ODRODZENIE

TYGODNIK

Cena 25 zł | Warszawa, dnia 20 listopada 1949 r. | Rok VI Nr 47 (260)

LEOPOLD STAFF

NÓW

Stałem w słońca zachodzie jak płomień
Rudozłoty, wysoki i chwiejny.
Za mną leżał szlak drogi przebytej,
Jak ja pusty, martwy, beznadziejny.

A przede mną piętrzyło się wzgórze,
Jak nadzieja, wiara, obietnica.
Choć spóźniłem się o pięć stuleci,
Tam powitam młody nów księżyca.

Gdy o zmierzchu ponad moją głową
Noc zaczęła swój trupi lot sowi,
Na tym wzgórzu rozstałem się z sobą
I podałem rękę księżycowi.

Mao-Tse-Tung

O krytyce literackiej

Dla kogo piszemy?

Wśród naszych towarzyszy są jeszcze tacy, którzy reprezentują pogląd, że rewolucyjna literatura nie jest dla ludu, ale dla wyzyskiwaczy i ciemiężców.

Istnieje literatura dla wyzyskiwaczy i ciemiężców. Jest literatura dla klasy obszarników — to jest feodalna literatura; istnieje literatura dla burżuazji — to jest kapitalistyczna literatura; istnieje literatura imperialistyczna, która gloryfikuje uległość; jest nawet taki rodzaj literatury, produkowanej przez tajną policję, która wydawać się może na pierwszy rzut oka bardzo „rewolucyjna", lecz gdy ją przeanalizujemy, okaże się że możemy ją śmiało zaliczyć do jednej z trzech wymienionych kategorii. Nasza literatura musi różnić się zasadniczo od tych wszystkich. To musi być literatura dla narodu.

Co to jest naród? Ponad 90 procent ludności naszego kraju — to robotnicy, chłopi, żołnierze i drobnomieszczanie. Spośród naszych czytelników wymienić musimy na pierwszym miejscu robotników — klasę, która przewodzi rewolucji. Za nimi idą chłopi — główny i najbardziej zdecydowany nasz sprzymierzeniec. Trzecią grupę czytelników stanowią uzbrojeni robotnicy i chłopi — żołnierze Ósmej Armii, Nowej, Czwartej Armii i innych sił zbrojnych naszego narodu — jądro naszych sił bojowych. Czwartą — są dolne warstwy drobnomieszczaństwa, również sprzymierzone z nami, które jeszcze długo będą z nami współdziałać. Te cztery grupy obejmują olbrzymią większość ludności Republiki Chińskiej — dlatego możemy je nazwać narodem.

Wielu naszych towarzyszy nie znalazło jeszcze właściwej odpowiedzi na pytanie, z jakich środowisk wywodzić się mają ich czytelnicy. Liczni spośród nich zużywają najwięcej czasu na studiowanie inteligencji, na analizę jej psychologii, na opisywanie i odpowiednie jej grzechów. Jeśliby taką analizę przeprowadzono ze stanowiska klasy robotniczej, wszystko byłoby w porządku. Ale tak nie jest. Oni piszą z punktu widzenia dolnych warstw drobnomieszczaństwa i dzieła ich są wyrazem „samowiedzy" drobnomieszczaństwa. Brak im kontaktu z robotnikami, chłopami i żołnierzami. Słabo ich rozumieją, nie często studiują i niewielu spośród nich mają przyjaciół. Jeśli nawet ich opisują, nie można się oprzeć wrażeniu, że mamy przed sobą poczciwych drobnomieszczan przebranych za robotników. Ci towarzysze całym swoim zadkiem siedzą po drobnomieszczańskiej stronie, albo powiedziawszy bardziej wytwornie, w głębi ich duszy panuje jeszcze niepodzielnie królestwo drobnomieszczaństwa.

Problem, dla kogo piszemy, nie został jeszcze dokładnie i ostatecznie rozstrzygnięty przez tych towarzyszy. Aby to zagadnienie rzeczywiście rozwiązać trzeba ośmiu do dziesięciu lat. Ale bez względu na to, ile czasu potrzeba, musimy zdecydowanie ruszyć do ataku wszystkimi środkami, jakie mamy do dyspozycji.

Pisarze nasi muszą postawić przed sobą zadanie zapuszczenia korzeni głęboko w masy robotnicze, chłopskie i żołnierskie, zadanie opanowania nauki marksizmu-leninizmu, nauki o społeczeństwie, z punktu widzenia robotników, chłopów i żołnierzy. Jedynie w ten sposób stworzyć możemy literaturę rzeczywiście pomocną dla robotnika, chłopa i żołnierza.

Tylko wtedy, gdy potraficie dać wyraz uczuciom ludu, będziecie mogli uczyć lud i jedynie w tym wypadku, gdy potraficie stać się uczniami ludu, będziecie mogli również być jego nauczycielami.

Jeślibyście się uważali sami za nauczycieli ludu, za rodzaj nowej arystokracji, siedzącej na karkach „szarych ludzi", wtedy bez względu na siłę waszego talentu, lud nie będzie was potrzebował.

Krytyka artystyczna i literacka

Jednym z głównych środków walki, jakie mają w swym ręku pisarze i artyści jest krytyka artystyczna i literacka. Niektórzy z towarzyszów zwrócili tu słuszną uwagę na słabe dotychczas osiągnięcia w tej dziedzinie. Zagadnienie krytyki literackiej i artystycznej nie należy do najprostszych i wymaga dokładnej analizy. Zamierzam ograniczyć się tylko do głównego kryterium, na którym ta krytyka winna się opierać.

Istnieją dwa kryteria dla krytyki literackiej i artystycznej. Z punktu widzenia politycznego wszystko to, co popiera walkę wyzwoleńczą i zjednoczenie narodu, wszystko, co zdolne jest dodać ludowi odwagi, wzmóc jego entuzjazm do walki, podtrzymać jego ducha,—wszystko wreszcie, co zapobiega załamaniu się wobec wroga czy w walce o postęp — zasługuje na poparcie. Z drugiej strony musimy odrzucić wszystko, co sprzeciwia się walce o zjednoczenie, co odbiera ludowi wiarę w siebie i przyczynia się do zahamowania postępu. Czy podstawą tego kryterium ma być zamierzenie twórcze (subiektywna intencja pisarza) czy jego następstwo (społeczne oddziaływanie dzieła)? Idealiści bronią pobudek, zaprzeczają zaś ich konsekwencjom. Materialista mechaniczny, przeciwnie, broni konsekwencji, zaprzeczając znaczeniu ich źródeł intencjonalnych. Nie zgadzamy się ani z jednymi ani z drugimi. Myślimy, że główną pobudką twórcy jest: pisać dla ludu. Pobudka ta i jej naturalne następstwo, jakim jest życzliwe przyjęcie dzieła przez jego ludowych czytelników — są, zdaniem moim, nierozłączne. Musimy więc połączyć w naszych utworach te dwie rzeczy. Ocena subiektywnych intencji pisarza — tj. jego pobudek twórczych nie polega na odczytywaniu jego deklaracji ideowych, lecz na zdaniu sobie sprawy z oddziaływania dzieła na czytelników i społeczeństwo.

Społeczne następstwa muszą odpowiadać pobudkom. Dalecy jesteśmy od wszelkiego sekciarstwa w naszej krytyce literackiej i artystycznej. Na płaszczyźnie zjednoczenia i wspólnej walki wyzwoleńczej muszą znaleźć się dzieła, reprezentujące wszystkie tendencje polityczne — jednakże krytyka nasza przywiązuje szczególną wagę do dokładnego ustalenia swych zasad. Musimy surowo krytykować wszelkie dzieła, wyrażające poglądy wrogie sprawie zjednoczenia, wrogie ludowi, antynaukowe, antykomunistyczne. Zarówno zamierzeniem, jak i następstwem tych dzieł jest osłabienie naszej jedności i naszej woli oporu przeciwko agresji. Nawet, gdy chodzi o kryteria estetyczne, niesposób pominąć ich społecznych następstw i oddziaływania. Pisarz czy artysta nie może zaufać wyłącznie własnemu sądowi. Krytyką nasza umożliwi swobodny rozwój wszystkich gałęzi sztuki. Krytyka nasza oparta na zasadach naukowych i estetycznych zapewni również twórczości artystycznej wyższy poziom oraz większe przystosowanie do wymagań szerokiej publiczności.

Sprawdzian artystyczny i sprawdzian polityczny

Istnieje kryterium artystyczne z jednej i kryterium polityczne z drugiej strony. Jaki jest związek pomiędzy nimi dwoma? Polityka nie jest sztuką. Światopogląd nie jest rozprawą o metodzie, obowiązującej w twórczości artystycznej. Zaprzeczamy istnieniu kryteriów politycznych niewzruszonych i niezmiennych, lecz zaprzeczamy również istnieniu niezmiennych kryteriów artystycznych. Istnieją różne kryteria polityczne i różne kryteria artystyczne w zależności od różnic, dzielących społeczeństwa i klasy społeczne. Lecz w każdym społeczeństwie i w łonie każdej klasy społecznej kryterium polityczne stoi na pierwszym, kryterium zaś artystyczne na drugim miejscu. Burżuazja odrzuca zawsze dzieła literackie i artystyczne proletariuszy, bez względu na wartość artystyczną tych dzieł. Proletariusze również zwalczają utwory, pochodzące od burżuazji. Odrzucają oni ich reakcyjną treść polityczną, zajmując się jednakże krytycznym komentowaniem ich strony artystycznej. Dzieło o treści reakcyjnej, pomimo najlepszej nawet wartości artystycznej wywiera szkodliwy wpływ na ludowych czytelników i dlatego musi zostać kategorycznie odrzucone. Cechą wspólną dla sztuki i literatury okresu upadku, — wytworu klasy wyzyskiwaczy — jest sprzeczność, jaka zachodzi pomiędzy ich formą artystyczną a reakcyjną zawartością polityczną. Żądaniem naszym jest jedność polityki i sztuki, jedność rewolucyjnej treści politycznej i najpiękniejszych środków artystycznego wyrazu. Dzieło sztuki, które nie jest dobrym dziełem sztuki nie posiada siły wyrazu mimo najbardziej nawet postępowych tendencji i myśli artysty. Oto dlaczego, zwalczając dzieła sztuki o treści szkodliwej społecznie, nie zgadzamy się również na artystyczne „sloganiarstwo" i deklaratywność. Musimy zdać sobie w całej pełni sprawę ze znaczenia obu tych aspektów dla naszego frontu artystycznego i literackiego.

Powstaje również problem naszych przyszłych czytelników. Czytelnicy naszych pisarzy — to robotnicy, chłopi, żołnierze i ich kadry. Ponieważ tak jest, rodzi się konieczność poznania i zrozumienia tych ludzi. To zbliżenie pisarza do różnych organizacji partyjnych, do życia wsi, fabryki i armii, wymaga bardzo uporczywej pracy. Pisarze nasi mają, oczywiście, swoją pracę zawodową, lecz poznawanie przeróżnych ludzi i najprzeróżniejszych spraw — to również dziedzina ich pracy, dziedzina najważniejsza. W tej dziedzinie pisarze nasi nie mogą poszczycić się osiągnięciami i dlatego nie mogą w pełni rozwinąć swoich talentów. Niektórzy są zupełnie obcy narodowi; piszą językiem intelektualistów i nie rozumieją języka ludu.

Jeśli chcecie, żeby was lud rozumiał, jeżeli pragniecie stopić się w jedno z masami, musicie z pełnym samozaparciem przejść przez długi, a nawet bolesny okres szkolenia.

Chciałbym teraz opowiedzieć wam coś z moich własnych doświadczeń. Byłem niegdyś studentem i nabyłem studenckich przyzwyczajeń. W tych czasach wydawało mi się, że jedynie inteligenci są czyści a robotnicy, chłopi i żołnierze są brudni. Później, gdy stałem się działaczem rewolucyjnym, i żyłem wśród robotników i chłopów, gdy stałem się im bliski a oni mnie bliscy, dopiero wtedy uległy radykalnej zmianie moje mieszczańskie i drobnomieszczańskie sympatie, które wyniosłem z mieszczańskiej szkoły. Gdy porównywałem znowu inteligenta starego typu z robotnikiem lub chłopem — odniosłem wrażenie, że nie tylko myśli tego inteligenta są nieczyste, ale również i jego ciało jest brudne. I jakby nie były czarne od brudu ręce robotnika i chłopa, a ich nogi — cuchnące gnojem krowim, mimo wszystko są oni czyściejsi od ludzi z klasy mieszczańskiej i drobnomieszczańskiej.

Oto, co nazywamy przemianą odczuwania, przejściem z jednej klasy społecznej do drugiej. Jeśli ci pisarze, którzy wywodzą się z inteligencji, pragną, aby ich pisarstwo przyjęte zostało przez masy, to muszą przede wszystkim dokonać w sobie takiej przemiany. Dopóki nie przejdą tego procesu, nie będą mogli stworzyć niczego wartościowego a twórczość ich pozostanie obca i niezrozumiała dla ludu.

Mao-Tse-Tung

Fragmenty przemówienia wygłoszonego przez Mao Tse Tunga na zebraniu artystów i literatów w Yenanie, w 1942 r.

WARSZAWA ▪ WROCŁAW ▪ KRAKÓW ▪ POZNAŃ ▪ SZCZECIN

OBRACHUNEK Z PRZESZŁOŚCIĄ

W numerze poprzednim zamieściliśmy recenzję Osmańczyka z wystawienia sztuki Leona Kruczkowskiego „Niemcy" w Berlinie. W dalszym ciągu drukować będziemy wypowiedzi dotyczące wystawień sztuki Kruczkowskiego w teatrach polskich w Wrocławiu, Krakowie, Poznaniu, Szczecinie. Zaczynamy od przedstawienia warszawskiego.

CZESŁAW RESSAU
brygadier Państwowego Teatru Współczesnego

Robiąc dekoracje do sztuki o Niemcach różnie ją sobie wyobrażałem. Wydało mi się dziwne, że pracuję nad tym, żeby Warszawa widziała znowu na scenie sprawców swego zniszczenia. Po zobaczeniu premiery sztuki odczułem nie tylko przeżytą niedawno brutalność hitlerowskiej okupacji! Zrozumiałem, że i w narodzie niemieckim są inne siły, a nie tylko te co nas krzywdziły.

To, co czułem patrząc na rozgrywające się sceny, umocniło we mnie w stu procentach, że walka o pokój musi być przeprowadzona zwycięsko do końca. Dobrze, że „Niemcy" pokazują, że w tej walce niemieccy profesorowie demokracji są z nami.

TADEUSZ ŁOMNICKI

O „DOBRYCH" NIEMCACH

Teatr Kruczkowskiego tak jak każdy teatr, który podejmuje aktualne zagadnienia teatru życia, nasuwa tyle refleksji, że trudno opędzić się osobistym wspomnieniom.

Niedawne lata okupacji. Pracując jako robotnik kolejowy, spotkałem Niemca, który współczuł nam, Polakom. Nie bał się nawet przeklinać przy nas ustroju hitlerowskiego. Więcej. Mimo że zajmował odpowiedzialne stanowisko — nam przydzielał lekką, łatwą robotę. Takich Niemców każdy z nas w czasie okupacji spotykał. Nie wielu, ale byli. Nazywaliśmy ich dobrymi.

Kiedyś zetknąłem się z żołnierzem-lotnikiem. Było to właśnie wtedy, gdy koszmar okupacji dotknął mnie bezpośrednio i boleśnie. Lotnik nie zgadzał się z polityką Hitlera. Zastanawiałem się wtedy, po co mi opowiada o tym. Czuł widocznie potrzebę wypowiedzenia tego wszystkiego, co czuł jako „porządny człowiek", jako typowy wróg reżimu. Mówił, że ani razu nie strzelił w tej wojnie. Nie wiem, co się z nim stało później.

Ci dwaj Niemcy przypomnieli mi się, gdy na sztuce Kruczkowskiego oglądałem postać Hoppego czy prof. Sonnenbrucha.

Hoppe też mógł być dobrym, gdyby nie epizod z żydowskim chłopcem. Wierzyłby do końca w czystość. Może by i pomagał niektórym. Na Hoppem zaciężyła słabość mieszczaństwa. Brak silnej ideologii. Właściwie chciałby być „dobrym", mieszczańsko dobrym. Ale nawet i ta dobroć wymagała odwagi w tym czasie.

Ten Hoppe w epilogu sztuki marzy o Ameryce. O wygodnym życiu...

Lotnik wierzył w czystość swoich rąk. Przecież nie strzelał. Uparcie pragnął powtarzać innym, że obce są mu czasy faszyzmu. A przecież poleciał na front stalingradzki jako radiotelegrafista. Jakby kierowanie samolotem było czymś innym niż naciskanie spustu, wyrzucającego bomby z tego samolotu.

I on podobnie jak prof. Sonnenbruch wytwarzali sobie świat na własny użytek. Izolowali się, stwarzali fikcję „czystych rąk". Kruczkowski pokazuje nam mechanizm tego spodlenia niemieckiego mieszczaństwa. Daje Hoppemu-zbrodniarzowi cechy ludzkie, prawdziwe. Pokazuje nam klasyczny wytwór hitleryzmu, Willego — SS-mana. Pokazuje Ruth — typowy produkt rozkładu kultury mieszczańskiej. Ruth-artystka też nie czuje się winna. Z okrucieństwem dziecka wbijającego motyla na igłę ogląda obcy sobie świat. Wychowanie i atmosfera sprawiły, że żyje ona jakby w innym świecie. Świecie „Niemców w Europie". Przecież nie widzi nic wspólnego między sobą a Funchette... Mówi, że boi się spojrzeń ludzi w Warszawie, w krajach okupowanych. Ruth ratuje komunistę Joachima. Dlaczego? Myślę, że w innych warunkach, przy innym wychowaniu, innej postawie, Ruth może stać się pozytywnym człowiekiem. Trzeba było tylko, aby pękła ta sztuczna szyba, oddzielająca niemieckiego, pseudodobrego mieszczanina od życia.

Epilog Kruczkowskiego pokazuje, że ta postawa oderwania się od życia, narzucana i dziś przez wielu naukowców ludziom sztuki itd. powoduje właśnie to koszmarne zło. Sonnenbruchowie krążą jak Chochoły w upiornym odrętwieniu.

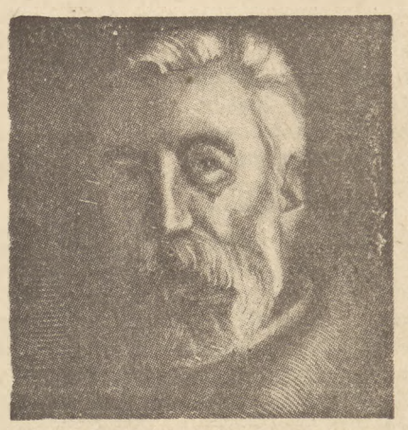
Zwycięstwo sił postępu i demokracji nad hitleryzmem było dla niektórych tym, czym dla profesora Sonnenbrucha zetknięcie z Joachimem Petersem. Wiemy, że Sonnenbruch będzie inny... Ale pozostali?

Autor pokazał nam tylko krąg mieszczański. Nie sięgnął do proletariatu, do tysięcy szczutych i prześladowanych niemieckich antyfaszystów. Tych, którzy teraz kierują losami młodej Republiki.

Petersom możemy wierzyć. Przecierpieli niemało. Ale wiemy, że są i tacy jak Willi. Są i tacy jak Sonnenbruch, jak Ruth, jak nawet Hoppe. I o los ich toczy się dzisiaj walka.

Dla nas Polaków sztuka Kruczkowskiego ważna jest i aktualna, zwłaszcza obecnie, po znanym oświadczeniu Grotewohla o stosunku Republiki Niemieckiej do Polski. O uznaniu granicy na Odrze i Nysie. Sztuka Kruczkowskiego pomaga nam zobaczyć i zrozumieć psychikę niemiecką. Dojrzeć w niej elementy pozytywne, godne zaufania w walce o wspólne dobro świata.

Tadeusz Łomnicki



Anatol France — drzeworyt Achillesa Ouvré

Przed 25 laty, 12 października 1924 zmarł Anatol France, jeden z największych mistrzów prozy francuskiej i spadkobierca najpiękniejszych tradycji rewolucyjnych Francji. Dla wielu krytyków France jest „wcieleniem geniuszu łacińskiego" — ale urok jego książek odczuwają obywatele wszystkich narodów, a jego sława sięga daleko poza granice rodzinnego kraju.

France jest nie tylko wielkim pisarzem. Jest także — przez ostatnie 30 lat swego życia wielkim działaczem socjalistycznym, bojownikiem o najpiękniejsze idee wolności i pokoju.

Podajemy z okazji rocznicy śmierci — list France'a do znakomitego przywódcy francuskiej klasy robotniczej, Marcelego Cachin, który bawił w tym tygodniu w Polsce.

Umierają nie dla ojczyzny...

Drogi obywatelu Cachin!

Proszę, aby Pan poinformował swoich czytelników, że ukazała się nowa książka Michała Corday „Piece hutnicze", z którą warto się zapoznać.

Można tam znaleźć, jeśli chodzi o początki i przebieg wojny, poglądy, które Pan podzieli, a które zbyt mało znane są jeszcze we Francji. Wynika z niej mianowicie, że (jak podejrzewaliśmy obaj) wojna światowa była w istocie dziełem potentatów pieniądza, że to wielcy przemysłowcy przede wszystkim pragnęli wojny, uczynili ją konieczną, doprowadzili do jej wybuchu i starali się ją przedłużyć. Uczynili z niej swoją sprawę, włożyli w nią majątek, wyciągnęli z niej olbrzymie zyski, i dziełu temu oddali się z takim zapałem, że zgubili Europę, zgubili się sami i wstrząsnęli całym światem.

Posłuchajmy, co mówi na ten temat Corday, z całą siłą swego przekonania i potęgą swego talentu:

„Ludzie ci podobni są do owych pieców żelaznych, do tych wież feodalnych stojących naprzeciw siebie wzdłuż granic, których żarłoczne wnętrzności bez końca, w dzień i w nocy napełniać trzeba węglem, po to, aby dołem płynąć mogła struga metalu. Oni także, w swym niezaspokojonym nigdy apetycie żądają, aby wrzucać w ogień nieustannie, w czasie pokoju i w czasie wojny wszystkie bogactwa ziemi, wszystkie owoce pracy, i nawet ludzi — tak, ludzi, stadami, armiami, stłoczonych razem w rozwartej paszczy Molocha — po to, aby u ich stóp gromadziło się złoto, ciągle złoto, coraz więcej złota... To jest broń, ich godło. To oni, prawdziwe piece żelazne".

Tak więc ci, którzy zginęli w tej wojnie, nie wiedzieli, za co umierają. Tak samo jest z wszystkimi wojnami. Ale nie w tym samym stopniu. Ci, którzy padli pod Jemappes nie mylili się tak dalece co do sprawy, jakiej się poświęcili. Tym razem jednak, nieświadomość ofiar jest tragiczna. Myślą, że umierają za ojczyznę — naprawdę umierają dla przemysłowców.

Ci panowie chwili posiadali trzy rzeczy niezbędne dziś w wielkich przedsięwzięciach: fabryki, banki, prasę. Corday wskazuje nam, w jaki sposób posłużyli się tymi trzema machinami do zniszczenia świata. Corday wyjaśnił mi zjawisko, które zdziwiło mnie nie samo w sobie, lecz dzięki swemu wielkiemu nasileniu, zjawisko, które nie ma przykładu w historii: w jaki sposób rozszerzyła się we Francji z niesłychaną gwałtownością nienawiść do pewnego narodu, całego narodu, nienawiść nie dająca się porównać z tą, jaką w tym samym kraju rozniecały wojny Rewolucji i Cesarstwa. Nie mówię tu o wojnach ancien-regime'u, które nie budziły we Francuzach nienawiści do nieprzyjaciół. Tym razem była to u nas nienawiść, która nie wygasła z nastaniem pokoju, która kazała nam zapomnieć o własnych interesach i zatracić wszelkie poczucie rzeczywistości. Nie czuliśmy nawet tej pasji, jaka nas opętała, chyba chwilami tylko, po to, aby ją uznać za zbyt słabą".

Michał Corday wykazuje wyraźnie, że nienawiść ta była wzniecana przez wielkie dzienniki, dziś jeszcze ponoszące odpowiedzialność za stan ducha, który Francję wraz z całą Europą doprowadził do zguby.

„Ducha zemsty i nienawiści" — pisze Corday — wzniecają dzienniki. Ten dziki fanatyzm (orthodoxie) nie toleruje odszczepieństwa, ani nawet obojętności. Wszystko poza nim jest słabością i fałszem. Nie być jego wyznawcą, znaczy być zdrajcą".

Przy końcu wojny wyraziłem wobec kogoś zdziwienie z powodu tej nienawiści do całego narodu. Była to dla mnie nowość, którą uważano za zupełnie naturalną, a do której ja nie mogłem się przyzwyczaić. Pewna bardzo inteligentna dama o łagodnym charakterze zapewniła mnie, że jeśli to jest nowość, to należy ją uważać za szczęśliwą i korzystną.

— Jest to — mówiła — oznaka postępu i dowód, że nasza moralność udoskonaliła się z biegiem stuleci. Nienawiść jest cnotą, a może nawet najwyższą z cnót.

Zapytałem jej nieśmiało, jak to możliwe, aby nienawidzieć cały naród. —

— Niech pani pomyśli, cały naród, to bardzo wiele. Jakto? Cały naród złożony z tylu milionów jednostek, tak bardzo różnych od siebie, z których żadna nie jest podobna do drugiej i z których nieskończenie mała liczba chciała wojny, a jeszcze mniejsza ponosi za nią odpowiedzialność, których olbrzymia, niewinna masa ucierpiała od niej straszliwie.

Nienawidzieć cały naród, nienawidzieć przeciwieństwa, dobro i zło, brzydotę i piękno!

Cóż za dziwna mania! Nie wiem, czy zaczynamy się z niej leczyć. Mam nadzieję. Tak trzeba. Książka Michała Corday przychodzi w porę, aby natchnąć nas zbawczymi ideami. Oby go wysłuchano! Europa nie składa się z odosobnionych państw, niezależnych nawzajem od siebie. Tworzy ona harmonijną całość. Zniszczyć jedną jej część, to znaczy uszkodzić inne.

Zasyłam Panu braterskie pozdrowienia

Anatol France

Paryż, 18.7.22.

O WSPÓŁCZESNOŚCI W TWORZYWIE LITERACKIM

mówią:

POLA GOJAWICZYŃSKA

Dzwonek. Otwieram.

— Ja do pani — mówi stanowczo i szybko młody nieznajomy.

— Czy na pewno do mnie?

— Tak. Chodzi o...

Uśmiech, którym się chciałam wykpić z wizyty, szybko gaśnie. Otwieram drzwi do pokoju, usadawiam gościa, przynoszę papierosy i przypatruję się nieznajomemu koledze z bezceremonialną ciekawością. Dla mnie to znaczy nowa książka.

— Chodzi o...

Wysłuchałam, i powiedziałam gościowi, że nigdy nie zabieram głosu w teoretycznych zagadnieniach literackich. Ale on łagodnie poprosił, abym mimo wszystko spróbowała wypowiedzieć się swoimi słowami. Gdy wyszedł, sięgnęłam po „Odrodzenie". To, co rzekł Breza: „żeby kto inny napisał o czym innym dla kogo innego" i to co oświadczył Ważyk o powietrzu i marzeniach Fourniera wprawiło mnie w długotrwałą zadumę. A więc, zabawa trwa dalej; mówi się: dla mas, a pisze... Dla kogo to jest pisane?...

Pisarz zawsze potrafi sięgnąć po przydatne mu zdanie, (żeby nie powiedzieć tego, czego nie chce powiedzieć), ale nie w tym rzecz. Bo cóż jeszcze mówi Breza? Że trudniej nam teraz pisać. I co mówi Ważyk? Że w jego twórczości współczesność przedstawia się — niedostatecznie. Zważywszy na osoby, są to wyznania bardzo a bardzo znamienne.

Ja pójdę dalej i powiem, że dyskutujemy o sprawie właściwie nie istniejącej, o ile chodzi o powieść. Nie mamy współczesnej powieści polskiej, która by powstała, przetrwała, co jest miarą jej wartości. Mamy tysiące wznowień i tysiące przekładów i mamy twórczość młodego pokolenia pisarzy, jeszcze surową i jakby umyślnie nieozdobną, na pograniczu powieści i reportażu. No, i mamy obfitą powieść rewizjonistyczną, hm...

W tym wszystkim, jedno jest niewątpliwe, jedno jest absolutnie pewne: nowy czytelnik, ogromny zasięg książki; nowy materiał twórczy. Ale ten nowy czytelnik wziął nasze dawne książki, przeczytał je, przyjął je i patrzy na nas z pewnym uczuciem, pytająco i z nadzieją. A nowy materiał twórczy? To, co się mieści między narodzinami a zgonem człowieka, jest przecież tak teraz inne. I podejmując ten temat nie nowy — wypełniamy powieść treścią życia ludzkiego; to wiele, to dość, aby powiedzieć o współczesności.

Dlaczego nam jest trudniej pisać? Wydaje mi się, że my, pisarze polscy stanęliśmy w jakimś niewłaściwym miejscu i przyjęliśmy jakąś niedogodną postawę, a teraz właśnie jest nam ciasno i trudno. Pozwoliliśmy, aby nas pouczano i monitowano ze wszystkich stron jak mamy pisać i mówiono nam na wszystkie tony, że źle piszemy. Talent — to także jest wrażliwość, to także jest uczulenie, to także jest zwątpienie w siebie, to także jest brak zarozumiałej pewności. Pisma literackie wypełniły się rozprawami teoretycznymi, zgryźliwą polemiką, zaczęto się „tępić" i zaczęto się „popierać". Urodziła się powieść publicystyczna, w której tak trudno doszukać się żywego i twórczego człowieka. Domy literackie zamknęły nas, a wypad do świetlicy czy na wieczór autorski stał się jedyną więzią z rzeczywistością. Pisarz rewolucyjny jeszcze się nie urodził, jeszcze mu główki nawet nie widać — ale właśnie, gdyśmy się odsunęli na bok, gdyśmy stracili kontakt z dniem dzisiejszym — niepostrzeżenie urodził się nowy, świeży i wielki odbiorca: masy. To jest ten sam nowy czytelnik, co zbudował nam domy, dźwignął fabryki, zasiał pola — odział nas i nakarmił.

Patrzę na niego z czułością. Co on bidula pocznie, jeżeli mnie mąci się w głowie na sam widok pisma literackiego. Cóż my mu ze swej strony dajemy, kiedy sięga po książkę, jak odkrywca nieznanego świata?...

BOHDAN CZESZKO

Złożyło się tak, że na przedwiośniu 1948 r. jeździłem po Polsce, zbierając materiał do reportażu, który miał stanowić zbeletryzowany dokument, mówiący o pracy członków ORMO. Było to moje pierwsze, po czasach okupacji, bliższe zetknięcie się z problematyką środowiska robotniczego i z samymi robotnikami, tym razem już na platformie konkretnego zamierzenia pisarskiego. Miałem w ciągu tych dwu miesięcy okazję poznać wielu ludzi i porozmawiać z nimi we wnętrzu ich domów, na placówkach milicyjnych i na fabrykach.

Gdyby napisać tylko o tym co usłyszałem i zobaczyłem byłoby kilka tomów. W zdaniu tym nie należy dopatrywać się ukłonu lub gestu poklepywania po robotniczych plecach. Widziałem rzeczy tak piękne, iż obserwowanie ich było podobne do czytania najlepszej poezji.

Obiecałem wówczas Stali — przodownikowi z „Rakowa", że napiszę o draniach, którzy mu „nawalają" i o jego pracy. Przyrzekałem sobie, że trzeba będzie opowiedzieć o trudnej, miażdżącej nerwy służbie pewnego sierżanta milicji z Kielecczyzny, u którego, gdy nocowałem, w nogach mojej otomany stał automat, a w koszyku do chleba na podłodze, niby ponure owoce, leżały granaty.

Mój sojusz z tymi ludźmi nie jest jedynie sprawą moich teoretycznie uwarunkowanych przekonań, jest to sprawa serca. „Zadawniona sprawa sercowa". Ale tym razem spotkanie moje miało mieć określone następstwa pisarskie. Moje słabe rzemiosło nie wystarcza jednak jeszcze do podjęcia tych zadań, które stawiam przed sobą, ale wiem, że jedynie droga mnożenia doświadczeń życiowych, droga planowego wrastania w ten grunt społeczny, o którym chcę pisać — obok mnożenia doświadczeń pisarskich poprzez kontakt z wielkimi tradycjami literatury powszechnej — prowadzi do celu. Ludziom nie są potrzebne ani książki wazeliniarskie, ani książki subtelnie wymuskane, są im potrzebne książki, które uczyłyby jak lepiej żyć, książki piękne co się zowie i prawdziwe.

Wiem, że rzecz jest osiągalna. Mamy już i u nas przykłady stwierdzające ten fakt. Debiutancki, chudy tom opowiadań, który w dziedzinie literatury stanowi mój cały nieomal dorobek, nie upoważnia mnie do niczego, może on stanowić jedynie żyro dla kredytu zaufania, który jest mi potrzebny. Muszę się bowiem uczyć, wiele uczyć, idąc po drogach, o których wspomniałem. Wracając do przedwiośnia 1948 — skończyło się wtedy na reportażu. Nie było czasu.

Miałem wówczas uczucie skąpca, któremu wydarto z dłoni kawał złota. Nigdy już nie pozwolę sobie uczynić podobnej krzywdy.

JOHANNES BECHER

ŻYWY GOETHE

Johannes Becher (ur. w 1891 roku w Monachium), który niedawno bawił w Polsce jako gość Związku Literatów Polskich, od wczesnej młodości związany jest z rewolucyjnym ruchem robotniczym. Jako czynny uczestnik walki przeciw faszyzmowi musi w 1933 roku emigrować z Niemiec. W czerwcu 1945 roku, jako jeden z pierwszych powraca do Berlina, gdzie zostaje wybrany przewodniczącym Związku Kultury dla Demokratycznego Odrodzenia Niemiec. W roku bieżącym ukazało się wydanie zbiorowe dzieł Bechera, obejmujące zarówno jego utwory poetyckie jak i prozę.

Uparcie i konsekwentnie dążymy do stworzenia w Niemczech takiej sytuacji, która nigdy, w żadnym wypadku nie stanie się glebą dla imperialistycznych awantur wojennych. Reakcja międzynarodowa usiłuje znów wychować człowieka niemieckiego na żołdaka w wojennych rozprawach, a naród niemiecki znów wplątać w trzecią wszechświatową awanturę wojenną, która jakkolwiek by się zakończyła, dla nas bez żadnej wątpliwości przyniosłaby zmierzch naszego narodowego bytu. Najlepsza część naszej inteligencji zrozumiała historyczne przyczyny klęski Niemiec i pojęła, że tylko pokój może uzdrowić nasz kraj, a pokój ten da się zachować wyłącznie w przyjacielskiej współpracy ze Związkiem Radzieckim, i jego słowiańskimi sąsiadami na Wschodzie.

Chodzi nam o to, abyśmy my, ludzie niemieccy, patrząc w przeszłość musieli pojąć w całej rozciągłości, jak straszliwe cierpienia zadaliśmy narodowi polskiemu i że gotowi jesteśmy poddać się wszelkim płynącym stąd konsekwencjom. Niemiec, człowiek dobrej woli musi polskiemu narodowi przyznać rację w zabezpieczaniu jego egzystencji przy pomocy wszelkich środków, jakie wydają mu się konieczne i właściwe. Granica na Odrze i Nysie stała się w Niemczech linią demarkacyjną pomiędzy tymi, którzy naprawdę pragną pokoju i tymi, którzy myślą o nowej wojnie. Wstręt i oburzenie odczuwamy wobec tych Niemców, którzy w zachodniej części naszej ojczyzny znów nadają ton naszemu życiu społecznemu podnosząc wrzask szowinistyczny, będący plagiatem goebbelsowskich tyrad. To zły gatunek Niemców, których przeszłość niczego nie nauczyła, którzy pozostali niewzruszeni wobec bezmiernych krzywd, jakie szowinizm niemiecki wyrządził miłującym pokój społeczeństwom i — w niemałym stopniu również — własnemu narodowi. Ci niepojętni i nieuleczalni są tak samo wrogami niemieckiego narodu, jak są wrogami Związku Radzieckiego i Polski. Możecie być przekonani: najlepsi Niemcy, którzy naczelne dobro swego narodu upatrują w godnym człowieka pokoju, dla których uzyskanie i zabezpieczenie porozumienia ze Związkiem Radzieckim jest rzeczą nieodzowną, poczuwają się do bezwzględnej jedności z polską inteligencją w pokonywaniu nazistowskich pozostałości neofaszystowskich szumowin, które w międzyczasie znów wypłynęły. Oby wojenne plany wrogów ludzkości, w jakimkolwiek kraju się znajdują, rozbiły się o wolę pokoju najlepszych synów wszystkich narodów. Oby wreszcie ziściło się zwycięstwo pokoju, wywalczone przez wszystkich miłujących pokój ludzi.

W ramach roku Goethego uczciliśmy tu, w Niemczech wielkiego kompozytora polskiego Chopina, a pod znakiem roku Chopina uroczyście został w Polsce przypomniany wielki poeta niemiecki, Johann Wolfgang Goethe. Ten wzajemny kult Największych w naszych narodach jest pięknym dowodem, że przyjaźń polskiego i niemieckiego narodu zaczyna stawać się faktem. Centralnym punktem tegorocznych uroczystości ku czci Goethego w Niemczech był wysiłek ujrzenia go nowym wzrokiem w nowym aspekcie. Nie znaczy to wcale, abyśmy sztucznie wtłaczali w jego twórczość obcą mu problematykę naszych czasów. Wiadomo przecież, że „natura milknie wobec tortur" i taka postać, jak Goethe zamyka się wobec jakichkolwiek prób siłą narzucanych interpretacji. Chodzi o cel wręcz przeciwny, na pewno godny dążenia i wysiłku, a mianowicie: Oczyścić twórczość Goethego od błędnych sądów uwarunkowanych historią pewnego okresu, a jego samego, który przede wszystkim uważał się za bojownika o wolność, odciążyć od tych wszystkich mniej lub więcej przestarzałych wyobrażeń, które zaciemniają prawdę jego obrazu, zamiast oddać jego istotę i żywotność.

Przez przemiany form naszego życia, przez naprawdę nowe życie, które rozpoczęliśmy we wschodnich Niemczech, wzrok nasz w stopniu nieporównywalnym do przeszłości otworzył się nie tylko na słabość i zbrodnie naszej przeszłości, lecz również na wszystko piękne i wspaniałe tego świata — i dzięki temu możemy teraz rozumieć zjawisko, jakim był Goethe głębiej i pełniej niż to było dane poprzednim pokoleniom.

Nie tylko w dziedzinie muzyki, ale również w stosunku do Goethego czynione były próby wypaczenia jego dzieł i haniebnego przechodzenia do porządku dziennego ponad zjawiskiem, jakim wedle jego własnych słów przedstawiał ten „niemiecki zaczyn", — spowijania go w obłok dymu pijski, skąd królował ponad czasem i rzeczywistością, podczas gdy ośmielano się posługiwać jego imieniem w marnych, sprawach niemieckiego kołtuństwa. To była jedna forma wypaczania, podczas gdy druga, agresywna, rozwinięta została w dziełach Nietzschego, który po mistrzowsku zagrał rolę Leverkühna i którego nihilizm doprowadzony do fanatycznej formy zaślepienia zagłuszył humanizm Goethego.

Aby dzieło wielkiego człowieka pozostało przy życiu, nie wystarczy, że raz zjawiło się na świecie. Wymaga ono wciąż nowych położnych, aby je przekazywać, z epoki w epokę, z pokolenia na pokolenie. Niemiecka historia nie postawiła żadnych położnych przy twórczości Goethego, w zamian zaś mieszczaństwo niemieckie zatroszczyło się gorliwie o to, aby w każdym okresie czasu grabarze punktualnie stawiali się na miejscu.

Wolny człowiek, wolny naród na wolnej ziemi stał się postulatem naszej epoki wyrosłym z postulatów epoki Goethego, Za światłem Zachodu, które w epoce Goethego było światłem Rewolucji Francuskiej w naszej epoce następuje blask promieniujący z Rewolucji Rosyjskiej. Nasze spojrzenie nie jest zawieszone w przyszłości, jak u Goethego, ponieważ obok mieszczaństwa powstała nowa klasa i nie tylko powstała — ta klasa we władzy radzieckiej ukonstytuowała się w naród i stała się przodującą siłą demokracji ludowych — tak, że nikt z nas, tęskniących do tryumfu wolnej ludzkości i wolnych narodów na wolnych ziemiach nie ma podstaw do niepokoju.

Twórczość Goethego oddziałuje szeroko poprzez granice Niemiec, znajdując potężny oddźwięk w sercach wszystkich ludów na ziemi. To wcale nie jest tylko niemiecka sprawa stworzyć nowy, prawdziwy obraz Goethego. Najlepsi synowie wszystkich narodów są powołani do współpracy nad kształtowaniem nowego oblicza Goethego. Jesteśmy niezachwianie pewni, że w tej pracy również polski naród wraz ze swoimi znakomitymi poetami i uczonymi weźmie walny udział i przybyliśmy tu po to, aby zapoznać się z waszymi wysiłkami w tym kierunku.

Głęboko przejęci poczuciem łączności z polskim narodem przeżywamy w Warszawie uroczystości ku czci Goethego, które każą żywić nam nadzieję, że w naszych wzajemnych stosunkach rozpoczął się nowy okres, okres braterskiej jednomyślności i wspólnoty w rozwiązywaniu naszych problemów narodowych, pod znakiem święta pokoju na całym świecie, ku błogosławieństwu naszych obydwu narodów.

Johannes Becher

Fragmenty przemówienia Johannesa Bechera wygłoszone 29.X. br. w Warszawie na akademii ku czci Goethego.

STANISŁAW MARCZAK-OBORSKI

OBRACHUNEK Z PRZESZŁOŚCIĄ

„Niemcy" w warszawskim Teatrze Współczesnym

Literatura w czasach okupacji nie potrafiła dotychczas rozgryźć całkowicie zagadnienia niemieckiego. Żołnierze i współpracownicy hitleryzmu ukazywani byli prawie wyłącznie w ich funkcji niszczenia i mordowania, widziani od strony swoich ofiar, którym wydawali się często raczej bestiami apokaliptycznymi niż ludźmi.

Leon Kruczkowski podjął zadanie spojrzenia na Niemców od wewnątrz, od ich własnego środowiska. Sens jego utworu wyjaśnia poprzedni tytuł: „Niemcy są ludźmi". Pisarz zrezygnował z posługiwania się efektownymi chwytami psycho-klinicznymi. Pokazuje ludzi rozmaitych: słabszych i silnych, intelektualistów i tępych, lepszych i gorszych — ale zawsze tłumaczących się po prostu, po ludzku, bez uciekania się do patologii. Kruczkowski wybrał trafnie najtypowsze może dla Niemiec hitlerowskich środowisko zamożnej rodziny mieszczańskiej. Z tego kręgu rodziła się siła partii narodowo-socjalistycznej, jak również tutaj najjaskrawiej ujawniał się rozkład ideologii, obyczajowości, cech ludzkich. Warstwa społeczna, w której rzecz się dzieje, pozwala na demaskację źródeł światopoglądowych hitleryzmu. Bohater sztuki, prof. Sonnenbruch jest w swym pojęciu antyfaszystą. Ulega jednak poglądom niemieckiego idealizmu filozoficznego, zamykającego jednostkę w jej sztucznie wyabstrahowanym ze społeczeństwa świecie psychicznym. Ten fałsz powoduje, że profesor staje się powolnym narzędziem w rękach reżimu. W głębi duszy stwarza azyl swoim niezależnym przekonaniom, a tymczasem jego wspaniała praca naukowa służy faktycznie celom antyhumanitarnym. Wróg hitleryzmu staje się współtwórcą przemocy. — Kruczkowski idzie jeszcze dalej. Pokazuje jak sztuczna postawa olimpijczyka doprowadza profesora do daltonizmu moralnego, do całkowitej bezradności w chwili, gdy trzeba ratować zbiega z obozu koncentracyjnego.

Inna klęska płynąca z fałszywych założeń światopoglądowych spotyka córkę uczonego — Ruth. Żyje ona nietscheańskim mitem „mocnej jednostki", szukającej pełni wrażeń. I dlatego własne bohaterstwo właśnie dla niej samej nie posiada sensu, nabiera cech kapryśnego wybryku, jej męczeńska śmierć jest pozbawiona nadziei.

Młodemu Willemu Sonnenbruchowi wystarczy już tylko bezkrytycznie przyjęta i tępo wyznawana wulgarna doktryna rosenbergowska.

Żona profesora i jego synowa reprezentują na pozór wszystkie mieszczańskie cnoty rodzinne.

I znowu autor pokazuje jak zatruta faszyzmem obyczajowość doprowadza do ohydnej karykatury tych cnót.

Woźny zakładu Sonnenbrucha, Hoppe, wyraża jeszcze jeden sens systemu Hitlera: musisz zabijać cudze dzieci, żeby twoje własne mogły żyć w dobrobycie. Hoppe (i w tym kryje się potworność faszyzmu) jest człowiekiem poczciwym i łagodnym, jest tylko zarazem trywialnym oportunistą. Mniej trywialnym, ale również oportunistą jest chyba i Sonnenbruch. Sprawa ta, nie zaakcentowana w sztuce - wyraźniej ukazywała się na scenie.

rys. Marek Rudnicki

Daczyński w roli prof. Sonnenbrucha

Trudno było nie zastanowić się, kto płaci za elegancką willę profesora, kto urządza mu wystawny jubileusz.

Zjawienie się w domu Sonnenbruchów Joachima Petersa, człowieka z kazetu, robi wstrząsające wrażenie. Peters reprezentuje jasną i zdecydowaną postawę Niemców walczących o wolność. Jego wynędzniała sylwetka ma znamiona siły, które dostrzec musi nawet zbałamucona Ruth. Zamknięcie dramatu w środowisku elitarnej inteligencji odbiło się jednak nieco na języku, jakim przemawia Joachim. Jest on byłym asystentem i wychowankiem profesora. Dlatego może ostatnia jego tragedia brzmi trochę literacko.

Bogate w problematykę „Niemcy" zaciekawiają również od strony kompozycyjno-literackiej. Sztuka zbudowana jest interesująco i oryginalnie. Akt I składa się z trzech krótkich obrazów, rozgrywających się w różnych krajach „niemieckiej Europy"—w Polsce, Norwegii i Francji. Pełne napięcia dramatycznego sceny wprowadzają nas od razu w temperaturę utworu, postaci sztuki składają swoje bilety wizytowe. W dwu następnych aktach soczewka skupia światło na domu profesora, a w końcu na nim samym. Akcja toczy się wolniej, możemy dokładniej i wnikliwiej obserwować niemieckich ludzi — niejako prywatnie, w ich własnych czterech ścianach. Bez komentarza pierwszego aktu właściwy dramat byłby jednak niepełny i niejasny. Tak więc śmiały chwyt formalny podporządkowany jest koncepcji ideowej dzieła, bohaterowie sztuki określają się całkowicie w działaniu.

Po trzech aktach następuje epilog — w sześć lat później. Na marginesie mała uwaga: owe trzy akty rozgrywają się pod koniec 43 roku. Jest to już okres załamywania się hitleryzmu. Na scenie nie czuć psychozy grożącej klęski — są to raczej Niemcy przed Stalingradem.

Epilog budzi pewne zastrzeżenia natury artystycznej i zasadniczej. Napisany jest raczej sucho, nie odnajdujemy w nim napięcia poprzednich odsłon. Między kurtyną po ostatnim akcie a epilogiem znalazłoby się jeszcze miejsce na całą sztukę o decyzji profesora przyłączenia się do obozu obrońców pokoju. Może zresztą w końcowym, optymistycznym akcencie (tak nota bene potrzebnym) wolelibyśmy widzieć odrodzoną Ruth, której poprzednia postawa — czynna, choć nieuświadomiona — budziła przynajmniej we mnie więcej sympatii od postępowania wahającego się starego liberała.

Szeroko rozbudowana, pełna zagadnień i twórczych przemyśleń sztuka Kruczkowskiego wywołała na pewno ożywioną dyskusję i nawet takie czy inne zastrzeżenia. Źle by się jednak stało, gdyby przysłoniły one komuś jej zasadniczą wartość. „Niemcy" wybijają się na czołowe miejsce w naszym pisarstwie dramatycznym. Teatr Współczesny wystawił sztukę Kruczkowskiego z dużym nakładem sił. Jest to jeden z lepszych spektakli w powojennej Warszawie.

Rezyseria Erwina Axera zaznaczyła akcenty myślowe utworu, nakreśliła jego tok ideowy, z majsterstwem wydobyła ekspresję wielu scen, jak np. epizodu francuskiego, sceny nalotu, zakończenia aktu III-ego Zastrzeżenia pewne budzi natomiast obraz w Generalnej Gubernii. Brakło mu nastroju posterunku żandarmerii, w czym zawiniła mało sugestywna dekoracja i nazbyt dyskretna gra aktorów (szczególnie dziecka).

rys. Marek Rudnicki

Jaroń w roli Petersa

Słuszne w zasadzie dążenie do nieprzeciążania przedstawienia ekspresją poszło tu za daleko. Zatarło akcenty grozy, bez których scena ta nie ma właściwego wyrazu

Sztucznym i niepotrzebnym chwytem było przesunięcie połowy epilogu na początek przedstawienia. Operacja ta niczego nie wyjaśnia, stwarza jeszcze jeden przedprolog (akt I ma już charakter prologu). Sam zaś efekt cofnięcia akcji w czasie jest mało atrakcyjny, zbyt już często nadużywany w kinie.

Dekoracje Jana Rybkowskiego w sposób przemyślany łączyły się z kompozycją sztuki.

Wnętrze aktu pierwszego — oszczędnie konstruowane, zaznaczające najważniejsze szczegóły. Akty II i III — bogato rozbudowane, stwarzające pełny klimat domu Sonnenbruchów. Dekoracja epilogu — tylko aluzyjna, usunięta w cień, nie odrywająca uwagi od lapidarnej scenicznie sytuacji. Światło trafnie podkreślało duszną atmosferę jubileuszowej nocy, natomiast słabo grało z postaciami epilogu.

Aktorsko przedstawienie stało na ogół na bardzo wysokim poziomie. Stanisław Daczyński w roli profesora dał postać celną w masce i sylwetce, jak również doskonałą w szczegółach. Zdemaskował Sonnenbrucha jedną swoją kwestią po tragicznym wejściu Petersa: „A ja mam dzisiaj właśnie jubileusz". Daczyński grał podobną rolę wahającego się intelektualisty w poprzedniej sztuce Teatru Współczesnego. Wystarczy porównać te dwie kreacje, aby ocenić różnorodność i wnikliwość środków wyrazu tego aktora. Artystycznym triumfem Marii Gorczyńskiej stała się rola żony. Charakteryzacja, sposób trzymania się w fotelu — nakreśliły plastycznie tę figurę, postawioną aktorsko jeszcze przed pierwszymi jej słowami. Danuta Szaflarska z dużą intuicją i wewnętrzną prawdą zagrała drugą rolę Ruth.

Postać Petersa wżywa się w pamięć widza w znacznej mierze dzięki Jaroniowi. Spoza wynędzniałej twarzy „lagrowca" i łachmanów uciekiniera wyzierała wielkość ludzka.

Mrozowska poprowadziła Funchette po jednostajnej linii — ta jednostajność zamknięcia się w bólu była tu właśnie potrzebna, miała odpowiedni wyraz. Pągowski realistycznie interpretował Hoppego, była to jedna z najbardziej autentycznych figur sztuki. Drapińska z umiarem podała łatwą do strywializowania, lub fałszywego „pogłębienia" postać Mariki. Idealną Liesel była Kossobudzka. Bezbłędna w sylwetce, kostiumie, intonacji głosu.

Jerzy Duszyński, niestety, nie wydobył właściwie roli gestapowca Willego. Rola istniała wyłącznie tylko przez tekst i bardzo zresztą dobre warunki zewnętrzne aktora. Pełna wyrazu scena w Norwegii straciła wiele właśnie przez nieco chłodną, nie zróżnicowaną głosowo i w odruchach grę Duszyńskiego.

Sztuka Kruczkowskiego ma reprezentować współczesną twórczość polską na scenach wielu krajów Europy. Jest tego godna.

Stanisław Marczak-Oborski

TEOFIL KOWALCZYK

WOLNOŚĆ

Tym, którzy odbudowali PAFAWAG poświęcam

(fragmenty poematu)

I

— No, jakże? Kiedy PAFAWAG ruszy?
Sekretarz ciągle trzeszczy w telefon.
Wczoraj zupa z chleba okruszyn,
lecz dach dźwignięty w mrozie się puszy,
a na rozgrzewkę chrypi patefon.

Mięso? — Cegłami kipi już z murów.
Będziesz jadł mięso, gdy ruszy wagon.
Znów tysiąc ludzi przyszło do Puru.
Środa. Popielec. Śnieg w nocy urósł.
Wrocław się w śniegu wytarzał nago.

Eh, po co smutek! Głupstwem — kwękanie.
Ze smutku baba nie bije masła.
Partia ma słuszność — PAFAWAG stanie.
Trzeba się z głową rozejrzeć w planie,
kujemy przecież imię dla miasta.

II

Opowieść o ludziach prostych
będzie jak zgrzyt pilnika,
a jak wrocławskie mosty
perspektywy będzie odmykać.

Ten znad Pełtwi, tamten znad Wilii,
ludzie prości, ale liryczni,
gdy budowy tendrów uczyli,
darł ze skóry mróz rękawiczki.

Posiwiało miasto w zawiei.
Aptekarska na mleko taksa.
To nic. W halach ludzie idei
zawiesili portrety Marksa.

Pokój chatom, niech gwałt nie wraca.
Nie żyjemy dla krótkiej chwili. —
Grunt nie oddać fabryk bogaczom,
bo nie znamy w życiu idylli.

Rok dwudziesty, dwudziesty trzeci,
pomajowe w więzieniach stryki
teraz spawacz Tomasz na mrozie
we Wrocławiu kraje palnikiem.

Oddech parą kwitnie na wargach,
syczy palnik zielonym gazem.
Spawacz Tomasz historią targa.
W tej robocie nie będzie skazy.

III

Zaczarowany jest nasz kraj.
Śląsk cały. Wrocław jak akrostych.
Nawet w zimie czujesz jędrny maj,
gdy tramwajem jeździsz przez mosty.

Nad ranem lampy zdmuchują gaz
i całe niebo patrzy:
oto na czele rewolucyjnych klas
idzie milion Tomaszów spawaczy.

Jak lekko ciężar historii brać
niby lorę na plecy szerokie
i garnąć w dłonie, jak owoce w płaszcz
wagony wysokie.

IV

Słońce już świeci dla wszystkich —
nawet w piątki,
infułaci z watykańskich bazylik.
Nawet w święta i popielcową środę
dymią huty na Śląsku i płoną piekarnie.
Tu — u nas — Bóg się nie myli,
gdy pola smaruje mioden
w czerwcowe rano.
Brygada Tomaszów epokę w sztolniach wygarnia
i dla wyklętych w papieskich koncernach,
i dla fornali w sycylijskich dominiach,
i dla zbieraczek sudańskiej bawełny.
Gdy w ścianie węgla petardę zakłada Sierny
to o Świerczewskim mu śpiewa Katalonia
jakbyś z wieży kościoła świat zobaczył pełny,
redaktorze „Osserwatore Romano".

U was słońce świeci tylko w niedzielę.
Tylko monsiniorom.
U nas dekarze kładą je na dachy.
Murarze w jego ogniu hartują kielnie
i niebem przepasują pierś jak morą.
Uczymy się walcować życie jak kawał blachy.
To fakt:
niejeden w naszym kraju pulsuje PAFAWAG...

ALEKSANDER BEK

i WALKA O STAL

— Teraz dodamy tytanu — woła Aleksiejew.

Ściany oddziału martenowskiego jeszcze nie wykończone: poprzez żelazne słupy budowy widać zimowy krajobraz. Po placu budowlanym hula pędzony wiatrem pył śnieżny. Lecz tu odbywa się już wytop. Z niedomkniętego okienka hutniczego pieca bije żar i oślepiający blask wrzącej stali.

Kożuszek Aleksiejewa zasmarowany fioletowymi śladami rudy manganowej i czarnymi plamami grafitu. Mimo mrozu uszy jego futrzanej czapki nie są zawiązane pod brodą; jedno sterczy fantazyjnie w bok, drugie spływa po policzku. Przy kołnierzu kożuszka — brak haftki... Ale to nic... Aleksiejew jest szczęśliwy. Jest w swoim żywiole: przed sobą ma olbrzymią nowoczesną stalownię, ogromny piec martenowski. W takim piecu jeszcze nikt nie wytapiał stali łuskowej. On — inżynier Aleksiejew kieruje wytopem. Jak uzdolniony artysta, tworzy i wyczuwa duszę metalu. — Próbę! — woła.

Specjalnym narzędziem — czymś w rodzaju długiej łyżki — czerpią z pieca próbę. Maleńki słupek stali szybko ciemnieje, stygnie. Uderzenie młota i słupek przepołowiony. Aleksiejew ogląda powierzchnię przełomu. Przed nim na żelaznym warsztacie leży kilka podobnych próbek stali.

— Jak tam, Timofieju Timofiejewiczu? Jest? — pyta wytapiacz.

Aleksiejew milczy. Obserwuje ciemny połyskliwy przełom. Wreszcie rozpromienia się i odpowiada:

— Jest! jest! Przygotuj wypust! Mamy, mój kochany, nareszcie mamy stal łuskową. Spójrz.

Podsuwając wytapiaczowi próbkę, nie wypuszcza jej jednak z rąk, jakgdyby żal mu było z nią się rozstać. Zachwyca się połyskiem przełomu, albo raczej jakimś jego odcieniem, w który wlepił przenikliwe spojrzenie.

Nie! To nie znachorstwo, nie czary, ani — niegdyś zazdrośnie strzeżony przez starych majstrów — sekret hutniczy. To po prostu dar, rzadko spotykany talent inżyniera-metalurga, który na podstawie obserwacji przełomu stali — orzeka jej budowę i skład chemiczny z laboratoryjną dokładnością.

Dzieciństwo spędzone wśród żeliwiaków, nad potokami płynnego metalu; wykształcenie techniczne; pasja inżyniera; żądza poznania; bolszewicka wytrwałość; dziesięcioletnia praca przy maszynach, piecach hutniczych i w laboratoriach, wszystko to zaostrzyło wzrok inżyniera Aleksiejewa do granic przenikliwości.

*

Do oddziału martenowskiego podjeżdża samochód dyrektora fabryki. Pusty — przy kierownicy siedzi szofer Guc. Odnajduje on Aleksiejewa na hali, na pomoście szczytowym i woła doń z dołu:

— Timofieju Timofiejewiczu!

Lecz Aleksiejew, zwrócony twarzą w szeroki świat, rozpostarty u jego stóp, nie słyszy.

Guc wspina się na pomost:

— Timofieju Timofiejewiczu!

— Co?

Roztargniona mina Aleksiejewa wywołuje dobroduszny uśmiech na twarzy szofera-olbrzyma, który jednak usiłuje zachować poważny i oficjalny ton:

— Towarzyszu Aleksiejew! Polecono mi dowiedzieć się, czy jedliście dzisiaj obiad?

— Dzisiaj... obiad... — powtarza bezwiednie Aleksiejew, lecz myśli zgoła o czymś innym. — Spójrzno — bracie — jakie wspaniałe miasto! A jak pracują! — pokazuje na spawaczy. — Czym tych ludzi wynagrodzić?

Nagle porywa go suchy kaszel. Mimo wysiłku Aleksiejew nie może opanować ataku.

— Ej! nie mówilibyście na wietrze! — troskliwie upomina Guc. — Musicie się pilnować. Przecież tu syberyjskie mrozy. No, chodźmy, Timofieju Timofiejewiczu!

Wreszcie mija długi, męczący atak kaszlu. Aleksiejew pyta:

— Dokąd?

— Andrzej Kuźmicz kazał mi was odszukać i zawieźć do stołówki. Na pewno — powiada, inżynier zapomniał o obiedzie.

— Rzeczywiście... — zapomniałem... — przyznaje Aleksiejew.

*

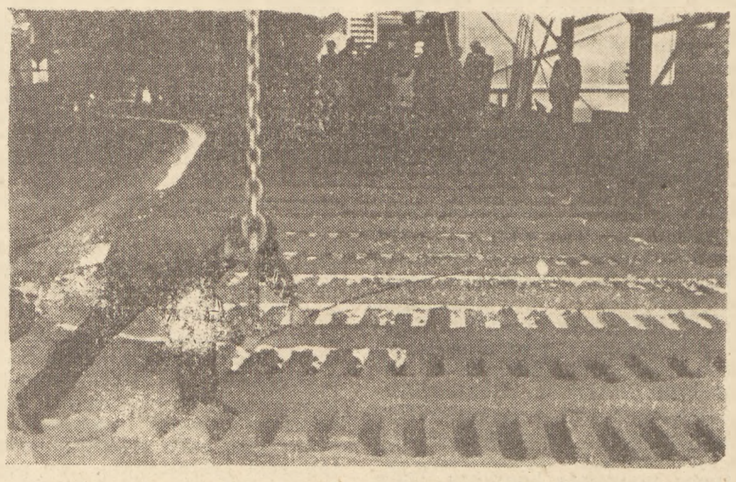
...Rozmowa telefoniczna między Wostocznem i Świerdłowskiem. W Świerdłowsku, w stolicy Uralu, osiadł tej zimy sztab bitwy o metal — Ludowy Komitet Przemysłu Hutniczego.

Ludowy Komisarz Tewosjan: — Domyślasz się, o kim chcę mówić?...

Dyr. huty Łokszyn: — Tak.

Tewosjan: — Dzisiaj dzwonił do mnie w sprawie marki „Ł". Zapytywał, czy możecie ją wypuścić w ciągu dwóch miesięcy.

Łokszyn: — Postaramy się we wcześniejszym terminie. Sytuacja pomyślna, Iwanie Teodorowiczu. Wczoraj zwalcowaliśmy pierwszą partię.



Huta „Stołczyn" w Szczecinie *fot. Kondracki*
Wlewanie surówki do form

Nie kończy zdania, wsłuchuje się: w nieotynkowanych belkowanych ścianach dyrektorskiego gabinetu, w którym spokojnie huczy piecyk, grzmi głucho daleki wystrzał armatni.

— Właśnie słychać odgłosy dokonywanych prób, Iwanie Teodorowiczu! Odnoszę wrażenie, że jeszcze jesteśmy na Południu... Rozumiecie?...

— Tak... Ilu prób dokonujecie?

— Sto dwadzieścia cztery. Po jednym... po jednym fabrykacie z każdego arkusza. Zdaje się, że stal się udała. Analizy dokładnie odpowiadały wymogom technicznym.

Znowu rozlega się wystrzał. Na czterdziestostopniowym syberyjskim mrozie belki dźwięczą niczym struny. Łokszyn powtarza:

Huta „Bobrek" pod Bytomiem *fot. Wiesiołek*
Fragment spustu stali z martenowskiego pieca

— Iwanie Teodorowiczu, słyszycie?...

*

Wieczorem do drewnianego baraku dyrekcji fabryki podjeżdża ogromny samochód. Majster walcowniczy Woronko i Aleksiejew wrócili z prób. W milczeniu wchodzą do przedsionka. Stąd odprowadzał ich dzisiaj rano dyrektor — w przekonaniu, że wrócą z dobrymi wieściami. Teraz udają się do gabinetu dyrektora. Zza biurka wstaje dyrektor i obrzuca wchodzących pytającym spojrzeniem.

Twarz Aleksiejewa jest znużona i poszarzała; na policzkach i pod oczyma kładą się ostre cienie dotychczas niewidocznych zmarszczek. Nawet charakterystyczna podłużna linia na jego podbródku — teraz również ostro zarysowana. Inżynier mówi bez wstępów:

— Andrzeju Kuźmiczu, cała partia — niezdatna...

— Co? Wszystkie pociski? Sto dwadzieścia cztery?

— Tak. Wszystkie: sto dwadzieścia cztery!

— Dlaczegoż to?

— Nie wiem. Jeszcze nie wiem. Będę szukał...

*

O dalszej walce o stal łuskową marki „Ł" — tak opowiedział mi Aleksiejew:

— My, pracownicy fabryki, owiani byliśmy jedną myślą: dać ojczyźnie jak najszybciej stal bojową. Oczywiście nikt z nas nie wyobrażał sobie, gdzie, kiedy i jak zadamy hitlerowcom straszny cios, nikt nie wyobrażał sobie jeszcze wzniosłych dni bitwy pod Stalingradem. Wiedzieliśmy tylko jedno. Wroga będziemy bić naszą stalą, naszymi pociskami.

Lecz — stal nie udawała się.

Na walcownię płynął strumień z martenowskich pieców po dwa, trzy stopy dziennie. Już wiele dni walczyliśmy bezskutecznie o stal marki „Ł": próby w strzelaniu bojowym — po dawnemu — ujawniały nieprzydatność naszej stali.

Jakże to? Niewielkie, staroświeckie fabryki na Uralu już opanowały właściwą metodę fabrykacji stali „Ł", już dawały krajowi taką stal. Raz po raz wciąż na nowo analizowaliśmy doświadczenie uralskich metalurgów, sprawdzaliśmy ich dokumentację techniczną, dokładnie naśladowaliśmy ich technologię. Stal nie wychodziła. Ba! Walcowaliśmy u nas (przywiezione przez inżyniera Aleksiejewa z Uralu) doskonałe stopy uralskie, lecz tylko psuliśmy uralską stal łuskową.

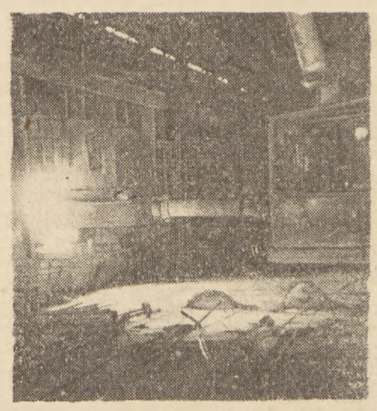
Dlaczegoż-to? Teraz mogę dać wam wyczerpującą odpowiedź. Metalurgowie uralscy dostosowali technologię do swoich powolnych walcowni starego typu. Ich dzienna produkcja wynosi nie tysiące czy setki, lecz zaledwie dziesiątki ton. My zaś walcujemy z prędkością 6—8 metrów na sekundę: a więc szybko, na gorąco...

Właśnie — na gorąco... Myśl o różnicy temperatur przy wypuszczaniu arkusza stalowego — świtała już niejasno w mojej głowie... Pomógł jednak przypadek.

Pewnej nocy właśnie kończyliśmy walcowanie kolejnej partii stali „Ł". Walcownik zdenerwował się czymś: wykonał niewłaściwy ruch. W tym okresie wszyscyśmy byli podenerwowani, wyczerpani. Już blisko dwa miesiące ciągnęły się nasze niepowodzenia w produkcji. W dzień i w nocy — bez przerwy — walcowaliśmy markę „Ł". Wypuściliśmy kilka tysięcy arkuszy, lecz żaden — rozumiecie? — żaden arkusz nie nadawał się do produkcji łusek. Całą produkcję dostarczyliśmy jako zwykłą stal.

Tymczasem — wojna się toczyła. W tych ciężkich dniach komunikaty wojenne donosiły lakonicznie: „Bez szczególnych zmian"... Nam wydawało się: bez zmian — z naszej winy!

A zatem: walcownik zirytował się, wykonał niedokładny, niewłaściwy ruch ręki. Uszkodzenia co prawda nie było, gdyż elektryczny bezpiecznik przerwał automatycznie dopływ prądu na odcinkach nawijaczy walcowych. W kierunku nawijaczy właśnie płynął przedostatni arkusz walcowanej partii stali. Pędzące wałki stanęły na dwie — trzy minuty i — przypadkowo zatrzymany arkusz szybko pociemniał, ostygł. Już miano go wybrakować, lecz — po namyśle — postanowiono go również nawinąć. Oznaczyłem ten zwalcowany na zimno arkusz. Przy analizie laboratoryjnej nie zauważyłem niczego szczególnego. Struktura tego arkusza wydawała mi się bodaj-że lepsza, lecz badając pod mikroskopem cieniutką warstewkę stalową, daleki byłem od przypuszczenia, że rozwiązanie — dosłownie trzymam na dłoni. Nazajutrz otrzymaliśmy z doświadczalnego poligonu pierwszą budzącą nadzieję wiadomość: „Wszystko — jak dotychczas — kiepsko, tylko jeden arkusz — dobry!" Wyobraźcie sobie, to był właśnie ten arkusz, który w pierwszej chwili chcieliśmy wybrakować. Dopiero teraz przyszło olśnienie! Zaczęliśmy robić doświadczenia z zatrzymywaniem arkusza stali przed jego nawinięciem. Pierwsza partia dała gatunek jeszcze niezupełnie pewny, lecz niektóre arkusze nadawały się. Następna partia stali była już lepsza. I wreszcie! Trzecia partia okazała się doskonała, 100 proc. arkuszy nadawało się do strzelania. Był to triumf. Na fabryce zapanował świąteczny nastrój.



fot. Wiesiołek
Huta „Bobrek" pod Bytomiem
Wsadzarka (dźwig) ładuje złom do martenowskiego pieca

W swoim opowiadaniu Aleksiejew przemilczał, że w czasie prac nad stalą łuskową był chory. Po zwycięstwie poważnie zapadł na zdrowiu.

*

...Trybuna. Łokszyn nachyla się do swojego sąsiada, profesora z Nowosybirska. Jest to siwy starzec w okularach w złotej oprawie.

— Iwanie Aleksandrowiczu! Teraz w imieniu podopiecznego szpitala. Wy! —

— Co ja?

— Przemawiacie.

— Sługa najniższy. Jeszcze by! Na śniegu nie wygłaszam przemówień.

— Iwanie Aleksandrowiczu! Bodaj kilka słów. Pozdrowienia w imieniu inteligencji.

Nie czekając odpowiedzi profesora, Łokszyn zapowiada głośno:

— Oddaję głos naczelnemu lekarzowi naszego podopiecznego szpitala — nagrodzonemu trzykrotnie orderami — profesorowi Iwanowi Aleksandrowiczowi Krawcowowi.

Profesor wstaje — zgniewany.

— Towarzysze! Przed chwilą tu oświadczyłem, że na mrozie nie będę przemawiał... —

Przed sobą widzi tłum ludzi w roboczych watówkach. Twarze męskie, kobiece i dziecięce, blade, pozbawione rumieńców nie uśmiechnięte, poważne, na których leżą cienie wielkiego znużenia i — surowości. Milknie stary profesor, jak gdyby go coś za gardło ścisnęło i — wreszcie kończy

... — tylko skłonię przed wami czoło w imieniu narodu rosyjskiego!

Dłuższą chwilę stoi tak z nisko pochyloną głową. Nawet nie słyszy płynącej ku niemu odpowiedzi — fali rzęsistych oklasków.

Po wiecu zwraca się Łokszyn do profesora:

— Iwanie Aleksandrowiczu. Mam do was niewielką prośbę: zbadajcie chorego. Jest to człowiek, który tworzy nowe gatunki stali...

Profesor — swoim zwyczajem — zrzędzi:

— Masz tobie... Dziś nawet jeszcze nie zajrzałem do mojego szpitala... Gdzie ten wasz chory?

*

Laboratorium. Zapada zmrok. W tym świątecznym dniu Aleksiejew jest samotny. Nie może ulżeć, więc krząta się po pokoju w kożuszku narzuconym na koszulę. Roztargnionym ruchem dotyka próbek metalu — wreszcie otwiera ogniotrwałą kasę. Tam — w specjalnych kartotekach mieszczą się opisy technologiczne.

Słychać stukanie do drzwi. Aleksiejew odwraca kartę — stroną niezapisaną na wierzch.

— Proszę wejść!

Wchodzi profesor i Łokszyn:

— Gdzie wasz pacjent? — pyta profesor. Przeciera chusteczką szkła, nakłada okulary i poznaje Aleksiejewa.

— A zatem... Spotkaliśmy się... — mruczy profesor. Wyciąga dłoń, ściska rękę Aleksiejewa i pogwizduje, potrząsając z niezadowoleniem głową...

— Hej, mój panie! Temperaturka nie niżej trzydziestu ośmiu...

— Tak! — przyznaje Aleksiejew.

— Dlaczego wstaliście z łóżka?

— Mam wykończyć pewną pracę...

— Mój panie! Mam wrażenie... — profesor umyślnie dobiera mocnych wyrażeń, gdyż zna już upór Aleksiejewa — ...mam wrażenie, że wy chcecie wykończyć — siebie!... Zrzućcie kożuch!... Zbadam was...

Starzec długo bada, wystukuje i wysłuchuje chorego. Wreszcie zwracając się do Łokszyna wypalił:

— Jakże to, łaskawy panie, możecie dopuścić do tego, by człowiek w takim stanie pracował?

Łokszyn odpowiada:

— Iwanie Aleksandrowiczu! Jesteśmy na wojnie!...

— Bezzwłocznie należy go odesłać do szpitala. Natychmiast!...

— Profesorze, ja tu też wyzdrowieję — mówi Aleksiejew. — Teraz pracuję mało, mogę dłużej leżeć, wysypiać się do woli. Ho, ho!... Czuję się znacznie lepiej.

— Wobec tego — pozwole sobie powiedzieć wam bez ogródek: macie suchoty — wyrażając się po staroświecku. Jeżeli chcecie lepiej zrozumieć — początki zmian gruźliczych w obu płucach.

— Ale... — Aleksiejew pobladł — ależ ja muszę mimo wszystko zostać tu póty, póki... póki to wszystko... — Wskazuje na biurko.

— Moi drodzy! Jeżeli nie zechcecie walczyć o swoje życie, nie na długo go wam starczy!...

— Jakże to? Przed sześcioma miesiącami zbadała mnie komisja lekarska. Ja... mnie uznano za zdolnego... do służby lotniczej... Na front jednak mnie nie puszczono.

— Timofieju Timofiejewiczu! — zaczyna profesor tonem pełnym głębokiego szacunku, lecz nagle wpada w gniew i zwraca się do Łokszyna:

— Dosyć! Związać go. Czy chce czy nie chce, odesłać do szpitala. Zresztą — sam go zabiorę!

Fragment nowej powieści Aleksandra Beka, autora „Szosy Wołokołamskiej".

KRYSTYNA KULICZKOWSKA

MŁODZIEŻ W POWIEŚCI RADZIECKIEJ

SAMOTNE DZIECIŃSTWO

„... Ojciec ukończywszy należne przygotowania podchodzi do syna... Przerażenie ogarnia duszę chłopca. Odczuwa jakieś bolesne zamieranie, pełen niewysłowionej męki szpera w sobie, szuka jakiegoś wyrazu, słowa. W końcu szybko, bezładnie, gorąco, głosem nabrzmiałym strachem: — Kochany mój, drogi, najmilszy! Złoty, kochany tatusiu, poczekaj! Tatusiu! Aj, aj! — Razy sypią się jak grad. Tomek wije się, piszczy, łka. Łapie suchą, żylastą rękę ojca, całuje namiętnie, błaga. Jednocześnie jednak z błaganiem narasta w nim coś innego. Chciałby bić, kąsać tę wstrętną, ohydną rękę — nie prosić i całować. Nienawiść i szalona, dzika złość ogarnia go i porywa... Razy padają głucho jeden za drugim, na drobnym ciałku pozostaje coraz więcej sinych śladów. Z zamarłą twarzą oczekuje matka końca egzekucji. Każdy jęk rozrywa jej serce, każde uderzenie do samego dna szarpie jej duszę. Ze zgrozą spogląda na kanapę, skąd spełza rozczochrany chłopiec... Słowa, z którymi zwraca się do ojca, są gorzkie i pełne gniewu: — I to ma być wychowanie? I to się nazywa znajomość duszy chłopca? Uczynić z dziecka biednego idiotę, shańbić jego uczucie człowieczeństwa — to się nazywa wychowanie? Nędzny wychowawco! Psy możesz tresować, a nie dzieci wychowywać!"

Oto epizod z napisanej przed pięćdziesięciu z górą laty powieści rosyjskiej M. Garina „Dzieciństwo Tomka", która ukaże się wkrótce jako pozycja już niemal klasyczna wśród przekładów nowych książek radzieckich.

Bohater powieści — to dziecko zamożnych rodziców, wychowane w środowisku ziemiańskim, pod opieką guwernantek; lęk przed bezwzględnym autorytetem ojca powoduje poważne skrzywienia w jego dobrym z natury charakterze, łagodna lecz chwiejna ręka matki potęguje przeczulenie — Tomek jest dzieckiem całkowicie w swych przeżyciach osamotnionym, bezradnym, zupełnie nie przystosowanym do życia. Na szczególną uwagę zasługuje scena, gdy matka, zdobywając się na akt rewolucyjny w stosunku do panujących tradycji — pozwala mu bawić się z biedotą, zamieszkującą domki czynszowe przy folwarku rodziców.

Walkę ze szczególnie ostrymi formami despotyzmu rodzicielskiego podjęto w Rosji, jak zresztą w całej Europie, u progu nowego stulecia. Walka ta jednak przybrała wkrótce formy wybujałego indywidualizmu, spowodowała odsunięcie na plan dalszy wychowawców, by pozwolić na swobodny rozwój dziecięcej psychiki. Dziecko wyzwolone z twardych rygorów władzy rodzicielskiej, z bolesnych urazów powstałych w szkole, która poniżała jego godność osobistą, zostało skazane samo na siebie, popadło w drugą samotność, równie ciężką i grożącą znowu wypaczeniem charakteru.

O samotności i opuszczeniu dziecka proletariackiego, o straszliwej nędzy i ciemnocie środowiska, w którym żyło, mówi „Dzieciństwo" Gorkiego. Z tej samotności wyrastał jednak bunt, potrzeba oporu — zarodek idei rewolucyjnej. „Nie spodziewałem się pomocy z zewnątrz — pisze Gorki w „Moich uniwersytetach" — i nie żywiłem nadziei na szczęśliwy traf, ale stopniowo rozwijał się w moim charakterze upór. Im trudniejsze warunki składały się na moje życie, tym czułem się silniejszy, a nawet mądrzejszy. Bardzo wcześnie zrozumiałem, że człowieka kształtuje jego opór wobec otaczającego środowiska".

W POSZUKIWANIU BOHATERA

Po przełomie rewolucyjnym w Rosji dziecko nie od razu znalazło się w odpowiednim dla siebie środowisku wychowawczym. Rodzina uległa rozbiciu, mnożyły się kadry dzieci bezdomnych, pozbawionych opieki, przestępczych. System pedagogiczny Makarenki stosowany w najcięższym, przełomowym okresie wobec „bezprizornych" wykazał, że odpowiednio zorganizowane życie w gromadzie wychowuje nawet zdeprawowane jednostki na pełnowartościowych ludzi, że takie środowisko wychowawcze jest lepsze od złej rodziny. Makarenko jednak sam zdawał sobie sprawę, że jest to stadium przejściowe, że musi powstać w ustroju socjalistycznym nowa rodzina — zdrowa komórka społeczna, wychowująca młode pokolenie na równi ze szkołą i organizacją.

Proces ten wymagał lat: dopiero rodzice wychowani w nowym ustroju mogli stworzyć opartą na nowych podstawach rodzinę. Podobnie bohater radzieckiej książki dla dzieci nie od razu ukształtował się w postać obecnie najbardziej charakterystyczną — dziecka, równouprawnionego z dorosłymi współtwórcy życia kolektywnego.

Na linii kształtowania się nowego bohatera stadium wcześniejsze stanowią postaci rewolucjonistów występujące choćby w opowiadaniach Korolenki (piękna postać młodej rewolucjonistki w noweli „Dziwaczka", młody więzień hiszpański, który woli chwilę wolności niż życie w niewoli — z noweli „Chwila wolności") lub w opowieściach biograficznych (np. „Chłopiec z Urżumu" — o młodości S. Kirowa). Drogę od beztroskiego, izolowanego od świata dzieciństwa do uświadomienia społecznego ukazuje nam Katajew w powieści „Samotny biały żagiel". Mały Piotruś styka się po raz pierwszy z problemem walki klasowej podczas uroczystości imieninowej na folwarku, gdy wystąpienie fornala przeciwko państwu budzi ogólny popłoch. Potem zaznajamia się powoli z różnymi przejawami społecznego buntu i walki rewolucyjnej, która dawała zarysowaną w wierszu Lermontowa daleką perspektywę „spokoju płynącego z burz".

Autorzy nowych powieści radzieckich nie od razu umieli strząsnąć balast przestarzałych systemów wychowawczych, skłonność do psychologizowania i sentymentalizmu. Hala z „Dalekiego rejsu" Fraiermana jest jeszcze typem dziewczyny, która żyje w odosobnionym świecie własnych przeżyć, a od całkowitego załamania ratuje ją przypadkowo podsłuchana rozmowa ukazująca jej szersze perspektywy przeżywanego przez nią konfliktu. Hala, mimo że jest w organizacji komsomolskiej, w istocie żyje w odosobnieniu, skazana na własne, nadmiernie wyegzaltowane doznania. Podobnie Sierioża z „Losu dobosza" Gajdara ma jeszcze dużo cech dawnego bohatera „powieści przygód". Pozbawiony opieki rodziny żyje w istocie zupełnie samotnie. Autor, usprawiedliwiając słabość jednostki złym wpływem ludzi z najbliższego środowiska, nie uwydatnia jednocześnie wpływu organizacji pionierów, której członkiem jest bohater, pozostawia go samemu sobie. Bohater tej skądinąd interesującej książki nie wyrasta w sposób organiczny z przemian ustrojowych, znajdujących swój wyraz w literaturze radzieckiej.

SŁABE OGNIWO

Jedną z najważniejszych cech nowego bohatera powieści radzieckiej, którego mamy prawo uważać za najbardziej reprezentatywnego, jest powiązanie go najściślejszymi więzami ze społecznością w najszerszym tego słowa znaczeniu. Bohater ten nigdy nie jest samotny: na każdym szczeblu rozwojowym jest blisko niego ktoś, kto mu zarówno w jego kłopotach życiowych jak konfliktach wewnętrznych pomoże, kto uzna jego sprawę — cząstkę innej ważniejszej sprawy, która ich przerasta — za swoją. Ci bliscy ludzie — to zarówno przedstawiciele starszego pokolenia: ojciec, matka, nauczyciel, kierownik organizacyjny, przełożony na terenie pracy zawodowej — jak rówieśnicy: koledzy szkolni, towarzysze w zakładach pracy, członkowie organizacji pionierów czy komsomolców. Dla bohaterów tych nie istnieją odosobnione konflikty, wszystko jest sprawą wspólną. Katia z powieści Likstanowa „Malec" zwierza się Ninie Pawłownie, że życie nie ma dla niej znaczenia, skoro ojciec jej zginął i chociaż dodaje zaraz, że „zdecydowałam to tylko o sobie samej, o sobie jednej postanowiłam" otrzymuje surowy monit: „Nie myślałam, że jesteś tak słabego charakteru, tyś ze swoim bólem wcisnęła się w kącik i myślisz, że na tym wszystko się kończy". Nina uprzytamnia jej, co by się stało, gdyby wszystkie kobiety postąpiły jak ona, gdyby w obliczu śmierci swych bliskich opuściły placówki i załamały ręce, jak wielkiego wówczas dokonałyby spustoszenia. Nie ma bowiem w zbiorowości żadnych spraw odosobnionych, które nie odnoszą skutków na miarę społeczną. Dlatego też obowiązkiem każdego jest czuwać nie tylko nad sobą, lecz także nad bliźnim, który może właśnie w danej chwili przeżywa moment załamania — i dołożyć wszelkich starań, by momenty takie nie urastały do rozmiarów wewnętrznej tragedii. W łańcuchu zbiorowego wysiłku Katia jest jedynie słabym ogniwem, ściśle połączonym z innymi, które ponoszą współodpowiedzialność za jej los.

WŚRÓD NAJMŁODSZYCH

W opowiadaniu „Słowo honoru" Pantelejewa jest wzruszająca scena, gdy mały chłopiec opuszczony przez rówieśników, którzy bawili się z nim w wojsko — stoi mimo deszczu i zapadającego zmroku na warcie, aż do chwili, gdy otrzyma rozkaz, że może odejść. Jak postępuje w takim wypadku człowiek dorosły, świadek owego pełnego samozaparcia, przykładu wypełnienia do końca przyjętego na siebie obowiązku? Czy uświadomi chłopcu, że jego nadmierna gorliwość jest bezcelowa, a może nawet śmieszna, skoro dotyczy tylko — zabawy? Przeciwnie — wezwie on pierwszego spotkanego oficera, by oficjalnie i na serio zwolnił chłopca z rozkazu. Nawet w zabawie bowiem, która w niczym zresztą nie powinna hamować właściwej dziecku potrzeby radości, winna przejawiać się poważna postawa wobec życia: niedopuszczalne jest tu jakiekolwiek wyłamanie się z honorowej umowy. Starsi powinni podtrzymywać tę postawę zamiast uświadamiać dziecku, że jego małe sprawy nie dorastają sprawom wielkim.

Ów poważny stosunek do dziecka przejawia się także w innych opowiadaniach Pantelejewa, choćby w opowiadaniu o małym chłopcu - przewoźniku Motii, który pod gradem kul pełnił swą służbę, wychowując siostrę na swą zastępczynię, w wypadku gdyby sam zginął. To samo poważne traktowanie spraw dziecka uderza w „Uczennicy I-ej klasy" Szwarca. Jest to jedyna bodaj powieść współczesna dla dzieci w wieku lat siedmiu, ośmiu. Sam fakt, że stwarza się dla nich zamiast małych form — opowiadań i wierszyków, książkę o strukturze powieściowej, zbudowanej z najprostszych, całkowicie dla psychiki dziecka uchwytnych elementów, jest społecznym awansem dziecka jako czytelnika. Czytelnik musi traktować przeżycia bohaterki poważnie, gdyż w ten sposób traktuje ją nauczycielka i własny ojciec, który na początek i na zakończenie pierwszego roku pracy przysyła jej telegram gratulacyjny. „To nic, że Tonio taki mały — mówi ktoś starszy o jednym z bohaterów książki Kassila „Moi drodzy chłopcy". — Tylko mu czubek głowy znad warsztatu widać, a patrz jak starannie pracuje!" Owo potraktowanie spraw dziecka na równi ze sprawami człowieka dorosłego daje mniej szczęśliwe wyniki tam, gdzie nie dotyczy wspólnej postawy ideologicznej, lecz bolączek i występków (defraudacja ojca w „Synu dobosza").

Dorośli szanują pracę dziecka, jeśli nie przekracza ona granic jego możliwości i jeśli jest pożyteczna. Dzieci mogą same — jedynie pod kierunkiem nauczyciela — jak to się dzieje w „Domku nad rzeką" Czukowskiego — zbudować szkołę, lecz budowanie szkoły na własną rękę, w tajemnicy przed starszymi, jak to uczynili chłopcy z opowiadania „Nasza szkoła" Sotnika, nie służy ani wyrobieniu charakteru ani sprawie społecznej. Dorośli nie chcą przytłoczyć dziecka swym autorytetem, ani wchodzić z nim w stosunki zbyt poufne, w których kontakt osobisty mógłby ulec nadmiernemu wyolbrzymieniu, stać się celem samym w sobie. Zadaniem dorosłych jest uświadomić dzieciom, że mogą one na każdym szczeblu rozwojowym wypełnić pożyteczną pracę, jeśli pozostaje ona w ścisłej łączności z wysiłkiem całego społeczeństwa. Timur i jego drużyna z powieści Gajdara wypełniają pracę równie ważną jak żołnierze na froncie, choć inny jest jej zakres i teren.

ROMANTYCY PRACY

„Nie ma na świecie siły, która by oparła się pracy, jeśli człowiek ją wybrał według upodobania i włożył w nią duszę" — mówi jeden z bohaterów wyżej wymienionej książki Kassila.

Młodzi bohaterowie pracy w książkach radzieckich to postaci pełne zapału, ludzie którzy mierzą siły na zamiary. W ich stosunku do pracy nie ma nic z monotonii szarego, codziennie wypełnianego, mierzonego na porcje wysiłku. Nie jest ona dla nich jedynie obowiązkiem, który trzeba wypełnić, lecz dziedziną, w której angażuje się cały człowiek, w której przejawia się istotna jego wartość i żarliwość w oddaniu się idei socjalistycznej. Praca łączy się zarazem z przygodą, jest w niej i odkrywcza radość w zdobywaniu nowych terenów i element niespodzianki, bowiem nikt nigdy nie może przewidzieć, do jakich możliwości jest zdolny. Na usługi tak pojętej pracy, zarówno dziecko jak człowiek dorosły oddaje swe najlepsze zdolności, ambicje i porywy. Gdy tak postępuje, dojrzewa w nim pełne zrozumienie poczucia odpowiedzialności. „Powierzyli ci dobrego, sprawnego Busza — mówi dyrektor do Kostii („Malec" Likstanowa), a ty go psujesz. Tobie się zdaje, żeś tylko tryby połamał, a być może wskutek twojego postępku nie zdążymy na froncie odeprzeć wrogiego ataku. Być może, że przez to ktoś zginie... Rozumiesz, coś narobił?". I dalej: „Gdyby wasza czwórka zaprzyjaźniła się, wszystko ułożyłoby się lepiej, nie zepsulibyście maszyny". Związki przyjaźni udoskonalają pracę zespołową, wyrabiają dążność do szlachetnego, nie opartego na osobistej rywalizacji współzawodnictwa.

Praca wykonywana z zamiłowaniem zachęca jednostkę do osiągania coraz wyższych szczebli w doskonaleniu rzemiosła i zdobywaniu wiedzy. Kostia jest „klasykiem we wbijaniu gwoździ", lecz nie idzie na lep łatwych triumfów i nagród i przerzuca się na inny teren pracy, gdzie musi wszystko zaczynać od początku. „Przechodzisz z nauczyciela na ucznia? Nie każdy tak może. Jeżeli ty możesz, to znaczy, że będziesz się rozwijał. Rozwijaj się, chłopcze!".

CZWARTA WYSOKOŚĆ

Tak pojęta praca jest próbą i szkołą charakteru, terenem, na którym najżywiej występują wyniki doskonalenia się, które jest jednym z najważniejszych celów bohatera nowej książki radzieckiej dla młodzieży. Jest ono jednak tylko na pozór zbliżone do personalistycznej idei kształcenia osobowości. E. Ilina w powieści „Czwarta wysokość" ukazuje nam bohaterkę, która przez kolejne szczeble doskonalenia się wewnętrznego osiąga coraz większą siłę charakteru. Na pierwszą wysokość wznosi się wówczas, gdy przezwycięża wrodzoną impulsywność i skłonność do słomianego zapału i staje się wytrwała w zdobywaniu umiejętności, drugą wysokość osiąga przez zwalczenie skłonności do lenistwa na terenie pracy szkolnej, trzecia wysokość — to odpowiedzialna praca w organizacji komsomolskiej, czwarta wreszcie — to bohaterstwo w walce z hitlerowcami. Ów swoisty perfekcjonalizm służący celom ustroju socjalistycznego ukoronowany jest ofiarą, traktowaną po prostu, jako rzecz naturalna, wynikająca z pracy i walki całego życia. (Oleg Koszewoj z „Młodej Gwardii" Fadiejewa). Jeśli w życiu jednostka nigdy nie jest osamotniona i wysiłek jej pomnaża się o wysiłki innych, wraz ze śmiercią ubywa tylko — jednostka, przy życiu zostają zaś szeregi tych, którzy wierzą, że „na śmierć trzeba odpowiadać walką i wiarą, że zwycięży życie". (Likstanow).

ŻYWY BOHATER

Bohaterką „Czwartej wysokości" jest postać autentyczna. Nie jest to odosobniony objaw w powieści radzieckiej. Szukanie wzorów rzeczywistych dla stwarzanych postaci jest tutaj charakterystyczne. Poszukiwanie nowego kształtu artystycznego prowadzi od form bardziej surowych — jak beletryzowana monografia lub „opowieść z życia", od pozycji przemawiających bezpośrednią siłą nowej tematyki do osiągnięć trwałych. W kreacji bohatera powieści radzieckiej, jeśli nawet jest on oparty na fikcji, zacierają się granice między życiem a sztuką. Postaci owe wyrastają z konkretnej rzeczywistości i mają służyć tworzeniu jej nowych form. Bohater jest zarysowanym w konturach prostych i jasnych wzorem do naśladowania. Ukazuje on — bez błąkania się po labiryntach ludzkiej psychiki — najprostszą drogę, jaka prowadzi od nieumiejętności, słabości, niewiedzy do zdobycia najwyższych wartości ludzkich mierzonych w skali społecznej.

Wartość dzieła jako utworu artystycznego, urok bohatera jako tworu wyobraźni zespala się ściśle z tym, co w realnych, konkretnych osiągnięciach jest piękne i trwałe. Utrwalenie poszczególnych etapów tych osiągnięć nadaje bohaterom cechy monumentalne. Jest to szczególny, pozbawiony patosu monumentalizm, nie odświętny i nieosiągalny, lecz oznaczający siłę i piękno na codzień. O owej sile i pięknie wysiłku, który sprawia, że jednostka nie czuje się nigdy przytłoczonym beznadziejnością bytowania „szarym człowiekiem", pisze Makarenko: „Najważniejsze, co przywykliśmy cenić w człowieku — to siła i piękno. Zarówno jedno jak i drugie ujmuje się w człowieku wyłącznie ze stanowiska jego stosunku do perspektywy. Człowiek, którego zachowanie się określa najbliższa perspektywa — dzisiejszy obiad, właśnie dzisiejszy — to człowiek najsłabszy. Jeżeli zadowala się osobistą perspektywą choćby daleką, może wydawać się silnym, ale nie budzi w nas uczucia podziwu dla piękna jednostki, jej właściwej wartości. Im dalej sięga kolektyw, którego perspektywy stały się osobistymi perspektywami człowieka, tym piękniejszy i wyższy wydaje się człowiek. (Poemat Pedagogiczny, t. III).

Krystyna Kuliczkowska

WŁADYSŁAW BŁACHUT

List do Redakcji

„O SPOŁECZNYM MILCZENIU MUZY KMIECEJ"

W swym artykule pt. „W niewoli romantyczności" („Odrodzenie" nr 42 z dnia 16. października 1949 r.) Stanisław Dzikowski analizując przyczyny, dla których nasza znana pieśń ludowa unika tematyki społecznej, zastanawia się nad tym, gdzie w naszym piśmiennictwie znaleźć można niefałszowane pomniki twórczości ludowej i wylicza kilka takich publikacji.

W uzupełnieniu ciekawych wywodów Dzikowskiego pragnę omówić na tym miejscu niektóre z istotnych przyczyn zagadkowego milczenia tzw. muzy kmiecej w sprawach społecznych.

Za przykładem romantyków mniej więcej od roku 1830 cała literatura książkowa, czyli — jak ją słusznie nazywa Maciejowski — szlachecka, zwraca się nagle do ludu i tam szuka ożywczych dla siebie wątków i motywów. W postawie tej było wiele smakoszowskiego dyletantyzmu wobec pieśni ludowej, tego najwcześniejszego i stosunkowo najbardziej oryginalnego gatunku niepisanej początkowo twórczości ludowej. Wyławiano bowiem, ujmowano w zbiorach (m. i. Wacław z Oleska, Kronopka, Żegota-Pauli, no i popularny Kolberg) i kultywowano przede wszystkim te spośród regionalnych pieśni ludowych, w których przebijała nuta odświętnej radości i beztroskiego pozornie humoru (pieśni weselne, dożynkowe, okrężne), akcenty oddanego przywiązania do dworu i plebanii, ckliwego sentymentalizmu, różnorodnych doznań religijnych i — jakże dziwnych w ustach pozbawionego wszelkich praw chłopa — uczuć patriotycznych...

Pieśń taka, jak słusznie podkreśla w swoich „Studiach o literaturze ludowej" pierwszy poważny badacz pieśni ludowej R. W. Berwiński (Poznań, rok 1854), miała w sobie niewiele oryginalnych pierwiastków ludowych, gdyż przechodząc z pokolenia na pokolenie poddawana była różnym wpływom zewnętrznym obcym i rodzimym, a przede wszystkim kościelnym i szlacheckim. Już Karol Libelt przypominał, że „lud jest zawdy taki, jakim go mieć chcą księża, szlachta i rządy krajowe"..., a ponieważ „księża, szlachta i rządy krajowe" chcieli, aby ciemny chłopek był poczciwy i pobożny, pracowity, pilny, przywiązany do tradycji, zadowolony ze swego losu i istniejących stosunków społecznych, więc też, wywierając decydujący wpływ na życie wsi łącznie ze stanami emocjonalnymi poddanych chłopskich, odpowiednio kształtowali tematykę pieśni gminnej, przerabiając na swój sposób krążące między ludem pieśni o zabarwieniu społecznym (jak je nazywano — światoburczym), oraz inspirując samorodną twórczość ludową o wybitnie życzliwym dla interesów pańsko-plebańskich nastawieniu.

Dopiero po zniesieniu pańszczyzny ten stan rzeczy zaczął ulegać powolnej zmianie. Choć i wtedy chłop pozostawał jeszcze w zaklętym kręgu przemożnych wpływów dworu i plebanii i niezwykle rzadko ośmielał się w pieśni ludowej, ubranej w niezgrabną lecz uroczystą dla ludu formę mowy wiązanej, wystąpić przeciwko tradycyjnym instytucjom jego wyzysku i upomnieć się o swoje prawa...

Składało się na to wiele przyczyn a między innymi i ta, że swoje oryginalne pieśni i przyśpiewki improwizował nasz chłopek zwykle w nastroju świątecznej radości, przy skocznej muzyce na weselach oraz z okazji składanego corocznie dziedzicowi hołdu dożynkowego czy okrężnego. Równolegle stale wbijano mu w głowę, że się oczekuje od niego pieśni zabarwionych dziarską tężyzną, animuszem i niefrasobliwym humorem, pieśni pozbawionych akcentów społecznych, krzywdy czy poniżenia.

Wprawdzie w starej (1861 roku) Encyklopedii Orgelbranda w charakterystyce pieśni ludowych, a w szczególności krakowiaków, znajduje się zdanie, że „pieśni te odzwierciedlają wesołość, jak smutek i boleść", ale wiernie tak uczucia serca, radość i uczuć „radości i wesołości" jest w nich bez porównania więcej niż wyraźniejszych akcentów „smutku i boleści", które zresztą ograniczają się prawie wyłącznie do przykrych przeżyć natury osobistej, np. zawiedziona miłość, zdrada, śmierć ukochanego czy ukochanej itp.

Oskar Kolberg w swym wielotomowym dziele „Lud" na temat pieśni ludowej pisze m.i.: „...Wypada nam z porządku rzeczy przejść do skreślenia tego, co stanowi duszy tego ludu oddźwięk, wyrywa mu się w śpiewie z przepełnionej uczuciem radości i smutku piersi, czy to dyktowane zachwytem chwili bieżącej, czy przekazane mu w spuściźnie z poetycznej jego praojców skarbnicy... Muzyka łączy się tu z poezją, bez niej nie ma pieśni, nie ma tańca ni obrzędu...

...Wszędzie w zbiorze niniejszym spotka czytelnik obok wytworniejszych pieśni i takie, które nader małą, a niekiedy i żadnej poetyckiej nie mają wartości. Pominąć ich jednakże nie uważaliśmy za stosowne, już to dla wyższego niekiedy ich melodii polotu, już ze względu na historyczne i psychologiczne ich znaczenie, gdyż wiernie oddają one czasy, odsłaniają stosunki ludzi zobopólne, stopień cywilizacji, pojęcia, osobliwie drobnej szlachty i wszelkie okoliczności, pod wpływem których zrodziły się i wykołysały..."

Z tej charakterystyki widać, że największą wartość znajdował Kolberg w pieśniach o zabarwieniu lirycznym, poetycznym, utrzymanym w tonie podniosłym i sentymentalnym. Z racji gromadzenia pieśni o tematyce społecznej, „odsłaniających stosunki ludzi zobopólne" i „stosunki cywilizacji", czuje się w obowiązku wytłumaczyć. Jako sumienny zbieracz rejestruje jednak i takie pieśni w swoich bogatych zbiorach i właśnie te jego nieliczne krakowiaki, mazurki, polki czy kujawiaki, w których przebija nuta krzywdy społecznej, niezadowolenia z istniejących stosunków, goryczy, skargi czy otwartego buntu, mają dziś dla nas szczególną wartość poznawczą.

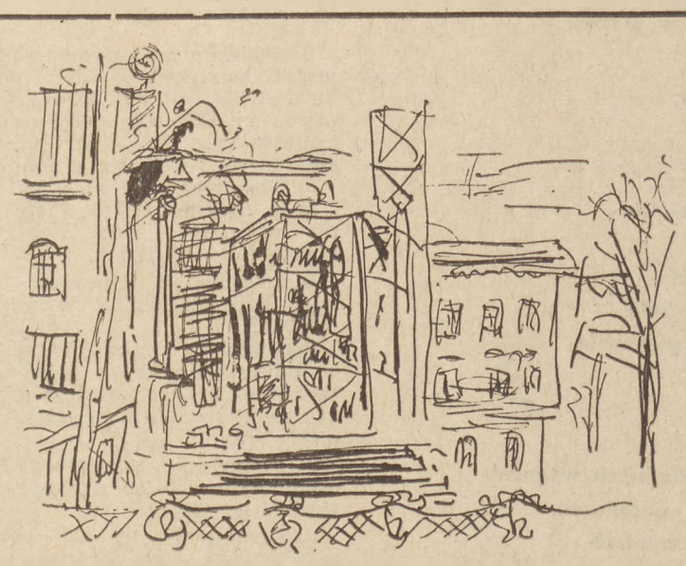
Jest ich, niestety, w wielotomowym dziele Kolberga i innych zbieraczy z przyczyn, które wyżej starałem się krótko naświetlić, stosunkowo niewiele. Nie należy się jednak temu zbytnio dziwić, jeżeli zważy się, że i znacznie późniejsza autentyczna twórczość literacka pisarzy chłopskich nie śmie czy nie umie zerwać z kompleksem zależności od dworu i plebanii i starannie unika silniejszych akcentów społecznych...

Przekazane nam z czasów dawniejszych pieśni ludowe o zabarwieniu społecznym podzielić można na dwie zasadnicze grupy. W jednej, ze zrozumiałych względów bez porównania uboższej, znajdziemy pieśni, w których chłop, zresztą w sposób ostrożny i pełen niedomówień, żali się na panów i księży, zaś w drugiej, o wiele bogatszej i pełniejszej (swoboda wypowiedzi) — biedota wiejska przymawia bogaczom i często w pełnej wisielczego humoru formie uskarża się na swój los.

Obok wyrazów skargi i melancholijnych utyskiwań w pieśniach tego rodzaju znajdujemy dość często akcenty zdrowego humoru, ironicznej kpiny i wiary w zmiany losu.

Tworzył je chłop osaczony przez system wyzysku i śpiewał ukradkiem, z daleka od dworu i plebanii, względnie gdy wódka dodała mu odwagi, a muzyka i nastrój radosnego uniesienia zmuszały do śpiewania o tym, co go cieszy i boli. Wybór i przypomnienie pomników tego rodzaju twórczości ludowej wydaje mi się dziś rzeczą szczególnie godną uwagi.

Władysław Błachut



rys. Marek Rudnicki

WŁODZIMIERZ DOMERADZKI

WITAJ MISTRZU ADAMIE

Szalowanie z desek
otacza pomnik wieszcza,
wprawne ręce rzeźbiarzy
tną pomnika cokół,
leczą uszkodzenia.
Wyrwę od pocisku
łatam ręką murarza.
W oczach mam łzy.
Serce wzruszenie mi gniecie,
ja — murarz — też cegiełkę
kładę pod pomnik poecie.

TADEUSZ BYRSKI

TRAGICZNE DZIEJE SZENWALDOWEGO „KOLUMBA"

Piąta rocznica śmierci Lucjana Szenwalda, której prasa poświęciła dosyć skąpe wzmianki, tym bardziej każe przypomnieć jego wspaniały poemat napisany dla Polskiego Radia na dwa lata przed wojną.

*

Była wiosna 1937 roku. Żeby okrasić sobie nudę i nieproduktywność długich jazd tramwajowych ze śródmieścia na Bielany, czytałem dostarczone mi teksty słuchowisk, w poszukiwaniu jakiegoś radiowego objawienia. Któregoś dnia wyciągnąłem z teczki dosyć gruby rękopis, o dużych płachtach papieru, zapisany drobnym niezbyt czytelnym pismem; sporo w nim było skreśleń i poprawek. Zacząłem czytać. Nie zauważyłem, że tymczasem tramwaj się opróżnił, że dojechaliśmy do końcowej stacji, że stał już dobrych parę minut. Ten rękopis — mocna dawka dla reżysera radiowego, goniącego od lat za jakimś interesującym scenariuszem był poematem Lucjana Szenwalda, zatytułowanym — „Krzysztof Kolumb na morzu Sargassowym". Nie piszę „słuchowisko", bo rzecz wybiegała daleko poza ramy normalnego zamówienia radiowego; czuliśmy to wszyscy, pracujący wówczas w Wydziale Literackim — Hulewicz, Parandowski, Kisielewski, Bohdziewicz, że mamy do czynienia z poezją, która nosi w sobie wszelkie znamiona wielkości.

Genezą poematu był niezawodnie podziw dla odkrywcy - męczennika, równocześnie jednak kanwa kolumbowej wyprawy posłużyła poecie do wyrażenia jego postawy ideologicznej. W ostatnim monologu admirała, pochylonego w kajucie nad dziennikiem okrętowym, mieści się to wszystko, co nas dzisiaj najbardziej boli: troska o pokój, prawdziwa miłość człowieka, zwątpienie w wartość cywilizacji pozbawionej tych elementów. Ustami Kolumba Szenwald rzuca narodom kilka ostrzeżeń, mówiąc — niemal proroczo — o żelaznych kohortach, które zaleją świat.

*

Poemat o Kolumbie był przykładem niezwykłej techniki pisarskiej. Konstrukcja całości wywodziła się niewątpliwie z ducha tragedii wczesnoantycznej. Szenwald nie trzymał się jednak niewolniczo żadnych wzorów. Całość zamknięta w klamry trzech chórów syren (dodanych zresztą po rozmowach z radiowcami) pisanych 16-zgłoskowcem, zmieniała rodzaje w czasie akcji. Mieliśmy tam partie 12-zgłoskowca (nierymowanego oczywiście), fragmenty prozy i rytmiczne 8-zgłoskowe o świadomie łatwym rymie, dialogi. Antyk i Szekspir — to rodowody, jakie wysuwał sam poeta, omawiając swój utwór. Niezawodnie dają się one odnaleźć — równocześnie jednak wszystko prześwietlone własnym talentem, jakąś niezwykłą wiedzą o świecie i więcej — głęboką o ten świat troską. Świeża, nieszablonowa poezja, o niełatwej budowie, wyrażała się w słowach tak prostych, że przy czytaniu „Krzysztofa Kolumba" nasuwał mi się zawsze cytat z „Wandy" Norwida — „...słowa proste niesiemy..."

*

Przystępowałem do realizacji „Kolumba" z największą troskliwością. Przeróbki i dopełnienia zajęły sporo czasu, tak że dopiero jesienią 1937 r. mogliśmy już dokładnie omówić, jak będzie wyglądało nadanie na antenę. Reżyserię powierzono Irenie Byrskiej, muzykę skomponował Michał Kondracki, wykonawcą Kolumba był Henryk Modrzewski—jak pokazał rezultat — doskonałym. Przy stole mixerskim siedział wówczas Tadeusz Łuczaj. Poza tym spora ilość młodych, zapalonych aktorów, którzy brali udział w słuchowisku z rzadko spotykanym zapałem. Temat, gatunek poezji — porwały wszystkich.

Po raz pierwszy słuchowisko zostało nadane w grudniu 1937 r. na Warszawę II; ze względu na entuzjastyczną ocenę Głównej Rady Programowej oraz krytyki, powtórzono je na Warszawę I w marcu 1938 roku. Nagrane na taśmie stalowej „Still", czas trwania — 40 minut!

Mówiło się o utrwaleniu słuchowisk, jak o czymś, co zapewni im niemal nieśmiertelność. Nagrywaliśmy Jaracza, wielu ludzi, wiele utworów. Niestety, przyszły wypadki, które przekroczyły wszystkie nasze oczekiwania. Proroctwa rzucane przez Szenwalda ustami Kolumba, nie były bluffem poetyckim — to było prawdziwe widzenie świata. Dotknęły w pierwszym rzędzie jego dzieła. I rękopis, i maszynopisy, i taśmy — wszystko uległo zniszczeniu. Nie mogliśmy odżałować „Kolumba". Tym bardziej, że wiązały się z tym utworem plany pozaradiowe. Mieliśmy zamiar zrealizować to na scenie. Mówiło się o scenie żoliborskiej; gorącym apostołem tej sprawy był Henryk Dembiński. Autor chciał nawet sam dokonać przeróbek, dostosować swój utwór do tzw. „wymogów" sceny. Prosiliśmy go na wszystko, żeby właśnie nic nie przerabiał. Pisany nie z myślą o scenie — właśnie w tej formie budził największe zainteresowanie, jako surogat scenograficzny.

Wszystko to należy do przeszłości. Okupacja zniszczyła i to dzieło, tak jak wiele innych. Przez cały czas wojny robiłem starania, ażeby zdobyć jakiś odpis „Kolumba". Po dwu latach udało mi się dotrzeć do Modrzewskiego, który dzięki temu, że nie zastosował się do przepisu, nakazującego oddawanie wszystkich egzemplarzy, zachował jeden odpis poematu. Przywiozłem go do domu. Z radością czytaliśmy znów piękne strofy w gronie przyjaciół, którzy skupili się podczas okupacji na Bielanach. Jedni z nich (Bieńkowscy) radzili tekst powielić i rozdać, żeby zapewnić mu przetrwanie. To był maj 1944 roku. Zacząłem przepisywać, wkrótce jednak trzeba było natychmiast mieszkanie opuścić, żeby do niego wrócić dopiero po roku. Tekst zabezpieczony przez moją żonę miał być zakopany w jednym z sąsiednich ogródków. Widocznie stało się inaczej, nie odnaleźliśmy go. Wszelkie poszukiwania nie dały rezultatów. Poematu Lucjana Szenwalda nie ma. Stał się krzywda poezji polskiej — ogromna. Przepadło dzieło, które ze wszech miar zasługiwało — i tematem i formą swoją — na laur olimpijski.

*

Pozostało jedno — uciec się do własnej pamięci. Żona moja w pewnym okresie znała prawie cały utwór na pamięć. Ale wojna i tu dokonała spustoszeń — w pamięci pozostały tylko strzępy. To bardzo ciężko — pamiętać całość uczuciowo, słyszeć nieomal całe partie mówione przez aktorów, a słów już nie móc wydobyć na światło.

*

Utwór rozpoczynał się chórem Syren, które informowały słuchacza o sytuacji. Flota admiralska znajdowała się już od dłuższego czasu na morzu. Bezmiar wód, pokrytych wodorostami, żadnych zwiastunów lądu — wszystko to napełniało załogę przerażeniem. Dialog dwóch marynarzy otwierał właściwą akcję.

Hej, hej Rodrygo
Hej, hej don José
Co słychać chlubo marynarzy?

I dalej żalą się, że kaprys, że ambicja jednego śmiałka, zagnały ich w te wodne stepy; że już nigdy nie dotkną stopami ziemi ojczystej, która teraz wydaje im się rajem.

Dialogiem tym autor wprowadza nas w atmosferę nieufności. Ta nieufność wzrasta wśród załogi z każdą chwilą. Odchylenia igły magnetycznej napełniają ją strachem — zaczyna się bunt na okręcie. Kolumb przemawia do marynarzy. Jest w tej pięknej opowieści pochwała wiedzy, pochwała tęsknoty za nieznanem. Między innymi rzuca takie zdanie:

„Palcami dotknęliśmy bajki". Powołując się na Arystotelesa odkrywa przed nimi prawdę o morzu Sargassowym. Chce ich zapalić dla swojej idei. Na próżno — marynarze rzucają admirałowi wyzwanie —

Jemu się marzy Wschodnia Azja
Cynamon, złoto i cytryny.

Choć panicz z pospolitej gliny

Królowej . . . . . podał lubczyk
Królowa z utęsknieniem czeka
Ten genueński sprytny kupczyk
Udaje prawdziwego Greka.

Scena kończy się uwięzieniem admirała. Ratuje go z opresji Pinson; w poemacie Kolumb nazywa go wiernym; admirał sam chce się pogodzić z załogą — jeszcze raz usiłuje porwać swych towarzyszy siłą własnej wiary,własnego zapału, chce ich namówić, żeby razem przeżyli tę wspaniałą baśń, która jego zdaniem wytyczy nowe życie. Tym razem udaje mu się. Działał tu i strach — zrozumieli, że bez Kolumba czeka ich na tej wodnej pustyni pewna śmierć. Oddając atmosferę zupełnego pogodzenia się, Szenwald wkłada chórom w usta parafrazę znanego antycznego przysłowia:

Póki są morza wolno nie żyć
Ale nie wolno nie żeglować
Płyniemy świat żaglami zmierzyć
Uderzyć w niebo, w glob uwierzyć (uderzyć?)
Kolumbie szpadę weź i prowadź.

Ostatni monolog Kolumba w kajucie oddzielony jest trzecim chórem Syren. Jest to zarazem ostatnia wypowiedź chóru. Poemat kończy się słowami Kolumba. Syreny mówią o troskach odkrywcy — zbierają się w otworach iluminatorów i obserwują jego samotność.

Kolumb zaczyna mówić:

„Księgo chroniąca podróży tej każdy dzień
Dziś w twoich kartach pomyślny fur- koce wiatr...
Ale niejedna jeszcze ciemna plama
I napisane jest nie wszystko

Z chóru Syren dowiadujemy się, że ląd się ukazał — ten motyw był potraktowany nieco poza czasem, mieszał się czas przyszły z teraźniejszym i dlatego w dalszych strofach monologu Kolumb odkrywa przed słuchaczem wizję najazdu barbarzyńskich kohort „Europejczyków" na lud, prosty, czerwonolicy. W tym fragmencie, odrywając się od realiów samego utworu, piękną klamrą metaforyczną nasuwa poeta obraz naszego dnia jutrzejszego. Na dwa lata przed wybuchem wojny Szenwald jest pełen smutnych przeczuć — idą czasy zagłady.

Dożył jednak lepszych czasów. Dotknął ich zaledwie palcami. — Zginął tragicznie u progu nowej Polski; nie dane mu jest żyć i pracować z nami. Kiedy w Lublinie w r. 1944 dowiedziałem się o jego śmierci, odżyły we mnie wszystkie momenty pracy nad „Krzysztofem".

Nie tracę nadziei, że może jeszcze zjawią się ludzie, którzy będą mogli choć drobnymi fragmentami uzupełnić cenne strzępy wielkiego dzieła sztuki.

Tadeusz Byrski

WITOLD WIRPSZA

O trudnościach współczesnej poezji

PĘKNIĘCIE ZEWNĘTRZNE

Pewien satyryk skarżył się ostatnio w króciutkiej fraszce, że przeżywamy zalew wierszy. Satyryk raczej zmartwił się tym zjawiskiem — uśmiechnął się z przekąsem. Przypuszczam, że stanowisko tego satyryka jest niesłuszne, i to z dwóch powodów. Po pierwsze dlatego, że sam fakt wzmożonej produkcji poetyckiej powinien raczej cieszyć, zwłaszcza, że mamy do czynienia z poezją polityczną, której twórcy są nadzwyczaj wrażliwi na wszelkie zagadnienia i wydarzenia, obchodzące żywo każdego Polaka. Po drugie zaś — współczesna poezja polska jest polityczną awangardą całej naszej literatury. Jeżeli satyryk ów uważa, że mamy do czynienia z poezją formalnie słabą, to nie powinien zapominać, że słabość ta jest wynikiem tych poszukiwań, które każdy współczesny poeta na rachunek swego warsztatu przeprowadza. Poszukiwania te są różnorodne i obfite — i to jest właśnie zjawisko nastrajające optymistycznie.

Gorzej natomiast jest z krytyką.

Przykładem — recenzja Henryka Voglera, omawiająca tomiki Andrzeja Brauna i Romana Bratnego. Recenzję tę właśnie pragnę omówić.

Analizując twórczość Andrzeja Brauna, zawartą w tomiku „Szramy", dochodzi Vogler do wniosku, że rozwój poety postępuje we właściwym kierunku. Konkluzję przytaczam w całości:

„...linia wiersza nie zamyka się już tylko w sztywnym, klasycystycznym nieomal wzorcu metrycznym o jednostajno-dekoracyjnej zawartości wewnętrznej — ale nabierać poczyna tu i ówdzie realistycznej swobody i giętkości, z żywym, dramatycznie zorganizowanym ruchem materii poetyckiej. Oto początek wiersza „Śmierć w słońcu":

W czwartek, 21 lipca, Achilles Naxos
zapomniał imię matki i dziewczyny,
smutek i sytość, wiarę, pamięć
i głód i radość.
Słońce osiągnęło wtedy swój najwyższy [poziom
morze pokryło plażę.

Dramatyczne zarysowanie losu ludzkiego przy krańcowej wstrzemięźliwości językowej i czystości pojęciowego obrazowania — oto całkowicie nowoczesne elementy poetyckie. Są one jeszcze fragmentaryczne i niedostateczne, ale pozwalają z daleka dostrzegać zarysy poszukiwanego wyrazu poetyckiego".

Przytoczony przez Voglera fragment wiersza „Śmierć w słońcu" jest dokonaną przez Brauna parafrazą Eliota. Odnośny fragment „Jałowej ziemi" brzmi następująco:

Flebas Fenicjanin, dwa tygodnie temu
Zapomniał krzyki mew i morza kołysanie
I zysk i stratę.
Skubały mu kości
Prądy szepcące, gdy schodził [w otchłanie.

itd. (Przekład Cz. Miłosza)

Z zestawienia tego wynika, że zasygnalizowane przez Voglera „dramatyczne zarysowanie losu ludzkiego przy krańcowej wstrzemięźliwości językowej i czystości pojęciowego obrazowania", owe „całkowicie nowoczesne elementy poetyckie" — odnoszą się do poetyki Eliota. Poetykę tę nietrudno ustawić klasowo; jest ona narzędziem, wyrażającym treści kulturalne burżuazji w etapie jej rozkładu. Narzędziem doskonałym, bo wyrażającym te treści bardzo precyzyjnie. I z tego powodu poetyka ta jest nam obca. Mało — obca: wroga.

Nie chcę tutaj wdawać się w ocenę twórczości Brauna. Ma on prawo do eksperymentu i pomyłek. Żądaniem krytyki jest jednakże wytknięcie tych pomyłek, które są groźne na przyszłość. Tymczasem stało się odwrotnie — pomyłka doczekała się pochwały. Nie w tym rzecz, że Vogler nie wiedział o związku, istniejącym między wierszem Brauna a poematem Eliota. Rzecz w tym, że Vogler nie dostrzegł obcego ciała.

Jest to rzucające się w oczy pęknięcie. Ale myliłby się ten, kto by sądził, że jest to pęknięcie zewnętrzne, rysa na korze. Szczelina jest bardzo głęboka i sięga pnia.

ODWROTNA STRONA MEDALU

W pierwszej części artykułu Voglera mieliśmy do czynienia z recenzją „pozytywną". Wysiłek poetycki Brauna został osądzony dodatnio przez zastosowanie do jego twórczości kryterium smaku mieszczańskiego. Nie będę chyba musiał mówić o tym, że poecie stała się krzywda. Jego talent poetycki należy uznać, o wierszach jego można powiedzieć wiele dobrego. Ale, oczywiście, nie w ten sposób.

Kolejno przechodzi Vogler do omówienia twórczości Romana Bratnego. Jest to recenzja „negatywna". Krytyk dochodzi w zakończeniu do wniosku, że „nie można jeszcze tej poezji (tj. poezji Bratnego — W. W.) nadać zaszczytnego miana poezji politycznej. Cegiełki, z których Bratny buduje swój dom poetycki, kruszą się jeszcze w palcach".

Co doprowadziło Voglera do takiego wniosku? Na początku przeprowadza Vogler analizę formalną — chciałoby się powiedzieć: formalistyczną — wierszy Bratnego. Stawia mu dwa zarzuty: „kosmiczenia" i skomplikowanej, a jednocześnie banalnej metaforyki — po to, aby zsumowawszy je, stwierdzić, że „na dnie tego leży nieodzowna, metafizyczna „dusza", tyle tylko, że zarzuciła „na ramię" nowoczesną broń maszynową". Po analizie formalnej — Vogler zabiera się do strony ideologicznej tych wierszy. Ładując wszystkie do jednego worka, powiada: „Bratny — jak na to wskazuje struktura jego poezji — zdaje się reprezentować świadomość klasową tego odłamu młodej inteligencji „akowskiej", która do obozu Manifestu Lipcowego weszła boczną furtką emocjonalną, nie zaś szeroko otwartą bramą naukowej myśli". W tym tkwi wielkie nieporozumienie Henryka Voglera. Poeta, jak każdy artysta istotnie deklaruje się politycznie przede wszystkim swoją twórczością, czyli odczuciem emocjonalnym. Przygotowanie naukowe winno pogłębić odczucie artystyczne. A ta postawa emocjonalna stanowi, zdaniem Voglera, o wszystkich brakach poezji i poetyki Bratnego.

A jak się ma rzecz w istocie? W odpowiedzi pozwolę sobie zacytować wiersz omawianego autora:

Wtedy ujrzałem mój dom — a szafa na
piętrze otwartym bombardowaniem
— to był mój grób — apolitycznego [cywila —
w nim ubranie dwurzędowe, spodnie [wyprasowane
De Mann, Bierdiajew i kamizelka [niewinna.
Potem wiesz, w co zawijałem
nawet czarny dla ciebie chleb,
wieści z bitwy pod Stalingradem
przynosiłem do twoich rzęs.
Nie ma miłości poza światem!

(„16.30", z tomiku „15 batalionów")

Czy mamy tu do czynienia z „kosmiczeniem"? — Nie, nie mamy. Czy można tu dostrzec powikłaną figurację? — Nie, nie można. Czy tkwi tutaj, choćby w ukryciu, „metafizyczna dusza"? — Nie, nie tkwi. Czytelnik pozwoli, że zakończę ten szereg retorycznych pytań jeszcze jednym: Czy przytoczony fragment jest poezją polityczną? Sądzę, że jest to na pewno poezja polityczna, i to dobrej próby.

Nie mogę się powstrzymać od powtórnego zacytowania kilku zdań Voglera — tych samych, którymi ocenił parafrazę Eliota, dokonaną przez Brauna:

„Dramatyczne zarysowanie losu ludzkiego przy krańcowej wstrzemięźliwości językowej i czystości pojęciowego obrazowania — oto całkowicie nowoczesne elementy poetyckie. Są one jeszcze fragmentaryczne i niedostateczne, ale pozwalają z daleka dostrzec zarysy poszukiwanego wyrazu poetyckiego".

Zgadzam się tym razem na słuszność tych słów — ale w odniesieniu do Bratnego, w oparciu o przytoczony fragment. Takich fragmentów znajdziemy u Bratnego sporo. Recenzent ich nie spostrzegł.

SZCZELINA SIĘGA PNIA

Nie interesuje mnie w tej chwili zagadnienie poezji Bratnego i Brauna. Dlatego nie będę polemizował ze szczegółami recenzji Voglera, mimo, że wiele tych szczegółów budzi we mnie sprzeciw. Interesuje mnie natomiast zagadnienie inne, które w związku z omawianą recenzją sformułowałbym mniej więcej w ten sposób:

Jak to się stało, że u Brauna recenzent odnalazł i skwapliwie skomplimentował urywek, który bezsprzecznie spokrewniony jest z poetyką obcą klasowo, u Bratnego natomiast fragmentów klasowo nam bliskich nie potrafił wcale znaleźć; ba, fragmentów tych nie potrafił znaleźć również i u Brauna? Czym wytłumaczyć ten kulturalno-polityczny daltonizm?

Artykuł omawiany zawiera sporo tzw. frazeologii rzekomo lewicowej. Pozornie mogłoby się wydawać, że mamy do czynienia z recenzją, której osąd jest niewątpliwie wynikiem przemyślenia całej sprawy. Przyjrzawszy się jednak bliżej tekstowi, spotykamy obok głównego pęknięcia, o którym pisałem na początku, szereg pęknięć drobniejszych, równoległych do zasadniczego.

Błąd ten jest wynikiem gustu, jest wynikiem tego smaku estetycznego, który rozwinął się u nas w epoce mieszczańskiego dwudziestolecia. I podejrzewam, że recenzent — mimowoli, podświadomie — postępuje w ten sposób, że bierze rzecz „na słuch" i, zależnie od odpowiedzi na pytanie „podoba się, czy nie podoba?" — dobudowuje teoretyczne uzasadnienie. Podejrzewam następnie, że recenzent tego typu — również mimowoli, podświadomie — sądzi, że sprawa realizmu socjalistycznego, to sprawa takiej a nie innej faktury. W rezultacie, mimo całej frazeologii, mamy krytykę impresyjną. Pierwsze wrażenie, konfrontacja z nawykami — decydują o wydaniu sądu.

Witold Wirpsza

JERZY BROSZKIEWICZ

KSZTAŁT MIŁOŚCI

Cóż wiesz o pięknem? Kształtem jest miłość
Cyprian z Norwid („Prometidion")

rysunki ANTONIEGO UNIECHOWSKIEGO

21

Tego jednak dnia, gdy Fryderyk zjawił się w kawiarni, by oświadczyć, że ustalił już wraz z rodziną datę swego wyjazdu za granicę na wczesną jesień — Seweryn złamał swój obyczaj. Podniósł głowę znad gazety, zza której dymił małą galicyjskiego formatu fajeczkę.

— Dokąd? — spytał.

Fryderyk zaaferowany swą sprawą nie zwrócił uwagi na ironię brzmiącą w głosie Seweryna. Wyjaśnił, że właśnie trudno ustalić, czy Włochy, czy Francja, czy Wiedeń. Chodzi o studia — jedni radzą tak, inni siak. Jeszcze nie wie....

— A po co? — nowe pytanie Seweryna.

Spojrzano nań ze zdumieniem. Niecierpliwy Witwicki zamachał rękami. Jakto po co? — protestował oburzony. Kpi Seweryn, czy o drogę pyta? — Wszystkim stało się jasne, że kpi. Fryderyk zbladł i zaciął wargi. Inni również zamilkli, nawet Maurycy nie wiedział co rzec. Czekano na sens owego pytania. Goszczyński zaś nagle spoważniał.

— Miałem siedemnaście lat — rzekł — kiedy już od dawna pisałem poezje. Pamiętam tragedię o Sobieskim, potem o Zaporożcach i sonety na cześć jednej panny. Ale potem w Grecji wybuchła rewolucja przeciw tureckiemu despocie. Spaliłem papierki. Całą Ukrainę przeszedłem piechotą. Aż do Odessy. Byle tylko dostać się do kraju, w którym zginął lord Byron. Chciałem za jego pięknym wzorem walczyć o grecką wolność. Papierków było żal, ale Greków kochałem za ich niewolę bardziej niż sonety do panny Anny i niż poemat o Zaporożcach.

Umilkł na długą chwile. Tuż obok ich stolików dwu znudzonych studentów grało w kości — słyszałeś suchy trzask padających losów. Witwicki westchnął głęboko.

— Po co jechać dziś do Paryża? — spytał cicho Goszczyński. — Dziś wszystkie drogi wiodą do Warszawy. Ja wiem: papierków szkoda. Ale zostawmy je na później...

Fryderyk cofnął się ku ścianie, a czując na sobie wszystkie spojrzenia wywołał na wargi najweselszy uśmiech.

— Widzisz — zwrócił się do Stefana — zapomniałem ci rzec komiczną nowinę. Bixel, doktór, zwariował. Żeni się z siostrzenicą swej nieboszczki żony.

Seweryn znowu zasłonił twarz gazetą. Stefan zaś nieśmiało podjął temat:

— Z siostrzenicą?

— Tak, siedemnastoletnia dziewuszka. A doktorowi siódmy krzyżyk stuknął aż miło — dodał wstając od stolika. — Stary diabeł w młodym piecu palić będzie...

Ostrowski parsknął śmiechem.

— A to zabawa — powtarzał gorączkowo patrząc wprost w oczy Fryderyka — ależ zabawa.

— Żegnajcie — rzekł Fryderyk.

Przy stolikach milczenie. Maurycy ssąc górną wargę położył dłoń na kolanie Seweryna. Tamten pytająco spojrzał na Maurycego. Nie doczekał się jednak żadnych słów — Maurycy milcząco zaprzeczył głową. Seweryn obojętnie wzruszył ramionami, Witwicki znowu lirycznie westchnął.

— Dwanaście — zanucił jeden z graczy w kości i zadźwięczał wygranymi miedziakami.

Wtedy też Ostrowski przytknął w palce i z surową powagą nachylił się nad stołem.

— Ależ się uśmiałem — powiedział bardzo głośno.

Konstancja natomiast dowiedziawszy się o ustaleniu ostatecznego terminu wzruszyła ramionami. Wcale nie zamierzała odpowiadać uśmiechami na ciekawe nowiny.

— Wiedeń piękne miasto — rzekła sucho.

Szli brzegiem Wisły. Na wąskim cypelku, obmywanym przez leniwą, drobną falę siedzi nieruchomy staruch. Wrósł w ziemię na podobieństwo spróchniałej wierzby. Pręt wędki odbija się w wodzie, zaś wokół sznurka fala tworzy małą otoczkę.

Fryderyk pochylił głowę.

— Nic mnie za kraj nie ciągnie.

W tej chwili wierzył, że istotnie: nic za kraj nie ciągnie. Konstancja spojrzała nań ukradkiem. We wzroku było pytanie. Odpowiedział:

— W kraju trzyma mnie... wszystko.

Konstancja kładzie dłoń na jego ramieniu. Liryzm tej sceny głuszy pamięć o wszystkich chwilach cierpienia i gniewu. Przed tobą Konstancja taka właśnie, jaką może tylko wymarzyć sobie kochanek romantyczny: późne słońce lśni w jej wzruszonych oczach, wargi lekko rozchylone drżą, na policzkach złoci się brzoskwiniowy mech. Jakże jej nie kochać?

Pobiegli, śmiejąc się jak dzieci, ku rzece. Staruch zaklął. Koło piaszczystej łachy błysnął srebrny rybi grzbiet.

Wracając ku miastu Konstancja nachmurzyła się jednak od nowa: Fryderyk wspomniał coś o książęcych adiutantach — że więcej jej niż księciu adiutantują. Miał to być żart. Nie udał się jednak ani Fryderykowi, ani Konstancji. Fryderyk wypowiadając go miał oczy i głos pełne niepokoju. Konstancja zaś zacięła usta w milczeniu niemal wrogim. Pozwoliła się odprowadzić tylko do Miodowej. Pożegnanie było ostre, obce i krótkie. Przeprosił ich dopiero pierwszy owego roku lipcowy wieczór: Fryderyk przyniósł bukiet kulistych, białych i różowych róż.

Ósmego lipca odbył się benefisowy koncert p. Majerowej. J. P. Fryderyk Chopin dał swój współudział grając wariacje op. 2, wobec których Schumann zawoła: czapki z głów! Na sali było zaledwie kilkadziesiąt osób. Pani Majerowa wyszła na estradę z oczami zaczerwienionymi od płaczu — Fryderyk siadł do instrumentu z obojętnym uśmiechem. Czegóż się można spodziewać po prowincjonalnych melomanach?

To, że sala jest niemal pusta można zbyć wzruszeniem ramion i pogardliwym uśmiechem. Ale to, że na sali zbrakło Konstancji — boli. Na domiar złego tego samego dnia w kawiarni wybuchła zażarta dyskusja, której sens też godził w spokój umysłu i serca. Jeden z nowych przyjaciół Maurycego — Nabielak — począł kpić ze sztuki, z jej ważności i skuteczności w czasach tej miary, co rok 1830. W jego słowach czuło się brutalne lekceważenie człowieka, który za jedyne godne uwagi narzędzie działania uważa karabin. Fryderyk zaperzył się — bronił sztuk pięknych przy akompaniamencie nienajmądrzejszych uwag Stefana Witwickiego. Nabielak jednak — nieco podpity — nie dbał o kunsztowne wywody panów artystów. Śmiał się:

— Z pióra wystrzelić trudno! Z fortepianu jeszcze trudniej — dodał spojrzawszy na Fryderyka.

Goszczyński milcząco uśmiechał się i pykał swoją fajkę. Maurycy zaś, po którym napadnięci spodziewali się zwycięskiej a natychmiastowej obrony, kilka zaledwie zdań niemrawo i niechętnie wybąkał pod nosem. Witwicki czerwony ze złości uciekł w końcu, trzasnąwszy drzwiami.

(Dalszy ciąg nastąpi)

W poprzednim 46 (259) numerze „Odrodzenia": **Jarosław Iwaszkiewicz:** Oda do Francji. — **Jerzy Borejsza: Wanda Jakubowska:** Kamieniarze dróg wolności. — **Grzegorz Aleksandrow:** Jasno i prosto. — **Zespół redakcyjny:** Pióro i młot. — **Obserwator:** O nowe kadry naszej kultury. — Głos poety o przyjaźni.— **Maksym Tank:** Zorza. — **Robert Stiller:** Chata góralska. — **Juliusz Kleiner:** Dramat Słowackiego w krakowskim Teatrze Rapsodycznym.—**Adam Włodek:** Czeski i polski Hałas. — **Franciszek Halas** (przełożył **Adam Włodek):** Obol; Lenin; Grajcie kapele. — **K. I. Gałczyński:** Śmierć Andersena. — **Aleksander Hawryluk:** Bereza. — **Witold Zalewski:** Do Kazanowic już bliżej. — **K. Przerwy-Tetmajera:** — „Maryna z Hrubego". Jak to cugi bywało... (fragment). — **Edmund Osmańczyk:** „Niemcy" w Berlinie. — Mimochodem: **st. g.:** Czarne i czerwone. — **Wojciech Żukrowski:** Młodość „wygarnia bez reszty". — **Witold Rudziński:** Geografia koncertowa. — **Jerzy Broszkiewicz:** Kształt miłości. — **Pablo Neruda:** „Dzień, w którym sny stają się jawą.". — **Gitta Sten:** Odkrycie drugiej Ameryki... 10 ilustracji. — 8 stron. —

WOJCIECH ŻUKROWSKI

GÓRA DAWNYCH BOGÓW

Wystarczy wyjść na przedmieście Wrocławia, główna ulica Oporowa, przecinająca cmentarną zieleń tuj, jest wprost na nią wycelowana — na horyzoncie rozsiadła się samotnie, umbilicus Silesiae, pępek śląskich równin, sławna Góra Ślęża. Ileż razy wracając do domu o zmierzchu widziałem ją przysnutą czerwonawą mgłą, z wierzchołkiem utkwionym w obłoku. Wyglądała jak dymiący wulkan, brała na siebie resztę blasków, świeciła w zapadającej nocy. Jeszcze wspanialej jawiła się w czas wiosennej burzy, lecącej od Karkonoszy, pioruny białymi rózgami wymiatały jej szczyt, zdawało się, że przypominają o sobie gniewnie, dawno opuszczeni bogowie Słowian.

Przychodziły mi na myśl zabobonne opowieści, góra była miejscem o złej sławie, nawiedzonym przez ciemne moce. Po ostatnim Ave, jak na Świętokrzyskiej Łysicy miały tam zbierać się na sabaty roje czarownic, wraz ze stadami wron przesuwały wzdętymi baniami spódnic po żółtawym pasmie ostatniego światła i przypadały do szczytów drzew, miękko staczały się po nawisłych gałęziach. Góra pobudzała wyobraźnię. Czytałem sprzeczne opinie naukowców, oglądałem fotografie kamiennych „bab" i jakoś trudno mi się było na nią wybrać. Była prawie pod ręką, łatwośmy się z nią zżyli. Jeśli, jak co dnia, była omotana zawojem oparów, wróżyliśmy pogodę. Gdy zbliżała się i poprzez klarowne powietrze łatwo można było dojrzeć żółtą plamę dabrowy podsmalonej pierwszym przymrozkiem, ciemny wieniec podszczytowych świerków, niezawodnie sunęły ku nam deszcze. Zwiedziłem prawie cały Dolny Śląsk, zanim poznałem jego kolebkę, święte miejsce, od którego należało włóczęgę zacząć.

Jesień tegoroczna jest niezwykle łaskawa, cicha i słoneczna. W niskim blasku nastroszone, na wpół umarłe listowie płonie wewnętrznym światłem, drzewa nie szeleszczą, drętwo zdają się płynąć na tle znieruchomiałych obłoków. Cierpkim aromatem pachnie spokojna godzina, tylko krzyki dzieci dziwnie ostre, niosą się jak głosy spóźnionych ptaków. Drobne dziecinne nóżki prują chrupką falę opadłych liści. Niebo jest ogromnie odległe, spłowiałe po upałach letnich, smutne i puste. Oprócz latawca żadne skrzydło w nim nie zamruga. W taki czas dobrze pomyśleć o porzuconych bogach, których kamienne torsy oparły się tysiącleciu. Z głębi lasu podpalonego jesienią spoglądają na śląską równinę, na której znowu jak przed wiekami dzwoni słowiańska mowa.

W taki czas wpadł do mnie dr Tadeusz Przypkowski, entuzjasta wszelakiego historycznego śmiecia, znawca sztuki kulinarnej i znakomity fotograf.

— Żona moja chce się pokłonić starym bogom — wołał żartobliwie — niech się pan machnie z nami do Sobótki! Właśnie tam coś wygrzebali, myślę, że warto będzie zajrzeć!

Trzydzieści kilometrów, niecała godzina pociągiem i już miasteczko Sobótka, od którego i górę mylnie Sobótką nazwano. Etykieta właściwie poniemiecka (Zobten) przyjęła się łatwo, mimo, że miasto jest wobec góry „zupełnie smarkate" — choć z XIII wieku, jak pogardliwie zaznacza dr Przypkowski. Tradycje góry, miejsca tajemniczych obrzędów, sięgają czasów pogańskich.

Wchodzimy na rynek wybrukowany kocimi łbami. Pustawo tu i sennie. Przed sklepami, na kamiennych schodkach siedzą dzieci i przyglądają się nam ciekawie. A jest na co popatrzyć. Doktor z ogromną torbą wypchaną „skromnymi zapasami", za nim sunie żona piastująca zawiniątko z pszenicą i pudełeczko z miodem przeznaczonym na ofiarę, no i ja wreszcie gryzę ogromne jabłko, w którym zamknięty jest cały smak tej pogodnej jesieni.

Na tym rynku co sobota odbywały się targi, stąd miasto wzięło imię Sobótka. Ale wcześniej, kilka wieków przedtem, zbierano się tutaj w przeddzień uroczystości, dokonywały się wymiany, kupowano broń, konie i ziarno, zanim nie ruszono pochodem na górę bogów.

Przed kościołem tkwi pierwszy „grzyb". Kamienne pół figury, nieporadne wcięcie oznacza stopy, szeroka spódnica z tyłu porysowana bruzdami, niby plisy fałdzistej szaty. Na prawym biodrze charakterystyczny późniejszy już zacios w kształcie krzyża, z którym jeszcze będziemy się po drodze spotykali. Są to ślady znaków granicznych. Wyryto je oczywiście dopiero wtedy, gdy posągi bożków stały się dla ludności okolicznej tylko dziwnymi, człekokształtnymi kamieniami. Wywożono posągi z dawnych miejsc, przetoczono po stoku, porozbijano i postawiono na straży nowego książęcego nadziału. Ziemię klasztorną zaczęto według nich wyliczać w spisach opatrzonych wielkimi pieczęciami. Wypędzonych bogów zmuszono do świadczenia prawdzie w sporach sąsiedzkich, po prostu do służby.

Pół posągu przywędrowało z głębi lasu i pokutuje przed progiem kościoła, a stanęło ich tu w różnym czasie aż cztery, jakby zbiegły się, by zastąpić drogę pielgrzymom, zacieśnić pierścień nabożnego oblężenia. A było naprawdę z czym się zmagać...

Praktyki pogańskie jeszcze odbywały się w pełni, mimo że w pobliskim Wrocławiu było już biskupstwo. Góra zaryta w chmurze stanowiła centrum oporu przeciw chrześcijaństwu i chyba z niej padło hasło powrotu do dawnej wiary, wezwanie do powstania, które zmiotło krzyże, a biskupów zmusiło do ucieczki. Dwanaście lat chwalono Światowida, nim Kazimierz Odnowiciel nie dokonał powtórnego podboju. Poobalano bałwany i na samym szczycie osadzono w strażnicy załogę.

Góra Ślęża przypadła Łabędziom, rodowi wpływowych rycerzy. Legenda i kroniki wspominają jednego z nich, Piotra Własta. Postanowił on przełamać pogańską tradycję góry i chcąc wykorzystać przywiązanie ludności, na dawnym świętym miejscu ufundował klasztorek.

I na szczycie Ślęży przystąpiono więc do budowy. Ale bogowie zaczęli się bronić... Ślęża, śleg, ślągwa w dawnym słownictwie oznaczało mokradło, błota, wilgoć. Nazwa nie kłamała. Pobyt na górze był nieznośny. Deszcze, burze, wichury... Pioruny zabijały robotników, paliły

fot. Przypkowski

Góra Ślęża pod Sobótką — prace przy przekopywaniu wału obronnego, wykopaliska w ramach prac przygotowawczych do millenium

eremy ojców, dziki bór, samotność, tęsknota za słoneczną Francją sprawiły resztę. Budowę chyba zarzucono, bo nigdzie przy wykopaliskach nie natrafiono na fundamenty kościoła. Zakonnicy wycofali się do stóp góry, gdzie powstał klasztor pod wezwaniem św. Jakuba, patrona Sobótki. Obrobione kolumny, portale i osiem rzeźbionych lwów, rozproszyło się po różnych kościołach, wieńcem otaczających upartą górę. Rzeźby są charakterystyczne, lwy granitowe, z łbem o nikłej grzywie i ogonem zarzuconym na grzbiet, piękne okazy sztuki romańskiej.

Zakonnicy niedługo wytrwali w Sobótce, straszył ich cień złowrogiej góry, przenieśli się na Ostrów Tumski w gęstwę wież, w muzykę dzwonów milszą od złowrogiego łoskotu walących się drzew, szumów boru czesanego wichurą na stokach Ślęży. Zemsta wypędzonych bogów dosięgła i Piotra Własta. Nie znamy przyczyn jego zatargu z Bolesławem, został jednak uwięziony i wyłupiono mu oczy.

Wchodzimy w las podszyty gęstwą jeżyn, ciężkie grona dostałych owoców naginają wiciny. Napychamy się, opędzając od chmury komarów, malutkich, szybkich, kłujących bez ostrzegawczego bzyknięcia.

Wyżej stukanie toporów, chrapanie zaprzęgów. Po stoku jak zapałki wysypane z pudełka spiętrzyły się pościnane pnie. Wloką je właśnie do okorowania, świecą łyse polany, rezultat zaniedbań wojennych, inwazja kornika. Wzdłuż drogi stoją równe, bieluteńkie sągi papierówki gotowej do tarcia.

Ścieżka pnie się stromo. Pod butem trzeszczą malutkie szyszeczki strząśnięte z modrzewi. Wkraczamy na starą drogę, tędy przez wieki pielgrzymowali nasi praojcowie. Na polanie w płycie skalnej widnieje zacios krzyżowy.

W połowie drogi do szczytu leży obalony na plecy tors kobiety przyciskającej do piersi rybę. Na niej znowu wyrąbany znak krzyża. Posąg jest trzymetrowy, całość musiała mieć z pięć metrów, niezdarny kolos. Trzeba podziwiać pracowite ręce, które najprymitywniejszymi narzędziami, bo obtłukiwaniem kamienia o kamień, dobyły kształt postaci, uporały się z bryłą granitu. Obok stoi kamienny niedźwiedź uniesiony na dwóch łapach, jakby współczuł pokonanej bogini, strzegł jej snu.

Pewno staczano posągi ze szczytu i może kamień przygniótł człowieka, przerażeni porzucili robotę i już do niej nie powrócili. Krzewy osłoniły torsy bożka, zasnuły go jeżyny i tak ocalał do naszych czasów.

Las dokoła mroczny, bez jednego ptaka, syk poruszanych gałęzi, górą przeciąga wiatr, tu głęboka cisza, tylko sypie się deszcz kłujący umarłych igieł. Między kolumnadą głazy, szarawe od porostów jak budowa rozrzucona przez olbrzymów.

— Tędy szły pochody... Dziewczęta w lnianych szatach uwieńczone dębowym liściem, z długimi dziewannami podobnymi do świec na procesjach — improwizuje doktorowa — szli o zmierzchu, las był ciemny, straszyły w krzewach kamienne niedźwiedzie... Ze szczytu góry dobiegał śpiew błagalny, trąbity kapłanów i czerwony blask ognia — marzyła półgłosem.

A my prozaiczni mężczyźni tęskniliśmy za piwem. W słonecznym blasku, który jest tu rzadkością, pojawił się wierzchołek, niewielki placyk z pożółkłą darnią, brzydka kaplica i schronisko. Przed nim stał zbiornik pomiarowy na opady i wygładzony rękami turystów kamienny niedźwiedź. Ale nam pojaśniały twarze na widok tablicy — kredą namazano duży kufel z kipiącą pianą i napis z daleka oznajmiał — „Piwo piastowskie — Jest!!!"

Na stoku tkwiły nieruchomo głowy robotników grzebiących w wykopie, pachniało więdnącym liściem, żywicznymi wiórami i drzewnym dymem. Niebo odskoczyło, stało się jeszcze wyższe, białe jak źrenica ślepca.

Jakże przyjemnie po takiej włóczędze rozwalić się za stołem i powoli sączyć cierpkawy płyn. Piliśmy na pochwałę normalizacji, na zdrowie Towarzystwa Turystycznego, które uruchomiło opuszczone schronisko i wytoczyło pojemną kufę na szczyt osiemsetmetrowej góry.

— Mam i pokoje gościnne, ale ruchu mało, Ślęża jest niemodna, nikt jej nie przypomina — mówi kierownik schroniska — dobrze teraz, że jest profesor z żoną, studenci, trochę ruchu z tym kopaniem... Ale potem jak odjadą, będę sam. Tylko deszcze, deszcze i wichury... Macie państwo wyjątkowe szczęście, że trafiliście na taką pogodę... Widzimy nieraz na dole świeci, a u nas leje w najlepsze, po prostu prujemy chmury, więc się wytrząsają...

Badania prowadzi dr Włodzimierz Hołubowicz ze studentami uniwersytetu toruńskiego.

Z trzech stron góra jest łatwa do obrony, strome podejście udaremnia atak, z czwartej, na łagodnych spadkach dla ochrony świętego miejsca rzucono dwa łuki kamiennych wałów. Niemcy próbowali tu nawet grzebać, bo wał przypisywali Germanom, rychło jednak badania zarzucono, a niedogodne znaleziska pominięto w omówieniach, lub przysnuto komentarzami, zatarto prawdę.

fot. Przypkowski

Przedhistoryczna figura niedźwiedzia na szczycie góry Ślęży

Właśnie dokonano przecięcia wału, jest on po prostu spiętrzonym rumowiskiem kamieni, nie dopasowywano, ale sypano je niedbale. W dolnych warstwach humusu znaleziono mnóstwo okruchów glinianych naczyń. Skorupki noszą ślady zdobienia, mają guzowate uchwyty. Niektóre naczynia musiały być długo odymiane i pracowicie polerowane, gdyż lśnią po wymyciu jak pografitowane.

Robotnicy przy wykopie szybko pojęli wagę poszukiwań. Każde znalezisko natychmiast meldują, najmniejszy okruch zbiera się do kartonowych, ponumerowanych pudełek, asystent natychmiast nanosi na planie głębokość warstwy, z której skorupkę wyłuskano. Starannie wykąpana i oczyszczona pendzlami wędruje do magazynu ekspedycji, owinięta fakturką będzie czekała na próbę rekonstrukcji. Robotników już zaczyna pasjonować robota, udzielają się im emocje poszukiwaczy prawdy historycznej.

Wykopaliska prowadzone są w kilku miejscach, jak dotąd nie udało się odkryć śladów głównego ołtarza, powinny tam piętrzyć się całe stosy kości i rogów, to pozwoliłoby na rozpoznanie charakteru ofiar. Na szczycie góry natrafiono

fot. Przypkowski

Przedhistoryczna figura „kobiety z rybą" na stoku góry Ślęży

na fragment murów obronnych średniowiecznego zameczka Piotra Własta. Gruby mur ze spawanych kamieni, na nim każda epoka położyła swoją charakterystyczną cegłę.

Najciekawszym znaleziskiem jest mały scytyjski piesek, ozdobna głowica kobiecej zapinki. Lekki, pełen ruchu, mógłby uchodzić z powodzeniem za spinkę z pracowni mistrza Grunwalda.

Błądzimy po stoku, w łagodnym jesiennym słońcu, rudy seter poluje na polne myszy. Mówimy o dawnych napadach i oblężeniach.

„Jedno mnie zastanawia—szepcze dr Hołubowicz — jak oni przetrzymywali oblężenia, zwłaszcza, jeśli ich się zebrało kilkaset rodzin no i z bydłem, skoro dzienna wydajność studni jest 120 litrów. Przemierzyliśmy z ciekawości. Na dobitek źródło znajduje się poza wałem, a więc w zasięgu napastnika.

Na środku trawiastego placu leży duży kamień. Niedawno piorun uderzył w wieżę kościoła i wyłupał z niej kawał posągu, który użyto w narożnym wiązaniu. Bogowie do dziś dnia pragną uwolnić się spod jarzma krzyża, nie pogodzili się z utratą góry.

Zbieramy patyki na ognisko. Wichura poprzewracała drzewa, na stromym spadku pełno nałamanych gałęzi. Po chwili w skalnym kominie huczy jasny słup ognia.

— Zróbmy przyjemność starym bogom, czas już sypnąć im garść pszenicy na obiad — mówi pani Przypkowska.

Ziarna strzelają w ogniu, pachnie palonym zbożem. Nikły niebieskawy dymek rozchodzi się ponad krzewami.

— A teraz będą mieli małą niespodziankę, zmiana menu — mówię, zagrzebując ziemniaki. — Wprawdzie to dla nich nieznana potrawa, ale zapach jej miły, a pieczonego ziemniaka każdy z nas zje z rozkoszą!

Kruszymy w palcach chrupką, zwęgloną skorupkę. Żar paruje z sypkiego wnętrza. Powraca smak dawnych jesieni, pamięć dziecinnych rozkoszy.

Umazani, opici piwem jak bąki wodzimy leniwie oczami po sennym krajobrazie, dalekie żółtawe pola, przydymione plamy lasów. Miło polezeć w zeschłej trawie, milczeć, i wspominać.

Kiedy wreszcie schodzimy po stoku, niebo zaczyna się zaciągać, zstępujemy w dolinę komarów. Każde z nas gałązką opędza się przed kłującą, dokuczliwą chmurą. Zapada wieczór.

— Wiecie, że dzisiejszą pogodę tylko mnie zawdzięczacie — woła pani Przypkowska — bo gdyby nie moja obiata, tak miła zapomnianym bogom, na pewno by nas zlali. Słyszeliście jak się skarżył profesor, co dnia dokuczają tym, co na szczycie próbują wedrzeć się w ich tajemnice.

Wojciech Żukrowski

ALEKSANDER HAWRYLUK

BEREZA (3)

Cios!

Cios pałki policjanta Berezy, jak cios drwala, natężającego wszystkie siły, aby zrąbać uparty kloc.

Drugi!

Licz, pisarzu. Licz wszystkie ciosy, ażeby — jeśli wyjdziesz żywy na wolność — opowiedzieć światu o normie katowni w Berezie.

Trzy!

Licz, obowiązkiem twoim będzie opowiedzieć o doli twej klasy.

Cztery, pięć!

Świadomość mąci się. Ogień zalewa ciało.

Sześć! — jeszcze notuje myśl wyrywając się z płomienia, który ogarnął mózg.

Siedem...

I nagle rozlega się dziki, nieludzki ryk... i od razu przecinasz go straszliwym wysiłkiem woli, gdy tylko zrozumiałeś, że to ty krzyczysz. Jeszcze cios. Może dwa. Może dziesięć. Ciało wali się na beton podłogi.

Nie zliczyłeś ciosów w Berezie...

Więzień, dręczony nieznośnym pragnieniem, schodzi ze swego miejsca, schyla się do szyby i zlizuje szron. Lecz język czuje wilgoć zaledwie przez chwilę. W następnej chwili język i wargi drętwieją i lód już nie taje.

Od prawej strony dociera szept. Ktoś, zdaje się, doktór Prawin, szepce: „Odwagi, towarzysze, wytrwamy". Ach, jak dobrze! — Oto człowiek, który przeszedł razem to wszystko, i jeszcze ma w sobie dość mocy, by podtrzymywać innych! Z ogromną miłością i wdzięcznością śle mu pisarz uśmiech w przeciwległy kąt. Pomiędzy nimi stoi jeszcze dwóch, na pół przytomnych ludzi. Pisarz uśmiechający się, zdecydowanie kiwa głową i wysyła szept-odpowiedź: „A jeżeli i zginiemy!..." „Tak — kończy tamten kiwając głową — ...to zginiemy uczciwie". Ach, jak dobrze z takimi umierać! W duszy zapanował spokój i pogoda.

I gdy w świetle wątłej lampki elektrycznej znów zabłysły czapki policyjne, nie było już strachu, tylko spokojna gotowość śmierci. Czuli, że to nie potrwa długo, że wkrótce już runą martwo na ziemię zakatowane ciała.

Lecz nie, przyniesiono kubełek wody... Cudownej, czystej wody. Tak zimnej, że mroziło gardło. Życie powraca. Nie, tutaj na rychłą śmierć nie pozwolą. I znów: „Stójcie obróceni do ściany komunistycznymi mordami".

Jeżeli stać tak — oznacza odpoczynek, to odpoczęliśmy dość. Znów wchodzą oprawcy.

— Odwrócić się — cicho wydaje rozkaz młokos-sadysta. — Trzy kroki do mnie.

Oblizuje rumiane usteczka, uśmiecha się złośliwie i powiada dwuznacznie:

— A teraz zrobimy tak: „Padnij i obróć się na prawy bok".

Co to będzie? — próbują odgadnąć więźniowie, przywarłszy do zimnego betonu.

— Spać — cichutko kończy policjant. — tylko pamiętajcie: jeśli ktokolwiek odważy się poruszyć...

Strażnicy wychodzą. Drzwi zostawiają otwarte. Ludzie leżą. Czyżby naprawdę pozostawiono ich na kilka godzin w spokoju? A może to tylko jakaś zasadzka?

Podłoga betonowa chciwie pochłania ciepło. Beton wilgotnieje wokół rozpostartego, drętwiejącego ciała. Mróz tutaj prawie taki sam jak na dworze. Nie ma tylko wiatru. Kostnieje biodro, noga, chłód przenika całe ciało. Dla takiego „snu" dość byłoby godziny. Ale noc zimowa jest długa. Wytrwać! Trzeba po prostu wytrwać, nie poddać się zimnu psychicznie. Zdobyć się w sobie na ten sprzeciw, który wspiera siły.

Ale to jest możliwe tylko do pewnego czasu. Możliwe przez jakąś chwilę. Ciało, z którego w ciągu dnia wyszarpano wszystkie siły, nie jest zdolne do takiej odporności. Chłód, jakby zaczyna krążyć po wszystkich komórkach ciała; ciało, zda się, zrobiło się porowate jak gąbka. Zatraca się poczucie czasu. Kto wie, czym ludzie mierzą czas bez zegara, czy rytmem swego serca, czy biegiem swej myśli... Lecz kiedy ciało dygoce na betonie wszystkimi włóknami równo i nieustannie, równo i nieustannie, wówczas minuty rozciągają się w jakieś niepojęte wymiary, i nie wie ciało, jak długo dygoce na podłodze.

Naciągnąć na głowę kołnierz marynarki... odsłaniają się przez to plecy, ale rzecz najważniejsza polega na tym, aby okryć twarz, aby, oddychając przez sukno, ogrzać nieco powietrze, aby nie wdzierało się do płuc obezwładnionego ciała jak mrożąca woda.

Bezspornie byłoby lepiej, gdyby siepacze wrócili i znów nakazali godzinę biegania, pełzania, padania. Oni wszakże tego nie czynią. Oto cicho zjawili się w otwartych drzwiach, lecz tylko po to, żeby spojrzeć, czy aresztanci nie zmienili położenia, czy nie próbują jakoś się ogrzać. I uśmiechając się ohydnie, znikli bezgłośnie jak koty.

I powoli, w tych minutach i godzinach bez miary i formy, chłód wypłukuje z ciała wszystką siłę, i zalewa cię noc najczarniejsza, jaka bywa na ziemi: beznadziejność. Czujesz, że nadchodzi kres, widzisz go już przed sobą, tu w najbliższych dniach, wszczepiony między pałki i katusze. I wtenczas głos wewnętrzny zaczyna ci szeptać kusząco a niby rozumnie:

No, cóż... koniec, widzisz przecież. Więc po co jeszcze znosić tę niezmienną ohydę, gdy kretyni biją was kijami. Uciekaj. Uciekaj! Ucieczka jest możliwa. Wyłam się z życia, aby wyłamać się z Berezy. Jak? Oczy pilnie szukają: nie, tu nie ma żadnego haka, nie ma i pasa. Ale... tak, gdyby rozpędzić się wzdłuż sali i wyrżnąć głową o piec... nie, piec jest okrągły, gładki, lecz choćby o ten kant cegieł... czaszka na pewno by pękła i... o, to brzmi jak triumf. Padłbyś trupem i nie znałbyś już żadnych mąk ani znęcań nad sobą. Wyskoczyłbyś poza granice dosięgalne dla katów, wyskoczywszy z życia.

Wszelako z mroku wyrasta wspomnienie syna, żony: „Zostawisz nas sierotami?... Czy masz do tego prawo? Stchórzyłeś?" — pytają z bolesnym wyrzutem.

No, a cóż poczniesz? — niby spokojnie i rozsądnie podejmuje myśl druga. Tak czy inaczej, przepadniesz. Owszem, wszystko to dobrze, zamierzałeś wszystko zliczyć, wszystko poznać i przemierzyć własnym bólem, ale widzisz przecież, że nie wyjdziesz stąd żywy. Czyż można przeżyć tak trzy miesiące?

„Ale to hańba: to — ucieczka".

Hańba? A to nie jest hańba, że biernie poddajesz się ciosom, że na komendę skaczesz i tarzasz się w prochu. Jeśli jesteś dumny, to zdobądź się na opór, na razy odpowiedz razami i zgiń w walce pod pałkami i bagnetami. W przeciwnym razie, i tak nie ujdziesz przed hańbą. Ja zaś nie namawiam ciebie do zdrady. Nie załamiesz się, tylko, jako pan własnego ciała, wyzwolisz je z upokarzających katuszy. Spójrz — tam, na ten kant muru, rozpędzisz się...

Lecz oto ucho chwyta jakiś ruch. Ledwie dosłyszalny... Co to? Rozpłaszczając się na ziemi, jak gad pełznie dokądś po betonie gruźlik-piekarz. Cały w gorączkowym naprężeniu, posuwa się niepostrzeżenie, cal za calem, w kierunku drzwi. Co to? Jakie zamiary wywołała w nim ta upiorna noc? On... co on robi? Przyczołgał się do drzwi, chwycił z kąta miotłę i, przytuliwszy ją, jak zdobycz drogocenną, do boku, powraca tym samym gorączkowym ruchem pełzacza, na swoje miejsce... Aha, podesłał sobie miotłę pod chorę biodro, które pewnie rozszarpuje ból na zimnym betonie.

Fala wstydu zalewa twarz pisarza: oto ten śmiertelnie chory, jakież męczarnie znosi on tutaj i nie myśli o samobójstwie, a ty...

...O nocy bez końca. Kto zliczy twoje godziny. I kto zmierzy ich treść.

Pamiętam, w szarym brzasku poranka (bo jednak nastał poranek) — w brzasku poranka przed nami wszystkimi stanęło pytanie, co będzie dalej? Po pierwszym dniu Berezy — przeżytym, nie zaś przeczytanym — pytanie to stało przed nami ostre jak nóż. Co będzie dalej? Czy tak wygląda w Berezie dzień „zwykły"? I czy można wytrzymać takich trzy miesiące? A może tylko pierwszy dzień był taki, aby się otrzaskać, następne zaś będą lżejsze? Albo też następne tają w sobie nowe, jeszcze wymyślniejsze bestialstwa?

O nas jakby zapomniano. Do samego prawie południa panowała cisza jak w zatopionej łodzi podwodnej na dnie oceanu.

Co to znaczy? Czyżby naprawdę?... Czyżby taki miał być pobyt w Berezie, to jest po prostu — będą trzymali nas na betonie w pustej izbie o zabitych oknach i wymrażali jak pluskwy? Nie, nie, to być nie może. To byłoby zbyt wspaniale, byłoby to sielanką pasterską, byłoby to po prostu więzieniem, tylko z dodatkiem mrozu. A więzienie — czymże dla nas, ludzi pańskiej Polski, jest więzienie? — niewinna fraszka. Choćby nawet więzienie z mrozem. Możesz sobie siedzieć i kostnieć spokojnie. A jeśli termin trzymiesięczny, wypisany na bielutkim papierze przez pana wojewodę, będzie dotrzymany, to może i wyjść z tych murów się uda. No, zapewne, przyplątałby się w tym okresie kaszel, wyszedłbyś z gruźlicą. Albo, w najgorszym razie umarłby człek spokojnie na betonie na zapalenie płuc, tyfus głodowy lub jakieś inne paskudztwo. Zmarłby sobie naturalną lekką, ludzką śmiercią. Są to wszystko bagatele w porównaniu z nieludzką okropnością i ohydą opętańczych katowań. Czyż naprawdę pozwolą nam spokojnie zamarznąć?... Wtem drzwi otwierają się na oścież i przez nie wpada jakieś straszne, dzikie kłębowisko ciał o skatowanych, wykrzywionych od zgrozy i bólu twarzach. Jakie mnóstwo ludzi. Pod ciosami kijów rozsypują się, rozlatują w obłędzie po wszystkich kątach izby. Wbiegają coraz nowi i nowi, a w drzwiach bez przerwy rozlegają się, jak wystrzały, straszliwe chlaśnięcia gumowych pał i złowieszczo rozbłyskują daszki policyjnych czapek.

Nam dostało się dzisiaj mniej, gdyż policjanci zabrali się do „opracowywania" nowego transportu, na wszystkich zaś nie starczy ani czasu, ani miejsca. Dlatego nam, wczorajszym, nakazano stać twarzą do ściany. Któż jednak wie, czy nie było to katuszą jeszcze większą — słuchać, jak za twymi plecami smagają jednego po drugim schylonych ludzi. Cios... Drugi... Trzeci... Piąty... Dziesiąty...! I po każdym ciosie, wymierzonym w cudze ciało, mocniej tłucze się serce twoje własne, i oczekiwanie na odgłos nowego ciosu rozrasta się w wieczność, i serce nabiera rozpędu — niby jakaś międzyplanetarna rakieta do kresu swego lotu, do pęknięcia. Wiem teraz, jak się umiera, gdy serce pęka.

(Dalszy ciąg nastąpi)

STANISŁAW GRZELECKI

Film

Najważniejszy jest widz

I

Film jest sztuką, ale kinematografia jest także przemysłem. O tym trzeba pamiętać. Kinematografia polska, zorganizowana w „P. P. Film Polski", jest przemysłem, który już odgrywa poważną rolę w naszej gospodarce narodowej i rola ta będzie nieustannie wzrastała. Rozwiną się fabryki taśmy filmowej, aparatów projekcyjnych, sprzętu pomocniczego itp.

Gospodarka przemysłowa podlega prawom ekonomii, nie sztuki i w tym sensie „P. P. Film Polski" musi być nie tylko skomercjalizowane, lecz także musi być oparte na zdrowej kalkulacji handlowej. Musi dawać państwu dochód.

Ale słuszne względy komercyjne kończą się tam, gdzie zaczyna się film, jako zjawisko społeczne. Tu bowiem nie idzie o taki, czy inny dochód z masowej „rozrywki kulturalnej". Idzie tu o masowe narzędzie kształcenia i wychowywania człowieka. W państwie socjalistycznym film jest przede wszystkim wielkim wychowawcą, wielkim organizatorem psychiki mas. Podobnie, jak inne formy sztuki, film powinien człowieka kształcić, wzmacniać i wzbogacać wewnętrznie. Ma dawać mu obiektywną, naukową wiedzę o życiu i pomagać życie ulepszać. Film jest narzędziem walki o postęp, oświatę i pokój zarówno wówczas, kiedy wychowuje i oświeca, jak i wówczas, kiedy pozornie tylko bawi.

Wydaje się, iż te właśnie bezsporne i powszechnie przyjęte prawdy wyznaczają wyraźnie cel działalności instytucji, która obok przemysłu kinematograficznego zajmuje się głównie produkcją i rozpowszechnianiem filmów, a więc „P. P. Film Polski".

Dostarczanie najszerszym masom kulturalnej rozrywki, rozwój sieci kin, jako *jedyny* sposób realizacji świadczeń filmu na rzecz społeczeństwa, jest programem minimalnym, programem, który dyktują przede wszystkim względy handlowe. Właściwy program „P. P. Film Polski" jest daleko szerszy. U jego podstawy leży służba społeczeństwu demokratycznemu przez *wychowywanie widza*, przez *kształcenie, doskonalenie człowieka.*

Wydaje się, że dobrze jest wyraźnie stwierdzić tę prawdę, która wszak jasno wyłania się z analizy działalności „P. P. Film Polski", mimo, iż ją czasem przesłaniają mgławice statystycznych zachwytów i uniesień nad handlowym rozwojem przedsiębiorstwa.

II

Ażeby „Film Polski" mógł spełnić swoje główne zadanie wychowywania i doskonalenia człowieka, musi główny nacisk położyć nie tyle na rozwój sieci kin, co jest zresztą postulatem zasadniczym w dziedzinie *organizacji*, lecz przede wszystkim na wypracowanie metod pracy twórczej. W jaki sposób? Odpowiedź na to pytanie znajdziemy w organizacji np. kinematografii czechosłowackiej.

Kinematografia czechosłowacka rozwija się wyraźnie dwoma torami: przemysłowo - technicznym i twórczo - społecznym. Osiągnięcia techniczne są dobrze znane, choćby z coraz liczniejszych na polskich ekranach filmów czechosłowackich. Przemysł czechosłowacki, nie zniszczony wojną, rozwija się wspaniale, mając ku temu lepsze możliwości, niż młody przemysł filmowy polski. Mniej jednak znane są osiągnięcia w innej dziedzinie: organizacji twórczości i służby społecznej Czechosłowackiego Filmu Państwowego.

Zasadą organizacji czechosłowackiej twórczości filmowej jest praca kolektywna. Zasadą służby społecznej — nieliczenie się ze względami dochodowości.

Wytworem pracy kolektywnej jest w Czechosłowacji scenariusz. Kolektywy twórcze scenarzystów są organizacją stałą, sieć ich obejmuje główne ośrodki kraju. Są to grupy kilkuosobowe, kierowane najczęściej przez wybitnych artystów, i związane bezpośrednio z terenem przez swych członków, nie rzadko robotników i chłopów. Zadaniem tych grup jest wykrywanie aktualnej tematyki danego środowiska i wstępne jej opracowywanie. Z materiału tego centrale dramaturgiczne. opracowują skoordynowane projekty, zatwierdzane następnie przez „Radę Filmową".

W ten sposób scenariusze nie powstają z fantazji indywidualnej autorów, w ciszy ich pracowni, lecz w terenie, przy bezpośredniej konfrontacji ze środowiskiem, z pracą i z człowiekiem. Nie wydaje się, by ta organizacja mogła krępować swobodę twórców. Ona ją tylko kieruje tam, gdzie procesy społeczne oczekują swego artystycznego wyrazu.

Wobec ustawicznych (i słusznych) narzekań na brak aktualnej tematyki w scenariuszach filmów polskich, na ciągłe wędrówki do „grobów zmarłych godzin" — być może, iż podobna organizacja twórczości filmowej w Polsce przyniosłaby korzystne owoce. „Film Polski" interesuje się tą formą i podjął już próby organizacji pierwszych tego rodzaju zespołów w Warszawie.

W zakresie rozwoju i upowszechnienia kultury filmowej widać w Czechosłowacji szeroką i poważną pracę. Ośrodkiem kultury filmowej jest „Instytut Filmowy", którego jednym z zadań jest wychowywanie widza kinowego. Praca odbywa się na drodze wciągania mas społecznych do czynnego udziału w tworzeniu narodowej kultury filmowej. Odbywają się na terenie kraju seminaria filmowe (w r. 1948 odbyło się 300 wieczorów), na których obok wyświetlania filmów toczą się publiczne dyskusje, wygłaszane są recenzje i referaty. Podobną rolę spełniają kina pod otwartym niebem i specjalne wieczory filmowe w fabrykach. Instytucja ta ma niedochodowy charakter. Przez wciągnięcie mas widzów do krytycznego, czynnego udziału w upowszechnianiu filmów powstaje wielka ludowa szkoła filmowa, dostępna dla wszystkich, wyrabiająca nie tylko smak artystyczny, lecz kształcąca widza w ocenie zjawisk kulturalnych i społecznych.

Widz przestaje być biernym odbiorcą filmu, staje się uczestnikiem i współtwórcą kultury filmowej. Dyskusje bowiem publiczne stanowią w wielu wypadkach materiał orientacyjny przy opracowywaniu polityki programowej filmu czechosłowackiego.

W Polsce, niestety, jest to dziedzina leżąca ciągle odłogiem. Istnieją próby organizowania robotniczych klubów filmowych (np. wśród włókniarzy łódzkich), pewną pracę w tym kierunku wykonują niektóre świetlice młodzieżowe, jednak akcja ta jest nieskoordynowana, przypadkowa. Potrzeba zorganizowania jej, potrzeba powołania jakiegoś „Instytutu Kultury, Filmowej", jest sprawą palącą. Dość długo polski widz kinowy błąkał się bez pomocy, bez możliwości wypowiedzenia swego zdania. Chodził do kina, oglądał filmy i milczał albo narzekał. Podjęte próby dyskusji publicznych o sztukach teatralnych dały bardzo pozytywne rezultaty; czas i na dyskusję o filmach.

III

Niniejsze rozważania nie mają być krytyką „P. P. Film Polski". O krytykę bowiem najłatwiej zwłaszcza tam, gdzie rozmiar zagadnienia ukazuje obok pozycji mocnych również miejsca słabsze. Nie można kwestionować ani dorobku „Filmu Polskiego", ani celowości jego organizacji. Idzie tylko o to, żeby fakt, iż film należy organizacyjnie w ramach działalności kulturalnej państwa do spraw „Przedsiębiorstwa Państwowego Film Polski", podobnie jak dramaturgia jest dziedziną zainteresowania „P. P. Teatr Polski", ażeby ten fakt nie przesłaniał nikomu zasady, iż w obu wypadkach najważniejsza jest nie statystyka sprzedanych biletów, nie wpłata do Skarbu Państwa (zaledwie 33 miliony w wypadku „Filmu Polskiego"), lecz te wartości niewymierne, którym działalność przedsiębiorstw kulturalnych ma służyć. Najważniejsza jest wartość upowszechnianej sztuki, wartość wpływów wychowawczych filmu, najważniejszy jest widz.

Stanisław Grzelecki

WOJCIECH NATANSON

Teatr w Krakowie

WESOŁOŚĆ — ZA JAKĄ CENĘ?

Wielcy aktorzy filmowi — a czasem także i teatralni — stwarzają sobie pewien łatwo wpadający w oczy zespół cech. Gdy ukaże się na ekranie *Chaplin*, zobaczymy zawsze pewnego typu wąsy, fryzurę, ruchy, gesty, zarys sylwetki, krój ubrania. *Jouvet* we Francji, *Junosza* przed wojną u nas, mieli także typ, za którym przepadali ich wielbiciele. Jakby pewnego rodzaju „znak ochronny", *patent na własną indywidualność!*

Kurnakowicz w każdej roli jest inny, każdą wzbogaca o mnóstwo subtelnych odcieni, o wielką ilość aktorskich wynalazków. Od przerażającego Klaudia w „Kaprysach Marianny" aż do złotego Majora w „Damach i huzarach" (by wspomnieć tylko role powojenne) — cóż za kontrasty! A jednak, przy całej tej różnorodności, Kurnakowicz zawsze zostaje sobą. Indywidualność jego nie jest ramą, w którą się wtłacza coraz nowe role; to raczej *metoda rozwiązywania różnych zagadnień*, jakie nasuwa rzeczywistość teatralna i ludzka.

Zdawać by się mogło, że Major w „Damach i huzarach" jest dla Kurnakowicza problemem niełatwym. Już sam rozlewny akcent artysty kłóci się z naszymi wyobrażeniami o tym „gorąco kąpanym" fredrowskim żołnierzu; zdaje się także, że Kurnakowicz jest na Majora trochę za młody. A jednak ujrzeliśmy postać tak sprzymierzoną z tekstem, że czytając „Damy i huzary" po przedstawieniu, mimowoli kojarzymy każde zdanie z tym cośmy usłyszeli ze sceny. Z tymi akcentami na przykład, jakie Kurnakowicz umiał dać pysznemu dialogowi po powrocie z nieudałej ucieczki huzarów. Albo z melodią poloneza, którą nuci jakby mimowoli, zastanawiając się w III-cim akcie nad pytaniem: „Co tu robić?" Albo z paroma krokami mazura, w który wpada, „odmłodzony" rozmową z Zosią. A przy tym — jakże wszystko w tej roli jest powiązane logicznie, psychologicznie i wizualnie! Jak jasno rysuje się nam charakter Majora, dobroduszny a popędliwy, łatwowierny a drażliwy, zawadiacki a safandulski, antyfeministyczny a z niewystygłymi jeszcze tęsknotami, energiczny a w gruncie rzeczy chwiejny...

Drugim przykładem ciekawego zastosowania indywidualnej metody aktorskiej do ujęcia roli fredrowskiej była w przedstawieniu krakowskim *Mieczysława Ćwiklińska* (Orgonowa). Pokusa, jaka się tutaj kryła — to powtórzenie pozornie podobnej roli Szambelanowej z „Jowialskiego". Obie damy są energiczne i obie nie znoszą oporu — jednak Ćwiklińska wydobyła dzielące te postaci różnice. Szambelanowa już samym fatalnym akcentem francuskim zaznaczała parweniuszostwo; Orgonowa z „Dam" była dobrze wychowana i cięta, rzucała swe ostre słówka znienacka, jak zatrute strzały; swe uwielbienie pieniądza łączyła logicznie z ogólną linią postępowania, z całym, leciutko w tekście naszkicowanym, światopoglądem. Końcowa zmiana nastroju, rozpromienienie się na wieść o wzbogaceniu Porucznika — było majstersztykiem. Zastrzeżenia budzić może tylko nieprawdopodobne w tej roli zarzucanie fałd sukni na kolana Majora.

Na dobro aktorskiej strony tego przedstawienia zaliczymy jeszcze kilka innych postaci. *Fulde* był szczerze zabawnym, choć nieco za młodym Grzegorzem. Tak niedawno wzbudzał grozę, jako cyniczny i demoniczny oficer w „Trzech siostrach". Teraz, bez cienia możliwej tu szarży, rozśmieszał swą nieporadnością wiarusa przerzuconego na stanowisko majordoma, kłopotami gastronomicznymi i nagłym zapałem do żeniaczki. Tylko: po co w scenie po wystrzale, zbyt naturalistyczny efekt z zasmoleniem twarzy? Budzi to raczej niepokój, niż wesołość — a naraża doskonałego artystę na konieczność codziennej charakteryzacji...

Bednarska (Dyndalska) znalazła się w dość trudnej sytuacji, między Ćwiklińską (Orgonową) a Chaniecką (Anielą), wpadającą w typ groteski. Nie będąc ani kopią jednej, ani nie licytując się z drugą, dała indywidualnie zarysowaną postać Dyndalskiej, której mąż podobno za życia był „jak nieboszczyk".

Spory wzbudza w Krakowie ujęcie roli Rotmistrza przez *Solarskiego*. Zarzucono mu sztuczność niektórych gestów i przesadną ekspresję w ruszaniu wąsiskami. Lecz nie brano pod uwagę, jak ciężka jest ta rola i jak łatwo mogłaby się stać kopią postaci Majora.

Że Solarski ubarwił ją chwytami indywidualnymi jest jego zasługą wobec *całości* przedstawienia; chwyty te, trzeba przyznać, nie były sprzeczne z dopuszczalną interpretacją tekstu, nie stanowiły przeinaczenia. Inna rzecz, czy rola ta w zupełności odpowiadała artyście. Wydaje mi się, że najlepszym jego osiągnięciem w repertuarze fredrowskim jest Papkin.

II

Oto są jasne punkty najnowszego przedstawienia „Dam i huzarów" na scenie krakowskiej. Wyreżyserowany przez *Wł. Krzemińskiego* (który zapisał się w naszej pamięci pysznym „Mężem i żoną", oraz subtelnymi „Kaprysami Marianny") spektakl obecny nasuwa jednak i inne jeszcze refleksje.

Więc najpierw: para amantów, Edmund i Zofia. Sceny tych dwojga były mało przekonywające i blade. Prawda, że tak bywa często; w teatralnej tradycji postaci te uchodzą raczej za pozycje martwe. Otóż sądzę, że mogłyby tu pomóc pewne szczegóły z biografii autora.

Kiedy Fredro pisał „Damy i huzary"? W roku 1825; w okresie bardzo ciężkim i bolesnym swego życia, od 6 lat zakochany w Zofii Skarbkowej. Dopiero 3 lata później sprawa miała się obrócić pomyślnie. Rok przed napisaniem „Dam" próbował poeta zapomnieć o swej miłości w czasie podróży do Włoch, gdy projektował małżeństwo z hrabiną Buturlin. Ale się nie ożenił. I, co najważniejsze, nie zapomniał!

Jest paradoksem ciekawym, że *te bolesne przeżycia przeobraziły się w „Damach" — w sytuacje komiczne.* Zważmy, że wiele szczegółów przeniósł Fredro po prostu żywcem, począwszy od imienia bohaterki, aż po jej wygląd dziecinny, kilkakrotnie zaznaczony w tekście. (Zofia Skarbkowa, wychodząc za mąż po raz pierwszy miała lat... 15). I sytuacja jest identyczna: projekt małżeństwa 56-letniego Majora z 18-letnią Zofią czyż nie przypomina związku p. Skarbkowej z dużo starszym od niej mężem? I w jednym i drugim wypadku przyczyną tego związku są względy materialne. I tu i tam na straży interesów stoją rodziny, a nie sami zainteresowani. I można przypuszczać, że owe koncepty i aforyzmy o niedobranych małżeństwach, które Fredro rzuca raz po raz w „Damach" były skierowane pod bardzo wyraźnym adresem... Konkluzja narzuca się wyraźnie: „Damy" *są sztuką z silnym ładunkiem autobiografizmu.*

A teraz zważmy: gdy Fredro poznał swą ukochaną, miał lat 32. (może nawet 34, data urodzin poety jest niepewna). Ona była kobietą niespełna dwudziestoletnią. Różnica wieku między Fredrą a Zofią była dużo większa, niż między poetą a mężem. Również i ten szczegół zgadza się z tekstem: Zofia ma lat 18, porucznik może być mężczyzną 30-letnim, co uprawdopodobni przyjaźń z Majorem, Rotmistrzem i Kapelanem. Wyobrażam więc sobie, że Edmund może ożywić swą rolę uśmiechem trochę rozbawionego, a trochę wzruszonego mężczyzny młodego, ale który już zna życie, jak Gucio ze „Ślubów". Zosia natomiast powinna nas ujmować wdziękiem swych panieńskich (prawie podlotkowatych) zapałów, rozbawień i przestrachów. Jeśli wierzyć jej matce, panienka ta naczytała się dużo romansów, zapewne francuskich, jak rówieśnica jej, Ewelina Hańska — Balzakowa. (ale Zosia jeszcze nie czytuje Balzaka). Nie było tego wszystkiego w grze *Artykiewicz* (Zofia); nie wykorzystał żadnych możliwości *Kęstowicz* (Edmund), któremu w zamian kazano na zakończenie rozmowy z Zofią — namiętnie wgryzać się w jabłko (pomysł kierujący domyślność widza w nieprzewidzianym przez Fredrę kierunku...)

Jeszcze gorętsze spory może wzniecać rola *Kapelana*. Ta postać jest jednym z najżywszych w komedii źródeł wesołości i jednym jeszcze dowodem, jak Fredro mądrze konstruował swe figury. Zważmy, że Kapelan jest antytezą wszystkich innych bohaterów „Dam i huzarów". Tamci, od Majora i Rotmistrza, poprzez trzy zapalczywe damy aż po pokojówki ulepione z żywego srebra — są szybcy, zapalni, lekkomyślni, nierefleksyjni. Temu tempu przeciwstawia Kapelan niewzruszoność i spokój swej flegmatyczności. Słóweczko „nie uchodzi", którym tekst komedii tak niezawodnie operuje, wyraża najgłębsze przekonanie postaci. Zgroza, zawarta w tej formule ogarnia Kapelana zarówno wobec wydarzeń małych jak i wielkich, spraw kulinarnych — i matrymonialnych. Nie uwzględnił tego świetny w innych rolach *Opaliński.* Dlatego zaśmiewał się nawet wtedy, gdy ogarniało go zgorszenie i smutek... Przy tym był za mało statyczny, za ruchliwy. Kontrast między szybkością a flegmą jest jednym z zasadniczych czynników fredrowskiego komizmu: przypomnijmy sobie antytezę Cześnika i Rejenta z „Zemsty", IV akt „Wielkiego człowieka", „Pana Beneta", czy kłopoty Radosta z Guciem w „Ślubach".

Punkt dalszy: rola Anieli. *Chaniecka* ma dużo talentu, to pewne. Ale takie efekty, jak padanie na ziemię i fikanie nogami, lub podmiejskie tony w dialogu z Rotmistrzem, są niefredrowskie. Powiedzą nam, że chodziło o komizm, wesołość, zabawę. Bo „Fredro bez wesołości nie jest Fredrą". Oczywiście! Któż mógłby z mnożenia efektów komicznych robić zarzut reżyserowi lekkiej komedii? Sęk w tym, że nie może chodzić o wesołość dowolną, o śmiech za wszelką cenę, nienależycie uzgodniony z tekstem. Dlaczego wznawiamy Fredrę, po co go gramy? Czy tylko po to, by wywoływał automatyczne odruchy wesołości? Jeśli uznamy każdy efekt komiczny za pożądany, możemy po prostu usunąć tekst „Dam i huzarów" na drugi plan i — grać jakieś nowe widowisko. Fikanie nogami lub pokazywanie spodnich części damskiego odzienia nie wymaga współudziału autora! Zresztą sam reżyser, opracowując inne sytuacje tego przedstawienia, a także większość aktorów dowiedli, że można bawić, nie uciekając się do burleskowych efektów.

Andrzej Stopka zaprojektował bardzo zabawne i miłe mundury huzarskie i doskonałe na ogół toalety starszych dam.

Jeszcze jedno. Nie wiem, dlaczego zrezygnowano z owego zabawnego efektu, jakim jest umieszczenie bagażów na szachach, mapkach itd. w scenie III aktu I. Przecież owo wtargnięcie dam w spokojne życie huzarów jest tu po raz pierwszy zaznaczone w sposób teatralnie świetny. Jeśli istotnie „Fredro bez wesołości nie jest Fredrą" — wyzyskajmy te źródła zabawy, które nam pisarz szczodrą ręką ofiarowuje.

Wojciech Natanson

HENRYK VOGLER

Teatr w Katowicach

Sprawa lekkomyślnej siostry

We wrześniu br. rozpoczęty został nowy sezon w teatrze katowickim im. Stanisława Wyspiańskiego. Nowy gospodarz teatralny rozległego terenu śląsko-dąbrowskiego dyr. Władysław Woźnik zdołał po wielu staraniach zgromadzić liczny i dobrany zespół aktorski, który wraz z wytrawnym kierownictwem technicznym i artystycznym zdaje się wróżyć jego teatrom piękną przyszłość na tym tak ważnym, a wciąż jeszcze raczej zaniedbanym odcinku.

Na pierwszy ogień poszła „Lekkomyślna siostra" Włodzimierza Perzyńskiego, należąca od kilkudziesięciu już lat do żelaznego repertuaru scen polskich. Sam wybór tej właśnie sztuki na tym właśnie terenie nie był — być może — najszczęśliwszy. Perzyński, to dziś już niewątpliwie klasyk naszego narodowego teatru, jego „Lekkomyślna siostra", aczkolwiek jest pierwszym utworem młodego, bo zaledwie dwudziestoparoletniego podówczas autora, należy niewątpliwie do utworów wysokiej klasy dramatopisarskiej, stanowiąc jedną z czołowych pozycji polskiego realizmu mieszczańskiego. Ale zasięg tego realizmu jest dość wąski. Społeczne widzenie Perzyńskiego nie sięga zbyt głęboko. Obrazki obyczajowe mieszczańskiego życia na przełomie XIX i XX wieku, w których znacznie bystrzejsza od Perzyńskiego Zapolska potrafiła z całą bezwzględnością wydobyć ich brutalne, cyniczne tło — u Perzyńskiego nie są pozbawione łagodnych, niemal pastelowych odcieni. Po premierze katowickiej usłyszałem, jak wychodząca z teatru pękata mieszczka zwróciła się do swojej towarzyszki z westchnieniem: „Ach, jaka szkoda, że te czasy minęły!" Fakt, że atmosfera „Lekkomyślnej siostry" mogła taką właśnie reakcję w ustach mieszczki wywołać — w pewien leciutki sposób charakteryzuje tę atmosferę. Perzyński niewątpliwie bez zastrzeżeń szydzi z rodziny Topolskich i potępia ją. Ale sam jest jednym z gości ich salonów. Topolscy czy Olszewscy, to jego bracia i siostry, poza czterema ścianami ich mieszkania nie istnieje dla Perzyńskiego żaden inny świat i żadna inna klasa. W tych czterech ścianach zaczyna się i kończy historia. Lokaj z ludu, który nawet już u Moliera — nie mówiąc np. o Beaumarchais — odgrywał ważną rolę dramatyczną, zaznaczając mniej lub więcej wyraźną dynamikę dołowych sił społecznych — tutaj przesuwa się tylko bezszelestnie przez salon, anonsując przybycie takiego lub innego gościa. Jedyna rewolucja dokonuje się u Perzyńskiego przez łóżko. Toteż w intencji Perzyńskiego Maria, owa „lekkomyślna siostra", która dusząc się w ciasnym środowisku mieszczańskim i marząc o szczęściu i miłości — puszcza się ze starszym, ale bogatym arystokratą do Wiednia, porzucając męża i dziecko — urasta niemal do roli jakiejś swoistej „bohaterki narodowej".

Ta postać „lekkomyślnej siostry", to newralgiczny i najbardziej wątpliwy punkt świetnie poza tym zbudowanej i psychologicznie trafnej komedii Perzyńskiego. Wystawiać dzisiaj „Lekkomyślną siostrę" idąc po linii koncepcji Perzyńskiego i każąc widzowi wierzyć w „inność" Marii, w jej święte i szlachetne umiłowanie prawdy, przeciwstawione kłamstwu i obłudzie pozostałej rodzinki mieszczańskiej — wydaje mi się zupełnym nonsensem. Obawiam się, że w ostrej ocenie, z jaką Helena początkowo występuje w stosunku do Marii jest — być może — sporo słuszności. „Lekkomyślna" Maria stanowi co najmniej zagadkę psychologiczną. Niewiadomo, czy jej tęsknoty miłosne kryją w sobie głębsze pokłady bogatej indywidualności kobiecej, nie mieszczącej się w ciasnych mieszczańskich ramach — czy też są to tylko grymasy i fochy mało wartościowej gąski. Warto byłoby dla orientacji zapoznać się z owymi wierszami, które Maria pisywała w latach pensjonarskich, choć należy się obawiać, że potwierdziłyby one raczej tę drugą możliwość. Chcieć zrobić z takiej Marii chorążego walki z zakłamaniem mieszczaństwa, to tak mniej więcej, jak gdyby czynić lumpenproletariusza bohaterem rewolucji tylko dlatego, że rozbił szybę wystawową w szynku bogatego kupca, aby ściągnąć stamtąd flaszkę wódki.

Czas byłby inscenizując dzisiaj tę komedię spróbować nowych możliwości w interpretacji roli Marii. Te możliwości tkwią w owej postaci wbrew samemu autorowi. Od twórczego reżysera mamy prawo żądać, aby nie zadowalał się tradycyjnym schematem, ale szukał nowych, samodzielnych rozwiązań, pozwalających wydobyć zamaskowany nieraz sens sztuki. Sądzę, że można by łatwo postaci Marii nadać zupełnie inny charakter i zupełnie inny rysunek psychologiczny, niż go dotychczas — zgodnie zresztą z zamierzeniami autorskimi — miewała. Zważmy, że wszystko — bardzo zresztą mało — co wiemy o rzekomo prawdziwej Marii ma swoje źródło w *jej własnych słowach.* Obiektywne fakty niekoniecznie potwierdzają te słowa, równie dobrze mogłyby świadczyć o słuszności oceny Topolskich z pierwszych aktów. A co by się tak stało, gdyby tym niewielu zdaniom, jakie w sztuce wypowiada Maria — nadać lekko ironiczne zabarwienie? Może Maria pragnie sobie po trochu zadrwić ze swej mieszczańskiej rodzinki i wypróbować ją? Może wcale nie zrzekła się milionowego spadku? Ostatecznie przecież całe zagadnienie komedii sprowadza się do dwóch reakcji Topolskich: pierwszej na wiadomość o spadku — i drugiej na wiadomość o jego zrzeczeniu się. Dla sprawy komediowej obojętne jest jak to z tym spadkiem było *naprawdę*, ważne jest, jak tę *wiadomość* przyjmują Topolscy a wraz z nimi mieszczański świat. Maria nie jest wcale bohaterką sztuki. Jest ona tylko papierkiem lakmusowym, który zanurzony w środowisko mieszczańskie pozwala wywołać jego prawdziwe barwy. Toteż próba nadania Marii jakiegoś innego niż tradycyjny rysunek psychologicznego — rzuciłaby, być może, zupełnie nowe światło na tę zbyt szablonowo ujmowaną dotąd postać, — ukazując ją, jako nieodrodnego członka rodziny Topolskich, rodzoną siostrę cynicznego Janka. Być może cała ta komedia nabrałaby wtedy nowego, jeszcze bardziej i prawdziwie realistycznego sensu.

W kreacji *Lidii Korwin* nie było niestety żadnej takiej próby jakiegoś świeższego opracowania roli. Nietrafnie obsadzona aktorka recytowała swoje kwestie bez przekonania, błąkając się bezradnie między oschłym rezonerstwem, a tanim melodramatem. Niewątpliwie dużo w tym winy reżysera Romana Zawistowskiego, który poprzestał w tym wypadku na tradycji. Ale ta — jak wiadomo — nie zawsze bywa dobra, nawet w przypadku Perzyńskiego. Owa „tradycyjność" reżyserskiego ujęcia była najbardziej ujemną stroną inscenizacji, od której, jako inaugurującej nowy sezon w nowym teatrze oczekiwało się nowego ujęcia. Drugim niedociągnięciem był brak jednolitości stylu poszczególnych postaci scenicznych. Tak np. było jeżeli chodzi o różnicę poziomów społecznych między Heleną *(Halina Cieszkowska)* a Henrykiem Topolskim *(Władysław Woźnik).* Halina Cieszkowska była Topolską nie tyle z pierwszego piętra ile nieomal że ze suteren. Natomiast Woźnik jako jej mąż zdołał zachować właściwą pozycję klasową, w ostatniej scenie zdobywając się na mocne akcenty realistycznej prawdy. Pomieszanie stylu było widoczne szczególnie w kostiumach projektowanych przez *Jana Hrynkowskiego.* Od obcisłych pantalonów lokaja, gdzieś niemal jeszcze z epoki „Wesela Figara" poprzez jaskrawo-kolorowe fraczki Henryka Topolskiego aż do bodajże nowoczesnego tużurka Olszewskiego — można było podziwiać całą galerię najrozmaitszych epok kostiumowych niemal jak na maskaradzie, wszystko na tle szarej, banalnej dekoracji tegoż Jana Hrynkowskiego.

Najmocniejsze punkty przedstawienia to kreacje aktorskie reżysera *Romana Zawistowskiego,* który jako Janek wydobył jeszcze jedną odmianę gatunku Topolskich z całą lekkością i dowcipem, dalej *Ireny Tomaszewskiej,* która choć zagubiła cały staropanieński komizm postaci Ady (dalszy przyczynek do różnic stylu przedstawienia), stworzyła jednak ciekawą, odważnie psychologicznie pogłębioną kreację — oraz *Stanisława Winczewskiego,* nieco zbyt nowoczesnego i wiarygodnego, ale świeżego i swobodnego.

Henryk Vogler

W RAMACH SERII
ŻYWOTY ZNAKOMITYCH POLAKÓW
ukazała się książka
ADOLFA SOWIŃSKIEGO
ŚCIEGIENNY
WIKARY Z WILKOŁAZU
str. 180, cena zł. 200.—

Z głosów prasy:

„Omawiana biografia nie ma charakteru naukowego, niemniej jednak wprowadza jasność w dziedzinie badań historycznych, daje historykom wiele cennych wskazówek metodologicznych. Metoda gruntownej analizy społecznej wydarzeń i zjawisk sprawia, że przedstawione w książce obrazy są jasne i dla każdego zrozumiałe. Nie ma tu żadnych niedomówień. Wybitnie klasowy punkt widzenia autora przewija się konsekwentnie przez wszystkie rozdziały książki."

„Książka powinna zawędrować „pod strzechy", winna znaleźć się w każdej szkole, w każdej świetlicy, w każdym domu kultury..."

H. Raort *(„Myśl Współczesna")*

DALSZE TOMIKI SERII

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ
CHOPIN
str. 108, cena 150 zł.

*

KAZIMIERZ KOŹNIEWSKI
T. T. JEŻ
str. 179, cena zł. 200.—

*

KAROL KOŹMIŃSKI
SUŁKOWSKI
str. 163, cena zł. 200.—

*

HENRYK MOŚCICKI
KONARSKI
str. 99, cena zł. 150.—

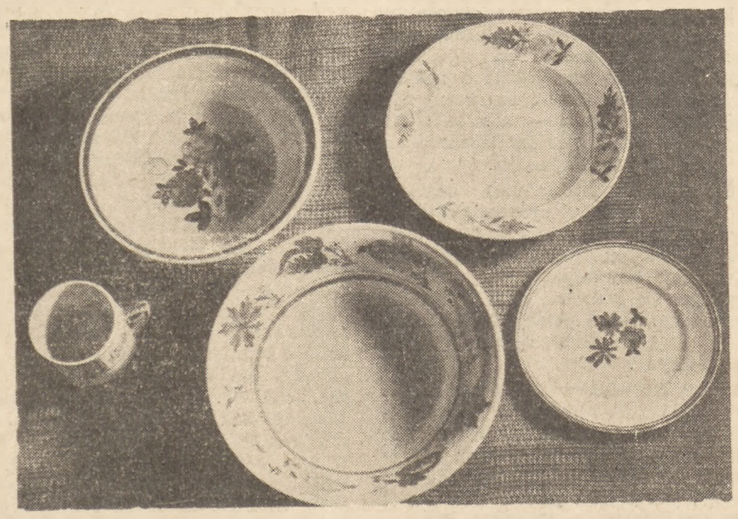
PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

WANDA TELAKOWSKA

PRZEMYSŁ I PIĘKNO

Międzyszkolne popisy uczelni artystycznych w Poznaniu, które odbyły się w październiku br. — nasuwają cały szereg zagadnień godnych dyskusji.

Obecność Ministra Przemysłu Lekkiego ob. E. Stawińskiego, v. Ministra inż. H. Golańskiego, Prezesa Centralnego Urzędu Szkolnego — inż. Pomorskiego, kilkudziesięciu dyrektorów departamentów, centralnych zarządów poszczególnych przemysłów i zespołu pracowniczek Biura Nadzoru Estetyki Produkcji oraz przemówienie v. Min. Golańskiego omawiające zagadnienie współpracy plastyków z przemysłem wywołało szereg dyskusji, które potwierdziły ogrom przeobrażeń, jakim uległo środowisko artystyczne w ostatnim pięcioleciu.



fot. Kolowca

Projekt dekoracji mis i talerzy wykonany w zespole projektanckim pracownic fabryki fajansu we Włocławku pod kierunkiem artysty-malarza A. Buszka

Przecież w roku 1945 na I Zjeździe Szkolnictwa Artystycznego w Wilanowie — propozycja planowej rozbudowy uczelni plastyki wedle zapotrzebowań na współpracę plastyków poszczególnych dziedzin życia społecznego — natrafiła na poważne opory.

Również i na I Zjeździe delegarów ZPAP w Krakowie jesienią tegoż roku — przeciwstawiono się także współpracy sztuki z przemysłem.

Po prostu próba zastosowania metod planowania do spraw kultury wydała sie wówczas wielu — jakby świętokradztwem.

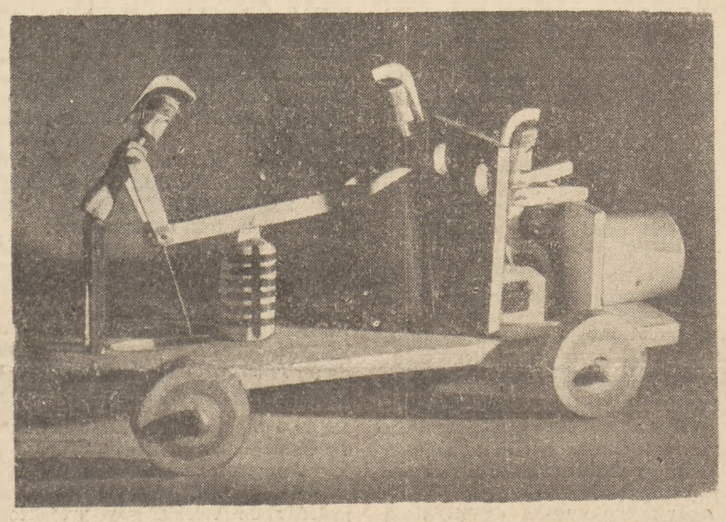
Dla przeciętnego plastyka, zwłaszcza wychowanego wyłącznie w dyscyplinie indywidualnej pracy — słowa „planowa gospodarka w sprawach kultury" — miały zupełnie inny sens, niż na przykład dla człowieka przyzwyczajonego do pracy w zespole, w szkolnictwie, w drukarniach, w szpitalach itd.

W łańcuchu kojarzeń — tuż obok słów „planowa gospodarka" — stawały przed oczami takiego plastyka słowa inne — „biurokracja", „schlebianie drobnomieszczańskim upodobaniom urzędników, szmuglujących swój osobisty smak pod płaszczykiem frazesów o gustach mas" itp.

Nic też dziwnego, że taki plastyk odnosił się wrogo do każdej próby włączenia artystów do wielkich zespołów produkcyjnych. Wychowany w tradycjach „bohemy artystycznej", wrogiej niechętnemu społeczeństwu — plastyk taki niebardzo dowierzał czystości intencji tych, którzy chcieli wciągnąć go do współpracy z przemysłem.

Wietrzył podstęp...

Lękając się o swój największy i często jedyny skarb — fikcję „wolności tworzenia", dopatrywał się we wszelkich formach pracy zespołowej — zamaskowanego programu likwidacji cech indywidualnych rozwoju swej osobowości.



fot. Kolowca

Projekt zabawki wykonany w młodzieżowym zespole artysty-malarza A. Kenara

Okres pięcioletni wyjaśnił jednak wiele...

Plastycy przekonali się o głębokich i szczerych zainteresowaniach kierowników resortów produkcji zbytu — sprawami kultury.

Przekonali się też, iż fachowość jest ceniona nie tylko w przypadku budowy mostów lub elektrowni, ale również w zagadnieniach plastycznych.

Dyktatura urzędników w sprawach plastyki — okazała się jeszcze jednym mitem...

Prace plastyków skupionych wokół Biura Nadzoru Estetyki Produkcji dowiodły, iż w ramach planowej gospodarki można się rozwijać artystycznie.

Sukcesy wystaw zagranicznych polskiej sztuki ludowej i przemysłu artystycznego w Moskwie, Kijowie, w Paryżu, Amsterdamie, Nowym Jorku, Waszyngtonie, San Francisco itd. zadokumentowały bardzo wysoki poziom prac naszych artystów plastyków, zwłaszcza tych, którzy pracując w zespołach artystycznych — zwielokrotnili swoje osobiste możliwości twórcze.

Dla ludzi dobrej woli jasnym się stało, iż planowa gospodarka nie szkodzi bynajmniej indywidualnemu rozwojowi wybitnych jednostek, a piękne formy „kultury narodowej", które powstały w oparciu o twórcze siły naszego społeczeństwa — nie mają nic wspólnego z parafiańszczyzną, ani tandetnymi kształtami szmiry pseudoludowej.

Toteż dla wielu — zjazd plastyków w Poznaniu wydał się jakoby romantycznym zakończeniem walki artystów spod znaku „sztuki czystej" z tymi plastykami, którzy chcieli twórczość plastyczną wiązać życiem gospodarczym kraju.

Tymczasem sprawa jest znacznie bardziej skomplikowana, a zjazd poznański może być dopiero wstępem do całego szeregu obrad i konferencji — umożliwiających w przyszłości opracowanie ścisłych planów i programów racjonalnej współpracy.

*

Aby ustawić poruszane zagadnienie we właściwej skali — należy określić swoje stanowisko odnośnie ogólnych problemów kultury, a więc powiedzmy jasno:

W przeciwieństwie do innych okresów dziejów dążymy dziś do świadomego organizowania kultury przy możliwie jak najmniejszych stratach i marnotrawstwie jakichkolwiek wartościowych potencjałów kulturowych.

Dążymy przy tem do przyśpieszenia ukształtowania się nowych form kultury, wiernych nowym formom życia.

Chcemy, by kultura nasza była powszechna — jak powszechnymi mają być wszelkie dobra tworzone wysiłkiem naszego społeczeństwa.

Wreszcie chcemy gruntownej rewizji poglądu na tak zwane „upowszechnianie kultury". Niestety jeszcze dziś — dla wielu — równa się ona dystrybucji dorobku „elity" między „maluczkich", biernie „konsumujących" wytwory na poły im obcej kultury i cywilizacji.

Takiemu wyobrażeniu o „upowszechnianiu kultury" towarzyszy zwykle pogląd, iż praca jest związana ściśle i wyłącznie z zarobkowaniem, jest przy tym koniecznością niezbyt miłą, ale zapewniającą chwile wolne dla zajęć bardziej atrakcyjnych.

Do dziś np. w Ameryce Północnej są aktualne dwa pojęcia charakteryzujące dosadnie tendencje tamtejszej cywilizacji.

Pojęcie „job" oznacza pracę dla zarobku. Przeciwstawnym terminem jest „hobby", słowo oznaczające zajęcia wynikajace z bezinteresownych zamiłowań, dające ujście dla potrzeby wyżycia twórczego lub zaspokojenia jakichś „manii".

Owo „hobby" jest jakby protezą kulejącej cywilizacji, w której ogromna większość ludzi poświęca niemal całe swoje życie wyłącznie gonitwie za zarobkiem — pracy, w żaden inny sposób ich nie interesującej ani nie dającej radości tworzenia lub współtworzenia.

Powiedzmy sobie wyraźnie, że industrializm, jaki oglądamy w większości krajów kapitalistycznych — dehumanizuje życie, gdyż coraz to bardziej zmniejsza możliwości wyżycia najistotniejszych dla człowieka wielorakich potencjałów twórczych.

Człowiek zamieniony niemal w półautomat przy konwojerze fabrycznym, zainteresowany w swym działaniu jedynie zarobkiem — jest ograbiony z emocji, jakie wiążą dziś miliony ludzi ze swymi warsztatami w krajach planowej gospodarki.

Współzawodnictwo pracy, zobowiązania przedterminowego wykonania planu, racjonalizatorstwo, akcja doszkalania itd. stwarzają możliwość twórczego wyżycia i ambicjonalnych emocji oraz likwidują przepaść, jaka wytworzyła się między pracą koncepcyjną projektodawcy a funkcjami wykonawczymi, manipulacyjnymi.

Już dziś widać jasno różnicę w zakresie skutków kulturowych — między formami industrializmu kapitalistycznego, a formami industrializmu socjalistycznego.

Jasne jest, iż omawiając sprawę włączenia inwencji twórczej plastyków do produkcji — musimy ją rozpatrzeć na tle powyższych rozważań.

Powiedzmy sobie teraz wyraźnie — czego oczekuje przemysł ze strony plastyków.

*

Plastycy powinni pomóc ludziom produkcji dokończyć wielkiego dzieła odbudowy i przebudowy naszego przemysłu.

Gdy wznoszono rozwalone pociskami ściany fabryk, gdy montowano rozbite maszyny, gdy organizowano procesy produkcyjne, formy zaopatrzenia i zbytu — ośrodki produkcji nie potrzebowały jeszcze artystów.

Dziś, gdy prawie już się nie mówi o „walce o ilość" — a wszyscy chcą wygrać „bitwę o jakość" — plastyk jest nieodzowny w tych fabrykach, których wartość produkcji wzrasta z chwilą wprowadzenia bardziej estetycznych kształtów lub barw jej wyrobów.

Dziś przyszedł czas, aby np. zamienić walce drukujące desenie tkanin odzieżowych na nowe, lepsze. Nadeszła pora, aby nasze kobiety, dzieci zaczęły ubierać się ładniej, chodzić w piękniejszych kretonach i wełnach, niż dawniej.

Nie wolno już nam „stroić się w cudze piórka" tandetnej produkcji pseudoluksusowej, jaką zalewały przedwojenne fabryki rynki ludzi pracy — ludzi wsi, przedmieść i osad fabrycznych.

Czas już usunąć to piętno „złego smaku".

Trzeba nareszcie zlikwidować rażące dysproporcje wyglądu zewnętrznego pracowników fizycznych i umysłowych, pokutujące u nas dotąd.

I tu konieczna jest współpraca plastyka. Bez jego udziału trudno będzie poprawić wydatnie estetykę form życia codziennego. Trudno także bedzie podnieść poziom upodobań estetycznych tysięcy odbiorców, którzy z pokorą przyzwyczaili się do tandetnych oleodruków, lichych deseni na tapetach, szpetnych wzorków na tkaninach produkowanych przez przedwojenne fabryki.

Przecież nie tylko ludzie tworzą rzeczy, one również kształtują nasze upodobania i przyzwyczajenia.

Plastycy muszą wejść do zespołów produkcyjnych, muszą wraz z robotnikami i technikami stworzyć nowe piękne sprzęty, nowe ubrania, nowe szkło, porcelanę i fajans, nowe zabawki — słowem nowe formy plastyczne charakteryzujące nowe formy życia.

Dlatego plastycy muszą zapoznać się z maszynami, surowcami fabrycznymi, z procesami wytwórczymi, poddając się specyficznej dyscyplinie produkcji przemysłowej.

Ale to nie wszystko...

Plastycy winni także czuwać nad ludźmi szczególnie uzdolnionymi w zakresie plastyki — tworzyć z nich zespoły projektanckie, tak np. jak powstają zespoły techników - racjonalizatorów.

O tym, jakie możliwości twórcze kryją się w naszym społeczeństwie i jakie efekty może przynieść praca kolektywna w zakresie plastyki możemy już dziś mówić na podstawie przeprowadzonych doświadczeń, wyniki których można obejrzeć we Wzorcowni BNEP. Są tam piękne dywany sokólskie — rezultat pracy zespołu wieśniaczek ze wsi białostockich, kierowanego przez art. malarkę E. Plutyńską.

Ciekawe wyniki z zakresu zabawkarstwa, galanterii i ceramiki dał kolektyw młodzieżowy art. rzeźbiarza A. Kenara z Zakopanego.

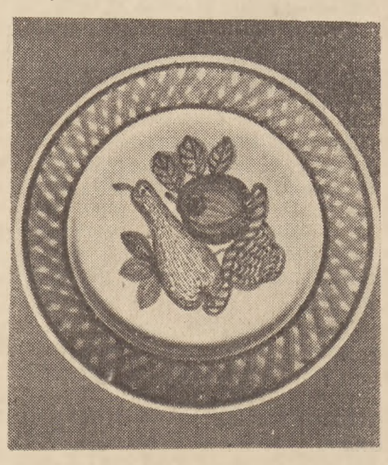
Zespół robotnic z fabryki fajansu we Włocławku pod kierunkiem art. malarza A. Buszka oraz małżeństwa art. malarzy M. i L. Grześkiewiczów na dwóch różnych kursach wypracował ładne wzory dla ręcznego malarstwa na talerzach i misach fajansowych.

Art. malarka N. Bujakowa zorganizowała zespół koronkarek, art. malarka K. Szczepanowska zespół tkaczek w ramach spółdzielni Samopomocy Chłopskiej w Zakopanem.

W fabryce jedwabiu naturalnego w Milanówku pracuje duży zespół pracownic-malarek. Obecnie pod wytrawnym kierunkiem art. malarki A. Fiszerowej powstają piękne nowe wzory — opracowane przez ten swoisty „kolektyw artystyczny".

W hutach szkła na Dolnym Śląsku, w Szczytnej i Szklarskiej Porębie wespół z hutnikami i grawerami wypracowali nowe formy art. plastycy: W. Manteuffel, I. Jastrzębowska, H. Gaczyński, H. Tomaszewski i inni — torując drogę nowej u nas formie twórczości naszych plastyków w pięknym, szlachetnym tworzywie.

W fabryce „Wanda" w Krakowie art. malarze Helena i Stefan Gałkowscy kierują zespołem tkaczek, tworząc sławne już dziś w kraju i za granicą tkaniny dekoracyjne.



fot. Kolowca

Projekt dekoracji talerza wykonany w zespole projektanckim pracowic fabryki fajansu we Włocławku pod kierunkiem artystów-malarzy L. i M. Grześkiewiczów

Ponadto pięć pracowni doświadczalnych BNEP to także ośrodki zespołowej pracy plastycznej.

Wreszcie samo Biuro Nadzoru Estetyki Produkcji to również pionierski kolektyw, poświęcony torowaniu drogi dla współpracy plastyki z życiem gospodarczym kraju.

Nasze kolektywy przetrzymały ciężką próbę pierwszego, niełatwego okresu. Dziś wiemy już na pewno, iż zasada zespołu twórczego plastyki gwarantuje nie tylko zwiększenie indywidualnych możliwości twórczych jej kierowników, ale zapewnia szybki rozwój nowych, świeżych sił twórczych, które pozostawione bez opieki mogłyby się łatwo wypaczyć w kierunku kiczu, imitacji, tandety pseudoludowej lub pseudoartystycznej.

Wreszcie w „zespołach artystycznych" szybciej dojrzewają wspólne kryteria estetyczne, warunkujące możliwość powstania stylu nowych czasów.

Sumując — powiedzmy jasno: kadry plastyków muszą posłużyć do ujawnienia możliwości twórczych różnych środowisk naszego kraju — muszą włączyć zastępy ludzi uzdolnionych do pracy nad świadomym kształtowaniem form wspólnej, nowej kultury. Równolegle kadry te powinny wziąć udział w walce o jakość naszej produkcji masowej, a co za tym idzie o jakość estetyczną kultury plastycznej życia codziennego mas.

Miejmy nadzieję, że apel delegatów przemysłu na zjeździe poznańskim o szkolenie kadr plastyków należycie wykształconych i wychowanych dla współpracy z produkcją nie minie bez echa, zwłaszcza jeśli i przemysł zaspokoi pokładane w nim przez artystów nadzieje.

*

A więc z kolei powiedzmy, czego spodziewają się plastycy po owej współpracy z przemysłem.

Przede wszystkim oczekują zrozumienia dla specyficzności pracy plastyków, zupełnie różnej od pracy innych zawodów. Zwłaszcza sprawa przymusowej ilości godzin spędzonych w warsztatach, niepokoi artystów, obciążonych dodatkową, codzienną pracą artystyczną, nieodzowną dla stałego rozwoju plastyka. Zdaniem ich — podobnie jak radca prawny nie jest potrzebny instytucji przez cały czas jej funkcjonowania, tak i plastyk nie powinien być zatrudniony w rygorach obowiązujących innych pracowników fabrycznych.

Następnie plastycy domagają się rewizji uposażeń — które w żadnym wypadku nie mogą być niższe np. od uposażeń inżynierów-konstruktorów.

Zgłaszają również konieczność uregulowania wysokości opłat — wynikających z tytułu uprawnień, zabezpieczonych ustawą o prawie autorskim.

W Związku Radzieckim plastycy — podobnie, jak i inni artyści — należą do grup pracowników najlepiej opłacanych.

Porównywanie uposażeń plastyków do uposażeń urzędników — jest zdaniem artystów nieuzasadnione.

Szkolnictwo artystyczne plastyki zaprezentowało w Poznaniu swój olbrzymi dorobek — wielką wystawę prac słuchaczy 2 akademii i 6 wyższych szkół plastycznych. Istotnie potencjał talentów i pracy studentów a także profesorów okazał się olbrzymi.

Najwyższy już jednak czas, by skierować go na właściwe tory zapotrzebowań poszczególnych dziedzin życia jak: odbudowa i budownictwo, rynek wydawniczy, produkcja fabryczna, rzemieślnicza i rękodzielnicza — wystawiennictwo itd.

Przygotowanie nowych kadr plastyków wedle ściśle sprecyzowanych zapotrzebowań, wymaga jednak — np. w odniesieniu do potrzeb przemysłu — rozbudowy warsztatów przyszkolnych, zaopatrzenia ich w maszyny, narzędzia i surowce, używane w produkcji masowej, rozszerzenia zastępu wykładowców, techników i instruktorów, opracowania programów nauczania przy współpracy najlepszych fachowców produkcji...

Pewne jest, iż w dążeniu do założenia podwalin przyszłej jednolitej kultury — rozmowy poznańskie plastyków i przedstawicieli przemysłu były poważnym wysiłkiem w nawiązaniu ściślejszej współpracy, która może ziści pokładane nawzajem nadzieje i pogrzebie na zawsze pokutującego dotąd upiora — artystę „peleryniarza" z bohemy, obcego społeczeństwu i bardzo samotnego.

Wanda Telakowska

PAUL ELUARD

WARTOŚĆ DWUDZIESTU LAT TKWI W ICH MIŁOŚCI

Poemat napisany na Festiwal Młodzieży w Budapeszcie

Dwadzieścia lat ma wartość jaką zechce
Więc samotny nikt młody nie pójdzie
To byłoby wielkim nieszczęściem
Skoro braćmi są wszyscy ludzie

Dwadzieścia lat to znaczy pragnąć świata
W którym głód się ze strachem nie brata
Spoistego jak diament czysty
W którym nie ma ran nienawiści

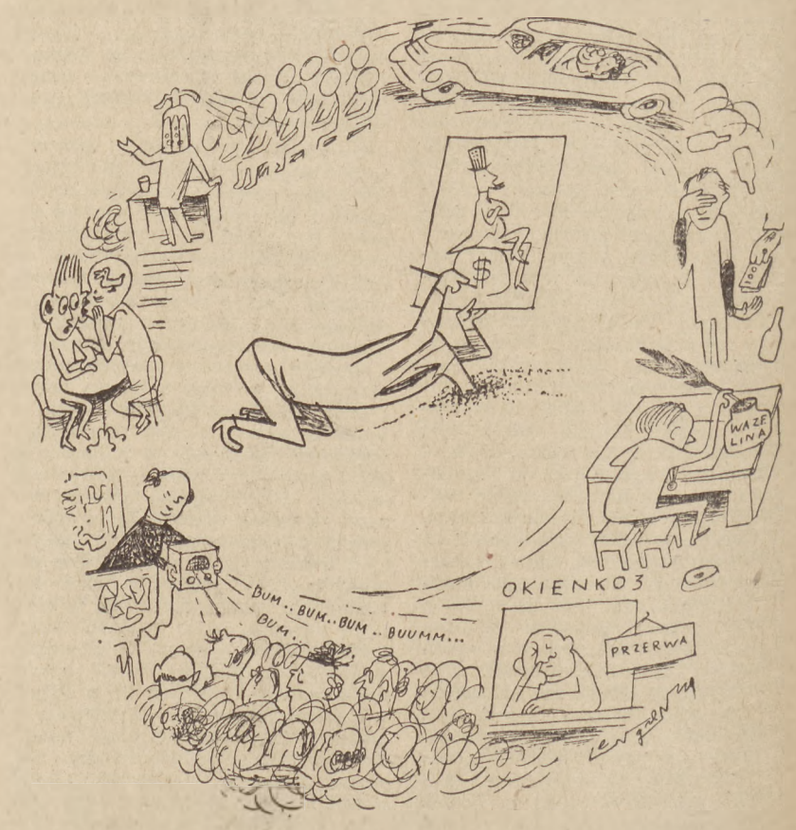
Do utraty oddechu śpiewamy
O przyszłość naszej ziemi
I nadziei granic nie znamy
Słońce w naszych żyłach się śmieje

Dwudziestoletnich tysiące
Rozpalą wiosny słońce
Pod sumienia sklepieniem
Serca wszystkich odmienią

Życie ma dzisiaj sens nowy
Pierścienie naszej umowy
Skute w przyjaźni łańcuch
Dźwięczą w ufności tańcu

przełożyła Ewa Fiszer

SATYRYK CZYLI BŁĘDNE KOŁO



rys. Lengren

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 i 40-180 wewn. 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 12, tel. 810-26
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5 Prenumerata miesięczna 100 zł, kwartalna 300 zł — Konto w PKO — I. 4739 B-90050 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"