatury i rosyjskiej, i światowej rolę rewolucjonizującego fermentu, a autor ich, świadomie czy nieświadomie, stał się jednym z tych, którzy siłą oddziaływania swego dzieła wstrząsnęli posadami państwa carów. Gorszy się pani Lisiecka i z oburzeniem podkreśla nawet, że Gogol nie tylko widzi nadużycia, ale traktuje je jak zbrodnię. Posuwa się dalej, twierdząc, że bezlitosne oskarżanie możnych tego świata stało się u autora „Martwych dusz" czymś w rodzaju monomanii. — Ta „monomania" zapewniła mu miejsce wśród największych pisarzy świata.

Trzeba jednak oddać sprawiedliwość pani Lisieckiej. Umie ona również być czasem bezstronna. Przy okazji omawiania twórczości Gogola pisze, że literatura rosyjska w przeciwieństwie do literatur Zachodu jest na wskroś przeniknięta jedną wielką tendencją: ideą wolności ludu, lecz owa tendencyjność „nic jej nie odbiera" — jak powiada — z wielkich wartości. Myśl Gogola posiada w sobie tak silny nabój dynamizmu, że uderza czytelnika i przejmuje go do szpiku kości. Dynamizm ten przyrównywa do przyrządu elektrycznego i dodaje, że „tym przyrządem operuje Gogol w całej swojej twórczości, a po nim cała falanga nowoczesnych pisarzy w Rosji".

Trudno mi ciągnąć dalej listę gogolianów w Polsce — byłaby ona bardzo długa. Wybieram zdania co najcharakterystyczniejsze. Dlatego też pomijam obszerne co prawda, ale mętne wywody Aleksandra Brücknera z jego wydanej w r. 1923 „Historii literatury rosyjskiej", gdzie rzekomy „obiektywizm" autora prowadzi go do sformułowań często sprzecznych ze sobą, a w gruncie rzeczy inspirowanych przez idealistyczno-mistyczne koncepcje. Cenne są natomiast konkretne uwagi Brücknena dotyczące pewnych współzależności i podobieństw w rysunku niektórych bohaterów „Tarasa Bulby" i „Ogniem i Mieczem". Brückner podkreśla romantyczną umowność i nietypowość takich postaci jak Bohun i Azja oraz Andrzej z „Tarasa Bulby", stwierdzając, że ich „efektowność" osiągnięta została kosztem prawdy historycznej. Utworom tym przeciwstawia realizm „Martwych dusz" i „Rewizora", zaznaczając typowość ich bohaterów. Inne uwagi Brücknera odnoszą się do wskazania pewnych niezaprzeczonych oddziaływań Gogola na literaturę polską. Między innymi wymienia tu „Reputację w miasteczku" Korzeniowskiego i wskazuje na jej bezpośrednią zależność od „Rewizora".

Ciekawa jest inna notatka Brücknera, dotycząca poloniców gogolowskich: jedyny list Gogola, pisany w języku ukraińskim, adresowany był do Bohdana Zaleskiego.

Do najbardziej wyczerpujących uwag o Gogolu, pisanych już po ostatniej wojnie, należą dwie większe rozprawy: Józefa Wyszomirskiego — zamieszczona jako przedmowa do wyboru opowiadań Gogola, tłumaczonych przez wyżej wymienionego — oraz przedmowa Natalii Modzelewskiej do dwutomowego wydania dzieł Gogola, które ukazało się nakładem „Czytelnika" w r. 1950.

Pisany w 1948 r. essay Wyszomirskiego nosi jeszcze wyraźne znamiona idealistycznych koncepcji badania literatury. Krytyk posiłkując się w stosunku do zjawisk literackich metodą psychologicznego badania pobudek u autora dzieła, metodą w oderwaniu od środowiska społecznego wręcz fałszywą, wypowiada jednak wiele słusznych wniosków, które mu się narzucają z bezpośredniej lektury pism Gogola. Na przykład bardzo trafnie zauważa Wyszomirski, omawiając opowieść „Nos", że Gogol wyszydził w niej nie tylko biurokrację i policję. Zawiera ona głębszą i szerszą satyrę obyczajową, już nie tylko rosyjską, ale ogólnoludzką. Dodaje Wyszomirski, że „w obserwacji ludzi w sztuce charakteryzowania ich jednym nieraz zdaniem, jest Gogol mistrzem, wystarczy podać jako przykład dorożkarza, którego Kowalow nagli do pośpiechu kuksańcami i wymysłami, a który na to wszystko ma jedną, obojętnie wyrozumiałą i życiowo wypróbowaną odpowiedź: „Ech, panie, panie..". Dodajmy przy tym, że ta lapidarna, mistrzowska charakterystyka dorożkarza zawiera jednocześnie jednym rzutem ujętą ocenę jego sytuacji społecznej.

Dużą wartość w rozwoju krytyki polskiej w odniesieniu do Gogola, we właściwym ustawieniu jego twórczości w literaturze rosyjskiej i światowej posiada wspomniana powyżej przedmowa Natalii Modzelewskiej. Modzelewska, opierając się na wypowiedziach tak znakomitych krytyków jak Bieliński i Hercen i na najnowszych badaniach krytyki radzieckiej, w sposób trafny i dokładny ocenia społeczne znaczenie twórczości Gogola, konkretność, a zarazem typowość postaci jego bohaterów, autentyczność ukazywanej przezeń rzeczywistości. Autorka podkreśla, że polityczne znaczenie utwory Gogola, a zwłaszcza „Rewizor" i „Martwe dusze", posiadały nie tylko dla współczesnych, lecz zachowały je również później, „dostarczając potężnej broni ruchom postępowym, ogarniającym coraz szersze warstwy narodu".

Oceniając pisarski dorobek Gogola wskazuje Modzelewska na dwoistość jego stylu i treści. W dziełach jego śmiech miesza się ze smutkiem, realizm z fantastyką, zjadliwa satyra z wylewną sentymentalnością, ironia z patosem, mowa potoczna z bombastycznym frazesem. Podkreśla przy tym podobną dwoistość w treści ideologicznej. Pisze: „Jest pewna rozbieżność między tym, co podpowiadało Gogolowi jego wyczucie artystyczne, a tym, co wynikało z jego świadomych przekonań. Jego wrażliwość artystyczna żywo reagowała na rzeczywistość i dlatego wymowa jego dzieł była tak postępowa i sugestywna. Mało tego: jego sztuka pisarska, tak nowatorska dla swojej epoki, zmieniła nie tylko charakter współczesnej mu literatury, ale nadała kierunek całemu pokoleniu młodszych talentów, dla których stała się żywym źródłem natchnienia i szkołą twórczości."

Słusznie stwierdza Modzelewska, że literatura rosyjska po Gogolu nie mogła już wrócić do tradycyjnych tematów wyłącznie rodzinnych i miłosnych, tak samo jak nie mogła zastępować rzeczywistości fantazją o niej. Po Gogolu głównym elementem twórczości pisarzy rosyjskich stały się zagadnienia społeczne. Fakt, że w późniejszych okresach aż do dnia dzisiejszego co wybitniejsi przedstawiciele literatury rosyjskiej zachowali tradycje Gogola, realizm, postępowe tendencje społeczne i głęboki humanizm, najlepiej określa jego stanowisko w całym rozwoju literatury rosyjskiej.

Naszkicowany przeze mnie zarys wizerunku Gogola w krytyce polskiej, acz z konieczności nie pełny, nabierze może nieco więcej wymowy, gdy zostanie zilustrowany przynajmniej pobieżnym przeglądem wystawień teatralnych i przekładów dzieł Gogola. Ilość tych przekładów, częstotliwość ich ukazywania się świadczy o szerokiej popularności Gogola w Polsce. Świadczą o tym również liczne spektakle teatralne utworów scenicznych Gogola — „Rewizora" i „Ożenku". Od 1850 r. „Rewizor" wszedł na trwałe do zasobu klasycznego repertuaru scen polskich i bez większych przerw nie schodzi z desek scenicznych po dzień dzisiejszy. „Rewizora" z początku grają we wspomnianym na wstępie przekładzie J. Chełmikowskiego, a po ostatniej wojnie światowej — w tłumaczeniu Juliana Tuwima. Najznakomitsi polscy aktorzy kreują główne postacie „Rewizora", że wymienię tu przykładowo Mieczysława Frenkla w roli Horodniczego, Kazimierza Kamińskiego i Romana Żelazowskiego w roli Chlestakowa.

Gdy mowa o utworach Gogola na scenach polskich, niesposób pominąć tu adaptacji scenicznej noweli Gogola „Płaszcz", dokonanej przez Juliana Tuwima, w której rolę Akakija Baszmaczkina grał najwybitniejszy nasz realista, znakomity aktor Stefan Jaracz. W nowym przekładzie Juliana Tuwima, Jaracz — jako dyrektor teatru „Ateneum" w Warszawie — wystawił „Ożenek", który uprzednio grany był bądź w dawnym tłumaczeniu J. Cz. Babickiego, bądź też później w tłumaczeniu Adama Grzymały - Siedleckiego. Przedstawienie to należało do jednego z największych osiągnięć Jaracza.

Wymieniłem na wstępie kilka tłumaczeń dzieł Gogola. Chciałbym uzupełnić ten spis dodając nieco dalszych pozycji. W 1850 r. wychodzi we Lwowie „Taras Bulba" w przekładzie Federowicza (Piotra Głowackiego). W „Magazynie mód" z 1857 r. drukowana jest „Majowa noc" i „Portret", a w 1861 ukazują się we Lwowie opowiadania Gogola p. t. „Powieści mniejsze" — bez podania nazwiska tłumacza. „Nos", „Płaszcz" i „Dziennik obłąkanego" ukazują się później w tłumaczeniu znanego krytyka, Piotra Chmielowskiego, w zbiorze pt. „Obrazki z życia" (1903 r.).

„Martwe dusze" po raz pierwszy wychodzą w całości w Poznaniu w 1879 r. Nowego przekładu tego dzieła dokonał w r. 1927 Władysław Broniewski. Tłumaczenie to w ostatnich latach było kilkakrotnie przedrukowywane.

Dwutomowe wydanie dzieł Gogola z 1950 r. zawiera najnowsze a zarazem najlepsze przekłady. Znajdujemy tu tłumaczenia opowiadań, dokonane przez Wyszomirskiego (z wyjątkiem „Nosa", który przełożył Tuwim), komedie tłumaczone przez Tuwima oraz „Martwe dusze" w przekładzie Broniewskiego. Edycja ta, którą należy uznać za wzorową, obecnie w roku jubileuszowym Gogola ma być przez Spółdz. Wyd. „Czytelnik" wznowiona.

Obecnie, gdy cały świat na wezwanie Światowego Komitetu Obrońców Pokoju obchodzi uroczyście setną rocznicę śmierci Gogola, pisarza, który wniósł nieprzemijające wartości w dorobek postępowej myśli ludzkiej — nasuwa się nieodparcie jako konkluzja końcowe zdanie Natalii Modzelewskiej z przedmowy do wspomnianego dwutomowego wydania ze „Złotej serii literatury rosyjskiej":

„Dla czytelnika polskiego, jak i dla całego świata kulturalnego, dzieła Gogola mają ogromną wartość artystyczną i poznawczą. Jako dzieła prawdziwie realistyczne zawierają nie tylko obraz określonego kraju w określonej epoce, ale również ogólniejsze elementy natury i uczuć ludzkich. Gogolowskie typy będą żywe i aktualne dopóty, dopóki nie znikną do reszty z życia społecznego charaktery i stosunki, które piętnował. Ale i wtedy spuścizna jego zostanie w skarbnicy sztuki światowej jako wysoce artystyczny dokument minionej epoki".

Seweryn Pollak

KOMUNIKATY ZLP

Komisja Krytyki przy Zarządzie Głównym Związku Literatów Polskich pragnie skompletować pełną kartotekę krytyków literackich, piszących w czasopismach i w prasie codziennej.

W związku z tym wszyscy zainteresowani proszeni są o nadesłanie najpóźniej do dnia 30 kwietnia r.b. na adres Zarządu Głównego Związku Literatów Polskich (dla Komisji Krytyki), Warszawa, Krakowskie Przedmieście 87-89 zgłoszeń z następującymi danymi:

1) imię i nazwisko, 2) adres, 3) specjalizacja, 4) z jakimi pismami współpracuje, 5) czy pragnie współpracować z prasą codzienną.

O nadsyłanie zgłoszeń z powyższymi danymi proszeni są *także* krytycy nienależący do Związku Literatów.

*

NAJBLIŻSZE ZEBRANIA SEKCJI TWÓRCZYCH

8.IV. Sekcja przekładów. Zagadnienie współpracy tłumaczy z wydawnictwami.

9.IV. Sekcja poezji. Referat Andrzeja Wasilewskiego „Uwagi o nowej poezji".

10.IV. Sekcja prozy i sekcja satyry. Twórczość Wiecha.

Z FILMOWEJ

STANISŁAW ALBRECHT

OSIĄGNIĘCIA I ZADANIA FILMU POLSKIEGO

(Fragmenty z referatu na naradzie filmowej)

Okres, który zamykamy obecnym zjazdem oznacza niewątpliwie krok naprzód w rozwoju polskiej sztuki filmowej. Jej aktyw twórczy zdobył pokaźny kapitał doświadczeń; rozszerzył horyzonty świadomości politycznej i skalę artystycznej dojrzałości.

Do zjazdu w Wiśle, którym podsumowaliśmy pierwszy etap rozwojowy, kinematografia nasza wprowadziła na ekrany 9 pełnometrażowych filmów fabularnych. Sześć z nich poświęconych było tematyce okupacyjnej, 3 tematyce współczesnej (w cyfrze tej mieści się film „Jasne łany", obciążony poważnymi błędami). W zestawieniu z tym — w okresie następnych ponad 2 lat na 7 wyprodukowanych filmów fabularnych — 5 poświęconych jest współczesności, 2 są próbą sięgnięcia do źródeł wielkich narodowych tradycji. Obraz ten uzupełnia pierwszy pełnometrażowy film dokumentarny „Pokój zdobędzie świat".

Już to porównanie cyfrowe ma swoją wymowę i wskazuje na wyraźny przełom zainteresowań. Same cyfry nie upoważniają nas jednak do optymistycznych wniosków. Przede wszystkim dlatego, że tendencja do szerokiego wypowiedzenia się w tematyce okupacyjnej była naturalnym, aczkolwiek żywiołowo kształtującym się dążeniem poprzedniego okresu. Ponadto zaś dlatego, że w ramach podjętej współczesnej tematyki, w ramach „zwrotu ku życiu", nie potrafiliśmy dać pełnej i przekonywającej odpowiedzi w zakresie podstawowej problematyki dnia dzisiejszego. Oczywiście poważnym czynnikiem hamującym właściwy rozwój wachlarza tematycznego jest niewielka ilość produkowanych przez nas filmów; szeregu tematów, które narzucało nam życie, których oczekiwał naród, klasa robotnicza i jej awangarda — nasza partia, nie potrafiliśmy podjąć w ogóle. To, że nie daliśmy narodowi pełnowartościowego dzieła filmowego, wymierzonego przeciw politycznej i gospodarczej, ideologicznej i kulturalnej agresji amerykańskiego imperializmu jest świadectwem naszej słabości, braku uporu w pracy nad uzyskaniem odpowiedniego materiału. Stoi również przed nami zadanie podjęcia filmu o patriotyzmie i bohaterstwie odrodzonego Wojska Polskiego, o jego braterstwie i przyjaźni z niezwyciężoną Armią Radziecką.

Dobrze się stało, że film „Dwie Brygady" ukazał na naszych ekranach pierwsze postacie robotniczego środowiska, choć w sposób mało prawdziwy i deklaratywny. Lepiej jeszcze, że w filmie „Pierwsze dni" potrafili autorzy stworzyć odważny i niezakłamany obraz rodzenia się naszej nowej rzeczywistości i ukazać postać pozytywnego bohatera na tle bohaterskiej pracy i walki najwierniejszych synów klasy robotniczej. Ale wciąż jeszcze czeka na swego twórcę film o niezłomnych bojownikach Partii, zwycięzcach trudnych walk klasowych.

Daliśmy dwa filmy młodzieżowe „Pierwszy Start" i „Załoga" — ale czyż nawet traktowane łącznie mogą się pokusić o miano tak pięknego eposu, jakiego godne jest rosnące i zdobywające polityczną świadomość i hart, nowe, młode pokolenie budowniczych Nowej Huty i Żerania?

Słusznie sięgnęliśmy do źródeł narodowych tradycji, ale czy ujawniona przy tej okazji jak gdyby jednokierunkowość zainteresowań nie świadczy o szukaniu w planowaniu tematycznym drogi najmniejszego oporu? Czy nie jest odbiciem i dowodem wciąż jeszcze na tym odcinku panującej żywiołowości? Wiele postaci naszej bogatej historycznej przeszłości czeka przecież na godne ich wielkości dzieła filmowe.

Burzliwe, rewolucyjne przemiany zachodzą na naszej wsi. Podjęliśmy tę problematykę w filmie „Gromada", ale nie potrafiliśmy dać w nim pełnego, słusznego uogólnienia na temat walki z wyzyskiem kułackim i roli w tej walce władzy ludowej, a w pierwszej wersji zgodnej z akceptowanym scenariuszem popełniliśmy w tym względzie poważne błędy.

Tematyka wiejska, jeden z najważniejszych i może najciekawszych dla artysty odcinków naszego socjalistycznego budownictwa, oczekuje prawdziwego i słusznego zobrazowania w dziele filmowym.

Poważnym osiągnięciem, jeżeli chodzi o szybkość artystycznej, twórczej odpowiedzi na aktualną problematykę dnia, stał się wymieniony już film „Pokój zdobędzie świat", dobra realizacyjnie i pełna politycznej pasji opowieść o warszawskim Kongresie Obrońców Pokoju.

Nasza produkcja dokumentarna wykazuje w omawianym okresie słuszne tendencje do wypełnienia stwierdzonych luk naszego planu tematycznego. Obrazuje przemiany naszego życia i potężny rozmach wielkiego budownictwa („List Górnika", „Częstochowa", „Żerań"), i podejmuje hasło walki o pokój, („Korea oskarża", „Ludzie wybierają życie"); pokazuje bogactwo naszego życia kulturalnego („Mazowsze", „Dzieło Mistrza Stwosza", „Bajka o Ursusie", „Nowa Sztuka"); sięga do historii ruchu robotniczego („Julian Marchlewski", „Komuna Paryska"). Tym jaskrawiej występuje brak rzetelnego wysiłku w zobrazowaniu wielkości przemian zachodzących w życiu naszej wsi. Znamienne jest pokrewieństwo tego zjawiska z omówioną już sytuacją na odcinku filmu fabularnego.

W nurt bieżącego życia włączyła się również w okresie dwóch ostatnich lat produkcja popularno-oświatowa. Kilkadziesiąt filmów instruktażowych dla różnych gałęzi gospodarki narodowej, szereg filmów popularyzujących zdobycze nauki i propagujących marksistowski pogląd na otaczający nas świat i życie, wreszcie kilka udanych filmów dziecinnych, to niewątpliwie godny podkreślenia wysiłek dania odpowiedzi na palące potrzeby dnia; nie jest jednak w stanie zrównoważyć braków ilościowych, jakościowych i tematycznych naszej produkcji fabularnej. Na szczególne podkreślenie zasługuje fakt, że nie udało nam się w omawianym okresie stworzyć żadnej komedii filmowej. Jest to objawem niepokojącym, bo wystarczy przejrzeć treść listów nadsyłanych do redakcji naszego tygodnika „Film", aby uzmysłowić sobie, jak natarczywie żąda od nas tego rodzaju obrazów nowy widz, jak głębokie na tym odcinku jest nasze oderwanie od postulatów i pragnień mas.

*

Zamykając poprzedni etap, jasno i niedwuznacznie postawiliśmy główny akcent na zagadnieniu literackiego scenariusza. Hasło skupienia głównego wysiłku na problemie uzyskania odpowiedniego materiału literackiego postawione zostało jako warunek, od spełnienia którego zawisły — w dużej mierze — perspektywy rozwojowe twórczości filmowej w Polsce. O tym, że tak jest istotnie, przekonywa nas dotychczasowa praktyka. Od momentu rozpoczęcia prac nad „Zakazanymi piosenkami", to jest w ciągu 5 lat, pokazaliśmy łącznie 18 pełnometrażowych filmów; daje to przeciętnie niecałe 4 filmy rocznie.

Podstawową przyczyną nie pozwalającą na pełne wykorzystanie wszystkich możliwości tkwiących w naszej jeszcze niedostatecznie rozwiniętej bazie techniczno-produkcyjnej jest brak teki scenariuszowej. Brak ten również i tematycznie zwęża nasze horyzonty, wpływając — zdecydowanie hamująco — na rozwój twórczości. Oczywiście hasło rzucone w swoim czasie nie przeszło zupełnie bez echa. Wprawdzie są jeszcze pisarze, którzy z nieukrywanym lekceważeniem odnoszą się do pracy scenariuszowej, (choć potrafią z entuzjazmem mówić o dobrych filmach), nawiązano jednak zdecydowanie żywszą i wszechstronniejszą współpracę z ludzmi pióra przy — co trzeba podkreślić — niewątpliwie słabym zainteresowaniu Związku Literatów tą dziedziną pracy.

W ramach zapoczątkowanej i rozbudowanej w tym okresie produkcji filmów kukiełkowych i rysunkowych ustalony został systematyczny kontakt z grupą pisarzy i plastyków specjalizujących się w tej dziedzinie pracy.

Podobne zjawisko mamy do zanotowania na odcinku filmu dokumentarnego. Włączenie do pracy w PKF i filmach krótkometrażowych literatów i publicystów daje w zakresie ustalenia się form współpracy jak najlepsze rezultaty. Dobre wyniki osiągnęliśmy również przez zainteresowanie kadr naukowców i techników — pracą nad scenariuszem i realizacją filmu oświatowego i instruktażowego.

W zasadzie — ani jeden z produkowanych ostatnio filmów fabularnych nie powstał bez udziału ludzi pióra.

Ciężar zagadnienia nie polega jednak na literackim rodowodzie scenariusza — takie rozumienie problemu byłoby oczywistym spłyceniem zagadnienia — ale na jego literackiej wartości. Istotniejszym zatem stwierdzeniem od formalnego dokumentowania udziału pisarzy w pracy nad filmem jest to, że po raz pierwszy literacka jakość materiału scenariuszowego zaważyła w sposób zdecydowany na wartości filmów. Odnosi się to w pierwszym rzędzie do filmu „Pierwsze dni", nakręconego na podstawie nagrodzonej w roku 1950 powieści Bohdana Hamery „Na przykład Plewa". Przykład to tym oczywistszy, że pomimo iż realizacja nie wydobyła wszystkich możliwości, tkwiących w literackim materiale, walory scenariusza zaważyły na wartości filmu. (Słuszności tego twierdzenia nie podważa fakt, że dzięki dużemu osobistemu wkładowi reżysera w ścisłej współpracy nad filmem poprawione zostały dramaturgiczne i ideologiczne potknięcia powieści).

Takim przekonywającym rezultatem sprzęgnięcia literackich walorów scenariusza i mistrzostwa jego realizacji jest „Młodość Chopina" — film będący twórczym sukcesem tow. Forda i osiągnięciem naszej kinematografii, potwierdzającym jej wielkie możliwości.

Szerokim terenem doświadczalnym dla sprawdzenia roli scenariusza w filmie stał się przebieg produkcji „Załogi". Ogłoszony drukiem scenariusz wywołał żywą, publiczną dyskusję szczególnie na łamach pism młodzieżowych. Dyskusja unaoczniła konieczność wprowadzenia zmian, i umożliwiła przeprowadzenie poprawek w filmie, może nie w pełni konsekwentnych i dogłębnych, ale jednak prostujących i ustawiających w sposób zasadniczo słuszny, moralno-polityczny sens filmu — w ostatecznym rachunku pożytecznej, wychowawczej pozycji naszego dorobku.

Walka o uzyskanie scenariusza filmowego nie dała jednak w sumie zadowalających rezultatów. Sytuacja w tej dziedzinie jest niedobra. Sformułowane w omawianym okresie po raz pierwszy zamówienia tematyczne i organizowane na tej bazie konkursy dały nam szereg nowel i konspektów. Śledziliśmy jednocześnie rozwój naszej twórczości dramaturgicznej i powieściowej. W roku 1951 ocenie z punktu widzenia przydatności dla filmu poddanych zostało dwieście kilkadziesiąt różnych prac literackich: nowel, scenariuszy, powieści, dramatów, wszystkie wysiłki nie zapewniły nam jednak w efekcie szerszego oddechu, nie stworzyły jasnej perspektywy. Niewątpliwie niezależnie od konieczności dokonania samokrytycznej oceny braków naszej pracy i wyciągnięcia z niej wszystkich nasuwających się wniosków, stan ten jest w pewnej mierze odbiciem ogólnej sytuacji w naszej literaturze. Schematyzm i deklaratywność, występujące w większości ocenionych przez nas prac scenariuszowych, są obciążeniem nie tylko filmowych utworów literackich.

*

Stoją przed nami zadania udoskonalenia metod oddziaływania i zaostrzenia wymagań i kryteriów w stosunku do siebie. Walkę Narodu o plan, o pokój, o dobrobyt, o świetlaną socjalistyczną przyszłość winniśmy poprzeć wszystkimi siłami, pełną żarliwością, pełnym ładunkiem pasji i talentu. Musimy wydać zdecydowaną walkę naturalistycznej małości, schematyzmowi i upraszczaniu w traktowaniu tematów naszej wielkiej współczesności i bogatej przeszłości. Musimy bić się o wyższy poziom warsztatu twórczego, o celność ideologicznych uogólnień, o artystyczną prawdę, o doskonałość formy.

Powinniśmy produkować więcej, znacznie więcej filmów. Polska sztuka filmowa powinna zdecydowanie wyjść z opłotków, w których niestety — mimo sukcesów — jeszcze tkwiła dotąd, na szeroki gościniec. Idźmy za przykładem radzieckich filmowców, którzy mają tak wielki wkład w kształtowaniu, podnoszeniu i uszlachetnianiu radzieckiego widza.

Przodujący, głęboko ideowy film radziecki jest wzorem dla wszystkich ludów walczących o postęp i socjalizm. Jedynie w oparciu o poznanie sensu twórczych procesów, dokonywającym się w życiu kulturalnym Kraju Rad — możemy rozwijać narodową sztukę filmową. Uświadomienie sobie doświadczeń i zdobyczy wielkiej sztuki radzieckiej niezawodnie ułatwi nam trafne i artystyczne zobrazowanie wspaniałej problematyki budownictwa naszej Ojczyzny, porywającego procesu kształtowania się nowego człowieka.

Na VI Plenum KC naszej partii mówił tow. Bierut: „Dumni jesteśmy z tego, że nie stoimy w miejscu, że dzięki żarliwości i twórczym poszukiwaniom — mamy mimo wahań i popełnianych błędów pewne osiągnięcia w nauce i literaturze, w teatrze i malarstwie, w muzyce i w filmie.

Nie wolno się nam jednak zadowalać dotychczasowymi osiągnięciami. Jest naszym gorącym pragnieniem, aby powstały u nas dzieła godne naszej wielkiej epoki, godne naszego narodu.

Nie szczędźmy więc krytyki, zachęcajmy do śmiałych poszukiwań twórczych w naszym przebogatym, pulsującym, nowym życiu. Jeszcze głębiej sięgnijmy do naszej wspaniałej spuścizny kulturalnej. Jeszcze usilniej czerpać winniśmy z nieocenionego dorobku uczonych i artystów wielkiego kraju socjalizmu".

Droga naszych doświadczeń prowadzi przez błędy i niedomagania. Mamy duże, bardzo duże osiągnięcia, mamy też i poważne zawody i klęski. Nasza twórczość filmowa, we współpracy coraz owocniejszej z twórczością innych dziedzin sztuki polskiej, może niezbyt szybko i wyboistymi ścieżkami — przecież jednak stale dźwiga się ku górze. Wolno więc nam stwierdzić, że mamy wszelkie dane, aby robić piękne i dobre filmy, które będą mobilizować najszlachetniejsze dążenia i namiętności odbiorcy, które będą wychowywać go w duchu socjalizmu, które wejdą do skarbnicy trwałego dorobku kulturalnego narodu.

Stanisław Albrecht

NARADY TWÓRCZEJ

JERZY PUTRAMENT

O WSPÓŁPRACĘ FILMU Z PISARZAMI

Z referatu tow. Albrechta wynika m. in., że węzłowym zagadnieniem filmu jest w tej chwili sprawa scenariuszy. Tow. Albrecht przy tym sądzi, że Związek Literatów nie docenia ważności tego zagadnienia. Może ma rację. Byłoby jednak dobrze, gdyby tow. Albrecht nie poprzestał na takim ogólnikowym zarzucie i zaproponował nam konkretne posunięcia, które jego zdaniem sytuację mogłyby poprawić.

Np. bardzo prosta rzecz. Są scenariusze na poziomie wyżej średniego, niedopracowane, nie wiadomo, jak je ocenić. Proszę bardzo — Związek Literatów posiada co najmniej dwie sekcje, które — z grubsza biorąc — mogłyby zająć się dyskusją nad scenariuszami, jest sekcja prozy, jest sekcja dramatu — na takim czy owakim poziomie, w każdym bądź razie najlepszym, na jaki nas stać. Proszę, dajcie nam te scenariusze, będziemy dyskutowali. Była koncepcja stworzenia specjalnej sekcji scenarzystów filmowych. Nie jestem entuzjastą tego pomysłu, ale jeśli dzisiejsza narada tego rodzaju wniosek wysunie, gotowi jesteśmy i ten pomysł zrealizować. Gdy chodzi o praktyczną stronę dyskusji nad scenariuszami, zanim zacznie się nakręcanie filmu, zanim przeróbki nie staną się kwestią setek tysięcy złotych, proszę — korzystajcie z naszych sekcji. Wy macie do nas żal, że nie występujemy z podobną inicjatywą. Wprawdzie na zdrowy rozsądek biorąc Film Polski, mający niezgorszą ilość etatowych pracowników, którzy winni robić filmy — mógłby sam nas alarmować. No, ale możemy was wyręczyć. Co tydzień będziemy do was dzwonili: może macie coś takiego, proszę bardzo na sekcję... (oklaski).

Współpraca literatów z filmem ciągle jeszcze jest niedobra. Dlaczego? Wydaje mi się, iż w umysłowości niektórych kolegów z Filmu Polskiego panuje przeświadczenie, że literaci to jest zarozumiała i dosyć ograniczona rasa ludzi, nie doceniająca wagi artystycznej, politycznej, wychowawczej i nawet materialnej filmu. Wydaje mi się, że są oni przekonani, iż wystarczy tym literatom wytłumaczyć co to znaczy film, a literaci będą pisali. Tak nie jest. Ogólnie biorąc każdy literat rozumie, że film to jest książka przyszłości, to jest sztuka, która będzie rosła coraz bardziej. Nie znaczy to oczywiście, iż w przyszłości książek nie będzie, ale w każdym razie film będzie rósł i ambicją każdego pisarza jest trafić do tych milionów widzów, do których książka niestety w naszych czasach jeszcze dotrzeć nie może.

Są jednak przykłady, świadczące, że Centralny Urząd Kinematografii nie potrafi należytej współpracy z literatami ułożyć.

Mamy np. taki wypadek, że laureat nagrody państwowej dostaje zamówienie na szybkie dostarczenie scenariusza na temat ważnego wydarzenia politycznego, które miało miejsce w Warszawie. Literat ten rzuca wszystkie inne zajęcia, zaczyna pracować, ciągle podpędzają go, aż wreszcie w pewnej chwili, kiedy składa ten scenariusz, oświadczają mu, że przekazano tę robotę komu innemu. Czy to zachęca literatów do współpracy z filmem, czy nie? Oczywista, nie zachęca.

Pora zrozumieć, że tego rodzaju metody w stosunku do literata wywołują zniechęcenie i w nim, i w całym środowisku literatów, które znów nie jest tak duże.

Czy chcę powiedzieć, że literaci mają pretensję, aby ich dzieło było nietykalne i musiało być akceptowane przez Film? Nonsens. Nie o to chodzi. Chodzi o to, ażeby szczerze, bezpośrednio, bez wykręcania się mówić, co jest dobre, co jest niedobre. To jest proste.

Umówmy się: szczerość w stosunku do literata. Laureat czy nie laureat, młody czy stary, przyjmujesz czy nie przyjmujesz scenariusz — mów wprost, co jest dobre, co złe. Inaczej go niczego nie nauczysz. Nauczysz jednego: z Filmem lepiej nie zaczynać.

Następna sprawa: tow. Albrecht powiedział, że w zeszłym roku przejrzano w Filmie Polskim blisko 300 pozycji książek i ani jednej nie zakwalifikowano. Gdyby nam podano tutaj cyfrę scenariuszy, które dział programowy Filmu Polskiego rocznie przegląda, cyfra wypadłaby jeszcze pokaźniejsza. Czy jest to takie dobre? Wydaje mi się, że masowe „przepuszczanie" tych scenariuszy przez machinę Filmu Polskiego odstrasza raczej literatów od tej pracy. Jeżeli bowiem literat wie, że scenariuszy Centralny Urząd Kinematografii przejrzał 300, a filmów zrobił z tego 4 czy 2, to jaka jest naturalna reakcja tego literata? Bardzo prosta: wydaje mu się, że film to jest taki interes, gdzie wygrywa szczęściarz, raz na sto, raz na dwieście wypadków. Czy to go zachęca do współpracy? Wątpię.

Jeżeli chodzi o ilość książek przejrzanych — blisko 300 — z których ani jednej nie zakwalifikowano do zrobienia scenariusza, to wydaje mi się, że popełniono przy tym podstawowy, elementarny błąd. Bo trudno wybrać z naszej powojennej produkcji 300 książek, takich, żeby żadnej z nich nie można było przerobić na film.

O co tutaj chodzi? Chodzi prawdopodobnie o to, że ci, którzy przeglądali, przeglądali dość pośpiesznie i w żadnej z tych książek rzeczywiście nie znaleźli gotowego filmu. Gdyby wytypowali nie 300 książek, ale 50 lub 30, i nad pięcioma trochę popracowali, prawdopodobnie mielibyśmy 5 niezłych scenariuszy.

Nie wiem na przykład, czy jest robiony scenariusz z „Węgla" Ściborа-Rylskiego. Wiemy, jakie są słabości tej książki, nie uważamy jej za arcydzieło, ale książka jest niezła, najlepsza z naszych powieści produkcyjnych. Czy należy ona też do tych 300 odrzuconych książek?

O co chodzi? Książka sama przez się gotowym scenariuszem nie jest. Wymaga od kierownika programowego pracy. Popracować, zaproponować takie zmiany, czy może umówić się z autorem, że jakiś scenarzysta, specjalista będzie te zmiany robił. A może zrobić tak jak z Hamerą? Powierzyć autorowi opracowanie scenariusza po omówieniu go z nim?

Chcemy, aby nasi najlepsi literaci jak najściślej współpracowali z filmem.

Literatów mamy dość i nie tyle agitować ich trzeba, jak się zdaje komuś, ale nauczyć się z nimi współpracować.

Jerzy Putrament

BOGDAN HAMERA

MOJA WSPÓŁPRACA UKŁADAŁA SIĘ DOBRZE

Powiedziano tu o jednej z przyczyn utrudniających współpracę pisarza z filmem. Nazwałbym to sprawą jedynorództwa, to znaczy: jeśli pisarz napisze powieść — powieść ta wychodzi w świat pod jego nazwiskiem, i to daje mu więcej satysfakcji. Natomiast w filmie jest on tylko jednym z współtwórców. Chcę zwrócić uwagę na drugą sprawę, która jest również źródłem trudności w nawiązaniu skutecznych stosunków filmu z pisarzem. Mianowicie — pisarz ma drugą drogę, której film nie posiada. Literat, który napisał scenariusz, dowiaduje się od filmowego fachowca, że scenariusz ten jest niezły, ale nie bez pewnych „ale", że wymaga nieodzownych poprawek. Pisarz może zrobić te poprawki, a może również zaniechać ich robienia i zabrać się do pisania powieści. Literatura bowiem jest sztuką samodzielną, a filmu bez literackiego półfabrykatu nie można sobie wyobrazić.

We wczorajszym wystąpieniu kol. Putrament mówiąc o szczupłych możliwościach produkowania filmów, powiedział, że z trzystu powieści i scenariuszy tylko parę może mieć „szczęście" i doczekać się realizacji. Chciałbym przestrzec kolegów przed dosłownym przyjęciem tego powiedzenia. To nie jest szczęście, lecz rezultat solidnej pracy, wymagającej dużo cierpliwości. Przestrzegam dlatego, że nadzieja na „szczęście" może powodować niedbalstwo.

Teraz chcę przejść do moich doświadczeń osobistych.

Kiedy zaproponowano mi przeróbkę mojej powieści na film, podjąłem się sam napisać scenariusz. Zdawało mi się, że tak dużo wiem o filmie, iż sam dam sobie radę. No, i napisałem. Ale dyskusja nad tym scenariuszem przekonała mnie, że tak łatwe to nie jest, że jeszcze dużo muszę się nauczyć w tej dziedzinie. Okazało się, że bez pomocy ludzi, których fachem jest film, sam dobrego scenariusza nie stworzę. Zabrałem się do poprawek, ale już z pomocą reżysera, któremu została powierzona realizacja tego filmu.

Kiedy scenariusz został zatwierdzony, z kolei ja zaproponowałem swoją współpracę przy realizacji filmu. Dyrekcja przyjęła to ze szczerym zadowoleniem. Każde zetknięcie się z filmowcami dawało mi nowe doświadczenia. Cała moja współpraca z filmem tak się układała, że bez wielkich trudności zawsze dochodziliśmy do porozumienia. Nie obchodziło się i bez kłótni. I znowu filmowcy mówili, że pierwszy raz spotykają pisarza, który się z nimi kłóci. Zwykle scenarzysta notował zakomunikowane mu uwagi, brał scenariusz i poprawiał. Ja ustępowałem wtedy, kiedy oni mieli rację, ale nie zawsze oni musieli ją mieć.

Przez cały czas nagrywania filmu byliśmy w stałym kontakcie z reżyserem i z tej współpracy wyniosłem bogate doświadczenia. I każdemu pisarzowi pragnącemu współpracować z filmem życzę z całego serca, aby z uporem przebrnął przez wszelkie początkowe trudności. Potem już wszystko pójdzie łatwiej i nawiąże się ścisła współpraca między pisarzami i filmem.

Bogdan Hamera

JERZY BOSSAK

JESZCZE O SCENARIUSZU

Powtarzamy wprawdzie często, że scenariusz to literatura swoista, ale za mało tę swoistość analizujemy. Więc przede wszystkim, nie wolno nam ani na chwilę zapominać, że w utworze przeznaczonym dla filmu p o d t e k s t gra rolę szczególnie doniosłą, bez porównania większą niż w teatrze. To nieprawda, że dobry scenariusz zawiera wszystkie treści, wszystkie wartości ideowo-fabularne dzieła filmowego. W rzeczywistości sprawa przedstawia się inaczej: dobry scenariusz z reguły niesie w sobie perspektywę nowych treści powstających w toku realizacji filmu. Reżyser jest nie tylko interpretatorem utworu literackiego, nie tylko poszukiwaczem i wynalazcą filmowych ekwiwalentów scenariusza, ale przede wszystkim dalszym twórcą ideowo-artystycznych wartości, których zapowiedź nieść winien dobry scenariusz... Innymi słowy, uznając słusznie scenariusz za swoisty gatunek literacki, zapominamy często, że realizacja filmu to nie tylko walka o formę dzieła, ale także dalsza walka o jego treść! Wynika z tego, że scenariusz prócz wartości literackich i dramaturgicznych musi zawierać możliwości jakiegoś szczególnie głębokiego rezonansu, który pozwala reżyserowi budować nowe treści w procesie powstawania dzieła. Dzieło literackie, które nie ma bogatego podtekstu, nie jest scenariuszem wartościowym, reżyser filmowy, który nie potrafi dostrzec potencjalnej siły podtekstu, reżyser, który nie potrafi wznieść się ponad konkretne dyspozycje i dosłowne sformułowania scenariusza, nie jest twórcą w prawdziwym słowa tego znaczeniu.

Właściwe odczytanie scenariusza bywa nieraz rzeczą ogromnie trudną. Wystarczy, że wspomnę o scenariuszu „Gromady", który był przecież analizowany przez ludzi o dużym wyrobieniu ideowo-artystycznym, świadomych roli, jaką winien odegrać pierwszy film o przemianach ustrojowych wsi polskiej. „Gromada" zrealizowana została ściśle według zatwierdzonego scenariusza i wtedy dopiero okazało się, że kolegium zatwierdzające nie tylko przeoczyło szereg istotnych dyspozycji fabularnych, ale nie potrafiło nawet odczuć kolorytu dzieła, charakterystycznego zdeterminowanego scenariuszem nastroju, w jakim utrzymany jest film. Oczywiście, bywają i sytuacje odwrotne — scenariusz, który oceniony z tej perspektywy co powieść czy nowela, wydaje się oschły, prymitywny, w rzeczywistości posiada ów bogaty podtekst, owe szczególne możliwości reżyserskiej rozbudowy, które rzekomy schemat wypełnią porywającą epicką treścią. A przecież dla milionowych rzesz widzów jest absolutnie obojętne, gdzie powstały istotne, komunikatywne, przemawiające do wszystkich wartości dzieła — w koncepcji literackiej czy dopiero w twórczości reżyserskiej.

Wynika z tego szereg wniosków natury praktycznej. Podzielam obawy tych, którzy zwrócili uwagę, że scenariusz drukowany na łamach czasopisma literackiego nabiera pozorów powieści, noweli czy nawet sztuki scenicznej, a tym samym może być odczytany niewłaściwie, ale z tego nie wynika, że scenariuszów nie należy w ogóle drukować. Spraw tych nie można traktować mechanicznie. Są scenariusze, które drukować można i trzeba, ale są i takie, którym opublikowanie może zaszkodzić, realizacja natomiast dopomóc.

Ale ważniejsze są chyba wnioski o charakterze warsztatowym: skoro uznanie scenariusza za gatunek literacki posunęło nas jedynie w sferze teorii literatury i filmu, w praktyce natomiast nie doprowadziło dotąd do wyczekiwanego przez wszystkich rozkwitu pisarstwa filmowego, należy takiemu przełomowi dopomóc nie tylko teoretycznie, ale i w praktyce. Innymi słowy należy stworzyć coś w rodzaju inkubatorów, w których nowy interesujący i nie dość chyba dotąd zbadany gatunek literacki — scenariusz — powstawać będzie przy bezpośredniej współpracy pisarzy i twórców filmowych... Należy zorganizować warsztaty artystyczne, zespoły, w których ludzie filmu i ludzie literatury pragnący pisać dla filmu pracować będą razem, przy jednym biurku.

Kultura pisarstwa filmowego, istotne wartości scenariusza rodzić się będą w naszej codziennej współpracy, we wspólnej walce o dzieła filmowe godne wielkich spraw, których uczestnikami jesteśmy dotąd w stopniu zbyt niskim.

Jerzy Bossak

WANDA JAKUBOWSKA

I WIĘCEJ I LEPIEJ

Ważne jest, abyśmy znaleźli przyczyny, dla których nie potrafiliśmy dotychczas dogonić i wleczemy się — jak to się mówi — w ogonie tego, co się w Polsce dzieje. Niewątpliwie istnieje tu szereg przyczyn obiektywnych. Kinematografia nasza jest kinematografią bardzo młodą, która nie miała mocnych tradycji. Miała tradycje postępowe, ale stanowią one zaledwie bardzo cieniutką niteczkę. Nasza wątlutka przedwojenna kinematografia została doszczętnie zniszczona, nie tylko jeżeli chodzi o bazę materialną, o ateliers, ale również jeżeli chodzi o ludzi, bo ludzie poginęli i poodpadali. Nie mieliśmy nigdy szkolnictwa filmowego, my, starsze pokolenie jesteśmy samoukami.

Jakie są przyczyny obecnych trudności naszego filmu? Przede wszystkim — fakt że robimy filmów mało. Był taki moment w naszej kinematografii, kiedy nie umieliśmy we właściwy sposób sięgnąć po wzory radzieckie. Sięgnęliśmy po nie mówiąc w ten sposób: będziemy robić mało, ale za to dobrze. Ale zapomnieliśmy o jednym — że na taki krok może sobie pozwolić kinematografia bogata, o ogromnych tradycjach, o ogromnym dorobku, w której istnieje wspaniały zespół twórców, w której kwitnie doskonała współpraca zarówno z literaturą i z muzyką jak ze wszystkimi innymi dziedzinami, kinematografia o niesłychanie silnej bazie ekonomicznej.

Myśmy przyjęli tę tezę nie licząc się z naszymi warunkami i postulowaliśmy — mało a dobrze. Co z tego wynikło? Mało a źle. Dlaczego? Dlatego, że musimy przede wszystkim nabyć wiedzę, nauczyć się rzemiosła. Z opanowania rzemiosła może dopiero wyniknąć umiejętność robienia filmów. Zakładając z góry małą ilość filmów do produkcji hamowaliśmy perspektywy rozwoju naszej kinematografii.

Mówi się dużo o współpracy, a raczej o braku współpracy, ze Związkiem Literatów i pisarzami. Sądzę, że żeby człowiek mógł coś zrobić, musi on wierzyć, że z tej mąki będzie chleb. Musi wierzyć w to, że jeżeli pracuje nad scenariuszem, to z tego scenariusza będzie film, który oglądać będą miliony widzów. W sytuacji, w której powstawało tak szalenie mało filmów, pisarz nie mógł mieć tego przeświadczenia i tej wiary, że jego film będzie zrealizowany, że jego scenariusz traktuje się poważnie. I jestem przekonana, że jeżeli zwiększymy naszą produkcję to będzie o wiele łatwiej zmobilizować do współpracy pisarza.

Tu przejdę do najistotniejszych punktów deklaracji Sekcji Filmu Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu, którą mam przed sobą: „Narada poświęcona sprawom twórczości filmowej rozpoczyna się w momencie, kiedy na naszych ekranach wyświetlane są równocześnie cztery filmy fabularne nowej polskiej produkcji. Wydarzenie to można by oceniać jako wielki sukces naszej młodej kinemotagrafii, nowe świadectwo jej rosnącego rozmachu twórczego.

Nie należy jednak zapominać o tym, że cztery filmy polskie, których premiery odbywały się w ciągu ostatnich tygodni stanowią ponad połowę naszego dorobku za okres dwóch i pół lat, dzielących na od zjazdu w Wiśle.

Musimy stwierdzić, że mimo wielu istotnych sukcesów młodej kinematografii polskiej, mimo uznania, jakie niektóre nasze filmy znalazły w ZSRR, w krajach demokracji ludowej, w postępowych kołach Zachodu, nasza twórczość filmowa znajduje się w stanie niedorozwoju, partyzantki programowej i chałupnictwa produkcyjnego.

Faktem jest, że realizując niespełna trzy filmy rocznie możemy ogarnąć jedynie nieznaczną część tematów i zagadnień istotnych dla naszego życia, dla naszej walki o budowę podstaw socjalizmu. Innymi słowy nie umiemy wykorzystać tak potężnego ładunku ideologicznego, jakim jest film dla realizacji wielkich zadań budownictwa socjalistycznego, dla wychowania nowego człowieka i obrony pokoju. Świadczy o tym chociażby to, że nasze dzisiejsze możliwości produkcyjne w zasadzie nie wzrosły, ani nie polepszyły się w stosunku do roku 1947. Ale nawet tych skromnych możliwości nie potrafiliśmy dotąd wykorzystać w całej pełni.

Jest chyba rzeczą jasną, że im mniej realizujemy filmów, tym trudniej każdemu z nich unieść ogromny ciężar wielkiej, wszystko ogarniającej problematyki naszych czasów. Musimy sprostać wielorakim ogromnym zadaniom, jakie stawia przed nami partia i rząd, a równocześnie musimy uwolnić naszą twórczość od niezdrowego ciśnienia schematyzmu i deklaratywności. Zdołamy tego dokonać jedynie wtedy, jeśli zerwiemy w produkcji filmowej z metodami improwizacji i chałupnictwa. Liczbę polskich filmów fabularnych trzeba zwiększyć najmniej do 12 rocznie.

Wówczas dopiero zdołamy opracować rzetelny plan programowy, odpowiadający istotnym potrzebom naszego życia. Wówczas dopiero zdołamy otworzyć wrota wytwórni przed młodzieżą filmową, która dotychczas przenika do realizacji w sposób przypadkowy i niedostateczny.

Realizując 12 filmów rocznie, zapewnimy równocześnie nowe możliwości pracy autorom scenariuszy. Nowy plan tematyczny będzie wypadkową projektów wysuniętych przez pisarzy, realizatorów i kierownictwo programowe kinematografii polskiej. Pisarstwo filmowe nie może się zrodzić w warunkach, gdy pojawienie się nowego filmu polskiego jest zjawiskiem wyjątkowym. Pisarze, którzy zechcą i potrafią pisać dla filmów, mogą zdobyć znajomość przedmiotu jedynie w ogniu wielorakich doświadczeń na wielkiej fali prawdziwego rozwoju naszej kinematografii.

Realizacja tego planu zależna jest od tego, czy czynniki kierownicze kinematografii polskiej zdołają zapewnić twórcom odpowiednie możliwości techniczne i organizacyjne.

Po pierwsze: nie można akceptować takiego stanu rzeczy, że produkcja filmów fabularnych dysponuje zbyt małą bazą techniczną.

Zwracamy się do Centralnego Urzędu Kinematografii, by położył kres niedopuszczalnemu niedbalstwu, które wciąż jeszcze trwa w komórkach odpowiedzialnych za technikę i potencjał produkcyjny naszej twórczości filmowej.

Podobnej przebudowy wymaga szkolnictwo filmowe, którego organizacja i poziom nie zapewniają młodzieży dostatecznego opanowania wiedzy teoretycznej i praktycznej.

Po drugie: sprawą decydującą zarówno dla rozwoju młodych kadr jak i dla dojrzewania dzieła filmowego jest sprawa warsztatu twórczego. Z naszych siedmioletnich doświadczeń wynieśliśmy przekonanie, że najcenniejsze wartości filmu rosną i dojrzewają w atmosferze pracy zespołowej, kolektywnej.

Wysuwając powtórnie zasadę twórczości zespołowej podkreślamy raz jeszcze, że taką organizację kadr twórczych uważamy za jeden z podstawowych elementów słusznej polityki artystycznej.

Po trzecie: zwiększenie liczby produkowanych filmów do dziesięciu — dwunastu, i utworzeniu zespołów filmowych — to dwie niezbędne przesłanki dla opracowania i realizacji szerokiego planu tematycznego, który pozwoli kinematografii polskiej spełnić ważne i odpowiedzialne zadania, jakie stawia przed nami partia i Rząd.

Plan tematyczny nie może powstać w ciszy gabinetu i w oderwaniu od tych, którzy plan ten mają realizować. Plan stanie się realny dopiero wówczas, gdy skrystalizuje się w szerokiej i krytycznej dyskusji prowadzonej w twórczych ośrodkach literackich i filmowych.

Współodpowiedzialność za tak przygotowany plan tematyczny powinni przyjąć na siebie nie tylko twórcy filmowi ale także Związek Literatów, który w tych warunkach potrafi w większym niż dotychczas stopniu zmobilizować swych członków wokół odpowiedzialnej w sensie politycznym i artystycznym sprawy scenariusza filmowego.

Jesteśmy przeświadczeni, że zrealizowanie wysuniętych przez nas zasadniczych i podstawowych warunków, zapewniających prawidłowy rozwój polskiej kinematografii, jest możliwe. Oczywiście jednak wymaga to maksymalnego natężenia sił zarówno z naszej strony jak i ze strony kierownictwa polskiej kinematografii.

Zdajemy sobie sprawę z tego, że poważną część winy za dzisiejsze trudności filmu polskiego ponosimy my sami. Nie zdołaliśmy dotąd wysunąć konstruktywnego programu twórczego i nie stworzyliśmy zwartego kolektywu, walczącego z dostateczną energią o podniesienie poziomu ideowego naszej pracy.

Z drugiej strony podkreślamy raz jeszcze, że muszą być zwalczone bez reszty nurtujące wciąż jeszcze w CUK tendencje decydowania o życiowych sprawach filmu bez filmowego aktywu twórczego. Upatrywaliśmy i upatrujemy w tej tendencji jedną z poważnych przyczyn sytuacji, w jakiej znajduje się obecnie nasza kinematografia.

Niezmiernym bogactwem sztuki filmowej jest to, że znajduje w niej nowy, własny wyraz i literatura, i plastyka, i muzyka. Film polski może i będzie się rozwijać na bogatej glebie naszej kultury narodowej, w oparciu o twórczą metodę realizmu socjalistycznego.

Nasze trudności będą przełamane jeśli wyłoni się twórczy plan, który stanie się naszym wspólnym zobowiązaniem.

Wanda Jakubowska

JERZY TOEPLITZ

WARUNKI POKONANIA TRUDNOŚCI

Chciałbym zastanowić się, jakie są — zdaniem realizatorów — warunki przezwyciężenia dzisiejszych trudności scenariuszowych.

Otóż warunki te są dwa: 1) zwiększenie ilości produkowanych filmów i 2) utworzenie zespołów twórczych.

Jeśli chodzi o zwiększenie ilości produkowanych filmów, to — jak już niejednokrotnie podkreślano i co należy raz jeszcze podkreślić — rozwiąże to sprawę ustalenia tematyki filmowej. W tej chwili sprawa hierarchii i sprawa selekcji tematyki filmowej jest przy 3 — 4 filmach rocznie nierozwiązalna. Nie można stawiać sprawy w ten sposób, czy robić film o bitwie pod Lenino, czy film na podstawie powieści Ściborа-Rylskiego „Węgiel". Jeden i drugi film może znaleźć się na ekranie. Nie można tak stawiać sprawy, że nie można robić filmu na podstawie sztuki Warmińskiego „Zwycięstwo", bo jest film „Gromada".

Z powodu trudności hierarchicznego ustawienia tematów i selekcji tematów, na ekrany wychodzą filmy często drugoplanowe, przypadkowe i hierarchicznie nieważne. Do takich filmów można zaliczyć i film „Załoga", który niewątpliwie nie jest najbardziej reprezentatywnym filmem o życiu młodzieży i nie porusza zagadnień centralnych.

Jeśli chodzi o zagadnienie ilościowe, to większa ilość filmów wpłynie dodatnio na sprawy poruszane w tym jeszcze sensie, że w dzisiejszej sytuacji pisarz czuje się przed pisaniem scenariusza od razu zdemobilizowany bardzo małymi perspektywami ujrzenia swego filmu na ekranie.

Załóżmy, że mieliśmy w tece 24 dobre scenariusze — wówczas przy produkcji 4 filmów rocznie jeden z autorów zobaczyłby swój film dopiero za 6 lat. Jest to sprzeczne z jakąkolwiek czynną postawą twórczą. Życie idzie naprzód i zrealizowanie filmu dopiero za 6 lat spowodowałoby, że scenariusz wówczas nie byłby już aktualny i nie byłby w rezultacie realizowany.

Jeśli chodzi o sprawę zespołów, rozwiążą nam one w jedynie słuszny sposób sprawę współautorstwa filmowego. Używam świadomie tego słowa, bo wiem dobrze, z najbardziej twórczych przykładów w sztuce filmowej, że najlepsze filmy były wspólnym dziełem pisarza i realizatora, blisko ze sobą współpracujących. Możemy dla przykładu powiedzieć o współpracy Pawlenki i Ciaurelego, z dawnych czasów o współpracy Pudowkina i Zarchi, a jeśli chodzi o przykłady zachodnioeuropejskie — o współpracy Feydera i Spaaka. Najlepsze dzieła filmowe powstały w ścisłej współpracy pisarza i realizatora, począwszy od pierwszych konspektów, a skończywszy na montażu.

Sprawa współautorstwa może być rozwiązana tylko w zespołach twórczych, a nie w systemie administracyjnym przy najlepszym nawet funkcjonowaniu komórek propagandowych Filmu Polskiego.

Zespoły, gdzie kontakt między realizatorem a scenarzystą będzie i stały, i bezpośredni, niewątpliwie wprowadzą w praktyce słuszne postulaty współautorstwa filmowego. Wreszcie wydaje mi się, że te zespoły rozwiążą i inne zagadnienia, mianowicie ulepszą pracę dyrekcji programowej i komórek programowych, kształcąc na praktyce warsztatowej — redaktorów scenariuszowych, których dziś brak.

Jerzy Toeplitz

Z FILMOWEJ NARADY TWÓRCZEJ

STANISŁAW WOHL

SPRAWY SZKOŁY FILMOWEJ

Zagadnienie dopływu świeżych kadr twórczych do naszej kinematografii przewija się na marginesie naszej dyskusji. Sprawa dopływu młodych kadr — to kluczowe zagadnienie dla rozwoju polskiej kinematografii.

Musimy usunąć przeszkody, jakie istnieją na drodze dopływu młodzieży do samodzielnej twórczości filmowej.

Przede wszystkim wysuwa się tu zagadnienie Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej. Geneza Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej — to geneza całej koncepcji kinematografii Polski Ludowej, która zrodziła się w r. 1944. Myśleliśmy wszyscy o potrzebie nowych kadr i z myślą o nowych kadrach stworzyliśmy szkołę, ale z biegiem lat zagadnienie to wyśliznęło nam się z rąk. Nie potrafiliśmy ani postawić szkoły na odpowiednim poziomie, ani w dostateczny sposób zwrócić na nią uwagę, ani zrozumieć jej znaczenia.

Przecież jeżeli mamy trudności scenariuszowe, to czy wynikają one z tego powodu, że literaci nie chcą przyjść do filmu? Wydaje mi się, że nie tylko z tego powodu. Istotną przyczyną trudności scenariuszowych jest brak świeżych, młodych kadr twórców filmowych. Konieczność współpracy reżysera przy powstaniu scenariusza, a jednocześnie szczupłość kadr reżyserskich — oto podstawowa przyczyna trudności scenariuszowych.

Wracam do zagadnienia szkoły filmowej. Nasza szkoła w tej chwili jest kaleką. Jest kaleką, bo niewystarczająca jest ilość wydziałów, na których kształcilibyśmy wszystkie twórcze zawody filmowe. Dlatego każdy młody człowiek, który w tej czy innej mierze interesuje się zagadnieniem twórczości filmowej i dostaje się do szkoły, przychodzi na jeden z dwóch wydziałów (reżyserski lub operatorski) niezależnie od tego, czy jego skłonności, jego zdolności rzeczywiście predestynują go do jednego z tych dwóch zawodów. Stąd rozczarowania i niepowodzenia wielu naszych słuchaczy. Brak takich wydziałów jak aktorski, scenariopisarski, scenograficzny nie pozwala na stworzenie podczas pracy w szkole pełnych zespołów, które zaprawiałyby naszą młodzież do pracy kolektywnej, a przecież kolektywna praca jest podstawą twórczości filmowej.

Szkoła nie została otoczona dostateczną opieką zarówno ze strony władz naszej kinematografii jak też ze strony aktywu twórczego. Brak jest szkole bazy technicznej, warsztatu dla prac praktycznych, które są podstawą wszelkiego szkolenia artystycznego. Kadra wykładowców w szkole jest niepełna i oczywiście niedostatecznie wykwalifikowana, niedostatecznie doświadczona. Realizatorzy filmowi, jak dotychczas, w bardzo nikłym procencie interesują się wychowaniem młodego narybku filmowego. Ten stan rzeczy musi ulec zmianie. Musimy postawić sprawę nauczania i wychowania młodzieży filmowej na płaszczyźnie praktycznej. Chwila obecna stawia przed nami konkretne, praktyczne zadania stworzenia jak najszybciej kadry młodych realizatorów, którzy potrafią współdziałać w realizacji rozszerzonych planów naszej kinematografii.

W deklaracji S.P.A.T. i F.-u sformułowaliśmy najogólniejszą koncepcję wprowadzenia młodych kadr do twórczości poprzez zespoły.

Jeżeli postulujemy zespoły jako ten czynnik, który ma ożywić działalność twórczą kinematografii, to zespoły te powinny w jakiejś formie przeniknąć do szkoły, a mianowicie w formie warsztatów artystycznych poszczególnych profesorów, realizatorów. W takich warsztatach na terenie szkoły powinny kształcić się praktycznie kolektywy studenckie złożone ze słuchaczy wydziałów reżyserskiego i operatorskiego i tych brakujących wydziałów, które muszą powstać w najbliższej przyszłości. Po ukończeniu przez młodych ludzi szkoły powinni oni być wchłonięci przez zespoły twórcze, gdzie w dalszym ciągu powinni znaleźć opiekę swych profesorów i pomoc w stawianiu pierwszych kroków w samodzielnej twórczości.

W tej chwili sprawa przedstawia się tak, że tracimy kontakt ze słuchaczami, że po wyjściu ze szkoły rozpierzchają się oni w sposób dosyć przypadkowy po różnych wytwórniach.

Zadania, jakie stawia przed naszą kinematografią partia i rząd wymagają wzrostu naszych kadr twórczych. Sprawa wychowania nowych kadr kinematografii — to sprawa szkoły filmowej. Obowiązkiem kierownictwa naszej kinematografii, obowiązkiem aktywu twórczego — jest jak najtroskliwsza opieka nad Państwową Wyższą Szkołą Filmową. Powinniśmy dać szkole pełnowartościowy warsztat pracy, wyposażony w nowoczesny sprzęt techniczny i najlepszą, na jaką nas stać, kadrę wykładowców.

Stanisław Wohl

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

PODSUMOWANIE DYSKUSJI

(Fragmenty)

Przede wszystkim chciałbym zatrzymać się nad samym charakterem naszej konferencji. Sądzę, że istotnie nasza narada będzie stanowić poważny etap w pracy polskiej kinematografii. Już sam fakt decyzji Rządu, dającej materialną przesłankę znacznego rozszerzenia bazy technicznej polskiej kinematografii, jak również fakt udziału w naszej naradzie członka Biura Politycznego, tow. Ochaba, który w swoim przemówieniu sprecyzował rolę polskiej kinematografii, w kształtowaniu nowego człowieka i w jego walce o pokój i socjalizm — mówi o historycznym znaczeniu obecnej narady i o jej przełomowym znaczeniu.

Toteż uchwała Zjazdu o podwojeniu produkcji filmowej charakteryzuje sens, przebieg i niewątpliwe znaczenie narady w Radzie Państwa.

To jest pierwsze zagadnienie, które chciałem zasadniczo podkreślić.

Drugie zagadnienie, to sprawa stosunku bazy technicznej do aktywizacji na odcinku pracy nad scenariuszem. Byłoby bowiem rzeczą niesłuszną, gdybyśmy uprościli sobie zagadnienie w ten sposób, że rozszerzenie bazy technicznej spowoduje samo przez się powstanie wielkiego nurtu twórczego. Chciałbym przed tym złudzeniem poważnie przestrzec.

Trzeba sobie przecież otwarcie powiedzieć, że w gruncie rzeczy przy większym rozmachu dyrekcji programowej i lepszej organizacji produkcji, nie mówiąc o bardziej czynnym udziale literatów w walce o polski scenariusz i polski film, mogliśmy nawet i teraz produkować nie 4, a co najmniej 5 filmów rocznie. I, że zagadnienie scenariusza, a nie co innego, nas dotąd ograniczało.

W tych warunkach zagadnienie główne, zagadnienie węzłowe — to zagadnienie walki o scenariusz. I nad tym zagadnieniem chciałbym się na chwilę zatrzymać. Musimy sobie powiedzieć, że do sprawy scenariusza zarówno dyrekcja programowa jak i ci, którzy pisali scenariusz odnosili się dotąd nie z taką powagą, nie z takim zrozumieniem jego znaczenia, jako dzieła literackiego, jak on na to zasługiwał.

Musimy sobie zdawać z tego sprawę, że scenariusz istotnie musi zawierać odpowiedź na zasadnicze zagadnienia chwili. Stąd też należy sobie powiedzieć, że największym naszym błędem w dotychczasowej pracy było to, że przedtem, zanim pisarz zaczął scenariusz pisać, nie omówiono z nim tematu, nie przedyskutowano zagadnień, nie wskazano mu koniecznej dokumentacji. Jednym słowem, że nie było przygotowawczej pracy, która by ustrzegła pisarza przed częściowo daremnym wysiłkiem.

Jednocześnie należy postawić postulat, żeby dyrekcja programowa i przyszłe biuro scenariuszowe CUK-u pracowało i eksperymentowało śmielej, śmielej wychodziło do spraw ludzkich, do pisarzy, żeby zaczynało pracę przygotowawczą przedtem, zanim pisarz zabierze się do pracy. Przez to nie chcę powiedzieć, że nie będziemy robić zmian w już gotowych scenariuszach. Należy jednak pamiętać, że scenariusz jest dziełem twórczym, i jak każde dzieło twórcze posiada swój kręgosłup, swoje założenia ideowo-formalne i nie można bezskarnie ich zmieniać, przerabiać i doklejać.

Następne zagadnienie dotyczy stosunku do własnych osiągnięć i do własnych błędów.

Trzeba mocno krytykować swoje błędy i dokładnie poszczególne filmy analizować, trzeba jednocześnie widzieć ich osiągnięcia, gdyż to w równym stopniu co i krytyka pomaga nam iść naprzód. Każde osiągnięcie wykracza daleko poza zdobycz tylko danego reżysera i aktora, czy też grupy twórców, którzy z nimi współpracują. Jest to osiągnięcie, które jest wyrazem zespołowego wysiłku kinematografii jako całości, wysiłków artystów jak i całej rzeszy pracowników technicznych.

Stąd też chciałbym podkreślić jeszcze jeden problem, może nawet najboleśniejszy. Problem względności kryteriów w ocenie naszych poszczególnych filmów i poszczególnych naszych osiągnięć. Oczywiście zdajemy sobie sprawę z tego, że kryteria też się kształtują, że kryteria to zagadnienie względne, to problem, który rozstrzygamy codziennie poprzez stałą konfrontację naszych osiągnięć z doświadczeniami, z naszą rzeczywistością artystyczną i z rzeczywistością społeczną, jakim jest zetknięcie się dzieła artystycznego z widzem.

Na przykład — w swoim czasie mieliśmy znacznie ostrzejszą ocenę filmu „Skarb" niż w chwili obecnej, ponieważ okazało się, że w praktyce film ten odegrał bardzo poważną rolę wychowawczą, kształcącą, rozładowującą wiele urazów, rolę niewątpliwie na swój sposób mobilizującą i nasze społeczeństwo, i postępową część społeczeństwa za granicą.

Sądzę, że od czasu zwłaszcza narady twórczej w Radzie Państwa w październiku ubiegłego roku, z udziałem tow. Bermana, uczyniliśmy bardzo poważny krok naprzód w sensie sprecyzowania kryteriów, w sensie sprecyzowania naszego stosunku do artystycznego przeżycia rzeczywistości, w sensie przezwyciężenia deklaratywności i fałszywej schematyzacji. Po naradzie październikowej korygowaliśmy szereg naszych ocen dzieł artystycznych. Skorygowaliśmy również nasz stosunek do bohatera pozytywnego, nasz stosunek do żywych ludzi i spraw ludzkich.

Ostatnia sprawa, jaką chciałem w podsumowaniu poruszyć, *to zagadnienie warsztatu realistycznego w pracy reżysera i aktora filmowego.* Są to sprawy istotne i decydujące dla przyszłości kinematografii, i szkoda, że zarówno my, jak i zwłaszcza sami realizatorzy mówili o tych sprawach tak mało. W ten sposób w znacznej mierze zgubiliśmy problematykę estetyczno-ideologiczną i zwężaliśmy sprawę przyszłości filmu do sprawy bazy technicznej. Było to niestety również piętą achillesową oświadczenia sekcji filmowej SPATiF-u. Również niedostatecznie wydobyliśmy ogromną rolę muzyki, zwłaszcza pieśni filmowej i za mało mówiliśmy o zagadnieniu krytyki artystycznej oraz jej roli w walce o marksistowskie widzenie zarówno problematyki filmowej jak i samego warsztatu twórczego. Są to niewątpliwie zagadnienia godne przyszłej specjalnej konferencji.

Jeżeli jednak obecna konferencja potrafiła nam załatwić pewne podstawowe problemy, związane ze scenariuszem, z prawdą widzenia życia bez tuszowania jego konfliktów, lecz i bez naturalistycznej przypadkowości, jeżeli rozwiąże współpracę filmu z literaturą, jeżeli podniesie wymagania ideowo-formalne, to można będzie powiedzieć, że narada filmowa zdała egzamin. Dlatego, podnosząc jej znaczenie, jednocześnie jednak kwituję niestety bezsporny fakt, że zagadnienia metody twórczej realizmu socjalistycznego oraz warsztatu pracy realizatora i aktora filmowego nie potrafiliśmy do końca przepracować na tej naradzie, i że to nas oczekuje w najbliższej przyszłości, nie mówiąc już, że sprawy te winny stać się przedmiotem codziennej pracy krytyki artystycznej i naukowej. I pełniej, szerzej winniśmy przenieść doświadczenia dyskusji nad scenariuszem w Związku Radzieckim. Zwłaszcza trudno nie wspomnieć na dzisiejszej konferencji o liście grupy czytelników w sprawie powieści Łacisa, nagrodzonej pierwszą premią w tegorocznych nagrodach Stalinowskich. Sądzę, że zwłaszcza krytyka musi bardzo dokładnie przeanalizować, przemyśleć ten list, który zarówno dla niej jak i dla naszych twórców posiada ogromne znaczenie. Ten list uczy nas, jak nie wolno sobie upraszczać zagadnienia kształtowania psychiki i światopoglądu człowieka, zwłaszcza jeżeli chodzi o przeniesienie na ten proces mechanizmu walki klasowej. Jak nie wolno upraszczać sobie problemu dojrzewania świadomości politycznej, jak nie wolno szablonować życia człowieka w myśl recepty: kułak, średniak i biedniak. Jak te procesy są znacznie bardziej złożone, skomplikowane. Ponieważ nurt procesów rewolucyjnych nie tylko znosi z areny dziejowej określone klasy, lecz rozsadza je od wewnątrz, rozsadza spoistość ich rodzin. Jak problem konfliktów klasowych w konkretnym człowieku jest problemem walki, zwycięstwa lub klęski konkretnej, żywej jednostki.

U nas nieraz właśnie krytyka często zagadnienia te upraszcza. Wprawdzie krytyka nasza robi również pewne postępy, podobnie jak wszystkie inne dziedziny sztuki, lecz zjawisko upraszczania cechuje ją jeszcze w bardzo silny sposób. Jest to tym bardziej szkodliwe, że wielu ludziom wydaje się, iż to właśnie Partia istotnie sprawy te w ten, a nie w inny sposób widzi i chce, żeby je tak, a nie inaczej, rozumiano. Czas już powrócić do rzeczywistych konfliktów, pozytywów i negatywów naszego życia, do spraw żywych ludzi, do ich problematyki i do partyjnego widzenia spraw świata i ludzi.

W tych warunkach list grupy czytelników tym więcej nas ucieszył, że od konferencji w Radzie Państwa toczymy walkę z deklaratywnością i schematyzmem, że toczymy walkę o prawdziwe widzenie złożonej i wielorakiej rzeczywistości. Zwłaszcza pamiętajmy o tym, że sformułowania w tym liście, dotyczące samej roli sztuki mającej pomagać ludziom zrozumieć istotę zjawisk, które w nich zachodzą na gruncie impulsów walki klasowej, nabierają w wypadku sztuki filmowej tym większego znaczenia, że dzieła nasze oglądane przez miliony ludzi winny dać każdemu człowiekowi klucz do otwarcia samego siebie i do umiejscowienia samego siebie w wielkim procesie dziejowym, którego jesteśmy współtwórcami. I to jest sprawa, o której nie wolno nam zapominać.

Włodzimierz Sokorski

LEON PASTERNAK

Ilustrował KAJETAN SOSNOWSKI

R A B A N

Rozdział XIII i XIV-ty powieści pt. „Komuna miasta Łomży", która ukaże się wkrótce nakładem wydawnictwa MON. Rzecz dzieje się w roku 1935.

Trzecie piętro jest na spacerze. Pulchny strażnik Rybka rozpiął dyskretnie kołnierz, zdjął czapkę i wyciera jej wnętrze chustką. Koniec kwietnia dopiero, a gorąc jak w lipcu, chociaż dopiero dziesiąta rano. Ależ rozbuchała się wiosna w tym roku! Wyjdzie się z tej lodowni na powietrze i od razu poty na człowieka biją. A w lecie to na wywrót, w celach taki żar, jak się mury nagrzeją, że największy upał na dworzu chłodny się wydaje.

Widzisz go, ta cholera Bratkowski znowu swoją parę zmienił! Z oka ich spuścić nie można. A rozkaz jest specjalnie na niego uważać. O, znowu się za kimś rozgląda! Nagadać się nie mogą. Całe życie przegadaliby na te agitacje za sowieckim porządkiem. To zmienianie par trzeba będzie potem zapisać i podać do meldunku, bo krzyknąć na nich — nie pomoże. Albo lepiej nie pisać. Aspirant spyta — a czegoś pozwolił na to? Poza tym spacer jest w porządeczku. Przyczepić się nie można.

Z dwójki wychodzi ten... no jak mu tam? Aha, Żychwa. Coś mu jest, bo się słania i kolega go podtrzymuje, prowadzi pod mur i sadza w cieniu. Pewnie go zemgliło. Zemglonemu wolno. A niech mu będzie... wygląda jakby zdychał...

Żychwa siedzi pod murem z przymkniętymi oczami i ciężko dyszy. Kilka minut spaceru całkowicie go wyczerpało i mokry jest z wysiłku. Opiera głowę o zimne cegły i czuje, że go w gardle dławi. Po chwili łzy napływają mu pod powieki. Często teraz miewa podobne stany i coraz trudniej może się powściągnąć. Ze spaceru patrzą na niego. Towarzysze — a nie czują litości. Przecież wiedzą, jak bardzo jest chory, jak bardzo chory.

Nieprawda. Ratowali go jak tylko mogli. Kiedy nie było akcji, otrzymywał dodatkowy tłuszcz i cukier, spał cały czas na łóżku, a kiedy lekarz zaczął go szykanować, jakimiś tajemniczymi drogami dostarczano mu najpotrzebniejszych lekarstw. Zgadywał, że to robota moprowa, ale jakim cudem lekarstwa przesiąkały przez mury, nigdy się nie dowiedział. Nawet teraz otrzymuje dodatkowy chleb, a przecież od ust sobie odejmują.

Spacer krąży i krąży monotonnie i raptem zapachniał las. Czuje wyraźnie zapach świerków, szumią kołyszące się gałęzie i zdaje mu się nawet, że poprzez chwiejące się czuby drzew widzi błękit słonecznego nieba. Las? Skąd tu las? Ach, to pachną świeże tarcice, przywiezione niedawno i ułożone do schnięcia niedaleko pod murem. Będą z nich nowe drzwi do karceru. Boże mój, kiedy to po raz ostatni chodził po lesie? Chyba jeszcze jako chłopiec, bo później, skąd? Praca w szkole, nędza, więzienie. Łzy, pasma łez, płyną mu bez przerwy po twarzy. Chłodne są i gryzące, czuje ich słoność w kącikach ust, ściekają mu po szyi. Żyć! Musi żyć. Nie wytrzymałby jeszcze dwóch lat do końca. Dostanie urlop, ucieknie, zmyli ślady, już go więcej nie dostaną. Spacer na pewno widzi, jak płacze. Niech się dzieje co chce.

Przecież przewidywał, przecież wiedział, że niczego nie ukryje, że przed towarzyszami nigdzie się nie schowa. Traktują go jeszcze na równi, ale rozmowy są jakieś ogólnikowe, odpowiedzi chłodne, wymijające. Jeszcze chyba nie wiedzą, ale jakby się już domyślali. Jakto odpowiedział mu przed chwilą Stefaniszyn, kiedy sam zaofiarował się przekazać idącemu z tyłu Grünszpanowi jakiś materiał? — Jakoś sobie poradzę — powiedział przez ramię i odwróciwszy się spojrzał na niego nieruchomym wzrokiem. Już się go boją. A może jest przeczulony i tylko mu się tak wydaje. Nie. Siedzi już długo i wie, że nie tylko mury, ale i życie każdego towarzysza staje się tu przezroczyste. Dla takich jak on nie ma zmiłowania. Już nie ma.

— Spacer schodzić! — woła Rybka i potrząsa kluczami.

Podbiega Bratkowski i pomaga mu wstać. Delikatnie bierze go w ramiona i bezwładnego podnosi. Daje się prowadzić i padłby mu z wdzięczności do nóg. — Kochany towarzysz. — Kiedy przenieśli go na trzecie piętro, Bratkowski przywitał go w swojej celi jak brata i zaraz wieczorem oddał mu ciepły szalik.

— Henryku — szepce Żychwa — tak mi źle... Tak mi źle...

— Zażądamy zaraz lekarza. I niech spróbuje do jutra ciebie nie przyjąć. — A kiedy są na schodach, dodaje: — Wytrwaj jeszcze trochę, wygramy naszą walkę, będziesz miał godzinę dodatkowego spaceru, dostaniesz z powrotem lekarstwa, dobre jedzenie, zobaczysz... odwagi towarzyszu...

— Tak... — bąka Żychwa i jego omdlałe, skurczone serce zaczyna tłoczyć mu krew do mózgu. Czuje, że czerwieni się, odrywa dłoń od poręczy i pociera nią twarz i powieki. Skórę ma szorstką i spierzchłą.

Kiedy zatrzaskują się drzwi, wysuwa się spod ramienia Bratkowskiego, pije wodę i krztusząc się mówi chrapliwie:

— Ja... was... zdradziłem... — wzrok ma zaczepny i zły. Z korytarza dochodzi miarowy łomot zamykanych cel. Bratkowski cofa się o krok, opiera się o ścianę. Ręce trzyma w kieszeniach. Spojrzenie jego jest obce i nieprzeniknione. Żychwa zna ten wyraz oczu. Jest to samoobrona prześladowanych. Oznaczać może gniew albo pogardę.

Żychwa rzuca się na środek celi. Mówi jakby bronił się przed samym sobą:

— Jestem słaby, chciałem żyć, chciałem za wszelką cenę żyć... zrozumcie... wybaczcie mi. Ja zrobię wszystko, ja chcę do was wrócić, odpokutuję... towarzyszu...

— Tego słowa nie używaj...!

— Nie dajcie mi zginąć, ratujcie mnie przed nimi, niech już raczej umrę tu, między wami...? To jeszcze nie wszystko — ja... wydałem towarzyszy... —

— Kogo? Ty...! — Bratkowski podrywa się, głos jego jest z powodu braku przednich zębów świszczący.

— Delegatów z parteru. Żarnę, Rybickiego i Małanczuka. I Zenka z pierwszego piętra... —

— Przez ciebie poszli do transportu! —

— Przeze mnie. —

— Kogo jeszcze sypnąłeś? —

— Nikogo. —

— Kłamiesz! —

— Przysięgam ci, że nikogo. —

— Podpisałeś? — pytania brzmią teraz jak na śledztwie.

— Nie. —

— Dlaczego? —

— Nie żądali. —

— Aha! Kto nie żądał? —

— Maślankiewicz. —

— On cię obrobił? —

— Tak. —

— Co jeszcze mówiłeś? Ale mów natychmiast i prawdę, bo ja cię tu... — i zaciśnięte pięści Bratkowskiego drgają w powietrzu. Jest teraz odrażająco brzydki. Łysina nabiegła krwią, górna warga odsłania szczerby w uzębieniu i odwinięta sięga prawie załamanego nosa.

— Bij. Klnę się na wszystko co mi najświętsze, na dawne moje imię, na komunę, że nic więcej nie powiedziałem... nic... —

— Bo nie zdążyłeś?! —

— Może... —

— Chciałbyś żebym cię uderzył?! Nie doczekasz się tego. — Zakłada ręce w tył. — I na komunę się nie przysięgaj. Ty... szpiclu jeden...

Żychwa człapie w stronę okna i siada na taborecie. Ściąga z szyi szalik, składa go machinalnie we czworo, kładzie go na stole i przygładza sztywną dłonią. Czeka. Jest przerażająco żółty.

Bratkowski, nieco spokojniejszy już, mówi: — A ja ciebie przed towarzyszami broniłem... Rozumiesz? Broniłem. Mieliśmy o tobie różne wiadomości, ale nie wierzyłem. Twierdziłem, że to niemożliwe. Żychwa, członek partii, członek KPZB — zdrajcą? I co z tego żeś chory? Myślisz, że ja na razie zdrów, tego nie rozumiem? Wiesz dobrze, ilu jest wśród nas gruźlików i chorych. Grünberg krwią pluje, Szałkowski, Dąbek, Ajzen... czy mam ci wyliczać? Czy każdy z nas tylko o swoje życie walczy? A my to nie chcemy żyć?

Bratkowski stoi teraz tuż przed Żychwą i z góry patrzy mu w oczy. Dzieli ich odległość jednego kroku. Siedzący na stołku Żychwa unosi głowę i stara się z trudem wytrzymać jego spojrzenie bez mrugnięcia powiek. Wie, że teraz nastąpi najważniejsze. Czeka tych słów jak wyroku.

— Słuchaj Żychwa—mówi Bratkowski krzyżując ręce na piersi. — Słuchaj mnie dobrze. Jest akcja, ciężka akcja i jako starosta komuny mam prawo i obowiązek działać natychmiast bez porozumienia się z resztą towarzyszy. Jesteś stary więzień i wiesz dobrze, że słowo moje może być tylko jedno. Ja ciebie, Żychwa, z komuny wykluczam. Tak. Z komuny wykluczam.

Żychwa pochyla głowę. Ręce jego kurczowo szukają jakiegoś uchwytu.

— Pójdziesz teraz do drzwi — ciągnie dalej Bratkowski i wybijesz dzwonek. Każesz się oddziałowemu zaprowadzić do Maślankiewicza czy do Knora — do kogo chcesz. Dla nas to wszystko jedno. Oddziałowy ci nie odmówi. Tobie na pewno nie odmówi. A kiedy będziesz tam, zameldujesz im całą prawdę. Że zostałeś z komuny wykluczony. I poprosisz ich wtedy, żeby cię przesadzili, ale tak, żebyś już do nikogo z nas nie wrócił. Rozumiesz? Jak to już powiesz — nie nasza rzecz. My już do ciebie prawa nie mamy. To wszystko. Długo teraz nie posiedzisz... zasłużyłeś... — Bratkowski odwraca się i staje przy łóżku, twarzą do ściany.

— Chciałem tylko powiedzieć... — jąka się Żychwa nie podnosząc wzroku — żeby już było powiedziane wszystko do końca... że wsadzili mnie do tej celi, abym donosił. Wołano mnie do depozytu, oczywiście na niby, dwa razy... Maślankiewicz bił mnie i kopał — nic nie mówiłem.

— Przyjmę to do wiadomości — brzmi oschła odpowiedź.

— A ja... — szepce Żychwa wstając zgięty ze stołka — będę walczył... wiedziałem, że inaczej być ze mną nie może — i zachwiał się — ale będę walczył... do ostatka... — i kieruje się powoli w stronę drzwi. — Niech mnie już zabiją...

— Jesteś głupi—odpowiada zimno Bratkowski patrząc gdzieś w okno. — Sam, bez komuny, chcesz walczyć z nimi? Owszem, można bić się samemu, ale tak jak Górniak...

— Niech mnie zabiją... — bełkoce Żychwa — niech mnie...

Po prawej stronie drzwi wystaje ze ściany kawałek żelaznego pręta. Kiedy uderzyć weń dłonią, drugi jego koniec trąca stalową, znajdującą się po stronie korytarza, kopułkę, która wydaje ostry, metaliczny dźwięk. Prosty mechanizm uruchamia przy tym ramię blaszanej półkolistej chorągiewki, która spada uderzając głucho o podstawkę. Dzwonek alarmuje dozorcę, chorągiewka zaś wskazuje mu celę, która go wzywa.

Przyrząd ten stanowi resztkę byłego komfortu, podobno z okresu przed przebudową więzienia. Nikt już o nim nie pamięta i nikt go nie używa, nie licowałoby to nawet z resztą prymitywnych urządzeń łomżyńskiego mamra, w rodzaju ohydnej ubikacji, czy łaźni. Nowoczesny ten wynalazek byłby raczej na miejscu w Sing-Singu, albo przynajmniej w mokotowskich pojedynkach, w których każda, jak głosi legenda, posiada oddzielny W. C. z bieżącą wodą.

„Wybijanie dzwonka" jest właściwie w Łomży wzbronione i zapomniane tak dalece, że w ostateczności (np. w razie nieszczęśliwego wypadku) wzywa się dozorcę biciem pięścią w drzwi, lub kopaniem.

Dlatego też (a właściwie na pewno dlatego) Żychwa majstrował przy dzwonku przez dłuższą chwilę, obracając w palcach koniec pręta, pagnąc go tym sposobem jakoś wypchnąć i poruszyć w łożysku. Wreszcie zdecydował się i energicznie szturchnął.

Niezwykły dźwięk wywołał również niezwykły efekt. Strażnik za chwilę był już pod drzwiami. O wzburzeniu jego świadczyły głośne przekleństwa, którymi hojnie sypał, nie mogąc ze zdenerwowania dobrać od razu odpowiedniego klucza.

Grunt, że dzwonki działają.

*

Żychwę zaprowadzono jednak do kancelarii nie od razu, lecz dopiero przed kolacją. Oddziałowy Juraś nie wiedział bowiem o konszachtach więźnia z władzami, a w dodatku żądanie wyszło z celi samego Bratkowskiego i wypowiedziane zostało w jego obecności; to znów nie mogło mu się w głowie pomieścić. Wietrzył podstęp. Pobiegł więc się upewnić. Aspiranta Maślankiewicza nie było jednak w biurze. Miał przyjść wieczorem na odprawę. Odprowadził więc Żychwę dopiero wtedy.

Żychwa zastosował się ściśle do rozkazu Bratkowskiego.

— Ty g... sobacze! — pienił się oficer — wszystko mi zepsułeś! — Naprzód w portki robisz i skomlisz, a później się wycofujesz?

— Protestuję przeciwko obelgom... — mamrotał Żychwa boleśnie — jako więzień polityczny...

— Cooo? — ryczał aspirant — ty... więzień polityczny? Ty jesteś zwyczajny łobuz, aferzysta i menda! — Cała jego „ogłada inteligencka", którą pysznił się w kołach swoich kolegów, odpadła naraz wobec tego niesłychanego faktu. I co teraz powie Szumskiemu?! Przecież to woda na młyn Knora!

— Patrz co z tobą zrobię, łajdaku! Patrz! — Przyskoczył do szuflady stołu, wyrwał stamtąd jakiś papier z pieczęciami i wymachiwał nim Żychwie pod nosem. — Oto twój urlop, idioto, widzisz? Miałeś go jutro dostać, a ja mam prawo go wstrzymać i wstrzymam. Zginiesz tu, wszarzu, razem z twoimi wszawymi prątkami! — Szalejąc, darł papier na drobne kawałeczki i deptał nogami. Spadły mu rogowe okulary, które, miotając się, również podeptał, aż zazgrzytało szkło. Tego już nie mógł przeboleć i z całą pasją trzasnął Żychwę w twarz.

— Juraś! Do mnie! — zawołał wypadając za próg. — Juraś stał w kącie wyciągnięty na baczność, z wybałuszonymi oczami.

— Wziąć mi go zaraz i hajda do karcu! A później z powrotem na oddział. Żeby go oczy moje więcej nie widziały!

— Z powrotem? — pisnął pytająco Juraś. Wyszło, że podsłuchiwał pod drzwiami. Aspirant mitygował się i nie zwrócił na to uwagi. — On mi już do chrzanu tarcia potrzebny. Osobno go!

— Tak jest. Ale melduję posłusznie, nie ma nic wolnego.

— To opróżnić z kogoś i wsadzić!

— ...jest! — tupnął obcasami Juraś i pognał Żychwę, niepewny, czy

zdoła sobie z tym problemem poradzić. W drzwiach minął go dyżurny.

— Pan naczelnik prosi — meldował Maślankiewiczowi.

— Idę już — rzekł pośpiesznie aspirant — ale cofnął się na razie do swego pokoju, żeby się wpierw ogarnąć i obmyśleć, jak się z honorem wywikłać z tej kabały, w którą sam się wplątał.

Tymczasem na oddziałach kończono wydawanie kolacji. U politycznych zmywano już statki. Zajęcie było lekkie — w kapuśniaku nie było przecież ani oka tłuszczu. Chlusnąć wodą nad kiblem, wytrzeć ścierką miskę do sucha i święty spokój.

— Ciekaw jestem jak to wypadnie — mówi Antek do Witka; obaj nadsłuchują przy drzwiach, oczekując końca ceremonii. — Kotły wróciły już do kuchni.

— W mojej karierze też mi się to po raz pierwszy zdarza — odpowiada Witek, wzruszając ramionami. — Kto ma dzisiaj noc?

— Wypada, że Michotek.

— Dobrze tak swołoczy...

Zbliża się godzina piąta, czas wieczornego apelu, chwila, kiedy życie więzienne formalnie zamiera. Starszy oddziałowy Michotek przejmuje służbę, sprawdza ogólny stan swego rewiru, zapędza do cel posługaczy i szykuje się z kolegą Izydorskim do przyjścia przodownika, może nawet dyżurnego aspiranta. Naczelnika się nie spodziewa, chociaż i to się może przytrafić. Naczelnik wpada znienacka, kilka razy do roku, dla fasonu, ale cudów na tym świecie nie ma i dobrzy koledzy z warty zdążą go zawczasu uprzedzić.

Jeszcze pięć, może dziesięć minut. Nagle dzieje się coś niezwykłego, czego nie pamięta ani starszy oddziałowy Michotek, ani kolega jego Izydorski, ani nikt z długoletnich wyrokowców. Taka rzecz w tym gmachu nikomu jeszcze nie przyszła do głowy.

Bratkowski pierwszy wybija dzwonek. Za nim, w odstępach sekundy, druga, trzecia, czwarta, piąta i następne cele. Galeriami. Galeriami w dół, cela za celą, pędzi kaskada oszałamiających dźwięków. Wyskakują ze ścian chorągiewki wtórując tępymi uderzeniami metalicznej lawinie tonów, jak gdyby jakieś olbrzymie, niewidzialne palce przebierały po klawiaturach pięter, wygrywając oszalałe gamy i pasaże. Spienione echo szamoce się między murami, wzbiera wzburzoną falą i bije o sklepienia, by wreszcie opaść i jak zrywająca tamy powódź sunąć w koryta więziennych naw i ogarnąć inne oddziały. Po chwili, z daleka, dochodzi jakby pogłos tej wrzawy. To kilkanaście cel z oddziału kobiecego, w których siedzą komunistki, solidaryzuje się z akcją towarzyszy.

Tu i ówdzie kryminalni „wybijają" również, ale chaotycznie. Naśladowanie politycznych może ich wiele kosztować. Ale są jak dzieci, idą za impulsem, nie zdając sobie z tego na razie sprawy. Widocznie przypadło im to do gustu.

Michotek z Izydorskim tracą głowy. Izydorski wyszarpnął z kieszeni gwizdek. Czy dmucha za silnie, czy też gwizdek jest zatkany, dość, że z gwizdka wydobywa się tylko urywany, terkotliwy pisk.

Michotek tymczasem przytomnieje, wpada do dyżurki i chwyta za telefon łączący go z kancelarią. Nie zdążył, bo oto kolega daje mu cynk. — Masz ci los! Szef!

Duża krata zjeżdża z szurgotem w bok. Wpada Szumski, aspiranci i kto tylko mógł z wartowni. Niewielu ich, bo jest już po zmianie, a na noc zwiększa się wartę kosztem służby wewnętrznej.

Ogarniają wzrokiem sytuację. Wybite chorągiewki mówią im wszystko. Szumski spluwa polsko-rosyjskimi przekleństwami, pośród których ulubione „szlag trafi!" — jest niemowlęcym gaworzeniem. Hamuje się wobec podkomendnych, ale aż zsiniał ze wściekłości.

— Gadaj jak było...! — warknął w stronę Michotka.

Michotek, jeden z osławionych w procesach łuckich policjantów, zwolniony pod naciskiem wpływowej jeszcze wówczas opinii publicznej, ale z podziękowaniem za wierną służbę i skierowany do straży więziennej, nie może z siebie słowa wydobyć. Ma wkrótce otrzymać awans na przodownika i typowany jest na miejsce Kopcia-Samby, boi się więc Szumskiego jak nagłej śmierci. Ryży, pękaty, z wątrobianymi plamami na policzkach, blednie w oczach.

— ...Wybili... — to wszystko, co zdołał z siebie wykrztusić i stężały w służbistej baczności, nie odwracając napiętego karczydła, jednym okiem łypie znacząco w stronę pięter. Ceratowy pasek, który ściśle opinał mu tęgi podbródek, pęka z natężenia i dynda mu teraz z obu stron jak pejsy

Szumski chwyta pejsy oburącz i jednym szarpnięciem je obrywa. Czapka wbija się Michotkowi prawie na oczy a na głowie wyskakuje mu dziwaczny balon. Michotek ani drgnął. Z wyrazu twarzy swego wodza orientuje się, że to nie przeciwko niemu, tylko tak, dla wyładowania złości.

— Otwieraj pierwszą z brzegu — mówi Szumski przez zęby — posłuchaj co pyskują i wal w co trafisz! I zaraz biegiem melduj! — Sam z oficerami wycofuje się do dyżurki oddziałowego.

Trzaskają drzwi, słychać czyjś stanowczy głos a potem krzyk. Krzyk jednak nie cichnie, a wzmaga się ustawicznie. Słychać jakieś szamotanie się, trzask łamanego drzewa. I wołanie: — Nie bij! Nie bij! — Pęka szkło.

— Zwariował chłop, czy co? — denerwuje się Szumski. — Sprawdzić! — Maślankiewicz wybiega. Knor wierci się z ciekawości.

— Nie bij! Nie bij! Nie bij! — Odzywają się zamknięte cele. Gniewny pomruk protestu wzrasta z chwili na chwilę. Rozlega się walenie w drzwi. Całe więzienie staje w ogniu walki.

Szumski miota się w dyżurce. Znów przegiął pałkę, bydlę! Musimy to natychmiast przerwać... nie mamy ludzi! Leć pan! I spuszcza ze smyczy Knora.

Raban szaleje bez przerwy. Głuche grzmoty wstrząsają murami i sklepieniem. Dygocą drzwi cel i dźwięczą poręcze, jakby biegł po nich prąd.

— Miasto... miasto... — myśli kurczowo Szumski — skandal! Zabiję łobuza...!

Dudnienie i krzyki potężnieją i walą się teraz z wszystkich stron. Uderzyli kryminalni. — Lada chwila, a wpadną w histerię i wtedy rozpocznie się dzikie piekło... —

Szumski kąsa palce. — Nic tylko wydać broń. Ale punkt N ? Za to zlecę... —

Prowadzą Michotka. Maślankiewicz trzyma go pod ramię. Michotek ma oko zalane krwią, rozdarty na piersiach mundur i wyrwane guziki. Szumski staje jak wryty.

Michotek trzyma się jak prawdziwy żołnierz. Po kolei melduje służbiście:

— Żądali prokuratora... —

— Prokuratora...!? Co?? —

— Tak jest... melduję posłusznie. Prokuratora. — Szumski zagryza wargi. Raban rozszalał się jak burza. Poszły w ruch blachy i łyżki.

— Kto ci to zrobił!? —

— Melduję... Sosna... —

— Jaki Sosna...? —

— Ten, co siedzi z Werbą, panie naczelniku — informuje aspirant.

— Z Werbą!? Z tym połamańcem!? —

— Tak jest, panie ...niku. —

W oka mgnieniu wszystko jest jasne. — Jesteś dureń! — prycha Michotkowi w twarz i postanawia sam objąć komendę. Wyskakuje z dyżurki, za nim Maślankiewicz. Widzą, że Knor pędzi z kilkoma ludźmi w stronę pospolitych, jak do pożaru.

— Stać! — woła Szumski. — Stać! — Dla odmiany jest teraz szaro-blady. Nie ma rady, albo to— albo Zaklicki. Tylko wojsko mogłoby... tylko Zaklicki. Nie, raczej trupem paść. Nie ma rady. Prokurator Gacek? Niedoczekanie. Ludzie widzą? A szlag to trafił...

— Bratkowskiego w te pędy, do mnie!

Pierwszy pojął Maślankiewicz Wyrywa jednemu ze strażników klucze i sadzi już po piętrach. Raban trwa.

— Hańba — myśli Szumski — i szuka oczami Knora. Knor pokornie unika wzroku. — Jutro z rana pomówimy z Warszawą — szepce do aspiranta. I ogląda się na boki. Reszta mundurowych stoi pod ścianą, zbita w gromadkę

Schodzi Bratkowski. Lekkim krokiem, jak gdyby nic. Jak gdyby przed chwilą jeszcze nie walił pięściami o drzwi. Jest taki hałas, że porozumiewać się jest wygodniej na migi. Naczelnik gestem zaprasza Bratkowskiego do dyżurki. Bratkowski wchodzi swobodnie, Szumski za nim z godnością. Rozmowa jest, widać, błyskawiczna, za chwilę bowiem wychodzą. Bratkowski z podniesioną głową, Szumski zaś jakiś zgaszony.

Starosta komuny staje na środku parteru i podnosi w górę ręce.

— Towarzyyyszeee — towarzyszeee...! Uwaga!

Chociaż z wysiłku aż czerwienieje mu łysina, nie zdoła jednak przekrzyczeć rabanu, który osiąga właśnie swój punkt szczytowy. Chwila namysłu. Biegnie szybko do miejsca, gdzie wisi dzwon na apele i pociąga kilkakrotnie za sznur.

Szumski aż wzdrygnął się z podziwu.

— Ładny dziś apel — myślą oddziałowi.

Znajome dźwięki dzwonu oznajmiają w takiej chwili coś niezwykłego, raban bowiem stopniowo ucicha. Tylko na czwartym oddziale, na samej górze, dożywotniacy nie mogą się od razu uspokoić. Tysiąc par uszu przywartych jest teraz do drzwi i nadsłuchuje z najbaczniejszą uwagą.

— Towarzysze! — woła radośnie starosta. — Towarzysze! Czarny stołek odwołany! Czar-ny sto-łek od-wo-ła-ny! Zdradza wprawdzie jedno z szyfrowanych haseł, ale to się szybko naprawi. Musi tak postąpić, bo po głosie pozna go tylko trzecia galeria — jego spacer.

Resztę załatwią delegaci pięter. Kryminalni zaś będą siedzieć cicho. Sami nie zaczną znowu i tym razem im się upiekło, bo żadne konsekwencje za przyłączenie się do rabanu w stosunku do nich wyciągane nie będą.

Później starosta przystępuje do naczelnika i o czymś z nim pertraktuje. Szumski ma niewyraźną minę, ale w końcu zgadza się i każe otworzyć mu celę Werby i Sosny. Bratkowski przebywa tam aż do sygnału na spanie.

*

Werba i Sosna pochodzą z Wołynia. Werba z niewielkiego miasteczka o nazwie mało komu znanej, Sosna zaś z pobliskiej wsi, która jest właściwie tego miasteczka przedmieściem. Sesja wyjazdowa kowelskiego sądu wymierzyła im po pięć lat ciężkiego więzienia. Na ławie oskarżonych zasiadło dwunastu ludzi, dwóch z tej sprawy trafiło do Łomży, resztę pochłonęły inne więzienia, których liczbę oficjalna statystyka określa cyfrą: trzysta czterdzieści jeden. Jest gdzie w Polsce siedzieć, a jest i komu, bo procesy takie odbywają się, szczególnie na Zachodniej Ukrainie, prawie dzień w dzień. Czerwony Wołyń burzy się i powstaje przeciwko szlachecko - kapitalistycznej okupacji.

Już w areszcie śledczym Sosna opiekował się Werbą. Werba jest bowiem od urodzenia straszliwym kaleką. Dwóch policjantów niosło go do więzienia na desce, w defie odebrano mu bowiem krzesło z oparciem i „dołączono" je do akt w charakterze dowodu rzeczowego, ponieważ w schowku pod siedzeniem rewizja znalazła kilka zakazanych broszur i gazet. Tułów Motla Werby, z którego zwisają skarlałe, zniekształcone, ustawicznie drgające kończyny, umieszczony jest teraz na zwykłym stołku i opiera się dla równowagi o ścianę. Werba jest całkowicie bezwładny, trzeba go ubierać i karmić, pomagać mu w wykonywaniu wszystkich czynności. Przy największym bowiem wysiłku potrafi zaledwie na chwilę unieść lewy kikut ręki na wysokość piersi. Sąd jaśniepańskiej Rzeczypospolitej nie zawahał się go skazać.

Kadłub kilkunastoletniego chłopca dźwiga piękną i męską głowę o szlachetnych, ciemno-piwnych i pełnych wyrazu oczach. Motel jest pogodny i zawsze życzliwie dla towarzyszy usposobiony. Kiedy się z nim rozmawia, przekrzywia głowę lekko w bok i uśmiecha się mądrze, ukazując zęby — piękne i bez skazy.

Pochodzi z pobożnej żydowskiej rodziny i jest wyjątkowo, jak na samouka, wykształcony. Z socjalizmem zapoznał się przez książki, na które, aby ulżyć kalectwu, składała się jego uboga rodzina, koledzy i znajomi. I odtąd mroczna samotność kalekiego życia gdzieś zczezła. Po roku zbierał już wokół siebie koła samokształceniowe, dyktował korespondencje do lewicowej prasy i zanoszony przez kolegów do jedynego w tym miasteczku lokalu związkowego PPS, wygłaszał tam referaty o kulturze i sztuce oraz zabierał głos w dyskusjach. Niepospolita jego wola sprawiła, że przystał do ruchu — a właściwie mówiąc — ruch w tej małej mieścinie przystał do niego. Wycofał się wtedy z jawnej działalności.

Sosna, biedniak na dwóch morgach, znał go jeszcze z wolności. Poznali się, kiedy Sosna jeździł furmanką na stację, dokąd woził na dniówkę podkłady kolejowe. Droga prowadziła obok domu Werby. Motel siedział jak zwykle na krzesełku pod okapem swego mieszkania i z trudem odwracał ustami kartki leżącej na pulpicie książki. Sosna podszedł, pomógł i przysiadł się na pogawędkę. Motel wyczuł w nim od razu materiał na towarzysza. W krótkim czasie nauczył go czytać i pisać i niebawem już Sosna na zlecenie partii woził bibułę po powiecie. Razem się zasypali.

Mimo równego wieku (mieli już pod trzydziestkę) Sosna kochał Werbę miłością najwierniejszego syna, przyjaciela i towarzysza. Przeszło dwa lata siedzieli już razem i nie było chyba w więzieniu lepszej i zgodniejszej pary. Przepięknie nucili razem ukraińskie pieśni, Sosna układał Werbę do snu, mył go i nosił „na barana" na spacer. Na spacerze stawiał stołek pod murem, sadzał na nim swego towarzysza, a kiedy było zimno, opatulał go derką i nie spuszczał z oka. Werba nawet tutaj starał się być użyteczny. Pełnił funkcję łącznika między krążącymi w koło towarzyszami. Otrzymane szeptem wiadomości przekazywał defilującym przed nim adresatom.

Sosna podciągnął się przy nim i wykształcił. Można było dyskutować z nim o wszystkim. Wydelikatniały mu ręce i tylko po ubiorze można było poznać jego klasowe pochodzenie. Celował zwłaszcza w naukach społecznych, gdyż Werba był wykładowcą marksizmu i to nie tylko w swojej grupie, ale jednym z dwóch, trzech, autorytetów w tym przedmiocie, układających skrypty i wyciągi dla ogółu politycznych.

Tkliwość tego jasnowłosego olbrzyma w czarnej rubaszce, okazywana swemu ułomnemu towarzyszowi wzruszała nawet niektórych dozorców. Gdy mieli służbę, patrzyli przez palce, kiedy Sosna o godzinę wcześniej opuszczał łóżko z haka, aby skrócić swemu towarzyszowi mękę tkwienia na niewygodnym taborecie.

Werby nie można było oczywiście posadzić samego, równałoby się to karze śmierci — a wyrok opiewał przecież „tylko" na pięć lat. Dlatego też administracja tolerowała tę parę, uważając ich celę za swego rodzaju miejscowe panopticum, z czega rad był i Werba, i Sosna, i komuna.

Tylko Knor, który podejrzewał, że kaleka jest jednym z mózgów wrogiego obozu, buntował wciąż Szumskiego, żeby przynajmniej rozdzielić Sosnę od Werby. Szumski jednak odmawiał; przypuszczał i słusznie, że tego rodzaju bestialstwo oburzy nie tylko politycznych, ale i tych z kryminalnych, którzy dalecy byli od okazywania komunie jakiejkolwiek sympatii. Mścił się jednak na Werbie w swój podleńki sposób i z pasją odrzucał podania jego rodziny zawierające prośbę o urlop zdrowotny, lub przerwę w odbywaniu kary Departament więziennictwa zasłaniał się znowu ujemną opinią naczelnika, co było dla nich podobno obowiązujące.

Werba brał udział w akcji, w miarę swoich możliwości na równi ze wszystkimi i nigdy nie dałby się od tego odwieść, chociaż Sosna patrzał na to martwiejąc ze zgrozy.

Protestowało się na zmianę. Kiedy przypadał dzień Werby, towarzysz przysuwał go w odpowiedniej chwili do ściany blisko drzwi i Werba rzucał strażnikowi w twarz sakramentalne: — Protestuję...! — Głos miał odpowiadający fizjognomii, męski, niski baryton, o śpiewnym kresowym akcencie. Kiedy wygłaszał protest, odnóża jego kurczyły się w drgawkach słabiej niż zwykle. W bojowej emocji potrafił i to opanować.

Gdy więc Michotek po wybiciu dzwonków wleciał do ich celi, Werba był tym, który pierwszy w imieniu komuny zażądał prokuratora. Michotek odwinął się i pękiem kluczy rąbnął nieszczęsnego kalekę przez głowę. Werba krzyknął i kadłub jego obsunął się ze stołka. Zanim się Michotek spostrzegł, Sosna jednym skokiem wczepił mu się w pierś. Posypały się guziki, strażnik wyrwał się i ledwie zdołał się uchylić przed stołkiem, puszczonym weń z taką siłą, że taboret wyrżnąwszy o ścianę rozsypał się w kawałki, z których jeden gwizdnął aż pod sufit, znosząc druciany klosz z żarówką. Michotek runął naprzód chcąc uchwycić Sosnę w pół, zanim jednak dosięgnął, Sosna ciął go pięścią w podbródek i poprawił w oko. Wpadli oddziałowi i źle by się z Sosną skończyło, gdyby nie aspirant Maślankiewicz, który świadom sytuacji rozdzielił ich i zatrzasnął drzwi.

Werba miał w kilku miejscach rozciętą skórę policzka i czaszki i cały boleśnie był potłuczony od upadku na beton podłogi.

Bratkowski pomagał Sośnie go opatrywać i nie robił mu żadnych wyrzutów, chociaż Sosna niepomny zakazu komuny odpowiedział siłą na przemoc, co w więzieniach było niedozwolone ze względu na to, że walka w pojedynkę groziła więźniom prawie zawsze masakrą.

Bratkowski zdawał sobie sprawę z tego, że postępek Sosny, w zasadzie szkodliwy i niezgodny z ich polityką wobec administracji, przyczynił się jednak w pewnym sensie do rozładowania napiętego stanu, przerażony bowiem Szumski przyrzekł zwrócić zagrabione im prawa i obiecał skwapliwie nie wyciągać konsekwencji wobec wszystkich uczestników demonstracji. Rozumował, że trzeba będzie prawdopodobnie sprawę pobicia Werby przemilczeć i dla uniknięcia drażliwej sytuacji wyrzec się pretensji w stosunku do bezpośredniego sprawcy tej awantury, kata Michotka. Starosta nie robił Sośnie wyrzutów i z tego względu, że kiedy patrzał na nieszczęsnego Werbę, zmywając mu krew i przewiązując rany, czuł, że na miejscu Sosny sam by inaczej nie mógł postąpić.

Rozgadali się we trójkę o akcji, o Szumskim, o perspektywie bliskiego zwycięstwa. Rozmawiając, przypatrywali się sobie z ciekawością. Chociaż tyle ich łączyło, znali się przecież tylko z widzenia, z zerkania przez okno podczas spaceru. Werba i o tym nie mógł marzyć. Znał Bratkowskiego tylko z opisu. Na rozstanie uściskali się serdecznie.

Leon Pasternak

LUDWIK FLASZEN

ANTOLOGIA WSPÓŁCZESNEGO REPORTAŻU

Przeczytałem niedawno tom reportaży. Jest to antologia *) współczesnego reportażu, którą — jak to nieco uczenie i archaicznie zaznaczono na karcie tytułowej „opracował i wstępem opatrzył Kazimierz Koźniewski". Wydawnictwo — te recenzenckie ogólniki nie są tutaj pustym, grzecznościowym frazesem — interesujące i cenne. Daje przegląd najciekawszych pozycji reportażowych od roku 1946 w różnych odcieniach i niuansach formalnych tego gatunku. Jest to znaczenie, rzec by się chciało, eksperymentalne tomu. Ukazuje w migawkowych przekrojach najważniejsze zakresy życia naszego kraju — od przemysłu i współzawodnictwa pracy poprzez wieś i sprawy jej łączności z miastem do zagadnień, związanych z zagospodarowaniem Ziem Zachodnich, od walki o pokój poprzez odbudowę stolicy do pracy kopalń śląskich i zwalczania analfabetyzmu na wsi. Jest to znaczenie polityczne tomu. I dobrze się stało, że antologia ta, będąca małą encyklopedią spraw Polski współczesnej, wydana została pod egidą Komitetu Upowszechnienia Książki w dużym, pięćdziesięciotysięcznym nakładzie.

Przyjrzyjmy się niektórym pozycjom, objętym przez antologię Koźniewskiego.

Oto reportaż G. Woysznis-Terlikowskiej o budowie mostu śląsko-dąbrowskiego. Oglądamy kolejne fazy wspaniałego przedsięwzięcia. Zapoznajemy się z jego procesem technicznym, z atmosferą jego ludzkiego kolektywu. Przeżywamy jego trudności i zwycięstwa. Poznajemy obustronną argumentację — tych, którzy nalegają na tempo, i tych, którzy doradzają powolność i ostrożność, entuzjastów i sceptyków. Trudności dowodziły pozornej racji sceptyków, ale zwyciężyli entuzjaści, choć nie obeszło się bez ofiar i samozaparcia. I to jest perspektywa reportażu Terlikowskiej: odwaga i ofiarność ludzi, którzy wiedzą, że są potrzebni. Może to niezbyt dookreślone politycznie, nieco abstrakcyjne w swej apoteozie ludzkiego wysiłku, ale data napisania wyjaśnia wiele: 1946. „Wielką metaforą" reportażu jest wyścig z czasem. Dobrze uwypukla ją stylizacja na „dziennik budowy", relacjonujący zwięźle, oszczędnie, w zdaniach krótkich, rzeczowych, ascetycznych niemal, najważniejsze wydarzenia kolejnych dni budowy. Autorka nie ulega łatwej pokusie szerokiego opisu. Zadowala się suchą, urywaną relacją, której dynamika współgra z dynamiką tematu: pośpiesznej pracy. Sens twierdzenia o jedności treści i formy leży tu niejako na wierzchu: nawet „styl" służy u Terlikowskiej zasadniczej koncepcji reportażu.

Oto reportaż Lucjana Wolanowskiego o Pustyni Błędowskiej. Otrzymujemy dokładny opis geograficzny i „krajoznawczy" terenu. Cofamy się w przeszłość historyczną tej osobliwej ziemi, którą ludzie daremnie usiłowali podporządkować swym potrzebom. A współczesność? Współczesność znalazła radę na niesforne piaski pustyni: posłużą one zasypywaniu starych sztolni śląskich, grożących obsuwaniem się gleby. Ujarzmicielami pustyni są socjalistyczni inżynierowie, którzy opracowali plan jej eksploatacji, i młodzież z SP, która pracuje przy ładowaniu piasku. I taka jest perspektywa reportażu i jego wielka metafora: zmaganie człowieka z naturą, które teraz, w warunkach nadchodzącego socjalizmu, coraz częściej wieńczone zostaje zwycięstwem. Metafora ta przeprowadzona została konsekwentnie: spaja różne fragmenty tak szczelnie, że choć oddala je od siebie różnica czasu i sytuacji, nie stanowią one zlepku dziennikarskich migawek, ale utwór o jednolitej, przemyślanej koncepcji. I jeszcze jedno: spojrzenie reporterskie w „Romantycznej historii błędowskiego piasku" jest szczególnego rodzaju — udziwnia. Ale nie bójmy się tego słowa. Udziwnianie w tym wypadku nie przeczy realistycznej rzeczowości. Wręcz przeciwnie: podkreśla ją jeszcze. Jest jak światło, silniejsze od dziennego, w którego promieniach wyraźniej rysują się kształty i zawęźlenia świata opisywanego. Patrzymy nań z pewnym zdumieniem, świeżymi, nieznudzonymi oczyma — proste to wszystko, a niezwykłe. I mówimy: ciekawy reportaż.

Takich ciekawych reportaży jest w tomie kilka. „Extry i primy" Koźniewskiego, traktujące na przykładzie przemysłu włókienniczego o stosunku pracy społecznej i zawodowej, o współzawodnictwie pracy w świetle wzajemnej zależności jakości i ilości produkcji, trafnie ujmują problemy, z którymi spotykamy się w życiu codziennym na każdym kroku — w biurze i na uniwersytecie, w redakcji i w hucie. „Górnicze gołębie pokoju" A. Ścibor-Rylskiego — portret reportażowy Wiktora Markiewki — naświetla sprawę współzawodnictwa pracy nie tylko od strony technicznej i organizacyjnej — ale i psychologicznej, moralnej. Jak zachowa się najlepszy górnik polski z chwilą gdy inny górnik pobije jego rekord i odsunie go w cień?

„— Ciszak wykonał plan roczny... przedwczoraj.

Chwila milczenia. Makowski niepewnie zapytuje:

— Markiewka, bardzo jesteście... wściekli?

Patrzymy na czarną, okopconą i zapyloną twarz górnika, który stracił swój laur zwycięstwa. O dziwo, nie ma na niej śladu gniewu. Zmarszczki wokół oczu Wiktora układają się w uśmiech. Wiktor mówi takim głosem, jakim mówimy bardzo rzadko, jakiego używamy tylko wtedy, gdy jesteśmy bardzo szczęśliwi:

— Ciszak, do pierona, jeszcze lepiej podpisał się na tym Apelu... Widzicie, sztygarze, to moje największe zwycięstwo". Te słowa, zamykające reportaż, mówią o nowej moralności człowieka, opartej nie na indywidualistycznych odruchach ambicji, lecz na wspólnocie celu politycznego, wobec którego w cień usuwają się osobiste animozje i zadrażnienia miłości własnej.

Reportaże Koźniewskiego i Rylskiego nie mają już tej zwartości i jednolitości, jaka cechowała Terlikowską i Wolanowskiego. Ulegają — choć jeszcze w stopniu nieznacznym — typowej chorobie reportażu, która dotknęła również niejedną pozycję antologii. Chorobę tę nazwałbym biegunką reporterską. Polega ona na tym, że reporter daje się uwieść obfitości materiału, zamiast regulować jego nurt czujną, konstruującą myślą. Fascynuje się tym, co widzi, cieszą go realia, których nazwy powtarza jak dziecko, nie tłumacząc ich czytelnikowi. A czytelnik? Nie pozostaje mu nic innego, jak rozłożyć ręce i powiedzieć: mądrzy są ci reportażyści, wiedzą, co znaczy „tąpać" i „kafar". A ja? I robi mu się wstyd, że nie wie, co znaczy „tąpać" i „kafar". Ale reportaż, jak wiemy, nie służy zawstydzaniu czytelników ich ignorancją, lecz wręcz przeciwnie — wyjaśnieniu i informacji.

Nie stać nas na kolejne omówienie wszystkich pozycji tomu. Nie o pedantyczne sprawozdanie zresztą chodzi, lecz o zasygnalizowanie problemów. Jeszcze tylko kilka słów o reportażu Witolda Zalewskiego.

„Lekcji Stanisława Marca" nie cechuje szczególna jednolitość. Ale nie razi to wcale. Cała prawda tego reportażu zawiera się w tkance narracyjnej. Jest on silnie osadzony w materiale obserwacyjnym. Perspektywa wynika ze szczegółu bezpośrednio, niemal bez pomostu publicystycznego komentarza. Kiedy zaraz z początku widzimy, a potem ze słów podróżnych odczytujemy historię chłopa, poranionego kosą przez brata w bójce o miedzę — od razu wprowadzeni jesteśmy w istotę zagadnień wsi, opartej na własności prywatnej, i z miejsca chwytamy sugestię — tę wieś trzeba zmienić. I rozumiemy rolę robotniczych ekip łączności, które przynoszą na wieś nie tylko konkretną pomoc gospodarską, ale i rewolucyjną świadomość proletariatu. Widzimy trudności, z jakimi borykają się pionierzy postępu: kułactwo, plebania, ciemnota otumanionej części biedniaków. I widzimy ich błędy. I drogi naprawy błędów. Reportaż Zalewskiego tym się różni od innych, że posiada konflikt o mocnym, zdecydowanym konturze; że nie lęka się przedstawić rzeczywistości we wszystkich jej dialektycznych przeciwieństwach; że pisząc o sprawie ciężkiej, niezakończonej jeszcze, której dokonanie należeć będzie dopiero do przyszłości, nie gubi jej perspektyw. Dlatego jest drapieżny. I dlatego jest przekonywający. Ta drapieżna ostrość widzenia, takie dostrzeganie perspektywy poprzez gąszcz aktualnych trudności, wynikać może tylko z dużej i niekłamanej pasji politycznej. Reportaż Zalewskiego, jak żaden inny, dowodzi w sposób jaskrawy, że prawdziwą substancję sztuki reporterskiej stanowi — polityka. I właśnie dlatego umieściliśmy jego omówienie na końcu, tam, gdzie recenzent rezerwuje sobie zwykle miejsce na najsilniejszy akcent pointy.

Ludwik Flaszen

*) Most. Wybór reportaży. Opr. i wstępem opatrzył K. Koźniewski. KUK — Książka i Wiedza, 1951, str. 330.

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

WYSTAWA MALARSTWA FRANCUSKIEGO W ZACHĘCIE

Od anarchicznej groteski do nowego realizmu

Obrazy pokazane w Zachęcie zaskakują nas swoim patosem i jaskrawością — tym więcej, że narzuca się porównanie z wystawionymi w sali sąsiedniej rysunkami Kulisiewicza, najwybitniejszego, być może, polskiego grafika współczesnego, który na niewielkich arkuszach papieru, operując kreską cienką i delikatną, bez jednego tonu barwnego poza białym i czarnym, pokazuje przecie wielkie tematy naszego czasu: gruzy Warszawy, skomponowane nienagannie niby sztych ruin Rzymu antycznego, portret Świerczewskiego spokojny i przejrzysty jak rysunek Clouета, partyzanta koreańskiego skradającego się z karabinem w ręku, ruchem niby w balecie, pięknym lecz poważnym.

Warsztat polskiego artysty wydaje się klasyczny w swej wstrzemięźliwości, w porównaniu do niepokoju, rozmaitości, ruchliwości płócien wielkich i kolorowych, przysłanych z Francji. Dzieła te powstały w klimacie, który możemy sobie uzmysłowić, wspominając atmosferę lat 1930—34 u nas, ostatni przed wojną okres żywotności lewicy artystycznej, zanim represje cenzury i policji nie zmusiły naszych intelektualistów do milczenia lub konspiracji. Oto np. meeting w „Mutualité", sali związkowej, gdzie z reguły odbywają się zebrania lewicy: dwa plutony policji — trzydziestu agentów w mundurach — w postawie na „spocznij", na przeciwległym chodniku; wewnątrz, w gęstym dymie papierosowym (bo manifestacje takie trwają godzinami, by skorzystać z okazji, że otrzymano zezwolenie

AMBLARD: Wieczór w izbie

L. LE NAIN (1593 — 1648): Rodzina chłopska

władz, z trudem i rzadko udzielane), zbity tłum robotników w beretach i pulowerach, młodzieńcy w swetrach wywiniętych pod szyją (tak się „nosi" lewica francuska). Przedstawienie inscenizowane tu własnymi siłami, bywa nacechowane melancholią, tendencją anarchiczną, rewolucyjnością o tonie desperackim, jak np grywana ostatnio na „meetingach" sztuka C Odetsa, napisana jeszcze w r 1932, w okresie „Wielkiego kryzysu". Utwór to typowy dla epoki „rozpaczy ekonomicznej", malujący w szeregu scen rozmaite wypadki fiaska życiowego, spowodowanego nędzą kapitalista jest tu odrażająco karykaturalny, ma brzuch, złoty brelok i cygaro w zębach, walczący zaś z nim związkowcy taksówkarze (bo o nich traktuje dramat) nie zawsze są przedstawicielami proletariatu w naszym rozumieniu, i raczej przypominają, w swej przesadzonej rozpaczy, tak zwanych „ratés", wykolejeńców, tych którym się nie powiodło.

Sztuka taka typowa jest dla okresu walki rewolucyjnej, który u nas należy do przeszłości; jej jaskrawy patos, nierzadko spazmatyczny, tłumaczy się sytuacją artysty, który wyrażać się musi pośpiesznie i dobitnie, niepewny ile mu minut zostało, zanim interwencja policji czy cenzury nie przerwie jego manifestu — który przemawia do audytorium czasem obcego czy wrogiego, na tle warunków pomniejszających wagę jego głosu.

Na wystawie w Zachęcie oglądamy obrazy, mające za zadanie raczej zaskoczyć widza niż stworzyć skończone dzieło sztuki: oto np. „Konferencja", wielkie płótno, imitowane z Goyi czy Ensora, podpisane przez B. Lorjou, na którym oglądamy postać w masce świńskiej, w towarzystwie osła o zielonej głowie, żonglującego kulą ziemską wiszącą mu na nosie. Maszkary te prowadzą opierającą im się Marianne — symbol Francji, która twarz zasłania czarnym sztandarem, trzymanym w ręku ruchem, jakim dama staroświecka „lorgnon" przykłada do oczu — co zapewne oznacza posępną przyszłość, gotowaną ojczyźnie przez dwa zwierzęco głowe potwory.

Bywa, że artysta rewolucyjny, umieszczony w społeczeństwie burżuazyjnym, posługuje się formami sztuki wytworzonymi przez kulturę mieszczańską, usiłując walkę z nią wyrazić jej własnym językiem, próbując znaleźć drogę do jej sumienia poprzez właściwy jej sposób patrzenia. Tak jest z Pablo Picasso, jednym z „wielkiej czwórki" malarzy awangardy. Gdy jednak Bonnarda interesuje migotanie niezliczonych plam w otaczającym go pokoju, ogrodzie, pejzażu, rodzaj kolorystycznej kontemplacji przedmiotów najbliżej położonych i budzących zadowolenie z życia mieszczańskiego — gdy Matisse staje się „piewcą żyjącej czerwieni", olśniewającej i ornamentalnej, gdy Braque stwarza „poematy na cześć martwej natury", eleganckie, dziwne, lecz skonstruowane z rozmachem przejrzystym, w stale powracających dwóch barwach „braque'owskich" — brązowej i czarnej — jeden Picasso wśród tej czołówki plastyki francuskiej naszego wieku podejmuje temat ludzki.

Raczej ludzki niż społeczny; plastyka jego wyraża rozpacz indywidualną. Sztuka ta inspiruje się poszukiwaniami formalnymi z okresu rosnącej rafinady i „detalizacji", rozkładu na drobiny psychologiczne, charakterystycznego dla myśli mieszczańskiej ostatnich lat. Jednym z haseł „awangardy" tego okresu jest odtworzenie raczej „klimatu" przedmiotu malowanego niż jego obiektywnych cech. „Kubiści" przedstawiają nie temat zastygły w wybranej pozie, ale ustalają zasadę, że rzeczy nigdy nie bywają nieruchome, tylko są „odczuwane" i rozumiane na podstawie całej naszej wiedzy o nich w rozmaitych momentach — więc temat w kilku płaszczyznach jednocześnie, pokój z góry, z boku, i jego plan topograficzny, wszystko razem na jednym płótnie —„atmosfera" pokoju, „przeżycie" pokoju w całości: stąd u Picassa portrety, gdzie oglądamy zarazem twarz „en face" i z profilu, z nadmierną ilością oczu i organami dziwacznie rozmieszczonymi, „głowa ze wszystkich stron" na jednym obrazie, jej „całość pojęciowa". Przez ujęcie takie podkreśla się wyłączość, jedyność, niepowtarzalność widzenia, jakie ma artysta — jest ono jego własnością, nie dającą się imitować, ma zaś swe źródło we wrażliwości indywidualnej, odmiennej od odczuwania innych osób. Sztuka ta wyrasta więc z fundamentalnej zasady cywilizacji mieszczańskiej: z przeświadczenia o odrębności jednostki.

Za pomocą środków, wytworzonych przez tę fałszywą zasadę filozoficzną, wyraża Picasso osamotnienie, tragizm, desperację z powodu zbrodni dziejącej się w świecie. Obrazy jego tchną rozdzierającą siłą, np. w często przez niego powtarzanym motywie konającego zwierzęcia (byka), gdzie w gmatwaninie linii, plątaninie zębów, oczu, rozdętych nozdrzy próbuje pokazać „rozpacz śmierci". Wystawiony w Zachęcie obraz, jeden z ostatnich, „Masakra na Korei", przedstawia dwie grupy ludzkie, ujęte schematycznie, o abstrakcyjnych ciałach koloru stali, o twarzach narysowanych jedną linią, często splątaną, zawsze ostrą: po prawej, żołnierze z dziwną bronią, przypominającą karabiny o potrójnej rozczapierzonej lufie — wymierzone w kobiety o ciałach splecionych spazmatycznie, z dziećmi niby osobliwe kukły na ręku. Jest to rodzaj wyraźnie obkonturowanego koszmaru, zaskakującego i niepokojącego. Sztuka ta zastanawia, budzi lęk i raczej pogrąża widza w skołataną wyobraźnię prywatną artysty, nie określając konkretnie zdarzenia historycznego, jakie było pretekstem do powstania obrazu. Jednakże patos i pasja tego malarstwa sprawia, że staje się ono wielką prowokacją moralną, co zyskało Picassowi tytuł „poety wyrzutu", głosu sumienia sztuki burżuazyjnej. Dlatego „Masakra na Korei" została przyjęta ze wściekłym sarkazmem przez prasę reakcyjną. Obraz ten zresztą nie posiada kolorystycznej pasji, ruchliwości, fantazji, która przez swą żywość interesuje na innych obrazach Picassa.

Najciekawsze będą dla nas na wystawie obrazy, wyrażające nową tendencję malarstwa postępowego; bo marksistowscy krytycy francuscy, zdając sobie sprawę z trudności, w jakiej znajduje się ta sztuka, zmuszona do kompromisów wobec gustu mieszczańskiego, czy nie dość sprecyzowana ideowo, by się od niego oddzielić, albo celowo pozostająca na gruncie kultury burżuazyjnej, by z nią polemizować — krytycy francuscy, uważając ten etap rozwojowy za konieczny, starają się przecież opracować inne zasady przyszłej ludowej plastyki. W dyskusjach tych spotykamy najczęściej trzy nazwiska klasyków francuskich: Chardina, Le Naina i Davida. Na wystawie widzimy próby zastosowania tradycji tych mistrzów: odnowiciela „martwej natury", twórcy portretu chłopskiego i wielkiego malarza scen historycznych.

Sława tych trzech artystów wiąże się z ruchem umysłowym, który przygotował Rewolucję. Najbardziej „artystowski", pogrążony w problemy czysto malarskie, wydaje się Chardin; tymczasem rewolucyjne mieszczaństwo z końca wieku XVIII-ego uważało go za swego ideologa. Diderot pisał o nim entuzjastyczne recenzje. Nowość „martwych natur" Chardina polegała na tym, że wprowadził drobne przedmioty życia codziennego na płótno, poświęcone dotychczas tarczom z herbami szlacheckimi, szpadom czy upozowanej malowniczo dziczyźnie, zgładzonej na dworskim polowaniu. Chardin uniknął też ostentacyjnej teatralności, jaką miały „natury" holenderskie: pokazał intymność drobiazgu. Swoim uczniom zabraniał malować figury gipsowe, czy bezpańskie mosiężne naczynia ustawiane na środku pracowni, kopiowane naraz przez kilkunastu elewów; artysta powinien przedstawiać *własne* rzeczy, do których ma stosunek uczuciowy. Obserwując przedmioty u Chardina, możemy domyśleć się charakteru ich posiadacza: to pierwszy *malarz własności*, podkreślający prywatny związek między rzeczą a człowiekiem; stąd sympatia mieszczaństwa dla Chardina, w okresie gdy ta klasa, w starciu z ustawami feudalnymi, wywalcza sobie prawo posiadania i kultywuje jego godność i poezję. Chardin jest też prekursorem patrzenia „oddzielnego", typowego dla indywidualizmu cywilizacji mieszczańskiej. Malarz przestaje traktować pejzaż jako „mapę", gdzie umieszczone jest wszystko co wiadomo o temacie, cała dolina z miastem, cały plan dorzecza z portem— zaczyna on wyodrębniać szczegóły, wybierać fragmenty, „to co widać przed nosem", rzeczy przeżyte, własne, z pozoru nieciekawe — rozwój tego patrzenia doprowadzi do impresjonizmu.

Plastycy mieszczańscy po Chardinie rozwinęli jego ideę do mistycyzmu, np. Cézanne, który tak dalece wiązał się uczuciowo z przedmiotami, że stawały się dla niego symbolem świata: np. malując sławne „Jabłka na tacy", widział w centralnym owocu środek krążenia całej rzeczywistości dokoła i chciał nadać mu tyle patosu, by widz popadł w kontemplację.

Krytyka lewicowa, odrzucając te zniekształcenia, powraca do pierwotnej zasady artysty, który zwykły przedmiot, narzędzie pracy, łyżkę, miarkę uczynił bohaterem dzieła malarskiego, umiejąc odczytać z niej charakter człowieka, jego życie, jego kulturę. Chardin jest nauczycielem realizmu, poetą cywilizacji, rozumiejącym jej najprostszy konkret. Na naszej wystawie oglądamy kilka obrazów, których autorowie starają się wyciągnąć wnioski z tej wiedzy. Fougeron, najwybitniejszy dziś plastyk lewicy francuskiej, maluje „martwą naturę" proletariusza: cztery kawałki chleba, zawinięte w gazetę „La Tribune", czapka z czarnego filcu, manierka blaszana na wodę, lampka górnicza czarna i długa, zastępująca tu — kompozycyjnie — tradycyjną „butelkę" („Martwa natura tęskni do butelki, jako podkreślenia całości" — pisał Cézanne). Wszystko to dobitne, wyraźne, bez półcieni ani „mgły nastrojowej", na tle nieheblowanej deski — przedmioty nieco większe niż w rzeczywistości, patetyczne, dumne „herby pracy". Na innym obrazie (autor: F. Zambaux) oglądamy zawartość koszyka ubogiej gospodyni, która powróciła z targu: dwie ryby „makrele", funt śliwek wysypujących się z papierowej torby, jarzyny. Od tej martwej natury, umieszczonej na pierwszym planie, rozwija się cała scena: kobieta w czerwonym, ubogim swetrze, o twarzy zdecydowanej, siedzi za stołem, trzymając w ręku ołówek — przed nią notes i parę banknotów dwudziestofrankowych, oraz gazeta z wyraźnym tytułem: „*Nowe podatki na dozbrojenie*". Za nią kafle czystej kuchenki, czajnik, młynek do kawy, wszystko ostro obrysowane, bez śladu tendencji do wzruszenia się — nawet odpychające, anty-estetyczne przez swoją suchą, płaską dokładność i jaskrawe barwy. Martwa natura, bez cienia kokieterii czy fałszywej stylizacji, została tu wyzyskana do zilustrowania współczesnego zagadnienia społecznego; tytuł obrazu: *Budżet*.

Drugim klasykiem „wzorcowym" nowej sztuki jest Le Nain, wielki portrecista chłopa francuskiego, jedyny malarz proletariatu, którego możemy przyjąć dziś bez zastrzeżeń. Nic nie ma on wspólnego z cukierkowatym pseudo sentymentem Greuze'a, gdzie „lud" ubrany w ładniusie perkaliki i wstążeczki wylewa łzy namalowane „jak perełki", wśród sytuacji upozowanych niby w teatrze altankowym: tacy słodcy kmiotkowie z operetki wzruszali zarówno mieszczańskich co szlacheckich klientów „salonów" tuż przed Rewolucją. Nie jest Le Nain podobny nawet do Teniersa, wiernego co prawda obserwatora obyczajów ludowych, ale z tendencją do rubasznej karykatury; chłop u Teniersa jest przede wszystkim zabawny, gdy pije, gra w karty szachrując, albo tańczy na podwórku, wywijając krótkimi nogami, nienajczyściej ubrany. Chłopi Le Naina są, przede wszystkim, ludźmi; malarz ten daje ich portrety wierne, wnikliwe, staranne, jakby miał księżniczki za modeli. Nie ukrywa on nędzy, ciemnoty chałup, lichoty łachmanów — ci którzy je noszą są wszakże godni, spokojni, poważni, kobieta zapraszająca do stołu, gdzie ledwie kawał chleba leży i trochę wątłego wina, ma gest naturalny i prosty, warty przecie wielkiej ochmistrzyni u Velasqueza. Le Nain najwięcej wpłynął na nowe malarstwo, i na wystawie w Zachęcie oglądamy przeszło dziesiątek obrazów kontynuujących jego szkołę, z których najbliższy mistrzowi wydaje się „Wieczór w izbie" Amblarda, u którego dokoła stołu w chacie przy łuczywie, zgromadzili się mężczyźni reperujący grabie, rozmawiający, kobieta z robotą włóczkową w ręku, chłopiec dłubiący w kawałku drzewa, wszyscy pogodni, spokojni, pełni wewnętrznej równowagi, mimo oczywistego ubóstwa. Również brązowy koloryt, charakterystyczny dla wsi francuskiej, gdzie ściany wyłożone są drzewem okopconym ze starości, zbliża ten obraz do Le Naina. Inny olej charakterystyczny to „Niedzielne popołudnie" Graciess'a, gdzie robotnik w świątecznym ubraniu, wielki, pogodny, z uśmiechem na twarzy, prowadzi za rękę dziecko, w parku którego krzak i krzesło ogródkowe uzupełniają tę dużą, pionową kompozycję, utrzymaną graficznie w biało czarnym kolorze, ale pełną spokoju.

Trzeci wreszcie klasyk nowej szkoły, David, twórca wielkich obrazów aktualnych, autor „Przysięgi na sali gry w piłkę" i „Wyświęcenia Napoleona", gdzie notuje postaci uczestników „na żywo", jak ich widział w tym zdarzeniu historycznym — ilustrator Rewolucji i Cesarstwa — staje się wzorem dla malarzy, którzy podejmują temat współczesnej walki ludu francuskiego. Podobnie jak David malował Marata, „męczennika Rewolucji", pokazanego „by obudzić litość ludu", gdy leży w wannie, zabity sztyletem porzuconym na podłodze obok pióra, które ledwie wypuścił z ręki, do ostatniej chwili życia broniąc swym pismem Rewolucji — tak samo dwaj czołowi lewicowi plastycy współcześni, Fougeron i Taslitzky, poświęcają wielkie płótna Henri Martinowi. Na obydwu bohater walki o pokój w Vietnamie jest sam, w ubraniu więziennym — u Taslitzky'ego siedzi na ławie, u Fougerona widzimy go w celi zakratowanej, pośród czarnych ścian, z twarzą tylko oświetloną kręgiem reflektora. Ciekawą kompozycją po linii „davidowskiej" jest największy na wystawie obraz Gerarda Singer „14 luty 1950 w Nicei": jest to jedno z płócien usuniętych przez policję z ostatniego „Salonu jesiennego", wyobrażające zatopienie olbrzymiej skrzyni z bronią z napisem „V 2", przez tłum robotników portowych, gdzie mieszają się też dzieci, kobiety, z centralną figurą Murzyna pośrodku; jedni spychają ładunek do wody, inni podejmują kamienie, by bronić się przed atakującymi ich agentami. Na rozległej panoramie Lansiaux'a „Pochód 1-majowy", tłum wyległ na bulwar, namalowany szeroko i dokładnie, z szyldami, żaluzjami w oknach, kwiatami w doniczkach; to „bd Beaumarchais", łączący Place de la Bastille i République — stała trasa pochodów robotniczych. Matka z dzieckiem, dziewczyna z kiścią bzu, sztandary trójkolorowe; z boku przechodnie wrzucają datek do blaszanej puszki.

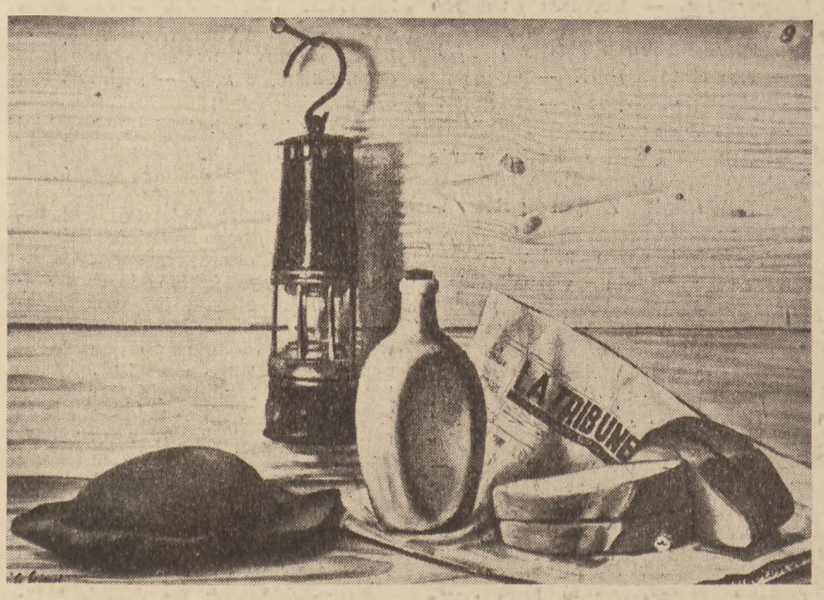
Mimo więc że na warszawskiej wystawie sprezentowano nienajświetniejsze dzieła współczesnego malarstwa francuskiego (np z głośnego cyklu Fougerona „W krainie kopalń" pokazano nam tylko jeden, i to mniej ważny obraz, „Martwą naturę górnika", podobnie z Picassem, czy Marquetem, Matisse'm, Sisleyem, reprezentowanymi tu po jednym szkicu „dla honoru") — przegląd ten pozwala nam się przecie zorientować w problemach francuskiej plastyki rewolucyjnej, jednej z najbogatszych w świecie współczesnym (obok radzieckiej, chińskiej i meksykańskiej). Interesuje ona przez to, że kultywuje, zgodnie z tradycją swego narodu — malarstwo olejne, ustępujące gdzie indziej na rzecz ludowej grafiki czy monumentalnej mozaiki ściennej (w Meksyku). Jest to ciekawy przykład, jak sztuka postępowa wykorzystuje doświadczenia artystyczne poprzedzającej ją cywilizacji.

Zygmunt Kałużyński

J. L. DAVID (1748 — 1825): Sabinki rozdzielają walczących

SINGER: Topienie broni w Nicei, (luty 1950)

J. B. CHARDIN: (1699 — 1779): Martwa natura („Podwieczorek")



FOUGERON: Martwa natura górnika.

DYSKUSJA O POEZJI.

SALOMON ŁASTIK

O wielostronnie niesłusznym pamflecie Andrzeja Brauna uwag kilka

1. „NIKT NIE MA NIC DO POWIEDZENIA...“

Druga połowa 1951 roku wejdzie niewątpliwie do historii literatury Polski Ludowej jako okres wzmożonej walki o jakość, o adekwatną formę, o celne ideowo-artystyczne odtworzenie naszej bogatej rzeczywistości; jako okres walki ze schematyzmem, uproszczeniem psychologicznym i sytuacyjnym w prozie i rozwichrzeniem, przerostem metaforyki, beznamiętną opisowością w poezji; jako okres walki o taką literaturę, która by dorównała kroku rzeczywistości, w pełni oddała nurtujące ją problemy, dążenia, uczucia współczesnego człowieka.

Jeśli okres poprzedni — a szczególnie od Plenum Szczecińskiego — krytykę naszą cechowała walka o nową treść, o postawę pisarza, o przejście twórcy na pozycje realizmu socjalistycznego, o uznanie realizmu socjalistycznego jako jedynie słusznej metody twórczej, będącej w stanie odzwierciedlić wielkość naszych dni — to ostatnie półrocze cechuje wyższy etap: walka o jedność treści i formy, jako warunek niezbędny realizmu socjalistycznego.

Ostatnia narada w Radzie Państwa, Plenum poświęcone krytyce w Związku Literatów Polskich, jak i dyskusja na sekcjach twórczych Z L.P. wykazały, że od naszych poetów i prozaików wymaga się nie tylko wyostrzonego wyczucia rzeczywistości, żywego reagowania na węzłowe problemy dnia dzisiejszego, ale także i tego, by to reagowanie zawierało ładunek ideowo-artystyczny, który by mobilizował, zagrzewał do wysiłku twórczego masy pracujące, przyśpieszał realizację wielkiego Planu przebudowy naszego życia w mieście i na wsi, przebudowy człowieka.

Są to fakty znane i każdy uważny czytelnik nie mógł tego nie zauważyć. Dyskusja w Radzie Państwa jak i dyskusje w Z.L.P. wykazały ponadto, że stać nasze organy kierownicze jak pisarzy i krytyków na odważne zobrazowanie stanu naszej literatury i krytyki, jej osiągnięć i niedomagań, że stać nas na bolszewicką krytykę pełną głębokiej troski o dalszy rozwój naszej literatury.

Dlatego też niemile zaskoczył mnie pamflet Andrzeja Brauna, który na łamach Nowej Kultury (Nr. 9/101) oświadcza tonem apodyktycznym, że, jak wynika z dyskusji o poezji, „nikt nie ma nic do powiedzenia“, że wszystko co na ten temat było powiedziane to „komunały ciągnięte za włosy“, że naszych literatów, a szczególnie krytyków, cechuje „brak troski, umiłowania, pasji“... Mało tego! Braun nie poprzestaje na diagnozie, wskazuje też zarazek, który tę chorobę spowodował: „wrodzone tchórzostwo“ i dlatego krytyka — według Brauna — „nie walczy o różnorodność, bogactwo, sprawdza tylko, czy jest to co powinno być, czy też nie ma. Jest schematyczna w ocenach, upraszcza, posługuje się frazesem, ma blaszany szablon“.

Powstaje pytanie: czy rzeczywiście Andrzej Braun nie zauważył też i krytyki nieszablonowej, dociekliwej, walczącej właśnie o różnorodność i bogactwo treści i formy naszej poezji? Czy rzeczywiście nie zauważył tak częstych nawoływań — szczególnie skierowanych do młodych — by uczyli się na wielkiej postępowej tradycji naszej poezji odpowiedzialności za słowo, komunikatywności, prostoty, przetwarzania, sublimowania rzeczywistości, reagowania na aktualne wydarzenia w sposób wzruszający, aktywizujący? Czy Braun rzeczywiście nie czytał prac i nie słyszał wystąpień A. Ważyka, M. Kierczyńskiej, M. Jastruna, A. Kamieńskiej, J. Śpiewaka i innych? Ambitnej grupy młodych krytyków krakowskich?

Pytania te są raczej retoryczne, bo nie o to chodzi. Braun wszystko czytał, wie i słyszał.. Świadczy o tym wymownie ten prosty fakt, że wszystkie jego tezy „do przyjęcia“ są zaczerpnięte w większości swojej z sekcji twórczych Z.L.P. i z łam naszej prasy literackiej.

Gdyby A. Braun rzeczywiście miał szczery zamiar uzdrowienia dającego się zauważyć rozwichrzenia poetyckiego, które się panoszy wśród nielicznej grupy poetów, wtedy rozpocząłby nie od miotania piorunów na innych, na krytyków, a rozpocząłby od samokrytyki, gdyż poezje Brauna przede wszystkim „wikłają się — cytuję A. Ważyka [1]) — w trudnych do odgadnięcia, wyśrubowanych metaforach, a to właśnie rozładowuje nabój ideowy tych wierszy“, bo „u Brauna — znowu cytuję A. Ważyka [2]) — występuje brak logiki artystycznej“, bo u Brauna można spotkać takie obrazy i porównania, które albo nic nie mówią, albo są sztucznie wykoncypowane, a czasami wręcz śmieszne.

Przykład: czy może uplastycznić obraz takie porównanie?

„I krążyła benzyna bez przerwy i rodziła się, jak ze słów w poezji, z ilości nowa jakość w rurociągach osnutych dymem“.

Z dialektyki wiemy, że rzeczywiście ilość przechodzi w jakość. Na przykład: ilość dobrze napisanych, porywających wierszy stanowi o wartości — jakości poety... ale ilość słów w poezji niekoniecznie musi przejść w pozytywną jakość, może być zwyczajnym gadulstwem.

„Nikt nie ma nic do powiedzenia“ — twierdzi Braun, istnieje „blaszany szablon“, a stawiając tak ciężkie zarzuty naszej krytyce, wszystkim literatom, nie uważa autor za stosowne na konkretnych przykładach, na faktach udowodnić słuszności tej pesymistycznej tezy. (Zgodzi się chyba A. Braun, że na podstawie recenzji Leszka Herdegena o Kubiaku nie wolno takich uogólnień robić!..)

Braun z jednej strony zarzuca krytyce, że „nie walczy o różnorodność, bogactwo“ tematyczne, treściowe i formalne, z drugiej strony drukuje artykuł krytyczny (też pamflet!..) o Różewiczu, gdzie robi z niego plagiatora i reakcjonistę à la Elliot; napada na wszystkich, którzy się ośmielili powiedzieć, że wiersze Jerzego Ficowskiego mają w sobie, mimo dostrzegalnych elementów stylizacji, dużo świeżości, celności, uroku; pomawia Ficowskiego o „stryjeńszczyznę“, o marginesowość i inne grzechy główne. A wiersze poświęcone zasłużonemu, niestrudzonemu zbieraczowi folkloru ludowego Oskarowi Kolbergowi są naprawdę piękne, bo pokazują i stosunki klasowe w dawnej wsi pańszczyźnianej, i genezę piosenki ludowej, i nadzieję na lepszą przyszłość, która z piosenki ludowej wyziera.

Czy takie tony i motywy, aczkolwiek nie należą do głównego nurtu naszej poezji, są nam obce? — Nie! Czy mogą się takie wiersze w naszej współczesnej poezji zmieścić? Każdy, kto rzeczywiście dba o różnorodność i bogactwo naszej poezji, odpowie zdecydowanie: — Tak!

Nie wiem, może forma pamfletu pozwala na jednostronność, ale wiem na pewno, że marksizm - leninizm na to nie pozwala, bo wymaga *wszechstronnej, rzetelnej analizy, pryncypialności, opierania swoich wniosków na konkretnych przykładach*, wymaga, aby te fakty były widziane w aspekcie historycznym, w ich tendencjach rozwojowych, a tego brak w artykule Brauna, panuje tu wszechwładnie „widzi mi się“ autora, a to świadczy, że i w publicystyce brak Braunowi poczucia odpowiedzialności za słowo.

Wygląda więc na to, że właśnie Braun chce zwęzić zakres tematyczny i formalny naszej poezji.

2. „NOWA NAUKA Z MAJAKOWSKIEGO“ ALBO BRAUNOWSKIE „SZKOLENIE DRUGIEGO STOPNIA“

Słusznie stwierdza Braun, że w kampanii przed kilku laty (ma on na uwadze wystąpienie W. Woroszylskiego na łamach „Odrodzenia“) rówieśnicy i towarzysze Brauna dojrzeli u Majakowskiego „przede wszystkim to, co go różniło najzewnętrzniej od całej wielkiej poezji przed nim“, i że „nauka ta dała rozmaite skutki, często wręcz niepożądane“.

Mniejsza o to czy to myśl nowa, czy to już wypowiedziano podczas dyskusji z gorą dwa lata temu. Prawda pozostaje prawdą. Montowane drabinki à la Majakowski rzeczywiście nie odkrywały szerszych horyzontów, były w większości wypadków tak źle sklecone, że wspinac się po nich było niepodobieństwem.

Można się też zgodzić z twierdzeniem Brauna — aczkolwiek i to zostało wypowiedziane przez tych, którzy „nic nie mają do powiedzenia“ — że brak nam współczesnej liryki miłosnej i wielkiej formy.

Rzeczywiście większość „poematów“ naszych młodych poetów przypomina raczej tasiemcowy zbiór „mocnych“ słów, deklaracji, skojarzeń z nieprawdziwego zdarzenia, o rozmaitej intonacji, ale w istocie swojej biedne, mizerne pod względem treści, realiów, konstrukcji, a więc pozbawione wyrazu ideowo-artystycznego, pozbawione walorów poznawczych, słowem: nudne, pretensjonalne płachty.

Warto się zastanowić, skąd owa rozwlekłość tych niby poematów, a w rzeczywistości słabo powiązanych, nie zawsze czytelnych wycinków lirycznych, się wzięła. Widzę kilka przyczyn: 1) bo poeta nie mając jednolitej, dobrze przetrawionej koncepcji całości przeskakiwał z jednego uczucia w drugie i, aby je jakoś skleić, posługiwał się retorycznymi wtrętami, 2) bo poeta zamiast odtwarzać rzeczywistość rozwijał skądś zaczerpnięte sformułowania ideologiczne i polityczne, i w sposób drabiniasto - intonacyjny podawał to jako poezję epicko-liryczną, 3) bo w poematach (i w lirykach) przeważała opisowość, notowanie nowych zjawisk gwoli tylko notowania bez subiektywnego bodźca, bez nurtującej poetę, niepokojącej go myśli przewodniej, a więc beznamiętna konstatacja tego, co wszyscy wiemy z gazet, 4) bo swobodna twórczość stała u niego w kolizji z chęcią służenia rzeczywistości i uważał on, że samo opisywanie ważniejszych obiektów, opisywanie w sposób zagmatwany nowych zjawisk, mówienie o socjalizmie i budownictwie stanowi o wartości utworu. Uważam, że jednak Bieliński miał rację gdy twierdził, że:

„Swoboda twórcza daje się łatwo pogodzić ze służeniem współczesności, nie trzeba zmuszać siebie do pisania na określone tematy, gwałcić wyobraźni, trzeba tylko być obywatelem, synem swego społeczeństwa i swojej epoki, przyswoić sobie jej interesy, zlać swoje dążenia z jej dążeniami; do tego potrzebna jest sympatia, miłość, zdrowe praktyczne wyczucie prawdy, która nie oddziela przekonania od czynu, dzieła od życia. Co wsiąkło, głęboko zapadło w serce, to samo przez się ujawni się w snach. Gdy człowiek jest mocno wstrząśnięty namiętnością, pochłonięty jedną myślą — wszystko, o czym by nie myślał za dnia, powtórzy się w jego snach. Niech więc twórczość będzie tym cudownym snem, który w swoich pięknych widzeniach powtarza święte myśli i szlachetne sympatie artysty“.

(„Słowo o krytyce“)

A więc pisanie na określone, nawet najaktualniejsze tematy, nie będzie miało wartości, jeśli ten temat nie zapadnie głęboko w serce pisarza — będzie wówczas tylko gwałceniem wyobraźni. Przy swobodnej, natchnionej twórczości, każdy motyw, każdy temat stanie się wyrazem najgłębszych, utajonych uczuć, marzeń, dążeń Narodu. Nie będzie wtedy tematów błahych i we wszystkim co napisze autor, znajdzie — w sposób pośredni, czy bezpośredni — swoje odbicie czas, epoka, wielka prawda naszych dni.

Majakowski nie gwałcił swojej wyobraźni, nie zmuszał siebie do pisania na tematy rewolucyjne, partyjne, gdyż dyszał on rewolucją, żył partią. Tak samo nie czynił tego Gorki ani nie czyni dziś żaden nieprzeciętny pisarz radziecki, ani żaden wybitny współczesny poeta polski. Każdy pisze to co czuje, wyraża *swoje* myśli i uczucia, a ponieważ myśli i pisze komunista, patriota, poeta najintymniej związany ze swoim Narodem, przemawia przez niego człowiek ery Stalinowskiej, Nowy Człowiek, i czytelnik znajduje u niego i te problemy, które go nurtują i odpowiedź na te problemy: znajduje siebie.

A co radzi Braun „rówieśnikom“ z pamfletu?

W swojej drugiej, „nowej“ nauce z Majakowskiego Braun widzi jako rzecz najważniejszą mówienie w pierwszej osobie (o tym trochę później) i tak pojętą satyrę:

„Wszędzie, na każdym miejscu, wśród najbardziej odmiennych tonów uczuciowych, wyłazi raptem kpiący, złośliwy, często megalomański poeta, szydzi, kpi, spluwa z pogardą. Zaczepia wrogów, znajomych czy tylko dyskutantów, po imieniu, otwarcie, na własną odpowiedzialność. Nie kryje się z tym, czego nie lubi, choćby to był jego osobisty gust, broni swej indywidualności“.

Cóż to za „nowa nauka z Majakowskiego“? Cóż to za Majakowski? Czy nie zachodzi tu tendencja zamiany Orła rewolucyjnej liryki w megalomańskiego, zadziornego koguta?... I czy wolno jednakowo traktować Majakowskiego z poematu „Obłok w spodniach“ i Majakowskiego z poematów „W. I. Lenin“ i „Dobrze“, zapominając, że dzieli te utwory 13 — 15 lat?

Jak wiadomo „Obłok w spodniach“ został napisany w 1915 roku, a poemat „Dobrze“ jest rezultatem rozwoju tak ideowego jak i formalnego poety, spowodowanego nie tylko latami, ale przede wszystkim wielką szkołą Października, walki z interwencją, budownictwa zrębów nowej rzeczywistości socjalistycznej w Kraju Rad.

W. Percow w swojej wyczerpującej monografii obejmującej dopaździernikowy okres twórczości autora „Dobrze“ powiada:

„Rozwój ideowy Majakowskiego nie odbywał się po ciągłej linii wstępnej (woschodiaszczej kriwoj). Tylko śledząc jego szczytowe punkty, można prawidłowo uchwycić zasadnicze cechy jego rozwoju, których sobie nie potrafili wytłumaczyć filistrzy“. (W. Percow: W. Majakowski, str. 322).

Wniosek stąd pierwszy: nie wolno robić jakiegoś gulaszu z twórczości Majakowskiego. Trzeba się doszukiwać u niego „szczytowych punktów“, szczytowych osiągnięć. Nie wolno robić z Majakowskiego kpiarza i megalomana, bo gdyby dla jego twórczości najbardziej charakterystyczny był wybujały indywidualizm, przestałby on być „najbardziej utalentowanym poetą radzieckiej epoki“ (Stalin).

Wniosek stąd drugi: nie wolno z zaimka osobowego „ja“ robić jakiegoś panaceum i powoływać się przy tym na autora tak znamienitych słów:

Źle człowiekowi
kiedy sam jest,
Biada samemu
nic nie zwojuje —
Partia —
to ręka milionopalca,
w jedną
miażdżącą
pięść zaciśnięta
(Z poematu „Wł. I. Lenin“)

Siła, wartość, znaczenie Majakowskiego polega właśnie na tym, że mógł dzięki swej niezmordowanej pracy dla rewolucji, dla władzy radzieckiej powiedzieć „moja rewolucja“, „moja republika“, tak samo jak to, dzięki wyrażeniu najgłębszych dążeń wyzwoleńczych Narodu Polskiego, Mickiewicz mógł twierdzić „Jestem Milion“, „Ja i Naród to jedno“...

Dla ścisłości trzeba dodać, że już w „Obłoku“ Majakowski powiada: „Ja“, to dla mnie za mało, ktoś ze mnie wyrywa się uparcie“. Wydaje mi się, że właśnie ten „ktoś“, ten głos Narodu, który już wtedy się „wyrywał uparcie“ z jego „Ja“ stanowi o jego znaczeniu...

Czy neguję znaczenie „ja“ w liryce? Nic podobnego. Uważam, że „ja“, osobowość twórcza powinna być widoczna i poprzez tekst dramatu i powieści, a jeśli ktoś woli — także poprzez tekst dobrego artykułu publicystycznego. Szczególnie musi być ona widoczna w liryce. Ale trzeba pamiętać, że wysuwanie na plan pierwszy swojego „ja“ może też być wyrazem reakcyjności pisarza.

Nietzsche, jak wiadomo, twierdził, że „moje „ja“ służy mi jako wyraz mojej wielkiej pogardy do człowieka“. „Ja“ o takim wydźwięku można napotkać u 90% producentów „czystej liryki“ na Zachodzie.

Trzeba też pamiętać, że można dość często używać zaimka „ja“ (jak to zresztą czynią niektórzy młodzi poeci), a jednak swej indywidualności, oryginalności, nie odsłonić. Bo o właściwym „ja“ poetyckim decyduje siła ładunku emocjonalnego, myślowego i ideologicznego danego utworu, sposób obrazowania, swoistość ujęcia rzeczywistości, odkrywczość poety.

Wniosek stąd dalszy: nie kpiarstwa, drwiny, megalomanii, złośliwości trzeba się uczyć od Majakowskiego i nie indywidualistycznego „ja“, lecz bojowości rewolucyjnej, żarliwości politycznej, patriotyzmu — internacjonalizmu, zlania swoich uczuć z uczuciami nurtującymi klasę robotniczą, naród, odpowiedzialności za słowo, poszukiwania adekwatnej formy dla swoich rewolucyjnych treści.

„Przecież nikt nie pójdzie do ślubu pod dźwięki marsza żałobnego; na wojnę nie pójdą pod dźwięki tango“ — powiada Majakowski i podkreśla w ten sposób nieodzowność jedności treści i formy. A *ta* nauka naprawdę się przyda niektórym młodym poetom, bo czytając niektóre ich wiersze i „poematy“ przypomina mi się wypowiedź starej Żydówki, która siedziała nad zawiłymi, umoralniającymi komentarzami do Biblii: „Boże święty — powiedziała — jest dość smutno, że nie rozumiem twoich komentarzy, ale jeśli już płaczę — chcę wiedzieć dlaczego“.. Czytając niektóre wiersze chcielibyśmy się zachwycać, ale nie wiemy czym... czy celnością wyrazu, której w wierszu nie widać, czy tylko samym faktem, że to wiersz polityczny.

Cóż więc z „nowej nauki“, którą A. Braun uważa jako „szkolenie drugiego stopnia“, wynika?

Po pierwsze: że Andrzej Braun chce nagiąć Majakowskiego do swoich potrzeb, zamiłowań, słabostek, że faktycznie fałszuje, krzywdzi i pomniejsza znaczenie autora „Dobrze“ i „Wł. I. Lenin“.

Po drugie: że ta sama dowolność w ocenie całokształtu naszej krytyki, w ocenie twórczości naszych poetów odmiennego autoramentu, cechuje i „nową naukę“.

Po trzecie: że to co Braun uważa u Majakowskiego za najważniejsze zostało przez samego Majakowskiego przezwyciężone i w żaden sposób nie może się przyczynić do uzdrowienia naszej poezji. Wręcz odwrotnie! Spowodowałoby jeszcze więcej pretensjonalnego krzyku i stawania na głowie — a więc jeszcze bardziej oddaliło od prawdziwej, wzruszającej, czytelnej, aktywizującej poezji.

Po czwarte: że autorowi pamfletu brak najważniejszej cnoty pisarza partyjnego: skromności i samokrytyki.

3. WYMACHIWANIE SZABELKĄ

Oprócz wspomnianych już niesłusznych, szkodliwych tez i pouczeń opublikowanego na łamach Nowej Kultury pamfletu Brauna zaskakuje jeszcze jedna wysoce nieprzyjemna rzecz. Mam na myśli wymachiwanie szabelką, stawianie pod znakiem zapytania prawomyślności krytyków i pisarzy, imających się nieco odmiennych zapatrywań na poezję, na estetykę — niż on, Braun.

W każdym domaganiu się podwyższenia poziomu ideowo - artystycznego poezji, w każdym wykazywaniu potknięć artystycznych Braun dopatruje się dywersji i z miejsca — ocenia takie wystąpienia jako „kontrrewolucję“.

Piszącemu te słowa wydaje się jednak, że więcej szkody naszej współczesnej poezji i prozie wyrządzają ci krytycy, którzy kwitują odbiór aktualnego tematu, a braki formalne uważają za „potknięcia“, które nie wpływają na wymowę polityczną wiersza.

Podczas dyskusji o schematyzmie podkreślono z naciskiem, że schematyzm jest szkodliwy politycznie, gdyż daje broń w ręce naszych wrogów, gdyż kompromituje realizm socjalistyczny, aktualną tematykę. To radziłbym naszym pisarzom dobrze sobie zapamiętać.

Kiepska, nieczytelna, niechlujna pod względem obrazowania i budowy, rozwichrzona, albo wręcz gadatliwa poezja polityczna jest niemniej szkodliwa od schematyzmu w prozie, gdyż kompromituje naszą współczesną poezję walki o nowego człowieka, o pokój i braterstwo, o realizację naszego Wielkiego Planu Przebudowy Narodu w naród socjalistyczny.

Byłoby więc bardziej pożądane i celowe nie uważać tylko siebie za wyłącznego przedstawiciela postępu, ideowości, partyjności w ocenach, a raczej przysłuchiwać się uważnie słowom krytyki, uczyć się na wielkiej tradycji naszej literatury nie tylko używania zaimka „ja“, ale i czytelności, adekwatności słowa, zwartości konstrukcji. Nie trzeba, doprawdy, posądzać wszystkich, że należą do wrogiego obozu tylko dlatego, że wiersze Brauna albo ten czy ów wiersz Woroszylskiego uważają za mało czy wręcz niewartościowe, nie odmawiając zresztą ich autorom zdolności twórczych.

Jeśli na przykład powiadam słowami Szczipaczowa, że „ja tylko taką strofę cenię, bez której ludzie żyć nie mogą“, nie będzie to w żadnym wypadku ani kontrrewolucją, ani „bezdusznym drylem“, ani „burżuazyjnym gustem“.

Nie będzie tym dlatego, bo kontrrewolucja nigdy się nie troszczyła o naród, o jego kulturę, o jego aktywizację dla dzieła budownictwa socjalizmu, nie będzie to też i „drylem“, gdyż wskazuje na całe bogactwo poetyckie, na postępową tradycję poezji i daje pełną swobodę formy, wymaga tylko, aby ta forma odpowiadała treści utworu i aby ta treść była rzeczywiście ważka, istotna, głęboka. Nie będzie to też „burżuazyjnym gustem“, bo burżuazyjny gust jest dekadencki i ceni tylko takie utwory, które odrealniają rzeczywistość, demobilizują czytelnika, a naszym marzeniem, dążeniem jest, by poezja zawędrowała pod strzechy, pomagała żyć i walczyć o nowe, lepsze jutro dla nas i całej ludzkości, by wymowa ideowo - artystyczna naszej poezji była wyraźna i sprostała wysokim wymogom Partii i Rządu, wymogom naszej trudnej, ale jakże pięknej epoki budownictwa Polski Socjalistycznej.

Czy wyczerpałem wszystkie sporne, niedorzeczne twierdzenia Brauna? — Nie! Ale jak na zapoczątkowanie dyskusji na razie i to wystarczy.

Salomon Łastik

[1]) Kuźnica: A. Ważyk: „O właściwe stanowisko“. Nr 10 (234), 1950 r.

[2]) Ze stenogramu z dyskusji: „O wiośnie 6-latki“. Na sekcji twórczej Z. L. P., koniec 1951 r.

TADEUSZ KONWICKI

POPRAWKI DO BRAUNA

Chętnie i często potrząsa się u nas w czasie dyskusji literackich hasłem Majakowskiego: „jak najwięcej poetów dobrych i różnych“. A tłumaczy się je tak: każda droga pisarza jest dobra, każda „inność“ zasługuje na pochwałę, przynajmniej zaś na wyrozumiałość. Tak Majakowski został apostołem cierpliwej bierności i oportunistycznego „kochajmy się“. A przecież w tym samym „Orędziu do poetów proletariackich“ ze zdaniem o „poetach dobrych i różnych“ sąsiaduje wyraźne kryterium oceny: „odmierzam komuną gatunki wierszy“. W innych zaś wierszach i artykułach — ileż szturchańców i uszczypliwości, ileż gwałtownych polemik z poetami „różnymi“, nieraz bardzo utalentowanymi, ale nie *dobrymi* w tym jedynym sensie, jaki słowu temu nadawał Majakowski.

„Miłość ci wszystko wybaczy“ — śpiewano w przedwojennym szlagierze. Nie mam szacunku dla mężczyzny, który „z miłości“ wybaczy kobiecie pustkę duchową, cynizm, zdradę. Nie wierzę też w miłość, zgadzającą się bez słowa sprzeciwu na lenistwo, wygodnictwo, obcy nam styl życia kochanego człowieka. Prawdziwa miłość bywa trudna i wymagająca. Myślę, że dotyczy to także miłości do literatury.

Nic dziwnego, że bardzo mi się spodobał „Pamflet na rówieśników“ Andrzeja Brauna. Ogromnie zapalczywy, niecierpliwy, surowy w stosunku do błędów poetów, także własnych błędów autora — świadczy o gorącym ukochaniu naszej poezji, o głębokim pragnieniu, by dorosła ona do wielkiej „miary komuny“. Jestem przekonany, że takie właśnie wypowiedzi pobudzają twórców do najowocniejszych przemyśleń.

Wtrącając swoje trzy grosze prozaika i czytelnika wierszy do dyskusji poetyckiej, zdaję sobie sprawę z niezupełnej kompetencji w tej dziedzinie. Dlatego ograniczę się do jednego tylko zagadnienia, na które mam zdecydowany pogląd. Chodzi mi o poruszoną znowu przez Brauna kwestię „uczenia się od Majakowskiego“.

Jak w całym „Pamflecie na rówieśników“, tak w rozdziale, zatytułowanym „Nowa nauka z Majakowskiego“, widoczne jest słuszne dążenie autora do rozwalenia ciasnych schematów, do sprowadzenia naszej poezji z wszelkiego rodzaju bocznych dróżek na jeden szeroki gościniec realizmu socjalistycznego, do „zarażenia“ rówieśników - poetów wielką namiętnością naszego czasu. Ale pewna pośpieszność, nieprecyzyjność sformułowań w tym właśnie rozdziale może zasugerować opaczne pojmowanie sprawy Majakowskiego.

Braun zaczyna:

„Kiedyśmy przed kilku laty prowadzili pierwszą kampanię o Majakowskiego, widzieliśmy w jego twórczości to co nowe, ale jednocześnie uwaga nasza skoncentrowana była częściowo na zbyt zewnętrznej warstwie jego wielkiej poetyki. Zbyt podkreślaliśmy m. in. ów agitacyjny, estradowy ton, intonację przemówień, śmiałą, opartą na nowych realiach metaforykę i obrazowanie, a partyjną postawę identyfikowaliśmy wtedy zbyt powierzchownie z owym „*my*“, zamiast: „ja“. Jednym słowem dojrzeliśmy przede wszystkim to, co go różniło najzewnętrzniej od całej wielkiej poezji przed nim. Nauka ta dała rozmaite skutki, często wręcz niepożądane“.

Wydaje mi się, że, przygotowując grunt do swojej następnej tezy, do słusznego żądania, aby nauka z Majakowskiego była głębsza i wszechstronniejsza, Braun zbyt się zagalopował w negatywnej ocenie owej „pierwszej kampanii o Majakowskiego“.

Mało kto dziś pamięta, jak bardzo polska poezja pierwszych lat powojennych przesycona była formalizmem, zachodnim dekadentyzmem. Tak pisało wielu starszych, tak zaczynali wszyscy debiutanci.

W takiej sytuacji wysunięcie wzoru Majakowskiego — poety partyjnego, żarliwego agitatora rewolucji — stało się faktem doniosłym. Andrzej Braun wie chyba, jakie znaczenie dla niego samego miało nawiązanie do tego wzoru.

W dyskusji popełniono wówczas wiele błędów, ale wniosek, że poezję naszą obowiązuje, przy całej możliwej różnorodności środków formalnych, partyjna postawa i ideowa żarliwość Majakowskiego — był słuszny. Nie stracił on też na aktualności dzisiaj.

Braun powie w tym miejscu: cóż to za poprawka, z tego wszystkiego doskonale zdaję sobie sprawę i nieraz o tym pisałem. Owszem, ale czytelnicy „Pamfletu na rówieśników“ nie musieli czytać publikowanych gdzie indziej artykułów Brauna — i nieumyślny brak zaakcentowania, jakie walory poezji Majakowskiego są dla nas zasadnicze, może wprowadzić ich w błąd.

Gdyby zaś Braun nie zrezygnował z owego, jak to zapewne odczuwał, truizmu — nie napisałby z kolei nieopatrznego zdania o nauce, która dała rozmaite skutki, często wręcz niepożądane. Bo nauka partyjności w poezji nie mogła dać niepożądanych skutków. I wiem o tym, że nie dała, jak nie dała ich w prozie nauka z Gorkiego czy Szołochowa.

Niektórzy poeci, ucząc się postawy Majakowskiego, sięgnęli też do jego estradowego tonu, charakterystycznej rytmiki, typu obrazowania. Ten zasób środków poetyckich odpowiadał ich temperamentowi poetyckiemu, podobnie jak innym poetom odpowiada przejęty od innych mistrzów bardziej ściszony ton, inna rytmika, inne obrazowanie. Nie potrafię odpowiedzieć na pytanie teoretyczne, jakie skutki mogła dać ta nauka. Wiem z praktyki, że w wielu wypadkach dała dobre skutki. Miałem na przykład wspólne wieczory autorskie z Andrzejem Mandalianem. Trzeba by sprowadzić nieufnych krytyków, aby posłuchali, jak młodzi robotnicy i studenci przyjmują wiersze Mandaliana. Ten poeta, który zadebiutował zaledwie półtora roku temu, zdążył już sobie zdobyć w środowisku młodzieżowym rzadką popularność. Myślę, że u źródeł tej popularności leży i treść wierszy Mandaliana, i ich namiętny patos, i sugestywna, agitacyjna forma.

Tak więc sądzę, że o „niepożądanych skutkach“ możemy mówić raczej wtedy, gdy ktoś usiłuje przejąć same elementy formy Majakowskiego, bez jego namiętnej bolszewickiej postawy. Ale chyba zgodzimy się wszyscy, że takie zjawiska nie mają nic wspólnego ani z Majakowskim, ani z nauką z Majakowskiego.

Z tej pierwszej poprawki wynika następna. Jeżeli dawna nauka z Majakowskiego nosiła charakter zasadniczy, to to, co obecnie dodaje do niej Braun, nie jest ani „nową nauką“, ani „szkoleniem drugiego stopnia“. Kiedy czytam po raz któryś wielkich mistrzów prozy, zawsze odnajduję w nich coś nowego, co przy poprzedniej lekturze przeoczyłem. Naturalną jest rzeczą, że Braun, odczytując na nowo Majakowskiego, odkrył w nim pewne cechy, których dawniej nie dostrzegał, albo do których przywiązywał mniejszą wagę. Z tych cech wynikają ważne i potrzebne postulaty Brauna: wołanie o wielką formę, o osobisty stosunek do tematu, o przepojenie epiki liryzmem i satyrą. Na pewno jest to pogłębienie, rozszerzenie, wzbogacenie nauki z Majakowskiego. I przy tym terminie — „wzbogacenie“ — zostańmy, bo „nowa nauka“ sugeruje jakąś negację „starej nauki“. A ta negacja byłaby niesłuszna.

Niedużo tych moich poprawek do Brauna, ale wydaje mi się, że i te mogą się przydać.

Tadeusz Konwicki

KSIĄŻKI
ANTYKWARSKIE
nauka o literaturze,
teksty literackie pierwodruki
POLECA:
Księgarnia - W-wa 1, Em. Plater 8

DWUGŁOS O „ASTRONAUTACH"

LUDWIK GRZENIEWSKI

Niedotrzymana obietnica

Ukazała się w ostatnich miesiącach na półkach księgarskich pierwsza polska powieść fantastyczno-naukowa. Dodać trzeba, że jest to książka nieprzeciętna, pisana przez człowieka o solidnym przygotowaniu naukowym. Mówię o „Astronautach" Stanisława Lema [1]).

Schemat treściowy „Astronautów" jest prosty, chociaż nie banalny: mamy rok 2003; wiele lat minęło od upadku ostatniego państwa kapitalistycznego, kończy się trudny i wielki okres sprawiedliwego przetwarzania świata; nędza, chaos gospodarczy i wojny nie zagrażały już wielkim planom mieszkańców Ziemi. I oto, podczas realizowania gigantycznych zamierzeń likwidacji mas ludowych w okolicach biegunów, mieszkańcy Ziemi dowiadują się przypadkowo, że mieszkańcy Wenus, dysponujący równie olbrzymią techniką, już przed stu blisko laty planowali zniszczenie życia na Ziemi. Aby sprawdzić, jak sprawy przedstawiają się obecnie z niecnymi planami Wenusjan, mieszkańcy naszej planety wysyłają na Wenus ekspedycję na statku międzyplanetarnym tzw. Kosmokratorze. Dziennik pilota tej wyprawy zajmuje większą część książki. Widzimy więc, że Lem bierze sporo tradycyjnych rekwizytów, w które wyposażone są zwykle powieści fantastyczne. Lem aktualizuje te stare pomysły poprzez wprowadzenie do powieści zagadnienia możliwości zniszczenia Ziemi przez zaborczych mieszkańców innej planety. Interesuje mnie naukowa podbudowa dla fantastycznych pomysłów. Tutaj Lem jest najmocniejszy, widać u niego solidne przygotowanie, gruntowną znajomość nauk pozytywnych. O tym jak w „Astronautach" przedstawia się wyprowadzanie fantastycznych perspektyw z bazy naszego obecnego stanu nauki i techniki, jak ciekawie i ze znajomością rzeczy jest to zrobione — można by napisać cały artykuł. Ograniczę się tutaj do pobieżnego przeglądu tych spraw.

Faktem prawdziwym, od którego Lem zaczyna akcję powieści, jest kwestia owego słynnego meteorytu, który w r. 1908 spadł w północnej Syberii niszcząc tajgę w promieniu 10 — 15 km od miejsca upadku. (Nawiasem mówiąc trzeba sprostować drobny błąd autora, który pisze o „meteorze" zapominając, czy nie wiedząc, że *meteorami* nazywamy drobne ciała, które przeważnie nie dolatują do ziemi, rozsypując się na pył w atmosferze; bryły zaś, które pokonują opór powietrza i dolatują do ziemi, nazywamy *meteorytami*). Dalej Lem zaczyna przystosowywać ten fakt historyczny — rzec można — dla celów powieści fantastycznej: okazuje się, że był to statek międzyplanetarny, który przybył do nas z Wenus i uległ katastrofie. Wszystko zaś opisane jest tak przekonująco, z powoływaniem się na fikcyjne opinie badaczy, że niejeden z mniej doświadczonych czytelników weźmie wywody Lema za prawdziwe. To dobrze świadczy o pisarzu fantastycznym! Również opis „Kosmokratora" jest rzetelnie zrobiony z punktu widzenia wymogów nauki. Autor pamięta nawet o tym, aby w próżni międzyplanetarnej Kosmokrator sam sobie stwarzał sztuczne pole ciążenia, wiemy bowiem, iż wszystkie przedmioty stają się tam nieważkie. Dowcipnie również rozwiązuje problem napędu statku nakazując, aby dzięki elektromagnesowi wyzwalające się po rozpadzie atomu cząstki dawały się zwrócić w dowolnym kierunku. Nowe terminy wprowadza autor oszczędnie, objaśniając je od razu w tekście. Ciekawie również radzi sobie Lem ze sprawą wizji krajobrazowej obcej planety. Sięga po porównania z zakresu chemii czy geometrii, posługuje się wyobrażeniami ze światów, jakie otwiera przed nami mikroskop. Sięgnijmy dla zorientowania czytelnika po przykłady: „Niebo było zielone. Przejrzysty, łagodny szmaragd, jakby rozpławiona w szkle barwa pierwszych traw prześwietlonych słońcem. Płynęły tam bardzo wysoko, pierzaste, zupełnie złote obłoczki" (str. 225). — „W oddali świeciły masywy gładkich, olbrzymich skarp, a wokół rozpościerało się pogarbione pustkowie, na którym stały jakby zamarzłe w chwili topienia bloki, poskręcane, splecione, niby tysiące razy powiększone zwoje, festony i girlandy, w jakie rozpływa się płacząca parafiną świeca". (str. 299). Kapitalny jest również — z punktu widzenia plastyki opisu — obraz zniszczonego, bezludnego miasta na Wenus, robi on niesamowite wrażenie na czytelniku.

Istnieją proste prawdy psychologiczne, o których czasami warto pamiętać. Kiedy przed głodnym człowiekiem postawimy przyzwoity obiad, a następnie brutalnie zabierzemy mu sprzed nosa półmiski — to człowiek ów będzie rozwścieczony. Podobnie jest z powieściami sensacyjnymi czy fantastyczno-naukowymi. Jeżeli autor zabiera się ostro do rzeczy, śmiało zarysuje pewne wątki i zagadnienia, podnieci ciekawość czytelnika, potem zaś uwikła się w trudnościach i, aby wyjść z nich jakoś możliwie najdogodniej, nie zrealizuje perspektyw, które zarysował i nie dotrzyma obietnic, jakie poczynił czytelnikowi — to czytelnik czuje się zawiedziony.

Takie właśnie uczucie ogarnia nas, gdy odkładamy po przeczytaniu powieść fantastyczno-naukową Stanisława Lema.

Zofia Woźnicka trafnie uchwyciła błędne założenia, jakie tkwiły u podstaw autorskich koncepcji Lema. Nie ma sensu przepisywać jej wniosków, drukowanych tuż obok, ale pamiętać trzeba, że stanowią one dla mnie punkt wyjścia, są niezbędne, by wykazać, jak pewne fałszywe założenia znalazły swoje odbicie w brakach artystycznych powieści. Osią krystaliczną „Astronautów" jest problem unicestwienia życie na iemi przez mieszkańców Wenery. Stąd wyłania się konieczność zdefiniowania i opisania, kim są owi mieszkańcy jednej z planet naszego układu słonecznego. Ale Lem z powodów, o których pisze Woźnicka, ne mógł wprowadzić owych tajemniczych mieszkańców na karty swej powieści, gdyż w ten sposób znalazłby się w obliczu takich sprzeczności nie do rozwiązania — przy utrzymaniu jego pierwotnych koncepcji („Uimperialistycznienie" Wenusjan i ich dążność do zniszczenia życia na Ziemi) — że zawaliłoby to konstrukcję książki. Lem ominął tę trudność bokiem, ale musiało się to odbić niekorzystnie na samej powieści.

Zaraz na pierwszych stronach autor wykłada nam swoje zamiary, zaciekawia nas, zmusza do uwagi, podnieca. To dobrze. Tak być powinno. Jesteśmy ciekawi nie tylko tego, kim są mieszkańcy Wenus, ale czekamy również z niecierpliwością na próby rozwiązania tych zasadniczych konfliktów, które wyłoniły się w rozdziałach początkowych.

Z uwagą zapoznajemy się z naukowymi szczegółami, dotyczącymi budowy „Kosmokratora" i podróży międzyplanetarnej, i przystępujemy do czytania „Dziennika pilota", by wreszcie po przeczytaniu dwustu stron odłożyć książkę z rozczarowaniem co do fabularnego rozwiązania „Astronautów". Autor obiecał, ale nie dotrzymał. Za to mamy do niego pretensję. Nie znaczy to, aby owa druga część powieści nie miała interesujących momentów. Nie o to chodzi. Ale my czekamy, czekamy do ostatniego zdania na rozwiązanie spraw najważniejszych i rozwiązań tych nie otrzymujemy, co gorsze — na podstawie tekstu książki — sami też nie możemy ich dokonać. Staje przed nami zagadnienie konfliktu między mieszkańcami Wenus a obywatelami naszej planety, ale przecież po drugiej stronie brak partnerów, gra toczy się tylko z jednej strony, akcja ginie w „wielkiej niewiadomej". Konflikt może się toczyć tylko między kimś a kimś, jeśli po drugiej stronie nie ma nikogo, trudno w ogóle mówić o jakimś konflikcie.

Sprawa mieszkańców Wenus ucieka przed czytelnikiem jak horyzont przed wędrowcem. Kiedy jesteśmy już z bohaterami powieści na owej planecie, w pewnym miejscu wydaje nam się, że dochodzimy do sedna sprawy. Chodzi mi mianowicie o kwestię owych „metalowych mrówek". Co prawda, owe maleńkie robaczki wywołują od razu naszą nieufność (co, takie milimetrowe, srebrne ziarnka stworzyły technikę, zdolną zagrozić Ziemi?), ale potem okazuje się, że i owe robaczki (na szczęście) były tylko trickiem autora. Ktoś powiedział mi także, że wszystkie te precyzyjnie z punktu widzenia naukowego skonstruowane zdarzenia na Wenus nie wnoszą nic nowego do akcji powieści. Po namyśle przyznałem mu rację: nie wnoszą, bo niczemu nie służą, niczego nie wyjaśniają. Czytamy o „Białej Kuli", o przestrzeni sferycznej, która się wokół niej wytwarza— ale po chwili pytamy, po co autor o tym pisze, jakie to ma znaczenie dla wymowy całości książki. I wreszcie dochodzimy do wniosku, że to niczego nie wyjaśnia, a służy tylko temu, by rozbudować powieść, żeby nawałem szczegółów zakryć nieobecność rzeczy najistotniejszych, jakiejś wyraźnej koncepcji powieści.

Zajmijmy się z kolei drugim poważnym mankamentem książki Lema, mianowicie pominięciem problemu oblicza *człowieka* w epoce, w której rozgrywa się akcja powieści— w epoce komunizmu. Chcę być dobrze rozumiany: nie wymagam, aby pisarz zajmował się planowaniem organizacji społeczeństwa przyszłości, ale mam prawo oczekiwać, że znając cechy człowieka socjalistycznego pisarz powinien pokusić się o pokazanie człowieka, który żyje w epoce komunizmu, gdy służy mu tak wspaniale nakreślona przezeń w książce potęga techniczna. Ludzie zaś są u Lema szablonowi, konwencjonalni, są dodatkiem do maszyn, którymi przecież kierują. Jego powieść jest w gruncie rzeczy powieścią o astronautyce, a nie o astronautach. Autor próbuje ratować sytuację, każąc swym bohaterom po wielodniowej podróży międzyplanetarnej opowiadać wspomnienia, które uważają za cenne, ale są to konwencjonalne historie, które stosować by się mogły równie dobrze do ludzi wielu epok. Cóż bowiem istotnego mówi nam o ówczesnym człowieku opowieść o jego bohaterstwie w czasie wspinaczki wysokogórskiej; czy zilustrowanie roli przypadku i intuicji w badaniach naukowych? Gorzej, bo autor każe wyznać młodemu człowiekowi z roku 2003, ratującemu towarzysza w niebezpieczeństwie: „Kląłem i modliłem się, żeby umarł, w kółko się modliłem". (str. 151). Nie wyławiam takich drobiazgów przez pedanterię, ale ilustrują one moim zdaniem tezę, iż w powieści Lema człowiek jest konwencjonalną makietą. Jak to, więc człowiek epoki komunizmu będzie takim statycznym monolitem — chciałoby się wykrzyknąć z protestem. Naturalnie, my możemy ledwie przeczuwać obraz tego człowieka, ale że nie będzie on podobny do uczonych z powieści Lema — to wydaje nam się pewne.

Naturalnie, że te braki w żadnym wypadku nie dyskwalifikują „Astronautów". Zajmowałem się jednak przede wszystkim cieniami powieści z myślą, aby zwrócić uwagę czytelników i autora — przy jego dalszej pracy — na pewne istotne braki pierwszej powieści Stanisława Lema.

Ludwik Grzeniewski

Stanisław Lem

*) Stanisław Lem — „Astronauci", powieść fantastyczno-naukowa. „Czytelnik", 1951 r., str. 334, red. H. Wilczkowa.

ZOFIA WOŹNICKA

Nieco abstrakcyjny spór o filozofię „Astronautów"

Powieść Lema nazwana jest przez wydawcę „fantastyczno-naukową". Ściślej można by ją nazwać „fantastyczno-naukowo-filozoficzną". Przyjrzyjmy się filozofii „Astronautów".

Akcja „Astronautów" rozgrywa się w 2003 roku. Ludzie się dowiadują, że spadła na ziemię rakieta, a po odcyfrowaniu zapisków z rakiety okazuje się, że tajemniczy Wenusjanie chcą naszą planetę skolonizować. Grozi wielkie niebezpieczeństwo. Wenusjanie chcą zniszczyć wszystko, co żywe na Ziemi. Jedną z możliwości ratunku jest zniszczenie planety Wenus. Drugą — o wiele ryzykowniejszą — próba porozumienia z wrogiem. Ludzie z 2003 roku, ludzie epoki komunizmu, z humanitarnych pobudek postanawiają oszczędzić napastników, żeby wyperswadować „obco - planetnikom" (nie jest to najszczęśliwszy nowotwór) ich brzydki postępek, wysyłają na Wenus rakietę. Ale do rokowań nie dochodzi, bo ekipa uczonych nie znajduje już na Wenerze żywych istot. W ostatnim momencie przed zbrodniczą napaścią na Ziemię spotyka Wenusjan zasłużona kara za ich niecne, w stosunku do naszej planety, zamysły; wybuchają wśród nich spory, i energia atomowa, która miała zniszczyć Ziemię, użyta przez którąś z walczących stron, niszczy życie na Wenus.

Tak to wygląda w uproszczeniu. Oczywiście, że streszczenie zuboża, ale nieraz zetknięcie ze szkieletem dzieła pozwala dostrzec jego wiązanie wewnętrzne, logiczności i nielogiczności.

W wypadku naszego międzyplanetarnego konfliktu, na podstawie szkicu, nie sugerującego wartościami estetycznymi, łatwiej zorientować się w istocie pewnego wypaczenia książki Lema. Polega ono na przeniesieniu spraw tylko i wyłącznie między ludźmi zachodzących, na szersze tło. Przy zachowaniu humanistycznego, moralnego charakteru konfliktu — powstaje alegoria. Podobna alegorią są np bajki zwierzęce, gdzie lew reprezentuje dzielnego, a osioł — głupiego człowieka. Człowiek do tych opowiadań wprowadzony bywa rzadko, zawsze jako typ charakterystyczny i odgrywa tylko drobną rolę. Twórcy ludowi instynktownie zdawali sobie sprawę z wyjątkowości tej postaci.

W książce Lema dobrze zorganizowane społeczeństwo reprezentuje nasza ziemska ludzkość, a źle zorganizowane — społeczeństwo Wenusjan. Zachodzący między nimi konflikt jest społecznym, a więc tylko między ludźmi możliwym, konfliktem. Przerzucając te sprawy w przestrzeń międzyplanetarną, rozsądzając te ludzkie z nieludźmi spory z obiektywnego stanowiska, autor zmusza nas niejako do wyskoczenia ze skóry. Alegoria przezeń stworzona nie rzutuje się logicznie na nasz, tylko i wyłącznie ludzki, byt. Zamiast konkretnej moralności, ziemskiej i bliskiej nam, mówimy o moralności międzyplanetarnej, obowiązującej wszelkie stwory obdarzone inteligencją. Dlatego książka Lema sugeruje jakąś ponadludzką, uniwersalną moralność.

Zdarzyło mi się zasłyszeć w autobusie rozmowę wracających z pracy robotników. Mówili o książce Lema. Podobała im się, tylko hipoteza, że to owady dokuczają Ziemi, nie przekonywała ich, śmieli się z mrówek, w stosunku do których obowiązuje humanitarna łagodność. Autor oszczędził sobie próby z mrówkami, ale to nie ratuje jego koncepcji.

Społeczeństwo Wenusjan nie ginie z jakichś określonych przyczyn wewnątrz - społecznych. Wenusjanie chcieli napaść na Ziemię i za to ponoszą zasłużoną karę. Ale na takie postawienie sprawy nie można się zgodzić. Nie wierzymy w solidarność wszelkich inteligencji, natomiast związani jesteśmy gatunkową, ludzką solidarnością. Jeżeli Wenusjanie chcieli skolonizować Ziemię dlatego, że nie mieli już surowców na swojej planecie, nie byli w owych abstrakcyjnych kategoriach międzyplanetarnej moralności ani grzeszni, ani karygodni. Podobieństwo do imperialistów jest tu naciągane, a analogia — sztuczna. Jedynie antropomorfizowanie Wenusjan może tę koncepcję ratować. Jeżeli sprawa dzieje się między ludźmi, i ludźmi, którzy kiedyś z Ziemi na Wenus przybyli, rabunkową gospodarką zniszczyli tę planetę i w łupieżczych zamiarach kierują się do macierzy — możemy jakoś odczuć ten planetarno-moralny konflikt. Ale na tę równie śmiałą jak absurdalną fantazję Lem się nie waży. I chociaż bardzo zręcznie unika opisu Wenusjanina, brakuje jednak w książce centralnej postaci, ponieważ zdajemy sobie sprawę z jej wewnętrznych sprzeczności i niepokoimy się: jak autor z tej trudnej próby wyjdzie (kiedy ratuje się „unikiem", jesteśmy zawiedzieni jak przy lekturze książki kryminalnej, gdy zamiast wyjaśnienia tajemniczych i sprzecznych poszlak dowiadujemy się, że śledztwo wstrzymano... Ci Wenusjanie muszą być ludźmi, a jeżeli nimi nie są, moralna problematyka książki staje się zbyt wyszukanym, fałszywym konceptem.

Wróćmy jeszcze do spraw pozornie drugoplanowych.

W książce Lema uczeni, najlepsi przedstawiciele komunistycznego społeczeństwa — ledwie coś wiedzą o okresie walki, poprzedzającym ich wspaniałą epokę. Nasze czasy to „rozgardiasz", „nieporządek", któremu szczęśliwie położono kres. Jedna tylko tradycja jest dla uczonych, żywa — tradycja wielkich uczonych wszystkich epok, od Euklidesa do Einsteina. O wielkich bojownikach naszej epoki nie wspominają nigdy. Dlatego są nieprzekonywający i niszczą tak pieczołowicie zbudowaną fikcję nie tylko wtedy, kiedy zwracają się do siebie per — weź pan...

W sprawach najdonioślejszych dla całej ludzkości zapadają decyzje w duchu szlachetnego humanitaryzmu, i wszystko co się następnie dzieje, jest tego humanitaryzmu apoteozą. Mogło to wprawdzie doprowadzić do zagłady ludzkości, ale dobra opatrzność w ostatniej chwili karze Wenusjan za ich złość.

Cóż, filozoficznej głębi — „Astronauci" nie sięgają. To nie jest dzieło tej miary, co „Wehikuł czasu" Wellsa — nieubłaganie logiczna wizja społeczeństwa kapitalistycznego, gdybyśmy mu dali rozkwitnąć. „Astronauci" — jest to utwór pisany z ogólno-humanitarnych pozycji, ale dlatego właśnie brak mu ostrości i nie sięga on głębi prawdziwego humanizmu.

Zofia Woźnicka

Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich

Godlewski Zb. dr

Reumatyzm. Gościec

Zarys popularny

str. 40, rys. 14 zł 2.50

*

Melanowski Wł. H. prof.

Choroby oczu

Zarys popularny

str. 88, rys. 33 i 2 kolorowe tablice zł 9.50

do nabycia w księgarniach „Domu Książki"

Z TYGODNIA

W KRAJU

PIĘTNASTOLECIE ŚMIERCI KAROLA SYMANOWSKIEGO

minęło w dniu 29 marca.

Polska Ludowa czci pamięć Karola Szymanowskiego uroczystościami i cyklem koncertów, poświęconych jego twórczości.

W ubiegłym tygodniu odbyły się pierwsze koncerty. Inauguracyjny koncert w sali „Roma" w Warszawie poprzedził przemówieniem Jarosław Iwaszkiewicz. Sprawozdania z uroczystości i koncertów jak również fragmenty referatu Iwaszkiewicza zamieścimy w następnym numerze „Nowej Kultury".

SKARBY KULTURY POLSKIEJ MUSZĄ POWROCIĆ DO KRAJU

— Rząd R.P. w dn. 25 III przekazał rządowi kanadyjskiemu notę, w której ponownie domaga się natychmiastowego zwrotu bezcennych zabytków sztuki, wywiezionych w r. 1939 z kraju i oddanych na przechowanie rządowi kanadyjskiemu. Wśród skarbów tych znajdują się m.in.: miecz Szczerbiec i płaszcz koronacyjny królów polskich, najstarsze zabytki piśmiennictwa polskiego z XII i XIII wieku, jak Kronika Galla, Kronika Wincentego Kadłubka, Kazania Świętokrzyskie i Psałterz Floriański, słynne arrasy — 136 arcydzieł tkackich XVI wieku, które zdobiły ściany Zamku Wawelskiego oraz nuty pisane przez Fryderyka Chopina.

Nota rządu polskiego stwierdza, iż część zabytków, o których rząd kanadyjski donosił jako o „zaginionych" — ukryto w budynkach plebanii i farmy w miejscowości Killaloe pod Ottawą. Przerzucane do coraz to innych kryjówek, bez opieki i niezbędnej konserwacji, ulegają one stopniowemu procesowi niszczenia.

507.256 OSÓB ZWIEDZIŁO MUZEUM NARODOWE W KRAKOWIE

w r. 1951; w r. 1950 — 257.227 osób. Również w innych naszych muzeach stale wzrasta frekwencja: np. Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie w r. 1950 zwiedziło 353.724 osoby, w r. 1951 — 482.231; w łódzkim Muzeum Archeologicznym frekwencja w r. 1950 wynosiła 82.508 osób, w r. 1951 — 192.502.

ZAGADNIENIOM PRACY ARTYSTYCZNEJ W TEATRZE

poświęcone będą obrady rozszerzonego Plenum Zarządu Głównego SPATiF-u w dn 8 i 9 b. m. Referat programowy wygłosi prezes SPATiF, Leon Schiller. W obradach będą uczestniczyć delegaci terenowych placówek SPATiF-u oraz czołowi artyści teatrów.

„NOWA HUTA W TWÓRCZOŚCI PLASTYCZNEJ"

— pod tym hasłem Wydz. Kultury Wojewódzkiej Rady Narodowej w Krakowie ogłosił konkurs otwarty dla plastyków - amatorów i młodzieży szkół artystycznych. Konkurs obejmuje wszelkie dziedziny plastyki.

92-OSOBOWA ORKIESTRA SYMFONICZNA RADIA BUDAPESZTEŃSKIEGO

pod dyrekcją Laszlo Somagy — przybyła 1 b.m. do Polski na występy gościnne. Orkiestra wystąpi we Wrocławiu, Katowicach, Krakowie i Warszawie. Wraz z orkiestrą przyjechał wybitny skrzypek węgierski, rektor Akademii Muzycznej w Budapeszcie, prof. Ede Zathureczky.

DAWNE MURY OBRONNE LUBLINA

w ich pierwotnym, średniowiecznym zarysie zostaną odtworzone (w nadchodzącym sezonie budowlanym planowane jest rozpoczęcie robót konserwatorskich). M. in. będzie odbudowany, specjalną cegłą o wymiarach cegły gotyckiej, fragment murów o grubości 1 m i wysokości ok. 7 m oraz dokonane zostanie zabezpieczenie baszty obronnej. Od strony wewnętrznej zostaną odrestaurowane drewniane kryte ganki, którymi ongiś obrońcy miasta chodzili wzdłuż murów.

W FESTIWALU SZTUK POLSKICH

w wojewódzkich eliminacjach zespołów amatorskich w Krakowie sąd konkursowy przyznał I nagrodę zespołowi Wojewódzkiego Domu Kultury, który wystawił sztukę L. Pasternaka „Trzeba było iskry". Wyróżnił się robotnik S. Bartik w roli kotlarza Domagały. II miejsce zajął zespół krakowskiego Zjednoczenia Przemysłu Budowlanego („Wczoraj i przedwczoraj" A. Maliszewskiego). Rolę ojca — murarza gra w tej sztuce 50 letni przodownik pracy Ignacy Ścibor, członek brygady murarskiej, która w ub r. zdobyła tytuł najlepszej brygady w Polsce. III miejsce przyznano zespołowi kopalni „Brzeszcze" („Zwycięstwo" Warmińskiego). IV — zespołowi DOKP („Fircyk w zalotach" Zabłockiego).

NA SCENACH TEATRÓW WARSZAWSKICH

zobaczymy w najbliższym czasie następujące premiery:

Państwowy Teatr Polski przygotowuje „Lalkę" B. Prusa, w przeróbce Z. Leśnodorskiego, w reżyserii B. Dąbrowskiego.

Teatr Kameralny wystawi w najbliższych dniach sztukę R. Brandstaettera „Król i aktor", w reżyserii J. Warneckiego.

Teatr Narodowy wystawia sztukę A. Ostrowskiego p. t. „Las" w reż. W. Horzycy. W próbach — „Fircyk w zalotach" F. Zabłockiego i „Rewizor" Gogola.

Sztukę J. Warmińskiego p. t. „Zwycięstwo" w reż. J. Warneckiego wystawi Państw. Teatr Ateneum.

Państw. Teatr Współczesny wystawi sztukę Howarda Fasta p. t. „Trzydzieści srebrników" — w reż. E. Axera. W przygotowaniu jest sztuka Zapolskiej pt. „Ich czworo".

Państw. Teatr. Powszechny przygotowuje sztukę pisarza radzieckiego L. Rachmanowa pt. „Niespokojna starość" w reż. K Borowskiego.

W Teatrze Nowym zobaczymy komedię Szekspira pt. „Sen nocy letniej" w reż. R. Ordyńskiego.

Państw. Ludowy Teatr Muzyczny wystawia sztukę A Fredry pt. „Nie mogę się ożenić" w reż. Maryny Broniewskiej.

Państw. Teatr Nowej Warszawy przygotowuje bajkę dla dzieci Jadwigi Chamiec pt. „O grajku królewnie i żabie" w reż. Z. Koczanowicza.

Komedię sportową pisarza czechosłowackiego Pawła Paska pt „4:0 dla ATK" w reż. A Młodyńskiego zobaczymy w teatrze Domu Wojska Polskiego.

ZA GRANICĄ

NOWYCH 14 TEATRÓW

buduje się w r.b. w różnych miastach Związku Radzieckiego. Powstają gmachy teatrów dramatycznych, m. in w Sewastopolu, Aszchabadzie, Kiszyniowie, Niżnim Tagile, Homlu, Kutaisi i Suchumi. W Czelabińsku powstaje teatr opery i baletu.

„TYDZIEŃ BEETHOVENA"

rozpoczął się 22 III w NRD z okazji 125 rocznicy śmierci wielkiego kompozytora. Honorowy protektorat nad obchodem objął prezydent W Pieck. Wystawę „Beethoven i jego epoka" w salach berlińskiego muzeum otworzył premier Grotewohl. Program „Tygodnia" obejmuje m in. liczne koncerty symfoniczne i kameralne z udziałem najwybitniejszych niemieckich dyrygentów, orkiestr i solistów oraz muzyków z zagranicy.

HANS EISLER

znany niemiecki kompozytor, dla uczczenia radzieckich propozycji zawarcia traktatu pokojowego z Niemcami — skomponował składający się z trzech części utwór muzyczny, zatytułowany „Triptychon". Drugą część utworu, który będzie wykonany po raz pierwszy przez radio berlińskie, stanowi Pieśń Pokoju (słowa Nerudy i Brechta).

SERIA ZNACZKÓW POCZTOWYCH POŚWIĘCONA POLSCE

zostanie wkrótce wydana przez Ministerstwo Łączności ZSRR. Seria ta wydana będzie w ramach ukazujących się obecnie w ZSRR kolejnych serii znaczków, poświęconych wszystkim krajom demokracji ludowej.

18 OBRAZÓW OLEJNYCH POŚWIĘCONYCH TEMATYCE POLSKIEJ

m.in. odbudowie Warszawy i starej architekturze Gdańska — wystawił czechosłowacki art. - malarz Jan Blażek na wystawie swoich prac w Gottwaldowie. Prace te powstały podczas pobytu Blażka w Polsce w ub r. Artysta postanowił przesłać je do Polski w darze dla świetlic i klubów robotniczych.

„TYSIĄC WALECZNYCH" J. ROJEWSKIEGO

wystawił teatr w mieście Stalin na Wearzech. Premiera odbyła się 28 III.

DRUGA CZĘŚĆ POWIEŚCI „PIERWSZY CIOS" ANDRÉ STILA

wyróżnionej tegoroczną Nagrodą Stalinowską — ukaże się wkrótce we Francji pt. „Le coup du canon".

NAD POGŁĘBIENIEM STOSUNKÓW KULTURALNYCH MIĘDZY WŁOCHAMI I POLSKĄ

pracować będzie organizowane obecnie we Włoszech Towarzystwo Przyjaźni Włosko - Polskiej. Wśród organizatorów Towarzystwa znajdują się m in.: reżyserzy filmowi Aldo Vergano i G de Santis, art.-malarz R Guttuso oraz dyrygent Carmignani.

BIBLIOTEKA KLASYCZNA DLA MŁODZIEŻY

A Dygasiński
WYBÓR NOWEL
Ilustr. St. Rozwadowski
str. 263 zł 14,10

✦

T. Gautier
KAPITAN FRACASSE
Tłum W. Natanson
Ilustr. L Buczkowski
str. 450 zł 19,40

✦

Wł. Łoziński
OPOWIADANIA IMĆ PANA WITA NARWOJA. ROTMISTRZA KONNEJ GWARDII KORONNEJ A. D. 1760 — 1767
Ilustr. A Uniechowski
str. 260 zł 13,20

✦

Wł. Orkan
WYBÓR NOWEL
Ilustr. T. Kulisiewicz
str. 144 zł 10,50

✦

L Rydel
FERENIKE I PEJSIDEROS
Ilustr. I. Czerwiński
str. 92 zł 11,70

*

H Sienkiewicz
SZKICE WĘGLEM
Ilustr. St. Styczyński
str. 304 zł 16,20

✦

K. Staniukowicz
OPOWIADANIA MORSKIE
Tłum. R Niewiadomski
Ilustr. G. Szewiakow
str. 293 zł 11,50

Instytut Wydawniczy
„NASZA KSIĘGARNIA"

WANDA LEOPOLDOWA

ŹLE WSKRZESZONY MINDOWE

Czy spośród dramatów Słowackiego wybranie dziś do inscenizacji pierwszego młodzieńczego utworu, pełnego niekonsekwencji ideowych i artystycznych, naiwności, melodramatyczności i pseudoklasycznej retoryki, było wyborem repertuarowo najbardziej celowym — można mieć wątpliwości. Sam Słowacki po kilku latach przyznawał się: „Tragedia „Mindowe" wiem, że bardzo słaba oprócz kilku scen..." i ironizował własny styl: „O! o! o! — z takim jękiem konają osoby w moich tragediach".

Wybór ten budzi dodatkowe zastrzeżenia, ponieważ Państwowy Teatr Nowej Warszawy ma zasadniczo spełniać rolę teatru młodzieżowego, a więc ukazane na jego scenie utwory powinny reprezentować w zakresie repertuaru naszych klasyków raczej pozycje bezsporne, które mogłyby stać się dla młodego widza miarą wielkości naszej tradycji narodowej, ukazywać jej piękno i bogactwo, zachęcać do lektury i pogłębienia wiadomości. Licząc się z tym, że dla wielu widzów może to być pierwszy utwór Słowackiego widziany na scenie, na podstawie którego będą kształtować swoje sądy o Słowackim jako o dramaturgu, i o polskim dramacie romantycznym — wybór tragedii „Mindowe" był nieco ryzykowny.

Skoro jednak już próbę tę podjęto, jest rzeczą oczywistą, że interpretacja reżyserska winna była wydobyć z utworu maximum jego wartości, a stuszować momenty słabe i martwe. Dwie są szczególnie sprawy, które stanowią dziś dla nas w „Mindowym" żywą wartość, a jednocześnie są zapowiedzią przyszłych kształtów ideowych i artystycznych twórczości Słowackiego: wyraźne akcenty antyfeudalne zarysowane w konflikcie władza — lud i bojowy antyklerykalny i antywatykański ton przenikający całą sztukę, widoczny nie tylko w zasadniczym politycznym konflikcie i w charakterystyce postaci Krzyżaków, ale występujący też bezpośrednio w ostrych, gorących inwektywach, w których wyraźnie przebija osobiste przekonanie poety. Są to najlepsze partie dramatu, najpełniej ukazujące wielki potencjał ideowo-poetycki tkwiący w młodym autorze. Te partie obudziły też oczywiście największe zainteresowanie, a jednocześnie i oburzenie ówczesnej reakcji: „Ludwik Plater, hrabia, przerażony jest bezbożnością „Mindowy" — pisze Słowacki do matki i dodaje z pogardą i trzema wykrzyknikami — „bigot".

Natomiast wydaje się, że z korzyścią dla utworu byłoby przemilczenie zarówno pewnych naiwności sytuacyjnych (n. p. przy przedstawianiu osób wchodzących na scenę, lub też mających się ukazać) i stylistycznych (szczególnie Trojnat, Dowmunt, sceny Mindowe — Rogneda), odbarwienie tekstu w miarę możliwości z pustego patosu i melodramatyzmu.

Państwowy Teatr Nowej Warszawy nie poszedł po tej linii i odniósł się do tekstu Słowackiego z dość swoistym pietyzmem. To znaczy nie uroniono prawie ani słówka i potraktowano wszystkie elementy utworu równorzędnie. Po prostu oddeklamowano tekst wybijając rymy, od początku do końca na jednym tonie, zatracając do reszty słabą dynamikę postaci i wątków. W ten sposób potraktowany, nienajświetniejszy tekst nie mógł oczywiście przemówić do widza. Jedyną dostrzegalną próbą interpretacji było poszerzenie obrządku pogańskiego (dopisanie części chórów) i uwypuklenie sceny klasztornej. To położenie nacisku na sprawy dwóch religii w dramacie jest oczywistą pomyłką i takiej linii interpretacyjnej przyklasnąłby tylko Kleiner, wysuwający w swojej monografii o Słowackim tezę, że główny konflikt w „Mindowym" to konflikt między chrześcijaństwem i pogaństwem.

Nie mogła uratować też przedstawienia okazała oprawa plastyczna, podkreślająca zresztą często anachronizmy samego Słowackiego (gotycka architektura na Litwie w XIII wieku) — i wysuwająca wiele zbędnych pseudo - realiów historycznych jak n.p. orszak półnagich pachołków, olbrzymie rogi na czapach wojowników i t.p.

Przy tak niełatwym tekście, wobec braku wspólnie przemyślanej koncepcji całego utworu, trudno mieć do aktorów pretensje o nieudane kreacje. Dlatego tym większą satysfakcję sprawia rola Hejdenricha w wykonaniu Janusza Strachockiego i Wojsiełka w interpretacji Saturnina Żórawskiego. Szczególnie Żórawski w epizodycznej roli Wojsiełka trafnie potrafił wydobyć okrutny fanatyzm tej postaci i jego skomplikowane psychologiczne motywy.

Wanda Leopoldowa

Państwowy Teatr Nowej Warszawy: Juliusz Słowaski. Mindowe, król litewski, obraz historyczny w 6-u odsłonach. Inscenizacja i reżyseria — Zofia Modrzewska, dekoracje i kostiumy — Zenobiusz Strzelecki.

PRZEGLĄD TYGODNIOWY

Z PRASY NAD ATLANTYKIEM

Widmo wojny i sen o pokoju

Historia jednego fresku

(„New York Times", 20.III)

Jeden z najwybitniejszych malarzy współczesnych Nowego Kontynentu, Diego Rivera, oskarżył Meksykańskie Ministerstwo Oświaty o stosowanie złośliwej cenzury w stosunku do jego twórczości, i demonstracyjnie odmówił wysłania swoich obrazów na wystawę sztuki meksykańskiej, przygotowywanej na wiosnę w Paryżu. Plastyka meksykańska jest „modna" w tej chwili, wydawnictwo angielskie „Phaidon" i francuskie „Braun" wypuściły na rynek księgarski albumy, których nakład rozszedł się w ciągu trzech tygodni. Krytyka artystyczna stawia malarzy meksykańskich w rzędzie artystów przodujących w sztuce współczesnej, jako twórców specyficznego stylu patetycznego, dramatycznego, plakatowego, z pasją podejmującego problemy społeczne, w monumentalnych mozaikach, które stały się specjalnością Meksykanów.

Twórcy tej sztuki są jednakże — ideologicznie — rewolucjonistami, i natchnienie do swych dzieł czerpią z tradycji meksykańskiego ruchu proletariackiego, najżywotniejszego w Ameryce Południowej. Malarstwa owego niesposób oddzielić od jego tematu, i organizatorzy paryskiej wystawy mają wiele kłopotu. Obecnie ubywa im jeden z czołowych eksponatów, w postaci obrazów Rivery, którego fresk został odrzucony przez komisję, ponieważ zawiera „polityczne oskarżenia". Rivera oświadczył na to, że rezygnuje z udziału w wystawie, i wycofał swoje obrazy olejne, wyjaśniając że najpełniej wyraża się w swoich freskach, i samo malarstwo sztalugowe nie daje wyobrażenia o jego twórczości. Twierdzenie to jest zapewne pretekstem, bo artysta w obawie daleko idących represji, nie może bronić się argumentami ideologicznymi.

Fresk składa się z trzech części. Część lewa zawiera główny temat. Przedstawiona tu jest kula ziemska, za nią Generalissimus Stalin i Mao-Tse-Tung, z białym gołąbkiem w ręku. Stalin w jednej ręce trzyma czysty arkusz papieru, zaś w wyciągniętej drugiej ręce — pióro, które ofiaruje postaciom wuja Sama, Johna Bulla i „La Belle Marianne", umieszczonym po drugiej stronie kuli ziemskiej. Ma to być symbolem propozycji radzieckiej zawarcia paktu pokoju między pięcioma wielkimi mocarstwami.

Wuj Sam o chudej, ostrej twarzy nosi na plecach karabin maszynowy, w jednej ręce trzyma biblię, w drugiej — worek dolarów.

Jest to symbol dwulicowości Stanów Zjednoczonych — objaśnia malarz. Stany Zjednoczone nie czują już ducha biblii, choć trzymają jeszcze ją w ręku, jednocześnie uchwalając 8 miliardów dolarów na zbrojenia.

John Bull ma twardą, kanciastą twarz. W ręku trzyma przyrząd cylindryczny, symbol, jak tłumaczy Rivera, potęgi przemysłowej Wielkiej Brytanii, którą John Bull operuje jak kastetem dla obrony swego imperium kolonialnego.

„La Belle Marianne" jest przedstawiona najsympatyczniej ze wszystkich trzech Wielkich Mocarstw. Malarz dał jej klasyczne rysy twarzy, gdyż „Francja jest strażnikiem sztuk klasycznych".

Środkowa część obrazu ma najsilniejszy wyraz. Wyobraża ona dwóch partyzantów koreańskich wiszących na szubienicy, trzeciego przed plutonem egzekucyjnym, jeszcze innego konającego na krzyżu. W innym odcinku tej części pokazana jest grupka młodych chłopców i dziewcząt brutalnie bitych przez żołnierzy. Żołnierze ci zgodnie z objaśnieniami autora, to „wojska Li-Syn-Mana", ale noszą oni mundury amerykańskie, co wskazuje na odpowiedzialność Stanów Zjednoczonych.

Przedni plan fresku oraz jego prawa część przedstawiają rozmaite typy Meksykańczyków podpisujących lub zbierających podpisy pod apelem sztokholmskim. Na tylnym planie widać uzbrojonych policjantów meksykańskich obserwujących robotników. Oznacza to, że Meksyk staje się państwem policyjnym.

Fresk, nad którym Diego Rivera pracuje od 3-ch miesięcy, jest już na ukończeniu. Jest on robiony na desce, która może być zdjęta ze ściany w muzeum i przesłana na wystawę.

Co to jest „infrastruktura"

(„Die Tat" — Zurych)

Skomplikowane to i z pozoru nader naukowe słowo ukrywa treść prostą, i zaliczyć je wypadnie, z punktu widzenia wiedzy etymologiczno-słownikowej, do t.zw. eufemizmów, tj. delikatnych i z pozoru niegroźnych określeń na oznaczenie treści zazwyczaj brutalnie i nawet ordynarnie wyrażanych. Wyraz ten wzbogacił właśnie słownictwo polityczne brytyjskie, od wieków słynące z sukcesów w tej dziedzinie literatury, gdzie styl o pozorach komentarza do biblii protestanckiej, skrzyżowany z wytwornym przemówieniem parlamentarnym, rozwija się konsekwentnie od epoki Ryszarda III, największego hipokryty w dziejach Anglii, do amerykańskiego dziedzica owego wytwornego języka, gen. Bradleya, ktory, jak wiadomo, zamiast niesympatycznego zwrotu „wojna" używa dyskretnego określenia „mozliwość militarnych nieporozumień". Problemem słów w stylu „genewskim", o podwójnych, potrójnych i poczwórnych znaczeniach, zajmuje się liberalna prasa szwajcarska, po linii swych tradycyjnych zainteresowań.

„Infrastruktura", jest to anglosaskie określenie wojskowe tych terenów, które są niezbędne, aby na wypadek wojny dobrze mogła działać flota powietrzna. Infrastruktura składa się więc z lotnisk, dróg dojazdowych i wszelkiego rodzaju urządzeń obronnych. Na konferencji w Lizbonie debatowano długo nad tym, kto ma za tę infrastrukturę płacić. Nie wchodząc w szczegóły — pisze „Die Tat" — będzie to w każdym razie płatnik podatków; jeżeli nie francuski albo niemiecki, to amerykański.

Czytamy dalej:

„Obok infrastruktury ściśle wojskowej istnieje infrastruktura polityczna, o której mówi się niewiele. Wprawdzie parlamenty zachodnioeuropejskie przeprowadziły dyskusję nad utworzeniem armii europejskiej, ale narody, które mają tę armię tworzyć, nie miały właściwie okazji, by się wypowiedzieć. Po prostu dlatego, że ich nikt nie pytał o zdanie. W Niemczech kanclerzowi Adenauerowi nawet się nie śni przeprowadzenie referendum ludowego nad sprawą remilitaryzacji Niemiec, przede wszystkim dlatego, że nie ma wątpliwości, jakby takie głosowanie wypadło. Również rząd Faure'a we Francji nie odczuwa potrzeby plebiscytu w tej sprawie, która przecież dotyczy każdego obywatela. Rząd ten zadowolił się małą i wątpliwą większością w parlamencie. Wiemy z własnego doświadczenia, jak często opinia społeczeństwa różni się od tego, co decyduje parlament. Jeżeli ministrowie rządzą ponad głowami parlamentu, a parlament ponad głową społeczeństwa, nie ma mowy o trwałym rezultacie. Jeśli Niemcy mają być remilitaryzowane i ma być stworzona armia europejska bez zbadania opinii narodu niemieckiego i innych narodów, to słowo „demokracja" staje się pustym dźwiękiem. Przecież są to decyzje, w których chodzi o życie i śmierć każdego obywatela. Nie pytając go o zdanie, można stworzyć infrastrukturę militarną, ale nie polityczną. Buduje się lotniska, drogi dojazdowe, olbrzymie magazyny materiałowe, lecz zapomniano o ludziach, którzy je mają obsługiwać i z nich korzystać. Parlamenty mogą jeszcze walczyć o swoje prawa, ale narody są już pozbawione tej możliwości. To się kiedyś zemści. Polityka zagraniczna Europy zachodniej musi być zdemokratyzowana. Parlamenty wybrane w okresie, kiedy o żadnych „infrastrukturach" mowy jeszcze nie było, nie mogą być dzisiaj instancją kontrolującą".

(fr)

STEFAN ARSKI

Człowiek z gatunku codziennej odmiany ogrodowej

Co oznacza ten osobliwy zwrot? Nie wiem, znalazłem go na stronicy 64, wiersz 8 od góry, książki, która ukazała się w języku polskim, pod tytułem „Zdradzony naród", nakładem „Czytelnika" w r. 1952. Na stronicy ostatniej przyczytałem apel wydawnictwa, które prosi o „nadsyłanie uwag o przeczytanej książce, dotyczącej jej tematu, treści, języka, wyglądu zewnętrznego, popełnionych w niej błędów i omyłek..." Sądzę, że w danym wypadku będzie rzeczą pożyteczną przekazać swe uwagi wydawnictwu za pośrednictwem „Nowej Kultury". Może to choć w pewnym stopniu przyczyni się do zabezpieczenia autorów dobrych książek przed korsarstwem złych tłumaczy i niedbalstwem instytucji wydawniczych.

Książka, o której mowa, wyszła spod pióra znakomitego publicysty amerykańskiego, Alberta Kahna. Jej lektura w języku oryginału jest wprost pasjonująca. Autor nagromadził tu zdumiewającą ilość faktów i dokumentów, oskarżających reakcję i imperializm amerykański. Tłumacz natomiast, pan Alfred Liebfeld, uczynił wszystko, by czytelnikowi polskiemu lekturę tej książki obrzydzić i utrudnić. Przekład jest nieudolny, miejscami niezrozumiały, roi się od błędów językowych i niezgrabności stylistycznych. Co gorsza, przeplatany jest gęsto oczywistymi błędami, wynikającymi z ignorancji tłumacza, nierzadko zaś wypacza wręcz myśl oryginału.

Typowym przykładem takiego wypaczenia sensu oryginału jest przekład cytatu z „History of the Peace Conference", dotyczącego konferencji pokojowej w Wersalu (str. 12). Według p. Liebfelda, w w Wersalu *„wpływy Rosji były większe i skuteczniejsze niż wpływy Prus"*. Oczywisty nonsens. Rosja nie miała żadnych w ogóle wpływów w Wersalu, co wynika jasno z treści oryginału. Chodzi natomiast o to, że problem rosyjski odgrywał w Wersalu większą rolę niż problem niemiecki.

Podobnego wypaczenia myśli oryginału dopuścił się tłumacz na str. 38, gdzie czytamy: *„Mnożą się obecnie pogłoski, że chodzi o obalenie naszego rządu jako rządu wolnego"*. Pomijając stylistyczne usterki tego sformułowania, trzeba stwierdzić, że odwraca ono myśl autora tych słów, która brzmi: *„Mnożą się oznaki, że grozi obalenie naszego ustroju, jako ustroju wolności"*. Różnica jest bardzo istotna. Albowiem autor uważa, że ustrój wolności jest zagrożony właśnie na skutek rozpowszechniania przez reakcję pogłosek, o rzekomym zamachu na rząd USA...

Tłumacz nie orientuje się zupełnie w historii, geografii i polityce Stanów Zjednoczonych. Stąd takie dziwolągi jak wprowadzenie organizacji p.n. Liga Zjednoczonych Związków Zawodowych (str. 146), zamiast Liga Jedności (Unity League) Zw. Zaw., która o to zjednoczenie związków dopiero walczyła. Stąd takie odkrycia geograficzne jak „stan Brooklyn" (str. 34), który nie jest żadnym stanem, lecz jedną z dzielnic Nowego Jorku. Stąd uporczywe nazywanie uniwersytetu Columbia w Nowym Jorku „uniwersytetem kolumbijskim", choć jest to uczelnia amerykańska nic wspólnego z Republiką Kolumbia nie mająca. Tak samo jak nie ma nic z Kolumbią wspólnego amerykański koncern radiowy Columbia Broad — casting System (CBS), który tłumacz nazywa „radiem kolumbijskim".

Autor nie zna również amerykańskiego języka politycznego i dziennikarskiego. Dlatego funkcjonariusze zw. zawodowych nazywają się u niego urzędnikami. Dlatego *publicity department* (biuro propagandy) przekształca się u niego w „wydział wydawniczy", *a press release* (komunikat prasowy) przeobraża się w „drukarnię wydziału wydawniczego", co w sumie daje taki oto rezultat:

„Jednocześnie specjalne biuro wydawnicze ogłuszyło kraj posępną propagandą na temat kierowanego z Moskwy „spisku bolszewickiego" celem obalenia rządu Stanów Zjednoczonych. Nie było niemal dnia, aby spod prasy biura informacyjnego nie wychodziły publikacje o „chwytających za serce" tytułach..." Te „chwytające za serce tytuły" to czysty wymysł tłumacza: W oryginale figuruje słowo *caption*, co oznacza tu po prostu „tytuł". Ale w większości słowników angielsko - polskich słowo to nie występuje. Jest natomiast w każdym słowniku wyraz *captivation* — zniewalanie. Tłumacz skombinował oba pojęcia i oto mamy tytuły „chwytające za serce". Ale tłumacz nie rozumie z reguły tych tytułów i dlatego pisze na stronie 24: *„Prasa, kościół, szkoły, związki zawodowe i stowarzyszenia obywatelskie domagają się informowania opinii publicznej o istotnych celach propagandy komunistycznej"*. Tymczasem w oryginale jest wręcz na odwrót: wzywa się prasę, kościół. etc., by informowały opinię publiczną, etc. Różnica bardzo istotna. Na str. 30 podobne pośliźnięcie. Nagłówek z dziennika „New York Times" podaje tłumacz w następującym brzmieniu: *„Czerwoni planowali zamach, który miał objąć cały kraj"* Tymczasem w oryginale: *„Czerwoni planują ogólnokrajowy strajk"*. Strajk i zamach to dwie różne rzeczy

Nieznajomość terminologii prowadzi do zupełnych absurdów. Na str. 124 czytamy, że Sacco i Vanzetti zostali oskarżeni o *„wykradzenie list płacy"* z dwóch przedsiębiorstw. Otóż nawet amerykański trybunał nie poważyłby się skazać dwóch ludzi na śmierć pod tak nędznym pretekstem. Kradzież „list płacy" jest zbyt drobnym przestępstwem. Ale też akt oskarżenia zarzucał Sacco i Vanzettiemu nie bradzież „list płacy", lecz rabunek pieniędzy, przeznaczonych na wypłatę robotnikom. Sęk w tym, że w słowniku pod *pay roll* znajdziemy „lista płacy". A w codziennym języku amerykańskim słowo to ma dwa znaczenia.

Najwięcej kłopotu przysporzyło tłumaczowi słowo *national*. Dosłownie znaczy to „narodowy". Ale prawie nigdy nie można tego tak tłumaczyć. Przede wszystkim dlatego, że w amerykańskim języku politycznym pojęcie *national* używane jest z reguły jako przeciwstawienie pojęciu „stanowy". Należy je więc tłumaczyć na „ogólnokrajowy", czasem „federalny", nigdy „narodowy". Ale tłumacz o tym nie wie i stąd taki dziwoląg, jak „Republikański Konwent Narodowy", zamiast „ogólnokrajowa konwencja (kongres) partii republikańskiej". Tak samo jak *„National Assen of Manufacturers"* to nie „narodowe" stowarzyszenie przemysłowców, lecz ogólnokrajowe.

Cóż, kiedy tłumacz nie zna również elementarnej terminologii ekonomicznej. Dlatego „amerykański kapitalizm finansowy (sic!) nawiązał tajne porozumienie międzynarodowe z kartelistami (sic!) za granicą..."

Prawdziwą ozdobą przekładu p. Liebfelda są błyskotliwe zwroty stylistyczne w rodzaju cytowanego na wstępie „człowieka z gatunku codziennej odmiany ogrodowej", lub: *„panowała atmosfera porozpinanych kamizelek, nóg na stole, gęsto rozstawionych spluwaczek"* (str. 69). Słynne zdanie *„Prezydentura była na sprzedaż" (Presidency was for sale)*, które przeszło już do codziennego języka politycznego Ameryki, p. Liebfeld tłumaczy z właściwą sobie elegancją stylu na *„Stolec prezydencki był na sprzedaż"* (str. 59). Ten „stolec" powtarza się zresztą kilkakrotnie w innych miejscach książki.

Niemal na każdej stronicy znajdują się pomyłki w rodzaju „konfident" zamiast „mąż zaufania", „kompilować dane" zamiast „zbierać dane" (jak wiadomo, przy tłumaczeniu najgroźniejszą pułapkę stanowią słowa, które w obu językach mają podobne brzmienie, ale zupełnie inne znaczenie...). Koroną wszystkiego jest rewelacja na str. 307: *„Olbrzymie domy towarowe w hitlerowskich ośrodkach zagłady..."* Chodzi oczywiście o magazyny, składy *(warehouse* — ale *ware* znaczy *towar* a *house* — *dom*, stąd „dom towarowy". Dla informacji p. Liebfelda: dom towarowy w Ameryce nazywa się *Department store*, z czego nie wynika, że należy to tłumaczyć na polski jako „sklep wydziałowy"). Tym systemem przełożył p. Liebfeld tajemnicze dlań słowo *headline* — nagłówek gazetowy, na „wiersz tytułowy", bo *head* znaczy (m. in.) *tytuł*, a *line* — *wiersz, linijka*.

Moglibyśmy cytatami z przekładu p. Liebfelda wypełnić całe kolumny druku i jeszcze byśmy ich nie wyczerpali, ale nie chodzi tu o gromadzenie materiałów do camery obscury. Chodzi o to, by książki przekładane były nie przez tłumaczy „z gatunku codziennej odmiany ogrodowej", ale przez tłumaczy z prawdziwego zdarzenia. (Nie próbujcie zwrotu „tłumacz z prawdziwego zdarzenia" przekładać dosłownie na angielski. Wyjdzie wam taki sam dziwoląg, jak owa „codzienna odmiana ogrodowa". To jest właściwość wyrażeń idiomatycznych — o czym p. Liebfeld nie był, zdaje się, poinformowany).

Stefan Arski

Z działalności sekcji twórczych ZLP

SEKCJA POEZJI

Ostatnie posiedzenie Sekcji Poezji w dn. 26.III. poświęcone było twórczości Mieczysława Jastruna. Wprowadzenie do dyskusji stanowił essay Ludwika Flaszena o całokształcie twórczości poety. Zagajenie to wzbudziło wiele zastrzeżeń w dyskusji. Ujmowało ono całokształt twórczości poety zarówno przedwojennej, jak i obecnej w jakimś pozahistorycznym aspekcie, poruszając się cały czas wewnątrz jastrunowskich kategorii i uwypuklając przede wszystkim jednolitość postawy poetyckiej autora „Rzeczy ludzkiej". Te błędy referatu podkreślali dyskutanci. Arnold Słucki zwrócił uwagę na przełom zaszły w poezji Jastruna po roku 1945. St. R. Dobrowolski również podkreślił różnicę między idealistycznym światopoglądem, dominującym w przedwojennej twórczości poety i nowym, materialistycznym spojrzeniem na człowieka i historię po wojnie. Dobrowolski pokazał również, jaki to wpływ miało na rozwój środków poetyckich Jastruna, na konkretność metaforyki, treść ideologiczną liryki poety. Zwrócono także uwagę na ścisły związek poezji Jastruna z tradycją literacką oraz na to, jak równolegle ze zmianą światopoglądu filozoficznego poety zmienił się system odwoływania się do przeszłości i reminiscencji literackich. O ile dawniej Jastrun sięgał do wzorów poezji symbolistycznej, o tyle teraz widzimy jego ścisły związek z wielką tradycją postępowej poezji polskiej, a także z tradycją pieśni rewolucyjnej. Przemiany te zaszły nie w kręgu jakiejś wewnętrznej ewolucji filozoficznej, ale pod naciskiem zewnętrznych, historycznych wydarzeń. Jacek Trznadel, w ciekawej i bogato udokumentowanej wypowiedzi, przeprowadził szczegółową analizę przedwojennej i obecnej twórczości poety, i podkreślił sprzeczności nurtujące wbrew teoriom Flaszena już przedwojenną twórczość poety, jej dwunurtowość, z jednej strony akcenty realistyczne, niemal rewolucyjne, z drugiej mistycyzm i postsymbolistyczną zadumę nad czasem. Jerzy Putrament zwrócił uwagę na dwa momenty, opóźniające rozwój poety: 1) wtórność — czerpanie inspiracji przede wszystkim z lektury, a mniej bezpośrednio z otaczającego życia, 2) przemawianie często do nieprzekonanego inteligenta, a nie do klasy robotniczej i przez to bardziej obserwatorski, bierny stosunek do problematyki naszego życia politycznego.

W podsumowaniu referent przyznał słuszność wielu wypowiadanym w dyskusji zarzutom, utrzymywał jednak, że problem ideowego zróżnicowania poezji Jastruna znalazł wyraz w jego referacie, mimo niewyprowadzenia w toku analizy zasadniczych wniosków ideologicznych. Na zakończenie zebrania zabrał głos Mieczysław Jastrun. W wypowiedzi swej podkreślił przełomowe znaczenie, jakie dla rozwoju jego twórczości miało zetknięcie się i coraz bardziej pogłębione przyswojenie zasad ideologii marksistowsko-leninowskiej. W związku z poruszanym w dyskusji problemem stosunku jego poezji do wielkiej tradycji narodowej zaznaczył on m.in., że ten żywy stosunek do tej tradycji wyraża nie bierną kontynuację, lecz czysto polemiczne nawiązywanie do problematyki poetyckiej przeszłości, czemu zazwyczaj starał się w swojej poezji dawać wyraz.

A. B.

SPROSTOWANIE

Do numeru 13 (105) „Nowej Kultury" wkradły się następujące błędy: na str. 1 w artykule Włodzimierza Sokorskiego w w szpalcie 3 w. 37 od góry zniekształcone zostało zdanie zaczynające się od słów: „Uderzającym zjawiskiem... Zakończenie tego zdania winno brzmieć: dla walk i osiągnięć innych narodów."

Na str. 2 w artykule „Dyskusja o dramaturgii w ZSRR... pierwszy śródtytuł winien brzmieć **„Prawdomówność** jest dowodem siły" a nie jak mylnie podano **„Przełomowość..."**

W tymże numerze na str. 12-ej nie podano omyłkowo autora rysunku p. t. „Kto drugi tak bez świata okląsków się zgodzi iść...", którym jest **Jerzy Flisak.**

Redakcja

ROZSTRZYGNIĘCIE KONKURSU

na propagandowy utwór literacki na temat nowej żarówki krajowej

(Jury konkursu: Antoni Słonimski i Artur Maria Swinarski)

Jury komunikuje, że pierwszej, drugiej i trzeciej nagrody ze względów zrozumiałych nie przyznano. Poniżej publikujemy utwory wyróżnione.

K. I. GAŁCZYŃSKI **(Wyróżnienie pierwsze)**

ŻARÓWKA
MAŁE ORATORIUM ŚWIECKIE

I

ALLEGRO REPRESENTATIVO

Żarówko planowana,
żarówko wykonana
na dzień przed terminem!
Bańka szklana i drucik,
a w druciku kogucik
pieje godzinę.

II

CONCERTO GROSSO
(A CAPELLA)

1

(Vox humana
w latarce Diogenesa):

Pięciu ludzi: człowiek, l'homme,
człełowiek, der Mensch, gentleman go home.

2

Vox cœlesta:

Pięć świateł: Breughel, Bosch,
Giotto, Kobzdej i Wit Stwosz.

3

Vox divina:

Pięć pochodni: Dante, Heine-Medina,
Korcelli, Cinzano i Jan z Lublina.

4

Vox gloriosa:

Pięć gwiazd: Eichler, Andryczówna,
Natalia, Stern Anatol, Bittnerówna.

5

Finał
(unisono):

Pięć żarówek — żyrandol jak kolia Ofelii
płacze światłem i cicho stęka:
ton na niewidzialnej strunie wiolonczeli,
smyczek niewidzialny, niewidzialna ręka.

III

INTERMEZZO
(QUASI RECITATIVO SUB SPECIE AETERNITATIS)

1-go kwietnia, anno 1952, na Teodory, przyśniło się Anatolowi Sternowi, że jest kometą. Po przebudzeniu Anatol przeczytał w Sennik. Egipskim (edycja florencka, wydanie drugie, z oficyny Bardini & Castori): „Kometę widzieć — kup żarówkę!"

Na dworze padał deszcz.

IV

TORQUATO TASSO
(AB OVO)

Serafinom świeci Wielka Niedźwiedzica.
Blask łuczywa płonął Piastom i Rzepisze.
Tobie, Janie Czarnoleski, z wosku świca.
A Bachowi kapał olej na klawisze.

Któż nokturnom twym przyświecał, monsieur Chopin'ie?
Nostalgiczny, cierpki księżyc nad Paryżem,
zatopiony, niby w Styksie, w kantylenie,
w drobnych kropkach — przed kropkami drobne krzyże: e-dur.

Herr von Goethe — olimpijska błyskawica
hat beleuchtet Ihren „Faust, eine Tragödie".
Nad „Onieginem" zagarielałś żar-ptica,
darogoj Sasza, ty kudriawyj, ty pabiednyj.

Trystanowi i Isoldzie w Kornewalii
zapałały żagwie fanfar i klarneto.
A poecie i Natalii, o, Natalii
świeci żarówka z Pedetu.

WIKTOR ANDRZEJ BUTNY **(Wyróżnienie drugie)**

Ech była kiedyś lamp żółtość
W lichtarzach dni stearyna świec
A kiedy było siódmej wpół do
Do szkoły bratny trzeba było biec

Na bieli tablic czernił się kredą
Spiętrzał się grzywną godzin czas owy
Szafot katedry nad głów czeredą
Budował belfer nasz wróg klasowy

Więc dzisiaj krzyknę pisarzom tak
Naciśnij nogą twych snów prądnice
I wieżą ciśnień dni szachownice
Przekreśli prądem włączony kontakt

Niech nad wierszami ślęczą tam różni
Dla nas poezja pracą na dniówki
My i bez prądu i bez żarówki
Świecić umiemy naszych słów próżnią.

TADEUSZ ROŻEWICZ **(Nagroda pocieszenia CHPE)**

LAMPA

Lampa okrągła jak o
Lampa świeci
dziewczynka odwróciła się ode mnie
do ściany
dziewczyna odwróciła się Ja
się nie dziwię
ja znam tylko smak chałwy
w sklepie pełno chałwy
w sklepie pełno
bo lampa świeci
dziewczynka ma jedno oko
drugie ucho
na biurku leży wiersz
źle napisany
lampa świeci
jedna kropla potu
rozpuściła bryłę szkła
deszcz mgła Wielbląd
dziewczynę można nosić na rękach Ale
poco
lampa świeci

SPRAWOZDANIE

z posiedzenia łącznego sekcji twórczych ZLP z dnia 1 kwietnia br.

(Protokółowali: kol. kol. A. Słonimski, A. M. Swinarski i W. Kopaliński).

Kolega Przewodniczący. (wstaje opierając się na lasce i na przedwojennym dorobku powieściowym) Proszę kolegów, posiedzenie dzisiejsze poświęcone będzie rozważeniu sytuacji, w jakiej znalazła się nasza poezja i nasza proza w dniu pierwszym kwietnia bieżącego roku. Najpierw nastąpi zagajenie a raczej zagojenie, gdyż wydaje mi się, iż wymaga tego stan zapalny w jakim znalazła się część naszych młodych pisarzy. Po zagajeniu nastąpi otwarcie okien, po zamknięciu okien nastąpi otwarcie dyskusji, po zamknięciu dyskusji, na dole w kawiarni klubu literatow, w małych zamkniętych kółkach nastąpi nieoficjalna część, której cechą, niech mi wolno będzie wierzyć, będzie, całkowita otwartość wypowiedzi. Głos ma Kolega Uzgodniony.

Kolega Uzgodniony. Towarzysze i koledzy. Aby dać wam pełny obraz naszej współczesnej poezji wystarczy gdy omówię tu utwory jednego tylko z młodych naszych poetów, gdyż w jego utworach baczny krytyk literacki odnajdzie wszystkie cechy typowe dla niego samego i dla jego naśladowców i antagonistów. Mam tu na myśli oczywiście działalność poetycką kolegi Andrzeja Wiktora Butnego. Proszę kolegów. Niejednokortnie zajmowałem tu stanowisko niepopularne i bezkompromisowe i z tej drogi nie zamierzam ustąpić ani na jotę. Dlatego mówiąc o poezji kolegi Andrzeja Wiktora Butnego zaryzykuję dość śmiałe twierdzenie. Wiem, że to co powiem wywoła falę protestów, ba, być może oburzenia, ale to nie wpłynie na zmianę mego stanowiska. Otóż pozwolę sobie stwierdzić z całą stanowczością i z całą odpowiedzialnością za słowo, że poezja kolegi Butnego ma swoje wady i ma swoje zalety. Tak! Być może pozornie wyda się to paradoksalne i wręcz niemożliwe, aby ten sam utwor mógł posiadać zarówno wady jak i zalety, ale pragnę tu przypomnieć kolegom, że podobne fakty zdarzały się już w historii naszej literatury, jak to udowodnili koledzy Wykott i Małżyk i fakt ten jest tylko potwierdzeniem ciągłości naszych tradycji narodowych.

Kol. Szydło. Słusznie.

Kol. Przewod. Proszę nie przerywać.

Kol. Uzg. Właśnie o to chodzi aby nie przerywać tej ciągłosci. Ale chodzi jeszcze o coś więcej. Chodzi oto aby nawiązywać, walczyć o jakość, pogłębiać, uwidoczniać i walcząc ze schematyzmem ukazywać typowość nie zaniedbując uwidoczniania adekwatnych jakości rzeczywistości realistycznej i przekrojów typowości na danym etacie państwowym.

Kol. Sobiepański. Proszę o wyjaśnienie, kogo kolega miał na myśli mówiąc o etacie państwowym.

Kol. Przewod. Proszę kolegów, znam kolegę Uzgodnionego od wielu lat i mogę zapewnić, że kolega Uzgodniony nigdy nie miał niczego i nikogo na myśli. (wrzawa) Proszę ciszej!

Kol. Czujka. Proszę głośniej!

Kol. Uzg. Proszę kolegów, reasumując pragnę jeszcze zaznaczyć, że poezja kolegi Andrzeja Wiktora Butnego pod względem formalnym jest to poezja trochę trocheiczna ale jednocześnie monotonnie monotoniczna i przy braku rymów męskich, żeńskich i nijakich jest poezją średniówkową.

Kol. Małżyk. To co mówicie to jest Marr. Nie czytaliście Maeurbacha i Haberbusza.

Kol. Pośmianowski. Czyli marazm marryzmu albo marryzm marazmu. Ha, ha, ha...

Kol. Klasota. Proszę kolegów. Zgadzam się całkowicie z uwagą tow. Małżyka. I ja również nie czytałem Haberbuscha i Schielego. Nie czytałem również Heinego, Karola Maya, Bernarda Shaw, Przyborowskiego, Dantego i Zuzanny Rabskiej, ale właśnie dlatego pragnę zwrócić uwagę na pewne zjawisko groźne dla naszej współczesnej poezji i prozy. Jest nim czytowładztwo. Wytworzyło się lekkomyślne pojęcie, że czytanie pomaga do skończenia książki. Mogę zapewnić kolegów, że skończyłem nie jedną książkę i nie jednego autora bez czytania. Czytowładztwo powoduje, że pisarze nasi odchodzą od rzeczywistości i od konkretu.

Kol. Klasota Słusznie... Mam tu listę pisarzy, którzy od poprzedniego czwartku znowu oddalili się od zagadnień aktualnych. Mam tu zwłaszcza na myśli kolegę Gołobieda, który przez ostatnie parę tygodni odsunął się od aktualności znowu o paręset lat.

Kol. Gołobied. Protestuję. Właśnie wczoraj przerobiłem „Krzyżaków" Sienkiewicza na sztukę i dzisiaj na życzenie Generalnej Dyrekcji z powrotem przerobiłem tę sztukę na powieść. Również ostatni mój utwór jest najściślej związany z palącą problematyką dzisiejszą.

Przewod. Jeśli tak jest istotnie, proponuję, aby kolega Gołobied odczytał inkryminowane fragmenty. (wrzawa) Proszę o ciszę. Przypominam kolegom, że nie schodzimy się tu dla przyjemności.

Antoni Gołobied (czyta urywek z XVII tomu „Bolesława Chrobrego").

Przeze puszcz wiedłać ścieża, hej żywiedłać. Kądy spoźresz pła a mszary, huszcze a jaszcze; gęstew chruścieli, parzenic, wżdyż takoż dąbców jesienicą farbionych, kądy spoźresz. Kole ścieży kwitnęły mechła miętko, puchliwie; pachły niezabudy, zezule, firleje, szczawieje, paprochy, czmerechy...

We wtę a we wtę fyrały gołubce k niebiesiom, kany hań syrokomle świergoliły ze liściewia cim cim cim cim. Szumało szemliło, szuściało nibyć gęsiel a drumel a fujar a piszcz — ot jakić baj-baj z puszczu, jakić z niego. Wedle jezierza nynie piesień szedła rzewliwa:

„Ładosz, ładosz, ładosz,
łońskim końskiem władosz.
A latosi, a latosi
tosi łapci, łapci tosi..."

Ciągiem ta piesień, ciągiem ten graj.

Ścieżą ode Gniezdna mkał gonko Urgacz Pryszczowic, barczaty Czeszko z podle Prahy, na krukim źreble; przywdzian świątkowo, we krasej ciasnosze, giełczych skórzniach a śrybnej zbroice. Za Urgaczyskiem klaczko, na klaczce swak, szurzy a drug onego, kędziorny Litwiniuk, mianem Karpuszko, w hyrnych gaciach. Przy niech psiamać ze szczekiem. Lelują wabiona.

Półprzypodniósł się Karpuszko z końska, mołwi:

— Spoźraj or-ot tamok, lubny Urgaczu Pryszczowicu, ksze! Wielgie kupsko dziewczyńsk wdałych bieża k nam. Łoj Lelumż ty, Polelum, coże za krasawnice!

— Naisto, chęta cna me biere.

Chąsą ode Rzycic Dolnych letą dziwy: Lenica z rozą wenedą w prawiczy, smagawa Dymsza z Kociszczem w łoni, tudzie Wyka chędożna a Brzechwa o gałach czernych a wrazem inksze.

— Na zdar, churlęgi! — rzeknęła Lenica z uniżenym dygatem. — Grafinia Breza przybosiów do zamecznika praszają. Doma mać Zaruba narychtuje waściom kurcz lubo kacz. Pieniąchów nie lza. Woików darmochą uraczem. Wieczerz rychle zlegnie w puszcz, tegdy nuże na burg brezową Hocem!...

Podle broną zamecznika parób, ze sulicą na obsztorc, wachę trzymię. Gładysza grafinia u pryzby, małżona burgmajstra, caluchna w kosach błych kiej łyko, a karafiołach.

— Wej! Juże som. Blwać a płast, — burkła k parobowi, — hej me krzidel ano ano, prsz łoma piasta kleć drdę uch brna mżel, prsz drdę, prsz drdę!...

Kol. Pośmianowski. I panu Bogu Czeszkę i djabłu Kuśmierek! Ha, ha, ha.

Kol Przew. Dziękuję koledze Gołobiedowi za odczytanie ustępów a raczej ostępów jego prozy. Czy nikt z kolegów nie zechce zabrać głosu?

Kol. Pośmianowski. Trzeba mu było zabrać głos za nim zaczął mówić. Ha, ha ha.

Przewod. Zwracam koledze Pośmianowskiemu uwagę, że już po raz trzeci usiłuje podstępnie popełnić dowcip i przywołuję go do porządku dziennego. Czy nikt nie zapisuje się do głosu? (cisza) No. W takim razie głos ma kolega Spjewak.

Głos. Niema go na sali.

Przew. W takim razie zamykam dyskusję... A, kolega Pan Jarandowski. Udzielam głosu.

Pan Jarandowski. Proszę kolegów. To ja tu rzadko bywam i ta ja tu słyszę bezprzykładne rzeczy. Mówi się słowa „pisarz", „literatura" ale te pojęcia poddać trzeba alchemicznej analizie słowa. Zacznijmy od słowa „pisarz".

Wyrazy: pisarz, autor, literat, stosowane być powinny tylko do istot doskonałych, wystarczająco mistycznych, których poznanie odbywa się wyłącznie w nich samych, duchów **par excellence** gabinetowych **(zoon gabineton)**, pasowanych na rycerzy talentu. W starożytnej Grecji posiadanie talentu nie było pojęciem spornym i mglistym. W owych promiennych czasach talent zawierał 60 min, to znaczy około 26 kg czystego złota.

Dziś literaci zagubili przeważnie attycki sens powołania pisarskiego, mieszając się z gwarnym, hałaśliwym plebsem, biorąc na siebie przeróżne obowiązki obywatelskie, nie stroniąc od zgromadzeń publicznych, próbując nawet **ire terrenum** (wyjeżdżać w teren), czyli, jak mówi Horacy, **in aeternum exsilium.**

A przecież czystość myśli i sztuki wymaga trybu życia klaustralnego, konwentualnego! Tylko zamknięcie się w swoim **rus in urbe**, w celi eremity zapewnić może ową lukrecjuszową goryczkę, **amari aliquid**, jak przyświadczają Szymon Stylita **(le style c'est l'homme!)**, Santon, Diogenes, Tymon Ateńczyk i Zimmerman.

Mówiło się tu o warsztacie pisarskim. Ta co to jest warsztat? To miejsce pracy pisarza.

Cela pisarza powinna być zwierciadłem jego cudactw i nawykow; obowiązuje tu jednak prostota: plafon kryty mozaiką, po za tym — nieco El Greków, Il Ghirlandajów, girland, intagliów, sgraffitów i gemm. Na miękkim dywanie — hermy, hafty, fiolki z narkotykami, jeden czy drugi Apelles (mogą być od biedy wczesne rzymskie kopie). Dom pisarza powinien być wyłożony grubą warstwą korka — od ulicznych hałasów, pochodów itp. — a odrzwia zastawione starym, wolterianskim fotelem. Szanujący się autor nie używa papieru: kupując papier mógłby wszak przez pomyłkę kupić dzisiejszą gazetę, a wtedy biada natchnieniu!

Pisać przecież można, wzorem Mallarmégo, na bibelotach, dzwoneczkach, serwantkach, aksamitkach, saszetkach, ptifurkach i drażetkach, wkomponowując się w ten sposób w samo życie.

Ważnym wydarzeniem w życiu literata jest posiłek. Orkiestra smyczkowa, ukryta za kotarą z ciężkiej , wyprawnej skóry łosiabyka, rozprasza pogoń twórczych myśli pisarza-epikurejczyka, pozwalając mu na bezbłędną percepcję płatka cielistego łososia i wykwintnego bukietu starego burgunda.

A teraz, zastanówmy się czym jest temat pisarski. Tematu się nie szuka, przywodzi go natchnienie. Dzieło literackie jest zjawiskiem językowym, a słowo — tajemnicą. Czekając natchnienia można zająć się obmyślaniem imion swych bohaterów, oraz nazw miejscowości, w których będą działać. Jakże często imię trafnie obmyślone daje nam pomysł dzieła! Szukajmy tedy!

Literat godny tego miana objawia swe kaprysy i dziwactwa w stroju, uczesaniu i akcesorjach pracowni. Li Taj-po pisał na łódce, goniąc odbicie księżyca w fali, Artur Schnitzler — zaglądając ludziom do gardła, Daniel d'Arthez — zatopiony po uszy w Balzaku. Często gęsto, odwiedziwszy kolegę-pisarza, znajdujemy go przy pracy w chlamydzie spiętej na nagim ramieniu, w kasku na głowie, zaimprowizowanym na prędce choćby z napełnionego jeszcze lodem kubełka od szampana! Domyśleć się łatwo, że opisuje właśnie wyprawę Argonautów.

Ciosem, ktory najboleśniej dotknął literaturę, był bez wątpienia wynalazek druku. Setki tysięcy bezosobistych, podobnych do siebie egzemplarzy nosi w sobie obmierzłą pospolitość masowej produkcji. Zdarzają się dziś nawet twórcy, ktorzy godzą się na to, aby (o, horror!) drukowano ich utwory w gazetach! Los tych gazet jest wiadomy: odbite zbutwiałą czcionką na poślednim papierze spływają niezabawem meandrami podziemnych spustów.

A jak było w przeszłości?

Nawet złoty wiek Augustów i Mecenasów nie stwarzał dla pisarza zbyt idylicznych warunków życia. Gdy Horacy pisze w **De Arte Poetica: „Nonumque prematur in annum"** (co znaczy: „Zatrzymaj pan sobie ten rękopis jeszcze z dziewięc lat!"), albo w Satyrach: **„Contentus paucis lectoribus"** („Musi się pan zadowolić małym nakładem"), są to z pewnością świeże jeszcze echa rozmów z wydawcami.

Powtarzajmy przeto za Nazonem: **„Multa vetustas lenit"**, co znaczy mniej więcej: „Do wszystkiego można się przyzwyczaić".

A nieśmiertelność przyjdzie sama. Oto parę pobieżnych uwag. Resztę znajdą słuchacze w moim dziele „Dysk olimpijski".

Kol. Temperament: Stuł dysk!

Kol. Przewodniczący. Przywołuję kolegę Temperamenta do porządku. Proszę o nie przenoszenie słownictwa dyplomacji do naszych obrad. Głos ma kolega Uzgodniony.

Kol. Uzgodniony. Mogę z przyjemnością stwierdzić, że dyskusja oświetliła zagadnienia przeze mnie tu poruszone w sposób różnorodny i interesujący. Zarówno wystąpienia kolegow Klasoty jak i Pana Jarandowskiego uwydatniły troskę o ilość i jakość, nacechowane były realistycznym i postępowym nurtem przemian dogłębnych nawiązujących do tradycji narodowo-demokratycznych i na drodze poszukiwań typowości bohatera pozytywnego oraz przy próbach wytyczenia drogi nawrotnej samokrytycznego schematyzmu osiągnęliśmy etap rozwojowy zgodny z postulatami krytycyzmu romantycznego i romantyzmu krytycznego, o którym trafnie wyraził się kolega Wykott, że jest.

Kol. Szydło. Słusznie!

Kol. Przewod. Na tym zamykamy posiedzenie dzisiejsze. (Burzliwe oklaski, przechodzące w awację).

Listy do redakcji

Szanowny Panie Redaktorze,

W recenzji z filmu „Młodość Mickiewicza" ogłoszonej w ostatnim numerze Nowej Kultury znalazło się parę nieścisłości, które pozwalamy sobie sprostować. Nieprawdą jest iż w filmie „Młodość Mickiewicza", Mickiewicz w ogóle nie występuje. Autorzy scenariusza przewidując podobne zarzuty pokazali Mickiewicza nie raz ale d w u k r o t n i e Po raz pierwszy widzimy poetę w scenie grzybobrania a po raz drugi na pogrzebie Hercena (trzeci z lewej strony).

Z poważaniem Film Polski
(podpis nieczytelny)

Do Redaktora „Nowej Kultury"

Recenzent „Nowej Kultury" pisząc o filmie „Młodość Mickiewicza" nie zaprotestował przeciw całkowitemu pominięciu tła historycznego. Pokazuje się ustawicznie twarz Mickiewicza: deklamuje się wiersze, który każdy zna jeszcze ze szkoły, wreszcie pokazuje się pejzaże, które każdy może sam sobie w naturze oglądać, a pominięta jest częściowo lub całkowicie rola związków młodzieżowych i stowarzyszeń kobiecych, organizacja straży ochotniczych, sytuacja sanitarna oraz działalność związków wolnomularskich we Francji i w Konstantynopolu. Nie mówiąc o tym, że przez pominięcie takich postaci jak żona Gambetty i brat Nowosilcowa wypaczono całkowicie prawdę o Mickiewiczu.

Bez poważania
(podpis nieczytelny)

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 14457