

Przegląd kulturalny

TYGODNIK RADY
KULTURY I SZTUKI

Nr 29 (99) ROK III

WARSZAWA 24—28 LIPCA 1954 R.

CENA 1,50 ZŁ.

LAT
POLSKI LUDOWEJ

T O A S T

Dziesięć lat Polski Ludowej. Jubileusz ojczyzny. Siądnijmy, obywatele, do stołu, napelnijmy kielichy.

Jakże to właściwie było dziesięć lat temu? Jak wyrazić istotę naszych ówczesnych przeżyć, myśli, uczuć? Pamięć jest ulomna, pogląd na różne sprawy dziś już inny niż wówczas, doświadczenie szersze o dziewięć późniejszych wiosen, spędzonych przy pracy gospodarskiej, ale co czuliśmy wtedy, jak to nazwać, jrk określić?

Prostowaliśmy grzbiety. Miliony ludzi prostowało plecy przygięte pod hitlerowskim butem i przed jaśnie-wielmożnym obliczem, plecy chłostane nahażem i dopraszające się łaski, pańszczyźniane i proletariackie, powstańcze i niewolone od wieków.

Za prosty grzbiet ludu polskiego, za wolność! — taki niechaj będzie pierwszy toast.

*

Chelń był pierwszym oswobodzonym miastem polskim. Pewnego dnia jeszcze przed wyzwoleniem pojawił się nad Chelmem samolot radziecki i ku nieopisanej radości mieszkańców zaczął wypisywać na bezchmurnym niebie lipcowym dymne znaki. Nie wiadomo, co z tego miało wyjść: może jakieś słowo, może godło, pozdrowienie, szyfr? Biała smuga wypłynąwszy z kadłuba samolotu układała się w trudny na razie do odcyfrowania wzór. Niemiecka artyleria przeciwlotnicza otworzyła ogień. Ale przecież już nieraz rozrywały się nad Chelmem pociski ścigające radzieckich lotników, a oni spokojnie wykonywali zadanie, które mieli wykonać, i uchodzili cało na Wschód. Lecz tego dnia stało się inaczej. Samolot nagle drgnął i buchnął płomieniem. Pilot wyskoczył na spadłochronie. Widziałem, jak zbliżał się do ziemi, ale dopiero, gdy miał jej dotknąć, dostrzegłem, że jest dziwnie mały, niepodobny do człowieka. Był bez nóg: stracił je przed chwilą podczas eksplozji. Widziałem jego piękną, na wpół chłopięcą twarz, jasne włosy i krwawiące rany. Był już martwy, gdy spadł na łękę. Esesmani nie znaleźli przy nim żadnych dokumentów, ponieważ zniszczył je w powie-

trzu, a potem strzelił z pistoletu we własne serce.

Chłopak ten był jednym z pierwszych żołnierzy radzieckich, którzy, niosąc nam wolność, polegli w naszej ojczyźnie i których kości spoczywają w naszej ziemi. Po nim przyszli inni, aby zwyciężyła sprawa ludu.

Niech drugi toast będzie: za radzieckich bohaterów!

JACEK BOCHENSKI

łem Manifest, rozlepiony na murach Chelma i Lublina, tak jak czytały go wówczas setki tysięcy ludzi, zdawało się, że jest w tym dokumencie zawarty program polityczny na całą epokę, a był to ledwie program jej początku. Nie wiedzieliśmy, nie mogliśmy zgola przeczuć,

a statki zbudowane w polskich stocznich na przekór mędrkowaniu starych sceptyków? Tego nie było w naszej wyobraźni. Nie myśleliśmy, że prawem naszego ustroju stanie się ustawiczny wyścig z czasem, że niemal żaden powzięty przez nas plan nigdy nie będzie wykony-

nych, schylmy głowę nad ofiarami walki.

Ci, którzy polegli, oddali życie nie za nic, lecz za to, co jest i co jeszcze będzie lepsze, wspanialsze. Ich testament powiada: trzeba walczyć dalej. Nie po to ginęli, aby w naszym kraju miało zostać cokolwiek, co jest wrogie ich ideom, jakakolwiek niesprawiedliwość społeczna, wyzysk, ciemnota, krzy-

niach, wydanych książkach, silnej armii, dobrym gospodarstwie. Ale najpiękniejsze i najbardziej cenne są zwycięstwa, które się dokonały w ludzkich duszach. Pomyślmy, ile było tych zwycięstw.

Trzeba dokonać wielkiej pracy nad sobą, ażeby z najemnika, który niechętnie i z musu wypełnia zamówienie kapitalisty, stać się ofiarnym pracownikiem gospodarki socjalistycznej, przeobrazić się z obojętnego wyrobnika w świadomego twórcę. Pomyślmy o polskich robotnikach, którzy przeszli i przechodzą tę przemianę.

Trzeba wyzbyć się krótkowzrocznego egoizmu i właściwej drobnemu producentowi chciwości, aby zrozumieć, że należy oddać swą własność we władanie kolektywu, wejść z ziemią, rodziną, duszą i ciałem do spółdzielni produkcyjnej. Pomyślmy o chłopach, którzy przeszli i przechodzą tę przemianę.

Wypijmy za człowieka zastępującego słowo „ja“ słowem „my“, a słowo „mój“ słowem „nasz“. Jest to człowiek wielkiego serca.

*

Nie dziwmy się, jeśli ludzie rzadko mówią, że są szczęśliwi, a częściej powiadają „ciężkie czasy“. O szczęściu człowieka znacznie mniej dowiadujemy się na podstawie tego, co mówi, więcej na podstawie tego, co robi. Podobnie jest z narodem. Słuchać narodu, to znaczy słuchać nie tylko jego słów, lecz słuchać, jak dźwięczą narzędzia pracy w jego rękach, jaki jest rytm ludzkiego kroku na ulicach w niedzielne popołudnia.

W ciągu dziesięciolecia zmienił się krajobraz naszego kraju. Rozkopaliśmy tę ziemię wzdłuż i wszerz, zabudowali rusztowaniami, pokrajali kanałami, przewrócili wszystko na nice, jak na wielkim placu budowy. Coraz dźwiga się jakiś strop, jakiś komin, człowiek wchodzi do nowego mieszkania, a muszyna zaczyna grać w nowej fabryce.

Spójrzmy na mapę Polski i zobaczmy, jak wielkich dzieł dokonał naród w ciągu dziesięciolecia. Zobaczmy Częstochowę, Kędzierzyn, Nową Hutę, Nowe Tychy.

Wzniesmy ostatni toast: za myśli i pragnienia narodu! Są one zawarte w jego dziełach.



PLASKORZEŻBA NA POMNIKU WDZIĘCZNOŚCI NA PLACU WOLNOŚCI W LUBLINIE.

Fot. E. Hartwig

*

A czy taką wyobrażaliśmy sobie Polskę Ludową, jaką po dziesięciu latach udało się zbudować? Na pewno nie! Nie wiedzieliśmy, że będziemy żyć w czasach, gdy ludzka wyobraźnia i zdolność przewidywania okazały się często bezradne wobec burzliwego tempa przemian, którym podlegać będzie rzeczywistość. Z myślą o ilu latach pisano Manifest Lipcowy? Na jak długi okres czasu wytyczano tam program działania? Gdy w roku 1944 czyta-

że tak szybko pójdziemy dalej, poza Manifest. Nie wiedzieliśmy, jak wielkie będą nasze zwycięstwa, jak głębokie — na miarę naszych zwycięstw — trudności, które musieliśmy pokonać i jeszcze wciąż musimy pokonywać. Czy w wyobraźni naszej mogła wtedy powstać Nowa Huta? Albo dzisiejsza Warszawa, kochane miasto, zawsze trochę chuligańskie, a zarazem bohaterskie, ze swoim MDM i różnymi niedobrymi płaskorzeźbami na MDM? A spółdzielnie produkcyjne, a samochody polskiej produkcji,

wany zgodnie z pierwotnym założeniem, lecz zawsze z korektą czasu, z nadwyżką.

Rzeczywiście, wyobrażaliśmy sobie inaczej Polskę Ludową. Między naszym wyobrażeniem z lipca a obecnym rozwojem stosunków w kraju jest długa droga. Wspomnijmy działaczy partyjnych i żołnierzy, robotników i chłopów, generała Waltera Świerczewskiego i artystę Stefana Martykę, ludzi, którzy padli za rewolucję. Uczcijmy przelaną krew, łzy wdów i sierot, spalone zagrody wiejskie, rozstrzelanych i zamęczo-

wdę prostego człowieka, bieda, fałsz, brud, jakikolwiek spadek po stuleciach niewoli i zła.

Cześć tym, którzy w dziesięciolecie prześcigali czas!

Cześć tym, którzy się nie ulegną dzisiaj i w przyszłości ścigać z czasem!

*

Jaka była świadomość narodu dziesięć lat temu? Jaka jest obecnie?

Mówimy często o wielkich zwycięstwach, o zbudowanych fabrykach, stocznich, osiedlach mieszkaniowych, elektrow-

ROK 1944 — 1954

DZIESIĘĆ LAT sztuki Polski Ludowej

WŁODZIMIERZ SOKORSKI
Minister Kultury i Sztuki

22 lipca 1944 roku, Lublin, wyzwolony przez wojska bratniej Armii Radzieckiej i przez Wojsko Polskie, stał się pierwszą stolicą Polski Ludowej. Na dokumencie pierwszego aktu ustawodawczego, jaki wydał pierwszy rząd Wyzwolonej Polski, widniał między innymi podpis Ministra Kultury i Sztuki. Władza ludowa, krzepnąca w ciężkim trudzie zmagania z obcym okupantem i własną faszystowską agenturą, postawiła sprawy oświaty, nauki, kultury i sztuki jako sprawy równorzędne z zagadnieniem odrodzenia gospodarki narodowej. W ten sposób literatura i sztuka Polski Ludowej podjęła się zaszczytnego obowiązku służenia sprawom narodu i jego socjalistycznej przyszłości.

Nie były to problemy od razu dla wszystkich oczywiste. Oczywiście była wprawdzie nienawiść do faszystów obcego i własnego. Nienawiść do imperializmu i wojny. Nienawiść do morderców najlepszych synów ojczyzny. Oczywiście również była miłość do kraju. Wielka miłość do pracy nad odbudową miast i fabryk, teatrów, opór i szkół. I tę oczywistą nienawiść, miłość i prawdę zamknęła na kartach swojej twórczości literatura i sztuka pierwszego okresu naszej niepodległości.

Natomiast próba przewartościowania przeszłości, własnej tradycji narodowej, próba ustalenia nowych kryteriów estetycznych i odnalezienia właściwego stosunku do dzieł sztuki światowej, do twórczej roli sztuki Związku Radzieckiego — postawiła przed nami nową szeroką problematykę i konieczność rewizji wielu dotychczasowych pojęć, uprzedzeń i drogowskazów.

Należało odkryć w sztuce sprawę zasadniczą — socjalistyczną treść rewolucji ludowej i przodującą, kierowniczą rolę klasy robotniczej oraz jej awangardy, marksistowsko-leninowskiej partii.

I to, co dzisiaj dla nas jest oczywistością, nie było od razu oczywistością dla wielu twórców i pracowników kultury.

Prześlądamy dziś z prawdziwym wzruszeniem roczniki „Kuźnicy”, „Odrodzenia”, „Nowin Literackich” i wielu pism i periodyków tamtego okresu. Toczyła się wówczas walka. Uparta i szczerą. Walka sumień i charakterów. Poczucie odpowiedzialności za kraj, naród i jego kulturę. Ogromna praca nad przezwyciężaniem braków i urazów światopoglądowych. Przewodziła tej walce nasza Partia; plenarne posiedzenia Komitetu Centralnego; wypowiedź towarzysza Bieruta w sprawach kultury Polski Ludowej na otwarciu radiostacji we Wrocławiu; Pierwszy Zjednoczeniowy Kongres PZPR.

Na tym właśnie Kongresie kierunek dla naszej pracy został określony. Udział sztuki w budowie socjalizmu. Kształtowanie narodowej sztuki, rosnącej wielkością naszych czasów, ogromem postępów, narodowych tradycji, doświadczeniem sztuki radzieckiej. Narodowej sztuki o treściach socjalistycznych.

Pozostawało przenieść wskazania Partii na trudne sprawy własne, sprawy obrazu artystycznego, realistycznego warsztatu, odkryć prawdę człowieka i prawdę naszych czasów w konkretnym dziele sztuki.

Wiemy, że to nie było łatwe. Niedostateczna była znajomość środowiska i spraw powstawania nowego człowieka. Niedostateczna dojrzałość ideologiczna twórców. Ujawniała się niecierpliwość odbiorców i poszczególnych ogniw polityki kulturalnej. Czekal ogromny trud związania tradycji z koniecznym nowatorstwem, odpowiadającym nowatorstwu idei socjalistycznej, nowatorstwu całego naszego życia. Żmudne było kształtowanie własnej osobowości artystycznej w ogromnym wysiłku pokazania nowego życia i nowego człowieka.

Dziś, w dziesiątą rocznicę wyzolenia naszego kraju, z dumą spoglądamy na przebytą drogę i bez fałszywej skromności zdajemy egzamin przed narodem.

Jakże poważne są osiągnięcia naszej literatury i sztuki, jakże wielką jest droga rozwoju każdego

twórcy z osobna. Braki i błędy, o których tak często i ze słuszną troską mówimy — nie osłabiają wielkości naszych zdobyczy, przeciwnie, one je tylko uwypuklają przez kontrast z jeszcze szybciej rosnącymi potrzebami i wymaganiami narodu.

Twórczość naszych pisarzy i artystów weszła w tak olśniewający i bezpośredni kontakt z narodem przez dziesiątki milionów nakładów książek i udział milionów widzów w teatrach, w kinach, na koncertach i na wystawach plastycznych, że każdy fałsz, każdy schemat w twórczości natychmiast daje znać o sobie w opinii publicznej, a każde rzetelne osiągnięcie staje się własnością ogólnonarodową.

Nikogo dzisiaj nie trzeba namawiać, żeby oglądał sztuki Kruczkowskiego, filmy Forda, słuchał pieśni Sygietyńskiego, czytał książki Putramenta, Newerlego, Strykowski, poezje Broniewskiego, czy też chodził na koncerty współczesnej muzyki symfonicznej. Przeciwnie — trwa bitwa o nasze sale teatralne, koncertowe, wystawowe i widowiskowe, które wypełniają plany usługowe w 120 proc., o wysokość nakładów książek, które ciągle są za małe. Potrzeby narodu rosną bowiem szybciej niż nasze możliwości. I słusznie nas często krytykują za nienadążanie za nimi.

Są to jednak trudności wzrostu. Ogromnego wzrostu, rozmachu naszej rewolucji kulturalnej, prężności naszej sztuki, zdobywającej serca i umysły ludzi pracy.

Wokół naszych obrazów pokazanych na IV Ogólnokrajowej Wystawie Plastyki Polskiej poświęconej dziesięcioleciu, trwa gorąca dyskusja. Pełne są sale wystawowe. Młodzi i starzy, robotnicy i nauczyciele, studenci i pracownicy budowlani biorą w tej dyskusji żywy i bezpośredni udział. I nie jest to już dyskusja prowadzona tylko na temat poszczególnych obrazów. Sztuka bezideowa jest dawno poza nami. I dlatego dyskusja dotyczy zagadnienia, w jaki sposób poszczególne problemy naszego życia zostały rozwiązane w konkretnych obrazach artystycznych.

Słuchałem kiedyś dyskusji, dotyczącej obrazu Eugeniusza Eibicha. Gorąco to była dyskusja. Spory wywołała osoba Lenina. Postawiono zagadnienie — czy środki wyrazowe użyte w obrazie nie stoją w sprzeczności z wielkim i szlachetnym zamierzeniem ideowym artysty. Zdania były podzielone. Serca zdobyło mistrzostwo formy, głębia obrazu, grupy portretowe młodzieży i prostota prawdy. Pytało się jednak, czy w pewnym sensie artysta sam sobie nie przeczy, stosując formę minionego okresu do współczesnego tematu. Czy swoista kameralność środków wyrazu nie utrudnia odbiorcy przyswojenia sobie wielkiej tematyki. Czy zwiedzających mimo woli przenoszą się na portret zbiorowy — Zdzisława Głowackiego. Przejrzystszy, lecz o ileś chłodniejszy. Bliższy wierności fotografii, lecz bardziej płaski, nie dający tej radości artystycznej, którą otrzymujemy przy obrazie Eibicha. Zdania były podzielone. I podzielone zostały do końca. I to dobrze. To bardzo dobrze, że dyskusja trwa nadal. To jest już nasza dyskusja, toczona wokół naszej problematyki i z naszych pozycji.

Wielkie wydarzenia witają dziesiątą rocznicę Polski Ludowej. Architekci dźwignęli z ruin Stare Miasto w Lublinie i Trakt Starego Miasta w Warszawie. Malarze cieszą oko barwną, żywą, przepiękną polichromią odbudowanych kamienic, przy których w Lublinie pracują zarówno młodzi artyści pod zępolowym kierownictwem Grzeskiewiczów, jak i wytrawni malarze z prof. Cybisem na czele. Rolnictwo niesie swój plon na wystawę rolniczą, rozmieszczoną wokół zamku w Lublinie, który został przywrócony narodowi. Przemysł uruchamia piece hutnicze, fabryki samochodów, precyzyjną produkcję chemiczną.

Człowiek, zwykły człowiek pracy buduje swoje własne szczęście i szczęście swoich rodzin.

Sztuka i kultura nie pozostała w tyle za osiągnięciami narodu. W

oparciu o drugi Zjazd Partii, na swoich zjazdach twórczych ludzie sztuki podsumowali osiągnięcia i otrząsnęli z siebie to wszystko, co im dotąd przeszkadzało pracować.

Czy to znaczy, że nowe zadania są proste i łatwe? Oczywiście, że nie. Czy to oznacza, że proces walki ideologicznej w twórczości mamy za sobą? Oczywiście, że również nie. Budowa socjalizmu trwa w mieście i na wsi, i trwa walka klasowa z tym wszystkim, co nam budować przeszkadza. Kształtowanie się sztuki narodowej, o treściach socjalistycznych również nie będzie się odbywało bez tarć, konfliktów, sporów i walk.

Lecz dyskusja pozjazdowa, poprzedzająca dziesięciolecie, pozwoliła dokonać nam obrachunku sumienia z tym wszystkim, co mamy już za sobą. Nie ma dróg powrotnych w rozwoju społeczeństw i narodów. I nie ma powrotu do sztuki bezideowej, do formalizmu, naturalizmu i wulgarного schematyzmu.

I chociaż zdajemy sobie sprawę z tego, że długo nam będzie jeszcze zagrażał nacisk burżuazyjnej estetyki, formalistycznego smakosza i naturalistycznej ograniczoności, to jednak nikt dzisiaj na serio nie myśli o nawrocie do dekadentckiej sztuki międzywojennego dwudziestolecia, czy też o zejściu na bezdroża surrealizmu. I chociaż może nam jeszcze grozić kosmopolityczny snobizm, czy próba ucieczki od wielkiej problematyki naszych dni, dotyczącej zarówno spraw całego narodu, jak i przeżyć poszczególnego człowieka, to jednak nikt dziś nie zaprzeczy tej prawdzie, że realizm socjalistyczny, przewartościowując nasze najlepsze postępowe tradycje wnosi jednocześnie nowe, niepowtarzalne wartości do skarbnicy sztuki narodowej. Chciał nie wolno nam zapominać o niebezpieczeństwie fałszywego, wyłączonego formalnego nowatorstwa, to jednak ogół artystów wie już, że

tylko w oparciu o idee komunizmu i postępu można budować rzeczywiście wielką i rzeczywiście nowoczesną sztukę.

Świadomość, że nikt historii naszego narodu w tył nie zawróci, nie powinna nas jednak uspokajać, przeciwnie, powinna nas mobilizować do jeszcze aktywniejszej walki o pogłębienie socjalistycznego widzenia naszego świata w obrazie artystycznym. W obrazie coraz doskonalszym pod względem formalnym, pod względem jednoci naszych treści i naszej realistycznej formy.

Sławna data dziesięciolecia mobilizuje siły narodu. Mobilizuje je pod kierownictwem naszej Partii i jej Komitetu Centralnego. Tym samym stanowi również wielką mobilizację sił twórczych naszych pisarzy i artystów, i wszystkich szeregowych pracowników rozległego frontu kulturalnego. Przeprowadzając tę mobilizację winniśmy pamiętać zawsze o wskazaniach, zawar-

tych w referacie towarzysza Bieruta na drugim Zjeździe naszej Partii i o zadaniach, jakie postawił na Zjeździe pisarzy polskich Sekretarz KC PZPR, towarzyszy Ochab.

„Wielka literatura i sztuka może się rodzić tylko w najgłębszym związku z życiem, w służbie dla ludu i w ogniu walki o wielką ludową sprawę”.

22 lipca 1954 jest świętem całego narodu, jest świętem klasy robotniczej, mas pracującego chłopstwa, inteligencji pracującej oraz całego świata sztuki. Jest świętem powszechnej, ogólnonarodowej twórczości, kształtowanej przez naród i służącej narodowi w jego historycznej walce o pokój, demokrację i socjalizm. O szczęście i przyszłość Ojczyzny. Jej wielkość gospodarczą i kulturalną. Jest świętem wielkości naszej sztuki, godnej naszej przeszłości i naszej teraźniejszości. Wielkiej teraźniejszości socjalistycznego jutra.

Polowa drukarnia i debiut

ARNOLD SŁUCKI

kant wywiesił w swoim pokoju jeszcze przed wyzwoleniem. Były to swoiste „rodzajowe sceny”, wiza po dziś dzień niedostępna dla tych, którzy lata wojny spędzili poza granicami kraju, a ich ludzka godność nie poddała była tak kosztownej próbie.

Patrzyliśmy na Majdanek, i trudno było uwierzyć. Żołnierski raport łamał się z nieprawdopodobną grozą tematu, gdy radość wyzwolenia triumfować zaczynała nad straszczymi relikwiami okupacyjnego krajobrazu. Po raz pierwszy gospodarskie uczucia nawiedzały żołnierza, który zajął się uprzątnięciem gruzów na ulicach tymczasowej stolicy swego ludowego państwa. Oto lubelska chłopka czyści okna w domu, do którego już wprowadza się resort rolnictwa i reform rolnych; otwierają się urzędy, instytucje, sklepy. Żołnierze ubieni mącznym pyłem siedzą wysoko na workach załadowanej żywności ciężarówkami. Ludzie gapią się przed plakatami. Nie było wtedy jeszcze walki ze schematyzmem. Nikogo nie raziła hasłowość sformułowań, głoszących program działania młodej władzy ludowej i prawdę o przyszłej Polsce.

Pamiętam także zmarszczenie brwi i nagły wybuch śmiechu lubelskiego robotnika, kiedy na murach wyzwolonego miasta natknął

się na wydaną przez „londyńczyków” ulotkę, na której figurowało nazwisko samozwańczego wojewody... Spóźniony „dygnitarz” nie dostrzegł rewolucji na ulicach wyzwolonego miasta.

W tym samym czasie ostrzyli swoje pióra poeci. Gdzie ich nie było? W nowozałożonym dzienniku „Rzeczypospolitej”, w piśmie literackim „Odrodzenie”, w sztabach wojska i instytucjach państwowych. Czyżby aż tylu ich było? Nie jest wykluczone, że jako niezbyt doświadczony uczestnik życia literackiego, uległem optycznemu złudzeniu. Najprawdopodobniej byli to wciąż ci sami ludzie, których niezwykła ruchliwość i wypiętywość ze szczególnych okoliczności uszczęśliwionej stanowi dziś chyba dla nich samych zagadkę.

Pamiętam zjazd pisarzy, poetę w mundurze, którego twarz intelektualisty tak odbijała od drelichowej żołnierskiej bluzy. Tu po raz pierwszy padło hasło realizmu socjalistycznego, które w kilka lat później, w Szczecinie, nabrało bardziej wyrazistego brzmienia. Tu poznałem radość osobistego kontaktu z twórcami naszej literatury, pierwsze zachwyty i rozczarowania, na jakie wystawiony jest każdy początkujący pisarz. Jakże pragnąłem wtedy być Janem Huszczą, Józefem Prutkowskim, a któż nie marzy o Ważyko-

wej lub Putramentowej buławie, gdy nawiedzają go pierwsze dreszcze talentu...

Odczuwamy pewne zażenowanie, ilekroć stajemy przed pisarskim lub publicystycznym zamówieniem, każącym przywołać pamięć niedalekich, a już historycznych wydarzeń. Stąd może owe mrużenie oczu naszej pamiętnikarskiej literatury, oślepienie blaskiem historii. Udział w niej wydaje się być przywilejem losu. Jeśli nawet mamy jakiś powód do osobistej satysfakcji, czujemy, że winna ona być najcichsza. Obce nam jest rozbuchanie kombatanckich uczuć, które tak nas raziły w dwudziestolecie. Czujemy wstręt do brzoźnictwa. Pisarza-marksistę już sam jego pogląd na świat ostrzega przed mumifikacją faktów i uczuć. Każde zdarzenie rozłupane przez dynamikę historii obnaża załaski twórczego konfliktu, który dopiero mobilizuje nas do walki i... prawdziwej, aktywnej afirmacji życia. Starczyło dziesięć lat doświadczeń, a wiele naszych sądów o ludziach i wydarzeniach ulec musiało korekturze. Ludzie przychodzili i odchodzili. Jedni wyrosli w naszych oczach, inni zbledli lub odeszli w niepamięć.

A że zwycięski powiew owych dni odczuwamy jeszcze ciągle — na to mamy wiele dowodów. Najistotniejszym z nich jesteśmy bodaj my sami. Nasza pamięć i nasze doświadczenie.



Bieda miospane, chamom znów się ziemi zachciało...

Rys. J. Krawczyk

Wiele okazuje się i ukazuje jeszcze artykułów poświęconych drodze, jaką przeszliśmy w ostatnim dziesięcioleciu. Będzie w każdym z nich zawarte wiele prawdy, będzie wiele sprawdzonych, rzetelnie odważonych przez statystyków liczb świadczących o sile naszego kraju. Mierzmy go dzisiaj nie pułkami kawalerii na pokaz, jak przed wrześniem, ale tonami węgla i stali. I tutaj każdy, przyjaciel i wróg nasz, musi przyznać z radością czy z nienawiścią, że jesteśmy siłą, którą coraz bardziej trzeba brać pod uwagę każdemu politykowi realności, orientującemu się znośnie w sprawach starej mateczki — Europy. Jeśli wiek dziewiętnasty znał uznawanie polskich rycerzy, to w tym uczuciu było zawsze sporo współczucia i nie wstydzimy się tego, ilu takich dla polskich nędzarzy wycierających wszystkie żebrać kąt, po każdorazowej powstańczej klęsce. Dzisiejszy wiek dwudziesty jeśli mówił, czy mówi o Polakach, o ich męstwie, czy ofiarności, to widzi już nie krwawiącego do końca człowieka, ale silnego i twórczego budowniczego, który wie, czego chce od życia. Ale znowu ten może etektowny, ale nieco już schematyczny obraz nie powie nam wszystkiego. Nie powie nam wiele o rzeczy najważniejszej bodaj: o wielkiej przemianie człowieka, jaka u nas się dokonała. Najlepiej to można prześledzić na własnym przykładzie, choć nie wiem, czy będzie to wykład typowy.

Wiadom, jednak, że potężny ciałem Inteligencji polskiej pozostawał w czasie ubiegłej wojny pod wpływami AK, krajowej ekspozytury „Londynu”. Wiadomo, że droga, jaką szliśmy na spotkanie, tzw. podówcza „nowej rzeczywistości”, wyboista była, grząska, zdradliwa. Ze było wiele szamańców ludzkich, klęsk, tragedii i zawodów. Ze było sporo tych, jak mówił Lenin, „nieuniknionych kosztów rewolucji”. A jednak dzisiaj, kiedy liczę swoich przyjaciół i towarzyszy z dawnych lat, tych, którzy wyszli z życiem z warszawskich barykad — to dopiero teraz radośnie uznaję, że wszystko, co było w nas najlżejsze, najdelikatniejsze, co uszło hitlerowskiej śmierci — jest razem ze mną i myśl mi lubi więcę podobne jak i ja. Do tego myślenia zresztą wypadnie jeszcze powrócić. Ale teraz zanotujmy tych kilka przykładów: Jurek C. jako inżynier budowlany wznosił mury Starego Rynku, a Grzesiek H. jako świeżo upieczony plastyk obficie maścił je wszystkimi barwami swej malarskiej palety, Zbyszek G. śleży w pracowniach Miastoprojektu nad planami warszawskiego śródmieścia, a Staszek B. poduje polską wielką chemię. I tak można by naprawde, długo, bardzo długo mnożyć te listy, która też ma wszelkie cechy statystyki i wyliczania, a tego wszak chciałbym uniknąć. Ale chciałbym za to powiedzieć o wypadku, który zdarzył mi się niedawno i skłonił do głębszego zastanowienia.

Oto wróciła z więzienia po odby-
ciu kary dziewczyna, która nie po-
trafiła oprzeć się autorytetowi zban-
krutowanych pułkowników, zawie-
rzyła im, wpłatała się w jedną
z wielu brzydkich afer i musiała
ponieść sprawiedliwe tego konse-
kwencje. Wiadomo, pobyt w wię-
zieniu nigdy nie usposabiał ani nie
uspasbia do entuzjazmu dla ustro-
ju, który posadził młodego człowie-
ka za kraty. A przecież gdy roz-
mawiałem z młodą dziewczyną,
szczerze i otwarcie — nie miała ża-
nu za spędzone tam lata.

— I tam nauczyłam się dużo —
powiedziała wprost — wyszłam chy-
ba innym człowiekiem, zrozumiałam
świat... Kiedy matka, jak każda ko-
szająca ślepą miłością matką, po-
wiedziała kilka ostrych słów, przy-

trzymała ją prosząco, ale zdecydowanie za rękę:

— Nie mów tak, to kłamstwo. Można rozmaicie mierzyć siłę naszego państwa, wielkość i sprawiedliwość naszego ustroju, naszej idei. Ale wydaje mi się, że nie było i nie ma ustroju, który by osadzał czynnie działających w wrogów w więzieniach, wychował ich na swoich uczciwych zwolenników, na oddanych swojej pracy i swojej, oczywiście ludzi. Takich faktów można by przytoczyć więcej. A to jest też przecież rewolucja i jej humanistyczny sens.

Co doprowadziło nas do zrozumienia i, nie wstydzimy się tego słowa,



Myśle, że dla ludzi, którzy myśleli i czuli dziesięć lat temu podobnie jak i ja, tą rzeczą był patriotyzm, uczucia, które włożyło nam w rękę w walce z hitlerowskim faszyzmem. Ba! Ale jak wiadomo, patriotyzm patriotyzmowi równy. Lenin mówił o „patriotyzmie armatnim”, który — rzucił arady w krwawę odmetę pierwszej wojny światowej. Ten właśnie patriotyzm! pchał młodych chłopczaków, których łatwo było urobić o „patriotycznego zryw” i skierować do udziału w agresji przeciw Krajowi Rad w 1920 roku. Czyż więc chłopcy z warszawskich barykad byli również „patriotami armatnimi” — spadkobiercami smutnych tradycji skautowskiego 205

Wydaje mi się, że rozumowanie
jakie tylko bardzo pozornie byłoby
uszne. Schemat jest złem nie tylko
literaturze, ale i w polityce.
W przeddzień drugiej wojny swia-
w przyuczyliśmy się ja, inteligentni
ziewciak, po raz pierwszy z własnej
nieprzymuszonej woli — wiersza
polskiego poety. Był nim „Bagnet
za broń” Władysława Broniewskie-
o. Była to walka sprawiedliwa i
i sprawiedliwie za nią we wrześniu
poszliśmy w bój. Pamiętam pierwszą
siązkę, która w czasie okupacji
straszęła mną do głębi. Był to

"Kordian Cham" Kruczkowskiego, a szczególnie ostatnia scena powieści, która mnie, wychowanemu w aromacie ukochania historii literatury oczyszczej — dała wiele, bardzo wiele do myślenia. Dzisiaj jeszcze z przykrością myślę o niedobrych krytykach, którzy wypominają wielkim pisarzowi, że napisał tak „jak było”, a nie jak „być powinno”. A przecież to „jak było” zastrzegło moim młodemu sumieniu, że razem z „żeromsczyną” dawało nam przedwzrost światu, którego nam nie potrafilibyśmy dożyć. Nie piszę tego tutaj, aby bronić swojej i nie tylko swojej przeszłości

znukować chłopów, którzy zbuntowali się przeciwko temuż samemu dziedzicowi za jego niedługość, stawiać ich na podstawie poleceń „białego” rządu narodowego, pod zabójczym strykiem.

I nam było brak tej, powiedzmy sobie otwarcie, samodzielnosci myślowej. Paciiliśmy za nią hojnie: obficie szafowaną, bezpłodnie, własną krwią, męczarnią, śmiercią, ofiarnym uczuciem ludzkim, które spalając się — były tylko bezużytecznym częstodymem. Wydaje mi się jednak, że koło tych czystych, szczerych odruchów ludzkich: ukochania swego narodu, odwagi i poświęcenia, a tym spojone były przede wszystkim

22 VII

„Polska. Wieczny „romans“ Mochackiego... A jaka jest główna intryga i treść romansu? Czy znowu wie wielkopolski najazd na chłopstwo ruskie i litewskie, czy znowu wie przemoc nad Żmudzią i Żydostwem. Swoleryści, kosyniery, krakusy... Granice, celnicy, fortece, trąz. Więzienia, kaidany. Ministrowie, organa dyplomatyczne i mnóstwo deputatów. Racje stanu i stany posiadania. Czyś słyszał dobrze jak stęka w pracy, jak hula, wyje z bólu, jak wyjawia głupotę woją polski chłop z cuchnących, fizykich wsi, jak wije się w męzarniach przez całe psie swoje życie, jak zdycha przy stalowym żarobie maszyn, gilotynie swojej — polski robotnik? Oto jest moja Polska. Ona wyjdzie z ciemnicy, do niezmierzonych, boskich prac” —

„Jakie to wyznaczenie ciska w twarz — frakowi! Czarowicowi esdekapolowicz Zagoda w „Róży“ Stefana Beremskiego. Ale ten, kiedy zawiedzie terror bojowca — odwróci się od ludu, a może to lud wyrzuci go za burę? Będzie myślał o machinie piekielnej, która palając armie całe, wypalając kraje, ma przynieść niepodległość jego ojczyźnie „rasie ludzi zrównanych w posłańtwa dobra twórców świętej pospolitej rzeczy“.”

Beremski pokazał tutaj z wielką

pisarską ntulnąca moment odciecia intelektualnego krzykacza od sprawy rewolucji. Wtedy właśnie, kiedy owa rewolucja stała się ciałem, rzeczywistością. Kiedy efektowne „akcje” i „eksy” nie zmiały proletariatu polskiego, kiedy rozpoczął on w 1905 r. wielkie masowe batalie idące na pomoc rosyjskim braciom pod sztandarami „uboganiej walki klasowej z wszystkimi najezźcami i wyzyskaczami. Fantazja pisarska przerosła w „Różę” rzeczywistość — jeśli chodzi o realia epoki. Przyjaciele partyni Czarowica nie opanowali produkcji bomby wodowej. Mieli jednak zmysł rzeczywistości: postawili natomiast na pruską stal, w którą odziewali się zyskując do wojny kazerowskie Niemcy. Przyjaciele „Czarowica”

A vertical abstract drawing by Karel Appel. It features a large, textured red shape at the top, a central white circle with black scribbles, and a red shape at the bottom, all connected by black lines. The drawing is on a light-colored background.

Rys. I. CELNIKIER

Daszyńscy i Piłsudscy wybrali drogę obcych agentur, tajemnych przegarów, zdrad i prowokacji. To miało dać im w ręce władzę w niepodległej Polsce.

Czyż nie ma w tej taktyce, w tej metodzie pewnych analogii do tego, co przeżywaliśmy w latach 1939 — 1945?

Czyż przyjaciele Daszyńskich Pilsudskich — Pużaki i Zarembcy, generałowie i pułkownicy na polskich stołach nie próbowali w podobny sposób pochwyć władzy w kraju, który przełajdcażył we wrześnie? Czyż nie szczydali nas do nowego „zrywu patriotycznego” przeciwko żołnierzowi raz-zieckiemu? Historia jest naucz-ielką życia i myśmy także sko-zytali z niej coś niecoś. Przyszły-ymy co prawda do rewolucji, gdy-tawała się ona rzeczywistością. Ale-d niej uczylimy się klasowych-onsekwencji naszego narodowego-yznania wiary.

— Nie chce, aby lud wiesział mnie na latarni — pisał wtedy w przeobrażeniu akowski pułkownik Rzeczyci. Jego prośbi żołnierze nie mieli tych dyalematów; po prostu przechodzili na stronę ludu, kiedy tylko przejrzel na oczy. Odtąd rozpoczęli uczyć się od ludu, rozpoczynali służyć ludowi. Odnajdywali sens słowa Ojczyzna, praca, twórczość. Kończyła się nostalgia, osamotnienie, poczucie beznadziei. Było już po co i dla czego żyć. Było po co na nowo uczyć się historii i literatury ojczystej.

Wiele powiedziałem się wówczas o dwuznacznej roli inteligencji w walce między pracą a kapitałem, o wahanich się średniaka. Nie wiem, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, w wyłączenie wszystkich ze wszystkich kompleksów, urazów i osądów, jakie pozostawiły lata złego wychowania, służby pod fałszywym sztagdarem, uczuciowego powiązania ze starym światem.

A przecież, kiedy lustruję w myśli szeregi moich przyjaciół i towarzyszy z dawnych lat; i tego, co dnia i nocy potrafił pracować przy odbudowie Starego Miasta i młodego chemika, który potrafił tylko rozmawiać o masach plastycznych i młodego architekta, który mówił o sobie dość ciekro, „że go wszyscy uznają i szanują, a tylko kierownik personalny ma ciągle zastrzeżenia” — nie mam ani przez chwilę wątpliwości, co do ich przyszłości. Ciężko i trudno nieraz było nam znaleźć do tej Polski drogę — ale te bóle, łamanie się z sobą, gorzkie rozrachunki sam na sam — przywodziły nas nierozważalnie, boć umyślnie i sercem, i doświadczeniem życiowym.

Kiedys sporo lat temu na łamach pisma „Pokolenie” domagałem się dla ludzi, którzy zostali po prostu oszukani — pomocy. Pomoc ta przyszła. Przyszeli do wielu z nas członkowie-komuniści. Człowiek, który nie piętnował, nie dekretował, ale cierpliwie rozmawiał i przekonywał. Który nie rezygnował z walki o każdego dobrej woli człowieka. Dzisiaj upłynęło już dość lat, aby zrozumieć w pełni i ocenić choćby wpływ pracy Stefana Żółkiewskiego na mnie i wielu moim przyjaciół, którym cierpliwie wytkał do ręki „18 Brumaire’a” Karola Marksa. Myślę, że ten trud nie poszedł nadaremnie, że nawet każda sprzeczka i gniew był urodzajny w skutkach. Myślę również, że **jeszcze** wiele twórczego, wiele dobrego damy z siebie.

Wychowała nas i wychowuje polska klasa robotnicza, jej ludzie, jej walka, jej osiągnięcia. Przywrócił nam sens życia, dał pełne zrozumienie swojego narodu — humanizm i idei socjalizmu. On nauczył prawdziwych miłości i nienawiści. Pisał Władysław Broniewski przy innej, choć dość podobnej okazji, w swoim wierszu:

— Nie głaskało mnie życie
po głowie,
Nie pijałem ptasiego mleka,
No i dobrze, no i na zdrowie,
Tak wyrasta się na człowieka.

Ja osobiście myślę, że wartości naszej okrutnej nieco szkoły żywnościowej pomogą uporać się z niedłgą jeszcze przeszkodą. Pomogą dawać z siebie coraz więcej, pomagać coraz skuteczniej klasie, która szturmuje i polskie niebiosa.



Rys. 1. CELNIKIER

Następny numer
100
PRZEGLĄDU KULTURALNEGO
ukaze się 29. VII
w zwiększonej objętości 12 stron

ANDRZEJ KAFLIŃSKI

Najtrudniej jest pisać o dziełach znakomych, najtrudniej, bo powoli gubimy się w superlatywach i pochwałach. Dlatego gdy oglądamy rzeczy doskonałe, z maniakim niemalże uporem szukamy w nich najdrobniejszych chociażby skazy czy rysy, aby znaleźć punkt zaczepienia. Nie przez prostą złośliwość. Na pewno nie. Ale chyba dlatego, że dzieła wielkie należy poddawać analizie jak najwnikliwszej, krytyce jak najsurowszej, aby utrzeć je od skaz nawet najdrobniejszych.

Oglądając zespół Moisiejewa refleksji na temat skaz nie brakowało, przeciwnie skazy były, czasami nawet bardzo wyraźne, uchwytnie nawet na pierwszy rzut oka. Punktem wyjściowym były zbyt mało polski Kujawiak i Oberek, Mieszanie ele-

mentów różnych tańców polskich branych z drugiej ręki, bo z „Mazowsza” na tańcu się zemyślić, polonezowe wejście, kostiumy, i wreszcie układ budziły podejrzenie, że tańce innych narodów (czeski, węgierski) równie dalekie są od autentyków jak dwa tańce polskie.

A przecież nawet te niedużo tańce polskie miały w sobie coś, co porrywało, co zacierało ich zasadnicze braki — tym czymś był właśnie sam **taniec** — jego **wykonanie**.

I to właśnie jest istotną przyczyną triumfów zespołu Mojsiejewa, niezależnie od wszystkich słabości.

Dlaczego?

Odpowiedź jest prosta. Mojsiejew uczynił z tańca zasadniczy środek

wyrazu, bo przecież aktorstwo w balecie polega przede wszystkim na tańcu, a nie jak mylnie sądzą niektórzy, na pantominie.

Taniec nie jako popis techniki, ale taniec, który służy do przekazania widzowi przeżyć odtwórcy — oto naczelną zasadę zespołu. Osiągnięto to przez, rzekłbym, „dramatyzowanie“ poszczególnych tańców stanowiących przez to zamkniętą w sobie całość sceniczną.

Dowody? Tych nie brakuje. Każdy z tancerzy Mojsiejewą może kreślić olbrzymią ilość piruetów we wszystkich ich rodzajach, ale w zupełności wystarcza mu jeden. Właśnie ta oszczędność w używaniu techniki, mimo jej świetnego opanowania, jest dowodem wysokiej klasy artystycznej zespołu. Bo tylko

marni artyści szafują efektami technicznymi bardzo hojnie, chcąc oszłomić a właściwie oszukać widza. Prawdziwy artysta jest bardzo oszczędny i ostrożny w używaniu techniki. I w ten sposób osiąga prawdę. W układach Mojsiejewa każda figura, każde pas oznacza co innego i w innym celu jest używana.

Ale żeby to osiągnąć, trzeba nie mechanicznego opowiadania techniki przez bezmyślne powtarzanie poszczególnych ruchów aż do osiągnięcia doskonałości, nie bezmyślnego „odrabiania” lekcji przy drążku, aby móc odtęczyć przedstawienie i pójść do domu, ale wyrobienia muzycznego, muzykalności, szukania absolutnych odpowiedników ruchowych dla poszczególnych fraz muzycznych. Trzeba dojść do stanu opanowania techniki jako ruchowego odpowiednika muzyki. Trzeba wreszcie zdać sobie sprawę z posiadanego zasobu środków i u-

mieć nimi rozporządzać, krótko mówiąc, trzeba dojść do stanu zwanego świadomością artystyczną. I tę świadomość artystyczną zespół Mojsiejewa posiadał w całej pełni. Widać to w każdej jego produkcji: czy w bravurowych tańcach rosyjskich, czy w trudnych tańcach chińskich, czy skomplikowanych w krokach tańcach rumuńskich. W chińskim tańcu z szarfami nie widzimy nie wysiłku, wręcz przeciwnie olbrzymia swoboda, lekkość wykonywania najtrudniejszych ewolucji nadają tańcowi charakter zabawy, która wciąga w swój krąg i widza.

Odrębnie, część programu stanowią obrazy baletowe: „Partyzanci” i „Mecz piłkarski”, gdzie obok światła i muzyki, w tle widzimy także w nich produkcję tanecznych widzimy oprowadzane do perfekcji rzemiosło aktorskie. Działania z przedmiotami nie istniejącymi wykonywane są tak przekonująco, że widza nie tylko wierzy w istnienie konia czy piłki, ale widzi — a to bardzo dużo. W „Meczu piłkarskim” reakcje bramkarza na akcję dziejącą się po

nie istniejącej stronie boiska widz odbiera natychmiastowo i wchłonięty jest w akcję obrazu, co więcej jest w niej zainteresowany. Można wybaczyć zespołowi słabszy obraz chiński „Na rozdrużu”, który w wykonaniu chińskiego zespołu potraktowany raczej jako pantomima, niż taniec był czytelniejszy, bo wiemy, że tańce chińskie należą do najtrudniejszych choćby ze względu na zupełną odrębność chińskiej szkoły tańca.

Zespół Mojsiejewa wyszedł poza zakłonne ramy ludowego zespołu tańca — wyszedł z pełną świadomością swych zadań. Zespół staje się nie tylko żywym kodeksem światowego folkloru, lecz powoli otwiera nowe perspektywy rozwoju baletu i prowadzi go na właściwą drogę, drogę realizmu. Co jest chyba najwyższym i najtrwalszym osiągnięciem Igora Mojsiejewa i jego zespołu.

Teatralne racje Mojsiejewa okazały się słuszne, bo zdąży egzaminować praktyki z najwyższą oceną, uznaniem widzów.

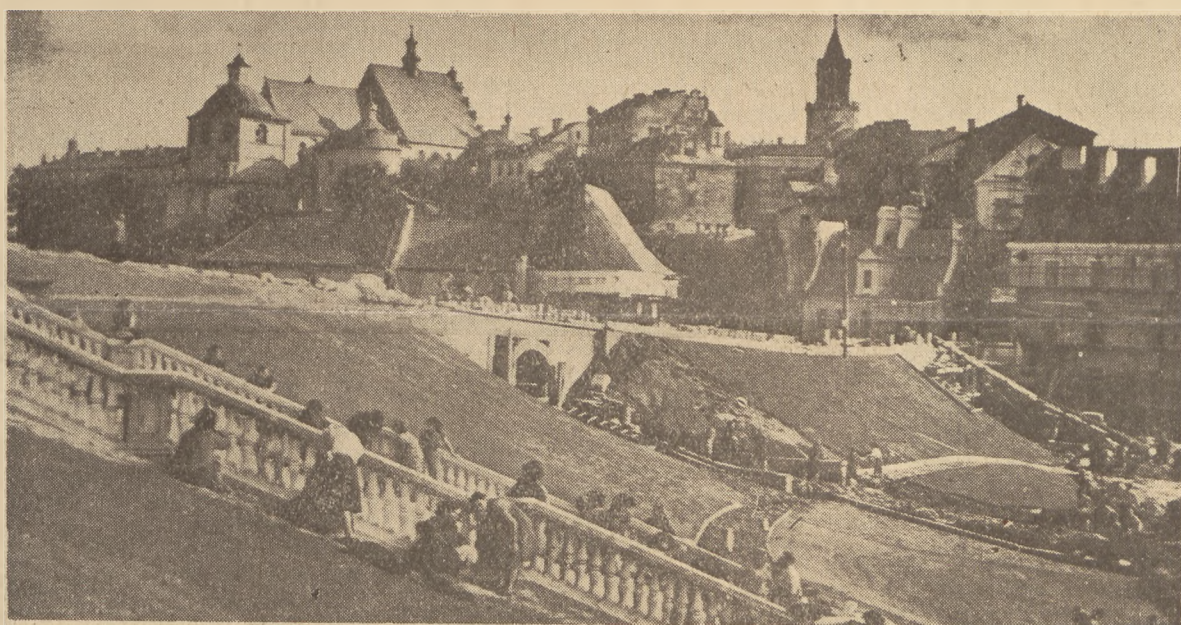


SZCZYT ZABYTKOWEJ BRAMY

L U B L I N



Rys. M. Oberländer



PODZAMCZE



ZAMEK



PLASTYCY PRZY REKONSTRUKCJI STAREGO MIASTA



JEDNA Z KAMIENIC NA RYNKU

Fot. E. Hartwig

OD ROMANTYZMU DO

ARTUR SANDAUER

Imię naśladowców Broniewskiego jest legion. Któż w zwrotce:

Chwieję się dni więzienne
Miarowo, jak biegom kotylski.
Spogląda na nie codziennie
Aresztant Kabaciński

nie rozpozna młodszej siostry
„Księżycu ulicy Pawiej”, a w strofach:

Burzy się pamięć. Dopomóż jej,
Pieśni gniewna! Uciszyć się,
wspomnij,
Gdy bije, bije z szymbami Auchel
Górnice serce Polonii...

Szedł nad Zagłębiem gniew.
Bił do szybów zawartych.
Jeżyły broń, gdy nadciągał śpiew,
Przed cyrkulem żandarmskie
warty...

nie dosłyszysz pogłosów „Zagłębia Dąbrowskiego” i „Komuny Paryskiej”? Czymże jednak wytłumaczyć, że ten — podchwytany w szczegółach, zdawałoby się, najistotniejszych: w więzienne - rewolucyjnej tematyce, w gniewnym patosie, w inwokacyjnym tonie, w prostocie wyrazu — Broniewski pozostawia nas niewzruszonymi? Naśladowca, który podpatrzył — zdawałoby się — wszystko, zatracił gdzieś specyfikę swego wzoru: jego poetyckie działanie. Broniewski używa zasadniczo środków tak prostych, że wiersz jego chwytny od razu, jak gdybyśmy go już kiedyś — może w dzieciństwie — słyszeli. Tę właśnie prostotę pragnął osiągnąć naśladowca; przeoczył jednak, że — przy formie tak „osłuchanej” — wiersz ten interesuje nas i wzrusza, a zatem przynosi coś zasadniczo nowego.

Dociągamy tu do sedna sprawy: jakim sposobem poezja Broniewskiego łączy postępowość z tradycją, nowość z przystępnością? Jakim sposobem zadowala równocześnie te dwa — sprzeczne na pozór — postulaty, z których drugiemu tylko potrafili uczynić zadość niezliczeni naśladowcy?

Istnieje pewne wyrażenie — tak utarte, że przestaliśmy już dostrzegać jego paradoksalność — które to tłumaczy: postępową tradycją. W istocie, Broniewski nawiązuje do tradycji tych XIX-wiecznych pisarzy i działaczy polskich, dla których wyzolenie własnego narodu łączyło się ściśle z wyzwoleniem całej ludzkości; linia ich biegnie od romantyków do bojowców 1905 r., i takich pisarzy, jak Żeromski czy Strug, którzy — w formie mniej lub bardziej czystej — wyrażają tę niepodległościowo - postępową ideologię.

Kontynuując linię niepodległościowo - wolnościową, zrywa on — wcześniej niż którykolwiek poeta jego generacji — z ideologią legionu i stąd gorzkie pytanie, skierowane już w 1926 roku do wczorajszych „Towarzyszy broni”:

Dlaczego dziś znowu przy was
Krwia się tuczą te same kanale?

Już w pierwszym swym zbiorze („Wiatraki” 1925) Broniewski objawia się jako wyraziści masy żołnierskiej, zrewolucjonizowanej przez wojnę. Doświadczenie, jakie z niej wynosi, nie jest jednak — jak u innych pisarzy ówczesnych — lekceją pacyfizm. Przypomina ono raczej leninowskie hasło: „Przeobrażmy wojnę narodów w wojnę domową”. Oto jak francuski „żołnierz nieznan” mówi o swojej ojczyźnie:

Ja nie jestem więcej jej symem —
Ona krwii, ona tęskni pragnie.
Przeciw niej stanę z karabinem,
W serce jej wepnę bagnet!

Słowa to tym bardziej zastanawiające, że odnoszą się one w gruncie rzeczy do własnej ojczyzny poety, która — dzięki wojnie — odzyskała niepodległość i że wypowiada je człowiek, który o nią walczył. Nie lada dalekowzroczności i odwagi trzeba było, aby — tuż po 1918 r. — stanąć w poprzek fali solidaryzmu, jaka ogarnęła zarówno inteligencję jak i literaturę polską. Jedyne zdecydowane głosy ostrzegawcze, jakie się w tych latach rozległy, to Żeromskiego „Przedwiośnie” i owe debiutanckie wiersze Broniewskiego.

Z tej postawy politycznej wynika — w jego poezji — połączenie tradycjonalizmu z nowatorstwem. Jest on rzeczywiście bardziej tradycyjny niż większość współczesnej mu inteligencji, ale jest nim właśnie — w sensie postępowym. Przestąpił bowiem, jakiej pozostaje wierny, bardziej wybiega w jutro, niż krótkotrwały dzień dzisiejszy idących z duchem czasu „realistów”.

Broniewski kontynuuje romantyków nie tylko w ich politycznej, lecz także osobistej postawie. Jego punktem wyjścia jest — podobnie jak u tamtych — bunt jednostki przeciw społeczeństwu. Sobiepański odruch mizantropii

Zuję sobie, jestem poeta,
diabli komu do tego

(„Wiersze o wczesnej wiośnie, pisane późną jesienią”)

jest u niego równie naturalnym, jak u byronowskich Manfredów czy Korsarzy. Różnica polega jednak na tym, że — gdy romantycy motywują swój konflikt ze światem w sposób psychologiczny, to Broniewski uzasadnia go niesprawiedliwością ustroju. Protest indywidualny przerasta u niego w społeczny, samotniczy bunt — w postawę rewolucyjną. Reprezentuje on to pokolenie post-romantyczne, które, aby dojść do podstawy rewolucyjnej, musiało przezwyciężyć swój indywidualizm, tłumić swój liryzm, przybierać obcą sobie maskę twardości.

Owa walka dwóch postaw powoduje dwoistość jego poezji, jej podział na liryczną społeczną i osobistą — tak odmienne, jak gdyby kto inny był ich autorem. W pierwszej dochodzi do głosu rewolucjonista, w drugiej — romantyk, nieco wykojęny.

XIX-wieczni romantycy działali w okresie, gdy burżuazja była jeszcze klasą wstępującą. Ich indywidualizm był buntem przeciw feudalnym autorytetom. Toteż skupiali wokół siebie najbardziej postępowe elementy mieszczaństwa i mogli w niej odegrać dużą rolę polityczną. W miarę jednak jak się ono uwstecznia, zrewoltowany artysta staje się politycznie podejrzany: podpada pod ten sam paragraf, co inni ludzie o nieokreślonych źródłach zarobkowania. Burżuazja robi wszystko, co w jej mocy, aby go zepchnąć do świata przestępców: koleje Baudelaire’a, Verlaine’a, Rimbauda, nawet Flauberta świadczą o tym. Samotny buntownik przeobraża się w dekadenta i wykojęnia. Nie ma dlań miejsca wewnątrz społeczeństwa mieszczańskiego; jest tylko poza, albo naprzeciw. Losy dwu poetów rosyjskich: tak mocno jeszcze tkwiącego w przedrewolucyjnej cyganerii Jesienina oraz Majakowskiego ilustrują najlepiej tę dwojaką możliwość. Nic dziwnego, że Broniewski, u którego chwytny na garść sam proces przemiany jednej postawy w drugą, idzie równocześnie obiema drogami. Jego liryka osobista nosi ślady jesieninowskiego kabaretowego romantyzmu („Bar pod zdechłym psem”, „Poeta i trzeźwi”); jego poezja rewolucyjna, zanim się usamodzielnia, ulegać będzie wpływowi Majakowskiego.

W świetle tej problematyki rozjaśnia się najbardziej zagadkowy utwór Broniewskiego, jakim jest „Ballada o Placu Teatralnym”. Symbolem owych sprzeczności jest tu dwuznaczny cień poety. Jest to szpieg i prowokator, który

w burzliwym ranek rewolucji
... zdradzi serca i rozumy,
pomiesza słowa, myśli skłóci,
zatruje cię znowu nad tłumem.

Zarazem jednak

pod maską szpiega może skryty
jest ktoś — bez twarzy, bez
imienia —
lecz myślą w Polsce znakomity,
pan wielki serca i sumienia?

Kto jesteś? Kroków moich
szpicel,

czy myśli druh, ktoś niegdyś
bliński,

poeta, mówca, wódz, myśliciel,
co zaćmił cały kraj nazwiskiem?

Aby zrozumieć dwuznaczny charakter tego „upiora zdrady” i „woda narodu” jednocześnie, wystarczy przypomnieć gromy, jakie ciaskał na spóźnionego romantyzm Wyspiański i gest, jakim Konrad z „Wyzwolenia” zapędza go do wawelskich podziemi. „Ballada o Placu Teatralnym”, w której stylu znać zarówno wpływ Słowackiego, jak i wyspiański jest jednym z — tak częstych w naszej literaturze — utworów romantycznych, które romantyzm wyklinają. Gwałtowny ton tej polemiki każe się jednak domyślać, że chodzi tu o coś więcej, niż o historyczno-kulturalne zagadnienia. W istocie, gdyby ów cień symbolizował tylko romantyzm, nie byłoby powodu, aby spełniał on aż rolę szpicla, który

przechodzi plac i staje w bramie
pałacu Błanka (urząd śledczy)

lub prowokatora, który podczas robotniczej manifestacji

jak zawsze, pierwszy w tłum
wyszedł.

Aby określenia te zrozumieć, należy powiedzieć słów parę o ro-

mantycznej genealogii piśmicy. W okresie powstania „Ballady” (około 1928 r.) sanacja — już od paru lat przy władzy — dorabia sobie na gwałt ideologię, powołując się na — tak mocno w psychice narodowej zakorzenione — tradycje romantyczne, które swoiście interpretuje. Tak np. — powstały z dna emigracyjnej rozpacz — mit „Króla - Ducha” czy „męża opatrnościowego” dopasowuje do osoby Piłsudskiego; mesjanizm przemalowuje na imperializm; ba! nawet z ukochania ziem ukraińskich, którym technicznie poezja Słowackiego, uśiłuje uczynić narzędzie ideologiczne, by popchnąć naród do walki o tamtejsze latyfundi. Słowem, przystosowuje urywki ideologii romantycznej do swoich klasowych celów.

Pomysł „Ballady” zrodził się w roku 1927, w chwili, gdy na robotniczą manifestację, w której poe-

przeciwstawiają na ogół dotychczasowej postawie marzycielskiej — aktywną, sielance — urbanizm, melodyjność — dysonans, gdy np. Majakowski — za pomocą tonicznych rytmów, niespodziewanych obrazów, groteskowych obrazów — instrumentalizuje — po raz pierwszy w poezji — zgiełk wielkiego miasta, tupot wielotysięcznych tłumów, to Broniewski — przejmując w młodzieńczym okresie te innowacje — łągodzi je i stapia w jedno z polską tradycją romantyczną. Nie odrzuca ani tradycyjnej scenarii poetyckiej, księżyców, jaśminów, zachodów, ani przekazanej formy, którą jedynie z lekką modernizuje: rytm toniczny, jaki tu i ówdzie — za przykładem Majakowskiego — wprowadza, odbiega w mniejszym stopniu od wiersza regularnego; rymy są bardziej tradycyjne; groteski brak zupełnie.



Władysław Broniewski

ta brał udział, padły strzały ze strony „socjalistyczno” - sanacyjnej bojówek spod znaku Moraczewskiego (tzw. BBS). Stąd zwrotka:

W dwudziestym czwartym,
piątym, szóstym
ja byłem w tłumie wśród

masakry:
na placu zakrawionym pustym
pozostał cień, co świat mi zakrył.

Była to chwila olśnienia, w której wszystkie owe współzależności i filiacje stały mu się jasne. Strzelający lub ich mocodawcy byli przeciw lat temu jeszcze parę jego „towarzyszami broni”; powoływali się przeciw na tę samą tradycję, której i on czuł się kontynuatorem; a jednak zdradzili ją, gdyż przejęli tylko jej martwą literę, nie jej żywą treść. Wydało mu się wówczas, jak gdyby pokazano mu się w naglej bliskości, dokąd prowadził owa droga, którą — lat temu siedem — nie poszedł. Cóż dziwnego, że polemika z romantyzmem, z takim romantyzmem nabiera cech pamfletu; że tak — zdawałoby się — odległe zagadnienie staje się sprawą palącą? Tamten romantyzm to upiór historii:

...myśl podąża w jego ślady
i trupa, trupa w Polsce wietrzy.

Ta narodowa problematyka jest jednak dla Broniewskiego zarazem ściśle osobista. I on ma przeciw romantyzm — jakiegoś jego elementu — w sobie; ucieczkę przed „tamtym sobą” — w życie, w działalność, w optymizm — staje się dla niego poetyką rewolucyjną:

Lecz ja, stającą bój z upiorem
o trupi plac i lirę trupia,
do ręki żywe serce biorę,
by chleptał krew mój cień, mój upiór.

Gdy cienia zdrady krwιά nasycę,
natenczas pieśń, co trwogi nie zna,
zuchwała leci na ulice
i wieździe tłumy, zła, drapieżna...

Tę walką dwóch postaw tłumaczy się również dwuznaczność „Ballady”. Wrażenie „osłuchania”, jakie nam ona daje, wynika stąd, że odnajdujemy w niej echa postępowej poezji zesławionej — od romantyków po „Czerwony sztandar”. Podczas gdy poeci tuż-powojenni

(*) Informację tę mam od samego Broniewskiego.

im ciągłość wzruszenia; on — odwrotnie — kompromituje tradycyjną poetyckość i wykazuje, że zakupka więzienna czy Izaak Gutkind zasługują — w hierarchii wartości prawdziwie poetyckich — na miejsce wyższe, niż uznane piękności obłoków i księżyców.

Owa antyteza tradycyjnej, pozornej poetyckości i rzeczywistej współczesnej poezji tłumaczy molekularną budowę poezji Broniewskiego, jej przenośność, porównania itp. Tak np. w analizowanej już „Balladzie o Placu Teatralnym” nazywa on parokrotnie Teatr Wielki „lirą z cegły”. W wyrażeniu tym, wywodzącym się niewątpliwie z owej „struny kamiennej”, do jakiej Słowacki porównał kolumnę Zygmunta, znać jednak od razu rękę Broniewskiego: zawiera ono bowiem antytezę tradycyjnie poetycznej „liry” oraz nowoczesnie prozaicznej „cegly” — antytezę, której brak w wyrażeniu „struna kamienna”; kamień — odwrotnie niż cegła — nie zatracą prozaizmem. Przykłady takich zestawień słownych można by mnożyć.

Nie tylko jednak w tych drobnych stylistycznych; także w kompozycji Broniewskiego odnajdujemy tę antytezę. Powstałe w 1928 r. „Zagłębie Dąbrowskie” jest w całości na niej oparte; nowość jego — w stosunku do wierszy poprzednich — polega jednak na tym, że antyteza ta traci w nim charakter sprzeczności, a staje się — harmonią. Już pierwsza jego zwrotka identyfikuje marzenie z działaniem; u jej podstaw leży przenośnia: „Poeta to też górnik; poezja to też zapuszczanie się w głąb „złubu”. Stąd:

Szybie milczący i ciemny,
ożyjesz i będziesz gądl.
Po gniew — jak węgiel —
kamienny
windo złej pieśni —
na dół!

Ta inwokacja do pieśni jest czymś więcej niż retorycznym ozdobnikiem. Stawia ona bowiem znak równości między poetą a górnikiem, między słowem, które wysadza nagromadzone złoża gniewu, a lantem, który wysadza złoża węgielne. Zakochanie

by te słowa zabrał niejedem,
jak lonty dynamitowe,
na Hutę Bankową, na Reden...
— Zapalać? Gotowe? — Gotowe!

wynika z nieubłaganą koniecznością z całości wiersza. Jest ono określeniem poezji i wezwaniem do czynu, estetyki i manifestem jednocześnie.

Jeżeli stawiący centrum utworu opis Zagłębia jest tak wstrząsający, to o sile jego stanowi fakt, że z obu stron — jak ramy — ujmują go owe zwrotki inwokacyjne, gdzie poeta, „dynamitar sumień” utożsamia się z górnikami, dynamitarem węgla i — ustroju. Ta psychiczna identyfikacja pozwala mu urzecz Zagłębie od wewnątrz — oczyma bohaterów:

Zagłębie dobywa węgiel,
tu nie ma innego prawa.
Nocą nad widnokretem
łuna błotnisto-krwawa,
w tej łunie skrzypią wyciągi,
kraczą krany żelazne,
wywożą, wywożą pociągi
glaz rozbitą na miazę.

„Zagłębie Dąbrowskie”, jeden z najmocniejszych utworów politycznych w naszej literaturze (którego działanie sprawdził ów odbiór w 1936 r. we Lwowie Zjazd Pracowników Kultury, kiedy to poecie, recytującemu w Teatrze Wielkim słowa: „Zapalać! Gotowe?” dwa tysiące głosów przywróżyło: „Gotowe!”), „Zagłębie Dąbrowskie” jest zarazem utworem ściśle lirycznym. Zostaje w nim mianowicie rozwiązany konflikt wewnętrzny, którego analizę poświęciliśmy naszej rozprawie. Ow — wciąż na nowo przezwyciężany — element w jego psychice — nazywamy go romantyzmem czy indywidualizmem, marzycielstwem czy poetyckością — który Broniewski w „Poezji” czy w „Balladzie o Placu Teatralnym” wyklinał i przeciwstawiał działalności praktycznej — tutaj harmonizuje się z nią zespala. Znika sprzeczność między poezją a działaniem, gdyż taka poezja jest działaniem.

Podobnie jak „Zagłębie Dąbrowskie” tak i wiersz „Łódź” — składa się z — trzykrotnie na przemian powtarzanych — części inwokacyjnych i opisowych. Utrzymane w nierównym, gniewnym i jakby eksplodującym rytmie zwrotki liryczne: mówią o tym, co poeta czuje:

Ciąży sercu troska i pieśń,
troskę w sercu ukryj i nieś,
pieśń jak kamień podnieś i rzuc.
W dymach czarnych budzi się
Łódź.

Zwrotki ośmiowerszowe, pisane miarą monotonną i naśladującą pocapny warok maszyn, mają charakter opisowy: mówią o tym, co poeta widzi:

Wyją syreny, wyją co rano,
grozą pięściami rude kominy... itd.

Oba nurty krzyżują się pod koniec. W ostatniej zwrotce taki marsz: liryka i epika, „ja” i „oni” zespala się we wspólnej nadziei zwycięstwa:

Iskra przyniesie wiesć ze stolicy,
staną warsztaty manufaktur,
Pójdzie Piotrkowską tłum —
robotnicy,
plaki czerwone fruną do góry!
Siłnym i śmiałym, kłoz nam

zagrozi
drogę, co dzisiaj taka już busku?
Rauuj się, serce, pieśnią dla

Łódzi
gniewną, wydarł z gardła
konjaskat.

„Zagłębie Dąbrowskie” i „Łódź” to centralne utwory „Troski i pieśni” (1932), zbioru, w którym Broniewski osiąga pełną dojrzałość artystyczną. Przestaje przeciwstawiać marzenie do rzeczywistości, czyni jeszcze w „Poezji”: rewolucja nie wymaga rezygnacji z liryki, gdy obie są nierozłączne. Wyzbyła się również sentymentalizmu i poetyckości, które dominowały jeszcze w młodzieńczych „Wiatrakach” (1925) i „Dymach nad miastem” (1926).

Poetyckością nazywam wszystko, co nie oparte na bezpośrednim doświadczeniu, wtórne i książkowe. Inne przedmioty np. wzruszają człowieka wsi, a inne — wychowanka wielkiego miasta: księżyc zachodzi dlań nie za borem, lecz za elektrownią. Pisząc o nim lub dla niego, musimy — pod groźbą poetyckości — odmienne te doświadczenia uwzględnić.

Poezja dwudziestolecia miała tu szczególnie wiele do odrobienia — zarówno dlatego, że wojna zakłóciła nową masę, jak i dlatego, że liryka młodopolska była — w swej scenarii i w typie wyrażenia — mocno opóźniona. Jej scenaria pozostawała nieodświeżoną od czasów romantycznych; jej bohaterem lirycznym był inteligent o ziemskich tradycjach, zbuntowany co prawda przeciw mieszczaństwu, ale zbuntowany w sposób niegroźny, bierny i malikontendki.

Na wiersz liryczny składają się zasadniczo dwa elementy: 1) scenaria zewnętrzna oraz 2) wyraz uczucia. Właściwy liryczny przeżywanie sprawiał, że oba te składniki pozostawały jak gdyby niezspójne: opis był mało zindywidualizowany, uczucie — po prostu abstrakcyjnie nazwane. Naturalistyczna w części opisowej była ona psychologiczna w osobistej. Jej dwudzielnosc można by ująć w karykaturalny schemat: 1) patrzeć na zachód słońca (scenaria zewnętrzna) i 2) jest mi smutno (wypowiedź liryczna).

W dwudziestolecie, kiedy sama sytuacja żąda od poety aktywnego stosunku do rzeczywistości i wyrażania nie nazwanych dotąd uczuć, taka — dwudzielną — technika przestaje wystarczać. Toteż poeci-nowatorzy starają się teraz zespolic opis z wypowiedzią liryczną tak, aby np. sam — pozabawiony komentarzy — obraz zachodu wyrażał smutek, ów indywidualny odcień smutku, jakim brak w języku nazwy. Zindywidualizowany i spsychologizowany opis ma zastąpić liryczne ogólniki. Stąd tak dużą rolę w poezji dwudziestolecia odgrywa metafora, która — bez psychoologii — ma pokazać świat, jakim go artysta widzi, czyli — jak wówczas mawiano — stanowić „obrazowy ekwiwalent wzruszenia”. Aby oddać indywidualny kształt uczucia, niektórzy poeci wyrzekali się świadomym naturalistycznym prawdomównością na rzecz tzw. deformacji.

Jak inni nowatorscy poeci dwudziestolecia, tak i Broniewski unowocześnia scenarię, ukazując piękno w tym, co dotychczas uchodziło za pospolite: w mieście, w tłumie, w maszynach; młodzieńcy jego „Koncert” można uważać za demonstrację tezy, że „zgiełki miejskie to też swoista muzyka”. Nie dość na tym! Wprowadza również — w formie już to lirycznej, już to pół-epickiej — nowego aktywnego bohatera: „człowieka ulicy”. Uczynił to, prawda, już przed nim Tuwim. Gdy jednak dla autora „Wiosny” „nowym bohaterem” jest drobniomieszczański, wobec którego żywi on uczucia mieszane: pogardę i tklliwość; to dla Broniewskiego jest nim rewolucjonista, którego bezapelacyjnie afirmuje. Stąd brak mu owej satyrycznej goryczy, którą miał Tuwim. Zna on tylko uczucia jednolite: czystą miłość lub czystą nienawiść.

Aktywność bohatera, jakiego wprowadza, polega nie tylko na tym, że jest on działaczem, lecz także na tym, że ma on prawo zesse, trzeźwe i „depetyzujące” spojrzenie na świat. Aby je wydożyć, Broniewski nie posługuje się — jakby to uczynił poeta dawniejszy — komentarzem psychologicznym, lecz właśnie ową — wprowadzoną przez dwudziestolecie — metodą „obrazowych ekwiwalentów”. Innymi słowy, pokazuje za pomocą przenośni lub porównań, jak wygląda świat w oczach rewolucjonisty Waryńskiego czy dziecka stolicy, Icka Gutkinda. Dla

POEZJI PROLETARIACKIEJ

składacza nielegalnych ulotek, jakim jest Waryński, nawet ptactwo, oglądane z więziennego okna, upodabnia się do czcionek:

Gdzieś w górze krzykliwy i
rój ptactwa rozsypał się
jak czcionki z podziemnej
gdy nocą składali we czterech.
(„Elegia na śmierć Ludwika Waryńskiego”)

dla zbiedzonego zaś krawca żydowskiego nawet księżyc przypomina jajeczną chałę

Piękny księżyc ulicy Pawiej,
jak jajeczna chała żółciutki... itd.,
dni rosna „jak łata na łacie”, a
wszystkie wypowiedziane w poemacie myśli, to myśli nie autora, lecz bohatera. Czytając wzruszająco naiwną zwrotkę:

Na Pawiaćku jest krawców wielu.
W życiu ludzkim są różne smutki.
Jeszcze rok... Nowy strajk
poprowadzi towarzysz Gutkind,

chwytamy na gorąco monolog wewnętrzny biednego krawca, który przeraża w świadomego rewolucjonistę.

Rzecz charakterystyczna! Chcąc ukazać świat widziany oczyma swoich bohaterów, świat zindywidualizowany i spychologizowany, Broniewski dobiera zazwyczaj — jako przykłady — przedmioty, które uznaje się tradycyjnie za poetyczne: księżyc, ptactwo itp., uciekając się do owej — znanej nam już z jego twórczości młodzieńczej — antytezy między poetycznością a poezją, antytezy, w której wyraża się jego walka z pozostałościami romantyzmu we własnej psychice.

Wiemy już, że w najdalszej konsekwencji metoda ta daje całkowicie indywidualny, „zdeformowany” obraz rzeczywistości. By działać swą poezją na masy, Broniewski musi konsekwentnie tej unikać. Toteż nad metaforę przenosi porównanie; zamiast — jakby to uczynił poeta awangardy — zastąpić ptactwo czcionkami, księżyc — chałą, połączy je zrozumiałym spójnikiem „jak”. Środki, jakich używa, aby — indywidualizując obraz — zachować mu jednak powszechność, są tak proste i tak zarazem subtelne, że brak dla nich nazwy w podręcznikach retoryki. W zwrotce z „Ulicy Milej”:

Na ulicy Milej ani jedno
drzewko nie rośnie,
na ulicy Milej — w maju!
ludzie nie wiedzą o wiosnie,
ale cały rok hula perspektywa
tysięch gazowych latarni,
łbem walcąc w mur ementarny,

wydobywa podmiejski, oberwańczy charakter ulicy andrusowskim „hula” (zamiast „ldzie”), jej bezdrzewną brzydotę — epitetem „lisy”, jej straszliwy nastrój — obrazem latarni, „walących łbem w mur ementarny”, obrazem, który — przy całej swej śmiałości — pozostaje jednak w granicach prawdopodobieństwa: szereg dochodzących do muru latarni wygląda rzeczywiście, jak gdyby walił weń łbem. Podobnie spychologizowany jest opis przyrody w „Moim pogrzebie”:

Szeregami żałobnych topól
niechaj za mną idzie krajobraz,
gdzie ów żałobny kondukt drzew
mazowieckich daje obraz i nastrój
jednocześnie. Podobnie — ów biegnący obok okien wagonu pejzaż letni, który na każdej stacji waka — jak delegacja przyrody — zakończonych:

Spójrz, rozchodnik i macierzanka
biegną — kto szybciej? —
aby pachnieć nam na
przystankach
szczęściem i lipcem.
(„W pociągu”)

Analiza powyższa pozwala nam pogłębić nakreśloną poprzednio sylwetkę poety. Wiemy już, że sprawą zasadniczą było u niego zawsze przywiązanie do tradycji narodowej, czyli patriotyzm. Doszedł on do ideologii rewolucyjnej poprzez miłość ojczyzny. Już pierwszym swym drukowanym słowem zadeklarował, że dobro Polski i socjalizm uważa za nierozłączne, kontynuując w życiu i w poezji tradycję XIX-wiecznych patriotów-rewolucjonistów.

Najbardziej postępową idea przeszłości — przeniesiona żywcem w teraźniejszość — może okazać się jednak wsteczna: mówi o tym Broniewski w „Balladzie o Placu Teatralnym”. Kontynuować tradycję można jedynie — walcząc z nią, naśladowując jej ducha, nie — literę. Prawdziwie wierną przeszłości pozostaje ta teraźniejszość, która nie odrzuca jej, ani kopiuje, lecz dialektycznie ją przekracza. Wyraża to niemieckie słowo „aufheben”, które — mówił o tym Marks — znaczy równocześnie „przechowywać” i „przezwycięzać”. Tylko równowaga obu znaczeń określa właściwy stosunek do tradycji. Przechylenie w kierunku pierwszym daje konserwatyzm w polityce i epigonizm w sztuce, w drugim — poli-

tyczne awanturnictwo i artystyczny izolacjonizm.

Równowagę tę potrafił zachować Broniewski. Poezja jego nie jest — na szczęście! — monolitem. Ustawiczny konflikt między tradycjonalizmem a nowatorstwem, między marzycielstwem, romantyzmem z jednej, a rewolucyjną aktywnością i trzeźwym samoopanowaniem z drugiej strony — stanowił właśnie o jej rozwoju.

Widzieliśmy, że jednym z objawów tej walki jest różnica między osobistą a społeczną poezją Broniewskiego: pierwsza wyraża raczej „uchodzące”, druga — „wstępujące” elementy; pierwsza, to, co poeta przeżywa, druga — to, ku czemu zmierza. Epicki charakter tej drugiej (ballady, elegie itp.) świadczy, że postać rewolucjonisty jest dla Broniewskiego ideałem, czynią, co z siebie świadomie i stopniowo wykuwa.

Poszczególne etapy tej walki powodują podział przedwojennej twórczości Broniewskiego na dwa okresy: młodzieńczy, kiedy pojmuję literę jeszcze nieco „poetycznie”, po młodopolsku i tak pojętą przeciwstawia działalności rewolucyjnej, którą uważa za coś odrębnego i wyższego; oraz dojrzały, kiedy sprzeczność ta znika, kiedy sama forma jego utworów wyraża jedność rzeczywistości i marzenia, prozy i poezji, kiedy — aby wyrazić uczucie — nie nazywa go, lecz wciela — nie nazywa go, lecz wciela — w spychologizowany opis. Osiąga wówczas Broniewski nowoczesność formy artystycznej przy całkowitej jej dostępności, poezję nowatorską zarazem i komunikatywną.

Nie lada burzy trzeba było, aby tego — tak wrosłego w ojczystą ziemię — poeetę z niej wyrwać. I na obczyźnie jednak kontynuuje on iście polski los żołnierza-tułacza, który zmierza do rodzimych stron drogą określną: „na Babilon do Jeruzalem”. Ten cytat z Norwida sprawdził się zresztą w jego wypadku dosłownie: druga wojna światowa wyrzuciła go olbrzymim łukiem poprzez Związek Radziecki na Persję, do Palestyny.

Na parę miesięcy przed wybuchem wojny i na parę — po nim Broniewski daje wyraz uczuciom, jakich doznawał wówczas każdy patriota polski, w trzech kolejnych wierszach: gotowości całego narodu do obrony ojczyzny, jakakolwiek była, przed najazdem hitlerowskim — w napisanym jeszcze w kwietniu 1939 r. utworze „Bagnet na broń!”, żalobie narodowej po wrześniu — w „Żołnierzu polskim”, wierszu tak prostym i czystym, jak ludowa piosenka, która — nie wiadomo, czy popularność swą zawdzięcza doskonałości, czy też odwrotnie doskonałość — temu,

ny tego „obniżenia lotu” nie trudno dociec. Armia, w jakiej poeta się znalazł, ideowo była mu obca. Piszac dla niej — zbyt wiele musiał przemilczać, zbyt wiele różnic pozostawiać na uboczu. Jeśli chciał poprzestać na czysto zewnętrznej, batalistycznej stronie wojny, ograniczenie to nazbyt go kępowało („Nad rzekami Babilonu”, „Morze Śródziemne”, „Monte Cassino” i in.). Niebawem tarcia między poetą a dowództwem doprowadziły do te-



TOMASZ GŁĘB

Na obczyźnie — za chlebem

go, że — zwolniony z armii — pozostaje na przeciąg wojny w Palestynie skazany — on, poeta czynu — na rolę biernego odbiorcy orientального piękna i naderchających z kraju, coraz straszliwszych, wiadomości. Ta poezja, rodząca się dawniej w walce nie tylko zewnętrznej, ale i wewnętrznej — z samym sobą, z własną romantycznością, teraz staje się luźnym notatnikiem doznań i wyobrażeń. Z dwu elementów, których konflikt śledziliśmy dotychczas, ostał się

a hitlerowskim wysnuwa wniosek o niezniszczalności — tylekroć zagrożonej — ojczyzny; czy — powstały pod wrażeniem powstania w warszawskim getcie — wiersz „Żydom polskim”, gdzie piewca Gutkinda odnajduje bliską swemu sercu tematykę.

Trzeba było dopiero powrotu do kraju, aby odzyskał on siły w kontakcie z ziemią rodzinną. Nie od razu jednak! Zarówno ciężkie przeżycia osobiste: śmierć żony, wtrąconej przez Oświęcim w nieule-

epikę a lirykę. Piszac o rewolucji, pisze on o sobie: biografia jego pokrywa się z paru dziesięcioleciami polskiego ruchu robotniczego; jego wspomnienia osobiste są zakotwiczone w 1905 roku. Stąd tak łatwo mu utrafić we właściwy styl nadszej rewolucji. Iluż to poetów. Piszac o niej, nie potrafi wyjść poza ogólnikowy „łopot sztandarów”; dla Broniewskiego wciela się ona w konkretne emblematy, w owe kaszkiety robotarskie, w jakich szli na śmierć skazańcy Cytadeli:

Ta w ukłonie czapka — nie
hetmańska,
bez czaplego nad otokiem piórka,
lecz więzienna, polska,
kajdaniarska,
Waryńskiego czapka z
Schluesselburga.
(„Pokłon Rewolucji
Październikowej”).

Z równą trafnością, co narodowe emblematy naszej rewolucji, umie Broniewski podchwycić właściwy jej język: mistrza mowy zindywidualizowanej, jakiego znamy z „Księżyca ulicy Pawiej”, odnajdziemy w wierszu „Był określa świadomość”, ukazującym socjalizm polski w jego konkretnych osiągnięciach i autentycznym języku:

„Robilem z rozmysłem, honornie,
kilof walił jak sto tysięcy,
325 ponad normę,
a będzie jeszcze więcej!”

Historia ruchu robotniczego i polskich walk wyzwolenicznych, okupacja i odbudowa; wszystkie te tematy — traktowane dotychczas oddzielnie i szkieco — zestrzeliwują się dopiero w „Słowie o Stalinie”, utworze tak prostym i przejrzystym, że w pierwszej chwili krytyk staje wobec niego bezradny. Czyżby miał jednak zrezygnować z analizy i poprzestać na ogólnikowych stwierdzeniach? Trudna uchwytność zastosowanych tu środków wynika z ich niepokazowości; cały wysiłek poety zmierza ku temu, aby je ukryć, nie — aby je wyeksponować. Zbadane bardziej szczegółowo, okazują się one kontynuacją dawnych jego metod, kontynuacją jednak — na wyższym szczeblu.

Zasadniczym środkiem artystycznym przedwojennej poezji Broniewskiego było — jak już mówiliśmy — zindywidualizowanie obrazu: wiersz, mówiący o naiwnym krawcu żydowskim, był — w stylu, porównaniach, nawet myślach — naiwny, żydowski, krawiecki. Metoda ta ulega teraz rozszerzeniu. Dobór środków formalnych uwypatnia nie indywidualną psychikę czy nastrój bohatera, lecz ogólną myśl wiersza; z psychologicznej, jaką była dotychczas, metoda ta staje się zatem ideologiczną.

schyłkowców opiewaną smutną urodę wieczornych bulwarów. Już jednak linijka następna z bulwarów przenosi nas na „ulice fabrycznych osad”, gdzie wiek XIX jest nie schyłkiem starej, lecz początkiem nowej ery. Obraz ten umożliwia nam emocjonalne przeżycie formuły końcowej, która — bez takiego przygotowania — brzmiałaby nieco abstrakcyjnie. Słowem, logika obrazów sekunduje tu logice myśli.

A oto inny przykład — dobitniejszy „Słowa o Stalinie”, historia ruchu robotniczego w skrócie, musi z natury rzeczy używać pewnych rekwizytów, niejako „pamiętek rodzinnych” rewolucji. Czy będzie to cytat z Marksa:

„Rewolucja — to parowóz historii”, czy wspomnienie „Buriewiestnika” Gorkiego:

Zwiastuny burzy własną krwią
znaczą drogę swobody,

czy aluzja do leninowskiej „Iskry”

iskra, rzucona w Rosję i w świat,
nie gaśnie, żarzy się, tli się,

wciąż staje przed poetą to samo zagadnienie: jak tym — tylekroć powtarzanym — hasłem przywrócić emocjonalną świeżość, tym abstrakcjom — charakter obrazowy? Sposób, jakiego chwytą się Broniewski, jest tym trafniejszy, im prostszy: oto łączy te symbole w całość nie tylko logiczną, lecz także obrazową. Zwrotka:

„Rewolucja — parowóz dziejów”...
Chwała jej maszynistom!
Cóż, że wrogie wiatry powieją?
Chwała płońącym iskrom!

spaja w jedno markowski parowóz z leninowską iskłą. Co więcej, obraz taki czyni konieczną osobę maszynisty: postać Stalina, maszynisty rewolucji, wynika zatem naturalnie z toku porównania. Historyczna kolejność trzech wódzów proletariatu wyraża się w trójdzielnym obrazie: parowozu, iskry, maszynisty, którego każdy członek ma uzasadnienie wyobrażeniowe zarazem i logiczne. Wprowadzając te elementy, Broniewski stosuje kompozycję muzyczną: rzucony najpierw urywkowo i aluzyjnie motyw rozbija się w dalszym ciągu w samodzielną całość architektoniczną: wprowadzona bez wyjaśnień w cytowaną zwrotkę postać maszynisty ulega rozbudowaniu dopiero we fragmencie piątym:

Pędzi pociąg historii,
błyska stulecie-semafor.
Rewolucji nie trzeba glorii,
nie trzeba szumnych metafor.

Potrząbnym jest Maszynista,
którym jest On:
towarzysz, wódz, komunista —
Stalin — słowo jak dzwon!

Cały poemat opłata wielokierunkowa sieć takich obrazowych, emocjonalnych, ba! dźwiękowych refrenów. Jedną z cech zasadniczych „Słowa o Stalinie” jest obsesyjność pewnych rymów, które współgrają nie tylko dźwiękiem, ale i sensem: „gloria-historia”, „atom-światem”, „opoko-pokój” itp. Tak np. fragment VI jest w całości oparty na jednym rymie podstawowym: świat. Powtarzanie się tych motywów decyduje o kompozycji poematu, która z retorycznej staje się tu hymniczną. Dawniejsze utwory Broniewskiego miały kompozycję jednokierunkową i narastającą: zakładały — jako recytatora — poetę-trybuna, który wierszem chce przekonać słuchaczy, końcowym zaś, wzniesionym do okrzyku, słowem popchnąć ich do działania. Kompozycja „Słowa o Stalinie”, oparta zasadniczo na refrenach, zakłada recytację nie tyle indywidualną, co zespołową: jest to melopoeia, wygłaszana przez zespół ludzi już przekonanych, którzy pragną za pomocą wiersza utwierdzić się w swych przekonaniach i wypełnić je świeżą treścią uczuciową. Ze „Słowem o Stalinie” wkracza do literatury polskiej nowy rodzaj poezji: chóralnej.

W ciągu lat trzydziestu poezja Broniewskiego znajdowała się w ciągłym rozwoju, którego motorem były — wykazaliśmy to — rozdzierające ją sprzeczności. Niestety, powojenna nasza krytyka daleka była od tego, aby to zrozumieć. Ponieważ Broniewski od zarania swej twórczości reprezentował ideologię rewolucyjną, więc uważała go ona za statyczny monolit — przekonana, że rozwój poety polegać może jedynie na politycznym doskonaleniu się i że ktoś, kto od razu stanął na słusznych pozycjach, skazany jest tym samym na wieczną nieruchomość. Toteż — zwłaszcza w ostatnich latach — utopiono tę poezję w morzu pochwalnych epitetów. Ale podobnie jak

Rewolucji nie trzeba glorii,
nie trzeba szumnych metafor,
tak nie trzeba ich też tej żywej i bojowej poezji. Zasługuje ona na coś więcej niż na panegryki, bo na sumienną analizę, która — jedyna — świadczy o rzeczywistym uznaniu dla twórczości pierwszego w czasie i w hierarchii poety polskiego proletariatu.



TOMASZ GŁĘB

Powrót

że tyle ust ją polerowało. Wreszcie „Syn podbitego narodu, syn niepodległej pieśni” (gdzie już początkowe słowa zawierają XIX-wieczną definicję Polaka) to wiersz przerzucony — jak pozostało — między minioną Polską romantyków i rewolucjonistów, a przyszłą Polską socjalizmu. Słowa:

chcę, żeby z gruzów Warszawy
rósł żelbetonem socjalizm

Podaj mi dłoń, Białoruci, podaj
mi dłoń, Ukraino,
wy mi dacie na drogę wasz sępi
i młot niepodległy

określają — w 1940 r. — kierunek, w jakim potoczą się przyszłe dzieje narodu.

Tym, napisanym jeszcze w kraju, wierszom nie dorównują późniejsze, zamieszczone w emigracyjnych tomach „Bagnet na broń!” i „Drzewo rtpczające”. Przyczy-

tylko pierwszy; nieco bierna uczuciowość. Toteż poeta — jak gdyby cofając się do wcześniejszych stadiów rozwojowych — uzupełnia ten raz ex post — w wieku dojrzałym — nie napisane swoje juvenile. Próżno byśmy szukali tu owej wścieklej pasji, w której ogniu tężały dawne jego wiersze; próżno — mimo rozszaniach tu i ówdzie żołnierskich brutalizmów — owego tonu żołnierza rewolucji, który wierszem uderza jak bagnetem. Styl i kompozycja rozluźniają się; po raz pierwszy — i jedynie! — pojawia się w tej — tak świadomej własnego celu poezji — niewiara we własną użyteczność:

A mnie to na nic, na nic
i niepotrzebne nikomu,
skoro moja ojczyzna bez granic,
serce — bez domu.

(„Ja i wiersze”)

Mimo wielu utworów, poświęconych krajobrazom lewantyńskim,

czalną chorobę, jak i niewłaściwa postawa tuż-powojennej krytyki utrudniały Broniewskiemu z początku odnalezienie swojej drogi poetyckiej.

Jeżeli pterwszą z powojennych wierszy kontynuują jeszcze w pewnej mierze jego poezje emigracyjnej i już to są próbą odtworzenia lat okupacyjnych („Pięćdziesiąciu”), już to — (jak „W. B. bez tytułu”), gdzie sam nazywa siebie „ministrem spraw niepotrzebnych”) — świadczą o nieprzezwyciężonym jeszcze kompleksie izolacji, to pogłosy te milną hiebamem wobec wdierającej się tematyki współczesnej. Już w 1948 r. pisze on „Most Ponia-towski”, jeden z najlepszych, jakiego mamy w literaturze dziesięciolecia, hymnów ku czci pracy i odbudowy.

Co cechuje powstające teraz wiersze Broniewskiego, to — charakterystyczne dla „Dobre” Majakowskiego — zatarcie granicy między

Utwór taki, jak „Słowo o Stalinie”, którego bohater symbolizuje najogólniejsze dążenia współczesnej ludzkości, musi z natury rzeczy uciekać się do obrazów, hasel i emblematów najbardziej powszechnych. Jeżeli mają one działać nie tylko na myśl, ale i na wyobraźnię, poeta musi sprawić, aby czytelnik odczuwał te znane pojęcia jako nowe: jest to trudność olbrzymia. Zilustrujmy przykładami, jak Broniewski ją pokonał.

Już w pierwszej zwrotce:
Wiek dziewiętnasty gości,
jak gaśnie gazowa latarnia
na ulicach fabrycznych osad,
wiek maszyn parowych i hasel,
wiek, w którym proletariatus
nie mógł ziemi wysadzić z posad,

porównanie XIX-stulecia do latarni gazowej jest zindywidualizowane, bo zaczerpnięte z arsenału XIX-wiecznych wyobrażeń: ewokuje ono tylekroć przez poetów-

SIOSTRA X MUZY

ZBIGNIEW STOLAREK

Wiadomość, że „w Princetown profesor astronomii Stuart dokonał zdjęć filmowych krajobrazu na księżycu” na pewno nie należy do najbardziej aktualnych — chociaż jest zamieszczona w ostatnim numerze „Przekroju”. Dokładnie zresztą mówi o tym górujący nad nią tytuł: „przed dwudziestu pięciu laty prasa donosi...”. Więc aktualność z myszką. Podobnie jak na przykład i ta: „Przed bramą pierwszej stacji opieki społecznej na Dzikiej gromadzi się codziennie tłum petentów, nadaremnie oczekujących magistrackiej pomocy”.

Kamera filmowa profesora Stuarda bodaj więcej wtędy wiedziała o powierzchni księżycza niż kamera ówczesnego „filmu polskiego” o Polsce.

Czwierć wieku temu. Dawno to? Niedawno? Z myszką? Nie z myszką? I gdzie właściwie zaczyna się tenże przysłowiowy mysli ogonek, który stanowi swoistą miarę dla aktualności?

„Śmiertelna” siostra „nieśmiertelnej” X Muzy — tygodniowa kronika filmowa — nie ma na ogół tego rodzaju wątpliwości. Sprawa jest dość jasna. Przecież nie od dziś i nie od wczoraj zdobyło sobie prawo obywatelstwa w świecie określenie: tygodniowa gazeta filmowa pokazująca i komentująca ostatnie wydarzenia. Proste — zważywszy, że żywot gazety jest zazwyczaj krótki: od jednego numeru do następnego.

*

W ojczyźnie braci Lumière „gazeta filmowa” nazywa się „les actualités” — aktualności.

Czy jednak miałoby jakiś sens przeprowadzanie konfrontacji samych nazw („aktualności” — „kronika”), by dobrać do wniosku, że może jednak są to różnice sprawdzalne i na tasmie filmowej?

W każdym razie przypuszczenie, że różnice te sięgają głębiej, narzuca się niemal automatycznie w sali projekcyjnej Polskiej Kroniki Filmowej podczas wyświetlania chociażby niewielkiego zestawu kronik z okresu dziesięciu lat. Z miejsca chciałoby się powiedzieć, że nie tyl-

ko dźwięk ale i smak tych obydwu nazw wydaje się inny:

„Aktualności”... i koniuszkami języka czuje się musującą, zebraną z powierzchni wydarzeń piankę, która lekkimi kropelkami bije o podniebienie — i gaśnie nim się do trzech zdola zliczyć...

*

Kronika... Zazwyczaj proces wzrostu, proces dojrzewania jakoś obowiązuje we wszystkich dziedzinach życia. Komunał? Być może. Ale inaczej (jak gdyby wbrew perspektywom na ogół procesom rozwojowym) zaczęło się w naszej kronice filmowej. Od razu od pełni.

Kamera frontowej ekipy filmowej umiała wtargnąć w samo sedno dziania się, wejrzeć się obiektywem w to wszystko, co olbrzymim skrótem potrafiło dać możliwie najcelniejszy obraz tej drogi wojennej, którą dywizja im. Tadeusza Kościuszki szła na zachód — „Ku Tobie Polsko, Matko nasza”. Twarze ludzi w żołnierskich mundurach, toczenie się wagonów kolejowych, wybuchy bomb, kocioł parujący gorącym posiłkiem, ciężki kołysz czołgów, delikatna wiotkość brzozy, błyskawicowy pojęk katiusz, drapieżność ataku (ilu zresztą słów by trzeba, aby wrazić to, co filmowcy mogą przekazać w jednej sekundzie) — wszystko to zamknięte w kręgu iluś tam metrów taśmy. Przeszło dziesięć lat temu...

Siła dokumentalna, siła propagandowa — idące z sobą ręką — trwają po dziś dzień. Kronika. Zaczęła się. Weszła krokiem towarzysza broni w granice zdobytej wolności.

Dziesięć lat temu. Niemalby szmat czasu. Więc i ilość kronik idąca już w setki: spory dorobek. Ilościowo i jakościowo.

Jednak w oglądzie, który by można nazwać pionowym (po bardzo wąskim wycinku produkcji kronikowej — od roku 1945 w górę) rodzi się w pewnym momencie uczucie bodaj pokrewne zawodowi. Skąd? Dlaczego? Skąd i dlaczego, jeżeli anonosowanie dziś faktu, że osiągnięcia zespołu kroniki są wciąż bardziej

frapujące, byłoby niczym innym jak wywalaniem otwartych drzwi? Odpowiedź mogłaby brzmieć: wskutek zwiechnięcia w swoim czasie równowagi między elementami dokumentu i propagandy.

Bo, powiedzmy, chociażby żłobek. Chyba nie bardziej oczywistego, że zakładanie żłobka np. w roku 1947 i zakładanie identycznego żłobka w roku 1952 to nie to samo. Prawda o tych dwu żłobkach nie mieści się jedynie w ich wnętrzach, w uśmiechach dzieci, w białych fartuchach pielęgniarek. A jeśli to miałyby wystarczać jako prawda, wówczas należałoby dojść do raczej absurdalnego wniosku, że budowanie naszej rzeczywistości nie przychodziło ani łatwiej, ani trudniej dwa lata temu jak i lat temu sześć czy siedem...

Zbyt wiele było kronikowych momentów, które mogłyby wyglądać na magiczne „stoliczku, stoliczku — nakryj się”, wówczas gdy za „nakrycie stoliczka” płaciło się niejednokrotnie krwią, gdy toczyła się o to zacięta walka z wszelkiego kalibru wrogiem.

Często więc nie można się oprzeć wrażeniu, że na tasmie utrwalono gołe pestki filmowanych wydarzeń, podczas gdy otaczający je miąższ — barwa, smak, atmosfera owych kolejnych miesięcy czy lat — zagubił się. Jakże blade, jak zdawkowo wygląda na przykład wieś — jak gdyby nigdzie tam, gdzie dziś istnieją społeczności, nie buszowały bandy, jak gdyby traktory szły przez pola witane wszędzie, od pierwszej chwili, tylko i wyłącznie entuzjazmem.

Jakiś obszar spraw został pominięty, albo co najmniej niedostatecznie ukazany. I nie chodzi tu tylko o obiektywne stwierdzenie, że kronikarstwo Kroniki zawiera w związku z tym spore luki. Zasadnicze jest to, że przechodzenie do porządku dziennego nad trudnościami osłabia następnie wymowę osiągnięć i nie daje pełnego obrazu tychże osiągnięć w ich rozwoju — z roku na rok.

W retrospektywnym spojrzeniu na filmy kroniki zmienia się kąt oglądu. Być może, że — w odniesieniu do kroniki — ogląd taki nie jest najsluszniejszy. Niemniej jednak daje on z całą pewnością możność osta-

tecznego (bo z dystansu czasu) stwierdzenia, że „wiadomości filmowe z myszką” — czy raczej „wiadomości”, na których gardle mysli ogonek określił się tak mocno, że je niemal zdusił — już rozdziły się chyba na wpół uduszone. Dotyczy to tych fragmentów kroniki, których powierzchowność dokumentalna siłą rzeczy podstawiała nogę ich nośności propagandowej. Truizmem byłoby stwierdzenie przy tym, że owe fragmenty nie są w żadnym wypadku typowe dla całokształtu produkcji kronikowej.

*

Zaczęło się od pełnego osiągnięcia — od kroniki z okresu zdobywania wolności.

Trudno by żądać, by jakiegokolwiek przedsięwzięcie mogło mieć w swoim bilansie wyłącznie same sukcesy. Ale z całą pewnością bilans kroniki to przede wszystkim gęsto zapisana strona „ma” — nie strona „winien”.

Szczególnie jest to widoczne w tym świetle, które już od dłuższego cza-

su pada z aparatu projekcyjnego na ekran. Często wystarczyłoby stwierdzić po prostu: kronika. Kronika, w której siał pełnego dokumentu leży u podstaw celnego uderzenia propagandowego.

*

Profesor astronomii Stuart z Princetown, który dokonał zdjęć filmowych krajobrazu na księżycu (czwierć wieku temu — w tym samym czasie, gdy przed bramą pierwszej stacji opieki społecznej na Dzikiej gromadził się codziennie tłum petentów, nadaremnie oczekujących magistrackiej pomocy), na pewno z satysfakcją obejrzałby sobie taką na przykład kronikę jak tę ostatnią, o zaćmieniu słońca. Jest ona równie udana jak spora ilość innych, będących właśnie kronikarskim świadectwem tego wszystkiego, co nasz czas zdołał stworzyć w kraju, który w okresie dwudziestolecia miał w herbie pałkę sanacyjnego stupajki i tłum „petentów” przed bramą na Dzikiej.

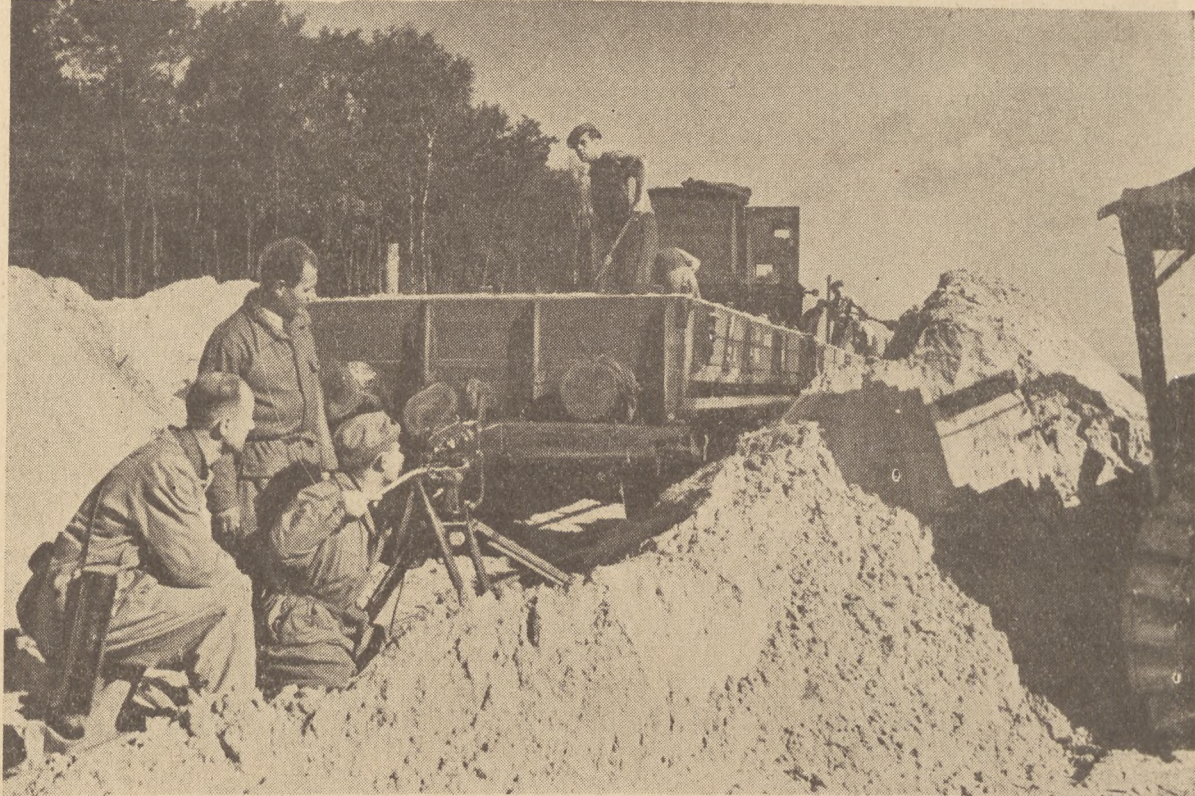
*

X Muza — to właściwie film w ogóle. W praktyce jednak — najczęściej film fabularny. Cóż, „gazeta filmowa” nie będzie chyba pretendowała do „nieśmiertelności”?

Jeden z „protoplastów” sztuki filmowej, twórca (tak przynajmniej mówi legenda) teatru chińskich cieni, złotnik Jen-Szi, trzydziści wieków temu ukazał na ekranie bohatera, który tak wielkie wrażenie uczynił na żonach cesarza Wu, że cesarz rozkazał bohaterowi ścigać.

Legendę oddajmy legendom... Jednak to, co jest dziś tak samotne jak trzydziści wieków temu, to siła wzruszenia, które potrafi wywołać w widzu obraz na ekranie.

Można sobie powiedzieć, bez odrobiny przesady, że wrażenie, które niejednokrotnie wywołuje u widza nasza kronika — poprzez pełne ukazanie autentycznego dokumentu i autentycznego człowieka naszych dni — nie jest z rzędu tych, których żywot nie sięga dalej jak tylko od jednego numeru do następnego



Realizatorzy PKF przy pracy

JÓZEF HEN

WOJSKO NA EKRANIE

„Synowie ludu”*)

Nie trudno jest nas wzruszyć naszymi dziejami: są dostatecznie dramatyczne, by chwytaly za gardło i na tyle kzepiące, że z łatwością wywołują łzy ulgi. Należy tylko pozwolić historii przemówić, nie przeszkadzać jej, nie wlażyć w parady medrkowaniem, nie korygować i nie zręczać. Kręcąc „Synów Ludu” Ludwik Perski zachował się jak przystało na doświadczonego reżysera: pokazał fakty z prostotą i dyskrecją. Niech one same mówią: piach nad Oką, sielecki las, kwiaty rzucone w Lublinie pod nogi żołnierza, czerwonoarmista ginący przy wyzwoleniu Poznania, działo polskie na ulicach Berlina.

To wszystko pokazane zostało prosto, umiejętnie, chociaż chyba trochę za skąpo. Zresztą, jest to może tylko moje osobiste wrażenie. Uczestnikowi tamtych dni, trochę mi w tym filmie mało tamtego znoju i cierpienia, walki i wyzwolenia. Ale nie wystawiamy reżyserowi rachunku z tego, czego w filmie nie ma — ta metoda już się przeżyła. Tym bardziej, że wszystko cośmy dotychczas omawiali, okazuje się przyszywką, ściśle mówiąc zekranizowanym rodowodem naszego Ludowego Wojska. Ono właśnie — dzisiejsze Wojsko — jest bohaterem filmu.

Nie trudno się domyśleć, że praca nad aktualną częścią „Synów Ludu” była o wiele trudniejsza. Tam — wszystko było dane: fakty, ludzie, patos, nawet taśma. Nic się

nie da dokręcić, trzeba wybierać z tego, co się ma. Ale to, co jest, dyktuje wizję plastyczną, nasuwa gniwne słowa. Komentarz jest prosty — i ostry.

A dzisiaj co? Żadnych wydarzeń. Żołnierz przychodzi z tobołkiem do wojska, goli włosy, ćwiczy, szkoli się, strzela, uczy się, dokształca politycznie, dostaje przepustkę, pisze list do rodziców, śpiewa, tańczy, pomaga w żniwach, strzela coraz lepiej bierze udział w zawodach sportowych, strzela jeszcze lepiej niż przedtem. Sielanka! Ale co, kiedy taka jest prawda. Co tu ma do roboty ambitny reżyser? W bylejakiej fabryce macie konfliktów ile chcecie. W wojsku jedne typy konfliktów wyeliminowała dyscyplina, drugie — nowy piękny stosunek starszych do podwładnych. „Żołnierzy” Adolfa Rudnickiego czyta się tu jak opowieść egzotyczną: zabroniona za sanacji książka stała się lekturą zalecaną!

Wróćmy do naszego reżysera. Czy miał pokazać słodkie obrazy z życia dzisiejszego wojska: żołnierz przychodzi z tobołkiem, goli włosy, ćwiczy etc.? Trochę tego w filmie zostało, ale na szczęście Perski wybrał co innego: manewry. Sądzę, że wycołował dobrze. Pokazał żołnierza w pełnej gotowości bojowej, a wojsko — także i na najwyższych szczeblach — w dniu egzaminu. Ostatnie, idzie o obronę ojczyzny. Reżyser postanowił więc pokazać żołnierza gotowego do obrony oj-

czyzny. W ten sposób film zyskał na wartości, a widz na pewności, że oręż znajduje się w dobrych rękach.

Tutaj nasuwa się pewna uwaga. Sądzę, że manewry pokazane przez Perskiego należy przyjmować z pewną „celowniczą poprawką” — poprawką na rzecz tajemnicy wojсковей. Nie wiemy, czego wna w tym wypadku dotyczyła, ale to pewna — po co sprawiać uciechę naszym wrogom? Naturalnie, że wszystko to nie ułatwiło pracy reżyserowi.

W sumie — otrzymaliśmy film, który na pewno wszyscy z ciekawością obejrzą. A to już nie było co. Popularyzacja sprawy obronności kraju jest sprawą walki o pokój: uczyć nas tego nasze girzkie doświadczenia. „Synowie Ludu” robią tu robotę dobrą. Film Perskiego wygrywa przez swoją bezpretensjonalność i rzeczowość. W pierwszej części zalety te są zastępowane historią, ale w drugiej — zasługą świadomego wyboru artysty.

Gorzej że film Perskiego wygrywa także na skutek swojego sieroctwa: tematycznie jest sam na placu. Dokumentarny film zapelnia w tym wypadku lukę w produkcji filmów fabularnych.

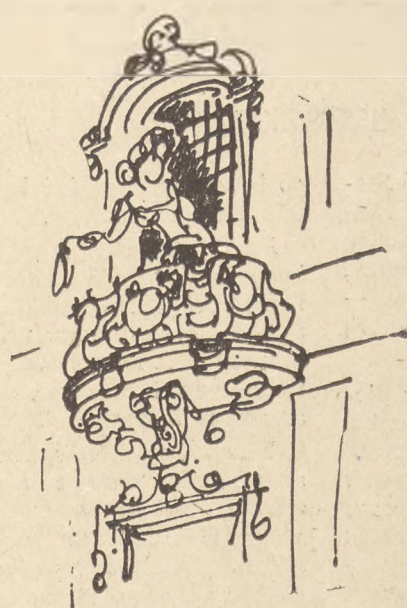
*) „Synowie Ludu” reż. L. Perski, zdjęcia op. op. Samułowicza Szczecińskiego, Wohla, Pyrkusza i Wiesłoka. Teksty: K. Małcużyński, T. Kubiak, A. Mandallan. Muzyka: H. Swolicka. WFD 1954 r.



DWIE SCENY Z FILMU DOKUMENTALNEGO

„Synowie ludu”

Rysunki autora



Str. 10 Przegląd Kulturalny

ROZMYŚLANIA RACZEJ OPTYMISTYCZNE

STEFAN TREUGUTT

W ostatniej sztuce Otwinowskiego słyszymy takie zdanie o literaturze współczesnej: „a jak czytam jakiś powieść współczesną, to wszystko jest w tej powieści mocne, jasne, fundamentalne, prócz miłości”. Niech m. autor wybaczy cytowanie utworu jeszcze nie publikowanego, niech pozwoli sparafrazować słowa swego bohatera w taki mniej więcej sposób: a jak czytam jakiś dramat współczesny, to wszystko jest w takim dramacie, a przede wszystkim miłości. Pozwólcie, że od tej marginalnej refleksji zaczynam optymistyczne raczej rozmyślanie o dramacie naszej dzisiejszości.

Ostatnio nie ma bodaj utworu, gdzie zagadnienia miłości nie zajęłyby należnego miejsca. I to w jak przedziwnych powikłaniach! Prawda, że sceptyk i tu doszukiwał się nowej, sprytnie odmiany deklaratywności, podejrzliwie oglądałby tak zgodną ogólnomyślność, wydawać by mu się ona mogła próbą watoowania ubogiej szaty problemowej materiałem starym jak świat i ze swej istoty nadczasowo aktualnym. Nie dopuszczamy jednak sceptyka do głosu, przynajmniej teraz, gdy rozmyślamy nad bezspornymi oznakami przeżywania kryzysu w dramaturgii.

CZY KRYZYS? I CZY JUŻ MINĄŁ?

Gdy mówimy i piszemy o kryzysie współczesnej dramaturgii, to myślimy zwykle o okresie następującym po Festiwalu Sztuk Współczesnych. Oznaką tego swoistego kryzysu można już doszukiwać się w sztukach festiwalowych. Sprawa nie jest prosta: Festiwal był przecież oznaką przejścia autorów na pozycję realizmu socjalistycznego, a przynajmniej deklaracją chęci takiego przejścia. Festiwal po raz pierwszy w historii naszego teatru pokazał na scenie nowego bohatera, budowniczego socjalizmu w Polsce. Wielkiej ośniewy nowego tematu, jaka wówczas szerokim frontem przeszła przez pracownię pisarskie i wszystkie teatry naszego kraju, nie wolno lekceważyć. Wiemy również, i tego również nie wolno lekceważyć, że nie obyło się wówczas bez poważnych błędów. Plan bitwy był ułożony pośpiesznie, kryteria polityki repertuarowej nienormalnie wąskie, wielu twórców (a i krytyków) zademonstrowało postawę, którą, jeżeli wolno terminologią polityczną parafrazować na gruncie problematyki artystycznej, trzeba nazwać oportunistycznym.

Błędy okresu festiwalowego jak skrawo dały o sobie znać w latach następnych. Okazało się, że deklaracja ideowa nie może w praktyce twórczej zastąpić prawdziwego ideowego zaangażowania się twórcy w problemy współczesności, okazało się nadto, że stopień ideowego zaangażowania się nie jest automatycznym wykładnikiem wartości dzieła. Nie zapominajmy, że o tak podstawowej sprawie, jak specyfika ideowych treści dzieła sztuki, pisało się przed kilku laty tyle niemal, co nie — stąd kryteria ocen i kryteria planowania repertuarowego teatrów byłyby poważnie wypaczone — a i dziś piszemy i myślimy o tych rzeczach często „w ciemno”, często zupełnie powierzchownie.

Na trudności zareagowali pisarze w sposób najłatwiejszy: wymyślili je. Stąd dominowanie tematyki historycznej, przy sporadycznych wypadkach na podwórkę współczesności, a to nie naszej, lecz bezpечно ułokowanej zagranicą. Pisarz współczesny ma oczywiście pełne prawo marnie sięgnąć do przeszłości historycznej — z drugiej strony nikt nie neguje wielkiej wagi politycznej sztuki o walce narodów ze światowym imperializmem. W obu wypadkach mogą powstać utwory cenne; przypomnijmy uzasadniony sukces historycznej *Drugi do Czarnolasu* i przeciwiimperialistycznej *Zwycięskiej sprawy*. Zło zaczyna się wtedy, gdy tego typu utwory dominują prawie wyłącznie, wytwarzają niepożądane drogi rozwoju.

Czy kryzys już przemija? Dwa ostatnie wielkie konkursy dały przecież rezultat w sumie mniejszy od oczekiwanego. Brak i w konkursie otwartym i zamkniętym pierwszych nagród jest jakimś zewnętrznym znakiem zawiedzionych nadziei, przynajmniej nadziei komisji oceniających. Mimo to, po ogólnym rzucie oka na sztuki ostatniego okresu, nie można powiedzieć, że nie się zmieniło, że polska dramaturgia współczesna dalej tkwi w impasie — wydaje mi się, że właściwa perspektywa dalszego rozwoju została uchwycona.

SZUKAMY NAGRODY POCIESZENIA

Trudno w tej chwili autorytatywnie pisać o całości materiałów konkursowych i o innych sztukach powstałych równolegle z pracami konkursowymi. Część ich tylko przeszła już egzamin scenicznych realizacji, nad niektórymi autorzy jeszcze pracują, nie wszystkie zdarzyło mi się czytać — trudno też wspólnie z czytelnikiem rozważać problemy utworów, których nie zna on ani ze sceny, ani z druku. Z tym wszystkim pewne ogólne sugestie nasuwają się, a poszukiwanie „nagrody pocieszenia” po kilkuletnim kryzysie jest zadaniem całkiem realnym.

Zaczniemy od banalnego stwierdzenia: „historyzm” jest w tej chwili

li zjawiskiem opanowanym — zalew sztukami rocznicowo-historycznymi cofnął się. Można będzie dyskutować sine ira pojawiając się obecnie, w należytych wreszcie proporcjach, utwory nawiązujące tematycznie do przeszłości. Można będzie spokojnie godzić się na utwory takie, jak *Zbiegowie* Auderskiej, podnosić ich pewne wartości, można będzie równie spokojnie wykazywać, że sztuka o Sułkowskim nie jest dobra, że *Rzeczpospolita zapłaci* — to w wydaniu Teatru Narodowego bardzo interesujące widowisko, ale że prawda historyczna potraktowana została tam nader powierzchownie, że sztuka Januszewskiej o powstaniu kościuszkowskim jest ładnie wystylizowanym obrazkiem historycznym, ale obrazkiem niedramatycznym itd., itd. Godzi się całkiem z Morstinem, że pisząc o historii pisze się jednocześnie o współczesności i dla współczesności — co nie znaczy, bym się zgadzał na metodę nawiązywania takiej, jaką ów wybitny pisarz zastosował w swej sztuce o Reju — krytyka podkreślała już bezpośrednio niemal współczesność takich sztuk, jak *Sprawiedliwi ludzie* Kazimierza Brandysa. Fryderyk Wolf w swym ostatnim dramacie o wojnie chłopskiej pokazał, że o najbardziej realnych zagadnieniach dzisiejszych Niemiec można mówić poprzez artystyczną wizję początków wieku XVI — ale poprzez tę wizję, a nie na przykład o niej. Zdziwiający dramat Juliusa Haya przypomina nam historię husytyzmu i przebieg soboru w Konstancji, ale ileż w nim jednocześnie pasjonującego materiału poznawczego dotyczącego się człowieka, jego postępowania, jego postawy moralnej.

Ważne jest oczywiście, że mamy do dyspozycji dużo sztuk o tematyce współczesnej. Ważniejsze, że metoda ukazywania współczesności również rozwinęła się od czasu pierwszych kroków nowego realizmu. Trudno by już tak łatwo skłasyfikować je wedle schematów: te o produkcji przemysłowej, te o wiejskiej, te o sabotażu, te o roli partii, a te zaś o awansie społecznym. Trzeba już klasyfikować wedle mniej ogólnych, a bardziej indywidualnych cech. Weźmy dla przykładu dwie sztuki Warmińskiego, *Zwycięstwo*, jedną z najciekawszych sztuk festiwalowych i *Chwały*, których prapremiera odbyła się przed kilkoma dniami w Warszawie. Pierwsza jest o spółdzielczości produkcyjnej, o walce o spółdzielczość — druga o skupie zboża. Można i w takim karykaturalnym skrócie je scharakteryzować. Ale w pierwszej ludzkie ilustrowali tylko wydarzenia, akcja sztuki poruszała ich wedle uproszczonego schematu (mimo, że u podstaw sztuki leżał fakt całkowicie autentyczny, oto dowód piękny specyfiki dzieła literackiego!) — w drugiej, z okazji wybranego odcinka życia wsi ludzkie pokazani są w prawdziwie niekających nas i nasze pokolenie sprzeczności.

Zwróćmy uwagę na typową zdawało by się sztukę produkcyjną, jak *Kret* Lutowskiego. Sztukę słusznie skądinąd krytykowaną. A przecież i tam nie problem produkcji dominuje, ale sprawa człowieka, sprawa odpowiedzialności, odwagi osobistej. Przykładów można mnożyć więcej, doprowadzą one do stwierdzenia, że czysty, nachalny „produkcjonizm” nie grozi już. Mamy więc po sprawie historyzmu drugą naszą „nagrodę pocieszenia”.

ZABAWA W PRZEKORĘ

Kim jest sekretarka osobista w sztuce współczesnej? Jeszcze rok temu bez wahania odpowiadaliśmy: kociak bezmyślny, albo kociak dywersyjny, związany z obcą agendurą. W obu wariantach przeżytek. Sytuacja i na odcinku sekretarek uległa zmianie — bo ja wiem, kim powinna być teraz w sztuce współczesnej sekretarka osobista? Jurańdot w takich czasach sprezentował śmiały wariant pozytywnej sekretarki — schemat postawiony na głowie — autorzy *Imieniu pana dyrektora* wybrali jeszcze inną drogę, pośrednią: to kociak, ale nieszkodliwy, pod koniec sztuki zrywa z sekretarzowaniem, idzie na pielęgnowanie. Tyle kłopotów z epizodyczną zwykłą postacią sekretarki — a jak wygląda sprawa poważniejsza, ot chociażby wzorek kłopotów człowieka z awansu społecznego na kierowniczym stanowisku? A sprawa ukazana aktywnie, działająca partyjnego? Jeżeli postacie sekretarzy organizacji partyjnych były przedtem wyidealizowane, ubrane w szatki nieomyślnej doskonałości, to obecnie mnożą się znaki, że na zasadzie „chwytu odwróconego” będą to ludzie stale popełniający omyłki, oderwani od istotnych problemów życia itd. W tym wszystkim niewątpliwa pociecha, że liczba schematów rozszerzyła się na „antyschematy”, że na podstawie spisu nazwisk trudniej będzie zgadnąć, który np. inteligent jest pozytywnie ustosunkowany do naszej rzeczywistości, a który jest wrogi. Rzecz jednak nie na tym chyba polega, nie na schematach w ogóle. Na ich zasadzie można napisać farzę przeciwnie schematom, trudniej oprzeć dalszy rozwój metody pisarskiej.

Wydać mi się, że mimo „zabawy w przekorę” nastąpił już przełom w traktowaniu zagadnień ideologii w dziele dramatycznym. Nie jest już ona tylko publicystyczną wstawką, wynika w szeregu utworów z realistycznie budowanego obrazu artystycznego. Tu godzi się wymienić

m. in. sztuki Kuśmierzka, czekając oczywiście na to, jak zdołają one trudny egzamin desek scenicznych. Wydaje mi się, że wartość *Domu na Twardiej* Korcella (początkowej części utworu) polega na tym, że konflikt wewnętrzny i rozkład środowiska reakcyjnego pokazany jest tam nie tylko na zasadzie ilustracji ogólnej tezy historycznej, ale również na zasadzie smoczdzielnie uzasadnionego, organicznie w utworze zachodzącego procesu. Przeciwnika i przyjaciela trzeba pokazywać w pełni jego racji, wtedy dopiero istnieje prawdziwy konflikt, a nie papier. Jedną np. z wartości ostatniej sztuki Kruczkowskiego jest to, że postać prokuratora nie została tam demonicznie skarykaturowana, że postać sędziego, z pogardą traktującego polityczne racje prokuratora, to postać ideologa amerykańizmu, człowieka, którego obchodzą moralna strona sprawy Rosenbergów. W jakim zaś stopniu cała ta sztuka uczestniczy w życiu naszej dramaturgii?

Kruczkowski podjął trudny i wielki temat, w którym w sposób bardzo uniwersalny odbyły się zagadnienia walki prawdy i fałszu naszej epoki, sprawy godności i dumy ludzkiej, wdeptywanej w błoto faszyzmu. Przecież nie na reportażowej ścisłości przedstawienia bohaterstwa śmierci Juliusa i Ethel polega w pierwszym rzędzie wartość sztuki. Sprawa Rosenbergów postawiona jest przed oczyma widzów jako próba wielkiego dramatu postaw moralnych. Autor, moim zdaniem, w części tylko wyzyskał możliwość wielkiej dyskusji politycznej i ogólnomoralnej, jakie nastroczał realny desygnał jego dramatu, wstrząsająca sumieniem świata zbrodnia.

Coż, pięknych perspektyw wielkiej sztuki humanistycznej nie zrealizujemy na zasadzie zabawnych nawet igraszek odwracania schematu. Ale dobrze, że schemat przestał być miernikiem wartości i wewnętrzna cenzura hamująca poznawcze horyzonty twórcy (oby tak samo zniknęły i wszelkie antyschematyzmy). Dobrze, że ostatni okres przyniósł nam rozszerzenie skali problemów dramatycznych, przyniósł stosunkowo cenne osiągnięcia w trudnej dziedzinie komedii i farsy, przyniósł nowe, i lepsze niż poprzednio, wtopienie treści ideowych w organiczną całość dzieła. To wszystko prawda, prawda również, że rozwijają się pisarze dramatyczni — nie trudno wymienić takie nazwiska, jak Warmiński, czy Gruszczyński, i w obu wypadkach stwierdzić, że ich sztuka rozwija się od sztuki do sztuki Ale...

TERAZ TROCHĘ MNIEJ OPTYMIZMU

Z tym wszystkim nie zapominajmy, że każde z nagrodzonych na obu konkursach dzieł dramatycznych poddać można poważnej krytyce, że stan dramaturgii nie jest nadal zadowalający, że w repertuarach teatrów nadal panuje głód sztuk współczesnych. Słów kilka o tym głodzie. Bo z drugiej strony każdy chyba z praktycznie i czynnie parających się pisaniem sztuk teatralnych wie, jak trudno autorowi dostać się na scenę. Sprawy repertuarowe są jak najściślej związane z dalszym rozwojem kunsztu pisarskiego autorów naszych przyszłych sztuk współczesnych. Znam pisarza z średnio-młodego pokolenia (orientacyjnie: pokolenie Witka Zalewskiego), który popełnił w dziesięciolecie kilkanaście, jeżeli nie dwadzieścia sztuk teatralnych. Niektóre z nich czytałem, oczywiście w maszynopiśmie — zdradzały duży talent autora. Po latach jedna z nich, może ostatnia, trafiła na scenę. Sztuka politycznie „podciągnięta” bardziej od wcześniejszych, ale teatralnie chyba gorsza. Czy sztuka tak by wyglądała i czy równie szybko zesłaby ze sceny, gdyby to była 5 czy 6 realizacja sceniczna utworów tego młodego pisarza? Jak to było z mistrzami sentencyjnego tekstu w przeszłości? W sali dla sceny, zranione często, znacznie częściej niż pisarzy współczesnych — w pierwszym okresie pisarstwa Fredry widział on na gorąco każdą ze swych sztuk na scenie, nie tylko te, które następnie przeszły do żelaznego repertuaru narodowego. Ale nie miejsce tu na skąkanie po przykładach historycznych, miejsce natomiast na dyskusję z dyrekcjami i kierownikami literackimi teatrów. Fakt bowiem faktem, że współpraca autora z teatrem, mimo zewnętrznego bodźca, jakim był regulamin konkursu zamkniętego, nie przedstawia się na ogół lepiej niż w latach poprzednich. Nie każdy teatr może pozwolić sobie na luksus, by mieć, jak warszawskie Ateneum, kierownika artystycznego i autora w jednej osobie.

AUDIATUR ET ALTERA PARS

Teatry (czyli ich kierownicy) przytaczają argumenty przeciw częstszemu i liczniejszemu tytułowemu graniu sztuk współczesnych. Sztukę przygotowane są obecnie wielokrotnie więcej niż 100, czy nawet 500 lat temu. Liczba premier każdej sceny rocznie jest stosunkowo mała, kierownictwo teatru ponosi finansową i artystyczną odpowiedzialność za sztuki wystawiane, nie może brać na siebie ryzyka wystawiania sztuk nie gwarantujących z góry powodzenia, nie wypróbowanych przedtem na innych scenach. Jest nawet motyw psychologiczny: zespół i re-

zyser nie mogą normalnie pracować nad utworem, do którego nie mają przekonania, który wystawia się tylko z poczucia „obowiązku”.

Argumenty te w różnych sformułowaniach słyszałem od wielu poważanych ludzi teatru — nie są one fikcyjne, że nie są fikcyjne, o tym może przekonać obecne nasycenie teatrów sztukami współczesnymi, o tym mogą przekonać plany repertuarowe na najbliższą przyszłość. Jak mówią ludzie teatru, tak też jest w rzeczywistości. Gra i będzie się w ciągu kilku miesięcy grało te same niemal tytuły: sztukę Kruczkowskiego, Juranotta (nawet dużo, bo „wypróbowany” w kraju i zagranicą), Korcella (bo nagrodzony), Skowrońskiego i Słowńskiego, czasem jakiś szaleniec chce sięgnąć aż po Bałkę (zdumiewająca odważność wobec tonu recenzji warszawskich), czy sztukę Jurgielewiczowej *Kłopot z mężczyznami*. Oczywiście planom repertuarowym nie należy w pełni dowierzać, tego uczy doświadczenie, ale mimo wszystko, wyzyskanie materiału, jaki przyniósł ostatni okres, jest całkowicie nie wystarczające. Wiele teatrów wstawia w pian pozycję „jakaś sztuka współczesna”, a w ostatniej chwili łapie sztukę mającą akurat „dobry kusz”. Jest to, mimo wszystkich obiektywnych trudności, mało odpowiedzialna polityka repertuarowa. Na karb obiektywnych trudności nie da się natomiast już w żadnym wypadku przesunąć zły wynik twórczej współpracy autorów z teatrami.

CO WART JEST ŻYJĄCY AUTOR?

Miałem ostatnio w ręku sporo sztuk z konkursu zamkniętego, a więc takich, w wypadku których nominalnie istniała współpraca teatrów — a więc konsultacje, dyskusje, wymiana doświadczeń, i jak tam się jeszcze pięknie nazywa. W całym szeregu wypadków, na podstawie lektur owych sztuk jedynie, mogę przypuszczać, że żadnych form współpracy nie było, bądź też była ona czysto fikcyjna. Nie wierzę bowiem, by wiele zgola prymitywnych błędów zostało się już nie tyle w ogniu, ale nawet w płomieniu całkiem małej dyskusji. A gra przecież warta jest świeczki — w wielu wypadkach w słabszych nawet sztukach rysuje się ciekawy problem, autor skłucuje interesującą postać, sytuację. Teatr powinien spierać się ze swoim autorem o swoją sztukę. Autorzy współcześni zwykle żyją — to ich ogromna zaleta w porównaniu z klasykami — można ich pytać, można z nimi dyskutować...

Wylania się sprawa dobrej woli — rzecz nie podpadająca z żadnego paragrafu pod kategorię trudności obiektywnych. Nie miejsce tu rozstrzygać, czy zawsze teatr winien, czy przeciwnie, autorzy też. W każdym razie, w tym niepotrzebnym nikomu sporze teatr zwykle jest stroną silniejszą — do niego też trzeba w pierwszym rzędzie apelować o maksimum dobrej woli. W imię interesów nie tylko widza, rozwoju sztuki narodowej i CZT, ale w imię najlepiej rozumianego interesu samego teatru. A dlaczego repertuar współczesny jest powiżem i chlebem normalnie rozwijającego się teatru, dlaczego prawdziwym skarbem jest własny autor, czy też współpraca długofalowa z grupą dramatopisarzy — tego uczy historia tak dokładnie, że powtarzanie byłoby zbędnym.

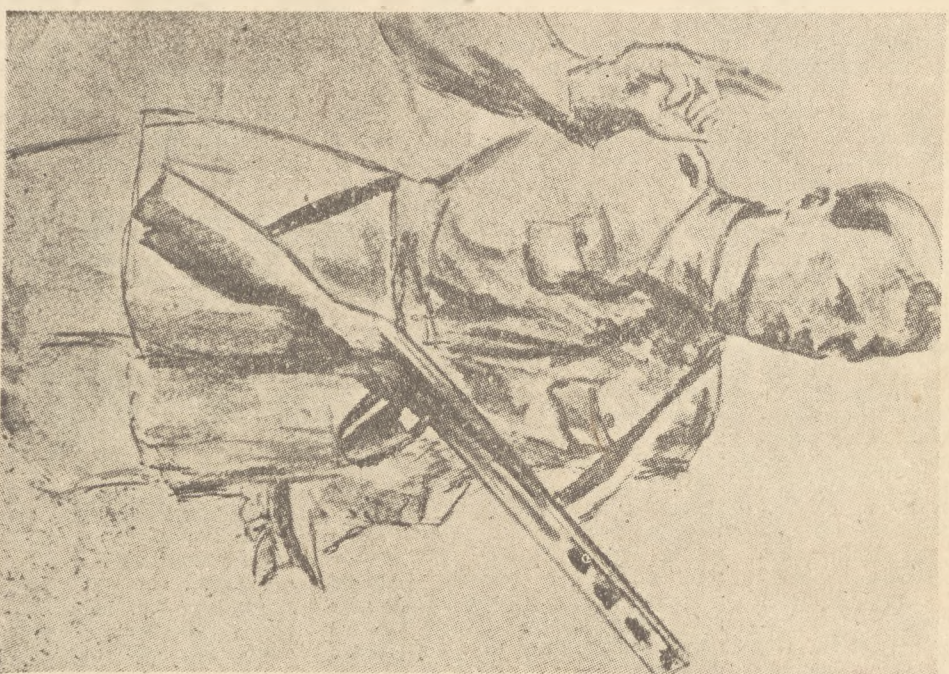
Wydać mi się, że kierownictwa teatrów nie doceniają atrakcyjności i potrzeby sztuk współczesnych. Właśnie dlatego, że to sztuki pisane współcześnie i mówiące o sprawach takich, jakich nie zaspokoi repertuar klasyczny. Nie ma sporu między arcydziełami klasycznymi i sztuką współczesną, jedne i drugie uzupełniają się, zaspokajają inne potrzeby ideowe i ogólnokulturalne naszego widza. Po co tu zresztą ogólniki: byłem kilka dni temu na sztuce Warmińskiego — czy ó pewnych, bardzo blisko obchodzących mnie rzeczach, o jakich mówi ta sztuka, usłyszę od naszego nieporównanego Fredry, czy od klasyka angielskiego doby elżbietańskiej? (Rozmawianie to można oczywiście przeprowadzić i odwrotnie).

Twórcza współpraca z autorem zmniejsza ryzyko, którego teatry tak się obawiają. Zresztą, to już zupełnie truizm: większej ilości dobrych, a i pewnej ilości bardzo dobrych sztuk nie będziemy mieli, jeżeli nie będziemy częściej grali autorów współczesnych, i to autorów różnych. Ilość premier nie da się wydrukować powiększyć, to prawda, potrzebna jest tu zdecydowana pomoc Centralnego Zarządu i Ministerstwa — nie przypuszczam, by obie te instytucje z pomocą nie przyszły, zupełnie zaś nie wierzę, żeby nie można było zmienić sytuacji obecnej, nawet jeżeli idzie o całkiem wewnętrzne kompetencje samych teatrów.

ZNOWU NIECO OPTYMIZMU

Nim chciałbym zakończyć. Sceptykom bowiem z okazji naszego dziesięciolecia trzeba raz jeszcze przypomnieć: po pierwsze, że, mimo wszelkie trudności, dokonaliśmy przełomu w naszym dramatopisarstwie, podobnie jak dokonaliśmy tego przełomu w całym życiu kulturalnym Ojczyzny — a po drugie, że z wyjątkowo trudnego okresu zaborowania ostatnio przecież wychodzimy. Nawet bez pierwszych nagród na konkursach.

ZDZIEŚCIOLĘCIA GRAFIKI



1 Ign. Wiliński — Portret Sienkiewicza
2 A. Rafalowski — Przysięga
3 J. Krajewski — Partyzanci polski

4 Wł. Zakrzewski — Plakat
5, 6, 7 M. Oberländer
— Rysunki z Lublina

