Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!

NOWA KULTURA

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Cena 25 zł — 12 stron | Warszawa, 21 maja 1950 r. | Nr 8 Rok I

SOPOT

JERZY BROSZKIEWICZ

Autor, autor

TRANSPARENT

PIERWSZEGO maja staliśmy z kolegami pod transparentem. Transparent był czerwony — na nim napis: literatura w służbie socjalizmu.

Z nudów albo i nie z nudów poniektórzy znowu zaczęli się czepiać Borowskiego. Że napisał małą kronikę pod tytułem „Wyżej transparent, koledzy", że w ogóle jest nieco krzykliwy, że przesadza, że tamto, owo, dziesiąte. Z zaczepek i śmiechów wyskoczył stary temat — po półgodzinie ostrej dyskusji na ów temat (co jesteśmy warci a co powinno się robić, abyśmy byli coraz więcej warci — czyli: warci naszych czasów) wyłoniło się kilka znanych ogólnie tez. Wypunktujmy je:

a) Krytykować trzeba ostro, bez łagodzenia prywatnymi sentymentami ocen przeznaczonych dla społeczeństwa — miarą szacunku wobec problemu o przyjaźni dla autora musi być krytyka sprawiedliwa (sprawiedliwa to znaczy: surowa i przychylna).

b) Należy sprawę postawić jasno: o ile pisarze nasi godni są jeszcze surowej krytyki i na surowość artykułów często zasługują — czytelnikowi musi się tłumaczyć raz za razem, że literatura do jakiej dążymy jest godna najwyższego szacunku, że literatura to towarzysz pracy, uczeń i wychowawca społeczeństwa, że pisarz to aktywista na stopniu sztuki.

c) Wobec tej prawdy my musimy też raz za razem sobie tłumaczyć do jakiej miary awansu dostąpili nasi pisarze. Nie będziemy pisać książek „do poduszki", nie będziemy intelektualnymi klownami czy pierotami mieszczaństwa. Nasz wielki zaszczyt i jeszcze większy obowiązek to dotrzymanie równego kroku budowniczym społecznej sprawiedliwości, wejście do przodującej, najlepszej ich grupy.

Potem jeszcze gadało się o tym, co mówić na wyjazdach w teren o Tygodniu Oświaty, Książki i Prasy. Jasne: tak jak ustaliło zebranie Związku, należy mówić nie o sobie — należy mówić o oświacie, sztuce, ideologii, o planie sześciu lat, o solidarności klasowej i o walce klasowej. Wszystko to przecież się łączy i uzupełnia.

A więc tłumaczyć, tłumaczyć i jeszcze raz wyjaśniać prawa owej wspólnoty, ich sens i przyszłość. Mówić o 1 500 000 egz. „Pana Tadeusza", o nakładzie „Krótkiego kursu" i o milionach nowych podręczników dla nowych inżynierów, techników, agronomów czy lekarzy.

Słońce piekło jak w lipcu. Czekaliśmy na swoją kolej już trochę zmęczeni — rozmowa wygasła po godzinie. W końcu jeden z bardzo eleganckich kolegów oburzył się:

— A cóż my tak... w ogonie pochodu?

Prędko dostał odpowiedź. Pytaniem:

— A ile naszych książek ma prawo do wejścia na czoło pochodu?

Już się nie oburzał.

Natomiast oburzył się całkiem ktoś inny i z całkiem innego powodu. Podbiegł do nas młody, spocony jak mysz, ale naładowany energią porządkowy pochodu. Już z daleka wołał:

— Obywatele, tak nie można. To nic nie znaczy, że jesteśmy jeszcze na bocznej ulicy. Co z waszym transparentem? No co? — machał rękami. — Nie zwijać go, nie wlec. Wyżej transparent, obywatele!

TOWARZYSZE PRACY

W dwa dni później jechałem po raz pierwszy w życiu przez lasy mazurskie. Pociąg wlókł się, lasy piękne — w lasach jakieś żelbetony, bunkry, zasieki. Warto było tak prywatnie, sobie i krajoznawczo patrzeć w pejzaż.

Zabrakło jednak ochoty — po prostu byłem w strachu. Jadę na spółdzielnie, PGR-y, do szkół wiejskich — bez praktyki, bez śladu poważniejszych doświadczeń. Pierwszy strach: skompromitujesz siebie — drugi, mądrzejszy i ważniejszy strach: a co będzie jak zawalisz problem, nie dogadasz się, nie wytłumaczysz co trzeba? Czy w ogóle potrafisz się z ludźmi dogadać? No i — jacy oni są, ci ludzie którym chcę mówić, że książka jest i będzie towarzyszem ich walki i pracy?

To jasne, że nie bardzo mogłem przyglądać się pejzażowi lasów zielonych i cienistych, w które ludzie zlej woli wbudowali kolosy z żelbetonu i stali.

* * *

Zacząłem poznawać ludzi:

PGR pod Węgorzowem — sporo hektarów, majątek bardzo dobrze postawiony. Świetlica czysta i dobrze urządzona — biblioteka.

Rozmawiamy ze słuchaczami dość długo. Oczywiście nie z wszystkimi — są wśród nich i tacy, co wlepili oczy w sufit i wydychują z siebie zmęczenie upalnego dnia. Ale są i tacy co uśmiechają się — nie do mnie — do problemu, tak! do tematu!

Zastrzegam się, że nie upiększam sprawy. Ale cóż w tym dziwnego, że malec o bystrych oczach słysząc, że miliony nowych inżynierskich podręczników przeznacza się dla takich malców jak on — uśmiecha się z ciekawością: czy aby na pewno? Tłumaczę, że na pewno. Uśmiech idzie po sali.

Zaraz potem zabiera głos dwudziestoletni chyba Zetempowiec. Pyta:

— A czemu to tak... ot, mało się pisze takich książek, co opowiadają o współczesnych czasach.

Wszyscy rozumiemy sens pytania.

Pozostaje jeszcze sprawa, kto je postawił. Postawił je Aleksander Lubowicz. Wysłuchał usprawiedliwień z powagą, uwagą — także, proszę kolegów, z zaufaniem, merytorycznym zaufaniem! Widać godził się i wierzył obietnicy, że pisarze będą pracować nad współczesnymi czasami — razem z nim.

A oto co opowiedział o sobie. (Chciałem wiedzieć kto troszczy się o literaturę czasów współczesnych). Oddaję więc teraz głos Aleksandrowi Lubowiczowi, który ma z litewska rozlewny sposób mówienia i akcentowania słów:

— No, ja przyjechałem rok temu tutaj. Jako proszę was robotnik sezonowy. I pracowało się. Widać pracowało się nienajgorzej, bo po pół roku zostałem kierownikiem gospodarstwa na PGR-ze o 120 ha. A dwa tygodnie temu w tył, dostałem kierownictwo gospodarstwa na 300 ha. Czy roboty dużo? Sporo. Fewnie, że dużo. Ale na książkę czas człowiek znaleźć zechce i może. Ot, elektrownię sobie wyremontowaliśmy. Światło jest — a kabel dalej też puścimy... innym jeszcze ludziom.

Tłumaczył drogę swej nauki i pracy. Aleksander Lubowicz ma za sobą tylko pięć klas szkoły podstawowej. Ale po czternastu i więcej (jak bywa na wsi) godzinach pracy chciał znaleźć i znalazł czas dla książki.

— Uczyłem się — mówi — hodowli, biologii... Łatwiej było już jak nie przy świeczce a przy żarówce. Makarenkę też czytałem...

* * *

W gminie Radzieja zdumiewa doskonały kontakt. Czuje się jak łatwo i przychylnie chwyta słuchacz wątki tematów. Znowu uśmiecha się chłopak i dziewczyna do wizji milionów podręczników — stary chłop z którego twarzy zostały same zmarszczki i oczy także układa sieć zmarszczek w uśmiech przyjaźni.

Nowa Huta (ta z planu 6-letniego) dostaje oklaski. Oklaski dostaje też wychowany na partyjnej literaturze doker francuski, który „amerykańską drogę pokoju" ściele po dnie oceanu.

Pierwszy sekretarz gminy — Stefan Dacko — tłumaczy mi z dumą:

— Mamy już dwie spółdzielnie produkcyjne. Zobaczycie... będą pierwsze na województwo. Mamy dużo pierwszorzędnych chłopaków.

Pierwszorzędn[illegible]y dają oklaski Nowej Hucie, dok[illegible]i naszemu planowi wydawniczemu. Mój opiekun i przewodnik, inspektor „Czytelnika", zakłada 25-osobowy punkt biblioteczny. Padają zamówienia — coś o hodowli, o weterynarii, o muzyce, o historii...

Wierzę, że sekretarz ma rację. Wspólnota pracy pomiędzy zamawiającymi a zamawianymi musi nieść w plonie przodownictwo. Ci ludzie wiedzą o przymierzu książki naszych czasów z człowiekiem naszych czasów.

Wychodząc zastajemy przy aucie kupę malców. Patrzą, opukują, obwąchują wóz, jak konia.

Oto dialog:

BLONDYN NIŻSZY: — Zbudujesz lepsze, co?... Inżynier!

BLONDYN WYŻSZY: — A zbuduję... A tyś gupi... gupi jak królica!

JA: — Zbudujesz?

CBAJ: (uciekają aż się kurzy — blondyn wyższy przekornie kiwa głową, że się wstydzi, ale że chyba zbuduje).

* * *

Jedno z ostatnich spotkań to spotkanie z kilkuset uczniami zespołu liceów rolniczych. Przypomina się Makarenko — z tym, że uczniowie tutejsi to oczywiście nie „bezprizorni", ale wybrany z całej Polski, doskonały element (synowie chłopów).

Dyrektor w odpowiedzi na pytanie o uczniów śmieje się:

— Odetchnąć nie dadzą. Kto widział takich uczniów? Kto widział, żeby uczyć się podczas nauki, przed nauką, po nauce i jeszcze w przerwach między nauką?

Tak — przypomina się „Poemat pedagogiczny" z tych partii, w których kolonia im. Gorkiego nie ma już śmieci w swym zespole, kiedy to rytm myśli i pracy jest rytmem świadomych obowiązku i celu obywateli idącego ku socjalizmowi kraju.

Są tu ludzie lepsi i gorsi. Dokładnej statystyki nie znam. Ale wiem, co wiem: atmosfera, która tu dominuje, powinna patronować pracy pisarza, poety i dramaturga, jak patronuje pracy nauczyciela i ucznia. Tu właśnie olśniewają te prawdy, że książka buduje i tworzy — tu staje mi się jasne, że nawet setny i dwusetny artykuł o pokoju nie jest frazeologią lecz prawdą i że dziennik jest towarzyszem partyjnym czytelnika.

Tu też pojmuję, że jeżdżąc z prelekcją o problemie uczę się owego problemu od życia lepiej niż by mi to umiał wytłumaczyć najbardziej czarodziejski intelektualista.

A zresztą pora na „literackie pointy". Może wytłumaczą mnie lepiej niż ja to potrafię uczynić dziesięciu różnymi zapewnieniami.

Na spotkaniu ze studentami zespołu liceów jeden z nich wstaje:

— Co się autorowi najbardziej spodobało na Mazurach?

Jestem już w tej okolicy kilkadziesiąt godzin. Toteż choć po łebkach, czegoś jednak się dowiedziałem i coś zobaczyłem.

Stąd odpowiedź:

— Co mi się najwięcej spodobało? To mi się najwięcej spodobało: — i wyliczam — że jadąc przez W... widzę zamek dość staroświecki, który jest starym zamkiem krzyżackim, i że podjeżdżając bliżej odczytuję na dobrze zakonserwowanym murze tablicę: PGR w W..... — punkt rozdziału. To mi się najbardziej spodobało, że jeżdżę tu cały czas wokół rozwalonych bunkrów dawnych wschodnich kwater głównych Hitlera, Himmlera i Goeringa, że swoją robotę przy nich robi dziś deszcz i wiatr, że bunkry nie zdały się na nic i że ja jeżdżę po takiej właśnie okolicy z pogadanką o kulturze, o pokoju, o zwycięstwie pokoju. To mi się najbardziej podoba, że gadam tu z wami, ludźmi pokojowej pracy, hodowcami i agronomami w dawnych koszarach SS! Że takiego właśnie następstwa faktów uczy nas historia narodów budujących sprawiedliwość społeczną.

W prywatnej rozmowie dochodzę z jednym bystrym chłopcem do następującej konkluzji:

— To jasne, że pisarz jest dziś towarzyszem pracy agronoma, hutnika i nauczyciela. Wobec tego należy rozpocząć współzawodnictwo: my w życiu, wy w literaturze — starajmy się wzajemnie wyprzedzać w tworzeniu wzorów nowoczesnego bohatera literatury i pracy.

Chłopak ma masę piegów, piękne oczy i mądry, spokojny sposób mówienia.

Schodzimy ze stopni budynku, w którym jeszcze przed sześciu laty mieścił się sztab szkoły esesmanów. Przed nami ogrody. Zajęciami praktycznymi z ogrodnictwa kieruje 82-letni profesor, który pomaga uczniom nie tylko wiedzą, lecz i własną motyką. Uczniowie i uczennice mają po 16, 17 lat. Wykończoną przed kilku dniami cieplarnię pokazuje mi dwudziestokilkuletnia świeżo upieczona, przemiła i ładna profesorka.

— Rok temu prawie niczego tu jeszcze nie było — opowiada.

Tak — sześć lat temu szkoła SS. Rok temu fury śmiecia w trzydziestu kilku budynkach. Dziś — kilkuset uczniów (kto widział takich uczniów...) — trzydzieści budynków w używalności, profesorowie jak z „Poematu" Makarenki.

Wystarczy.

AUTOR, AUTOR

Matuszewski pisze tak:

„Pisarze mają dziś przed sobą w epoce walki o socjalizm ważniejsze cele niż zabieganie o własną popularność. Zapewne, każdy z nas poczytywać sobie winien za punkt honoru, żeby móc wskazywać drogę ku tym celom przede wszystkim własnymi utworami. Akcent powinien być jednak położony na sprawę, nie na osobę pisarza. Nie „autor wśród swoich czytelników", ale pisarz walczący o określone sprawy wśród czytelników, których łączy z nim front wspólnej walki." (Piórem i słowem — Nowa Kultura, nr 6).

Racja — racja — i jeszcze raz racja.

Po pierwszym swym zetknięciu się z terenem wspominałem już, że ustawienie jednej z najpiękniejszych akcji kulturalnych trochę szwankuje.

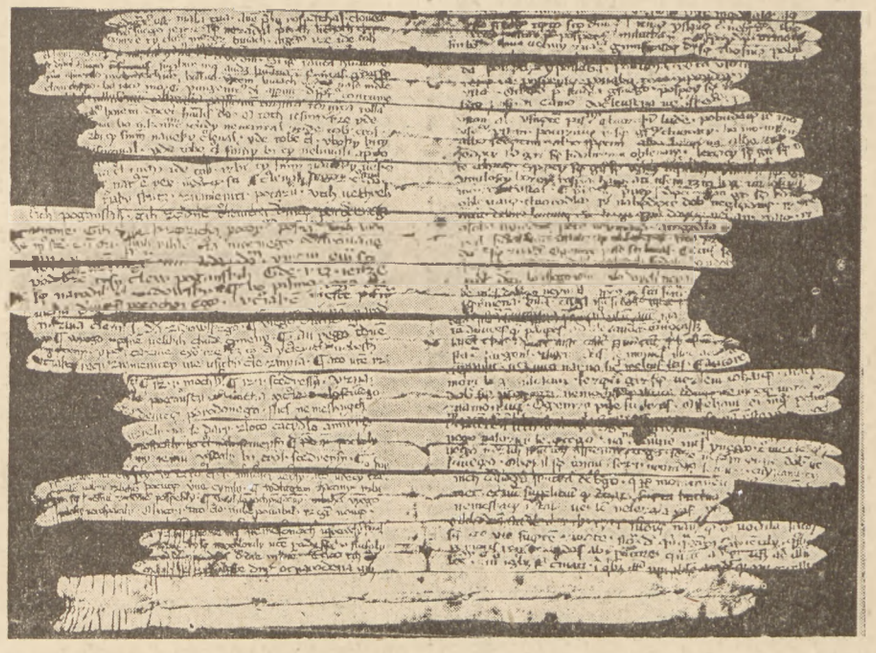
Miło to tak — autor wśród swoich czytelników. Takim sposobem bez pytania ustala się prawa własności autora a jednemu czy drugiemu autorowi woda sodowa zaczyna bulgotać w głowie, oczach i gardle; autor bierze do walizki spódniczkę i baletki, bo z autora gwiazda, primabalerina, star.

Przepraszam — nie atakuję wszystkich. Nie uogólniam. Urażonych przepraszam jeszcze raz. Ale mam usprawiedliwienie — taki na przykład głos czytelnika.

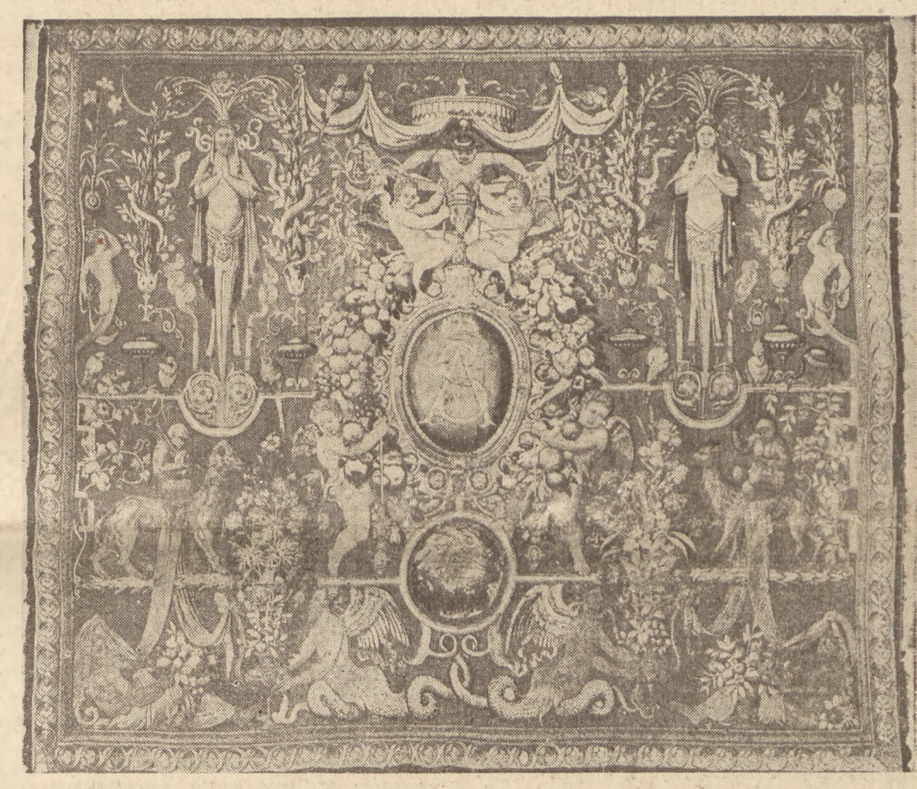
— Tak, był tu taki. Przyjechał, przeczytał coś ze swojej książki i pojechał. Trochę się jeszcze w ogrodzie poopalał.

Zamiast przyjechać do towarzyszy pracy z pomocą i po pomoc przyjechał w charakterze przenośnego pomni-

(Dokończenie na str. 11)



Karta z rękopisu „Kazań Świętokrzyskich"



Arras wawelski z inicjałami króla Zygmunta Augusta

Arras wawelski z serii „Pugnae ferrarum"

W czasie najazdu hitlerowskiego na Polskę w r. 1939 wywiezione zostały i zabezpieczone w Kanadzie bezcenne skarby kultury polskiej m. in. insygnia królewskie, miecz zwany szczerbcem, białe kruki piśmiennictwa polskiego jak Psałterz Floriański, Kazania Świętokrzyskie, Kronika Wincentego Kadłubka, a także zbiór rękopisów Chopina oraz sławna kolekcja 136 arrasów wawelskich. Ciągnące się od lat pięciu pertraktacje rządu polskiego z rządem kanadyjskim w sprawie zwrotu znajdujących się dotychczas w Kanadzie, a stanowiących bezsporną własność Państwa Polskiego zabytków, pozostały jak dotąd bez rezultatu. Rząd kanadyjski wbrew wszelkim zasadom prawnym i moralnym odmawia wydania Polsce jej mienia kulturalnego, wysiłkiem społeczeństwa uratowanego od zagłady w pożodze wojennej. Cały naród polski łączy się w proteście przeciwko tym praktykom godzącym w całość naszego dorobku kulturalnego. Skarby kultury narodu polskiego, własność narodu polskiego, winna bezzwłocznie powrócić do Polski.

Rozmowa z Anatolem Sofronowem

Związek Pisarzy Radzieckich — jedno z większych dobrowolnych stowarzyszeń kultury radzieckiej — jednoczy pisarzy i krytyków przebywających na terenie ZSRR. W skład Związku Pisarzy wchodzi kilka specjalnych komisji i sekcji twórczych; pod jego kierownictwem znajduje się „Litieraturnaja Gazieta", szereg literacko-artystycznych czasopism, wydawnictwo „Sowietskij pisatiel", Instytut Literacki im. Gorkiego. Korespondent nasz przeprowadził wywiad z sekretarzem Zarządu Związku Pisarzy Radzieckich, Anatolem Sofronowem.

— Na czym polega podstawowe zadanie Związku Pisarzy?

— Wraz z ogromnym rozwojem radzieckiej literatury pięknej wyłoniła się kwestia zjednoczenia pisarzy zarówno partyjnych jak i bezpartyjnych w jedną ogólną organizację.

Pierwszy Zjazd Pisarzy Radzieckich zwołany z inicjatywy Maksyma Gorkiego w r. 1934 postanowił utworzyć Związek Pisarzy Radzieckich. Zadania Związku są rozmaite: pomoc w czynnym udziale artystów słowa przez ich twórczość w socjalistycznym budownictwie; wychowywanie nowych sił literackich z środowiska pracowników miast i wsi; popieranie twórczego współzawodnictwa wśród pisarzy; jak najwydatniejsze popieranie rozwoju bratnich literatur narodowych.

Radzieccy pisarze zjednoczeni w Związku, stawiają sobie za główny cel tworzenie dzieł literackich o wysokim poziomie artystycznym, przepojonych patosem zwycięskiego budownictwa komunizmu.

Podstawową metodą radzieckiej literatury pięknej, krytyki literackiej — głosi statut Związku Pisarzy — stanowi realizm socjalistyczny. Wymaga on od artysty wiernego historycznie, konkretnego odtwarzania rzeczywistości w jej rewolucyjnym rozwoju. Przy tym ścisłość i historyczna konkretność artystycznego odtwarzania powinna iść w parze z ideowym wychowaniem narodu w duchu komunistycznym. Realizm socjalistyczny zostawia literatowi pełną swobodę tworzenia, nieograniczoną możliwość przejawiania twórczej inicjatywy, sprzyja rozwojowi rozmaitych rodzajów stylów i form w literaturze.

— Kto może być członkiem Związku Pisarzy Radzieckich?

— Członkami Związku Pisarzy mogą być pisarze (powieściopisarze, poeci, dramaturgowie, krytycy), którzy swą twórczością biorą udział w ogólnonarodowym dziele budownictwa socjalistycznego, jeżeli ich utwory posiadają samoistne artystyczne lub naukowe (o ile są to prace krytyczne) znaczenie.

Pisarze, których utwory pod względem wartości literackiej nie w pełni jeszcze odpowiadają tym wymaganiom, mogą być przyjęci jako kandydaci na członków Związku. Obecnie Związek Pisarzy ZSRR liczy około 3.500 członków i kandydatów.

— Jakie formy kierownictwa istnieją w Związku?

— Najwyższym organem kierowniczym Związku jest Ogólnozwiązkowy Zjazd Pisarzy. Organem wykonawczym jest Zarząd wybierany przez Zjazd; w okresach międzyzjazdowych Zarząd jest kierowniczym organem Związku. Zarząd na otwartych plenarnych posiedzeniach wybiera ze swego grona prezydium i sekretariat. Na czele Zarządu stoi sekretarz generalny. Ostatnio na sekretarza generalnego Związku Radzieckich Pisarzy został wybrany Aleksander Fadiejew, zastępcami sekretarza generalnego są: Konstanty Simonow, Wsiewołod Wiszniewski, Mikołaj Tichonow i Aleksy Surkow.

Celem umożliwienia praktycznego kierownictwa i pomocy pisarzom w ich twórczości utworzono przy sekretariacie różne komisje: literatur obwodowych i narodowych, współpracy z młodymi pisarzami, zagraniczną, literatury dziecięcej, dramaturgii, dramaturgii filmowej i komisję teorii literatury i krytyki.

Twórcza i społeczna działalność pisarzy zjednoczonych w Związku koncentruje się w rozmaitych sekcjach: prozy, poezji, literatury naukowo-artystycznej, szkicu, literatury przygód i powieści historycznej. Sekcjami kierują wybierane przez pisarzy biura sekcji. Sekcje zbierają się 2—3 razy na miesiąc. Na tych posiedzeniach pisarze odczytują i oceniają nowe utwory. Sekcje prowadzą dalsze teoretyczne opracowanie problemów realizmu socjalistycznego przez organizowanie referatów, dyskusji, konkretnych badań twórczości pisarzy, przy czym poddaje się krytycznej analizie ich utwory. Przy sekretariacie utworzono biuro propagandy literatury pięknej, które organizuje wieczory literackie z udziałem pisarzy.

— Jak wychowuje się młodych pisarzy?

— Związek Pisarzy Radzieckich prowadzi wytężoną i regularną pracę nad wychowaniem młodych sił literackich. W ZSRR początkujący pisarze mają zapewnione wszelkie warunki dla rozwoju i ujawnienia swego talentu. Przy Związku istnieje specjalny instytut literacki, w którym młodzi pisarze otrzymają wyższe wykształcenie filologiczne. Poza tym w instytucie tym, noszącym imię wielkiego Gorkiego, najwybitniejsi prozaicy, poeci, dramaturgowie prowadzą seminaria, na których przekazują studentom tajniki kunsztu pisarskiego.

Prócz instytutu przy fabrykach i zakładach naukowych stworzono mnóstwo kółek literackich, które mają za zadanie wpajać zamiłowanie do literatury i popierać rozwój talentów wśród najszerszych mas. Kierownictwo tych kółek spoczywa w rękach doświadczonych pisarzy. We wszystkich ziemiach i obwodach kraju odbywają się regularnie konferencje miejscowych literatów, którym wskazówek udzielają znani pisarze.

Przy wszystkich redakcjach czasopism i dzienników istnieje specjalny sztab współpracowników — konsultantów literackich.

Początkujący pisarz kierując swój pierwszy rękopis do redakcji czasopisma wie, że praca jego spotka się z jak najżywszym zainteresowaniem i ciepłym przyjęciem. Po zaznajomieniu się z nadesłanym utworem redakcja komunikuje autorowi swą ocenę i uwagi i, jeżeli utwór na to zasługuje, pomaga w przygotowaniu go do druku.

Ogromne poparcie ,jakiego udziela się w ZSRR rozwojowi młodych talentów, sprawiło, że w ostatnich latach do różnonarodowej literatury kraju socjalistycznego wkroczył nowy zastęp utalentowanych pisarzy. Ludzie ci pochodzący z głębin ludowych wnieśli do literatury gruntowną znajomość rzeczywistości, żywe odczucie tego co nowe. Zastęp ten liczy już poważną ilość pisarzy dobrze znanych całemu narodowi. Wspomnijmy takie nazwiska jak: W. Ażajew, M. Bubiennow, E. Kazakiewicz, A. Honczar, A Surow i inni. Można powiedzieć, że cały powojenny rozwój literatury w ZSRR stoi pod znakiem doskonalenia się i rozkwitu młodych talentów.

— W jaki sposób chronione są prawa autorskie radzieckich pisarzy?

— Praca pisarza w ZSRR cieszy się dużym szacunkiem i poważaniem. Państwo radzieckie i Partia Komunistyczna otaczają ludzi pióra stałą troskliwą opieką. Państwowe ustawy przewidują wysokie wynagrodzenie twórczej pracy literata. Specjalna ustawa o prawie autorskim reguluje wzajemne stosunki między autorem a wydawnictwami.

Przy Związku Pisarzy Radzieckich istnieje Wydział ochrony praw autorskich. Wydział ten roztacza kontrolę nad właściwym i terminowym wypłacaniem honorariów przez wydawnictwa i organizatorów widowisk za wydanie utworów literackich lub za publiczne wykonanie sztuk dramatycznych. Żaden utwór pisarza wydany lub publicznie wykonany nie pozostaje bez opłaty.

Wydział ochrony praw autorskich mieści się w Moskwie i posiada pełnomocników we wszystkich miastach państwa radzieckiego. O rozmiarach pracy Wydziału można sądzić choćby z tego, że rok rocznie zbiera on 50—60 milionów rubli za honoraria autorskie. Wydział rozporządza biblioteką, w której znajduje się 25 milionów egzemplarzy książek. Wydział ochrony praw autorskich składa sprawozdanie ze swej działalności Zarządowi Związku Pisarzy.

— Jak wygląda materialna troska o pisarzy?

— Przy Związku Pisarzy istnieje Fundusz Literacki — specjalna organizacja, której zadaniem jest zaspakajanie materialnych i kulturalnych potrzeb pisarzy. Pisarze i ich rodziny mogą, dzięki Funduszowi Literackiemu, korzystać z domów wypoczynkowych, sanatoriów, pomocy lekarskiej; Fundusz troszczy się o stworzenie dla nich dobrych warunków mieszkaniowych, udziela, w razie konieczności, zasiłków pieniężnych lub bezinteresownie wspomaga literatów podczas ich pracy nad większymi utworami (wymagającymi długiego czasu do napisania). Szerokie rozmiary przybrała praktyka wysyłania młodych pisarzy na opłacane przez Fundusz Literacki objazdy nowych budów, kołchozów, fabryk, kopalń w różnych okolicach kraju.

Z usług Funduszu Literackiego korzysta ponad 3 tysiące członków Związku Pisarzy a razem z rodzinami liczba ta sięga 10 tysięcy.

Fundusz Literacki posiada 9 domów dla pisarzy: pod Moskwą, na Krymie, na Kaukazie, na Wybrzeżu ryskim i w innych kuracyjnych miejscowościach w ZSRR, dziesiątki letnisk w rozmaitych okolicach kraju, pięć ogródków dziecięcych, kilka bloków mieszkalnych. Poza tym pod zarządem Funduszu Literackiego znajduje się 6 księgarni, szwalnie, warsztaty szewskie i trykotarskie, 7 gospodarstw pomocniczych i różne inne przedsiębiorstwa. Wszystkie te zakłady mają za zadanie obsługiwanie pisarzy. Roczny budżet Funduszu Literackiego wynosi 20 milionów rubli. Działalnością Funduszu kierują sami pisarze.

Demokratyczny charakter kierownictwa stanowi podstawę całej pracy Związku Pisarzy Radzieckich.

KRONIKA RADZIECKA

O zadaniach prasy

12 numer czasopisma „Kultura i Żiźń" przynosi ciekawy artykuł Wł. Lebiediewa p. t. „Prasa kraju rad". W artykule tym Wł. Lebiediew podaje w krótkim streszczeniu historię prasy radzieckiej od wyjścia pierwszego numeru „Prawdy" w 1912 r. aż po dzień dzisiejszy. Dłużej autor zatrzymuje się nad zadaniami prasy radzieckiej. Stwierdzając, że: „prasa stała się życiową koniecznością narodów radzieckich, aktywnym bojownikiem o zwycięstwo komunizmu w naszym kraju" dodaje: „Wszechstronnie pomagając w rozwoju kultury narodu radzieckiego, prasa radziecka sama jest jednym z najbardziej znamiennych wyrazów kultury kraju zwycięskiego socjalizmu". W Związku Radzieckim ukazuje się z górą 7.700 gazet, 1.400 czasopism. Jednorazowy nakład ich wynosi z górą 33,5 miliona egzemplarzy.

„Towarzysz Stalin niejednokrotnie wskazywał na to, że każdy organ prasowy powinien mieć swoje oblicze, swoje określone miejsce w ogólnej pracy"... Pod tym kątem widzenia autor artykułu poddaje krytyce niektóre gazety. Zwraca uwagę na to, że w wielu wypadkach zapominając o wskazówkach Lenina, redakcje nie liczą się z odbiorcą i zamieszczają artykuły, nie obliczone na masowego czytelnika. Ale może najpoważniejszym zarzutem, jaki stawia Lebiediew, jest to, że: „Jednym z najbardziej dokładnych wskaźników związku gazety ze swoimi czytelnikami jest praca z aktywem gazety, systematyczna publikacja listów na łamach gazet. Niestety dotychczas nie wszystkie redakcje należycie organizują pracę nad listami, które otrzymują". „Trzeba — pisze dalej Lebiediew — skończyć z niedocenianiem listów od ludzi pracy, które otrzymuje redakcja, i w każdym numerze drukować na łamach gazety otrzymywane listy, wszechstronnie starając się o wykorzenienie sygnalizowanych niedomagań".

A przecież i tak uderza czytelnika polskiego ilość listów zamieszczanych w prasie radzieckiej. Uderza szeroki zasięg tych listów: piszą robotnicy i kołchoźnicy, piszą rybacy i inżynierowie, pisze młodzież akademicka i uczniowie szkół średnich. Piszą o wszystkim co dotyczy aktualnych spraw. Znajdujemy listy rybaków krytykujące jakąś powieść o ich życiu, listy uczniów szkół średnich, w których stwierdzają, że jakiś przekład nie oddaje oryginału, że wiersze przetłumaczone z ich języka, dajmy na to, kazachskiego, na rosyjski, absolutnie nie mają nic wspólnego z oryginałem. Nieraz zdarza się krytyka samego pisma, stwierdzenie, że pismo oderwało się od życia, że zagadnienia poruszane przez nie są mało aktualne, zbyt teoretyczne, za mało związane z życiem. Każdy z takich listów jest w redakcjach dyskutowany i słuszne uwagi uwzględnia się w dalszej pracy. Tu kryje się cząstka tajemnicy, dlaczego prasa radziecka prawie nigdy nie odbiega od życia, dlaczego gazety i periodyki są aktualne, żywe, prawdziwe. Dotyczy to m. in. pism literackich, które bodajże najbardziej narażone są na niebezpieczeństwo oderwania się od życia i zajęcia „czystą" teorią, poprzez którą łatwo dojść do abstrakcyjnych rozmyślań i wniosków.

Bardzo często nawet na łamach czasopism literackich, czytelnicy poruszają problemy życiowe w ten sposób jeszcze bardziej zbliżając te pisma do życia. Gazety literackie i inne chętnie poświęcają swoje kolumny dla takich celów, dla przykładu można podać, że w ostatnich numerach „Litieraturnej Gaziety" szeroko dyskutuje się zagadnienie szkół koedukacyjnych. W dyskusji zabierają głos wszyscy czytelnicy i z ich listów widać, że pierwsze głosy czytelników były dyskutowane na zebraniach rodzicielskich, na zebraniach partyjnych itp.

Czasopisma drukują listy w całości, fragmentami a nie raz robią tak, jak to widzimy w 30 nr „Litieraturnej Gaziety". Zamieszczono tam felieton, w którym połączono wiersze Majakowskiego przeciw biurokracji z listami czytelników uskarżających się na taki czy inny objaw biurokracji.

W 8/136 n-rze „Kultura i Żiźń" przynosi list inżyniera, który zwraca uwagę na ogromne wady jednego z obrazów reprodukowanych w gazecie; autor listu w rzeczowej krytyce omawia błędy popełnione przez malarza i stwierdza, że gazeta popełniła błąd, zamieszczając a tym samym popularyzując obraz będący na bardzo niskim poziomie artystycznym. Między innymi autor listu zatytułowanego „Gdy artysta nie zna życia" — pisze: „Hala fabryczna obramowana jest jakimiś fantastycznymi konstrukcjami, zapełniona parą, dymem i na dobitek zalana jest strumieniami roztopionego metalu. Na drugim planie obrazu widzimy urządzenie, którego przeznaczenie znane jest widocznie jedynie tow. Jerszowowi (twórcy obrazu)". A dalej: „Bezsensownego zbioru słów, chociażby nawet pięknie brzmiących, żadna redakcja nie uzna za wiersz, jakikolwiek byłby tytuł „utworu". A bezmyślny zbiór pseudotechnicznych elementów w obrazie Jerszowowa podaje się czytelnikowi jako czołowy utwór leningradzkiego grafika".

W „Litieraturnej Gazietie" (Nr 34) aspiranci Moskiewskiego Instytutu Ekonomicznego, którzy długo czekali na wyczerpującą i rzeczową recenzję książki, która ich zainteresowała, sami piszą o niej. W artykule p.t „Książka o naszych przyjaciołach" poddają analizie utwór p. t. „Żenia Masłowa" W. Dobrowolskiego i po rozpatrzeniu jej dodatnich stron oraz podkreśleniu wad, krytykują jednocześnie recenzję tej książki wydrukowaną w innej gazecie, uważając ją za powierzchowną, nie dającą obrazu powieści, nie umiejącą zanalizować ani jej dobrych, ani złych stron. Recenzja, podpisana przez kilku studentów lecz napisana w imieniu całego Instytutu, rozpoczyna się następującymi słowami: „Niewielu pisarzy pisze o życiu w instytucjach i na uniwersytetach. A przecież właśnie tu, na ławie uczelnianej, w laboratoriach, w partyjnych i młodzieżowych organizacjach, kształtuje się charakter młodego radzieckiego inteligenta. I my, aspiranci i studenci, jesteśmy wdzięczni W. Dobrowolskiemu za to, że pisze o naszym życiu". Po krytyce następują słowa: „Mamy nadzieję, że Dobrowolski w swej dalszej pracy weźmie pod uwagę nasze prośby".

Niedawno pewien młody pisarz opowiadał mi, że nikt tak rzeczowo i tak szeroko nie przeprowadził krytyki jego książki, jak kółko literackie w pewnej szkole średniej, którym się opiekował.

Zdaje mi się, że zagadnienie ścisłego kontaktu z masami czytelników, kontaktu tak ścisłego, jaki widzimy w prasie radzieckiej, nie podlega najmniejszej dyskusji. Kiedyś na ten temat Lenin powiedział: „Mniej politycznego trajkotania. Mniej inteligenckich rozważań. Bliżej do życia. Więcej uwagi temu, jak masa robotnicza i chłopska w rzeczywistości buduje coś nowego w swojej codziennej pracy".

Anna Lau Gniadowska

TADEUSZ RÓŻEWICZ

PIEŚŃ NAZIMA HIKMETA

Pieśń w żelazach
pieśń żywcem pogrzebana
której odebrano głos
aby nie narodziło się z niej echo.

Ta pieśń żyje

Nazimie Hikmet
twoja pieśń żyje
Woła do nas
z czterech stron świata
napełnia niebo i ziemię
wzywa
morderców przed sąd

MIROSŁAW OCHOCKI

DO NAZIMA HIKMETA

Jest noc, gdy budzi cię serce:
słuchasz, jak jego kroki
rosną w ciemności — jak drży
powietrze
kurcząc się w rogach celi —
ostatkiem sił
rozsuwasz kraty okna
na światło nocy, dla serca,
które gwałtowne i pełne
powraca stamtąd —

Spójrzcie!
na wszystkich przestrzeniach ziemi
wybucha
nowe życie —

W portach kawowych,
na Makronizos — i w dokach
Brestu, Antwerpii, Londynu —
w lasach Indochin —
zwycięża nasza myśl!

My —
z wolności,
z płomienia myśli i krwi
własnej — budując każde dziś
biciem serc już zaludniamy przyszłość.

Towarzyszu
walki o wolność —
towarzyszu życia.

ANDRZEJ BRAUN

NA FASZYSTOWSKĄ PROFANACJĘ GROBÓW W DACHAU

Patrzcie jak znowu ten sam but grozi —
patrzcie jak gorzko wiek się powtarza —
Już drapią rany niezaschłych mogił,
już sąd gwiaździsty zwalnia zbrodniarza

Z Dachau, gdzie skrzepły lata krwawe,
piach sprzedaje prywatna firma. —
Znów kość zgrzyta o szpadla krawędź,
czas się cofa, jak w starych filmach.

Tu chcesz obiad — skwituj z historii,
umiej przeszłość jak piasek sprzedać.
Szpital bezpłatnie da chloroformu,
ale nie da za darmo chleba.

Proch po siedmiu milionach ludzi
w drwiącej ciszy ładuj na wagon —
taką pracę, choć głodny, rzucisz
prawdy broniąc swą piersią nagą.

W mroku hańby bywają słowa —
dla nich — jak dobytego noża błysk —
Dziś konfliktów nie trzeba budować,
gdy się z pracy wyleci na pysk. — —

Podnieś się, otrzyj z wargi krew.
Ciężko ci? Wiem. Lecz kto odchodzi,
a kto tu wróci, niosąc gniew
co sprawiedliwy świat narodzi.

* * *

Wieku piękny, czemu się znęcasz,
czemu gniewem rodzisz się w prochach? —
Dotąd w historii człowiek jak nędzarz
musiał wybierać z tego, co kochał.

Tobie, Willi, najlepiej znana
dziejów niemieckich proza —
Nie tylko u was prawdę Thälmannów
mit ślepy chciał ukryć w obozach.

Nie wygasła faszyzmu dżuma —
Pokój — bankom dał jeno business? —
Nie — Nogi w Ruhry strajkujących tłumach,
Berlina skroń, płonącą komunizmem.

Szefie, ty plujesz na to? Pluj, chociażby krwią —
— już bezkarność w oczach ci błyska —
Myśmy dotąd krwią zapisywali
białe plamy na mapie konfiskat.

Spróbuj wiarę w człowieka wydrzeć
tak jak żandarm czerwieni skrawek —
Nasz świat fronty nie dzielą nigdzie,
daj mi rękę, jak wspólną sprawę.

Zetrzyj krew. Ona milczy na ustach,
ale krzyczy na sztandarach wieców —
Trzeba wierzyć w naród, choćby ustrój
rodził morderców

RYSZARD MATUSZEWSKI

PROBLEM „PAŁECZKI"

Z ciężkim sercem zabieram się do omówienia ostatniej książki Adolfa Rudnickiego p.t. „Pałeczka czyli każdemu to, na czym mu mniej zależy." Mija rok od chwili, kiedy pisząc o drugim, powojennym tomie autora „Szekspira", o zbiorze opowiadań „Ucieczka z jasnej polany", mogłem zbiór ten określić z czystym sumieniem jako jedną z dwóch, obok „Mickiewicza" Jastruna, najciekawszych pozycji literackich pierwszego półrocza 1949. Dziś mógłbym ówczesny mój sąd rozszerzyć na cały rok 1949, drugie półrocze nie przyniosło bowiem rewelacji.

Z ciężkim sercem zabieram się do omówienia „Pałeczki", ponieważ nie mogę wyznaczyć jej w swoim sumieniu krytyka, tak jak „Szekspirowi" i „Ucieczce" wysokiego miejsca w hierarchii osiągnięć naszej powojennej prozy. Przeciwnie, muszę stwierdzić, iż nie jest ona spełnieniem tych nadziei, jakie z każdą nową książką Rudnickiego wiązał zawsze liczny krąg jego czytelników i wielbicieli jego wielkiego talentu. Muszę stwierdzić, iż jest ona niewątpliwym przejawem poważnych niebezpieczeństw grożących dalszej drodze pisarskiej Rudnickiego, niepokojącym dojściem do głosu nad wyraz oględnie (może zbyt oględnie) sygnalizowanych dotychczas przez krytykę czynników jego twórczości, które hamują jej rozwój, i w wypadku, gdyby miały w niej zapanować, mogłyby postawić pod poważnym znakiem zapytania jej dalszy udział w wielkim procesie tworzenia literatury socjalistycznego realizmu.

Pisząc rok temu na marginesie wydania „Ucieczki" o drodze pisarskiej Rudnickiego, scharakteryzowałem ją jako ścieranie się dwu nurtów. Jeden z nich, nurt realistyczny i humanistyczny, przywiódł autora już przed jedenastu laty, w „Józefowie" i „Koniu", z atmosfery dusznej bezwyjściowości i rozterki utworów przedwojennych w pobliże najistotniejszych spraw człowieka i jego walki. Nie było to jeszcze — jak wówczas podkreślałem — pełne i aktywne uczestnictwo pisarza w owej rewolucyjnej walce, raczej stosunek szlachetnie myślącego i czującego obserwatora, nie mniej była to droga, którą szli wówczas wszyscy najuczciwsi, droga odważnego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość, dążenie do ujawnienia jej najgłębszych, kluczowych konfliktów.

Okres okupacji i lata późniejsze przyniosły wielkie udoskonalenie środków pisarskich Rudnickiego. Jego spojrzenie na człowieka stało się tak wnikliwe, odwaga formułowania spostrzeżeń tak wielka i drapieżna, że mimo niewyjścia poza rodzaj pisarski stosunkowo mało komunikatywny, poza typ narracji na wpół osobistej, lirycznej niemal, Rudnicki wydawał się w takich powojennych opowiadaniach jak „Major Hubert z armii Andersa" czy „Wielki Stefan Konecki" — najdoskonalszym artystycznie kronikarzem przeżytej przez nas chwili dziejowej. Niejeden z nas chętnie powierzał mu swe nadzieje na powstanie nowej, prawdziwej i odważnej, realistycznej literatury.

W miarę jednak pojawiania się coraz to nowych opowiadań Rudnickiego kierunek rozwoju pisarza, rodzaj problematyki jego utworów, nie mógł nie wzbudzić — przy uważnym na nie spojrzeniu — pewnych obaw i wątpliwości. Pisałem rok temu o swoistym ideologicznym niebezpieczeństwie, jakie stanowiło w opowiadaniach Rudnickiego idealistyczne absolutyzowanie poruszanych przez niego zagadnień a niedostrzeganie ich „klasowej podszewki". Podkreślałem, że „idealistycznego" i do pewnego stopnia fatalistycznego podejścia do owych zagadnień Rudnicki do końca nie przezwyciężył, że „jego „Ginący Daniel" ginie w tragicznym poszukiwaniu bezklasowej sprawiedliwości w społeczeństwie, w którym najostrzej występują klasowe konflikty", że owo dążenie do sztucznej absolutyzacji pewnych spraw, zabija niekiedy realizm jego opowiadań np. w „Czystym nurcie".

Mimo to nie porzucałem, i nikt z nas, uważnych czytelników Rudnickiego, nie porzucał chyba nadziei, że realistyczny materiał obserwacyjny jest czymś co powinno przeważyć słabość filozoficznej nadbudowy utworów Rudnickiego. Buntując się wewnętrznie przeciwko akcentom pesymizmu, zamykającym utwory takie jak „Czysty nurt", „Ginący Daniel", „Szekspir", „Wniebowstąpienie", ufaliśmy, że przezwyciężyć je rzeczywistość nowej epoki, skoro tylko pisarz zwróci się ku niej, zlikwidowawszy swój trudny rachunek z przeszłością. Byliśmy autorowi wdzięczni, że swego najgłębiej pesymistycznego i w pesymiźmie swym oraz akcentach niewiary w człowieka najgłębiej ideologicznie fałszywego opowiadania „Scedzone wino życia", drukowanego w „Kuźnicy" jesienią 1948 roku, do książki swej nie włączył. Uważaliśmy je za dno kryzysu świetnego pisarza. Kryzysu, który skłonni byliśmy uważać za krótkotrwały. Przecież pół roku tylko dzieli okres powstania „Wina" od „Ucieczki z jasnej polany", utworu bezwzględnie najlepszego jaki ma w swym dorobku Rudnicki.

Okazało się, że kryzys pisarski Adolfa Rudnickiego trwa nadal. Przejawem jego jest bowiem niewątpliwie także „Pałeczka". Nie pomyłką, nie przypadkowym nieporozumieniem, ale konsekwencją rozwinięcia się tych czynników, które już przed tym stanowiły niebezpieczeństwo dla rozwoju twórczego pisarza. Ich rozrośnięciem się i krótkotrwałym — miejmy nadzieję — triumfem nad realistycznymi i humanistycznymi elementami jego twórczości.

Czym jest „Pałeczka"?

Jest to, podobnie jak wiele rzeczy Rudnickiego, utwór trudny do zaklasyfikowania, jeśli chodzi o rodzaj literacki: opowiadanie, w którym poważną rolę odgrywają monologi refleksyjno-liryczne, włożone w usta postaci, lecz właściwie pochodzące od autora. Problemem, który przewija się przez te wypowiedzi pisarza, jest przede wszystkim problem nieprzystosowania współczesnego artysty do życia w dzisiejszej rzeczywistości. Zagadnieniem, które zarysowuje wątła nić akcji opowiadania jest zagadnienie nieprzystosowania jego bohaterów do życia w ogóle, nawet do życia osobistego, do głębszych i stalszych uczuć.

Klęska poniesiona w tym wypadku przez pisarza przejawia się przy tym dwojako. Po pierwsze w postaci niesłusznej i fałszywej koncepcji myślowej utworu, będącej świadomym (trudno tu bowiem zakładać nieświadomość) pójściem po linii fałszywej tezy głoszonej przez jedną z postaci opowiadania, iż „artysta to największy temat współczesności". Po drugie, jako całkowite załamanie się, w zetknięciu się z materiałem pisarskim, tej właśnie koncepcji ukazania życiowej rozterki współczesnego artysty, obrazu szamotania się, jakie stanowi jego życie. To całkowite załamanie się następuje z tych samych powodów, z jakich odchodząca od realizmu schyłkowa literatura mieszczańska nie stanowi wcale — wbrew opinii jej obrońców — wiernego zwierciadła swojej epoki. Wynika z tego, że Rudnicki rezygnuje w „Pałeczce" z metod realizmu, a ukazać naprawdę ową rozterkę i bezpłodność pewnego typu współczesnego artysty, jego obcość w naszym nowym, współczesnym życiu i niezdolność do głębszych ludzkich uczuć, być wiernym zwierciadłem tych spraw i jednocześnie osądzić je i przezwyciężyć mógłby Rudnicki tylko jako pisarz realistyczny.

W czym przejawia się całkowite odejście Rudnickiego w „Pałeczce" od metod realizmu? Przede wszystkim w rezygnacji z dążenia do pełnej, realistycznej charakterystyki środowiska i postaci. O postaciach tych od początku do końca nie wiemy nic więcej, niż to, co autor wkłada w ich usta, to zaś jest w przeważającej swej części hamletyzowaniem w sprawach, w które autor nie zaangażował uprzednio naszej uwagi akcją opowiadania. W konsekwencji dwie główne postacie męskie — Gabriel i Krzysztof, oraz kobiety — Pałeczka, Paulina i Karolina, najzupełniej zlewają się ze sobą i nawet po parokrotnym odczytaniu utworu nie nabierają w naszych oczach ani odrobiny różniczkujących je cech indywidualnych.

Jaka jest geneza tej poważnej usterki artystycznej u znakomitego pisarza? Jest nią niewątpliwie świadome założenie, że realistyczna charakterystyka postaci i środowiska jest tu zbędna, że najistotniejszymi i najdosadniej charakteryzującymi momentami są właśnie takie wypowiedzi występujących postaci, jakie w „Pałeczce" znajdujemy, nastrój, który wywołują, nastrój niedopowiedzeń, igraszek słownych, histerii i dziwactw uczuciowych i myślowych zespołu ludzi rozkapryszonych i wewnętrznie pustych. Stwierdzając, iż rzecz dzieje się współcześnie, a nawet mnóstwem szczegółów wskazując na fakt, iż jest ona odbiciem rzeczywistych stosunków w jednym z większych literackich środowisk w kraju, autor „Pałeczki" stwarza niewątpliwie sytuację, w której mógłby z utworu swego uczynić rodzaj satyry na to środowisko, gdyby nie zupełne odcięcie tych właśnie zaczerpniętych z życia szczegółów od ich życiowych, rzeczywistych uzasadnień, od treści ideowych, klasowych, jakich wykładnikiem były naprawdę.

Błędem „Pałeczki" jest przedstawienie procesu rozkładu uczucia i woli w postaciach ludzi, mających wyobrażać artystów, tworzących dziś, we współczesnej Polsce — w kompletnej społecznej próżni, bez żadnego ideowego, politycznego, klasowego umiejscowienia tych postaci, bez koniecznego artystycznie komentarza, bez ich wyrazistego, ideowego zróżnicowania.

Jaka jest geneza tak błędnej metody artystycznej, tak fałszywie postawionej problematyki „Pałeczki"? Wspomniałem wyżej, iż za błąd uważam pójście autora po linii tezy jednej z jego postaci iż „artysta to największy temat współczesności", oparcie utworu na hamletowskich roztrząsaniach, iż artysta „przeżywa dramat, którego nikt nie napisze, za trudny, za wiotki, zbyt hermetyczny i nie bardzo zresztą kogo interesuje." Diagnoza Rudnickiego jest tu słuszna i prawdziwa. Należało wyciągnąć z niej konsekwencję i inaczej napisać „Pałeczkę."

„Z tysiąca przeżyć należy dzisiaj w sztuce wydobyć te, które pozwolą człowiekowi okrzepnąć, a nie te które go mogą rozbić; te które mogą mu pomóc a nie tylko zanotują. Żyjemy w czasach wielkich zrębów, nie mikroskopu, nie zabawnych czy tragicznych szczegółów. Tylko książki - czyny mają rację bytu. Tylko książki - czyny wesprze epoka. Inne urodzą się martwe. Nasze czasy nie dadzą książek, które będą t y l k o książkami."

Jest to także cytat z „Pałeczki". Wydaje się, iż mówi on o przezwyciężeniu bezideowego egoncentryzmu, który cechuje bohaterów tej książki. Niestety dalsze zdania dostarczają dowodu na coś wręcz przeciwnego. Nie chciałbym zatrzymywać się nad zdaniami takimi jak to, że „człowiek cierpi i cierpieć będzie zawsze(?), dlatego że jest człowiekiem", że „świat dzisiejszy nie wszystkie cierpienia obchodzą", że „nic się nie dokonuje bez łez", wypowiedzianymi zaraz potem przez tegoż bohatera. Nie chciałbym przeprowadzać ideologicznej analizy tych zdań noszących wszelkie cechy wypowiedzi odautorskiej, a w każdym razie krytycznie przez autora nie skomentowanych, relatywizujących sens wszystkich poprzednich, słusznych wypowiedzi.

Źródłem artystycznego kryzysu Rudnickiego są głęboko tkwiące i nieprzezwyciężone do końca elementy sceptycyzmu i agnostycyzmu, nieprzezwyciężona, idealistyczna postawa myślowa autora „Pałeczki". Jej oddziaływanie wskazuje niewątpliwie na to, jak błędne w stosunku do Rudnickiego były rachuby dotychczasowej krytyki, oparte na przekonaniu, że wymowa samej rzeczywistości uczyni zeń pisarza-realistę. Nadbudowa filozoficzna mogła być — jak pisałem w artykule o Rudnickim przed rokiem „u pisarza realisty rzeczą często zewnętrzną, nie zawsze świadomą, a niekiedy nawet przeczącą istotnej, wewnętrznej tendencji utworu (słynny przykład z Balzakiem)", ale mogła być sto lat temu, w epoce realizmu krytycznego.

W epoce realizmu socjalistycznego filozofia marksizmu jest orężem, bez której socjalistyczny pisarz nie może się obejść. Nie może zwłaszcza wtedy, jeżeli, jak to często bywa z pisarzami o mieszczańsko-inteligenckich kompleksach, na drodze jego rozwoju twórczego stoi nieprzezwyciężona, zakorzeniona w nim i rozbrajająca go filozofia wrogiej klasy społecznej.

W wypadkach tego typu jedyną drogą dla pisarza jest ściślejsze związanie się z jedynie dzisiaj twórczą ideologią rewolucyjną i praca nad jej pogłębieniem. Na tej drodze widzę perspektywy przyszłych artystycznych zwycięstw i sukcesów czołowego polskiego prozaika, Adolfa Rudnickiego.

Ryszard Matuszewski

ANTONI SŁONIMSKI

WARSZAWIANKA

Idziemy z fabryk i sztolni
Idziemy, jak szliśmy co rok.
Miarowo bije nasz krok,
Zwycięskim rytmem historii.

Idziemy z kopalń i hut.
Idziemy bo w marszu lepiej się śpiewa,
I sztandar się bujniej rozwiewa,
I pieśń dosięga do nieba,
Kiedy warszawski śpiewa ją Lud.

Szliśmy już tak przez ulice.
Świszczały czerkieskie klingi.
Biły w carską konnicę
Robociarskie browningi.

Bo pochód pierwszomajowy
Oznaczał walkę i krew.
Dziś w święto Republik Ludowych
Oznacza pokój i śpiew.

Gdy na Starówce przeciw czołgom
Chłopiec z butelką szedł benzyny,
Pod Stalingradem i nad Wołgą
Zegar historii bił godziny.

Jeszcze kałuże krwi nie skrzepły,
I popiół bose parzył stopy.
Z dalekich stepów, wicher ciepły
Szumiał drzewami Europy.

Nie jeden jeszcze wróg przed nami,
Nie jeden ból i trud i czyn.
Ale pół świata idzie z nami,
Pod czerwonymi sztandarami
Radzieckich braci, braci z Chin.

ANNA KAMIEŃSKA

„Ludzie i nieludzie" Józefy Witowskiej

„Ludzie i nieludzie" Józefy Witowskiej — oto jeszcze jedna po pamiętniku-powieści Lucjana Rudnickiego „Stare i nowe" książka autentyzmu społecznego, oczywiście nierównej skali pisarskiej i świadomości społecznej, ale powstała z tego samego tworzywa — autentycznego życia wyzyskiwanych w ustroju opartym na wyzysku, w ustroju kapitalistycznym. W powieści pisarzy tzw. proletariackich okresu XX-lecia międzywojennego życie to dochodziło niekiedy do głosu, opisywano los robotników, los bezrobotnych, los chłopów na wsi przeludnionej i posiadającej miliony zbędnych rąk do pracy. Ale te obrazy środowisk upośledzonych społecznie rzadko dochodziły do pełni realizmu rysując się odbiorcom w konwencjach naturalizmu, lub jak to krytyka określiła „małego realizmu" przedstawiającego zewnętrznie, powierzchniowo rzeczywistość wybranego środowiska. To też najgłębszy, najbardziej wstrząsający obraz społeczny ukazała w XX-leciu nie powieść lecz, jak stwierdzono, właśnie dzieło autentyzmu społecznego — zbiorowe dzieło pisane przez wieś polską — Pamiętniki Chłopów. Parafrazując zdanie Żeromskiego z przedmowy do książki F. Kurasia „Przez ciernie żywota" — można by stwierdzić jeszcze raz, że gdyby dżuma lub cholera zaczęła mówić o sobie roztoczyłaby podobne w grozie posępne opowieści o życiu, jak niewprawną ręką pisane pamiętniki chłopów opowiadające o losach wsi polskiej w końcu XIX i początku XX wieku.

Książka Witowskiej należy do tego ciągu książek pisanych przez samo życie, przez życie owych zbędnych rąk do pracy, od najwcześniejszego dzieciństwa zbędnych, rąk najemnej pracownicy, służącej u bogatych gospodarzy na wsi, we dworze, u fabrykantów i przemysłowców, w domach mieszczańskich.

„Smutne w życiu doświadczenia i chęć podzielenia się z drugimi losem robotnika, pchnęły mnie do napisania tych wspomnień" — rozpoczyna opowiadanie Józefa Witowska. Ma ona prawo nazywać się robotnikiem. Pochodzi z małego miasteczka opodal Kalisza. Miasteczko wszystkimi węzłami — i rodzinnymi i handlowymi zakorzenione jest we wsiach okolicznych. Z drugiej strony jest uprzemysłowione przez przemysł niemiecki żyjący przede wszystkim z najtańszej i najbardziej podległej wyzyskowi prymitywnej siły roboczej, z chałupnictwa. „Dzieci od najmłodszych lat siedziały lub stały przy kółkach czy kołowrotkach — starsze nad trajbowaniem, młodsze nad szpulowaniem" — opisuje Witowska. Los chałupnika przemysłowego był najcięższy z możliwych, skoro młoda dziewczyna woli służbę, tułaczkę po obcych domach niż nieuchronną fizyczną i materialną ruinę w funkcji robotnika chałupniczego. W rodzinie proletariackiej wszyscy od 3 lat życia pracują. Dorabia się praniem, wystawaniem na ulicy z koszykiem bułek na sprzedaż, chodzeniem z cukierkami po jarmarkach i odpustach. Dzieci — śladem ojców, którzy wyszli kiedyś ze wsi jako „zbędne ręce" — wracają tam, aby pasać gęsi lub krowę u bogatszych gospodarzy, jakimi są również bardzo często koloniści niemieccy. Problem narodowościowy całkowicie pokrywa się tu z klasowym. Niemcy są na tym terenie wyzyskiwaczami i jako fabrykanci i jako koloniści rolni. Ten aspekt sprawy właśnie nie dość podkreślała anty-kolonizacyjna, anty-niemiecka literatura pozytywizmu.

Dzieciństwo dziecka proletariackiego opisane przez Witowską w paru oddzielnych obrazkach jest może najbardziej wzruszającą częścią jej książki. Nasuwa się tu jeszcze jedno odniesienie do pozytywizmu, którego nowelistyka często czyniła bohaterem dziecko chłopskie lub robotnicze. Wynikało to oczywiście z postawy programowego społecznego humanitaryzmu, który podawał do współczucia obraz życia najsłabszych, najbardziej wymagających społecznej opieki, najbardziej bezbronnych wobec zimnej machiny społecznego ustroju — wobec kapitalizmu w fazie wzrostu.

Witowska ze wstrząsającą prawdą relacji dziecka oddaje ten chłód społeczny, który wdarł się do rodzin proletariackich i lumpenproletariackich, rozkładając je, czyniąc je niemal obojętnymi, a w każdym razie surowymi i bezlitosnymi wobec członków rodziny, wobec dzieci — pozostawionych sobie, zmuszonych do przedwczesnej pracy zarobkowej. Cóż, matka małej Witowskiej czasem i pożałuje dziecka, jedzonego na służbie przez wszy, ale po krótkim czasie odprowadza je znowu za rączkę do cięższej jeszcze służby, gdzie krowa będzie je włóczyć na powrozie po ścierniach. Przyjdzie do szpitala do chorego dziecka i pokiwa nad nim głową, choć nawet nie usiądzie; ale innym razem zbije małą bez litości, gdy ta zgubi ciężko praniem zarobiony grosz — motywując swą surowość logicznym: „Co teraz będą żreć?"...

To skostnienie i kruszenie się rodziny proletariackiej pod wpływem nędzy i kryzysu relacja Witowskiej odsłania wyraziście.

Przedwczesna śmierć ojca zniszczonego nadmierną pracą i borykaniem się, dzieci rozproszone po służbach, wreszcie wejście do rodziny „ojczyma". Ojczym ostatecznie likwiduje rodzinę znęcając się nad dziećmi i dochodząc do utrzymywania się z zarobków dziewcząt publicznych — sublokatorek. Stara matka kończy w przytułku. Te tragiczne dzieje rodziny toczą się oczywiście łamiąc serca dzieci, zaprawiając je od początku poczuciem krzywdy lub bolesną apatią, jak w wypadku najmłodszego w rodzinie, który karmiony tylko wodą z sacharyną nie rósł i nie chodził do 3 lat życia. Do wspomnień dzieciństwa wraca Witowska raz po raz. Tu jakgdyby bije źródło jej klasowego doświadczenia, źródło poczucia krzywdy ustrojowej.

W służbie wiejskiej dzieci nie użyły słodkiego chleba. Nawet u bogaczy pracujących aby dokupywać morgi — ludzi jedzą wszy a warunki życiowe są prymitywne. Wszystko jest nieważne, wszystko odkłada się do zimy, byle tylko obrobić — najlepiej rodziną — nadmiar ziemi i móc dokupić.

Stopniowo krąg środowiskowych doświadczeń małej robotnicy najemnej rozszerza się. Poznaje rodzinę fabrykanta, dom dziedziców, przenosi się do większego miasta — Kalisza, służy w domach mieszczańskich żydowskich i polskich, poznaje dom księży, wreszcie dostaje się do Warszawy do domu wiceministra sanacyjnego, adwokata, baronowej itd. Z młodzieńczą ciekawością świata rzuca się z miejsca na miejsce, z rodzinnej mieściny do Kalisza, z Kalisza do Warszawy, w dziecinnym upadku ducha dostaje się do zakonnic, by powrócić stamtąd z rozczarowaniem.

Doświadczenia Witowskiej prowadzą ją poprzez górną, uprzywilejowaną warstwę społeczeństwa, tę, która korzysta z najemnej pracownicy — pokojówki, lub kucharki. Prowadzą nie po schodach wyłożonych pluszem i nie przez drzwi z paradną tabliczką, ale schodami kuchennymi, od pomyj, od brudów, od wnętrza spraw domowych.

W romansie mieszczańskim dużą niekiedy rolę odgrywają lokaj, pokojówka, służąca. Ale świat powieści odsłania nam się poprzez perypetie psychiczne państwa w salonie, sypialni, buduarze. Gdyby służący sami przemówili, opowiedzieliby zapewne więcej o bohaterach romansu, więcej i pełniej.

Doświadczenia Witowskiej to ciąg rozczarowań i ciąg uświadamiania sobie faktu, że w tym górnym świecie wszystko ma swoją maskę i służy do maskowania albo wyzysku i przemocy albo kompletnego upadku i ruiny. Najboleśniej rani wrażliwość Witowskiej — zakłamanie przejawiające się w wielu formach, rozdźwięk między estetycznym pozorem a potworną prawdą moralną, a przede wszystkim kłamliwe religianctwo pokrywające skąpstwo, chciwość, pogardę człowieka. Najwięcej bodaj podziwu budzi w niej maska nazwana pobożnością. Dziewczyna dziwi się z początku, że ludzie pobożni zdolni są do wyzysku, sknerstwa, oschłości, dziwi się, że znajduje ludzi w środowisku obrzuconym wzgardą przez opinię drobnomieszczańską — w środowisku żydowskim. To odkrywanie na każdym kroku obłudy — jest źródłem pewnego anty-klerykalizmu Witowskiej, który jednak płynie tylko z prostoty i naiwności wiary, a nie z jakiegoś obrazoburstwa.

Odkłamanie życia i odkłamanie ludzi jest przewodnią treścią doświadczeń Witowskiej. Trafnie uchwyciła ona w postaci baronowej i jej córeczki aspirującej do małżeństwa — maskę wygórowanych ambicji społecznych okrywającą zupełną pustkę, upadek społecznego znaczenia, śmieszne — przy tak wygórowanych ambicjach („Ja — baronowa!") — ubóstwo materialne.

Zakłamanie ustroju społecznego odczytuje Witowska np. w fakcie, że „pani wiceministrowa należała do różnych instytucji dobroczynnych, lecz ja miałam u nich prawie głód w domu". Zakłamanie to widzi w istnieniu pośrednictwa pracy, które pracy dla bezrobotnych nie ma, w istnieniu domu noclegowego, w którego bramie kobiety popełniają samobójstwo z braku paru groszy na opłacenie tegoż noclegu, w istnieniu na dworcu w Warszawie punktu opieki nad dziewczętami, który wyrzuca dziewczęta na bruk: „Wakacje Warszawskie" — ten obrazek Witowskiej jest surową choć wyrażoną naiwnie, przeżyciowo — krytyką ustroju kapitalistycznego, ustroju wydającego człowieka pracy na poniewierkę, ustroju zbędnych rąk roboczych, nielitosnego dla zbędnych.

....Myślałam — pisze Witowska — że już nie przetrzymam nędzy w tej kochanej Warszawie. Upadałam coraz więcej na siłach. Nogi mi odmawiały posłuszeństwa. Buciki się rozlatywały. Robiłam się już obojętna na świat, nie miałam siły nachylać się po żaden ogryzek. Myślałam, czy by nie iść pieszo w swoje strony, ale czy siły mi pozwolą? Kiedy doszłam do końca Wolskiej, nie miałam siły iść dalej"... Te wędrówki sezonowe były zresztą powszechne. masowe. Wieś zwłaszcza wyrzucała całe fale „zbędnych" na zarobek. „Jeszcze gorsza sytuacja — pisze Witowska — była po wykopach kartofli. Wtedy to dziewczęta skończywszy robotę w polu, ciągnęły do Warszawy. Tu rozpacz, która silniejsza, przebieglejsza dostawała jakąś pracę. Inne męczyły się, traciły co miały, lub szły głodne pieszo do domu".

Nonsensowność ustroju społecznego od strony obyczajowej maluje Witowska opisując domy mieszczaństwa, klasy panującej kapitalizmu, rozkład mieszczańskiej rodziny czy tej jeszcze drapieżnej, usiłującej piąć się w górę niegodziwymi sposobami jak np. „adwokat", czy już tej zubożałej, utrzymującej się z dużego mieszkania odnajmowanego sublokatorom lub oddawanego uczniom na stancję — najłatwiejszy zresztą, najbardziej podobny do stałej renty — zarobek. Cechy które służąca najdotkliwiej odczuła na własnej skórze — skąpstwo, sknerstwo gospodarzy — to właśnie cechy właściwe zarówno tworzącej się burżuazji kapitalistycznej jak i bankrutującej, tracącej grunt pod nogami.

Na tym demaskatorstwie społecznym polega postępowa i pozytywna wartość tego życiorysu skreślonego nienawykłą do pióra ręką kobiety - robotnicy.

Józefa Witowska, jak sama opisuje, nie ukończyła i nie zaczęła nigdy żadnej szkoły. Uczyła się pisać w ten sposób, że jako dziecko jeszcze przepisywała adresy ze starych kopert znalezionych na śmietniku. W starszym już wieku (ur. w r. 1899) schorowana i przemęczona życiem pełnym ciężkiej pracy zaczęła Witowska spisywać swoje wspomnienia w formie oderwanych fragmentów, obrazków — jak ktoś opowia-

dający swobodnie, bez rygoru, co pamięć przyniesie. Ale wokół tych faktów wydzielonych zazwyczaj przez okres nowej służby: u „adwokata", „w browarze", „w księżnym domu" obudowuje się takie bogactwo faktów, postaci i przeżyć osobistych, że stają się one osobnymi prawie opowieściami. Osobowość bohaterki jest ważna o tyle, że doświadcza ona faktów społecznych na własnej skórze, ale one to stanowią zasadniczą kanwę opowieści, tworząc obrazy społeczne coraz nowych środowisk, wprowadzając coraz nowe postacie zarysowane ogólnie ale dobitnie i może najbardziej trafnie — przez stosunek do najemnego pracownika, do człowieka pracy, do służącej.

Bolesne doświadczenia dzieciństwa i młodości Witowskiej rysują w jej wspomnieniach przez antytezę pozytywną obraz moralności nowej, proletariackiej i powiedzielibyśmy od siebie — socjalistycznej, moralności — przejawiającej się przede wszystkim w szacunku dla człowieka i dla jego pracy. Wspomnieniowe opowiadania Witowskiej cechuje podobnie jak większość pamiętników chłopskich — szlachetna wstrzemięźliwość uczuciowa. Osoba autorki, mimo że obecna jako podmiot — nie wysuwa się na plan pierwszy dając więcej miejsca obrazom środowisk. Mimo, że opisywane doświadczenia życiowe są „smutne" — jak sama określa — gorzkie i bolesne, że są dla czytelnika nawet wstrząsające — Witowska nie przybiera żadnej cierpiętniczej pozy, nie kokietuje „smutkiem", jak to jest np. charakterystyczne dla pamiętników młodzieży inteligencko-mieszczańskiej.

Oto najogólniejsze cechy pisarstwa Witowskiej, które obok poprawnej na ogół a niekiedy dosadnej i często wzruszającej prostoty stylu kwalifikują je do przekazania ogółowi czytelniczemu, a zwłaszcza dojrzalszej młodzieży — jako lekturę posiadającą wiele wartości dydaktyczno-wychowawczych.

Dla pisarzy wydane wspomnienia Witowskiej będą miały osobne znaczenie.

Niejednokrotnie np. w związku z książką Lucjana Rudnickiego „Stare i nowe", w związku z publikacją „Pamiętników robotników z czasów okupacji" a także w dyskusjach o literaturze podkreślano ważne dla naszej epoki i jej literatury znaczenie rodzaju pamiętnikarskiego. Okresy przełomów, okresy granicy „starego i nowego" w których „nowe" wchodzi i oczekuje nowego wyrażającego je bohatera, ale bohatera wyrastającego na tle przeszłości, w walce ze „starym" — to okresy doceniające szczególnie pisarstwo dokumentarne, pisarstwo autentyzmu społecznego. Zwłaszcza jednak wobec współczesnego kryzysu powieści i wobec wymogów realizmu w literaturze pamiętnikarstwo ma cenę surowca, materiału dla stylu powieści realistycznej. Coraz mniej atrakcyjna, coraz bardziej na tle rzeczywistych faktów blada fikcja powieściowa wynikająca z konwencji mieszczańskiego bohatera każe czytelnikowi współczesnemu a zwłaszcza pisarzowi sięgnąć ze szczególnym zainteresowaniem i smakiem do pisarstwa faktów społecznych, do pisarstwa reallów, do pamiętników, w których wiedza o rzeczywistości — nawet nie zawsze równająca się świadomości pamiętnikarza — jest wiedzą najistotniejszą i wzbudzającą najwięcej zaufania, wiedzą nie o samym nawet życiu jak w powieści mieszczańskiej, ale wiedzą wyrastającą z walki o nowe życie.

Anna Kamieńska

Książki dla dzieci i młodzieży

ŻITKOW B.
CO WIDZIAŁEM
(5 – 7 lat)
Str. 215 zł 380

ŻITKOW B.
OPOWIADANIA PRAWDZIWE
Str. 121 zł 160

ILJIN M.
OPOWIADANIA O PRZEDMIOTACH
(12 – 16 lat)
Str. 422 zł 400

GAŁCZYŃSKI I. K.
ELEKTRYCZNE SCHODY
Str. 16 zł 150

OD REDAKCJI

Redakcja tyg. „Nowa Kultura" wyjaśnia, że w nowym spisie Abonentów Telefonicznych m. Warszawy zamieszczono omyłkowo nieaktualny adres i telefon pisma pod nazwą „Nowa Kultura" w wykazie telefonów w Robotniczej Spółdzielni Wydawniczej „Prasa".

Właściwy adres redakcji „Nowej Kultury" (Wiejska 16, IV piętro) telefony redakcji (491-80 do 90 — centrala telefoniczna Spółdzielni Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik" wewn. 95 podane są na ostatniej stronie każdego numeru naszego pisma oraz figurują w Spisie Abonentów m. Warszawy wród telefonów Spółdz. Wyd.-Ośw. „Czytelnik" jako telefony dawnej redakcji „Kuźnicy".

JÓZEFA WITOWSKA

LUDZIE I NIELUDZIE*)

Smutne w życiu doświadczenia i chęć podzielenia się z drugimi losem robotnika pchnęły mnie do napisania tych wspomnień.

Moje rodzinne miasteczko zamieszkiwali przeważnie tkacze i robotnicy. Rzeźnicy i piekarze, ci liczyli się do bogatych. Żony zaś szewców jarmarcznych — panie majstrowe — te już gardziły tkaczami i powtarzały:

— Na kawę, na pyrki, na cukier nic! — naśladując tym chodzące czółenko w krośnie.

Tkacz był krzywdzony przez majstrów — przeważnie Niemców. Dzieci od najmłodszych lat siedziały lub stały przy kółkach czy kołowrotkach — starsze nad „trajbowaniem", młodsze nad szpulowaniem. Okna były zastawione krosnami, zaduch farb i „ślichty" przepełniał mieszkanie.

Odżywianie tkackich rodzin składało się przeważnie z czarnej gorzkiej kawy i kartofli zamiast chleba. Mleko kupowali tylko odciągane i to nie codziennie. Za to majstrowie mieli brzuchy do góry i rodziny wysyłali do zagranicznych wód. A dzieci chałupnika zabierała gruźlica.

Nie lepiej się działo we wsi, skąd mój ojciec był rodem, jako syn wdowy na półtorej mordze ziemi z pięciorgiem dzieci. Starsze chodziły na pańskie lub do Niemców kolonistów. Robić musieli od wschodu słońca aż do zachodu. W lecie żywili się prawie lebiodą i pokrzywami. Dzieci miały brzuszki zielone jak kaczęta. Ale tej lebiody Niemcy darmo nie dali — trzeba było pół dnia odrobić, nie dość że im oczyszczono pole z chwastu.

Ojcu mojemu sprzykrzyło się służyć na wsi, toteż przeniósł się do miasta, oddalonego czternaście kilometrów. I tu nie lepiej miał, pracując także u bogatych Niemców. Ja również pracowałam, odkąd pamiętam. Dzieciństwa nie zaznałam uśmiechniętego. Moją zabawą było „kółko" do „trajbowania". Jako małe dziecko już musiałam zarabiać. Nie było wyrozumienia nawet u rodziców, skoro mnie, dziecko pięcioletnie, dali na służbę na wieś w ojca strony do tego samego Niemca, u którego ojciec miał pierwszą służbę. Czternaście kilometrów dreptałam wówczas po śniegu z babcią. Wieczorem zaszłyśmy. Płakałam, gdy babcia wracała do domu. Na mnie nawet nie spojrzała. Liczyłam wtedy godziny, na ile jestem oddalona od domu. Po paru dniach tęsknota przemogła, postanowiłam uciec.

Droga prowadziła do babci przez las, śnieg zawiał wszystko — nic też dziwnego, że w lasku zabłądziłam. Na szczęście ujrzałam światełko, zaszłam zziębnięta do jakiejś chatki. Wielkie zdziwienie okazała kobieta widząc obcą dziewczynkę w progu. Gdy się ogrzałam, zaprowadziła mnie do babki. Babka była niechętna mej ucieczce, toteż z gniewem odprowadziła mnie do domu. Mama na mój widok powiedziała:

— No z niej to służbista, jak z koziego rogu trąbka.

Później ojciec robił w browarze. Właściciel browaru był jednocześnie dziedzicem. Bił robotnika za lada przewinienie. Chodził stale z psem i kijem, o czwartej budził służbę do roboty. Bali się go wszyscy. Każdy robotnik musiał go całować w rękę — nie tylko mężczyźni, ale i kobiety, niosące mężom jedzenie. Gdy która udała, że tej wyciągniętej łapy nie widzi, wtedy podszedł, walnął kijem przez plecy i ryknął:

— Co, mordę ci zapieczętowano, oślepłaś?...

Unikały go kobiety, ale on stał umyślnie w przejściu, by go żadna nie minęła. Całowała go moja matka, całowałam go też ja, jako dziecko. Zrobił łaskę, że mnie raz łapą, którą bił robotników, pogłaskał po głowie. Dziedziczka też biła służbę, w złości szarpała za włosy i tłukła o drzwi lub ścianę. Pewnego razu mój ojciec przyprowadził taką zbitą i skrwawioną pokojówkę, która u nas nocowała. Pamiętam, że mówili: — Tam psa szkoda dobrego.

Dziedzic pobił także mojego ojca i wymagał, by go przeprosił. Wyciągając rękę w stronę ojca krzyczał: — Przeproś, i do roboty! — Ale ojciec był na tyle ambitny, że nie przeprosił, wolał zostać bez roboty. Było nam wtedy ciężko. Matka ojcu wymyślała i namawiała go, by szedł dziedzica przeprosić, sam dziedzic przysyłał. Ojciec jednak nie poszedł, choć mu nie wypłacono należności.

Ojciec był wtedy bez pracy, w domu bieda, dzieci małe. Najmłodsze mama poiła tylko wodą z sacharyną. Nic dziwnego, że dziecko zamiast rosnąć schło i do trzech lat nie chodziło. Sam ojciec był też wątły, ciężko robić nie mógł, więc oberwał się przy budowie kościoła i po długiej chorobie umarł na gruźlicę. Matka została wdową z trojgiem dzieci, a czwarte było w drodze. Wkrótce po śmierci ojca i matka zachorowała. Coś dźwignęła i nastąpił poród przedwczesny, dostała więc krwotoku. My, dzieci małe, nie wiedzieliśmy co robić. Dopiero kiedy matka straciła przytomność, wezwaliśmy sąsiadki Żydówki. Te natychmiast sprowadziły lekarza ,który odebrał płód i doprowadził wszystko do porządku.

Długo potem mama leżała. Wtedy ciężko było żyć. Na szczęście umarł dozorca. Wówczas ja wzięłam z radością dozorstwo. Zamiatanie szło mi nieźle, gorzej było odmiatać śnieg na ulicy. Odmiatałam często mając przymarzniętą świeczkę u nosa, ale najgorzej było odrąbywać rynsztok. Siekiera ciężka, ręce mi popękały. Miałam siedem lat. Przyszli mi w pomoc sąsiedzi, litując się nad dzieckiem, odrąbali głęboko, by na dłużej starczyło.

*) Początkowy fragment książki, która ukaże się nakładem Państwowego Instytutu Wydawniczego.

Był to jednak mały zarobek. Nosiłam więc lokatorom wodę po pół wiadra. Musiałam parę razy obracać, nim nanosiłam całą stągiew. Zimą paliłam sąsiadom w piecach. Dostałam za to dla chorej mamy placka, cukru, soku, kompotu, ciastek. Pod koniec zimy mama mogła już robić, a nawet zaczęła mnie uczyć z „lamentarza". Pamiętam, było w nim takie przykazanie:

Różdżką Duch święty dziateczki bić [radzi,
różdżką bynajmniej zdrowiu nie [zawadzi.
Różdżka popędza rozum do głowy,
uczy paciorka, a broni złej mowy...

Ile się zmieniło od tamtych moich dziecinnych czasów, choć przecież to niespełna czterdzieści lat. Gdy dzisiaj widzę, jak społeczeństwo dba o dzieci, ogarnia mnie rzewność i żal. Czym być bym mogła, wychowana normalnie, kto mi wróci zdrowie, utracone w najlepszym wieku?

Ale wróćmy do wspomnień.

ROZRUCHY

Pamiętam, kiedy jeszcze żył ojciec, przyjechała siostra ojca z Łodzi i przywiozła coś bardzo ciężkiego. Ojciec wyniósł to na strych. Później przychodzili różni znajomi ojca i potrochu wynosili. Były to różne gazetki, broszury, piosenki. Tego nie wolno było rozpowszechniać, za to była kara. Wieczorem często przychodzili do nas sąsiedzi, czytali, śpiewali te piosenki. Śpiewałam z nimi:

Na barykady ludu roboczy!

Najwięcej mi się podobało: — Hej bracia sokoły! — Wtedy chciałabym być tym sokołem i latać daleko w świat i widzieć, co się na ziemi dzieje, jak to opowiadali starsi. Musiało być źle robotnikom. Kiedyś ojciec powiedział do swojej siostry:

— Masz odwagę, Teofilko, tak śmiało tyle gazet przewozić?

— Czy mam odwagę? Ty, bracie, nie wiesz, ilu ludzi cierpi w Łodzi głód i poniewierkę.

Ojciec wiedział, bo i u nas było to samo. Kawę piliśmy zawsze czarną i gorzką, a herbatę z sacharyną. Umarła siostra trzyletnia, ojciec nie robił, nie było jej za co pochować. Ksiądz i organista kazali sobie zapłacić. Nie tylko u nas tak było — prawie w całym miasteczku, składającym się przeważnie z webrów. Ja jeszcze nie rozumiałam tego wszystkiego, choć po swojemu służyłam sprawie. Często mnie ubrali w piosenki lub jakie odezwy i tak z tym chodziłam i spałam za koszulą. Była czasem rewizja, ale ja nie wiedziałam, co noszę, więc chodziłam bez trosk nawet między żandarmami.

Raz późno wieczorem słychać syrenę. Ojciec już spał, byliśmy przekonani, że to pożar. Bardzo bałam się wtedy ognia. Ojciec wyszedł na ulicę, wrócił i powiada:

— Gdzieś daleko musi się palić, nie widać łuny — i poszedł spać. Dopiero rano dowiedzieliśmy się, co to było. Młodzież szkolna zaczęła śpiewać zakazane piosenki, zgromadził się tłum, ruszyło wojsko i zaczęło strzelać do tłumu. Dużo ludzi było zabitych i rannych. Syn naszego gospodarza umarł z upływu krwi — młody uczeń. Było to w okresie Bożego Narodzenia. Pogrzeb odbył się skromnie. Prócz rodziny nikt więcej iść nie mógł, zaraz żandarmi strzelali. Kiedy indziej znowu zabrali ludzi do więzienia. Księdza zabrali , gdyż znaleźli u niego ulotki i polskiego orła. Po nabożeństwie majowym proboszcz intonował „Anioł Pański", a druga grupa śpiewała osobno — Boże Ojcze, my Twe dzieci!

Ksiądz prałat tego drugiego nie pozwalał śpiewać! Ja byłam wtedy taka mała dziewczynka, poleciałam do śpiewających i chciałam się pochwalić, że i ja to umiem. Zaczęłam z nimi śpiewać. Ksiądz chwycił kropidło i począł święcić, by śpiewających rozegnać. Umoczył kropidło machnął mi prosto w usta i oczy:

— I ty smarkata też tak się drzesz? — wykrzyknął oburzony.

Mieliśmy wtedy radość, że nas ksiądz nawet święconą wodą nie odstraszył i śpiewaliśmy dalej, coraz potężniej, aż dygotał kościół i ksiądz.

Pewnego razu jakiś „szpicel" wydał moją ciotkę, gdy przywiozła gazety. Na szczęście nic nie znaleźli, a ciocia jakoś uciekła i pieszo poszła do Łodzi. Niedługo potem mój ojciec umarł. Rewizje nawet po śmierci ojca nie ustawały, także w sąsiednim domu. Mieszkał tam Żyd, pan Fuks. Ten dowiedział się od swojej służącej, że ja mam przy sobie różne pisma. Zawołał mnie do siebie i on również mi dawał jakieś pisane bloczki, a nawet pieniądze, na przechowanie. Chodziłam wtedy na spacer z jego córeczką, obładowana pismami jak kasa... Ci państwo wkrótce wyprowadzili się do Kalisza. U nas także pomału ruch ustał. A szkoda — żałowałam. Lubiłam te gorące czasy, pełne nadziei, ognia, pieśni.

PO DYNGUSIE

Kiedy byłam mała, chciałam zawsze coś zarobić i przynieść do domu. Miałam wówczas koleżankę, też biedną dziewczynkę — ta chodziła co rok po dyngusie. Zaczęła od krzesnych, a kończyła na obcych. Przynosiła zawsze cały koszyk smakołyków.

Parę tygodni przed świętami namawiała mnie, bym z nią się wybrała. Nie mogłam się doczekać tej Wielkanocy, bym i ja mogła przynieść taki kosz. To będzie dopiero radość, jak zacznę wykładać — co jedno jajko to ładniejsze, nie mówiąc już o kiełbasie i szynce, której mama, nie mogła kupić.

Wielkanoc tego roku przypadała w kwietniu, było już dobrze ciepło, słonecznie. Nic mamie nie mówiłam o swoich zamiarach, bo by mi nie kazała iść, a ja tyle tygodni marzyłam o tym.

W dyngus rano mama mnie ubrała w czystą różową sukienkę, w biały batystowy fartuszek z białą fryzką i poszłam sobie na podwórko. Czekam kiedy Józia przyjdzie.

Józia wychodzi z koszykiem i pyta:

— Gdzie masz koszyk?

— Ja nie mam koszyka.

— A w co będziesz kładła placek, albo jajka?

Serce mi zabiło na wyraz jajka. Ja będę mieć dziś jajka ładnie malowane. To będzie radość!

— Józia, ja będę w twój koszyk zbierała...

— No dobrze, idziemy. A umiesz śpiewać?

— Nie uczyłam się, a ty umiesz?

— Ja umiem! — odparła z dumą Józia.

— No więc zaśpiewaj — nauczę się od ciebie. Będziemy razem śpiewały.

Józia przymrużyła oczy i zaśpiewała:

Przyszliśmy tu po dyngusie,
zaśpiewamy o Jezusie.
Jezus, Józef i Maryja,
chodzi cała kompanija...
kura jajka nie zniesła,
pani dyngus wyniesła.
Powiedziała nam tu wasza kurka,
że ją boli od jaj skórka,
powiedziała nam tu wasza świnka,
żeście jej zabili synka,
a nie synka, to córeczkę —
dajcie nam też choć schydeczkę.

Józia piszczała coraz więcej i cieszyła się, jak to obie będziemy podziwiane za nasz śpiew.

— Od kogo zaczniemy chodzić? — spytała wreszcie.

— Bo ja wiem. Chodźmy na koniec ulicy. Będzie najlepiej.

Kiedyśmy poszły do ostatniego domu — już w sieni — wstydziłam się iść.

— Idź ty sama, ja poczekam. Tam znają moją babcię.

— Pójdę, ale się z tobą nie podzielę — odrzekła Józia. Trudno, żal mi jednak tego, że ona dostanie, a ja nie.

— No to chodźmy w drugi dom. Tam wejdę.

W drugim było to samo. Przy samych drzwiach zrezygnowałam.

W ten sposób obeszłyśmy pół ulicy i nigdzie nie weszłyśmy, bo jej nie puściłam, a sama się wstydziłam. Nie wiedziałam, że tak ciężko chodzić po dyngusie, a tak się cieszyłam, tyle tygodni układałam plany, co przyniosę i jaka będzie w domu radość.

Nareszcie wybrałam sobie odpowiedni dom starszych państwa, dość bogatych. Mieszkali na parterze we własnym zabudowaniu. Weszłyśmy obie razem, powiedziałyśmy:

— Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus!

I zaczynamy śpiewać:

Przyszłyśmy tu po dyngusie...

Wyszła pani z pokoju i powiada:

— Po dyngusie chodzicie? — i zawołała z pokoju męża: — Stary, te dziewczynki chodzą po dyngusie.

— To im daj dyngus — odparł nie wychodząc z pokoju.

Nam już serca kołatały, co też dostaniemy. A tu masz. Pani wzięła kwartę, nabrała wody i polała nas.

— Macie dyngus — rzekła.

— Chi, chi, chi! — zapiszczałyśmy obie i na podwórko! Tutaj oglądamy siebie. — O zgrozo. Mój biały fartuszek polany i fryzka karbowana. Co mama teraz na to powie?

— Wiesz, Józia, ja już nigdzie nie pójdę z tobą — zaczęłam płakać. Tyle tygodni liczyłam na ten dyngus, a tutaj masz — dyngus mokry...

Już nie poszłam z Józią do jej krzesnej, bo po co? Ona tam dostanie, ja nie byłam jej chrześniaczką. Wróciłam do domu zasmucona. Nie weszłam jednak do mieszkania, dopóki się na słońcu nie obsuszyłam. Ale i tak mama na mnie krzyczała, że łażę po ulicy, by mnie chłopaki oblewały wodą.

Koło południa nadeszła Józia, obładowana darami. Chodziła jednak po obcych... Wyjmowała z koszyka tyle różnych rzeczy. I szynkę i kiełbasę, placek, babkę. A jajka jakie były ładne, różnie malowane.

— Mogłaś też chodzić, to byś też miała. Myślisz, że ci moja mama da? Figę z makiem. Ja chodziłam i śpiewałam. Każdy mi dał jajko. Widzisz, ile mam. Chciałabyś brać darmo i stać za drzwiami.

Wyszłam z płaczem. W oczach stały mi nie tylko łzy, ale ta stracona chwila radości w domu, którą bym przeżywała teraz — twarz matki, brata, gdyby nie ten mój głupi wstyd i żal fartuszka.

A jednak chciałabym, żeby niczyje dzieci nie chodziły więcej po dyngusie. Bo to jednak jest żeber uświęcony.

PIERWSZA SŁUŻBA

Pierwsza moja służba była w Kole. Jechałam z rana resorką prosto pod wschód słońca — o, jak mi było żal opuszczać dom. Cóż jednak zrobić? Mama zgodziła mnie do córki gospodarza. Miało być dobrze, wesoło, naprzeciw teatru. Ciekawa byłam, co to jest teatr. Gospodyni opowiadała, jak piękne jest to miasto, zbudowane na wyspie. — Co to jest ta wyspa? Ciekawość mnie brała poznać to nieznane.

Im bliżej Koła, tym większa tęsknota za domem. Nareszcie zajechaliśmy. Ja spłakana, drogi nie widzę. Na szczęście pani wyszła po mnie. Była bardzo ładna i wysoka, blondynka, nie podobna do żydówki. Za to mąż był zwykły żyd z brodą i pejsami. Posiadali sklepik z manufakturą, dzieci troje — dwie dziewczynki i chłopca. Dziewczynki mnie obstąpiły i pytają:

— Czy ty też chodzisz do szkoły? Bo my już czytamy — i zaczęły mi czytać po żydowsku. Nic z tego zrozumieć nie mogłam. Wszyscy byli na ogół dobrzy, ale kuchenka ciemna, odgrodzona od sklepu. Roiło się w niej od karaluchów, które mnie w nocy gryzły, bo spałam wprost na sienniku położonym na ziemi. Nie umiałam się jeszcze dobrze wyczesać, umyć, to też zawsze chodziłam brudna.

Tęskniłam za domem. Gdy dostałam ciastko lub cukierek, to nie jadłam, tylko składałam dla brata i siostry, by zjeść razem. Lecz niestety, do mej paczki dostały się robaki, które obgryzły moje ciastka. Płakałam w kąciku, co ja zawiczę do domu. Gdy wyszłam na podwórko, gdzie bawiły się polskie dzieci i podeszłam do nich, by wziąć udział w zabawie — miałam wtedy ósmy rok — to matki wołały z okien:

— Odegnać tę Żydówę!

Kiedyindziej znowu: — Po co ty służysz u Żydów? Wstyd... — Nie dość, że tęskniłam za domem, jeszcze mi życie obrzydzali. Pomału zalęgło mi się robactwo, bieliznę zmieniałam nieregularnie. Pani o to nie troszczyła się zbytnio. Sama, jak widziałam, przeglądała dzieciom koszulki, gdy kładła je spać. Naczynia myłam na ulicy pod studnią i tutaj znowu odpychano mnie z pogardą:

— Odejdź, ty Żydówo, z tymi garami.

Zaczęłam więcej tęsknić i składać swoje słodycze. Postanowiłam uciec, ale kiedy wykonać zamiar?

Nadchodziły żydowskie święta — najpierw „sumny dzień", potem kucki. Przedtem poszłam z panią na targ — to kupiła każdemu koguta. Myślałam, że dla mnie też kupi. Ale dla mnie kupiła tylko wielki słonecznik, który z nabożeństwem schowałam do swej paczki dla domu. Cieszyłam się już z góry, że zrobię radość młodszemu rodzeństwu, no i mamie i babci staruszce.

Rano wszystkie koguty poszły na rzeź. Nastały święta. Ja coraz więcej odczuwałam swędzenie. Poczęłam jeszcze bardziej tęsknić. Teraz postanowiłam naprawdę uciekać. Zobaczyłam, że karaluchy wszystkich ciastek nie zjadły. Zapakowałam je w paczkę, słonecznik w chusteczkę, koszule wzięłam z rana wszystkie na siebie. Kiedy wszyscy jedli obiad — sklep był pusty. Po cichu wyszłam. Skoro zauważyli moją ucieczkę, pan zaczął mnie gonić. Był już blisko mnie, ale ja pędziłam szybciej od niego. Gonił mnie tak aż cztery kilometry, krzyczał przy tym na cały głos:

— Mania, Mania, wróć się!

Od zmęczenia i krzyku głos miał zmieniony, podobny do kociego, chałatem wiatr trzepotał jak potarganym żaglem. Na koniec usiadł na rowie, trzymając się ręką za serce i oddychając mocno. Wtedy i ja zwolniłam kroku. Wiedziałam, że już mnie gonić nie będzie, poczułam się swobodna. Uszłam kawał drogi. Na polach ludzie kopali kartofle, dzieci pasły bydło, piekły kartofle.

Zapach kartofli pobudził głód. Przybliżyłam się do ogniska — może dostanę ze dwa kartofle. Dzieci też podeszły do mnie:

— Te, dziewucha, odganiaj krowy, to ci damy pyrek pieczonych — i już była przyjaźń. Krowy odganiałam i kartofle z dziećmi jadłam. Kobiety, widząc obcą dziewczynkę, zawołały mnie do siebie:

— Czyjaś ty?

— Kasi.

— Jakiej Kasi?

— No, moja mama Kasia i mieszka w Kolskiej ulicy. Idę do domu, byłam na służbie.

— Ty byłaś na służbie? A co niesiesz na plecach? Pewnie ukradłaś kapelusz.

— Nie, to słonecznik, pani mi kupiła, niosę Stasiowi.

Kobiety się roześmiały i mówiły między sobą:

— To widocznie jakieś głupie, bo brudne jakby maciorę cyckało...

— Trzeba by zaprowadzić do sołtysa, niech ją odwiezie do domu podwodą. Nigdzie nie chodź, jutro cię sołtys odwiezie do miasta. I u żydów już nie służ, bo cię na macę zabiją.

Wtedy straciłam chęć do zabawy i odechciało mi się pieczonych kartofli.

— Czemu mnie chcą zawieźć pod wodą? Na pewno będą mnie wieźli z powrotem do Koła, a że podwodą — myślałam, że pod rzeką. Bałam się tej podróży „pod wodą" i tego sołtysa, człowieka urzędowego. A o macy to tylko tak mówią, bo widziałam, jak robią macę i wcale żadnej krwi do niej nie leją.

Z tego kłopotu wybawił mnie znajomy furman, wracający z jarmarku w Kole. Na jego widok ożywiłam się i krzyczałam:

— Panie Filipiak! — ale on, ani gospodarz, który go wynajął na jarmark, nie słyszeli. Goniłam wtedy za wozem, nareszcie uczepiłam się drążka i tak przy wozie leciałam. Dopędził nas inny wóz i dopiero na widok dzieciaka uwieszonego przy wozie zabrali mnie ludzie na wierzch, zmęczoną, zgrzaną. Pojechałam tedy wozem, a nie „pod wodą".

Na miejscu Filipiak stanął przed domem, wziął mnie za rękę, bym nie uciekła i mama musiała zapłacić pięćdziesiąt groszy za moją drogę. Byłam tak brudna, że nawet mama, choć się gniewała o tę ucieczkę, śmiała się, patrząc na mnie. Nim mnie ułożono na łóżku, musiałam wpierw być wykąpana. Dopiero mama zobaczyła, jak byłam pogryziona przez robactwo. Wyjęłam swe oszczędności z paczki, słonecznik dla Stasia. O, to była radość!

Nazajutrz przyjechała córka gospodyni — czy nie zginęłam, bo była niespokojna o mnie. Jej mąż prawie chory wrócił do Koła.

Józefa Witowska

ZOFIA LISSA

Bach po 200 latach

Gdy w r. 1740 słynny teoretyk muzyki i autor „teorii affektów“ w muzyce, Johannes Mattheson wydał swój zbiór biograficznych szkiców współczesnych mu kompozytorów, pod pompatycznym tytułem „Die Grundlage einer Ehrenpforte“ („Podstawa bramy honorowej“) — nie wspomniał tam nawet o Janie Sebastianie Bachu, choć znał jego dzieła i na innym miejscu ostro je krytykował. W leksykonie Johanna Gottfrieda Waltera, z r. 1732 — znajdujemy zaledwie skromną wzmiankę o Bachu ustępującą w cień wobec wywodów o kompozytorach i muzykach, których nazwiska są dziś nieznane, nawet muzykologom. I to miejsce zapewne zawdzięcza Jan Sebastian Bach tylko tej okoliczności, że w czasie swego pobytu w Weimarze został chrzestnym ojcem najstarszego syna Waltera. Bo w tym samym mniej więcej czasie, w r. 1737 — inny krytyk muzyczny, Johann Scheibe, wydawca jednego z pierwszych w Niemczech czasopism muzycznych „Der kritische Musicus“, widział w Bachu tylko rozumowego muzyka, którego dzieła były wynikiem — „bezpłodnej pracowitości“.

Omylność krytyki muzycznej, czy brak właściwej perspektywy? Nie, to tylko dowód swoistej dialektyki rozwojowej owego okresu, to przykład walki tendencji rozwojowych, walki, która nurtowała ową epokę nie mniej, niż nurtuje nasz okres czy wiele innych przełomowych okresów w dziejach muzyki.

Bo siły rozwojowe owych lat wyraźnie skręcały nie w tę stronę, gdzie dominował geniusz Jana Sebastiana Bacha. Wtedy, kiedy gigant-Bach, skromny i zdrowy „bürger“ niemiecki, racjonalista, ale zarazem natchniony geniusz, zwolna i konsekwentnie, z dnia na dzień, w codziennej żmudnej pracy wznosił monolit swojej twórczości, już narastało pokolenie przygotowujące nadchodzący klasycyzm i ono było w tej dobie nosicielem energii rozwojowych swojej epoki. Nie Bach. W porównaniu z Bachem znacznie prostsza i dostępniejsza, ale odpowiadająca potrzebom idących czasów, była twórczość Domenica Scarlattiego (w zakresie sonaty fortepianowej), Vivaldiego (w zakresie muzyki skrzypcowej), Stamitza (orkiestrowej), Pergolesego (w demokratycznej na ów czas formie opery — opery buffa). Nie Bach. Dominowała tym świecka tematyka, zgodna z tendencjami Oświecenia, a nie — jak u Bacha — religijna. Panował styl homofoniczny, melodia oparta na akordowym akompaniamencie, a nie — jak u Bacha — na najwyższy poziom wzniesiona polifonia. Dopiero po dwóch pokoleniach ten nowy kierunek osiągnął w twórczości Bethovena swój szczyt, równie wysoki, jakim na swojej drodze był Bach.

Z perspektywy przeciwieństw nurtujących naszą dzisiejszą estetykę i twórczość muzyczną — wydają się nam nikłe i nieistotne te przeciwieństwa, które rodziły styl epoki klasycyzmu i rozsadzały od wewnątrz styl poprzedzający — barok muzyczny. Perspektywa przeszło 200 lat zaciera w naszych oczach pęknięcia i szczeliny tamtego okresu przełomu; ukazuje nam monolit tam, gdzie było żywe życie kształtowane — jak zawsze — prawami walki i przezwyciężania przeciwieństw.

Takim monolitem jest dla nas wszystkich Jan Sebastian Bach, monolitem zwróconym swym obliczem wstecz: geniusz, który na najwyższy poziom wzniósł formy wyrazu, zdobycze pokoleń minionych, ale nadał im trwałość przekraczającą jego własną epokę.

Na czym to polega, że wartości określone historycznie, formy wyrazu związane ściśle ze swoją epoką i swoim środowiskiem narodowym wtedy, kiedy ta epoka była już przemijająca, stały się w swoim jedynym „bachowskim“ kształcie prawie że wartościami „wiecznymi“, ponadhistorycznymi? Że piękno tymi środkami wyrażone jest po dziś dzień żywe, a nie przeszło do „historycznych kategoryj“? Niewątpliwie — jedną z przyczyn jest poprostu siła indywidualnego talentu, to, co nazywamy „geniuszem“. Ale jest tu jeszcze jedna przyczyna: Bach zdołał zespolić największe wartości obu epok, na rubieży których się znalazł. „Janusowość“ oblicza tego twórcy zwróconego w dwie przeciwne strony historii muzyki stała się główną przyczyną jego wiecznej młodości: Bach, który dźwignął na szczyt najwyższy formy i środki epoki przemijającej w jego oczach, nadał tym formom i środkom już nowe znaczenie, przepoił je treściami nowej, nadchodzącej epoki.

Nowa treść, przy zachowaniu organicznej łączności ze starymi formami wyrazu — daje w rezultacie to, co muzykologia radziecka tak trafnie ujmuje terminem — „pereosmylenije“: zmiana znaczenia, sensu form wyrazowych w sztuce. Związek Bacha z przeszłością występuje na każdym kroku, ale zarazem w każdym szczególe odczuwamy, że Bach traktuje stare już w nowy sposób. Jest typowym polifonistą, ale zarazem tak śmiało traktuje harmonikę, jak nikt przed nim i — dobre dwa pokolenia nawet po nim. Właściwie zdobycze harmoniczne Bacha podejmują dopiero romantycy i dlatego właśnie romantycy „odkrywają“ muzykę Bacha po 80 prawie latach całkowitego przemilczania jej. Dla klasyków bowiem „Największym z Bachów“ był jeden z synów Jana Sebastiana, Filip Emanuel Bach, nie ojciec.

Polifonia bachowska jest wyrazem tak nowatorskiego myślenia tonalnego — mimo, iż w środkach konstrukcji nawiązuje do polifonii XVII wieku — że jakościowo staje się czymś zdecydowanie od niej różnym. Jego technika polifoniczna jest tak dalece inna w swym wyrazie, tak emocjonalna, ludzka, „romantyczna“ — mimo racjonalistycznych zasad konstrukcyjnych — że i pod tym względem styl jego wnosi nową jakość w zakres starych środków technicznych.

J. S. Bach — Miedzioryt S. G. Kütnera, według obrazu olejnego znajdującego się w Lipsku w szkole św. Tomasza

Bach jest dzieckiem epoki racjonalizmu. Jest wychowankiem protestanckiego światopoglądu, bezpretensjonalnym (nawet pozbawionym wyższych studiów) „bürgerem“ XVIII wieku. Racjonalizm jego pokolenia to już wyraz ucieczki przed mistycyzmem i spirytualizmem wieków średnich. Ten racjonalizm objawia się na odcinku muzycznym właśnie w kulcie polifonii. Ale obok polifonisty, tygodniami cyzelującego tematy swych fug, ażeby się nadawały do wszelkich kontrapunktycznych kombinacyj, obok niewątpliwej spekulatywności twórcy „Kunst der Fuge“, (w którym to zbiorze z jednego tematu wyrasta 20 fug) — obok tego w Bachu tkwi romantyk realizujący najbardziej postępową estetykę swojej epoki — „naukę o affektach“ w muzyce wyrastającą w oparciu o doktryny filozoficzne epoki Oświecenia. Teoria o affektach, której apologetą był Mattheson — to był już wyraz mieszczańskiego humanizmu wieku Oświecenia.

Ta dziwna przeciwstawność racjonalizmu i emocjonalizmu w muzyce Bacha ma jeszcze jedno źródło: w nowym stosunku Bacha do form muzyki religijnej. Religia gra w twórczości Bacha znaczną rolę. Zarówno w latach młodości, jak potem w wieku męskim — kościół protestancki jest terenem jego działalności muzycznej. Ale sposób traktowania tematyki religijnej przez Bacha świadczy o całkowitym oderwaniu się od mistyki religijnej. Jego religia jest protestantyzmem, jest religią racjonalistyczną i ziemską, której korzenie tkwią w ruchach społecznych jakie leżały u podstaw luteranizmu. Ten sposób traktowania religijnej tematyki wyraża się u Bacha w swoisty sposób.

Jego postacie w kantatach czy oratoriach — to po prostu cierpiący i myślący ludzie. Luteranizm Bacha kazał mu w legendach religijnych widzieć zwyczajnych ludzi, a w ich umuzycznionych wypowiedziach najprostsze i najgłębsze uczucia ludzkie. Postacie te rysuje realistycznie, mimo religijnej tematyki. Tematyka religijna była dlań tylko odskocznią do liryko-filozoficznej zadumy wyrażonej w formach muzycznych.

Także formy organowe były dla niego środkiem wyrazu osobistych przeżyć. Bach traktuje organy w sposób zindywidualizowany, jako instrument osobistej wypowiedzi artystycznej. I one są u Bacha użyte w nowym sensie: Bach nadaje im improwizacyjno-romantyczny charakter, nawet w fugach, głównie w preludiach chorałowych. Nie są to już utwory związane z kultem, tylko liryka instrumentalna, dla której odskoczną były melodie chorałowe. Ale właśnie dlatego, że taka funkcja tego instrumentu nie była na dłuższą metę do utrzymania — organy ustępują miejsca instrumentom bez tego rodzaju tradycji kościelnej: skrzypcom, ówczesnemu fortepianowi, potem orkiestrze. Fakt, że w niektórych formach organowych (np. sonaty) Bach przenosi już styl koncertowy na organy, dowodzi z innej strony, że i tu kompozytor wkłada już nową treść w stare formy wykonawcze i kompozytorskie.

Tak samo zresztą traktuje swoje kantaty, pasje i oratoria. Jak dla Haendla oratorium, tak dla Bacha kantata stała się najbardziej osobistą formą wypowiedzi. Kantaty są terenem jego muzycznych rozważań o trudnej drodze życia człowieka, o śmierci, o ofierze, o samotności człowieka, o jego walce. Stąd właśnie natchniony patos tych obrazów muzycznych, dla których sama fabularna strona nie była istotna. W warunkach swojej epoki Bach nie mógł znaleźć bardziej odpowiedniej formy dla wyrażenia tych właśnie dum i myśli: Rozmaitość form i środków stosowanych w tych kantatach najlepiej dowodzi, jak bardzo subiektywnie kompozytor podchodził do nich. Potwierdza to również fakt, że Bach sam opracowywał liczne teksty do tych kontat.

Bach uchodzi potocznie za kompozytora religijnego i surowego. Lecz ileż scenek rodzajowych, pełnych dobrodusznego humoru mieszczą jego świeckie kantaty! Tutaj Bach nie obawia się sięgnąć po motywy ludowe, jak np. w znakomitej kantacie chłopskiej czy nawet w śpiewkach bożka Pana, w kantacie — „Febus i Pan“. Warto w ogóle przypomnieć, że muzyka Bacha w ostatniej instancji tkwi w chorale protestanckim, a ten przecie wyrasta nie na czym innym, jak właśnie na niemieckich melodiach ludowych.

Utarło się mniemanie, że Bach jest kompozytorem„ konstrukcyjnym“, że polifonia bachowska jest racjonalistyczna a twórczość jego idealnym przykładem t. zw. muzyki absolutnej. Właśnie muzyka Bacha, aż do symboli melodycznych włącznie, które tak szczegółowo opisuje badacz jego stylu A. Schering, jest muzyką określonego kręgu wyobrażeń, myśli, uczuć. Jest pogłębionym światem lirycznego wyrazu. O specyficznym uwiązaniu wyobraźni dźwiękowej Bacha o pewne pozamuzyczne wyobrażenia świadczą choćby stałe zwroty melodyczne towarzyszące w jego kantatach pewnym pojęciom (np. motyw grzechu, motyw cierpienia ludzkiego itp.). Że Bach nie stronił nawet od wyraźnie programowych kompozycyj, o tym świadczą nie tylko jego utwory wokalno-instrumentalne, ale też programowe czysto instrumentalne (jak — „Caprizzio na odjazd brata“ z podtytułami programowymi dla każdej części).

Jeżeli kantaty pojmiemy jako formy liryki Bachowskiej, to pasje i oratoria były formą wyżycia się Bacha-dramaturga i Bacha-epika. I tu — mimo starej tematyki — występuje nowsza, humanistyczna metoda ujęcia, i tu nie ma religijnej mistyki, tylko głęboko odczute dzieje cierpiącego człowieka.

Fakt, że jedno z najpotężniejszych dzieł Bacha, msza h-moll rozsadza formę normalnej mszy, że nie mieści się w ramach wyznaczonych kultem — to też dowód, że Bach i tutaj używał starych form, jako naczynia nowych treści wyrazowych. Dla twórczości Bacha w ogóle charakterystyczne jest rozwinięcie i pogłębienie starych form, ale zarazem rozsadzanie ich od wewnątrz.

Historię muzyki pojmowało się dawniej jako rozwój stylów, rozwój środków wykonawczych, niezależnie od tego, co te środki miały wyrażać, jakim celom służyć. Dlatego właśnie niezawsze można było ocenić należycie kompozytorów, którzy w swojej epoce nie pracowali nad unowocześnieniem środków, posługiwali się dawnymi — ale nadawali im nowy sens. Twórczość Bacha — jak potem Brahmsa— to typowy przykład tej właśnie postawy, która sprawia, że z jednej strony — jego własne pokolenie go nie docenia, z drugiej zaś — że każde z dalszych pokoleń muzycznych wciąż na nowo i inaczej — „odkrywa“ w Bachu swego Bacha. Romantycy odkryli go przede wszystkim od strony jego zdobyczy harmonicznych. Brahms — szukając w neoromantycznym chaosie oparcia i harmonii formy — uczy się u Bacha tego dojrzałego spokoju, który promieniuje z muzyki bachowskiej. Reger sięga bezpośrednio do zasad konstrukcyjnych epoki bachowskiej; „neobachizm“ międzywojenny tłumaczy się próbą ucieczki aż w głąb wieków. Bach staje się oparciem dla wielu pokoleń.

Bach-syntetyk, Bach jednoczący w swej twórczości przeszłość i przyszłość — nadaje też w zadziwiający sposób jednolite piętno wszystkim, uprawianym przez siebie, najbardziej różnorodnym gatunkom muzycznym. Co więcej, przetwarza w swym stylu wpływy różnorodnych szkół i środowisk, mimo, że szczególnie silnie wrósł w niemieckie tradycje: z muzyką niemiecką wiążą go nie tylko tradycje słynnych organistów, ale sama podstawa: chorał protestancki; z myślą niemiecką wiąże kierunek myślenia, trzeźwe religianctwo, tak typowe dla ówczesnej kultury niemieckiej. Ale obok tego odnajdujemy tu twórczo przeżyte tradycje: francuskiej muzyki clawesynowej i włoskiej skrzypcowej, kościelnego stylu a capella i organowych tradycyj Frąscobaldiego.

Jedną z zasad twórczych Bacha jest przenoszenie właściwości stylistycznych jednego gatunku na drugi i przez to rozszerzanie możliwości każdego z nich z osobna. Po pierwsze — widzimy u Bacha silne wpływy wzajemne muzyki wokalnej i instrumentalnej: z jednej strony melodyka instrumentalna wykazuje typowe cechy kantyleny wokalnej, z drugiej, wokalna—cechy załamania linii melodycznej, wielkie skoki typowe dla muzyki instrumentalnej. Do form organowych wnosi pierwiastki koncertowania — typowe dla innych form instrumentalnych. Na teren muzyki clawesynowej przenosi wyraźnie wyobrażenia dźwiękowe typu organowego. Styl skrzypcowy wpływa szczególnie silnie na patetyczno-improwizacyjną melodykę zarówno jego dzieł clawesynowych, jak organowych, jak wreszcie wokalno-instrumentalnych. Z drugiej strony — na styl skrzypcowy przenosi technikę polifoniczną, obcą dawniej temu instrumentowi. To krzyżowanie dotyczy też u Bacha dwu najbardziej podstawowych kategoryj stylistycznych: polifonii i homofonii. Nie można twierdzić, że homofoniczna faktura jest obca Bachowi-polifoniście. Używa jej tam, gdzie z racji wyrazu musi dominować jedna melodia, główna. Stosuje ją w formach tanecznych; od dawna raczej skłonnych do homofonii, w formach wokalnych, w ariach czy ariosach, w niektórych częściach form skrzypcowych, w koncertach fortepianowych czy w prostych chorałach. Przeplata w formach improwizacyjnych ustępy homo- i polifoniczne, nadając im siłą swego talentu zadziwiająco jednolite oblicze.

W tym wszystkim widzimy tendencje do rozszerzania granic i możliwości wyrazowych poszczególnych instrumentów, stawianie ich wobec zadań wyrosłych na innym terenie. Wszelkie zasady konstrukcji: imitacyjność, improwizacyjność, taneczność, figuracyjność — to nie wyraz pomieszania stylów i zasad rozwoju formy, ale próba rozsunięcia ich pierwotnych granic.

W dziwnej i wyższej syntezie mieszkały w duszy Bacha obok siebie genialna fantazja twórcza i skrupulatne rzemiosło muzyczne, intuicja i rozsądek, „affekty“ i myśl analityczna. Ta rozpiętość możliwości wewnętrznych, ta specyficzna „dialektyka duszy“ widoczna jest choćby z tak krańcowych przykładów, jak „Fantazja chromatyczna“ z jednej, i „Kunst der Fuge“ z drugiej strony.

Ciekawe, że Bach uczy nas — obok wielkiej skromności — także uspołecznienia, instynktu społecznego. Bach, który jest dziś najbardziej typowym symbolem „wartości wiecznych“ w muzyce, może być przykładem właściwego stosunku do ....muzyki użytkowej. Jego muzyka była prawie wyłącznie pomyślana jako użytkowa! Bo właśnie na użytek kościoła w Arnstadt, gdzie był organistą — pisze swoje opracowania chorałowe i preludia, właśnie na użytek wątłej liczebnie orkiestry książątka w Mannheim, gdzie jest skrzypkiem, czy w Koethen pisze swoje suity orkiestrowe i koncerty; dla chłonnych czterech kościołów lipskich, które mu podlegały jako kantorowi kościoła św. Tomasza — pisze cierpliwie i równomiernie swoje kantaty, oratoria i pasje. Pisał je dla swoich uczniów tak, jak dla nich też pisał swoje inwencje, suity francuskie, małe preludia i fugi czy perełki pedagogiczne zawarte w „Klavierbüchlein für Anne Magdalene Bach“. Z jakąś wewnętrzną oczywistością, bardzo prosto i naturalnie wypełniał „zamówienie społeczne“ tego środowiska, w którym właśnie pracował.

Nie „użytkowość“ zatem przeszkadza w przejściu do nieśmiertelności! Bo to co Bach lekką ręką pisze dla swoich uczniów jest muzyką użytkową, ale i najwyższą sztuką zarazem. Jako pedagog Bach jest zarazem kompozytorem, jako kompozytor-analitykiem. Praca wykonawcza, analiza dzieła i nauka kompozycji jednoczyły się u niego w zwartą całość. Niezmiernie charakterystyczny dla jego oblicza jest przy tym fakt, że wpierw uczył generałbasu, tzn. zasad harmonii, a dopiero potem polifonii, mimo że sam pisał przeważnie w stylu kontrapunktycznym.

Doskonały wykonawca (organista, clawesynista, skrzypek, dyrygent) — jednocześnie pragnie wyjść poza granice instrumentarium swego pokolenia: konstruuje, ulepsza, reperuje organy, eksperymentuje w zakresie budowy prototypu fortepianu: nie zadawala się brzęczącym dźwiękiem clawesynu, czy też nikłym tonem klawikordu. Pod jego kierownictwem konstruuje się clawesyn-lutnię, on tworzy tzw. — „violę pomposa“. Jego fantazja nie mieści się w granicach wyznaczonych techniką jego epoki. Obijał się o ścianki ówczesnej techniki instrumentalnej, tak samo jak o ramy społeczne, które jego doba wyznaczała muzykom.

Nie dane było Bachowi poznanie szerokiego, mieszczańskiego, postępowego audytorium, jakie zdobył dla swojej muzyki Haendel. Bach był zawsze od kogoś zależny: to od książątek i ich bardziej lub mniej muzykalnych i kapryśnych żon, to od radnych miasta, których musiał przejednywać kantatami im poświęcanymi. W zacofanej, feudalnej ojczyźnie Bacha jeszcze nie istniały takie warunki, ażeby kompozytor mógł się czuć wolnym człowiekiem. Otoczenie Bacha było drobnostkowe, prowincjonalne, wszędzie spotykały go ukłucia i gderanie przełożonych. A to, że akompaniował w pustym kościele śpiewaczce (zresztą przyszłej swojej żonie), a to, że w czasie nabożeństwa wyskoczył do pobliskiej winiarni, że zachwycony grą Buxtehudego zatrzymał się w Lubece dłużej, niż miał na to zezwolenie, a to na koniec, że „wprowadzał do chorału wiele dziwnych wariacyj, dodawał do melodii wiele obcych tonów, które wprowadzały w zamieszanie gminę wiernych...“

Wielkie londyńskie sale koncertowe, na które już mógł nastawiać się Haendel — Bachowi zastępowała rodzina. Muzykował wiele w domu, z synami, z żoną, dla nich pisał swoje koncerty clawesynowe, na dwa, trzy i cztery instrumenty. Nieliczne podróże koncertowe po miastach niemieckich przynosiły Bachowi sławę głównie jako organiście i clawesyniście. Grał w kościołach i na dworach. Dom, dwór, kościół — to był jego teren działania. Jedyną próbą wyjścia poza te ramy była współpraca z studenckimi Collegiami muzycznymi. Były to organizacje nowego typu, wyraz rosnących potrzeb kulturalnych niemieckiego bürgerstwa. Dla nich to Bach pisał swoje świeckie kantaty, sam nimi dyrygując i ucząc śpiewaków.

Z wielu dziwnych przeciwieństw wokół Bacha rzuca się w oczy przeciwieństwo między wszechstronnością i głębią zainteresowań jego sztuki (prócz opery, uprawiał wszystkie gatunki i formy swojej epoki) — a prostotą i bezpretensjonalnością jego życia. Gdy Haendel zjeździł całą Europę, walczył o swoją operę, podbił publiczność Londynu — to Bach, syn, wnuk, prawnuk zawodowych muzykantów niemieckich też nie czuje się niczym więcej jak tylko muzykantem i kompozytorem. Śpiewa w chórze, gra w orkiestrze, gra na organach, przez krótki czas dyryguje, wtłacza jako kantor w tępe i nie zawsze muzykalne głowy swych uczniów muzykę i — łacinę. Układa się cierpliwie i bezpretensjonalnie w ówczesne stosunki społeczne: jednemu księciu posyła dwie części swojej genialnej mszy h-moll, byle tylko uzyskać jakiś tytuł nadwornego muzyka, pisze „Das musikalische Opfer“ dla Fryderyka II, jedną kantatę poświęca polskiemu królowi Augustowi III Saskiemu. Służalczość? Nie — tylko „układanie się“ w ramy panujących form życiowych.

Jeszcze jedną „dziwnością“ wokół postaci Bacha jest ogromna ilość jego dzieł (wydawnictwa Towarzystwa Bachowskiego wychodziły rok rocznie od 1850 — 1896 r., a znaczna część dzieł Bacha zaginęła w czasie — „kwarantanny milczenia“, jaka po jego śmierci zawisła nad muzyką Bacha) — i nikłe, zaledwie pojedyńcze wypadki wydania ich za życia Bacha. Bach rozpowszechniał je sam w rękopisach; znaczna ich część nie dochowała się.

Pracowite i skromne życie Bacha nie wystarczyło, by zabezpieczyć po jego śmierci jego rodzinę: jeszcze Beethoven wpłacał składki na żonę Bacha umierającą w przytułku dla ubogich. Synowie rozproszyli się, wiodąc niekiedy dość nędzne życie.

Gdy Bach umierał w r. 1750, od kilku lat ślepy, jeszcze nie wyszły pierwsze sach; znaczna ich część nie dochowała się. Mozart, ale przełom, który i Bach przygotował swoją twórczością — już się dokonał. Dominowały formy świeckie, dominowała homofonia, w trakcie rozwoju była forma sonaty, symfonii — nie fugi. Nowy styl prowadził obok olbrzyma-Bacha. Prowadził dalej. W danej chwili był płytszy od muzyki bachowskiej. Ale zanim osiągnął na swoich własnych podstawach poziom Bacha — musiały przejść dwa pokolenia kompozytorskie. Przez ten czas Bach musiał pójść w zapomnienie. Pokolenie, które nadchodziło po Bachu, miało inny punkt wyjścia, inną odskocznię, inny cel. Bach swoją wielkością mógł na nim tylko zaciążyć. Musieli go omijać. Omijali tak gruntownie, że przez 80 lat zapomniano całkowicie o tym, że właśnie twórczość Bacha, zamykając karty poprzedniej epoki, zarazem otworzyła im wyjście na nową drogę.

Twórczość Bacha — i jej losy — jak mało która dowodzi prawdziwości klasowego pojmowania kultury muzycznej. Przejmowanie tradycji dokonuje się w każdej epoce zgodnie z własnymi potrzebami nadchodzącej klasy. W okresie wstępnego rozwoju walka z ideologią klasy ustępującej decyduje o tym, że zasadą staje się odrzucanie wytworzonych przez nią form. Tak właśnie było z Bachem. W okresie rozkwitu sił nowej klasy, w poczuciu swej mocy zaczyna ona znowu odkrywać wartości minionych pokoleń i przyswaja je sobie. Tak właśnie było z twórczością Bacha, stąd jego renesans w XIX wieku.

Muzyka Bacha uchodzi za trudną. Jest trudna dla tych, którym całkowicie obce jest słuchanie muzyki polifonicznej. Jest ogromnie łatwa, bogata i piękna dla tych, którzy przez tę trudność przebrnęli. Jeżeli — zgodnie z leninowską teorią sztuki — sztuka jest specyficzną formą poznania rzeczywistości a dzieło sztuki wyrazem tego poznania — to warto pokonać wszelkie trudności związane z poznaniem dzieł Bacha, by zrozumieć jego wielką prawdę o człowieku. Nawet jeżeli to poznanie, jak wszelkie prawdziwe poznanie, nie przychodzi nam łatwo.

Zofia Lissa

EGON NAGANOWSKI

Owoce miłości i gniewu

Minęły czasy świetności egzotyzmu. Przestaliśmy spoglądać na dalekie kraje nie tylko oczyma Fromentina, Lotiego czy Paula Morand, ale też Arkadego Fiedlera, tego Fiedlera, któremu ryby śpiewały w Ukajali. Dzisiaj żadna „Madame Chrysanthème" nie przesłoni nam już nędzy japońskiego proletariatu, żaden „Roman d'un Spahi" nie pozwoli zapomnieć, że Afryka jęczy pod uciskiem angielskiego czy francuskiego systemu kolonialnego. Wiemy bowiem, że to co łączy ludzi z nad Wisły, Jangtse-kiangu, Konga czy Amazonki, jest znacznie silniejsze od pewnych różnic, wywodzących się z odmiennych warunków geograficznych i ekonomicznych. Wiemy, że walka o wolność i poprawę bytu prostego człowieka — gdziekolwiekby mieszkał i jakimkolwiek językiem by mówił — jest rzeczą bez porównania ważniejszą i o wiele też bardziej pasjonującą od tajemniczo brzmiących tam-tamów, „Magii czarnych", „Zwierząt lasu dziewiczego" i ciekawych skądinąd zabytków, o których Huxley rozmyślał „Nad zatoką meksykańską".

Ta zmiana w naszym nastawieniu każe nam również czego innego szukać w „egzotycznej" literaturze. Czyni nam bliskimi tych jej pisarzy, którzy nie wysługując się obcym, imperialistycznym interesom politycznym i nie schlebiając obcym gustom literackim odzwierciadlają wiernie rzeczywiste oblicze i rzeczywiste problemy swoich narodów. Takim właśnie pisarzem jest 36-cioletni Brazylijczyk Jorge Amado, człowiek, któremu za przemówienie wygłoszone na wrocławskim Kongresie Intelektualistów wytoczono w Rio de Janeiro zaoczny proces, autor „Kakao" (1933), „Potu" (1934) „Rycerza nadziei" (1942) oraz „Ziemi krwi i przemocy" (1942) — utworów wydanych w ciągu ubiegłego roku w polskim tłumaczeniu. Ponieważ ostatnią z wymienionych książek recenzowano już swego czasu w naszej prasie literackiej [1]), ograniczę się do omówienia trzech pierwszych pozycji.

Opowiadania „Kakao" i „Pot" objęte w polskim wydaniu wspólnym tytułem „Świt Brazylii" [2]) oddają w jaskrawych, brutalnie nałożonych barwach obraz stosunków panujących na wielkich plantacjach kakowych i wśród miejskiego proletariatu brazylijskiego. Określenie „obraz" jest tu zresztą nieścisłe. Należałoby raczej mówić o mozaice niejednolicie złożonej z bardzo różnych kruszców, bo Amado zwracając mało uwagi na kompozycję, wprowadza do swych opowiadań wiele migawkowo uchwyconych postaci, losów ludzkich, sytuacji i zdarzeń nie zrastających się dostatecznie w jedną artystyczną całość. W poszczególnych fragmentach autor okazuje się często dobrym realistą, trafnie chwytającym i z dużą plastyką oddającym rzeczy naprawdę ważne i typowe. Ale obok tego umieszcza epizody i epizodziki mniej lub więcej reportażowe, nie wyselekcjonowane, rejestrujące moc drobnych wrażeń i spostrzeżeń, jakgdyby żywcem przeniesionych z taśmy filmowej. Dużo przy tym miejsca — szczególnie w „Pocie" — poświęca sprawom fizjologicznym i mocno zaakcentowanej tematyce seksualnej, a nędzę ludzką ukazuje zbyt często od strony zewnętrznych, odrażających przejawów, co chwilami odciąga uwagę czytelnika od istoty zagadnienia.

Wszystkie te cechyy każą zaliczyć omawiane opowiadania do rzędu utworów, jeżeli nie w zupełności naturalistycznych, to w każdym razie bardzo do naturalizmu zbliżonych. Reprezentują one kierunek brutalnego autentyzmu, charakterystycznego dla literatury postępowej we wcześniejszym okresie, gdy wobec istniejącej jeszcze zdecydowanej przewagi wyzyskiwaczy i ich kapitalistycznego systemu chodzi przede wszystkim o demaskatorskie ukazanie tragicznego położenia klas pracujących. Jeżeli się jednak weźmie pod uwagę etap, w którym zapóźniona w społeczno-politycznym rozwoju, półfeudalna Brazylia znajdowała się w latach trzydziestych i dziś się jeszcze znajduje, to opowiadania Jorge'a Amado, mimo wysuniętych zastrzeżeń należy uznać za dokumenty literackie pierwszorzędnej wagi poznawczej. Ta dokumentarność równoznaczna z potencjalną, pośrednią, by się tak wyrazić rewolucyjnością, idzie jednak w parze z rewolucyjnością bezpośrednią, przez co Amado wkracza na drogę walczącego pisarza rewolucyjnego w ściślejszym tego słowa znaczeniu. W „Kakao" a szczególnie w „Pocie" występują bowiem ludzie, którzy dojrzewają do walki klasowej, walki społeczno-politycznej, lub biorą w niej już czynny udział.

Rzeczywistość opisana przez Amado jest naprawdę straszliwa. Bahia, „kraina kakao", uchodząca w naiwnych nadziejach bezrobotnych z innych stanów federacji brazylijskiej za „szczęśliwą", to świat, w którym rządzą feudałowie — multimilionerzy, właściciele olbrzymich latyfudiów a pracują ponad ludzką wytrzymałość tysiączne rzesze murzynów, mulatów, metysów i białych, nominalnie wolnych, lecz faktycznie zupełnie uzależnionych od plantatorów. Ci bowiem, zmuszając robotników do wyłącznego zaopatrywania się w artykuły pierwszej potrzeby w magazynach danej fazendy (farmy), oszukując ich na cenach i towarach, zgarniają nie tylko z powrotem marne grosze, wypłacone za robociznę, ale utrzymują też swoje ofiary w stanie wiecznego zadłużenia. Choć więc harują tu od świtu do nocy całe rodziny, choć pracują zaledwie odrosłe od ziemi dzieci i ku ziemi pochyleni starcy, nikt nie może wydobyć się z nędzy, która przykleja się do ludzi niby oleisty, nie dający się zmyć syrop, cieknący z kakaowych ziaren. Chyba, że ktoś donosicielstwem i uniżonością wobec bezlitosnego pana zdobędzie stanowisko nadzorcy, poganiacza i gnębiciela współtowarzyszy lub obierze sobie „zawód" mordercy, strzelającego z ukrycia do ludzi, niewygodnych „koronelowi" (pułkownikowi — tytuł nadawany właścicielom fazend). „Kraina kakao" to przy tym nie tylko kraina wyzysku, ale zarazem świat, w którym umysły więzi ciemnota i zabobon, malaria i choroby weneryczne zżerają ciała a pijaństwo i prostytucja są rozmyślnie popierane przez plantatorów.

W „Pocie" przenosimy się do miejskiego zaułka, do starego domu bez wszelkich higienicznych urządzeń, w którym z jednej strony bieda, a z drugiej chciwość właściciela stłoczyła 600 osób wszelkich narodowości i ras, 600 ludzi balansujących rozpaczliwie na krawędzi między nędzną wegetacją a śmiercią głodową. Suchotnicy zanoszący się od rozdzierającego kaszlu, szwaczki, pochylone dniem i nocą nad robotą, praczki, śpiące na zwałach brudnej, cuchnącej bielizny, żebracy, ścielący sobie w sieni „posłanie" z gazet, kradnące, zdeprawowane dzieci, bezrobotni, szukający w samobójstwie wyjścia z beznadziejnej sytuacji, złodzieje, prostytutki, zboczeńcy i obłąkańcy, chmary robactwa, tysiące szczurów, brud, fetor niemytych ciał — wszystko to razem, nawet po odrzuceniu naturalistycznych przejaskrawień, składa się na wstrząsający obraz dna życia, na symbol hańby ustroju kapitalistycznego.

W tę masę wydziedziczonych biedaków, szamoczących się jak ryby w sieci, lecz nie rozumiejących przyczyny swego położenia, Amado — jak już wspomniałem — wprowadza ludzi, którzy stają się lub są bojownikami o lepszą przyszłość.

Na plantacjach kakao nie ma jeszcze mowy o prawdziwych buntach i rzeczywistej solidarności klasowej. Robotnicy wiedzą, że na możność zdobycia pracy czyha legion bezrobotnych, którzy bez wahania zajmą ich miejsce, gdyby się czymś narazili możnym koronelom. Uczą się dopiero nienawiści. „Czasem, w gęstej mgle — powiada główny bohater „Kakao" Józef — błyskała nam myśl, że kiedyś mógłby się ten porządek rzeczy odmienić. Jak? — nie mieliśmy pojęcia... W owym okresie ani ja, ani moi towarzysze — nie wiedzieliśmy jeszcze nic zgoła o walce klasowej. Coś jednak przeczuwaliśmy..." Józef, sproletaryzowany syn właściciela fabryki, wyróżniający się pewnym wykształceniem, przeżywający nietypowy i dość naiwnie potraktowany romans z córką plantatora, nie jest zresztą zbyt fortunnie dobranym bohaterem. O wiele bardziej zaciekawia murzyn Onorio, olbrzymi „o łagodnych oczach baranka i wielkich dłoniach mordercy". Człowiek ten, pełniący „funkcję" zbira właściciela fazendy, jest bowiem zarazem budzącym się proletariuszem, głoszącym, że „pewnego dnia powystrzelam wszystkich koroneli, a majątki rozdzielimy między ludzi". Gdy zaś pod koniec opowiadania otrzymuje rozkaz „sprzątnięcia" uświadomionego robotnika Kolodina, który dał krwawą nauczkę pozbawionemu skrupułów paniczykowi, uwodzicielowi jego narzeczonej, Onorio pozwala uciec tropionemu. „Oszczędziłem go — tłumaczy towarzyszom — bo był wynajętym jak i my wszyscy. Zabić jakiegoś koronela jestem gotów w każdej chwili. Robotnika nie zabiję. Nie jestem zdrajcą...". „Znacznie później — dodaje Józef — pojąłem czyn Onoria, który był podyktowany nie tylko zwykłą szlachetnością. Nosił on dużo piękniejszą nazwę: świadomość klasowa". Niestety Amado nie pogłębił ani nie wykorzystał należycie tego epizodycznego bohatera, zajęty kreśleniem losów i sylwetek wielu drobnych, o wiele mniej ważnych postaci. Natomiast Józef, odrzuciwszy miłość córki plantatora i perspektywę otrzymania ziemi na własność, bo woli pozostać robotnikiem, jedzie do Rio de Janeiro, by walczyć.

Początki tej walki pokazuje Amado w „Pocie". Występuje tu stary Żyd Izaak, wędrowny handlarz i kolporter ulotek komunistycznych w jednej osobie, młody robotnik portowy, murzyn Henryk, zdający sobie sprawę, że dzień zrzucenia pęt niewolących ludzi pracy będzie zarazem dniem wolności dla „czarnych", dalej Hiszpan aresztowany za zdemolowanie ekranu kina, wyświetlającego antyradziecki film amerykański, Linda, piękna, leniwa dziewczyna, marząca o bogatym chłopcu, która z biegiem czasu zmienia się zupełnie i w końcu bierze czynny udział w ruchu rewolucyjnym, a wreszcie zdecydowany bojownik komunistyczny Alvaro Lima, który wspólnie z Izaakiem porwał za sobą mieszkańców domu, powiódł ich na manifestację, zorganizowaną w obronie uwięzionych robotników i sam ginie od kuli policjanta. Powyższe postacie przewijają się w krótkich, na ogół zbyt deklaratywnych a za mało literacko wypracowanych migawkach przez całe opowiadanie, nabierające dopiero na ostatnich kartach rewolucyjnego rozmachu.

Trzeba jeszcze zaznaczyć, że Amado bardzo trafnie, choć tylko mimochodem przedstawił, jak z jednej strony reakcyjna działalność kleru brazylijskiego, sprzymierzeńca bogaczy, utrzymuje wśród bardziej zacofanego odłamu robotników wiejskich i miejskich, szczególnie wśród kobiet, osobliwą, pomieszaną z najprymitywniejszymi zabobonami religijność i jak z drugiej strony wydobycie się z analfabetyzmu, wyzwolenie się z myślowych pęt przesądów jest zasadniczym warunkiem uzyskania świadomości klasowej.

Wyzwoleńczej walce prowadzonej przez najlepszych synów narodu brazylijskiego, która w opowiadaniach ze „Świtu w Brazylii" znalazła tylko fragmentaryczne odbicie, Amado poświęca 8 lat później w r. 1942, osobną książkę pt. „Rycerz nadziei" [3]). Jest to oryginalna biografia przywódcy i bohatera narodowego Luisa Carlosa Prestesa, najwybitniejszego dziś polityka i antyfaszysty południowo-amerykańskiego, zmuszonego zresztą działać konspiracyjnie, bo za schwytanie go rząd brazylijski wyznaczył w r. 1949 nagrodę w wysokości miliona cruzeiros.

Życie i czyny Prestesa ujmuje Amado na szeroko potraktowanym tle historycznym, politycznym, społecznym i gospodarczym. Od chwili uzyskania przez Brazylię niepodległości, od okresu cesarstwa (1822—1889) i początków republiki, poprzez czasy gorączki gumy i kawy do dyktatorskich rządów prezydenta Vargasa przesuwają się przed nami dzieje kraju, który był zawsze rajem dla garstki rodzimych i obcych finansistów i imperialistycznych polityków a piekłem dla ludu. Ale ziemia brazylijska prócz bezlitosnych panów i zrezygnowanych niewolników rodziła też śmiałych rewolucjonistów, którzy podtrzymywali sztandar wolności i przekazali go w końcu Prestesowi, największemu z nich, nazywanemu przez lud Cavaleiro de Esperança — Rycerzem Nadziei.

Prestes jest postacią rzeczywiście niecodzienną. Jako niezwykle zdolny młody oficer, mający przed sobą świetną i łatwą karierę, zbliżył się on bardzo wcześnie do spiskujących kół wojskowych a w r. 1924, zebrawszy tysiąc kilkuset ludzi, rozpoczął na ich czele olbrzymi, przeszło dwa lata trwający marsz przez Brazylię. Wśród niesłychanych trudów i ciężkich walk z kilkudziesięciokrotnie przeważającymi siłami rządowymi przebył 26.000 km rozniecając wszędzie zarzewie rewolucji. Na wieść o zbliżaniu się Kolumny Prestesa uciekali plantatorzy i wyzyskiwacze wszelkiego autoramentu a lud wychodził naprzeciw, niosąc wyczerpanym i obdartym żołnierzom żywność i odzież. Podczas tego „Wielkiego Marszu" zrodziły się z obserwacji i doświadczeń marksistowskie przekonania Prestesa, które się jednak ostatecznie wykrystalizowały i umocniły dopiero na wygnaniu, w Boliwii i Argentynie, a potem w Związku Radzieckim. Tu Prestes kontynuował rozpoczęte w Argentynie studia nad marksizmem, pracował jako inżynier Sojuzstroju i został w końcu wybrany do Komitetu Wykonawczego Międzynarodówki Komunistycznej. Poślubiwszy w r. 1935 niemiecką antyfaszystkę i powróciwszy potajemnie do kraju, Prestes stanął na czele rychło zdelegalizowanej, rewolucyjno-wyzwoleńczej Alianca National Libertadora i dostał się za szeroką działalność przeciwko dyktaturze Vargasa wraz z najbliższymi towarzyszami do więzienia. Wytoczono mu proces. Podczas procesu, na którym oskarżony podobnie jak Dymitrow w Lipsku, śmiało występował w roli oskarżyciela, zasądzono Prestesa pod fałszywym zarzutem na łączną karę 46 lat i 8 mies. utraty wolności. Wtedy to wszyscy uczciwi i postępowi ludzie na całym świecie z Romain Rollandem i Pablo Nerudą na czele rozpoczęli międzynarodową kampanię mającą na celu uwolnienie Prestesa. Również „Rycerz nadziei" napisany w 6-tym roku pobytu niezłomnego bojownika w więzieniu był pomyślany jako jeszcze jeden protest przeciwko postępowaniu regime'u Vargasa. Rząd ten wydał też na śmierć oczekującą dziecka żonę Prestesa, Olgę, przekazawszy ją wysłannikom gestapo.

„Rycerz nadziei" jest książką utrzymaną w kilku tonacjach. Wstępna „Romanca" napisana zrytmizowanym, pełnym południowego temperamentu stylem, przypomina nieco utwory Garcia Lorki. Mamy tu coś z lirycznego patosu, z żarliwej inwokacji, z rewolucyjnego romantyzmu — same elementy przedtem zupełnie obce autorowi. Zwracając się na dalekim, wygnańczym brzegu do przyjaciółki murzynki, Amado opowiada jej z miłością i podziwem o bohaterze wyrosłym z ludu i o nieposkromionych nadziejach wszystkich żądnych wolności Brazylijczyków. W tonie poetyckiej opowieści autor utrzymuje się przez pierwszych kilkanaście stron. Następnie przechodzi coraz bardziej do rzeczowej, wartko zresztą płynącej relacji, wracając raz po raz do stylu i rytmu „Romancy". W różnych częściach książki daje historyczny względnie polityczny wykład i cytuje urywki dokumentów. Opisując marsz Kolumny Prestesa gubi się nieco w szczegółach, traktuje materiał po kronikarsku, chwilami nuży. Są to najsłabsze partie książki. Silnie z nimi kontrastują takie sugestywne, wstrząsające, literacko wypracowane obrazy jak np. torturowanie przez policję brazylijską małżonków Bergerów, niemieckich antyfaszystów, którzy mimo najstraszliwszych katuszy fizycznych i psychicznych (zgwałcenie żony w oczach męża) nie wydają kryjówki swego przywódcy. Dobre dramatyczne napięcie posiada też rozprawa sądowa z wplecionymi urywkami oryginalnego przemówienia Prestesa. W sumie, mimo mozaiki stylistycznej, „Rycerz nadziei" świadczy w swych literackich fragmentach o postępach, które autor poczynił od czasu swych młodzieńczych opowiadań, szczególnie jeżeli chodzi o wyzwalanie się z naleciałości jaskrawego naturalizmu.

Kończąc książkę, Amado uderza w ton żarliwej wiary i nadziei: „Jutro, amiga, wstanie dzień wolności. Ziemia brazylijska zrzuci pęta niewoli. Luis Carlos Prestes, Rycerz Nadziei, wyruszy na czele swego ludu, by skończyć rozpoczęte dzieło odbudowy nowej szczęśliwej ojczyzny, wolnej od ucisku, ojczyzny radości, pracy, wolności i miłości. Jutro, kiedy On ponownie stanie na czele ludu, noce pełne będą słodyczy, westchnienia na piaskach wybrzeży będą tylko westchnieniami zakochanych. W noc dzisiejszą, w noc smutku i bólu, wołamy o jego uwolnienie. Podnieś swój głos, wołaj ze mną, ze wszystkimi ludźmi tego portu, ze wszystkimi wolnymi ludami. Wołaj, dopóki twój krzyk nie zostanie wysłuchany: Wolności dla Luisa Carlosa Prestesa!".

O dalszych losach bohatera pisze Amado w specjalnym „Posłowiu autora do wydania polskiego". Wyszedłszy w r. 1945 dzięki amnestii z więzienia, Prestes podniósł w krótkim czasie liczebność Komunistycznej Partii Brazylii z 3.500 na przeszło

Luis Carlos Prestes

200.000 członków. Potem, gdy reakcyjny rząd Dutry zdelegalizował partię, usunął z obu izb parlamentu komunistów, zerwał stosunki dyplomatyczne ze Związkiem Radzieckim i osadził w więzieniu wielu działaczy antyfaszystowskich, Prestes, jak już powiedzieliśmy, zeszedł do podziemia i stamtąd po dziś dzień walczy z tymi, którzy zaprzedali kraj panom z Wall Street. Walczy o lepszą przyszłość dla narodu żyjącego, mimo olbrzymich bogactw, w nędzy i liczącego, mimo szumnych frazesów rządu, 72% analfabetów.

Mimo niedociągnięć literackich książki Jorge'a Amado czyta się z żywym zainteresowaniem. Zapoznają nas z najbardziej palącymi problemami brazylijskimi, budzą głębokie współczucie dla straszliwego położenia tamtejszego ludu, zbliżają nas do prowadzonej przezeń walki. „Świt Brazylii" i „Rycerz nadziei" — to owoce miłości i gniewu młodego, rozwijającego się talentu, młodego, pełnego temperamentu pisarza, żyjącego i piszącego — jak się sam kiedyś o sobie wyraził — w służbie jutra. Brazylia, którą nosi w sercu Jorge Amado jest Brazylią szczęśliwą i postępową, która nie będzie już „Ziemią krwi i przemocy".

Przekłady Eugeniusza Grudy i Małgorzaty Hołyńskiej brzmią po polsku dobrze, zdarzają się w nich co najwyżej drobne usterki.

Egon Naganowski

---

1) por. A. Jackiewicz ‚Kakao" — „Kuźnica" nr 23/1949.

2) Jorge Amado, „Świt Brazylii", przekład autoryz. Małgorzaty Hołyńskiej i Eugeniusza Grudy, Czytelnik 1949, str. 263.

3) Jorge Amado, „Rycerz nadziei — Życie Luisa Carlosa Prestesa", autor. przekład Eugeniusza Grudy i Małgorzaty Hołyńskiej, Czytelnik 1949, str. 300.

JAN ŚPIEWAK

DOŚWIAD

Jeszcze raz chciałbym powrócić do Was
po tylu latach wzbogacony nowym doświadczeniem,
którego Wy nie mogliście już posiąść.
Nie widziałem oczu Waszych, kiedy nagle elektryczne światło
rozdarło noc w mieście, aby zadudniły ciężarowe samochody,
załopotały karabiny i kroki Wasze zagłuszyły jęk
prowadzonych razem z Wami na stracenie.
Kredowa góra nie umiała wznieść się ku chmurom,
ukazując świeże, łopatami wydrążone doły.
Kredowa góra nie usunęła się dalej ani o krok,
aby zasypać ciężarem swoim najeźdźców.
Kredowa góra wchłonęła wszystkich, abyście nie byli trawą ani liściem
ani pełznącym owadem,
tylko białą zastygłą kroplą, jak wargi Wasze i dłonie bezwolne, ciężkie od
niedomówienia.

Białe grudki kamienne słońcem i deszczem wdeptane
w krajobraz, który zastyga w źrenicach jak muszla,
zanim stanie się piaskiem, dzwonem fali morskiej
albo słonymi błyskami burzy zakrzepłej w krzemieniu.
Białe grudki kamienia — tętniące nerwem błyskawic,
śnieg unoszące, podpalone strachem i nienawiścią,
bez dłoni i ust, bez serca i nóg, idące polanami ojczyzn.
Nie widziałem twarzy Waszych morderców, nie widziałem
żadnego z nich z bliska. Nie wiem o czym myśleli
każąc swym kulom rozdzierać włókna Waszych ciał.
Nie widziałem ludzi, którzy powiedzieli mej matce — ziemio.
Nie widziałem ludzi, którzy powiedzieli memu ojcu — ziemio.
Białe grudki kamienne, których nie pozna już nikt.

Jeszcze raz chciałbym powrócić do Was
po tylu latach wzbogacony nowym doświadczeniem,
którego Wy nie mogliście już posiąść.

Poznałem ludzi, którzy dzielili się ze mną ostatnim kęsem chleba.
Widziałem młodego chłopaka, który na wojnie stracił
obie nogi, a biegał o kulach roześmiany,
i w swoim języku mówił mi pogodnie jak zielenieją w Polsce drzewa.
A inny mówił mi: O Janie, Janie, czy kraj twój jest jak step
lub morze, i kradł dla mnie gdy byłem chory
kawałek rdzawej ryby od swoich ust a potem siedział pochylony,
wrzeźbiony w noc w zadymce śnieżnej.
Poznałem doświadczenie samotności, choroby, głodu, umierania.
Nie rozumiałem własnych rąk ni warg ni oczu wydłużonych stokroć,
ja, który czubkami palców dotykając się przestrzeni najmniejszą czułem
szorstkość,
ja, który wargami poznawałem każdy smak, oczyma ważąc kolor każdy,

JORGE AMADO

DROGI GŁODU [1])

Po wyjściu pacjenta doktór Epaminondas Leite przez chwilę siedział w zamyśleniu, potem zawołał pielęgniarkę Amelię.

Czuł się wyczerpany. Patrzył na czubek buta pokrytego czerwonym pyłem. Szkoda pieniędzy na czyszczenie. Kurz przeżerał wszystko. Doktor ziewnął przeciągle uderzając się dłonią po wargach. Dokuczał mu upał wdzierający się przez okno konsultorium. Koszula nasiąkła potem. Przeklęty kraj... Cóż jednak robić — trzeba podjąć pracę na nowo. Na stole leżały papiery imigrantów. Wysoki stos, który malał bardzo powoli. Tego popołudnia na dwudziestu zbadanych ledwie dziewięciu miało prawo do bezpłatnego przejazdu. Bilety wydawano po drugiej stronie budynku, gdzie mieściły się biura Urzędu Imigracyjnego Stanu Sao Paulo. Największy odsetek odrzuconych stanowili chorzy na malarię, znacznie mniejszy chorzy na ankilostomozę i gruźlicę. Dzisiaj zdarzył się nawet jeden wypadek trądu. Jeszcze rok temu Epaminondas przeprowadzał szczegółowe badania, rozmawiał z pacjentami, rozpytywał ich o rodziców i dziadków. Teraz wystarczył mu jeden rzut oka na pacjenta. Wiele tych twarzy spalonych gorączką, malaria pokrywała szczególną bladością, malaria — rozpoznawalna po drżeniu rąk, po zmianie barwy tęczówki. Aparat rentgenologiczny był zepsuty — ale lekarz doskonale obywał się bez niego. Wypukłe plecy, zapadłe policzki, charakterystyczny świszczący oddech — to proste. Daleko w przeszłości pozostał ten okres, gdy Epaminondas usiłował badać przyczyny każdej choroby, życie każdego gruźlika. Na pamięć znał dziś to wszystko: wędrówka, głód, wyczerpująca praca. W pierwszych miesiącach imigranci wychodzili z poradni mówiąc:

— To ksiądz, a nie doktór... Wyspowiada człowieka z całego życia..

A dziś Epaminondas czuł się wyczerpany. Nie, nie specjalnie dziś. Zmęczenie to trwało oddawna, od tygodni i miesięcy, a wraz ze zmęczeniem rosła nienawiść do całego otoczenia. Nienawidził więc upałów Pirapory, kurzu wciskającego się w nozdrza, uszy i usta, nienawidził rozmów prowadzonych w domach publicznych, szumu rzeki Sao Francisco, chorych imigrantów, ich próśb, łez, historii tragicznych.

Epaminondas zapamiętał sobie zdanie pewnego chłopa. Działo się to na początku jego praktyki. Chłop bił zawzięcie swego syna. Krew ściekała z rozciętych warg dziecka. Lekarz zatrzymał wzniesione ramię imigranta:

— Przestańcie... Jakież to okropne...

Chłop obrzucił go złym spojrzeniem, lecz poznawszy lekarza przybrał postawę pokorną i uwolnił zapłakane brudne dziecko, które nawet nie ruszyło się z miejsca:

— Panie dochtorze, jesteśma bidni i już tak długo jedziemy do Sao Paulo. Nie mamy co jeść, nie mamy ani grosza. A ta nędzota jeszcze chodzi kraść, żeby mi narobić kłopotu...

I rozwinął przed Epaminondasem dzieje swego życia. Tu, na stopniach schodów przed drzwiami poradni. W owym okresie lekarz słuchał cierpliwie tych

Jorge Amado

zdumiewających opowiadań. Kiedy chłop skończył doktor udzielił mu kilka rad i zapytał:

— Jakże mieliście odwagę po tylu cierpieniach waszych i rodziny bić własnego syna? Czy go wam nie żal?

Człowiek podniósł nań oczy i rzekł swym pokornym głosem:

— Cierpienie nie zmienia człowieka na lepsze. Od cierpienia staje się on jeszcze gorszy...

Epaminondas lubił powtarzać samemu sobie to zdanie. On także stał się zły, ale zły w rzeczach drobnych, stał się tchórzem niezdolnym do wielkiego łotrostwa. Złościł się jednak na pielęgniarkę za jej postępowanie z imigrantami, za jej głupotę. Amelia nie dostrzegała i nie czuła otaczającej ją nędzy. Śmiała się z tych ludzi i powiadała o nich:

— Co to za ohyda, co to za obrzydliwość...

Epaminondas wyjrzał przez okno. Późnym popołudniem kurz przerzedzał się nieco. Czerwony pył grubą warstwą osiadł na parapecie.

— Boa tarde — (dobrego popołudnia) — pozdrowił lekarza jakiś przechodzień. Tak jakby w tym mieście przy badaniu imigrantów można było mieć bodaj jedno dobre popołudnie... Spogląda na zegarek. Wkrótce koniec urzędowania. Jeszcze parę osób i dość na dziś. A potem — kolacja i noc w ramionach Filo.

— Amelio — woła.

— Już idę...

Przez otwarte drzwi dochodzi z poczekalni gwar rozmów.

— Dużo ich jeszcze?

— Dużo... Dziś przyjechał statek...

— Czyja kolejka?

— Jakaś rodzina. Dwóch mężczyzn... Matka, córka — zaśmiała się — ładniuchna i chłopiec...

— Wprowadzić jednego z mężczyzn.

Kiedy ruszyła do drzwi nagle zmienił decyzję:

— Niech wejdą od razu wszyscy... Reszta może odejść. Przyjdą jutro.

Wszyscy razem — tak będzie znacznie szybciej. Badanie i tak jest powierzchowne. Statek przywiózł schorowanych ludzi... Prawie wszyscy malaryczni. Aby to stwierdzić wystarczy spojrzeć na te tłumy.

Przeszło rok temu Epaminondas Leite przybył do Pirapory szczęśliwy, nastrojony optymistycznie i pełen wielkich planów. Otrzymane stanowisko kosztowało go wiele zachodu. Podróż pociągiem z Sao Paulo obudziła w nim żywe zainteresowanie i dobrze wpłynęła na samopoczucie. Z Belo Horizonte zadepeszował do narzeczonej Mariety: „Wspaniała droga. Wkrótce wracam na zawsze".

Sądził, że pozostanie tu najwyżej sześć miesięcy — tak przynajmniej przyrzekali mu przyjaciele w Sao Paulo. Kierownik działu, stary obieżyświat i naukowiec zapewniał go, że sam przypilnuje „aby to wygnanie w Piraporze nie trwało zbyt długo", a potem dodał tonem, jakim wygłaszał prelekcje:

— Mój młody przyjacielu, nie trzeba się martwić. Zdarza się wam rzadka okazja. Znajdziecie się bowiem w bezpośrednim kontakcie z dwoma najważniejszymi zagadnieniami naszego kraju: z problemem imigracji z północy i problemem związanym z rzeką Sao Francisco. Radzę więc wykorzystać ten czas na studia. Jedno mnie szczególnie interesuje: co mianowicie stanowi powód, że na ziemi tak żyznej i tak bogatej człowiek jest leniwy i niezaradny? Według mnie wchodzi tu w grę mieszanina ras... Pan będzie miał okazję rozwiązać to in loco...

Epaminondas obiecał pilnie studiować ten problem i przesyłać kierownikowi swe notatki i obserwacje. Nie czynił tych obietnic przez zdawkową uprzejmość, czy przez chęć zjednania sobie człowieka, od którego zależała jego dalsza kariera. Miał szczery i poważny zamiar rozszerzyć zakres swej wiedzy.

W dwa miesiące po przyjeździe obserwacje jego przybrały charakter, który na pewno nie zadowoliłby kierownika. Wolał więc tych spraw w ogóle nie poruszać. Co powiedziałby „historyk stanu Sao Paulo", gdyby się dowiedział, że lenistwo i niezaradność to nic innego tylko skutki głodu panującego na ziemi „bogatej i żyznej".

W czasie podróży pociągiem układał projekty na przyszłość. Nie był oderwany od życia i w przeciwieństwie do naiwnych imigrantów przedzierających się przez caatingę[2]) do Sao Francisco — wiedział, dokąd dąży i co go tam oczekuje. Nie ulega wątpliwości, że posadę tę zawdzięczał protekcji Floriana, który powrócił ze studiów w Europie, w chwili gdy Epaminondas po całorocznych zabiegach i wysiadywaniu w poczekalniach stracił nadzieję na znalezienie jakiejkolwiek pracy. Biegał wówczas z polecającymi listami, zbierał referencje, czuł się upokorzony w swych koślawych butach, w granatowym, wyburzałym garniturze sprawionym na uroczystość wręczenia dyplomu.

— Uzyskałeś coś nareszcie? — pytała go narzeczona.

Zaprzeczał ruchem głowy. Marieta wyprowadzała go na ulicę w obawie, że gdy zostaną w domu, matka jej dona Isolina zacznie znów narzekać na to długotrwałe narzeczeństwo „nie prowadzące do niczego dobrego".

Stary krawiec Leite marzył o wyższych studiach dla syna... Ojciec starego wykonywał rzemiosło krawieckie, a on sam był jeszcze chłopcem, kiedy mu włożono igłę w palce — mimo że pragnął zostać lekarzem. Przysiągł sobie wówczas że uda się to jego synowi. Nie wahał się przed żadną ofiarą. W ciągu dnia szył w znanym zakładzie mód męskich, a w nocy pracował dla klientów, których odbił owemu magazynowi. W domu liczono się z każdym wydanym groszem, ale Epaminondas uczęszczał do gimnazjum ,posiadał potrzebne książki, dobrą teczkę i przyzwoity mundurek.

W gimnazjum chłopiec otrzymywał dobre oceny. Radość krawca nie miała granic. O sukcesach syna opowiadał sąsiadom przy piwie, patrzył na Epaminondasa jak na skończonego lekarza i pół żartem pół serio zaczął go tytułować doktorem:

— To — żeby się wezwyczaić — tłumaczył.

Dość wcześnie Epaminondas zaczął uważać to wszystko za nieistotne. Miał jednak dobre serce, rozumiał poświęcenie rodziców i ambicje krawca, który ukrywał swoje nazwisko przed kolegami syna — stałymi klientami magazynu Robles, ale gdy dowiadywał się, że klient jest studentem medycyny zręcznie skierowywał na ten temat rozmowę i póty lawirował, póki nie skończyła się na Epaminondasie. Epaminondas natomiast nie ukrywał przed kolegami zawodu swego ojca i to właśnie pociągnęło ku niemu Floriana, syna bogatego senatora. Profesorowie i studenci zazdrościli mu przyjaźni młodzieńca, którego ojciec był asem polityki i szafarzem posad. Florian miał swoje kółko zamożnych przyjaciół, Jeździli własnymi samochodami, uczęszczali na wesołe i kosztowne zabawy, oddawali się grze w kasynach, uczyli się mało, a profesorowie nie mieli odwagi obciąć ich na egzaminach. Bilet wizytowy, w którym senator prosił o „wyrozumiałość" dla jedynaka — najzupełniej zadawalał wymagania profesorów.

Pewnego dnia podczas ćwiczeń praktycznych Florian rozpoczął rozmowę:

— Wczoraj poznałem twojego entuzjastę i wielbiciela...

— Mojego? — zdziwił się Epaminondas.

— A tak. Jest nim krawiec... Ubieram się w magazynie Robles, gdzie mają najlepszy krój w Sao Paulo. Wczoraj, gdy krawiec dowiedział się, że studiuję medycynę zaczął mi mówić o tobie, o twoim życiu i wychwalał cię pod niebiosa. Powiedział, że ciebie zna...

Epaminondas spojrzał wprost w oczy kolegi. Nie czuł sympatii do Floriana. Wszystko, co jemu przychodziło z niesłychanym wysiłkiem było tak łatwe i dostępne dla tamtego.

— To mój ojciec.

— Twój ojciec — zdziwił się z kolei Florian.

Do końca wykładu nie zamienili ze sobą ani słowa. Po wyjściu z sali Florian zwrócił się do kolegi:

— Udajesz się do śródmieścia?

— Tak.

— Siadaj. Podwiozę.

Wsiedli do dwuosobowego brązowego Packarda, przedmiotu zachwytu wielu dziewcząt. Owa rozmowa w aucie sprowokowała szereg innych — i wkrótce chłopcy stali się przyjaciółmi. Epaminondas wszedł do kółka Floriana. Początkowo czuł się nieco upokorzony, ponieważ nie pozwolono mu płacić za siebie rachunków. Florian zapewnił go, że gdy tylko przyjaciel skończy uniwersytet, wystara się dla niego o dobre stanowisko.

— Założymy wspólny gabinet... Ja nic nie umiem, ale ty jesteś mocny w nauce... Dzięki twej pracy wyrobię sobie nazwisko.

Ta ich przyjaźń uszczęśliwiała krawca. Pewnego razu podczas przymierzania garnituru senator we własnej osobie łaskawie uścisnął dłoń ojca Epaminondasa, co stary przyjął jako zaszczyt najwyższy.

— Dopilnuję przyszłości waszego chłopca... — powiedział.

Właściciel zakładu odprowadził senatora do drzwi i odtąd znacznie lepiej traktował krawca.

Epaminondas nie chciał przynaglać Floriana do spełnienia obietnicy. Uważał, że przyjaciel sam sobie o niej powinien przypomnieć i załatwić całą sprawę z senatorem. W piętnaście dni po otrzymaniu dyplomu Florian wraz z rodzicami wyjechał do Europy. W trzy miesiące później senator powrócił na sesję, a Florian pozostał celem odbycia praktyki za granicą. Senator zaledwie dwa dni zabawił w Sao Paulo. Epaminondas nie zdążył nawet złożyć mu wizyty — potem wyjechał do Rio de Janeiro, dokąd wzywały go jakieś komplikujące się sprawy polityczne.

Zaczęły się dni pełne niepokoju. Zdobył jeden list polecający i mnóstwo obietnic od osób wpływowych. Cierpiał z powodu niesprawiedliwości losu, który zmuszał go do korzystania z pomocy ojca teraz, kiedy już skończył studia. Widział krawca schylonego nad szyciem aż do świtu. Porywała go ochota, aby zawinąć rękawy i wyręczyć ojca. Czasami brakło mu pieniędzy nawet na tramwaj. Wstydził się prosić o to ojca. Matka dawała mu po pięć milrejsów na papierosy i drobne wydatki. Wysiadywał w poczekalniach i sekretariatach, zdzierał zelówki w pogoni za pracą — długie godziny mijały zanim został wysłuchany i poniżony. Buntował się.

Trwało to cały rok. Kiedy zniechęcenie Epaminondasa doszło do szczytu, Florian powrócił z Europy. Przywiózł ze sobą nowego wyścigowego Fiata i zaświadczenia z praktyki odbytej w kilku sławnych klinikach.

— Czyż to możliwe — zawołał Florian zmartwiony sytuacją przyjaciela — tyle razy o tobie przypominałem staremu. Diabelna polityka nie pozostawia mu chwili spokoju. Ale zajmiemy się tym z miejsca... Jakieś stanowisko warte zachodu... Coś naprawdę intratnego...

— Jeśli chodzi o posadę — odrzekł Epaminondas — to odpowiada mi każda, byle bym na nią nie czekał długo...

Starania istotnie nie trwały długo. Florian wyjaśnił mu, że ze względu na pośpiech wykorzystał pierwszą nadarzającą się okazję i wybrał wolne stanowisko lekarza Punktu Imigracyjnego w Piraporze. Później będzie mógł rozejrzeć się za czymś lepszym.

Epaminondas jechał na miejsce jakiegoś doktora Diogenesa, starego lekarza, który spędził cztery lata w Piraporze, a obecnie uzyskał przeniesienie do Santos. Mówiono o nim, że jest człowiekiem zdolnym i dobrym fachowcem.

Zdziwił się, że Diogenes nie oczekiwał go na stacji. Depeszował przecież z Sao Paulo i Belo Horizonte o swoim przyjeździe.

— Czy wiecie, gdzie mieszka doktór Diogenes Mondes? — zapytał czarnego tragarza, któremu powierzył swoje walizki.

— Doktór Diogenes? W hotelu Międzynarodowym.

— Daleko stąd?

— Bliziutko.

Epaminondas wyprzedził tragarza. Upał był nie do wytrzymania. Kurz zasypywał mu oczy. Musi kupić ciemne okulary. Miasto ze swymi białymi domami wyglądało sympatycznie. Cieszył się szumem rzeki Sao Francisco rozbijającej się o kamienie. Jakiś żebrak poprosił go o jałmużnę. Włożył rękę do kieszeni w poszukiwaniu drobnej monety i jednocześnie rzucił okiem na biedaka. Osłupiał z przerażenia. Nie było wątpliwości — to trędowaty.

Cichy hotel robił wrażenie niezamieszkałego. Epaminondas zaklaskał w dłonie. Czarny tragarz poszedł obudzić właściciela z poobiedniej drzemki. Inni goście przybyli tym samym pociągiem zebrali się w hallu.

— Panie Zuca, ma pan nowego lokatora.

Pan Zuca nie przyśpieszył swego powolnego kroku. Obuty był w trepy. Zaspane oczy przecierał koniuszkami palców.

Epaminondas zbliżył się do niego.

— Czy tu mieszka doktór Diogenes?

Hotelarz obejrzał go od stóp do głów:

— Pan jest lekarzem, który przyjechał na Punkt Imigracyjny?

— Tak, to ja...

— Pokój zarezerwowany. Numer dziewiętnasty.

Epaminondas chciał natychmiast pomówić ze swym poprzednikiem. Może nie wyszedł mu na spotkanie ze względu na wizytę u ciężko chorego lub jakąś nagłą operację. Warto było zapytać raz jeszcze.

— A gdzie doktór Diogenes? W szpitalu, w poradni, u chorego?

Pan Zuca podniósł jedną powiekę i stał niezdecydowanie.

— Kto? Doktór Diogenes?

— Tak... — powiedział nieco zirytowany Epaminondas.

— Ach! Doktór Diogenes... odwiedza chorych... powiadacie... ale jakich?

Wyciągnął rękę i wskazał na knajpę znajdującą się po drugiej stronie placu.

— Tam... Przy stole. W białym ubraniu... Popija cachacę...[3])

Epaminondas postąpił nierozsądnie prosząc właściciela, aby zawiadomił Diogenesa, że czeka na niego w swoim pokoju. Wykąpał się i zmienił odzież. Diogenes wciąż nie nadchodził. Może więc spotka go w hallu? Hall był pusty. Spojrzał na przeciwległą knajpę. Przez okno zobaczył lekarza, który nie zmienił swej poprzedniej pozycji. Epaminondas przy-

(Dokończenie na str. 10)

[1]) Fragment powieści pod tym tytułem, która ukaże się niebawem nakładem Sp. Wyd. Czytelnik.

[2]) Caatinga — palone słońcem przestrzenie na płn.-wschodzie Brazylii — pokryte ubogą roślinnością.

[3]) (Wym. kasasa) — wódka z trzciny cukrowej.

CZENIA

ja wzrokiem wydzierałem innym zapach chleba, by ciążył wargom pustym.
O! miasta niedostrzelone, wraki okrętów, dłonie zaplątane w zasiekach wroga,
zwęglone stada gołębi, noce skazanych na śmierć, gasnące strumienie liści.
Zlitujcie się nade mną.
Rozdarte, niegojące się trzewia, łodzie rybaków rozdarte na minach, ludzie
rozdarci czekaniem,
lasy przeorane pociskiem, mech, który ślepnie, ceglaste mogiły domów.
Zlitujcie się nade mną.
Widziałem starca, któremu wojna odebrała oczy dając w zamian
czujność kamienia i ptaka, śpiewną czujność wiatru,
tkliwy niepokój znieruchomiałej materii i rysy twarzy surowe.
Rysy żony zamordowanej zamiast niego przez wroga,
rysy syna, który zginął zasypany śniegiem w okopie,
rysy syna, który rozwagę zmienił na doświadczenie bohaterstwa,
ażebym ja mógł poznać, że:
zieleń brzozy wydarta z źrenicy
nie wskaże mi drogi do zgasłych oddechów,
albowiem krucha jest i nierzeczywista.
PRAWDZIWY JEST TYLKO MIECZ, GDY W RĘKU LUDU
Poznałem drogę do wolności.
Góro kamienna!
Za ciebie ginęły dywizje, płonęły miasta, tliły się wsie,
za ciebie żony i matki w snach swych chroniły najbliższych,
aby ominęło ich kalectwo w powietrzu, na ziemi i na morzu.

Jeszcze raz chciałbym powrócić do Was
po tylu latach wzbogacony nowym doświadczeniem,
którego Wy nie zdążyliście już posiąść.

Kiedy chodzę ulicami mego miasta i widzę mozolnie wznoszone rusztowania,
chłonę w siebie zapach wapna, smoły, żelaza i świeżej cegły powstałej z gruzów,
oglądam ciemnobrązowy asfalt, który opornie układa się w jezdnię,
słyszę metaliczne uderzenia młotów, twarde uderzenia oskardów
burzące rozchwiane ściany domów, urywany dźwięk piły, chrzęst ziemi
wyrzucanej łopatami z dołów i strome dachy wspinające się coraz wyżej,
wiem, że znowu przejrzą światłem puste oczodoły domów.
O, jak radośnie czuje się las i skały pełne kruszców pośrodku Warszawy,
jakże czuły jest metal w sprawnych rękach spawacza,
jak rytmicznie wznoszą się windy do góry, otwierają się drzwi mieszkań...

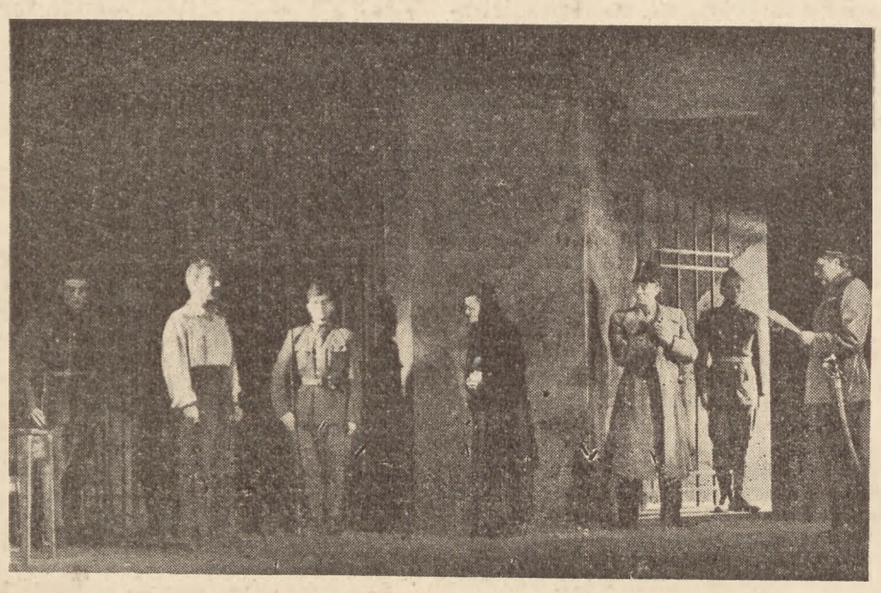
...O, jakże zazdroszczę dzieciom, kiedy bawiąc się cegłą rumowisk
wierzą, że jest to cegła a nie krew pomordowanych.
...O, jakże zazdroszczę dzieciom, kiedy wdrapując się na rozbity mur
wierzą, że jest to mur a nie miejsce straceń.
O, jakże chciałbym uśmiech dziecka wszeptać w drzewa,
aby uleczyć je zielenią od kory do najdrobniejszych pąków.
Surowy wieku nasz, kiedy imiona nawet zwracać trzeba
przedmiotom zwykłym zamiast nazywać je zwyczajnie...

JULIUSZ ŻUŁAWSKI

Sprawa Pawła Eszteraga

Sprawa ta, będąca osią dramatycznej trzyaktowej sztuki węgierskiego pisarza Sandora Gergely'ego, jest sprawą dziś szczególnie ciekawą dla krytyka teatralnego. Przy całej gwałtownie bojowej sile owej sprawy, przy całej ostrości widzenia momentu sytuacji politycznej ukazanego w tej sztuce — spotykamy się tu z wypadkiem, w którym wyłącznie emocjonalny stosunek do obranej aktualności może w efekcie aktualność tę oderwać od właściwej perspektywy historycznej, pozbawić ją dostatecznie głębokiej argumentacji ideologicznej.

Sprawa Pawła Eszteraga toczy się w roku 1938 na Węgrzech Horthy'ego, ukazując brutalną akcję policyjną przeciwko komunistom i tępienie wszelkich przejawów demokratycznego myślenia przez aparat coraz bardziej faszyzującego się ówczesnego reżimu. Z drugiej strony — upadek moralny, tchórzostwo i karierowiczostwo „liberalizującej" inteligencji mieszczańskiej z niezwykle trafną ostrością charakteryzuje tę warstwę społeczną, która wraz ze swymi bezużytecznymi skrupułami idzie na każde łotrostwo, aby tylko nie narazić się rządzącej klice, aby tylko — w mniemaniu swym — poprawić swoją sytuację, i w rezultacie staje się podporą faszyzmu pomimo całej brutalności, z jaką jest traktowana.



„Sprawa Pawła Eszteraga" w reżyserii René — dekoracje Strzeleckiego. Ostatnia scena sztuki. Milecki w roli Pawła Eszteraga (drugi od lewej) — Broniszówna w roli Matki (czwarta od lewej) — Świderski w roli majora sądu wojskowego (piąty od lewej)

Fot. Kaczkowski — Myszkowski

Poprzez taki to układ warunków politycznych w przede dniu drugiej wojny światowej — przewija się nurt konspiracyjnej pracy komunistów węgierskich. Widzimy ich w kawiarni, w alei parku, przy ulicznej budce telefonicznej, w domu matki Eszteraga. I słyszymy ich okrzyki w ostatniej scenie, w scenie rozstrzelania Pawła Eszteraga. I widzimy jego samego — w aresztanckiej bluzie — na przesłuchaniu i w więziennej celi. Wiemy — bo ciągle jest o tym mowa — że to są komuniści. Ale nie czujemy tego w tym, co mówią oni sami, poza paru zdaniami Pawła Eszteraga, które pod koniec ostatniego aktu wypowiada zwracając się do straży więziennej.

Chodzi tu o wyraźny brak pokazania głębszej motywacji ideologicznej dla przepływającego przed oczyma widowni nurtu konspiracyjnego. Brak przekonywująco określonych akcentów ideologicznych. Paweł Eszterag imponuje nam swą niezłomną postawą, ale możemy się tylko domyślać, wiedzieć tylko w założeniu, gdzie są źródła tej siły. Postaci jego przyjaciół politycznych działają według powszechnego schematu postępowania konspiracyjnego. Ale nie widzimy w dostatecznie bezpośredni sposób samej idei, której ma służyć to postępowanie. W rezultacie otrzymujemy przede wszystkim znakomicie skonstruowaną w swej dramatyczności intrygę polityczno-kryminalną, która wymaga ideologicznego komentarza. Bez takiego komentarza — konspiratorzy stają się klasycznymi politycznymi konspiratorami dowolnego typu.

Rzecz jasna, że otoczenie, że pokazanie faszystowskiej policji i mieszczańskich judaszów — określa charakter konspiracji, i ustanawiając ją w czasie, tłumaczy, dlaczego wyraźniejszy rysunek ideologiczny konspiratorów wydawał się autorowi zbyteczny. Ale takie określenie od strony otoczenia jest zawsze tylko określeniem negatywnym. Brak tu głębszego określenia motywów walki konspiracyjnej, brak określenia pozytywnego, które by przeżyło swoją aktulaność, które by pozostało jako ideologicznie wyraźny dokument historyczny.

Na drugiej scenie Państwowego Teatru Polskiego w Warszawie — na scenie Teatru Kameralnego — ciekawa ta i wstrząsająca w swym emocjonalnym potraktowaniu sprawy sztuka Gergely'ego wystawiona została z jak największym pietyzmem. Reżyseria Ludwika René zbudowała skrupulatnie przemyślane sceny, realistyczne dekoracje Zenobiusza Strzeleckiego bardzo trafnie ukazały nastrój miejsca i czasu, a przede wszystkim obsada aktorska nie mogła być chyba lepsza.

Wszystkie najważniejsze role tej sztuki postawione zostały rzeczywiście z głęboko realistycznym uchwyceniem charakteru i żywej dramatyczności postaci. Był to koncert aktorski, z jakim nie często się spotykamy. Broniszówna w roli Pani Eszterag dramatyczność tę tym głębiej podkreśliła swoim wielkim umiarem i opanowaniem w grze. Godik — jako Józef Kovacs — każdy swój gest umiał stworzyć w sposób nowy i żywy, wyzbyty wszelkiego szablonu. Pokazana jego grą postać urzędnika-mieszczucha w sidłach faszystowskiego systemu, postać tchórza i karierowicza — stała się filarem realizmu politycznego sztuki. Tak samo, jak filarami tego realizmu stały się — z drugiej strony — dwie postaci reprezentujące klikę bezpośrednio rządzącą, mianowicie postać Majora Sądu Wojskowego (Świderski) i postać Radcy Policji (Żabczyński).

Świderski umiał w swej roli dać doskonale skończoną syntezę cynizmu i okrucieństwa, przypomniał, czym jest faszyzm w zetknięciu z bezbronnym człowiekiem, spełnił z wielkim sukcesem swoje zadanie w tej sztuce. Żabczyński — równie daleko od wszelkiego szablonu — wyraził całą podstępność i brutalność narysowanej przez autora postaci. Milecki — w trudnej roli Pawła Eszteraga — w trafny sposób skontrastował tę postać z Kovacsem, Majorem i Radcą.

Natomiast jedna sprawa — gdy mowa o przedstawieniu samym — wydaje się rozwiązana przez reżysera i przez aktorów w sposób najzupełniej niesłuszny. Postaci Bokora, Brauna i Cseha — te trzy postaci uzupełniające w sztuce to co społecznie i politycznie reprezentuje Kovacs, trzy postaci łatwo poddających się sile faszyzmu inteligentów mieszczańskich, zupełnie niepotrzebnie zostały potraktowane farsowo. Osłabiło to sens i cały wyraz ich politycznego miejsca w tej sztuce, zwęziło ich reprezentatywność społeczną, podważyło realizm sprawy Napewno powinni być znanymi nam, prawdopodobnymi ludźmi. Byliby wtedy głęboko prawdziwymi dokumentami historii.

Juliusz Żuławski.

STANISŁAW MARCZAK-OBORSKI

Teatr na Targach Poznańskich

czyli co tylko chcecie

Poznań raz do roku zmienia fizjognomię. A dzieje się to na wiosnę — żeby było ładniej. Wielotysięczne tłumy kłębią się ulicami, na terenach parku Wilsona oczy przybyszów z odległych stron i wielu krajów chłoną wspaniałe zdobycze gospodarki Polski Ludowej, Związku Radzieckiego, i krajów Demokracji Ludowych. Późną nocą zasypiają wszyscy pod zdumionymi dachami mieszkań prywatnych — bowiem hotele żadnego z miast pomieścić by nie mogły tylu gości.

Ale między gwarnym dniem na Targach a ową późną nocą jest wieczór, który domaga się swoich praw. Pamiętały o tym na szczęście teatry poznańskie. Zdobyły się na rekordowe wyczyny w zakresie repertuaru zmiennego i sprokurowały ad hoc prawdziwy festiwal teatralny.

Teatry dramatyczne zmontowały na okres dwu tygodni dziewięć przedstawień: sześć współczesnych i 3 klasyczne. Oglądamy więc nową dramaturgię polską („Niemcy" Kruczkowskiego, „Faryzeusze i Grzesznik" Pomianowskiego), dalej — radziecką („W pewnym mieście" Sofronowa), czeską („Brygada szlifierza Karhana" Kani), hiszpańską („Czarująca szewcowa" Garcia Lorki) i angielską („Profesja pani Warren" Shawa). Z klasycznych: „Pieczary Salamanki" Cerwantesa, „Fedrę" Racina, „Wielkiego człowieka do małych interesów" Fredry i „Zielonego gila" Tirso de Moliny w zgoła nowoczesnej adaptacji Tuwima.

Opera wznawia szereg pozycji, jak: „Aida", „Cyganeria", „Trawiata", a także „Halka" w rewolucyjnej i rewelacyjnej inscenizacji Schillera, oraz daje premierę „Borysa Godunowa".

Teatr Lalki i Aktora ma w repertuarze 5 sztuk, między innymi: „Ulicę Anny Rudenko" Ciurupy, „Rycerzy radości" Wojdzińskiego, i „Doktora Dolittle" Loftinga (premiera).

Obrazu „Targów Teatralnych" dopełniają gościnne występy Teatru Objazdowego Domu Wojska Polskiego z „Matką" Gorkiego.

Ponieważ nie można mieć zbyt wielu przyjemności równocześnie — ograniczymy się do omówienia przedstawień rdzennie poznańskich teatrów dramatycznych.

W ich dziewięciu przedstawieniach mieści się prawie V wieków dramaturgii europejskiej. Wspaniała lekcja dialektyki; pokaz zmienności pojęć, obyczajów, form wyrazu w zależności od czasu, miejsca i kręgu społecznego. Porównajmy zagadnienie moralności seksualnej w tragicznej „Fedrze", napisanej w monarchii XVII wiecznej — z pełnym optymizmu „W pewnym mieście", stworzonym przez dzisiejszego pisarza radzieckiego. — Zestawmy ostrość problemu pieniężnego i kwestii spadkowych w dwu współczesnych niemal sztukach: „Profesja pani Warren" (jeden z pierwszych utworów Shawa) — i „Wielki człowiek do małych interesów" (jedna z ostatnich komedii Fredry). — Albo dla odmiany przypomnijmy sobie dwie pure sang sztuki ludowe: pełną autentyzmu „Brygadę szlifierza Karhana", i poetycką „Czarującą szewcową" — a potem zastanówmy się nad możliwościami i rozpiętością tego gatunku.

Ponieważ jednak w ramach szczupłego felietonu łatwiej dostać zawrotu głowy, od tyłu naraz wieków, problemów i kostiumów, niż napisać na wpół serio chociażby studium socjologiczno-porównawcze, ograniczymy się do aspektu czysto teatralnego. Ale i tutaj teatr poznański czyha z bogactwem rozróżnień i odmienności stylu. Mroczne, pełne ciężaru przedstawienie „Fedry" i nasłonecznione, zagrane w komediowym tempie i niefrasobliwie „W pewnym mieście". Trudno sprowadzić je do wspólnego mianownika. Podobnie jak temperament aktorski Eichlerówny i Maślińskiej. Albo żartobliwy realizm dekoracji „Wielkiego człowieka" i operową halę fabryczną z „Karhana". Przeto nie siląc się na syntezę przypomnijmy raz jeszcze niektóre pozycje.

Najważniejszą z nich powinna się stać: „Brygada szlifierza Karhana". Teatr poznański bowiem przy wszystkich swoich zaletach jest teatrem typowo inteligenckim. Pewna wąskość widnokręgów społecznych odbija się na przedstawieniach nawet tak upolitycznionych sztuk, jak Sofronowa czy Pomianowskiego. „Karhan" — w reżyserii zespołowej — stanowi próbę rozszerzenia tych widnokręgów, w połowie tylko udaną.

Tak się złożyło, że sztuka Kani stała się jakby egzaminem umiejętności realistycznych naszych teatrów. Wyniki były bardzo interesujące i można by dużo o nich powiedzieć. Przedstawienie łódzkie bardzo skromne i uproszczone dekoracyjnie miało najwięcej dynamizmu politycznego, z dużą sugestywnością udramatyczniło problem produkcji i walkę o czas. Spektakl krakowski nader rozbudowany teatralnie zademonstrował raczej „obrazy z życia fabryki", konflikt między ojcem i synem potraktował komediowo. Teatr w Białymstoku pokusił się o próbę adaptacji utworu na stosunki polskie. Eksperyment sprzeczny z zasadami realizmu i z konieczności powierzchowny.

Poznań niepotrzebnie „uteatralnił" sztukę przez nadanie jej niemal misteryjnych akcentów. Długie przerwy między odsłonami upływają w absolutnej ciemności z dochodzącymi z dala fragmentami V symfonii Szostakowicza; obraz fabryki wyłania się powoli z gęstego mroku. Najmocniejszą pozycją przedstawienia była rola starego Karhana w wykonaniu Jerzego Kordowskiego, mogącego się kusić o czołowe miejsce w ogólnopolskiej konkurencji tej postaci. Najsłabszą — rola Karhana syna, zagrana bez wyrazu, pomniejszona do wymiaru prawie epizodu.

Klasą roboty teatralnej i rezultatem artystycznym na pierwsze miejsce wysuwa się „Fedra". Jej twórca nie wyobrażał sobie drugiej sztuki „w której by cnota postawiona była tak wysoko". Dla nas żarliwość moralna utworu straciła wiele ze swej temperatury, skłonni raczej jesteśmy widzieć go w kategoriach mitu czy klechdy. W inscenizacji Horzycy była to tragedia Racina widziana oczami nowoczesnego intelektualisty, co zaznaczyło się w koncepcji dekoratorskiej (Kosiński), wiernej elementom architektury antyku, ale komponującej je z całą świadomością dystansu plastycznego. Podobnie rola Fedry: Eichlerówna nie poszła na historyczną stylowość postaci klasycystycznej, jej postać Fedry zbudowana została na dwudziestowiecznej wiedzy o podświadomości i patologii człowieka. Wierność autorowi przejawiała się w dużej „francuskości" przedstawienia.

„Czarująca szewcowa" w inscenizacji Horzycy stała się pogodną, pełną lekkości i wdzięku balladą ludową. Piękno poezji Lorki zostało wydobyte wszystkimi środkami teatralnymi w tym znakomitym — w ramach przyjętej koncepcji — spektaklu.

Trzecim najwybitniejszym osiągnięciem Poznania jest „Profesja pani Warren" w reżyserii Horzycy — jedno z najlepszych wystawień Shawa po wojnie, znacznie bliższe stylowi autora i ostrzejsze intelektualnie od krakowskiego „Żołnierza i bohatera" czy „Pygmaliona". Słuchając wszystkich — wnikliwie w przedstawieniu wypunktowanych — sztychów Irlandczyka, wymierzonych w społeczeństwo kapitalistyczne nie chce się wierzyć, że był on ulubionym autorem publiczności właśnie mieszczańskiej. Tak sprawdza się stara prawda o znikomej roli paradoksu jako broni rewolucyjnej.

Przedstawienie „W pewnym mieście" Sofronowa w reżyserii Stefana Drewicza omawiane było wielokrotnie w czasie Festiwalu Sztuk Radzieckich. Zostało wznowione w nieco zmienionej obsadzie.

Inscenizacja „Niemców" poszła po słusznej i nieograniej na naszych scenach linii uwypuklenia sensu epilogu, który jest tutaj najważniejszą sceną (najlepszą również dekoracyjnie) i kulminacyjnym momentem kreacji Karbowskiego. Natomiast w szczegółach reżyseria Tadeusza Muskata jest mniej staranna, czasami bałamutna (co zaznaczyło się w paru sytuacjach Willego). Nieoczekiwanym zgrzytem jest niedopuszczalne połączenie dwu zupełnie różnych postaci w jedną: oficera Wehrmachtu z obrazu francuskiego i Benneckego z epilogu. Prof. Sonnebrucha zagrał Józef Karbowski według własnej koncepcji. Jego olimpijskość jest całkowicie zewnętrzna, od początku trawi go bakcyl niepokoju i zwątpienie w słuszność swojej postawy. Rozmowa z Petersem jest sugestywnie pokazanym załamaniem wiary profesora — stąd logiczne przejście do wielkiej sceny z Willim w epilogu.

„Faryzeusze i grzesznicy" Jerzego Pomianowskiego i M. Wolin w Państwowym Teatrze Nowym w Poznaniu. Reżyseria — Zdzisław Karczewski. Dekoracje — A. Cybulski. Na zdjęciu: B. Zatoński w roli wachmistrza i Z. Zintel w roli Clerka.

Scena poznańska ma bardzo interesujących aktorów zarówno ze starszego, jak średniego i najmłodszego pokolenia. Jest to zresztą raczej teatr indywidualności aktorskich, niż zespołu. Omówiliśmy już wielkie kreacje Eichlerówny i Karbowskiego — występujących gościnnie. Była też mowa o Kordowskim — Karhanie. Należy wspomnieć przynajmniej o Młodziejowskiej - Szczurkiewiczowej (pani Soerensen w „Niemcach"), Kazimierzu Wichniarzu (Pietrow „W pewnym mieście"), Janinie Jabłonowskiej i Apolinarym Possarcie (pani Warren i Preed w „Profesji pani Warren"), Irenie Maślińskiej („Czarująca szewcowa"). Wreszcie Zygmunt Zintel, którego po dwu rolach (Clerk w „Faryzeuszach i grzeszniku" i Caramanchel w „Zielonym gilu") nie zawahamy się nazwać najzdolniejszym komikiem młodego pokolenia. Chociaż jest to aktor, którego oryginalna „vis comica" przełamuje rolę, stwarza raczej własną improwizację niż wcielenie postaci autora.

Teatry poznańskie nie miały dotąd zbytniego szczęścia do prasy, chociaż pracują intensywnie, jak mało innych. Dość powiedzieć, że na cztery sceny (a czasem i piątą) mają nie wiele ponad 60-osobowy zespół aktorski. Dodajmy, że w tym stanie rzeczy na Festiwal Sztuk Radzieckich zdołały teatry te wystawić rekordową ilość sześciu utworów w pięciu spektaklach.

Teatr poznański, który ma siedemdziesięciopięcioletnią tradycję właśnie w tym roku będzie obchodził swój jubileusz. Niech zapiszą kronikarze, że w roku 1950 scena nad Wartą godnie sekundowała olbrzymiemu wysiłkowi Targów Poznańskich.

Stanisław Marczak-Oborski

„Czarująca szewcowa" Federica Garcia Lorki w Państwowym Teatrze Polskim w Poznaniu. Inscenizacja i reżyseria W. Horzycy. Dekoracje Jana Kosińskiego. Scena końcowa z I aktu, w środku Irena Maślińska w roli szewcowej.

Nowy balet Piotra Perkowskiego

Państwowa Opera Śląska wystawia obecnie nowy balet Piotra Perkowskiego pt. „Rapsod". Libretto Stefana Otwinowskiego odzwierciedla wspólnotę historyczną i wspólną walkę o wyzwolenie ludu polskiego, czeskiego i rosyjskiego. Dzieje te znajdują swój wyraz w muzyce Perkowskiego splatającej w sposób jędrny, barwny i plastyczny tematy ludowe rosyjskie, czeskie i polskie. W realizacji zespołowej widowiska wzięli ponadto udział: Jerzy Kapliński (choreografia i reżyseria), Andrzej Stopka (dekoracje i kostiumy), oraz zespół baletowy Opery Śląskiej z Barbarą Bittnerówną i Edmundem Nowakiem na czele. Kapelmistrz Witold Krzemieński.

Powyżej reprodukujemy fragment sceny zbiorowej baletu „Rapsod".

KSIĄŻKI NADESŁANE

PAŃSTWOWY ISNTYTUT WYDAWNICZY

Władysław Smoleński. Przewrót umysłowy w Polsce wieku XVIII Studia historyczne. Wydanie trzecie. Z komentarzami **Heleny Więckowskiej.** Okładkę projektował **Aleksander Bernaciński.** Warszawa, 1949; str. XIX i 1 nl i 382 i 6 nl.

„KSIĄŻKA I WIEDZA"

Juliusz Słowacki. Lilla Weneda Grób Agamemnona. Warszawa 1950; str. 158 i 2 nl.

Gabriela Zapolska. Utwory dramatyczne. (Pisma wybrane. Pod redakcją **Jana Zygmunta Jakubowskiego.** Tom I). Warszawa, 1950; str. XXI i 3 nl i 431 i 1 nl i 1 knl.

Stanisław Kowalewski. Prosta droga. Okładkę projektował **Piotr Baro.** Warszawa, 1950; str. 192 i 4 nl.

Kazimierz Koźniewski. Wężowe studnie Zakład leczniczy Ojców Bonifratrów. Warszawa, 1950; str. 45 i 3 nl.

Stanisław Jerzy Lec. Nowe wiersze. Okładkę projektował **Jan Lenica.** Warszawa, 1950; str. 47 i 1 nl.

Fryderyk Wolf. Tai-Yang się budzi. W adaptacji scenicznej **Jana Perza.** Przekład **Jana Perza i Wacława Śniadego.** (Biblioteczka Świetlicowa CRZZ. Nr 48) Warszawa, 1950; str. 86 i 10 nl.

Krajowa Konferencja Usprawnień i Wynalazczości. Warszawa, wrzesień 1949. Referaty, dyskusja, rezolucja. Warszawa, 1950; str. 40 i 4 nl

W. F. Bieriestniow. Partia Lenina — Stalina przewodnia i kierownicza siłą rozwojowa społeczeństwa radzieckiego. (O Radzieckim Społeczeństwie Socjalistycznym 7) Warszawa, 1950; str. 60 i 4 nl

Naprzód młodzieży świata. Cztery lata działalności Światowej Federacji Młodzieży Demokratycznej. (Biblioteka Młodzieżowa Nr 1). Warszawa, 1950; str. 133 i 3 nl.

Młodzież wiecka w walce o pokój. (Biblioteka Młodzieżowa. Nr 2). Warszawa, 1950; str. 37 i 3 nl.

Jerzy Tepicht. O statutach spółdzielni produkcyjnych. Warszawa, 1950; str 63 i 1 nl.

Włodzimierz Orlow. Opowieści o tym co nieuchwytne. (Nauka i Życie. Seria II. 2). Warszawa 1950 ;str. 67 i 5 nl.

F. Czestnow. Narodziny radia. (Nauka i Życie. Seria II. 7). Warszawa, 1950; str 67 i 5 nl.

A. Scibor-Rylski. Stasiek Kaluga staje do współzawodnictwa. (Biblioteka Przodowników Pracy. Nr 24). Warszawa, 1950; str. 35 i 5 nl.

Jan Walaszczyk. Małe ale ważne. Opracowanie literackie **Andrzeja Pieczyńskiego.** (Biblioteka Przodowników Pracy. Nr. 25). Warszawa, 1950; str. 38 i 2 nl.

Maria Terpiłakowa. Moja walka o jakość. Opracowanie literackie **Stefanii Osińskiej.** (Biblioteka Przodowników Pracy. Nr. 32). Warszawa, 1950; str. 39 i 5 nl.

Karol Małcużyński. Ofensywa hutnicza rozwija front. (Biblioteka Przodowników Pracy. Nr. 33). Warszawa, 1950; str. 68 i 4 nl.

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

„Złoty Kogucik" w Wrocławiu

Państwowa Opera we Wrocławiu pod dyrekcją Jerzego Gardy zdecydowała się niedawno na trudny wyczyn, zrywając z dotychczasowym „żelaznym repertuarem" operowych scen polskich i wystawiając „Złotego Kogucika" Rimskij-Korsakowa.

To niewątpliwie najciekawsze tak pod względem muzycznym jak i scenicznym dzieło wielkiego kompozytora rosyjskiego doczekało się w Polsce zaledwie jednego wystawienia przed 25 laty w Warszawie. Powodem omijania „Złotego Kogucika" były bezsprzecznie ogromne trudności muzyczne i wokalne jakie piętrzą się przed wykonawcami, a także olbrzymie koszta związane z wystawieniem tej opero-baśni, koszta odstraszające w okresie międzywojennym dyrekcje teatrów nastawionych wyłącznie na względy komercjalne.

„Złoty Kogucik" jest typowym dziełem narodowej muzyki rosyjskiej, w którym na kanwie fantastycznej baśni poetyckiej Puszkina Rimskij-Korsakow rozsnuwa niebywałe wprost bogactwo muzyki.

Dla polskiego odbiorcy, wychowanego na operach Verdiego i „verystów" nie jest to muzyka łatwa. Nie znajdziemy w niej arii, które „same wpadają w ucho", gdyż głosy śpiewaków potraktowane są raczej w sposób instrumentalny, tworząc jedną całość z partią orkiestralną, wskutek czego wynikają również duże, jak już wspomniałem, trudności wokalne. Kompozytor włożył w to dzieło całe doświadczenie swej twórczości operowej („Złoty Kogucik" jest 14-tą operą Rimskij-Korsakowa), sprzęgając nierozerwalnie muzykę z akcją sceniczną. Z świetnym znawstwem materiału dźwiękowego, wydobył niespotykane efekty kolorystyczne, wyposażając równocześnie „Złotego Kogucika" w ogromne bogactwo motywów tematycznych. Recitatywy zastąpione są nierzadko chromatyczną ornamentyką wokalną na tle samoistnej partii orkiestralnej, a postacie opery i poszczególne grupy chórów posiadają swoje „motywy przewodnie", przewijające się w niezliczonych wariantach przez całą operę. Baśniowa treść opery pozwoliła Rimskij-Korsakowowi na użycie niezwykle ciekawych i oryginalnych pomysłów dźwiękowych. Nie było to jednak jedynym powodem, dla którego kompozytor sięgnął do poematu Puszkina. Wybierając „Złotego Kogucika" Rimskij-Korsakow zamanifestował równocześnie swoją postępową postawę ideową. W baśni tej poza potępieniem ogólno-ludzkich słabości, znajdujemy ostrą satyrę na stosunki w ówczesnej Rosji, na głupotę, gnuśność i rozpustę carów i najwyższych urzędników państwowych, na bezwzględną obojętność władców wobec losu ludu.

Akcja „Złotego Kogucika" umiejscowiona jest wprawdzie „niegdie w trydziestym carstwie, w trydziestym gosudarstwie" jednak aluzje do stosunków w ówczesnej Rosji są aż nazbyt widoczne; Rimskij-Korsakow postarał się jeszcze, aby nie było co do tego wątpliwości, zaopatrując króla Dodona, władcę baśniowego państwa, i postacie jego dworu, w tak charakterystycznie rosyjskie motywy melodyczne (nie bez wpływu muzyki Glinki i Mussorgskiego), że nawet ogólna „orientalna" atmosfera muzyki nie zdołała ich przyćmić. Nie dziw więc, że carska cenzura nie dała się wywieść w pole i trzeba było dopiero, aby librecista W. Bielski dopisał prolog, w którym Astrolog podkreśla bajkowość postaci króla i jego dworu, żeby po długich, bo aż 2 lata trwających staraniach, zezwolono na wystawienie „Złotego Kogucika".

W realizacji wrocławskiej na pierwszy plan wybija się przepych wystawy, jakiego zapewne nie widziały jeszcze polskie sceny operowe. Przepych wprost oszałamiający i przysłaniający nawet chwilami stronę muzyczną. Dekoracje Stanisława Jarockiego, może przerysowane w kształcie i w barwie, jak na gust widza, przyzwyczajonego do uproszczeń współczesnej sceny, wprowadzały jednak w atmosferę baśniowej ułudy, w świat bizantyjsko-orientalnej fantazji. Feeryczność wystawy podkreślały też niezliczone efekty świetlne. Niesłychana wprost rozrzutność inwencji St. Jarockiego przejawiła się również w projektach ponad 300 ręcznie malowanych kostiumów. Podobnie i inscenizacja Adolfa Popławskiego i Jerzego Gardy poszła zdecydowanie po linii baśniowej. Wykorzystano wszystkie możliwości techniczne wrocławskiej sceny, zaskakując widzów pomysłowością niespodzianek inscenizacyjnych. Nie zapomniano jednakże i o ostrzu satyry wymierzonym w głupotę i gnuśność cara i bojarów. Reżyseria Adolfa Popławskiego i Feliksa Parnella wydobyła te cechy przez odpowiednie skontrastowanie świata dworskiego i ludu. Przez upersonifikowanie „Złotego Kogucika", który w finale opery, jak karząca ręka sprawiedliwości zabija króla Dodona, podkreślono znaczenie tego symbolu, którego wołanie: „czuwaj, bo się czai zło", było złowieszczym „memento" dla władzy carskiej.

O ile wydobyto stosunek dworu do ludu najlapidarniej streszczający się w powiedzeniu królowej Szemachańskiej: „Jeśli źle ci służy chłop bez namysłu w łeb go krop" lub w słowach Dodona: „Prawo? co za słowa? dla mnie jest to sprawa nowa! Prawem to co każę wam..." o tyle zeciemniono nieco stosunek ludu do władców. Zwłaszcza w finałowej scenie, gdy lud opłakując śmierć króla, śpiewa pełne ironii słowa „Umarł król, nasz pan serdeczny... nieraz w sercach wzniecał strach, jak grom z nieba w sądu dniach i uderzał kogoś z ludzi..." można by zainscenizować mniej czołobitną postawę tłumu (choćby dla podkreślenia analogii myśli Puszkina z podobną sceną końcową Borysa Godunowa).

Wychodząc ze słusznego założenia pierwszeństwa muzyki w operze, reżyseria nie starała się „zmodernizować" ruchu scenicznego, wiążąc go w sposób nierozerwalny z akcją muzyczną, chwilami aż w sposób przesadny, dla którego jedynym usprawiedliwieniem była nierealna atmosfera bajki. Dużym krokiem naprzód było ożywienie tłumu chóru i statystów, który swoje przeżycia wyrażał nie tylko mimiką i gestami, lecz również dynamiką układu poszczególnych grup.

Podobnie wyraziste były balety w układzie Feliksa Parnella o ciekawej kompozycji i oryginalnej linii plastycznej. Mimo, że tańczone były do wkładek muzycznych, wplatały się treścią w akcję opery, a nawet uzupełniały pewne niedopowiedzenia libretta, — co niestety rzadko się zdarza w baletach operowych. Jednakże przez zwrócenie uwagi na „literacką" stronę tańca, nie wykorzystano w pełni technicznych możliwości bardzo dobrze tańczącego zespołu baletowego z Marią Łapińską na czele.

„Złoty Kogucik" Rymskij Korsakowa w Państwowej Operze we Wrocławiu. Inscenizacja i reżyseria: A. Popławski, J. Garda, F. Parnell; scenografia — St. Jarocki; kierownictwo muzyczne — Kopyciński fot. Z. Mozer — Wrocław

Śpiewacy stwarzali dobre typy, nie umieli się jednak wyzbyć pewnych szablonów, umiejscawiających ruchy w pewien z góry przewidziany sposób. Jaskółkami zerwania z tym stylem gry były naturalne i powściągliwe gesty Henryka Łukaszka (Dodon) i Bożeny Brun-Barańskiej (Klucznica Amelfa), oraz niezwykle harmonijna, związana z rytmem muzyki, taneczna prawie, gestykulacja Wiesławy Ćwiklińskiej (królowa Szemachańska).

Strona wokalna stała na zupełnie dobrym poziomie. Zespół solistów Opery Wrocławskiej składa się w przeważnej części z młodych śpiewaków, obdarzonych pięknym materiałem głosowym. Jeżeli przy niezawsze dojrzałej technice pokonali śpiewacy karkołomne trudności, jakimi najeżone są wszystkie nieomal partie w „Złotym Koguciku" (dość powiedzieć, że np. prawie cała partia Astrologa obraca się w rejestrach przejściowych, sięgając w kilku miejscach aż do górnego „e", a królowa Szemachańska przez 40 minut ,prawie bez przerwy wyśpiewuje arcytrudną „koloraturę"), należą się im słowa gorącego uznania.

Duże zastrzeżenia budzi natomiast prawie nagminny brak dokładnej dykcji, co nie tylko zacierało treść opery i czyniło prawie niezrozumiałym dobre tłumaczenie libretta Jana Popiela, ale niezaprzeczenie również odbiło się na prawidłowości emisji głosowej.

Opera posiada ze względu na trudności wokalistyczne 2 pełne obsady, z których na wyróżnienie zasłużyli Dunka Sleczkowska i Wiesława Ćwiklińska (królowa Szemachańska), Halina Szczygłowska i Bożena Brun-Barańska (klucznica Amelfa), Donata Gołkowska (głos kogucika), Henryk Łukaszek (Dodon), Marian Ojak (Połkan), Stanisław Szuflet (królewicz Afron) i obdarzony niezwykłym wprost aparatem głosowym Jerzy Bekierski, który w partii Astrologa pełnym głosem bierze wysokie „e".

Kierownictwo muzyczne spoczywało w rękach Adama Kopycińskiego, który bardzo czujnie prowadził całość olbrzymiej machiny muzycznej. W koncepcji swej położył główny nacisk na kolorystykę muzyki, tak charakterystyczną dla ostatniego okresu twórczości Rimskij-Korsakowa, wydobywając równocześnie z dużym temperamentem elementy dynamiczne.

W pierwszych spektaklach pewne zastrzeżenia budziły zbyt mało zróżniczkowane tempa, zwłaszcza w momentach scenicznie statycznych I aktu.

Orkiestra grała dobrze, brzmiała czysto i pełnie, mimo zbyt szczupłego składu skrzypiec .Wzmocniony liczebnie chór doskonale odśpiewał niezwykle trudną partię (kier. chóru T. Markowski).

Ponieważ w „Złotym Koguciku" kompozytor nie przewidział specjalnej muzyki baletowej, we wrocławskiej realizacji umieszczono wkładki, dające pole do popisu dla zespołu baletowego, co wzbogaciło jeszcze stronę wizualną widowiska. W drugim akcie znalazło się intermedium taneczne do I części i scherza Trzeciej Symfonii Rimskij-Korsakowa, w III akcie fragmenty tejże symfonii i pieśń „Słowik i Róża" w interesującej instrumentacji Kazimierza Wiłkomirskiego. Zestawienie III symfonii, napisanej w I-szym okresie twórczości, z muzyką „Złotego Kogucika", nasuwało ciekawe refleksje na temat drogi twórczej Rimskij-Korsakowa.

Bogactwo oprawy, pomysłowość inscenizacji i pietyzm przygotowania strony muzycznej czynią, mimo pewnych usterek, z wrocławskiej realizacji „Złotego Kogucika" wydarzenie w polskim życiu operowym.

Wojciech Dzieduszycki

PO ŚMIERCI EMANUELA MOUNIER

„Tygodnik Powszechny", poświęcając wielki artykuł niedawno zmarłemu filozofowi francuskiemu Emanuelowi Mounier, usiłuje przekonać czytelników, iż śmierć tym boleśniej, że w pełni wieku męskiego, zabrała głębokiego oryginalnego myśliciela, człowieka wielkiego serca, i dobrej, najlepszej woli. Odejść miał filozof prawdziwie chrześcijański, łączący ortodoksję doktrynalną z autentycznym humanizmem i humanitaryzmem.

Po „Tygodniku Powszechnym" poświęca pamięci Emanuela Mounier cały niemal numer — „Dziś i Jutro". Wojciech Kętrzyński zarzuca artykułowi Turowicza (w „Tygodniku") brak „wszelkich głębszych akcentów krytycznych" i ton nazbyt panegiryczny w ocenie twórczości i działalności Mouniera. Sam przedstawia zmarłego filozofa francuskiego jako człowieka, który „umarł w połowie drogi". Wspomina o „błędach", jakie popełniał Mounier w ocenie rewolucji i w swym stosunku do sił postępowych („na intelektualnej mieliźnie"), nie mniej twierdzi, że „wyostrzona uczciwość moralna, poczucie rzeczywistości cechujące Mouniera stawiały go zawsze po właściwej stronie w momentach krytycznych", w których rzekomo „personaliści zajmują stanowisko bezkompromisowo postępowe."

Otóż pewne punkty, a właściwie wiele punktów, i to zasadniczych, wymaga tu sprostowania. Emanuel Mounier rzeczywiście manifestował niejednokrotnie, i jako człowiek, i jako filozof i publicysta, wrażliwość etyczną i pewne wyczucie rzeczywistości — cechy, które nadały głoszonemu przezeń p e r s o n a l i z m o w i charakter znacznie bardziej ludzki i konkretny niż u twórcy tego kierunku filozoficznego, niemieckiego filozofa Jaspersa. Sprawiły one, że niejednokrotnie wyciągała doń rękę Francuska Partia Komunistyczna (jeszcze na zeszłorocznym kongresie w Strasburgu). Ale humanizm i humanitaryzm Mouniera n i e w y t r z y m a ł i n i g d y n i e w y t r z y m y w a ł t w a r d e j p r ó b y r z e c z y w i s t o ś c i. Ani w okresie d r ô l e d e g u e r r e (wrzesień 1939 — czerwiec 1940), kiedy Mounier przejmował i powtarzał slogany propagandy antyradzieckiej. Ani w momencie klęski francuskiej i w pierwszych miesiącach okupacji, kiedy Mounier, przeniósłszy redagowany przez siebie miesięcznik „Esprit" do strefy „wolnej", usiłował odkryć w patetycznym i zdradzieckim starcu Pètainie — realizatora „chrześcijańskich zasad sprawiedliwości społecznej". — A jeżeli porwał go potem patriotyczny poryw ludowego Ruchu Oporu, i jeśli, w pierwszych latach po wyzwoleniu, redagowane przezeń „Esprit" było jednym z pism postępowych, to na wzmożone w ostatnim okresie ataki obozu imperialistycznego na obóz pokoju i postępu Mounier odpowiedział — dezercją i zdradą.

Mounier n i e przystępuje do wspólnego frontu obrońców pokoju. Wobec groźby, którą chcą rozpętać imperialiści amerykańscy i burżuazja krajów marshallowskich, Mounier na razie „wstrzymuje się" od zajęcia stanowiska; uważa, że jest to moment dla sui generis „rewizjonizmu". I oto łamy „Esprit" otwierają się dla ludzi, którzy „chcieliby", ale mają jeszcze „wątpliwości natury moralnej", a więc dla zdrajców spod znaku Tito. Na łamach „Esprit" przedstawiają swoje „zastrzeżenia" i „skrupuły" Vercors i — przede wszystkim — Jean Cassou. Na łamach „Esprit", pod patronatem Mouniera, prowadzi się podstępną robotę, która ma rozbić wspólny front Pokoju na odcinku intelektualistyczno-inteligenckim, tak jak tę samą robotę na odcinku robotniczym prowadzi guallistowski dziennik „Franc-Tireur". — Przypadek? Chwilowe zmylenie orientacji? Nie — to tylko walka się zaostrzyła, i w tym momencie zaostrzonej walki Emanuel Mounier oraz dawni i nowodokooptowani ludzie „Esprit" czują się bardziej związani ze swą zagrożoną klasą, z burżuazją, niż z ideałami humanitaryzmu i humanizmu, które głosili w momentach mniej krytycznych.

Że zachowuje się przy tym pewne pozory i alibi, że w sprawach mniejszej wagi czy mniejszej aktualności przemawia się jeszcze po stronie sprawiedliwości — to nie powinno dziwić i nie może usprawiedliwiać. — Jest to stara taktyka wszystkich rewizjonizmów. „Społeczna inkarnacja osoby ludzkiej", o której mówił M a n i f e s t p e r s o n a l i s t y c z n y i cała filozofia Mouniera, która miała być ekwiwalentem konkretnego społecznego człowieka marksizmu-leninizmu, okazała się kukłą, marionetką, której ruchami i gestami kierowała i kieruje brutalna ręka reakcji. I tego faktu nie zmienia żadne tłumaczenie psychologiczne — jak nie może go też zatrzeć nieoczekiwanie wczesna śmierć Emanuela Mounier.

Irena Krońska

WŚRÓD KSIĄŻEK

Elza Triolet. Kochankowie z Avignonu i inne opowiadania. Przełożyła z francuskiego Julia Hartwig. Okładkę projektował K. M. Sopoćko — Warszawa, „Czytelnik", 1949. Str. 369 i 3 nl.

Cztery dłuższe opowiadania Elzy Triolet, jednej z czołowych przedstawicielek postępowej beletrystyki francuskiej, powstały w latach 1942-44, w okresie największego natężenia walki patriotów francuskich z hitlerowskim najazdem — toteż naturalną jest rzeczą, że tematyka opowiadań wiąże się najściślej z Ruchem Oporu, jego ludźmi i jego działaniem.

Elza Triolet nie jest jednak zwykłą kronikarką Résistance. Jej zamierzenia pisarskie były innego rodzaju; chodziło mianowicie o ukazanie nie tylko walczących z faszyzmem patriotów francuskich, o literackie utrwalenie metod i sposobów tej niełatwej walki, lecz również — i przede wszystkim — o odtworzenie klimatu i ducha Francji okupowanej, gdzie tak często wzniosłość i bohaterstwo ocierały się o zdradę, nikczemność i najpodlejsze tchórzostwo, jedno i drugie w tych samych kleszczach okupacyjnego ucisku.

Elza Triolet — to nie Jean Laffitte — choć oboje piszą o tym samym. Autorka „Opowiadań" ma na uwadze nie tyle konkretne fakty i autentycznych ludzi, ile pewną syntezę czasów okupacyjnych, syntezę polityczną, socjalną, obyczajową, w której elementy fikcji literackiej są równouprawnione z elementami reportażu, osobistych przeżyć i wspomnień, itp. Bohaterowie opowiadań Elzy Triolet — to postacie „składane", reprezentacyjne i typowe dla pewnych środowisk, przede wszystkim dla środowisk mieszczańsko-intelektualistycznych, reagujących w bardzo rozmaity sposób na klęski i doświadczenia ponurych lat okupacji.

Dwie pięknie wycyzelowane postacie kobiece—stenotypistki Julii Noel i dziennikarki Ludwiki Delfort — wyłaniają się z kunsztownych deseni literackiego tworzywa jako niezapomniane obrazy mężnych i ofiarnych, aktywnych bojowniczek Ruchu Oporu. A obok nich znajdziemy charakterystyczną osobę artysty-malarza Aleksego Stawskiego, neurastenika i egocentrysty, którego jedyną troską jest jak najściślejsze odizolowanie swego prywatnego życia od groźnych burz huczących dokoła. Julia i Ludwika wzniosły się ponad sprawy osobiste, domowe i rodzinne, odważnie i z poświeceniem stanęły w szeregach walczących — w imię obowiązku patriotycznego, w imię przyszłości Francji. Jakże odmienna od nich jest postać przyjaciółki Aleksego, Henryki, zasklepionej w macierzyńskiej czułości, czy może raczej w niewolniczym uwielbieniu dla kochanka...

Bardzo żywo, bardzo interesująco zarysowane są również występujące w opowiadaniach postacie epizodyczne i drugoplanowe, że wspomnę choćby o anonimowym, zakochanym w Ludwice „przemysłowcu", który — spekulując na „czarnym rynku" — dzieli się swymi zyskami z okolicznymi „maquis" i pomaga im w sposób zręczny, a czyni to nie tyle z patriotyzmu, ile z chęci zaasekurowania się na ewentualność — przewidywanej zresztą powszechnie — klęski obcych najeźdźców i rodzimych zdrajców.

Autorka nie zacieśnia pola swych obserwacji do jednego tylko, najbliższego jej poglądom i przekonaniom, odłamu Ruchu Oporu. Pisze o różnych jego grupach i odłamach, zdając sobie należycie sprawę z zarysowujących się już wtedy między nimi różnic ideologicznych. Widziała i takich z Résistance, których życie — piórem Ludwiki Delfort — charakteryzuje następująco: „Strumienie pieniędzy, restauracje obsługiwane przez „czarny rynek", śmieszna działalność w atmosferze gorączki, niepokoju i awantur, wpadki i kompromitacje — rezultat romantyzmu, dyletanctwa i bezsensownego gadulstwa wszystkich tych ludzi, tak niepasujących do tego rodzaju pracy, ludzi, z których tylu konspiruje dla awansu i stanowiska, jakby to tylko było ważne..."

Jakże daleko odbiega ta trafna charakterystyka od skupionego i zdecydowanego heroizmu partyzantki ludowej, demokratycznej, — jakiż kontrast stanowi ten wymowny obraz z działalnością bojowników wychowanych i zahartowanych w szeregach Partii Komunistycznej, w wielkiej szkole męstwa „Partii Rozstrzeliwanych..."

Opowiadania Elzy Triolet — choć przeładowane niekiedy retrospekcją i psychologizmem — świadczą o wysokich kwalifikacjach i rzetelnej kulturze literackiej autorki, mają polot, wdzięk i dyskretną przejrzystość w koncepcji, jak w wyrazie pisarskim. W stylu niemal zupełnie reportażowym utrzymane jest opowiadanie ostatnie: „Pierwsze rozdarcie kosztuje dwieście franków" (był to umowny sygnał inwazji alianckiej i apel do ogólnego powstania we Francji). Jest to jednak reportaż o proporcjach i wartościach prawdziwie artystycznych: epizody nocnego zrzutu broni dla partyzantów, karna ekspedycja Niemców w małym miasteczku, atmosfera powszechnego podniecenia i wyczekiwania panująca we Francji po normandzkim desancie aliantów, — wszystko to utrwalone zostało przez autorkę niezwykle obrazowo i sugestywnie.

Tłumaczenie prozy pani Triolet na język polski było zadaniem trudnym i odpowiedzialnym. Tłumaczka — Julia Hartwig — wywiązała się jednak z tego zadania bardzo poprawnie i umiejętnie, co zasługuje na szczególne uznanie.

Bolesław Dudziński

Ukazał się 3 (46) numer czasopisma naukowego

„MYŚL WSPÓŁCZESNA"

Poświęcony zagadnieniom nowej biologii w Polsce

TREŚĆ NUMERU:

PROF. DR JAN DEMBOWSKI — O nowym pojmowaniu dziedziczności.
PROF. DR WŁODZIMIERZ MICHAJŁOW — Biologia radziecka — nauka epoki socjalizmu.
PROF. DR TEODOR MARCHLEWSKI — Sprawa pewnej dyskusji naukowej.
DR KAZIMIERZ PETRUSEWICZ—Światopoglądowe znaczenie nauk Pawłowa.
PROF. DR ANATOL LISTOWSKI — Przyrodniczo - rolnicze podstawy systemu Williamsa.
PROF. DR STANISŁAW SKOWRON — Krytyka chromozomowej teorii dziedziczności w zjawiskach rozwoju zarodkowego.
PROF. DR ADAM CZARTKOWSKI — Mieszańce wegetatywne u roślin.

KRONIKA RADZIECKA

A. OPARIN — Sukcesy biologii radzieckiej.
Bibliografia biologii miczurinowskiej.
Bibliografia prac dotyczących życia i twórczości Pawłowa.

Adres Redakcji: Warszawa, ul. Narbutta 8 m. 6, tel. 413-67: Prenumerata i kolportaż: PPK „RUCH", Warszawa, Plac Trzech Krzyży 16, tel. 810-41.
Numery poprzednie „Myśli Współczesnej" można nabywać w kiosku RSW „Prasa"', ul. Smolna 12.
Cena pojedyńczego numeru — 100 zł.
Prenumerata półroczna — 500 zł., roczna — 1000 zł. Konto PKO I-1347.

Numer 3-4 „ŻYCIA NAUKI"

organu Pierwszego Kongresu Nauki Polskiej

zawiera artykuły: **E. Krassowskiej,** O podniesieniu poziomu pracy w wyższych uczelniach, **Wł. Michajłowa,** Organizacja instytutów uczelnianych i zespołów katedr, **J. Dembowskiego,** Zagadnienie kształcenia kadr naukowych, **L. Infelda,** Organizacja nauki i nauczania w Kanadzie, **T. Kotarbińskiego,** Z dziejów klasyfikacji nauk, **E. Blocha,** Uniwersytety — marksizm — filozofia, **M. G. Czilikina,** Rola dziekanatu w organizacji pracy w wyższych uczelniach i inne.

Wkrótce w sprzedaży. Prenumeratę przyjmuje redakcja i administracja: Warszawa, Śniadeckich 8, konto PKO I-14984/416 i P.P.K. „Ruch", Warszawa, Smolna 12.

ZBIGNIEW OŁANIECKI

Na przykładzie dwuch scenariuszy

Film „Bitwa Stalingradzka" reżyserii W. Piętrowa, zrobiony na podstawie scenariusza M. Wirty, choc powstał stosunkowo niedawno, stał się wydarzeniem w rozwoju sztuki filmowej.

„Bitwa Stalingradzka" to inscenizowany reportaż dokumentarny, ściśle zgodna z faktami historycznymi relacja wydarzeń, które stały się przełomem w dziejach wojny. Relacja ta dokonuje się w filmie Pietrowa przez pokazanie nie tylko zwycięstwa w Stalingradzie, ale przede wszystkim przyczyn i mechaniki tego zwycięstwa. Dowództwo Naczelne na Kremlu: generalissimus Stalin i czołowi dowódcy Armii Czerwonej, wydarzenia frontowe, wysiłek produkcyjny zaplecza przemysłowego, posunięcia polityczne hitlerowców i Anglosasów — oto elementy, z których realizatorzy filmu stworzyli przekonywującą epopeję faktów dokonanych. Historyczne słowa generalissimusa Stalina: „Stalingrad był zmierzchem niemieckiej armii faszystowskiej Jak wiadomo, po pogromie stalingradzkim Niemcy nie zdołali już przyjść do siebie" — stanowią zakończenie filmu, który w formie kroniki obejmuje zamknięty okres historii.

Wirta i Pietrow pokazując w artystycznej formie sprężyny rozwoju historycznego i przyczyny klęski faszyzmu dowiedli, że sztuka filmowa jest w stanie stwarzać dzieła wielkie przez twórcze odbicie wielkich wydarzeń, przez ich marksistowską analizę i pokazanie w procesie rozwojowym. Można i trzeba uważać „Bitwę Stalingradzką" za udaną próbę stworzenia nowego gatunku filmowego — pogranicza dokumentu i artystycznego reportażu.

Dalszy etap tej tendencji rozwojowej filmu radzieckiego to powstanie filmu „Upadek Berlina", reżyserii M. Cziaurelego, według scenariusza P. Pawlenki. W tym filmie oprócz dokumentarnej inscenizacji wydarzeń historycznych mamy i fabułę opowiadającą o losach ludzi radzieckich: hutnika Aleksieja Iwanowa i nauczycielki Nataszy Rumiancewej, w czasie zawieruchy wojennej. Wprowadzenie obok konkretnych wypadków dziejowych także postaci typowych bohaterów i kształtowanie ich losów w sposób typowy sprawia, że dwa zasadnicze wątki tematyczne filmu: wojna pokazana w procesie rozwojowym w sensie reportażu dokumentarnego i wojna pokazana poprzez działania typowych bohaterów — są z sobą nierozerwalnie związane.

Konstrukcja artystycznej fikcji fabuły odpowiada w zupełności prawdzie rozwoju historycznego przedstawionych rzeczywistych wydarzeń. Film nie stracił wartości dokumentu ani wnikliwej analizy historii — a stał się bliższy epopei walki narodu radzieckiego z najeźdźcą, niż „Bitwa Stalingradzka". Dwa wątki filmu, dziejące się pozornie niezależnie od siebie, spotykają się na gruncie historycznych wydarzeń. Te właśnie wydarzenia warunkują nierozdzielność obu wątków, ich wzajemną od siebie zależność. Szeroki epicki rozmach realizatorów zamknął w jedną konsekwentną całość wszystkie historycznie istotne wydarzenia okresu wojny i najbardziej typowe przemiany codziennego życia w tym okresie. Postać generalissimusa Stalina jest w filmie wykładnikiem pewności zwycięstwa słusznej ideologii i woli całego narodu radzieckiego — dania z siebie wszystkiego dla osiągnięcia zwycięstwa. Postać hutnika Iwanowa pokazuje te same zagadnienia przez pryzmat przeżyć prostego człowieka radzieckiego. Splatanie się obu wątków daje pełny obraz mechaniki zwycięstwa: jedność wodza narodów radzieckich i ludu radzieckiego, głęboko słuszne kierownictwo i twórczy entuzjazm działania i walki muszą doprowadzić i doprowadzają do zwycięstwa. Dlatego też spotkania Stalina i Iwanowa (wizyta hutnika na Kremlu, defilada na Placu Czerwonym w Moskwie przed wyruszeniem na front, wreszcie lotnisko w Berlinie) — to kluczowe momenty filmu. Film kończy się zdjęciami berlińskiego lotniska. Stalin przemawia do tysięcy uwolnionych z obozów więźniów wszystkich narodowości i zwycięskich żołnierzy Armii Radzieckiej, i do Nataszy Rumiancewej i Aleksieja Iwanowa, którzy odnaleźli się w pierwszym dniu pokoju. Stalin mówi o nieugiętej woli obrony i budowania pokoju.

„Upadek Berlina" wychodzi poza granice dokumentu czy artystycznego reportażu — pełne artystyczne przetworzenie wszystkich składowych elementów i ich dynamiczne pokazanie sprawia, że film staje się eposem filmowym.

Do miana eposu historycznego nie mogą oczywiście pretendować „historyczne arcydzieła" Hollywoodu, w których rzeczywiste wydarzenia są tylko tłem romansowej intrygi, z kolei zniekształcającej do niepoznania same wydarzenia. I epickość i historyczność zanika, pozostaje mdły, pseudohistoryczny sos, w którym do syta cierpią i kochają papierowi bohaterowie. Do miana eposu historycznego nie mogą także pretendować filmy takie, jak np. „Marsylianka" Renoira, choć tutaj losy bohaterów rzucone są na tło konkretnych wydarzeń historycznych a nawet bohaterowie biorą udział w kształtowaniu samych wydarzeń. Brak właściwej oceny ideologicznej momentów historycznych, brak analizy przyczyn i skutków wydarzeń dziejowych sprawia, że filmy takie mogą być tylko opowieściami historycznymi. Dlatego radziecki filmowy epos historyczny nie wywodzi się ani z „osiągnięć" Hollywoodu ani z mieszczańskich, poprawnych filmów - opowieści historycznych.

Twórcze zastosowanie metody realizmu socjalistycznego do pokazania i artystycznej interpretacji historycznych wydarzeń a przede wszystkim właściwe powiązanie przyczyn i skutków tych wydarzeń — stworzyło epos.

Wszystkie te, zawarte w „Upadku Berlina" elementy fikcji artystycznej, które w wąskim, naturalistycznym pojmowaniu realizmu „nie odpowiadają prawdzie" — są najzupełniej zgodne z kierunkiem rozwojowym prawdy historycznej, najpełniej odtwarzają ten kierunek. Przemówienie Stalina na lotnisku berlińskim nie miało miejsca w rzeczywistości — pokazanie tego faktu nie oznacza jednak fałszowania rzeczywistości, wprost przeciwnie — twórcze wykrywanie jej napędowych sił. Nie jest rzeczą ważną, czy ślub Hitlera z Ewą Braun odbywał się akurat w czasie trwania ostatnich walk w budynku Reichstagu — ale zestawienie tych dwu faktów jasno pokazuje ostateczną degenerację i antyludzkie oblicze faszyzmu.

Umiejętność przedstawiania niedawnych a już historycznych faktów w procesie ich rodzenia się wypływa z głębokiego zrozumienia metody realizmu socjalistycznego i twórczego jej zastosowania w realizacji dzieł filmowych.

Kinematografia radziecka, ściśle związana z życiem, coraz głębiej wnika w życie, w sposób coraz bardziej wielostronny, doskonalszy, odbija jego problematykę i rozwój.

*

Okazją do napisania tego szkicu stał się radosny dla publiczności filmowej i wszystkich interesujących się filmem fakt wydania scenariuszy obu wspomnianych dzieł radzieckiej sztuki filmowej w przekładzie polskim *).

Choć „Bitwa Stalingradzka" nosi podtytuł „scenariusz literacki" a „Upadek Berlina" nazwany został „powieścią filmową" — w jednym i drugim wypadku mamy do czynienia z literackim scenariuszem filmowym, t.zn. z utworem pisanym z myślą o transpozycji ekranowej. Uwydatnia się to przede wszystkim w języku operującym sugestywnymi obrazami i realistycznym dialogiem ze znacznym ograniczeniem typowo literacko-powieściowej analizy wewnętrznych przeżyć bohaterów. Psychika postaci i jej rozwój dokonuje się w akcji, w zewnętrznym jej opisie, który dzięki realistycznemu potraktowaniu staje się dla nas odpowiednikiem najpełniejszej analizy psychologicznej.

Zamierzone „ufilmienie" obu utworów widoczne jest także w ich konstrukcji, w budowaniu całości z drobnych fragmentów, scen czy sekwencji filmów, które na ich podstawie powstały.

Istotną rzeczą przy porównaniu tekstów scenariuszy literackich z treścią filmów jest stwierdzenie, że pokrywają się one nie całkowicie. W scenariuszach mamy takie fragmenty, które nie zostały zrealizowane, w filmach zaś mamy takie fragmenty, których nie zamieścił scenarzysta w utworze literackim. (Przykładowo, w scenariuszu „Upadku Berlina": inspekcja Stalina w hucie, sceny zabawy dzieci podczas pobytu Rumiancewej u matki Iwanowa, czy mowa Goebbelsa do wróżbitów niemieckich w otoczonym Berlinie — nie weszły do filmu, natomiast przemówienie Stalina na lotnisku berlińskim jest na filmie szersze niż było przewidziane w scenariuszu). Dowodzi to, że w drodze od scenariusza do filmu zmieniały się poszczególne koncepcje realizatorów, choć nie zmieniała się ani linia fabularna ani wymowa ideologiczna całości.

Dowodzi to także, że scenariusz literacki nie jest materiałem przeznaczonym do transpozycji ekranowej bez żadnych poprawek i uzupełnień. Naturalnym przedłużeniem tego stwierdzenia jest konieczność współpracy scenarzysty i reżysera już w toku realizacji filmu dla otrzymania, mimo zmian i przestawień lub też dzięki nim, ostatecznego wyniku w postaci zamierzonej zarówno przez scenarzystę, jak przez reżysera.

Zaledwie dwa teksty scenariuszy radzieckich, a tyle już zagadnień, których dokładniejsze opracowanie jest potrzebne, bo gwarantuje właściwy kierunek rozwoju filmu polskiego!

Dlatego bardzo dobrze się stało, że zaczęły już wychodzić z druku literackie scenariusze filmowe. Dla polskich widzów filmowych, literatów współpracujących z filmem i realizatorów będzie lepiej, gdy teksty dobrych scenariuszy będą wychodziły jeszcze, coraz częściej.

Zbigniew Ołaniecki

*) Mikołaj Wirta — „Bitwa Stalingradzka" — scenariusz literacki. Wydawnictwo „Prasa Wojskowa". Przekład z rosyjskiego Romana Karsta. Cena zł. 330.

P. Pawlenko i M. Cziaureli — „Upadek Berlina" — powieść filmowa. Wydał Państwowy Instytut Wydawniczy. Przekład autoryzowany Maryli Borkowicz. Cena zł. 200.

Do prenumeratorów naszego pisma

Niektórzy prenumeratorzy wpłacający należność za prenumeratę przez PKO i urzędy pocztowe, dokonują wpłat w zbyt późnym terminie, tj. po dniu 20 miesiąca poprzedzającego miesiąc prenumeraty, powodując przez to opóźnienie manipulacji na poczcie i w PPK „Ruch", co w konsekwencji opóźnia wysyłkę pisma.

W celu uniknięcia opóźnień w wysyłce, PPK „Ruch" prosi Ob. Ob. prenumeratorów o wpłacanie należności za prenumeratę najpóźniej do dnia 20 każdego miesiąca poprzedzającego miesiąc prenumeraty.

Wszystkie wpłaty, które będą nadane na PKO lub pocztę po dniu 20, będą automatycznie zaliczane na prenumeratę o jeden miesiąc później.

Za datę nadania wpłaty uważa się datę stempla pocztowego na pokwitowaniu.

DROGI GŁODU

(Dokończenie ze str. 7)

wołał pana Zucę. Hotelarz przyszedł wcale się zresztą nie śpiesząc. Denerwował Epaminondasa gębą pozbawioną wszelkiego wyrazu.

— Kazaliście zawiadomić doktora?

— Nie, panie.

— Czy nie mówiłem, że trzeba go zawiadomić? Muszę z nim pomówić i to w sprawach ważnych..

— Nie posłałem nikogo, a sam poszedłem... Służba tutejsza to same leniuchy. Musiałem pójść sam...

— Powiedzieliście?

Skinął głową.

— I co on na to?

— Że już wiedział. I posłał mnie a merda...*) To już taki jego zwyczaj posyłać wszystkich a merda — dodał. — Dla niego istnieje tylko cachaça. Powiada, że to jedyna rzecz coś warta na tym świecie i że gdyby miał córkę, to dałby jej na imię Parati**)... zaśmiał się śmiechem rozlewnym i besilnym.

Epaminondas ruszył w stronę drzwi z zamiarem nawymyślania Diogenesowi. To tak przyjmuje się kolegę? Obowiązkiem Mondesa było oczekiwać go, oprowadzić po urzędzie, przekazać mu swe funkcje, przedstawić personelowi. Epaminondas powie mu, co myśli o takim postępowaniu, Florianowi zaś pośle poufne sprawozdanie o tym oburzającym zachowaniu się lekarza. Cóż on sobie myśli właściwie? A może szykanował Epaminondasa wiedząc, że ten jest synem krawca?

Doktór Diogenes przyjrzał mu się ciemnymi oczyma. „Nie golił się chyba od tygodnia — pomyślał Epaminondas. W rozczochranych włosach o czerwonawym odcieniu zanurzał drżące palce. „Alkoholik... delirium..." — skonstatował Epaminondas, pocieszając się, że faza była początkowa.

— Boas tardes. Mój następca? Bardzo dobrze, siadajcie — obojętne oczy spojrzały na niego.

Epaminondas przysunął sobie krzesełko ruchem gwałtownym i usiadł nieco dalej od stołu. Diogenes miał chyba z pięćdziesiąt parę lat. Był otyły i pulchne ręce drżały mu lekko. Ubranie brudne, wypalone w wielu miejscach papierosami. Popiół z cygara widniał na kołnierzu i na koszuli. Epaminondas zabierał się do mówienia, ale tamten nawet na niego nie patrzył. Klaszcząc w dłonie przywoływał kelnera. Na stole stała do połowy wypita butelka wódki.

— Przynieś drugi kieliszek, seu merda.

Głos jego posiadał ciepłe i dźwięczne brzmienie. Kiedyś zapewne Diogenes ładnie śpiewał. Epaminondas zamierzał odmówić wspólnego picia. Kelner postawił kieliszek i chciał napełnić go wódką. Ruchem ręki Diogenes odsunął chłopca.

— Wynoś się stąd, seu merda.

Sam napełnił drugi kieliszek i podniósł swój.

— Na zdrowie.

— Nie piję.

Ciemne oczy znów spojrzały na niego. W tym ospałym spojrzeniu zdawał się przebłyskiwać cień ironicznego uśmiechu.

— Nie pije... Acha... Lepiej jednak zacząć zawczasu...

— Co zawczasu? Dlaczego?

— Dowiecie się później... Oto wszystko, co zostało tu człowiekowi... — wskazał na butelkę — Santa cachaça, najlepsza święta z Pirapory. Skuteczniejsza od nauk księdza Cycerona i Stefana, nowego proroka wieśniaków... — Podsunął gościowi kieliszek dodając. — Na bok z dumą! Łyknijcie wódeczki... Marna, świńska, ale najlepsza z tych, jakie tu mają — a widząc wahanie Epaminondasa powtórzył — Porzuć dumę, młodzieńcze. Tu zatraca się całą dumę...

Melodyjny głos zadrgał nagle głębokim bólem:

— I całą uczciwość również...

Epiminondas wychylił kieliszek:

— Na zdrowie.

— Dziękuję — Diogenes wypił jednym haustem i znów napełnił kieliszek.

Cachaça była mocna. Paliła wnętrzności. Pot pokrył czoło Epaminondasa. Słońce raziło w oczy. Wyjął z kieszeni chusteczkę i otarł nią sobie twarz.

— Co za upał...

— Są rzeczy gorsze... Czy aby są? — w oczach Diogenesa błysnęła ironia.

— Cachaça jest świetna na upały — odrzekł z półuśmieszkiem obojętnych ust i, nagle jakby od niechcenia ze wskazującym palcem utkwionym w pierś Epaminondasa zapytał: — Jak sądzicie, ile mam lat?

Uniósł się w krześle, aby tamten go lepiej obejrzał.

— Chyba z pięćdziesiąt pięć... Może trochę więcej lub trochę mniej — odpowiedział Epaminondas.

Diogenes zaśmiał się:

— Oto co potrafi Pirapora i stanowisko lekarza-inspektora Punktu Imigracyjnego stanu Sao Paulo. Upłynęło cztery lata, odkąd tu jestem. Kiedy wysiadłem na tej przeklętej stacji miałem trzydzieści osiem lat. A wy teraz dajecie mi pięćdziesiąt... Siedemnaście a nie cztery lata różnicy. I tak uważam, że to mało, bo mnie się zdaje, że to już trzydzieści lat... Trzydzieści lat to najwyższy wymiar kary według kodeksu tego ohydnego kraju, no nie? — Urwał, napił się wódki — Przysiągłem sobie, że nie ogolę się do waszego przyjazdu. Bardzo się złościłeś, że nie byłem na stacji?

— No, spodziewałem się...

— Poszedłbym, ale z samego rana...— i nagle przeszedł do wychwalania trunku. — Rozgrzewa człowiekowi serce.

— Przybyli z Crato — zaczął po chwili — wędrowali z górą sześć miesięcy, zanim tu przyszli. Po drodze wymarli prawie wszyscy. A ci, co zostali...

— Imigranci?

— Nasi pacjenci... Leży w konsultorium cała kupa papierów do wypełnienia. Pisze się tam, czy osobnik jest zdrów i z tym świstkiem posyła się go po bilet na drugą stronę budynku. Jeżeli ze zdrowiem kiepsko — nie dostaje żadnych papierów... Czy macie rewolwer?

— Nie. Co za pomysł?

— Lepiej go mieć. Dla obrony papierów... Chyba, że posiadacie serce z kamienia... Zalewam moje serce cachaçą, aby wytrzymało. Moje serce to merda.

— Są wybuchowi?

— Wybuchowi? — zdziwił się Diogenes. — Gdzie zaś! Nie do zniesienia są ich oczy. Spojrzenia osaczonego zwierzęcia. Kiedy patrzą tymi oczyma, czuję jedynie litość. Nie zabijam ich tylko dlatego, że nie mam rewolweru. Tutaj z wami rozmawiam, a wciąż widzę przed sobą oczy człowieka, w chwili, gdy mu oznajmiam, że ma zajęte płuca. Zaczyna płakać. Widzieliście już kiedy starego płaczącego mężczyznę?

Epaminondas przypomniał sobie własnego ojca w dniu wręczania dyplomów ale zaprzeczył.

— No to przygotujcie się. To największa merda. Jakże mogłem pójść na stację? Po południu nie zjawię się w konsultorium. Przyjazd wasz posłuży mi za pretekst. A jutro z rana przekażę wam funkcję i wsiadam w pierwszy pociąg. Skończyło się moje zesłanie, zaczyna się wasze.

Trudno było przekonać Epaminondasa, że stanowisko lekarza Punktu Imigracyjnego pociąga za sobą tyle przykrości. Cóż to wielkiego zbadać ludzi, wypełnić kwestionariusze dla zdrowych i odprawić chorych?

— A co się dzieje z chorymi?

— Co się dzieje? Nic. Nie mogą jechać. Tylko tyle. Później umierają. Kto nie umrze na takim merda świecie? — wskazał ręką na plac. — Żebrzą tu... W Pirapora najwięcej jest żebraków. Powracają do poradni każdego dnia, by ponownie poddać się badaniu. Zapewniają przy tym, że są zupełnie zdrowi.

— I kolega znów ich bada?

— Jakież to ma znaczenie? Gruźlicy i trądu nie leczy się w ten sposób. Malaria... ta jeszcze... — rozłożył ramiona gestem, który wyrażał beznadziejność.— Nigdy nie widziałem takiego głodu. Tych ludzi zabija głód. Jest tu pewien poeta z bożej łaski. W jednym ze swych wierszy — w takim możliwszym — powiada, że oni, imigranci wędrują drogami głodu, aby się tu dostać... Drogi głodu prowadzą prosto na cmentarz...

— A co na to ludzie z urzędu?

— Merdas — rzekł Diogenes — ale widocznie uważał to określenie za zbyt łagodne, bo natychmiast dorzucił — nie, to są łotry, s...syny. Handlują bezpłatnymi biletami, oszukują na wszystkie strony. Nie warto pisać skarg do Urzędu w Sao Paulo — wytłumaczył Epaminondasowi — każdy z tutejszych ma tam swoją „ciotkę". Nikt nie interesuje się tym, co się tu dzieje. Nudzę was tą rozmową. Lepiej jednak, żebyście z góry wiedzieli, jak sprawy wyglądają... Abyście nie weszli do tego konsultorium z iluzjami, jak mnie się to przydarzyło. Marzyłem o zorganizowaniu opieki społecznej, pomocy lekarskiej dla imigrantów. Projekty... nic z tego nie wyszło...

Wstali. Słońce błyszczało nad wodospadem.

Odwiedzili konsultorium. Diogenes wyjaśnił koledze na czym będzie polegała jego praca i w dowcipny sposób przedstawił mu Amelię:

— Ten hipopotam — to sanitariuszka. Najohydniejsza kreatura, jaką pan Bóg stworzył.

Wieczorem Diogenes wyciągnął Epaminondasa do kabaretu. Znał tu każdego, wszyscy go tu znali i lubili. Imigranci szukali go nawet tutaj. Epaminondas zetknął się z nimi tego wieczoru. Od jutra miały się przed nim przesunąć całe ich tłumy żebrzące w konsultorium o świadectwo zdrowia.

Jakiś mężczyzna z dwoma chłopcami stanął przed ich stolikiem. Diogenes popatrzył na niego spod zmrużonych powiek. Pod wpływem wypitej wódki mówił wolno i z wysiłkiem.

— Czego chcesz, Cardoso?

— Żebysta mnie jutro zbadali, panoczku, już nic nie czuję...

— Myślisz, że dziura w płucu goi się tak z dnia na dzień?

— Nie mam już kaszlu, ani gorączki...

Diogenes przyłożył ucho do pleców wieśniaka i zaczął go opukiwać.

— Posłuchajcie — zwrócił się do Epaminondasa.

— Obydwa płuca... — stwierdził Epaminondas.

— Jeszcze nie, Cardoso — powiedział Diogenes — ale to nie potrwa długo... Wstąp jutro do poradni po lekarstwo.

— Jutro lepiej zbadacie, panie dochtorze...

— Niezadługo umrze — rzekł Diogenes po odejściu imigranta i rozłożył ramiona ruchem, który Epaminondas zapamiętał sobie z południa.

— Uma merda — zamknął w tych lapidarnych słowach wszystko, co myślał. Wychylił kieliszek cachaçy.

Epaminondas pił również. Tym razem cachaça nie wydawała mu się mocna.

Przełożyli z portugalskiego
Małgorzata Hołyńska
i Eugeniusz Gruda

*) do g...

**) Gatunek wódki uchodzącej za najlepszą.

Spod znaku Zachodu

„Civitas Humana" Profesora Roepke

Jednym z ojców duchowych „Tygodnika Powszechnego" jeśli chodzi o sferę życia doczesnego, jest — sądząc z felietonów Kisiela — szwajcarski Kulturphilosopher Wilhelm Roepke. Nazwisko owego gentlemana pojawia się u Kisiela w odstępach parumiesięcznych, po raz ostatni czytałem je z racji 5-lecia organu kurii biskupiej.

Professor Roepke jest notowaną wysoko na giełdach intelektualnych szeregu stolic zachodniej Europy osobistością jako ideolog i obrońca tzw. humanistycznej cywilizacji zachodniej. Socjolog i ekonomista, profesor w Instytucie Badań Międzynarodowych Uniwersytetu w Genewie, jest autorem wielu książek, których tytuły mogły snadnie przypaść do gustu „Tygodnikowi". Oto niektóre: „Civitas humana", „Kryzys współczesnego społeczeństwa", „Porządek międzynarodowy".

Zgodnie z zapowiedzią tytułów Professor Roepke rzeczywiście sprzedaje w nich recepty na wszystkie zła i kłopoty współczesnego świata, nacisk główny kładąc — rzecz jasna — na kłopotach duchowych. Herr Roepke, uczony i działacz niezwykle płodny — napisanie wielkiej książki nie zajęło mu nigdy więcej niż kilka miesięcy — występuje w roli krytyka cywilizacji przemysłowej XX wieku, gromi jej oddduchowienie przede wszystkim, nawołując do powrotu do czasów wczesnego kapitalizmu, kiedy to — jak twierdzi — łagodne jak pigułki reformackie prawa naturalne dawały społeczeństwu i jednostkom duchowy i materialny spokój.

Wróg zacięty wszelkiego „kolektywizmu" dehumanizującego świat, wróg mas i maszyn, Herr Roepke postuluje przywrócenie „międzynarodowego porządku" z czasów manchesterskich, decentralizację życia politycznego i społecznego, powrót sielsko-patriarchalnych stosunków między wsią i miastem, słowem — domaga się realizacji „civitas humana". Byłoby nieuczciwością nie wspomnieć, że ów nowoczesny Jan Jakub uzupełnia swój antykolektywizm i prohumanizm umiarkowaną porcją antykapitalizmu, co potęguje jego powodzenie w pewnych kołach. Sława Professora nie ograniczyła się też do Genewy, Paryża, Londynu i czytelników „Tygodnika". Zawędrowała także za ocean, gdzie rzecznik „civitas humana" jest od lat współpracownikiem tak „antykapitalistycznych" publikacji, jak „New York Times", „The Comnercial and Financial Chronicle" i wydawany przez katolicki Notre Dame Uniwersity „The Review of Politics".

Wizytówka Professora Roepke wygląda jak najsolidniej, ale niestety — dla dobra czytelników „Tygodnika Powszechnego" — trzeba naszego szwajcarskiego milusińskiego jak najszybciej zdemaskować. Zrobił to zresztą sam, publikując AD 1947 książkę pod całkiem świeckim tytułem „Rozwiązanie problemu niemieckiego". Jak chwali się w przedmowie, zaczął ją pisać jeszcze w czasie działań wojennych, włączając do niej memoranda przesłane bezpośrednio po Poczdamie zachodnim okupantom Niemiec. Książka jest odpowiedzią na pytanie: Co zrobić z Niemcami. Pierwsze dwieście stron to uczone deliberacje na temat stosunku Niemiec do hitleryzmu, odpowiedzialności niemieckiej za wojnę i niemieckiego charakteru narodowego. Jak na międzynarodowego erudytę przystało, Professor Roepke cytuje dziesiątki historyków, filozofów kultury i filozofów wszystkich nacji. Kogo tam nie ma? Jest Seneka, Michelet, Jung, Müller-Freienfels i Chesterton, nie mówiąc o wielu cytatach z wcześniejszych publikacji Professora Roepke. Mowa w tej części książki o podboju Niemiec przez ducha i junkrów Prus, skomplikowanym przez dwudziestowieczne procesy urbanizacji, proletaryzacji i industrializacji — symptomy schorzenia nowoczesnej Europy. Aby sprawiedliwości uczynić zadość, wspomnieć trzeba, że Professor Roepke nie żałuje przy okazji słów pogardy i gniewu dla „czołowych hitlerowców, którzy ponieść powinni karę".

Tak więc — pozornie — wszystko jest opisane i wyjaśnione jak należy. Jednakże dzieło Professora Roepke nie kończy się na dwuchsetnej stronie. W istocie na niej się dopiero zaczyna i od tego miejsca począwszy warto poświęcić jej nieco uwagi, przy równoczesnym zachowaniu w pamięci wzniosłych idei szerzonych od lat przez orędownika „civitas humana". Oto Herr Roepke oświadcza, że w r. 1945 „Łaba stała się granicą zachodniej cywilizacji", której na Łabie właśnie bronić muszą adresaci apelu Professora — Amerykanie i Anglicy. Przed kim? „Przed antyhumanistycznym barbarzyństwem Wschodu". Jak mają bronić owej cywilizacji? „Przez danie wolnej ręki kierowniczym klasom zachodnich Niemiec, które reprezentują tradycje i ciągłość Niemiec". Jaką formę przybrać ma owa obrona cywilizacji zachodniej w Niemczech? „Trzeba odrzucić katastrofalne decyzje Poczdamu i budować federalną republikę zachodnio-niemiecką". Jak wyglądać mają dalsze szczegóły owej „obrony"? „Należy przede wszystkim odbudować wolnokapitalistyczną gospodarkę, która obudziłaby uśpione siły produkcyjne w Niemczech, porzucając oczywista zbrodnicze pomysły destrukcji przemysłu i bezładnych reparacji". A co z monopolami i kartelami? W obecnych warunkach polityka zmierzająca do likwidacji monopoli jest bez sensu"... A w ogóle, kogo należy słuchać w sprawach urządzania powojennej cywilizacji i jej obrony? „Herr Churchill i Herr Hoover zrozumieli doskonale istotę problemu niemieckiego..."

Cytat z nowoczesnego Jana Jakuba i jego rozważań nad rozwiązaniem problemu niemieckiego chyba wystarczy. W trzy lata po ukazaniu się książki Professora jego „civitas humana" funkcjonuje już między Renem i Łabą. Wszystkie zalecenia Roepkego zostały wprowadzone w życie. „Wolnokapitalistyczna republika zachodnio-niemiecka" istnieje. Rozdaje się już nawet role „obrońcom cywilizacji zachodniej" przed „kolektywizmem i antyhumanistycznym barbarzyństwem". Role czołowe otrzymali Herr General Heinz von Guderian i Herr General Franz von Halder. Role drobniejsze dostają mniejsi SS-mani. Reżyserują uczniowie Herr Churchilla i Herr Hoovera. Herr Professor Roepke może dalej pisać nowe tomy „Civitas humana" i „Kryzysu współczesnego społeczeństwa". Dla szokowania mieszczuchów w Paryżu i Londynie, oraz dla ogłupiania czytelników „Tygodnika Powszechnego".

Ego.

„CZYTELNIK"

MAO TSE-TUNG

O ZADANIACH ARTYSTY I PISARZA

Str. 53 zł 70.—

M. GORKI

W AMERYCE

Str. 94 zł 90.—

D. DESANTI

TITO I JEGO AGENCI

Str. 141 zł 140.—

Seria: „W Kuźni Planu Sześcioletniego"

T. KONWICKI

PRZY BUDOWIE

Str. 84 zł 100.—

Seria: „Stuzłotowa Biblioteka"

W. ZALEWSKI

TRAKTORY ZDOBĘDĄ WIOSNĘ

Str. 216 zł 100.—

G. GULIA

DOBRE MIASTO

Str. 206 zł 100.—

Biblioteka w Prenumeracie

W. MACH

RDZA

Str. 401 zł 450.—

J. I. KRASZEWSKI

STARA BAŚŃ

Str. 434 zł 200.—

M. DĄBROWSKA

NOCE I DNIE

wydanie albumowe
Tom I i II

Str. 808 zł 1200.—

A. PUSZKIN

WYBÓR DZIEŁ

Str. 455 zł 450.—

L. TOŁSTOJ

WOJNA I POKÓJ

Tom I

Str. 455 zł 450.—

A. TOŁSTOJ

PIOTR I

Wyd. 3 — 3 t.

Str. 904 zł 1100.—

Klub Odrodzenia

L. ARAGON

KOMUNIŚCI

Str. 244 zł 320.—

A. CHAMSON

STUDNIA CUDÓW

Str. 250 zł 500.—

A. HALPER

DOM POD STARYM ŁUCZNIKIEM

Str. 515 zł 650.—

H. G. WELLS

KIPPS

Str. 421 zł 500.—

Seria: „U Podstaw Wiedzy"

J. BOROWSKI

SIŁY PRZYRODY

Str. 153 zł 160.—

Autor, autor

(Dokończenie ze str. 1)

ka, ośmieszyć siebie, instytucję i sprawę kontaktu ludzi kultury z ludźmi świata pracy.

Główna przyczyna błędów to brak świadomego stosunku do problemu, brak wynikający w przeważnej części wypadków z braku praktyki. Pomijam megalomanów. Ale nie ma rady — proszę kolegów — praktyka określa świadomość. I o tym, że proletariusz może być nie tylko towarzyszem walki i pracy, lecz może być i jest jej wykładowcą, przekonać się trzeba nie tylko w swej subtelnej inteligencji i wyobraźni, lecz po prostu na własnej skórze — w terenie.

Mam czelność pisać o tym nie dlatego, że sam jestem bez winy. Przeciwnie — piszę właśnie dlatego, że mam na sumieniu grzechy wobec tzw. „swoich" czytelników, którzy podczas wieczoru pierwszy raz w życiu dowiedzieli się o moim istnieniu.

Byłem teraz w tzw. ciężkim i niby to zaniedbanym jeszcze terenie. Słuchacze stłoczeni w salce wiejskiej szkoły otwierali szeroko oczy, gdy udało mi się wytłumaczyć piękną tajemnicę: że górnik z Gliwic pracuje dla Korszy a Korsza dla Gliwic, że wszystkich nas łączy wspólna praca, przyjaźń, walka o pokój.

Bili brawo — nie tłumaczowi tej tajemnicy, to pewne. Bili brawo ustrojowi, bili brawo faktom, postępowi, biegowi historii kierowanej wolą ludów.

A jestem pewien, że większość z nas też szeroko otworzy oczy poznawszy z bliska swych towarzyszy pracy — pojąwszy, że są nimi bez blagi i inteligenckiej frazeologii. Jestem też pewien, że pojąwszy piękną tajemnicę solidarności klasowej większość z nas pocznie bić brawo historii tomami swych nowych książek tak świetnie, że towarzysze pracy nareszcie zaczną obwoływać nasz wysiłek:

— Autor, autor, autor...

PROPOZYCJE

W jednej z świetlic chciałem sprawdzić, czy autor, czy sprawy samego autora mogą wygrać rywalizację z problemem. Szybko uciekłem z tematu — dopiero po tej ucieczce wróbel, który przysiadł na parapecie okna, śmiertelnie przeraził się oklasków sali i nie uleciał, ale rozwiał się w powietrzu.

Tak — problem, problem i jeszcze raz problem. Bliski życiu i sercu ludzi, do których się mówi. Dobrze przemyślany (bo reakcjoniści też umieją dyskutować) — dobrze podany.

Mówi się, że niektórzy autorzy nie umieją przemawiać. Niech więc piszą i odczytują — ale niech piszą specjalnie dla swojego towarzysza, czytelnika i słuchacza.

Niech pisząc dla terenu możliwie dużo wiedzą o tym terenie.

Niech po wyjazdach wymieniają doświadczenia i informacje.

Niech akcja wyjazdów nie będzie „doczepką" do wydanych już publikacji, lecz akcją specjalną i solidnie związaną z terenem.

Aleksander Lubowicz z PGR-u w Klimkach ma dla pisarstwa szacunek i wierzy w solidarność postępowego pisarza z proletariatem. Trzeba mu ze swej strony prosto w oczy mówić o owej solidarności.

Autor przemówi lepiej niż mikrofon, stronica książki czy kolumna dziennika — trud zaś wyjazdu wypłaci się stokrotnie. Ludzie, do których wyjedzie się z wykładem, też odpowiedzą ze swej strony wykładem — a może to być wykład, który dla twórczej, pisarskiej wyobraźni stanie się stokroć cenniejszy niż długie godziny samotniczej walki o temat i mięso literackiego dzieła.

Jerzy Broszkiewicz

KORESPONDENCJA

Teatr Lalek czy wystawa plastyki?

W 3-cim numerze „Nowej Kultury" ukazała się „Korespondencja" Janusza Boguckiego, polemizująca z moim artykułem pt. „W teatrze ożywionej lalki", zamieszczonym w ostatnim numerze „Odrodzenia". Wbrew uogólniającemu tytułowi, który brzmi „Jeszcze o teatrach lalkowych", Bogucki zajmuje się wyłącznie krakowskim teatrem „Groteska". Ponieważ jego wypowiedź zawiera szereg sformułowań niesłusznych a nawet krzywdzących dla innych teatrów lalkowych, które wniosły duże wartości do festiwalu sztuk radzieckich, uważam za rzecz konieczną zabrać głos w tej sprawie.

Na wstępie Bogucki pisze: „Zasadnicza rola, którą w widowisku lalkowym odgrywa element plastyki, sprawia, że widowisko takie staje się w wielu wypadkach bliższe dziedzinie krytyki plastycznej niż „czysto" teatralnej". Zasadnicze nieporozumienie. Teatr lalek jest przede wszystkim teatrem i musi być dziedziną krytyki właśnie teatralnej. Plastyką powinna być elementem służącym sztuce przeobrażania lalki, sztuce stwarzania na scenie fikcji prawdziwego życia. O tym pisałam obszernie w swoim artykule, którego tytuł dokładnie precyzował zawarte w nim treści: „Jeżeli teatry będą zaniedbywały sprawę „ożywiania" lalki przez harmonijne współgranie ruchu, słowa, formy plastycznej i dźwięku — nastąpi degeneracja teatru lalek, który przekształci się w pusty popis form artystycznych, ale widza porwać nie zdoła".

W powyższym zdaniu mieści się wyraźna odpowiedź na zarzuty Boguckiego, który podejmując obronę plastycznych wartości „Konika garbuska" zdaje się nie dostrzegać, że w moim artykule były poruszone zagadnienia właśnie czysto teatralne, że zajmowałam się wszystkimi środkami ekspresji składającymi się na dojrzałe artystycznie widowisko lalkowe, rolą plastyki, muzyki, słowa, ruchu i gestu. Artykuł ten był omówieniem festiwalu. Pisząc o „Koniku garbusku" dawałam więc ocenę jednego przedstawienia „Groteski" w stosunku do osiągnięć innych teatrów, uczestniczących w festiwalu.

Tymczasem Bogucki przyznaje się, że poza „Konikiem garbuskiem" nie widział żadnego z przedstawień festiwalowych. Skąd więc może mieć kryteria do krytykowania mojego artykułu? Ocena festiwalu była dla mnie sprawą sumiennej analizy wielu przedstawień, drobiazgowych zestawień i porównań. Festiwal był niezwykle wartościową i pouczającą imprezą właśnie dlatego, że zaznaczyły się w nim wyraźnie indywidualne wartości poszczególnych teatrów, ich odrębności.

Gdyby Bogucki znał widowiska lalkowe ostatnich lat (przyznaje się przecież w swoim artykule: „...moja znajomość widowisk lalkowych lat ostatnich jest dosyć niekompletna") — wiedziałby, że rozbudowanie przestrzeni scenicznej w kilku planach, wyjście poza format pudełkowej scenki istnieje nie tylko w „Grotesce", lecz również w innych polskich teatrach. Nie jest zatem specjalnością „Groteski". A nawet można stwierdzić, że inne teatry umieją bardziej celowo tę przestrzeń organizować (przykładem — warszawski „Guliwer").

Scenami pudełkowymi posługują się dziś przede wszystkim objazdowe teatry lalkowe, które muszą stawiać organiczną część sceniczną w coraz to innych warunkach. Teatry te nie mogą wyjść z „tradycyjnego schematu małej pudełkowej scenki" — jak to określa Bogucki — bo reżyser musi swoją scenę przystosować do warunków wiejskiej czy fabrycznej świetlicy albo po prostu izby szkolnej. Ale pamiętajmy, że łatwość przenoszenia teatru lalek warunkuje jego olbrzymią wartość społeczną, zdolność służenia szerokim masom widzów. Taki teatr nie zaskakuje wielką formą, ale za to podejmuje służbę społeczną.

Zresztą, jak metrami kwadratowymi płótna blejtramu i kilogramami farby nie mierzy się wartości dzieła sztuki, tak samo ilość metrów kwadratowych desek scenicznych nie jest miernikiem wartości ani nowatorstwa widowiska teatralnego. Analiza „Konika garbuska" prowadzi do stwierdzenia, że tak szerokie rozbudowanie przestrzeni scenicznej było tam zbyteczne. W tym przedstawieniu teatrem była niewielka centralna przestrzeń wyznaczona zasłoną ze skór. Ruch sceniczny odbywał się właśnie w tym maleńkim, pudełkowym odcinku sceny; tam rozgrywały się te partie widowiska, które były jego najmocniejszymi pozycjami (morze, dno morza, sypialnia cara). Poza to „pudełko" wyszedł tylko korowód wozów, niezbyt zresztą udany w ruchu. Cały przerost dekoracji, rozbudowa przestrzenna sceny, służyły przede wszystkim jako tło dla żywych aktorów — „bajarza" i grupy dziewczyn, czyli dla tych scen, które bezwzględnie obniżyły wartość widowiska. Podobną sytuację przypominam sobie z granej w tejże „Grotesce" „Tarabumby", gdzie najbardziej interesujące teatralnie było to, co działo się na małej centralnej przestrzeni (znowu w „pudełku").

Czy na małej przestrzeni nie można pokazać przekroju życia zbiorowego? Bogucki pisze o „przestronnej perspektywie epickiej", a właśnie „Konik garbusek" zaprzecza słowom swego „orędownika". Przecież w małym okienku ukazały się tam wszystkie lalki!

Zestawiając w jednym zdaniu oprawę plastyczną „Konika garbuska" przytłaczającą mieszaniną form i stylów piękne sceny lalkowe — i naturalistyczną oprawę plastyczną „Złotej rybki", chciałam dać dwa różne przykłady form sprzecznych z językiem teatru lalek. Zdanie to ma logiczną podbudowę w treści całego mojego artykułu, którego punktem wyjścia jest zawarty w tytule termin „teatr ożywionej lalki". Ani przerosty form plastycznych „Konika garbuska" ani koncepcja plastyczna „Złotej rybki" nie służyły ożywieniu lalek. Stanowisko Boguckiego jest tym bardziej niezrozumiałe, że w dalszych zdaniach zgadza się z moimi zarzutami dotyczącymi rozmiarów i formy lalek oraz kompozycji widowiska.

Nie odmawiam „Grotesce" uwagi ani szacunku dla jej wysiłku artystycznego, nie mogę jednak nazwać odkrywczym teatralnie widowiska, w którym istnieją tak rażące przerosty. Każdy przerost w teatrze jest zasadniczym błędem, który w danym wypadku może kształci scenografa, bo uczy go, czego należy unikać w przyszłości — ale cóż daje widzowi?

Widowisko teatralne trzeba oceniać wszechstronnie. Zasadą jest, żeby przerost plastyki nie zabijał cudowności ożywionej lalki. Jeżeli plastyka nie służy istocie teatru lalek, to powinna znaleźć się w salonie plastyki a nie na scenie. Scena lalkowa nie jest w żadnym wypadku wystawą eksperymentalną plastyki, lecz teatrem zapładniającym wyobraźnię widza przede wszystkim treścią dramatyczną. I to musi być podstawowym kryterium w ocenie osiągnięć każdego teatru lalek.

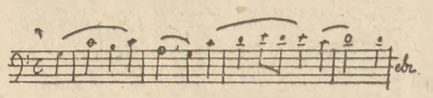
Zofia Karczewska-Markiewicz

NIE TEN TEMAT

Z uwagą przeczytałem artykuł p. W. Żuławskiego, p.t. „Glinka, Rachmaninow, Rytel", umieszczony w N-rze 6 „Nowej Kultury". Znalazłem tam pochlebne zestawienie mego nazwiska z Beethovenem i Brahmsem. Niestety jednak, nie mogę być z tego dumny, albowiem temat finału mojej Symfonii, o którym mowa w powyższym artykule — wysnuty jest nie z IX Symfonii Beethovena, ale z bardzo dobrze znanego chorału polskiego „Wesoły nam dzień dziś nastał". Na dowód tego przytaczam oba tematy:

Piotr Rytel

Dla uzupełnienia i wyjaśnienia podaję początek tematu Symfonii Brahmsa, o którym również była mowa w wymienionej recenzji:



Brahms: temat I finału I Symfonii

Nie chodzi tu oczywiście o zewnętrzne zbieżności i podobieństwa dźwiękowe — pod tym względem wszystkie trzy podane tematy są niezależne. Chodzi raczej o sposób podania tematu, jego oprawę harmoniczną, charakter, tempo, przeprowadzenie w orkiestrze poprzez narastające stopniowo grupy instrumentalne — o coś co nazwałbym „klimatem" danego fragmentu muzyki. W tej zaś mierze temat Symfonii Rytla wykazuje większe pokrewieństwo z tematem Brahmsa, niż nawet z identyczną melodycznie pieśnią „Wesoły nam dzień dziś nastał". To właśnie nasunęło mi (nie tylko mnie zresztą) myśl o świadomym nawiązaniu przez prof. Rytla do celowo pokrewnych tematów Beethovena z IX Symfonii i Brahmsa z I-szej. Przypuszczenie takie nie przynosi bynajmniej kompozytorowi ujmy, co zresztą prof. Rytel lojalnie w swym liście podkreśla.

Oczywiste jest, że wyjaśnienie autora może być tu jedynie miarodajne i przesądza sprawę ostatecznie. Możemy być tylko wdzięczni prof. Rytlowi, że takiego wyjaśnienia nam udzielił.

Wawrzyniec Żuławski

TYDZIEŃ MUZYCZNY

Z Dni Bachowskich w Polsce

We wszystkich większych ośrodkach kulturalnych Polski odbywają się obecnie uroczystości związane z dwóchsetną rocznicą śmierci Jana Sebastiana Bacha. W Warszawie, Krakowie, Katowicach, Poznaniu, na Wybrzeżu — wszędzie gdzie tylko istnieją stałe orkiestry symfoniczne zorganizowano t.zw. „Dni Bacha", cykle koncertów poświęconych całkowicie twórczości genialnego mistrza.

Sprawozdawca „Nowej Kultury" miał ostatnio okazję wzięcia udziału w uroczystym zakończeniu „Dni Bacha" w Poznaniu. Cykl poznański składał się z czterech kolejnych koncertów, dawanych w odstępach tygodniowych. Każdy z koncertów był wykonywany dwukrotnie. Publiczność poznańska, tłumnie wypełniająca aulę Uniwersytetu wysłuchała pięciu (spośród sześciu istniejących) Koncertów Brandenburskich, dwie kantaty, Magnificat, koncerty skrzypcowe e-dur i d-moll (na dwoje skrzypiec), koncerty fortepianowe (d-moll i f-moll), słynną suitę h-moll i inne.

W programie wieczoru zamykającego cykl bachowski (dn. 6 bm.) umieszczono — obok utworów Bacha — koncert h-moll na czworo skrzypiec i orkiestrę smyczkową Antonio Vivaldi'ego (w dobrym wykonaniu *Zdzisława Jahnkego, Tadeusza Szulca, Mieczysława Giżelskiego* i *Leszka Rezlera).* Koncert ten Bach opracował, zmodyfikował, wzbogacił znacznie, przetransponował do wygodniejszej tonacji i tak powstał koncert a-moll Bacha na cztery fortepiany i orkiestrę. Wersję tę usłyszeliśmy w wykonaniu czterech wybitnych pianistów: *Zbigniewa Drzewieckiego, Jana Ekiera, Jana Hoffmana* i *Bolesława Woytowicza.* Wykonanie to stało na poziomie godnym najlepszych estrad koncertowych świata. Zestawienie tych dwóch utworów: oryginału Vivaldi'ego, oraz przeróbki Bacha dawało pole do interesujących porównań. Czarujące w swej prostocie i przejrzystości dzieło Vivaldi'ego pod mistrzowskim dotknięciem ręki Bacha nabrało cech monumentalnych, zyskało na wspaniałości i różnorodności barwy (dzięki kontrastom brzmienia fortepianów i orkiestry smyczkowej), na bogactwie faktury wielogłosowej.

Wykonano ponadto Koncert Brandenburski Nr. 6 na 2 altówki, 2 viole da gamba (zastępowane obecnie przez wiolonczele), wiolonczelę, kontrabas i klawesyn, a także kantatę na urodziny Augusta III Sasa (orkiestra, połączone chóry Wielkopolskiego Związku Śpiewaczego, oraz soliści: *Wanda Falak-Zielińska* — sopran, *Janina Hupertowa* — alt, *Aleksander Klonowski* — tenor i *Edmund Kossowski* — bas). Ten okolicznościowy, słabszy od innych utwór jest dla nas o tyle interesujący, że wiąże się z tytułem „Nadwornego Kompozytora Króla Polskiego", jaki otrzymał Bach od króla Augusta III. W naiwnych, panegirycznych strofach tekstu cztery rzeki — Wisła, Łaba, Dunaj i Pszczyna — opiewają wielkość i chwałę polskiego monarchy.

Wszystkie koncerty poznańskich „Dni Bacha" prowadził kapelmistrz *Stanisław Wisłocki.* Jego to ruchliwości i energii zawdzięczamy przeprowadzenie tak dużej imprezy muzycznej, pokonanie wielkich niekiedy trudności wykonawczych, zmontowanie ogromnego zespołu (śpiewaków, instrumentalistów, chórów itd.). Podkreślić należy pietyzm z jakim starano się zachować tradycje i autentyczność stylu wykonania partytur Bacha. Wszystkie utwory starano się — o ile możności — wykonać w takim samym składzie i na takich samych instrumentach, jakich używano za życia Bacha. Pociągało to konieczność wyszukania szeregu nieużywanych już dziś w praktyce instrumentów, np. oboe d'amore — instrument pośredni pomiędzy współczesnym obojem, a rożkiem angielskim — specjalnie wysoko strojone trąbki i in., następnie zaś znalezienia muzyków, którzy by opanowali grę na tych instrumentach.

✤

W Warszawie odbyły się jak dotąd dwa koncerty Państwowej Filharmonii poświęcone twórczości Jana Sebastiana Bacha. Pierwszy z nich (7 kwietnia br.) zawierał w programie dwie suity (h-moll i c-dur) Koncert Brandenburski Nr. 4 oraz koncert d-moll na dwoje skrzypiec i orkiestrę smyczkową (w wykonaniu *Ireny Dubiskiej* i *Eugenii Umińskiej).* Dyrygował *Mieczysław Mierzejewski.* Następny koncert bachowski odbył się w ubiegły piątek (12 bm.) i został powtórzony na niedzielnym poranku 14 bm., w piątek zaś (w dn. 19 bm.) zostanie jeszcze raz odtworzony o godzinie 19-tej przez Polskie Radio z taśmy magnetofonowej.

Koncert Brandenburski Nr. 5 — jak większość z sześciu utworów o tej nazwie (która pochodzi stąd, że powstały na zamówienie margrabiego brandenburskiego, Krzysztofa Ludwika) — nosi wyraźne cechy staro-włoskiej formy „concerto grosso". Zasadą formotwórczą jest tu więc dialogowanie, względnie przeciwstawianie małego zespołu instrumentów solowych (zazwyczaj trzech) orkiestrowemu „tutti". Zespół solowych instrumentów koncertujących (t.zw. „concertino") składa się w piątym Koncercie Brandenburskim z fletu, skrzypiec i klawesynu, obdarzonego bardzo samodzielną wirtuozowską partią, a nawet czymś w rodzaju dłuższej kadencji solowej. Podobnie jak „concerti grossi", a także koncerty na pojedyńczy instrument solowy z orkiestrą utwór składa się z trzech kontrastujących tempem i charakterem części: szybkiego, śmiało zarysowanego Allegro, śpiewnego, przepojonego lirycznym Affettuoso i żywego finału (Allegro) o lekkim tanecznym rytmie gigue.

Trudną i odpowiedzialną partię klawesynu wykonała *Margerita Trombini-Kazuro,* solo skrzypcowe koncertmistrz Filharmonii *Mieczysław Halik,* a fletowe *Jerzy Gawryluk.*

Trzy kontrastujące części: dwie szybkie, przedzielone wolną częścią środkową — zawiera również koncert e-dur na skrzypce solo i orkiestrę. Monumentalny temat pierwszego Allegro wypełnia treść muzyczną całej tej części: pokazany jest w rozmaitych tonacjach majorowych i minorowych, podlega różnym przekształceniom. Niezwykłym skupieniem, powagą i głębią odznacza się część druga (Adagio), oparta na zwrocie melodycznym stale powtarzającym się w basie. Utwór kończy pełne rozmachu Allegro assai o budowie zbliżonej do Ronda, z powracającym kilkakrotnie tematem głównym, przedzielonym coraz to innymi solowymi epizodami skrzypiec.

Wykonawca koncertu *Tadeusz Wroński* potrafił wznieść się ponad czysto wirtuozowski popis solowy i dać interpretację pełną dyskrecji, szlachetności i klasycznego umiaru.

Prawdziwym wydarzeniem muzycznym było wykonanie „Magnificat", kantaty na orkiestrę, chór pięciogłosowy i sola wokalne, do tekstu wg. ewangelii św. Łukasza. Wspaniałe to dzieło o wstrząsającej wprost sile wyrazu zbudowane jest z dwunastu osobnych części: po motecie chóralnym do tekstu „Magnificat" następuje aria sopranowa (wykonawczyni *Jadwiga Dzikówna)* i jeszcze jedna aria sopranu (wykonana przez *Alinę Bolechowską)* z towarzyszeniem oboe d'amore, wiolonczel i kontrabasów, zakończona wielką kodą z udziałem chóru i orkiestry. Po arii na bas solo (wykonawca *Edward Pawlak)* następuje duet wokalny „Et misericordia" *(Natalia Riabis* — alt i *Jan Woroszyło* — tenor) z towarzyszeniem dwóch fletów i smyczków, potem zaś potężny motet na chór: „Fecit potentiam". Dwie jeszcze arie solowe (na tenor i na alt), przepiękny tercet wokalny w formie kanonu (2 soprany i alt), chóralna fuga i „Gloria" kończą to monumentalne dzieło.

W wykonanie „Magnificat", kapelmistrz, soliści, chóry i orkiestra włożyli wiele pracy, staranności, pietyzmu i szczerego entuzjazmu. To też wykonanie to wypadło doskonale. Wartość jego podniósł wydatnie udział poznańskiego chóru chłopięcego i męskiego im. ks. Gieburowskiego, pod kierownictwem *Stefana Stuligrosza.* Rzadko doprawdy słyszy się chór śpiewający tak czysto, precyzyjnie, posiadający tak pełne brzmienie w „forte", a tak subtelne i jednocześnie soczyste — w „piano".

Wiele uznania należy się młodemu i wybitnie utalentowanemu kapelmistrzowi *Janowi Krenzowi,* który z prowadzenia tak trudnego i odpowiedzialnego koncertu wywiązał się bez zarzutu.

✤

Uroczystości bachowskie w Polsce przynoszą jedno doniosłe spostrzeżenie. Wszędzie, gdzie byliśmy świadkami koncertów poświęconych twórczości Bacha — w Warszawie, w Poznaniu, w Krakowie — obserwowaliśmy to samo zjawisko: bilety wyprzedane na szereg dni naprzód, sala nabita publicznością, uważną, skupioną, prawdziwy entuzjazm, głębokie przeżycie artystyczne słuchaczy. Z innych miast dochodzą takie same meldunki.

Bach — to twórczość niewątpliwie trudna w swej powadze, surowości, braku dążenia do zewnętrznego efektu, często skomplikowanej fakturze wielogłosowej. Zdawałoby się, że nowy, nieprzygotowany słuchacz będzie uciekał od tej pozornie mało dostępnej muzyki, będzie ją raczej zostawiał wąskiemu gronu znawców i melomanów. Rzeczywistość pokazała, że jest zupełnie inaczej. Nowa publiczność nie chce uznać podziału na muzykę „łatwą" i „trudną" — kierowana zdrowym impulsem, pragnie muzyki, która bez względu na epokę przemawia wewnętrzną prawdą i siłą twórczego przeżycia, pragnie muzyki prawdziwie wielkiej i pięknej. W tym zapewne tkwi tajemnica entuzjazmu dla dzieł Bacha, entuzjazmu, jakiego nie widzieliśmy od czasu niedawnych uroczystości składanych w hołdzie Fryderykowi Chopinowi.

Wawrzyniec Żuławski

mała kronika

Towarzysze z fabryki PFSJ nr 2 w Chodakowie pod Sochaczewem, pozwólcie, że dokończę naszą rozmowę listownie. Siedzieliśmy tej niedzieli na wielkiej scenie świetlicowego teatru, mieszczącego zazwyczaj do sześciuset widzów. Przez szerokie okna widać było przepiękny park, zasadzony młodymi świerkami, dalej rozciągało się boisko piłki nożnej, za nim rysowały się w zmierzchu dachy hal fabrycznych. Kiedyś trzeba było zerwać stare dachy i założyć nowe, nie przerywając pracy na dole. Ekipy robotnicze dokonały tego wyczynu i ani jedna deska, co mówię, ani jeden opiłek nie spadły na delikatną przędzę, która nieprzerwanie schodziła z waszych maszyn. Ale też codziennie odbywały się narady produkcyjne zespołów, zatrudnionych przy budowie, analizowano najdrobniejsze szczegóły pracy, określano dokładny plan, podejmowano ciężkie i odpowiedzialne zobowiązania. Przebudowały one fabrykę i zamieniły jej załogę w twardy, jednolity kolektyw.

Ale tej niedzieli chodząc wśród dekoracji na scenie dyskutowaliśmy o waszym Karhanie. Wasz zespół amatorski jeden z pierwszych w Polsce pokusił się o wystawienie „Brygady szlifierza Karhana" na świetlicowej scenie. Występ udał się wspaniale i zamierzacie „Karhana" pokazać innym fabrykom w Żyrardowie, Radomiu czy Kielcach. Ze słuszną dumą mocno podkreślaliście, że wasz „Karhan" jest świadectwem dojrzałości kulturalnej załogi, że jest osiągnięciem nie mniejszym niż wymiana dachu bez przerywania produkcji.

Długo myślałem o naszej rozmowie, towarzysze. I sądzę, że wymaga ona kilku uzupełnień. Kiedy objeżdżałem wsie i gminy powiatu z wieczorami autorskimi, które rychło stały się pogadankami w obronie pokoju, rozmawiałem wiele z młodzieżą wiejską w PGRach i spółdzielniach produkcyjnych, z nauczycielami ze szkół wiejskich, z kierownikami świetlic szkolnych i ZMPowskich. Utyskiwali na brak rozrywki kulturalnej, która na wsi, ogarniętej ostrą walką klasową, stanowi potężne narzędzie naszego zwycięstwa. Do tych „głuchych" wsi kino dociera raz na miesiąc i to nie zawsze przywozi najlepsze filmy. Kilkadziesiąt książek w biblioteczce gminnej czy szkolnej, trochę pism — i to wszystko. A przecież trzeba tej rwącej się do świata młodzieży, tym średniakom i małorolnym gospodarzom pokazać perspektywy ich życia, wielkie przemiany Polski Ludowej, nowego człowieka Planu Sześcioletniego. Trzeba im unaocznić, że tymi nowymi ludźmi — jesteście również wy, towarzysze. Jakże by wdzięczna była wam młodzież wiejska, gdyby wasi przodownicy pracy, którzy zamieniali dach fabryczny, opowiedzieli jej o swoich doświadczeniach! Gdyby przyjeżdżały do świetlic wasze zespoły żywego słowa i muzyki, wasi mówcy i agitatorzy. I wasz teatr. Pewnie, małe estrady świetlic wiejskich nie pomieszczą osiemnastu osób ze sceny zbiorowej „Karhana" ani wspaniałych dekoracji do tej sztuki, robionych z myślą o Chodakowie i Żyrardowie, ale czyż mamy poprzestać na świetnym „Karhanie"? Zlekceważyć świetlice szkół wiejskich? Omijać spółdzielnie produkcyjne i PGRy? Czyż nie należy tworzyć kulturalnych ekip łączności fabryk ze wsią? Nie rozwijać uświadomienia społecznego wsi? Czyż nie należy wszelkimi siłami wzmagać wolę obrony pokoju?

Przed kilku dniami w Słubicach pod Gostyninem Gminny Komitet Obrońców Pokoju zorganizował pierwszą w kraju wiejską „wieczornicę pokojową". Z Warszawy przybyła na wieczornicę ekipa kulturalna Zakładów Przemysłu Odzieżowego, która pokazała chłopom swoje osiągnięcia artystyczne. Witano ją serdecznie. Robotnicy wspólnie z chłopami wśród niebywałego entuzjazmu uchwalili apel do świetlic chłopskich i robotniczych. Apel głosi m. in.: „Rozwijajcie pracę kulturalno-oświatową na wsi, wzorując się na pracy przodujących świetlic robotniczych i korzystając z ich dorobku. Wzmacniajcie sojusz robotniczo-chłopski w obronie pokoju!". Podejmijmy ten apel, towarzysze.

Wiele nauczyłem się z rozmowy z wami, towarzysze z fabryki chodakowskiej. Wasz powiat tętni życiem społecznym i politycznym. Gdziekolwiek zwrócić zwrok, oko napotyka na wielki proces przemiany społecznej, na nieustanne narodziny nowych form życia. W bielickim PGRze robotnicy z SPB Warszawa oddali dwie niedziele odpoczynku, aby założyć elektryczność we wszystkich zabudowaniach majątku; w spółdzielni produkcyjnej w Kozłowie Biskupim wiatr zerwał dach z chlewni i powstały trudności w założeniu hodowli świń. Cały wysiłek członków tej spółdzielni skierował się ku jak najszybszemu jej uruchomieniu. Księgarnie Sochaczewa zobowiązały się rozprowadzić po powiecie do końca tego miesiąca książek za milion złotych. Dzień i noc pracownicy „Domu Książki" pakują komplety loteryjne i przewożą je szkołom, gminom, spółdzielniom spożywczym. Napewno zobowiązanie zostanie wykonane.

Wydaje mi się, towarzysze, że w tym ogólnym porywie społecznym i kulturalnym nie może zbraknąć i waszej tak ambitnej świetlicy. Jesteście przecież siłą kierowniczą w przemianach waszego powiatu. Na was czekają okoliczni chłopi, tęskni do was młodzież. Ja myślę, że dobrze jest jechać do Żyrardowa. Ale w końcu Żyrardów da sobie radę i bez was. Ale Iłów rady nie da. Ani Brzozów. Ani Młodzieszyn. Ani dziesiątki innych wsi i szkół. W akcji pokojowej, w wychowaniu nowego człowieka, nowych kadr naszego Planu nie może zabraknąć waszych ekip kulturalnych, które z piosenką i wierszem, deklamacją i pogadanką pójdą na zebrania chłopskie. W tej robocie żądajcie uparcie pomocy artystów, pisarzy, aktorów, dziennikarzy i działaczy kulturalnych, porwijcie ich waszą inicjatywą i zapałem.

Proszę was, towarzysze, odpiszcie mi na mój krótki list i wypowiedzcie się w tej sprawie. Zwracam się nie tylko do was. Myślę o niejednym zespole artystycznym ZMP, o niejednej świetlicy fabrycznej, o niejednym powiecie. Zapoczątkowany w Słubicach ruch kulturalnej łączności wsi i miasta w obronie pokoju rozwiniemy w potężną siłę ideologiczną, która będzie naszym wkładem w dzieło wychowania człowieka i walki o trwały pokój.

Tadeusz Borowski

Komentarze

Profesor i balet

W numerze 3—4 „Zeszytów Wrocławskich", które ktoś przenikliwie nazwał pismem konspiracyjnym, ukazał się wart szerszej popularyzacji szkic Wacława Kubackiego do baletu p.t. „Paw i dziewczyna" według Dżanandy Bolesława Leśmiana. Przytaczamy celniejszy fragment pierwszego obrazu:

„...1. Allegro. Polana w egzotycznym krajobrazie. Trzepot barwnych pta-

ków (temat). Jasnobursztynowe i szafirowe małpki (temat). Krzyk pawia (temat). Od czasu do czasu oddalone ryki słoni. Wchodzi Dżananda z orszakiem myśliwskim. Marsz. Dwu ludzi dźwiga na drągu lamparta. Taniec łowców — imitacja scen łowieckich.

2. Poco adagio. W pewnej chwili Dżananda przerywa taniec. Wywraca kołczan: wypada z niego ostatnia strzała, Dżananda podnosi ją, zamyśla się i wkłada z powrotem do kołczana. (Temat strzały — temat grozy: „Kto zgadnie człowieka i strzałę"?). Zmierzch. Dżananda układa się pod drzewem do snu. Orszak myśliwski odchodzi.

3. Scherzo. Feeria leśna. Półbaśniowo i półgroteskowo. Wokół Dżanandy małpki. Motyw jednej małpki przejmuje paroosobowy żeński zespół. Parodia kołysanki. Ożywa upolowany, z boku leżący lampart i przesuwa się kocio przez scenę — podejmuje ten motyw inny zespół żeński w kostiumach z lekka wystylizowanych (pars pro toto) na lamparty. Zespół męski parodiuje pochód słoni..."

Po przeczytaniu jednym tchem trzech pierwszych obrazów scenariusza baletowego z nieodpartą sugestywnością roztacza się wizja czwartego obrazu, którą pobieżnie szkicuję:

Temat profesora, szeroko rozwinięty, napawa krytyków rozpaczą. Ciskają pióra o ziemię. Opodal rosną pierwiosnki romantyzmu. Pióra przebijają pawia. W takt bolera wchodzi orszak zawiedzionych studentów i absolwentów, wystylizowanych na zielone gęsi (pars pro toto). Stretta marszu, temat strzały, temat nocy. Uczony profesor wzdryga się obco w egzotycznym cyrku. Ze snu wstaje innym człowiekiem, niż się położył. W natchnieniu wygłasza rewelacyjny odczyt o socrealistycznym balecie.

tdr

Seans poetycki

W tymże numerze Zeszytów Wrocławskich (j. o.) Kazimierz Wyka zamieszcza małą antologię poezji polskiej uwzględniając również twórczość młodszej generacji poetyckiej. Dawną antologię od Kochanowskiego do Staffa zastępuje nową od Kochanowskiego do Kubiaka.

Przy bliższym jednak wejrzeniu okazuje się, że nowa antologia jest zbiorkiem nowych pastichey K. Wyki, profesora i krytyka, identyfikowanego niejednokrotnie z kjw, dyrektorem słynnej do niedawna szkoły krytyków.

Wyka wywołuje duchy poetów z różnym powodzeniem: jedne mamią medium echami swego pozagrobowego życia, drugie — materializują się na naszych oczach. Na ogół na starych duchach Szarzyńskich i Kniaźninów trudno się poznać przygodnemu czytelnikowi seansu, ale co za rozkosz oglądać ducha Gałczyńskiego w stanie czystym (czyli nawet bez zaczarowanej dorożki) jeszcze za jego życia. Część wierszy jest znakomita tam gdzie mamy zjadliwą, a jakże wykwintną, satyrę na tramtadrację, powierzchowne a krzykliwe deklaracje, programowe sprzeciwianie się pięknu (czyli antyestetyzm) w wierszach Bratnego, tam pastiche jest żywy i udany, tam gdzie dostrzegamy uśmieszek nad ckliwą i rzewną łezką poezji Gałczyńskiego, tam pastiche jest potrzebny, ma sens.

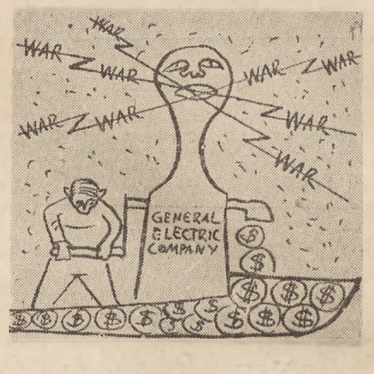
Ale gdzie pastiche jest tylko zabawką rymotwórczą, sztuką naśladowniczą, zawodzi wiersz — nie wychodzi wtedy ani Broniewski, ani Różewicz, ani... Wyka. Pasti-

che nie może tylko naśladować, a musi ośmieszać i parodiować, przekręcać i karykaturować, a przez to — pouczać. Imprezy z duchami stanowią wtedy pożyteczny seans poetycki, który by można zalegalizować pod szyldem szkoły krytyków

tdr

Zyski obrońców kultury

Intersesującym komentarzem do wywodów amerykańskiej prasy, która usiłuje wmówić czytelnikom, że Stany Zjednoczone zbroją się dlatego, aby ocalić „zagrożoną kulturę Zachodu", są dopiero co ogłoszone bilanse niektórych koncernów zbrojeniowych w Ameryce. Koncern Dupont de Namour, zaopatrujący amerykańską armię w materiały wybuchowe i środki chemiczne osiągnął w pierwszych trzech miesiącach bieżącego roku 54,5 miliona dolarów czystego zysku, podczas gdy zysk w tym samym okresie roku ubiegłego wynosił „tylko" 43,5 miliona. Przedsiębiorstwo General Electric Company, pracujące również dla potrzeb przemysłu wojennego, miało w pierwszym kwartale bieżącego roku 36,8 miliona dolarów zarobku, w porównaniu z 26 milionami dolarów w pierwszym kwartale minionego roku. Te przykłady można by mnożyć. Kapitał monopo-



listyczny krzyczy głośno o konieczności „ratowania kultury", po cichu zaś zgarnia olbrzymie zyski. Pieniądze poświęcane propagandzie wojennej nie są zmarnowanym groszem. Jad, którym się zatruwa umysły ludzkie, kapitalizuje się w dywidendach.

kst

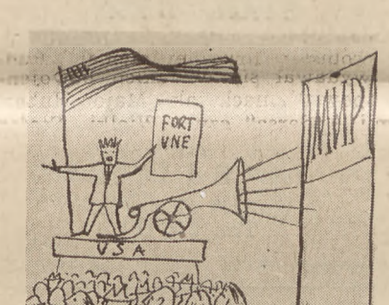
Chwila szczerości

Podżegacze wojenni mają chwile słabości, w których zrzucają maskę obłudy i z cyniczną szczerością zdradzają swoje skryte myśli. Taką chwilą było dla C. D. Jaksona jego przemówienie wygłoszone na publicznym zebraniu w Los Angeles. Zanim przytoczymy fragmenty tej mowy, podajemy kilka słów informacji o jej autorze. Jakson był w czasie drugiej wojny światowej dyrektorem „Wydziału psychologicznego" dowództwa armii amerykańskiej, dziś zaś jest wydawcą miesięcznika „Fortune" i wpływowym politykiem w USA.

C. D. Jakson rozpoczął przemówienie od następującego wyznania:

„Ponieważ nie można sprowokować Rosji do wojny, będziemy musieli oddać pierwszy strzał. Amerykanie będą musieli przezwyciężyć wewnętrzny opór przeciw strzelaniu. Kwestia polega nie na tym, czym można sprowokować wojnę, lecz na tym, czy można pomyślnie przeprowadzić operację wojenną".

I na koniec aluzja do zamordowania austriackiego następcy tronu w Serajewie:



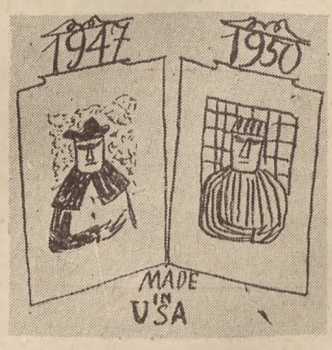
„Już raz echo jednego strzału obiegło cały świat. To może się jeszcze raz powtórzyć".

Tak to mister Jakson strzela w Los Angeles ze straszaka, gubiąc po drodze kilka słów prawdy o prawdziwych prowokatorach wojennych.

kt

Powtórne spotkanie

W roku 1947 stanęło przed komisją dla badania działalności antyamerykańskiej dziesięciu postępowych artystów z Hollywood, którym zadano pytanie czy są ko-

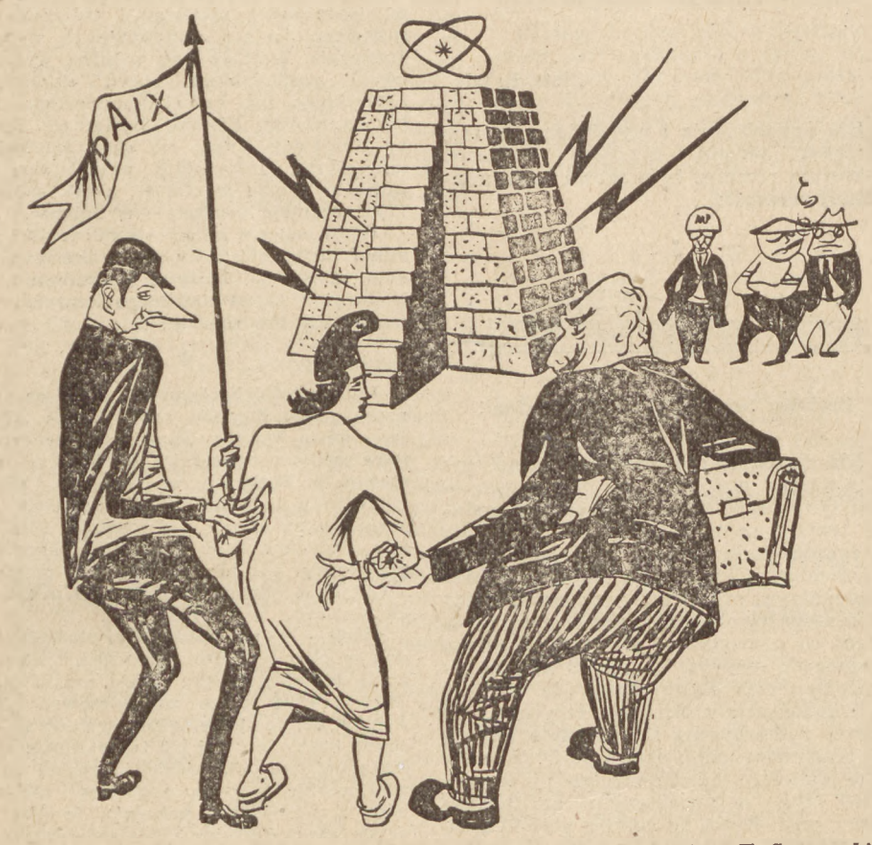


munistami. Dochodzenia prowadził Parnell J. Thomas. Obwinieni odmówili odpowiedzi, powołując się na to, że nikt nie ma prawa wymuszać od wolnego obywatela zeznań w sprawie jego przekonań. Wszyscy obwinieni zostali skazani na wysokie grzywny pieniężne lub kary więzienia za „lekceważenie parlamentu".

10 kwietnia 1950 roku rozegrał się ostatni akt tej tragifarsy amerykańskiej sprawiedliwości. Sąd Najwyższy odrzucił apelację skazanych, tak że będą oni musieli odsiedzieć wymierzoną im karę. Nie wiadomo narazie gdzie podsądni odbędą karę. Jeśli ktokolwiek z nich znajdzie się przypadkiem w więzieniu Danbury w Connecticut, spotka tam starego znajomego: dobrego Amerykanina, senatora Parnell J. Thomasa, który został skazany na kilka lat pozbawienia wolności za defraudację urzędniczych pensji.

rk

Stos atomowy



rys. K. Sosnowski

Spalimy cię dzisiaj według wszelkich zasad nowoczesnej techniki

STANISŁAW JERZY LEC

INTERPRETACJE

„Własność jest kradzieżą."
Rzekł Proudhon z celnością.
Kapitał potrząsnął łupieżą:
„Kradzież jest własnością."

*

Tchórz ma potężną broń — smród.

*

Głusi krzyczą najgłośniej.

*

Ich sieć satyrą? Po co. Zbyteczne dilemma.
Jak bić w pysk taką mordę, która twarzy nie ma.

NA MISTYKA

Mistyk, bo mistyk,
ale gulasz zjadł wszystek.

NA NIEKTÓRYCH

Niejeden polityk zrobił taki kawał,
że zdradził ideę, której nie wyznawał.

Redaguje Zespół. Adres redakcji ul. Wiejska 16. IV p. tel. 4-01-80, w. 95. Adres administracji, Wiejska 12. Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca.
Warunki prenumeraty: Miesięcznie zł 100—: kwartalnie zł 300—: półrocznie zł 600—: rocznie zł 1200—. Należność za prenumeratę wpłacać do PKO I-15230. Adres prenumeraty: Warszawa, Plac Trzech Krzyży 16.
Cena ogłoszeń: zł. 180 za 1 mm szerokości łamu. Ogłoszenia przyjmuje Biuro Ogłoszeń Czytelnik, Warszawa, Poznańska 38, konto PKO I-717/110.

Drukarnia Nr 2 Spółdz. Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik" — Warszawa, ul. Marszałkowska 3/5 B-110182