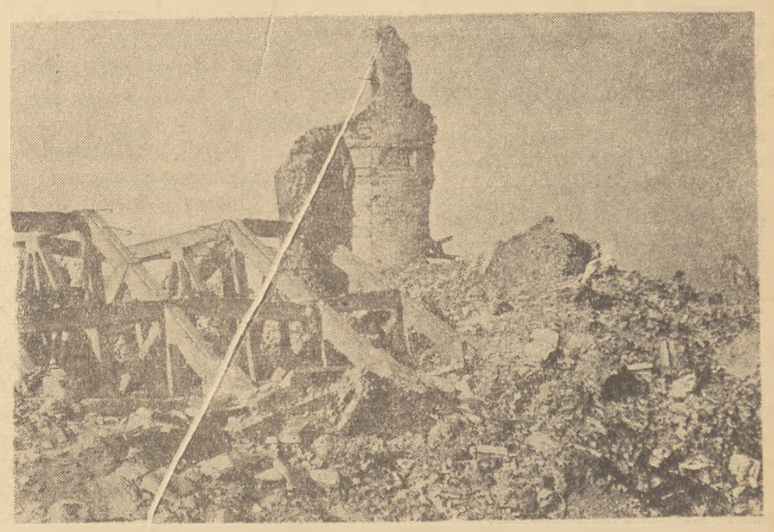
Cena 1 zł

DZIŚ i JUTRO

• PAX •

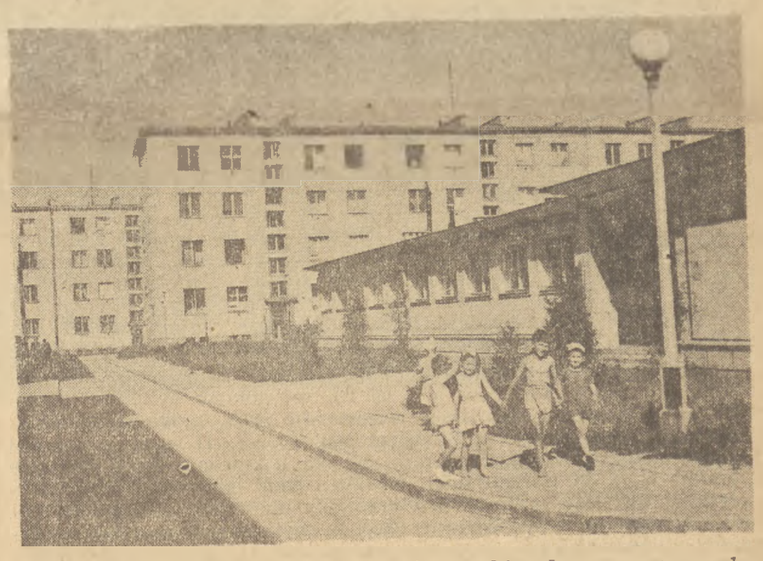
KATOLICKI TYGODNIK SPOŁECZNY

ROK X. Warszawa, 4 kwietnia 1954 r. Nr (436) 14

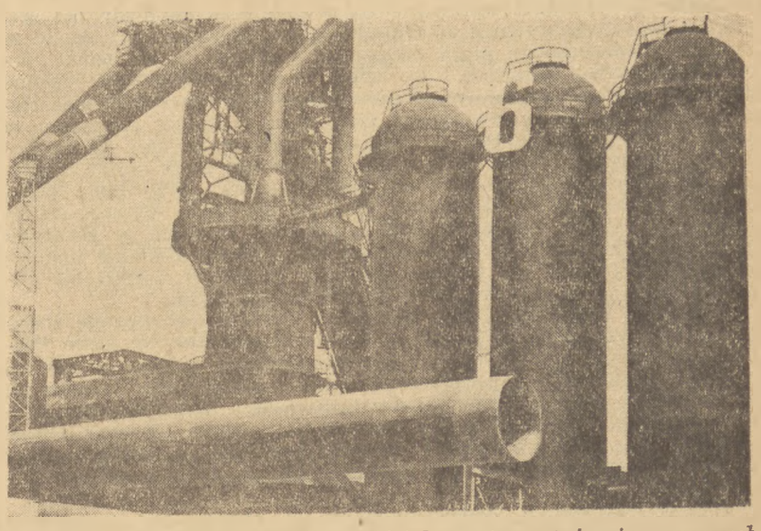


Pierwszym obrazem wyzwolonego kraju były — gruzy; tragiczny bilans wojny i — stosowanej przez ginący faszyzm obłędnej metody totalnego niszczenia

Powróciły do Ojczyzny Ziemie Zachodnie. Nastąpił trudny lecz zwycięski okres zagospodarowywania tych ziem, spajania ich w organiczną całość z resztą kraju



Odbudowa, zacieranie śladów wojny nabierały coraz to szybszego tempa. W wyniku wytężonej, pokojowej pracy powstały nowe osiedla, nowe wsie i miasta



Podstawą rozwoju naszej potęgi i bogactwa staje się przemysł ciężki. W oparciu o niego powstanie z kolei zaspokajający harmonijnie wszelkie nasze potrzeby — przemysł konsumpcyjny

Głównym zadaniem chwili obecnej jest podniesienie naszego rolnictwa na taki poziom, aby nikomu z nas nie zabrakło „chleba, mięsa, czy mleka"

KONSTANTY ŁUBIEŃSKI

NA DRODZE WIELKIEGO ROZWOJU

II Zjazd PZPR był wydarzeniem interesującym nie tylko członków Partii lecz i całe polskie społeczeństwo. Interesującym, przede wszystkim dlatego, że przeprowadził on wnikliwą analizę dotychczasowego rozwoju gospodarczo-społecznego Polski Ludowej oraz ustalił w tym zakresie zadania na lata 1954 i 1955.

Wynikiem referatów i dyskusji były dwie uchwały Zjazdu w sprawie osiągnięć w wykonaniu planu sześcioletniego i głównych zadań gospodarczych na lata 1954 — 1955 w sprawie zadań dla rolnictwa w tym samym okresie.

Materiały Zjazdu posiadają niezwykle bogatą treść, zawierają bowiem wiele danych dotyczących zarówno osiągnięć, jak i zadań. Na szczególne podkreślenie zasługuje olbrzymia doza niezwykle śmiałej krytyki zawarta zarówno w referatach, jak i w wypowiedziach dyskutantów. Poza ZSRR i krajami demokracji ludowej chyba nie ma wypadku, aby partia rządząca była zdolna do tak śmiałego ujawnienia nie tylko występujących braków, lecz również popełnionych błędów. Z jednej strony fakt ten jest dowodem poczucia odpowiedzialności Partii wobec całego społeczeństwa, a z drugiej — poczucia siły opartego o ogromne zdobycze, osiągnięte w wyniku realizacji planu 3-letniego oraz czterech rocznych planów naszej sześciolatki.

*

Co stanowi w świetle materiałów II Zjazdu osiągnięcie najistotniejsze, w naszym życiu gospodarczym, osiągnięcie będące niejako syntezą tego, co zostało dokonane w poszczególnych dziedzinach? Odpowiedź nie może budzić wątpliwości. Osiągnięciem tym jest poważny postęp w uprzemysłowieniu kraju. Postęp ten wyraża się przede wszystkim:

1. we wzroście produkcji przemysłowej, a szczególnie we wzroście produkcji przemysłu ciężkiego;
2. w rozwoju tych gałęzi czy działów przemysłu, które w Polsce przedwojennej były słabo rozwinięte lub też w ogóle nie istniały;
3. w znacznej poprawie rozmieszczenia ośrodków przemysłowych na terenie kraju;
4. w postępie technicznym.

Ogólna produkcja przemysłowa wzrosła w latach 1950—1953 o 118 proc. *„O rozmiarach i charakterze socjalistycznego uprzemysłowienia kraju* — czytamy w sprawozdaniu Bolesława Bieruta — *dokonanego przez Władzę Ludową, zwłaszcza w okresie ostatnich czterech lat, świadczy fakt, że w roku 1953 produkcja przemysłu jest 3,6 razy większa niż w roku 1938, a na jednego mieszkańca 4,8 razy większa. Te liczby świadczą o podstawowych i jakościowych zmianach w gospodarce narodowej Polski".* Produkcja środków wytwórczości wzrosła w okresie ubiegłych czterech lat o 136,1 proc., podczas gdy Plan Sześcioletni przewidywał osiągnięcia w roku 1953 wzrostu o 90.2 proc., w porównaniu z rokiem 1949.

Rozwój uprzemysłowienia obejmuje bardzo szeroki wachlarz gałęzi i działów produkcji. Najsilniejsze tempo rozwojowe wykazują te dziedziny, które w okresie międzywojennym były słabo rozwinięte, względnie w ogóle nie istniały. Najsilniejsze tempo rozwojowe wykazuje przemysł maszynowy, którego produkcja w 1953 r. była 2,5 razy wyższa w stosunku do 1949 r. a 7 razy w stosunku do 1938 r. W okresie międzywojennym nie produkowano ciężkich maszyn dla górnictwa i hutnictwa, ciężkiej aparatury chemicznej, statków morskich, łożysk toczonych, samochodów ciężarowych i osobowych, a nawet nie produkowano traktorów, bez których rozwój rolnictwa jest nie do pomyślenia, a przecież w okresie międzywojennym Polska była krajem prawie wyłącznie rolniczym. Obecnie wszystkie te działy znajdują się w stałym rozwoju, a produkcja wyniosła w 1953 r. 6.900 szt. Również bardzo silnie rozwinął się przemysł chemiczny, tak niezwykle ważny dla wszystkich gałęzi produkcji. Produkcja przemysłu chemicznego była w 1953 r. 2,5 razy wyższa aniżeli w 1949 r., a 4,3 razy wyższa niż przed wojną. W przemyśle artykułów konsumpcyjnych rozwinęły się przede wszystkim zakresy: odzieżowy i obuwniczy. Przed wojną gałęzie te opierały się prawie wyłącznie na produkcji rzemieślniczej.

Pozostałością po czasach międzywojennych był nie tylko niski stan uprzemysłowienia, lecz również wadliwe rozmieszczenie ośrodków przemysłowych na terenie kraju. Posiadaliśmy całe połacie kraju niemal całkowicie pozbawione przemysłu. Jeszcze w 1949 r. 4 województwa: stalinogrodzkie, łódzkie, opolskie i wrocławskie zajmujące mniej niż 1/5 powierzchni kraju, skupiały 2/3 ogółu pracowników zatrudnionych w przemyśle. Plan Sześcioletni przewiduje zasadniczą zmianę tego stanu rzeczy. Około 80 proc. wszystkich nowowybudowanych zakładów przemysłowych powstanie na terenach do niedawna gospodarczo zaniedbanych. W wyniku dotychczasowych realizacji Planu Sześcioletniego obok rozwoju dawnych większych okręgów jak Śląsk, okręg łódzki, rozwijają się niezwykle intensywnie nowe ośrodki na terenach słabo uprzemysłowionych lub w ogóle pozbawionych przemysłu.

Na terenach Polski wschodniej rozwija się wokół Rzeszowa i Sandomierza przemysł maszynowy, a wokół Lublina i Białegostoku przemysł maszynowy i włókienniczy. W Polsce centralnej wokoło Warszawy rozwija się przemysł metalowy i elektrotechniczny, w okolicy Kłodawy i Konina przemysł chemiczny, wokół Kielc przemysł metalowy. Na terenie Polski południowej pod Krakowem powstaje największa inwestycja Planu Sześcioletniego — Huta im. Lenina oraz wielkie zakłady chemiczne. W okolicach Częstochowy powstają wielkie zakłady metalurgiczne, kopalnie rud żelaznych, wapiennika i inne zakłady przemysłu średniego i lekkiego.

Rozwój przemysłu dokonuje się w oparciu o stosowanie coraz nowocześniejszej techniki. Jak stwierdza Hilary Minc, *okres planu 6-letniego był u nas w Polsce okresem burzliwego rozwoju techniki, rozwoju mechanizacji, wprowadzenia nowych, nieznanych przedtem procesów technologicznych do wszystkich dziedzin gospodarki".* Równocześnie Hilary Minc podkreśla, że *„decydującą dla naszego rozwoju w zakresie techniki okazała się pomoc Związku Radzieckiego. Pomoc radziecka wyraża się w przekazywaniu nam projektów, licencji, rysunków, w przekazywaniu doświadczenia organizacyjnego, w praktykach naszych inżynierów i robotników w przodujących fabrykach radzieckich, w dostawach nowoczesnych maszyn i urządzeń. Bez radzieckiej pomocy, w szczególności bez radzieckiej pomocy technicznej nie do pomyślenia byłby osiągnięty przez nas rozwój gospodarki narodowej, w szczególności uzyskany postęp techniczny".*

Zjazd stwierdził również szereg innych osiągnięć jak rozwój kopalnictwa, elektryfikacji, urządzeń komunalnych, wzrost zaopatrzenia rolnictwa w traktory. Wszystkie one wyrażają się w jednym: w osiągnięciu znacznego postępu uprzemysłowienia kraju.

*

Jak podkreślono na wstępie, Partia potrafiła spojrzeć krytycznie na rozwój gospodarczy Polski Ludowej, stwierdzając obok osiągnięć również braki i błędy. Krytycyzm, i to bardzo śmiały, charakteryzował absolutnie wszystkie wystąpienia na Zjeździe.

Wśród braków wskazano na szereg dysproporcji, które wystąpiły w naszej gospodarce. Przede wszystkim na dysproporcje między wzrostem produkcji przemysłowej i rolniczej, produkcji środków wytwórczości (przemysłu ciężkiego) i przemysłowych artykułów konsumpcyjnych, a dalej — na dysproporcje pomiędzy poszczególnymi działami produkcji roślinnej i zwierzęcej oraz w ogólności pomiędzy rozwojem ilościowym i jakościo-

(Dokończenie na str. 2)

Dwa spotkania

Dnia 24 bm. odbyło się w Belwederze z inicjatywy Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej spotkanie członków Biura Politycznego Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Rady Państwa oraz Prezydium Rządu Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej z działaczami Frontu Narodowego.

Spotkanie poświęcone było omówieniu zagadnień i problemów, które były przedmiotem obrad II Zjazdu Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

Zebranie zagaił I Sekretarz Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej Bolesław Bierut, który podkreślił m. in. ogólnonarodowe znaczenie zadań walki o pokój i o przyspieszenie wzrostu dobrobytu i kultury mas pracujących w mieście i na wsi.

Przemawiali również obywatele: Józef Ozga-Michalski w imieniu Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego, Wacław Barcikowski w imieniu Stronnictwa Demokratycznego oraz ks. prof. Jan Czuj w imieniu Komisji duchownych i świeckich działaczy katolickich przy Ogólnopolskim Komitecie Frontu Narodowego.

W przemówieniach, a także w trakcie rozmów przedstawicieli kierownictwa PZPR oraz władz państwowych z działaczami Frontu Narodowego, które toczyły się w serdecznej atmosferze, podkreślano ogromne zadania stojące przed Frontem Narodowym w walce o podniesienie stopy życiowej mas pracujących, o dalszy rozkwit gospodarczy i kulturalny Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, o umacnianie naszej Ojczyzny jako ważnego ogniwa obozu pokoju i postępu.

* * *

27 bm. odbyło się w Belwederze spotkanie przedstawicieli Biura Politycznego KC PZPR, Rady Państwa i Prezydium Rządu PRL z literatami i dziennikarzami polskimi.

Spotkanie zagaił I sekretarz KC PZPR Bolesław Bierut.

W czasie spotkania przemawiali m. in.: Igor Newerly, Bohdan Czeszko, Lucjan Rudnicki, Stanisław Cieślak, Zygmunt Przetakiewicz, Wincenty Kraśko i Tadeusz Breza wskazując drogi ulepszenia i rozszerzenia zakresu pracy literackiej i dziennikarskiej w świetle ogólnonarodowych zadań wysuniętych przez II Zjazd PZPR.

Zagadnienia te były również tematem żywych bezpośrednich rozmów między działaczami partyjnymi i państwowymi oraz pisarzami i dziennikarzami. Zebranie upłynęło w serdecznym nastroju.

NA DRODZE WIELKIEGO ROZWOJU

(Dokończenie ze str. 1)

wym w poszczególnych gałęziach i działach produkcji. Konsekwencją tych różnego rodzaju dysproporcji było niewykonanie wzrostu stopy życiowej mas pracujących.

Przyczyny powstałych braków mają charakter obiektywny i subiektywny. Do obiektywnych trzeba zaliczyć takie, jak np. niekorzystne, w ostatnich trzech latach, warunki atmosferyczne, oddziaływające negatywnie na produkcję rolną.

Subiektywne przyczyny — to po prostu popełnione błędy. Temu zagadnieniu Zjazd poświęcał szczególną uwagę, ujawniając wiele błędów i to popełnionych zarówno na szczeblu aparatu terenowego, jak i ministerialnego.

Oceniając ogólnie popełnione błędy można stwierdzić, że jakość naszej pracy nie jest jeszcze odpowiednia. Pracujemy bardzo dużo, lecz na wielu odcinkach panoszy się jeszcze brakoróbstwo różnego rodzaju. Brakorobem jest nie tylko ten, kto szyje złą odzież, lecz i ten kto źle planuje, kto pisze nieprawdziwe sprawozdania, kto nie załatwia słusznych zażaleń itd.

Zjazd ujawnił bardzo długą listę błędów, polegających na niewłaściwym często rozdziale środków pomiędzy poszczególne dziedziny produkcji lub też na nieracjonalnych inwestycjach, na niedostatecznym wykorzystaniu maszyn, na wykonywaniu planów jedynie pod względem wartościowym z pominięciem względów jakościowych i asortymentowych. Większość tych błędów świadczy o niedostatecznej walce o obniżenie kosztów produkcji.

Szczególnie mocno podkreślano błędy na terenie politycznym, wśród których przede wszystkim zwracano uwagę na częste wypadki niezrozumienia i naruszenia zasad sojuszu robotniczo - chłopskiego.

*

NA bazie szczegółowej analizy dotychczasowego rozwoju ustalono zadania na lata 1954 i 1955.

Zadania te od strony formalnej sprowadzają się do zagwarantowania realizacji Planu Sześcioletniego, a od strony merytorycznej mają zapewnić szybki wzrost stopy życiowej, przy utrzymaniu dotychczasowego kierunku rozwoju gospodarczego, tzn. uprzemysłowienia kraju.

Dla osiągnięcia tych celów najbardziej podstawowym zadaniem jest wzrost stopy produkcji rolniczej, który warunkuje zarówno szybki wzrost stopy życiowej, jak i dalszy rozwój uprzemysłowienia kraju. Wzrost produkcji rolnej oznacza przede wszystkim wzrost produkcji zbóż, która, jak mówił Zenon Nowak *„była i pozostanie u nas podstawą i centralnym problemem rozwoju produkcji rolnictwa jako całości, gdyż od niej zależy należyte zaopatrzenie ludności w chleb i zapewnienie dostatecznej ilości pasz treściwych dla dalszego rozwoju hodowli"* W oparciu o produkcję zbóż i rozwój bazy paszowej zostało postawione zadanie wzrostu produkcji zwierzęcej, a w szczególności wzrostu stanu pogłowia bydła rogatego. Ogólny wzrost produkcji rolnej ma wynieść w 1954 i 1955 r. 10 proc. a zatem produkcja rolna ma wzrosnąć w ciągu dwóch lat o tyle, o ile wzrosła w ciągu ubiegłych lat czterech. Produkcja czterech zbóż ma osiągnąć w 1955 r. 12 milionów ton, co oznacza wzrost o 600 tys. ton w porównaniu z 1952 r., który był rokiem średniego urodzaju. Pogłowie bydła ma wzróść od 7 — 10 proc., aby osiągnąć w 1955 r. stan 8 milionów sztuk. Wzrost pogłowia trzody chlewnej przewiduje się w granicach od 10 — 15 proc., co dałoby w 1955 r. stan 11 milionów sztuk.

Te zadania zostaną osiągnięte dzięki uruchomieniu bardzo szerokiego wachlarza środków. Przede wszystkim wzrośnie zaopatrzenie całego rolnictwa w środki produkcji, a szczególnie w nawozy sztuczne, ziarno siewne, paszę oraz maszyny i narzędzia rolnicze. Nakłady na melioracje w 1955 r. wzrosną o 75 proc. w porównaniu z 1953 r. Nastąpi likwidacja odłogów o obszarze 400 tys. ha oraz zmniejszenie tzw. czarnych ugorów wynoszących obecnie 360 tys. ha. Wzrośnie akcja zmierzająca do podnoszenia oświaty rolnej. Uruchomi się szereg bodźców ekonomicznych, częściowo już wprowadzonych, mających na celu zainteresowanie producentów zarówno w gospodarce indywidualnej, jak i uspołecznionej. Kadry administracji rolnej zostaną wzmocnione tak pod względem ilościowym, jak i jakościowym.

Zjazd bardzo wyraźnie określił znaczenie i zadania poszczególnych form gospodarki rolnej, a więc gospodarki indywidualnej, spółdzielczej i państwowej. Na szczególne podkreślenie zasługuje wyraźne skonkretyzowanie stanowiska Partii w stosunku do indywidualnej gospodarki chłopskiej, której produkcja, jak stwierdził Zenon Nowak, jest niezbędna dla wyżywienia kraju. Dlatego też Władza Ludowa będzie stwarzać jak najlepsze warunki wzrostu produkcji w indywidualnych gospodarstwach chłopskich. Tej akcji będzie towarzyszyć dalszy rozwój spółdzielni produkcyjnych. Wzrośnie ilość spółdzielni jak i poziom ich gospodarki, nie ulega bowiem wątpliwości, że forma gospodarowania zespołowego stwarza większe możliwości produkcyjne aniżeli gospodarka indywidualna. Rozwój spółdzielczości będzie oparty o następujące podstawowe zasady:

1) Zasadę dobrowolności przy zakładaniu spółdzielni. (Zjazd bardzo ostro potępił wszelkie naruszenia tej zasady zarówno przez nacisk administracyjny, jak i ekonomiczno-finansowy).

2) Zasadę podnoszenia poziomu gospodarstw chłopskich indywidualnych. Zenon Nowak podkreślił, że *„spółdzielczość produkcyjna rozwija się najlepiej właśnie w takich województwach, jak np. woj. poznańskie, bydgoskie, wrocławskie, gdzie poziom kulturalny chłopów pracujących i poziom ich gospodarki jest stosunkowo wyższy"*.

3) Zasadę rozwoju różnego rodzaju form współpracy gospodarki indywidualnej z uspołecznioną oraz współpracy gospodarstw indywidualnych pomiędzy sobą. I tak postuluje się rozwój akcji kontraktacji, GOM-ów, sąsiedzkiej uprawy roli w oparciu o POM-y, pomocy sąsiedzkiej itd. Te formy będą przyczyniać się do podnoszenia świadomości społecznej na wsi.

4) Zasadę opieki nad spółdzielniami przede wszystkim ze strony terenowych rad narodowych.

W świetle materiałów II Zjazdu można stwierdzić realność postawionych przed rolnictwem zadań. Realność ta opiera się o dwie przesłanki:

1) Rozwój przemysłu pozwala na zaopatrzenie rolnictwa odpowiednio do jego zadań.

2) W rolnictwie istnieją ogromne rezerwy produkcyjne i to zarówno w gospodarstwach indywidualnych, jak i uspołecznionych. Zenon Nowak wskazał na znaczną rozpiętość w zbiorze z ha, nie tylko pomiędzy poszczególnymi województwami, lecz również pomiędzy gospodarstwami znajdującymi się w tym samym powiecie, a więc gospodarstwami pracującymi w analogicznych warunkach.

Akcji podniesienia rolnictwa będzie towarzyszyć dalsza akcja rozwoju przemysłu. Ogólna produkcja przemysłowa wzrośnie w 1954 i 1955 r. o ca 21 — 22 proc., co pozwoli na osiągnięcie poziomu 4,5-krotnie większego w stosunku do 1938 r., podczas gdy Plan Sześcioletni przewidywał wzrost tylko czterokrotnie.

Szerokie zadania w przemyśle polegać będą przede wszystkim na:

1) Znacznym wzroście produkcji przemysłowych artykułów konsumpcyjnych, co spowoduje zrównanie tempa wzrostu produkcji środków wytwórczych i artykułów konsumpcyjnych w okresie 1954 i 1955.

2) Podniesieniu jakości produkcji przemysłowej i rozszerzeniu asortymentów.

3) Rozwoju bazy surowcowej, a w szczególności rozwoju kopalnictwa rud.

4) Dostosowaniu produkcji przemysłu ciężkiego do potrzeb rolnictwa oraz do potrzeb przemysłu artykułów kosumpcyjnych.

Obok rozwoju rolnictwa i przemysłu nastąpi jeszcze silniejszy niż dotychczas rozwój budownictwa mieszkaniowego, urządzeń komunalnych, socjalnych i kulturalnych.

W wyniku realizacji wyżej wymienionych zadań nastąpi w ciągu najbliższych lat wydatne polepszenie położenia materialnego mas pracujących w mieście i na wsi, co między innymi będzie wyrażać się wzrostem realnych płac robotników i pracowników umysłowych oraz dochodów pracujących chłopów o 15 do 20 proc. Wzrost ten będzie realizowany przez konsekwentnie przeprowadzoną politykę stopniowej obniżki cen artykułów powszechnego spożycia przez podniesienie płac w oparciu o zwiększenie wydajności pracy, przez poprawę płac niektórych kategorii robotników i pracowników, przez wzrost produkcji i towarowości gospodarki chłopskiej.

*

MATERIAŁY II Zjazdu pokazują w sposób niezwykle przekonywający dotychczasowy rozwój gospodarczy naszego kraju, jak i jego dalsze perspektywy.

Dynamika, jaką osiągnęliśmy, jest bez przesady imponująca. Stwierdza to zresztą wielu obiektywnych obserwatorów zagranicznych. Wprawdzie droga do pełnego uprzemysłowienia kraju jest jeszcze daleka, lecz poziom już osiągnięty stwarza mocne podstawy dalszego i to coraz szybszego rozwoju w tym kierunku, zabezpieczając równocześnie wzrost dobrobytu i rozwój innych dziedzin, a więc przede wszystkim rolnictwa.

Siłą rzeczy narzuca się pytanie, jakie są przyczyny tych osiągnięć? Wymienimy — naszym zdaniem — najistotniejsze, a więc:

1) Niespożyte siły naszego narodu, który mimo niezwykle ciężkich lat wojennych potrafił zdobyć się na ogromny wysiłek, graniczący często z heroizmem.

2) Dokonane przemiany społeczno - gospodarcze w kierunku socjalizmu, które pozwoliły na uruchomienie potężnych zasobów ludzkich i materialnych dla rozwoju gospodarczego naszego kraju.

3) Właściwe kierownictwo umiejące ustalać dynamiczne i realne zadania oraz czuwać nad ich wykonaniem.

4) Szeroka pomoc ZSRR oraz współpraca z ZSRR, z krajami demokracji ludowej i NRD.

Zadania ustalone na 1954 i 1955 rok wyrastają z jednej strony z celów określonych w Planie Sześcioletnim, a z drugiej — z analizy stwierdzonych braków i błędów. Zagadnienia te są realne, opierają się bowiem na dotychczasowych osiągnięciach. Trzeba jednak sobie uświadomić, że ich realizacja nie będzie łatwa. Należy się bowiem liczyć z szeregiem różnego rodzaju trudności wynikających z przyczyn innych niż sama wielkość określonych zadań. I tak dopóki rozwój sytuacji międzynarodowej nie zlikwiduje zmory odrodzenia się imperializmu i militaryzmu niemieckiego, dopóty musimy obciążać naszą gospodarkę poważnym kosztem zabezpieczenia obronności kraju. Poza tym wiele z ujawnionych błędów i braków nie może być oczywiście natychmiast usuniętych. Będą one jeszcze jakiś czas hamować rozwój naszej gospodarki. Przezwyciężenie zatem istniejących trudności będzie wymagać intensywnego działania na szeregu odcinkach.

W tej sytuacji najbardziej podstawowym warunkiem realizacji postawionych zadań jest wzmocnienie procesu jednoczenia się społeczeństwa w ramach Frontu Narodowego.

*

JEDNOŚĆ społeczeństwa oparta o program Frontu Narodowego to umocnienie naszego ustroju społeczno - gospodarczego, to umocnienie przyjaźni i współpracy z blokiem krajów demokratycznych i walczących o pokój, to pogłębienie zaufania społeczeństwa do kierownictwa Polski Ludowej, to wreszcie wzmożenie gotowości mas pracujących do kontynuowania wysiłków na rzecz dalszego rozwoju gospodarczego naszego kraju.

„Aby osiągnąć postawione zadania musimy — jak stwierdził Bolesław Bierut — *wielokrotnie zwiększyć aktywność wielomilionowych mas w mieście i na wsi, aktywność produkcyjną i polityczną, społeczną i kulturalną — tylko w ten sposób wygramy tę wielką bitwę"*.

Na apel ten zwrócony nie tylko do członków Partii, lecz również do całego aktywu Frontu Narodowego, winien odpowiedzieć ruch polskich katolików społecznie postępowych. Ruch ten stanowiący ważne ogniwo Frontu Narodowego, winien skierować swe wysiłki na rzecz realizacji ustalonych zadań, zwłaszcza na terenie wsi ruch katolików postępowych posiada poważne możliwości przyczynienia się do mobilizacji ludzi i środków. Katolickie pozycje ideologiczne nie tylko pozwalają, lecz również nakazują aktywność społeczną, służącą zarówno dobru ogólnemu, jak i jednostkowemu, a temu właśnie służą zadania gospodarczo - społeczne sprecyzowane przez II Zjazd Partii. Różnice światopoglądowe nie mogą nam przesłaniać faktu, że ogromną większość społeczeństwa polskiego jednoczy sprawa gospodarczo - społecznego rozwoju Polski Ludowej.

Na początku powojennego okresu mogły wśród katolików polskich powstawać wątpliwości, czy droga rozwoju gospodarczo - społecznego, na którą weszła Polska Ludowa, jest słuszna. Wątpliwości te mogły powstawać z jednej strony na tle dominującego wpływu na środowiska katolickie konserwatywnych doktryn społecznych, z drugiej strony — z powodu jedynie teoretycznych argumentów przemawiających za obraną przez Polskę Ludową koncepcją ustrojową. Doświadczenia radzieckie bowiem były wówczas przez antyradziecką propagandę zniekształcone. W okresie ubiegłych lat mieliśmy wiele dowodów na to, aby stwierdzić, że owe konserwatywne doktryny, podjęte kiedyś ze szlachetnych pobudek, nie zdały egzaminu. A zatem, to źródło wątpliwości uległo w opinii znacznej większości społeczności katolickiej chyba całkowitemu wyczerpaniu. Lecz wątpliwości te zostały rozwiązane przede wszystkim przez wymowę osiągnięć Polski Ludowej. Za obraną przez Polskę Ludową drogą rozwoju gospodarczo - społecznego przemówiły już nie tylko argumenty teoretyczne oparte o obserwację procesów rozwoju społecznego w całym świecie, lecz również i fakty, i to fakty potężne.

Dziś społeczeństwo polskie pomimo istniejących różnic światopoglądowych i konsekwencji z tego wynikających umie coraz lepiej na szerokim terenie życia społecznego działać jednolicie.

Teren ustalonych przez Partię zadań gospodarczo - społecznych jest właśnie terenem tej zgodnej współpracy ludzi wierzących i niewierzących. Dlatego też dla przyczynienia się do realizacji tych zadań, katolicki ruch społecznie-postępowy winien, *po pierwsze:* propagować i wyjaśniać ustalone zadania; *po drugie:* mobilizować duchownych i świeckich katolików do maksymalnego osobistego wkładu w ich realizację; *po trzecie* zwalczać wszelkie siły przeciwstawiające się tej realizacji, a w szczególności wrogą propagandę.

Nie ulega wątpliwości, że wykonując taki program działania, katolicki ruch społecznie - postępowy przyczyni się nie tylko do rozwoju gospodarczo - społecznego naszego kraju, lecz również do umocnienia rozwoju katolicyzmu w Polsce Ludowej.

Konstanty Lubieński

Notatnik polityczny

Skutki sojuszu hiszpańsko-amerykańskiego

NIE tak jeszcze dawno członkowie ONZ jednomyślnie stawiali reżim gen Franco w Hiszpanii pod pręgierzem opinii międzynarodowej, wyrażając to m. in. zerwaniem stosunków dyplomatycznych. Od czasu polityki „atlantyckiej" Stanów Zjednoczonych dużo się pod tym względem zmieniło. Mocarstwa zachodnie nie tylko utrzymują dziś z Hiszpanią frankistowską normalne stosunki międzypaństwowe, ale — jak wiadomo — rząd waszyngtoński zawarł z nią specjalny traktat sojuszniczo-wojskowy. Pozwoliło to czupurnemu dyktatorowi proklamować, iż Hiszpania wyszła już z międzynarodowej izolacji i wkracza znów na arenę światową.

Najbliższe miesiące pokazały, jak faszyści hiszpańscy rozumieją swoją rolę w polityce międzynarodowej. Czując za sobą poparcie Stanów Zjednoczonych pozwolili oni sobie w styczniu i lutym b.r. na dwa prowokacyjne wystąpienia w stosunku do Wielkiej Brytanii i Francji. Wystąpienia te — co więcej — uderzają w bardzo czułe dla tych mocarstw punkty: Franco wznowił swe pretensje do Gibraltaru i Maroka.

Jest rzeczą ogólnie wiadomą, jaką rolę gra twierdza gibraltarska (opanowana przez Anglików w 1704 r.), w ogólnym systemie brytyjskich baz morskich i jaką wagę przywiązuje rząd londyński do posiadania tego klucza do Morza Śródziemnego. Podczas II wojny światowej Franco dokładał wszelkich starań, aby bez dobywania broni otrzymać Gibraltar bądź od hitlerowskich Niemiec, bądź od koalicji antyfaszystowskiej, lecz jego cyniczne przetargi dały mu tylko wspomnianą potępiającą uchwałę ONZ. Obecnie chce on wykorzystać zakulisowe rozgrywki konkurencyjne angielsko-amerykańskie i zagarnąć Gibraltar, licząc na zadowolenie, jakie fakt ten wywołałby w Stanach Zjednoczonych. Przejęcie bowiem kontroli nad Morzem Śródziemnym przez Hiszpanię umożliwiłoby Stanom Zjednoczonym założenie własnej bazy w hiszpańskim już przesmyku gibraltarskim.

Franco przypominał wprawdzie co pewien czas, że nigdy nie zrezygnuje ze swych pretensji do Gibraltaru, ale od zawarcia traktatu ze Stanami Zjednoczonymi prasa hiszpańska wszczęła na ten temat specjalnie hałaśliwą kampanię. Co więcej, rząd frankistowski zupełnie oficjalnie wystąpił w Londynie z żądaniem, aby królowa brytyjska zrezygnowała z projektu odwiedzenia Gibraltaru w drodze powrotnej ze swej podróży do posiadłości zamorskich korony brytyjskiej. Ta prowokacyjna **démarche** została odrzucona z oburzeniem przez stronę brytyjską jako niedopuszczalny „nietakt dyplomatyczny", przy czym prasa angielska twierdziła, że żaden rząd obcy nie ma prawa wtrącać się do sprawy Gibraltaru. Zdenerwowana tą odmową rządząca w Hiszpanii partia faszystowska Falanga zorganizowała wówczas brutalne manifestacje antybrytyjskie pod hasłem „Gibraltar Hiszpanii", rozpędzane tylko dla zachowania pozorów przez policję frankistowską.

Oburzenie angielskiej opinii publicznej zwróciło się zupełnie słusznie przede wszystkim w kierunku Stanów Zjednoczonych, które tolerują dywersyjne wystąpienie swego hiszpańskiego pupila przeciwko jednemu z głównych sojuszników w Pakcie Atlantyckim. Odbyła się na ten temat wymiana zdań między Londynem a Waszyngtonem, której rezultatem była dość mętna deklaracja rzecznika Foreign Office w Izbie Gmin, który stwierdził, że może zapewnić, iż wojska amerykańskie w Hiszpanii nie będą wykorzystane do akcji przeciwko Gibraltarowi.

Charakterystycznym odpowiednikiem tej sprawy jest ponowienie przez Hiszpanię frankistowską swych dawnych pretensji do opanowania całego Maroka. Właśnie w chwili, gdy rząd francuski ma wielkie trudności na podległych mu obszarach Maroka, gdyż tamtejsze siły niepodległościowe, prowadząc ostrą walkę rewolucyjną, nie uznają dokonanej detronizacji sułtana i narzucenia przez kolonialistów nowego władcy — frankiści zorganizowali zjazd feudałów z Maroka hiszpańskiego, na którym przedstawiciel rządu wygłosił gwałtowną mowę określającą politykę francuską w Maroku jako niedopuszczalną. Zjazd uchwalił rezolucję nieuznającą religijnego zwierzchnictwa nowego sułtana marokańskiego i urządził manifestację na rzecz zjednoczenia całego Maroka pod władzą hiszpańską. Pomimo protestów rządu francuskiego Franco nie tylko nie zdezawuował swego komisarza generalnego w Maroku hiszpańskim, lecz przeciwnie, wygłosił w lutym przemówienie stawiające w bardziej dyplomatycznych słowach pretensje hiszpańskie.

I w tym wypadku Franco wie, że Stany Zjednoczone nie mają żadnych zastrzeżeń przeciwko tej akcji, gdyż liczne są w Ameryce głosy uważające ustrój francuski za słaby i zgniły, a więc nie nadający się do utrzymania kolonialnej władzy w Maroku. Tymczasem właśnie kraj ten gra ogromną rolę w strategicznych planach amerykańskich w Afryce Północnej, toteż zwłaszcza sztaby amerykańskie widziałyby chętnie przejście władzy w Maroko w ręce faszystów hiszpańskich, którzy zdali już egzamin w uciskaniu swego narodu i tłumieniu wszelkich ruchów wolnościowych. Tak więc wojskowy sojusz amerykańsko-hiszpański pogłębia i zaostrza antagonizmy i sprzeczności w łonie bloku atlantyckiego.

s. d.

Zgon L. Schillera

25 bm. zmarł w Warszawie Leon Schiller wielki artysta, reżyser i reformator teatru, pedagog oraz działacz społeczny.

Leon Schiller urodził się w Krakowie w 1887 roku. Studia odbywał w kraju i za granicą. Działalność swą rozpoczął jako reżyser, kierownik literacki muzyczny w Teatrze Polskim w Warszawie, którego dyrektorem był wówczas Ludwik Solski. W latach 1922-24 w „Reducie", kierowanej wówczas przez Juliusza Osterwę, Schiller wystawia szereg widowisk muzycznych. W 1924 roku obejmuje wraz z Aleksandrem Zelwerowiczem dyrekcję Teatru im. Bogusławskiego w Warszawie, gdzie daje wybitne inscenizacje „Nieboskiej komedii", „Róży", i „Kniazia Potiomkina". Po zlikwidowaniu tego teatru przez ówczesne władze polskie, którym nie w smak była jego postępowa działalność, Leon Schiller pracował w Teatrze Polskim w Warszawie, później zaś kierował teatrami w Łodzi i we Lwowie. Jego inscenizacje sztuk o charakterze postępowym i rewolucyjnym były wielkimi wydarzeniami teatralnymi, stworzył on także nowe podstawy dla polskiego repertuaru klasycznego. Był twórcą studiów reżyserskich i organizatorem studiów teatrologicznych.

W czasie okupacji Schiller przygotowuje plany przyszłego odrodzonego teatru ludowego. Działalność tę przerywa aresztowanie i uwięzienie w Oświęcimiu.

Po wyzwoleniu jest Schiller kierownikiem Państwowego Teatru im. Wojska Polskiego w Łodzi, potem Teatru Polskiego w Warszawie, rektorem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej, redaktorem „Pamiętnika Teatralnego", kierownikiem sekcji teatru Państwowego Instytutu Sztuki.

Leon Schiller łączył zawsze pracę artystyczną z walką o postęp społeczny. Przed wojną związany z ruchem lewicowym po wyzwoleniu — jako członek PPR a potem PZPR rozwijał działalność społeczną i polityczną. Był posłem na Sejm Ustawodawczy oraz przewodniczącym ZG Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu.

Leon Schiller był laureatem nagród państwowych I i II stopnia. Odznaczony został również Orderem „Sztandaru Pracy" I klasy i innymi wysokimi odznaczeniami państwowymi.

Pogrzeb Zmarłego odbędzie się na koszt państwa.

Zakład im. Ossolińskich

pragnąc wydać i w ten sposób udostępnić szerszemu ogółowi możliwie pełny zbiór korespondencji Adolfa Dygasińskiego — zwraca się z usilną prośbą do całego społeczeństwa, zarówno do osób prywatnych jak i do instytucji (zwłaszcza bibliotek prowadzących działy rękopisów) o wszelkie wiadomości dotyczące posiadanych przez siebie lub osoby trzecie rękopisów listów pisarza oraz o udostępnienie ich celem sporządzenia naukowo zweryfikowanych odpisów.

Informacje prosimy kierować pod adresem: Zakład im. Ossolińskich — Wydawnictwo. Wrocław, Pl. Solny 11.

ANDRZEJ ODNOWA

ŚWIĘTO SCENY POLSKIEJ

GDY nieznużenie twórczy arcymistrz naszej sceny wstępował 20 marca w setny rok swego życia, na Kraków zwróciły się w zrozumiały sposób oczy całej Polski. Życzenia, które na uroczystym przedstawieniu „Grubych ryb" składało Jubilatowi społeczeństwo Krakowa wraz z delegacją aktorstwa i Komitetu Jubileuszowego z Warszawy, były jak rzadko kiedy życzeniami całego narodu.

Sto lat życia, a w tym osiemdziesiąt już lat nieprzerwanej, twórczej działalności artystycznej — taki jubileusz jest wydarzeniem w kulturze światowej; w kulturze naszego narodu wymierza on niemal połowę jego teatralnej historii. Ludwik Solski rozpoczął przecież swą pracę sceniczną jeszcze za Stanisława Koźmiana (1875), wybitnego artysty „starego" krakowskiego teatru; mistrzem sceny stał się pod Tadeuszem Pawlikowskim, twórcą „nowego" teatru w Krakowie i Lwowie (1893—1905); za własnej dyrekcji krakowskiej (1905—1913) położył wszechstronne i niestarte zasługi we wszystkich dziedzinach teatralnego życia; jeszcze później, aż po dzisiejszy dzień, stanowi wzór aktorskiej pasji, mistrzostwa rzemiosła, realizmu — ten geniusz sceny nie przestaje być bijącym źródłem doświadczeń dla młodego pokolenia.

Twarde były początki artystycznej drogi Sosnowskiego — Mancewicza — Solskiego. Statysta u Koźmiana, dorwał się któregoś dnia do pierwszej drobnej rólki, i to w „Balladynie", z Antoniną Hoffmann! Lecz kiedy role nie dawały tu chleba, rozpoczął wkrótce poniewierkę po warszawskich teatrzykach ogródkowych i gorszą jeszcze, po prowincjonalnych „budach" Królestwa. Adam Grzymała - Siedlecki wspomina o „fikłasach", prozą, wierszem, kupletami, z „ewolucjami" i tańcami, jakie dominowały wówczas na wędrownych scenach prowincjonalnych. Trzeba było prawdziwej obsesji teatralnej i teatralnego geniuszu, aby nie załamać się, nie wykoszlawić wśród tych, dziś niewyobrażalnych, początków. W Solskim początkowe trudności wzmogły tylko zaciekłe dążenia do maestrii rzemiosła i dały mu jeden z późniejszych atutów: niebywałą wszechstronność talentu.

Ten niedokończony polonista umiał, gdy trzeba, siąść i napisać dla swej trupy jednoaktówkę, jak w roku 1879 „Dożynki XIX wieku". Z pomocą upartej pracy potrafił w kilka tygodni stać się śpiewakiem i z powodzeniem wystąpić w 1882 w Poznaniu jako Jontek w „Halce". Już w owym czasie intensywnie pracował nad głosem, rozszerzając imponująco rejestr jego odcieni. Wbrew tendencjom części czołowych artystów epoki rozwijał nadal swe wrodzone upodobania do charakteryzacji, aby stać się kiedyś po Rapackim jednym z jej największych mistrzów. Nie było mu też obce nic, co dotyczyło techniki teatralnej. Tak rozwinęła się rozsławiona panteatralność Solskiego.

Kiedy od 1883 roku wrócił znowu na dłuższy czas do Krakowa, aby grać tu przeciętnie po 250 razy w sezonie i stworzyć w samych pierwszych dziesięciu latach około 300 ról, nawet naleciałości nabyte w prowincjonalnych wędrówkach nie potrafiły przesłonić oku znawcy rozwijających się już zarodków geniuszu. Wówczas to grająca z 28-letnim Solskim Modrzejewska powiedziała z okazji roli Chudogęby: „Ten chłopak będzie mógł zagrać wszystkie role szekspirowskie". Stało się tak naprawdę. W Krakowie oczyścił się i wspaniale rozkwitł talent aktorski Solskiego. Równocześnie, pod Pawlikowskim rozpoczął też Solski swą działalność reżyserską.

Trzeba wiedzieć, do czego ograniczała się w owym czasie reżyseria w polskim teatrze — prawie jedynie do pobieżnych informacji — aby docenić przełomową i na tym polu rolę Solskiego. Za skromnymi słowami, które pojawiały się teraz po raz pierwszy na afiszach: „wprowadzone na scenę przez..." kryła się wielostronna pionierska inicjatywa. Solski zaczął pierwszy świadomie komponować obraz sceniczny i zajął się poważnie reżyserią scen zbiorowych. On to wyrzucał z teatru dotychczasowe gotowe komplety płócien ze sławetnymi „wolnymi okolicami", a zwracał się po twórcze, plastyczne rozwiązania scenograficzne do Frycza, Siedleckiego, Mehoffera. On też pomyślał o szerszym wprowadzeniu światła. Solski nie stworzył jednolitego własnego stylu reżysersko - inscenizacyjnego. Nie zasklepiał się w żadnym z kierunków (meiningeńczycy, Antoine, Freie Buehne, Mchat), których echa docierały do teatru Pawlikowskiego. Szanował piękno dawnych konwencji, ale nie cofał się i przed najśmielszymi eksperymentami na miarę tamtych lat.

O pedagogicznym aspekcie reżyserii Solskiego nie trzeba chyba mówić. Ten tytan pracowitości i pasji teatralnej wymagał niesłychanie wiele od siebie, lecz twardą ręką trzymał i innych. Swój maksymalizm potrafił przekazać całemu zastępowi artystów, którzy się z nim zetknęli: od Schillera czy Szyffmana po Broniszównę, Jerzego Leszczyńskiego, Grabowskiego.

W pełni wykazał Solski zalety swego kierownictwa artystycznego za samodzielnej dyrekcji krakowskiej. Był pierwszym, który wprowadził w polskim teatrze stanowisko „dramaturga", kierownika literackiego. Nic dziwnego, że jego dyrekcja była świetna pod względem repertuaru. Dramat narodowy zajął w nim miejsce uprzywilejowane. Na stulecie Słowackiego dał Solski cały festiwal złożony z dziesięciu utworów poety, którego „Kordiana" sam już wcześniej prainscenizował. Po Koźmianie godnie też podtrzymywał Solski kult Fredry, a aktor szedł tu w sukurs reżyserowi stwarzając nieśmiertelną kreację Łatki z „Dożywocia" czy Jowialskiego i Dyndalskiego. Głośne stały się zasługi położone przez Solskiego dla twórczości swego współcześnika i rywala, niedoszłego dyrektora sceny krakowskiej, Wyspiańskiego. Solski wystawiał długi szereg jego nowych, nie granych jeszcze dramatów, korzystając w szerokim stopniu z bezpośredniej inspiracji inscenizacyjnej i scenograficznej samego poety. Nawet reżyserując osobiście dramaty, wzmacniał je jeszcze choćby epizodycznymi własnymi kreacjami, jak w słynnym wypadku „Warszawianki" i postaci Wiarusa. Śmierć Wyspiańskiego w 1907 roku uczcił Solski dziesięciodniowym cyklem jego przedstawień z prapremierą „Nocy Listopadowej", „Legionu".

Solski miał w ogóle bardzo żywy stosunek do polskiej dramaturgii współczesnej. Namawiał do wystawiania i wystawiał sam wszystkich współcześnie żyjących autorów. Niektórych z nich sam zachęcał do pisania i podtrzymywał na scenie wbrew ogólnej opinii. Tak było z Rostworowskim, którego Judasz czy Ojciec z „Niespodzianki" stali się zarazem wstrząsającymi osiągnięciami aktorskimi Solskiego. Podobnie z Nowaczyńskim, którego dzieła bez wnikliwych skrótów Solskiego i bez jego kreacji Fryderyka Wielkiego czy cara Dymitra nie wiadomo, czy ujrzałyby kiedykolwiek światło rampy.

Z klasyki obcej poza Szekspirem upodobał sobie Solski Moliera (Skąpiec!), ze współczesnych wprowadzał na scenę Skandynawów, Hauptmanna, Gorkiego — w kilka miesięcy po Petersburgu grał już w Krakowie „Mieszczan", odtwarzając tam postać Pierczychina. Aktor z „Na dnie" to inna jego kreacja w dramaturgii Gorkiego. Lecz głównym jego ukochaniem był teatr polski. Swych sześć dotychczasowych występów jubileuszowych poświęcał niezmiennie autorom polskim.

Dyrekcja Solskiego była wybitnym okresem historii teatru krakowskiego i polskiego w ogóle. Dyrektorował Solski jeszcze i później w warszawskich Rozmaitościach, w Teatrze Polskim i in. Lecz przede wszystkim grał. Jego mistrzostwo aktorskie, prawdziwy fenomen natury i sztuki, nie przestaje pasjonować umysłów i służyć żywym przykładem. A mimo wszystko pozostaje ono, jak wszelki geniusz, niepokojącą tajemnicą, której sam opis nie jest w stanie wyjaśnić.

Sztuka aktorska Solskiego była wyrazem szerszego artystycznego przełomu w teatrze, prowadzącego od deklamacyjności i złego, „teatralnego" patosu do głębszego realizmu i naturalności. Realizm ten dążył do ukazania prawdy postaci i idei utworu. Aktorstwo Solskiego, jak wszelkich wielkich twórców, opierało się na konsekwentnym trzymaniu się pewnej zasadniczej linii roli, którą wprowadzanie dodatkowych cech i rysów twórczo wzbogacało, nie odbierając jej jednak nigdy jednolitości. Osobną cechą gry Solskiego jest jej wysoka temperatura witalna i uczuciowa. Obraną, główną cechę postaci nasila artysta do maksimum, do gorączki. Miał rację Makuszyński pisząc, że Solski wbrew Diderotowi „oddaje siebie samego na pastwę roli — spala się w niej... że gra jego jest wytężoną pracą wszystkich nerwów i wysiłkiem serca". Kto oglądał międzywojenny film poświęcony głównym kreacjom Solskiego, tego uderzyć musiała owa atmosfera obsesji, opętania, znamienna dla wszystkich tych ról. Granica między komizmem a tragizmem niektórych z nich zupełnie się zacierała. Wszechstronność bowiem talentu Solskiego nie mogła nie wywrzeć wpływu na jego artystycznym rozwoju. Schiller potwierdza, że „celował we wszystkich gatunkach ról; był równie dobrym amantem lirycznym i charakterystycznym, jak starcem bohaterskim lub komicznym; równie melodramatycznym czarnym charakterem, jak rezonerem sztuk z tezą". Lecz w czołowych kreacjach przegrody gatunkowe znikały, pozostawała żywa synteza duszy ludzkiej z wszystkimi jej przeciwieństwami.

Najwyższy czas, aby powstała wyczerpująca monografia poświęcona osobowości twórczej i tajnikom gry Ludwika Solskiego. Podobno jeszcze na ten rok Instytut Sztuki rzecz taką przygotowuje. Lecz niezależnie od szczegółów fachowych, tak cennych dla przyszłych pokoleń, żywot artystyczny Solskiego ma jeszcze ogólniejszą i szerszą wymowę etyczną i społeczną. Solski podniósł pojęcie etyki zawodowej aktora i pojęcie maksymalizmu twórczego do niedościgłych wyżyn. Ten hetman sceny polskiej, grywający królów i hetmanów, potrafił grać drobne epizodyczne rólki — dla dobra zespołu i całości widowiska. Nie wstydził się żadnej, nawet najniższej pracy dla teatru. Grzymała-Siedlecki przytacza wprost anegdotyczne fakty zza kulis o tym, jak Solski na gościnnych występach w Lublinie własnoręcznie lakierował meble, gdy zawiódł rzemieślnik; jak stale przez kilkadziesiąt wieczorów podążał jako dyrektor do Teatru Letniego po to jedynie, by kilku uderzeniami pałeczką stworzyć za sceną imitację kastanietów. Powojenne wyczyny Solskiego w objazdach po Ziemiach Odzyskanych przejdą na zawsze do historii polskiej kultury.

Marcowe uroczystości krakowskie zapoczątkowały jedyny w swoim rodzaju jubileusz w sztuce polskiej. W czerwcu ujrzymy Solskiego w Warszawie. Wkrótce też ukażą się cenne poświęcone Mu wydawnictwa. Setny rok życia Wielkiego Artysty, Rok Solskiego, będzie rokiem wyjątkowo intensywnego czerpania z tego żywego źródła doświadczenia, jakie przedstawia on dla polskiego teatru. Przykład jego żarliwości artystycznej, jego niezmiennej pracowitości jest zobowiązaniem dla wszystkich ludzi teatru w Polsce Ludowej.

TADEUSZ GÓRSKI

PRAWO DO OCHRONY PRACY

TRAGICZNA katastrofa w kopalni „Barbara-Wyzwolenie", która spowodowała śmierć kilkudziesięciu górników znajdujących się pod ziemią — okryła żałobą cały nasz naród. Bohaterscy górnicy zginęli wskutek dywersji wroga, zmierzającego wszelkimi środkami do opóźnienia rozwoju gospodarczego Polski Ludowej.

Jednakże te wrogie usiłowania obcych ogentur nigdy więcej nie powtorzą się, jeżeli każdy z nas będzie pamiętał o obywatelskim obowiązku czujności — najlepszej broni przeciwko zbrodniczemu sabotażowi.

Niezależnie od tego należy rygorystycznie przestrzegać w każdym zakładzie produkcyjnym, na każdym stanowisku robczym przepisy o bezpieczeństwie pracy. Zaniedbywanie tych spraw przez niektórych pracowników, co w konsekwencji może się stać przyczyną wypadków, musi być bezwzględnie zwalczane.

Wydane przez Rząd odpowiednie uchwały i rozporządzenia wtedy spełnią w całej rozciągłości swoje zadanie, jeżeli każdy z pracowników należycie pojmie czujność obywatelską wobec wszelkiej dywersji oraz będzie skrupulatnie przestrzegać wskazania o bhp.

REDAKCJA

W wielkiej batalii, jaka toczy się kosztem ogromnego wysiłku całego społeczeństwa o terminową realizację zadań Planu 6-letniego, likwidującej definitywnie zacofanie gospodarcze kraju i gwarantującej równocześnie stały wzrost stopy życiowej ludności — mogły się zdarzyć i zdarzają się jeszcze pewne zaniedbania i niedopatrzenia w zakresie ochrony pracy. Jeżeli początkowo zaniedbania te i niedopatrzenia były związane z trudnościami okresu powojennego, spowodowanymi koniecznością szybkiej odbudowy ze zgliszcz i ruin gospodarki narodowej, to w dalszych jednak latach — przy wzmożonej opiece ze strony Państwa ludowego przyznającego znaczne subwencje i kredyty na bhp — tolerowanie tego zjawiska jest niedopuszczalne.

Wiele jeszcze zakładów produkcyjnych, uważając zresztą zupełnie słusznie, za pierwszoplanowe zadanie terminowe wykonanie planów gospodarczych, częstokroć nie troszczy się o zabezpieczenie odpowiednich warunków bezpieczeństwa i higieny pracy.

W sprawozdaniu KC PZPR wygłoszonym na II Zjeździe czytamy m. in.: „W okresie ostatnich 4 lat wydatkowano na cele bezpieczeństwa i higieny pracy ponad 4.115 milionów złotych — szkolono kadry specjalistów, wydano szereg aktów prawnych. Dzięki poważnym wysiłkom państwa w ciągu ostatnich 4 lat wskaźnik wypadkowości przy pracy obniżył się o ponad 37 proc. — mimo, iż w tym okresie napłynęło do przemysłu wielu robotników nowych, niedoświadczonych. Stan bezpieczeństwa i higieny pracy wciąż jeszcze nie może być uznany za zadowalający i wymaga niesłabnących wysiłków, wymaga stałej mobilizacji załóg fabrycznych, inteligencji technicznej, kierownictwa zakładów, związków zawodowych i organizacji partyjnych".

Z dotychczasowej praktyki i dalszych projektów działalności na tym odcinku można stwierdzić, że ochrona pracy jest integralną częścią składową procesu produkcyjnego czy pewnej formy gospodarowania (np. spółdzielczość produkcyjna) i nie może być w żadnym wypadku od niego odrywana, a tym samym traktowana marginesowo, na drugim czy trzecim z kolei planie.

Jeżeli ochrona pracy stanowi integralną część procesu produkcyjnego, to nie można jej wyodrębniać, czy traktować tylko na marginesie takich zagadnień jak: organizacja pracy, stan techniczny urządzeń i narzędzi, szkolenie i odpowiedzialność personelu inżynieryjno-technicznego i załóg robotniczych. Warto tu przytoczyć wyniki badań radzieckich w zakresie bhp. Otóż okazało się, że na 100 nieszczęśliwych wypadków przy pracy najwięcej, tj. 26 spowodowanych zostało nieprawidłową organizacją pracy.

O ochronie pracy decyduje w poważnym stopniu stan techniczny urządzeń i narzędzi w ogóle, a w szczególności z zakresu bhp. Jak przedstawia się on w naszych zakładach pracy? Tu trzeba przeprowadzić istotne rozróżnienie między zakładami produkcyjnymi, które przejęte zostały po gospodarce kapitalistycznej, a powstającymi obecnie nowymi zakładami, w których uwzględnione są zdobycze nowoczesnej techniki i najnowszych badań naukowych. W zakładach przejętych od właścicieli prywatnych istnieją jeszcze poważne zaniedbania w zakresie stanu urządzeń i narzędzi. Wiadome jest, że właściciel kapitalista lekceważył sprawę bezpieczeństwa pracy, cóż bowiem znaczyło dla niego zdrowie, a nawet życie robotnika? Zaniedbaniom tym wypowiedziano jednak bezwzględną walkę. Wiele już zrobiono. Wiele zostało jeszcze do zrobienia. Państwo Ludowe systematycznie, planowo zwiększa subwencje na inwestycje w zakresie unowocześnienia techniki naszej produkcji i mechanizacji pracy. W tym samym kierunku idą osiągnięcia masowego, w skali krajowej, ruchu racjonalizatorskiego.

Trzeba zwrócić uwagę, że jakkolwiek w procesie produkcyjnym istnieją pewne elementy czy składniki niebezpieczne dla zdrowia lub życia pracownika — to jednak te elementy i składniki mogą być w bardzo znacznym stopniu wyeliminowane dzięki zastosowaniu odpowiednich urządzeń ochronnych, opracowanych na podstawie badań naukowych i dostosowanych do wymagań poszczególnych agregatów, maszyn i stanowisk roboczych.

Ogromną rolę odgrywa tu również działalność specjalnie wyodrębnionego lecznictwa zawodowego. Przyczem będzie się główny nacisk na przeprowadzenie akcji profilaktycznej w nowoczesnych ośrodkach leczniczo - zapobiegawczych przy wielkich zakładach pracy.

Jeżeli ochrona pracy uwzględniona musi być przy wszystkich składowych częściach procesu produkcyjnego, to do zakresu obowiązków i odpowiedzialności wszystkich zaangażowanych w nim osób należy nie tylko dokładna znajomość przepisów i zarządzeń bhp, ale także bezwzględne praktyczne ich zastosowanie.

Uchwała Prezydium Rządu wyraźnie określa obowiązek nauczania ochrony pracy w średnich i wyższych uczelniach technicznych. Obowiązek ten winien być interpretowany rozszerzająco. Ochrona pracy powinna być, niezależnie od wyodrębnionych wykładów, włączona i uwzględniana przy nauczaniu wszystkich teoretycznych i praktycznych przedmiotów w zakresie nauk technicznych czy produkcyjnych i to zarówno na wyższych, jak i na średnich uczelniach.

Ważnym również zagadnieniem jest szkolenie robotników zatrudnionych, względnie dopiero napływających do rozbudowującego się przemysłu. Szkolenie robotników należy do obowiązków całego personelu techniczno-inżynieryjnego, a w szczególności służby bhp i jest głównym zadaniem powstających przy większych zakładach produkcyjnych Gabinetów Ochrony Pracy.

Nad praktycznym stosowaniem przepisów czy zarządzeń, nad realizowaniem postulatów ochrony pracy — czuwa zreorganizowana w ub. roku służba Bezpieczeństwa i Higieny Pracy. Zakres odpowiedzialności został rozszerzony ponadto na kierowników wydziałów, oddziałów, poszczególnych komórek organizacyjnych w zakładzie produkcyjnym, na majstrów i brygadzistów. Wszyscy oni mają obowiązek sprawowania stałej kontroli bezpiecznego stanu pomieszczeń pracy, urządzeń technicznych, ponadto obowiązek nadzoru nad przestrzeganiem przez zatrudnionych przepisów i instrukcji bhp. Odpowiedzialność za ochronę pracy spada wreszcie na całą załogę robotniczą. Obserwuje się liczne nieszczęśliwe wypadki przy pracy spowodowane właśnie niedbalstwem, lekkomyślnością czy lekceważącym podejściem do obowiązujących przepisów ze strony zatrudnionych pracowników.

A musimy sobie uświadomić, że niezdecydowana postawa pracowników czy w ogóle zaniedbania z zakresu ochrony pracy mogą przynieść i przynoszą olbrzymie szkody natury gospodarczej, jak stratę tysięcy tak cennych dzisiaj roboczogodzin, niszczenie narzędzi czy wreszcie powstawanie bardziej poważnych szkód, spowodowanych np. pożarami, wywołanymi nieostrożnym obchodzeniem się z ogniem. Ale najbardziej cenną wartością jest bez wątpienia człowiek, jego zdrowie i życie. Konsekwencje nieszczęśliwych wypadków przy pracy są niejednokrotnie tragiczne dla jednostki i dla całego społeczeństwa. Życie ludzkie jest niepowtarzalne; dlatego zatrudniony nie może narażać się na jego przedwczesną utratę. Natomiast kalectwo lub utrata zdrowia, jakkolwiek nie zawsze uniemożliwia, to jednak utrudnia dalszy pełny rozwój osobowości ludzkiej, a w każdym razie ogranicza w mniejszym lub większym stopniu twórczy wkład jednostki w budowę wspólnego dobra.

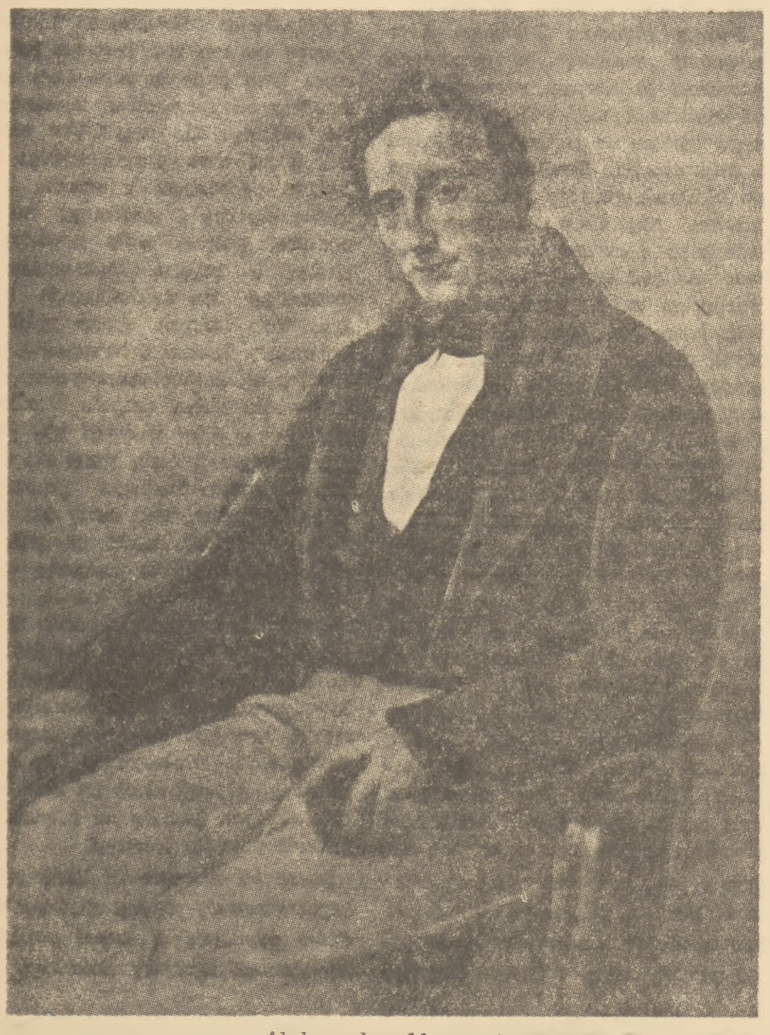
Z tych właśnie motywów należy pogłębić poczucie odpowiedzialności i wzmóc ze strony wszystkich osób zaangażowanych w procesie produkcyjnym, a więc kierownictwa, personelu inżynieryjno-technicznego i całej załogi oraz w szczególności służby bhp, wysiłki w kierunku dalszego zapewnienia optymalnych warunków pracy, gwarantujących całkowite bezpieczeństwo zdrowia i życia.

Przy podejmowaniu tych wysiłków należy pamiętać jeszcze o jednym, o tym mianowicie, że ochrona pracy nie jest jednorazowym zadaniem, ale jest zadaniem stałym, ciągłym.

Prawo do ochrony pracy, które wynika z zagwarantowanego obywatelom przez art. 60 naszej Konstytucji prawa do ochrony zdrowia, jest już dziś realną zdobyczą socjalną ludzi pracy. Przy wydatnej pomocy ze strony Państwa Ludowego, przy zdyscyplinowanej, świadomej postawie społeczeństwa — zakres treści i zasięg praktycznego funkcjonowania tego prawa będzie stale i szybko się powiększał.

KONRAD EBERHARDT

„NARZECZENI" NA NOWO ODKRYCI



Aleksander Manzoni

W wieku XVIII, gdy powieść była jeszcze rodzajem nowym, silniej przeżywano dzieje jej bohaterów. W r. 1747 ukazuje się arcydzieło Richardsona „Clarissa Harlowe" wywołując powszechny zachwyt. W zachowanej korespondencji angielskiego pisarza pozostała wzmianka (donosiła o tym jedna z wielbicielek talentu Richardsona) o wrażeniu, jakie powieść ta wywarła na jednego z poetów ówczesnych, Cibberze. „Kiedy usłyszał — pisze dama — jak straszny los gotuje pan Clarissie, zdenerwował się ogromnie, rzucił na ziemię książkę i oświadczył, że przestanie czytać powieść... Rzucał się przerażony po pokoju, zalał się łzami i krzyknął: Jakożeż mam znieść ten cios, jakożeż mogę być niemym świadkiem zguby tej cnotliwej, tej pięknej Clarissy, którą kochałem i czciłem z tych samych powodów, dla których kochałem i czciłem Richardsona. Zaprawdę boleję nad nią z całego serca..." Dla znanego pisarza uciano się poświęcać. Dowodzi tego chociażby relacja pozostawiona przez Jean Jacques Rousseau w zakończeniu jego „Wyznań". Stwierdza ona, że hrabiostwo d'E... wraz z towarzystwem słuchali tych wyznań przez okrągłą dobę, z krótkimi przerwami na posiłki, nie opuszczając miejsc. Znanych pisarzy zasypywała korespondencja czytelników, którzy podsuwali własne koncepcje dalszego ciągu dzieła, względnie dzielili się wrażeniami odniesionymi z lektury. Takie kreacje powieściowe jak Julię z „Nowej Heloizy", czy Rénego Chateaubrianda traktowano jak postacie żywe, których losami jednak można by „wspólnym wysiłkiem" pokierować.

Gdy na przełomie obu wieków cała Europa nadal zalewała się łzami nad „Pamelą" Richardsona i innymi cnotliwymi nieszczęśnicami — Łucja Mondelle, bohaterka „Narzeczonych" Aleksandra Manzoniego, najwybitniejszej powieści romantyzmu włoskiego, nie oglądała jeszcze tego świata. Niebawem jednak, po ostatecznym jej skrystalizowaniu się na kartach powieści w r. 1827 — powiększyła grono bohaterów, którzy naprawdę towarzyszyli swoim czytelnikom dzień po dniu, wyciskali im łzy z oczu, lub pobudzali do śmiechu. Jej szlachetność, miłość do dzielnego chłopca Renzo Tramaglini zyskała sobie sympatię ogółu — od warstw oświeconych do ludzi, którym niewiele dnia pozostaje na lekturę. Aleksandra Manzoniego do późnej starości, jak niegdyś Richardsona, czy Jean Jacques Rousseau, zasypywać będą listy czytelników domagające się dalszego ciągu dzieła („Łaskawa Pani — odpisywał jednej z dam — uważam dzieje moich bohaterów za zdecydowanie zakończone w powieści. O ich dalszych losach trudno mi pisać, obawiam się, że zawiodę nadzieje moich przyjaciół, nie zdołam już przedstawić ich tak interesująco jak udawało mi się to dotychczas...")

Czasy były już jednak różne od epoki pierwiosnków romantyzmu europejskiego, pierwszych przedromantycznych uniesień. Dzieło Manzoniego dotyka umownej, nieoficjalnej granicy w dziejach powieści europejskiej. Punktami wytycznymi tej granicy dzielącej okres rzekomo „niedojrzały" romansu od powieści, którą „już się czyta" są takie pozycje realizmu mieszczańskiego pierwszej połowy XIX w. wydane w okolicach 1830 r. jak „Czerwone i czarne" Stendhala, pierwsze tomy „Komedii Ludzkiej" Balzaka, książki Dickensa — książki, które towarzyszą nam stale. Poza tą granicą znajdują się „Ostatnie listy Jakuba Ortisa" Ugo Foscolo; we Francji: Marivaux, Choderlos de Laclos (i cała plejada innych), w Anglii, Smolett, Sterne, Defoe... Z tej literackiej lawiny pozostało niewiele pozycji żywych — może jedynie „Manon Lescaut", w Anglii powieści Defoe i Sfiftta, które przerobione zawędrowały do rąk dzieci całego świata. Do jakiego rodzaju zaliczyć „Narzeczonych" Manzoniego? Powieść ta znajduje się niewątpliwie na samej „linii demarkacyjnej". Charakterystyka postaci, rozwój wątku głównego należy jeszcze do XVIII w., ale podejście do historii, problematyka czyni z niej rzecz nową. We Włoszech zna ją każde dziecko, jest powieścią narodową, jak u nas „Trylogia". Dla nich łączy się okresem **risorgimento**, zrzucania przez naród obcego jarzma, ustanawiania własnych rządów — okresu prawdziwie młodzieńczego w dziejach Włoch, dla którego książka ta o pełnym prostoty tytule „Narzeczeni" mogła mieć sens symbolu. Tytuł ten mógł nasuwać myśl o zaślubinach symbolicznych z wolnością, ze swobodami demokratycznymi. Jak przyjmie ją czytelnik polski?

Ciśnie się tutaj pod pióro kilka wspomnień. Kiedy po raz pierwszy wziąłem do ręki „Narzeczonych" i zacząłem czytać pierwszy rozdział, miałem już niejasny obraz całości dzieła, muszę przyznać dosyć pesymistyczny. Sądziłem, że książkę tę przyjdzie mi zaliczyć do kategorii klasycznych „pił", pozycji z lektury obowiązkowej, interesujących jedynie naukowców, którzy w plazmie artystycznej tego zjawiska dostrzegą zarysy przyszłej świetności rodzaju. A więc osoby: poczciwy, aż strachliwy ksiądz, dumny panek, który pożąda pięknej chłopki, taż chłopka, dziewica-lilia, zalewająca się przy lada okazji łzami, jej dzielny narzeczony — czyli w sumie Walter Scott myszką trącący we włoskim wydaniu. W miarę czytania, zniechęcenie mijało — noc czyniła się coraz głębsza za oknami, kiedy niepostrzeżenie wszedłem w głąb świata mediolańskiego rękopisu z XVII w. Niebawem miejsce niechęci zajął podziw i szacunek dla autora, który stworzył znakomite dzieło tak skromnymi środkami, niezauważenie i prosto. Przestałem się dziwić, dlaczego dla tej jednej, niezbyt obszernej książki, sędziwego już Aleksandra Manzoniego odwiedzał w jego willi w Brussano niekończący się szereg ludzi wszystkich narodowości. Dlaczego książkę jego obrastały narośle naśladownictw, trawestacji, kontynuacji, jak niegdyś arcydzieło Cervantesa. Dlaczego powstała o niej cała literatura opracowań, monografii. Dlaczego zajmuje tak poczesne miejsce w historii powieści europejskiej. I dzisiaj jeszcze książka sama potrafi odpowiedzieć na wszystkie „dlaczego".

Alessandro Manzoni jest — wbrew pozorom — artystą o „cienkich" narzędziach twórczych. Wydawało by się — czyni niewiele. Wymyśla bardzo nieskomplikowaną intrygę, perypetie narzeczonych, którym los płata figle i wszystko, od „złego pana" począwszy, a na klęskach moru i wojny skończywszy sprzęga się przeciwko temu godziwemu małżeństwu. Postacie bohaterów obdarza zupełnie ubogimi cechami charakteru. Łucja jest szlachetną dziewczyną słabnącą na samą myśl o jakimkolwiek moralnym „faux pas", zalewającą się łzami z lada powodu i wydaje się być siostrą dobrze urodzonej Wirginii z uroczej powiastki Bernardin de Saint-Pierre. Renzo — sympatyczny, uczciwy chwat — również nie przedstawia zagadki psychologicznej. Język utworu potoczysty, piękny, uznany dzisiaj za klasyczny — nie odznacza się jednak wyjątkową plastycznością. Gdzież więc kryje się owa znakomitość?

Wydaje mi się — w reżyserii całego dzieła, w tym, że nieskomplikowane dzieje dwojga nieskomplikowanych ludzi autor potrafił uczynić pretekstem dla wydobycia z cienia tak wspaniałych sylwetek postaci drugoplanowych, jak o. Krzysztof, kardynał Fryderyk Boromeusz, feudał „Bezimienny", przełożona Gertruda: dla poruszenia problemów głębokich i zasadniczych. Cel ten osiąga Manzoni ukradkiem, bez szumnych słów i patosu. „Narzeczeni" przypominają mały potok, który zasilany dopływami zmienia się wreszcie w wielką rzekę. Początkowo: tylko sprawa „złego pana", dwojga młodych staci drugoplanowych, jak o. Krzysztof, jako sprzymierzeniec narzeczonych, przy okazji poznajemy więc dzieje tego człowieka i jego dramatyczne nawrócenie; ucieczka Łucji do klasztoru, mamy więc historię obłóczyn zakonnych przełożonej Gertrudy, będącą kapitalnym sztychem obyczajowym z życia magnaterii XVII wieku. Z ucieczką Renza do Mediolanu łączy się obraz rozruchów społecznych w mieście i nieudolnych rządów hiszpańskich okupantów. Z prośbą Don Rodryga o pomoc w sprawie porwania Łucji do drugiego „krwawego pana" feudalnego — „Bezimiennego" — łączy się sprawa jego życia, zbrodni, spotkania z kardynałem Fryderykiem Boromeuszem i nawrócenia. Ponieważ Łucja zamieszkała u „dobrych państwa" w Mediolanie — mamy wstrząsający obraz głodu w Mediolanie, potem następuje wizja wojny, a wreszcie — zajmujący niemal połowę drugiego tomu obraz straszliwej klęski dżumy, która zdziesiątkowała miasto, obraz mistrzowski dzięki umiejętnemu tonowaniu barw, stopniowemu narastaniu nastroju grozy i umiejętnemu operowaniu obiektywem autorskim, który zwraca się ku scenom typowym i świetnie skonstruowanym. W partiach poświęconych dżumie Manzoni osiąga szczyty swojej sztuki pisarskiej. Z kłębów dymu palących się sprzętów i odzieży wyłania się trupie miasto, na pół wymarłe, oszalałe przerażeniem, którego ciszę przerywają jedynie dzwonki grabarzy — **monattich** ciągnących z transportami trupów — i dzwony kościołów. Kataklizm ten zrzuca z ludzi maski, wyzwala z nich bestie i świętych, tchórzów i bohaterów.

Tak więc wąski strumień opowieści rozszerza się coraz bardziej, ogarniając coraz szersze tereny zagadnień, ludzi, myśli... Pod koniec powieści — to już wielka rzeka nabrzmiała sprawami ludzi i świata, historią i filozofią, zbrodnią i świętością, tragizmem i humorem. Na tym polega wielka niespodzianka, jaką „Narzeczeni" gotują czytelnikom. Bo przecież błaha sprawa narzeczonych, Łucji i Renza...

Nie wiem jednak, czy zdanie to jest w pełni słuszne. Przecież właśnie sprawa pechowych narzeczonych łączy się ściśle z wymową filozoficzną tej książki. Los ludzi małych łączy się ze sprawami wielkimi i naodwrót. Od człowieka zależy właściwie bardzo niewiele, bo nici wszystkich wydarzeń zbiegają się gdzieś bardzo wysoko. Oto dwoje młodych chce się pobrać, ale przeszkadza temu Don Rodryg. Dokonuje się to przeciwko nim, ale poza nimi. Łucja ucieka do klasztoru, gdzie jej czystość moralna wzbudza refleksję w przełożonej Gertrudzie — później, dzięki „sprawie narzeczonych" zmieni się jej stosunek do życia i jeżeli wierzyć identyfikacjom tej postaci — stanie się ową świętą Gertrudą z Mediolanu. Również dzięki niepozornej Łucji nawraca się wielki zbrodniarz i feudał „Bezimienny", mimo, że nie uczyniła ona w tym celu ani jednego gestu w jego stronę. Znowu dokonuje się to przez nią, lecz poza nią. Mimowoli oboje zostają zanurzeni w zamieć historii, muszą — wyrzuceni ze swej cichej wioski — przejść przez otchłań cierpienia innych ludzi; obok nich i nad ich głowami decydują się sprawy ogromne. Cóż może powiedzieć o świecie poczciwy Renzo, którym niby pionkiem rzuca fala kataklizmów? Ale czyż o wiele więcej mogą powiedzieć od niego ludzie stojący nawet na najwyższych szczeblach drabiny społecznej? Z najwyższych nawet szczytów świat nie przestaje być tajemniczym chaosem. Życie człowieka wydaje się toczyć po wąskiej kładce mając po obu stronach otchłań. „Żyjemy między dwoma nieskończonościami — pisał Pascal — nie możemy objąć rzeczy zbyt małych, jak i zbyt wielkich, pojęcia nazbyt szczegółowe i zbyt ogólne, wymykają się naszemu umysłowi. Po jednej i po drugiej stronie ciemności". Lecz jakby wyglądał świat, gdyby spojrzeć na niego z owej ciemności, z perspektywy, spoza niego?

Książka Manzoniego przepełniona jest wiarą w ukryty, niemniej realny ład świata, w wyrównanie wszystkich spraw. Tkaninę rzeczy materialnych przenika u niego świat nadprzyrodzony, przekonanie, że nigdy nie jesteśmy całkowicie sami. Wystarczy przypomnieć scenę, gdy o. Krzysztof prosi o przebaczenie dumnego magnata za zabójstwo jego brata. Miało być „targowisko próżności", przedstawienie, maskarada, a przemieniło się w sprawę życia i świętości. „Brat zabitego i jego krewni — pisze Manzoni — którzy spodziewali się zaznać w tym dniu posępnej satysfakcji zaspokojenia miłości własnej — doznali innej, czystej radości, mającej swoje źródło w miłości i przebaczeniu". Na tym polega katolicyzm tej powieści, być może należy ona do klasyki tego rodzaju.

O ludziach i świecie Manzoni opowiada językiem prostym, chociaż odrobinę ironicznym, pozostałością po Wieku Oświecenia. Gdy czytamy o klęsce głodu w Mediolanie i bezsensownych środkach, jakie władze usiłowały przedsięwziąć, aby jej zapobiec — mimo woli przypominają się powiastki Voltaire'a. Niewątpliwie, w przerwie między nabrzmiałymi łzami „Ostatnimi listami Jakuba Ortisa", a smutnymi poezjami Leopardiego wkradł się w literaturę włoską promień uśmiechu, łagodnego humoru. Jest to humor przychylny, kojący, daleki od złośliwości Voltaire'a, czy sarkazmu Diderota. Przepływa jak ciepły prąd przez karty powieści, jak przekonanie, że mimo wszystko, mimo najbardziej gorzkich doświadczeń trzeba wierzyć w piękno, sens i dobroć świata. Właśnie! Dobroć. Spokój powieści Manzoniego niesie z sobą ciszę łagodnego zmierzchu. Wydaje się, że na ganku swojego skromnego domku autor kończy opowieść z mediolańskiego rękopisu XVII w. I wtedy, w blasku zachodzącego słońca słowo „dobroć", stare wyciągnięte z lamusa, zdaje się rozbłyskiwać wszystkimi barwami. Taka dziwna opowieść — ci „Narzeczeni" Manzoniego!

JAN LIPIŃSKI

DWA TOMIKI POEZJI JASTRUNA

RYSEM bardzo zasadniczym jastrunowskiej postawy poetyckiej jest skłonność do monumentalizacji tematu, do „koturnowości" w ujęciu. Widzenie zjawisk z perspektywy „ponadczasowej". Gest barda rzucającego osąd epoce, wymierzającego jej najwyższą sprawiedliwość w imieniu trybunału historii.

Artystyczne ustosunkowanie się do rzeczywistości waha się od czysto emocjonalnego przeżywania danych w bezpośrednim doświadczeniu zjawisk do reakcji głównie na poznawane intelektem centralne problemy „czasu swego". Dla Jastruna „ośrodkiem tematycznym" utworu staje się zazwyczaj nie jednostkowe zjawisko wywołujące te, czy inne echa uczuciowe, lecz przede wszystkim jakiś problem ogólny, którego przejawem bywa ten czy ów konkretny, indywidualny fakt. Wzruszenie (bez którego oczywiście nie ma poezji) wywołane zostaje raczej uświadomieniem intelektualnym niż bezpośrednim zmysłowym oglądem.

Te dwie, blisko ze sobą związane tendencje — „monumentalizacja" i intelektualizm o ambicjach „wywymierzania sprawiedliwości widzianemu światu", łączą się z doborem odpowiednich środków wyrazu. Jastrun z okresu dojrzałego (od „Dziejów nieostygłych" po „Rzecz ludzką" a nawet „Sezon w Alpach") unika konkretu, unika realistycznego opisu, dążąc do pewnej abstrakcyjności, ponadindywidualności obrazu. Stąd tragizm ostatniej wojny ukazany jest w takich kategoriach.

Niech wywodzący z Asyrii swój ród
Ginie Ormtanin, kto wie — jutro Pers.
Nie nasycony jeszcze miecza głód,
Głodna jest śmierć.
(„List w przestrzeń" z tomiku „Godzina strzeżona")

Stąd nadawanie słowom wartości symbolicznej np. — „prawo nieludzkie... zmartwychwstające z stepowych praw", „ojczyzna sępia", „centaury", czy „wielki trup przestrzeni".

Niektóre wiersze „Sezonu w Alpach" i przede wszystkim „Rok urodzaju" przyniosły dość głęboką zmianę. Jastrun wiążąc się z aktualną rzeczywistością w sposób jak najbardziej bezpośredni usiłował (zresztą nie zawsze z powodzeniem) reagować na współczesne wydarzenia (żeby przytoczyć „Zgromadzenie", „Poeta" i „Plan Sześcioletni", „Współzawodnik", „Nagła wiadomość", czy „Anno 1949"). Nieco inaczej przedstawiają się „Barwy ziemi" *).

W „Barwach ziemi" Jastrun próbuje odbudować na nowych podstawach najbardziej zgodny z jego temperamentem poetyckim dawny niemal epicki sposób patrzenia na rzeczywistość — patrzenia z perspektywy powodującej „monumentalizację" oglądanych zjawisk, a zarazem pozwalającej na ich osąd „w ostatniej instancji",

Wiek miniony — to ledwo
przedmieście,
Gdzie wokół złotego nieba
Tańczył tłum, oświetlony blaskiem,
Głodni i bici, powiedzcie,
Jak szliście przeciw wojskom
królewskim, cesarskim...
„Widzę laboratorium
Przyszłego Miczurina,
Ogród owoców żywota,
Oto Waga i Orion
Mikrokosmosu,
Armia błyszczących jonów,
Maleńkich komet fosforyzujących
włosy,
W ciałach, w przedmiotach
Obnażona do wnętrza elektronów
Istota.
(„W pracowni świata")

Jednak tematyka stała się bardziej konkretna. Katastroficzną prozę wobec anonimowych sił niszczących wartości ludzkie (np.: „Śmierć poezji", czy „Na zgliszczach") zastąpił wyraźnie zaadresowany protest

Dziecko, które się uczy tabliczki
mnożenia,
Potrafi wskazać palcem autorów
zniszczenia.
Wieść poprzez wieki pójdzie
o mordercach,
O gwałcicielach ziemi, morza, nieba —
Niech głos mój do końca wolny
W imię żywych i zabitych ostrzega!
(„W pracowni świata")

„Barw ziemi" nie można jednak uważać za osiągnięcie „równowagi stałej", za dojście do wewnętrznej harmonii między założeniami ideologicznymi i artystycznym kształtem. Tomik ten niepokoi rzucającą się wprost w oczy niedbałością roboty poetyckiej. Skłonność do monumentalizacji, do koturnowości daje często w rezultacie ciężki patos, dętą retorykę, banał w obrazowaniu. Również niezręczności rytmicznych czy konstruowania zdań i obrazów dla i tak nieświetnego rymu można by wskazać sporo —

Świnia obróci się
w p o d ś c i u l i s k u
I chrząknie przez sen, wół w słomie
klęczy,
A na ogromnym nieba
p a s t w i s k u
Miesiąc w tęczowej chodzi obręczy.
(„Noc zimowa na wsi" podkr. moje — J. L.)

Poetyckim nietaktem, artystyczną niedyskrecją wydaje mi się takie nie zawsze zgrabne akcentowanie tego, co związane z ja poety, wysuwanie własnego ja „na widok publiczny", choć nie odczuwamy właściwie w danym wypadku takiej konieczności (ostatecznie można by wybaczyć zastawianie się Horacym — „Mantua me genuit... Mnie urodziła małopolska wieś" — w wierszu tym („O moim kraju") refleksje czysto osobiste są artystycznie motywowane.

Z tego, co powiedziałem powyżej, nie wynika jednak, by wszystkie wiersze z „Barw ziemi" były słabe. Ślicznej elegii „Pamięci Walentyny Chocimskiej" nie powstydziłby się Jastrun z tomiku „Strumień i milczenie". Problem śmierci od dawna nurtujący poetę potraktowany w szerszym, „ogólnym" — mimo iż punkt wyjścia był jednostkowy — aspekcie znajduje pozytywne rozwiązanie w duchu trudnego optymizmu afirmującego bolesne lecz piękne i nieśmiertelne życie. Głębokie wzruszenie zostało dyskretnie stonowane prozaizmami, opanowane spokojną choć bolesną refleksją.

Dobre są też wiersze będące porachunkami z dawną indywidualistyczną, samotniczą postawą poetycką („List do przyjaciół", „Kopernik i Poeta", „Porachunek"). Niestety właściwy Jastrunowi „refleksyjno-dygresyjny" tok wiersza przy rozluźnieniu „samokrytycznej dyscypliny, powoduje niekiedy pewne dłużyzny, pewien brak „skondensowania" artystycznego — tak koniecznego i istotnego dla poezji. Natomiast w poemacie „Żyjący w dziejach" razi zbytnia skrótowość, fragmentaryczność, szkicowość nieumotywowana postawą czysto liryczną (już sam temat — postacie i wydarzenia przełomowe dla współczesności: Proletariatczycy z Wielkiego Proletariatu, rewolucja 1905, Dzierżyński, Rewolucja Październikowa nastawia raczej „epicko").

Na kształtowanie się nowego stylu obrazowania wskazują takie wiersze jak „Dąb", jak „O moim kraju", gdzie metaforyka opiera się na pojęciach najprostszych, najbardziej „pierwotnych" („ja jestem drzewo, a ty jesteś las") — szerzej będzie to omówione w związku z „Poematem o mowie polskiej". Ten styl wiąże się poniekąd z próbami nawiązywania do tradycji w dziedzinie wersyfikacji („Hejnał z wieży", „Ballada o Pradze czeskiej", a także i w tematyce, np. problem Fausta w „Wizycie w Weimarze").

*

„Poemat o mowie polskiej"**) jest dużym osiągnięciem nie tylko Jastruna, ale i całej produkcji poetyckiej 1952 roku.

Tajniki sztuki, postawa artysty („nie być szlachetniejszym w sztuce niż w życiu") oto temat „krytyki malarstwa" czy „Listu dydaktycznego w sprawie poezji", który liryczno-refleksyjnym tonem, elementami epickimi, przypomina gatunek literacki od romantyzmu („Listy z podróży na wschód" Słowackiego) mało popularny. Intelektualizm poezji tego typu odpowiada refleksyjnej naturze Jastruna.

Motyw osobisty przynosi cykl wierszy o synku. Cykl ten choć „egotyczny" nie jest egocentryczny — radość osobista rodzi się z przekonania, że:

Ty znał nie będziesz synku mały
Ciemności co nas otaczały.

Przy czytaniu „Poematu o mowie polskiej" nasuwają się takie określenia, jak bezpośredniość, dostępność, powszechna sprawdzalność, prostota. Są to kategorie nie tylko „formalne", ale i „treściowe" (powszechna sprawdzalność). Poezja Jastruna zajmuje się elementarnymi sprawami ludzkimi — takimi, jak miłość ojcowska, ukochanie własnego języka, ukochanie ludzkości i protest przeciw wojnie, piękno przyrody, wspomnienia po zmarłych. Celem jest jak najdoskonalsza typowość reagowania i przeżywania, brak tzw. dekadenckiego wyrafinowania, dekadenckich nastroików.

„Człowiek ze swoją mową zrośnięty
jest ciaśniej
Niż drzewo z ziemią".

— Kształtowanie obrazu poetyckiego przebiega na zasadzie, którą by można nazwać zasadą koncentracji, przybliżania. Bywa to osiągane dzięki unaocznianiu, konkretyzacji zjawiska, a przede wszystkim dzięki temu, że w przenośniach i porównaniach człon porównujący zaczerpnięty jest najczęściej ze sfery zjawisk najbliższych, najpierwotniejszych (drzewo, ziemia). Stosunek zjawisk zestawianych w obrazie poetyckim (czy to na zasadzie emocjonalnej, intelektualnej, czy zewnętrznego podobieństwa) opiera się na asocjacji bliższej („ogień ciała pożera... jak suche wióry"). Stwarza to niemal ascetyczny, często bardzo przedmiotowy styl („W dole rzeka siwa, wóz i przewóz, w górze szorstki zapach traw"). Styl ten jest rezultatem żelaznej dyscypliny ujmującej tzw. fantazję twórczą.

Z tymi tendencjami łączy się widoczne i w „Barwach ziemi" — jak na to wskazywałem — nawiązywanie do tradycji, do tych epok, w których podstawą sztuki była powszechna dostępność, unikanie hermetyczności języka poezji — a zatem do Mickiewicza, Kochanowskiego, nawiązywanie wyrażające się często świadomymi reminiscencjami tekstowymi.

Asceza stylu daje jednak czasem w efekcie prozaizmy (nie wylewać dziecka z kąpieli!), gdy odbarwiony artystycznie język staje się suchą relacją:

„Pamiętam, jak przykładałeś czarną
słuchawkę do piersi
Chorego dziecka, biedny lekarzu
prowincjonalny!
Pędziłeś okryty szubą, w śnieżyce,
żałobnej pieśni,
Do zarażonego tyfusem —
aż w pewien wieczór fatalny... etc.

Niedźwiedzią przysługę oddaje zresztą poecie niewprawnie (z wersyfikacją u Jastruna bywa kiepsko) władany, rozwlekły 16-zgłoskowiec sylabiczny.

Poważnie niepokoi także brak poetyckiego opracowania wierszy aktualno-politycznych. Znajdziemy tam żarliwy humanizm, właściwe Jastrunowi poetyczne, monumentalizujące ujęcie, ale dziwi niedbałość artysty.

„Buduj, straszny ich wieku, bałwany
z żelaza,
Wznoś piramidy z ogula, z rozbitej
materii,
Kłamstwem, niewolą, zbrodnią,
bezwstydem zarażaj,
Rzucaj na żer armadom morderczych
bakterii!"

Czemu bowiem przypisać takie artystycznie jałowe epitety jak „straszny wiek", „mordercze bakterie", czy „słońca łunę", która zajaśniała głównie dla asonansu i „zatryumfuje". A chyba poezja polityczna stawia poetom równie wysokie wymagania, jak np. poezja osobista — o synku.

Jastrun nawiązuje do tradycji nie tylko w warstwie językowej utworu. Czytając „Szopena", czy „Poemat o mowie polskiej" chwytamy wewnętrzny rytm „Pana Tadeusza" — wyczuwamy to spokojny to wzburzony nurt epopei. (Wrażenie swojskości uwydatnia zresztą także tradycyjny 13-zgłoskowiec).

Liryka czysta wyraża fragment świata, wyodrębnione uczucie, moment o jednolitym zabarwieniu emocjonalnym, posługuje się zazwyczaj jedną tonacją. Epika ma ambicje ogarnięcia całokształtu zjawisk — ważnych i mniej ważnych, wzniosłych i powszednich. Stąd skala tonów zawarta w epopei jest bogatsza, rytm wewnętrzny epopei jest zmienny. Wypadki w zależności od ich barwy narzucają narratorowi (nie koniecznie ujawniony stylistycznie) to liryczny (żeby przytoczyć klasyczny przykład „Iliady" — pożegnanie Hektora z Andromachą), to patetyczny (śmierć Hektora) komentarz, tok opowiadania.

W ostatnim tomiku Jastrun osiągnął dobre wyniki — zgodnie z przewidywaniem w wierszach podbudowanych refleksją, zintelektualizowanych („Krytyka malarstwa", „List dydaktyczny") — i — nieoczekiwane w epice.

Sięgnięcie do tradycji (Kochanowski, romantyzm) okazało się — jak dotąd — wyjściem szczęśliwym.

*) Mieczysław Jastrun: „Barwy ziemi", PIW, 1951.
**) Mieczysław Jastrun „Poemat o mowie polskiej" 1952. PIW.

WALTER STRANKA

rys. A. i G. Rechowiczowie

Pieśń o Kim-Jen-Dyku

Mojemu przyjacielowi Pak Ten Tik

Serce me zamieszkało
w dalekiej, w bliskiej Korei
Szukam dymnych lepianek
i pól przy wiosce Chilpuli.
W pojęku detonacji
zwykle je trudno znaleźć

lecz dzisiaj ciepłe słońce
rzuca pierwsze promienie.

Cień koreańskich cedrów
chroni zabawę niedźwiadków
a ponad góry wypływa
pieśń o miłości i męstwie.
Chłopi spod bomb ocaleni
spaloną całują ziemię
i radło w rolę wbijając
o łzach nie mogą zapomnieć.

Pola błyskają rosą.
Brodaty starzec w zadumie
spoziera ku dolinie,
gdzie wody razem spływają
Tam jego córka jedyna
patrzy na twarz Kim-Jen-dyka
i blaskiem pierwszego uśmiechu
wychodzi ku przyszłej miłości.

„Wkrótce zakwitnie bawełna
i przyjdzie czas zbioru ryżu.
Wrócę do ciebie, Li-Jen-su
opowiem o swoich czynach.
Żaden z moich nabojów
nie może minąć się z celem".
Te słowa Kim-Jen-dyka
są puste i bardzo głębokie.

„Będę czekała" — odrzekła
słuchając szmerów z oddali.
W powietrzu grał poszept lata
nadchodzącego upałem.
Była spokojna cisza,
przychylna chwilom pożegnań,
gdy sercom drżącym wystarcza
za słowo — pieszczota dłoni.

Cóż wzrusza to Jacka Kennedy?
Przywykły do konserw i mordu
wsiada do srebrnej maszyny,
w lot za granice sumienia.
Nad nim niebiosa Korei,
pod nim kraj koreański
w sercu wspomnienie Missouri,
w głowie dławiąca pustka,

leci na północ. Daremnie
odpędza obraz swej córki,
nawykłym do zbrodni gestem
rzuca bomby na szkołę.
Bezradne krzyki dziecięce!
Rozpacz matczynych piersi!
Jak okrzyk pełen skargi
biją płomienie ku słońcu.

Kobiety z pól uciekają
szukając swoich dzieci.
Wtedy broń pokładowa,
sieje swój straszny ogień.
Nie pyta nikt, kogo trafił.
Kim leży na ziemi ojczystej,
nabiera sił jak Anteusz;
patrzy na bluzę skrwawioną.

W niezapomnianych momentach
milkną głosy obawy.
Kennedy sypie kulami
na dzieci, które się kryją,
lecz Kim szuka Li-Jen-su.
Ona już w wiecznym milczeniu,
na jej zastygłych powiekach
jarzą się łez kryształy.

Znasz cenę bólu, Kennedy —
jak długo będziesz mordował?
Kim bucha strasznym śmiechem,
pięści wyciąga ku niebu.
Śmieje się, bowiem w płomieniach
samolot spada na skały.
Uwierzyć oczom? W błękicie
żegluje otwarty spadochron...

Ileż to długich godzin
wędruje Kim przez góry,
blady i głodny, zaciekły,
gotów uśmiercić wroga?
Idzie spokojny, swobodny
i pełen — jak nigdy — gniewu.
W jego zranionej duszy
jarzy się zimny ogień.

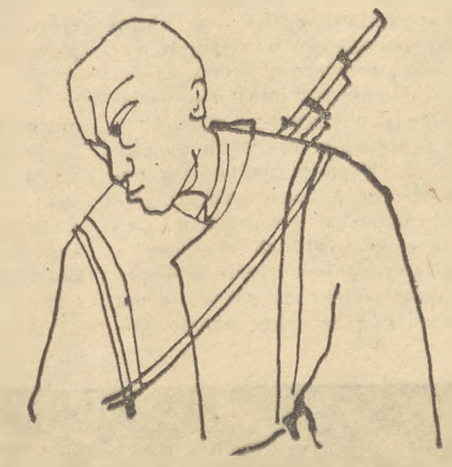
Idzie wśród żaru słońca,
idzie wśród gwiezdnych blasków,

idzie jak nakaz sumienia.
Jak twarde, stalowe ostrza,
oczy wżynają się w przestrzeń.
Szczyty, doliny, pieczary
chronię go w sobie jak młodość.
Nad nim — zdumione kozice.

U stóp skalistej turni
znajduje Jacka Kennedy
bez siły, z czołem skrwawionym
Brzęczące much rojowisko
zabiera mu resztę oddechu
i przędzie obraz zniszczenia.
Kim wyjął z pochwy pistolet.
Góry na echo czekają.

W sercach naszych jest miłość,
chronimy ludzkie życie.
Zwycięskie, szczęśliwe dobro
na ciężkie skazuje decyzje.
Kim myśli o chłopach zabitych
o tysiąc trzystu dzieciach —
myśli o swojej Li Jen-su
i waha się wobec mordercy.

„Nigdym cię w życiu nie widział,
nie wyrządziłem ci krzywdy.
Tyś braci moich pokąsał
jak owad zły liście roślin".
Schylony nad jękiem płaczliwym
opuszcza wolno pistolet.
Kennedy, za słaby dla śmierci
zapada w sen gorączkowy.
Nadchodzi zmierzchu powiew.



W Kennedym ogień płonie,
spieczone wargi wznoszą
prośbę ku złotym szczytom:
„Puśćcie do domu, do Kansas,
ja chcę do żony, do dzieci,
przeklinam wodzów zarazy!"
Wy, góry, tych słów wysłuchajcie,

bo Kim ich nie może zrozumieć.
Lecz jedno wie: Jeśli teraz
zostawię go tutaj — umrze.
Mogę zostawić go śmierci.
Bierze go jednak na plecy
i niesie jak zwykły ciężar
do najbliższego obozu,
gdzie siedzą inni mordercy.

Lekarz na twarz Kim-Jen-dyka
spogląda i każe wypocząć,
dziś jeszcze chińscy bracia
chcą dotrzeć do linii frontu.
Kim powiódł ich koło Chilpuli;
zna wszystkie tajne ścieżki.
Szli obok grobu Li-Jen-su,
minęli jej grób w milczeniu.

Potem śpiewali piosenkę
o sercu, które wciąż żyje
a blask czyszczonej broni
krył cień koreańskich cedrów.
Mordercy drżą w swym obozie
przy huku własnych zrzutów.
Kansas tak bardzo daleko.
Góry błyskają srebrem.

tłumaczył z niemieckiego

Marek Roszański

STEFAN LICHAŃSKI

TRAKTORY W KRAJU BAŚNI

Po kilkuletnim milczeniu przemówił znowu Jan Bolesław Ożóg, wydając tomik zatytułowany „Światła planów" *) Czołowy poeta autentyzmu, piewca wiejskiej idylli próbuje tym razem sięgnąć po inną tematykę i problematykę: mówić o wsi widzianej w perspektywie przemian, jakie przyniosła Polsce przebudowa jej ustroju społecznego i gospodarczego. Przejście z jednego kręgu zainteresowań do drugiego nie odbywa się łatwo. Dla Ożoga proces gruntownego przebudowania swojej postawy twórczej jest szczególnie trudny. Poeta ten bowiem reprezentował ów typ liryzmu, który nazwałem swego czasu „liryzmem magicznym", polegający na likwidacji elementów znaczeniowych wyrazu poetyckiego w celu mocniejszego zaakcentowania walorów nastrojowych i muzycznych słowa. Ta poetycka magia posuwała się czasem do zupełnego rozluźnienia struktury znaczeniowej wiersza, a raczej zredukowania jej do ledwo zaznaczanych aluzyj. „Treścią" wiersza, jego istotną zawartością znaczeniową stawało się zmienne falowanie nastroju rozkołysanego melodyjną muzyką słów sugerujących chwilami nie tyle obrazy, ile raczej ich prawie nieuchwytne, rozwiewające się w nieokreśloność szkice, ich ledwie zarysowane propozycje. Śpiewne, zaklinające demona poezji inkatacje Ożoga kryły przecież w sobie określoną wizję świata, nie były tylko „słopiewnianą" grą słów. I właśnie — jak to zwykle bywa — im bardziej zdematerializowany, „umuzyczniony" wyraz, tym bardziej nikłe a zarazem tym bardziej do schematu i ogólnika zbliżone znaczenie. Za magicznym liryzmem Ożoga krył się mit świata zredukowanego do zbioru motywów sielankowej baśni świata bez problematów intelektualnych, poznawalnego jedynie dla emocjonalnej wrażliwości i w jej reakcjach znajdującego jedyne potwierdzenie swej realności. Nikt chyba z poetów dwudziestolecia częściej podejmujących tematykę wiejską nie był tak odległy od życia rzeczywistej polskiej wsi niż ten najbardziej reprezentatywny i „oficjalny" bard autentyzmu. Tu jednak stwierdźmy także, iż nikt (poza Czechowiczem) nie zdołał dać tak pięknego i czystego wyrazu temu, co stanowiło rzeczowy, konkretny element mitu „wiecznej wsi": pięknu wiejskiego krajobrazu i specyficznej liryce wiejskiej codzienności.

Zapewne, odzywały się w wierszach Ożoga również tony heroiczne i tragiczne (wiersze z okresu wojny zamieszczone w tomie „Jej wielki wóz"), motywy wewnętrznych zmagań i konfliktów z otoczeniem, refleksje i elegijne zaśpiewy melancholii lub nawet głębokiej troski i udręki duchowej. „Dno" tej poezji nie ulegało jednak przeobrażeniom: w tle majaczył zawsze idylliczny obraz „wiecznej wsi". On był dla autora punktem wyjścia a zarazem wskaźnikiem orientacyjnym. To był raj poety, raj nawiedzony przez złe moce, ale przecież zawsze jeszcze mogący rozkwitnąć swoją dawną urodą.

Jak z tą poetycką mitologią pogodzić problematykę współczesnej, uspółdzielczającej się i technizującej swą gospodarkę wsi polskiej. Ożog próbuje w tym wypadku dwu dróg: albo usiłuje zasymilować nowe treści z magicznym rozśpiewaniem swej nastrojowej liryki, albo też poprzestaje na patetycznym „opiewaniu". Pierwsza z tych dwu dróg prowadzi ku wynikom daleko szczęśliwszym poetycko:

Twardo, jak twardo idą żarna,
twardo, jak młyńskie koła trą,
parła jak Ceres gospodarcza
żniwiarka, kędy żyta schną.
(„Motyw z PGR")

Dzieje się to dlatego, że zagadnienie zostaje w tym wypadku wyminięte, że na plan pierwszy wysuwa się melodia słów oraz niesionych nią aluzyj obrazowych i znaczeniowych. Pozostajemy tu nadal w atmosferze mitu „wiecznej wsi" chociaż mit ten zostaje „zmotoryzowany" (żniwiarki, traktory, auta). Po prostu poeta wzbogacił zasób motywów o elementy wzięte z zakresu techniki i nowych form organizacji życia zbiorowego. Wzbogacenie to ma charakter raczej ilościowy niż jakościowy: w wierszu „U krewnych w Kolbuszowskiem" motywy „przedtraktorowe" układają się w całość najzupełniej zamkniętą kompozycyjnie: w pochwałę dawnej wsi. Z tą całością zestawia poeta najzupełniej mechanicznie strofy wieszczące spółdzielnię rolną, snopowiązałki i „gwizd lokomotyw". Ma to być pointa wiersza, ale pointa ta jest doczepiona z zewnątrz, nie wynika z wiersza, tylko uzupełnia go tzw., „wydźwiękiem". Poetycka magia wczarowuje traktory, POM-y, i spółdzielczość rolną w idyllę pachnącą sianem, rozbrzęczaną pszczołami, rozśpiewaną ptasimi świergotami. Okazuje się więc, że motywy „traktorowe" są niemniej poetyckie niż grusza na miedzy i chabry w zbożu, ale że można je wykorzystać tak samo jak i te najbardziej staroświecko-sielskie: czysto dekoracyjnie.

Gorzej jeszcze bywa tam, gdzie poeta, któremu nawet „cień dział zaścielił się zielony", zaczyna uderzać w wielki dzwon i „opiewać" swoją epokę. Czytamy wtedy takie np. strofy:

Idą, idą jezdnią czerwoni
w liście klonu i orkiestr ton.
Ten lot trąbki, ten słotny klon
plantatorów strąca ze słoni.
(„Jesień 1952")

„Dzień już niesie nowe problemy", woła gromko poeta, ale nie bardzo potrafi sobie z nimi radzić i poprzestaje na retorycznych pokrzykiwaniach.

„Światła planów" ważne są nie jako osiągnięcie, gdyż najlepsze w tomiku wiersze stanowią kontynuację dawnego stylu wypowiedzi Ożoga, ale jako podjęta przez poetę próba konfrontacji swojego magicznego liryzmu z nową rzeczywistością wsi polskiej. Konfrontacja ta wykazuje, że środki wyrazu, jakimi dotąd posługiwał się Ożóg, zawodzą. Albo chwytają one ze współczesności tylko dekoracje, zewnętrzność, albo ześlizgują się po niej w bezradnej grandilokwencji retorycznego deklamatorstwa. Doświadczenia tego rodzaju mogą być bardzo bolesne dla artysty, ale są niesłychanie cenne i ważne dla człowieka. Zmuszają bowiem do rewizji swojego obrazu świata, zmuszają do wewnętrznych przezwyciężeń i oczyszczeń. Tego zaś rodzaju kryzysy, jeżeli są naprawdę dogłębnie przeżyte i przemyślane, mogą stać się kryzysami wzrostu, etapami wewnętrznego rozwoju. W „Światłach planów" zawiódł nie talent poetycki, ale zdolność kształtowania problematyki utworu, widzenie rzeczywistości będące punktem wyjścia dla poezjotwórczej pracy intelektu i wyobraźni. Samo jednak wyjście poety poza krąg mitu „wiecznej wsi" pozwala żywić nadzieję, że przyszły tomik Ożoga będzie już świadectwem nie kryzysu ale nowej krystalizacji tego pięknego i bogatego talentu.

*) Jan Bolesław Ożóg: „Światła planów", „Czytelnik" Warszawa 1953 Str. 54 + 2 nlb.

4)

Kerton płynął w rozkolebanej łodzi szpitalnego łóżka. Łódź zanurzała się pod wodę, wtedy Kertonowi brakło na chwilę oddechu. Po chwili jednak gorące fale wyrzucały ją wysoko ku niebu. Kerton otwierał oczy. Szeroko rozdziawionymi ustami łapał powietrze. Na łodzi razem z nim, a raczej nad łodzią i ponad nim — zawieszona w rozdrganej przestrzeni, wbrew prawom ciążenia — płynęła Betty. Nie widział jej postaci, widział tylko twarz. Uśmiechała się tak jak zwykle, gdy po pracy wracał poprzez rozsłonecznioną North Marenge Avenue. Łódź płynęła spokojniej. Betty uśmiechała się promienniej. Wyciągnął ku niej ręce. Już dotykał złotych loków, gdy nagle twarz Betty zszarzała, pożółkła, oczy zwęziły się i biegły ukośnie ku górze. Czarne, krótko przystrzyżone włosy oblepiały spiczastą czaszkę. Kerton chciał odepchnąć od siebie twarz nieznanego mężczyzny, ale bezsilny opadł na dno łodzi. Ukołysał go do niespokojnego snu jej łagodny rytm.

Po chwili niebytu ocknął się znowu i stwierdził, że to nie łódź, lecz samolot. Stary, znany bombowiec B-26. Chciał dotknąć ręka ściany, aby się upewnić, że nie śni. Ściana była miękka, chrzęściła pod palcami jak nakrochmalone prześcieradło.

Uniósł głowę ciężką jak głaz. Rozejrzał się po szpitalnej izbie. Powietrze przeszywały setki i tysiące cichych, czerwonych błyskawic, które na próżno próbowały rozpruć welon zwiewnej mgły. Dziergały w niej tylko coraz bardziej fantastyczne wzory. Za mgłą wszystko było ruchome. O dwa kroki w lewo huśtało się jakieś łóżko z wyciągniętą na nim postacią, po prawej stronie podskakiwał rytmicznie stół. Mgła zrzedła nad nim przez chwilę, wyłoniła się twarz, zapamiętana z poprzedniego snu i jeszcze skądś głębiej.

Tak, Kerton nagle przypomniał ją sobie dokładniej, twarz żołnierza, który chciał go w nocy dźgnąć nożem, lecz odłożył to na później. Teraz stał pochylony nad płomieniem spirytusowej maszynki i rozżarzał coś ostrego, błyszczącego jak stal.

Łódź znowu uniosła Kertona w rozkolebany żywioł. Krztusił się, chrypiał i tonął, ciągle czując w pobliżu jakieś rozmarzone bolesne ostrze, które za chwilę ugodzi go w serce. Waliły na niego strzępy obrazów, wspomnień, czyichś pogróżek i ostrzeżeń. Wśród tego wszystkiego biegała jak szalona naga Betty, którą gonił z ostrym, rozżarzonym szpikulcem skośnooki żołnierz w watowanym tułubie. Nagle wkroczył Ashfork. „Jak panom wiadomo, przyjechaliśmy do kraju najbardziej dzikich, kannibalskich niemal praw wojennych. Istnieje na przykład stary obyczaj, nazwany przez tubylców „kimoton", a wprowadzony przez pułkownika Tsudzi-Mosanobu. Otóż, proszę panów, rozcina się jeńców żywcem, wyjmuje ciepłą jeszcze wątrobę i, proszę panów..." Ashfork podniósł brwi ku górze, chciał coś dalej mówić, lecz z ust zaczęły mu nagle wyskakiwać wielkie, łyskające wypukłymi ślepiami karpie. Betty, ubrana już w letnią, przejrzystą jak tiul sukienkę, zbiera je do koszyka. Podchodzi do spirytusowej maszynki i — uśmiechnięta figlarnie — chce osmażyć nad fioletowym płomieniem. Kerton usiłuje chwycić ją za ręce, krzyczy, biegnie ku niej z bardzo daleka.

Nie może dobiec. Drogę zagradza mu rząd małych kopczyków. Każdy — Kerton widzi to dokładnie — składa się z sześciu cegieł ułożonych w równy sześcian. Na każdym sześcianie, podparta kamieniem leży jedna głowa o rozwartych, skośnych oczach. Kerton biegnie wzdłuż długiego rzędu kopczyków. Jeden, dziesięć, piętnaście, trzydzieści... Zawraca. Dopada wreszcie jakiegoś załamka muru. Rzucają nim torsje. Krzyczy w sobie: „Bydło! Bydło! Polują na dolary. Nigdy, nigdy aż tak..." Wspiera się mocniej dłonią o chropowatą ścianę kunsańskiej kantyny.

Pod palcami znów czuje nakrochmalone prześcieradło. Spieczone usta oddychają z ulgą. Nad głową niski pułap izby. Więc to wszystko sen, majaczenie, nieprawda.

Kerton dotyka poduszki. Upewnia się, że to, co jest teraz — jest naprawdę. Boi się spojrzeć w bok. Ostrożnie, jak do bolącego zęba, czy przyschłej pod bandażem rany, wraca do majaków, by jeszcze raz potwierdzić w sobie ich przynależność do zmyślonego świata. Betty nikt nie goni, jest daleko, w Kalifornii. Śnięte karpie w jej koszyku to też tylko sen.

Nagle wszystko się w nim kurczy w bolesnym, zapiekłym żalu. Ashfork mówił, to, co mówił. I kopczyki były. Ścięte, pokrwawione głowy były. Teraz nie majaczy, teraz wie. Pamięta golemowatych żandarmów MP znoszących za włosy głowy o otwartych, skośnych oczach. Jeden podrzucał nią jak piłką, wyciągał zakrwawionymi palcami język z martwych ust, by było śmieszniej.

Kerton nie może patrzeć w sufit. Gwałtownym rzutem, który zrealizował się jak powolne dźwignięcie ciężaru, zwrócił twarz ku oprawcy krzątającemu się przy maszynce spirytusowej.

Właśnie zakończył przygotowania. Szedł ku leżącemu w tumanie jakby gęstniejącej mgły. Ciche, bezszelestne błyskawice znowu zagęściły się w rozdrganą sieć. Znowu zakolebała się łódź.

Kerton chciał krzyczeć, rwać się do obrony, gryźć, kopać, stoczyć szaleńczą walkę dla beznadziejnego opóźnienia tortury, czuł jednak wypełniającą go niemoc. Ręka nie mogła nawet uchwycić gładkiej powierzchni prześcieradła. Dopiero przy największym wysiłku mały palec lewej ręki zahaczył z trudem o kciuk prawej. Jakby dokonawszy wielkiego dzieła Kerton odetchnął trochę swobodniej. Rwał się w nim dziecinny, słaby płacz, który był tylko drganiem ust i nozdrzy.

Przymknął oczy nie chcąc widzieć owej śmierci. Poczuł dotyk tamtej dłoni na piersiach. Była chłodna i szorstka. Rozchyliła lekko koszulę. Kerton wbrew samemu sobie uniósł powieki. Pochylało się nad nim dwoje wąskich, jakby przymrużonych oczu. Był w nich chłodny blask. Kerton zacisnął powieki jak mógł najmocniej. Dłoń zatrzymała się na odsłoniętej piersi. Kerton szeptał w myśli „Boże, Boże, już. Boże..." Tamten zwlekał. Coś go zdziwiło czy zaskoczyło, bo ból nie nadchodził. Wreszcie nowy dotyk i woń eteru.

Kerton zebrał w sobie cały żal życia, całą rozpacz śmierci. Imię Boga drgało w nim na przemian z imieniem Betty. Nagle sprężył się i rozchylił usta do ostatniego przekleństwa, modlitwy czy pożegnania ze światem. Nie zdążył. Zimna dłoń wbiła mu przenikliwe ostrze w pierś.

Łódź rozpadła się z trzaskiem. Kerton poszedł na dno.

8

Pen-hu wolno ocierał igłę kawałkiem suchej waty. Wolno składał niklowane części strzykawki do

JAN KOS

W rocznicę śmierci Karola Szymanowskiego

„Świat Tyrreńskiego Morza"

Karol Szymanowski

SZYMANOWSKI nie był kompozytorem popularnym za życia. Z wielu analogii łączących jego pozycję historyczną w muzyce polskiej z pozycją Chopina wspólna była też niewielka w obu wypadkach liczba wielbicieli ich muzyki w ówczesnym polskim społeczeństwie. Niechęć do muzyki Szymanowskiego uznanej za trudną i niezrozumiałą wypływała z jej odrębności, z jej chęci nadążenia za rozwojem muzyki europejskiej, wobec której twórczość kompozytorów polskich była zapóźniona i zacofana. Częste przemiany stylu Szymanowskiego są zrozumiałe i usprawiedliwione, oznaczaja bowiem szybkie, skondensowane przejścia przez polskiego kompozytora tych wszystkich etapów rozwojowych, w których muzyka nasza nie uczestniczyła. Ciasny światopogląd artystyczny, ograniczona technika kompozytorska i nieumiejętne wykorzystanie zdobyczy Chopina doprowadziły w historii polskiej muzyki XIX wieku do utraty wysokiej pozycji, jaką on dla niej zdobył. Szymanowski swym ogromnym talentem i ogromną pracą odrobił półwiekową zaległość.

Dążenie do stworzenia muzyki o narodowym charakterze pojawiło się w XX wieku w szeregu krajów, gdzie kompozytorzy — znajdując się wprawdzie pod wpływem twórczości przywódców zachodnio - europejskiej awangardy (Debussy, Ravel, Schönberg, Strawiński) i korzystając z ich technicznych osiągnięć — usiłowali nadać swej muzyce swoiste regionalne piętno, sięgając bądź do twórczej tradycji XIX wieku, jak w wypadku Czech i Rosji, bądź też odkrywając zapomniany czy zniekształcony folklor muzyczny, jak w Hiszpanii czy na Węgrzech.

Przedstawiciele „Szkół narodowych" zawrócili z pozycji czysto formalnego eksperymentu nad muzycznym tworzywem na pole poszukiwań środków technicznych odpowiednich do wyrażenia ludowego, tradycyjnego charakteru we współczesnej formie. Najbardziej dojrzały przykład tych dążeń to muzyka Manuela de Falla, Janacka, a przede wszystkim Beli Bartoka, zwłaszcza jego późniejszych utworów jak Divertimento albo Koncert na orkiestrę, na wskroś przepojonych węgierskim folklorem i operujących doskonałą techniczną formą współczesnego warsztatu kompozytorskiego.

Szymanowski, jeden z twórców tego typu pojawił się w okresie, kiedy w konserwatywnym warszawskim środowisku godnym naśladowania wzorem był jeszcze sentymentalny Mendelssohn. Nie dotarły tu wpływy Wagnera i jego kontynuatora — Ryszarda Straussa. Ich muzyka uznana na Zachodzie za ostatni wyraz artystycznego postępu, modna, zaraźliwa, była naśladowana przez wielu młodych europejskich kompozytorów, parodiujących niekiedy w nieświadomy sposób jej hałaśliwość i bogate brzmienie orkiestry. Warszawa broniła się przeciw najazdowi wszelkich nowości. Pierwsze wystąpienie kompozytorów „Młodej Polski" w 1906 r., ulegających wpływom nowej muzyki, było wydarzeniem ważnym jako pierwsza próba wyrównania zaległości w muzycznej kulturze naszego kraju.

Szymanowski wybija się od początku na czołowe miejsce. Pierwszy koncert jest jego sukcesem. Twórczość następnych lat wykazuje stale pogłębianą wiedzę muzyczną i udoskonaloną technikę kompozytorską. Nosi jednak coraz silniejsze piętno niemieckich neoromantyków i Regera. Ciężkie, skomplikowane, nieczytelne utwory nie zyskują powodzenia na koncertach. Kryzys w twórczości kompozytora wypływający z przesadnego naśladowania germańskich wzorów kończy się szczęśliwie znalezieniem w chaosie wpływów własnego indywidualnego oblicza. II Symfonia nosi jeszcze piętno niemieckiej muzyki, lecz posiada już pewne cechy typowe dla dzieł późniejszych i wykazuje tak dojrzały poziom techniczny, że stawia jej autora w szeregu przodujących europejskich kompozytorów. Cechą charakterystyczną, wspólną całej twórczości Szymanowskiego jest ogromny emocjonalizm i ekstatyczność. Szymanowski nigdy nie był formalistą, na zimno kalkulującym efekty muzycznej konstrukcji. Uczucie i głęboka, ludzka, liryczna treść to podstawowy element jego kompozycji. Umiłowanie szczerej, bezkompromisowej sztuki i rozwój bogatej kultury duchowej ugruntowuje się dzięki podróżom do Włoch i Afryki Północnej. Tam budzi się miłość do włoskiego renesansu i szlachetnego humanizmu. W kręgu bujnej, romańskiej kultury, witalnej, żywiołowej, decyduje się Szymanowski zerwać z muzycznymi wpływami Niemiec. Zwraca się ku muzyce Debussy'ego i Ravela, powstałej na tle reakcji przeciwko pompatycznemu wagneryzmowi. Zachwyca się pierwszymi baletami młodego Strawińskiego — „Ognistym ptakiem" i „Petruszką", pełnymi rytmu i dynamiki. Zainteresowanie dla świata antycznego, zainteresowanie kulturą orientalną, żywą, barwną i zmysłową daje w wyniku utwory całkowicie odmienne charakterem od dawniejszych. Rozbudowana chromatyka, operowanie barwą dźwięku instrumentu i orkiestry, pogłębiony czynnik emocjonalny stwarzający specyficzne ciśnienie utworu — te cechy najwyraźniej wykazuje III Symfonia i Koncert skrzypcowy. Drobniejsze utwory — „Mity", „Maski" rozwijają oryginalny impresjonistyczny styl, osobisty jednak i odmienny od francuskich wzorów.

Kończy się pierwsza wojna światowa. Szymanowski bierze udział w muzycznym życiu Warszawy. W Zakopanem styka się z ludową muzyką góralską. Jej oryginalność, swoiste piękno, wigor i egzotyka wywierają ogromny i decydujący wpływ na jego twórczość. Bezpośredni kontakt z ludową muzyką i przykład Strawińskiego, urzekającego swoim pierwotnym rytmem i sposobem wykorzystania ludowego folkloru, przyczynia się do zrozumienia twórczych możliwości muzyki ludowej jako tworzywa artystycznego. Szymanowski nawiązuje do tradycji chopinowskiej. Początkowe oddalenie od Chopina i twórczości ludowej spowodowane było w dużej mierze przykładem ówczesnych polskich kompozytorów, którzy tradycję i ludowość rozumieli jako naśladowanie powierzchowne stylu Chopina i dosłowne cytowanie pieśni ludowych. Ta łatwizna twórcza budziła niechęć Szymanowskiego, który nazywał ją „dyletantyzmem i jeżdżeniem po swojskich oberkowo - sielankowych motywach". Obecna dojrzałość techniczna pozwalała mu przepoić swą muzykę narodowym charakterem, często nawet bez dosłownego wplatania w nią ludowej tematyki, a stosunek do Chopina mógł być dalszym rozwinięciem i kontynuacją jego muzyki bez powierzchownego naśladowania. „Harnasie", Pieśni kurpiowskie, Mazurki, a przede wszystkim przepojona żarliwością i głębokim pięknem „Stabat Mater" nie mają już nic wspólnego z dawnym stylem impresjonistycznym.

Uwspółcześnienie tradycji narodowej znajduje też swój wyraz w pedagogicznej pracy Szymanowskiego jako dyrektora warszawskiego Konserwatorium. Historia walki na tym polu to najtragiczniejszy i najbardziej drażniący moment w dziejach naszej współczesnej muzyki. Zaciekle i fanatycznie zwalczany przez wszystkich, dla których jego pełna rozmachu i świeżości twórczość i szerokie horyzonty stanowiły groźbę utraty własnej wstecznej pozycji, Szymanowski dwukrotnie zmuszany jest do dymisji. Wyczerpany pracą i utarczkami zapada na gruźlicę. Jeszcze raz próbuje walki jako rektor nowoutworzonej Wyższej Szkoły Muzycznej, ale po roku, zmęczony i schorowany musi z niej znów zrezygnować. Świadomość ogromnego znaczenia społecznego oddziaływania muzyki, jej wychowawczej roli, konieczność krzewienia kultury muzycznej wśród najszerszych mas i reformy skostniałego szkolnictwa artystycznego — te wszystkie daleko wybiegające w przyszłość dążenia napotykały na wrogie, a w najlepszym wypadku obojętne ustosunkowanie ówczesnego ustroju. Dopuszczono do tego, że wielki, narodowy kompozytor, nękany kłopotami finansowymi, z rozwijającą się gruźlicą objeżdżał Europę w roli koncertującego pianisty wykonującego swe własne utwory.

Paweł Kochański i Karol Szymanowski

Późna muzyka Szymanowskiego — IV Symfonia, II Koncert skrzypcowy — odkrywa jak cała jego twórczość głębokie pokłady szczerego, muzycznego piękna i szlachetnych ludzkich wartości. Wskazuje drogę rozwojową ku narodowej w charakterze sztuce. Jest punktem wyjściowym naszej współczesnej twórczości. Syntezą tradycji i nowoczesnej formy kompozytorskiej. Każdy jego utwór przesiąknięty głęboką kulturą, miłością do świata i ludzi, zamyka w sobie żarliwe i bogate przeżycie. Tęsknota do najwyższych wartości piękna i cywilizacji, do świata pełnego najszlachetniejszych ludzkich porywów i intensywnych przeżyć, którego symbolem dla młodego Szymanowskiego był barwny, słoneczny, śródziemnomorski pejzaż Sycylii czy Algieru — „świat Tyrreńskiego Morza" jak go nazywał, przeobraziła się w późniejszych utworach w oparciu o odkryte skarby polskiego folkloru w równie intensywną i odkrywczą wizję.

Tułaczka kompozytora niezrozumianego i niedocenianego w ówczesnym społeczeństwie zakończyła się tragicznie. 29 marca 1937 roku Karol Szymanowski zmarł na gruźlicę w szwajcarskim sanatorium.

Z notatnika obserwatora

Erazm i jego pustelnia

WŚRÓD moich znajomych Erazm jest przeciwieństwem Anzelma. O ile tamten, nie pozbawiony wad i śmiesznostek ma jednak wnikliwy i twórczy stosunek do kultury i do życia — o tyle Erazm zamraża wokół siebie atmosferę surowością swych sądów, bezwzględnością i chłodem intelektu. Erazm jest poetą i pisze ładne lecz wątłe wiersze wiodące żywot motyli, o wierszach tych on sam jednak ma najwyższe mniemanie. Niektórzy twierdzą, że to one właśnie stają się miernikiem, według którego ocenia świat kultury i oddziela ziarno od plew. Erazm o wszystkim ma pojęcie jasne, zdecydowane, z dawna wyrobione i wygłasza swe opinie tonem inkwizytora. Sądy jego są autorytatywne i ostateczne, nie ma od nich odwołania. Dlatego dyskusje z Erazmem są przykre, a znajomi orientujący się w ich przebiegu starają się ich unikać. Ulubionymi powiedzeniami Erazma są: „konsekwentny", „integralny", „logiczny" itp. Erazm twierdzi, że swój światopogląd katolicki już „rozpracował" wewnętrznie i teraz nie ma dla niego kwestii wątpliwych ani spornych. Zjawiska nie mieszczące się w polu widzenia skonstruowanego przez siebie wizjeru są stanowczo odrzucane. Fakty nie mieszczą się? A więc tym gorzej dla faktów!

Wyniosły i dumny Erazm zachowuje zawsze jednakowo daleki dystans wobec zjawisk współczesnej mu epoki. Największe przeobrażenia, przemiany o skali światowej pozostawiają go nieczułym; oburza się jednak na myśl, że ulubiony przez niego tomik liryków Żanety Szeląg-Zborskiej pt. „Dywagacje" nie zostanie wznowiony. „To prawdziwy upadek kultury!" — woła. Gdy Erazm chodzi po ulicach odbudowującej się stolicy z ust jego nie schodzi ironiczny uśmiech. Nie do niego należy bynajmniej krytyka gwałtowna, zapalczywa, a nawet napastliwa — o, nie — jeśli Erazm krytykuje, cedzi wówczas spokojnie słowa złośliwe, jadowite, lecz szkodliwsze od tyrad zapalonego malkontenta. Przy każdej okazji odwołuje się do „wielkiego Zachodu" — i oburza się, gdy przyjaciele tłumaczą mu, że wielka kultura zachodniej Europy należy już do przeszłości, że pozostało jeszcze mistrzostwo wykonania w dziedzinie sztuki, ale brak już wielkiej myśli, którą można by podać współczesności. Erazm z zasady nie daje wiary tym sądom.

Oburza się również, gdy przyjaciele zapytują go, czy dobrze czyni, wyłączając się aż w takim stopniu z nurtu życia, że przecież wszystko, co dokonuje się na tak wielką skalę, jest w jakimś stopniu własnością człowieka współczesnego, nawet gdy nie wszystko może zaakceptować lub zrozumieć. „Rozważyłem dokładnie ten problem — odpowiada godnie Erazm — muszę być przede wszystkim w porządku z sobą, ze swoim światopoglądem". Tak więc, konsekwentnie i logicznie Erazm zamknął się w pustelni i spogląda na otaczającą go rzeczywistość przez zakopcone szybki.

Myliłby się jednak ten, kto miałby oświadczenie Erazma jak i jego odsunięcie się od świata za akt całkowicie szczery, wynik rozważań, przesłanek, wniosków i szlachetnej walki z samym sobą, na której rzekomo upłynęły mu liczne noce... Nic podobnego! Był to ostatni atut, ostatnia szansa, aby gestem tym zdobyć sobie popularność, aby o nim mówiono. Bo wbrew szumnym słowom i wzniosłym pozorom Erazm jest po prostu próżny i zawistny. Wszystkie jego kompleksy mają źródło w złości, że epoka pominęła jego subtelne liryki i nie ujrzą one okien księgarni. W głębi duszy uważa, iż żadna klęska lub kataklizm spadły na niewdzięczne miasto i kraj nie jest dostatecznie miażdżący, aby zmyć tę hańbę.

W zaciszu swojej pustelni Erazm spędza długie wieczory na gawędzie ze swoim przyjacielem, Tymoteuszem. Piją czarną kawę, palą papierosy, słuchają tęsknego i rozdzierającego wrzasku kotów na osrebrzonych księżycem dachach. Otulając się w siwy obłok dymu dochodzą do wniosku, że tragedia czasów, w których żyć im przyszło polega na tym, że są niedocenieni i że ludzkość nie odnajdzie sensu ukrytego na dnie ich teczek... Zarówno Erazm jak i Tymoteusz mienią się ludźmi wierzącymi, mimo że z ust ich padają cierpkie słowa nienawiści. Są jednak zbyt wielcy, aby móc ocenić samych siebie. I to jest właśnie przyczyną faktu, że są tak bardzo niedorośli, ograniczeni i mali wobec spraw, które ustawicznie pragną sądzić...

KONRAD

---

blaszanego pudełka. Zgasił płomień spirytusowej maszynki.

Jeniec amerykański po zastrzyku zapadł w nagły głęboki sen. Pen-hu patrzył na jego szeroką, unoszącą się w rytmicznym falowaniu pierś. Jeszcze raz chciał obejrzeć na niej ten dziwny znak, ale wolał nie dotykać śpiącego. Z trudem odszukiwał w pamięci obraz takiego samego znaku, tej samej lub bardzo podobnej błyskotki. Nagle przypomnienie oblało go jak war.

Wtedy jeszcze nie było wojny. Był pogodny, letni czas. On sam o trzy lata młodszy, Li-wen-ai dopiero czternastoletnia dziewczynka. Szli razem przez rozkrzyczany układającym się do snu ptactwem gaj kwitnących dzikich wiśni. Słońce przestawało być światłem, stawało się tylko ciepłem. Była pora najczulsza, puszysta i miękka, gdy dzień przestawał być dniem, a noc nie czuła się jeszcze nocą. Objął wpół zawstydzoną i szczęśliwą Li-wen-ai. Specjalnie na ten spacer ubrała się w swój lekki nogy-honsan. Czuł przez cienką tkaninę zielonej bluzki jej kruche, delikatne ciało. Właśnie wtedy nazwał ją Wachlarzykiem. Li-wen-ai odwracała głowę, śmiała się cicho, ale nie ukrywała w rozświetlonych oczach radości i kochania.

Pen-hu objął ją mocniej. Poprosił, by usiedli pod wygiętym w pałąk drzewem dzikiej wiśni. Li-wen-ai przesypywała w małych dłoniach lekkie płatki strąconego przez wiatr kwiatu. Pen-hu był napięty jak łuk. Każdy dotyk czerwonej tkaniny, każdy ruch własnych mięśni, który czuł dokładnie pod twardą, szorstką nagle materią swojego odświętnego won-samu, sprawiał mu radosny ból. Rozmawiali o przyszłym domu, o tym, że stary Ram-won-ai patrzy przychylnie na ich wieczorne spacery, gdy Pen-hu, który nigdy przedtem nie zaznał dziewczęcego ciała, przechylił nagle głowę Li-wen-ai i przywarł do jej twarzy. Nie trafił na usta, całował miękki, gładki policzek. Wstrząsnęła nim cicha radość, gdy zauważył, że Li-wen-ai przygarnia go ku sobie całym wiotkim, kruchym ciałem.

Spłoszył ich jakiś szelest ptaka zapóźnionego w drodze do gniazda. Pen-hu oprzytomniał i wstydził się spojrzeć na Li-wen-ai. I ona odwracała twarz w inną stronę. Usiedli nawet dalej od siebie. Dopiero po chwili Pen-hu znowu przygarnął dziewczynę. Sam przestraszony swoją śmiałością i siłą odsłonił nagle jej młode piersi. Nie broniła mu mocnych, rozgniatających pocałunków. Zasłaniała tylko wstydliwie odkryte gwałtownym ruchem kolana.

Właśnie wtedy dostrzegł między stożkami jej piersi mały, niklowany znak, zawieszony na różowej tasiemce. Było to coś w rodzaju długiej pionowej listewki, przeciętej w górnej części poziomą, z tego samego niklu wykonaną poprzeczką. Szarpnął lekko różową tasiemkę. Poczuł na swej dłoni dłoń Li-wen-ai. Uspokoiła jego drapieżne palce. Pytał ją o dziwną błyskotkę. Był zazdrosny. Chciał wiedzieć od kogo ją dostała. Potem śmiał się z samego siebie. Stary, na czarno ubrany gaduła, o którym w zadumie opowiadała niewyraźnie Li-wen-ai, nie był groźnym rywalem. A jednak zły był na ten dziwnego kształtu kawałek metalu dotykający ukochanego ciała.

Pen-hu zerknął na głęboko oddychającego jeńca. Patrzył bacznie na rytmiczny przypływ jego oddechu. Tak. Pamięć go nie myli. Na owłosionej piersi chorego lotnika, gdy pochylił się nad nią z uspokajającym zastrzykiem, widział ten sam, widział podobny znak. Połyskiwał żółtym blaskiem. Zawieszony był nie na różowej tasiemce, lecz na drobnym łańcuszku. Kształt miał ten sam. Pionowa, cienka listewka, a na górnej jej części poziomo przytwierdzona żerdka. Zawahał się na chwilę ze strzykawką w ręku. Wtedy nie wiedział. Teraz wie. Nie, nie wie. Nic nie wie. Pamięta, że obie błyskotki miały ten sam kształt. Ale nic poza tym. Nic: poza tym wszystkim kłębi się niepokój. Między jedną a drugą błyskotką musi być jakiś

rys Andrzej Pol

związek, muszą znaczyć to samo. Ale co? Co wspólnego może mieć Wachlarzyk z tym chorym migu? Przecież ten chory był zdrowym lotnikiem. Leciał w ciężkim bombowcu, ładownym w napalm i zaraźliwe choroby, Zniżał się w swoim samolocie nad wioską Sen-ku-faj. Ku wiosce Sen-ku-faj szła z dziećmi swojej szkoły Li-wen-ai. I właśnie może z tego samolotu spadł ogień, który przeciął drogę młodej nauczycielki, wśród gromadki, zastraszonej nagłym niepokojem nocy.

Pen-hu siadł ciężko na obciągniętym ceratą taborecie. Gdzie jest Li-wen-ai? Czy czeka na niego w Sen-ku-faj? Dlaczego tak ciężko unosić powieki? Skąd płynie ten rozkolebany, powolny rytm? Nie powinien spać teraz, chociaż już nie spał dwie noce! Powinien wyjść naprzeciw wiotkiej Li-wen-ai...

Nie, Li-wen-ai przyszła sama ku niemu. Kochana, dobra. Ale dlaczego jest w swoim letnim nogy-hansan. Przecież na dworze zima, mróz, szklisty śnieg. Chce podejść ku niej, by otulić szczupłe ramiona waciakiem, pikowanym jak kołdra. Nie ma sił. Li-wen-ai idzie, idzie, jest niby blisko i nie może dojść. Toczy się za nią warkotliwy, buczący głęboko huk. Samoloty?

Pen-hu rozwarł powieki. Za oknami szpitalnej izby przewalał się warkot hamujących „Studsonów". Powróciła widocznie ekipa sanitarna z San-ku-faj.

Jednym skokiem znalazł się za drzwiami. Pędem przebiegł wśród dwóch rzędów łóżek następnej sali. Potknął się na progu pokoiku dyżurnego. Bez tchu wypadł przed barak. Szukał wzrokiem kierowcy z podłużną blizną na twarzy.

Wysiadał właśnie z szoferki. Zobaczywszy Pen-hu szedł ku niemu wolnym, niechętnym krokiem. Pen-hu cały był pytaniem. Nie potrzebował mowy ust. Kierowca — nie patrząc mu w oczy — wyjął zza pazuchy połamany, ozdobny wachlarz. Mówił niewyraźnie, widocznie mróz swymu okuciem paraliżował wargi.

— Li-wen-ai oddaje ci twój mandarinnych. Prosiła, żebyś nie przyjeżdżał do Sen-ku-faj.

Pen-hu poczuł złożony na dłoni wątły ciężar kości i jedwabiu.

Dalszy ciąg nastąpi.

JÓZEF GRABOWSKI

Na tropach piękna

(Wystawa prac Andrzeja Milwicza)

TAK przyzwyczailiśmy się w tkaninie do obecności barwy i wzoru dekoracyjnego, że traktujemy je najczęściej jako coś zupełnie zwyczajnego, prostego, czemu nie warto poświęcać więcej uwagi. W każdym razie piękno tkanin skłonni jesteśmy oceniać jakoś inaczej, bardziej lekceważąco, niż piękno obrazu lub rzeźby. Uważamy również najczęściej, że tkanina o cechach artystycznych — owszem, może być miła — nie wywrze jednak na nas takiego wrażenia, jak kompozycja malarska lub jakaś scena rodzajowa.

Przyczyną tego stanu rzeczy jest przede wszystkim zbyt rzadkie nasze stykanie się z poważnie traktowanym zdobieniem tkaniny, zwłaszcza w wyrobach fabrycznych, których cena i ilość decyduje o powszechności ich występowania. Mając najczęściej do czynienia z tkaniną o nikłej wartości artystycznej, przestajemy szukać w niej walorów, znamionujących dzieło sztuki.

A tymczasem mogłoby być inaczej, gdyby z jednej strony więcej poważnych artystów zajmowało się projektowaniem tkanin, z drugiej zaś przemysł nasz korzystał w całej pełni z ich pracy. Uwagi te nasuwają się w związku z wystawą tkanin malowanych i drukowanych Andrzeja Milwicza, które to techniki dekoracyjne szczególnie odpowiadają produkcji przemysłowej, nie mówiąc już o rękodziele, wykonywanym na szerszą skalę. A przecież tkaniny pokazane na wystawie to przede wszystkim projekty lub pierwowzory, stanowiące zasób niewykorzystanych społecznie wartości artystycznych.

I tu wysuwa się nieodparcie pytanie: dlaczego nie są one wykorzystywane. I nie tylko one. Wszyscy nasi, nawet czołowi, plastycy, zajmujący się tkaniną artystyczną, mogliby wskazać cały arsenał swych prac, które wprowadzone do produkcji nasyciłyby rynek tkaniną piękną, a nawet — jak druki Milwicza — niedrogą. Jakie to miałoby znaczenie dla upowszechnienia kultury plastycznej wskazuje już fakt, poruszony na wstępie, że tkanina dociera wszędzie. I tak jak jej piękno mogłoby być udziałem wszystkich, tak też niski jej poziom estetyczny, jak to się najczęściej zdarza, oddziaływając na otoczenie, przyczynia się w sposób zdecydowany do kształtowania drobnomieszczańskiego gustu wśród szerokich mas.

Jeżeli tak się dzieje, to wystawa Milwicza świadczy dobitnie, że odpowiedzialności za taki stan rzeczy nie ponoszą w każdym razie artyści. Na lekkie usprawiedliwienie czynników, które powinny uderzyć się w piersi, można przytoczyć jedynie, wspomniane poprzednio, niedocenianie walorów artystycznych tkaniny i jej siły oddziaływania na najszerszy nurt kultury życia codziennego.

Dziś w dobie umasowienia kultury, nie może nas zadowalać, że piękne żakardy ładowskie, gobeliny Gałkowskich, czy inne nasze wybitne osiągnięcia w dziedzinie artystycznej tkaniny dekoracyjnej, możemy pokazać na wystawach, wysłać za granicę, czy też ozdobić nimi wnętrza reprezentacyjne. Nam potrzebne jest piękno na codzień, piękno, które dotarłoby do jak najszerszych kręgów społeczeństwa polskiego,

*

„1905 r. — 1952 r. to daty urodzin i śmierci Andrzeja Milwicza, utalentowanego artysty malarza, plastyka o wielkiej wartości etyki artystycznej, o nieustępliwym dążeniu do wywalczenia właściwych postaw dla swej twórczości". Tym zdaniem rozpoczyna prof. Wojciech Jastrzębowski swój wstęp do katalogu Wystawy prac niedawno zmarłego artysty, którego twórczość była nieustannym poszukiwaniem coraz nowych i głębszych wyrazów piękna.

Nazwisko Milwicza słyszało się po wojnie wszędzie tam, gdzie tworzyła się najwyższa klasa naszej sztuki dekoracyjnej, a osiągnięcia jego w dziedzinie zdobienia tkaniny malowaniem i drukiem należą do czołowych. Był on w swoim zakresie tym, czym są Gałkowscy w gobelinach, a Wołkowski w plecionkarstwie: twórcą nowego rodzaju sztuki, wyrosłej na gruncie polskim i jemu tylko właściwej.

Większość prac Milwicza posiadała charakter eksperymentalno - laboratoryjny i dlatego znana była jedynie ludziom stykającym się z instytucjami, dla których pracował, a więc Milanówek, Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji, Instytut Wzornictwa Przemysłowego i CPLiA. Niewiele też jego tkanin znalazło się na kilku wystawach w Warszawie na przestrzeni od roku 1948 do 1952. Dopiero obecnie otwarta w lokalu Związku Plastyków odrębna wystawa, jemu tylko poświęcona, pozwoliła wszystkim na bliższe poznanie rodzaju i walorów sztuki Milwicza, do pewnego stopnia ich techniki oraz warsztatu.

Tkaniny dekoracyjne Milwicza zarówno pośrednio lub bezpośrednio malowane, jak też drukowane rozmaitymi sposobami, cechuje skojarzenie ciepłej i subtelnej kolorystyki, miękkich plam barwnych z walorami śmiałej, pewnej, płynnej i giętkiej zarazem linii. Obydwa te środki wyrazu artystycznego współistnieją i współdziałają w różnych wzorach nie podlegając sobie wzajemnie: plama barwna mija się często z rysunkiem, linia biegnie nie licząc się zbytnio z kolorem. Efekty takich zestawień, wzmożone tonowaniem i lokalnym rozjaśnianiem kolorowych płaszczyzn, dają w sumie wrażenie miękkości i harmonii tkaniny, prostej pod względem surowca i splotu, a bogatej i urozmaiconej przez swój malowany przystrój dekoracyjny.

Nadawanie zwykłym tkaninom cech właściwych dawniej jedynie drogim materiałom i wyposażenie ich nadto w ornamenty utrzymane na wysokim poziomie artystycznym znamionuje druki Milwicza. Podniesienie tej demokratycznej techniki do klasy dużych możliwości artystycznych jest poważnym osiągnięciem na drodze do upowszechnienia dobrych tkanin, szczególnie dekoracyjnych, wśród ludzi pracy, których nie stać na kupno kosztownych dywanów lub innych wytworów tego typu.

Jest to tym ważniejsze, że powielone drukiem pierwowzory Milwicza można zaliczyć do dzieł sztuki. Walory artystyczne kwalifikują je do wnętrz, urządzonych starannie pod względem estetycznym, podczas gdy znaczna większość dywanów, znajdujących się w handlu, nie posiada wartości artystycznych. Dlatego też pracami i osiągnięciami Milwicza interesował się szczególnie Instytut Wzornictwa Przemysłowego, który też jest właścicielem przeważnej części eksponatów omawianej Wystawy. Chociaż więc — cytując znowu wstęp do katalogu — „twórczość Milwicza, jako projektodawcy tkaniny wzorzystej tylko w niewielkiej ilości została zużytkowana przez nasz przemysł tekstylny", jednak można się spodziewać, że Instytut, posiadając pierwowzory tych tkanin, wykorzysta je w dalszej swej działalności.

Prace dekoracyjne Milwicza posiadają swój własny styl, po którym rozpoznać je można już na pierwszy rzut oka. Na ich charakter składa się zarówno sposób łączenia efektów linearnych z malarskimi, zaznaczony już poprzednio, oraz tonowanie powierzchni barwnej, jak też jemu właściwy dobór elementów dekoracyjnych o tematyce, zaczerpniętej ze świata kwiatów, ptaków i zwierząt. Zamionuje je też często przeprowadzany podział zdobionej tkaniny na inaczej ornamentowane partie tła oraz wyodrębnione pola z dekoracją główną, względnie z motywami, którym artysta chciał nadać specjalne znaczenie zdobnicze, jak na przykład drzewom w makacie „Polowanie". Ornamenty tła, drobniejsze dużo od motywów pierwszoplanowych, zrytmizowane i linearne, wypełniają w pracach Milwicza ruchliwą swoją masię przestrzeń między bukietami kwiatów, ptakami czy innymi tematami zasadniczymi, rozwiniętymi bardziej dekoracyjnie i malarsko od przyciszonych kolorystycznie szczegółów podłoża. W tkaninach Milwicza nie ma żadnej gładkiej płaszczyzny, każdy centymetr niemal pokryty jest jakimś ornamentem.

Być może, że właśnie tu leży wyjaśnienie, dlaczego Milwicz zdołał włączyć w swą twórczość elementy sztuki ludowej w sposób tak naturalny, że nie czujemy wcale dwoistości w jego ostatnich pracach, opartych na motywach wycinankowych. Sztuka ludowa bowiem bardzo często lubi zapełniać równomiernie ornamentem zdobiony przedmiot. Nie jest to również jedyne pokrewieństwo talentu Milwicza z charakterem stylu ludowego. Zauważyć je można także w prowadzeniu, pewnym i beztroskim równocześnie, swobodnej linii konturu ptaków i gałązek kwiatowych, takim właśnie, który podziwiamy u dawnych ludowych malarzy na szkle. Ze sztuką ludową posiada wreszcie Milwicz wspólny schemat porządkowania i układu elementów dekoracyjnych: rytmiczny, prosty, łatwo czytelny. Lubi też, podobnie jak artysta ludowy, skupiać na małej przestrzeni kilka rodzajów ornamentu. Zaznacza się to może najmocniej w malowanej tkaninie jedwabnej „Z ptaszkami", powstałej w roku 1948, gdzie skrzydło ptaka jest udekorowane plamą barwną, systemem zdobin geometrycznych, a nadto śmiało zakreskowane łamaną linią.

Spośród dawniejszych prac Milwicza najbardziej interesujące są na Wystawie nieliczne portrety, archaizujące w technice i stylu, jednak oryginalne w kolorycie, głębokie w wyrazie i nowe w koncepcji.

*

Sztuka Milwicza nie została właściwie zużytkowana. Pozostawiono pierwowzory bez wielokrotnego ich powielenia. Nie zwrócono uwagi na rezultaty prób i poszukiwań coraz to innych efektów i sposobów malarskiego zdobienia tkaniny, którym Milwicz poświęcił wiele lat swego życia, krocząc niezmordowanie po tropach piękna i to piękna na codzień o walorach i poziomie klasy najwyższej.

List do redakcji

Jeszcze w sprawie teatru dla młodzieży

Z zainteresowaniem przeczytałem rozmowę z rektorem PWST, znanym artystą dramatycznym Janem Kreczmarem, zamieszczoną w n-rze 12 Waszego pisma. Oczywiście ramy i charakter wywiadu nie pozwoliły na zbyt szerokie omówienie niektórych spraw związanych z przodującym teatrem dla młodzieży. Dlatego na marginesie wspomnianego wywiadu pozwalam sobie dorzucić kilka skromnych uwag dotyczących spraw nad którymi tak słusznie zatrzymał się Jan Kreczmar.

I tak wydaje mi się konieczne zwrócenie większej uwagi nie tylko zainteresowanych teatrów, lecz przede wszystkim Związku Literatów i CZT, na sceniczną twórczość dla młodzieży. Wiemy, że choć inspiracja twórczości nie jest sprawą prostą, to jednak — co wykazuje praktyka — skierowanie zainteresowania wielu piszących na jeden fragment naszej współczesności dać może choć w części zadowalające rezultaty. Być może, że rozpisanie osobnego konkursu na sztukę dla młodzieży pewien efekt przyniesie. A w każdym razie stała kontynuacja dyskusji na ten temat, zapoczątkowanej podczas czerwcowego zjazdu, na pewno pisarzom nie zaszkodzi.

Następna sprawa to niedość, moim zdaniem, zaawansowany praktycznie i teoretycznie problem kontaktu teatrów młodego widza z odbiorcą. Konieczne wydają mi się spotkania młodocianej publiczności z artystami, częstsze organizowanie w szkołach dyskusji nad przedstawieniem. Kto wie, czy nie dałoby dobrych wyników zapoznanie widza z pracą teatru za pośrednictwem prelekcji lub nawet wycieczek za teatralne kulisy. Przypuszczam również, że konieczna jest stała współpraca aktorów z wspomnianych teatrów z amatorskimi zespołami teatralnymi przy świetlicach szkolnych. Oczywiście, żeby sprostać tym rozlicznym, a wykraczającym poza ramy normalnej pracy zadaniom, kierownictwo i zespoły teatrów młodego widza muszą się spotkać ze szczególnie troskliwą i wszechstronną pomocą ze strony nie tylko CZT, ale i wszystkich instytucji, z którymi teatr się zetknie.

Chciałbym wreszcie wspomnieć o konieczności szerszej rekrutacji młodzieży do szkół aktorskich. Trudno tu oczywiście wychodzić z gotowymi projektami, myślę jednak, że sprawa rekrutacji ludzi z właściwymi uzdolnieniami i zamiłowaniem do trudnego zawodu aktorskiego powinna być rozważona w pierwszym rzędzie przez odpowiednie organizacje młodzieżowe. Należy pamiętać, że wiele zmarnowanego czasu, rozczarowań i niepowodzeń to efekty płytkich, nieodpowiedzialnych decyzji zarówno niefortunnych adeptów sztuki aktorskiej, jak i komisji rekrutacyjnych.

Alfred Marcinkowski (Warszawa)

PRZEGLĄD CZASOPISM

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY

KWARTALNIK NEOFILOLOGICZNY, którego pierwszy podwójny zeszyt (nr 1-2) leży na biurku redakcyjnym, jest dzieckiem szczęśliwie urodzonym i z dawna oczekiwanym. W przedmowie redakcyjnej czytamy m. in.:

„Kwartalnik Neofilologiczny jest pismem, którego potrzebę od dłuższego już czasu odczuwają nasze ośrodki naukowe, aby skoordynować w specjalnym organie działalność polskich romanistów, germanistów i anglistów".

Wymieniając w dalszym ciągu zakres prac, jakie planuje w przyszłości, redakcja przypomina, iż zgodnie z planami Polskiej Akademii Nauk, którego pismo jest organem, problematyka artykułów obejmie sprawy językoznawstwa i historii wspomnianych literatur, w pierwszej kolejności skupiając zainteresowanie na Odrodzeniu i Oświeceniu, romantyzmie i realizmie krytycznym, nie tylko nie odbiegając w tym od współczesności, ale kładąc na nią specjalny nacisk. Osobny dział poświęcony zostanie badaniom i dyskusji z zakresu teorii przekładu, a także analizie przekładów dawnych i nowych, co powitane zostanie z pewnością wielkim zadowoleniem nie tylko filologów, tłumaczów i wydawców, lecz także szerszych kręgów czytelniczych, jako gwarancja poprawności tłumaczeń.

Otwórzmy obszerny zeszyt dużego formatu, starannie wydany przez Państwowe Wydawnictwo Naukowe i na jego przykładzie sprawdźmy, w jakim stopniu zrealizowane zostają szerokie zamierzenia redakcyjne.

Cykl artykułów problemowych otwiera praca H. Lewickiej „Skargi chłopskie we francuskich moralitetach politycznych". Omawiając kilka moralitetów XV i XV w. autorka podkreśla ich postępowy — w stosunku do dotychczasowych form średniowiecznych — charakter, wykazując na konkretnych przykładach, jak w utworach tych odbija się nie tylko ciężka dola chłopa francuskiego, a więc skargi na feudalnych panów, wyzysk ze strony duchowieństwa i króla, lecz jak wyraźnie odbijają one przebiegające procesy rozwarstwienia klasowego wsi i sprzeczności wynikające z podziału na burżuazję wiejską i rosnącą grupę robotników rolnych. W moralitetach pobrzmiewać też zaczynają akcenty buntu przeciw ustrojowi, buntu przeciw najbardziej wyniszczającej z klęsk — wojnie. W zachowanym fragmentarycznie utworze z końca XV w. **Croix Faubin** chłop powiada wyraźnie: „Niech diabli wezmą wojnę", marzenie zaś o trwałym pokoju przewija się przez wszystkie niemal moralitety.

„Z problemów szekspirowskich: Świat jako teatr" — to tytuł interesującej pracy W. Chwalewika, który zastanawia się nad wpływem dewizy szekspirowskiego teatru Globe „Totus mundus agit historionem" na genialnego twórcę „Jak wam się podoba", przy czym probuje dać nową interpretację badaczy epizodu wprowadzenia aktorów na scenę w „Hamlecie". Powstrzymując się od zdecydowanej hipotezy Chwalewik podsuwa myśl tłumaczenia epizodu nie tradycyjnie przyjętym odbiciem „wojny teatrów", ale przedstawieniem tu ogólnej sytuacji światowej, zastrzegając, że dopiero bardziej szczegółowe badania interpretację tę mogą potwierdzić.

O „Don Juanie" Moliera pisze M. Brahmer, ukazując szeroki wachlarz różnych koncepcji wystawienia sztuki — od czasów molierowskich po ostatnie przedstawienia warszawskie. Wnikliwe studium przynosi szereg nowych wiadomości i poglądów, które zainteresują nie tylko filologów, lecz również historyków teatru.

Nowe światło na „Kuzynka mistrza Rameau" Diderota rzuca artykuł M. Żurowskiego. Polemizując z pracami francuskich historyków literatury, którzy w „Kuzynku" (ostatnio wznowionym przez „Czytelnika") uporczywie nie chcą dostrzec „dialektycznej krytyki teorii porządku naturalnego", przypomina mało znany utwór Diderota „Satyra pierwsza — o charakterach, wyrażeniach charakterystycznych, zawodowych itp.", który — zdaniem Żurowskiego — daje klucz do zrozumienia problemu Diderota, wielokrotnie poruszanego w ostatnich czasach.

Kwartalnik przynosi nadto ciekawą pracę S. Helsztyńskiego o Howardzie Fascie — czołowym współczesnym pisarzu amerykańskim. Nie ograniczając się do naszkicowania sylwetki człowieka, twórcy i bojownika, autor pokrótce omawia kolejno książki Fasta — od „Niezwyciężonego" aż po „Spartakusa", przy czym cytuje również charakterystyczne głosy jego amerykańskich antagonistów, usiłujących podważyć wielkość i prawdę powieści historycznych z dziejów Ameryki. W zakończeniu Helsztyński obszernie omawia nieznany u nas zbiór esseyów Fasta „Literature and Reality", rozprawiający się z całą literaturą anglosaską. W zbiorze tym Fast postuluje literaturę realizmu socjalistycznego opartą na wzorach radzieckich, jako jedyną drogę mogącą wywieść ze ślepego zaułka dekadentyzmu i reakcji, w których utknęli pisarze Ameryki i Anglii.

Przegląd wydanych w latach ostatnich tłumaczeń z literatur zachodnio-europejskich (pióra I. Wachlowskiej) zamyka część problemową kwartalnika.

W „Recenzjach i przeglądach" T. Kowzan omawia radzieckie publikacje o kulturze Odrodzenia, Z. Szmydtowa recenzuje szwajcarską monografię Rüegga o Cerwantesie, F. Witczuk daje obszerny przegląd nowych publikacji o Gothem: o monografii Iheringa **Heinrich Mann** pisze E. Sowińska, a M. Schlauch krytycznie sumuje bilans reakcyjnej „nowej krytyki" amerykańskiej **(Critiques and Essays in Criticism).** Na zakończenie wymienić trzeba pracę L. Zabrockiego „Prace językoznawcze z zakresu germanistyki w latach 1945 — 1952" oraz zestawiony przez J. Jabłońską przegląd periodyków polskich za rok 1952, a więc wykaz omówień i recenzji literatur zachodnio-europejskich w naszej prasie.

Wydaje się, że wymienione artykuły świadczą o wyraźnie zarysowanej linii pisma. A więc z jednej strony solidna, naukowa analiza utworów klasycznych, wydobywająca spod pokrywy tradycyjnych poglądów nowe wartości i postępowy charakter literatur zachodnich, z drugiej świeże, otwarte spojrzenie na twórczość współczesną. Dobór autorów gwarantuje pełną wartość naukową drukowanych prac, toteż zamykając pierwszy zeszyt **Kwartalnika Neofilologicznego** pewni jesteśmy, że otwiera się przed nim prosta i wyraźna droga do wielu czytelników od dawna oczekujących publikacji tego typu. Na drodze tej życzymy mu wielu sukcesów.

Jrk

TEATR W ZACHODNIM I WSCHODNIM BERLINIE

Kordonem ścisłego milczenia otacza krytyka zachodnio-niemiecka wszystko, co dokonywa się na polu teatru we wschodniej części Berlina. Lecz czasem zmowa milczenia zostaje przerwana, fakty znane i oczywiste w Berlinie przedostają się na łamy prasy zachodniej i opinia niemiecka uzyskuje dane do interesującego porównania. Jego wymowa bywa wtedy niedwuznaczna.

Taki odosobniony wypadek zdarzył się pod koniec ubiegłego roku, po jesiennym festiwalu teatralnym, tzw. „Berliner Festwochen 1953". Festiwal dał sposobność ujrzenia w krótkim przeciągu czasu i porównania całego szeregu najlepszych inscenizacji dawnych i programowych premier nowego sezonu. Ze sposobności tej skorzystał krytyk zachodnio-niemiecki, Wilfried Berghahn. W artykule pt. *O elementach współczesnego teatru* zapoznał czytelników *Frankfurter Hefte* z tym, co widział na scenach zachodnich i wschodnich. Przegląd ten doprowadzi autora, jak się o tym przekonamy, do wniosków dość nieoczekiwanych.

*

Berghahn szukał, przede wszystkim w teatrach zachodnich, wzoru stylu, który w jego rozumieniu odpowiadałby adekwatnie epoce. Na scenie Schloss parktheater ujrzał trzy inscenizacje, które spełniały jego oczekiwania. Zobaczmyż, jak wyrażała się teatralnie ta zachodnia współczesność?

Najpierw prapremiera niemiecka piszącego po francusku Irlandczyka, Samuela Becketta, *Czekanie na Godota.*

Na scenie pustka, na środku stoi tylko samotne nagie drzewo. Akcja? Dwaj wędrowni włóczędzy czekają. Czekają na kogoś tajemniczego, na Godota. Poza trampami są jeszcze na scenie dwa automaty w ludzkich postaciach; jeden rozkazuje, drugi wypełnia rozkazy; dźwiga kosz, przynosi kapelusz, tańczy, myśli. Wyzyskiwacz i wyzyskiwany. Czekający też chwilami udają, że coś robią, lecz naprawdę czekają, to wszystko. Pod koniec każdego z dwóch aktów zjawia się chłopczyk z zapowiedzią, że Godot przyjdzie na pewno jutro; i tylko w drugim akcie drzewo porasta liśćmi.

Zdaniem Berghahna *„nikt jeszcze nie uzwięził tak radykalnie i zasadniczo naszej postawy* (Ver-halten) *i nikt w takim stopniu nie umiał zdobytej formuły osadzić w napiętej atmosferze artystycznej kontemplatywności".* Reżyser Karl-Heinz Stroux z powodzeniem balansował na wąziutkiej krawędzi między śmiechem a przerażeniem, również aktorzy budzący się śmiech zamieniali w decydujących momentach w mrożący dreszcz. *„Wśród gruzów akcji wzbierała groza porażając wrażliwość panicznym uczuciem pustki".*

Ponad dwadzieścia zachodnio-niemieckich teatrów chce wystawić *Czekanie na Godota;* większość — zauważa z sarkazmem krytyk — zrobi z tego lichy żart.

Surrealistyczną serię „arcywspółczesnych" przedstawień kontynuował *Zamek* według powieści Kafki w dramatyzacji Maksa Broda. Inscenizacja Rudolfa Noelte nie tyle odtworzyła świat Kafki, ile z pomocą środków scenicznych stworzyła własny świat z ducha jego powieści. Reżyser szczęśliwie ustrzegł się... wprowadzenia do gry zamiast kafkowskich figur... prawdziwych ludzi z krwi i ciała. W geście i ruchu wystylizował odtwórców konsekwentnie na kukły, ustawił je, niby rzeźby z drzewa, w grupy, którymi — podobnie jak i wszelkimi innymi elementami spektaklu — operował jak pionkami na szachownicy, wydobywając z wszystkiego jedynie ponadosobisty sens symboliczny. Formalistyczne odnaturalnienie i wrażenie niesamowitości przeprowadzono tu bez kompromisu. Berghahn uważa i to przedstawienie za bardzo stylowe i za niezwykły sukces artystyczny teatru. Lecz i jego gorszy już inny zabieg dokonany na Kafce w zachodnim Berlinie, mianowicie przeniesienie *Procesu* na scenę... operową. Teksty Kafki z zawartym w nim, jak mówi krytyk, „dobroczynnym lękiem" — jako operowa recytatywa. Autor nie wie sam, jak to nazwać: bezmyślnością, snobizmem czy barbarzyństwem?

Do trzech razy sztuka! Za trzeci sukces *festiwalu teatralnego w zachodnim* Berlinie uznał sprawozdawca *Frankfurter Hefte* inscenizację Franza Reicherta *Kolportażu,* sztuki znanego ekspresjonisty Georga Kaisera. Wbrew upodobaniom krytyka, który, jak widzieliśmy, ceni w teatrze i uważa za jedynie współczesne *„ein Spiel mit reinen Bedeutungsmarken"*, operowanie abstrakcjami, Kaiser, a za nim reżyser zachowuje jeszcze w jakimś stopniu ważność realnej akcji, lecz ponad nieistotnym sensem konkretnym umie ukazać sens przenośny wydarzeń scenicznych. Lecz sensem tym jest tu właśnie bezsens. W *Kolportażu „społeczeństwo demaskuje się jako teatr marionetek, w którym ludzie plączą się w niciach własnych przesądów".*

Taka jest współczesność życia i teatru widziana na najnowocześniejszej scenie zachodniego Berlina. Ucieczka od rzeczywistości, od wszelkiego konkretu, wszechwładne panowanie abstrakcji, zza której wyziera pustka, bezsens i lęk.

Berghahnowi recenzentowi *Frankfurter Hefte* nie podoba się oczywiście ideowy kierunek pracy teatralnej we wschodnim Berlinie, jej ścisły związek z życiem politycznym i społecznym. Mimo to przyznać musi, że odbywa się tu solidna artystyczna praca, posiadająca wielkie znaczenie dla przyszłości teatru.

Uwagę przyciąga przede wszystkim Berliner Ensemble Bertolta Brechta, wchodzący w skład czołowej sceny NRD, Deutsches Theater i jego filii, Kammerspiele. Inscenizacje Brechta, choć niezbyt liczne, wywierają — zdaniem recenzenta wpływ na inne sceny wschodnio-berlińskie. Brechtowi udało się zrealizować swój własny postulat, stworzyć *„styl przedstawienia, który łączyłby artyzm z naturalnością".* Ujawnia się ten styl nie tylko w „scenach ludowych", z których Brecht wyszedł. Widoczny jest również w Langhoffa inscenizacji *Don Karlosa* Schillera, w pracy nad sztukami rosyjskimi, w *Minnie von Barnhelm* Lessinga czy też w *Cnotliwej Marcie* Tirso da Molina w teatrze Am Schiffbauerdamm. *„Rozwinął się styl gry i reżyserii, który w równym stopniu umożliwia przyswojenie Schillera i Shakespeare'a, jak znalazł w nim swoje adekwatne artystyczne medium epicki teatr Brechta".* Kto chce wiedzieć coś o szansach rozwojowych współczesnego teatru, winien, zdaniem zachodnio-niemieckiego krytyka, gruntowniej poznać ten, teoretycznie zresztą wyczerpująco opisany, nowy styl wypracowany przez Brechta.

Zastanawiając się nad przyczynami osiągnięć teatrów wschodnio-berlińskich, pierwszą i zasadniczą przyczynę widzi Berghahn w wyraźnej społecznej koncepcji inscenizacji, w zdumiewającej zgodności teorii z praktyką. Sukcesy tych inscenizacji nie byłyby do pomyślenia bez — poprzedzających próby — wnikliwych dyskusji ideologicznych, których dominantą jest teoretyczno-społeczny stosunek do zagadnień współczesności. Taka dominanta jest jednak w zasadzie słuszna, ponieważ prawdziwy teatr zawsze mówił o życiu społecznym i był zawsze ściśle związany z uwarunkowaniami społecznymi i politycznymi.

Jeśli leitmotiwem inscenizacji *Don Karlosa* czyni się wizję nowego państwa markiza Posa, nie zadaje się tym jeszcze gwałtu dziełu Schillera. Właśnie społeczny punkt widzenia w inscenizacji wydobywa dopiero często pełną artystyczną wartość dzieła. Innym przykładem artystycznego zwycięstwa społecznej koncepcji było w okresie festiwalu dzieło Anny Seghers *Proces Joanny D'Arc w Rouen 1431.* Tendencja jego mogłaby się wyrazić w motto „Ami go home", znakomita psychologia scen ludowych i ich świetne odtworzenie na scenie uczyniło z tej kroniki w 14 obrazach o atmosferze starofrancuskich miniatur widowisko niezwykle interesujące i doskonały przykład stylu epickiego na scenie. Nie miało to, podobnie jak teatr Brechta, nic wspólnego z dramatem, za to wiele z dobrym teatrem.

Nawet satyryczna komedia Hainara Kipphardta, dramaturga Deutsches Theater, pt. *Poszukiwanie Szekspira* interesowała — niezależnie od śmiałej samokrytyki (biurokracja partyjna, szal planowania, karierowiczostwo) — ciekawą robotą dramaturgiczną. Oparta na ogół o wypróbowane wzory komediowe, w szczegółach np. w wprowadzeniu przyśpiewek, wykazywała i ta komedia wpływ społeczno-ludowych przemyśleń Brechta i dawała wspaniałe pole do popisu aktorom.

Jest jeszcze i druga przyczyna sukcesów scen wschodnio-berlińskich. Widzieć ją należy w ciągłości artystycznej pracy.

Nad inscenizacją pracuje się tak długo, aż oszlifuje się ją do końca. Trzy miesiące potrzebował Langhoff dla swego 4½-godzinnego *Don Karlosa.* Nie jest to za wiele, jeśli chce się w teatrze zdziałać coś istotnego, lecz któraż ze scen zachodnich — z żalem zapytuje Berghahn, mając na myśli rozpanoszony na zachodzie komercjalizm — może poświęcić tyle czasu na jedną inscenizację? Brecht mógłby zapewne zbijać kokosy na zachodzie, lecz tylko na wschodzie ma on to, na czym mu przede wszystkim zależy: możliwość pracy ciągłej i twórczego eksperymentowania. O takim „drobiazgu" jak atmosfera ideowa komentator zachodni oczywiście zapomniał.

*

Wyraźna koncepcja społeczna i ciągłość pracy artystycznej — właśnie tego nie mają sceny zachodnie. Dlatego nie zdołały one stworzyć, jak na wschodzie, konsekwentnego własnego stylu. Trafiają się próby w tym kierunku, bywają nawet próby udane — widzieliśmy już, co krytyk zachodni pod tym rozumiał — lecz częstsze o wiele są inscenizacje poronione. Dyskusja na naradzie dramaturgów w okresie festiwalu wykazała u wielu ludzi teatru brak odpowiedzialności zarówno w sprawach repertuaru, jak i artystycznej twórczości. Głośni autorzy jak Max Frisch czy Friedrich Dürrematt, autor *Mississipi,* nie mieli powodów do zadowolenia z inscenizacji swych sztuk. Sofoklesowska *Antygona* w Teatrze im. Schillera przy wykorzystaniu pełnego dynamiki przekładu Hoelderlina została wystawiona w sposób rażąco statyczny. Wielu przedstawieniom brak prawdziwie teatralnego fluidu, a przyczyna tkwi przeważnie w tym samym, w uzasadnionym komercjalną postawą braku ciągłości artystycznej pracy: większość inscenizacji za wcześnie ogląda światło rampy.

Niezwykle wymowny jest i sprawozdawcy *Frankfurter Hefte* zarówno jego entuzjazm dla nielicznych „sukcesów" elitarnych przedstawień surrealistycznych, jak i jego żale nad większością bezstylowych przedstawień w teatrach zachodniego Berlina. I jak znamiennie kontrastują one z mimowolnym, lecz rzetelnym uznaniem dla teatru Brechta i tego stylu, zarazem artystycznego i naturalnego, jaki pod jego wpływem wypracowały i nadal wypracowują sceny wschodnio-berlińskie. Okazuje się, że błędna postawa społeczna prowadzi do rozkładu sztuki, podczas gdy słuszna idea prędzej czy później odbija się korzystnie i w płaszczyźnie artystyni.

Oprac. na podstawie artykułu „Von den Elementen heutigen Theaters", „Frankfurter Hefte", nr 11.

Redaguje Zespół.
Prenumerata miesięczna 4 zł. Kwartalna 12 zł. Adres Redakcji i Administracji: Mokotowska 43; tel. 8-60-11 (15). Zamówienia i wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie urzędy pocztowe oraz listonosze. Zakłady Drukarskie i Wklęsłodrukowe RSW „Prasa" W-wa, Marszałkowska 3/5. Zam. 719. 5-B-150037

KRZYSZTOF TRABERT

„PIĄTKA Z ULICY BARSKIEJ"

OMÓWIENIE „Piątki" zacznę od stwierdzenia oczywistego już faktu, że film ten odbiega od swego literackiego pierwowzoru, że jest filmową relacją problematyki powieści. Zarówno w jednym, jak i w drugim dziele zasadniczym tematem jest sprawa uratowania przez ludowe państwo chłopców z

ulicy Barskiej, dla których zda się nie było nadziei na ratunek z ponurego kręgu bandytyzmu i dywersji; ale chociaż każde z tych dzieł przemawia swoim odrębnym, indywidualnym językiem, każde relacjonuje te sprawy w sposób artystyczny i wzruszający.

Kazimierz Koźniewski, autor powieści i współautor scenariusza do omawianego filmu, tak pisze o pracach adaptacyjnych: „Osobiście stwierdzić muszę, że największą satysfakcją, jaką wyniosłem z współpracy z Al. Fordem nad filmową adaptacją mojej powieści, był fakt, iż zasadnicza koncepcja „Piątki", linia rozwoju psychicznego i ideowego bohaterów, jej tendencje zostały w scenariuszu i scenopisie utrzymane bez najmniejszych zmian, natomiast w nader licznych wypadkach fabularna dokumentacja tych procesów została dokonana za pomocą innych wydarzeń. Ale to tylko wzbogaciło temat „Piątki z ulicy Barskiej" („Kwartalnik Filmowy" nr 9, str. 59).

Zapewne wszyscy pamiętają rozbudowany materiał fabularny książki Koźniewskiego: bogactwo sytuacji, wielomiejscowość akcji, duża ilość bohaterów (zwłaszcza drugoplanowych), pełne wątki fabularne każdej z tytułowych postaci, nierówność stylu książki (niemal reportażowe partie, szkice obrazowe). I to porównanie powieści z wersją ekranową podsuwa nieodparty wniosek, że ukształtowanie materiału scenariusza szło przede wszystkim drogą eliminacji, która pozwoliła na stworzenie jednolitej, barwnej i wartkiej fabuły filmowej.

Scalona postać licznych opiekunów i wychowawców w osobie Wojciechowskiego pozwoliła na dobitne zaakcentowanie tej idei, którą on reprezentuje, w imię której podjęto walkę o przywrócenie chłopców społeczeństwu. Eliminacja przeżyć wszystkich bohaterów na rzecz dwóch: Marka i Kazka pozwoliła na bardziej sugestywne sylwetki, chociaż pozostałych nie tracimy z oczu, a ich perypetiami zajmujemy się w chwili, gdy rolę gra „cała piątka". Przemiany tej dwójki są jakby typowe dla pozostałych, a o cechach indywidualnych tych zaszłych przemian dowiadujemy się podczas spotkań całej grupy. Niemożność śledzenia tych przemian u każdego z osobna podyktowana była koniecznością dramaturgiczną — tylko Kazek i Marek pracują na trasie W—Z, pozostali w innych miejscach. A pracę każdego środowiska trzeba było ukazać jak najbardziej sugestywnie, gdyż od tego zależały wewnętrzne przemiany chłopców. Tylko pasjonujące i wielkie sprawy mogły wciągnąć ich w orbitę swego działania i wpływu. A niestety film ma określony standart czasowy — i w jego ramach można było pokazać prawdziwie tylko jedno miejsce. Miejscem tym stała się trasa W—Z, symbol wspaniałej budowy warszawskiej owych lat. I ta trasa W—Z w filmie Forda, to chyba pierwszy w naszej kinematografii niekłamany, nie jakiś pretekstowy i uboczny obraz miasta i pierwszy rzetelnie spłacony przez sztukę dług wobec tej budowy naszych dni.

I nie można się dziwić chłopcom, że porwał ich ten czar i wigor, bo dla każdego z nas, siedzących na widowni, budowa trasy W—Z jest urzekająca. Ale ta pochwała bynajmniej niech nie sugeruje, że trasa W—Z jest bohaterem filmu — jego głównymi bohaterami są ludzie pracujący na tej trasie. Bo film „Piątka z ulicy Barskiej" to film o ludziach, a nie o sprawach i w tym leży jego wielkość, jego novum w polskiej kinematografii o problematyce współczesnej. Dynamika budowy ukazana jest przez bohaterów i to nie tylko przez umiejscowienie ich w wydarzeniach tam zachodzących, ale przez ukazanie ich osobistego udziału w tych wydarzeniach. W filmie nie są istotne doskonałe panoramiczne jazdy kamery po terenie budowy i nie one wyznaczają wielkość trasy, ale przemiany Kazka i Marka w trakcie tej budowy, ich obraz, w którym przełamuje się stosunek do nowej rzeczywistości, jak odchodzą od fałszywej romantyki zbrodni pociągnięci romantyką naszej rzeczywistości. Poprzez ich przemiany widzimy wielkość budowy, jaką jest trasa. Na tym polega głęboki realizm filmu Forda, tu tkwią istotne walory jego dzieła.

Do najbardziej mocnych i drapieżnych stron w książce Koźniewskiego należały te, które wnikały do wnętrza bohaterów, analizowały ich załamania, zwątpienia, te które ukazywały ich u „kresu nocy". Film Forda te wszystkie sprawy zaostrzył i pogłębił, jeszcze bardziej przeniknął psychikę bohaterów. Nie zawahał się pokazać ich oblicza w chwilach najciemniejszych wbrew wszystkim lakierowanym uśmiechom dotychczasowych bohaterów współczesnych filmów polskich. Przecież ta banda dzikusów wyposażona jest niemal we wszystkie cechy ludzi potępionych i wyklętych przez społeczeństwo. A jednak twórcy przeprowadzają ich przez te wszystkie dzielące bariery, nie odbierając po drodze nic z indywidualnego rysunku chłopców — po drodze został tylko osad odziedziczony po tragicznych latach okupacji. W procesie przekształcania ich na pozytywnych bohaterów uniknięto wszelkiej sloganowości. Mówiłem, że takich złych bohaterów dotychczas nie było, ale również nie było takich pozytywnych. Nie widziałem jeszcze w filmie polskim o współczesnej tematyce postaci tak głęboko ludzkiego murarza, który potrafiłby brać podopiecznych w cugle, wymyślać, a gdy potrzeba dodawać otuchy słowami prostymi i pięknymi jak język codziennych wydarzeń.

Kazimierz Brandys w jednym ze swoich felietonów pisał: „Czas płynący w naszym kraju jest twórczy i mądry, jest energią porywającą za sobą myśli i czyny ludzkie". Można powiedzieć, że Aleksander Ford w sposób wysoce artystyczny potrafił ten czas odtworzyć na ekranie. Dał nam film oparty o trwałe podstawy reżyserskiego kunsztu, kunsztu o wyraźnych indywidualnych cechach. Czy jego artystyczne koncepcje są bezbłędne? Nie. Jest nawet sporo błędów. Są większe zastrzeżenia (jak np. w wielu momentach brak płynności akcji, chropowatość narracji) i mniejsze (jak anielskie chóry w ilustracji muzycznej), ale one nie przysłaniają wartości filmu i nie o nich mówić należy w chwilach radosnej pochwały tego dzieła. Czas na analizy przyjdzie później, dziś oddajmy głos wzruszeniom, one bowiem wyznaczają istotną rangę dzieła sztuki

„OMNIBUS" CONTRA OMNES
CZYLI PARĘ UWAG O PARU UWAGACH NA TEMAT PIĄTKI

Z ogromnym zainteresowaniem przeczytałem artykuł Zygmunta Kałużyńskiego pt. „Parę uwag w związku z „Piątką z ulicy Barskiej" (Nowa Kultura, nr 12 — 208). Jest to artykuł dyskusyjny, w którym autor „Podróży na Zachód" w sposób bezdyskusyjny poszerza skalę swoich publicystycznych kompetencji. Na czym ten człowiek się nie zna!

Na filmie — też. A ponieważ i ja się nie znam, więc próba polemiki z mojej strony będzie konfrontacją wrażeń widza z wrażeniami widza. Może się to na coś przyda w dyskusji, którą na pewno artykuł Kałużyńskiego wywoła. Gwarantuje to jego ostrość polemiczna. Chwilami ma się wrażenie, że Kałużyńskiego zgniewała zgodność pochwalnych opinii. Cóż to tak wszyscy krzyczą jednogłośnie: „Sursum Forda". Trzeba dla zamanifestowania przekornej oryginalności przejechać się w pospiesznym raidzie po wszystkich zbyt zgodnych krytykach. „Omnibus" contra omnes!

Zaniechajmy jednak dochodzenia przyczyn, które pchnęły autora do popełnienia artykułu. Ważniejsze są jego skutki. Wychodząc ze słusznego założenia, że niewłaściwą rzeczą jest stosowanie w krytyce filmowej instrumentów dętych, Kałużyński w energicznej akcji przywracania „Piątce" jej „właściwych proporcji", popełnił wiele zabawnych gaff, które skłonny jest uważać za uargumentowane twierdzenia. Niech nam będzie wolno nad niektórymi z nich postawić powątpiewające pytajniki.

1. Kałużyński wysuwa przeciw „Piątce" zarzut nietypowości. Początkowo argumentuje: nietypowe, bo sensacyjne. Później jednak reflektuje się, że wtedy i „Otello" byłby nietypowy. Więc uzasadnia: „sensacyjność „Piątki" nie byłaby zarzutem, gdyby stanowiła tło dla codziennej prawdy życia młodych warszawiaków". Słuszniejsza jest chyba odwrotność takiego twierdzenia. Codzienność prawdy życia młodych warszawiaków musi być tłem dla sensacyjności ich jednorazowej tragedii. Sensacyjność traktowana jako tło jest zabiegiem antyrealistycznym, jest odwróceniem logicznego układu planów rzeczywistości.

Lansowanie tezy Kałużyńskiego to tyle co forsowanie twierdzenia, że np. walące się pod naporem trzystu bezrobotnych kobiet schody mają być tłem dla ukazania codzienności życia, kiedy właśnie to tragicznie sensacyjne wydarzenie nie jest tłem dla codzienności, lecz ukazaniem w zdynamizowanym, błyskawicznym akcyjnie skrócie jej zasadniczych nieprawidłowości i sprzeczności. Podobnie rzecz się ma w „Piątce".

2. W analizie wątku miłosnego Kałużyński stwierdza, że miłość Kazka i Hanki przedstawiona jest abstrakcyjnie, bo... nie ma dla niej tu tyle miejsca co w „Nadziei za dwa grosze". Logiki w tym ani za grosz. Na miarę proporcji, jaką wyznacza wątkowi miłosnemu jego ważność w „Piątce" jest on bardzo wyraźnie — choć z konieczności skrótowo — ukazany i rozwinięty. Kałużyński ma pretensję, że młodzi całują się na zabawie sylwestrowej, a potem jest już lato. Ciekawi go, co robili przez te sześć miesięcy. Chyba pracowali i kochali się co najmniej na długość paru kilometrów taśmy filmowej. Odmawianie filmowi praw do skrótowości jest skazaniem filmu na antyfilmowość. No i wtedy można wyśpiewywać żale na temat, czego w filmie nie było. Kałużyński żałuje na przykład, że nie było knajackości warszawskiej zabawy. Ktoś inny może żałować, że nie było na przykład meczu piłkarskiego. Ale co z tego?

3. Kałużyński nie chce (bo nie wierzę, że nie może) zrozumieć wielu rzeczy w filmie oczywistych. Przykładem — cała scena na kursie analfabetów. Świetny dowcip polegał właśnie na tym, że uczestnicy kursu nie posiadając jeszcze umiejętności czytania, ze zrozumieniem doświadczonych ludzi odczytują tajemno sercowy układ między młodą parą. Kałużyński proponuje młodej parze, żeby się porozumiała dyskretną kartką. Mogła? Oczywiście, że mogła. Każdy może zamordować dowcip.

4. Zenon — według Kałużyńskiego — jest „absolutnie schematyczny". Oto jeszcze jedno pojęcie absolutu, jeszcze jeden termin, który nic nie mówi, lub mówi tyle, co półschematyczny, czy ćwierćschematyczny. Kałużyński wmawia w Zenona, że Zenon nie zauważył zmiany poglądów podległej sobie grupy chłopców. Niestety, to Kałużyński nie zauważył, że Zenon zauważył. Vide: scena w aucie przedstawiciela obcej agentury.

5. Kałużyński twierdzi, że film „nie pokazuje żadnej przemiany", że „chłopcy od pierwszej chwili pragną zostać zacnymi", że „tylko na to czekają, tylko o to proszą". Jasne, prawda? W związku z tym mordują Radziszewskiego, ponawiają przysięgę wierności bandycie itd. Kałużyński powiada, że „nie widzimy w nich walki, niepewności, odmiany..." Czego oczywistym dowodem jest ich — mimo wszystko — udział w akcji wysadzenia tunelu. Kałużyński powiada, że „gdy biegiem, uradowani opuszczają salę sądową, wiadomo, co się musi zdarzyć i podobnie biegiem można by opuścić kino". Przyjmujemy to jako samochwalstwo krytyka, który każe nam wierzyć w swoją wręcz proroczą domyślność.

6. Kałużyński utrzymuje, że problem pięciu chłopców to problem „członków bandy politycznej, składających potajemną przysięgę organizacyjną". Znowu za duża domyślność. Chłopcy są wykorzystywani przez bandę, ogłupieni, ale nie są — mimo przysięgi — członkami bandy. Chyba tylko formalnie. Służą Zenonowi nie dla idei, lecz z braku idei. Ich problem jest jakoś spolszczonym problemem bezprizornych.

7. Wytykając błędy topografii Kałużyński zarzuca filmowi, że z mieszkań chłopców „wychodzimy stale na tę samą uliczkę". Konkretnie: jest to uliczka Barska. Oczywiście, realizatorzy zbłądzili. Powinni pokazać, że chłopcy, którzy mieszkają na tej samej ulicy, nie mieszkają na tej samej ulicy, albo że ta sama ulica to nie jest ta sama ulica. Wtedy byliby w porządku wobec Kałużyńskiego.

8. Kałużyński obliczył, że „połowa akcji odbywa się w fantastycznych kanałach". Coś źle z rachunkami. Wynika z tego bowiem, że jedna druga równa się jednej ósmej lub jednej szóstej. Niedostatecznie. Siadać.

9. Kałużyński z miną zblazowanego bywalca twierdzi, że najnudniejszą sceną jest pogoń Kazka za Zenonem w końcowej fazie filmu. Nudziarstwa tej sceny dowodzi niewątpliwie fakt, że przy jej wyświetlaniu wielu widzów unosi się niemal z krzeseł. Czy wraz z Kałużyńskim unoszą się z oburzenia nad brakiem emocji w tej scenie?

10. Kałużyński w swoim artykule atakuje barwę filmu: „niebieska farbka do bielizny i brunatna sepia". O efektach świetlnych pisze: „ilekroć kto zapala zapałkę w ruinach, zjawia się zaraz reflektor z kręgiem światła, tak, że wydaje się czasem, że słyszymy przytknięcie kontaktu w kabinie elektrotechnika". Nie znam się na tym. Ale podobno znają się na tym krytycy filmowi. Oto jeden z nich (Jerzy Płażewski w „Życiu Literackim" z dnia 14 marca br.) pisze o barwie: „sepiowe dominanty barwne nadały temu kolorowemu filmowi nastrój powagi i skupienia". A o efektach świetlnych: „operatorzy odmawiali sobie malowniczych kompozycji i wymuskanych efektów świetlnych, by najlepiej wyrazić treść". I bądź tu mądry: kto jest znawcą, a kto nie, jak z kompetencjami?

...No, ale dosyć. Tych kilka uwag polemicznych jest złożeniem przez laika trzech groszy do dyskusyjnej puli. Warto dyskusję rozegrać jak najbardziej serio, by wzbogacić nasze rozumienie świetnego filmu polskiego, jakim jest „Piątka", a przy okazji dowieść, że nie zawsze dobrą drogą jedzie „omnibus" contra omnes".

Z. L.

KILKA SŁÓW

o muzyce

III FESTIWAL MUZYKI RELIGIJNEJ WE WROCŁAWIU

Wspominaliśmy już o koncertach muzyki religijnej odbywających się w katedrze wrocławskiej. Obecnie, w okresie Wielkiego Postu, odbywa się trzeci festiwal muzyki religijnej. Różni się on o tyle od poprzednich, które miały miejsce w roku 1952 i 1953, że wprowadzono pewną równowagę między utworami wokalnymi i organowymi. W latach poprzednich przeważała muzyka organowa. Program festiwalu przewiduje klasyczną oraz współczesną muzykę religijną i to zarówno kompozytorów polskich jak i zagranicznych. Np. w pierwszym koncercie w dn. 7 marca na szczególną uwagę zasługuje występ chóru, który wykonał utwory kompozytorów polskich z XVI wieku: Wacława z Szamotuł, „Już się zmierzcha" i Mikołaja Gomółki „Pana ja wzywać będę", oraz koncert organowy prof. Chwedczuka. (Bach, Bossi).

Program drugiego koncertu, który odbył się 14 marca obejmował m. in. utwory Bacha, Mozarta, Naniniego, Szarzyńskiego w wykonaniu Stefanii Woytowicz, Irmy Thenior, prof. Szabelskiego, prof. Zimoląga oraz Katedralnego Chóru.

Na trzecim z kolei koncercie wykonano utwory kompozytorów z XVIII i XIX w. oraz utwory z zakresu muzyki współczesnej.

Czwarty koncert należy chyba do najciekawszych, zarówno pod względem różnorodności i bogactwa programu jak i doboru wykonawców. Przeważała w nim muzyka nowoczesna: m. in. utwory Cesara Franca, G. Pierne, O. Messiaen, B. Poradowskiego.

NOWY ZESPÓŁ PIEŚNI I TAŃCA „ZAGŁĘBIE"

Przy Domu Kultury Związku Zawodowego Górników w Sosnowcu powstał ostatnio 140-osobowy zespół pieśni i tańca „Zagłębie", składający się z 100-osobowego chóru i 40-osobowego baletu. Kierownictwo literackie nad tym zespołem objął literat Jan Pierzchała.

Nowozorganizowany zespół rozpoczął już przygotowania do udziału w Festiwalu zespołów artystycznych.

X SYMFONIA D. SZOSTAKOWICZA

W Moskwie i Leningradzie wykonano X Symfonię D. Szostakowicza. Nowa symfonia znakomitego radzieckiego kompozytora wywołała duże zainteresowanie zarówno wśród muzyków radzieckich, jak i szerokich rzesz słuchaczy oraz ożywioną dyskusję.

Na łamach miesięcznika „Sowietskaja muzyka" (marzec 1954) dyskusję zainaugurował wybitny kompozytor radziecki A. Chaczaturian. Omawiając szczegółowo zarówno pod względem muzycznym jak i ideowym nowy utwór Szostakowicza Chaczaturian m. in. pisze: „Przede wszystkim jest t o p r a w d z i w a s y m f o n i a, tj. utwór o wielkiej życiowo-optymistycznej idei oraz głębokiej emocjonalnej i filozoficznej treści. Cztery części Symfonii zawierają cały świat jasnych, tragicznych, smutnych, lirycznych oraz triumfalnych i radosnych obrazów".

EUGENIUSZ SUCHOŃ, KOMPOZYTOR „KRUTNIAWY" W POLSCE

W marcu br. bawił w Polsce wybitny kompozytor czechosłowacki Eugeniusz Suchoń. Celem wizyty Suchonia było zapoznanie się z twórczością muzyczną oraz życiem muzycznym w Polsce. Bogata twórczość Suchonia zawiera m. in.: szereg utworów kameralnych (sonata na skrzypce i fortepian, tria, kwintet), symfonicznych, wśród których „Suita balladowa" została nagrodzona nagrodą miasta Bratysławy (1937 r.), muzykę do dramatu Stodoli pt. „Król Swatopluk" (nagroda krajowa 1938 r.), kantatę „Psalm Podkarpackiego Kraju" (I nagroda Umeleckiej Besedy w Pradze — 1938 r.), operę „Krutniawa" (I nagroda państwowa — 1951 r.), jak również szereg pieśni masowych i in. Obecnie E. Suchoń pracuje nad wielką operą historyczną z czasów Wielkich Moraw. Szczególną popularnością cieszy się opera „Krutniawa", której setne przedstawienie odbyło się niedawno w Pradze. Słuchacze polscy mieli możność poznania tej opery w audycji Polskiego Radia.

W związku z pobytem E. Suchonia w Polsce, Związek Kompozytorów Polskich zorganizował w dniu 22.III br. w Warszawie koncert muzyki czechosłowackiej.

o filmie

VII MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL W CANNES

Na tegorocznym VII Festiwalu Filmowym w Cannes, który odbędzie się w okresie od 25—9 kwietnia br. wyświetlane będą następujące filmy polskie: „Piątka z ulicy Barskiej", „Stare Miasto", „Kodeks Behema" i „Koziołeczek". Filmowców polskich na festiwalu reprezentują: Stanisław Albrecht, Aleksander Ford, Kazimierz Koźniewski, Aleksandra Śląska oraz stały przedstawiciel kinematografii polskiej we Francji, J. Korngold.

MAŁŻONKA CHAPLINA ZRZEKŁA SIĘ OBYWATELSTWA AMERYKAŃSKIEGO

Małżonka wybitnego aktora i reżysera filmowego Charlie Chaplina po przyjeździe do Londynu zrzekła się obywatelstwa amerykańskiego i przyjęła brytyjskie. Pani Chaplin, córka amerykańskiego dramaturga O'Neill powzięła tę decyzję na znak solidarności z mężem, który postanowił już nigdy nie wracać do Stanów Zjednoczonych. Jak wiadomo Chaplin zachował obywatelstwo brytyjskie, mimo, że większą część swego życia spędził w Stanach Zjednoczonych.

Chaplin przygotowuje się obecnie do nakręcania filmu o Mc Carthym, który ma wyrażać te same tendencje jak jego sławny „Dyktator". W głównej roli filmu, który zostanie nakręcony w Anglii, wystąpi sam Chaplin.

DEMONSTRACJE PRZECIW WYŚWIETLANIU FILMÓW VEIT HARLANA

W Berlinie zachodnim wyświetlany jest obecnie nowy film hitlerowskiego reżysera Veit Harlana, twórcy rasistowskiego filmu „Żyd Süsse". Przed kinami, które wyświetlają nowy film „Gwiazdy nad Colombo", codziennie mają miejsce burzliwe demonstracje berlińczyków domagających się zakazu i bojkotu filmów Harlana.

o teatrze

WOLTER W TEATRZE LUDOWYM

„Syn marnotrawny", dość mierna i trącąca myszką komedyjka Voltaire'a, żyje w naszej literaturze dzięki interesującemu przeniesieniu jej na stosunki polskie oraz dzięki świetnemu, żywemu językowi tłumacza, Stanisława Trembeckiego. Reżyseria Wł. Hańczy w Teatrze Ludowym umiała nadać przedstawieniu pewien rytm, w którym szybkie i żywe sceny komiczne przeplatały się z powolniejszymi, „tkliwymi", natomiast tam, gdzie łączyła komizm z „czułością", nie wykazała, niestety, dobrego smaku. W zespole, grającym i mówiącym wiersz dość nierówno, lepsi byli (poza rolą Siecieha) młodzi, wśród których warto wyróżnić L. Łączyńską (Elżunia) i A. Kowalczyka (Walery). Scenografia Z. Wierchowicza dość nieoczekiwanie rozbiła domyślną jedność miejsca komedii przez przeniesienie akcji aktu środkowego z wnętrza dworku na dwór.

„GRACZE" JAKO WARSZTAT REŻYSERSKI W TNW

Teatr Nowej Warszawy rozwija jako scena szkolna żywą działalność. Po niedawnym Poranku Poetyckim Majakowskiego ujrzeliśmy w marcu pokaz szkolnego warsztatu reżyserskiego słuchaczy III roku PWST, St. Bielińskiego i A. Makarewicza. Praca młodych reżyserów wypadła interesująco, utrzymując w przezabawnej jednoaktówce Gogola do końca moment niespodzianki, a obsada zawodowa: T. Kondrat, T. Surowa, K. Leszczyński, Z. Lubelski, K. Pągowski, B. Pawlik, L. Kozłowski, L. Ordon wraz z Z. Leśniakiem — dała prawdziwy koncert niezwykle wyrównanej gry aktorskiej.

„DROGA PRZEZ MĘKĘ" OPERĄ

Na motywach głośnej powieści Aleksego Tołstoja „Droga przez mękę" osnuł nową operę kompozytor radziecki A. Spadavecchio. Operę z librettem J. Kellera wystawił niedawno Teatr Opery i Baletu w Mołotowie.

KSIĄŻKĘ WSPOMNIEŃ O ANTOINE'IE

założycielu głośnego naturalistycznego Théâtre Libre w Paryżu napisał powieściopisarz i autor dramatyczny, a zarazem ojciec znanego aktora Mattei Roussou. Przez 40 lat obcował on z bliska z wielkim aktorem, a stosunek autora do dyrektora teatru zamienił wkrótce na inny, lekarza do pacjenta. Nowa książka rozwiewa część fałszywych legend, zwłaszcza o Antoine'ie jako człowieku. Roussou przytacza niejeden przykład jego delikatności i subtelności.

o plastyce

WYSTAWA RENATO GUTTUSO W WARSZAWIE

27 marca została otwarta w Zachęcie wystawa popularnego współczesnego plastyka włoskiego — Renato Guttuso. Prace Guttusa zyskały sobie sympatię w Polsce m. in. dzięki ilustracjom do książki Stryjkowskiego „Bieg do Fragala", za które artysta ten został nagrodzony w 1952 r. polską Nagrodą Państwową. Na wystawie w Zachęcie znajdujemy zarówno obrazy olejne, jak i szkice graficzne. Pasja twórcza artysty, ukazywanie tragicznego oblicza dzisiejszych Włoch, sceny wzięte bezpośrednio z życia ludu — robotników i chłopów, świadczą o rewolucyjnej postawie artysty.

ODKRYCIE WE FLORENCKIM KOŚCIELE

W kościele św. Hilarego we Florencji odkryto cenny obraz z XIII w. przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem i dwoma świętymi. Dzieło zostało odkryte zupełnie przypadkowo podczas dokonywania prac rekonstruktorskich w kościele. Dwóch robotników uderzając młotami w ścianę usłyszało w pewnym miejscu, że ciosy ich dźwięczą głucho. Po odbiciu muru okazało się, że znajduje się tam skrytka, w której spoczywa malowidło doskonale zachowane. O losach jego nic nie wiadomo. Obecnie obraz podlega troskliwym zabiegom konserwatorskim, aby zająć miejsce na ścianie Muzeum Florenckiego.

DON KICHOT W PLASTYCE

Interesująca wystawa została otwarta w paryskiej Galerie Alexandre, mianowicie zebrano tam różne wizerunki „błędnego rycerza" wykonane przez dwunastu plastyków hiszpańskich znajdujących się na emigracji, mianowicie: Floris, Dominguez, Miguel Hernandes, Blasco Mentor, Xavier Oriach, Santi Suros, Rey Vila, Hinsberger, Gran Sala, La Torre, Lopez, de Madrazo. Dzięki ich pracom można ujrzeć Don Kichota w różnej postaci, kształcie i kolorze. Wystawa ta jest równocześnie ciekawym eksperymentem i pozwala stwierdzić jak różnym konkretyzacjom podlega postać bohatera utworu literackiego.

WYSTAWA DIEPMINH-CHANA W BRNIE

W piątek dnia 12 marca rb. została otwarta w Domu Sztuki w Brnie wystawa wietnamskiego malarza Diepminh-chana, zorganizowana staraniem Centralnego Związku Czechosłowackich Artystów Plastyków. Liczni zwiedzający z entuzjazmem powitali artystę, który przybył do Brna, aby wziąć osobiście udział w otwarciu wystawy.

o wszystkim

TRZY NIE WYDANE LISTY G. K. CHESTERTONA

Angielski tygodnik katolicki „Tablet" opublikował trzy nie wydane dotychczas listy G. K. Chestertona do Maurycego Baringa. Listy te pochodzą z okresu nawrócenia się wielkiego pisarza angielskiego na katolicyzm. Rzucają one ciekawe światło na rolę, jaką w tym nawróceniu odegrała podróż Chestertona i jego żony do Palestyny.