

# NOWA KULTURA

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Cena 25 zł — 8 stron

Warszawa, 2 kwietnia 1950 r.

Nr 1 Rok I

TADEUSZ BOROWSKI

## NA PRZEDPOLU



**T**ego wieczoru siedzieliśmy w trójkę na stopniach spalonej katedry: przyszła nauczycielka, która była studentką, inżynier, który jeszcze chodził na politechnikę, i pisarz, który nie napisał jeszcze ani jednej porządnej książki. Wiał ciepły, jesienny wiatr, na bladym, przedwieczornym niebie świeciły pierwsze, mrugające gwiazdy. Na tle nieba czerniały potężne kamienie Bramy Brandenburskiej i czerwona flaga radziecka powoli ciemniała w mroku. Światła reflektorów krzyżowały się nad aleją, z bocznych ulic wylewały się pochody młodzieży i szły pod trybunę. Na trybunie wśród przodowników pracy, działaczy politycznych, aktywistów i pionierów przyjmował defiladę uśmiechnięty prezydent Pieck. O kilka kilometrów od trybuny ciągnął się przez park Tiergarten zamulony kanał, gdzie niedługo, zdławiszysy powstanie Spartakusa, żołdacy wrzucili do wody ciała Róży Luxemburg i Karola Liebknechta i gdzie, gdyby nie szczęśliwy przypadek, utonąłoby również i jego ciało.

Szeroką aleją pod młodymi, wiotkimi lipami szły delegacje młodzieży z wiosek Meklemburgii, metalowcy z Turynii, szklarze z Saksonii, drukarze, mechanicy, traktorzyści, studenci i uczniowie. Wznosząc okrzyki, zagłuszane muzyką i bębnami, pochód, podobny do karnawałowej procesji, rozlewał się w ciemnych, bocznych ulicach, napelniając je gwarem, śmiechem i śpiewem. Tylko biały gołąb Picassa, oświetlony dziesiątkami lamp, unosił się nieruchomo nad pochodem. Tak świętowano narodziny Niemieckiej Republiki Demokratycznej.

Po drugiej stronie Bramy Brandenburskiej w wyciętym i wykarczowanym parku Tiergarten było cicho, ciemno i pusto. Gruzy pomników królów i generałów, posiekane pociskami, sterczały z nad grządek warzyw wśród wiatych, splecionych z gałązek, ptiotów. Dalej, nad wspaniałą autostradą wznosił się pomnik zwycięstwa pruskiego nad Francją. Podskakujący w niebo anioł z mieczem w dłoni nie wadził już nikomu, skoro Francja, jak mówiono, oficjalnie oświadczyła, że się już na Niemców za Sedan nie gniewa. Tu, za Bramą, zaczynał się świat burżuazyjny, przedpole imperializmu. Za pustym parkiem, przez który płynął w osławiony kanał piechoty, a w którym teraz zbierano z działek kapustę i kartofle, wznosiły się ruiny dzielnicy dyplomatycznej i śródmieścia, aż wreszcie otwierała się najświetniejsza perspektywa sektora kapitalistycznego: ulica Kurfürstendamm. Spalone ruiny sterczały groźnie nad ulicą, ale rozjarzone barwnymi neonami partery wabiły bogactwem wystaw sklepowych przechodniów, przepychających się z trudem przez leniwy tłum turystów, gapiów, sprzedawców i prostytutek. Wystawy zachwalały towar z całego świata, wyprzedawały imperialistyczną przeszłość i niewolniczy byt dzisiejszy: chińską porcelanę i amerykańskie nylony, francuskie książki i hiszpańskie pomarańcze, niemieckie samochody i czasopisma pornograficzne.

Zdawało się, że wśród ruin i neonów śmierzdzi i rozkłada się trup Hitlera. Hitler jako kochanek, Hitler i jego admirałowie, pamiętniki Ewy Braun, czy Hitler miał dzieci, Hitler i Rommel, pornografia, faszystki i astrologia, barwne magazyny, tygodniki, miesięczniki, ilustrowane broszury — i to wszystko możesz nabyć, przechodni — za markę lub półtorej! Na złotych plakacie zachęcającym do kupienia najnowszego numeru „Rider's Digestu” z czelowym artykułem: „Czy wojny z Rosją można uniknąć?” — nieznaną dłoń namalowała tuszem: „Nie czytajcie tych bzdur! Walczcie o pokój!” Dobrze, że nie przychycono sprawcy; za napisanie na murze słowa „pokój” groziła długie miesiące więzienia.

Oparając się wygodnie o kolumnę spalonej katedry, Claus, student uniwersytetu technicznego, który znajduje się w sektorze amerykańskim, mówił: „Znowu będę miał jutro trudny dzień. I powiedz, jak ja mam prowadzić robotę, nawet wśród naszych postępów? Znowu mi powiedzą, że nasza młodzież nasładowuje wzory hitlerowskie. Weź np. ten przemarsz. Młodzież wali w bębny do marszu, gra na trąbach przeżalliwe pobudki, lubi sobie pochodzić w nogę. Czy nie można było po prostu przejść się przed Prezydentem?”. Podkulił nogi (widocznie od kamieni pociągnęło chłodem) i gestykułował ogromnym łapskiem: „Jutro znowu będą mnie męczyć: uczyć młodzież maszerować! U was chłopcy wnoszą chóralne okrzyki! Etcetera”.

Anna Luise, jego narzeczona, która kończyła już fakultet pedagogiczny i wybierała się uczyć w szkole wiejskiej lub w małym miasteczku, gdzie o nowych nauczycielach jest najtrudniej, odpowiedziała, śmiejąc się: „Człowieku, Claus, gdyby ta młodzież szła nie na nogach, ale na nosach, to i tak twoje mieszczanie będą na ciebie gdać! Kiedy ich młodzież rozbija dla zabawy lokale nocne lub prostytuując się dla pieniędzy — to wszystko w porządku, zawsze to zarobek! Krzykniesz: niech żyje pokój, już wsadzają cię między prostytutki do więzienia, jak było z Ewą Burckhart. Denerwuje ich nie tylko bęben wybijający

takt młodym pionierom, ale nawet gołąb Picassa. Słyszałam, jak na obraz Lingnera, matkę ochraniająca dziecko, mówiono, że to propaganda komunistyczna. Będziemy im zabierać człowieka po człowieku, przekonanie po przekonaniu, aż się przemienia, pójdą z nami lub zdradzą naród”.

### II

Kiedyś wyrośnie wśród was artysta, myślałem, rozmawiając z nimi, który ukaże wam pełną prawdę tego dnia, pierwszego dnia waszej świadomej budowy nowego państwa, włączenia się do wielkiej rodziny krajów, tworzących podstawy socjalizmu. Będzie to artysta nowej epoki, nowy, odrzuty człowiek. Kimże był artysta burżuazyjny? Fabrykantem towaru. Jeżeli nie poszczęściło mu się w produkcji, spadał do poziomu proletariusza i zarabiał na chleb powszedni seryjną produkcją pornografii, mrozących krew w żyłach przygód Nata Pinkertona, historyjek z Dzikiego Zachodu, którego nigdy nie oglądał. Jeżeli mu dopisało szczęście, stawał się jednym z wybitniejszych producentów, magnatem swojej galezi produkcji, przepychał się do pierwszego szeregu przemysłowców. Wydatek związany z reklamą, kupiec zawsze odbija kosztem klienta. Podobnie jest ze sztuką kapitalistyczną. Jest krzykliwa, ale coś dostrzega w świecie? Podobna jest do policji francuskiej. Jak opowiadają, francuska policja lubi sprawdzać rzetelność reklamy. Jeżeli np. wytwórnia papieru higienicznego zapewnia, że starczy go na tyle a tyle dni, policjant liczy jego odcinki i kalkuluje, a na nieuczciwego przedsiębiorcę, bo i tacy się zdarzają w tej galezi produkcji, nakłada grzywnę. Ale ta policja nie nakłada grzywny na zbrodniarzy wojennych, którzy ciągnąc zyski z brudnej wojny w Vietnamie, wyprzedają monopolom amerykańskim swój kraj, wydają ustawy antyrobotnicze.

Wielką rolę w życiu społecznym oszustwo zamiast prawdy, cynizm zamiast piękna — sztuka kapitalistyczna musi szukać nowych wykrętów, musi zamydlać oczy wyszukany kształtem, jak dobra reklama, która im bezcelniejsza, tym prędzej werbuje nabywcę dla zachwalanego towaru. Tym towarem jest gnijący kapitalizm. Wendell Willkie, republikanin amerykański, przedstawiciel jakiejś grupy konserwatywnych przemysłowców, cieszył się, oblatując świat podczas wojny, gdy w Teheranie czy Bagdadzie ujrzał, że w lokalnych goście tańczą najnowsze tańce amerykańskie (mody był wtedy, zdaje się, swing) i że w kinach Bagdadu czy Teheranu idą bzdurne filmy z Hollywood. W Czong-Kingu wital go uniżenie Ciang-Kai-Szek, a dzieci wysokich urzędników Kuomintangu powiewały radośnie chorągiewkami. Wojska rządowe w tym czasie, zamiast z Japończykami, szykowały się do rozprawy z komunistyczną republiką Mao-Tse-tunga. „Oto świat jednoczy się coraz silniej!” — pisał z zachwytem nasz podróżnik.

Policja francuska mierzy długość papieru higienicznego, przestrzegając praw liberalnej konkurencji. Jakbyśmy żyli w epoce Comte'a i Spencera. Ale amerykańskie produkty wlewają się niepowstrzymaną falą do sklepów francuskich i policja jest bezsilna. Nie pomoże centymetr. Jedynie broń nie gości długo na francuskich nadbrzeżach portowych: robotnicy są silniejsi niż międzynarodowa zмова monopolów. Pewien lotniskowiec francuski otrzymał pierwszy przydział samolotów w Stanach Zjednoczonych. Nie wiadomo, co z tym fantem począć, gdyż przewidywano słusznie, że żaden francuski port nie rozładuje towaru. Lotniskowiec polazł do Anglii, postąpił parę dni w jakichś dokach i popłynął do Tunisu, omijając z daleka Dunkierkę, Cherbourg i Marsylię. Złaził się otwarte próby sił z francuskim robotnikiem. Chłop włoski dzieli obszerną ziemię leżącą odlego i zasiewa ją zbożem, choć kościół i prawo, prokurator i pleban, policjant i poseł chrześcijański pragną utrzymać ugory, jakby to sam Chrystus był obszarnikiem. Rolnik Vietnamu wychodzi z dzungli i wydziera własny kraj najeźdźcom, chociaż niemiecki SS-mann i francuski faszysta, amerykański dolar i angielski karabin maszynowy bronią mu dostępu do jego miast. Robotnik chiński układa plan gospodarczy po raz pierwszy od tysiącleci, obywatel radziecki stawia zręby komunizmu. Oto, jak świat jednoczy się coraz silniej! I jakaż jest powinność artysty w świecie socjalizmu? Umacniać jego jedność, jak umacnia ją współzawodnictwo pracy i strajk przeciw monopolom, spółdzielnia produkcyjna i walka o pokój. Pisarz socjalizmu ukazuje człowiekowi świat prawdziwy, nie cofa się przed ujawnieniem prawdy, mając tylko jeden obowiązek: pomagać w budowie socjalizmu, w zakładaniu fundamentów komunistycznego społeczeństwa.

Oni, monopolisci, politycy imperializmu, generalowie napastniczych, kolonialnych armii, nie zapraszają swych pisarzy: idźcie, zobaczcie nasze fabryki, życie wśród strajkujących, rozrywajcie wraz z nimi kordony policji, stańcie przy taśmie montażowej i nie myślcie o bezrobociu. Pożycie trochę bytem Murzyna z plantacji bawełny, kauczuku i kawy. Idźcie do naszych żołnierzy w Indochinach i zobaczcie, jak pałac wioski pragną pokoju; pogadaj-

cie z byłymi SS-mannami, którzy bronią tak kultury zachodniej. Zamieńcie się w turystów, podróżujcie po Europie, zwiędzajcie głodu w Grecji, dzielcie ziemię wraz i pod Rzymem, śpijcie wśród bezdomnych na dworcach zachodnich Niemiec, zaznajcie głodu w Grecji, dzielcie ziemię wraz z biedotą włoską. Bądźcie świadkami naszych wspaniałych pertraktacji z generałem Franco, konszachtów z Watykanem, tworzenia międzynarodówki prałatów i bogaczy. Idźcie do kolonii, źródła naszego dobrobytu i życie tam życiem tubylca.

W zamian za zrzeczenie się praw do świata rzeczywistego — samotnemu producentowi, biednemu chałupnikowi, pisarzowi, artyście, zostawiono do uprawy rozległe dziedziny duszy ludzkiej, badane przez patologów. Pozwolono mu nawet buszować „ideologicznie”, nawet budować perspektywę przyszłego świata, byle tylko opierał je na swej ubogiej fantazji i uświęconych doktrynach burżuazji, a nie na prawach historii i mądrym rozsądku człowieka. Pomagaj utrzymać imperializm, ciesz się, widząc SS-mannów w dzungli wietnamskiej, że świat jest jeden, bo przecież niedawno spotykałeś ich w Europie. W zamian za to masz nogi Rity Hayworth i romans Ingrid Bergmann, Hitlera jako kochankę i małżonka Giraudoux, przerażenie dobrze zrabiającego Sartre'a i faszystowski „humanizm” Malraux, kryminalne powieści Faulknera i hitlerowskie pamiętniki Jungera, zwyrodniałe marzenia Huxley'a i Orwella.

Ubczdy duchem mogą się wyżywać jako zakonnice, porzucone dziewice, rozwiedzione meżatki, niewierne żony, zbrodni bandyci, mordery, detektywi, pisząc „wspomnienia” w „True Stories”, „Comics” i tyśiących innych piśmielach, które sięgają dwudziestu milionów nakładu każde. Kiedy pisarz poprzestaje na tym, co mu podsuwa imperializm, zachowuje nawet poczucie swobody i nie odczuwa tragiczności swej sytuacji, gdy nie tylko już jego sztuka, ale nawet jego samego, żywego człowieka, zamieniono w towar. Zniecierpliwiony Chaplin pragnął w swoim czasie wynieść się do Europy; kazało mu złożyć tak wysoką kaucję, że wrócił, iż nie miał za co wyjechać. Znakomitemu pisarzowi niemieckiemu, Feuchtwangerowi, kiedy chciał powrócić z emigracji do Niemieckiej Republiki Demokratycznej, zablokowano konto bankowe. Na żywy towar można przecież nałożyć ograniczenia eksportowe. Nic dziwnego, że świat, który roi sobie fantazja pisarza, chwali imperializm, jest światem nowego niewolnictwa. Opowiadają, że Huxley po tej wojnie stał się uczniem jakiegoś Hindusa, który go wtajemniczył w panowanie nad własną duszą. Trzeba by poprosić Hindusa, żeby wypierw oczyścił duszę Huxley'a od potwornych wizji świata po wybuchu bomby atomowej. Ten świat Huxley maluje tak pokracznie, że w stosunku do niego ustrój gnijącego imperializmu Huxley uznaje za idealny. Jego podróżnicy, zabłąkani ze świata kapitalistycznego w przyszły świat poatomowy, z ulgą wracają do dzisiejszej Ameryki czy Nowej Zelandii. W tym świecie przynajmniej teraźniejszość jest piękna dla wybitnego producenta sztuki burżuazyjnej, a jeżeli ktoś walczy ze współczesnością...

Kiedyś głośny pisarz amerykański, przejeżdżając przez Warszawę, rozmawiał ze swoimi polskimi kolegami. W małej salce, ozdobionej meblami ładowskimi, zebrała się grupka poetów, nowelistów, krytyków. Za otwartym oknem widniały spalone mury i słychać było krzyki woźniców, ładujących na furmanki gruz. Amerykanin opowiadał o podstawowym konflikcie, który w jego ojczyźnie gnębi pisarza. Był to odwieczny, jak mówił, konflikt pisarza z wydawcą. Pisarze polscy nieco się zdziwili, a jeden z nich, poeta rewolucyjny, któremu matkę spalono na Majdanku, i który wojnę przeżył na froncie, zapytał, czemu w pięknej, silnej twórczości Amerykanina wciąż mówi się o ludziach biednych, dzierżawcach skrawków jałowej ziemi, o lynchach na plantacjach Południa, o plantatorstwie wyższości i nienawiści rasowej. Widocznie w jego ojczyźnie gnębi pisarza jeszcze inne konflikty, nie tylko nienawiść do wydawców. Pisarz amerykański odpowiedział niefrasobliwie: „Widzi pan, w naszym kraju jest 99% rdczin bogatych i szczęśliwych, a jeden procent biednych i nieszczęśliwych. I ja właśnie piszę o tym jednym procentcie. Każdy musi sobie wziąć jakiś temat”. I uznał kwestię za wyczerpaną. Zdumiała nas ta zakłamana statystyka, podana z poważną miną intelektualisty; w powieściach gościa jest przecież więcej niż 1% prawdy. Zrozumiała stała się dla nas jego zoologiczna ciekawość patologicznych zbrodni życia ludzkiego, pogarda dla wydziedziczonego i biednego człowieka. Jakież to ciekawy temat! Jakież ożywił użyty schemat powieści kryminalnej.

Kiedy, myślałem dalej, pisarz niemiecki, emigrant, który walczył w podziemiu w Niemczech, bił się z faszystwem w Hiszpanii, pracował w partii w ZSRR, w Meksyku, w Anglii, tulał się po wiozieniach i obozach — wróciwszy do kraju, do zburzonych, podzielonych Niemiec, walczy o ich odbudowę i jedność; kiedy widząc dalekie perspektywy swej walki, bierze się do codziennej roboty, obejmuje praktyczne prace w świetlicach fabrycznych czy wiej-



Manifestacja pokoju

foto. Deptuszewski.

Fragment obrazu malarzy: Jaeschkego, Lubniewicza, Pisarka i Sikorskiego.

SEWERYN POLLAK

### POCISK I SŁOWO

Cóż jest bardziej zmiennego niż waga ołowiu?

Inna w giserni i w fabryce broni —

Inaczej waży ołów, co pokój wysłowi,

Ołów w pocisku wroga, mierzący do skroni,

I ten, co w słusznej walce przed wrogiem uchroni.

Tak samo z wagą słowa. Też jest sprawiedliwa.

Nie wierzę w czarodziejską moc ani w alchemię

Słów, które są jak tafla lustra polyskliwa,

Gdzie słoneczne odbicie niespokojnie drzemie.

Ale wiem — kiedy wola się kryje za słowem,

Wola tysięcy,

Słowo się w stopy milionowoltowe

Rozżarza coraz gorzej.

A wtedy martwy ołów niby słońce wokół

Żywe rozsyła promienie

I z czcionek się wydziera milionów pragnieniem,

Słowo jak pocisk:

pokój.

**Domagamy się bezwarunkowego zakazu broni atomowej, jako oręża agresji i masowej zagłady, oraz ustanowienia ścisłej kontroli międzynarodowej nad wykonaniem tej uchwały. Będziemy uważali za zbrodniarza wojennego ten rząd, który pierwszy zastosuje broń atomową przeciw jakimkolwiek krajowi.**

(Z uchwały sztokholmskiej Stałego Komitetu Obrońców Pokoju)



skich; kiedy niezmordowanie słowem pisanym i mówionym kształci nową młodzież niemiecką — to w tej codziennej pracy świat nie ma dla niego tajemnic. Bierze w jego budowie czynny udział, nie staje przed zagadkami jak cyniczny turysta, który przyjechawszy do obcego kraju, rozgląda się za dziewczętami i skupuje pamiątki. To też pisarz taki staje się wychowawcą narodu.

Kiedy polski pisarz, korzystając z zalety, pomocy, z ułatwień państwa, partii, instytucji, poznaje życie nieznanych sobie zakątków kraju, wszędzie natyka się na walkę starego z nowym i sam w tej walce uczestniczy. Jakże fantazjować, jakże strasznie mamidatą patrzy, kiedy jak trawa na wiosnę wszędzie zieleni się nowy, rodzący się świat! Oto do podwarszawskiej spółdzielni produkcyjnej, do wzorowej wsi, zjeżdżają się chłopcy z okolicznych wiosek i zarzekając się, że sami, broń Boże, nie będą stawiali u siebie spółdzielni, bo kto to widział, z zachlaną ciekawością oglądają nowe budynki, wodzą spojrzaniem za przewodami linii elektrycznej, krytykują sposób budownictwa w wiedzianej spółdzielni: „Gdybyśmy my stawiali spółdzielnię, to nie budowalibyśmy domów pod rząd, ale w czworobok z rynkiem pośrodku. A Domu Kultury nie urządzilibyśmy na końcu wsi, tylko koło spółdzielni gminnej S. Ch.“. I oglądają z niedowierzaniem światło i maszyny i każdemu koniowi patrzają w zęby. Odkryją zacieki pod sufitem w jakimś domu i zastanawiają się, czy w razie, gdyby założyli spółdzielnię produkcyjną, należy budować domy z pustaków czy z pełnej cegły? A potem, po ciężkiej walce klasowej z bogaczami, powstaje w ich wsi spółdzielnia produkcyjna.

Nasz pisarz widzi wielkie linie walki klasowej, bierze udział w usuwaniu starych przyzwyczajęń, wygodnego samolubnego stylu życia, nie brzydzi się codziennym trudem. Walcząc o pokój, jest również przeciwnikiem biurokracji, nienawidząc imperializmu, zwalcza odierwanie się od mas, podskakiwanie na ziemi, na której trzeba nogami mocno się opierać, walczy o podniesienie swej świadomości klasowej, uczy się sam i innym pomaga się uczyć. Pisarz naszego świata nie ukrywa się za maską niefrasobliwego dostawcy modnej literatury. On również realizuje socjalizm. Z jego doświadczeń, gorczych klęsk i radości zwycięstwa czerpać będą inni; on sam będzie się przeobrażał i stawał nowym człowiekiem, obywatelem świata, który go otacza i odbija się w jego dziełach.

Nasz pisarz, stając na trybunie światowego kongresu pokoju, może z dumą wołać o pokój w imieniu swego narodu. W czym imieniu przemówiłby chwalał bomby atomowej, pisarz imperialistyczny? Korzysta z jego towaru, ale wytwórcę ceną nie bardziej niż mającego powodzenie fabrykanta gumy do żucia. Dla takiego pisarza świat zacieśnia się gwałtownie. Kogóż może on nazwać swoim bliźnim? Przemysłowca zyjącego z wyzysku ludów kolonialnych, generała, który wysługuje się fabrykantom, uczonego, który w zbrodniczym zaśpieniu podsuwa bankierom nowe narzędzia mordu, handlarzy i sutenerów idei?

Dla nas bratem jest chłop chiński i chiński poeta. Murzyn z plantacji orzechów i kolchoznik radziecki, hodujący krzaczastą pszenicę i pomidory pod kołem podbiegunowym.

Socjalizm hoduje nie tylko krzaczastą pszenicę, piękniejszą od wszelkiej innej, która kiedykolwiek falowała na polach uprawianych przez człowieka. Wychowuje on również nowych ludzi, piękniejszych od człowieka wszystkich poprzednich epok. Widzieliśmy go w walce z faszyzmem, a literatura radziecka umie pokazać go niekiedy w pracy pokojowej z urzekającą plastyką i urodą. To człowiek, któremu praca wyznacza bieg życia osobistego, który bierze świadomy udział w pomnażaniu dobytku ludzkiego, czuje się odpowiedzialny za cały świat.

Poeta ukrywa się w stepach własnego kraju przed policją, robotnik zrzuca broń do morza i zamyka usta podżegaczem wojennym, traktorzysta odwala pierwsze skiby ugorów, wykonując ten sam obowiązek, który nie pozwala pisarzowi bawić się potwornymi wizjami świata zniszczonego bombami atomowymi, ale każe mu stawać na trybunie przed narodami i wraz z nimi walczyć o pokój.

### III

Tak rozmyślałem tego wieczoru, rozmawiając z przyjaciółmi berlińskimi na schodach spalonej katedry. Mówiłem o młodzieży w Polsce, wspominając swych kolegów i towarzyszy, ich marzenia, pierwsze wiersze, pierwsze samodzielne prace, pierwsze wzloty i upadki miłości. Kiedy mrok zgęstniał i defilada się skończyła, rozprostowaliśmy się i zesłaliśmy na trotuar. Bocznyimi ulicami przeciągały ze śpiewem grupy młodzieży, niosąc zwinięte sztandary i transparenty. Młodzi chłopcy ze wsi, synowie przesiedleńców, którzy uprawiają rozparcelowaną, pojuńkierską ziemię, córki robotników, oderwane od tokarek i obrabiarek, uczniowie kursów wstępnych, przyszli technicy, majstrówie, kierownicy stacji maszynowych, którzy ze spalonych części składają nowe traktory, budzili śpiewem uspięne ulice:

Jugend aller Nationen,  
Uns vereint gleicher Sinn,  
gleicher Mut!  
Naprzód, młodzieży świata,  
dziś braterski połączył nas marsz!

Podchwyciwszy strofę pieśni młodzieży, każde w swoim języku, zmieszaliśmy się wraz z nimi i poszliśmy razem ulicą: nauczycielka, inżynier i pisarz.

Tadeusz Borowski

KONSTANTY PUZYNA

# ZACZEŁO SIĘ W PILE

**K**iedy w r. 1949 upaństwowiono zostały wszystkie najważniejsze teatry w Polsce i oddane pod zarządek nowopowstałej Centralnej Dyrekcji Teatrów, Oper i Filharmonii, kiedy po lipcowej naradzie dramaturgów, krytyków i artystów teatralnych w Oborach rozpoczęto Ogólnopolski Festiwal Sztuk Radzieckich a Ministerstwo Kultury i Sztuki rozpisало konkurs na sztukę o powojennej tematyce, zapowiadając na koniec roku 1950 festiwal polskich sztuk współczesnych — jasne się stało, że sprawa polskiego teatru, jego repertuaru, jego zespołów, widzów i oddziaływania dojrzała do przedstawienia

ALEKSANDER BEZYMIENSKI

## O CZAPCE

Tylko ten od dni naszych nie jest mniejszy,  
Tylko tego towarzyszem znać można —  
Kto potrafi w szczególe najmniejszym  
Rewolucję światową rozpoznać.

Niechaj każdy zaczyna wiersz, jak chce:  
Od kobiety, od innych historii...  
Jak kto woli.  
Ja — wspomnę o czapce.  
O futrzanej, żołnierskiej,  
Mojej!

Do Kijowa, w dziewiętnastym roku,  
Zmordowany, ledwom zajrzeć mógł.  
Przez dwa dni trwa! jaki taki spokój,  
A na trzeci dzień — znowu w bój.

Choć o głodzie — życie tworzyliśmy!  
Każdy wiedział: jest wilczy głód.  
Tego dnia bez kul rozgromiliśmy  
Zbuntowany, dziewiąty pułk...  
Lecz do czapki wróćmy...  
Niebawem,  
Gdym do Moskwy się dopchał, obdarty,  
Jak skarb jakiś w Ce Ka otrzymałem  
„Na nakrycie głowy“  
Asygnatę.  
W garść ująwszy asygnatę, wale  
Na rozdzielczy punkt, nie zwlekając.  
I tam — w środku lata! — dostałem  
Nie byle jaką  
Czapkę:  
Futrzaną.

I ot, teraz, obecnie, dzisiaj,  
Obok witryn sadiem zawalonych  
Krocząc — o mej czapce z wojny myślę,  
Niby sztandar do góry wzniesionej.

I gdy teraz coś kupić zapragnę,  
Gdy przebieram co lepszy łach, —  
Myślę o tej asygnacie dawnej  
I o nowych, idących dniach.

I czytając o giełdowej walce  
W biuletynie nowości skarbowych —  
Nastroszone futerko gładź  
I zahuczyć chcę tymi słowy:

Niechaj ten czy ów się fordem wciąż wozi,  
Niechaj mieszkań dziesiątki ma...  
Potrafimy:  
Asygnatę  
Przedłożyć,  
Nie na czapkę —  
Na świat.

(1923)

przełożył Adam Włodek

ADAM WŁODEK

## PRZY POMNIKU ŻOŁNIERZY RADZIECKICH

Choć w położonych literach milczą bojowe okrzyki,  
choć kamienno sztandar po drzewcu sływa jak iza —  
— jednak ta śmierć się piętrzy  
żyjącym pomnikiem.  
Zegarem nie objęły ten co tu przetrwa  
czas.

Na cokole z granitu wzrósł żołnierz, który poległ —  
a niżej:  
żywy żołnierz w żywych ruchach.  
Trwa.  
Więc dziecko jutra pełne  
do obu wzrokiem podejść:  
— za krok tego żywego padł żołnierz Kraju Rad.

zwrótnicy, do przebudowy tego co było. Nie tylko dojrzała sprawa teatru. Przemówienie ministra Bermiana u progu akcji terenowej ZLP, żywa i szeroka dyskusja o poezji, niedawno zakończone dyskusje o plastyce i muzyce na marginesie festiwalu szkół artystycznych w Poznaniu — dowodzą, że i na innych odcinkach życia kulturalnego rozpoczynają się poważne przemiany związane z rewolucją społeczno-ustrojową, dokonaną w ciągu pięciu powojennych lat.

Wraz z całą sprawą teatru dojrzał do radykalniejszych rozwiązań jeden szczególnie aspekt tej sprawy: zagadnienie organizacji widowni. Dotychczas stosowane środki okazały się jeszcze niewystarczające. Wykupione przedstawienia dla świata pracy, ulgowe bilety dla

Związków Zawodowych — rozwiązywały, i to częściowo, zagadnienie wyłącznie w ośrodkach miejskich, posiadających teatr. A przecież nie do miast tylko miało się oddziaływanie teatru ograniczać. Wiejskie i fabryczne zespoły amatorskie? Ukazały one swój wysoki poziom w czasie Festiwalu Sztuk Radzieckich, coraz bardziej też wyzwalają się dziś z częstych dotychczas błędów repertuarowych; w dodatku wiele teatrów zawodowych zainicjowało ceną akcję opieki nad poszczególnymi zespołami, służenia im radą i pomocą. Niemniej to wszystko nie wystarczy. Amatorzy też muszą oglądać od czasu do czasu „prawdziwy“ teatr. A są przecież okolice, gdzie brak nawet zespołów ochotniczych. Co tam należy począć? Wagonami sprowadzać mieszkańców do teatru?

Sytuacja zmusiła do znalezienia rozwiązań. Nowy projekt zorganizowania teatrów państwowych przewiduje trzy ich typy. Wyłącznie we własnej sali grać będą tylko drugoplanowe teatry o małym zespole, znajdujące się w większych ośrodkach teatralnych; pierwszoplanowe teatry w tychże ośrodkach dysponować już muszą dwoma zespołami, z których jeden grać będzie w sali teatru, drugi — objeżdżać z inną sztuką teren województwa. Ale ten drugi zespół może nieistnieć grać tylko w miejscowościach posiadających salę teatralną, a takich miejscowości jest niewiele. Trzeba było stworzyć trzeci typ teatru — teatr wyłącznie objazdowy, o zasięgu ogólnopolskim, przystosowany do swoich zadań, mogący grać w każdej sali, także w halach fabrycznych, czy na wolnym powietrzu. Dwa takie teatry ruszyły już w teren: Państwowy Teatr „Artoś“ z „Świętoszkiem“ Moliera i Państwowy Teatr Domu Wojska Polskiego z „Matką“ Gorkiego. Zdecydowano, że Mahomet nie zawsze może przyjść do góry — że góra musi przyjść do Mahometa.

### 2.

Małe, dziś 25-tysięczne miasto Pila na Pomorzu Zachodnim jest niemal całkowicie zniszczone. Przed wojną miało swój teatr, z którego pozostały tylko wypalone mury. Znaczną część ludności stanowi robotnicy kolejowi. Miasto posiada trochę obskurnych domów i wyjątkowo obkurony hotel, a przybyszowi z innych stron przypomina słowa tuwimowskiego „Piaskina“: „na stacji Chandra Uyniska, gdzie w mordobójskim powieście...“

Przyjeżdżamy do Pily w mglisty marcowy poranek. Wagonami sypialnymi tego typu co nasz, podróżuje zespół Teatru Domu Wojska: wygodnymi, z własnym ogrzewaniem, z gorącymi natryskami w łazience. Mieszka w nich około 60 osób: 30 członków zespołu artystycznego, 20 technicznego, prócz tego — statysty, których angażuje się zwykle w którymś z większych miast i zabiera do kilku najbliższych kolejnych miejscowości na trasie objazdowej teatru, aby z kolei wymienić ich na nowych. Od razu ruszamy obejrzeć przygotowania do wieczornego spektaklu. W pięknej hali gimnastycznej na terenie koszar wojskowych przegladamy zmontowane już częściowo urządzenia techniczne teatru. Najważniejszym ich elementem jest lekka metalowa konstrukcja sceny obrotowej, projektu młodego architekta Stanisława Górskiego, rdczą żelaznego pierścienia osadzonego na osi przy zastosowaniu łożysk kulkowych. Konstrukcja posiada 8 m średnicy, daje się zmontować w ciągu godziny; rozbudowana na tej podstawie właściwa scena łącznie z dekoracjami osiąga maksymalne wymiary 12 x 12 m, a wszystkie urządzenia dają się uruchomić w ciągu 4—5 godzin. Sznurownicę i blokownicę normalnego teatru zastępują lekkie statywy, konstrukcji brygadiera sceny, Eugeniusza Ressau; na nich też rozwieszona jest kurtyna. Urządzenia uzupełnia podręczna nastawnia elektryczna, pracująca na każdym przadzie, 8 reflektorów oraz aparatura dźwiękowa z kompletem płyt potrzebnych do ilustracji muzycznej, mieszcząca się w dwu małych skrzynkach. No i dekoracje. To wszystko.

Z równym zaciekawieniem, co podejrliwością przychodzimy na wieczorne przedstawienie. Hala dosłownie nabita jest publicznością. Wiadomo, darmowe bilety. Tylko w większych miastach część biletów Teatru Objazdowego jest płatna, ale i to jest część minimalna: w Poznaniu np. na ogólną liczbę 6.500 miejsc, jakimi dysponował teatr — 5000

zostało rozprowadzonych bezpłatnie. Za to obowiązuje tu specjalna „polityka biletowa“: poza wojskiem zaprasza się przede wszystkim przodowników pracy, studiującą młodzież, przedstawienie ma być dla nich nagrodą, nie przymusem. Pila jednak jest miastem, które od dawna nie oglądało teatru, a od roku — nawet tzw. „występów“. W Pile na każde wysłane zaproszenie przyszło po 6—8 osób. Prawie całe miasto. Stąd tłum w kszarowej hali gimnastycznej, zbity, falujący w półmroku.

Podczas przedstawienia w nabitej ludźmi sali panuje niezwykle cisza. Żadnego kasłania, szurania, rozmów — tu widzi się nie nudzi, tu widzi dosłownie chłonie teatr. I co ciekawsze — myśli nad tym, co zobaczył. Mvśli inteligentnie, obserwuje trafnie. W dyskusji po przedstawieniu padają zdania zadziwiająco swojej dojrzałością. Pytania, dlaczego w przeróbce dramatycznej „Matki“ nie pokazano drogi ideologicznej Pawła, jaką przechodzi w powieści, od rozpaczliwej i pijaństwa przez lekturę do świadomej roboty rewolucyjnej; dlaczego nie usunięto opowiadania o złotym nccniku podarowanym kochance przez jednego z rosyjskich kapitalistów, które ze sceny brzmi humorystycznie i podkopuje powagę problematyki sztuki. Wyjaśnienia, że trudno dyskutować o teatrze ludziom, którzy się na nim nie znają, którzy w nim nigdy nie byli — i jednocześnie uwagi o dekoracjach, technice dźwięku, niezgraniu statystów, uwagi, pod którymi krytyk całkowicie może się podpisać. Widz z Pily nie zna jeszcze teatru, ale go już rozumie.

### 3.

Przedstawienie? Pisano już o nim z okazji Festiwalu Sztuk Radzieckich. Przeróbka powieści Gorkiego ma sporo wad, język sztywny jakiś, mało zindywidualizowany. Reżyseria w akcie pierwszym bardziej punktuje Pawła niż Matkę, stąd po jego uwieszeniu dalsze dzieje Matki tracą dla widza dynamikę i dramatyczność. Gra zespołu nie jest najlepsza, H. Różańska jako Matka ma bardzo dobre momenty w scenach, kiedy gra maska i gestem: w płaczu, rozpacz, rezygnacji, radości; przejawia jednak fatalną manierę pseudoludowego przeciągania wyrazów, poza tym, jak Paweł i większość zespołu, tworzy kreację inteligentną, nie robotniczą. Inscenizacja przy ostrym, filmowym tempie obrazów, niekiedy parominutowych zaledwie, jest nieco niezdecydowana w stylu; naturalizm niektórych scen miesza się ze skrótowymi chwytami montażu filmowego, a nie przekształca się, jak chcieli autorzy programu, w syntetyzujący realizm równoległy do przemian ideologicznych Włosew.

Ale spektakl ma trzy wielkie zalety. Pierwsza: urządzenia i zespół techniczny zdają egzamin celująco, 26 odston sztuki zajmują nie całe 3 godziny. Druga: zamienianie dekoracji przy otwartej kurtynie, choć w ciemności, jak również same dekoracje, uproszczone i skrócone — przyzwyczajają nowego, niewyrobinowego widza do konwencji teatru, uczą go realizmu, nie weryzmu. I trzecia: właściwą ideologiczną i bliską w problematyce widzowi robotniczemu sztukę przywoływać na poważnym bądź co bądź poziomie artystycznym, teatr z prawdziwego zdarzenia. Te sprawy trzeba podkreślić, gdy mówimy o przedstawieniu w Pile. Ale to nie jest wszystko.

### 4.

Teatr Objazdowy Domu Wojska ma poważne kłopoty z repertuarem: dotąd ma zaprojektowane dwie tylko sztuki: „Brygada szlifiera Karhana“ i przeróbkę „Szosy Wołokołamskiej“ Beka. Teatr dopłaca do każdego widza około 300 zł. Teatr ma zespół artystyczny mało zgrany jeszcze, nie wszystkim aktorom uśmiecha się ciężka praca w terenie, nie wszyscy są tak ofiarni jak brygadiera Ressau, który właśnie w owej Pile obchodzi 30-lecie swej pracy w teatrze.

Trzeba będzie wiele jeszcze zrobić na odcinku teatrów objazdowych: zorganizować gęstszą sieć objazdów w terenie, zwiększyć ilość teatrów, dokompletować zespoły, zatroszczyć się o repertuar. Może wypłyną i inne trudności. Nie w tym rzecz. Rzecz w tym, że ofensywa teatralna na prowincję, atak po nowego widza — powinny dać rezultaty. Sądząc z obserwacji poczynionych w miejscowości tak zaniedbanej kulturalnie, jak Pila — powinny. I to jest właściwe znaczenie i waga eksperymentu w Pile.

Konstanty Pusyna



„Matka“ Gorkiego. Scena „w chacie Stefana“. Od lewej: Nowosad, Strumiński, Durda, Różańska. Reż. E. Chaberski, dek. M. Bogusz.



WANDA LEOPOLD

# W walce z upiorami polonistyki

O złych tradycjach, obciążeniach i fałszach pokutujących jeszcze w polskiej nauce i literaturze w spadku po nauce burżuazyjnej epoki imperializmu mówiło się już po wojnie bardzo wiele. Nie tylko się zresztą mówiło. Młodzi poloniści marksiści wraz z kilkoma starszymi krytykami już w pierwszych latach po wojnie, poza oficjalną nauką uniwersytecką i wbrew niej, podjęli walkę o odkłamanie historii naszej literatury, o ukazanie jej istotnych, postępowych wartości, które mogą stanowić dziś dla nas żywą tradycję literacką, o naukową, marksistowską interpretację literatury. Były to czasy pierwszych Zjazdów Kół Polonistycznych, dyskusji o pozytywizmie, studium Kotta o „Lalce” Prusa. Potem powstał Instytut Badań Literackich, skupiający w kolektywnej pracy większość badaczy marksistowskich; przyszła reforma studiów uniwersyteckich kładąca podwaliny pod wychowanie nowego typu polonisty, wydawnictwa coraz pieczołowicie zaczęły dobieierać opracowania i komentarze historyczno-literackie, nie sugerując się nazwiskami uznanych pogaw uniwersyteckich.

Młoda polonistyka marksistowska na dorocznych zjazdach akademickich ukazywała coraz obfite i cenniejsze dorobek krytyczny, podejmując ważne i aktualne a leżące odległemu w nauce uniwersyteckiej zagadnienia, jak np. literatura dwudziestolecia. Nie ma prawie miesiąca, by w bilansie osiągnięć nie przybyła nowa pozycja. Ofensywa marksistowska zarówno na odcinku wydawniczym jak i w praktyce uniwersyteckiej przybiera na sile, ale zadania jakie stoją przed polską nauką o literaturze w okresie budowania socjalizmu wymagają jej wielokrotnego wzmocnienia. O zadaniach tych pisał w nrze 5 (1950) „Kuznicy” Stefan Żółkiewski, typując podstawowe punkty, jakie muszą być przygotowane przez polonistów na Kongres Nauki, a których szczegółowe omówienie nastąpi na mającym się odbyć wiosną br. ogólnopolskim Zjeździe Polonistów. Zjazd ten organizowany przez Instytut Badań Literackich i Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza uhierarchizuje niewątpliwie problematykę badań literackich według najpilniejszych, aktualnych potrzeb i wytyczy metody pracy, gwarantując najszybszą ich realizację, tak, by polska nauka o literaturze rozwijała się pod hasłem Kongresu — powiązania nauki z życiem narodu budującego socjalizm.

Nim jednak zostaną zrealizowane owe wielkie zadania, które będą realnym wkładem polonistów w wykonanie planu 6-letniego na froncie nauki, nim stworzone zostaną nowe podręczniki szkolne, opracowane podstawowe pozycje monograficzne, wydane w nowych opracowaniach klasycy polscy, nim da wyniki kolektywne prace przy katedrach uniwersyteckich, istnieje wciąż jeszcze — w krytyce literackiej, na odcinku wydawniczym, w praktyce uniwersyteckiej — konieczność doraźnej ale systematycznej walki z upiorami polonistyki, z wszelkimi wstecznymi tendencjami, która w różnych formach zabagniała jeszcze polską naukę o literaturze, mając niejednokrotnie w głowach młodzieży i opóźniając tempo przemian.

Ważny np. sprawę polskiego romantyzmu. Wydaje się, iż w zakresie odkłamania tej epoki, choćby przy okazji jubileuszu Mickiewicza i Słowackiego, wiele spraw zostało wyjaśnionych. Zdawałoby się, że w każdym razie nieprawdopodobne w stosunku do romantyzmu jest powtórzenie błędów, który zdarzał się w roku 1946 w czasie rocznic pisarzy pozytywistycznych, kiedy to ich wskazania społeczne chciano traktować jako aktualne wytyczne dla dzisiejszej polityki. A jednak miesiąc temu z prawdziwym zdumieniem przejrzałam wydaną w październiku r. 1949 książkę Stanisława Kozickiego pt. „Dziedzictwo polityczne trzech wieszczów”. Niepokoi już sam tytuł, niepokoi już sam fakt, że książka ta omawia łącznie twórczość tzw. niestusznie „trzech wieszczów” (interpretacja Krasińskiego dotychczas po wojnie nieknięta!). Ale zawartość jej przechodzi najśmielsze oczekiwania. Autor w myśli tradycyjnych burżuazyjnych opracowań traktuje mesjanizm jako zasadniczą i jedynie tworzącą ideologię romantyzmu polskiego (u wszystkich trzech „wieszczów” i u innych pisarzy romantycznych) i do tego ogranicza ich dla nas „dziedzictwo”. Wyciąga też z tego konsekwencje praktyczne:

„Ideologia ta, aczkolwiek ma pewne cechy szczególne i wyjątkowe, bo powstała w okresie wyjątkowym i szczególnym życia narodu, jest jednak — jak to już powiedzieliśmy — tylko ogniwem, w łańcuchu rozwoju myśli politycznej polskiej, a zarazem posiada, jeśli się tak wolno wyrazić, wieczne cechy tej myśli i nikt już dziś zajmujący się polityką nie może przejść nad nią do porządku dziennego”.

P. Kozicki skazuje więc nas na „wieczny mesjanizm”, laskawie nieco modyfikowany warunkami historycznymi. Nic w tym dziwnego, skoro rola Mickiewicza została scharakteryzowana w ten sposób:

„Twórczość Mickiewicza to już nie literatura, to zjawisko kosmiczne duszy polskiej... To, co się działo z Mickiewiczem w drugiej połowie jego żywota, to Gólgota, na której dusza polska w jego osobie poniosła męczeństwo. Z krwawej jego męki wyszedł duch polski przelity i zserodkowany, oczyszczony w ogniu z pierwiastków przejściowych swojej epoki, ze wszystkiego, co było przygodne i zmienne; pozostało czyste, białe światło jaźni narodowej... on stworzył nową epokę poezji i życia w świecie metafizycznym”.

Nie są to własne słowa p. Kozickiego. Autorem tego fragmentu, cytowanego z referencjami w książce, jest nie kto inny, tylko Zygmunt Wasilewski — a z przedmowy dowiadujemy się dodatkowo, że autor: „Jeśli chodzi o rzeczy najogólniejsze, to najwięcej zawdzięcza Zygmuntovi Wasilewskiemu”.

Obskuranczka, najbardziej reakcyjna genealogia tej książki jest dość wyraźna nawet bez wymieniania tego nazwiska i nie wymaga komentarzy. Natomiast wymaga komentarza fakt wydania takiej książki w r. 1949. Nie trudno się domyślić, że nie będzie ona czytana. Powojenna produkcja historyczno-literacka nie jest zbyt obfita, a przy braku podręczników każda pozycja jest pil-

nie wypatrywana przez młodzież. Nie ludźmi się też, że cała młodzież polonistyczna oceni jej bzdurność. Nie tylko w publikacjach, ale i w seminaryjnej praktyce uniwersyteckiej istnieją jeszcze rewanenty. Ale o tym później. Tymczasem jeszcze jeden przykład z gruntu fałszywej interpretacji i oceny, tym zbliżony do poprzedniego, że ujawnia niemal równie jaskrawo założenia ideologiczne autora. Przykładem może być szczególnie aktualny, gdy czytamy listy Marchewskiego do Orkana mówiące m. in. o kontaktach pisarza z prasą SD.K.P.I.L., świadczące wyraźnie, iż mimo późniejszego stopniowego przechodzenia pisarza na pozycje solidaryzmu, był on przez długi czas związany z polskim ruchem rewolucyjnym. Te postępowe tradycje zarówno u Orkana jak i u innych pisarzy polski musimy właśnie ukazać i historycznie ocenić. Monografii Orkana dotychczas nie posiadamy. Natomiast Gebethner i Wolff podjął po wojnie bardzo cenną inicjatywę zbiorowego wydania pism Orkana. Wstępy i opracowania poszczególnych utworów są tu więc rzeczą specjalnie ważną. Wyszyły one spod pióra prof. St. Pigonia.

Otóż prof. Pigonia stara się w owych wstępach konsekwentnie pokazać, że im bardziej Orkan popada w metafizykę, na im bardziej reakcyjne schodzi pozycje — tym bardziej wartościowe są jego utwory, świadcząc o coraz większej dojrzałości pisarza. Nie trzeba zresztą czytać wszystkich wstępów. Wystarczy choćby fragment przedmowy do „Listów ze wsi”, aby się zorientować, w języku jakiej ideologii pisane są te szkice: „Krytyk sowiecki (Kamieński), sądzący nowszą literaturę polską ze stanowiska doktryny marksistowskiej, rzucił kamieniem potępienia na Orkana za to, że się jakoby zatrzymał w pół drogi, że się nie stał heroldem wewnętrznej rewolucji społecznej na wsi, pięwią buntu bezrolnej biedy przeciwko możniejszemu gospodarzom — „kulakom”. Według tego pisarz polski złąk się ostatecznych konsekwencji swego właściwego stanowiska, cofnął się więc i zalał”.

Tak jednakowoż stawia sprawę można na wielkich tylko pływaczach. Orkan ze swego pierwotnego stanowiska zszedł, to prawda; nie ugrzązł w ciasnych opłotkach doktryny społecznej. Żeby atoli dokonać w sobie takiej rewizji pojęć i takiej korektury stanowiska, jakiej dokonał w ostatnim swym okresie autor „Listów ze wsi”, trzeba było zaiste nie tchórzliwej małoduszności, ale właśnie niełada męstwa serca i śmiałości myśli.

Śmiało i nie cofając się przed pełnią konsekwencji rozstał się Orkan i z owym szczerkowanym schematem romantycznego demokratyzmu, tym głębiej i pełniej gruntując zarazem w sobie zasady czystego „humanitaryzmu”.

Dla prof. Pigonia walka klasowa to tylko „ciasne opiotki doktryny społecznej”. Głorzykuje też zejście z pozycji walki. W r. 1947 (data wydania cytowanego tomu) stanowisko takie nie może już być traktowane jako nieświadoma ślepota historyczna. Jest to wyraźne stanowisko walki, walki z „doktryną marksistowską”, walki klasowej prowadzonej w płaszczyźnie ideologii, w danym wypadku w imię podniesienia wstecznych pierwiastków w literaturze polskiej a zaciemnienia i obniżenia jej wartości postępowych.

Nie zawsze jednak postawa ideologiczna autora rysuje się tak jaskrawo, jak w obu cytowanych przykładach. Burżuazyjna nauka o literaturze miała zresztą w swoich granicach dość szeroki wachlarz metodyczny — ideologiczny i nie można oczywiście wszystkich jej reprezentantów podciągać pod jeden strychulec. Tych z dobrą wiarą przyjmowanych różnorodnych „nauk czystej” kolacje się jeszcze u nas sporo. I znowu, przykładowo tylko, wymienię jeden, gdyż dotyczy sprawy specjalnie aktualnej, pisarza, którego rocznica przypada w bieżącym roku, przy czym sprawa jego wpływu i tradycji literackiej w Polsce nie została dotychczas należycie postawiona. Mam na myśli książkę Adamczewskiego o Zeromskim.

Stanowisko metodyczne, jakie ta książka reprezentuje, jest to płaczący się jeszcze w polonistycie mit nauk idograficznych, dyscypliny wyjątkowo opisowej, beznadziejna próba ucieczki przed historyczną interpretacją i oceną. W ten sposób Adamczewski cniąc uzasadnić przedruk swojej przedwojennej książki o Zeromskim, pisząc w przedmowie: „Edycja obecna, prócz zmiany tytułu na dokładniej określający przedmiot książki, uległa w szczegółach poprawkom i uzupełnieniom (m. in. bardziej przejrzystym sformułowaniom nagłówek nad rozdziałami), zachowując bez zmian charakter i tok książki, pomyślanej jako monografia opisowa. Poza to założenie metodyczne książki nie wychodzi”.

Maskarada „czystej opisowości” nie na wiele się przydała. Już o parę stronice dalej autor wygłasza swoje credo filozoficzne, które rzutuje później na Zeromskiego, tworząc z niego „naczelny motyw” twórczości pisarza. Znamy dobrze z czasów Kolačkowskiego tę metodę, a i założenia filozoficzne nie odbiegły daleko. Oto co pisze Adamczewski:

„Tęsknotę bowiem za pełnią życia nosimy w sobie wszyscy, choć cokolwiek świadomie żyjący. A tymczasem życie każdego z nas układa się i układać się musi we fragmenty, w ulamki, w pyłki. Im bardziej praktycznie czynne, tym węższe. Im głębszym nurtem wysiłku wrzyna się w całość bytu, tym ściślej zamknięte łożysko sobie wyzłabia. Pochłonięci pracą, działaniem — zapominamy o tęsknocie do wszystkiego. W chwilach odprężenia, wytchnienia, spoczynku — tęsknota ku pełni życia budzi się na nowo. Jedni zagłuszają ją w sobie gminną hałasliwą uciechą; inni, wybredniejsi — w sztuce, w artyzmie znajdującą się w sobie. Jej najwyższy dostępnym surogat. W sztuce — jako że sztuki spożywczy, odbiorcy, kontemplatorzy. Ona to sprawia dopiero, że wzywała się w nich (i uświadamia zarazem), co ukryte w nich było, w toku ich „prawdziwego” życia zgłuszone, nierozwinięte. Wyzwała przynajmniej w sferze wyobraźni, w estetycznym wzruszeniu, w kontemplacji. Wzywała tęsknotę ku pełni i potęgowała zarazem — ale i uzupełnia życia, rozszerza je, „oczyszcza”.

W zakresie tych spraw i praw „odwiecznych” a potem i cech „duszy polskiej” przebiegać będzie interpretacja. Bo oczywiście „opisowość” jest tu mitem i cała książka jest interpretacją twórczości Zeromskiego. Interpretacją z gruntu fałszywą, jak zresztą pisał o tym obszernie Adolf Sowiński w „Kuznicy” (nr. 4, 1950). I znowu niepokojące jest przede wszystkim to, iż jest to jedyne studium o Zeromskim o aspiracjach monograficznych, jakie ukazało się po wojnie. Poza doskonałą interpretacją „Przedwiośnia” pióra H. Markiewicz („Twórczość”, nr. 2) wciąż aktualna sprawa Zeromskiego i „Zeromszczyzny” czeka na podjęcie.

Nie ma powodu mnożyć przykładów innych złych tradycji, błędów i fałszów z książką szczegółowo już omówionych w prasie, jak np. studium o Prusie Szwejkowskiego czy Borowego „O poezji w wieku XVIII”, którym krytyka marksistowska wyznaczyła należną ocenę. Wiele innych, jak np. Konrada Górskiego, Tadeusza Makowieckiego i Ireny Sławińskiej „O Norwidzie pięć studiów”, Sławińskiej „Tragedia w epoce Młodej Polski” — nie znalazło dotąd w naszej prasie omówienia. A przy nikłej ilości ukazujących się prac historyczno-literackich, każda pozycja winna być tym gruntowniejsze zanalizowana. Krytyka marksistowska musi dopomóc w orientacji nauczycielstwu i młodzieży. I tutaj wszyscy poloniści — marksisci bijmy się w piersi za nasze zaniedbania i pamiętajmy, że obok prac długodystansowych istnieje nie mniej ważny społecznie obowiązek doraźnej krytyki.

Z prac tzw. teoretycznych nie mówiło się dotychczas o książce Szumana „O istocie i kunszcie poezji lirycznej”, o studium z teorii literatury i książce o systematyce kierunków w badaniach literackich Skwarczyńskiej, o „Poetyce opisowej” Mayenowej. Z prac tego typu dotknę jednej, najbardziej może „zasadniczej” pozycji, mianowicie powojennego wydania (Warszawa, 1949) książki Stanisława Ossowskiego „U podstaw estetyki”. Wiem z doświadczenia, że w pierwszych latach studiów młodzież polonistyczna cechują przede wszystkim zainteresowania teoretyczne. Młodzież ta szuka gotowych, szczegółowych schematów metodycznych, rozstrzygnięcia spraw oceny, systematyki założeń. Szuka, i słusznie szuka, jednolitego systemu pojęć, który by jej umożliwił pełne wyjaśnienie i ocenę dzieł literackich. Jeśli nawet młodzież ta przyjmuje za punkt wyjścia materializm historyczny i dialektyczny, to szuka bardziej szczegółowych sformułowań estetyki marksistowskiej. Rzadko zdarza się u studenta 1-go roku tak duże wyrobienie ideologiczne i intelektualne, by zaczynał od konkretnych prac historyczno-literackich i potrafił z nich wysnuć ogólniejsze wnioski. To też dziedziną publikacji z teorii literatury czy też szerzej — teorii sztuki powinna być przedmiotem szczególnej uwagi.

Dlatego też wydaje mi się, że w obszernej, luksusowo wydanej książce prof. Ossowskiego winna się być znaleźć przynajmniej informacja o podstawowych tezach estetyki marksistowskiej. Ossowski przeprowadza m. in. następujący podział:

„Jeżeli wyrazowi piękno nadamy specjalnie psychologiczną interpretację, rozumiejąc przez nie tylko właściwość wywołania przeżyć estetycznych (tzn. zachowując tylko jednostronną łączność z pojęciem wartości estetycznej i nie przenosząc na wyraz „piękno” tej dwuznaczności, która cechuje wyrażenie „wartość estetyczna”), a mianem *artyzmu* obejmować będziemy zarówno kunszt wykonawczy, jak dyspozycje prawdziwie twórcze, to owe dwa sposoby wartościowania w estetyce można by krótko nazwać *wartościowaniem ze względu na piękno* i *wartościowaniem ze względu na artyzm*” — i o kilka stronice dalej (str. 304) wyprowadza z tego następujące wnioski:

„Rozwój estetyki zdaje się w tym kierunku prowadzić. Od dłuższego czasu spotykamy próby zmierzające do nadania estetyce bardziej jednolitego i systematycznego charakteru, przy czym jedni traktują materiał od strony przeżyć estetycznych, inni od strony twórczości artystycznej. Pierwszą drogę wybierają raczej psychologowie, drugą raczej ci, którzy do estetyki idą poprzez historię sztuki. Próby te prowadzą bądź do rozbicia zagadnień obejmowanych dotąd przez estetykę pomiędzy dyscypliny o odmiennych nazwach...”

Pominąwszy zaplecze filozoficzne tych założeń, o których mowa będzie w oddzielnej recenzji, to czyż w r. 1949 nie należało wspomnieć przynajmniej, że istnieje teoria całkowicie negująca te absurdałne podziały i pokazać jej przesłanki i konsekwencje?

Tych kilka przytoczonych przykładów miało jedynie dobitniej przypomnieć, że upiory idealizmu i obskurantyzmu pod różnymi postaciami grasują jeszcze, że walka o nową polonistykę trwa i że musimy na wszystkich odcinkach wzmocnić tempo i nasilenie naszej ofensywy, aby nie zostać w ogniu rzeczywistości historycznej naszych czasów. Sprawa publikacji, sama w sobie dostatecznie ważna, jest przecie nieodłączna od spraw praktyki uniwersyteckiej. Ci sami przeważnie ludzie kształcą młodzież na seminariach. Te młodzież, która pełnić będzie obowiązki nauczycieli i krytyków w Polsce Ludowej, która więc z kolei kształtować będzie w najszerszych masach odbiorców ich stosunek do literatury.

Przed polską nauką o literaturze stoi obowiązek współtworzenia nowego życia, tak jak przed każdą inną dziedziną działalności. I zrozumienie tej podstawowej prawdy wydaje się głównym zagadnieniem dla obecnej praktyki uniwersyteckiej. Nie zostało bowiem jeszcze wykorzystane fałszywe traktowanie historii literatury jako dziedziny zamkniętej, oderwanej od współczesności, kierującej się innymi kryteriami i metodami niż np. tzw. krytyka literacka. Historyk literatury — to wciąż jeszcze ów dostojny „czysty naukowiec”, usuwający się jak najdalej od gwaru codziennego życia, w zaciszu gabinetów i pyle bibliotek jedynie śledzący „prawdę dziejową”. Tak jakby historia w pewnym momencie urwała się, przestawała być historią. Do

(dokończenie na str. 7)

## Z PIERWSZEJ OGÓLNOPOLSKIEJ WYSTAWY PLASTYKI



Wanda Wereszczyńska

Na wiejskiej drodze



Stanisław Michałowski

Wózka buraków



Juliusz Krajewski

Przedwiośnia



Włodzimierz Zakrzewski

Towarzysz Bierut wśród robotników



ADAM WAŻYK

## BIELMO NA OCZACH

Przed kilku tygodniami ukazał się w „Kuznicy” artykuł Stefana Żółkiewskiego o stanie badań polonistycznych. Nie jestem polonistą, tylko przypadkowym intruzem, który w mrokach naszej polonistyki natrafił na zdumiewające niedopatrze- nie. Badacze literatury przegapili jednego z wybitniejszych liryków polskich dziewiętnastego wieku. „Niedopatrze- nie” tej miary można chyba uważać za sprawę niezwykłą. Artykuł Żółkiewskiego ośmielił mnie do zbadania motywów tej sprawy na pozór trudnej do zrozumienia—bo nie tłumaczy się ona bezpośrednio motywami politycznymi. W tym wypadku nici sprawy są subtelne, prowadzą równocześnie do wielu schorzeń naszej dawnej polonistyki. Ale też nie szukamy w poezji naszych romantyków wyłącznie wzlotów nadykalnej myśli. Szukamy także doświadczenia poetyckiego w imię poznawczych i humanistycznych celów stawianych sztuce, światłej i krytycznej myśli wieloelnej w obraz poetycki, sympatii dla dążeń wolnościowych swojego czasu, zbliżenia do żywiołu ludowego języka i wyobraźni.

Jedną z głównych nici tej niezwykłej sprawy możemy odnaleźć w naszej encyklopedii literackiej. Jak wiadomo, po powstaniu listopadowym romantyzm polski rozwinął się na wielką emigrację i poezję „krajową”. W określeniu tym nie jest istotne, czy któryś poeta mieszkał na ziemiach polskich, czy białoruskich lub ukraińskich. Idzie o to, który nie znalazł się na Zachodzie. W „Dziejach literatury pięknej w Polsce”, w miejscu, gdzie mowa o poezji po 1830 roku, dowiadujemy się, że „bez troski i brak odpowiedzialności artystycznej jest cechą znamionną wszystkich poetów „krajowych” od najpóźniejszych do najwybitniejszych”. Dlatego też szukając poezji w owych czasach—„dziś musimy brnąć przez bezładne pustki zalane wodą, za- nim natrafimy na jakąś wyspę, na której można złożyć skiołataną i obolałą od rytmowej miłości głowę”.

To kryterium „odpowiedzialności artystycznej” jest trochę niepokojące. Czemu to do roku 1830 można ją było zachować w kraju, a po tym roku zniknąć? Naturalnie, jeżeli z jednej strony mamy Mickiewicza, Słowackiego, później Norwida, a z drugiej—pięć szlachetczyzn, parafialnego słowoję Wincentego Pola, który był wtedy wielkością „krajową”, to może się nasunąć i takie uogólnienie. Ale uogólnienia natury formalnej są bardzo niebezpieczne i zawsze kryje się za nimi coś niedobrego. W tym właśnie uogólnieniu mamy coś więcej niż proste zestawienie faktów literackich—jest to wyrok artystyczny na całą ówczesną poezję „krajową”, podsyty mitem o nabywaniu „odpowiedzialności artystycznej” na Zachodzie. Co prawda, ówczesny Zachód (Balzaka i Delacroix) był w pełni rozkwitu, ale w poezji ani się do nas umywał. Poeci polscy nie uczyli się odpowiedzialności artystycznej u Wiktora Hugo.

Poloniści będą musieli zrewidować swoje pojęcie o ówczesnej poezji „krajowej” i zrezygnować z tego rodzaju uogólnień. Wyrok był lekkomyślny i on to właśnie między innymi doprowadził do tej ślepoty.

Jeśli natrafiamy na zjawisko niewygodne dla naszej tezy, to najlepiej nie zauważać go wcale. Po prostu—mieć bielmo na oczach. Tym sobie tłumacząc—na wstępie—dlaczego nasza encyklopedia literatury nie wspomina ani słowem o Józefie Borkowskim, dlaczego jeden z naszych wybitniejszych liryków XIX wieku, którego doświadczenia poetyckie ubiegają o kilkadziesiąt lat podobne doświadczenia na Zachodzie, pozostał poetą nieznanym. Są jeszcze inne motywy tego przeoczenia. Na razie nazwijmy to złym gustem badaczy. Po zaznajomieniu się z poezją Borkowskiego będzie można ukazać istotne, ideologiczne podłoże tego złego gustu. Bo sprawa poety Józefa Borkowskiego, która jest jakrawym wypadkiem indywidualnym, ma zarazem ogólniejsze znaczenie w badaniach polonistycznych.

Piotr Chmielowski wspominając o Józefie Borkowskim, ocenia go w ten sposób: „Nie tym co napisał, zasłużył się głównie literaturze naszej, ale tym, że rzutkością, pomysłowością i majątkiem w poważnej mierze przyczynił się do wywołania i podtrzymania ruchu literackiego...”. Aleksander Brückner w „Dziejach literatury polskiej” wspomina o Józefie Borkowskim mimochodem, w jednym zdaniu, wyłącznie z racji uprawianych przez niego motywów nowogreckich i wschodnich. W „Pamiętniku literackim” od r. 1887 do 1939 znalazłem jedną jedyną notatkę o Borkowskim (Rocznik XIV, 1916). Autor tej notatki, Eronisław Czernik oburza się na niekrytyczność, beznamiętność i bardzo niechlujne wydanie „Pism” Józefa Borkowskiego w 1856 roku, ale tak samo jak Chmielowski, nie podejrzewa, że Borkowski jest nie tylko jakimś lokalnym działaczem literackim z pierwszej połowy XIX wieku. Gdyby nawet poloniści przez opanoszenie nie zagladali samorzutnie do „Pism” Borkowskiego, to wydaje się, że podany w „Historii literatury polskiej” K. Wł. Wójcickiego — „Pogrzeb beja” powinien być naprowadzić ich na podejrzenie, że mają przed sobą wybitnego poetę i skierować ich do „Pism”. Ale coż obchodzi badacza żywa poezja? Zda się, że od czasu „Złotej przędzy” Chmielowskiego nikt nie próbował przypomnieć wierszy Borkowskiego czytelnikom. Nie znalazłem ich ani w antologii Lorentowicza ani Wacława Borowego. Julian Tuwim do „Antologii piąkowej” wybrał jedyny odpowiedni wiersz Borkowskiego, ale poza tym nikt o tym poecie nie pamiętał. A czytelnik, który ze złości na podstawie trzech wierszy wybranych przez Chmielowskiego sądził o Borkowskim, będzie go uważał za bezkrwistego epigona romantyków.

Z wierszy zebranych w „Pismach” połowa stanowi istotnie martwinie romantyczne. Ale bez mała połowa—żyje, jak mało które wiersze żyją po stu latach. Borkowski nie był poetą wielkiego rozmachu, nie zdobył się na większy utwór poetycki, ale przeszedł w swojej twórczości bardzo intensywne doświadczenia romantyzmu.

Wiersze te stanowią swoiste uzupełnienie naszej poezji romantycznej. Po zapoznaniu się z nimi niesposób ich pominąć nawet w najpóźniejszym obrazie naszej poezji tamtych czasów. Postępowy charakter twórczości Borkowskiego zapewnia mu trwałe miejsce w naszym dziedzictwie poetyckim. Absolutnie wolny od wszelkiej nuty nacjonalistycznej, Borkowski interesował się kulturą ludową narodów słowiańskich. Poświęcał pióro walce wywołanej Grcków, przetwarzając w rozpalonej wyobraźni nowogreckie motywy ludowe. Ale najwybitniejszą pozycją tego poety jest jego realistyczne osiągnięcie, cykl kilkunastu sonetów, w których zjawia się rzecz niespotykana w naszej poezji: konkretny obraz obyczajowy miasta z pierwszej połowy XIX wieku.

W „Wyborze poezji” Borkowskiego, który przygotowałem dla Państwowego Instytutu Wydawniczego, czytelnik znajdzie biografie poety, zresztą dość pobieżną, i obszerniejsze omówienie podstawowych cech jego twórczości. Na tym miejscu ograniczę się do kilku niezbędnych informacji. Józef Dunin Borkowski urodził się w tym samym roku co Słowacki, w 1809, kształcił się w Warszawie, potem we Lwowie, w 1827 studiował filozofię w Czerniowcach i tam zaprzyjaźnił się z uchodźcami greckimi. W 1829 studiował w Wiedniu język nowogrecki. W 1831 kryjono przedostał się do powstańczej Warszawy. W następnych latach mieszkał we Lwowie i okolicach, skupiał dookoła siebie młodzież literacką, zajmował się pracą naukową. Specjalizował się w języku i kulturze moldawskiej, był członkiem moldawskiego towarzystwa naukowego. Pracował nad rozprawą pod tytułem „Greczyzna w Polsce”, w której chciał wykazać, że związki Polski z kulturą grecko-bizantyjską były znacznie silniejsze niż to zwykle przedstawiano. Zmarł w r. 1843 na gruźlicę, nie zdążywszy tej pracy dokończyć.



Józef Dunin Borkowski

Borkowski był gorliwym zbieraczem folkloru. W jego tece poematów znalazło się sporo piosenek ukraińskich i polskich, kołomyjek i przyspiewów. Wraz z całą młodzieżą literacką, którą skupiał dookoła siebie, Borkowski traktował kulturę ludową jako podłoże narodowej, a narodową kulturę polską jako ogniwo wielkiego łańcucha kultur słowiańskich. Uciek caratu nie przesłaniał uczestnikowi powstania listopadowego tej idei pokrewieństw kulturalnych, której dał wyraz w wierszu „Pieśni słowiańskie”. Opracowując w poezji motywy ludowe, Borkowski bardzo rzadko wchodził w romantykę fantastyczną. Zachował prawie bez uszczerbku trzeźwość i racjonalistyczną myśl z okresu Oświecenia. Poza jednym młodzieńczym wierszem nie spotkamy u Borkowskiego motywów religijnych. Wyobrażenia religijne nie występują nawet jako konwencje poetyckie.

Nie ograniczał się do motywów słowiańskich. Rozciągał zakres swoich zainteresowań poetyckich daleko na Południe i Wschód. Czerpał materiał z nowogreckich i grecko-macedońskich źródeł ludowych. Z romantycznym zapalem pisał gazete, rywalizując z Hafisem i Saadim, wielkimi lirycznymi Wschodu.

W lirykach miłosnych Borkowskiego powtarza się wzór romantyczny: miłość rozdarła, rozkłósiła uczu- między zachwytem a rozgoryczeniem, ucieczka do pesymistycznego stoicyzmu. Niektóre z tych wierszy („Esama”, „Pisać?...”, „Stance”, zwłaszcza „Odjazd”) wnoszą się do wierszchołków naszej liryki miłosnej XIX wieku—już to poletem, już to prostotą języka, a zawsze jasnym przebiegiem myśli.

W romantycznych doświadczeniach Borkowskiego zjawia się pewna niepokojąca cecha niespotykana w poezji polskiej: grobowa upodobania wyobraźni, drażniące, jawdowite, chociaż przeważnie podporządkowane określeń, krytycznej myśli przewodniej. Wypadki Borkowskiego w stronę jawdowitej romantyki nie dają jeszcze asumptu do porównywania go z mrocznymi poetami niemieckimi czy z późniejszym dziłokółdem francuskim Lautréamontem. Tyle, że komplikują nam jego wizerunek. Ukazują drastyczne zaostrenia sprzeczności w tym poecie. Oswoiliśmy się z wierszami Borkowskiego, możemy sobie śmiało powiedzieć, że nie co działało w romantyzmie innych krajów, nie było nam obojętne, że wiele rzeczy przeszliśmy i wcześniej i w skróceniu, ale wszystkimi przeszliśmy inaczej, po swojemu. Ten sam poeta, który dotknął dna romantyki, doszedł do swoistej próby realizmu. Sonety Borkowskiego wprowadzają nas w świat rzeczywisty i ukazują realną przyczynę jego romantycznej zaciekłości: styl życia szlacheckiego w mieście

pierwszej połowy XIX wieku. W świecie sprowadzonym do realnych proporcji nie ma miejsca na jawdowite wywody, że życie w grobie jest rozkoszniejsze od życia salonnego. Tutaj poeta pokazuje rzeczywistość, matrymonialną funkcję salonu, chwytania gorącym uczynku styl życia, wychowania, obcowania z ludźmi. To tylko kilkanaście sonetów, ale po Borkowskim żaden autor powieści obyczajowej o miejskim życiu z pierwszej połowy XIX wieku nie powie nam więcej ani pełniej. Nie wszystkie zresztą rysunki w tym szkicowniku dotyczą warstwy szlacheckiej i nie wszystkie mają zacięcie satyryczne. Są tu obrázky miastowe o krok od groteski, są sonety liryczne... Ta zakochana panna na samym końcu sonetu przygnieciona trzynastoma wierszami gospodarskich drobniaków—oto żalony obraz młodego serca. I wreszcie—ten ogród szkolny, obraz układany ze skrótych, załedwie domyślnych kresek, z którego ulatuje młodzieńcze westchnienie...

Borkowski włożył treść obyczajową w sonet—formę używaną przed nim do innych, dostojniejszych treści. Podobna treść i w podobnym stylu miała się zjawiać w poezji innych krajów dopiero w drugiej połowie wieku.

Przy skromnym dorobku poetyckim Borkowskiego uderza w nim różnorodność tematów i zainteresowań, różnorodność dyspozycji i środków poetyckich. Każda dyspozycja nabiera jakiejś szczególnej intensywności. Obrázky miejskie w sonetach przypominają tekę rysownika. Podzwonne panowania tureckiego w Grecji—„Pogrzeb beja”—to płótno romantycznego kolorysty. Niektóre wiersze liryczne ujmują nas melodyką, inne uderzają plastyką obrazu. Te nas zaskoczą prozaičną skromnością języka, tamte—jak „gazete”—zuchwałą przenośnią. Każdy temat staje się jakby odrębnym zamysłem artystycznym. Nie myślę go ani za to ganić ani chwalić. O jedno go tylko nie można pościć—o ten brak odpowiedzialności artystycznej, na który nasza encyklopedia literacka skarży się u poetów „krajowych” po roku 1830. Jednego nie można mu odmówić—sily słowa.

Idealistyczny krytyk, który by szukał tu „osobowości” na podstawie poetyki i stylu, musiałby posypać sobie głowę popiołem. To jeszcze jeden powód, dla którego nasza dawna polonistyka nie mogła dostrzec tego poety. Ale nie powód najważniejszy. Sonety Borkowskiego są nowatorstwem realistycznym, a tego nasza polonistyka wcale nie szukała. Wszystkie zainteresowania Borkowskiego były skierowane na Wschód, a nasza polonistyka wpatrywała się wyłącznie w Zachód. Idee Borkowskiego dotyczący kultury ludowej i narodowej, jak również słowiańskiej wspólnoty kulturalnej, były jej niemiłe. Borkowski wchłonił bardzo intensywnie dawne i współczesne doświadczenia poetyckie, szczególnie Brodzkiego i Mickiewicza, ale wprowadził przy tym nieznaną nam cechę jawdowitej romantyki. Nasza polonistyka, nie mając dostatecznego pojęcia o możliwościach romantyzmu, nie mogła tego zauważyć. Wreszcie—Borkowski psuł pogardliwą koncepcję poezji „krajowej”. Takie jest, jak sądzię, właściwe podłoże tego faktu, że taksatorzy poezji przechodzili obok jego wierszy obojętnie. Tym się tłumaczy ten zdumiewający na pozór brak gustu badaczy, który przez tyle lat odgrządzal wybitnego poetę od czytelnika polskiego.

Adam Ważyk

## STEFAN ŻÓŁKIEWSKI

Każda książka krytyczna Jana Kotta jest wydarzeniem w naszym życiu literackim. „Szkoła klasyków”<sup>1)</sup> zawiera szkice o Danielu Defoe, „Podróżach Gulliwera” Swifta, „Manon Lescaut” Prévosta, o estetyce Diderota, krytyce Sainte-Beuve’a, wreszcie o Dickensie i „Wychowaniu sentymentalnym” Flauberta. A więc doskonała literatura bohaterów okresu mieszczaństwa? I tak i nie. Książka ma znaczenie podwójne, właściwie i metaforyczne. W tym drugim sensie mówi o współczesności, jest jakby zmetaforizowaniem naszej problematyki literackiej, problematyki najbardziej zażytych dyskusji ostatnich dwu lat.

Wszystkie—tak tematycznie różne szkice Kotta—skoncentrowane są wokół problemu przelomu literackiego i jego dynamiki. I problemu obrony realistycznej tradycji literackiej.

Kott atakuje przede wszystkim historię literatury, idealistycznej historii literatury „teorię modyfikacji”, teorię „jednego strumienia”. Teorie, które milczaco przyjmowały także obrońcy praw „doskonałego warsztatu” w naszych aktualnych dyskusjach.

Teoria modyfikacji traktuje każdy nowy fakt literacki jako modyfikację poprzedniego, operuje koncepcją „jednego strumienia” różnicujących się i doskonalących w ciągu dziejów form literackich, zakłada, iż rozwój historyczny literatury ma charakter autonomiczny, że dokonuje się w próżni społecznej.

Kott postawił sobie pytanie: jak narodziła się realistyczna powieść mieszczańska w. XVIII? Czyżby źródło jej szukać należało—jak to robili historycy idealistcy—w poprzedzających formach powieściowych, choćby w siedemnastowiecznych rytmowanych nowelach, „sylwetach”, pastorałnych opowieściach, żeby nie sięgać do prehistorii—do średniowiecznych anegdot prozą, do pseudohistorycznych romansów? Czy można mówić tu o ciągu rozwojowym? O jednym bogactwem się w doświadczenia

1) Jan Kott: Szkoła klasyków. „Czytelnik” 1949, str. 186.

JÓZEF BORKOWSKI (1809 — 1843)

## SONETY

## PYTANIA I ODPOWIEDZI

Mamo? — Ubierz się pięknie, ukochane dziecię...  
Mamo? — Eadaż, czy z wsiami czyli jest bez wiosek,  
Przy pierwszym nos spuszczonej, z drugim w górę nosok.  
Mamo? — Skrzyw się i zaśmieję trochę, moje życie...

Mamo? — Możesz wyciągnąć, bo nożkę masz małą...  
Mamo? — Schowaj pod suknie, bo trzewik piękny...  
Mamo? — Potrzeba milczeć jak turecki święty...  
Mamo? — Z tym bądź zdaleka a z tym można śmiało.

Mamo? — Udaż że nie chcesz — Mamo? — Przymruż oczy...  
Mamo? — Zakąś przyjemnie usteczka różowe...  
Mamo? — Niechaj spojrzanie niechęcą wyskoczy

I jak granat upada w koło salonowe...  
Mamo? — Sza, bo ktoś patrzy na ciebie z uboczny.  
Słusznie ją matka kocha jak swą własną głowę.

## POLOWANIE

Dziesięć wsi. Grand Dieu ma chère. On naszym być musi.  
Dziś na balu niech panna drogę mu zaskoczy,  
Niech mu ciotka wymowna zrzeczenie mydli oczy,  
Wuj podaje herbatę — stryj cytrynę dusi —

Kapelan z prawej strony pobożnie go kusi,  
Niechaj go łańcuch wszystkich kuzynów otoczy...  
Drapnął — lecz dziad z orderem wyskoczył z uboczny  
I znowu śród myśliwych zwierzyzna się krzusi.

Jutro obiad, ty siadaj przy nim przy obiedzie,  
Bądź wesola i śmiała, patrzaj nań z uśmiechem,  
Ty tu wina nalewaj hrabio i sąsiadzie —

Ty na jego skinięcia uważaj z pośpiechem  
Dla tego niby niechac usiadaj na przedzie,  
A ty wiecznie potakuj i bądź jego echem.

## WYJAZD

Na tłumoku dwie skrzynie, rondle i imbryczki,  
Fudia i pudeleciska, lusterka, koszyki,  
Po bokach kapelusze, w bebenku trzewiki —  
I pierogami z serem zawałone drzewiczki.

Powóz naladowany jak słoń do potyczki —  
Miga się zawiniątek różnych chaos dziki,  
A nad nimi upięte w zygarki, w krzyżyki  
Worki, w których bez, mięta, sliwki i porzeczeki.

Potem pieczone kury i gęsi z jabłkami,  
Dwie głowy cukru, które wlecz biją w kolana,  
Fuzderko z rosolisem: siolek z powidłami

I atmosfera wonia perfum zalana  
I furman z grzmotnym biczem, lokaje z fajkami.  
I w środku tych efektów panna zakochana.

## OGRÓD JEZUICKI

Blyszczy na stole piwem Europa skreślona,  
Strategia siła owa z butelek wytryska,  
Dynamem kurcząc smażonych natura omgiona  
Jak twarz starej dewotki z za kwefu polyska.

Zefir poi się wioną z tchliwych kwargłów lona,  
Rozpina piękność pasek bo ją bardzo ścisła  
Gdy w ogromnym półmisku wzdycha zanurzona.  
Brzmia w koło kometusza szanowne nazwiska

Pudel po ziemi — piłka po powietrzu lata,  
A oblok bakunowy przeciąga nad gajem.  
Po tych czarach ogrody Feltewy poznajem.

Z tych ingrediencji czas tu powabne dni spleta...  
Dajcie skrzydeł — Ucieknie aż na koniec świata...  
Ale ona tam była i ogród był rajem.

## Dynamika prze

warsztatowe, różnicującym się formalnie strumieniem rozwojowym prozy?

Nie. Realistyczna powieść mieszczańska jest rewolucyjnym odkryciem atakującej klasy. Jeśli literatura jest odbiciem (społecznie kierunkowym!) życia, jeśli jest wyrazem ideologii klasowej i, co trzeba podkreślić, jeśli jest potężnym narzędziem walki klasowej — to powieść idealistyczna XVIII wieku została powołana do życia jako mieszczańskie zwierciadło rzeczywistości, jako środek wyrazu treści ideologicznych tej właśnie klasy, jako jej narzędzie walki. To mieszczaństwo stworzyło powieść — a nie proza poprzedniej epoki. Powieść mieszczańska nie jest modyfikacją form łatwiejszej prozy, jest rezultatem twórczego skoku rewolucyjnego w literaturze, jest zmianą jakościową. Nowe stosunki wytworzyły — nowe rozwarstwienie klasowe społeczeństwa — nowe konflikty — nowa literatura, w treści i w odpowiadającej jej formie nowa.

Ależ powieść mieszczańska nie staje się odrazu gotowa, jak Minerwa w pełnej zbroi wychodząca z głowy Jowisza. Oczywiście. Jest rezultatem rewolucyjnego awansu społecznego i kulturalnego, tego co mogliśmy nazwać ówczesnym marginesem literackim, a co było krew z krwi, kość z kości klasowa, pisarska potrzeba mieszczaństwa. Ten margines — to relacje z podróży, notaty domowe, różne „historie prawdziwe”. Ta zupełnie obca konwencjonalnemu klasycyzmowi bogata, pełna wiedza o życiu, o życiu mieszczańskim (nie dworu!), o doli pospolitych ludzi, realna wiedza o realnym świecie, potrzebna atakującej klasie w jej decydującej walce. Na drugi dzień po rewolucji angielskiej, w przeddzień Wielkiej Rewolucji Francuskiej.

Powieść o której mówimy, już była rezultatem awansu kulturalnego tego marginesu literackiego, ale sama była jeszcze „jarmarcznią literaturą”. Tak ją traktowali elegancy panowie tego czasu. W świecie norm panującej klasy, w ogóle nie należała do literatury pięknej, była poza kręgiem sztuki. „Nie korzystala z doświadczeń warsztatu pisarskiego!” Z pseudoklasycyznego (a całkiem klasowego) punktu widzenia — tak! Ale za to była to powieść prawdziwie nowatorska literacko, była

wielką literaturą, przed jej pomnikami — Robinsonem Cruzoe, Podróżami Gulliwera pochylamy czoła. Te dzieła posunęły naprzód rozwój artystyczny ludzkości. A pseudoklasycy, a elegancy panowie? Mieli bogate doświadczenia warsztatowe!

Nie trzeba dowodzić, że ta dyskusja jest nasza dyskusja, naszą dyskusją między obrońcami praw „warsztatu pisarskiego” (co jest, jak pisał Brandys, pseudonimem wstępnego światopoglądu schyłkowej literatury burżuazyjnej) a zwolennikami nowatorstwa literackiego, którzy mówią, o sztuce współbudującej socjalizm w Polsce, o sztuce rewolucyjnej. Klasa atakująca tworzy własną literaturę, tworzy własne normy estetyczne. Walka gustów — to także walka klas, jak pisał w „Kuznicy” Paweł Hoffman w toku naszych dyskusji 1949 roku. Nie ma wiecznego, ponadklasowego sporu dobrego gustu elity ze złym gustem filistrów. Kiedy się walczy o nowe gusta i nowy wzór sztuki, jest się ideologiem swojej klasy. „Aby być wychowawcą swojej klasy, nie wystarczy walczyć o przekonania, trzeba walczyć również o gusta” (Kott, str. 128). Klasowe korzenie estetyki, smaku, społeczna funkcja teorii sztuki ukazuje Kott w szkicu o Diderocie. Dyskutujemy o sztuce, przy pomocy paru pojęć. Lecz treść ich jest ziemna, zależy od tego, która klasa je wypowiada. I klasyk Boileau i Diderot bronili natury jako wzorca sztuki. „Ale natura w ujęciu klasyków jest dla Diderota sztuka, jest konwencją. Naturą jest dla niego przede wszystkim to, co odrzuca cenzura klasyczna jako niezgodne z dobrym smakiem arystokratów”. „Natura stawała się usprawiedliwieniem i modelem kapitalizmu” — mówi Kott.

Szkice „Groźny Dickens” mówi co to znaczy pisarz jako ideolog klasy. Jest to piękna ilustracja tezy Marksa: „Podobnie nie należy wyobrażać sobie, że demokratyczni reprezentanci — to wszystko shopkeepers<sup>2)</sup> albo ich wielbiciele. Przez swe wykształcenie i sytuację osobistą mogą oni być dalecy od nich jak niebo od ziemi. Przedstawicielami drobnomieszczaństwa stają się oni na skutek tego, że myśl ich nie wybiega poza granice, których dro-

2) Shopkeepers — sklepikarze.







ANKA: Zaczynasz znów?  
 JANEK: Zapomniałaś już...  
 ANKA: Niczego nie zapomniałam i nie  
 nie pamiętam. Do widzenia.  
 JANEK: Ania, zastanów się, gubisz mnie  
 i nas.  
 ANKA: Sam sobie jesteś winien.  
 JANEK: Ania... (chce ją objąć).  
 ANKA: Puść mnie! Słyszysz! I żebyś  
 wiedział raz na zawsze — niczego nie  
 pamiętam, nic sobie nie przypominam!  
 (Ruknicie do drzwi, Anka szybko wy-  
 chodzi mijając się w drzwiach z iron-  
 icznie ugrzecznionym Klemensem,  
 który trzyma w ręku walizkę).  
 (Pauza)

KLEMENS: Może nie w porę?  
 JANEK: ...co? Gdzie tam. Wiaż.  
 KLEMENS: Jest ktoś?  
 JANEK (zgaszony) Wyszli wszyscy.  
 Leb mi pęka.  
 KLEMENS: Zrób klina. Towar przynio-  
 słem. (siada).  
 JANEK (obojętnie): Towar, jaki?  
 KLEMENS: Trzy szare kupony. Same  
 setki. I tyle samo czeskiej popeliny.  
 Prima. Trzeba przyznać — robią, jak  
 orzed wojna.  
 JANEK: Cwaniak ten Olejniczak. Kom-  
 binacje robić pod samym nosem!  
 KLEMENS: Aha, zapomniałem ci wczor-  
 raj powiedzieć. Olejniczak wpadł, sie-  
 dzi.  
 JANEK (przerazony): Co?! Co teraz bę-  
 dzie?!

KLEMENS: Nie bój się. Nie sypnie. Za  
 dużo o nim wiemy.  
 JANEK: Ależ z ciebie łobuz... Skąd więc  
 wzięłaś towar? (siada).  
 KLEMENS: Kazionne. Z PI-DI-TI. Mam  
 tam kogoś. Ale i z nim coraz trudniej.  
 Forse lubi, że aż strach i gwarancję  
 chciałby mieć. Wełna ekstra — kupon  
 dziesięć miękkich. Metr popeliny jeden  
 miękki za metr. Opylisz Kazimierczak-  
 km, tym co mają sklep w Karpowie.  
 Gdyby się stawiali — bierz złote  
 (fruzza) A z powrotem weźmiesz od  
 nich paczkę dla mnie.

JANEK: Nie weźmę.  
 KLEMENS (po chwili): Co ci?  
 JANEK: Nie zawiozę i nie weźmę.  
 KLEMENS: Oszalałaś chyba.  
 JANEK: Mam już tego dość.  
 KLEMENS: Ach tak. A co się stało, je-  
 śli można wiedzieć?

JANEK: Nic się nie stało. Słuchaj, Klem-  
 ens, to co robimy od dawna mi bo-  
 kiem wylazi.  
 KLEMENS: Nie zauważyłem jakoś. Kry-  
 leś się przede mną, kolego.  
 JANEK: I tobie też radzę. Dałbyś temu  
 spokój. Wojna skończyła się dawno —  
 tylko my o tym nic nie chcemy wie-  
 dzieć.

KLEMENS: Skończyła się, mówisz. Za-  
 leży dla kogo. Skaptowali cię, bratku,  
 co? Przyznaj się.  
 JANEK: Nie wydziwiałbyś, Klimek.  
 KLEMENS: A może nowy przypływ  
 uczucia? Miłość? Hm, ale panna, zda-  
 je się, gwizda na ciebie. Sceny jakiejś  
 robi...  
 JANEK: Podśluhałaś?

KLEMENS: Po co aż podśluhać,  
 cknno lepiej zasłoń, bo świadków na  
 proces sędzi zwerbujesz.  
 JANEK: Na jakie znów proces?  
 KLEMENS: O alimenty.  
 JANEK: Stul pysk. Uważałyś lepiej  
 na swoich świadków.  
 KLEMENS: Groziś?

JANEK: Brzydzie się. Brzydzie się sobą,  
 toba, wszystkim. Mam już tego dość.  
 KLEMENS: Patrzcie-no, niewiniątko...  
 (zmienia ton) Eh, ty. Robiło się, bo  
 się musiano. Nie ze zbytku rozkoszy.  
 Ile to razy gadaliśmy na ten temat?  
 Zastanów — że się. Mówisz, że wojna  
 się skńczyła. A co się zaczęło? Co się  
 dla nas zaczęło? Byłem kelnerem na  
 stacji — i jestem. Przegapił się kole-  
 leżko, moment.

JANEK: Możesz zmienić zawód. Nikt cię  
 nie trzyma.  
 KLEMENS: To po to szło się na drakę  
 ze szkopami?  
 JANEK: Jeśli szmugiel wędzonki to  
 walka — no tośmy walczyli.  
 KLEMENS: Ale pieniądze liczyłeś i li-  
 czyś?

JANEK: Powiedziałem ci, Klimek, że  
 brzydzie się sobą, a najbardziej wstyd  
 mi, gdy pomyślę o ostatnich kilku la-  
 tach.  
 KLEMENS: Co za nagła zmiana od  
 wczoraj?

JANEK: Od dawna już mnie męczy.  
 I sobie na złość, na poniżenie swoje,  
 odcinam się ludziom słowami, w które  
 nie wierzę już teraz, które mówiło się  
 wczoraj. Ot wygłupianie się...  
 KLEMENS: I co będziesz robił?

JANEK: Zobaczą jeszcze. Może przenio-  
 się na inny węzeł...  
 KLEMENS: A wódzia? A z wódią ca-  
 cus-lalus też się pogniwa?  
 JANEK: Nie na spowiedzi jestem.  
 KLEMENS: Coś ci powiem. Zrobili cię  
 na szaro. Nie podchász mi się. Palć się  
 przeszła diabli, pomówimy jeszcze. Ale  
 pambątaj... Co było, to było... Ani mru-  
 mru.

JANEK: Bądź spokojny. Co było, to by-  
 ło. I nie gniewaj się, Klimek... No...  
 KLEMENS: Znam cię, brachu, jeszcze  
 się namyśliś. Przechowasz mi waliz-  
 kę? Nie mogę jej u siebie trzymać.  
 JANEK: Dawaj... (bierze walizkę, zapi-  
 nia ją do swego pokoju i wraca).  
 KLEMENS: Jeszcze chwilką. Jakby ci  
 to powiedzieć. Chcesz się kochać, to  
 się kochaj, ale nie w niej. Bo ona cie-  
 bie na taki fason przerobi, że kiedyś  
 będziesz tego żałował. I to gorzko.

JANEK: Czego chcesz od niej? Co cię to  
 obchodzi?  
 KLEMENS: Wierzaj mi, wiem, co mó-  
 wie. Tylko patrzeć, a tę fotografię, co  
 na bramie tamuj wisi — w gazetach  
 zaczną pokazywać. I tak dalej, i tak  
 dalej, kapujesz? Znam ich metody...  
 JANEK: Znowu coś knujesz?  
 KLEMENS: Ba, niestety, nie mogę. Sam  
 ledwie pływam. My teraz u siebie za  
 mało możemy, za mocno nas trzyma-  
 ją w garści. Ale nastąpi moment i ktoś  
 się garść rozewrze. (chodno) A wtedy  
 się jeszcze zobaczy i pewne rzeczy się  
 policzy. Mogłbyś mieć z tego powodu  
 przykrości. Dobrze ci radzę. No, czo-  
 łem! Mam dla ciebie stary sentiment.  
 Lubię cię nawet. (Wychodzi, Janek  
 patrzy za nim milcząc).

KURTYNA

## Z PIERWSZEJ OGÓLNOPOLSKIEJ WYSTAWY PLASTYKI



Helena Stachurska

fot. Kukowski.  
Do szkoły po wiedzę

Alfred Wiśniewski

fot. Deptuszewski.  
Na straży pokoju

ZBIGNIEW PITERA

## SPRAWA JEDNEGO FILMU

Mimo że film „Dom na pustkowiu” nie przysporzył sławy polskiej produkcji filmowej, trzeba o nim mówić więcej i wszechstronnie niż o dotychczasowych pozycjach jej artystycznego dorobku. W historii tego filmu odbija się bowiem jaskrawo wszystko, co jest w naszej sztuce filmowej słabe i niedojrzałe, co powinno być przezwyciężone i należy już do przeszłości, co nie pozwala twórcom wkroczyć śmiało na drogę socjalistycznego realizmu. Ten film, jak może zaden inny, daje okazję, by uczyć się na jego błędach. Nie zawsze jest to nauka krępująca, niemniej jednak konieczna. Kosztuje drogę.

Po filmie „Dom na pustkowiu” obiecywa-  
 waliśmy sobie wiele. Rodził się jak film z  
 prawdziwego zdarzenia, prawdziwego. Scenar-  
 riusz wyszedł spod pióra znakomitego  
 polskiego nowelisty, wzięto go na warsztat  
 zespół produkcyjny, którego kierownictwo  
 artystyczne spoczywa w rękach twórczyni  
 „Ostatniego etapu”, reżyserie objął młody,  
 niewątpliwie zdolny reżyser teatralny, nad  
 zdjęciami czuwał doświadczony operator,  
 możliwości wyboru obsady aktorskiej były  
 bardzo duże. Autor scenariusza miał moż-  
 ność współuczestniczenia we wszystkich  
 etapach realizacji.

Film nakręcono w okresie 1948/49. Zgło-  
 szony został na festiwal filmowy w We-  
 necji, gdzie w sierpniu r. 1949 odbyła się  
 jego prapremiera. Tam zobaczyłem „Dom  
 na pustkowiu” po raz pierwszy.

W atmosferze imprezy weneckiej film  
 sprawiał wrażenie dodatnie. Na te tematy-  
 czo bezsensu dziesiątków mniej lub  
 więcej nieudanych, jałowych, oderwanych  
 od rzeczywistości, bądź też fałszywych ją  
 obrazów typowych dla dzisiejszej komercyj-  
 nej produkcji krajów kapitalistycznych —  
 „Dom na pustkowiu” był pozycją, która  
 ujmowała czystością atmosfery, prostą ludz-  
 ką treścią konfliktów, ukazaniem koniecz-  
 ności walki z okupantem, jej bohaterstwa,  
 szlachetną tendencją protestu przeciwko  
 wojnie. Słabe strony realizacji i wykonania  
 film potrafił okupić tym, że wśród  
 prac zbliżowanych rutyniarzy był bardzo  
 młodziwiec i świeży. „Dom na pustkowiu”  
 nie przyniósł nam w Wenecji wstydu.

Ale nasze wymagania wobec twórczości  
 artystycznej nieustannie wzrastają. Na-  
 szycy osiągnąć nie możemy już mierzyć  
 przez przeciwstawianie ich wynaturzonym  
 okazom upadającej sztuki burżuazyjnej.  
 „Dom na pustkowiu” wyrósł z klimatu  
 twórczości Jarosława Iwaszkiewicza. Pier-  
 wozór literacki legł mocno u jego pod-  
 staw potwierdzając raz jeszcze znaczenie,  
 jakie w filmie posiada wyjściowy moment  
 realizacji: nowela filmowa, scenariusz.  
 Atmosfera utworów Iwaszkiewicza została  
 w nim zachowana, mimo początkowych  
 i późniejszych przeobrażeń.  
 Osią dramatu była historia miłości dwoj-  
 ga ludzi rozgrywająca się na marginesie  
 rzeczywistości okupacyjnej. Basia — młoda  
 dziewczyna, sierota wychowująca się u swej  
 ciotki pochodzącej ze sfery ziemiańskiej,  
 i Hubert, ukrywający się w zamieszkałym  
 przez obie kobiety domu na pustkowiu,  
 przeżywają romans, który przerwany zo-  
 staje wypadkami wojennymi. Huberta wy-  
 wa obowiązek walki z okupantem w szre-  
 gach organizacji podziemnej; bierze czyn-  
 ny udział w konspiracji a później, gdy  
 wybucha powstanie, w dzień ślubu musi  
 opuścić Basię. Choć dziewczyna zdaje so-  
 bie sprawę, że jej ukochany nie wróci —  
 nie rozpacza. Ma zostać matką, znajdzie  
 w sobie siły, by wytrwać.

Przerzucenie głównego ciężaru na oso-  
 bisty, intymny wątek dramatu, dbalosc  
 o pogłębienie psychologicznego rysunku po-  
 staci tylko w granicach ich przeżyć emo-  
 cjonalnych, próba zlokalizowania akcji  
 w domu na pustkowiu, chęć nadania fil-  
 mowi charakteru kameralnego, wszystko  
 to — jedno w mniejszym, drugie w więk-  
 szym stopniu — odwróciło uwagę autorów  
 od problemów ideologicznych, od należą-  
 tego ich przemysłowego i przetwarzania.  
 Przesłanki ideologiczne nie stanowiły pun-

ktu wyjściowego przy konstruowaniu utwo-  
 ru, pojawiły się na jego marginesie, kościec  
 całości najwyraźniej okrzepł bez generalnej  
 konfrontacji i ujawnienia kryjącej się w te-  
 macie treści ideowej.

Rzecz ulokowana została w środowisku  
 mieszczańskim, żyjącym echemi jakiejś  
 ziemiańskiej świetności. Autorzy traktują  
 je co najwyżej z łagodną ironią. Bohate-  
 rami filmu są — ciocia Kazia, właścicielka  
 domu na pustkowiu, odgradzająca się  
 wszelkimi sposobami od rzeczywistości wo-  
 jennej, Basia która interesuje się wyłącz-  
 nie gospodarstwem a później ukochanym,  
 wreszcie Hubert, bierny inteligent ukry-  
 wający się przed Gestapo a następnie  
 wkraczający na drogę walki konspiracyj-  
 nej. Te postaci przesłaniają ekran. W sen-  
 sie idiomowym nie nie reprezentują. Przed-  
 stawiciele zaś określonych ideologii są je-  
 dynie postaciami epizodycznymi, nie mogą  
 w pełni ujawnić swego oblicza jako osoby  
 działające.

Przy takim wyznaczeniu proporcji i wy-  
 sunięciu jako bohaterów w sensie cało-  
 wicie pozytywnym trzech wspomnianych  
 postaci autorzy zamknęli sobie drogę do  
 konstruowania fabuły wyrażającej okre-  
 ślony sens ideologiczny, świadczącej o kla-  
 sowym stosunku do tematu. W konse-  
 kwencji — w dramacie, w jego rozwoju  
 i rozwiązaniu, wydaje się nie mieć zna-  
 czenia układ sił społecznych w czasie oku-  
 pacji, akcja potoczy się zawsze tak samo,  
 historia miłosna skończy się tragicznie, bo  
 tak jak to pokazuje film, odcinkiem się  
 Huberta z bierności, udział w konspiracji  
 i powstaniu nie muszą być wcale uwarun-  
 kowane przełomem ideologicznym.

Brak sprzecywanania ideologii filmu od-  
 bił się na logice powiązania wątków ubocz-  
 nych, tych które łączą dom na pustkowiu  
 ze światem, z rzeczywistością wojny, oku-  
 pacji i konspiracji. Nie wiemy, jaka orga-  
 nizacja przysłała Huberta do domu na pu-  
 skowiu i dostarcza mu papierów, czemu  
 listy gończe tropią właśnie jego, choć nie  
 brał udziału w konspiracji, a nie odbitych  
 z tejże samej karetki członków rewolucyj-  
 nego ruchu oporu, co w ogóle myśli Hu-  
 bert jako działacz, jakie motywy ka-  
 zały mu uczynić taki a nie inny wybór. Czy  
 tylko sympatia dla robotników, rozmowa  
 z tow. Janem, a może po prostu przypa-  
 dek?

„Dom na pustkowiu” został następnie  
 pokazany na Zjeździe Filmowym w Wiśle  
 w listopadzie ub. roku. (W międzyczasie  
 w filmie dokonane zostały nieznaczne prze-  
 robki, które właściwie nie zmieniły.  
 W zakończeniu zaznaczono tylko, że bo-  
 haterka bierze udział w pracy konspira-  
 cyjnej). Film wywołał duże zainteresowa-  
 nie ze względu na udział Iwaszkiewicza  
 jako scenarzysty, ale spotkał się z ostrą  
 i zasłużoną krytyką. Po Zjeździe Wł. So-  
 kolski pisał na łamach „Kuźnicy” w arty-  
 kule pt. „Przeciwko formalizmowi i natu-  
 ralizmowi w filmie”:



Aleksandra Śląska w roli Basii w filmie „Dom na pustkowiu”

„...„Dom na pustkowiu” a nawet „Ro-  
 binson warszawski” na skutek nieprzewy-  
 cieżenia do końca tendencji nacjonalistycz-  
 no-prawicowych, które legły u podstaw  
 pierwotnej koncepcji tych filmów, są nie  
 tylko filmami czasowo opóźnionymi, lecz  
 posiadają również fałszywy wydźwięk ide-  
 ologiczno-artystyczny. Mam zwłaszcza na  
 myśli fałszywą koncepcję solidaryzmu na-  
 rodowego i mieszczańskiego pseudohuma-  
 nizmu.

Historia tych filmów naocześnie udowo-  
 dniła, że realizm krytyczny nie mógł sta-  
 nowić wystarczającej bazy ideologicznej ani  
 dla przewartościowania naszych obciążeń  
 przeszłości ani tym bardziej dla wytknięcia  
 drogi dla polskiego filmu...”

Z rozmów i dyskusji, jakie toczyły się  
 na marginesie „Domu na pustkowiu”, wy-  
 niknęło, że nie wszyscy jego współautorzy  
 i krytycy zdawali sobie sprawę z zasadni-  
 cych błędów tego filmu. Niewątpliwie  
 było rzeczą konieczną zorganizowanie spe-  
 cjalnej dyskusji z udziałem wszystkich je-  
 go autorów i zainteresowanych krytyków.  
 Dokładna analiza filmu byłaby pouczająca  
 dla wszystkich, pozwoliłaby zająć autorom  
 obiektywne stanowisko wobec utworu, by-  
 łaby okazją do wymiany zdań na temat  
 możliwości i celowości ewentualnych zmian  
 czy poprawek.

Dziś, po czterech miesiącach, „Dom na  
 pustkowiu” wchodzi wreszcie na ekrany.  
 Autorzy dokonali w nim znacznych zmian.  
 Czy film stał się lepszy? Czy poprawki są  
 słuszne ideologicznie? Czy w ogóle nale-  
 żało film przerabiać?

Krytyka i samokrytyka powinny stać  
 się u nas cenną pomocą w walce o sztukę  
 realizmu socjalistycznego. W kinematog-  
 rafii radzieckiej dzięki nim wielu filmow-  
 ców ostrzeżono przed zasadniczymi błędami i mo-  
 gło naprawić już popełnione. Wystarczy  
 przytoczyć jako przykłady tak wybitne  
 osiągnięcia ostatnich lat, jak „Admirał Na-  
 chimow” Pudowkina, „Miczurin” Dowżenki  
 i „Młoda Gwardia” Gierasimowa. We wszy-  
 stkich tych wypadkach do dzieł najwy-  
 bitniejszych twórców wkładły się momenty  
 fałszywe, nieistotne, nietypowe, zniekształ-  
 cające obraz ukazywanej na ekranie rze-  
 czywistości, a tym samym ideologiczny  
 sens dzieła. Dzięki pomocy partii, dzięki  
 krytyce i samokrytyce błędy zostały do-  
 strzeżone i ujawnione. Twórcy odzyskali  
 ostrość spojrzenia na własny utwór, z prze-  
 konaniem przystąpili do zmian. Zastąpienie  
 elementów nietypowych typowymi, fałszy-  
 wych prawdziwymi, pozwoliło nadać fil-  
 mowi charakter prawdziwie realistyczny,  
 uczyniło je pełnowartościowymi dziełami  
 sztuki.

Nie wiemy, jak dokonywały się zmiany  
 w „Domu na pustkowiu”. Znamy dwie,  
 nawet trzy wersje filmu, możemy porów-  
 nywać rezultaty przeobrażeń. Każdy przy-  
 zna, że ostatnia wersja jest najlepsza.  
 Przeobrażenia nie naprawiły filmu, rozbiły go

jako całość artystyczną, pozbawili pewnego  
 jednolitego charakteru. To nie było prze-  
 pracowanie filmu na nowo, lecz ogranicze-  
 nie się do wstawek i doklejek wykonanych  
 tandennie, bez żadnej inwencji i pomysło-  
 wości.

Kierunek zmian był słuszny: rozszerzyć  
 i sprzecywanować polityczne tło akcji ruchu  
 oporu, powiązać ją z wydarzeniami na  
 frontach i zbliżającą się chwilą wyzwole-  
 nia. Słuszne jest to, że bohater pozostaje  
 przy życiu, by działać dalej. Ale czemu  
 panienka z domu na pustkowiu, której  
 wcale nie interesuje to co dzieje się w kra-  
 ju i na świecie, która jest uosobieniem  
 ograniczonej mieszczańskiej, musi wstąpić  
 w szeregi Armii Ludowej? Ten dodatek  
 jest nietypowy i niepotrzebny. Tak samo  
 niepotrzebny, jak wycięcie scen, z których  
 dowiadujemy się, że Basia ma zostać matką  
 i które o wiele lepiej tłumaczą jej dalszy  
 związek z Hubertem, niż jakiegokolwiek inne  
 motywy. W te bowiem, mimo najszczę-  
 szych chęci, trudno jest uwierzyć.

Poza tym nieodparcie nasuwa się ana-  
 logie z filmem „Za wami pójdą inni”, gdzie  
 podobny motyw został identycznie niemal  
 rozwiązany. I tam panienka z dobrego do-  
 mu natychmiast po przeniesieniu teczki  
 z bronią zostaje przyjęta do organizacji.  
 Wytwarza się jakiś zenujący szablon.

Dobrym pomysłem była zbiorowa scena  
 czytania Manifestu Lipcowego. Ale nie zo-  
 stała zupełnie przygotowana dramaturgicz-  
 nie a realizatorsko wykonana jest przy-  
 tywnie. Wszystkie dokręcone sceny zain-  
 scenizowano po najmniejszej linii oporu.

Realizatorzy próbowali naprawić błędy,  
 ale odnosi się wrażenie, że robili to bez  
 koniecznego wkładu pracy. Gdyby do filmu  
 włącono ze wszystko, co zawiera streszcze-  
 nie „Domu na pustkowiu” wydrukowane  
 w kilkustronicowym programie sprzedawa-  
 nym w kinie, byłby niewątpliwie filmem  
 bardziej udanym.

Pod względem realizatorskim „Dom na  
 pustkowiu” jest bardzo nierówny. Błędy  
 widoczne są przede wszystkim w montażu.  
 Niektóre sceny nie łączą się z sobą zupeł-  
 nie, zestawienie innych wywołuje efekty  
 niezamierzone. Reżyser Jan Rybkowski na  
 ogół poradził sobie dobrze z aktorami, ale  
 tam gdzie potrzebna jest praktyka i zna-  
 jomość rzemiosła, mógł chyba oczekiwać  
 wskazania i pomocy ze strony bardziej do-  
 świadczonych kolegów.

Błędem reżyserii jest również brak do-  
 kładnego zapoznania widza z topografią  
 okolicy, wskutek czego trudno zorientować  
 się w niektórych sytuacjach.

Zawiodły zdjęcia wnętrza, zwłaszcza gdy  
 chodzi o oświetlenie. Operatorzy nie prze-  
 strzegają elementarnych reguł prawdopo-  
 dobieństwa w różnych porach dnia. Czy  
 w dzień czy w nocy — pokójki domu na  
 pustkowiu zalewa jakieś rozprożone świa-  
 tło. Przypuszczalnie wskutek tego np. de-  
 koracja hallu-rupieciarni w domu na pu-  
 skowiu wygląda właśnie jak... dekoracja.  
 Obok ciekawych, starannie przemysłowych  
 ujęć, które świadczą o dużej kulturze o-  
 peratora — obrazki plenerowe z chmurkami,  
 zdejmowane pod światło, są bardzo ba-  
 nalne.

Pod względem aktorskim film opiera  
 się głównie na świetnej kreacji Aleksandry  
 Śląskiej. Ta znakomita aktorka potrafiła  
 wcielić w nieciekawą właściwie postać Basię  
 tyle życia, uczucia i wyrazu, że wierzymy  
 i przejmujemy się naprawdę jej przeży-  
 ciami. Śląska operuje bardzo oszczędnie i  
 subtelnyymi środkami, dając przykład do-  
 rzadziej gry filmowej.

Doskonała jest również Maria Gella jako  
 ciocia Kazia. Natomiast Jerzy Słowiński  
 jako Hubert wypadł bezbarwnie i niecie-  
 kawie. Ta słabo zarysowana postać snuje  
 się jak ponury cień przez cały film, obni-  
 żając w dużym stopniu walor i znaczenie  
 spraw, które reprezentuje.

Zdaje sobie sprawę, że powyższe uwagi  
 o sprawie „Domu na pustkowiu” nie wy-  
 czerpują poruszonego tematu. Sądzę, że  
 powinni wypowiedzieć się wszyscy zainte-  
 resowani.

Zbigniew Pitera



## Kazimierz Sikorski

Nie jest rzeczą przypadku, że od czasów kiedy koncert na instrumentach solowych z towarzyszeniem orkiestry zaczął wypierać starowłoski concerto grosso (forma polegająca na przeciwstawianiu całej orkiestrze zespołu kameralnego, zwykle trzech instrumentów) — na czoło instrumentów koncertujących wysunęły się skrzypce, a wkrótce potem fortepian, względnie jego poprzednik — klawesyn. W czasach Bacha i Vivaldiego możliwości techniczne i wirtuozowskie skrzypiec przewyższały wszystkie używane ówczesne instrumenty. Długi szereg wielkich skrzypkowiec-kompozytorów: Geminiani, Veracini, Vivaldi, a przede wszystkim Tartini, długi szereg natchnionych artystów-budowniczych tego instrumentu, jak Stradivari, Guarneri, Amati — wszystko to spowodowało, że skrzypce dojrzały najwcześniej do odpowiedzialnej roli wirtuozowskiego solo w zestawieniu z orkiestrą.

Równoległe niemal rozwija się technika gry klawesynowej (Rameau, Couperin, angielscy „virginaliści”), a szybki postęp ulepszeń konstrukcyjnych fortepianu w drugiej połowie XVIII wieku i na początku XIX, jego ogromne możliwości: obszerne skale, bogactwo barwy, wykonalność wielodźwięków harmonicznych, nieskrepowana swoboda stosowania wszelkich środków kompozytorskich i wirtuozowskich — możliwości, których istnienia dowiodła w tak rewelacyjny i odkrywczy sposób twórczość Chopina — sprawiają, że stopniowo fortepian zaczyna zajmować pozycję dominującą. W literaturze XIX wieku napotyknąmy więcej koncertów fortepianowych, niż skrzypcowych. Jednakże ilość tych ostatnich jest wciąż pokaźna. Piszą je niemal wszyscy wielcy kompozytorzy tego stulecia (Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Czajkowski), piszą je najwięksi skrzypkowiec-wirtuozzi: Paganini, H. Wieniawski i inni.

Ten „wyścig” dwóch instrumentów odbił się krzywdząco na innych. Koncerty na wiolonczelę — instrument o niewiele mniejszych możliwościach niż skrzypce — można wylizywać na palcach (Haydn, Boccherini, Schumann, Dwořak, Saint-Saëns, ze współczesnych A. Roussell, u nas Maklakiewicz — i to prawie wszystko). A już jeśli chodzi o instrumenty dęte, to — poza wszechstronnym Mozartem (koncert na flet, koncert na waltornię), — niewiele można by znaleźć pozycji godnych uwagi. A przecież instrumenty te, zwłaszcza drewniane (flet, obój, klarnet, fagot) rozwinęły się silnie pod względem doskonałości konstrukcyjnej na przestrzeni ubiegłego i obecnego stulecia i prezentują ogromne możliwości techniczne, poparte różnorodnością i oryginalnością brzmienia.

Na ten ostatni czynnik zwrócili uwagę kompozytorzy współcześni, wykorzystując instrumenty dęte w orkiestrze w sposób bardziej wszechstronny niż dawniej, stosując je coraz częściej w zespołach kameralnych, przeznaczając na nie niejednokrotnie samodzielne utwory. Kompozytorzy polscy nie pozostali w tyle. Przeciwnie, w latach powojennych bodaj pierwszy we współczesnej literaturze muzycznej podjęli pracę nad stworzeniem dla instrumentów dętych brakującej dotąd a najbardziej dla solowego instrumentu reprezentacyjnej formy: koncertu. W r. 1947 na Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej w Kopenhadze wykonany był z dużym powodzeniem koncert na fagot Michała Spisaka, nie tak dawno w Łodzi wykonano koncert na waltornię Kazimierza Sikorskiego. Z tym większą niecierpliwością oczekiwaliśmy odwołającego się do niezrozumiałych powodów od blisko 3 lat prawykonywania koncertu na klarnet i orkiestrę Sikorskiego. Prawykonywanie to odbyło się ostatecznie w Warszawie na koncertie piątkowym Filharmonii dn. 24 marca b. r. (powtórzonym jako niedzielny poranek dn. 26 bm.).

Kazimierz Sikorski (ur. 1896) nie tylko należy do czołowych kompozytorów polskich. Jest również znakomitym teoretykiem muzyki, autorem licznych podręczników, wśród których 3-tomowa

„Harmonia” jest osiągnięciem na miarę światową. Jest zasłużonym pedagogiem, wychowawcą większości żyjących kompozytorów polskich, z których tacy choćby, jak Baciewiczówna, Palester, Panufnik, Spisak i w. in., przysprzyli muzyce polskiej tyle sukcesów. Wychowywał ich w ciągu blisko dwudziestoletniej działalności pedagogicznej przed wojną i w czasie okupacji, gdy kierował w najtrudniejszych warunkach ówczesnym Konserwatorium, realizując potajemnie, wbrew niemieckiemu zakazowi, pełny program nauczania. Na stanowisku rektora Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi wychowuje dalej młode pokolenie teoretyków i kompozytorów.

Jasne było, że muzyk tak doświadczony, obdarzony tak dobrym smakiem i z takim mistrzostwem władający środkami harmonicznymi, kontrapunkcyjnymi, instrumentacją itd. musi stworzyć dzieło godne uwagi. Istotnie — pod względem faktury koncert Sikorskiego jest wprost wzorowy. Możliwości klarnetu, jego szeroka skala, rozmaitość barwy poszczególnych rejestrów, podatność do prowadzenia miękkiej kantylewy melodycznej, tryłów, szybkich skoków — wszystko to jest doskonale wykorzystane. Orkiestra barwnie instrumentowana posiada rolę równorzędną z solistą. Faktura harmoniczna jedyna, nowoczesna, wzbogacona kunstownymi a jednocześnie przejrzystymi kombinacjami kontrapunkcyjnymi. Wszystkie te środki zacierpnięte z bogatego języka muzyki współczesnej ujęte są w karby klasycznej struktury formalnej — prostej i zrównoważonej.

Wartość utworu Sikorskiego wybiega jednak znacznie ponad czysto fakturalną doskonałość. Tkwi ona w wyrazistości tematyki decydującej o jasności i czytelności, dzieła, w dążeniu do bezpośredniego piękna dźwiękowego, a może najbardziej w samej postawie twórczej — postawie na wskroś pełnej żywotności, optymizmu i radości życia.

Pogodny, przepojony humorem nastrój wnosi od razu temat główny pierwszej części (Allegro w formie sonatowej). Humor ten, niepozabawny dyskretnego sarkazmu, przybiera w melodyjnym temacie drugim akcenty prawdziwego liryzmu. Napięcie liryzmu i uczuciowości wzmagają się w środkowym Lento (swobodne wariacje), pełnym powagi, wewnętrznej skupienia, opartym o szeroką, płynną melodię. Finał (Allegro w formie Ronda) przywraca nastrój części pierwszej w stopniu jeszcze bardziej spógowanym. Tematy — charakterystyczne, nacechowane jakby prokofiewską przekorą temat główny i przepłatające go poboczne — przepojone są radosną beztróską, temperamentem i siłą. Końcówka fugato zdradza niepospolite mistrzostwo kontrapunkcyjne.

Koncert klarnetowy Sikorskiego jest osiągnięciem cennym nie tylko dla muzyki polskiej. Ma on wszelkie dane, aby stał się trwałą pozycją literatury światowej. Niewątpliwie niejednym z wybitnych klarnecistów będzie się ubiegał o włączenie go do swego repertuaru. Obecnie już pracuje nad nim wybitny artysta czechosłowacki Richa.

Wykonawcą trudnej partii solowej był prof. Ludwik Kurkiewicz, jeden z nielicznych w Polsce pionierów wirtuozowskiej gry na klarnecie. Interpretacja jego odznaczała się muzykalnością a przy tym czystością intonacji, dużą swobodą i biegłością techniczną. Kapelmistrz Tomasz Kiesewetter potrafił wyjść zwycięsko z trudności partytury Sikorskiego. Dla orkiestry jednakże ilość prób potrzebnych do przygotowania nowego i trudnego utworu była stanowczo zbyt mała, skutkiem czego wykonaniu koncertu Sikorskiego brakło koniecznej lekkości i precyzji. Znacznie lepiej wypadły pozostałe utwory: uwertura do „Snu Nocny Letniej” Feliksa Mendelssohna-Bartholdy i ósma Symfonia (F-dur) Ludwika van Beethovena. Utwory te poprowadził Kiesewetter spokojnie, z dużym umiarem, dając jasne, plastyczne koncepcje wykonawcze.

Wawrzyniec Żulawski

## W walce z upiorami polonistyki

(Dokończenie ze strony 5)

niedawna studium historii literatury na uniwersytecie zamykało się okresem Młodej Polski. Dziś już trzudem wydaje się powiedzenie, że te same podstawowe kryteria obowiązują historię literatury i krytykę literacką, że podział ten jest fikcją. Nie będzie bowiem mógł twórczo współpracować z piórem krytyk nie znający dawniejszej literatury polskiej, ale również nie rozumiejąc drogi i istotnych wartości literatury polskiej ten kto nie rozumie współczesności. Ale stwierdzenia te pozostają zbyt często w sferze hasel. I aktualna praktyka uniwersytecka, nawet ta pełna najlepszych chęci, przywodzi zbyt często na myśl owo znane powiedzenie Lenina o znajdującą się w środku papce. Wiem np., że w ostatnich czasach wielu nawet spośród starszych profesorów zdeklarowało się publicznie po stronie obozu postępu a na seminariach głosi zasady materializmu historycznego. Cóż, kiedy np. jedno seminarium poświęcone jest teoretycznemu wykładowi o klasowej interpretacji literatury a na seminariach dalszych, na których przeprowadza się analizę noweli Orzeszkowej — przeprowadza się ją w ten sposób, że sporządza się tabelki zawierające ilość wierszy przypadających w utworze ilość wierszy charakterystyki środowiska rze na: a) charakterystykę środowiska martwego, b) charakterystykę typów, c) charakterystykę środowiska żywego, d) charakterystykę indywidualną itd. itd., albo np.

Wanda Leopold

MARIAN L. BIELICKI

## Przebudzenie Indii

KSIAŻKI, jakie czytelnik polski do niedawna otrzymywał, nie mówiły o Indiach. Znalaliśmy Indię Rudyarda Kiplinga — ideologa imperializmu brytyjskiego, który śpiewał chwale przemocę, upiększając ją barwnymi opisami indyjskiej dżungli. Znalaliśmy Indie Rabindranatha Tagore, ideologa hinduskiej burżuazji. I znowu nie było w nich widać ludu, jedynie piękno i przepych przyrody, czy zmagania słoni z tygrysami. A Indie to nie tylko dżungla, wylewy rzek, barwne jarmarki, czy walka dzikich zwierząt. Indie, to także kraj nor i lepiank, służących milionom rodzin za mieszkanią, kraj gdzie najliczniejszą część społeczeństwa — parias — nie ma dostępu do studni. Barwne jarmarki nie są dostępne dla ogromnej większości obywateli, której brak pieniędzy na kupno chleba.

W Indiach dnia dzisiejszego toczy się walka inna od tej, o której tyle książek napisał Kipling. Miliony ludzi otrząsają się z uśpienia, walczą przeciwko brytyjskim kolonizatorom, przeciwko rodzinie klasie posiadaczy, idącej ręką w rękę z cudzoziemskimi grabieżcami, przeciwko ustrojowi feudalnemu, nierówności społecznej, wyszoku mas pracujących. Lud indyjski rozumie już dziś, że walkę o niepodległość prawdziwą a nie pozorną jak ta, którą proklamował rząd brytyjski, zakończyć może tylko całkowite obalenie systemu kolonialnego.

Przełożone na język polski dwie powieści wybitnego współczesnego pisarza Indii — Mulk Raj Ananda \*) mówią o tym kraju prawdę, którą chcieli przed światem ukryć burżuazyjni pisarze, zarówno hinduscy jak i angielscy. Pokazują one przy tym narastanie ruchu rewolucyjnego, ruchu mas ludowych.

„Niedotykalny”, książka Ananda napisana w roku 1933, ukazuje nam postać pariasa, syna zamiatacza latryn, który naradzi się, aby przynajmniej trochę dotknąć dotkniętych, gdyż dotknięcie go byłoby „skalaniem”. Bakha — tak nazywa się bohater książki — wyczuwa, że należy mu się od życia tyle samo co jego rówieśnikom z innych kast. W duszy jego rodzi się pierwszy, chociaż niesmiały jeszcze — bunt.

Między nim a jego ojcem jest już ogromna różnica. Wprawdzie Bakha nie jest jeszcze wolny od przesądów, jakie wpajano weń od urodzenia, wprawdzie w praktyce uznaje jeszcze „wyższe prawa” rządzące społeczeństwem hinduskim, ale w przeciwieństwie do swego ojca zaczyna się buntować, zaczyna szukać przyczyn swej niedoli. Ojciec poddaje się biernie narzuconym przez ustrój prawom, syn nieśmiało szuka już sposobów ich obalenia. Bakha jest niejako zapowiedzią głębszych, rewolucyjnych przemian, jakie zachodzą w masach ludowych Indii.

Charakterystyczne dla Bakhy, proletariusza o budzącej się świadomości — jest pomieszanie pojęć panujących w jego umyśle. Zachwyca się wspaniałomyślnością Anglika, sahiby, który racy z nim rozmawiać, a równocześnie nie ufa mu. Bakha daje się porwać entuzjazmowi tłumy, który wita „ubóstwanego Mahatmę” i w nabożnym skupieniu słucha jego słów, a równocześnie — on, „niedotykalny”, nieświadomie proletariusz zaczyna w myślach dyskutować z Ghandim. Bakha instynktownie odrzuca wszelką polowiczność, nie może, nie chce się zgodzić z kompromisem, propagowanym przez Ghandiego, wychodząc z założenia, że wszelki kompromis oznacza w gruncie rzeczy utrzymanie dotychczasowego stanu jego niedoli.

Bohater książki Ananda rozumie, że jeśli chce zmienić swój los, jeśli chce poznać przyczyny swych nieszczęść i skutecznie się im przeciwstawić, musi przede wszystkim się uczyć. Nie starcza mu cięstość pieniędzy na chleb, a mimo to nie waha się wydać z trudem zdobytych groszy na elementarz. Nie waha się zaproponować znacznie młodszemu od siebie chłopcu, który miał to szczęście, że należał do wyższej kasty i mógł się uczyć, by ten udzielił mu lekcji za opłatą. Pragnienie wiedzy jest w nim silniejsze niż wszystko inne.

„Niedotykalny” nie jest jeszcze książką wolną od naleciałości „feodalnego” nieco myślenia, oraz idealistycznego sposobu interpretacji zjawisk, które przedstawia. Autor chwiliami nie umie znaleźć odpowiedniego dystansu, nie umie odgrodzić się od pewnych konwencjonalnych sformułowań. Trudno jest przedstawić ewolucję światopoglądu Ananda na podstawie dwóch tylko książek. Wydaje się jednak, że dystans między „Niedotykalnym”, a napisaną w 11 lat później powieścią „Wielkie serce”, jest tak duży, iż upoważnia do wysnucia odpowiednich wniosków. Autor „Niedotykalnego” jest niewątpliwie rewolucjonistą, ale brak mu jeszcze ideowego kościca, rewolucjonistą raczej instynktownym. Zdaje się niezupełnie jeszcze rozumieć, co stanowi sprężynę dziejów ludzkości, nie całkiem jasno zdaje sobie sprawę z tego, co jest najważniejszą bronią rewolucji. Dlatego jego bohater buntuje się w samotności, nie szuka właściwie kontaktu z towarzyszami niedoli, takimi samymi jak i on, „niedotykalnymi”.

Zupełnie inaczej podchodzi do tych zagadnień Anand w książce napisanej w 11 lat później. Tu już czuje się pióro dojrzałego, świadomego rewolucjonisty. Bohater „Wielkiego serca” — Ananta — nie jest człowiekiem buntującym się jedynie w myślach. Ananta działa. Żyje wśród ludzi i pracuje dla ludzi. Rozumie, że sam niczego nie dokona. Robotnikom potrzebna jest organizacja. Jedynie zorganizowane wystąpienia mogą przynieść rezultaty pozytywne. Wszelka samowola prowadzi do tragicznych następstw.

Nie można podchodzić do współczesnej problematyki Indii z gotowymi kryteriami, aktualnymi dla sytuacji europejskiej. Trze-

\*) Mulk Raj Anand, „Niedotykalny”. Wyd. Książnica - Atlas, Wrocław — W-wa 1949. Mulk Raj Anand, „Wielkie serce”. Sp. Wyd. „Czytelnik”, W-wa 1949.

ba pamiętać o miejscowych warunkach. I słuszenie przeprowadza bohater książki analogię z okresem rewolucji przemysłowej w Anglii. Lud hinduski nie zawsze jeszcze docenia wartość i rolę maszyny. Nie dziwnym się temu. Maszyna — sprowadzona do Indii przez brytyjskich lupieżców pogłębiła tylko nędzę hinduskich mas ludowych. Nienawiść do maszyny przagnęliby wyzyskać ci, którzy stoją na strzyż porządku feudalnego, którzy pragną utrzymać zafacanie, by nadal bezkarnie rzadzić i uciskać masy. I rewolucjonista Ananta umie wyciągnąć z tego odpowiednie wnioski: uczy, tłumaczy towarzyszom, że maszyna i dobrobytu, podczas gdy w rękach kapitalistów staje się ona narzędziem śmierci i zniszczenia.

O rewolucyjnej świadomości bohatera „Wielkiego serca” świadczy jeszcze jeden fakt. Ananta umie dostrzec wroga ludu hinduskiego. Nie przeprowadza podziału narodowościowego, lecz podchodzi do tego wroga z klasowego punktu widzenia. Wrog — tłumaczy Ananta towarzyszom — to nie każdy Anglik, a przyjaciel — to nie każdy Hindus. Wrogiem jest zarówno angielski pan jak hinduski kapitalista.

Jedność proletariatu hinduskiego, przekreślenie wpajanych przez rodzimych i angielskich ciemięzców waśni religijnych i narodowościowych, utworzenie związku zawodowego organizacji, koordynującej działania robotników — oto do czego zmierza Ananta, rewolucjonista z krwi i kości, bojownik o lepsze jutro ludu Indii. I nie tylko on. Tak samo myślą, o to samo walczą tysiące rewolucjonistów w jego ojczyźnie.

Raz po raz stykamy się na kartach książki Ananda z echem przemian jakie dokonały się w Związku Radzieckim. Mówi o nich poeta Bhagata. Był naczynym świadkiem tego, co się dokonało w ZSRR, i przykład proletariatu, który powołał do życia pierwsze na świecie państwo socjalistyczne jest dlań natchnieniem i drogowskazem. Słowa prawdy o ZSRR wywołują różną reakcję w hinduskim społeczeństwie. Kupiec i fabrykant zżyma się z wściekłości i strachu, robotnik marzy o takich samych przemianach. I tu autor książki również trafił w sedno sprawy. Płonący zwycięskiej Rewolucji Październikowej oświeca drogę do rewolucji wszystkim narodem, w tej liczbie i narodem hinduskim.

Anand jako autor „Wielkiego serca” jest już nie tylko dojrzałym rewolucjonistą, lecz również dojrzałym pisarzem. Umie wartościować zagadnienia, potrafi ustalić ich hierarchię. W przeciwieństwie do „Niedo-

tykalnego”, gdzie występuje pojedyncza postać bohatera i raczej dekoracyjnie potraktowane tło, w „Wielkim Sercu” jest znacznie więcej plastycznie zarysowanych postaci i tło wyraziste. Anand daje czytelnikowi przekrój całego społeczeństwa. Spotykamy w jego książce różne typy ludzkie: postacie kupców, fabrykantów, wyzyskacza, świadomego rewolucjonistę i działacza, kobietę hinduską dojrzejącą i zaczynającą rozumieć swą rolę w społeczeństwie, typ pseudorewolucjonisty — działacza socjaldemokracji, wreszcie nieświadomego jeszcze przedstawiciela proletariatu hinduskiego. O nędzę swego ludu Raj Anand w „Wielkim sercu” mówi inaczej nieco niż w „Niedotykalnym”. Tam maluje tragiczną dolę milionów pariasów, chce wzbudzić raczej litość, i dopiero poprzez tę litość wywołac opór i bunt. W „Wielkim Sercu” wskazuje drogę do działania, wzywa masy do walki, przeciw wszystkim i wszystkiemu co rodzi nędzę.

Jeśli chodzi o formę powieści, ciekawe, że Anand akcją obu książek zamyka w ramach jednego dnia. Mimo trudności skondensowania wydarzeń i przemian psychicznych w tak krótkim wycinku czasu autor wychodzi z niej obronną ręką. Bieg wydarzeń i ludzkich myśli jest przedstawiony logicznie i jasno.

„Wielkie serce” kończy się śmiercią bohatera Ananta ginie zabity przez swego towarzysza — robotnika Ralię, który w przystępie szału niszczy maszyny. Ale to tragiczne zakończenie, wbrew pozorom, nie umniejsza optymizmu książki. Śmierć Ananta jest dowodem, że jeśli robotnicy Indii chcą wyrwać się z ucisku, jeśli mają obalić ustrój wyższych i niesprawiedliwych, muszą zjednoczyć swe wysiłki, zorganizować się, zrozumieć, że nie maszyny lecz właściciele maszyn są ich wrogami. Ananta ginie dlatego, że wielu robotników hinduskich nie zrozumiało jeszcze z kim i jak należy walczyć, by zwyciężyła rewolucja. I chociaż Ananta ginie, zostają inni, którzy razem z nim walczyli i teraz go zastąpią.

W literaturze współczesnych Indii Mulk Raj Anand nie jest wyjątkiem. W Indiach narasta ruch rewolucyjny, rosną też kadry postępowych pisarzy. Prawda o Indiach budzących się z wiekowego uśpienia dociera dzięki nim do wszystkich narodów. Lud Indii w swych zmaganiach nie jest osamotniony. Świadczy o tym najlepiej właśnie przykład Mulk Raj Ananda, pisarza, który w imieniu hinduskich rewolucjonistów z trybuny Wrocławskiego Kongresu Obronców Pokoju mówił o wspólnej walce mas pracujących całego świata o pokój i wolność.

Marian L. Bielicki

## KORESPONDENCJA

## Spiesz się powoli

W jedenastym numerze „Kuznicy” Jerzy Pański na marginesie konkursu przekładów sztuk radzieckich wypowiada szereg słusznych uwag na temat białoczek w zakresie tłumaczeń. Do tych uwag chciałbym dorzucić kilka słów. Jednym z kardynalnych grzechów, który ciąży na naszych przekładach — jest pośpiech. Nie będzie chyba pochwałą lenistwa, jeśli stwierdzą, że każdy przekład wymaga odpowiedniej rozważli i nie krepujących tłumacza terminów. Niektóre wydawnictwa — tłumacze mogliby w tej sprawie wiele powiedzieć — wyznaczają tak krótkie terminy dla przekładu, że z góry można założyć jego niepowodzenie. Kierownicy oświaty i działów stosują tu przeważnie kryterium mechaniczne: obliczają ilość arkuszy, ilość dni i gotowe. „Jak to, stu stron nie przetłumaczy pan w ciągu miesiąca? Przecież to wypada trzy strony dziennie?”

Praktyka obala zazwyczaj takie rachuby. Sumienny przekład wymaga często pomocniczych studiów, konsultacji ze specjalistami, ustawicznej samokontroli, filologicznej analizy, nie mówiąc już o wypadkach

specjalnych, które zmuszają do poświęcenia sporo czasu zagadnieniom gwary, nierzeczy itd. Na ogół tłumacze zgodnie stwierdzają, że po zakończeniu przekładu, praca winna „uleżeć się” krótki choćby czas, aby po dwóch, trzech tygodniach spojrzeć na nią „świeżym” wzrokiem i przeprowadzić ostateczną korekturę. Ostateczną? Nie, poprawki nigdy się nie kończą. Niemniej jest pożądanym pewnym odprężeniem po zakończeniu tłumaczenia, pewien dystans, który pozwoli bardziej obiektywnie spojrzeć na mowcałowi na własne dzieło. Tym czasem zbyt krótkie terminy powodują, że tłumacz bądź spóźni się z oddaniem pracy, bądź wykona ją pośpiesznie i źle. W jednym i drugim wypadku nie wywiąże się ze swego zadania. Nic dziwnego, że ostatnio mnożą się niedobre przekłady firmowane przez nazwiska widniejące na doskonałych nigdy tłumaczeniach. Dlatego jest pożądanym, aby wydawnictwa uzgadniały postulaty wynikające z należytego i terminowego wykonania planu z wymogami pracy przekładowej.

Roman Karst

## KSIAŻKI NADESLANE

Stanisław Słojński — O języku Jana Kochanowskiego. Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Warszawa 1949 r., str. 100.

Sprawozdanie z posiedzeń Komisji Językowej. Towarzystwo Naukowe Warszawskie. Warszawa 1949 r., str. 165.

Sprawozdanie z posiedzeń Wydziału II Nauk Historycznych, Społecznych i Filozoficznych. Warszawskie Towarzystwo Naukowe. 1950 r., str. 47.

Sprawozdanie z posiedzeń Wydziału I Językoznawstwa i Historii Literatury. Warszawskie Towarzystwo Naukowe. 1949 r., str. 99.

Konstanty Rokossowski — Stalin największy strateg naszych czasów. Wydawnictwo MON „Prasa Wojskowa”. Warszawa 1950 r., str. 68.

J. Usszerenko — O bojowych tradycjach Armii Radzieckiej. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”. Warszawa 1950 r., str. 56.

Eugeniusz Werochob — Duma piechura. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”. Warszawa 1950 r., str. 147.

Wiersze i opowiadania o Armii Radzieckiej. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”. Warszawa 1950 r., str. 22.

Strategia zwycięstwa. Materiały do studium dzieła J. Stalina „O Wielkiej Wojnie Narodowej Związku Radzieckiego”. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”. Warszawa 1950 r., str. 106.

W. D. Ochotnikow — W śladzie utrwalo-nych dźwięków. „Biblioteka Żołnierza”. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”. Warszawa 1949 r., str. 63.

O Armii Radzieckiej. Wydanie trzecie. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”. Warszawa 1950 r., str. 222.

D. Kraminow — Drugi front. Wydanie drugie. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”. str. 223.

L. Friedlind — Zwycięstwo nad śmiercią. „Biblioteka Żołnierza”. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”. Warszawa 1950 r., str. 44.

M. Dragin — Zwycięskie czułości. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”. Warszawa 1950 r., str. 61.

O Powstaniu Styczniowym. Zebrał i opatrzył przepisy mjr. Władysław Bostnowski. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa”. str. 93.

Józef Bok — Robotnicy posterunek. „Biblioteka Żołnierza”. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa 1949 r., str. 145.


Z OKAZJI WYDANIA PIĘCDZIESIĄTEGO ZESZYTU UFUNDOWANA ZOSTAŁA NAGRODA NAUKOWA

## „PAŃSTWA I PRAWA”

za najlepszą pracę doktorską i habilitacyjną z zakresu prawa. Szczegóły w numerze kwietniowym. 50 (kwietniowy) zeszyt miesięcznika „Państwo i Prawo” zawiera m. in.:  
TEORIA TYPOW I FORM PAŃSTWA — dr Stanisław Ehrlich  
ISTOTA KONSERYWACJI — dr Stefan Reumyn  
IMMUNITET POPEŁKI A WIELKA REWOLUCJA MIESZCZANSKA — dr Konstanty Gzybowski  
NOWE ASPEKTY ZAGADNIENIA KONTROLI ADMINISTRACJI — dr Maurycy Jaroszyński  
STOSUNKI PRAWNE MIĘDZY MAŁŻONKAMI W PRAWIE SOCJALISTYCZNYM — dr Jan Wasilkowski  
PRAWO CYWILNE W ZASTOSOWANIU DO UMÓW PLANOWYCH W GOSPODARSTWIE SOCJALISTYCZNYM — dr Seweryn Szer.  
Poza tym: Orzecznictwo Cywilne  
Orzecznictwo Karne  
Orzecznictwo Główny Komisji Arbitrażowej  
Biuletyn Informacyjny Warszawskiej Rady Adwokackiej  
Polska Bibliografia Prawnicza



## mała kronika

 pogodny, niedzielny poranek wyszedłem na spacer, aby kupić gazety. Rozgrzane powietrze pachniało wiosną, młode słońce oświetlało czerwone, świeżo wykończono domy osiedla robotniczego, nad którym wiatr rozwiewał wstęgi barwnych wiech. Nad bramami domów wisiały tablice z nazwiskami przodowników pracy i procentami wykonanych norm. Stada gołębi grębały w żwirze i podlatywały nad placem, zganiane przez hataśliwych chłopców. Gałązki żywoportu wokół placu lśniły świeżymi pąkami. Pod opieką matek bawili się na skwerze dzieci, rycowały patykami klasy, podskakiwały uważnie na jednej nodze, toczyły przed sobą ogromne piłki poważnie jak kule ziemskie. Na wysokim gmachu ministerstwa łopotał czerwony transparent „Przez współzawodnictwo pracy — do socjalizmu”. Przepchałem się do kiosku przez tłum snujący się na chodniku, zakupiłem plik czasopism i usiadłem przy skwerze tuż obok słońca, na ławce między starszycami czytającymi „Ekspress”.

Nie zwracając jednak uwagi ani na wiosenną pogodę ani na tramwaje, wolno ciągnąc przez pustą jezdnię, ani na bawiące się dzieci i lśniący żywoport, gdyż zagłębiłem się w pismach. Byłem nieco zmęczony całonocną lekturą. Do stałem od zbieracza pierwszych roczników „Tajnego Detektywa”, pisma kryminalno-sądowego, wydawanego przed dwudziestu laty w Krakowie i prawie do rana śledziłem historie morderców, szantaży, fałszerstw, wyczynów reporterskich i sensacyjnych afer szpiegowskich. Wśród mrocznych krew w żyłach opisów przestępstw pismo przemycalo właściwą propagandę. Oto opowiada się o straszliwych niedolach Eddy Davis, wschodzącej gwiazdy kinematografii polskiej, którą zaangażowała oszukająca spółka filmowa do roli głównej w filmie „Raj utracony”. A zaraz potem: wielkie zdjęcie kobiety, której dwa wypasieni cywile w kapeluszach wykrecją ręce. Flegetmatyczny policjant przygląda się scenie i pociera podbródek. Podpis: „Aresztowanie komunistki miss Edyty Bergmann z Lawrence, USA. Usiłowała ona wskazać olbrzymi strąk robotników tekstylnych, który wskutek aresztowania głównej przywódczyni spalił na panewce”. A zaraz potem: pościgi, strzelanina, kajdanki, banknoty, twarze morderców i ofiar, bohaterki Lindbergh, które omu potywiają dziecko, i dzielnicy bandyta Trebisch-Lincoln, który robi pucz Kappa w Niemczech i działa podczas rewolucji chińskiej, wodzi za nos policję w Nowym Jorku i udziela wywiadów. Zwróć sobie do redaktora dziennika: „Tu taki i taki. Chcę wywiadzik?” Redaktor woła ucieszony: „Właście do redakcji! Co nam policja!”

Tak więc przeglądałem na skwerku jubileuszowy, wydany na pięćdziesiąt lat istnienia, 13 numer „Tygodnika Powszechnego” i nagle, doszedłszy do pierwszej strony (czytam pisma od końca), ocknąłem się zdumiony: cóż za wspaniały artykuł wstępny! Ogromne czcionki, tytuł „Szpieg w klasztorze. Podtytuł (mniejszymi czcionkami): Kim był profesor Wiącek? Niżej (kursywa): Tajne rady kardynała. Słowem, sensacyjna historia, szlagier lepszy od wszystkich roczników „Tajnego Detektywa”. Oto redaktor „Tygodnika” otrzymuje pewnego pięknego dnia cynk od przestępcy, który przeszedł przez zieloną granicę. Facet robił kiedyś w polityce, organizował faszystowski marsz na Myślenice, znalazł go jako antysemitę, był szpiegiem niemieckim. Szmuglując się do kraju, zaprzyjaźnił się z rodakiem, szpiegiem amerykańskim. „Wiesz co, Adasiu — powiedz mi tamten — będziemy rozmawiali sobie przez stację nadawczo-odbiorczą. Ty mi powiesz o sytuacji w kraju, ja ci opowiem o zdarzeniach na świecie.” Prawdziwi przyjaciele, nierozłączni Lelum-Polelum!

Dalej historia znana. Udając profesora, w kraju takich szanują, facet demaskuje się przed siostrzyczką ministerstwa, szarytką, posyła ją do redaktora, chce z nim pogadać, zupełnie jak Trebisch-Lincoln. Redaktor, podobnie jak jego nowojorski kolega, wykrzykuje: „Dawać go! Co nam milicja!” Gadają sobie o tym i o owym. Trebisch-Lincoln w końcu usiadł, podobnie i profesor Wiącek nie zdążył objechać całej Polski i odbyć konferencji z innymi redaktorami, nie zdążył wydać biuletynu dla przyszłych wodzów faszystowskiego ani porozmawiać przez radio z rodakiem na obczyźnie. Nic nie wyszło z romantycznego zamiaru odszukania jakiejś bandy leśnej, aby pod jej opieką rozwijać się intelektualnie i przerabiać bandytów w aniołów. Bardzo prozaicznie aresztowano go w biały dzień, a te wszystkie rozmowy redaktora z profesorem bardzo prozaicznie ludzie wydali w grubej książce pod tytułem „Proces Adama Doboszyńskiego”. Między innymi rozmawiano również z redaktorem. Przewodniczący pyta go z ciekawością: „Czy świadek orientował się, że pomoc, udzielana ludziom z podziemia, jest karalna?” Świadek: „Nie traktowałem go jako człowieka z podziemia.” Przewodniczący: „A fałszywe nazwisko?” Świadek: „Traktowałem go jako człowieka, który widocznie się ukrywał”. Za chwilę

prokurator: „A więc fakt spotkania z Doboszyńskim w klasztorze w Zebrzydowicach nie kolidował z poczuciem obywatelskich świadka?” Świadek: „Nie”. Redaktor „New York American” podobnie mówi do Trebisch-Lincolna: „Co nas obchodzi policja? Niech pan zaraz przyjeżdża, bo kazalem zatrzymać maszynę rotacyjną”. Czegoż się nie robi dla sensacyjnego wstępniaka!

Otrząsnąłem się z marzeń. Na pierwszej stronie jubileuszowego numeru „Tygodnika Powszechnego” nie było rewelacyjnego wywiadu z profesorem Wiąckiem alias Adamem Doboszyńskim, tylko Jerzy Turowicz pisał długo i bez zapatu o nihilizmie, kulturze i katolicyzmie, opędzając się przed prawowiercami, którzy by radzi byli, aby zamiast redagować pismo, dbał o zbawienie swojej duszy. Dalej mówi się o lekarzu Schweitzerze, który lecząc Murzynów myślał, że znieście wysysk kolonialny, o nabożeństwach, misticie, o tajemnicach twórczości pisarskiej, Apostolstwie Chorych, instytucji bardzo pożytecznej, daje się dział bibliografii i — jak zwykle przy większych uroczystościach — tasiemcowy felieton Kisiele. A ks. Piwo-warczyk, niestychanie uczynny i „operatywny” redaktor, bohater marszu na Zebrzydowice, nie pisze artykułu w stylu „Tajnego Detektywa”, tylko zajmuje się człowiekiem i losem. „Wiesz co, powiada, „Ale co to jest los?” — zapytuje. Bo przecież, odpowiada: „Szwajcarzy nie są narodem (o ile w ogóle można ich nazwać narodem) morskim, bo morza nie mają. Ale, rzecz dziwna, są narodem przybrzeżnym, które mimo posiadania dość znacznej przestrzeni wybrzeża morskigo, nigdy się w sztuce marynarskiej nie odznaczyły”. Stąd, po wielu rozważaniach, wnioski: „Jest tedy w życiu ludzkim determinizm, jest i indeterminizm. Jesteśmy ograniczeni, ale i nieograniczeni w warunkach. Tworzymy sami, ale jesteśmy także przedmiotem Boskiego tworzenia. Są rzeczy, w których czujemy własne „określenie”. I są inne, w których obracamy się swobodnie”. Itd. aż do podpisu.

Wstałem z ławki i przeciągnąłem się. Starszycy przeczytali już „Ekspress” i zamknęli oczy, grzali się na słońcu, dzieci bawili się nadal w klasy i toczyły poważnie piłki, drepając za nimi na krótkich nóżkach, wiatr rozwiewał barwne wstęgi wiech nad czerwonymi, świeżo wykończonymi domami osiedla robotniczego, wielkie tablice ogłaszały nazwiska przodowników pracy i procenty wykonanych norm, na wysokim gmachu ministerstwa łopotał czerwony transparent: „Przez współzawodnictwo pracy — do socjalizmu”.

Nudne pismo, ten „Tygodnik Powszechny”.

Tadeusz Borowski

## Słowiczek na estetycznej niwie

„Dziennik literacki”, chcąc ułatwić nowemu czytelnikowi i widzowi zbliżenie do współczesnego malarstwa, powziął chwalebny zamiar wprowadzenia działu: rozmowy o sztuce, gdzie w sposób przystępny zostałyby wyłożone podstawy estetyki marksistowskiej, w oparciu o zarys historycznego rozwoju malarstwa. Niestety owe rozmowy nie stały się tym, czym być powinny. Oto leży przede mną artykuł Andrzeja Banacha „O przeżyciu estetycznym”, wydrukowany w nr 11 (158) omawianego pisma. Artykuł ten jest, co tu dużo mówić, stekiem idealistycznych bredni, wymierzonych w naukową estetykę marksistowską.

Pomijając już takie, zawarte w wstępie, cenne myśli, jak: „wzruszenie bliskie jest rozkoszy” — „przeżycie estetyczne zaczyna się od nieoczekiwanego często podniecenia” itp., zwróćmy uwagę na następujący passus: „Jeżeli chcemy pojęcia pełnego estetycznego przeżycia, jeżeli pragniemy poddać się czarowi dzieła, musimy porzucić praktyczną postawę życia codziennego i zmienić ją w postawę estetyczną przez uwolnienie się od mających czystość przeżycia wpływów świata realnego, wygaszenia niepokojów, trosk i pożądań...”

Niechże autor nie kępuje się, i dalej rozwinię ten wywód, trzeba bowiem mieć odwagę wyciągnąć do końca wnioski ze swych założeń. Jeżeli tego nie zrobił, wyrzucmy go. „Oprócz namiętnej teraźniejszości istnieją na szczęście ponadczasowe dzieła sztuki, które dając czyste przeżycia pozwalają pogra-



żyć się w uludę i zapomnieć o tym wszystkim, co składa się na socjalistyczną teraźniejszość” — tylko tak bowiem można rozumieć sens tych wywodów, bez ich poetycznej frazeologii. Ktoś może mi zarzucić, że zbyt ostro atakuję autora „rozmów o sztuce”. Możliwe. Ale gdy pomyślę, że młody uczeń czy robotnik, idący po raz pierwszy w życie na wystawę objazdową obra-

zów Matejki czy Gierzyńskiego, albo współczesnego malarstwa realistycznego o socjalistycznej tematyce, sięgnie po artykuł Banacha, aby dowiedzieć się, jak patrzeć na dzieło sztuki, a następnie ufajac pismu z przerazaniem skonstatuje, że nie doznał „czystego wzruszenia” — to niestety muszę zapytać: jak długo jeszcze będzie się tumanilo czytelników idealistycznymi, wstecznymi bredniami. b. grz.

## Roberto Rosselini i Howard Hughes

Pierwszy z nich nie wymaga chyba prezentacji. Drugi jest właścicielem kilku miliardów dolarów i wytwórni filmowej RKO w Hollywood. Howard Hughes prowadzi nagonkę przeciw Rosselinemu, której pretekstem jest romans włoskiego reżysera ze słynną aktorką



filmową Ingrid Bergman. Przedsiębiorca filmowy rozdmuchał casus Rosselini do kosmicznych niemal rozmiarów w prasie amerykańskiej, odsądzając reżysera od czci i wiary. Howard Hughes — obrońca ogniska domowego i cnoty niewieściej? Nie, sprawa ma to polityczne i finansowe, jak wynika z wywiadu udzielonego przez Rosseliniego i jego brata Renzo tygodnikowi „Les Lettres Françaises”.

Rosselini zawarł z firmą RKO umowę w sprawie nakręcenia filmu „Stromboli”, zastrzegając sobie całkowitą niezależność artystyczną. Wytwórnia jednak skróciła jego wersję o 35 minut i zupełnie przemontowała film, a w końcu, zamiast reklamować film, wszczęła przeciw niemu kampanię prasową.

„Tu nie chodziło jedynie o moją osobę — oświadczył Roberto Rosselini — pod tym względem jest pouczająca sprawa angielskiej produkcji filmowej, która została zdławiona przez Hollywood. Hollywood usiłuje po kolei zlikwidować swoich konkurentów. Wydawało się, że ze mną sprawa będzie łatwa, ponieważ jestem bezsilny, a mr Hughes potężny. Ale pomyłono się. Filmu „Stromboli”, który jest pod moim nazwiskiem” wyświetlany w Stanach Zjednoczonych, nie uznają za swoje dzieło, z czego wynikają wszelkie konsekwencje prawne. Je-

stem żywym dowodem brutalności Hollywoodu”.

Ilustrator muzyczny „Stromboli” Renzo Rosselini stwierdził między innymi: „Ich studia są technicznie lepiej wyposażone od naszych, ale poziom kulturalny i inteligencji kierowników produkcji nie przewyższa umysłowości naszych dzieci. Ich filmy muszą odpowiadać zdolnościom umysłowym dwunastoletniego dziecka”.

Bracia Rosselini nie odkryli w Ameryce Ameryki. Nie jest tajemnicą, że zadaniem filmu amerykańskiego jest ogłupianie publiczności, aby zbyt wiele nie wiedziała i nie interesowała się tym, czym nie potrzeba. rk.

## Jak Acheson Marksa studiował

Minister spraw zagranicznych Stanów Zjednoczonych Acheson przemawiał przed kilku dniami na Uniwersytecie Kalifornijskim w Berkeley, gdzie między innymi stwierdził, że „Karol Marks również się mylił”. Następnie Acheson zapuścił się w bardzo zawile wywody na temat teorii wartości dodatkowej i akumulacji kapitału. Skąd ten zapoznany „krytyk” Marksa czerpał swoje mądrości? W tym miejscu musimy cofnąć się o jeden rok w przeszłość i zajrzeć do kwietniowego numeru amerykańskiego czasopisma „Fortune”, które zamieściło dłuższy życiorys Achesona. Otóż czytaliśmy tam: „Acheson studiował u niego wyczerpująco dyscypliny społeczne. Jeszcze dziś przyznaje się, że lektura dzieł Karola Marksa była dlań zbyt trudna”. „Opowiadano mi jednak o jego teorii” — dodaje po chwili.



Nie wiadomo nam, kto Achesonowi „opowiadał” o poglądach Marksa. Może żona, może Tom Rankin, może Forrestal? W każdym razie musiała to być tęga głowa. Kończąc przemówienie w Berkeley, Acheson oświadczył: „Rzecz jasna, że nie zgodzimy się odgrywać roli międzynarodowych głupców”. Sposób studiowania Marksa pozwala raczej przypuszczać, że Acheson będzie nadal musiał tę rolę odgrywać. kst.

## Amerykańska interpretacja klasyków



Rys. Eryk Lipiński

## „CZERWONE i CZARNE”

## W spadku po naszych poprzednikach

**KUZNICA**  
TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

**ODRODZENIE**  
TYGODNIK

## SPIS TREŚCI

## OSTATNIEGO NUMERU:

Tadeusz J. Kroński — Spór o Kartezjusza. Tadeusz Kubiak — Z notatek bułgarskich. — Z listów J. Marchlewskiego do Wł. Orkana. Ryszard Matuszewski — Igraszki uczonego dowcipu. Julian Przyboś — Do Starostwa Wygodzkiego. Edward Fiszer — Grudniowy rejs s/s Jedność robotnicza — Przystań. Janina Preger — Dno rozczarowań. Julian Strykowski — Ludzie bez ziemi. Egon Naganowski — Nexo zwycięzca. Wanda Grodzienka — Radzieckie sztuki dla dzieci. Jerzy Ziomek — Kuźnica Kółkajowska. Na półkach księgarskich. Wawrzyniec Żuławski — Z sal koncertowych — Liszt, Prokofiew, Kiesewetter. Noty, Korespondencja.

## Ostatnia pretensja

Szermowny Redaktorze, W artykule moim „Spór o Kartezjusza (Kuźnica Nr 12) zauważyłem szereg błędów drukarskich, zniekształcających sens odnośnych zdań a mianowicie: Kol. 1, ustęp 31 od góry — powinno być iluzje zamiast „aluzje”. Kol. 3, ww. 4 i 7 od góry — powinno być teleologiczne zamiast „teologiczne”. Kol. 4, w 20 od dołu, pomiędzy „an-

## SPIS TREŚCI

## OSTATNIEGO NUMERU:

— Listy Juliana Marchlewskiego. Andrzej Braun — Brygada im. Marchlewskiego. D. Siemionowa — Pisarz wielkiego narodu. Helena Gosset — Polacy w Komunie paryskiej. Janusz Bogucki — Fospolite ruszenie. Tadeusz Konwicki — Przy budowie. Witold Kozłowski — Szkic warszawski. Jerzy Miller — \* \* \*. Władysław Blichut — Jeszcze o „nieuctwie” i przyczynach niepopularności M. Reja. Zofia Karczewska Markiewicz — W teatrze ożywienej lalki. Aleksander Kuliszewski — Na pocztówce z Pragi. Kontra-Typ — Więzień „Czarnej listy”. Jan Józef Lipski — Wędrówka Eneasza. Radziecka kronika wydawniczo literacka. Roman Burzyński — Fotografika Eugeniusz Zytomirski — Z „Zapora” w teren, czyli egzotyyczny Piastów.

tyidealistów” a (...umysłowość) wsta-wić: Gilsona.

Kol. 5, w 19 od dołu: powinno być empiriokrytycyzmu zamiast empiriokrytycyzm.

Kol. 5, w 2 od dołu: powinno być Pé-taina zamiast „Pétain”.

Uprzejmie proszę o zamieszczenie powyższego sprostowania.

Tadeusz J. Kroński