



NOWA KULTURA

TYGODNIK ZWIĄZKU LITERATÓW POLSKICH

Cena 1.20 zł — 8 stron

Warszawa, 14 listopada 1954 r.

Nr 46 (242) Rok V

ADAM TARN

Konfrontacja z Vilarem

W liście z Moskwy, Wiktora Woroszyński pisał o przedstawieniu „Cyda” w wykonaniu Teatru Polskiego („Nowa Kultura” Nr 42): „Nie jestem pewien, czy „Cyda” reprezentuje istotnie ów „teatr ogromny”, do którego wizji z takim naciskiem nawiązuje reżyser Edmund Wierciński. Sądziłbym nawet, że daleko „Cydowi” do te-

naturalistycznych figurki w naturalistycznych obrazkach, które są „jak żywe”.

Nie chcę przez to powiedzieć, oczywiście, że styl Vilara jest jedynie możliwy. Ale od kilku lat zaczęliśmy zatracać umowność teatralną i poczucie rzeczywistości. Nie jest to sprawa takiej czy innej konwencji. Przytłacza nas balast inscenizacyjny, dusi iluzjonizm. Wyobraźnię widza kępuje wizual-

niejsou, gdzie aktor stoi, nie ma „źródła światła”, tzn. lampy albo okna, albo ognia w kominku, czy bodaj niedomkniętych drzwi. Wszystko jest podporządkowane wizualności. I jeszcze im mało! Nasi scenografowie skarżą się na autorów współczesnych, że hamują ich porywy twórcze w jakimś głupim wnętrzu, w czterech ścianach pokój czy biura.

„Dziś nasi koledzy z sekcji dramatycznej ZLP — pisał niedawno Jan Kosiński w artykule pt. „Lament scenografa” („Przegląd Kulturalny” Nr 38) — naśladować złoty wiek literatury francuskiej, zamiast „Palais”, zaproponowali nam „Bureau a volonté”, a biorąc ściślej, w ogóle zrezygnowali z wizualności i piszą słuchowiska, a nawet gorzej, bo w prawdziwych słuchowiskach, obdarzonych większą swobodą konstrukcyjną, potrafią oni czasem działać na wyobraźnię wzrokową słuchacza. (...) Musimy sobie powiedzieć, że jakkolwiek proporcje mogą tu być różne, dialog napisany wyłącznie dla słuchacza, dialog, w którym widzenie pozwala jedynie łatwiej rozróżnić mówiące osoby, nie jest jeszcze teatrem, zwłaszcza dziś, w dobie radia oraz w dobie filmu, który operując zbliżeniem, zwiększa atrakcyjność kameralnej gry aktorskiej”.

I znowu, w konfrontacji z Vilarem występuje niebezpieczeństwo takiego rozumienia teatru. Vilar mniema, że nawiązuje do złotego wieku literatury francuskiej — że gra tak, jak Corneille’a grali w XVII wieku, jak Molière grał swoje komedie. Czyż z tego powodu „dialog napisany wyłącznie dla słuchacza”, dialog w „Cydzie”, w „Don Juanie” nie jest teatrem? Teatrem współczesnym, naszym? Czy w dobie radia i filmu musimy koniecz- nie z teatru robić widowisko? Nie mam nic przeciw temu, żeby teatr był widowiskiem. Ale rola programowa teatru — że użyję wyrażenia Woroszyńskiego — nie może i nie powinna być ograniczona w ten sposób. Vilar zresztą pokazał, że i w teatrze można operować zbliżeniem. Jego reflektory punktowe tak bardzo potęgują trójwymiarowość twarzy i postaci aktorów, że dziś jeszcze, po miesiącu, widzę ich grę oczu, każde uniesienie brwi Rodriga - Philippe’a, każdy półuśmiech Don Juana - Vilara. Widzę i pamiętam aktora, słyszę jego głos, je-

go intonacje. Widzenie to zaostrza moją percepcję, pobudza moją wrażliwość, kiedy na nowo czytam tekst. I to jest wielkim zwycięstwem teatru.

Sila przekonania, jaka bije z teatru Vilara, wynika właśnie stąd, że cała nasza uwaga skupia się na aktorze, ponieważ i reżyser i aktor skupiają się na tekście, a nie na sytuacjach. Sytuacje u Vilara nie są zafiksowane, nie tak ściśle przynajmniej, jak to u nas się dzieje. Mówiąc o swojej pracy z aktorami, Vilar opowiadał nam podczas spotkania, zorganizowanego przez SPATIF, że największą trudnością w repertuarze klasycznym jest wejście w rolę, którą się zna z niezliczonych przedstawień. Aktor umie tekst na pamięć, sztukę przeważnie zna jeszcze z gimnazjum. Zdawałoby się, na co tu próby analityczne? Ale Vilar zmusza aktora do takiej analizy tekstu, do wydobywania zeń tyle nowego, do takiego „wzycia się” w postać, że aktor nie może już usiedzieć przy stole i aż się rwie do sytuacji. I wtedy — mówi Vilar — praca nad rolą jest właściwie skończona. Trzeba grać, improwizować. Tak Stanisławski prowadził próby, z tą ogromną różnicą, oczywiście, że Stanisławski nie wypuszczał spektaklu w tej formie. Vilar puszcza aktora samopas, po sprawdzeniu, że znalazł odpowiednią interpretację, swój wyraz własny, że nie imituje innego aktora, nie powtarza zasłyszanych intonacji, nie gra tylko siebie. Sam Vilar zresztą wystrzega się jak ognia pewnych swoich gestów, które robi w życiu. Inaczej mówi w życiu, innym głosem, niewyraźnie i polykając słowa, a inaczej na scenie. (Nie jest to wprawdzie koniecznym atrybutem wielkiego aktorstwa — że przypominę Jaracza, który zawsze mówił swoim głosem — ale nasuwa się tu porównanie z wspaniałym Aniełkowem, który w roli admirała Makarowa w „Port Arturze” dźwięczy szlachetnie jak aksamitny baryton, w roli inżyniera Czerkuna w „Barbarzyńcach” brzmi matowo i głuchło, a grając Bielogubowa w „Intratnej posiadzie” ma głos wysokiego i słodkawego).

Jakże dalecy tu jesteśmy od szkoły niemieckiej, gdzie reżyser narzuca aktorowi każdą sytuację, każde poruszenie. „Za krzesłem! Za krzesłem! Wróć!” woła reżyser na

próbie sytuacyjnej w „Deutsches Theater” w Berlinie. U nas, reżyser zapytałby tylko, czy aktor istotnie woli przejść przed krzesłem, poczem aktor spróbowałby przejść za krzesłem, powtórzyłby sytuację, przestawiłby krzesło, przeszedłby jeszcze raz przed krzesłem i za krzesłem — i wreszcie zafiksowano- by, że przechodzi za lub przed. Vilar, w ostatniej swej scenie w „Don Juanie”, którego widziałem (muszę się przyznać) dwukrotnie, w innej pozie zastygł przed śmiercią za drugim, tylko ręce z rozczepionymi palcami wznosił jednakowo. I co najbardziej charakterystyczne — i co bardzo przypomina ideał Stanisławskiego (wbrew jego epigonom): Vilar improwizuje jakąś sytuację, jakiś gest, ton, partner chwytą to w lot, obaj czują, że tak jest lepiej niż było poprzednio, ale tego nie fiksują. Następnym razem zagrają tę scenę jeszcze inacz- nie.

Ten powiew dell’arte w teatrze Vilara nie jest jednak niczym innym jak ciągłym doskonaleniem wyrazu aktorskiego, ciągłym pogłębianiem tekstu, coraz bliższym przyswajaniem go sobie. Realizm Vilara dąży do środków coraz prostszych i bardziej skutecznych. Jest to jego recepta, żeby przedstawienie nie starzało się, nie kostniało. Aktor, w tym teatrze, myśli, a nie powtarza. I chociaż nie wszyscy członkowie zespołu są dobrymi aktorami, najlepsi spośród nich osiągnęli taką giętkość, finezję i różnorodność wyrazu, jaką pokazał Jean Deschamps w czterech rolach, w których go widzieliśmy — jako Don Diego w „Cydzie”, Don Carlos w „Don Juanie”, Don Sallust w „Ruy Blasie” i Walery w „Skapcu”. Inteligencja i skala tego aktora, który jako Don Carlos był liryczny i młodzieńczy, a w roli Don Sallusta zimny i niebezpieczny, podczas gdy w „Cydzie” wzruszał starczą rozpaczą i dumą, żeby jako Walery zabłysnąć dowcipem, jest wyjątkowa i rzadko spotykana nawet u znakomitych aktorów. Gérard Philippe, który oślnął nas w „Cydzie”, użył jednak tych samych środków aktorskich w „Ruy Blasie”.

Ale Vilar jako reżyser i inscenizator powiedział nam przynajmniej tyleż, co Vilar jako aktor: „Zaryzykowałbym nawet twierdzenie, że jako inscenizator powiedział nam więcej, niż jako aktor, ponieważ zmienił zasadniczo podejście niektórych naszych krytyków do molierowskiego „Don Juana”. Cztery lata temu, pisząc o inscenizacji Bohdana Korzeniewskiego, Jaszcz zapytawał w „Teatrze” (Nr 6, 1950): „Jaki jest cel, jaki może być celem grania molierowskiego Don Juana na scenie polskiej w 1950 roku? Popis świętego reżysera, pragnącego pokazać, że nie ma dlań inscenizacyjnych trudności, że rozsupła wszelkie splątania, odczyta wszystkie rebusy, rozświetli zaciemnienia, rozszyfruje wieloznaczności, rozproszy wszelkie wątpliwości, jakie Don Juan dzisiejszemu widzowi nastro- zca i nastrozczać musi? (...) Arcydzieło molierowskie... Stop, czy rzeczywiście arcydzieło? Czy rzeczywiście komedia Molière’a o Don Juanie jest utworem miary komedii molierowskiej o Tartuffie lub Alceście? Nie dajmy się баламудzić oso-

TADEUSZ RÓŻEWICZ

CZOŁG-POMNIK

Czołg
Pancerny czerep
na granitowym cokole
pomnik spalonych ludzi
wśród łagodnego zieleńca

Szanujcie zieleń i kwiaty

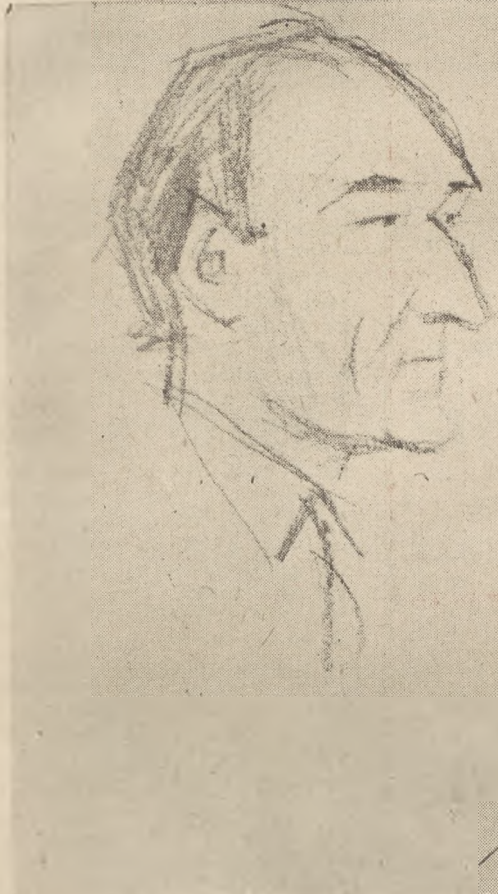
Tu przed dziesięciu laty
z pancernej wieży czarnej
wyskoczył płomień żywy
i krzycząc
gasi

Róże płoną
lasy stoją
w ciszę złocistą odziane
Świecą imiona
odbudowanych miast

Szanujcie zieleń i kwiaty

I czcicie płomień żywy
który za wolność tej ziemi
młody i jasny zgasi.

1954 r.



Jean Vilar

Rys. Władysław Daszewski

go, mimo ambitnego wystawienia. Ale nie miejsce tu na zasadniczą dyskusję o teatrze Corneille’a i Wyspiańskiego.

Jeżeli pozostawić na uboczu programową rolę „Cyda”, która, jak powiadam, budzi wątpliwości, to zostanie krew i ciało żywego przedstawienia — barwnego i oryginalnego. A więc: piękne dekoracje i kostiumy Teresy Roszkowskiej. Piękne jak zawsze, zaś tym razem chyba szczególnie pomocne reżyserowi przez swoje rozwiązanie przestrzenne. (...) Wyśmienicie rozwiązane reżysersko przejścia pomiędzy poszczególnymi scenami (w tragedii corneillowskiej nie wydaje się to należeć do spraw łatwych). Efektowne sceny zbiorowe”.

Ktokolwiek widział „Cyda” w reżyserii Vilara, ten uśmiechnął się w tym miejscu. Spróbujmy „pozostawić na uboczu programową rolę” tej t r a g i k o m e d i i. Co zostanie ze spektaklu? Dekoracje? Albo zastanówmy się nad owymi niefatwymi „przejściami”, których jakoś nie było, czy nad scenami zbiorowymi, których też nie było. I czy jest do pomyślenia, żeby po przedstawieniu Vilara ktoś szukał „krwi i żywego ciała” — w kostiumach? Oto, do czego doszło. Poeta, i to jeden z najzdolniejszych poetów polskich, patrzy na teatr w ten sposób, że spektakl ma dla niego sens, barwę, oryginalność, kiedy „programową rolę” sztuki pozostawia na uboczu.

Jean Vilar, jak więdza już chyba czytelnicy „Nowej Kultury”, używa prawie wyłącznie dekoracji świetlnej na tle czarnych kotar. Zamiast wagonów dekoracji i rekwizytów, z jakimi jeżdżą inne teatry, przywiózł tylko 20 reflektorów punktowych, kostiumy, kilka foteli i stołków. Tekst sztuki w jego teatrze nie jest pretekstem dla scenografów, kostiumologów, reżyserów, inscenizatorów, „dramaturgów” wszelkiego autoramentu, którzy mają pisarza za dostawcę półfabrykatu. Nie jest ilustracją, czy tłem, czy jednym z elementów, ale właśnie „krwią i żywym ciałem” przedstawienia, i to do tego stopnia, że czytając Corneille’a po spektaklu Vilara, odkrywam go na nowo, smakuję, rozumiem, wzruszam się, chociaż rolę Rodriga umiałem na pamięć mając 13 czy 14 lat. TNP bowiem jest teatrem autora, a co za tym idzie — aktora. I tym się tłumaczy, że porwał nas pokazując „Cyda” prawdziwego. Tak bardzo byliśmy spragnieni teatru! Od tak dawna chcieliśmy zamiast widowiska zobaczyć na scenie twarz i usłyszeć głosy ludzi, którzy myślą, cierpią i śmieją się, przekazując nam to, co autor ma do powiedzenia, a nie imitację życia, nie

ność nazbyt akcentowana. Rozprasza to jego myśl, ogranicza wagę słowa, gest aktora zamyka w miejscu wyznaczonym w pudełku dekoracyjnym. Na dobitkę — „nastroj”, półmrok na scenie, gdzie niewiadomo kto mówi, wskutek czego słowo staje się akompaniamentem, aktor zaś cieniem, bo to tylko elementy o b r a z u scenicznego... Reżyser nie oświetlił twarzy aktora, jeżeli w

JAN HUSZCZA

NOWE WIERSZE

PIERWSZY ROK SZKOLNY

Świat cały do odczytania!
Ale nieprędko, w przyszłości...
Jasiu, Jasiu, cierpliwości!

Jedna gruszka i trzy gruszki?
Może razem siedem gruszek?
Paluszki liczy paluszek...

Rosną koślawych literek,
nieśmiały jak przebieśnięci,
krzywe w zeszycie szereg.

Gdy zaś ze szkoły powraca,
w ocy wrześnie mu patrzy
dzień o literkę bogatszy!

MIŁOŚCI DZIEŃ POWSZEDNI

1

Chwila, gdy ręki szuka ręką,
gdy usta wiedzą już o sobie,
a kłon dopiero się sposobi,
ażebym zajrzeć do okienka...

Ośnieni stoją i zdumieni:
na wspólny los to rąk łączenie...

(Tu chcę zasmucić czytelnika,
bo się obezło bez słowika.
Tu niech wybaczą mi poeci,
ale i księżyc też nie świecił...)

2

Tak się zaczęło czy inaczej —
czy wiosna nagli ciępiek pączki,
czy jesień w liściach i deszcz płacze,
na palcach złocą się obrączki.

Obrączki — chwili tamtej światła —
świecą, gdy czasem coś się gmatwa,
by znowu z chmury się wysnuła
promieniająca miłość czuła...

Rozszerza ściany, chleb rozmnaża,
obdarza lotem zwykle słowa.
Twarz troskliwego ma lekarza,
pogoda drzemie w niej sierpniowa.

Choć coraz dalej od młodości,
przybędzie imion tej miłości.
(Znów niech wybaczą mi poeci,
bo to imiona będą dziećmi!)

Nie chwila, ale świadczą lata,
dickensowskiego śpiew imbryka,
popiół na loku u kolezka
o tem, jak miłość w dni się wplata...

„Bo chwila zatrze się i zblednie,
gdy jej nie wesprze dzień powszedni.

DOM

Gaśnie ogródek obok ganku
już szron po jego przebiegli kwiatkach.
Zbudzone późno oczy ranku
szukają próżno rysów lata.

Chwilami tylko jeszcze słońce
rozsiaja ciemne dno rzeczulki.
Liście, powoli spadające,
twarz musną jak skrzydło jaskółki.

Jest w domu piec. Od okna zapach
jabłek, leżących na stoliku,
urzekający. Ni na mapach
nie znajdziesz tego, ni w słowniku.

Niech się spełniają dni jesieni
i te, wśród chmur zakotwiczone,
gdy deszcz belkoce lub spleni,
z galezi pędząc nawet wrone.

I te, wiatrami kołysane,
co rozmiatają blask po szybach,
a nocą biją w domu ściane
i drzewa w pas zginają chęba...

Tam buki w mgle jak w tłustym mleku
i lśniąca droga w kaluż latach.
Wejździe, proszę, dobry człowieku,
a w szklankach znajdzie się herbata.

WSPOMNIENIE

Dzwoniły struny wszystkich gitar
w skroniach, liściach, wozów skrzypieniu.
Powracałem przez smugi żyta
ze szczęściem tak bliskim cierpieniu.

Lub chmury sły nad borem nisko,
gdy zostawiałem usta, dlonie.
Wolałem wtedy, myśląc o niej:
Jeziro! Brzoza! Wrzosowisko!

Jak zaplątany w sieciach chmielu,
prześladowałem wciąż oczami
to jedno okno spośród wielu
tak jaśniejące za drzewami!

Może roztopnieć by się dało
odmierzać czas ten serca biciem?
Ale już bzu dymiąca gałąź
potrącał znowu ptak o świecie...

Gdy brzoza w brzozie się powtarza,
gdy oczy w młodych błyszczą twarzach,
przyjazny twarzy tych uśmiechom
— dni tamtych jeszcze słyszę echo...

bom, które Don Juana rysują uczenie na tle zawiłe skomentowanej epoki i w misternych, scholastycznego wawrzynu godnych słowach, opisują świetność szat, nagiego jak w baśni Andersena, króla”. Tak pisał Jaszcz. Ale teraz, zachwycony kompozycją nowatorską i mistrzostwem aktorskim Vilara oraz znakomitą grą Daniela Sorano w roli Sganarela, nie wyraża on żadnych zasadniczych obiekcji. Piszze tylko („Trybuna Ludu”, 21.X. 1954): „Zobrazowanych przez polskich widzów przedstawień TNP najwięcej ujął, największe zdobył sobie uznanie „Don Juan”, i to pomimo zaszczeżeń, jakie wzbudziła interpretacja scen końcowych, zwłaszcza śmierci Don Juana, popisowej aktorsko, ale niedwuznacznie ilustrującej staro- ludowe wyobrażenie o „karze boskiej na grzesznika”. Ale czyich zastrzeżeń? Nie Jaszczu chyba, bo w cytowanym już artykule, krytykującym Korzeniewskiego, zarzucał mu właśnie kpiarską interpretację sceny końcowej — inaczej niż u Vilara! „Korzyść z racjonalistycznego spoufalenia się z „cudownością” — oburzał się wtedy Jaszcz — korzyść z kpiny na temat kamiennych zaświatów? Proszę nam nie zwracać głowy! Bo jeśli przyjmujemy koncepcję warszawskiego przedstawienia, jeśli uznamy czystą fikcyjność i teatralną umowność kary niebios na niedowiarka, w takim razie wyłoni się od razu inne niebezpieczeństwo: bezkarności za rozmaite łajdactwa, relatywizmu moralnego czyli rzeczywiście rzeczywistej niemoralności”.

A więc i tak źle i tak niedobrze? Istotnie, wyjeśliśmy to Jaszczowi z ust, pisał bowiem w dalszym ciągu: „A więc i tak źle i tak niedobrze! A dobrze dla kogo? Dla cienkiej warstwy teatralnych smakoszy i dla grubszej warstwy tych, którzy upomnienia i Jeremiada Sganarela biorą za dobrą monetę i witają o klaskami”. Ale chyba nikt na widowni, kiedy byłem dwa razy, nie brał tych upomnień za dobrą monetę, chociaż Vilar odczytał „Don Juana” podobnie jak Korzeniewski. Poza dowcipniejszym u Korzeniewskiego zakończeniem, bardziej molierowskim, Vilar tak samo ujął „Don Juana” tzn. jako satyrę na obłudę, i to ostrzejszą niż „Świętoszek”.

W rzeczy samej, nie ma tu żadnych rebusów ani wieloznaczności, postać zaś Don Juana, z jednym wyjątkiem Tartuffa, jest niewątpliwie najmocniej, najdramatyczniej narysowaną postacią molierowską. S.kda, że Vilar nie zrobił również sceny końcowej podobnie jak Korzeniewski. Molière przecież wyraźnie pisze w didaskaliach: „Grzmot uderza z wielkim hukiem i wielkimi błyskawicami w Don Juana. Ziemia otwiera się i pochłania go; i duże ognie buchają z miejsca, gdzie upadł”. I warto może przypomnieć, że kiedy go wystawieniu „Don Juana” oskarżono Molière’a przed Ludwikiem XIV, który — jak pisze

(Dokończenie na str. 2)

*) Nb. w programach polskich mylnie przetłumaczono „dispositif scénique” jako „inscenizacja”, wprowadzając w błąd widzów, którzy nie mogli wiedzieć, że Camille Demangeat pełni w teatrze funkcję scenografa. Inszenizacją zaś jest Vilar. Zresztą i układ świetlny — np. kolumny w „Don Juanie” — jest pomysłu samego Vilara.

Konfrontacja z Vilarem

(Dokończenie ze str. 1)

Jeden z współczesnych — zdawał sobie sprawę, że nie byłoby tyle złości w tych skargach, gdyby nie szło o autora „Świętoszka”, król nie reagował. Wreszcie, kiedy pewnego dnia zaczęto mu wyliczać szczegółowo wszystkie przestępstwa i zbrodnie, jakie popełniał Don Juan, Ludwik XIV odpowiedział: „To prawda, ale przecież nie dostaje za to nagrody”. Czyli, że współcześni widzieli w tej rzekomej „karze niebios” jeszcze jedną kpinkę Molière’a.

Wydaje się w każdym bądź razie, że to kompozycja nowatorska Villara, tzn. jego inscenizacja, przekonała Jaszczka do tej genialnej komedii, którą większość komentatorów, od XIX wieku począwszy, stawia w rzędzie największych arcydzieł Molière’a. Vilar, odrzucając tradycyjny podział na 5 aktów, tak samo jak to zrobił z „Cydem”, zrzucając zarazem balast dekoracyjny, który przytłaczał nie tylko inscenizację Korzeniewskiego, ale Jouve’a i innych, odstąpił niezwykle przejrzystą, precyzyjną, logiczną konstrukcję komedii i zwiększył tempo i nasilenie akcji do punktu kulminacyjnego — pierwszej interwencji niebios, pierwszego wystąpienia posagu komandora. Ale nie tylko to. Vilar zbliżył postać Don Juana do naszych czasów, uprawdopodobnił ją, urealnił, obdarzył tak cierpką ironią, że graniczy ze smutkiem. Woflejkę w tej roli był „bezcelny” wankiem, jak Korzeniewski sam pisał o Don Juanie. Jouve, w kostiumach o niezwykle przepychu, był wielkim panem, rozchukanym graniem hiszpańskim. Vilar jest o wiele subtelniejszy, mądrzejszy, prostszy jako Don Juan — i bardzo francuski.

Ale zawiódł mnie i rozczarował w roli Harpagona, pomimo całego kunsztu aktorskiego, jaki tu rozczłowił. Oczywiście, jeśli „Skapca” nie grać farsowo, to rzecz staje się ponura, ba! nudna. Otóż, wydaje mi się, że Vilar przeintelektualizował „Skapca”. Harpagon w takim ujęciu, to już nie skąpiec, ale mówiąc farsowym językiem Molière’a — idea skąpca, forma skąpca. Jako mały chłopiec, bodajże na jednym z pierwszych przedstawień teatralnych w życiu, widziałem Maurycego de Féraudy w roli Harpagona. Féraudy był przysadzisty, okragły, wtedy już niemłody. Jego Harpagon był beznadziejnie tępy. Podejrzliwość tego fantastycznego grubasa, drepającego małymi kroczkami po scenie i któremu oczka się zapalały i brzechwy trząsały z podniecenia w rozmowie z Froyzją o Mariannie, kretyńska podejrzliwość gburas, który nie rozumiał nic prócz złota, nie widział nic poza swoim złotem, była tak oburzająca i niedorzeczna, że na widok Strzałki uciekającego z szkatułką, sala biła brawo z zachwytem. A pyszna scena, kiedy Walery mówi o swojej miłości, Harpagon zaś myśli, że to o szkatułce? Vilar grał ją serio, odrzucając farsowe ujęcie roli — i nic z tego nie wyszło. Patrzyliśmy i podziwialiśmy tylko finnezje Jeana Deschamps jako Wale-rego. Harpagon Villara bowiem nie jest ani głupi, ani wredny, ani przebiegły, ani zakochany, tylko chorobliwie, chronicznie, boleśnie i odrażająco skąpy — i nic więcej. Vilar odrealnił tę postać, odwrotnie niż Don Juana. Odał ją z mięsa, zostawiając sam szkielet. Był to obraz kliniczny. Nie było z czego się śmiać.

Nie wszystko też podobało mi się w roli Ruy Blasa w interpretacji Gérarda Philipe. Niezwykły urok i trochę chłopięcy wdzięk Philipe’a nie mógł sam przez się udźwignąć monologu, zaczynającego się od słynnego „Bon appétit, Messieurs”. Nie-wątpliwie, sam Ruy Blas jest źle narysowany, nieprawdziwy, niemożliwy do przyjęcia. Ale ma w sobie wielki ładunek buntu społecznego. Dla tej jednej tyrady, pulsującej istną pasją rewolucyjną, warto było napisać nawet sztuczko — i sądzić, że po to właśnie Hugo je napisał, doskonałym zresztą wierszem. Ale Philipe, kiedy po raz pierwszy ukazuje się na scenie w charakterze potężnego pierwszego ministra, księcia d’Olmedo, o którym jeden z grandów powiedział: „L’âge a du fou joxeux fait un sage fort rude” (z wiekiem ten wesołek stał się mędrcom surowym), mówi te tyrade, ten wielki monolog, nie jak maż stanu, nie jak człowiek z ludu, na szczyt wyniesiony, który wielkim panom rzuca rękawicę. Philipe wybuchła tu chłopięcym zapalem, goryczą, rozpaczą nieomal. Nie czuje się w nim siły, ani mądrości, ani surowości. Nie wierzymy, że stopniowo, w ciągu sześciu miesięcy, odkrywał straszną prawdę o upadku ojczyzny, że obliczał owe czterysta trzydzieści milionów sztuk złota, które naród przez dwadzieścia lat zapłacił w haraczu. To lokajczyk z pierwszego aktu, tylko szlachetny i w stroju bogatym. Uroczy chłopiec, tak, ale posłusznie i z poprzędną zwinnością zamyka okno i podnosi chusteczkę — on, który rządzi państwem! — kiedy Don Sallust, jego dawny pan, przypomina mu, kim jest. Zabrakło Philipe’owi środków aktorskich do wielkiej metamorfozy. Bardzo żałuję, że zamiast „Ruy Blasa” nie pokazano nam „Lorenzaccia” Musseta. W reżyserii Philipe’a i z nim samym w roli tytułowej, zwłaszczcza, że to rzecz nigdy prawie nie grywana, rola zaś całkowicie leży w zasięgu aktorskim Philipe’a, po-

dobnie jak „Cyd”, którego zagrał wspaniale.

Teatr Villara ma specyficzny repertuar. Nie tylko dlatego, że jest teatrem objazdowym i przede wszystkim stawia sobie za cel szerzenie kultury wśród mas robotniczych. Vilar, apologeta tekstu autorskiego, wszystko opierający na słowie, do-biera sobie repertuar według własnych kryteriów i upodobań — bezapelacyjnie. Nie uznaje Shawa, nie rozumie Gorkiego. Czechowa uważa, po Szekspirze i Moliere, za największego pisarza dramatycznego, ale nie może go grać z powodu warunków technicznych, jakie stawia olbrzymia sala Palais de Chaillot. Z autorów współczesnych, wystawia Brechta, ale również starego mistyka Claudela. Można się z nim nie zgadzać, i nawet trzeba, ale pasja, z jaką mówi o repertuarze, przekonanie, jakie wnosi do wystawianych sztuk, pogarda, jaką żywi dla rzemieślników słowa, tych „faiseurs de pièces”, krystalizują jego wyraźne oblicze artystyczne i nakazują szacunek. Dobrze, że jest taki teatr, walczący i bezkompromisowy.

Ale teatr o stylu Villara jest tylko jeden. Ewentualnie mogą być dwa. Trzy byłoby już nie do zniesienia. Kiedy na wspomnianej dyskusji, urządzonej przez SPATIF, poruszono sprawę monotonii, jednostajności inscenizacyjnej, panującej obecnie na naszych scenach, nikt jakoś nie pomyślał, że sedno zagadnienia nie leży w konformizmie naszych reżyserów, ani w wymaganiach repertuarowych Centralnego Zarządu Teatrów, który żąda, by zaplanować klasykę rodzimą i klasykę rosyjską, angielską, francuską, niemiecką, i sztuki współczesne polskie, i sztuki radzieckie, i sztuki krajów demokracji ludowej, i sztuki postępowych pisarzy zachodnich. Nie w tym rzecz. I tak przecież teatry stoletnie nie wykonują tego planu, dając jedną lub dwie premiery rocznie zamiast wymaganych czterech czy pięciu. I CZT nie miałby nic przeciw temu, żeby oszczędzać na dekoracjach i grać w kotarach i bez mebli. I nie chodzi o dekoracje. Rzecz w tym, że nasze teatry nie mają własnego oblicza artystycznego, ani pod względem repertuaru, ani pod względem inscenizacji. Dlaczego? Czy brak nam wybitnych indywidualności? Na pewno nie. Czy brak repertuaru? Pytanie jest niedorzeczne. Wszyscy oddawna domagają się wystawienia naszej wielkiej romantyki. Minister zachęca, krytyka nawołuje, CZT rozpisuje konkursy. Ale ci, którzy mieliby coś do powiedzenia jako ludzie teatru, nie chcą się „wychylać”. Ci, którzy mogliby wyrwać się spod przemożnego wpływu iluzjonistów, albo odseparować się od wizualizmu i jego przerosłów, albo dać się ponieść naszej romantyce, albo stanąć twardo na gruncie naszych tradycji realistycznych (Bogusławski) — nie chcą walczyć, ryzykować. Ale kiedy to wszystko realizować, jeśli nie dziś? Kiedyż wreszcie zaczniemy odrabiać nasze zapóźnienie? TNP wywodzi się z racjonalistycznej szkoły francuskiej. Vilar miał na czym się oprzeć, do czego nawiązać. Z czegoż wyrosła romantyka rewolucyjna, jak nie z gleby rosyjskiej? Do czego nawiązywał MCHAT? Skąd wzięli się wach-tangowcy? Myśmy ugrzęźli w eklektycznej niemocy. Ale próbujmy, szukajmy, prześnamy wreszcie być „pawłem i papugą” wszystkich stylów i odcieni, bo pozując i akademizując, podstawiając „i” pod wielokropki, zanudzając siebie i innych, nie wyjdziemy ponad poprawne rzemiosło.

Vilar zmontował zespół i stworzył teatr, nie mając sali, nie mając nic. Znałe są chyba czytelnikom „Nowej Kultury” jego wędrowki — przy ciągłych tarapatkach — od sceny pod gołym niebem w Avignon, na dziedzińcu dawnego pałacu papieskiego, poprzez różne domy kultury i inne świetlice, do podziemi w Palais de Chaillot i światowej sławy. Ad a u g u s t a p e r a n g u s t a. A przecież Vilar, jeden z największych aktorów francuskich, mógł siedzieć sobie spokojnie w Paryżu, gdzie ma rodzinę i dom.

Czyż mam cytować komunały? Ze sztuka, która nie walczy, zamiera. Że nie ma jednej drogi do realizmu. Czy przykład artysty, który w ustroju kapitalistycznym stworzył teatr dla mas, borykając się z trudnościami, jakich prawie już nie pamiętamy sprzed wojny — artysty, który mimo wszystko bije się o wielką sztukę, nie jest aż zawstydzający, skoro każdy z naszych wybitnych ludzi teatru mógłby podjąć ten trud w warunkach bez porównania łatwiejszych? Zgoda, miałby kłopoty. Musiałby wykłócać się tu i ówdzie, narażać się może temu czy owemu, powoływać się na to i owo, przekonywać, apelować, dowodzić swoją racją, ściągać ludzi do pomocy. Ale miałby też pomoc. I wiem, że miałby również pomoc ze strony tzw. czynników. A zresztą, kto z nas może żyć spokojnie? Po co?

Wielka szkoła realizmu socjalistycznego, tak bliska życiu, tak z życiem związana, pobudza do poszukiwania coraz nowych form. Prawdziwy realizm nie może być jednostajny. W gnuśności, samozachowaniu, wygodnictwie jest monotonia, nie w walce.

Adam Tarn

STEFAN KOZICKI

Blżej gromady

Kiedy zastanawiałem się: jechać, czy nie jechać w teren? — trąfłem przypadkowo przy warszawskim, redaktorskim biurku na istne sterty jak najbardziej autentycznego, opatrzonego gwarancją życia terenowego „materiału”. Wyruszyłem w teren — bez ruszania się ze stolicy, przy pomocy listów czytelników.

Czy wiecie, że pismo „Gromada” ma korespondentów w 38 tysiącach wsi polskich na 40 tysięcy wsi w ogóle? Dowiedziałem się o tym dopiero wtedy, gdy zasiadłem nad kartotekami listów tej redakcji, noszącymi hasło: „R.N.”.

Polecono mi najpierw ciekawostkę: listy sprzed roku i więcej, w których powtarzały się na różne warianty propozycje tworzenia Rad Gromadzkich. Jeszcze Rząd nie stawiał tej sprawy na porządku dziennym, a już nie dawała ona spać spokojnie chłopom-filozofom ludowym i aktywistom społecznym, już wykluwała się nie z teoretycznych dyskusji, lecz z codziennej praktyki chłopskiego życia. Motyw? Często wąskie, ograniczone do-

źródłana woda. Wyplętnęło na powierzchnię tej źródłanej wody tylko jedno „ale” i ono przeważało szale na niekorzystną kandydata. „Kandydat ten — cytuję słowa listu — tak dalece przejął się swoją aktywnością, że zapomniał o własnej gospodarce. Dopusił do jej zapuszczenia i prawie kompletnego upadku. Ma na swym sumieniu i ugory i lzy starej matki, którą na gospodarce bez żadnej pomocy zostawił. Nie zartoszczyl się o to, aby w rodzinnej swej wsi ustawić u ludzi, którzy go lubili właściwą myślą ośpiłdzielczości pradukeynej. Jaką mieliśmy mieć pewność — zapytuje na koniec autor listu — że człowiek, który z d z i a o w a ł własną gospodarke, będzie troszczył się o gospodarke ogółu?” Chłopi wybierając swych radnych biorą więc pod uwagę starą tradycję wiejską: Szacunek zdobywa się wśród gromady nie gadaniem o racjonalnej gospodarce, lecz przykładem własnej pracy.

Ludzie młast nie odczuwają osobiście, na własnej skórze działalność

szerniejszy chlew, ale on jest zamknięty przez instruktora hodowli roślin, który nie chce ustąpić i jeszcze mówi, że nas z tej całej gospodarki wywali. Długi czas nie wiedzieliśmy gdzie leży nasza ziemia i musiałem dwa tygodnie chodzić do gminy zanim dowiedziałem się gdzie. Trzeba zresztą iść do niej dobrą godzinę. Drzwi naszego domu się nie domykają, nie mają zamków, a okna są bez szyb. Byłem wiele razy w gminie, ale nie mi pomóc nie mogą czy nie chcą i nawet nie mówią gdzie należy się w tych sprawach udać. (Stefan Kepski z Daszowa, pow. Góra Śląska).

„Według zarządzenia władz wojewódzkich i Prezydium PRN w Rzeszowie zboże moje, czyli mój płon, który zebrałem w wielkim trudzie i w pocie czoła wyciągając wszystkie siły zwiózłem do stodoły, którą przez dziesięć lat dzierżałem z Państwowego Funduszu Ziemi, nie zalegając nigdy z czynszem i którą na podstawie dokumentów otrzymanych z Ministerstwa Rolnictwa nadal miałem dzierżawić. Tymczasem ten cały mój płon został wyrzucony ze stodoły w straszną ulewę deszczową

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Rad Narodowych. Dzisiaj od rad rozliczne urzędy, komitety blokowe, zarządy organizacji społecznych, instytucji użyteczności publicznej. Osobiste losy robotnika czy urzędnika związane są raczej ze stosunkami personalnymi panującymi w kierownictwie jego własnego zakładu pracy. Inaczej na wsi. I podatek i jego wymiar — to Rada. I komasacja i rejonizacja — to Rada. Szarwark — znów Rada. I przydział nawozów sztucznych, budulec, asortyment towarów w GS. Od Rady zależy nawet to, czy będzie udane wesele.

Dlatego też we wszystkich listach związanych tematycznie z Radami Narodowymi przebiega ton jak najbardziej osobistego zaangażowania się w sprawę reformy. Na palcach można było policzyć listy-slogany mówiące o „historycznej akcji wyborów w skali ogólnokrajowej”. Większość zawiera opis konkretnego zdarzenia z życia autora listu. Ale pozwolmy przemówić autentycznym:

„...Obowiązkowe dostawy mięsa wykonałem w kwietniu z nadwyżką 17 kg. Tymczasem w lipcu przychodził mi zawiadomienie o natychmiastowe zgłoszenie się celem uregulowania zaległości w mięsie. Odszukałem kwity i GRN wyjaśniła telefonicznie powiatowi, że jestem w porządku. Na razie spokój. Ale w sierpniu znów to samo wezwanie. Wydałem papierek: „GRN wyjaśnia, że ob. Kamiński wykonał obowiązkowe dostawy mięsa, jednak GRN tego nie odkontowała”. Na razie spokój. Nagle władze dostawiają mnie osobiście do sądu ponieważ obliczono, że jestem winien 426 kg zboża. Na miejscu okazuje się, że odstawiłem wszystko zboże w terminie i z nadwyżką. Zupelnie tego postępowania nie rozumiem. Czy to nie biurokracja? Co by było, gdybym jakiś kwit zagubił? Dlaczego bez sprawdzenia stosuje się od razu kary i dlatego i ja i urzędnicy gminni, powiatowi, sądowi tracą na darmo czas?” — pisze Franciszek Kamiński z Rudna Dolnego.

„...Droga Redakcjo. Opisuję ci moje przesiedlenie na Ziemię Zachodnią. Za pierwszym pobylem obrabiamy gospodarstwo 8 ha. Przyjeżdżamy z powrotem z całą rodziną i wtedy dopiero dowiadujemy się, że mamy inne gospodarstwo, które składa się z 5 ha ziemi samej VI klasy, na której chwały nawet rosnąć nie chcą. A przecież przedtem oglądaliśmy ziemię III klasy. Budynki miały być odremontowane, a tu jest tylko jedna maleńka dziura, w której trzymamy konia, krowę, owce i świnię, ciecze tam w czasie deszczu jak na podwórzu. Jest ob-

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie światu nową pieśń, śpiewajcie światu nową pieśń.

Przekwitła polna róża, biały jeleń dobiegł do źródła, wkrótce dobranoc zgasną światła. Słuchajcie, pośród dziewcząt i chłopców z kwiatami w rękach wyciągniętych do was idzie mój spalony brat, zwęglonymi wargami szepce gute Nacht, Knaben, dobranoc, chłopcy, śpiewajcie

JAN WYKA

ZIARNKO PRAWDY

Przerzućmy dnie wiodące
przez serpentyzny gruzów.
Wśród odłamków rudo-burych cegieł,
wśród kamieni szarych i mroźnych,
wzdłuż kamienie milczących jak ślepcy.

Jeśli były schody — nie wiodły do ludzi,
jeśli były okna — nie wzywały słońca.
Cień, wędrowiec, żył w skaliskach
i rządził, choć kilof go ploszył.

Matko warszawska, leciwa!
Uśmiech twój światem wczesnym rzeźwił
jak śnieżyczka na zrębach pustkowi,
Rzeżki i białe od siwych włosów
jasny od niepokonanych czołus,

Nie plew wyrazów gorzkich
po dziesięciu żmudnych wiosnach
jak ziół niskich i przedwczesnych.
Odważy i ciepła użyż
słowem w myśli powiciach.
Przyszłi czas, by dorosłe poszły
do sąsiadów, do ludzi, do partii.

Gdzież to się harowało, matuchno,
w „Zakładach Odzieżowych?”
Igła, ta wskazówka zegara,
nicią suplała minuty
i rękawy się plotły przydługie
i kołnierze, by głowy wdeprzeć.
Plaszcz dla synów, dla córek,
dla miasta, dla ludzi, dla życia.

Ide na miasto. Jakże cię znaleźć?
Ulica nieznana, numer nieznany.

Ide, a ciżba ludzi się garnie.
Kogo zapytać? Sąsiedzi, ludzie!

„Nie mam już matki, może nie miałem.
Szukam młodości zgubionej w dali,
wiecie co znaczy uśmiech matczynej,
uśmiech wrażliwszy od błysku jutrzeńki.
Pewno przygarnie siwego syna,
mniej z nim mozołu i mniej będzie bólu.
Sąsiedzi, ludzie: wskażcie mi drogę!”

Chyba to ona: matka warszawska,
w szarawej sukni i barwnej chustce,
z torbą — w niej nić i igła mała
i chleb powszedni, kęs słoniny.

Żył się, a żyło, matuchno,
w przygarbionych ruderach Grochowa.
Mydliny i para błękitna
w zawieszistej sieci nad ławą.
Myśl motały, myśl serdeczną.
Białe kołnierze — biała bluzka,
prało się do czysta płótno,
żelazka gładziło się duszą.

Syn jak słonecznik pod oknem,
wysoko urósł syn, matuchno.
Gmach rubinową linią skreślił,
a już murarz cegły równał,
cieśla w ciepłe białych framug
kwiatom dach pogodny klecił,
i już szklarz w przejrzystych szybach
żywy trzepot słońca chwycił.

Syn inżynier w trzech pokojach,
mądry syn, uczony syn.
Kandelabry MDM-u
warkoczami światła pieszczą
książek grzbiety ustawione.

Lżej w grochowskiej śni się izbie,
kolysze się wnuczęta lekko,
a syn w Warszawie jak za morzem,
jak na obcej wyspie nieznanej.

Lekko kolysać wnuczęta
jak gwiazdy w łodzi, na stawie.
Dla snu jeden brzeg noc miewa,
czuwać na tym brzegu lekko.

Nie przygarnął syn inżynier?

Hej igielko, igło cienka
klujesz iskra, błyskasz słońcem.
Matki zręczna zwiąże ręką
trudu koniec z szczęścia końcem.

Przyjdę dziękować za Warszawę:
za fabryk stropy jarzące się zorzą,
za równiny placów wśród latarni wysokopiennych,
za odkrytych ulic szemrzące doliny,
za przedszkolaków tupot we wiosennych gajach,
za Park Kultury i zieleńce
i bruk pogodny, wodę czystą,
co z kranów źródłem chłodnym bije,
za Młynów, Mirów i Mokotów,
za Stare Miasto z barw liryką
i za Bednarską. (Tam przed laty

obiadzik chudyśmy spożyli,
kryjąc ułotki w przestrzennych płaszcach).
Dziękować przyjdę za Warszawę:
za uśmiech matki — słońcu równy,
co ogrzał płuca tej stolicy,
wyrównał myśl jak grunt rumowisk,
za garniec mleka i razowiec,
co pachnie żytem, polską ziemią,

Odpowiedz: „Do mnie, nie murarka,
ledwie uszyję, piórę, latam,
w „Komunie Paryskiej” nawet chwała,
ale dziękować nie ma za co,
że syn inżynier — on daleko,
córka studentka. Ja tylko szyję
dla dzieci, żeby ich nóżki zdrowe
gromko dudniły w rosnących zieleńcach.

Ty nie murarka, ja nie murarz,
niejedną cegłą daliśmy murom.
Tak, towarzyszyko srebrnowłosa.
Ty płaszcz szyszesz, ja zeszywam
resztki pamięci rymów ścięgiem,
ciągnąc nie cienką czulego wiersza
przez wąskie, wrażliwe ucho zwrotki.
Ledwie przeżył okrucy niżane,
drobne okrucy, nieznaczące a ważne.

A braki bywały, bywały, matuchno.

Chodźmy, chodźmy na plac Dzierżyńskiego!
Pragi słuchajmy, Wola przemówi,
Nienapisana otwórzmy książkę:
Czytajmy, czytajmy.

BORYS RIURIKOW

Ideal estetyczny a problem bohatera pozytywnego

Radziecka społeczność literacka przy gotowuje się do II Zjazdu pisarzy radzieckich. Na łamach pisma „Literaturnaja Gazieta” i innych czasopism literackich toczy się ożywiona dyskusja przedzjazdowa. Jednym ze szczególnie gorąco dyskutowanych zagadnień jest problem bohatera pozytywnego. Problemowi temu poświęcił jest artykuł Borysa Riurikowa, redaktora naczelnego „Literaturnej Gaziety”, zamieszczony w numerze 131 tego pisma i przedrukowany przez nas poniżej z pewnymi skrótami.

Nieraz można usłyszeć taką uwagę: o bohaterze pozytywnym mówili się i dwadzieścia, i dziesięć, i pięć lat temu, wszystko w tej sprawie zostało już chyba powiedziane: czy trzeba więc znów wracać do tego tematu? Tak, trzeba, chodzi bowiem nie o słowa, lecz o ich treść życiową; treść pojęcia, do którego się odwołujemy, nie jest czymś niezmiennym, praktyka życia i praktyka literatury wzbogaca je i nasycą nową treścią. Bohaterowie radzieckiej literatury są wcieleniem cech narodu znajdującego się w procesie stałego rozwoju, rozwiązującego coraz to nowe i coraz wspanialsze zadania budownictwa komunizmu.

Chcemy głębiej zrozumieć bohatera naszych czasów, który zwyciężył na polach bitew Wielkiej Wojny Narodowej, ujarzmił energię atomową, stworzył wspaniałe maszyny, prowadził potężne natarcie na przyrodę, zagospodarowuje odłogi, pracuje z poświęceniem nad podniesieniem dobrobytu narodu. Jakimi słowami opowiedzieć o heroizmie narodu, jak wyrazić godnie piękno codziennego bohaterstwa radzieckich ludzi?

W szeregu artykułów miesięcznika „Nowy Mir” propagowano przyziemny realizm operujący tanim, zewnętrznym prawdopodobieństwem, ów płaski realizm, który gubi się w mnóstwie drobnych i szczegółowych faktów, a nie umie dostrzec tego co najważniejsze.

Sprawdzianem wartości człowieka i w życiu, i literaturze są jego czyny. Pisarz uwzględnia wszystkie indywidualne cechy charakteru człowieka, a więc i te, które wydają się mniej ważne, drugorzędne; musi on jednak przy tym dostrzegać wyraźnie to co jest rzeczą główną i rozstrzygającą, to co stanowi trzon charakteru bohatera ujawniający się w jego postępowaniu, w jego stosunku do społeczeństwa i w obcowaniu z ludźmi. Wydobyc do głębi to co stanowi trzon charakteru, pokazać wielostronnie istotną wielkość bohatera naszych czasów, jego duchowe bogactwo — oto zaszczytne zadanie dla artysty.

Życie potwierdza tezę, że jednostka rozdwojona, pozbawiona kości nie może stawiać przed sobą wielkich i jasnych celów i nie potrafi walczyć o ich osiągnięcie.

Przy całym talencie Wiery Panowej, postaci powieści „Pory roku” noszą na sobie piętno małostkowości, ograniczonej i to niestety w większym stopniu niż postaci poprzednich utworów pisarki, zwłaszcza z „Towarzyszy podróży”. Wydaje się nam, że i tym spośród bohaterów „Odwilży” i „Erenburga”, którzy powinni uosabiać szlachetne dążenie do walki ze złem, ze skostnieniem i fałszem w życiu, stanowiąc brak aktywności i dążenia do określonego celu.

Wielu bohaterom naszych książek brak jest polotu — jasnego i szerokiego widzenia świata, śmiałości, dążenia naprzód, tego co jest realną cechą realnych ludzi radzieckiej rzeczywistości. Orientacja na „małych” ludzi, nieumiejętność pokazania aktywnych budowniczych i reorganizatorów życia po-

ciąga za sobą utratę horyzontów. Bieliński mówił, że realizm odzwierciedla rzeczywistość w jej możliwościach. W naszym życiu ukształtował się nowy typ człowieka zrodzonego przez społeczeństwo radzieckie, człowieka pełnego, o jasnym, bogatym życiu wewnętrznym. Pokazać radzieckiego człowieka w jego wspaniałych możliwościach widocznych już dziś i obiecujących jeszcze wspanialsze jutro. — oto zadanie, jakie stoi przed realizmem socjalistycznym.

Niektórzy towarzysze pragną spotęgować aktywne, wychowawcze znaczenie literatury opowiadając się za „idealną jednostką”, za „idealnym bohaterem”. „Nasza rzeczywistość daje pisarzowi nieograniczone możliwości stworzenia idealnej jednostki... Wspręć i zachęcić należy pisarza, który swą myśl twórczą skierowuje na poszukiwania tego co jest w naszym dniu dzisiejszym nowe i wyjątkowe, co się wyróżnia...” Tak pisała A. Protopopowa w „Komsomolskiej Prawdzie”.

Może właśnie ta wyjątkowość „idealnej jednostki”, doskonała i nieskazitelna odpowiada naszemu dążeniu ku wyżynom? Chodzi jednak nie o spór o słowa, lecz o istotę sprawy. Spierając się o terminy i określenia zbyt często jeszcze kotujemy z dala od istoty rzeczy. Wśród opowiadających się za „idealnym bohaterem” są towarzysze, którzy przez to określenie rozumieją silny, wybitny, zmierzający ku określonej celowi charakter, jednostkę walczącą o realizację wielkich idealnych dążeń. Tego rodzaju charaktery zgodne są z życiem; w szerokim kręgu postaci literatury radzieckiej, coraz bardziej wzrasta znaczenie postaci nie jako wchłaniających i koncentrujących w sobie cechy właściwe ludziom radzieckim, postaci, które stają się przykładem i wzorem dla wszystkich. Z rzecznikami takiego „bohatera idealnego” nie mamy o co toczyć sporu. Sztuka nie jest „odbijającym zwierciadłem”, lecz szkłem powiększającym, a pisarz tworząc postać ma prawo do upiększania, do koncentracji cech produkujących człowieka. Najzupełniej uzasadniona jest również w naszej sztuce postać romantyczna obdarzona patosem, ukształtowana na podstawie szczególnych, specyficznych zasad typizacji: wszak prawda artystyczna idzie ku sercu ludzkiemu różnymi drogami. Chodzi tylko o to, aby ta romantyka wyrastała z życia.

Gorki pisał do literata Siwaczowa:

„Ludzie są wielobarwni: nie ma tylko zupełnie czarnych i nie ma zupełnie białych. Dobrze i złe jest w nich splecione — trzeba to wiedzieć i pamiętać o tym.

A jeśli już koniecznie chcecie namalować idealnie dobrego człowieka, to musicie wymyślić go tak doskonale, aby czytelnik poczuł w nim krew i ciało, i aby uwierzył Wam, że taki człowiek istnieje.

Aby jednak dobrze wymyślić, trzeba wiele wiedzieć, odczuwać i widzieć, trzeba umieć z malutkich skrawków rzeczywistości stworzyć ów wielki ideał tak, aby nikt nie zauważył, co i gdzie zostało spocone, znitowane, sklejone.

I trzeba wierzyć w ludzi, wier-

zyć, że rosną i stają się coraz lepsi”.

Głęboka, konkretna znajomość życia, poznanie ludzi w ich codziennej, lecz pełnej poezji pracy — oto podstawa do wielkich uogólnień, do obrazów nasyconych wielką treścią.

Nie wolno zamykać oczu na to, że ostatnimi czasy zetknęliśmy się z wojującym prymitywizmem i schematyzmem, który zastanawiając się słowami o bohaterze pozytywnym, dąży do narzucenia literaturze obłudnych wymagań. Są towarzysze, którzy wołając o „idealnego bohatera” dbają nie o realną pozytywną treść postaci, nie o „ciało i krew”, lecz przede wszystkim o to, aby bohater nie miał przypadkiem wad i słabości ludzkich.

Bohater pozytywny nie może być „niewierny w miłości” pisze pewna ordonowniczka „idealnych” schematów. Inny stwierdza, że bohater pozytywny nie może nie znać się na technice, a jeszcze inny uważa, że nie przystoi bohaterowi, by był politycznie słabo przygotowany. Pisarz jednak kształtuje swoje



W. Sokołow. Robotnik (1942-1950).

postaci kierując się nie receptami, lecz życiem, a w życiu realny Czapajew, mądry, o silnej woli, uzdolniony, mógł słabo orientować się w pewnych zagadnieniach polityki, a realny Batmanow, urodzony organizator i kierownik mógł nie okazywać dostatecznej uwagi bliższemu mu człowiekowi... W każdym człowieku kojarzą się w sposób niepowtarzalny silne i słabe strony, i żaden aptekarz nie określi ile powinno się odważyć jednemu a ile drugiemu — trzeba analizować każdy wypadek w jego niepowtarzalnej konkretności, a nie koncipować abstrakcyjne schematy.

Jeżeli zaś konstruuje się postać bohatera usuwając wszelkie niekorzystne dlań cechy, pomijając konkretną żywą treść postaci — nie uda się stworzyć nic prócz „idealnego” schematu.

Rzecznicy „teorii” bezkonfliktowości twierdzą, że nie należy pisać o ciemnych stronach życia, o przeżytkach, o negatywnych zjawiskach, bo wszystko to jest rzekomo „nietypowe” i nieistotne. Obecnie

rzecznicy „idealnych” schematów krytykują pisarzy pokazujących wady postaci. Nie trudno dostrzec, że pod tym nowym płaszczykiem kryje się to samo dążenie do lakierowania rzeczywistości.

Z punktu widzenia dogmatyków szukających jakiejś martwej doskonałości — wielu najbardziej ulubionych bohaterów naszych książek nie można uznać za rycerzy bez skazy. A przecież w istocie rzeczy to są najprawdziwsi „idealni bohaterowie” godni tego, by być przykładem i wzorem do naśladowania, to oni właśnie wzbudzają najczystsze i najbardziej natchnione idealne dążenia. Ale to są żywi ludzie, pokazani w rozwoju, w dążeniu naprzód; mogą oni mieć wady, które przewyżniają w procesie rozwoju, przewyżniają w walce. Powodzenie sprzyjało pisarzowi wówczas, gdy umiał stworzyć postać pozytywnego bohatera nie na wzór chodzącej doskonałości, lecz jako pełne życia postaci zakochanego w swej pracy technika i wychowawcy Basowa, upórcowie dążącego do celu Dawydowa, serdecznego, szczerego i ludzkiego Awdotii Bortnikowej. Pisarze, którzy stworzyli postaci Czapajewa i Pawła Korczagina, Woropajewa i tyle innych, zdołali pokazać najważniejszy rys ich charakteru — oddanie ideałom komunizmu, jedność słów i czynów, uczciwość i czystość dążeń, a gdy dane są te zasadnicze i nowe rysy produkujących ludzi to powstaje pewność, że cechy tego co stare, jeśli są w postaci, będą przewyżnione w dalszym rozwoju bohatera.

Bezpośredni związek z dyskusją o bohaterze pozytywnym ma partyjna krytyka antymarksistowskiego kultu jednostki. Kult jednostki pomniejszający znaczenie działalności mas ludowych, przeciwstawiający wybitną jednostkę prostym ludziom, w konsekwencji usuwał tę postać historyczną z szeregów „żywych” żywych ludzi. Ta idealistyczna koncepcja znalazła swoiste odbicie i w postaciach literackich. Ileż znamy utworów, w których samotna wybitna jednostka pozowała na tle tłumu, a zwykły człowiek pracy pozbawiony był nie tylko wad, lecz w ogóle cech indywidualnych. Rzekomo epickie wielkie płótna zaszczepiane przez szereg lat w teatrze, w kinie i w malarstwie okazywały się w rezultacie wykoncypowanymi ilustracjami, główni bohaterowie byli zwykłe pouczającym wzorem wszelkich cnót, a otaczające ich postaci tworzyły jedynie tło dla głównego bohatera. W tego rodzaju utworach człowiek z jego przeżyciami, z właściwą mu strukturą duchową i swoistymi cechami charakteru usuwany był na ostatni plan i pozbawiony różnorodności myśli i uczuć, barwności i pełnokrwistości.

Przeciętny Iwanow nie miał żadnych wad. Ale nie miał też cech żywej indywidualności. Doktrynerzy wydający przepisy, jakim powinien być bohater pozytywny, zapominały o tym, że chodzi nie o postać skonstruowaną spekulatywnie, samotną, zimną w swej doskonałości, lecz o bohatera, za którym stoją miliony prostych ludzi. Jest powołaniem sztuki radzieckiej pokazywać w konkretnych, żywych postaciach wznieśli cechy uświadomienia, męstwa, wytrwałego dążenia do celu, które właściwe są milionom radzieckich ludzi.

Zamiast postaci bohatera pełnej wielkich pozytywnych treści, bohatera żywego i wiodącego naprzód

proponują nam malowane różowymi farbami anielskie lica. Te obrazy nigdy jednak nie zastąpią żywych postaci, tak samo jak kolorowe ostrużyny nigdy nie zastąpią różu.

Przy całej pozornej aktualności tych „idealnych teorii” leży na nich piętno jakiejś duchowej wyszarzawości. Wszystko to już kiedyś było i laurów autorom nie przyniosło.

Pisarz może i powinien pokazać zjawisko w rozwoju, w perspektywie, pokazać niezwykłość sił tego co nowe, powinien też pokazać siłę tego co stare, lecz tak, aby jasne było, że przyszłość ma tylko nowe, że walczy ono i zwycięży. Pisarz może i powinien pokazać człowieka nie tylko takim jakim on jest dziś, lecz i takim jakim będzie jutro, a zatem przedstawić charakter w rozwoju, w dążeniu ku przyszłości.

Cóż wspólnego ma jednak prawda życia z „odzwierciedleniem”, w którym znika sama walka i wszelkie trudności, a podaje się tylko „zwyckie dojrzale owoce życia”, jak tego wymagają schematyści. Proces walki o zwycięstwo odpada w takim „idealnym schemacie”. Ale to tylko „ideał” dla ludzi bojaźliwych i prostaków.

Byłoby rzeczą żubną dla literatury, gdyby wzięła górę koncepcja „idealnej jednostki”, wiodąca do bezkonfliktowości, do lakiernictwa, do zniekształcania prawdy życia. Nasze społeczeństwo jest przekonaane, że nie będzie już powrotu do bezkonfliktowości, do przedstawiania życia bez przeciwności i trudności.

Słusznie postąpiła redakcja „Komsomolskiej Prawdy” przyznając w swej notatce „O postaci pozytywnego bohatera”, że nikomu nie jest potrzebny sztucznie skonstruowany pozytywny bohater. Co prawda autorzy notatki zrobili to tak, jakby podobne schematyczne żądania nie pojawiały się nigdy na łamach ich gazety, nie trudno będzie jednak czytelnikom przejrzawszy komplek wymienionego pisma zorientować się skąd pochodzi ten galimatias.

W niektórych artykułach ostatniego okresu głosi się, że pochwalimy już „teorię” bezkonfliktowości. Powiedzmy sobie trzeźwo, że radość ta jest przedwczesna. Jak słusznie powiedziała Anna Karawajewa, „teoria bezkonfliktowości nie przewała się, lecz przeczołgała po naszej literaturze”. „Teoria” bezkonfliktowości próbuje złożyć i dzisiaj, może ona jeszcze przybrać różne maski. Obecnie na przykład występuje pod maską walki o „idealnego bohatera”. Powinniśmy być wdzięczni autorom i obrońcom tej „koncepcji”: w ich artykułach najlepiej uświadczono się niebezpieczeństwo odrodzenia poglądów potępionych przez nasze społeczeństwo.

W niektórych utworach ostatniego okresu człowiek dany jest z duszą zsyta z różnych pstrych skrawków, zagmatwana i niejasna.

Jeśli snuć rozważania o człowieku według recepty: z jednej strony jest on dobry a z drugiej zły, nie umiejąc znaleźć i wydobyc na jaw decydujących cech i właściwości charakteru, to nie poobna ocenić jego postaci, a w logice postaci zawsze zawarta jest ocena.

A. Belaszewili występując słusznie przeciw lakiernictwu i recydywom bezkonfliktowości, wpada, jak się nam wydaje, w drugą skrajność. Jego błąd polega nie na tym, że uważa on za możliwe pokazanie

(Dokończenie na str. 7)

Rzecz sprawozdania jest pokazanie wszystkich problemów, jakie przewijały się w czasie dwudniowych obrad sekcji filmowej SPATIF-u. Artykuł niniejszy nie ma być ani sprawozdaniem, ani oceną dorobku tych obrad. Chodzi mi w nim o jedną tylko kwestię, która, będąc wynikiem nurtujących środowisko filmowe problemów znalazła również swój odźwięk na sali pałacu Radziwiłłowskiego. Nazwijmy ją, tymczasem nieprecyzyjnie, sprawą „Włochów”.

FAKT POZOSTAJE FAKTEM

Szereg czynników sprawiło, że nowa, tzw. neorealistyczna szkoła w filmie włoskim znalazła się na przestrzeni ostatnich lat w kręgu zainteresowań naszego środowiska filmowego. Być może wpłynęła na to triumfalny doprawdy pochod szeregowybitnych dzieł twórców włoskich na naszych ekranach, być może wynikało to ze szczególnej sytuacji w filmie światowym, gdzie, wobec wyraźnej inercji w innych ośrodkach artystycznych, włoski ośrodek filmowy wysunął się na pierwsze miejsce, możliwe, że nie bez znaczenia jest tu również fakt, iż wobec niewystarczających przeciwciał do dotychczas osiągnięć filmu polskiego wielu, szczególnie młodych, filmowców i krytyków rozmyślać poczęło o drogach naprawy, odeszcia od schematyzmu i stylizacji i wtedy przykład współczesnego neorealistycznego filmu włoskiego okazał się zbliżony z tokiem tych poszukiwań, jak również niejako podsunął. Niezależnie zresztą od źródeł tego zainteresowania, fakt pozostaje faktem, znamiennym zresztą nie tylko dla naszej kinematografii, lecz również i innych, a m. in. i radzieckiej, co bez trudu można stwierdzić przeglądając ostatnie numery miesięcznika „Iskustwo kino” oraz zamieszczane w tym piśmie sprawozdania z odbywanych w Związku Radzieckim dyskusji filmowych.

Nie ma dziś w Polsce i na świecie ani jednego chyba człowieka chodzącego regularnie do kina, który by zaprzeczał niewątpliwym walorom ideowym i artystycznym kinematografii neorealistycznej. Nie ma ich również i w naszym środowisku filmowym, co przecież nie oznacza bynajmniej, że wszyscy byli zdania, że należy się od tej kinematografii uczyć lub też, że stanowi ona jakiś najszczytniejszy wzór, niedościgniony ideał, słowem coś w rodzaju sztuki antycznej dla Winkelmana i jego uczniów. Pomimo że mnie m. in. usiłowano wmówić na ostatniej naradzie filmowej taki właśnie bałwochwalczy stosunek do szkoły neorealizmu włoskiego, co zapisuję jedynie na karb niedosć dokładnej lektury moich artykułów o filmie współczesnych Włoch, mogę z całym spokojem oświadczyć, że ja takich bałwochwalczych wyznawców szkoły włoskiej nie znam. Znam natomiast ludzi, którym wydaje się, że można z tej szkoły ciągnąć pożyteczne nauki i wnioski, o czym będę jeszcze mówić.

TEZY I PRZESTROGI

Po tym wstępie wróćmy na salę obrad sekcji filmu SPATIF-u. Ton zasadniczy przy omawianiu naszego stosunku do szkoły neorealizmu nadawali tam nie entuzjaści, lecz przeciwnicy. Oczywiście nie przeciwnicy absolutni (takich, jak twierdzą, nie ma) i nie przeciwnicy z odkrytą przybicią (wobec faktu, że siedzący na sali twórcy filmowi byli przecież jednocześnie widzami umiejacymi reagować na dzieło sztuki, byłaby to postawa nieopatrna i śmieszna), ale ludzie zgłaszający zastrzeżenia, obawy, starający się wytworzyć klimat zagrożenia naszej kinematografii przez wpływ włoskiego filmu neorealistycznego.

Ta, znów nazywam ją umownie, „anty-włoska” ofensywa posługiwała się trzema zasadniczymi tezami, które pozwolę sobie streścić.

A więc teza pierwsza: Film włoski nie jest żadnym ewenementem w historii kinematografii. Podobnie pod względem stylistycznym próby czyniono w filmie już wcześniej, film włoski czerpał wiele z kinematografii radzieckiej okresu niemieckiego i lat trzydziestych. Ponadto kierunek poszukiwań podjęty przez realistów włoskich nie jest jedyną drogą do twórczego filmu, na co wskazują przykłady klasyki francuskiej, angielskiej i amerykańskiej. Konkluzja: zachłystywać się filmem włoskim mogą więc tylko nieucy i ignoranci, nie znający klasyki filmowej, nie znający historii filmu.

Teza druga: Przeniesienie na teren polski wzorów filmu włoskiego, kinematografii kraju odległego od nas o wiele mil, kraju o innym klimacie, krajoznacze, tradycje kulturalnej, a co najważniejsze ustroju społecznego jest sprzeczne z zasadami realizmu, prowadzi do swoistego kosmopolityzmu w sztuce, naśladownictwa, a nie twórczości.

Teza trzecia: Film polski powinien inspirować się nie obcymi wzorami, ale naszą tradycją kulturalną (głównym z wymienionych nazwisk było nazwisko Reymonta), a wszelkie zaprzeczanie się na Włochów oddala nas od stylu narodowego polskiej kinematografii. (Sprawozdawca „Przeglądu Kulturalnego” pisząc o naradzie zaopatrzył index narodowej tradycji w nowe nazwiska, dobrane na własną rękę: Mickiewicza, Kuropnickiej, Chelmońskiego, Wysockowskiego, Moniuszki, Karłowicza).

Z maksymalnym obiektywizmem streszczając powyższe tezy, chciałbym, zanim przejdę do polemiki, dodać raz jeszcze, że na kanwie tych tez wynikała, wyraźna i wyczuwalna na naradzie i w kuluarach i tak przecież odbierana przez uczestników narady, z którymi rozmawiałem, generalna atmosfera odęgnięcia się od filmu włoskiego, obawy i przestrogi przed nim, którą starali się przekazać zgromadzonemu mówcy broniący tych tez.

OBRONA SPRAWY OCZYWISTEJ

Od tej właśnie generalnej atmosfery chciałbym zacząć dyskusję, dlatego, że rzuca ona szczególne światło na całość sporu oraz że jako ze sprawą najoczywistszą chciałbym się z nią najprędzej uporać. „Ostrożnie z Włochami”. Jakże treści kryje w sobie to hasło?

Kiedy u nas po wojnie odrodzona kinematografia stawiała pierwsze kroki, wysuwało się w różnych formach hasło „ostrożnie z filmem amerykańskim”. To samo hasło podniosła radziecka polemika z kosmopolityzmem w sztuce w latach powojennych. Skąd się brało to hasło? Brało się, moim zdaniem, z dwóch głównych źródeł. Po pierwsze, tworząc nowe pod względem ideowym zasady sztuki filmowej należało zdać sobie sprawę z dotychczasowych wartości, ocenić je i zwerifikować. Kinematografia amerykańska przeżyła już w tym czasie okres klasyczny, okres wnoszący nowe, pionierskie wartości do sztuki filmowej. Postępowała faszyzacja USA, nadciągała „zimna wojna”. Film amerykański coraz bardziej oddalał się, a nawet już się był oddalił od swoich ludowych źródeł, stawał się transmisją ideologii imperializmu, którą jest w coraz większym nasileniu do dziś. A więc ideowe podstawy filmu amerykańskiego, filmu reakcyjnego, były i są nam obce. To pierwsza, uzasadniona podstawa hasła „ostrożnie z filmem amerykańskim”.

Po drugie widz kinowy był do filmu amerykańskiego przyzwyczajony a przyzwyczajenie to miało wpływ hamujący na rozwój realizmu w filmie polskim. Przygotowanie ideowe widzów do wielkiego przełomu w sztuce filmowej było niewystarczające, i, co tu ukrywać, od strony widza szedł również nacisk, aby realizować filmy w stylu amerykańskim. Film ten, będący głównym „wychowawcą” publiczności kinowej w krajach kapitalistycznych pozostał i u nas osad niewybrednych wymagań, wstecznych zapamiętań, i po prostu złego gustu. Odcienie się od tej tradycji, nie pogłębianie jej na naszej widowni, lecz zderzenie jej ze wspaniałym realistycznym dorobkiem kinematografii ZSRR lat trzydziestych, a również niektórymi dziełami powojennymi było celem, dla którego słusznie, wysuwano hasło „Ostrożnie z filmem amerykańskim”. Hasło to było słuszne i zachowuje swoją słusność do dziś dnia, choć być może należałoby się dziś zainteresować nieco sprawami amerykańskiej klasyki filmowej z lat przedwojennych.

Czy analogicznie ma się sprawa ze współczesnym filmem włoskim (mam tu na myśli nurt neorealistyczny od końca II wojny światowej do chwili obecnej)? Ma się wręcz odwrotnie.

Po pierwsze neorealistyczny film włoski bierze swoje źródło ideowe nie z ideologii kapitalizmu, ale z ideologii walki z kapitalizmem, walki prowadzonej przez naród włoski pod przewodnictwem komunistów. Pomijając fakt, że czołówka włoskich filmowców, takich jak De Santis czy Visconti to komuniści, nie da się również zaprzeczyć, że najwybitniejsze dzieła twórców, którzy, jak np. De Sica, nie stoją na gruncie partyjnego światopoglądu, ich realistyczny charakter pochodzi z inspiracji, jaką daje walka ludu włoskiego. A więc mamy tu do czynienia nie z kinematografią obcą, ale w najlepszych swoich dziełach naszą pod względem ideowym, postępową i ludową. Wystarczy obejrzeć kilka filmów włoskich, aby się o tym przekonać.

Po drugie współczesny film włoski, cieszący się ogromnym powodzeniem na naszych ekranach, zaszczerpia widzowi nie smak do szmery i bzdury, ale wymagania wręcz odmienne: zamiłowanie do prawdy postać, prawdy okoliczności, do wysoce artystycznej rzemiosła filmowego, słowem, wychowuje naszą widownię i budzi jej realistyczne postulaty artystyczne. Widownia nasza po zapoznaniu się z filmami włoskimi, tak samo zresztą jak po zapoznaniu się z klasyką radziecką, patrzy na filmy bardziej krytycznie, wymaga od nich więcej i nie przyjmuje tandety, nawet gdyby nosila polską markę. Jest to zdrowy ruch, godny jak najszerzego poparcia. I z tych samych powodów stwarzanie wokół postępowego, ludowego i wysoce pożytecznego na naszym gruncie filmu włoskiego atmosfery rezerwy i separacji jest działanością szkodliwą i niesłuszną. Dlatego hasło „Ostrożnie z filmem włoskim” jest błędne.

Dla wyjaśnienia: nie znaczy to oczywiście, abyśmy mieli zamykać oczy na te czy inne wahanía twórców włoskich, abyśmy nie mieli być czujni wobec ciągle żywej możliwości zweeklowania filmu włoskiego na tory reakcyjne i antyludowe drogi szeregu nacisków zewnętrznych, zarówno ze strony włoskiej jak i amerykańskiej burżuazji. Ta groźba istnieć będzie tak długo, jak długo istnieć będzie we Włoszech

kapitałizm. Ale nie zmienia to w niczym sprawy zasadniczej, a mianowicie, że nasz stosunek do kinematografii włoskiej winien być nacechowany nie obawą przed obcą penetracją, ale serdecznością dla walczących sojuszników.

Sprawa zresztą wydaje się tak oczywista, że szkoda by papierni, gdyby nie fałszywe nastroje, pojawiające się na naradzie filmowej.

HISTORIOZOFIA, KTÓRA NICZEGO NIE WYJAŚNIA

Przejdźmy obecnie do analizy tez „kampanii anty-włoskiej”, zreferowanych na wstępie, zachowując kolejność, w jakiej zostały one przeze mnie przytoczone.

Trudno odmówić słusności tezie pierwszej, mówiącej o tym, że film włoskiego neorealizmu nie jest zjawiskiem nowym, że nie powstał on z niczego i że na jego powstanie pracowało wiele najlepszych szkół w dotychczasowej historii filmu. Jeśli o mnie idzie, mogę z pewną satysfakcją zanotować, że podobne doświadczenie przeprowadziłem już kilka miesięcy temu w artykule o filmie włoskim, publikowanym w „Kwartalniku filmowym” nr 14. Nie ulega wątpliwości, że film włoski uczył się na radzieckiej kinematografii niemie Eisensteina i Pudowkina, że wchłonął doświadczenia awangardy, i bazuje na radzieckim filmie

wiedź jest jasna — jest to stwierdzenie korzystne dla postępowego filmu współczesnych Włoch. Idąc dalej można by również stwierdzić, że nie świadczą zbyt niekorzystnie o tych „nieukach”, nieznających niejednej klasycznej pozycji filmu fakt, że chętni są czerpać nauki od kinematografii, która wyrasta z nurtu szczytnej tradycji sztuki światowej. Braki edukacji nie przeszkodziły im widać własną intuicją dotrzeć do tego samego punktu, do którego znawcy dzieł kina doszli poprzez śledzenie ewolucji sztuki filmowej.

A więc, jak widać, owa teza o historycznym uwarunkowaniu szkoły włoskiej niczego nie zmienia, i o niczym nie świadczy. Zresztą, bądźmy sprawiedliwi: świadczy o tym, że nie można mówić jedynie o filmie włoskim. Wychodząc z założenia, które podsuwają nam autorzy po pozornie deprecjonującej film włoski tezy, że w filmie tym mamy i klasykę radziecką i Claira i realizm filmu niemieckiego czy angielskiego, nie należy poprzestawać na czerpaniu z tego dorobku jedynie poprzez Włochów, niejako „z drugiej ręki”. Ze, inaczej mówiąc, De Santis nie zastąpi Eisensteina, De Sica Claira, a Castellani Johna Forda. Któż w to wątpi? Któż jednak zaprzeczy również, że dla naszego własnego korzystania z tradycji filmu światowego może być co naj-

KRZYSZTOF T. TOEPLITZ

Pochwała nieuctwa



lat trzydziestych — że wymieniam tylko niektóre jego źródła genealogiczne. Teza ta jednak, jak powiedziałem, słuszna, w „kampanii anty-włoskiej” obliczona jest jedynie na dorazny użytek, służyć ma zaskoczeniu polemicznemu i oszołomieniu przeciwnika, nie posiada jednak żadnej praktycznej wartości, żadnej wagi teoretycznej, nie prowadzi do żadnych wniosków. Jeśli zaś prowadzić, to nie do takich przecież, jakie chcieliby wyciągać jej autorzy. Wykazać to można bez trudu na zasadzie prostego rozumowania.

Film włoski nie jest ewenementem. Na film włoski pracowało szereg szkół dotychczasowego filmu. Film włoski zebrał więc doświadczenia tych minionych szkół filmowych, opracował je na nowo, w nowych warunkach historycznych, w specyficznym kontekście włoskiej kultury narodowej. Na podstawie dorobku przeszłości — i to przecież nie byle jakiego dorobku — oparł swój styl, który bogatszy jest od stylów składających się nań o jeden element — współczesność. Nie jest to element bez znaczenia. Kinematografia posunęła się przecież naprzód pod względem technicznym, minął bezpowrotnie wspaniały okres kina niemeo, jak również, mniej jaskrawe, ale przecież istotne zmiany w technice kina stało się m. in. zasługą i włoskiej kinematografii neorealistycznej. Czy przytoczony tutaj wywód, pod którym podpisałiby się zapewne głosiciele owej „pierwszej tezy” w sprawie filmu włoskiego, działa jednak na niekorzyść, czy też na korzyść kina włoskiego? Odpo-

nia „Cyraneczki” przez „O śnie mio”. Nie ma u nas ludzi, którzy by chcieli kopiować film włoski. Są natomiast tacy, którzy starają się transponować twórczo na nasz teren jego niektóre osiągnięcia. Sądząc zresztą po „Celulozie”, „Pod frygijską gwiazdą”, „Gwiazdy muszą płonąć” i nieukończonym jeszcze „Pokoleniu” — nie najgorzej na tym wychodzą.

Nie chcąc jednak wykorzystywać niezgrabnej pozycji przeciwnika (choć na naradzie filmowej głosiciele tej tezy zajmowali taką właśnie niezgrabną pozycję) ustawmy sprawę lepiej, i na tym gruncie podejmuje dyskusję.

CZEGO SIĘ UCZYĆ OD WŁOCHÓW

Powiedziałem: nikt nie zamierza kopiować neorealizmu włoskiego, zamierzamy natomiast od niego m. in. się uczyć. Czego się uczyć?

Aby dać odpowiedź na to pytanie, należy się pewna dygresja. Otóż możemy ciągle „styl włoski”, „szkoła włoska”, nie wdając się w bliższe charakteryzowanie tego zjawiska. Tymczasem nie jest ono wcale ani takie proste, ani takie jednolite. Gdy zestawimy ze sobą dwa filmy jednego tylko reżysera, De Sici, „Cud w Mediolanie” i „Złodziei rowerów” zobaczymy nagle, że cała gadanina o stylu jest co najmniej

scontiego też posiada główny akcent na współczesność) i nakazał mówić im prawdę w obronie interesów pracujących. Postulatem tego ruchu jest tworzenie dzieł sztuki operujących pojęciami znajdującymi się w kręgu doświadczeń życiowych przeciętnego pracującego Włocha, dzieł realistycznych, których prawda artystyczna weryfikowana być musi przez prawdę życiową. Jest to węc, w swoim najlepszym wydaniu, program zbliżony do programu realizmu socjalistycznego, choć krępowany szeregiem więzów wynikających z kapitalistycznego ustroju.

Wychodząc z tego ideowego, a nie wąsko warsztatowego programu — (które to rozróżnienie jest sprawą zasadniczą, jeśli chce się naprawdę coś zrozumieć z filmu włoskiego) filmowcy włoscy wkroczyli na drogę praktycznej realizacji, która dla nas jest szczególnie ważna, bo można, zdaniem moim, stanowić źródło najistotniejszych nauk. Otóż punktem wyjściowym była dla twórców włoskich obserwacja życia z całym bogactwem jego różnorodnych przejawów. Wczesne filmy neorealizmu — „Rzym miasto otwarte” Rosselliniego czy „Słońce wschodzi” Vergano cechowało przede wszystkim ogromne nasilenie materiału obserwacyjnego dotyczącego życia ludu włoskiego. Społeczne uogólnienia, w wypadku „Rzymu miasta otwartego” budzące zresztą pewne zastrzeżenia, ustępowały niekiedy ilościowo na plan dalszy wobec materiału faktyczno-obszernego. Uogólnienia powstawały na gruncie obfitego budulca faktycznego, zarówno w warstwie wizualnej, jak też w sferze obserwacji obyczajowych i charakterologicznych. Nie odstąpił też film włoski od zasady obszernej obserwacji i w dalszych swych dziełach. Dla filozoficzno-moralnej tezy „Dzieci ulicy” De Sici grunt i uwierzytelnienie stanowi szeroko zarysowany obraz stosunków w powojennym mieście we Włoszech. Kiedy ten sam De Sica postanowił w parę lat później zrobić film fantastyczny, to przecież ten „Cud w Mediolanie” posiadał silne realistyczne zaplecze w tym wszystkim, co zaobserwował i zanotował na taśmie z kręgu realnych spraw bytu, twórcą „Dzieci ulicy” i „Złodziei rowerów”.

Jest więc w tej drodze pewna prawidłowość, polegająca na tym, że aby uogólniać, trzeba dokładnie przebadac, przepuścić przez analizę kamery tworzywo realnego życia. Aby chwycić się rzeczy najbardziej fantastycznych, trzeba mieć za sobą rzeczy najbardziej realne. Lub inaczej — nie pokazuj jedynie jak ludzie myślą o problemach kosmosu; pokaż najpierw jak śpią, jedzą, kochają się, chodzą po ulicy i kupują bułki w sklepiu.

Tego rodzaju droga nie jest właściwa jedynie filmowi włoskiemu. Jesteśmy obecnie świadkami narodzin narodowej kinematografii w Japonii i tu znów widzimy tę samą drogę. Film „A jednak żyjemy” bijąc na alarm wobec katastrofy bezrobocia w Japonii, pokazał nam jednocześnie jak wygląda najbardziej szare, codzienne życie prostego człowieka pracy i bezrobotnego w Japonii. Nie tak dawno widziałem amerykański film „Mały uciekinier”, będący próbą tworzenia anty-sztampowego, ludowo - amerykańskiego filmu wbrew komercyjnej produkcji. Znowu ta sama słusna zasada realizmu — obserwacja realnego życia w jego konkretnych przejawach. Słyszy się niekiedy zarzut, że zwolennicy twórczego korzystania z neorealizmu „absolutyzują rolę szczegółu realistycznego”, że na rzecz pokazania jak największej ilości owych szczegółów rezygnują z ideowych syntez lub też umniejszają ich rolę. Ze, słowem, przejęcie się szkołą włoską oddala ich od realizmu socjalistycznego i jego najważniejszego postulat — ideowości. Jest to zarzut nieuzasadniony. Nie będziemy się z nim kim spierać, że treść ideowa to najwazniejsza treść dzieła sztuki. Jasne jest również, że u nas, w kraju budującego socjalizm nie program włoskiego realizmu, ale daleko bogatszy, pełniejszy program realizmu socjalistycznego jest jedynie słusznym. Nie ulega też kwestii, że szkoła najwyższej ideowości partyjności sztuki będzie dla nas nie film włoski, ale wielka kinematografia Kraju Rad. Nie może być mowy o przeciwstawieniu na płaszczyźnie: synteza ideowa — szczegół realistyczny, jak również nie ma takiego przeciwstawienia w najbardziej dojrziałych ideowo filmach włoskich, np. „Rzym, godzina 11”. Natomiast istnieje przeciwstawienie na płaszczyźnie: synteza poprzez stylizację, lub też „sama” grożąca schematyzmem synteza z jednej, i realistyczna, poparta obserwacją rzeczywistości, weryfikowana przez prawdę życia synteza ideowa z drugiej strony. Oczywiście, może się zdarzyć, że i pierwsza droga doprowadzi niektórych twórców do słusznych ideowo wniosków, tak jak podobny sposób uogólniania prowadził do ludowo - rewolucyjnych wniosków naszych wielkich romantyków. Wydaje się jednak, że drogą znacznie pewniejszą, głębszą, łatwiej chroniącą twórcę od poślizgnięcia i dającą możliwość znacznie pełniejszej i bogatszej syntezy jest droga druga, ta, którą sugeruje neorealizm jak również zresztą i najlepsze filmy radzieckie. Jesteśmy przekonani, że ideowa treść naszego życia mieści się nie tylko w ogólnych, abstrakcyjnych koncepcjach, ale zawarta jest w przejawach codziennosci, w trudnym dniu

(Dokończcie na str. 7)

DWA POKOJE

I dzie młody Piaskowski — cicho powiedziała sekretarka.

— Piaskowski? Młody Piaskowski... — przewodniczący zrywa się zza biurka.

— Gdzie go pani widzi?

Sekretarka wskazuje ruchem głowy i przewodniczący kieruje się do wielkiego, weneckiego okna, które wychodzi prosto na alejkę, prowadzącą do urzędu Gminnej Rady Narodowej.

— A, psia! Psia! Psia! Cholerę go tu przyniosła — przewodniczący przeklina szeptem i zaraz głośniejszym głosem do sekretarki. — Po co on tutaj? Co pani myśli?

— No, chyba jasne. W sprawie tego mieszkania. Coś mu się pewno nie podoba.

— Nie podoba? — wybuchła przewodniczący — twarz mu oblewała karmazynowy rumieniec, sięgając aż po błąd, lśniąca jak z polerowanej kości lyszyn. — Nie podoba? Z interwencją może do mnie? Dość zwracania głowy! Pokażę mu interwencję!

Obciąża na sobie zieloną welwetową marynarkę i staje wyprężony, głośno z swoim biurkiem, gotów do stawiania czoła każdemu zamachowi na władzę, którą reprezentuje.

Kiedy jednak rozlega się energiczne pukanie do drzwi kancelarii — przewodniczący mówi cichym, poznaczonym spokojnym głosem.

— Proszę.

Interesant wchodzi i zatrzymuje się przed biurkiem sekretarki. Wymienia z nią spojrzenie wskazując na przewodniczącego, ale ten przez dłuższą chwilę nie podnosi oczu na przybysza, zajęty pilnym studiowaniem jakichś papierów. Spokojnie wypełnia paromównię ciszą grą, która ma na celu okazanie partnerowi całej pełni posiadanej władzy i doniosłości urzędowych porządków. Wreszcie, nie podnosząc oczu z papierów, rzuca:

— Słucham. O co chodzi?

— Jestem Piaskowski. Witold Piaskowski — przedstawia się przybyszy. — Przyszedłem w sprawie mieszkania wdowy Palińskiej.

— Wdowy Palińskiej? — nie wytrzymuje przewodniczący i wyrzucił z jadowitą ironią: — A cóż pana łączy z wdową Palińską? Inżynier Piaskowski i wdowa Palińska...

Witold Piaskowski, szczerzy, wysoki blondyn o lekko siwiejących skroniach, ubrany w jasno-piasełkowy garnitur z gabardyny, nie może ukryć zdziwienia słysząc wysoki przewodniczącego. Unosi w górę brwi.

— Pan mnie zna?

— Znam, czy nie znam, moja rzecz — mówi przewodniczący. — O co chodzi?

— Wdowa Palińska, która zajmuje dwupokojowe mieszkanie razem z córką, urzędniczką PKO i zięciem, monterem z Warsztatów Mechanicznych, otrzymała nakaz z Kwaterunku na mieszkanie jednopokojowe w innym domu.

— Więc co z tego? — krzyczy przewodniczący. — Co pan ma do tego?

Inżynier Piaskowski unosi brwi jeszcze wyżej w górę. Nie lubi, kiedy ktoś do niego przemawia podniesionym tonem.

— Jeszcze nie skończyłem — zauważa z lekkim rozdrażnieniem. — Wdowa Palińska od siedmiu lat zajmuje mieszkanie w willi mojej matki.

— Tu cię boli! — rzuca z pasją przewodniczący.

Na żółte policzki inżyniera zaczyna nabiegać krew:

— Chodzi o to, obywatelu przewodniczący — mówi już podniesionym głosem — że my z matką w żaden sposób na nowych, wyznaczonych nam przez Kwaterunek lokatorów, zgodzić się nie możemy. Chodzi o to, że my i ja sam osobiście, stanowczo żądamy, by, albo została Palińska w jej mieszkaniu, albo przydzielili nam innych lokatorów.

— Żądamy... Stanowczo żądamy... — powtarza cicho przewodniczący i nagle znów wybuch: — Co to, pański folwark? Pan żąda. Pan rozkazuje. To interwencja. To nacisk. Brutalny nacisk i próba sterowania władzą.

Piaskowski stoi osupiały i zdezorientowany. W pierwszej chwili nie wie, jak reagować na to wystąpienie.

Sekretarka bierze ze stojącej pod ścianą szafy parę wypełnionych aktami teczek i kieruje się do drzwi, ale na progu przysięga żądnym głosem przewodniczącego.

— Proszę tutaj zostać. Pani będzie świadkiem tych prób nacisku na władzę. Ja się nie dam zastraszyć.

I zaraz po chwili, jakby nie chciał dać ochłonąć swej ofierze, grzmi:

— Z takimi próbami interwencji i nacisku my sobie musimy dać radę. Potrafimy się obronić.

— Zaraz. Zaraz — przerywa szybko Piaskowski. — Pan zdaje się nie rozumieć, o co mi chodzi. Być może użyłem jakiegoś niefortunnego zwrotu.

— Zwrotu... Niefortunnego zwrotu... — drwi przewodniczący.

— Ładny z pana płaszek, panie Piaskowski. Na to były panu te uczelnie, te dyplomy, żeby władzę, Ludową Władzę próbować łamać. Wstydził-

by się pan, panie Piaskowski. Miał pan ojca, co znał prawo i szanował prawo. Pański ojciec nieboszczyk był, jak to się mówi... legalista. A pan, syn adwokata Piaskowskiego, chce łamać prawo.

Miarka cierpliwości się wyczerpała. Młody Piaskowski dopiero teraz rozumie, że padł ofiarą z góry ukartowanego podstęp.

— Proszę sobie ust nie wycierać moim ojcem. Ani jego pamięcią. Czy jestem dobrym, czy złym jego następcą, to też nie pańska sprawa, panie przewodniczący — mówi, z trudem hamując wzburzenie. — A to, że pani została w charakterze świadka, tym lepiej. Tym lepiej — zwraca się w stronę sekretarki. — Ja ze siebie dumna robić nie pozwolę. Wiem, wszystko wiem. Słyszałem coś nie coś o pańskiej przeszłości — mówi do przewodniczącego. — Był pan przed wojną ludowcem, walczył pan z sanacją, trafił pan w rezultacie do Berezy. Do mojego ojca, jako do adwokata, zwracała się pańska rodzina z prośbą o pomoc prawną. Jasne, że im odmówił. Do Berezy szło się bez sądu. Nic by tu żaden adwokat nie pomógł. Ale pan za to po latach szuka sobie satisfakcji. Jakież aluzje... o moim ojcu. Że legalista. Wypraszam sobie takie aluzje i takie formy porachunku.

Sekretarka stoi ze stropioną, niepewną miną i co chwila udaje, że szuka czegoś między papierami w jednej z teczek.

Przewodniczący wspiera się obie rękami ciężko o biurko, spuszcza głowę i coś mruczy sam do siebie.

— Pan dobrze wie, pan musi wiedzieć, panie przewodniczący, jak wyglądała sprawa o mieszkanie — woła Piaskowski. — Nie pojechałem dzisiaj do biura, nie mogłem jechać do biura, bo muszę tu wyklóść się o sprawę, która w ogóle nie powinna mieć miejsca. Ja mam chorą matkę. Staruszka, ciężko chora na serce. Jej nie wolno urządzać awantur i nasyłać do mieszkania chuliganów. Kulik — ten nowy lokator, który otrzymał nakaz kwaterunku, przyszedł pijany wieczorem do mojej matki, a potem do Palińskich i zaczął oburczać moją matkę i potem starą Palińską najgorszymi wyzwiskami i żądać, aby natychmiast się wyprowadziła i opróżniła dla niego mieszkanie. Dla większego efektu wyciągał co chwila legitymację partyjną i groził, że wszystkich każe aresztować. Kiedy zięć Palińskiej wrócił z pracy natychmiast doniósł o tej sprawie na posterunek Milicji Obywatelskiej i w Gminnym Komitecie PZPR.

— To kłamstwo — podrywa się nagle przewodniczący i zaciskając pięści woła znów: — Kłamstwo. Wymyślił. Oszczerstwa. O, tutaj, tutaj w biurku mam zgodę starej Palińskiej na przeprowadzkę i zamiast mieszkać z Kulikiem i Pasierbskim. Palińska i jej zięć mają za duży metraż. Ich jest tylko troje na dwie izby, a tamtych dziewięć osób. Dziewięć osób, słyszy pan! I tu, tu w biurku mam papier podpisany przez Palińską, że się zgadza na wymianę mieszkań. A pan chce tu wszystko rozwalic, brudzić ludziom, psuć. Dziewięć osób chce pan dalej dusić w tym jednym pokoiku. Oszczerstwa pan na nich...

— Aha, co do tego oszczerstwa chce jeszcze jedno dodać — mówi Piaskowski, już odzyskując spokój i patrzy prosto w oczy sekretarki. — Pani, jako świadek, niech to zapamięta. Ten Kulik, który przyszedł wtedy pijany w mundurowe Straży Przemysłowej, od mojej matki krzykiem i groźbami próbował wymusić też taki sam papier, że się zgadza na zajęcie przez niego mieszkania po Palińskiej. Taki sam papier, jaki udało mi się wymusić na starej Palińskiej.

— Oszczerstwa! Pan będzie odpowiadał za oszczerstwa — woła przewodniczący, ale głos jego brzmi już mniej pewnie.

— A jakże. Będę — potwierdza Piaskowski i wyciąga z kieszeni papier, który z daleka tylko pokazuje przewodniczącemu. — Tu jest zeznanie podpisane przez Palińską, że tamten papier, którego posiadaniem w biurku tak się pan chwali, został na niej wymuszony groźbami, krzykiem i zastraszaniem. Sprawę Kulika Milicja przekazała już Prokuratorowi, a niezależnie od tego Partia też wie o jego zachowaniu.

Przewodniczący na widok zeznań siada wybladły na fotelu za biurkiem.

— To jeszcze nie wiadomo. Nie nie wiadomo — rzuca bez przekonania. — Palińska ma za duży metraż.

— Mnie chodzi o jedno w tej całej sprawie. O życie mojej starej matki — ciągnie Piaskowski. — Jest ciężko chora na serce. Tu chodzi o jej życie. Nie może mieszkać w sąsiedztwie łobuzów i chuliganów, narażona w każdej chwili na ich awantury. I jeszcze jedno... Bardzo mi przykro, że o tym wspominać, ale obywatel Kulik użył tego w stosunku do mojej matki i Palińskich, jako jednego z argumentów. Obywatel Kulik i obywatel Pasierbski, którzy z rodzinami mieli zajęte mieszkania Palińskiej, są obaj szwagrami obywatela przewodniczącego. Czy tak?

Życie łamało człowieka, życie policzkowało na każdym kroku. Ale się nie dawałem — myśli przewodniczący i brak mu w tej chwili słów, słów i argumentów, by odpowiedzieć temu eleganckiemu pewnemu siebie i swych racji inżynierowi. — I właśnie teraz, właśnie teraz, kiedy mi zaufano, kiedy postawiono mnie nad innymi i powiedziano: „Rób sprawiedliwość, pomagaj ludziom, gospodaruj jak prawdziwy robotniczy”, właśnie teraz przyszła na mnie taka zgrzyota, taki wstyd. Nadstawiałem karku za robotniczą sprawę, nie żalowałem mi gum w lagrze. Łamałem w hitlerowskim bezczynie. I nie dawałem się. Pamiętałem kto jestem i za co cierpię. Aż przyszła taka chwila i ja, stary ludowiec, więzień polityczny, muszę siedzieć przed tym inżynierem i krew piecze w policzki, albo błędnie jak chusta. Wstyd tak kasa. Wstyd kasa. Na to mi przyszło. Siedzi z ciężko pochyloną nad biurkiem głową.

Dobrze mi tak — myśli. — Zatrzymałem sekretarkę, jako świadka. Niech będzie teraz świadkiem mego wstydu. Ej, co też, co też mi przyszło do nieszczyśnej głowy! Jakiej ja, stary robotniczy, bronię sprawy? Ale czy można wyrzec się swoich? Przecież to swoi, swoi, chociaż tak z nimi trudno.

Po cóż ja jemu o tym ojcu? To był spokojny człowiek, nawet uczciwy tak jak niektórzy syci ludzie umieją być uczciwi. Przecież bronił przed sądem raz i drugi ludowców, a nawet kiedyś bronił i komunistę. I nawet groźba wzięcia nie chciała za obronę. Do kościoła chodził co niedzielę, ale komunisty bronił. Taki dziwak. Czasem to tych państwa stać było na dziwactwa i gesty. Znaczy, że niby był sprawiedliwy. Że się nie zgadzał z Piłsudskim i jego stupajami. Ale mnie odmówił... No, może i miał rację. Nie wybroniłby o Berezy.

Ech, tacy państwo... Nie dogadam się, nie dogadam. U nich sprawiedliwość znaczy jedno, u mnie drugie. Tylko po com ja temu inżynierowi przyszedł o ojcu? Poniósł mnie. Ale trudno było się wstrzymać. Nie dałem rady... Dwa pokoje! On w ogóle nic nie rozumie, nic nie rozumie, co to znaczy gnieździć się we dwie rodziny i w dziewięć osób w jednym pokoiku. Ech, panowie, panowie... Lekka u nich pamięć. Tak mnie pytał, jak gdyby nigdy nic. „Pan mnie zna?” I potem jednym tchem mi wyrecytował, że ludowiec i o Berezie. Lekka pamięć. A o tym, że ojczysto co tydzień do nich chodził pod furtkę i żebrał i kłaniał się w pas i dziękował za kawalek bulki i za każde 10 groszy i za każdy łachman dla swoich dzieciaków, o tym pan inżynier już nie wspominał. Nie chciał mi robić przykrości. Jasne. Tacy panowie wiedzą, co delikatność. A nuby przewodniczącego zabolalo, gdyby tak mu wspomnieć, że ojciec chadzał o żebrany chleb. Czy taki Piaskowski wie, że ojcu przewodniczącego oczy wypalił w fabryczce, gdzie pracował jako sezonowy, kiedy robił zimne ognie na choinkę dla takich paniczek-ków jak sam Piaskowski? Ojciec nawet nie był ubezpieczony. Groźba nie dostał po wypadku. Potem z kosturem musiał się włóczyć o żebrany chleb. „Dziadek tygodniowy” go przezywali, bo co tydzień się zjawiał u takich, jak mecenas Piaskowski.

Jaki wstyd, pałacy wstyd... Ojciec żebrał. I to żebrał gotów na każde skinięcie wielmożnych państwa do każdego poniżenia, byle wyprosił jeszcze kawalek chleba dla swojej chorej żony i czwórki głodnych dzieciaków, co piszczały w domu.

Ej, ojczysto, ślepe ojczysto z kosturem. Chodził i stając przed furtkami zamożnych willi śpiewał „Jeszcze Polska” czy „Rotę”, bo to się państwu podobało. „Dziadek patriota” mówili. I za te „Jeszcze Polski” i „Roty” sypały się dodatkowe miedziaki.

Ojciec żebrał. Żeby choć raz za swoją krzywdę, za swoje stracone oczy potrafił w tych panów i kupczyków uderzyć hardą, dumną robotniczą pieśnią. Ej, ojciec pokorny, złamany, czy wiesz, ile twego syna od najmłodszych lat kosztowała każda żyłka żebraczego zupy i każdy wyproszony łachman na grzbiecie.

— Więc jak będzie z moją prośbą? — pyta cicho inżynier.

Przewodniczący podnosi głowę z biurka. Wciąż jeszcze nic nie odpowiada. Myśli przelatują w krótkiej galopadzie.

Sekretarka kierując pytające spojrzenie na przewodniczącego.

— To może ja już pójdę? Muszę przepisać na maszynę te akta — wskazuje na teczkę.

— Niech pani idzie — mówi przysięgam, zmęczonym głosem przewodniczący.

„Ileż lat, ileż lat przybyło mi przez te minuty. Jestem stary zmordowany dziad” — myśli gonią pośpiesznie. — „A jednak tego Piaskowskiego nie mogę zostawić bez odpowiedzi. Przyszedł do mnie, jako do urzędowej osoby. Do władzy. Do przewodniczącego. Ach, gdyby można odłożyć na boczną półkę całe swoje życie, pamięć o wszystkich ciągach, które się oluzowało.

Żeby można się wyrzec ojca i matki, i siostr, i dzieci siostrzyny... A przecież się ich nie wyrzeknę. Nie wyrzeknę. My biedacy nie wyrzekamy się swoich bliskich”.

— Panie inżynierze — mówi przewodniczący wskazując krzesło przed biurkiem. — Niech pan siądzie.

Piaskowski siada bez słowa.

— I niech pan posłucha. Miał pan rację, jeśli tak było, jak pan mówi. Mój szwagier zachował się jak chuligan. Nie wiedziałem jeszcze o tym. Milicja w tej sprawie jeszcze do mnie nie dzwoniła. A za tę sprawę z legitymacją, no... za to może wylecieć z Partii. Nie będę go bronił przed Partią. Wiem, że pije, że się awanturuje.

Mnie chodzi o co innego. O mieszkanie, o te dwa pokoje. Pan, panie inżynierze, pewno nie wie, co to dla niektórych ludzi znaczy w życiu jeden pokój, albo dwa pokoje. Że to jest wielka... wielka sprawa. I wielka różnica. Jeden pokój czy dwa pokoje. Ja przynajmniej, że Kulik i Pasierbski, to moi szwagrowie. I dlatego o tyle trudniej mi mówić o tej całej sprawie jako przewodniczącemu. A jednak muszę mówić. I muszę tę sprawę jakoś załatwić. Po ludzku. Sprawiedliwie.

— Niech pan załatwia, panie przewodniczący, jak pan chce — wtrąca pośpiesznie Piaskowski. — Byle na mieszkanie Palińskiej nie dostał przydziału Kulik.

— Zaraz. Niech pan posłucha, panie inżynierze — głos przewodniczącego się wzmacnia. — O ludziach trzeba posłuchać, racy są, jakie ich życie, a nie tak od razu — nie i koniec. Moja rodzina jest z samego dna. Z nędzy. Mój ojciec był robotnikiem, ale od kiedy w wypadku stracił wzrok, stał się żebrakiem. Ja i moje siostry wyrosłyśmy na żebraczym chlebie. Tak, panie inżynierze. Gorzki to chleb. Różnych rzeczy uczy. Mnie, tak jak pan wspominał, zaprowadził do polityki, a potem do Berezy i do Majdanka i Mauthausen. A z moimi siostrami inaczej było. Jedna zmarła jeszcze jako dziecko, a tamte... Nie miał ich kto wychowywać, kiedy ja się wycierałem po obozach. Zie miały życie. Tak jak to przed wojną, a i za okupacji, lekki chleb je ciągnął, lekkie życie. Tak to było. Z mędy, z gluty. Kiedy pracy nie było, taki im los sobaczy stanął na początku życia. A za okupacji na szmugiel jeździły. Różnie to się działo na tym szmuglu. I widzi pan, nawet dla nich, dla tych dzieciaków, co to już na nich niejednym krzyżem postawił — przyszło po wojnie inne życie. Wszystko to panu mówię nie dla plotek i ciekawości, bo od takich plotek to tylko mnie w sercu dusi, ale dlatego, żeby pan wiedział, jacy to ludzie i co za sprawa. Po wojnie obie od razu dostały pracę. A jak praca była, to i inne życie się zaczęło. Poszedł im się. Jedna dostała za męża przyzwoitego człowieka, metalowca Pasierbskiego, a i druga niedawno się wydała za tego właśnie Kulikę ze Straży Przemysłowej. I jakoś by to wszystko szło, żeby nie te sprawy mieszkaniowe. Dziewięć osób siedzi na kupie w jednym pokoju. Jest czwórka dzieci Pasierbskich, jest matka Pasierbskiego, no i ci dwoje Kulikowie. Kulikowa w szóstym miesiącu ciąży. No i wszystko zło się zaczęło przez to wspólne mieszkanie. Kulik i Kulikowa nie mogą się zgodzić z matką Pasierbskiego. Były już awantury, bili się. Teraz i Pasierbski i Kulik, co był chłopak porządny, ciągle piją i do domu obaj zaglądają tylko jak goście. Kiedy Kulik się rozpił i zaczął co i raz uciekać z domu, to i jego żona na swoją rękę też z domu uciekała. I teraz przez ten jeden pokój w dwóch rodzinach, co mogły żyć po ludzku, po „nowemu” — zaczęło się piekło i zgorszenie. Oczywiście, żyć musieli się znaleźć, co i Pasierbskiemu i Kulikowi nagadali o moich siostrach, że dziadkowie, że bracia córki i wszystko co najgorsze.

Jestem przewodniczącym, ale jestem i bratem. Nie mogę się wyprzeć swoich siostr. Czy to można pozwolić, żeby przez ten jeden głupi pokój życie je znówu zepchnęło na sam dół? Przecież Pasierbska kocha swojego chłopca i ma z nim czworo dzieci. A Kulikowa świata nie widziała poza swoim Kulikiem. Więc mój pierwszy obowiązek, jako przewodniczącego i jako brata, ratować tych ludzi. Przecież nie takie czasy, żeby przez ten jeden wspólny pokój gubić dwie rodziny. No, tak już jest, że jak się założy rodzinę, to chciałoby się mieć choć ten najmniejszy, swój kąt. Tylko u siebie. Przecież chyba mają do tego prawo? Przecież o takie prawo dla takich jak moje siostry ja też od małego nadstawiałem. Za to człowiek do Berezy... I kiedy patrzę, jak ci Kulikowie, co tak się kochali, że jedno za drugim świata nie widzieli, swój — jak to się mówi — miodowy miesiąc musieli w dziwieńcio z innymi, to ja wiem, ja rozumiem dlaczego Kulik, co był porządnym chłopcem, się rozpił. Ja nie bronię jego chuligaństwa, ale ja wiem, ja rozumiem dlaczego to właśnie poszło tak.

Oczy przewodniczącego mrużą się, jak od zbytku świada. Przysięgam, że...

wa parę razy ręką po lyszynie, jakby nie potrafił opanować jakichś odruchów wzruszenia, co tamuje i dawi gardło.

— Dużo by o tym gadać — rzucił nie patrząc w twarz Piaskowskiego. — Palińska i jej zięć mają za duży metraż. I tak trzeba by im odebrać to mieszkanie, albo kogoś dokwaterować. Więc myślałem, że można by to jakoś tak, żeby było lepiej. I chciałem wreszcie jakiś ład wprowadzić u Pasierbskich i Kulików. Myślałem tak. Dostaną wreszcie mieszkanie w przyzwoitym domu, w pięknej willi. W takiej willi, w której, za pańskim przeproszeniem, mój ojciec żebrał tylko mało wystawać za płotem. Każda rodzina dostanie dla siebie pokój. Może to ich wyciągnie z tego rozkładu, z tego żalu, z tego pijactwa. Mieszkanie w takim domu, to pan rozumie, jakoś obowiązuje. Za sąsiada by mieli, ot, choćby pana, inżynierze. Architekta, uczonego człowieka. Przecież to by ich jakoś musiało podciągnąć. Zaczęliby inaczej, po ludzku, bez wódki, bez bójek. Kulturalnie. Przecież za tę kulturę dla nich myśmy karku nadstawiali. Zresztą, co panu to tłumaczyć. Pan chyba najlepiej sam wie...

Przewodniczący siedzi z nisko opuszczoną głową, po twarzy przebiega mu co chwilę nieopanowane grymsy.

Inżynier Piaskowski rozumie dobrze racje przewodniczącego, ani słowa nie uronił z tych wywodów. Milczy. Czuję że i jego, na miejsce gniewu, ogarnia wzruszenie i współczucie. Przynajmniej w pełni szlachetność przewodniczącemu, gdy ten mówi o obowiązku ratowania swoich siostr. Warunki bytu, inne warunki, lepsze i kulturalniejsze mogą uratować tych ludzi, którzy zaczęli się staczać.

Och, inżynier musi to przyznać przed samym sobą, że tacy ludzie jak przewodniczący, ich ofiarna walka i zdecydowanie zawsze o próż podziwu wywoływały w nim uczucie najgorętszej sympatii. Niemniej na przedwojennej Politechnice radykalizował i miał wśród kolegów opinię „czerwonego”. Czas, czas najwyższy wyrównać te wszystkie przepaści, te krzyżące o pomście krzywdy, które urosły przez wieki. Przecież inżynier całą swoją pracę, całą energię i pomysłowość poświęcał obecnie dla budowy tego lepszego i sprawiedliwego życia, dla zapewnienia tym, których dotychczas potrafił tylko nieludzką wyzyskiwać — warunków życia godnych człowieka.

Na dnie serca inżyniera jest miejsce, i dla swojej dumy ze swego nie żyjącego już ojca, który przed wojną decydował się na bezinteresowną obronę ludowców i komunistów. Nie trzeba się dziwić, że tak ostro wybuchnął przy pierwszych aluzjach przewodniczącego dotyczących ojca. A teraz... Teraz w jednej chwili zdecydowałby się na oddanie mieszkania Pasierbskiemu i Kulikowi, gdyby tu chodziło o niego tylko, ale matka... Kiedy pomyśli o niej, o jej steranym, chorym sercu, z powrotem ogarniają go zasadnicze wątpliwości.

Nie, nie może ryzykować wpuszczenia do cichej, spokojnej willi takich lokatorów.

— Zaują bardzo, panie przewodniczący — mówi, już z powrotem przybrany w maskę oficjalności. — Pańskie argumenty są w zasadzie słuszne. Ale niestety, tylko w zasadzie. Ja, będąc człowiekiem w pełni sił, mógłbym ryzykować to sąsiedztwo, które byłoby dla pańskiej rodziny jakimś swego rodzaju sanatorium. Ale chodzi mi tutaj wyłącznie o moją matkę. O jej zdrowie i życie. Czy może mi pan gwarantować, że Kulik, kiedy znajdzie się w nowym mieszkaniu, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, przestanie pić i urządzać awantury? Takie procesy nigdy nie następują natychmiast. A ja nie mogę pozwolić, by jeszcze jedna awantura pijacka miała kosztować, kto wie, czy nie życie mojej matki. I ja bronię swoich spraw rodzinnych. Proszę mnie zrozumieć i nie mieć żalu. A jeśli Palińskiej trzeba kogoś dokwaterować, to proszę też usłuszyć o to, by byli to ludzie w pełni odpowiedzialni za swoje czyny.

Usta przewodniczącego poruszają się bez słowa, jakby odpowiedź, którą z miejsca chciał odparować argumenty Piaskowskiego — została wstrzymana w ostatniej chwili.

— Więc będzie tak — myśli przewodniczący. — Obstąpią mnie, jak kiedyś czereda głodnych dzieciaków ojca żebraka, czekając co wyciągnie ze swej sakwy”. Co z mieszkaniem? Co z mieszkaniem? — zaczyna Ceśka, żona Kulika, Ceśka, którą najbardziej kochał z całego rodzeństwa. I co jej odpowiedź? Że nie. Że ma z powrotem siedzieć w swojej kicie ze wszystkimi. Że było wszystko do zrobienia, ale Gienek znów się schlał, że narozrabiał. Że jej Gienek ukochany narozrabiał jak bandzior i piękne mieszkanie i osobny pokój, wszystko diabli wzięli. Wszystko przez niecierpliwość, przez tę zropaczoną niecierpliwość Gienka.

I wtedy obie siostry i matka Pasierbskiego i dzieciaki rzucają się na mnie z pazurami, „jakiś ty brat!

Ciamajda przeklęty! Gubisz własne siostry i ich los. Za coś ty do Berezy wędrował? Żeby teraz twoje siostry dusiły się w tej kicie! O, będą wymyślać, będą złorzeczyć.

Ale mnie nie wolno się rozklejać — mówi sobie przewodniczący. Zaciśnięć zęby i dalej robić swoje. Nad moją rodzinę ważniejsza moja klasa, klasa, która mnie tu postawiła na posterunku. Przewodniczący ma rządzić sprawiedliwie. W moich rękach ludowa sprawiedliwość. Praworządność.

Kiedy ja zacząłem pod batami w Berezie, młody Piaskowski kończył Politechnikę. Ale to stare sprawy... Dziś młody Piaskowski buduje piękne gmachy, buduje całe robotnicze dzielnice. Piszą z nim w gazetach, że czołowy architekt. Przyszedł do mnie po sprawiedliwość. A moja sprawiedliwość musi być wielkoduszna. Nie tylko rachować się za stare, ale i nie szkodzić nowemu. Kulik zachował się jak chuligan, a jakie tego przyczyną może to nie obchodzić ani Piaskowskiego, ani jego matki. To może obchodzić tylko mnie.

Trzeba zapomnieć o swojej powiklanej historii, która domaga się praw odwetu i zadośćuczynienia, a myśleć tylko o swojej klasie, jej mocy i dumnej ucciwości.

I trzeba Ceśkę kazać być cicho i jeszcze zaciśnięć zęby, jeszcze poczekać ten rok czy dwa, zanim wypadnie jej kolej na mieszkanie w robotniczym bloku. Czy nie straci przez ten rok całkiem swego Gienka? Ej, lepiej o tym w tej chwili nie myśleć. Przecież i o to, i o to musi zadbać jako brat i jako przewodniczący. A na razie trzeba tylko odpowiedzieć Piaskowskiemu. Niech się nie martwi o to mieszkanie. Nikt jemu, ani jego matce nie zakłóci już spokoju.

Tak, inżynier Piaskowski potrafił być stanowczy. I trudno. I dobrze. Pomógł jeszcze staremu robotniczo-wi wziąć się w garść. Nie pochyłał karku, nie tłumaczył, nie prosił, tylko wymierzał sprawiedliwość. Tak, wziąć się w garść”.

Przewodniczący podnosi na inżyniera przekrwione, zmęczone oczy. Nie łatwo przyszła ta decyzja. W ustach czuje gorzki smak żółci.

— Może pan, panie inżynierze, iść spokojnie do domu. Załatwione. Nie dostanie pan za lokatora ani Kulika, ani Pasierbskiego.

Piaskowski patrzy na przewodniczącego, jakby dobrze nie rozumiał jego słów. Widać spodziewał się jeszcze nowych argumentów i dalszego przeciągania sporu. Dopiero po chwili na jego twarzy pojawia się uśmiech.

— Ach, tak. To w porządku. W porządku — powtarza zadowolony.

— Więc dziękuję... I do widzenia. Kłania się już w progu kancelarii.

— Do widzenia. Dziękuję — mówi przewodniczący i patrzy mu w twarz ciężkim, nieruchomym spojrzeniem swoich przekrwionych oczu.

„Powiedział dziękuję — myśli Piaskowski po wyjściu z urzędu. — On — tnnie! Cóż za koniec nieporozumienia!”

I kiedy dalej myśli na ten sam temat, idąc już po ulicy, tłumaczy sobie z łatwością to „dziękuję” przewodniczącego. Jeszcze jedna zawstydzająca, bolesna pamiątka tamtych czasów. Każdy słyszający podwładny przyzwyczajony był co chwila, rozmawiając z kims przerażającym go pozycją, używać tych dwóch okropnych słów. „Dziękuję” i „przepraszam”.

„Trudno to po prostu ogarnąć ile mi wciąż jesteśmy winni tym ludziom — mówi sobie inżynier, jakby żałując krople dla spokoju sumienia. — Za tamte lata, za te wszystkie nieszczęścia ni w pięć ni w osiemnaście „przepraszam” i „dziękuję”.

I tego nie może zrozumieć wybitny architekt, inżynier Witold Piaskowski, że tam, na pręgu kancelarii rozminął się z prawdą. Że dumne „dziękuję” człowieka, który potrafił zapanować nad samym sobą i mówić w imieniu swojej klasy — wziął za wstydlivy ślad czasów poniżenia i pogardy.

Stanisław Kowalewski



JÓZEF KELLERA

Antologia poezji Oświecenia

Na początek daruję pytanie — „długie”, fundamentalne i, rzecz prosta, retoryczne: czym jest antologia? A raczej: czym powinna być antologia. Po prostu zbiorze, czy konstrukcji? Mniej lub bardziej trafny albo do wolnym zestawieniem, przeglądem, łańcuszkiem utworów, związanych przynależnością do określonego gatunku, kierunku ideowo-artystycznego, epoki, narodowej literatury — czy też jakąś wyżej zorganizowaną całością? Niewątpliwie sekret powodzenia antologii zawarty jest w sztuce trafnego wyboru, która bynajmniej nie ze wszystkim pokrywa się z prawidłową orientacją ideologiczną i historyczną. Ale wybór musi mieć swoją myśl przewodnią — nie tylko ogólnikowa, ale wypracowana w szczegółach — swój cel, swoje zadanie. Autor antologii to nie zarządzający magazynu mód; autor antologii to twórca, który poza wyborem odpowiednich tekstów musi mieć coś ważkiego do powiedzenia od siebie — coś, co usprawiedliwiałoby wydanie antologii.

Oczywiście nie każdy typ, nie każdy rodzaj antologii daje jednakowo możliwości konstrukcji. Sądzę, że w tym względzie z natury rzeczy najbardziej uprzywilejowana jest antologia, na której tworzywo składają się teksty jednej określonej epoki. Ale podstawą idei układu antologii, mającej stanowić przemysłaną całość, musi być trafna i ugruntowana konstrukcja historyczno-literacka.

Śmiem twierdzić, że z grubsza choćby odpowiadającej tym wymogom antologii dotąd nie posiadaliśmy, przynajmniej w zakresie poezji polskiej. Sztandarowa dla okresu dwudziestolecia antologia Borowego „Od Kochanowskiego do Staffa” straszyla na miłą jawnie manifestowanym skrajnym antyhistoryzmem i modernistycznie zorientowanym estetyzmem założeń, tęsknotami „ponadczasowymi” i transcendentnymi — krótko mówiąc górnolotnie maskowaną bigoterią. Wydane przed trzema laty przez Kotta i Ważyka „Wiersze, które lubimy”, pomyślane, być może, w znacznej mierze jako swego rodzaju replika na książkę Borowego, okazały się nader inteligentnym i byskotliwym kontrebandem poprzez wieki — w poszukiwaniu trwałych wartości polskiej poezji; próba, niekiedy prawdziwie pasjonująca, snucia poprzez wieki nici żywej tradycji — jednakże bez możliwości i chęba bez zamierzeń zarysowania jakiejś jednolitej, zwartej i sugestywnej konstrukcji. Wznowiona po wojnie „Młoda Polska” w układzie Boya to — pomijając merytoryczne braki i nieporozumienia w ocenie pisarzy i epoki — prosty zbiór mniej lub bardziej charakterystycznych tekstów pół setki poetów, zresztą w podręcznej bibliotece przydatny i użyteczny. Tuwimowskie „Cztery wieki fraszki polskiej” to także magazyn — prawda, bardzo obfity i barwny, o bogatym i cennym asortymencie. Ostatnio wydana przez PIW antologia polskiej poezji XIX w. znikła z rynku natychmiast i dlatego nic o niej nie mogę powiedzieć.

Przed paroma tygodniami „Czytelnik” obdarzył nas nową antologią — nową nie tylko z uwagi na świeżość drukarskiej farby. Nie przypadkowo „Poezja polskiego Oświecenia” Jana Kotta zmusza recenzenta do zastanowienia się nad problemami antologii „jako takiej”. Trudno jest teoretyzować w próżni, dopiero praktyczny przykład dyktuje wnioski i uogólnienia. „Poezja polskiego Oświecenia” to przykład antologii twórczej i nowatorskiej, która, wskazując temu gatunkowi edytorstwa nowe perspektywy, narzuca mu jednocześnie zwiększone, naukowe rygory.

Otwierająca książkę przedmowa Jana Kotta zasługuje przede wszystkim na uwagę jako jeden z najpiękniej napisanych esejów na przestrzeni ostatnich paru lat. Autor stawia na wstępie tezę: „Rzeczywista tradycja polskiego wiersza jest poezja Renesansu, Oświecenia i wielkich romantyków. Ale tradycja może być żywa i martwa”. W przeciwieństwie do Renesansu i romantyzmu Oświecenie było dotąd dla współczesnych tradycją obumarłą i zaprzepaszczoną. Stąd bojowe zawołanie autora antologii: „martwe rozdziały wielkiej tradycji uczynić żywymi!”

Temu celowi poświęcona jest zarówno wstępna rozprawka jak i cała antologia. Mimo lakonicznej zwięzłości esej Kotta nie jest jedynie prostym powtórzeniem i streszczeniem jego dotychczasowych prac o literaturze Oświecenia — jest widocznym dla specjalisty krokiem naprzód, wyrazem dalszego postępu badań i uściślenia sądów.

„Poezja polskiego Oświecenia” — pisze J. Kott — wyrastała w krytyce szlacheckiej Rzeczypospolitej, rosła razem z obozem reformy, przeżywała pełnym głosem w ludowym powstaniu warszawskim i insurekcji kościuszkowskiej. Była szkołą narodowego języka, odpowiedzialności społecznej, dyscypliny intelektualnej i nowatorstwa ideowego. W latach dziewięćdziesiątych po raz pierwszy w naszej historii w pieśni i poezji

usłyszemy rewolucyjny język warszawskiego plebsu. Droga poetycka Oświecenia prowadziła od rozpadu poetyki klasycznej do racjonalistycznego realizmu i antyfeudalnej liryki rewolucyjnej; szła podwójnym nurtem: obyczajowej satyry, która poprzez antymagnacki paszkwil doszła do obywatelskich wierszy Zabłockiego i Jasińskiego, i sentymentanej krytyki przywilejów urodzenia i majątku, coraz ostrzejszej i bardziej żarliwej, coraz bliższej ludowym źródłom twórczości.”

Przytoczyłem ten wstęp nie tylko dla jego „autonomicznej” wartości naukowej ale i dlatego, że tkwi w nim najwzięźle wyrażona idea układu antologii — szkielet konstrukcji. „Z tej perspektywy ideowej i artystycznej — pisze dalej Kott — ułożony został wybór poezji polskiego Oświecenia. Pragnie on przekazać w urodzie wierszy historyczne doświadczenie epoki”.

Trzeba sobie z kolei jasno uświadomić, że owo historyczne doświadczenie mało która epoka naszych dziejów — poza romantyzmem oczywiście — odzwierciedliła właśnie w poezji w sposób tak pełny i wielostronny jak Oświecenie. W dobie, kiedy nowożytna powieść nie wyszła jeszcze była u nas z powijków, poezja spełniała z powodzeniem funkcje nieomal wszystkich, na gruncie rodzimym jeszcze w pełni nie wykrystalizowanych gatunków literackiej prozy, z wielką publicystyką polityczną i felietonem obyczajowym włącznie. Stąd antologia poezji polskiego Oświecenia to jednocześnie i wybór świetnych wierszy i bogato rozczołkowany obraz epoki i — upełnomocniona niejako przez dramaty i prozę — miarodajna żywa ilustracja syntezy literatury okresu w jej całokształcie. Z tych trzech aspektów czytelnik antologii Kotta żadnego ani na chwilę nie

traci z oczu — i to, jak sądzę, stanowi najwłaściwszą miarę sukcesu autora.

Wybór rozpoczęto od prekursorów Oświecenia, którym poświęcono stosunkowo sporo miejsca. Jest to w dużej mierze uzasadniona rehabilitacja niektórych pisarzy, tworzących w drugiej ćwierci i w połowie XVIII wieku. Na czoło wysuwa się tutaj, zgodnie z zapowiedzią przedmowy, bardzo wdzięczny poemacik Wacława Rzewuskiego „O nauce wierszopiskiej”, zadziwiająco dojrzałością warsztatu i nienagannym „odlewaniem” oktawy. Wiersz ten nie został jednak dość trafnie odczytany, nie jest to bowiem, jak sądzi Kott, „manifest twórczej swobody poety”. Gruntowna analiza utworu, której niesposób tu uwierzytelnić, przekonywa, że jest to raczej bardzo charakterystyczna próba szukania w naturze — do której się poeta odwołuje — przesłanek i uzasadnień dla ściśle klasycystycznego ideału piękna.

Trzon antologii stanowi jej część druga. Od Bohomolca, poprzez Naruszewicza, Krasickiego, Trembeckiego, Węgierskiego, piejadę poetów drugorzędnych i anonimową poezję obyczajową mieszczańskiej Warszawy — rozwija się przed czytelnikiem owa pierwsza z dwóch głównych, określonych w przedmowie linii rozwoju racjonalistycznego realizmu, doprowadzona, z grubsza biorąc, aż do przedproży wielkiego sejmu. Świątynia i krasa oświeceniowego wiersza jaśnieją tu pełnym blaskiem. I nie jest to złudny polysk świecidełek. W wierszu Oświecenia trzeba umieć zasmakować, tak jak w muzyce Bacha — pomijając zresztą nierówną na pewno skalę tych dwu zjawisk sztuki. Aby jednak smak ten odczuć w całej pełni, trzeba w tej poezji docenić bajeczną trzeźwość myśli i krystaliczną prze-

rzystość stylu; trzeba się poddać wspaniałej logice toku dyskursywnej, ideowej argumentacji, a wreszcie dowcipowi, jakiego w podobnym nałężeniu i barwie nie zna poezja romantyczna do czasu „Pana Tadeusza”. Potem można zacząć smakować również obraz i metaforę — jak myśl, trzeźwe i racjonalne, nie wlatujące na wyżyny uniesień i wizji, ale jakże plastyczne i ostre, czasem zaskakujące (np. metafora Trembeckiego!), stopniowo coraz pełniej nasycone bogactwem realistycznego szczegółu.

Antologia wprowadza w sam środek tego niepowtarzalnego zespołu myśli, idei, artyzmu, i namietności, intelektualnego klimatu i obyczaj; pokazuje z bliska ludzi i epokę, rozstrzucając całą jej nieprzeżwaną różnorodność. Układ wierszy, poza perspektywą konstrukcji historyczno-literackiej, ma w sobie jeszcze dodatkowo coś z budowy symfonicznej: poeci podają sobie z ręki do ręki wątki, motywy, myśli, nastroje, obrazy — a każdy inaczej, swoiście, choć często podobnie. Naruszewicz adresuje epigram do Krasickiego i ustępuje mu miejsca na następnej karcie. Trembecki ocenia twórczość Węgierskiego i z kolei głos ma sam Węgierski. Węgierski zawzięcie pociąga do dołu chudego literata, gołego inteligenta na stołecznym bruku — i zaraz wpada mu w słowa Drozdowski. Dyskretnie prowadzony ze stronicy na stronicę, czytelnik coraz wyraźniej dostrzega i wychwytuje tok rozwojowy naderzędnego, jednolitego tematu tego wyboru wierszy, który czątką jednym cięgiem jako jedną książkę — nie przypadkowo zsztywnię w introligatorni.

Zawartość tej książki nie jest porównywalna z zawartością żadnej innej, ponieważ syntetycznie pomyślanego wyboru poezji polskiego

Oświecenia nie mieliśmy dotąd w ogóle. Można ją więc jedynie zestawiać z aktualnie przyjętym na ogół kanonem najbardziej reprezentatywnych i zachowujących trwałe wartości utworów epoki. Kanon ten antologia rozszerza wielostronnie i znakomicie wprowadzając poszczególne utwory i całe zespoły wierszy niedocenionych, a często bardzo udanych i doniosłych. W części pierwszej wyboru taką rewelacją był wspomniany poemacik Rzewuskiego; w części drugiej tych odkryć wartościujących jest znacznie więcej. Należą do nich przede wszystkim liryki i poetyckie fragmenty „Wierszy z prozą” Krasickiego. O ile jednak samo wydobywanie na jaw i podkreślenie wartości liryków oraz tzw. fragmentów menipejskich nie może budzić zastrzeżeń i stanowi niezaprzeczoną zasługę twórcy antologii, o tyle nie można milcząco przystać na zbyt już rewizjonistyczną chęć przewartościowania przy tej okazji całej twórczości Krasickiego.

Trudno się zgodzić z twierdzeniem, iż właśnie te liryki i fragmenty liryczne stanowią „najwyższą miarę osiągnięć poety”. Sądję, że nie można najświetniejszym fragmentem „Monachomachii”, najlepszym satyrom, listom poetyckim i bajkom odmawiać siły budzenia wzruszeń po latach blisko dwustu, przyznając te siły na dzisiaj już tylko lirykom. Nie miejsce tu na szerszą polemikę — należałoby ją może zaczynać od określenia pojęcia „wzruszenie”, które, jak mi się wydaje, Kott stosuje tu zbyt wąsko. „Postępowy reformizm szlachecki — stwierdza Kott — nawet pelen pasji, nie budził w nas wzruszenia”. Zgoda — tak samo nie budził w nas wzruszenia artykuł w „Monitorze”. Ale głęboko mądry, szczery i serdeczny śmiech, celny sarkazm, zjadliwa ironia, sub-

telny persyflaż, podane w olśniewająco precyzyjnym chwila kształcie artystycznym, boju zaangażowane w walce — bez względu na to, że ideologicznym zaplecem tej walki jest istotnie ograniczenie postępowy szlachecki reformizm — mogą być źródłem poetyckiego przeżycia, a więc wzruszenia, równie pełnowartościowym jak gorzka refleksja liryczna.

Jedną z cennych i godnych podkreślenia właściwości antologii jest fakt, iż autor jej nie ogranicza się w wyborze do sakramentalnego dziesiątka czy tuzina nazwisk poetów „pierwszej gildii”. Oparta o rozległy badawczy warsztat filologiczny antologia wydobywa z zapomnienia, z pierwodruków i rękopisów najciekawsze pojedyncze utwory licznej rzeszy literatów „mimo-rum gentium”. Od poetów drugorzędnych, mało znanych i nieznanych, wiezie krok następny do obfitego wyboru anonimowej poezji obyczajowej, w której intensywnych, jaskrawych kolorach staje jak żywa warszawska ulica sprzed lat dwustu. Poezja anonimowa zamyka część drugą antologii.

Obok odkryć i nowości w stosunku do kanonu są jednak w antologii, i właśnie w jej części drugiej pewne drobne, ale istotne i niedoświadczone luki, które warto by w przyszłości zapelniać. Wypada załować, że wśród listów poetyckich Krasickiego poskąpiono miejsca dla jeszcze jednego doskonałego satyrycznego utworu: „Podróż pańska Do St. Poniatowskiego”. W wyborze wierszy Trembeckiego radzi byśmy ujrzyć nado bardzo cenny wiersz polityczny z epoki wspaniałego — „Do moich współziomków”. Bardzo stanowczo trzeba się upomnieć o pominięty list poetycki Węgierskiego „Do księcia Węgierskiego” — jeden z najostrzejszych i najświetniejszych liberytyńskich utworów Oświecenia. Nie wadziłoby także wyboru z Węgierskiego uzupełnień o króciutką, a jakże znamioną „Myśl o poezji”. Wreszcie problem bajek Krasickiego. Dokonany przez Kotta wybór bajek jest bezwzględnie trafny w tym, co zawiera, ale zbyt szczupły. Wybór był tu zresztą wyjątkowo kłopotliwy — wśród blisko dwustu bajek Krasickiego niewiele jest zdecydowanie słabych, z których się rezygnuje z lekkim sercem. Nie należało jednak pomijać takich niewątpliwych arcydzieł bajkopisarstwa Krasickiego, tkwiących w żywej tradycji od pokoleń i trwale uczestniczących swą idiomatyką w świadomości językowej szerokiej mas, takich oryginalnych przykładów bajki aforyzmu, bajki-epigramatu, bajki-przypowieści jak: „Pieniacze”, „Kurawy i ślepy”, „Plasien w klatce”, „Wyrok”, „Łakomy i zazdrosny”, „Wół krnąbrny”, „Syn i ojciec”, „Nocni stróż”, „Słownik i szczyt”, a także „Filozof i orator”, „Derwisz i uczeń”, „Hipokryta”, „Pan i pies”.

W odmienny klimat uczuć i nastrojów wprowadza część trzecia książki, ukazująca rozwój realizmu i narastanie ideowego radykalizmu w drugim głównym nurcie poezji stanisławowskiej — w nurcie sentymentalnym. Owa odmiennosc klimatu nie jest zresztą jakimś nagłym przeskokiem. Nastroje rozczalenia i dezaprobaty w stosunku do świata, akcenty lirycznych wyznają i demokratycznej krytyki rzeczywistości śledził czytelnik już w części drugiej — co najmniej począwszy od wierszy Węgierskiego, poprzez niektórych poetów drugiej klasy i poezję anonimową; odnajdzie je też ponownie — znacznie bardziej zradycyzowane i ostre — w części czwartej, w poezji Jasińskiego i Bogusławskiego. Część trzecia prezentuje więc raczej główny kompleks sentymentalizmu polskiego, to jest, właściwie, Książna i Karpińskiego z „przyległościami”.

Pod kątem widzenia ewolucji stylu ułożony został specjalnie wybór z Książną, dający możliwość zestawienia kilku prawdziwych perełek dojrzałej i głębokiej liryki sentymentalnej z utworami znamienymi dla konwencji rokokowej i relikwiotów baroku. Tych jaskrawych ideowo-artystycznych kontrastów nie widać już u Karpińskiego — poety, który szerokością uczuć, doskonałą prostotą wyrazu i ludową nutą swoich wierszy niewątpliwie odcisnął najbardziej typowy i trwale osadzony w tradycji profil realistycznego, demokratycznego sentymentalizmu poezji stanisławowskiej. Na zakończenie wyboru wierszy sentymentalnych znowu piękna niespodzianka: Piotra Celestyna Tyszyńskiego „Chłop podany” — to jak gdyby przewierszowany Staszic z „Uwag” i „Prześrogi”, oplakujący krwawymi łzami chłopską nędzę.

Ostatnia część książki to przegląd najświetniejszych osiągnięć postępowej i demokratycznej poezji w pełnej dynamizmie epoki wielkiego sejmu, targowicy i insurekcji kościuszkowskiej. Pomieszczone tu na wstępie piękne i świetnie wybrane fragmenty ze „Sztuki rymotwórczej” Dmochowskiego, wraz z kilku początkowymi wierszami Zabłockiego, zostały pomysłane niewątpliwie jako łącznik między częścią drugą a dominiującym politycznym tonem części czwartej. Ową ton podaje pierwszy Zabłocki w swej namiętnej poetyckiej publicystyce, która przera-

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI

Dno twarde i dno grzaskie

podanie do starostwa o pozwolenie na posiadanie broni. Broni koniecznej studentowi uniwersytetu lwowskiego dla obrony przed wszelkimi i oenerowskimi bandytami. Reportaż wstrząsający, dziś już klasyczny. Reportaż, który powinni przeczytać nie tylko studenci dziennikarstwa, ale w ogóle wszyscy studenci polscy, by mieć choć słabe wyobrażenie o tym, co się na naszych uczelniach działo przed wojną.

Część druga „Ziemia, ziemia...” składa się z pięciu debiutanckich reportaży z lat 1937—39, opowiadających o Gaci, uniwersytecie ludowym Solarza. W tych reportażach blakają się jeszcze jakieś pogłosy agrarystycznych, nieco idealistycznych tendencji Solarza. Nie wiemy za to Gila — takimi drogami chadzała również myśl postępowca i dobrze się stało, że reportaż ten opublikowano bez aktualniających korektur, przydając im tylko komentarz Adama Polewki. Druga grupa chłopskich reportaży Gila, to ów cykl z „Odrodzenia”, „Żniwo chłopskiej reformy”, który powstał z bardzo ciekawego zamysłu pisarskiego: reporter powrócił po latach do niegdyś obszarnej wsi hrabiów Uznańskich, w której wychował się jako dziecko — i tam, już w 1946 roku, odnalazł istotne zmiany spowodowane reformą rolną: chłopci zakładali w obszarowym pałacu własne, chłopskie, gimnazjum. Konfrontacja wsi zapomnianej z odnalezioną dobrze służy faktom i prawdom reportażu. Zasadnicza pointa tego cyklu wydobyla jest już nie z dawnej wsi hrabiowskiej, ale z powojennego spotkania byłych „gacaków” — spotkania jakże smutnego, gdyż jawnie demonstrującego społeczną i historyczną wadłość agrarystycznych postulatów. Ta część książki, której Polewka w przedmowie czyni zarzut przecenienia sił proletariackich, partyjnych, jakie wywodził chłop, jest równocześnie doskonałym i wcale aktualnym rozrachunkiem z relikwiotami agraryzmu, tkwiącymi przecież w chłopach średniego i starszego pokolenia.

Zamykają tę część cztery reportaże już ze Szczecińskiego, ale nie „morskie” tylko „ładowe”, ziemne — jakże już zupełnie inne od poprzednich reportaży Gila!

Franciszek Gil rozpoczął swój pisarski staż we Lwowie, w połowie mniej więcej lat trzydziestych. Po wywołaniu zatrzymał się czas jakiś w Krakowie, a potem przez Poznań, gdzie uwagę jego na krótki moment przyciągnęły wykopaliska na Ostrowiu, dotarł do Szczecina. Podobno z zamiarem jedynie kilkudniowego pobytu — pozostał nad Odrą lata, całe, po dziś dzień. Ominął wielkim łukiem Warszawę, do której uparcie ścigałi wszyscy, stając się jeszcze jednym żywym dowodem tezy, że najlepszy reporterzy polscy rodzą się i pracują na prowincji, bliżej będąc tak zwanego „terenu”, niż my, opancerzeni w stolicy. Związał się z wielkim portem i wcale nie z morzem, jak sugeruje tytuł jego zbioru, ale z tym przymorzem, z molań, magazynami ryb, plażami. Tytuł części trzeciej zbioru, najbardziej w reportażu, jest właśnie

„Na brzegu”. Na brzegu Gil pisał bardzo wiele, z biegiem lat coraz mniej obdylając swą twórczością prasę centralną ogólnokrajową, coraz bardziej ograniczając się do „Głosu Szczecińskiego”, który drukował te reportaże bardzo dobrze przysłużył się sprawie naszej literatury.

Działalność reporterska Gila i jego kolegi, też reportera, Kazimierza Błahaja — sprawiła, że Szczecin w ciągu dziesięciolecia zajął — jako temat — poczesne miejsce w polskim reportażu, nie zajmując go niemal wcale w polskiej prozie literackiej. Dla odmiany Wrocław doczekał się wizerunków literackich, prozatorskich — niemal nie będąc rejestrowanym przez tak zwany literacki czy nawet wielki, publicystyczny reportaż.

Szczecińska twórczość Gila różni się bardzo poważnie od tego wszystkiego, co napisał on przed wyjazdem do portowego miasta. Śmiało możemy mówić tu o jakiejś wyraźnej granicy stylu pisarskiego, stylu reporterskiego, która biegnie przez datę przyjazdu do Szczecina.

Upřednie reportaże Franciszka Gila odznaczają się przede wszystkim swą zawartością i koncepcją publicystyczną. Gila w owym czasie znacznie mniej interesował człowiek indywidualny, znacznie bardziej interesowała go grupa ludzka, jej dążenia, jej ideały — referowane przez reportera w konwencji zdecydowanie publicystycznej. To są owe typowe, bardzo rzetelnie opracowane, reportaże publicystyczne, w których komentarz autora jest wszechobecny, erudycja ideowa, polityczna, gospodarcza, historyczna demonstrowana jest szczodrze. Są to reportaże w jakich twórca stoi pewną stopą na twardym gruncie rzetelnej publicystyki; reportaże, jakie zwykliśmy dziś w rozmowach „warsztatowych” określać jako reportaże klasyczne. Oba reporterskie osiągnięcia Gila — „Bezdroża uniwersyteckie” oraz „Żniwo wielkiej reformy” — należą właśnie do tego rodzaju. I oto w Szczecinie przemienia się Gil reporter. Obiit publicysta — hic natus est literat. Porzucza twardy grunt publicystycznych rozważań i zagłębia się w grzaskie dno dusz i charakterów ludzkich. Aż conradowskie nuty zdają się chwilami pobrzmiwać w tych już najbardziej literackich reportażach Franciszka Gila. Tom „Ziemia i morze” jest nader dokładnym przykładem różnic istniejących między reportażem tak zwanym publicystycznym a tak zwanym literackim. Są tacy, którzy reportażowi literackiemu odmawiają praw żywota. Mają oni wiele racji — nie mają racji zupełnej. Fakt jednak, że reportaż literacki jest jakimś nowym gatunkiem wystającym na pograniczu istniejących dotychczas, wyraźnie rozgraniczonych rodzajów piśmiennictwa. Nigdzie nie jest powiedziane, że ilość gatunków pisarskich jest już raz na zawsze i zupełnie ściśle skodyfikowana. Powieść reporterska, opowiadanie reporterskie — żeby wymienić tylko świetne „Zaminowane pola” Woynis-Terlikowskiej — wreszcie reportaż literacki to są gatunki domagające się już uwagi krytyka, nie umie-

jącego jeszcze ciągle dać sobie z nimi rady.

Reportaż stał się reportażem psychologiczno-obyczajowym. Bardzo ciekawa to przemiana, choć chwilami czytelnikowi żal znakomitego Gila-szermierza. Czytamy doskonałe obrazy literackie z pogranicza ładu i wody, i dziwimy się chwilami, dlaczego też Gil nie dostrzegł jakoburz ideowych targających ludźmi. Wiemy, że jesienią 1951 roku, gdy Gil publikował swój „Poemat pedagogiczny Świnoujście”, reportaż o tamtejszych maturzystach — w Szczecińskim wróg rozbijał nam spółdzielnię, chłopci wyprowadzali konie ze spółdzielczych stajni, płonęły podpalane stogi. Gorącego oddechu walki klasowej nie czuje się w reportażach szczecińskich Gila, choć czuło się go w jego reportażach z 1946 roku. Ile w tym winy samego pisarza, ile redakcji, która w tym czasie milczeniem kwitowała te sprawy — trudno ze zbioru wynioskować. Może nie zawsze najszcześliwsza praktyka terenowej gazety skrepiwała tutaj skrzydła świetnego reporterowi.

Gil utracił więc w Szczecinie swój bojowy, publicystyczny impet. Pełne zadumy nad człowiekiem są te pyszne reportaże literackie Gila jak „O krok od Służby Polsce”, jak „Dnie i noce nad Odrą”, jak „Nurt czy melizna”, jak „Opiszę nasze życie”, jak „Bunt o rybę” i „Ziemia ryba płynąca”. Jeszcze pierwsze lata pobytu w Szczecinie znaczą się w reportażu Gila przewagą elementu publicystycznego, opisowego — lata dalsze, bliższe już dniom dzisiejszym, przemieniają jego reportaże, którymi prowadzi on czytelnika w głąb człowieka, niekiedy przy tym gubiąc pod swymi stopami twarde dno faktów, trafiając zaś w grzaskie dno psychologicznych hipotez. Określenia „grzaskie” nie używam pejoratywnie — bynajmniej! Nie należę do tych, którzy zatamują ręce i wywołają pomsty niebios, gdy reporter przeistacza się w pisarza. I kto wie, czy rozwój Gila po takiej linii się odbywający, nie doprowadzi go do wyłącznie już opowiadań czy powieści. Będzie to chyba powieść o szczecińskim wybrzeżu i jego dziwnych głęboko ładowego pochodzenia, wodniakach.

Niestety, jak to się często dzieje na takim pograniczu gatunków literackich — pisarz traci stylistyczną klarowność publicysty, a jeszcze nie zyskuje kompozycyjnej i stylistycznej jasności prozaika. Zawila jest maniera stylistyczna, którą często spotyka się w reportażach Gila. W niedomówieniach gubi Gil jasność sformułowań. Skomplikowana niewyraźność procesów psychicznych staje się chwilami narbył zawiłą komplikacją stylistyczną i kompozycyjną. To jest maniera, która Gilowi groziła zawsze — jego zdania były barokowe, okresy długie, trudne — a która w reportażu literackim jest szczególnie groźna.

Twórczość Gila znajduje się teraz na rozdrożu — między prozą a reportażem. Czyby miał porzucić gatunek, w którym tak dobrze dla naszego życia i naszej literatury się zasłużył?

Kazimierz Koźniewski

(Dokończenie na str. 7)

*) „Poezja polskiego Oświecenia”. Antologia, opracował Jan Kott, rysunki J. P. Norblina, „Czytelnik”, 1954, str. 463 i 1 nb.

*) Franciszek Gil: Ziemia i morze z przedmową Adama Polewki. Wydawnictwo Literackie Kraków, 1954, str. 496.

