POKÓJ ZWYCIĘŻY WOJNĘ!

Proletariusze wszystkich krajów, łączcie się!

NOWA KULTURA

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Cena 75 gr — 12 stron | Warszawa, 12 listopada 1950 r. | Nr 33 Rok I

Miejska Biblioteka Publiczna Sopot

TADEUSZ BOROWSKI

SUMIENIE LUDZKOŚCI

II Światowy Kongres Pokoju rozpoczyna obrady. Od pamiętnego kongresu paryskiego minęło półtora roku; półtora roku zajadłych prowokacji wojennych imperialistów, półtora roku wytężonych wysiłków mas pracujących świata w obronie pokoju. Każdy człowiek mający sumienie i odwagę —przykładał swą dłoń do dzieła pokoju; ponad pół miliarda ludzi podpisało wezwanie o zakaz broni atomowej. Te podpisy ludzkość potwierdzała własną pracą i trudem; dla nich szli do więzienia pisarze i artyści, studenci i robotnicy. W Chinach Ludowych tkacze i górnicy, chłopi i żołnierze gołymi rękoma budują linie kolejowe, sypią tamy rzeczne przeciw powodzi, stawiają szkoły i fabryki, zwalczają analfabetyzm i ciemnotę — w imię pokoju. W dżunglach Viet-Namu zaczyna się nowy rok akademicki i w uczelniach z bambusu młodzież zdaje pierwsze kollokwia i egzaminy — w imię pokoju. Postępowe partie Indii niestrudzenie protestują przeciw gospodarce imperializmu angielskiego i zdradzie własnej burżuazji, przeciw głodowi i nędzy dziesiątków milionów chłopów hinduskich — w imię pokoju. Szerokie masy narodu niemieckiego, wydane na pastwę wczorajszych ludobójców, junkrów i fabrykantów, bronią się przeciw militaryzacji i faszyzacji — w imię pokoju. Matki niemieckie piszą rozpaczliwe listy otwarte, broniąc swych synów przed okopami trzeciej wojny. Dokerzy francuscy, chłopi włoscy, belgijscy górnicy, holenderscy poborowi, angielscy metalowcy z Sheffieldu — walczą ze zdradziecką polityką ich zaprzedanych rządów — w imię pokoju. Intelektualiści Stanów Zjednoczonych wraz z postępowymi warstwami swego narodu borykają się z faszystowskimi prowokacjami „ustawodawstwa“ Trumana, zapełniają więzienia i obozy, są tropieni i prześladowani. Masy pracujące państw imperialistycznych walczą nieugięcie z narastającym faszyzmem i groźbą nowej wojny — i na próżno prowokatorzy imperializmu starają się przekonać ludzkość, że gołębiem pokoju jest naładowany bombą atomową samolot amerykański. Symbolem pokoju jest dla ludzkości gołąb Picassa, ten najbardziej znany plakat naszych dni. Widziałem, jak młodzież demokratyczna nalepiała je pokryjomu na murach opanowanego przez imperialistów zachodniego Berlina; widziałem, jak zrywali je wynajęci po dziesięć marek dziennie lokaje. Ale nikt nie wydrze gołębia pokoju z piersi, z serc ludzkich, choćby dziesięć razy przepłacano lokajów.

Półtora roku nieugiętej walki o pokój spętało jeszcze silniej ręce imperialistom, którzy coraz bezczelniej i coraz rozpaczliwiej prowokując narody świata, od zamaskowanych pogróżek, szantażu i dywersji przeszli do bezpośredniej agresji. Jeszcze nie rozwiał się dym Oświęcimia i Hiroszimy, jeszcze nie wygoiły się rany poparzonych i potrutych, jeszcze żyją ci, którzy gazowali miliony ludzi i cynicznie przyglądali się wybuchowi bomby atomowej, jeszcze żyją hodowcy zadżumionych pcheł i zbierają honoraria za pamiętniki faszystowscy i hitlerowscy mordercy, jeszcze nie ostygła krew na kontach bankowych DuPontów i Morganów, Flicków i Kruppów, Creuzotów i Vickersów, a już towarzystwa okrętowe i stalownie, przemysł drzewny i masarski, szwalnie mundurów i fabryki samolotów zaczynają nakręcać koniunkturę, zapalając „małe“ wojny przeciw małym, lecz bohaterskim narodom. Skrzynki i skarpetki, bomby zapalające i egzemplarze Biblii — oh, jak ruszy naprzód przemysł imperialistyczny! Koszt zabicia żołnierza wzrasta z każdą wojną, tak samo rośnie zysk kapitalistów. Dla tego zysku zaprzedaje się cynicznie narody, wyzyskuje się sztukę dla celów prowokacyjno - dywersyjnych, przemienia się kulturę w jawne narzędzie ucisku, opiera się istnienie świata kapitalistycznego na nagiej groźbie atomowej wojny; gnicie imperializmu, jak gangrena człowiekowi, zagraża życiu ludzkości.

Tego gnicia imperializm ukryć nie zdoła. Nie tak dawno Forrestal wyskoczył z okna, zwariowawszy od przygotowań wojennych. Dziś objawy szaleństwa niepokojąco się rozmnożyły. Sprzedawca skarpetek Truman paląc miasta i mordując ludność Korei wznosi modły za pokój i odbudowę. „Socjalista“ Attlee, wyprzedając własny naród imperialistom z Wall Streetu, chwali się socjalizmem i postępem; budując lotniska dla amerykańskich samolotów atomowych pod Londynem, łudzi klasę robotniczą domkami podmiejskimi, zamieniając ser i masło mas pracujących na armaty imperialistów, mówi o honorze i wolności. Francuscy kapitaliści, zrzucając skoczków faszystowskich w dżungle Viet-Namu, śpiewają w domu Marsyliankę; belgijscy „postępowcy“ przehandlowując uran Konga wraz z milionami Murzynów propagują „wolną Europę“; południowo - afrykański Hitler, niejaki Malan, wprowadzając ustawy rasowe, wzorowane na „prawach“ norymberskich, pragnie uczyć ludzkość demokracji; mobilizacja faszyzmu przeciw ludzkości wykorzystuje sztukę, kulturę i religię, nadużywając wiary i zaufania mas ludzkich. Opowiadano mi, że pewna stacja radiowa nadaje wiadomości aktualne w ten mniej więcej sposób: „W Korei samoloty amerykańskie zbombardowały dziesięć miast, zrzucając tysiąc ton bomb. Zniszczono składy materiałów wojennych w domach prywatnych, szkołach i żłobkach dziecięcych. Zabito dwa tysiące komunistów. Niech będzie pochwalony Jezus Chrystus. Mówi Radio Watykan.“

Gorki ostrzegał niegdyś intelektualistów Zachodu przed niebezpieczeństwem faszyzmu i nowej wojny; dziś wiele tysięcy uczonych, pisarzy, artystów, serce i sumienie mas pracujących świata, umysł postępowej ludzkości — głoszą prawdę o pokoju. Niestrudzona działalność Erenburga porwała za sobą niezliczonych artystów. Erenburg wezwał artystów Zachodu do zdeklarowania się: czy są po stronie wojny i bomby atomowej, czy przeciw bombie atomowej, po stronie pokoju. Uczeni radzieccy wystosowali list otwarty do uczonych amerykańskich, wzywając ich— mikrobiologów amerykańskich, René Dubos, Oswalda Avery, Michaela Heidelbergera — aby zaprotestowali przeciw przekształcaniu ich laboratoriów w fabryki śmierci. List ten podpisała między innymi Olga Lepieszyńska, słynna uczona radziecka, uwieńczona za prace naukowe nagrodą stalinowską. Kriszen Czandar, wielki pisarz hinduski, napisał list otwarty do żołnierzy amerykańskich w Korei. List ten zaadresował on „Do pierwszego żołnierza amerykańskiego, zabitego w Korei.“ Czandar zdemaskował w tym liście wrogi ludzkości imperializm amerykański, wyjaśnił prostym żołnierzom z Jowy czy Ohio, czemu muszą ginąć w Korei odległej o tysiące kilometrów od ich domu. Głos postępowego pisarza hinduskiego — to głos szerokich mas jego narodu, to głos ludów Azji, walczących o swe wyzwolenie, o pokój. Dla niego ginie paragwajski student, idzie do więzienia amerykański pisarz, zbiera tysiące podpisów pod Apelem niemiecki robotnik, dla niego naród chiński głośno i dobrowolnie deklaruje, że obrona domu sąsiada przed bandytą — to obrona własnego domu, własnego życia, własnego szczęścia. Dla niego zaciągają warty produkcyjne robotnicy wolnych narodów, hutnicy z „Pokoju“, górnicy z „Zabrza“, tkacze z fabryki im. Marchlewskiego, kolejarze z zakładów im. Stalina.

Ta wspaniała inicjatywa klasy robotniczej w obronie pokoju, oddana sprawie pokoju polityka Związku Radzieckiego, mądre kierownictwo wielkiej Partii Bolszewików — pozwoliły krajowi socjalizmu podjąć trud największych w dziejach ludzkości budowli, które przekształcą całkowicie przyrodę. Elektrownie na Wołdze i Dnieprze, zawrócenie biegu rzek Amu Darii, Jenisieju i Obu, przerżnięcie pustyń kanałami, a stepów — pasami leśnymi, oto sygnały, zapowiedzi nowego świata, świata pokoju i komunizmu. Te elektrownie i kanały nie grożą ludzkości zniszczeniem i wojną, lecz są zapowiedzią przyszłości, otuchą i nadzieją. Niebywały entuzjazm, jaki wywołały one w społeczeństwie radzieckim, wspaniały kunszt organizacyjny, jaki ono wykazało, przekazując budowlom w tak krótkim czasie potrzebne maszyny i kadry ludzkie — są przykładem miłości i poświęcenia dla całej ludzkości. Tak będzie ludzkość budowała kiedyś kanały na wszystkich lądach świata, tak będzie użyźniała pustynie, przywracała urodzajność stepom, tak będzie stawiała domy i szkoły. To wielki, bezcenny wkład Związku Radzieckiego w utrwalenie pokoju. Cóż mogą mu przeciwstawić imperialiści? Krwawy terror w Korei, na Filipinach, w Viet-Namie, na Malajach, mobilizowanie faszyzmu w Niemczech, szukanie mięsa armatniego wśród głodnych narodów Europy, piętrzące się składy bomb atomowych i coraz bardziej przerażonych Forrestalów.

Drugi Swiatowy Kongres Pokoju zaczyna obrady w okresie jawnych prowokacji imperialistów. Wyraźnie jak nigdy dotąd staje przed uczestnikami Kongresu zadanie zapobieżenia groźbie wojny, napiętnowania podżegaczy, zmobilizowania mas ludzkich do nowych walk i zwycięstw. Przybędą na Kongres delegaci z wszystkich krajów świata. Za każdym z nich stoją miliony prostych ludzi, ojców, braci, matek i sióstr, miliony robotników i chłopów, uczonych i pisarzy, niezliczona armia pokoju.

Nasza epoka — to epoka wielkich zmagań mas pracujących całego świata w obronie pokoju. Tak nazwie ją historia. Etapem tej walki będzie także II Swiatowy Kongres Pokoju, wielka narada miliardowej rzeszy bojowników o pokój, płomienny wiec, który podniesie na wyższy poziom świadomość ludzkości, demonstracja siły, która jeszcze ciaśniej spęta imperialistów, głos sumienia, którego nie zagłuszą mury więzień ani wybuchy bomb amerykańskich, głos sumienia miłującej pokój ludzkości.

Tadeusz Borowski

ZGON BERNARDA SHAWA

GEORGE Bernard Shaw umarł, dożywszy legendarnej starości. Wraz z jego śmiercią kończy się epoka postępowego realizmu mieszczańskiego w literaturze burżuazyjnej, którego Shaw był jednym z ostatnich przedstawicieli na równi z Tomaszem Mannem i Anatolem Francem. Twórczość swą poświęcił Shaw demaskowaniu klasowych źródeł zakłamanej moralności burżuazji angielskiej, jednocześnie zaś odbiła się w niej tragedia angielskiej klasy robotniczej, zwiedzionej przez agentów burżuazji na manowce reformizmu, fabianizmu i imperialistycznego „socjalizmu“.

Twórczość G. B. Shawa zaczęła się w epoce dojrzewania imperializmu, zakończyła się w epoce jego gnicia. Ale zarazem była to epoka wielkich zwycięstw mas pracujących świata, wyzwalających się spod panowania burżuazji. Imperialistyczna wojna z Burami, krwawa gospodarka kolonizatorów w Chinach, pierwsza wojna imperialistyczna, zwycięstwo Wielkiej Rewolucji Październikowej, budowanie socjalizmu w Związku Radzieckim i mobilizacja elementów faszystowskich do zdradzieckiej wyprawy na kraj socjalizmu, druga wojna imperialistyczna i klęska faszyzmu, zwycięstwo rewolucji ludowej w Chinach, ogólnoludzki ruch w obronie pokoju — oto szmat historii, której świadkiem i żywym uczestnikiem był George Bernard Shaw.

Żyć w społeczeństwie i być od niego wolnym — nie podobna. Tak mówił przed pół wiekiem Lenin, demaskując „wolność“ pisarzy, działających w społeczeństwie burżuazyjnym i zależnych od jego gustów i upodobań. Shaw żył i tworzył w takim społeczeństwie. Związany był tysiącem nici z burżuazją. Nie potrafił być konsekwentnym marksistą, chociaż zapoznał się z dziełem Marksa. Uległ jednej z licznych agentur burżuazyjnych w ruchu robotniczym, fabianizmowi, temu bezzębnemu „socjalizmowi“, nie uznającemu walki klas i rewolucyjnej roli proletariatu. Ale Shaw, wielki realista mieszczański, dostrzegał fałsz i obłudę moralności burżuazji i demaskował je bezlitośnie. Występował przeciw niej w pamfletach, przemówieniach i listach otwartych, uczynił ją tematem swych wspaniałych dramatów. W społeczeństwie, w którym jedyną podstawą życia jest pieniądz, nieważne są źródła zarobku, dom publiczny staje się więc szanowną instytucją; awans społeczny w takim społeczeństwie to tylko obłuda filantropów; w takim społeczeństwie rozkłada się religia, urządzenia społeczne, małżeństwo, krzewi się zakłamanie i fałsz; takie społeczeństwo dojrzewa nieuchronnie do faszyzmu. Taki jest druzgocący sąd Shawa o burżuazji angielskiej epoki imperializmu.

Wiadomo, jak burżuazyjna krytyka angielska przyjmowała sztuki Shawa. Wiadomo, jak obrastała wokół Shawa burżuazyjna legenda kpiarza, błazna, nieodpowiedzialnego dziwaka, stetryczałego starca, sarkającego na cały świat. Wiadomo, jak wyśmiewano jego wspaniałe listy otwarte, w których bronił postępowych treści nauki, piętnował obłudę burżuazyjnego rządu, demaskował antyludowy charakter Labour Party.

Sztuka Shawa, podobnie jak sztuka wielkich klasyków minionych epok, przejdzie na własność kultury nowej epoki, pomnoży dorobek kulturalny mas pracujących. Sprzeczności w jego dziele, które nie pozwoliły mu stać się rewolucyjnym pisarzem, czynią z niego postać tragiczną, są jeszcze jednym świadectwem strasznego położenia pisarza w ustroju gnijącego kapitalizmu.

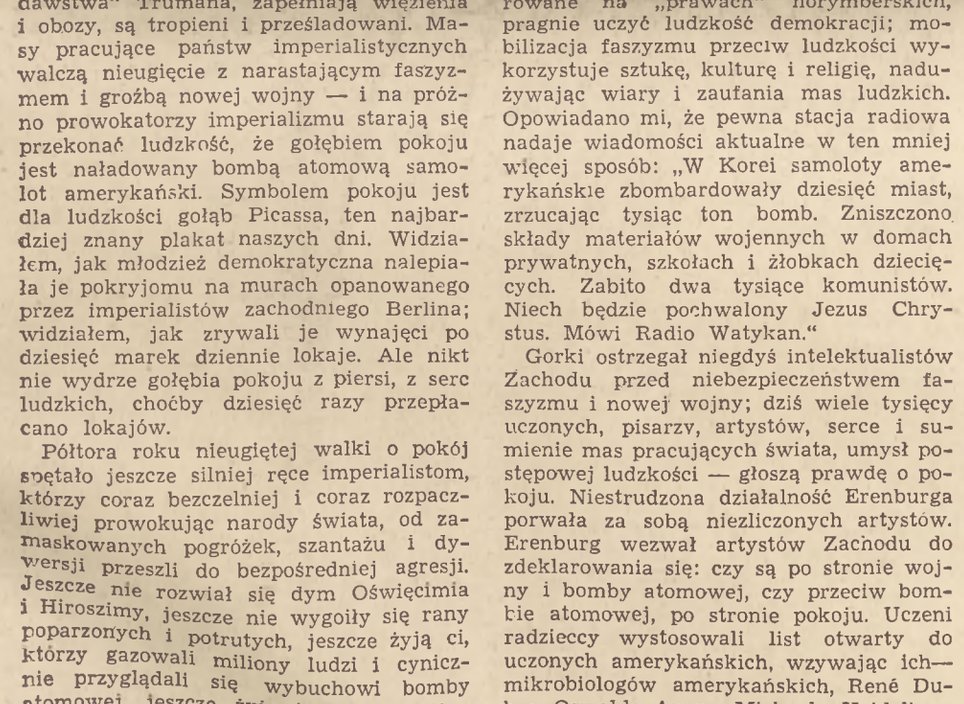
I świadczy o wielkości Shawa, że jeśli nie w sztuce, to w publicystyce, w życiu, przełamał ten krąg izolacji, jaki roztoczyła wokół niego burżuazja. Wiadomo, że od długich lat Shaw był wiernym i oddanym przyjacielem Związku Radzieckiego. Nie rozumiejąc w pełni rewolucyjnych sił ludu, Shaw instynktownie czuł wielkość Rewolucji Październikowej, głośno i z dumą mówił o Leninie jako o największym człowieku naszej epoki, podziwiał geniusz Stalina; w okresie zajadłej nagonki na Związek Radziecki sędziwy pisarz odwiedził kraj socjalizmu i nieraz publicznie dawał wyraz swoim uczuciom ku ojczyźnie proletariatu. Pamiętamy jego słowa, wypowiedziane w 70 rocznicę urodzin Stalina: „Mówiąc o Stalinie, pragnę powtórzyć to, co mówiłem i pisałem już niejednokrotnie. Stalin jest największym obrońcą pokoju. Jemu zawdzięcza Związek Radziecki siłę i spoistość, a ta siła zabezpiecza pokój świata“.

Shaw umiał dojrzeć istotną, rewolucyjną treść naszej epoki, łącząc Związek Radziecki i imię Stalina ze sprawą walki o pokój.

Shaw umarł w okresie, gdy gnijący ustrój kapitalistyczny grozi ludzkości zniszczeniem całego jej dorobku kulturalnego, spaleniem dzieł Horacego i Szekspira, Notre Dame i pięknych świątyń chińskich, architektury Odrodzenia i pałaców trasy W—Z, zabytków Rzymu i teatrów Londynu.

Ocali je ruch pokojowy mas pracujących świata. Ocali i wzbogaci nowym dorobkiem. I tak samo ocali pamięć i twórczość George'a Bernarda Shawa, przekazując pokoleniom postępowe i twórcze jej elementy.

MŁODZIEŻ WALCZY O POKÓJ*)



Pokój! pokój! pokój! *Danuta Miller i Andrzej Strumiłło*

**) Do artykułu na str. 10.*

Rząd francuski boi się polskiego pisarza

„W ostatnich czasach można zauważyć w stronnictwie wstecznym zaostrzenie się nienawiści przeciw nazwiskom i faktom, przeciw ludziom i rzeczom, drogim dla sprawy wolności europejskiej“.

Tak pisał o Francji Mickiewicz dnia 20 września 1849 r., po utracie nadziei związanych z Wiosną Ludów. Ze smutkiem i goryczą słowa te ostrzem swym godzą we Francję współczesną, która postępowym Francuzom odbiera prawa obywatelskie i nie tylko wysiedla ze swych granic bojowników postępu, ale nawet odmawia im kilkudniowej gościny.

Do wielu spraw tego rodzaju, brutalnie zaaranżowanych przez reakcyjny rząd Mochów i Plevenów, dołącza się obecnie sprawa pisarza polskiego, Leona Kruczkowskiego, któremu odmówiono wydania wizy wjazdowej, gdy pragnął skorzystać z zaproszenia przedstawicieli francuskiej myśli postępowej i udać się do Paryża na premierę swej sztuki „Niemcy“. Opinia całego świata postępu jak najsurowiej potępia i jak najostrzej piętnuje przejawiającą się w tym fakcie złośliwość ludzi,którzy chcą pogrzebać imię Francji, jako ojczyzny wolności.

Zaznaczyć warto, że ta „solidarność reakcjonistów i zdrajców“ francuskich, jak ją już niegdyś nazwał Mickiewicz, nie da żadnego rezultatu i nie splami ludu francuskiego w oczach ludu polskiego. Lud francuski ma inną tradycję historyczną. Lud francuski nie ponosi odpowiedzialności za to, że imperialistyczne stronnictwo nienawiści i gwałtu zamyka granicę przed postępowym pisarzem polskim. Prawdziwa Francja, której historię lud francuski tworzył od szturmu na Bastylię poprzez barykady Komuny Paryskiej, była krajem azylu dla rewolucjonistów i szeroko otwierała swe granice dla postępowych pisarzy innych narodów. Tylko ta Francja może być i będzie Francją przyszłości.

O dzisiejszych zadaniach pisarstwa i krytyki

Zgodnie z zapowiedzianą przez nas akcją systematycznego zaznajamiania czytelników „Nowej Kultury" z referatami i dyskusjami pisarzy na zebraniach Sekcji Twórczych Związku Literatów Polskich, podajemy poniżej skrócony przebieg dyskusji, która odbyła się na pierwszym zebraniu Sekcji Prozy w dniu 16 października b. r. Jednocześnie redakcja „Nowej Kultury" komunikuje, iż otwiera swoje łamy dla nadsyłanych przez czytelników wypowiedzi na temat zagadnień, poruszanych w dyskusji.

ZAGAJENIE ZOFII NAŁKOWSKIEJ

ROZPOCZĘTA przez naszą Sekcję praca w ramach zreorganizowanej działalności Związku przypada na czas wyraźnego zwrotu w dziejach polskiej prozy.

Zwrot ten wywołany został przede wszystkim głęboko sięgającymi przeobrażeniami w strukturze społecznej państwa i wynikłym z nich innym charakterem i znaczeniem pracy człowieka. Powstaje nowy obyczaj, nowa moralność, nowe bohaterstwo Jest to na ten raz proces w znacznej mierze świadomy. Zdobycze naukowe materializmu historycznego bowiem ukazują środki wpływania na przebieg zjawiska, ujawniają zagrażające mu niebezpieczeństwa, stwarzają sposoby skutecznego im zapobiegania. Jak inne siły społeczne — i literatura wpleciona jest w obręb tej przemiany.

Poza bezpośrednim ciśnieniem życia tę rolę czynną literatury wzmacnia i przyspiesza, a nade wszystko — uświadamia pisarzom — działalność krytyki. Skoordynowana, planowa, wytrwała — wyznacza dziś ona prozie nie tylko obowiązek oddania tego zespołu zjawisk, który nazywamy „nową rzeczywistością". Domaga się też od pisarzy wzięcia twórczego udziału w kształtujących to przeobrażenie wysiłkach i walce, oczekuje po nich uwidocznienia i pogłębienia jego zagadnień.

Na dobro krytyki policzyć należy, że tą ambitną postawą zdołała podważyć wiele ustalonych artykułów wiary pisarskiej, zachwiała jej artystyczną hierarchię i cały zastęp młodych pisarzy zwróciła na trudną drogę realizmu socjalistycznego.

Uczyniwszy to jednak — zamiast uznać własną zasługę — wydaje się być raczej niezadowolona z tego, co sprawiła. I to musimy jej poczytać za błąd.

Nie jedna z książek, napisanych ostatnio, dowodzi, że autorzy wyznaczone sobie zadanie podjęli, że wzięli na siebie jego trud. Wymagał on w wielu wypadkach dużej wewnętrznej dyscypliny, uruchomienia nowych środków formalnych, zastosowania nowych kryteriów tematyzacji, dokonania przesunięć w układzie artystycznych wartości. Praca ta łatwiej przyszła pisarzom, którzy wystąpili z pierwszą książką. Dlatego naprzód, że mniej mieli do przezwyciężenia. Następnie, że niejednego z nich życie zawczasu związało z pracą w kopalni, fabryce lub na roli. Pociągnęły ich zarówno znajome tematy, jak wysunięta przez krytyków ich waga.

Jeżeli jak wiadomo żaden z autorów nie oddał całokształtu zjawisk znamionujących epokę, to jednak w zespole ich książek wiele składników dnia dzisiejszego, jego napięć moralnych i materialnych zdobyczy występuje z niewątpliwą wyrazistością Powstało to, co nazwać możemy **nowym kierunkiem** w pisarstwie, **nowym stylem.**

Co więc sprawia, że pisarze nie byli w stanie spełnić oczekiwań krytyki, że je zawiedli?

W ślad za krytyką niezbyt zadowoleni są wszyscy. Nie tylko czytelnicy, ale — co dziwniejsza — sami autorzy. Nie zdarza się, by podejmowali polemikę w swej obronie, by próbowali motywacji lub choćby usprawiedliwienia swych utworów. Zdarza się natomiast, że — odwrotnie — przychodzą w pomoc krytyce, że sami zwracają zarzuty przeciw sobie.

Rozważmy, gdzie leży przyczyna takiego obrotu sprawy. Bo jednak napływ nowych talentów jest znaczny, jednak praca twórcza podjęta została z istotnym przeświadczeniem o nowym, bardziej obowiązującym charakterze jej zadań. Czy naprawdę jest tak źle? Albo raczej — czy istotnie po stronie pisarzy leży wina?

Zjawisko krytyki normatywnej, wyrażającej życzenia, postulującej — nie jest oczywiście czymś nowym. Ale w tym charakterze staje się ona tym bardziej dyscypliną wymagającą przygotowania, studiów i badań porównawczych. Obowiązuje ją motywowanie zaleceń, zarówno jak sądów, a przede wszystkim ścisłość terminów, którymi się posługuje. Nie jest bowiem wskazane, by w swych twierdzeniach używała metafor, by w zarzutach operowała ogólnikami, których zakres treści jest płynny. Jej rzeczą jest badanie utworu, jej obowiązkiem — stawianie dowodu, nie arbitralne orzekanie. Stanowi przecież tylko jedną z gałęzi piśmiennictwa, nie jest bynajmniej wobec innych działów literatury nadrzędna.

Tymczasem wszystkie poszczególne zarzuty, stawiane autorom i udzielane im rady brzmią bardzo zdecydowanie, brzmią w sposób nieubłagany, nie dopuszczają sprzeciwu. Czytamy wciąż, że autor „nie zrozumiał", że autor „nie wie" albo, że „nie umie". Oraz, że chociaż zrobił w książce jedno, to zaniedbał drugiego.

Niestety — właśnie tym, który „nie umie", jest w tym razie krytyk. Jest — co więcej — tym, który „nie wie", że nie umie. I nie wiadomo, czy zechce to „zrozumieć".

Przede wszystkim więc orzeka, zamiast analizować i dowodzić. Przede wszystkim także żąda, nie mówiąc ściśle, czego mianowicie. Żąda bowiem wszystkiego. Jeżeli nawet nie wymaga wprost od autora oddania całego zespołu zjawisk nowej rzeczywistości, to w ocenie książki zdradza się wciąż z tym założeniem. Zamiast o tym, co jest w utworze, mówi o tym, czego w nim nie ma.

Oczywiście autor nie mógł napisać wszystkiego, nie leży to w środkach prozy artystycznej, której szkodzą ogólniki, która od nich robi się „papierowa". Olbrzymi rozrost dzisiejszego życia nie da się zamknąć żadną książką. Przynosi jednak wspaniałe, rozległe bogactwo tematów. Wybór spośród nich jest rzeczą autora. Stanowi nie tylko jego prawo, ale właśnie obowiązek. Niekoniecznie więc trzeba go w tym wyręczać.

Krytyka nie wchodzi w zagadnienia mechanizmu twórczości, zostawiając ją staromodnym psychologom. Ale pisarz nie może — przytknąwszy palec wskazujący do skroni — przebierać między tematami. Musi temat odkryć, musi go doznać, jak olśnienia — w kategorii tego, co się dawniej nazywało natchnieniem. Dzieje się to nie zawsze tylko na drodze emocjonalnej. Bodźcem tematycznym może też być problem dający się rozłożyć na charaktery i udramatyzować. Etap tematyzacji jest bardzo ważny dla przebiegu twórczego, stwarza jego wewnętrzną konieczność. Od niego zależy wymowa artystyczna utworu, jego autentyczność, jego siła oddziaływania.

Wśród krytyków zdarzają się nieraz przezwyciężeni pisarze, którzy w początkach sami próbowali poezji lub prozy. Przestali jednak pisać z chwilą, gdy zdobyli wiedzę, jak pisać trzeba. I przestali po to, by tej wiedzy udzielić innym.

A może właśnie trudno jest pisać dobrze, gdy z góry wie się zbyt dokładnie, jak pisać trzeba. Zwłaszcza gdy ta dokładność wyraża się raczej w pewności wykładu, niż jego precyzji. Może i błędy ostatnich książek wynikają z tego, że wsłuchani w sugestie krytyki autorzy usiłują załatwić jak najwięcej, spełnić wszystkie żądania, by ściągnąć za to na siebie z jej strony — uzasadnione niekiedy — zarzuty powierzchowności i schematyzmu.

*

Wyrażone tu wątpliwości nie umniejszają wielkiej zasługi krytyków w wyznaczeniu nowego kierunku. Cały świeży plon młodej prozy o tym świadczy. Krytyka przekonała pisarzy, że trzeba — umocniona w tym zresztą nieodpartym argumentem życia. Słabiej może wypadła część druga podjętego zadania, mianowicie: **jak** trzeba.

Prócz tych, jakie wymieniłam, istnieje niewątpliwie dużo innych czynników mogących powodować istniejące trudności. O tym chcielibyśmy coś posłyszeć od kolegów. Przy czym jak najchętniej dam się przekonać, że nie mam racji.

Przy jednym przecież muszę obstawać — mianowicie, że tego, co przynosi dzisiejsza proza, nie uważam za złe.

Właśnie indywidualna odrębność wstępujących na drogę socjalistycznego realizmu pisarzy — zarówno co do wyboru środków formalnych, jak tematyzowania poszczególnych zjawisk dzisiejszego życia — zabezpiecza nas przed powstaniem wielu egzemplarzy pisarzy jednej książki-typu, książki-modelu.

STANISŁAW STRUMPH-WOJTKIEWICZ:

Sytuację na polu krytyki mógłbym scharakteryzować mniej więcej tak: krytycy ogromnie boją się wszelkiej pomyłki. Nikt się nie chce omylić i stąd prawdopodobnie wynika zjawisko albo milczenia, albo pisania w taki sposób, że to jest równie wymowne jak milczenie.

Wiemy, jak trudno krytykowi wytrzymać tempo z szalonym ruchem wydawniczym, którego jesteśmy świadkami. Zdaję sobie sprawę, że krytyk tylko niewielką część książek może przeczytać dokładnie. Wiem, że mnóstwo musi przerzucać, orientuję się jednak, będąc kierownikiem działu recenzyjnego w „Rzeczypospolitej", że zazwyczaj przy odrobinie dobrej woli można zdążyć na czas z omówieniem ważniejszych pozycji. Krytyka nasza za bardzo się wciąż spóźnia — to drugi w stosunku do niej zarzut. Trzeci — to to, że krytyka w pismach literackich jest za mało popularna.

Pożądane byłoby, ażebyśmy toczyli między sobą więcej dyskusji, ażebyśmy się od czasu do czasu ze sobą ścierali. Dyskusje takie będą możliwe tylko wtedy, kiedy liczba krytyków się pomnoży. Pisarze nie powinni ograniczać się do twórczości oryginalnej. Winni zajmować się również krytyką.

Działy literackie w pismach codziennych powinny być potraktowane poważniej. Nie może być np tej sytuacji, że w jednym z większych stołecznych dzienników, w „Życiu Warszawy", recenzent ciągle się zmienia i żaden nie może ustalić sobie właściwych warunków pracy.

KAZIMIERZ BRANDYS:

Zgadzam się z kol. Nałkowską, która wspomniała o tym, że krytyka niezupełnie wypełnia swoje zadania w stosunku do literatury. Nie chcę tutaj oskarżać krytyków, bo wiem, że mają oni dzisiaj swoje zagadnienia równie trudne, jak pisarze. Chciałbym tylko poddać pod dyskusję, czy krytyka dostatecznie pomogła pisarzowi w rozwijaniu postawy socjalistycznego realizmu w literaturze? Zdaje mi się, że to jest zagadnienie, które nas najbardziej obchodzi.

Jak się rozwijały postulaty stawiane literaturze przez krytyków? Były to w początkowym okresie (r. 1945 — 6) postulaty związania się literatury z życiem, oddania w literaturze przełomu, jaki nastąpił, oraz oświetlenia z punktu widzenia wielkich przemian historycznych czasów międzywojennego dwudziestolecia, okresu okupacji i walki z faszyzmem.

Literatura poszła za tymi postulatami. Wykazała co najmniej dobrą wolę, bo starała się wrócić do dwudziestolecia i okupacji, opisać je właśnie z punktu widzenia wielkich przemian dziejowych i związać swoje pisarstwo z życiem społeczeństwa, z nowym człowiekiem. Starała się oczywiście w sposób bardzo jeszcze nieśmiały, niezaradny, ale wtedy już zdradzała pierwsze objawy zrozumienia nowej sytuacji, w jakiej się znalazła.

Już wtedy w latach 1946 — 1947 niektórzy pisarze, wcale niepoparci przez krytykę, raczej korzystając z pomocy politycznych działaczy partyjnych, ruszyli w teren, już wtedy pojawiły się pierwsze książki o pracy robotnika w Polsce Ludowej, o budowaniu zrębów socjalizmu. Książki te nie były jeszcze wtedy z pełnym zrozumieniem przyjęte przez krytykę i co gorsza — spotkały się także z niezbyt sprawiedliwym stosunkiem ze strony samych pisarzy.

Przełom stanowił zjazd szczeciński. Ale zjazd szczeciński to była narada raczej pisarzy, niż krytyków. Na zjeździe i wrocławskim i szczecińskim przemawiał Żółkiewski, który był właściwie wtedy jedynym filarem krytyki. Wprawdzie nie zawsze umiał podźwignąć wszystkie jej ciężary, ale wydaje mi się, że pisarze wyczuwali wtedy w Żółkiewskim człowieka, który walczy o prawdziwe, nowe treści w literaturze.

Właśnie wtedy, na zjeździe szczecińskim, pisarze po raz pierwszy zrozumieli, że właściwie są w pewnym sensie sami — jeśli chodzi o pomoc ze strony krytyki, i że jeżeli ktoś im może ułatwić zadanie i zrozumieć ich sytuację, to tylko mądry polityk, mądry działacz partyjny, a nie krytyk. I wtedy już, zdaje mi się, wielu z nas zrozumiało, że przede wszystkim krytyka, a nie literatura, nie twórczość oryginalna, spóźnia się w swoich ocenach.

Krytyk bardzo często wlókł się w ogonie polityki kulturalnej, bardzo często uzależniał swój stosunek do konkretnych książek i konkretnych zjawisk literackich od stosunku do nich polityki kulturalnej, czasami nawet — administracji kulturalnej. Zjazd szczeciński wysunął swoje postulaty, postawił je w sposób bardzo ostry, a krytyków nie było. Pisarze sami, z pomocą partii, doszli do oceny sytuacji literackiej.

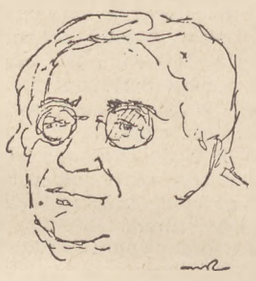
Zaczęliśmy mówić o socjalistycznym realizmie. Dopiero wtedy na zjeździe szczecińskim stanęliśmy w obliczu zasadniczego, kapitalnego postulatu dla całego obecnego okresu naszej literatury. Wtedy właśnie rozwinęły się ogromne perspektywy dla krytyki, jeśli chodzi o opracowanie koncepcji socjalistycznego realizmu, o wyłożenie jej pisarzom, wytłumaczenie im czym jest socjalistyczny realizm. Krytycy mieli do dyspozycji bogate publikacje radzieckie, mieli pisma Gorkiego, który o realizmie socjalistycznym zaczął mówić pierwszy. Mieli więcej czasu, ażeby studiować, czytać i przekazywać te wiadomości pisarzom. Mieli więcej czasu, ażeby oceniać poszczególne konkretne książki z tego punktu widzenia i z tego punktu widzenia wytykać im pewne błędy.

Twierdzę, że krytyka tego właśnie obowiązku nie dopełniła i w tym leży jej największy błąd. Bo czy my, pisarze, wiedzieliśmy, co to jest socjalistyczny realizm? Oczywiście, czytaliśmy artykuły Gorkiego, czytaliśmy przemówienia tow. Żdanowa, ale przecież poza pismami Gorkiego i poza wypowiedziami Żdanowa istnieje w Związku Radzieckim olbrzymia literatura na temat tego, czym jest socjalistyczny realizm: szereg recenzji, szereg studiów nad konkretnymi książkami, nad Krymowem, Pawlenką, Ażajewem itp. Prace te należało udostępnić, zreferować naszym pisarzom.

Natomiast jak z nami postępowano? W tym okresie krytyka rzucała tylko bardzo skąpe i bardzo abstrakcyjne sformułowania. A z chwilą kiedy ukazywała się konkretna książka pisarza, może nie pozbawionego dobrej woli, usiłującego dojść do postawy socjalistycznej, bito go pałką w łeb: tu źle, tu niedobrze, tu trzeba było inaczej. Podam konkretny przykład: „Fundamenty" Pytlakowskiego, które były książką niewątpliwie nowatorską, oczywiście nie pozbawioną wielu błędów. Pytlakowskiego część recenzentów okrzyknęła socrealistą. Natomiast krytycy bardziej doświadczeni, którzy rozumieli, że to nie jest socjalistyczny realizm, w przeważnej części książkę przemilczeli i jakkolwiek nie było wypadku, ażeby chciano ją przekreślić, to jednak nie było też wypadku, ażeby Pytlakowskiemu ktoś chciał pomóc — jako krytyk, popierający rozwój socjalistycznego realizmu w Polsce.

Wymieniłem jeden tylko przykład. Było ich więcej.

Krytyka nie potrafiła zdobyć się na przyjazne wskazanie drogi pisarzowi i ukazanie mu jego błędów na tle założeń i postulatów realizmu socjalistycznego.



MELANIA KIERCZYŃSKA:

Referat Zofii Nałkowskiej „O dzisiejszych zadaniach pisarstwa i krytyki" porusza sprawy bardzo istotne.

Na dobro krytyki naszej zapisuje referentka to, że krytyka „zwróciła cały zastęp młodych pisarzy na trudną drogę realizmu socjalistycznego", natomiast za błąd poczytuje krytyce, iż dokonawszy tego dzieła, jest raczej niezadowolona z tego co sprawiła.

Wydaje mi się iż wejście na drogę wiodącą do realizmu socjalistycznego młodzi pisarze zawdzięczają w niewielkim tylko stopniu krytyce literackiej, która jest u nas nie dość aktywna, w większym zaś stopniu czynnikom pozaliterackim — pasjonującym przemianom w naszym życiu, którym towarzyszy coraz konsekwentniejsza polityka kulturalna naszego ludowego państwa. Krytyka literacka również sprzyjała tej ewolucji, ale nie ona miała tu wpływ decydujący.

Czy słuszne jest twierdzenie Zofii Nałkowskiej, iż krytyka „jest raczej niezadowolona z tego co sprawiła". Przecież cały zastęp nowych książek — które ma właśnie na myśli Zofia Nałkowska — Zalewski, Hamera, Konwicki, Mirosław Kowalewski, Neverly — spotkał się zasadniczo z uznaniem krytyki. Nie było to, rzecz jasna, uznanie bez zastrzeżeń — witając te książki jako zwiastuny długo oczekiwanego przełomu w literaturze ostatniej doby, podkreślając ważkość podjętej przez nie tematyki, ich nowatorstwo, ich osiągnięcia w stawianiu zagadnień czy kreśleniu poszczególnych postaci, krytyka wysuwała szereg zarzutów. Takie uwidocznianie „świateł i cieni" omawianego utworu jest prawem i obowiązkiem krytyki i nie przeciw niemu właściwie protestowała Nałkowska w swoim zagajeniu dyskusji. Potępia raczej sposób, w jaki krytyka stawiała zarzuty autorom, stwierdzając, że brzmiały one „bardzo zdecydowanie, w sposób nieubłagany, nie dopuszczający sprzeciwu", krytyka twierdzi wciąż, że autor tego „nie zrozumiał", tamtego „nie wie", owego „nie umie".

Przedmiotem sporu staje się więc sprawa: czy krytyk ma prawo do zarzutów sformułowanych bezwzględnie?

Sądzę, że tak, że szczególnie dziś, w dobie przełomu w pisarstwie, jest to jego obowiązkiem.

Bo przecież dobę przemian, przekształcania się pisarstwa, jego wchodzenia na drogę realizmu socjalistycznego, cechuje przede wszystkim narastanie u pisarza słusznego widzenia rzeczywistości, widzenia, które pozwala na adekwatne ujęcie jej i zobrazowanie w dziele sztuki. Gdyby to adekwatne (nie w sensie naturalistycznej kopii, ale w sensie głębokiego sięgnięcia we wszystkie powiązania tej rzeczywistości, w prawa, które w niej działają, w przyczyny zjawisk, w perspektywy rozwojowe), gdyby to zrozumienie w całej pełni istniało w pisarzu, w takim razie nie byłoby trudności przełomu. Jeżeli mówimy o przełomie w literaturze, to dlatego, że u większości pisarzy następuje przesunięcie się widzenia świata. Stanowi ono proces, który pogłębia się coraz bardziej, ale który u początku drogi jest jeszcze bardzo niepełny. Krytyka dokonywa konfrontacji rzeczywistości takiej, jak ją ujął i przedstawił pisarz zgodnie ze swoim rozumieniem rzeczy — z rzeczywistością jak ją widzi i rozumie krytyk. Jeśli krytyk widzi tu rozbieżność, ma prawo do jak najbardziej zdecydowanego stwierdzenia jej, a więc właśnie do stwierdzenia, że autor „nie wie" czy „nie zrozumiał".

Nałkowską niepokoi tendencja autorów do przyznawania się do błędów, jakie im krytyka zarzuca. Skąd rodzi się ta tendencja? Sądzę, iż pozbawiając rzeczywistość, biorąc tak czy inaczej udział w kształtowaniu jej, tworząc sobie jej obraz, pisarz zbliża się do opisywanej rzeczywistości i w samym procesie tworzenia, poprzez samą twórczość rozbudowuje i koryguje nieraz to ujęcie, z jakim podszedł do pisania książki. Jeżeli autor jest uczciwy, szczery, może zgodzić się z zarzutami krytyka i sam o swojej książce powiedzieć: w moich usiłowaniach to i to mi się nie udało, albo: widziałem to źle, fałszywie to rozumiałem, i w książce mojej to i to wyszło źle. Taką autorską samokrytykę musimy uznać za zupełnie naturalną i pożądaną, są to niezbędne etapy na twórczej drodze pisarza do realizmu socjalistycznego.

*

„Krytyk orzeka, zamiast analizować i dowodzić" — stwierdza Nałkowska. Analiza i udowadnianie wysuniętych tez jest bezsprzecznie obowiązkiem krytyki.

Jeżeli krytyka nie analizuje, jeżeli beszta, ironizuje, stawia zarzuty w sposób zdawkowy, będzie mało efektywna. W takich zarzutach, skierowanych przeciw naszej krytyce, jest napewno wiele racji, ale wynika z tego tylko konieczność podniesienia krytyki na wyższy poziom, w żadnym razie jednak nie zacieśnienia jej uprawnień, nie odjęcia jej prawa do sądów bezwzględnych. Trzeba zresztą wziąć to pod uwagę jeszcze jedną okoliczność: nie każda wypowiedź krytyczna posiada rozmiary pozwalające na bardziej szczegółową analizę. Czasami — w krótkiej np. recenzji z książki — trzeba się ograniczyć do sądów, brzmiących apodyktycznie, właśnie orzekających tylko, ponieważ nie mogą być dla braku miejsca poparte szczegółową analizą utworu.

Drugą okolicznością, jaką trzeba wziąć pod uwagę, będzie sprawa następująca: założeniem krytyki winien być szeroki horyzont myślowy krytyka, słuszne ujęcie przezeń zarówno rzeczywistości jak i sztuki, która ją w ten czy inny sposób, bardziej czy mniej bezpośrednio, odtwarza. Jednakże, podobnie jak w dobie przełomu przestawić się muszą pisarze, podobnie krytycy muszą oprzeć swoje wywody krytyczne na przesłankach wynikających z nowego zrozumienia otaczającej ich rzeczywistości. Nie tylko pisarz lecz i krytyk musi owładnąć kryteriami realizmu socjalistycznego, nie tylko u pisarza lecz i u krytyka jest to proces, który się dokonywa mniej lub bardziej szybko czy powoli, ale na ogół nie jest jeszcze procesem zakończonym. Pewne niedociągnięcia naszej krytyki wynikają również z tego stanu rzeczy.

Bardziej niż kiedykolwiek potrzebna jest nam dziś ścisła współpraca krytyka z pisarzem. Albowiem i krytyka i pisarza uczy przede wszystkim życie, uczą ci, którzy — kierując rozwojem naszej rzeczywistości — najsłuszniej ją i jej przemiany ujmują, a w ramach tej nieustającej nauki tylko współpraca pisarza i krytyka może pchnąć naprzód i krytykę i pisarstwo.

Referat Zofii Nałkowskiej, nad którym dyskutujemy, jest właśnie aktem takiej współpracy. Spojrzała ona jako pisarz na pewne zagadnienia krytyki, nad którymi wspólnie z kolegami, pisarzami i krytykami, pragnie się zastanowić.

*

Kazimierz Brandys wysuwa zagadnienie, czy krytyka dostatecznie pomogła pisarzowi w rozwijaniu postawy realizmu socjalistycznego w literaturze. Odpowiadając na to pytanie negatywnie, Brandys niesłusznie czyni wyłącznie krytykę odpowiedzialną za zapóźniony rozwój literatury realizmu socjalistycznego w naszym kraju, niesłusznie stawia całą tę sprawę jedynie w płaszczyźnie teoretycznych wiadomości o realizmie socjalistycznym, których krytyka — z natury rzeczy do tego powołana — pisarzom nie udzielała. Realizm socjalistyczny do twórczości pisarza wchodzi i wchodzić musi nie tylko i nie przede wszystkim nawet drogą teoretycznego uświadamiania pisarza przez krytyka co do istoty i zasad tej metody twórczej, ale nade wszystko drogą zrośnięcia się pisarza — uczuciem, myślą i czynem — z rzeczywistością, która powstaje. Gdy Gorki pisał „Matkę", nikt mu istoty realizmu socjalistycznego nie tłomaczył. „Matka" zrodziła się z bliskiego kontaktu Gorkiego z rewolucyjnym środowiskiem robotniczym. Bezwątpienia, krytyka jest powołana do tego by istotę i metodę realizmu socjalistycznego wyjaśniać i propagować, ale nie wolno również tracić z oczu tego bezspornego faktu, że pisarze nasi nieraz aż nazbyt opieszali są, jeśli idzie o porzucenie nawyków własnego pisarstwa zrodzonych z całkiem innych pozycji ideologicznych niż te, które pisarz uznaje za swoje w chwili obecnej, i że to nieraz bardziej fatalnie na pisarzu ciąży niż brak teoretycznego uświadomienia.

Dlatego też wołamy o współpracę pisarza i krytyka, gdyż wiedza o nowej literaturze, zdolność ogarnięcia myślą jej dróg i horyzontów, potrzeb i trudności, rodzi się i krzepnie i u krytyka i u pisarza. Nie hołdujemy przecież przesądowi „intuicyjnego" pisarstwa. W Związku Radzieckim właśnie pisarze — Fadiejew, Simonow i in. — nie uprawiający krytyki literackiej, dają często najciekawsze i najbardziej płodne w sugestie wypowiedzi ogólnoliterackie. Do sprawy oświetlenia i wytyczania dróg naszej nowej literatury powołany jest pisarz na równi z krytykiem.

*

Do bardzo istotnych i ważnych spraw, poruszonych w referacie Zofii Nałkowskiej, należy sprawa wyboru tematu przez pisarza. Zupełnie słusznie podkreśla pisarka, że etap tematyzacji jest bardzo ważny dla przebiegu twórczego,

(Dokończenie na stronie 4)

SZOTA RUSTAWELI

przełożył JULIAN TUWIM

WITEŹ W TYGRYSIEJ SKÓRZE

(WSTĘP)

POEMAT gruziński „Wephis tkaosani" — dosłownie: noszący (lub odziany w) tygrysią skórę — jest jednym z największych arcydzieł światowej poezji epickiej. Jego autorem jest Szota Rustaweli, który żył i tworzył na przełomie wieków XII i XIII. Żadnych danych biograficznych o tym prawdziwie genialnym poecie nie mamy niestety. Postać jego, jak postać Homera, otoczona jest mgłą legendy. Pewne szczegóły tekstu wskazują, że „Witeź w tygrysiej skórze" powstał między rokiem 1198 a 1212. Jest rzeczą ważną, abyśmy sobie uświadomili, że twórca tak wielkiej miary, autor jednego z najwspanialszych poematów, jakie znają dzieje poezji, zjawił się na Kaukazie, w skalistej Gruzji, na lat blisko 200 przed początkiem słynnej epoki zachodnio-europejskiego Odrodzenia. Niech nas ten fakt pouczy, że nie wolno nam ograniczać pojęć „wielka poezja", „wielka kultura", „literatura klasyczna" czy „nieśmiertelne arcydzieło" do monopolu starożytnych Greków i Rzymian oraz ich spadkobierców.

W olśniewająco pięknym poemacie Rustawelego zespoliły się harmonijnie dwa przede wszystkim elementy: żarliwej miłości i podniosłego heroizmu, których wyrazem są wypełniające treść tego arcydzieła ideały wolności, ofiarności, patriotyzmu i braterstwa ludów. Bohaterowie „Witezia" — Tariel, Awtandil i Pridow — to ludzie trzech różnych narodowości i wyznań, a mimo to łączą ich nierozerwalne więzy przyjaźni. Znamienne jest również, że w tym odległym czasie, i to na Wschodzie, występują w poemacie kobiety, obdarzone przez poetę tymi samymi szlachetnymi cechami charakteru i pobudkami działania. Piękne postacie Nestan-Daredżan, Asmat i Tinatin budzą nasz zachwyt heroizmem, niczym nie ustępującym męskiemu.

W Rustawelim podziwiamy nie tylko wielkiego poetę i mędrca-filozofa, nauczyciela i wychowawcę swego narodu. Blaski poezji mienią się tu na przemian z blaskami myśli, wyrażonych w zwięzłych przysłowiach i aforyzmach.

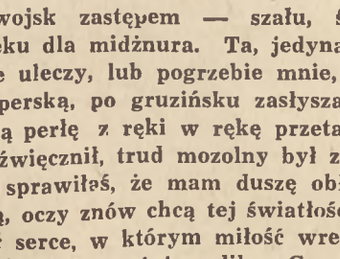
Na całość poematu składa się 1671 strof, z których 31 stanowi Wstęp, poniżej w przekładzie wydrukowany.

Języka oryginału nie znam niestety, ale zanim się zabrałem do pracy (którą, gdy siły mi pozwolą, może będę kontynuował) zapoznałem się najpobieżniej ze strukturą mowy gruzińskiej i jej stroną fonetyczną. Strofy „Witezia w tygrysiej skórze" są pod względem formy nieprzebranym skarbem konsonantów, aliteracji, homorymów i wielu innych charakterystycznych dla poezji orientalnej znamion i właściwości. O oddaniu ich w przekładzie nie mogłem oczywiście marzyć. Zachowałem jedynie dwie cechy zewnętrzne czterowierszy Rustawelego: rozmiar (rytm) i zasadę jednego rymu.

Tłumaczyłem według dosłownego, prozaicznego przekładu, dokonanego przez S. G. Jordaniszwili, a dostarczonego mi w maszynopisie przez Wszechzwiązkowe Towarzystwo Łączności Kulturalnej (Woks). Dziękuję im serdecznie za okazaną mi pomoc.

1. Ten, co mocą swą potężną nieobjęty wszechświat stworzył,
Ducha z niebios tchnął w człowieka i na ziemi go rozmnożył,
Świat nam oddał we władanie i urody mu przysporzył:
Twórca królów — ich obliczom podobieństwo swe nałożył.
2. O, Jedyny, który dałeś kształt wszystkiemu, co istnieje,
Spraw, bym w walce zmógł szatana, niech mnie twoja moc zagrzeje,
Żar miłosny w moim sercu aż do śmierci niech szaleje,
Ujmij grzechów, co wraz z nami wpłyną kiedyś w twe wierzeje.
3. Lwu, co dzidę, miecz i tarczę po słonecznej wziął Tamarze, *)
(Włosy jej jak czarny jantar, lica w rubinowym żarze) —
Jaką chwałę wspaniałemu lwu wyśpiewać się odważę?
On — widokiem swym upaja, komukolwiek się ukaże.
4. Roniąc krwawe łzy, śpiewajmy o Tamar-królowej, której
Już niezgorsze-m hymny składał, teraz nowe zabrzmią wtórem,
Piszę czernią oczu-jezior i rozchwianą trzciną-piórem,
Pieśń, jak dzidą, w sercu utkwi, słuchacz stanie się m i d ż n u r e m. **)
5. Powiedziano, bym wyśpiewał na jej cześć najsłodsze słowa,
Sławił czarne jej warkocze, długie rzęsy, twarzy owal
I kryształy zębów lśniących, jakby złotnik je szlifował.
Na kowadle ołowianym twardy kamień skruszy kowal.
6. Teraz — język wyrazisty, kunszt i serce mi potrzebne.
Wesprzyj mnie w zamiarze twórczym, daj mi siły te służebne,
By pomogły Tarielowi (imię brzmiące echem rzewnem!),
Trzem promiennym bohaterom i przyjaźni ich chwalebnej.
7. Los Tariela opłakując, nikt by dosyć łez nie przelał!
Nie zna ziemia podobnego wojownika, przyjaciela.
Ja, Rustweli, z raną w sercu, którą zadał los Tariela,
Ze słów klechdy — perły niżę, dawną powieść w wiersze wcielam.
8. Ja, Rustweli, oszalały od miłości, tak zaczynam:

W tej, co rządzi wojsk zastępem — szału, śmierci mej przyczyna.
Oto ginę. Nie ma leku dla midżnura. Ta, jedyna,
Niech miłością mnie uleczy, lub pogrzebie mnie, zaklinam!
9. Toczę tę opowieść perską, po gruzińsku zasłyszaną,
Jak cudowną, rzadką perłę z ręki w rękę przetaczaną.
Jam ją znalazł i udźwięcznił, trud mozolny był z przemianą.
Weź ją, Piękna, co sprawiłaś, że mam duszę obłąkaną.
10. Oślepione twą urodą, oczy znów chcą tej światłości.
Długoż ma się tułać serce, w którym miłość wre? Uproście
Łaski dla mej duszy! Ciało — już spaliła. Czy nie dość jej?
Strach mi, że na świetność trojga zbraknie wierszom mym świetności.
11. Każdy niechaj tym się cieszy, co mu losem przeznaczono:
Pracujący — pracą ciągłą, żołnierz męstwem i obroną,
A midżnur niech sercem płonie, miłość swą niech zgłębia, płonąc,
I o innych źle nie sądzi, by i jego nie sądzono.
12. Wiedzą wzniosłą jest poezja, mędrcy kłonią głowy przed nią
I bogowie jej słuchali, zdarzeń była przepowiednią.
Lecz i ludziom radość niesie, dolę słodząc im powszednią,
Zwięźle długą rzecz wyrazić — jest poezji cnotą przednią.
13. Kto zrymuje dwa - trzy zdania, ten poetą nie jest jeszcze,
W rzędzie godnych tego miana byle kogo nie umieszczę,
Kto bez ładu słowa składa, wierszokletą jest, nie wieszczem,
Choć z uporem kłapoucha „Ja najlepiej tworzę" wrzeszczy.
14. Jak o koniu dobrym świadczy wyścig do dalekiej mety
I jak w celnych rzutach piłką zawodnika znać zalety,
Tak dopiero w długiej pieśni poznasz twórczą moc poety;
Sztuka to osadzić konia, gdy natchnieniu brak podniety.
15. Na poetę wtedy spójrzcie, gdy już słowa w wierszu rzedną,
Bledną rymy i sam nie wie, co ma począć z mową biedną,
Czy nie przerwie opowieści, gdy na ustach dźwięki więdną?
Kto mistrz — ten podbije zwinnie i znów piłką trafi w sedno.



16. Inny — drobne wiersze pisze; to poeta niskiej próby;
Serca nasze dla tych rymów nie zapłoną ogniem lubym;
Jest on, jak myśliwy młody: chętnie by niedźwiedzia ubił,
A że tego nie potrafi, lichym się zajacem chlubi.
17. Trzeci rodzaj wierszy tworzy mistrz-wesołek dla igraszki:
Piosnki płoche i zalotne, kpiny z druhów, cięte fraszki;
Gdy je zręcznie, barwnie złoży, niech nie boi się porażki,
— Lecz natchnienia prawdziwego dowieść trzeba dziełem ważkim.
18. Miłość śpiewać — najwznioślejszą, jakiej tu na ziemi nie ma,
Mową ludzką nie podobna, opowiedzieć jej się nie da.
To dar niebios pierwoistny, unoszący nas do nieba,
Kto jej zazna — temu biada, temu męka, rozpacz niema.
19. Przed tajemną tą miłością głuchną dźwięki, pieśń tworzące,
Nie wyjawią jej istoty słowa mędrców, słuch nużące.
Ja — opiewam miłość ziemską, czyste choć cielesne żądze,
Do wiecznego pierwowzoru myślą choćby wzlatujące.

20. Zakochany — opętany, powiadają Arabowie.
Na tęskniącym, szalejącym stare sprawdza się przysłowie.
Ale jednych duch porywa, wznoszą się jak aniołowie,
Innym zaś, przyziemnym stworom, zalotnice płoche w głowie.
21. A midżnura zdobić musi blask urody, cnoty męża,
Mądrość, szczodrość i bogactwo, sława ducha i oręża,
Krasą mowy niechaj słynie, sam zwycięzców niech zwycięża,
A bez tego — dla midżnura próżny trud i w sercu ciężar.
22. Miłość jest to dar cudowny, wzniosły, święty dar od bóstwa,
Niepojęta jest, tajemna. Co innego chuć rozpustna.
Przepaść jest między miłością i żądzami cudzołóstwa.
To dwa światy. Spamiętajcie, co wam rzekły moje usta.
23. Wierny jest midżnur prawdziwy, to nie gach na zawołanie,
Wzdycha, tęskni coraz srożej, gdy z najmilszą się rozstanie,
Jedną kocha, a choć gniewna, choć surowa — żyje dla niej.
Mierżą mnie uściski chłodne i bezduszne warg mlaskanie.
24. To nie miłość. Zakochany od miłostek takich stroni,
Gdy dziś jedna, jutro druga i za nową wciąż się goni.
Figle to niesfornych żaków, — mąż przed nimi się uchroni;
Kto do głębi duszy kocha, ziemskie żądze swe poskromi.
25. Nie znać po midżnurze prawym szaleństw jego ani klęski,
Wiecznie marząc, w samotności pędzi żywot swój męczeński,
Z dala cierpi, z dala płonie, z dala szlocha, z dala tęskni.
Znosząc gniew umiłowanej, wielbi obraz jej nieziemski.

26. Tajemnicy jego serca nie dowiedzą się ciekawi,
Nie wyjawi swej miłości, ukochanej nie osławi,
Choć przepełnia go tęsknota, on westchnienia smutne zdławi,
Szczęściem jest mu i rozkoszą ogień męki, co go trawi.
27. Hańba to, by tajemnice twej kochanki na jaw wyszły.
Krzywdzisz ją i sobie szkodzisz, imię miłej rozgłosiwszy,
Jeśli sam ją tak poniżysz, to cóż potem ją wywyższy?
I kto, oprócz wartogłowa, ukochane życie niszczy?
28. Dziwne mi to: nie miłuje, a rozgłaszać nie zaniecha,
Hańbić tę, co cierpiąc kocha — niegodziwa to uciecha.
Gdy nie kochasz — chcesz: znienawidź; nienawidząc jednak, nie hańb.
Lecz łotrowi nade wszystko zła obmowa się uśmiecha.
29. Prawem jest kochającego opłakiwać ukochaną,
Tułać się, samotnie dumać, boleć nad serdeczną raną;
Niech wspomina ją, jedyną, tylko ją gdy się rozstaną...
Lecz śród ludzi — niech się strzeże, by midżnura nie poznano.
30. Niech poeta słów nie trwoni, jednej zawsze wierny będzie,
Niech opiewa tę jedyną, tylko dla niej trwa w obłędzie,
Dla niej dar swój doskonali, dla niej tkań marzenia przędzie
I nie myśląc o nagrodzie, melodyjne wiersze gędzie.
31. Wiedzcie: znowu o tej samej wzniosły hymn zaczynam śmiało,
O niej, chlubie mej i życiu, pieśń układam wiecznotrwałą:
Choć okrutna, jak pantera, ją opiewam — ją, wspaniałą,
Sypiąc hojnie słów perłami, imię jej okryję chwałą.

*) Królowa Gruzji (1184—1213).

**) Z arabskiego „medżnun" — oszalały z miłości.

O DZISIEJSZYCH ZADANIACH PISARSTWA I KRYTYKI

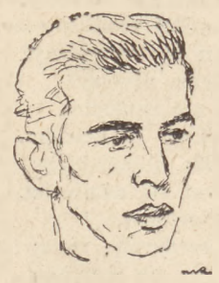
(Dokończenie ze strony 2)

stwarzając jego wewnętrzną konieczność, warunkując tym samym siłę oddziaływania utworu. Idzie tylko o to, abyśmy, zgadzając się z tym słusznym sformułowaniem, nie wysnuwali z niego niesłusznych wniosków, jakoby w sprawie tematyki utworu krytyk nie miał nic do gadania. Pisarz wybiera temat, który mu jest bliski, którego „doznaje jak olśnienia" (Nałkowska). Zgoda. Ale pamiętamy wciąż, że mówimy o pisarzu, który wchodzi na nową dla siebie drogę, który swoją dotychczasową twórczość w jakiś sposób weksluje, przestawia. Mówimy o pisarzu na którym ciążą minione etapy jego drogi twórczej, którego tedy łatwo olśnić może temat nieprzydatny dla przekazania dzisiejszemu czytelnikowi tej wiedzy o dzisiejszym świecie, jaką pisarz mu w pierwszej linii przekazać powinien.

Przypomnę, jak trudno było literaturze naszej wyjść poza obręb tematyki martyrologii okupacyjnej, jak długo uprzywilejowany był temat wewnętrznych porachunków inteligenta z samym sobą, jego trudnego wyrastania z minionego układu życia. Tematy te napewno w jakiś sposób olśniewały twórców. A jednak nie zbliżylibyśmy się ani o krok do literatury realizmu socjalistycznego, gdyby w literaturze wciąż tematy te zajmowały tak poczesne miejsce, jak to było parę lat temu. Wołanie krytyki o nową tematykę było uprawnione, dziś pisarze realizują ją, co prawda przede wszystkim — choć bynajmniej nie wyłącznie — debiutanci i pisarze najmłodsi, a spośród starszych pisarzy przede wszystkim ci, dla których dzisiejsze widzenie rzeczywistości jest kontynuacją ich wczorajszego widzenia. Jednakże nowa tematyka konieczna jest wszystkim. Tylko na drodze nowej tematyki mogą dziś rosnąć nowe talenty i nie martwieć stare.

*

Jedna jeszcze sprawa niepokoi znakomitą pisarkę: że krytyk nie tylko krytykuje to co w utworze jest, ale czyni autorowi zarzuty z powodu tego czego w utworze nie ma. Rzecz jasna, że każdy utwór jest obrazem pewnego tylko wycinka rzeczywistości, i w tym sensie nie wytrzymuje krytyki żądanie, aby autor uwzględnił zobrazował wszelkie możliwe przejawy rzeczywistości. Byłoby to żądanie nonsensowne. Bardzo często jednak pretensje krytyki dotyczące owych „braków" są zupełnie słuszne i całkiem na miejscu, mianowicie wtedy, kiedy u pisarza brak typowych, charakterystycznych, istotnych rysów przedstawianej rzeczywistości, rysów, bez których obraz jej jest zniekształcony. Niech ktoś dziś kreśli osiągnięcia zespołu wielkiej fabryki czy huty, nie ukazując współzawodnictwa socjalistycznego, niech przedstawi obraz życia wsi, nie ukazując w nim klasowej walki, albo zobrazuje w ogóle przemiany jakiegoś odcinka rzeczywistości, nie ukazując zupełnie partii i jej roli w dokonaniu tych przemian. Krytyka powie, i słusznie, że taki „brak" powoduje obraz skrzywiony, fałszywy. A więc można krytykować nie tylko to co jest, ale i to czego w utworze nie ma.



JERZY BROSZKIEWICZ:

Mówiąc o wzajemnych relacjach naszej krytyki z naszą literaturą, pozwolę sobie najpierw zacytować pewną anegdotę. Anegdota ta wygląda tak: spotyka się dwóch znajomych: Jeden mówi do drugiego: pożycz mi 1.000.— zł. Drugi na to: nie mam przy sobie. Ten pierwszy: a w domu? W domu — mówi ten drugi — dziękuję, wszyscy zdrowi.

W jaki sposób pozwalam sobie połączyć tę anegdotę z dzisiejszą sytuacją i stosunkiem pomiędzy krytyką i literaturą? Wydaje mi się, że wcale nie mamy słabej krytyki, natomiast mamy krytykę, która trochę dezerteruje. Mieliśmy ostry początek. Przeglądając roczniki pism literackich z lat 1945 i 1946, spotyka się nazwiska krytyków, wówczas bardzo aktywnych, ludzi, którzy wówczas bardzo uważnie śledzili tok i rozwój literatury współczesnej, a którzy ostatnio występują w tych sprawach raz na rok, czy raz na dwa lata na zjazdach.

Była mowa o tym, że pisarzowi nie można narzucać tematu. Wydaje mi się, że istotnie nie można narzucać tego siłą, ale w dyskusji i w życiu, które nas ku temu skłania, przybliżamy się do tematyki współczesnej. Jest bardzo ważne, aby i krytyka zbliżała się do niej także. Aby zajmowali się nią ludzie o nazwiskach tak wybitnych, jak powiedzmy Kott, czy Wyka, którzy dosyć solidarnie uciekli od tematyki współczesnej do tematyki profesorskiej i kiedy autor, który napisał książkę o współczesnej tematyce pyta ich czy jest na właściwej drodze do socjalistycznego realizmu, odpowiadają tak jak ów jegomość z anegdoty: nie mam tego przy sobie. A w domu? A w domu, to ja ci opowiem, jak pisał Dygasiński, czy inni klasycy naszej literatury.

Niewątpliwie praca tak wybitnych powag nad zagadnieniem klasyki jest co najmniej potrzebna, ale mam wrażenie, że ma rację kol. Strumph-Wojtkiewicz nawołując pisarzy do śledzenia aktualnego ruchu wydawniczego. Proces kontrolowania naszej twórczości winien być procesem permanentnym. Referat wygłoszony raz na rok nie przysporzy laurów krytykowi, który go napewno zrobi źle, i skrzywdzi literaturę, bo będzie dawał fałszywy jej obraz Natomiast jeżeli się stworzy atmosferę stałej dyskusji, jeżeli się zwerbuje właśnie Wyków, Kottów i Ważyków, do stałego występowania na łamach naszych pism literackich w sprawach aktualnej twórczości, to wydaje mi się, że osiągniemy cel o który nam chodzi.

Brakiem jest nie słabość krytyki, ale jej milczenie. My pisarze staramy się brać na siebie odpowiedzialność za właściwy rozwój naszej literatury, wybierając tematy współczesne, a tymczasem nie napotyka to na właściwe echo w krytyce, a w każdym razie na echo stosunkowo za małe. Za mało jest publicystycznych i krytycznych artykułów, dających ogólne, syntetyczne ujęcia. Oczywiście kol. Kierczyńska ma rację, mówiąc, że uczy nas życie, ale życie to są także tamy pism literackich, na których toczą się dyskusje o tym, w jaki sposób mamy to życie reprodukować i organizować w swoich książkach.

LEON KRUCZKOWSKI:

Gdybyśmy chcieli scharakteryzować różnicę między sytuacją literacką w Polsce wczorajszej i dzisiejszej, moglibyśmy to ująć m. in. w takim porównaniu: w Polsce wczorajszej 1.000 czy 1.500 egzemplarzy nakładu książki i 50, 60, czy więcej jeszcze recenzji i wzmianek w prasie; w Polsce dzisiejszej 10, 15 lub 20 tysięcy nakładu i 2, 3, lub 5 recenzji w prasie. Koledzy, którzy przed wojną wydawali książki, wiedzą, że ilość recenzji i wycinków, jakie otrzymali z każdej niemal książki, była większa niż obecnie. Ale jeżeli sobie przypomnimy charakter owej krytyki wczorajszej, to jednak trudno byłoby twierdzić, że spełniała ona naprawdę jakieś istotne dla pisarza zadanie Właściwie funkcja krytyki literackiej w warunkach ustroju kapitalistycznego była w dużej mierze związana z samą strukturą tzw. rynku wydawniczego, z charakterem przedsiębiorstw wydawniczych. Niewątpliwie w jakiś sposób — u nas może mniej, ale w krajach zachodnich w o wiele większym stopniu — krytyk literacki był czymś w rodzaju agenta takiego czy innego domu wydawniczego. Krytyka, wzmiankarstwo, recenzje w prasie były w pewnej mierze związane z poszczególnymi, zwłaszcza wielkimi, firmami wydawniczymi Nie musiało to być bezpośrednie powiązanie jakiejś najgrubszej natury, było ono mniej lub więcej subtelne, ale niewątpliwie istniało.

O ile w warunkach przedwojennych oddźwięk budzony przez książkę w samym społeczeństwie był stosunkowo nieznaczny (bo jakiż oddźwięk mogło wywołać 1000 egzemplarzy, a przeciętnie powieść rozchodziła się w takim właśnie nakładzie), o tyle oddźwięk w krytyce był wprawdzie większy, ale zamykał się właściwie również w bardzo małym i ciasnym światku: przede wszystkim samych literatów i zainteresowanych wydawców, a następnie tej nielicznej cząstki społeczeństwa, przeważnie inteligencji mieszczańskiej, która była zasadniczym konsumentem książki.

W warunkach dzisiejszych sytuacja przedstawia się zupełnie odmiennie. Zasadniczy oddźwięk, jaki książka wywołuje w społeczeństwie, jest o wiele większy, aniżeli w warunkach wczorajszych. Rola krytyki na skutek tego pozornie zmalała, gdyż przestała ona spełniać ową funkcję komercjalną, jaką krytyk czy recenzent spełniał przed wojną. Przecież bardzo często krytyk przedwojenny albo „robił" pisarza, albo go unicestwiał. Dzisiaj ta funkcja zupełnie odpadła nie tylko ze względu na to, że zniknął moment komercjalny w życiu literackim w sensie handlowości produkcji literackiej. Funkcja ta zniknęła również dlatego, że powstały takie warunki, w których społeczeństwo nawet bez pomocy krytyka sięga po książki i to sięga w coraz szerszym zakresie.

Chciałbym zwrócić uwagę na jeszcze jeden rodzaj krytyki z jakim się obecnie stykamy. Mówiło się tu bowiem o normalnej krytyce prasowej, o recenzentach, o tym odcinku krytyki literackiej, której dokonywują tzw. politycy kulturalni, czy politycy w ogóle. Zapominamy natomiast o krytyce samego odbiorcy, samego czytelnika.

Właśnie dzisiaj stał się po prostu instytucją naszego życia literackiego bezpośredni kontakt z czytelnikami. Bardzo wielu kolegów podkreśla, że bardzo ciekawe głosy o swych książkach słyszy właśnie na zebraniach dyskusyjnych w terenie, nieraz ciekawsze aniżeli to, co napisał ten czy ów krytyk w prasie. Otóż ten odcinek krytyki, którego prawie nie było przed wojną, a który dzisiaj tak bardzo się rozwinął, i należałoby sobie życzyć, ażeby rozwinął się jeszcze bardziej, w pewnej mierze spełnia tę funkcję, która wobec pisarza spełniał dotychczas tylko krytyk prasowy.

Jeżeli chodzi o dwa główne zadania fachowej krytyki literackiej, to znaczy z jednej strony pomoc dla czytelnika w odczytaniu książki, w jej zrozumieniu, a z drugiej strony pomoc dla pisarza, uświadomienie samemu pisarzowi jego wad czy zalet, to wydaje mi się, że sporo można by przytoczyć argumentów na to, iż ważniejsza jest jednak ta druga funkcja, to znaczy funkcja nie tyle pośrednika między autorem a czytelnikiem, a raczej funkcja bezpośredniego oddziaływania na pisarza, bezpośredniej współpracy z pisarzem, z twórcą, wpływania na jego dojrzewającą świadomość.

Wynika to z faktu, że żyjemy w okresie dokonywującego się przełomu literackiego, który wymaga, ażeby pisarze jak najbardziej odczuwali pomoc w uświadamianiu sobie nowych zadań, nowej tematyki nowych środków i tutaj właśnie pomoc dobrego krytyka jest bardzo pożyteczna.

Słabość naszej krytyki wynika z tego, że sami krytycy przeżywają do pewnego stopnia podobne procesy, jakie przeżywają twórcy, że jest to proces ogólny, od którego krytycy nie są wolni, który obejmuje ich tak samo jak pisarzy-twórców.

Jest to być może dla krytyków kwestia jeszcze większych trudności, aniżeli te które stoją przed pisarzem-twórcą, krytyka literacka jest bowiem w o wiele większym stopniu ideologicznie, politycznie świadomą czynnością, aniżeli twórczość literacka, w której niewątpliwie element pewnej żywiołowości odgrywa większą rolę aniżeli u krytyka, operującego bardziej uściślonymi pojęciami i kryteriami ideologicznymi.

RYSZARD MATUSZEWSKI:

Kol. Kruczkowski mówił o tym, że dzisiaj literatura, mając o wiele większe nakłady, idzie na rynek czytelniczy poniekąd niezależnie od krytyki, że o powodzeniu książki nie decyduje dziś w tym stopniu co przed wojną opinia krytyka czy recenzenta. Niewątpliwie, pewne uniezależnienie się książki od opinii przypadkowego krytyka dałoby się zaobserwować. Ale błędne byłoby wyciąganie z tego wniosku o jakimś ograniczeniu roli krytyki. Przeciwnie. Właśnie na podstawie kontaktów z pewnymi środowiskami w terenie, na podstawie doświadczeń z objazdów autorskich, mam możność skonstatowania, że słowa krytyka, recenzenta, popularyzatora literatury spotykają się z ogromnym zainteresowaniem w terenie. Odniosłem wrażenie, że ludziom interesującym się przemianami w naszej dzisiejszej literaturze są właśnie bardzo potrzebne słowa ludzi, którzy się w tych zagadnieniach z racji swych stałych zajęć trochę orientują i potrafią o nich mówić nie w sensie jakichś impresji osobistych, ale w sensie wyjaśniania zasadniczych pojęć, tłumaczenia, co to właściwie jest ów często cytowany realizm socjalistyczny, o co w nim chodzi, w jakim stopniu poszczególna książka spełnia aktualne postulaty krytyki.

Podobnie jak zwiększyły się nakłady beletrystyki literackiej, podobnie jak prozaik napotyka dziś w terenie na szerszy oddźwięk, tak samo i krytyk ma dzisiaj zupełnie inny odbiór w społeczeństwie niż przed wojną. Dzisiaj krytyk to już nie jest doradca mieszczańskiego inteligenta, który wziąwszy do ręki „Wiadomości Literackie", rzucał okiem i stwierdzał: — „aha, jest duża fotografia, duża recenzja, trzeba sobie to kupić". Dzisiaj krytyk to nauczyciel, który funkcje jakiejś klasyfikacji oraz interpretacji literatury spełnia nie tylko w stosunku do elitarnej grupki przedwojennych konsumentów literatury i nie tylko w stosunku do samego pisarza, ale przede wszystkim w stosunku do nowych już istniejących i narastających kadr czytelniczych.

I to właśnie nakłada pewną odpowiedzialność na krytyka, to właśnie go wiąże, może bardziej niż obawa, że odchyli się on od jakiejś „linii", że nie napisze tego, o co chodziło temu czy innemu z kierowników polityki kulturalnej. Dzisiaj głos krytyka to jest głos ustawiający literaturę w stosunku do nowych warstw czytelniczych i dlatego nie wydaje mi się słuszna supozycja Kruczkowskiego, jakoby funkcja bezpośredniego oddziaływania krytyka na pisarza była dziś ważniejsza niż pośredniczenie między pisarzem a czytelnikami. Nie wydają mi się słuszne również pewne zarzuty pisarzy w stosunku do krytyków, będące wypadkową tych wszystkich pretensji, które się słyszy w rozmowach kawiarnianych, że tu pisarz czegoś oczekiwał i nie doczekał się, tu nie dość się od krytyka nauczył, tam go zbyt ryczałtowo osądzono, itd.

Oczywiście, że autor powinien móc się czegoś od krytyka nauczyć tak samo jak i od czytelników. Czy jednak nie ma przesady w tym, że się wciąż żąda od krytyka, aby „uczył pisarza"? Krytyk powinien walczyć o określone oblicze literatury, ale nie może i nie powinien być niańką pisarza. Wydaje mi się, że pisarze usiłują po prostu przerzucić na krytykę część własnych trudności, w których jednakże tylko do pewnego stopnia pomóc im może ktoś z zewnątrz, które w rzeczywistości tylko sami mogą przezwyciężyć. Słusznie podkreślono w dyskusji, że krytyka podobnie jak twórczość oryginalna przechodzi obecnie także wielki, głęboki przełom. Sposób pisania o literaturze w zestawieniu z przedwojennym zmienił się ogromnie. Wertuję od czasu do czasu przedwojenne czasopisma literackie i wiem, jakie się tam drukowało oceny krytyczne. Cóż z tego, że, jak przypomniał Kruczkowski, było ich wiele? Frazeologia, błyskotliwe sformułowania, jakiś, pożal się Boże, impresjonizm krytyczny. Dzisiaj jest może mniej recenzji, ale w walce o zdobycie naukowych, marksistowskich kryteriów oceny posunęliśmy się jednakże trochę naprzód. Jeżeli mimo to nie sposób przyznać, że większość zarzutów stawianych krytyce jest całkowicie słuszną, to wniosek z tego jest tylko jeden; ten mianowicie, że sprawą niesłychanej wagi, jest w tej chwili sprawa kadr krytyków, sprawa wychowania nowych krytyków. Ludzi piszących o literaturze jest naprawdę niesłychanie mało i ta sytuacja poprawia się na razie w stopniu bardzo minimalnym.

Trzeba robić wszystko, co można, by temu jakoś zaradzić. Należy kierować zainteresowania młodych polonistów, a nawet młodych studentów filozofii czy socjologii na zajmowanie się zagadnieniami współczesnego pisarstwa i krytyki.

JADWIGA SIEKIERSKA:

Wydaje mi się, że jeden z podstawowych braków naszej krytyki polega na nieustaleniu podstawowych kryteriów ocen krytycznych. Każda wielka krytyka np. krytyka Bielińskiego mogąca służyć nam w pewnym sensie za wzór była krytyką o kryteriach, które wynikały z głębokich założeń światopoglądowych.

Nie chcę przez to powiedzieć, że nasza krytyka nie stosuje takich kryteriów. Niewątpliwie każdy krytyk świadomie czy żywiołowo (a właściwie krytyka obowiązuje świadome stosowanie kryteriów) stosuje jakieś kryteria, w jakiś sposób analizuje, tylko bardzo często te kryteria pochodzą bądź z jakichś dawnych przeżytków światopoglądowych, bądź z nieprzetrawienia nowych założeń, bądź też z jakiejś mieszanki światopoglądowej, co właśnie wtedy, kiedy znajdujemy się na zakręcie historii, niewątpliwie często się zdarza. To rozdroże ideologiczne ma charakter twórczy, bo cechuje je krytyczny stosunek do starego dorobku i poszukiwanie nowego, ale na literaturze odbija się ono jako niesprecyzowanie własnych kryteriów, jako jakiś eklektyzm w myśleniu. Można by także inaczej nazwać owo zjawisko jakimś „pełzającym empiryzmem". Krytyk stawia zarzuty fragmentaryczne, iż to i tamto jest złe, ale nie wiadomo dlaczego, z jakich założeń estetycznych i światopoglądowych. Stąd często pochodzi zrozumiałe rozdrażnienie literatów, bo jeżeli mówi się, że to źle, a tamto dobrze, to przecież może to okazać pomoc literaturze tylko wtedy, kiedy ma jakąś perspektywę, kiedy wiadomo, ku czemu to prowadzi, a więc kiedy założenia ideologiczne będą jasne zarówno dla samego krytyka, jak dla czytelnika i dla pisarza.

Często zdarza się nawet, że krytyk ma skrystalizowany światopogląd, ale nie umie go przekazać — ów brak jasności w formułowaniu myśli wynika właśnie z tego „pełzającego empiryzmu", z braku walki o horyzonty myślowe, walki takiej, do jakiej nawoływał Bieliński.

Druga rzecz, która w niemniejszej mierze obowiązuje krytyka, niż walka o światopogląd, to doskonała znajomość tej rzeczywistości, której odbiciem jest dzieło pisarza. Ważne to jest nie tylko dla krytyka. Jeżeli krytyk ocenia dzieło tylko według dzieła, bez konfrontacji z rzeczywistością, to również — nawet jeżeli założymy, że jego horyzonty światopoglądowe są dostatecznie chłonne — ocena jego może być chybiona, bo nasza rzeczywistość jest tak zmienna, tak dynamiczna, jak żadna inna dotąd.

Trzecia rzecz, o której winien pamiętać krytyk, jeżeli nawet założymy, że światopogląd marksistowski umie on powiązać z konkretną analizą i umie język abstrakcyjny uczynić bardziej zrozumiałym, jeżeli jest to krytyk, który zna naszą rzeczywistość nie tylko z gazet i z kawiarnianych rozmów — to doskonała znajomość możliwości i kierunku twórczości danego pisarza.

Bo przecież każdy pisarz ma swoje indywidualne oblicze. Zdajemy sobie sprawę z tego, że rzeczywistość jest jedna w jej niesłychanych komplikacjach i powiązaniach, i pisarz zawsze — bez względu na to jak wszechstronny będzie jego geniusz, np. taki jak u Goethego — oddaje tylko jakiś fragment rzeczywistości. Im bardziej zgłębia ten fragment, tym donioślejsze będzie znaczenie jego dzieła. I nie jest przypadkiem, że właśnie Goethe, ten jeden z najbardziej wszechstronnych geniuszów świata, powiedział, że największą cechą geniuszu jest zdolność ograniczania się. To powiedzenie ma oczywiście bardzo dużo aspektów, a przede wszystkim ten aspekt, że każdy artysta i literat może jakiś ułamek rzeczywistości, jakiś fragment oddać w sposób pogłębiony i tylko taka sztuka może później życie pchać naprzód. Każdy ujmuje jakoś inaczej tę rzeczywistość i krytyka obowiązuje znajomość specyfiki oblicza twórczego literata. Nie można stawiać pisarzom zarzutów, dlaczego jeden z nich nie pisze o przemyśle, a drugi o rolnictwie, dlaczego u jednego za dużo miłości, a u drugiego za mało, bo to są rzeczy związane bardzo często z zupełnie konkretnym obliczem twórczym pisarza, i zarówno ten, który pisze za dużo o miłości, jak ten, który pisze o niej za mało, umieszcza ją w naszej rzeczywistości, i to jest ważne, a nie zarzut, że nie pisze o tym lub o owym.

MELANIA KIERCZYŃSKA:

Słusznie zaleca kol. Siekierska krytykom, ażeby w krytyce swojej liczyli się z obliczem pisarza, nie wymagając od niego rzeczy, które nie leżą na linii jego możliwości twórczych. Naturalnie nonsensem byłoby np. żądać epickiej pełni, epickiego bogactwa szczegółów obrazu od pisarza o innym zupełnie rodzaju talentu. Jednakże powoływanie się na ograniczoność możliwości twórczych, jako czegoś w zasadzie stałego, może łatwo dać asumpt do wyciągania z takiego sformułowania niesłusznych i niepożądanych wniosków. Przypomnijmy drogę twórczą Aleksego Tołstoja, Leonowa i in. do realizmu socjalistycznego. Wybitną pozycję w literaturze radzieckiej osiągnęli pisarze ci właśnie dzięki temu, że w swoim czasie walczyli uparcie z naturą swoich możliwości twórczych wcześniejszych okresów, że ją przełamali, sprzęgając się i zespalając z nowym życiem. Dziś, w dobie wielkich przemian w pisarstwie naszym akcentować trzeba przede wszystkim konieczność przełamania i przekształcenia własnego oblicza twórczego w tym wszystkim, co czyni pisarza niezdolnym do podjęcia wielkich zadań jakie przed nim stoją.

I dlatego jeżeli jesteśmy przyzwyczajeni do tego, że pisarz X czy Y celuje w analizie psychologicznej, jeżeli np. analizując konkretnie powieść Brezy widzimy, że autor z wielkim mistrzostwem uprawia tzw. mikropsychologię i prawdopodobnie w dużej mierze leży to na linii jego najistotniejszych możliwości twórczych, to nie znaczy przecież, że faktycznie trzeba, aby pisarz ów dawał to, co leży na linii jego możliwości. Sądzę, że na tym stanowisku stanąć nam nie wolno.

Chcę moment ten bardzo silnie podkreślić, gdyż fakt, że bardzo często pisarz, szczególnie starszego i średniego pokolenia, czuje się dziś jakoś zawiedziony, jakoś ze swoich pozycji pisarskich wypchnięty, wynika właśnie z tego, że to, co leżało najbardziej, najmocniej na linii jego możliwości twórczych, to są dzisiaj pozycje nie do utrzymania i najistotniejsza sprawa kształtowania pisarstwa dzisiaj to jest sprawa przejścia na pozycje nowe nie tylko w sensie akceptacji pewnych spraw światopoglądowych, ale i wyjścia poza te tendencje pisarskie, które leżą najbardziej na linii jego możliwości twórczych. Bez tego rodzaju ewolucji, nie ma jednak dla pisarza drogi do tego, aby się stać pisarzem nowego typu.

Rysunki wykonał MAREK RUDNICKI

CZYTAJCIE I PRENUMERUJCIE
Prasę Radziecką.
PRENUMERATE PRZYJMUJĄ WSZYSTKIE ODDZIAŁY P·P·K RUCH

MARIA CZANERLE

STANISŁAWSKI I TEATR WSPÓŁCZESNY

„Nie wolno przebywać na scenie, wystawiać sztukę dla samego tylko procesu gry lub procesu wystawiania. Wolno natomiast i należy przejmować się swoim zawodem, należy kochać go z całym oddaniem i namiętnością, lecz nie tylko dla niego samego, dla laurów i rozkoszy, jakie przynosi aktorowi, lecz dlatego, że wybrany przez was zawód daje wam możliwość mówienia z widzem o rzeczach najważniejszych, najbardziej w życiu niezbędnych, że daje wam możność wychowania widza przy pomocy określonych idei, które wcielacie na scenie w artystyczne, żywe obrazy, zrobienia go czystszym, mądrzejszym, pożyteczniejszym dla społeczeństwa. Takie jest wielkie zadanie teatru, pamiętać o nim należy zwłaszcza teraz, kiedy do teatrów naszych idą tysiące nowych widzów znających dotąd teatr jako zjawisko sztuki może — tylko ze słyszenia".

„Dla widza jest ważne, ażeby jego myśli, to co on codzień przeżywa, wzruszało was, a myśli, które wy wyrażacie na scenie — żeby wzruszały jego..."

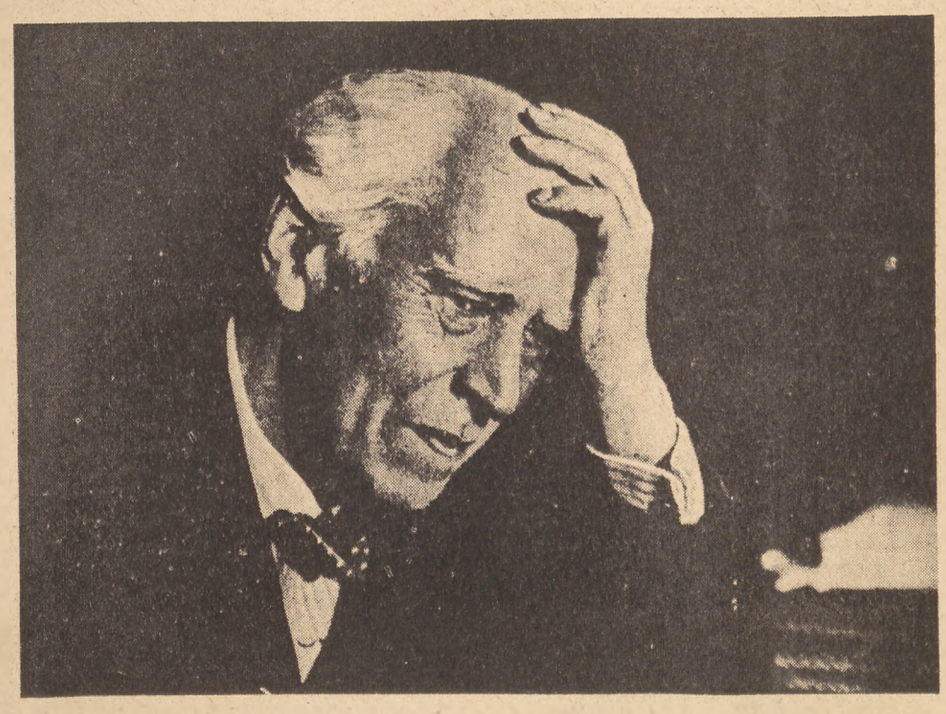
„W naszym kraju teatr nie ma prawa kłamać — powinien on być wewnętrznie prawdziwy. Nakłada to duże obowiązki na aktora i stawia takież wymagania jego sztuce. Najtrudniejsze, to pokazać obrazy współczesne w prawdziwych, głębokich zarysach".

Na takich założeniach i myślach wyrwanych z kontekstu wielu wypowiedzi Stanisławskiego opiera się jego system, będący podstawą pracy nie tylko aktora i reżysera radzieckiego, ale znany dziś i stosowany na całym świecie — tam wszędzie, gdzie teatr głosi prawdę i wraz z narodem bierze udział w walce o postęp i pokój. Przed Stanisławskim nie było w dziedzinie sztuki teatralnej prawdziwie naukowej teorii ani metody. Stanisławski, wielki artysta i uczony-eksperymentator, szukający wytrwale przez całe swe życie praw rządzących psychologią twórczości aktora, odnalazł pierwszy te prawa i pierwszy je praktycznie zastosował w swej pracy naukowo-reżyserskiej w Mchacie, gdzie po dziś dzień kierunek i styl pracy ideowo-artystycznej opiera się na założonych przez niego fundamentach.

System pracy scenicznej Stanisławskiego nawiązuje do najbardziej postępowych tradycji teatru europejskiego, do realistycznego teatru encyklopedystów francuskich — najmocniej jednak związany jest z wielkimi tradycjami rosyjskiej realistycznej szkoły mistrzostwa aktorskiego, która na przełomie XIX i XX wieku zrodziła artystów tej miary co Szczepkin, Jermołowa, Warłamow i inni, wychowanych na estetyce rewolucyjnych demokratów rosyjskich, Bielińskiego i Hercena, Czernyszewskiego i Dobrolubowa. Przełomowy, zasadniczy wpływ na kształtowanie się poglądów i metod twórczych Stanisławskiego odegrało jednak zwycięstwo Rewolucji Październikowej, nowe socjalistyczne warunki pracy i rozwoju, wpływ marksistowsko-leninowskiej filozofii i estetyki, i równolegle z tym — nowe, na materialistycznych zasadach oparte zdobycze nauki, zwłaszcza psychologii i fizjologii (Pawłowa, Sieczenowa). Za czasów radzieckich wydał Stanisławski główne swe prace kładące podwaliny pod nową teorię sztuki aktorskiej, za czasów radzieckich stworzył swe najlepsze przedstawienia w Mchacie.

Na temat spuścizny twórczej Stanisławskiego toczy się od dłuższego czasu na łamach prasy radzieckiej [1]) dyskusja, porównywana do wielkich historycznych dyskusji o filozofii, fizjologii i językoznawstwie, których wyniki stanowią ogromny krok naprzód w rozwoju tych dziedzin wiedzy. Główny jej nurt ma na celu oświetlenie i ustawienie na tle całokształtu systemu Stanisławskiego stworzonej przezeń pod koniec życia „jako ostatnie ogniwo jego genialnych odkryć" i konsekwentnie do końca w praktyce stosowanej tzw. metody działań fizycznych. U podstaw tej metody, uważanej przez spadkobierców i kontynuatorów Stanisławskiego za „szczyt teorii i metodologii sztuki teatralnej na danym etapie jej rozwoju" [2]), za „metodę rewolucyjną", stanowiącą „najwłaściwszy środek wprowadzania zasad realizmu socjalistycznego w sztuce teatralnej" — leży pogląd, że najlepiej wyrazić ideę, treść sztuki przez działanie. Wszelka bowiem „treść duchowa człowieka, wyraża się ostatecznie w czynnościach, w postępkach, a w związku z tym również na odwrót: dokładne i logiczne wykonanie czynności na scenie wywołuje również w świadomości widza i, co najważniejsze, w samym aparacie duchowym aktora świat wewnętrzny osoby działającej" [3]). Mówiąc inaczej słowami Stanisławskiego: „Logika i konsekwencja żywych działań pomaga udowodnić prawdę tego, co wykonujecie na scenie. Pomaga również wywołać wiarę w to, co dzieje się na scenie. Wiara z kolei pobudzi samo przeżycie".

Przytoczone sformułowania nie zawierają rzecz jasna zamkniętej definicji „metody działań fizycznych"; są to raczej próby oddania jej najprostszej treści, metoda bowiem jako zwarty i skończony system teoretyczno-naukowy nie została ani przez Stanisławskiego ani przez nowszą teatrologię radziecką dopracowana — i to właśnie stało się bezpośrednią przyczyną dyskusji toczącej się pod hasłem „O głębokie zbadanie (poznanie) i twórczy rozwój spuścizny Stanisławskiego". Pod tym tytułem ukazał się w piśmie „Sowietskoje Iskusstwo" (22 sierpnia 1950 r.) dyskusyjny artykuł redakcyjny, który stwierdzając niezadowalający stan pracy naukowo-badawczej nad spuścizną Stanisławskiego, zarzuca wielu wyznawcom jego metody „działań fizycznych" fetyszyzację tej metody i w związku z tym wulgaryzację systemu Stanisławskiego w całości. Ściślej, chodzi tu o „wyrywanie metody z całego systemu", robienie z niej „samodzielnego systemu twórczości aktorskiej", co wywołuje „niebezpieczeństwo stoczenia się w dziedzinę czystej technologii". Tak pojęta „metoda działań fizycznych" prowadzi w myśl zarzutów artykułu do „restauracji burżuazyjno-estetycznej teoryjki o teatrze bez psychologii, bez przeżywania, bez myśli", do „ideologicznego rozbrojenia aktora radzieckiego", odciągania go od tych „zadań o charakterze ideowo-twórczym, które stawia przed aktorem metoda realizmu socjalistycznego".



K. Stanisławski

Wspomniany artykuł wywołał ogromne poruszenie i żywy oddźwięk w całym radzieckim świecie teatralnym. W teatrach, instytutach i stowarzyszeniach teatralnych wielu miast i republik odbywają się twórcze dyskusje z udziałem nie tylko ludzi teatru, ale pokrewnych, związanych z systemem Stanisławskiego dziedzin nauki — lekarzy, fizjologów, psychologów. Głos w dyskusji na łamach prasy (Sow. Iskusstwo, Tieatr) zabierają najwybitniejsi teatrolodzy, uczniowie i znakomici kontynuatorzy Stanisławskiego (Toporkow, Kedrow, Jerszow i inni), artyści z różnych republik. Dyskusja, jak już wspomniałam, toczy się wokół dwu zasadniczych zagadnień związanych z metodą działań fizycznych — jej treści ideologicznej i jej miejsca w systemie Stanisławskiego jako całości.

Wyznawcy teorii technicyzmu i bezideowości „metody działań fizycznych", uważają tę metodę za „jeden ze składników systemu Stanisławskiego", za „jeden z pedagogicznych sposobów ujawnienia sił twórczych aktora" [4]), składnik kryjący niebezpieczeństwo naturalizmu, wrogi ideowo-twórczej, głęboko realistycznej teorii Stanisławskiego i potrzebom radzieckiego teatru.

Przeciw tej, wyrażonej w artykule wstępnym, a odosobnionej raczej i słabo w dyskusji reprezentowanej postawie występuje zgodnie większość wybitnych znawców i realizatorów „metody". W ich ujęciu jest metoda działań fizycznych „syntezą" systemu, nowym, ważnym etapem w jego rozwoju, jego „dramatyczną gramatyką", „praktycznym urzeczywistnieniem", „kluczem do istotnego rozwoju twórczej techniki aktora, a tym samym do rozkwitu całej sztuki scenicznej" [5]).

W tym oświetleniu nieporozumienie czy błąd wynika z oderwania tej części teorii, która zawiera konkretne prawa, wskazówki dotyczące zachowania się aktora na scenie — od systemu poglądów i idei, którym podporządkowana jest część technologiczna systemu. Użyty przez Stanisławskiego jako roboczy i umowny (nieścisłość jego Stanisławski niejednokrotnie podkreślał) termin „metoda działań fizycznych" miał w interpretacji teoretycznej i praktycznej Stanisławskiego treść związaną nieodłącznie z bogatym procesem psychiczno-emocjonalnych przeżyć aktora, z tym, co Stanisławski nazywał „nadrzędnym zadaniem", „ziarnem, z którego zrodziło się i dojrzało dzieło" — z jego główną ideą. Głębokie, twórcze wniknięcie w istotę „nadrzędnego zadania" utworu uważał Stanisławski za główny warunek twórczości scenicznej: „Ogólny związek z nim i zależność od niego wszystkiego, co dzieje się w przedstawieniu, są tak wielkie, że nawet najmniejszy szczegół, nie mający związku z „zadaniem nadrzędnym", staje się szkodliwy, niepotrzebny, odwracający uwagę od głównej treści utworu".

Świadomość idei, „zadania nadrzędnego" [6]) utworu daje dopiero możność odnalezienia „głównego nurtu akcji" [7]), nurtu walki, w której najmocniej wyraża się ta idea. „Zadanie nadrzędne" i „główny nurt akcji" — to zasadnicze czynniki, w których wedle Stanisławskiego „mieści się główny sens twórczości ,sztuki, całego systemu!"

Występując przeciw burżuazyjnym metodom gry, które usiłowały tajemniczością i „natchnieniem" zastąpić świadome środki wyrazu aktorskiego, oparł się Stanisławski na konkretnym fizycznym działaniu jako na najbardziej przekonywującym sposobie wyrażenia idei. Przez „działania fizyczne" Stanisławski rozumie „działania celowe, świadome, wciągające w proces twórczości całą organiczną naturę aktora, jego myśl, uczucie, wyobraźnię" [7]). „Cały nasz system — twierdzi on — istnieje po to, by za pomocą świadomej techniki wywołać podświadomą twórczość i zmusić do działania waszą naturę, a natura — to najlepsza artystka". „Gdy tylko zaczynacie działać, wywołujecie w sobie prawdziwe uczucie. I to jest właśnie prawdziwa sztuka".

Stanisławski żąda, by na scenie zachowywać się jak w życiu. Utwór sceniczny, zbudowany z „prawdziwej, organicznej tkanki życiowej", jest wedle niego najbardziej wzruszający. Chodzi wszak o to, by widz uwierzył w prawdę tego, co ogląda na scenie — od tego zależy w znacznej mierze siła oddziaływania utworu.

Czym uwarunkowane jest działanie aktora na scenie, od czego zależy „linia jego działań fizycznych"? „Wszystkie zamierzone działania fizyczne powinny być w zgodzie z „głównym nurtem akcji" i i „z niego wynikać" — odpowiada na to Stanisławski. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że „główny nurt akcji" jest ściśle określony przez „zadanie nadrzędne", ideę utworu, i sam z kolei w sposób matematycznie ścisły, nie dopuszczający żadnej zbędnej czynności, określa „linię działań fizycznych" — otrzymamy zasadniczy, najogólniejszy schemat metody, której trzy podstawowe czynniki: „zadanie nadrzędne", „główny nurt akcji" i „linia działań fizycznych" wiążą się w sposób przyczynowy, „logiczny i konsekwentny, pod hegomonią i w ścisłej zależności od „zadania nadrzędnego" — idei. To też znakomity artysta radziecki, uczeń Stanisławskiego W. Toporkow mówiąc o problemach techniki sztuki aktorskiej na długo przed rozpoczęciem dyskusji uzależnia je „przede wszystkim od zadań obrazowego rozwoju idei utworu, zmierzających do uczynienia prawdy życia prawdą sztuki, do powiedzenia widzowi językiem teatru o tym, co najważniejsze w życiu kraju ojczystego i narodu, do zrobienia sceny szkołą życia, do wychowywania na przedstawieniach wielu tysięcy ludzi" [8]).

Wyżej przytoczony, na pewno ogólnikowy i schematyczny zarys dotychczasowego przebiegu dyskusji, w którym starałam się uchwycić i zobrazować jej główny nurt, wskazuje nawet w tej, ramami jednego artykułu ściśniętej i zubożonej postaci, jak bardzo poruszone w niej zagadnienia obchodzą także nasz teatr, jak bliskie i aktualne są dlań prawdy głoszone przez Stanisławskiego, jak wielkie znaczenie dla dalszego rozwoju naszego teatru, mieć będzie przeniesienie nauki i dyskusji o nauce Stanisławskiego w jego życie i praktykę, na łamy naszych pism teatralnych, na wieczory dyskusyjne SPATIF-u. Ostatnio ogólnokrajowa konferencja teatralna, poświęcona zagadnieniom inscenizacji i interpretacji utworu scenicznego, dyskusje na temat inscenizacji Moliera, Szekspira i sztuk współczesnych w SPATIF-ie — wskazują w sposób jaskrawy, że wiele naszych teatrów pracuje bez jasnej, ideologicznej i naukowej metody, że wielu naszych reżyserów i kierowników artystycznych nie potrafi odpowiedzieć na podstawowe pytanie Stanisławskiego: „Co chciałbym przez to przedstawienie powiedzieć?" W rezultacie wielu z nich popełnia ów zasadniczy dla reżysera błąd, przed którym tak przestrzegał Stanisławski mówiąc: „Uczcie się przy analizie sztuki nie dać się pochłonąć drobiazgom, małym szczegółom, tylko doszukiwać się tego co główne i na podstawie niego dopiero rozumieć szczegółowe". Brak jednolitej ideologicznej koncepcji reżyserskiej, wielotorowość akcji nie powiązanej nicią przewodnią — „zadaniem nadrzędnym" utworu, różnorodność i przypadkowość poszczególnych jej elementów, kierunków i wyrazu gry aktorskiej, nie służących żadnemu nadrzędnemu celowi, nie związanych z „głównym nurtem akcji" — to bolączki w obecnym etapie rozwoju naszego teatru aż nazbyt jeszcze powszechne. Znany i przytaczany na zjeździe przykład „Moralności pani Dulskiej" w teatrze „Nowym" w Warszawie, gdzie wskutek braku ideologicznej koncepcji całości każdy z aktorów grał wedle własnego widzi mi się, przykład „Fedry" Racine'a w Poznaniu, gdzie skrajnie indywidualistyczna interpretacja czołowej roli w wykonaniu I. Eichlerówny burzyła doszczętnie równowagę i harmonię przedstawienia; „Dobry człowiek" Gruszczyńskiego w Teatrze Kameralnym w Warszawie, gdzie niepotrzebne epizody zaciemniały jasność akcji i idei przewodniej sztuki — to przedstawienia obrazujące różne rodzaje repertuaru, w których typowość popełnionych błędów jest tym jaskrawsza, że dotyczą one, ogólnie biorąc, sztuk o dość przejrzystej i wyraźnej treści ideologicznej. Trudniejsze niewątpliwie jest wydobycie i ustawienie idei i związanego z nią logicznego wątku akcji w wielu sztukach Szekspira i Moliera — doświadczenia teatrów warszawskich mogą dostarczyć materiału dla wielu twórczych i potrzebnych na ten temat dyskusji i wniosków. Przeprowadzona w SPATIF-ie dyskusja o „Świętoszku", jednej z najbardziej postępowych i jasnych ideologicznie sztuk dramaturgii klasycznej, wystawionej przez Teatr Narodowy w Warszawie w inscenizacji przedziwnie zacierającej jej treść ideologiczną — dała skąpe, nie docierające do sedna idei utworu i błędów reżyserii, powierzchowne i uproszczone wyniki.

I znów — jakże pouczające byłoby sięgnięcie do arsenału doświadczeń Stanisławskiego i przyjrzenie się zrobionemu przezeń niedługo przed śmiercią, z zastosowaniem „metody działań fizycznych", „Świętoszkowi". Niezwykle konsekwentna i logiczna, odmienna od wszystkich dotychczasowych koncepcja jego „Tartuffe'a" polegała na wydobyciu całej potęgi jego obłudy przez pokazanie siły jego przeciwników i partnerów, wielkości piętrzących się przed nim przeszkód. I dlatego dobroduszny zwykle i otumaniony głupiec Orgon (takim jest również w „Swiętoszku" Perzanowskiej) to w interpretacji Stanisławskiego (w wykonaniu Toporkowa) człowiek szukający prawdy, którego Tartuffe zmuszony do tego szalonym oporem rodziny Orgona musi sobie podporządkować. Tak postawiona idea sztuki decyduje o jej głównym konflikcie, o walce dwóch ścierających się obozów. Innym przykładem jest „Otello" będący w interpretacji Stanisławskiego nie dramatem zazdrości, jak m. in. w przedstawieniu teatru łódzkiego, lecz o wiele głębszym i prawdziwszym psychologicznie dramatem zawiedzionego zaufania.

Brak jasnej świadomości idei, którą dany utwór ma wyrazić — to wedle Stanisławskiego główna przyczyna wszystkich niemal wad i usterek przedstawienia. Reżyser nie umiejący pozyskać widza treścią ideologiczną utworu, stosuje chętnie tanie chwyty i efekty, by przykuć jego uwagę. „Co prawda — mówi o tym W. Prokofiew.") wypowiadając stanowisko Stanisławskiego — za pomocą tricków można otrzymać burzę oklasków, a aktorzy tylko tego pragną, lecz Puszkin, lecz Szekspir pisali nie po to".

Wiele bolączek i błędów popełnianych przez nasz teatr pomoże mu uświadomić sobie i wykryć teoria Stanisławskiego. Nie o to jednak tylko chodzi. Przeniesienie dyskusji o Stanisławskim na teren naszego życia teatralnego, uczynienie z niej bodźca do poznania całokształtu jego doktryny i systemu, może mieć duże znaczenie dla dalszego rozwoju naszych teatrów ,rozwoju zależnego w znacznej mierze od tego, czy swą drogę do realizmu socjalistycznego odbędą one na oślep, w żywiołowym poszukiwaniu metod twórczych czy też uzbrojone naukową metodą Stanisławskiego, która niezależnie od stawianych jej zarzutów zdała zwycięski egzamin w praktyce teatru radzieckiego. Jej wielkość bowiem i siła polega na podporządkowaniu wszystkich elementów twórczości, całego bogatego stworzonego przez siebie aparatu środków technicznych jednemu „nadrzędnemu zadaniu"— idei utworu. ...„Jeżeli zrozumiecie ...co znaczy znaleźć i wyrazić w każdej sztuce jej ideę, uczynić ją potrzebną i wzruszającą widza, wtedy praca wasza będzie zawsze tchnęła życiem, będzie działała na widownię, a tym samym zachowa młodość". Sztuka bowiem, teatr „są ogniwem wielkiej socjalistycznej budowy". (Stanisławski).

Maria Czanerle

---

[1]) „Sowietskoje Iskusstwo" i „Tieatr".

[2]) P. Jerszow: Co to jest „metoda działań fizycznych" (Tieatr, Nr 7, 1950).

[3]) J. Zawadzki: O spuściźnie Stanisławskiego (Tieatr, Nr 10, 1948).

[4]) L. Makarjew — O naukową pedagogikę teatralną. Sow. Iskusstwo, nr 62, 16.9.1950.

[5]) L. Ochitowicz: System Stanisławskiego na nowym etapie. Sow. Isk. nr 62.

[6]) Przekłady fachowych terminów Stanisławskiego (w oryg. „swierchzadacza" i „skwoznoje diejstwie") wymagają omówienia i ustalenia przez fachowców.

[7]) W. Toporkow: Nasza broń zawodowa (Sow. Iskusstwo, nr 68, 7 listop. 1950).

[8]) W. Toporkow: Teoria i praktyka systemu Stanisławskiego (Tieatr, nr 2, 1950).

[9]) W. Prokofiew: Stanisławski o sztuce aktora (Tieatr ,nr 10, 1948).

EUGENIUSZ DOŁMATOWSKI przełożył **TADEUSZ ŁOPALEWSKI**

NA PAMIĄTKĘ SPOTKANIA NAD ŁABĄ

Dziś rok czterdziesty piąty chciałbym
Przypomnieć z czasów mej żołnierki:
Czy to nie nad brzegami Łaby
Dałem ci gwiazdę z furażerki?

Gdy trzech zwycięskich mocarstw flagi
Zgodnie stykały się drzewcami
Piliśmy z płaskiej flaszki rum, — karabin
Trzymając między kolanami.

Każdy z nas cieszył się jak dziecko
Że się skończyły lata rzezi
I że dymiące zgasił piekło
Ten mocny uścisk rąk żołnierzy.

Wylazłem już z wojskowej skóry,
Chodzę w moskiewskim garniturku
A ty, samotny i ponury,
Wałęsasz się po Nowym Jorku.

Albo wśród żółtych mgieł jesieni
Przez Londyn idziesz bezrobotny,
A z boku sterczy ci z kieszeni
Gazety jakiejś strzęp wilgotny.

Dyszy w niej złością mister Churchill,
On wiele teraz zato dałby,
Byśmy skoczyli jak szaleńcy
I wzięli się z wściekłością za łby.

Lecz pamięć nasza zachowała
Braterstwo z tamtych dni majowych
I to, że wtedy nasze działa
Mówiły głosem jednakowym.

Bo żołnierz, który z tych płomieni
Wyszedł zwycięsko i dziś żyje,
Dlatego tylko atom ceni
Że zasób ciepła w nim się kryje.

BOGDAN HAMERA

Ilustrował KAJETAN SOSNOWSKI

DROGI RÓŻNIE SIĘ KRZYŻUJĄ

FINAŁ był rzeczywiście trudny. W ciągu ostatnich dwóch tygodni trzeba było do minimum okroić czas przeznaczony na spanie, a i ta reszta wydawała się zbyt duża — tylko sam organizm bronił jej z całą uporczywością. Po prostu zmysły odmawiały posłuszeństwa, mózg tracił właściwość wchłaniania myśli i chcąc nie chcąc trzeba było dać mu nieodzowne wytchnienie, aby się odświeżył.

Egzamin niczym nie przypominał uczniowskich czasów. Wtedy odrabiało się lekcje, żeby belfer się nie czepiał. Teraz „Młody" był człowiekiem dojrzałym, niewątpliwie ponad wiek dojrzałym, gdyż dojrzewał w czasach niezwykłych. Rozumiał, że wykładowcy męczą się nie dla własnej przyjemności czy dla otrzymywanego wynagrodzenia, że państwo łoży na szkolenie jego i kolegów nie dla jakiegoś kaprysu, lecz w imię określonego celu— walki o ogólne dobro.

To też ten wysiłek nie był dlań ciężarem, lecz wartościową emocją, niewątpliwie równą emocji poszukiwacza skarbów, a jakże od niej trwalszą.

Później czołowa lokata, druga gwiazdka na naramiennikl, przydział do departamentu politycznego w ministerstwie, uroczysty wspólny obiad i tańcówka na pożegnanie szkoły...

To wszystko przeszło szybko jak w kalejdoskopie i radośnie jak w marzeniach. Prosto z sali pełnej muzyki, wirowania i gruchających iście młodzieńczym uszczęśliwieniem rozmów udał się do autobusu, bo przed przystąpieniem do pracy czekał go jeszcze króciutki urlop dla wytchnienia i odwiedzenia rodziny. Na dworcu głównym w Warszawie tylko zdążył wykupić bilet, jak podstawiono pociąg.

Znalazł próżny przedział. Czapkę rzucił na półkę, odpiął pas, usiadł przy oknie, oparł w rogu głowę i usnął.

Gdzieś po drodze pokazał bilet do kontroli, nie przerwawszy sobie bynajmniej snu, choć patrzył na oczy i spojrzenie miał na pozór przytomne. Odbyło się to tak, jakby tę nieskomplikowaną czynność wykonały same ręce bez udziału świadomości. Ręce wyjęły portfel z kieszeni, wydobyły z niego bilet, podały komuś, przyjęły z powrotem, włożyły do portfelu, portfel wsunęły do kieszeni. Reszta organizmu spała.

Zbudził się dopiero po kilku godzinach, kiedy był już pełny dzień.

Odrazu zalało go błogie, rozleniwiające poczucie nieograniczonej swobody. Oto jest wolny. Odbywa podróż, której celem nie jest jakieś służbowe zadanie, lecz kilka beztroskich dni. Wysiądzie na znajomej stacji, powoli, bez pośpiechu — właśnie bez konieczności pośpiechu pójdzie do domu, przywita się z matką i z siostrą i będzie należał tylko do siebie.

Będzie tłumaczył kochanej matce, że w większości wypadków troszczy się o niego zgoła przesadnie i niepotrzebnie, bo on już ani nie jest maleńki, ani nie jest w partyzantce. Matka z całą wiarą w słuszność swego stanowiska i z pełnym macierzyńskiego ciepła uporem będzie go przekonywać, że inaczej być nie może, bo przecież on jak w partyzantce więcej myślał o tępieniu faszystów, niż o tępieniu jedzących go wszy, tak z pewnością teraz więcej myśli o zrobieniu tego i owego, niż o zjedzeniu obiadu. Olenia wtrąci się niecierpliwie:

— Mama ciągle ma go za beniaminka. O Stefka, o Kazika mama się nie martwi, o mnie mama się nie martwi...

— Bo Stefan, Kazik i ty jesteście na stanowiskach...

— Tak, a on jest bezrobotny, lump..

— Ale on jest sam. Stefan ma żonę, Kazik ma żonę, ty jesteś ze mną razem, a on...

I musi złożyć sprawozdanie: jak często zmienia bieliznę, czy ma jeszcze całe skarpetki, jak go tam odżywiali... Musi stoczyć uporczywą walkę w obronie swego żołądka, bo mama będzie chciała wepchać w niego niedopuszczalne ilości artykułów pierwszej potrzeby. Wysłucha cichej, rzewnej radości matczynej z powodu drugiej gwiazdki i ministerstwa... Niewątpliwie przy jakiejś rozmowie matki z sąsiadami usłyszy:

— Widzicie, zdolne mam dzieci, ale czym by były, gdyby nie nasza robotnicza władza...

Tak. Kilka dni będzie miał zupełną swobodę dysponowania sobą i swoim czasem.

Przeżywając te jakże miłe przewidywania będące równocześnie wspomnieniami, zapoznawał się — oczywiście tylko wzrokowo — z pasażerami przedziału.

Naprzeciw jakiś kolejarz, złożywszy zgiętą w łokciu rękę na pulmanowskim stoliku przy oknie, utknął twarzą w to zgięcie i chrapał w stolik. Widać było tylko rąbek łysiny przeświecającej poprzez kosmyki zmierzwionych, szpakowatych włosów, pomarszczony, niemal zupełnie czarny kark i sterczący nad nim kołnierz. Widok ani ciekawy ani godny dłuższej obserwacji. Obok kolejarza jakiś szczuplutki, drobniuteńki panek przechylony ku równie drobniutkiej, zasuszonej pani, z którą półszeptem prowadził intymną rozmowę. Za nimi w rogu przy drzwiach popielaty płaszcz, spod którego widać było tylko nogi w popielatych spodniach i popielatych, płóciennych pantoflach.

Po swojej stronie nie mógł przeprowadzić takiej obserwacji, bo nie wypadało przecież wychylać się i zaglądać ludziom w twarze. Widział tylko gładki, piernikowy profil swojego sąsiada, który oparłszy głowę o ścianę, w głębokim zamyśleniu patrzył na lampę u sufitu i przeplatał palce rąk. Może technik obmyśla jakieś udoskonalenie produkcji, może inicjatywa prywatna kalkuluje...

Za oknami widok znany, oglądany już nie raz. Żadnych ważnych i pilnych spraw do przemyślenia nie ma. Jest tak beztrosko.

Więc zamknął znowu oczy i zagłębił się w sobie.

Teraz dopiero podsumował coś wielkiego. Jak skrzętny zbieracz po długotrwałym uganianiu się za różnorodnymi okazami, rozłożywszy w wolnej chwili swoją kolekcję zdumiewa się radośnie jej bogactwem i zapala się do dalszego kolekcjonowania — tak on przeżył teraz chwile nasytu, dumy i dojrzałego uniesienia.

W czterdziestym czwartym roku poszedł do lasu, bo była walka. Wcześniej nie poszedł, gdyż był za smarkaty, nie chcieli wziąć. Poczucie klasowe mimochodem przejął od ojca i starszych braci, ale ile w swoją walkę wkładał świadomości, a ile młodzieńczego zapału i żądzy przygód — teraz trudno byłoby osądzić. Niemcy nigdy nie skrzywdzili go bezpośrednio — chyba tylko tym, że kiedy miał iść do trzeciej gimnazjalnej, zrzucili na szkołę bomby i nauka się skończyła. Nawet ci, z którymi się później stykał, faworyzowali go po prostu, bo mając początki ze szkoły prędko opanował język i mógł z nimi swobodnie rozmawiać, co im się bardzo podobało. Był sprytny, zdolny i wszędzie umiał się znaleźć. Później te „dobre stosunki" bardzo przydały się dla wywiadu.

Czy czuł prawdziwą, naturalną nienawiść do hitlerowców i żywiołową żądzę walki?

Tak. Szczególnie od tej chwili, kiedy widział na rynku trzydzieści szubienic z kołyszącymi się na nich ciałami zakładników.

Czy walcząc wierzył w zwycięstwo?

Tak. Wierzył mocno i niezachwianie. Ale dlaczego? Bodajże po prostu instynktem wyczuwał, że gwałt nie ma prawa bytu w dzisiejszym świecie i nie może się ostać.

Ta sama wiara kierowała nim później podczas pracy w wojewódzkim UB i, poparta zdolnościami, pozwoliła mu stanąć w rzędzie czołowych pracowników.

A teraz, po prawie dwuletnim przeszkoleniu, jakże wszystko nabrało dla niego jasności i wymowy. Zrozumiał, że zwyciężywszy w walce stanął w szeregi niezwyciężonych, bo walczył i walczy o sprawę niepokonaną, bo płynie z prądem i najbardziej wartkim nurtem, „głównym nurtem" — jak powiedział Świerczewski. Marks, Engels, Lenin, Stalin, milion bezimiennych poprzedników i niezliczone miliony współbojowników na całym globie. Miliony, które nigdy nie topnieją, lecz stale narastają i będą narastać aż do ostatniego człowieka.

Pojęcia przedtem mgławicowe, śliskie, niejasne, nieuchwytne — w szkole nabrały niemal zupełnie materialnych właściwości, że można je liczyć, mierzyć, ważyć, kuć jak stalowe bloki. Bujnie zakiełkowały w duszy i w umyśle ziarna jedynie słusznej wiedzy — i to dodawało spokojnej siły mocarza, który u swych ramion czuje miliony rąk, statecznej wnikliwości mędrca, który pod swoją czaszką czuje miliony zespolonych mózgów. Niespożytą wartość dla człowieka ma takie wczucie się w rolę funkcjonującej zdrowej komórki ogromnego, nieśmiertelnego organizmu, któremu na imię — klasa robotnicza.

Z tych płodnych rozmyślań wyrwało go sapanie, chrząkanie, kasłanie, które na chwilę wypełniło przedział. To kolejarz wyspał się nareszcie i całym organizmem wracał do normalnej, dziennej postawy. Wykaszlał się, wychrząkał, popatrzył przez okno, aby się zorientować w jakim miejscu się znajduje, później wyprostował grzbiet i poruszył żwawo ramionami jakby w jakiejś do minimum ograniczonej gimnastyce porannej, przetarł oczy chusteczką, poprawił włosy, uśmiechnął się bez wyrazu w stronę porucznika — niby, że on jest jedynym godnym uwagi obiektem. Wreszcie zabrał się do poważnej czynności, która miała mu zabrać więcej czasu i pochłonąć całą uwagę — do skręcenia papierosa.

Jego twarz robiła dodatnie wrażenie, ale niemal od pierwszych poruszeń obojętnie przyglądający mu się porucznik zauważył, że ten człowiek posługuje się tylko prawą ręką, gdy lewa nieruchomo zwisa gdzieś pod stolikiem. I teraz również prawą ręką wyjął z kieszeni blaszane pudełko, postawił je na stoliku, otworzył, wydobył z niego książeczkę bibułki i przyciskając ją małym palcem do stolika, wskazującym i dużym oddzielił od niej jeden listek, położył na kolanie i zaczął nakładać tytoń.

Wszystkie te czynności wykonywał ze zdumiewającą wprawą i porucznik z szczerym zainteresowaniem i uznaniem przyglądał się sprawnym ruchom palców, ale gdy tamten zabrał się do skręcania papierosa — odczuł w palcach swojej ręki męczące naprężenie i pośpiesznie wydobył z kieszeni papierośnicę napełnioną „Górnikami".

— Proszę... — podsunął ją tamtemu niemal pod sam nos, aby jak najprędzej przerwać jego przypuszczalne męki.

Kolejarz biorąc papierosa skromnym uśmiechem niejako prosił o pobłażanie.

— Dziękuję... — rzekł głębokim, przyjemnym głosem, zapaliwszy papierosa od usłużnie podsuniętej zapałki. — Pana widać męczy przyglądanie się, jak ja się guzdram jedną ręką, ale co zrobić... Nic panu na to nie poradzę, bo o...

Wysunął spod stolika lewą rękę i pokazał.

Z rękawa wystawał kikut bez dłoni, zakończony jakby zwiędłym jabłkiem, czerwonym i pomarszczonym. Porucznika

ten kikut nie poruszył, bo przecież jeszcze nie takie kikuty widział. Oglądał przecież widoki, które musiały zneutralizować wrażliwość na różnicę między mięsem ludzkim a mięsem w pospolitej jatce.

— Pańska prawa ręka wystarczy za dwie — rzucił żartobliwie.

Kolejarz obejrzał swoją potężną grabę z jednej i z drugiej strony i westchnął.

— Hy... nie do wszystkiego...

W tym westchnieniu i w tonie słów zadrgała nuta takiego żalu, że porucznikowi zrobiło się niesamowicie głupio. Pożałował tego żartu nie na miejscu i przeżgało go żywe współczucie. Pośpieszył zatrzeć to niezręczne nawiązanie rozmowy. Nie można było od razu przeskoczyć na inny zupełnie temat, więc mówił dalej o ręce, ale już poważnie.

— Gdzie pan ją stracił?

— Na wojnie... — niezbyt chętnie mruknął kolejarz.

Na wojnie — to bardzo szerokie określenie. Wojna sięgała od oceanu do oceanu, wojna miała tysiąc rozmaitych sposobów na pozbawienie człowieka ręki, nogi, głowy.

— Na froncie? — zapytał porucznik, jak gdyby rzeczywiście interesowały go szczegóły.

— Nie. Prowadziłem pociąg i najechałem na minę... — wyjaśnił sucho i urwał. Ale natychmiast zorientował się, że takie wyjaśnienie nie wystarczy. Jeśli prowadził pociąg i wpadł na partyzancką minę, to znaczy, że prowadził pociąg niemiecki, wojskowy. Więc każdy ma prawo pomyśleć, że wysługiwał się faszystom... i że teraz nienawidzi partyzantów za tę rękę. A przecież tak nie jest...

— Byłem, uważa pan, maszynistą kolejowym — śpieszył się ze słowami, jakby chciał ubiec wszelkie obciążające przypuszczenia. — Jeszcze przed wojną jeździłem szesnaście lat. Jak przyszli Niemcy, to z początku prowadzałem osobówki przez przeszło trzy lata, a potem przerzucili mnie na wojskowe transporty... No co miałem robić, proszę pana? Nie byłem młodzikiem, żona i troje dzieci... a oni się nie pytali... No co miałem robić... Że można było zamiast wozić pociągi — wysadzać pociągi, ale... to nie tak łatwo jak powiedzieć... — przycichł znienacka, wkulił głowę w ramiona i przyćmionym spojrzeniem niejako prosił o wyrozumiałość czy przebaczenie. Prędko jednak ożywił się znowu.

— Długo udawało mi się na sucho, jak nigdy nic.. Aż w sierpniu czterdziestego czwartego roku ciągnę ja, uważa pan, pociąg z amunicją, maszyna gra jak akordeon, noc pochmurna, cieplutka, pociąg sunie jak ekspres... — wyciągniętą ręką wytyczał kierunek jazdy pociągu, kreślił zakręty, uwypuklał pochyłości — przez las z górki... wszystko gra, para aż śpiewa... Ja stoję sobie w drzwiach budki i wyglądam na boży światek, wiatr chlaszcze mnie po gębie. Tą ręką, o właśnie tą lewą... pamiętam dobrze.. trzymam się poręczy. Maszyna wypada z takiego niedużego przekopu na taką dolinkę, a tu... łubudu!...

Przerwał potok słów, zaciągnął się i po chwili mówił dalej.

— Nie wiem, jak to się stało... widocznie mnie po prostu wydmuchnęło z budki, poleciałem powietrzem z dziesięć metrów i upadłem na łączkę. Panie! co się tam działo! — chwycił się zdrową ręką za głowę. — Cały pociąg zwalił się z nasypu, jak się to zaczęło palić, jak zaczęło walić, to ja, choć leżałem na drugiej stronie nasypu, jak się ocknąłem, to myślałem, że mnie roztrzęsie. A ręka, nie wiem... czy po prostu została na tej poręczy, czy jakieś żelazo odcięło...

Porucznik był dziwnie uderzony tym opowiadaniem i samym spotkaniem człowieka „z tamtej strony". Jakoś nigdy nie pomyślało się o tym, że w parowozie jest maszynista, że może to być Polak... Myślało się tylko tyle, że to jest niemiecki transport na wschodni front, i że nie powinien tam dojechać. Zresztą... i o tym się chyba nie myślało. Myślało się tylko, aby minę założyć dobrze i skutecznie, a później z wyczerpującym wszystkie siły naprężeniem czekało się w lesie na odgłos eksplozji. A gdy zagrzmiał — serce zamierało w piersi od emocji, radości i dumy. Wtedy chciało się jak najprędzej złożyć meldunek.

A tu okazuje się, że oprócz głównego motywu bywały jeszcze różne epizody...

— Gdzie to było? — zapytał żywo, pchany niemal sensacyjną ciekawością...

— Jakieś pięć kilometrów od Zagnańska. Nie znam tej miejscowości, bo tylko przejeżdżałem tamtędy.

Porucznikowi serce nagle rozbuchało się w piersiach. Spiął się wewnętrznie, aby zahamować krew cisnącą się gwałtownie do policzków i wzbudzającą szum w głowie.

— Tor wychodzi z przekopu na taką dolinkę, po prawej stronie las, po lewej łączka... — wypruł jednym tchem, zanim zdążył zastanowić się, czy trzeba to powiedzieć.

— Tak, tak!

— W lewo grunt podnosi się do góry, znowu las...

— Tak, tak!

— A pod tym lasem taki żółty domek...

— Tak, tak, tak! — podchwytywał kolejarz z wzrastającym ożywieniem i zaintrygowaniem. — Właśnie w tym domku zrobiłem sobie pierwszy opatrunek i stamtąd zabrała mnie sanitarka. Pan zna to miejsce?

— Znam... Z tamtych okolic pochodzę... — odpowiedział już opanowany.

— To może pan widział to?

Powiedzieć mu, że było to dnia 23 sierpnia o godzinie 3.35... Że — jak ustalił wywiad — zostało wtedy zniszczonych czterdzieści sześć wagonów amunicji i zabitych dwudziestu dziewięciu hitlerowców... Że był wtedy razem z „Szerszeniem", który w kilkanaście dni później poległ w wielkiej bitwie z hitlerowcami i NSZ-towcami...

Chciałoby się powiedzieć to wszystko, ale... po co wzbudzać w tym człowieku żal zastygły już i wielokrotnie przeżyty... Żal, który po tylu latach znalazłby właściwy, konkretny obiekt, na który mógłby i musiałby wylać całą palącą gorycz.

Ale jakiś wewnętrzny diabeł kusił do zgruntowania tego żalu i goryczy, do zważenia ciężaru rzucanych przez tego człowieka przekleństw niewątpliwie ponurych, a przecież w pewnej mierze usprawiedliwionych, bo popartych kikutem.

Jednak choćby ich ciężar był nie wiedzieć jak wielki — nie przeważy szali, nie wzbudzi skruchy. Bo czterdzieści sześć wagonów amunicji dostawionej na front odcięłoby więcej rąk niosących wolność. Po tej chwili współczucia i ubolewania porucznik odczuł z całą logiczną surowością, że gdyby nawet stanął przed nim problem: dopuścić na front czterdzieści sześć wagonów amunicji przeciw wolności, czy odciąć prowadzącą te wagony ślepą rękę bez względu na to, do kogo by ona należała — nie zawahałby się ani na chwilę.

I już bez obawy przed jakimiś moralnymi uderzeniami, raczej przez zwykłą ciekawość, zapytał sucho.

— To chyba dotąd przeklina pan partyzantów?

— Hm... Tak prawdę mówiąc... z początku, jak bolało na ciele i na duszy, to nie raz klątem... — cedził kolejarz z miną żałującego za grzechy. — Ale później miałem czas to wszystko przemyśleć. Nie, panie... Za co ich przeklinać? Przecież oni robili to co trzeba było robić, a ja robiłem to czego nie trzeba było robić. Ja myślałem tylko o sobie i o swoich dzieciach, a przecież... dzieci jest dużo na świecie. Nie, panie... ja ich błogosławię... — dodał po chwili namysłu.

Porucznik był wyraźnie uderzony tymi wywodami. Bo w tych słowach nie było ironii, wypowiedziane zostały poważnie i szczerze. To nie było takie proste.

— Nie rozumiem... za co?

— Za co? Za to, że pomogli mi opamiętać się. I w ogóle... Panie! — zaczął nagle trząść ręką w powietrzu — przez pół roku ile ja jeszcze wagonów byłbym im przewiózł, tym zbrodniarzom. Ja nie mówię, że jeśli ja nie przewiozłem, to już nikt nie przewiózł, to dlatego wojna się skończyła, ale... opamiętałem się i lżej mi teraz... Przez to się opamiętałem, tym postukałem się po pustym łbie... — ilustrował słowa stukaniem się w łysinę kikutem ręki.

Później zaciągnął się kilka razy na uspokojenie, a po chwili dodał głosem znowu żałosnym.

— Jednego mi tylko żal...

— Czego?

— Maszyny.

— Jakiej maszyny?

— Lokomotywy.

— Tej lokomotywy? — zdumiał się porucznik, że człowiek może bardziej żałować żelaza niż własnych kończyn.

— E, panie, tej... — żachnął się kolejarz. — To musiałbym żałować miliona lokomotyw, bo chyba z milion wojna ich zniszczyła. Tego, że ja nie mogę już jeździć, panie, tego mi żal.

— A co pan teraz robi?

— Pracuję w dyrekcji okręgowej, w dziale technicznym, ale... to już lipa nie robota... — machnął ręką z wybujałym lekceważeniem, potem oparł łokieć na stoliku i podparł kikutem brodę, ułożywszy wargi w podkowę pogardy. Jednak po chwili ożywił się znowu i rzucił pytanie zupełnie niespodziewane, które najwidoczniej bardzo go frapowało.

— Pan miał kiedy do czynienia z maszyną?

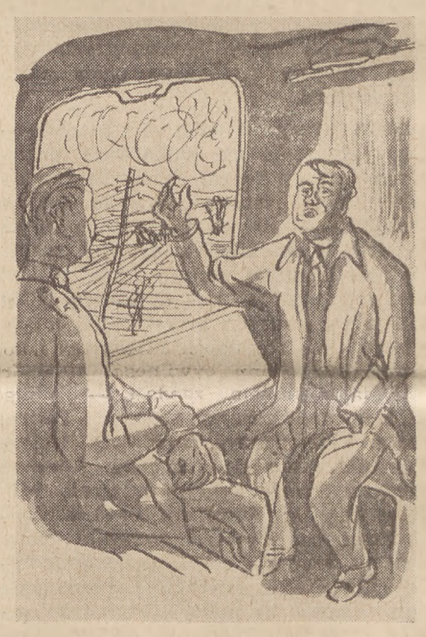
— Nie. Z automatem miałem.

— Jakim automatem?

— Empi, pepesza...

— E... to co innego... Ale maszyna, panie, maszyna. I to nie jakaś tam bylejaka, ale lokomotywa, panie, lo-ko-moty-wa... Już nie mówię o takiej maszynie, co to niby się rusza, a ciągle w miejscu stoi, ale weźmy takie, co się poruszają w przestrzeni. Weźmy taki samochód? Cóż to jest? Maleństwo, toczy się samo jak pchełka, na każdym zakręcie musi uważać, żeby nie wpaść na drugą taką pchełkę, bo obie by się rozleciały... A tu, panie, to jest siła, czuje pan za sobą ogon wagi tysiąc ton, półtora tysiąca ton, i wie pan, że ten ogon tak się toczy jak pan chce. Wszystko gra jak akordeon, żadna kapela takiego oberka nie wyrąbie — ta-ta-ra-ta! ta-ta-ra-ta! ta-ra-ra-ta! ta-ta-ra-ta!... tylko bierz się, bracie, pod boki i przytupuj. Albo samolot. Cóż to jest? Podskoczy z ziemi, wyleci pod chmurki i bzyka tam, i macha ogonem, co kazdy ptaszek lepiej potrafi. To samo ma pod nogami, co i nad głową, co i po bokach. Chmurki, pustki... Ja bynajmniej nie chcę ubliżać szoferom czy lotnikom, ale tu, panie, jest co innego. Pociągnie pan za rączkę, przekręci kółko i maszyna zaraz się odzywa — pachchch! pachchch! pachchch!... Jakby wyścigowy rumak parskał przed biegiem. A jak już ruszy, to czuć, że ruszyła. Ziemia dudni pod człowiekiem, słychać jak przestrzeń wpada pod koła, bo szyny tylko — kołat! kołat! kołat! kołat! A para z cylindrów nie daje się prześcignąć i buchu! puchu! buchu! puchu!... wszystko gra jak akordeon...

Cała ta lokomotywiana liryka ilustrowana była mnóstwem gestów i mimiką, kurczeniem i wyrzucaniem do przodu rąk, tupaniem, pochylaniem głowy, wy-



dymaniem policzków, podnoszeniem i opuszczaniem brwi. I porucznik tak żywo wsłuchał się i wpatrzył w tę wspaniałą inscenizację, tak był nią urzeczony, że gotów był przyznać, iż lokomotywa rzeczywiście jest najwspanialszym tworem geniuszu ludzkiego, niezrównanym i niedoścignionym przez wszelkie diesle, elektryczności, rakietowe napędy. Chciał posłuchać jeszcze tej swoistej pieśni o maszynie, więc spytał.

— A okręt?

Piewca lokomotywy skrzywił się pobłażliwie.

— Phi... co okręt? Wypłynie z portu i klapa z przedstawieniem, póki nie dochlapie się do drugiego portu. Nie widzi ani ziemi ani ludzi. Musi patrzeć na gwiazdy, żeby wiedzieć w jakim miejscu na ziemi się znajduje. A tu, panie, jeżeli pan jedzie nocą, to też ma pan masę gwiazdek, ale każda gwiazdka to jak wyraźne słowo. Nie potrzeba sekstansów, kompasów. Spojrzał i wie, że wjazd na stację wolny, że za stacją droga wolna i możesz, bracie, rżnąć, tylko tatarata! tatarata! tatarata! tatarata! A tam już po drucie telegraficznym podają — ti-ta-ta-ti ta-ta-ta ta-ti-ta-ti... że pociąg numer taki a taki wyszedł i leci. I na następnej stacji już ci szykują sygnały, nastawiają zwrotnice, już na ciebie czekają. Prujesz na całą parę i wiesz, że za tobą szyny, przed tobą szyny, stacje, węzły, od końca do końca ziemi szyny, szyny, i wszędzie ludzie czekają, szykują ci drogę... W ogóle, panie, kolejnictwo to nie byle co, to nie tak, że każdy sobie rzepkę skrobie. Tu musi wszystko grać jak w akordeonie...

Porucznik, mając pełną głowę świeżej społeczno - ekonomicznej wiedzy, chciał sprostować, że nie tylko kolejnictwo, bo przecież kooperacja złożona jest cechą i warunkiem dzisiejszej produkcji, ale... wydało mu się to zbyt prozaiczne wobec tej nierymowanej poezji pracy i maszyny.

Kolejarz jakby wyczuł jego myśli, bo rzucił z ożywieniem.

— Pan zna poemat Tuwima „Lokomotywa?"

— Znam. Jakże by...

— Tu, widzi pan, człowiek poznał się na maszynie, chociaż na pewno nigdy na niej nie jeździł. Tam jest i łoskot szyn, i pot-oliwa, i syk pary... Ru-szszszyła maszszszyna po szszszynach... Tylko to „ospale" to mi się nie podoba. Ja wiem, że poecie chodziło o to sss, ale mogło by być... czy ja wiem?... wsspaniale, czy... Bo jaka tu może być ospałość, kiedy to pędzi jak wicher i dudni jak smok —

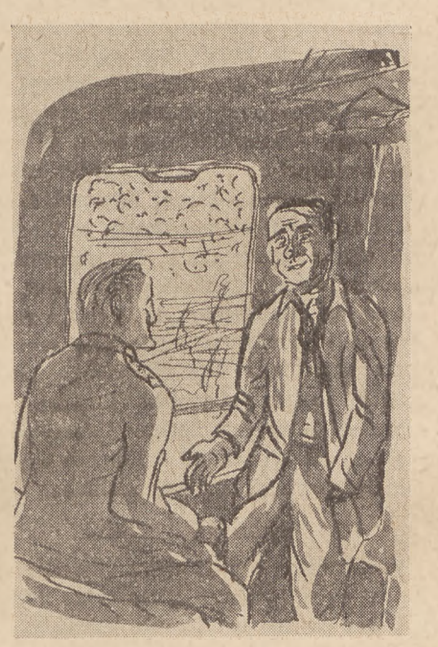
buchu! puchu! buchu! puchu! i ta-ta-ra-ta! ta-ta-ra-ta! ta-ta-ra-ta! ta-ta-ra-ta!... Ech! panie, lokomotywa, lokomotywa... — zakończył smętnie.

Teraz dopiero porucznik zrozumiał, a raczej odczuł, dlaczego ta prosta pieśń była urzekająca. Bo pulsowała szczerym umiłowaniem pracy. Tak, każda praca może stać się poezją, gdy jest umiłowana przez człowieka. Każda praca staje się sztuką i natchnieniem, gdy człowiek wkłada w nią duszę.. Przypomniała mu się dawna rozmowa z pewnym górnikiem, który za najwspanialszy twór przyrody i człowieka uważał kopalnię.

Kolejarz wgniótł niedopałek w popielniczkę i mówił dalej z ożywieniem, choć już bez takiego żaru w oczach, bez niesfornej gestykulacji.

— Jeździ pan, to musi pan widzieć jak nasze koleje już wyglądają. Zgoda, robi się dużo we wszystkich dziedzinach, ale to wszystko w porównaniu z kolejami...— urwał minorowo.

Cóż, tłumaczyć mu, że węgiel, że Warszawa, że porty, że fabryki, że szkoły... Tłumaczyć zakochanemu, że jego narzeczona nie jest najpiękniejszą, najwspanialszą istotą na świecie, że ma zalety i wady, jak wszystkie inne istoty?



— A co dostaliśmy po wojnie? — mówił dalej kolejarz. — Trochę potłuczonych pudeł i postrzępione tory. A dzisiaj proszę! — stuknął palcami w ławkę, w ścianę, w szybę, sięgnął do sufitu, ale było za wysoko, więc tylko zatoczył ręką półkole. — I na wszystkich liniach we wszystkie strony tylko buchu! puchu! buchu! puchu!... A ja co? Grzebię się w papierkach...

— Bez papierków też żadna robota...

— Ale, panie!... — żachnął się, jakby ktoś z rozpalonym żelazem do niego przystąpił. — Na poczcie, w szkole, w urzędzie stanu cywilnego, ale... Zresztą ja rozumiem, zgoda... — zmitygował się prędko — ale to nie dla mnie. Maszyna, panie, maszynę jak się ma w rękach, o!... A jeszcze teraz to współzawodnictwo. Ja bym teraz pokazał... I to mnie boli, panie...

I znowu w jego głosie zadrgał ten bolesny żal, który w piersiach porucznika budził demoniczną chęć grzebania się w tych zakamarkach uczuć człowieka, gdzie ów jad nabrzmiewa, chęć wypalenia tego niesprawiedliwego jadu gorącym żelazem.

— To jednak czuje pan żal? — sięgnął jak sondą do jątrzącej się rany.

— Jak można nie czuć...

— Do partyzantów?

Kolejarz zesztywniał i chwilę patrzył na swego rozmówcę z takim urazem, jak człowiek z rozmysłem i złośliwie wprowadzony w błąd, jak dziecko brutalną ręką wepchnięte w kałużę.

— Do partyzantów? Nie, panie — zaczął tonem namiętnie przekonywującym, tonem dobrego nauczyciela tłumaczącego tępemu dziecku łatwe zadanie arytmetyczne. — Przecież już panu powiedziałem. Mogę mieć żal do siebie, a przede wszystkim do tych, którym się wojny zachciało, ale do partyzantów? Bo niechże pan zrozumie.. Kiedy ja teraz patrzę na to co się u nas dzieje, jak ten kraj... czy ja wiem jak to powiedzieć... rozkwita, piętrzy się i po takiej niewoli jest taki wolny, to... mnie się zdaje, że i ja też się do tego coś przyczyniłem, wiem, że to jest bardzo głupie i ktoś może się z tego uśmiać, ale ja sobie myślę tak: — Gdybym ja nie prowadził tego pociągu tamtędy, to by go partyzanci nie wysadzili... że to niby ja wspólnik. I mam za to takie odznaczenie, o... — podniósł kikuta do góry i zaśmiał się głupkawo.

To bzdurne rozumowanie do żywego ruszyło porucznika i teraz już nie miał żadnych obiekcji co do tego — powiedzieć czy nie powiedzieć. Zajrzał kolejarzowi w oczy uporczywie.

— Odznaczenie otrzymane dwudziestego trzeciego sierpnia o godzinie trzeciej trzydzieści pięć..

— Tak... — szczerze zdumiał się słuchający. — A skąd pan porucznik tak dokładnie?...

— Ja te miny podłożyłem.

Kolejarz zesztywniał zupełnie. Tylko jego oczy rozszerzając się coraz bardziej i nabierając jakiegoś rzewnego blasku opieszale przesuwały się po zastygłej w wyrazie oczekiwania, inteligentnej twarzy porucznika, po dwu rzędach baretek na jego piersi i znowu po twarzy. Wreszcie jego ogromna ręka zaczęła powoli ale nieodparcie wysuwać się ku przodowi, a ze ściśniętego gardła wyrwał się jednakowo pokorny, błagalny i entuzjastyczny szept.

— No to sam najprawdziwszy wspólnik, jak boga kocham.. Dajcie łapę...

Porucznik zawahał się na małą chwilkę, potem utopił swoją wąską dłoń w jego potężnej grabie.

Bogdan Hamera

TADEUSZ URGACZ

FRAGMENTY POEMATU O MARSZAŁKU ROKOSSOWSKIM*)

* * *

Uderzaj, Czerwona Konnico,
— światła pod kopytami —
uderzaj, armio pędzących
— gwiazdy pod kopytami —

Za siódme góry i rzeki,
za śniegi przykryte śniegami
uderzaj w tunel przyszłości,
Czerwona Ludowa Konnico.

Kamieniarz, syn rewolucji,
pułk czerwony prowadzi.
Uderzaj! —
Wrogów ludu
dynamit kopyt rozsadzi.

Za wolność robotników i chłopów,
za ziemię zasianą łzami,
za to, by młodzik Wania
za pan-brat był z książkami,
za księżycowe zboża,
za chleb, za kryształ wiatru,
za Związek Republik Rad,
za Polskę —
do ataku!

Towarzyszu Rokossowski,
rzetelny spełniacie czyn —
o nim w dalekiej ojczyźnie,
o nim historia pisze
poemat robotnikom polskim.

Ty, mazowiecka równino,
ojczyzno niedawnej młodości,
będziesz, kochana i bliska,
na zawsze w sercu gościć.

*

Jeszcze na front rewolucji
pułki płyną jak deszcz,
jeszcze mierzy w lud
śmiertelnych wrogów pięść —
a już dziejów zawieja
Jankom, Iwanom, Saszom,
tym z Moskwy i tym z Warszawy
śpiewa:
za waszą wolność i naszą.

*) Poemat ten ukaże się nakładem „Prasy Wojskowej".

STALINOWSKA TAKTYKA

Nocami wiatr wybucha,
deszcz siecze jak erkaem.
Patrzą z sztabowych szuflad
mapy zalane światłem.

Za szybą noc, za szybą
wiatr trzęsie zimnym niebem.
On czuwa w ogniu lampy
nad grubym stosem map,
za szybą noc, za szybą...
A w takie gorzkie noce
ktoś wciąga czarną zbroję
i ktoś podpala świat.

Faszyści nie śpią.
W nocy
ich trupie twarze świecą.
Na polach Europy
ich czarny bije grom.

On, stalinowski uczeń,
on, nad mapami sztabu
dozbraja mózg.
Za oknem
ich czarny bije grom.

A kiedy w naszym domu
wyważy okiennice,
a kiedy w naszym domu
trzaśnie w dębowe drzwi —
on, stalinowski uczeń,
w obronie świata pójdzie
razem z Czerwoną Armią,
w te krwawe, zbrojne dni.

WOJNA

Idą tabuny czołgów,
gorącym płomieniem bitwy
wybucha nasze serce
i sypie śnieg rosyjski.

Hej, zaśnieżone oczy
obetrzyj z śniegu i z nocy
i wrośnij w karabin, bracie,
do ostatniego tchu.

To nic, że pod stopami
ziemia się kurczy jak guma.
Walczymy, krwawimy, śpiewamy,
i ginie śmiertelny wróg.

Próżno nas śmiercią smagasz,
faszysto, od tylu lat.
My szczęście stu piętrami
wybudujemy i tak.

Biegną czerwonoarmiści
jak fale krwi.
Widzicie,
płynie morze,
morze zwycięskich dni.

Pracują nasze armaty,
płyną aeroplany.
Nasz świat zostanie żywy,
nasz śpiew — niepokonany.

STALINGRAD

Dalekie, groźne, bohaterskie,
okute twardą blachą lodu,
dymiące krwią, dymiące śniegiem,
odziane w mgły armatniej kożuch,
rycerskie i niepokonane
miasto Stalina, miasto szczęścia,
wyrosłe wrogom jak spod ziemi,
jak granat w zaciśniętych pięściach.

Przez proch, przez gruzy, przez zwaliska
nie przejdzie wróg — i tylko, ech,
bohater Siergiej kaem ściska,
bohater Iwan ściera krew.
Miesiące długie.
Któż spamięta
ich zimny i bolesny bieg.

Ratując świat — ojczyzna znowu
straciła sto tysięcy serc.

Lecz już niedługo, już niedługo
zwycięży nieugięte miasto,
znowu się milion gwiazd zapali,
gdzie przedtem milion gwiazd pogasło.

DALEKA DROGA

Front stalowy złamiemy
czołgami —
ciągle ich nie dość.
W natarciach giną żołnierze,
pali się ziemia i niebo.

Marszałek naprzód przesuwa
czerwoną linię frontu —
byle na Berlin,
prędzej —
byle zadusić cię, wrogu.

Żeby tak można zwycięstwo
wyjąć z sztabowej szuflady.
Armie idą na zachód,
krwawy skończy się trud.

Tyle lat się robiło
robotę dla rewolucji,
jutro mazowiecki skowronek
zaśpiewa:
wrócił.

Dzień dobry, stara ojczyzno,
smutna jak jabłoń w śniegu.

Rozkaz:
zdobywamy Warszawę.

Rozkaz:
bierzemy Berlin.

Daleką drogą do Polski
prowadzi za rękę wolność
Marszałek Rokossowski.

JERZY PYTLAKOWSKI

LISTY*)

Karol powrócił do fabryki. Wkrótce pracował już przy tokarce. Ciągnęli go koledzy do wojska, ale on nie chciał. Jego ręka jeszcze niezupełnie doszła do normalnego stanu. Wciąż brał masaże i diatermie. To, co zarabiał, starczało na skromne utrzymanie. Wieczorami uczył się. Chodził też na zebrania, gdyż należał do komunistycznej partii.

W święto, czy gdy miał wolny czas, Karol towarzyszył matce. Jeżeli było ładnie, szli na spacer, wychodzili na boczną polną drogę, wiodącą do szosy paryskiej. Spoglądali na pola i miasto, które rysowało się w oddali kominami fabrycznymi i gotycką wieżą kościoła. Michalina mówiła o Filipie, a Karol słuchał jej, bądź milczeli obydwoje. Gdy pogoda nie dopisywała, Karol i Michalina szli do bistro Rudego Jana, gdzie przy aperitifie słuchali opowiadań znajomych, którzy chętnie przysiadali się do nich. Tematów do rozmowy było dużo. Ceny artykułów codziennej potrzeby, wysokość zarobków, wreszcie losy ludzi z Chamillard czy kwestie polityczne, o których Karol tak dużo mówił.

W Chamillard, w pierwszym okresie po wojnie, nastąpiły duże zmiany. Wielu ludzi, którzy przed wojną i w czasie jej trwania posiadali wielkie znaczenie i wpływy, zniknęło z horyzontu życia miasteczka. Wpośród nich znajdowali się dyrektor fabryki de Mouilly i inspektor Mollecq. Wojna wciąż powracała w rozmowach, wszyscy mieli o niej wyrobione zdanie, ale w odniesieniu do konkretnych osób i sytuacji opinie rozmawiających były podzielone.

De Mouilly na przykład i Mollecq. Ukryli się. Ogólnie żałowano, że w pierwszych chwilach po wyzwoleniu nie udało się tych jegomościów odnaleźć. Ale byli tacy, co usprawiedliwiali dyrektora i agenta.

De Mouilly? Jasne: musiał pilnować i wymagać, jeśli chciał się utrzymać na stanowisku. A że donosił? Nie wiadomo czy to on. Z całą pewnością nie można powiedzieć, że to on przyczynił się do aresztowania trzydziestu robotników po wybuchu w fabryce. Tak samo Mollecq. Pod koniec wojny okazał dużo pomocy członkom Ruchu Oporu.

Micnalina z uwagą słuchała syna, który namiętnie odparowywał argumenty przeciwnej strony: to są zdrajcy. Nie ma bowiem usprawiedliwienia dla tego, kto działa przeciw swojemu narodowi. A de Moully i Mollecq działali przeciw narodowi francuskiemu i jego przodującej klasie, robotnikom, denuncjując ich, zwalczając organizację podziemną. Końcową zmianę w postępowaniu Mollecqa wywołał tylko strach.

Rozmowy te miały bardzo gwałtowny charakter. Wymyślano Karolowi od komunistów, ale on zawsze miał przewagę, po jego stronie znajdowała się większość słuchaczy.

Michalina bywała w kłopocie, gdy w czasie dysputy zwracano się do niej, starając się obalić dowodzenie Karola.

— Filip przekonałby twojego syna, Michalino, że nie ma racji — mówiono. — Wojna minęła i trzeba wrócić do normalnego życia. Trzeba po prostu zapomnieć o wielu rzeczach. Kraj tak bardzo ucierpiał w czasie wojny, ludzie zbiednieli. Trzeba wspólnie pracować nad przywróceniem dobrobytu...

— Tak, trzeba pracować! — wołał Karol przy aplauzie swych stronników. — Ale rzeczywiście dla Francji, dla robotników, dla tych, którzy cierpieli podczas wojny. Dla Vichystów pracować? Dla sfory zdrajców, którzy starają się ujarzmić robotników i zahamować nieuchronne przejście władzy w ich ręce?! Każdy musi wiedzieć jasno. Dość już obsłonek i samookłamywania się. Jedynie rząd prowadzony przez komunistów da Francji pokój i dobrobyt. Ot, co.

Michalina nie zabierała głosu. Nie wiedziała, co powiedziałby Filip, ale zdawało jej się, że Karol ma rację.

W połowie 1946 roku powrócili do Chamillard i de Mouilly, i Mollecq. I, ku zdumieniu większości mieszkańców, zajęli swe dawne stanowiska. Wszystko odbyło się zgodnie z prawem. Objęcie przez zdrajców stanowisk poprzedziła rozprawa sądowa. Jacyś przyjezdni świadkowie podnosili w sądzie zasługi oskarżonych. Z zeznań obcych ludzi wynikało, że de Mouilly i Mollecq byli w czasie wojny największymi patriotami i jedyną ich działalnością była walka z okupantem. Zeznania mieszkańców Chamillard zostały przez sąd przyjęte, jednak nawet sam prokurator zbijał ich wiarygodność. Rozprawa wypadła więc dobrze dla byłych zbiegów. Ale wraz z jej zakończeniem nie skończyły się ich kłopoty. Obydwaj niechętnie opuszczali swe mieszkania, bojąc się odruchów nienawiści i oburzenia, których im nie zamierzano oszczędzać.

De Mouilly powrócił na stanowisko dyrektora fabryki. Fabryka została początkowo znacjonalizowana, gdyż w czasie wojny dawny właściciel odstąpił ją Niemcom. Wkrótce jednak rząd sprzedał zakłady prywatnej spółce, której kapitał, jak mówiono, w większej części znajdował się w ręku amerykańskich finansistów.

Organizacja zawodowa CGT zwołała w fabryce wiec, wysuwając hasło strajku w celu usunięcia de Mouilly'ego ze stanowiska dyrektora. Inne terenowe organizacje związkowe poparły projekt i strajk rozpoczął się. W tym samym czasie w mieście strajkowali pracownicy innych przedsiębiorstw: domagano się także odwołania Mollecq'a. Przed magistratem, prefekturą i dyrekcją fabryki gromadził się tłum wznosząc okrzyki:

— Precz z kolaboracjonistami! Żądamy usunięcia zdrajców!

Mimo, że w wyborach do Rady Miejskiej, odbytych niedawno, komuniści zjednoczeni z innymi postępowymi ugrupowaniami zdobyli większość, jednak merem został zwolennik de Gaulle'a, a jego najważniejsi współpracownicy rekrutowali się spośród członków partii socjalistycznej.

Bezpośrednio po owym „rozdziale" funkcji komuniści rozwinęli szerocką działalność protestacyjną i uświadamiającą. Wskazywali na oszukańcze kombinacje elementów prawicowych i SFIO, które sprawiły, że klasa robotnicza została bezprawnie pozbawiona tego, co wywalczyła. Prowokacyjny powrót zdrajców, był pierwszym rezultatem tamtych machinacji.

— Ręka rękę myje — mówiono — RPF i SFIO kryje kolaboracjonistów i Vichystów, mając poparcie wyższych sfer politycznych, spełniających posłusznie żądania Waszyngtonu. Ci panowie zrobią wszystko, żeby nie dopuścić robotników do władzy i przynajmniej odwlec utratę swych fabryk i majątków.

Niektórym nie mogło się pomieścić w głowach, żeby zwolennicy de Gaulle'a i SFIO, którzy przecież walczyli w czasie wojny z okupantem, teraz zmieniali front o 180 stopni. Lecz tu już wkraczano w zakres zagadnień omawianych szeroko na zebraniach partyjnych i publicznych zgromadzeniach. Sprawa była aż nadto jasna. Liczba niezdecydowanych topniała szybko, zostawały dwa obozy: klasa robotnicza, patriotyczna, postępowa inteligencja, uświadomiona część chłopów i mieszczan oraz przemysłowcy, bogaci kupcy, kolaboracjoniści, zdrajcy.

Karol był jednym z najaktywniejszych działaczy komunistycznych młodego pokolenia na terenie fabryki i w Chamillard. Przemawiał na zebraniach, prowadził pracę organizacyjną, kierował masą ludzką w owe pamiętne dni. Wzburzenie było tak wielkie, że mer przybrał ugodową postawę. Prosił, by ludzie rozeszli się do domów. Obiecywał, że uczyni wszystko dla usunięcia z Chamillard obu znienawidzonych dostojników. Także w sprawie przejęcia fabryki przez spółkę przyrzekł swą pomoc. Radził robotnikom napisać protestacyjną rezolucję, którą on, mer, przekaże z odpowiednią swoją osobistą prośbą deputowanemu z okręgu Chamillard. Wybory do Izby Deputowanych miały się dopiero odbyć, a on, jako jeden z kandydatów, liczył, że zyska dodatkowe głosy. Delegacja demonstrantów przyjęła w merostwie żądania natychmiastowego usunięcia Mollecq'a i de Mouilly'ego oraz powiadomiła mera, że Rada Zakładowa obejmie kontrolę nad dyrekcją fabryki, uważając ją w dalszym ciągu za objekt państwowy.

Karol był członkiem delegacji i wiele razy zabierał głos.

Projekt mera przedstawieniu żądań robotników deputowanemu, dopiero mającemu być wybranym, nazwał prowokacją.

Mer usiłował uspokoić młodzieńca. Zwracał się do niego per „przyjacielu", ale jego siwe oczy nabierały coraz bardziej stalowego błysku.

Demonstracje trwały przez trzy dni. Mollecq i de Mouilly zniknęli z miasta. Po trzech dniach pozornie wszystko powróciło do normalnego stanu. Robotnicy podjęli pracę. Rada Zakładowa zajęła jeden pokój w dyrekcji.

Michalina, podobnie jak większość ludzi z Chamillard, wzdychała do spokoju, dość miała ciągłych zajść, ale nic nie mówiła do Karola na ten temat. Wkrótce zresztą sytuacja wyjaśniła się, nie tak jednakże, jakby sobie tego życzył ogół.

Pewnej soboty, późnym wieczorem, na rynek zajechały policyjne samochody. Było ich kilkanaście. Z ich wnętrza wysiedli umundurowani ludzie, których mundury w Chamillard były jeszcze nieznane. Jak później dowiedziano się, policjanci ci tworzyli tak zwaną gwardię ruchomą, stwo-

*) Patrz początek w 31 nrze „Nowej Kultury".

IRENEUSZ GWIDON KAMIŃSKI

Z teatrów poznańskich

Tow. Stalin w liście do radzieckiego pisarza i dramaturga Bill-Biełocerkowskiego pisał:

„— Gdy chodzi o nowy repertuar na naszych scenach sprawa polega przede wszystkim na stopniowym, ale stanowczym eliminowaniu sztuk ideowo nam obcych z repertuaru teatralnego. Cel ten zostanie osiągnięty wówczas, gdy w drodze szczególnego współzawodnictwa twórczego powstaną nowe, prawdziwe, wysoko wartościowe utwory, które zastąpią miejsce dawnej i nowej szmiry dramaturgicznej, ideowo i duchowo niepotrzebnej i wrogiej."

Pewne zastrzeżenia można było mieć jeszcze w początkach ubiegłego roku, co do linii repertuarowej teatrów poznańskich. Obecnie z prawdziwą satysfakcją należy stwierdzić, że nastąpiła znaczna poprawa pod tym względem. Coraz więcej wystawia się sztuk radzieckich, sztuk krajów demokracji ludowej, współczesnych utworów polskich, śmiało i prawidłowo sięga się do klasyków. Wygranie bitwy o repertuar to jednak nie wszystko. Z całą ostrością rysuje się przed kierownictwem teatrów i kolektywem aktorskim problem sposobu wystawiania tych sztuk

Przyjrzyjmy się granemu obecnie w Teatrze Nowym utworowi Simonowa „Obcy cień" w reżyserii Zdzisława Karczewskiego. Problemat utworu zasadniczo prosty: chodzi o wykazanie, że kosmopolityzm prowadzi w konsekwencji do zdrady ojczyzny. Simonow robi to z niezrównanym mistrzostwem: odsłania wciąż nowe wady charakteru swego bohatera, bakteriologa Trubnikowa, w sposób niedwuznacznie wskazujący, że wywodzą się one wszystkie ze wspólnego pnia — kosmopolitycznej postawy uczonego.

Simonow jest dramaturgiem wysokiej klasy. „Obcy cień" utrzymuje widownię w dużym napięciu. Sztuka przepojona jest na wskroś optymistycznymi akcentami, wiarą w człowieka radzieckiego — i demaskuje jednocześnie podłe metody imperialistów, którzy przed żadnym środkiem się nie cofają, aby przeszkodzić w pokojowym budownictwie.

W uchwale WKP(b) o repertuarze teatrów dramatycznych zostały wysunięte m. in. takie postulaty pod adresem dramaturgii:

„Winna ona odzwierciedlać w sztukach życie społeczeństwa radzieckiego w jego nieustannym marszu naprzód, wszelkimi siłami przyczyniać się do dalszego rozwoju najlepszych cech charakteru człowieka radzieckiego, aktywnie uczestniczyć w dziele wychowania ludzi radzieckich, wychowywać młodzież tak, aby była oddana naszej ojczyźnie, głęboko wierząca w zwycięstwo, nie lękająca się żadnych przeszkód, zdolna do pokonywania wszelkich trudności."

Te postulaty realizuje „Obcy cień". Bohaterski sekretarz organizacji partyjnej Ryżow, który decyduje się zaszczepić sobie dżumę, aby sprawdzić odkrycie Trubnikowa bo: „...gdy ja zachoruję, stanie tylko jeden dział, a gdy wy (tj. Trubnikow) cały instytut nie będzie miał kierownika". Troska nie o siebie, lecz przede wszystkim o dobro nauki, mającej służyć ludziom. Albo taki dawny komsomolec Makiejew. Przyjeżdża na kilka

„Obcy cień" w Teatrze Nowym w Poznaniu. Od lewej: A. Barczewska (siostra Trubnikowa), Zdz. Karczewski (Makiejew,) J. Rudnicki (Trubnikow), St. Łopuszańska (Trubnikowa).

dni do żony, której lata całe nie widział, ale bez namysłu tego samego dnia odlatuje do Moskwy, aby ratować rękopis pracy naukowej, gdy zachodzi tego potrzeba. Komuniści — twarde, czyste charaktery. Wzorując się na takich postaciach można całe pokolenia budowniczych socjalizmu wychować.

Trubnikow przejrzał. Rozejrzyjmy się wokół. Mamy jeszcze niestety w Polsce naukowców, którzy podobnie jak on głoszą zasady apolityczności nauki. Tym wszystkim radzę pójść na sztukę Simonowa. Może wreszcie otworzą się im oczy, jak otworzyły się Trubnikowowi, bo „Obcy cień" uczy czujności. A im prędzej zrozumieją swe błędy, tym lepiej.

*

Parę słów o zespole aktorskim. Wybija się zdecydowanie Jan Rudnicki (Trubnikow), Antonina Barczewska (siostra Trubnikowa) i Eugeniusz Kotarski (Sawatiejew). Reszta zespołu dobra. Olech Moliński jako Makiejew w pierwszej scenie nieco przeszarżował, później jednak grał opanowanie. Możnaby dyskutować czy Stanisława Łopuszańska właściwie interpretowała rolę Heleny Trubnikowej. Mnie się wydaje, że chwilami nadawała tej postaci cechy jakiejś niepotrzebnej nonszalancji i nie zawsze potrafiła być tak bezpośrednia, jaką chciałby widzieć Helenę autor.

W sumie przedstawienie ma wysoki poziom. Jest to zasługą kolektywu aktorskiego, jego właściwych metod pracy przy przygotowywaniu sztuki. Nie koniec na tym, że przy czytaniu sztuki zrobiono ideologiczną analizę dzieła. Na tydzień przed premierą podstawowa organizacja partyjna urządziła naradę twórczą zespołu aktorskiego, wszystkich towarzyszy partyjnych oraz zaproszonych robotników.

Rezultat — premiera została odłożona o tydzień, aby zrealizować wnioski dyskusji, ale poziom przedstawienia się podciągnął. Wystarczy podać jeden wymowny przykład z dyskusji: Tow. Andersch, stolarz, zwrócił uwagę, że walka o człowieka, o uczonego Trubnikowa, winna być zasadniczym motorem, ożywiającym jego współpracowników. Przecież jeśli on zbłądził, to również dlatego, że otoczenie opiekowało się nim za mało. A w grze aktorów przed naradą ten aspekt był zbyt słabo podkreślony. Słuszną uwagę towarzysza Anderscha uwzględniono.

Narada twórcza, w której brali udział pracownicy fizyczni teatru, jeszcze bardziej związała ich z warsztatem aktorskim i jeszcze silniej scementowała cały zespół. Gdyby nie ona, tak trafnej interpretacji postaci i wysokiego poziomu przedstawienia nie oglądalibyśmy.

— Dopiero postawa ideologiczna może wyzwolić i ujawnić poziom artystyczny. Nie można być artystą, będąc jednocześnie politycznym nieukiem, nie można być „za" na scenie, a „przeciw" w kawiarni — stwierdził tow. Sokorski w referacie na konferencji pracowników twórczych polskiego teatru.

Aktorzy, którzy wybili się na czoło zespołu w „Obcym cieniu" — Rudnicki, Barczewska, Karczewski, Kotarski — to aktywiści partyjni, uczęszczający regularnie na szkolenie ideologiczne. Źródło ich sukcesu leży właśnie w ich właściwej postawie ideologicznej, która pozwoliła na szczere i przekonywujące wypowiadanie idei utworu Simonowa. Jeżeli chodzi o bezpartyjnych członków kolektywu to w większości pracują oni społecznie i — jak np. małżeństwo Wierzejska — Kordowski — zetknęli się w swej pracy scenicznej ze stylem pracy teatru radzieckiego i mogą swe doświadczenia przenieść na grunt poznański.

Ireneusz Gwidon Kamiński

EDMUND OSMAŃCZYK

„DZIŚ UCZYŁEM SIĘ DOBRZE"

I.

W Szczecinie na Głębokiem, gdzie od tygodni piszę książkę, sprawy otaczającego Szczecin ogromnego świata przypływają do mnie co wieczór komunikatami radiowych rozgłośni.

Któregoś wieczoru usłyszałem z głośnika słowo, które od dzieciństwa w mej wyobraźni miało swój osobny kącik, słowo: TYBET. Była taka książka znanego podróżnika Przewalskiego, który pierwszy zwiedził i opisał Tybet w osiemdziesiątych latach zeszłego stulecia. Wyjątki z tej książki drukował „Wędrowiec". Pożółkłe roczniki tego pisma wpadły mi w ręce, gdy miałem lat dziewięć, czy dziesięć, i tam, pamiętam jak dziś, czytałem po raz pierwszy opis dalekiego kraju, którego góry o niebotycznej nazwie Himalaje są dachem świata. Ale poza tym wspomnieniem nie wiele znalazłem w mej pamięci danych o Tybecie. Sięgnąłem więc najpierw po atlas, stary „Andrees-Weltatlas" z 1899 roku. Cóż za olbrzymi kraj! Wielki jak Grenlandia. Podobny zresztą w kształcie. Ale cóż to? Na mapie granice Tybetu nie są granicami państwa lecz cieniutkie kreski znaczą tylko granice prowincji jakiegoś większego kraju. Gruba kolorowa krecha, która oddziela Tybet od Indii i Burmy biegnie dalej na wschód i na północ po za cieniutkie granice Tybetu i obejmuje całe Chiny z Tybetem włącznie. Zawstydziłem się swej ignorancji. Przecież już gotów byłem uwierzyć angielskiemu speakerowi, że Czerwona Armia Mao Tse-Tunga „wkroczyła do obcego kraju, nie mającego z Chinami nic wspólnego. Sięgnąłem więc po encyklopedię. „The Columbia Encyklopedia", New York 1945: „kraj azjatycki (2,1 milj. km kw. 3,5 milj. ludności), należący nominalnie do Chin...", „... W początku XX wieku expedycja brytyjska z Indii dotarła do stolicy Lhassa i zabezpieczyła prawa handlowe; odtąd datuje się penetracja brytyjskich wpływów w Tybecie..." Meyers-Lexikon 1929: „Tybet posiada armię wyszkoloną przez Brytyjczyków, złożoną z piechoty, kawalerii i lekkiej artylerii górskiej." „... Propaganda komunistyczna jak dotąd nie wykazuje żadnych sukcesów". Herder-Staatslexikon 1932 artykuł podróżnika po Tybecie Wilhelma Filchnera: „Tybet podlega władzy Chin, jako autonomiczny kraj z własną teokratyczną (rządy kapłanów) formą rządzenia..." „Chiny posiadają prawo utrzymywania w Lhassie garnizonu wojskowego..." „Administracja rozwija się dobrze..." „... Wymiar sprawiedliwości jest wymierzany samowolnie. Kary: zakucie w żelaza, obręcz drewniana na szyję, oślepianie, obcinanie rąk, kara śmierci, wywłaszczanie." „Obyczajem jest polyandria (wielomęstwo), w danym wypadku związek małżeński wielu braci z jedną kobietą. Jeśli małżeństwo takie jest bezdzietne, może być rozwiązane, a kobieta ma prawo wyjść zamąż za innych braci. Ten rodzaj małżeństwa ma na celu utrzymanie posiadłości w jednej rodzinie." A na końcu długiego opisu penetracji brytyjskiej w Tybecie zdanie: „Mimo wojny domowej w Chinach wpływy chińskie w Tybecie wzrastają, tak, że podsycany przez komunistów ruch antybrytyjski w Lhassa czyni postępy..."

Strona po stronie encyklopedycznym petitem nabijam sobie głowę wiadomościami o Tybecie, gdzie nie tylko są Himalaje, ale i węgiel, którego brak w innych chińskich prowincjach i rudy żelaza, złota, srebra, miedzi, ołowiu... Zaczynam rozumieć, dlaczego w „niepodległym Tybecie", jak określał ten kraj przed chwilą speaker angielski, „drogi handlowe mogą być strzeżone przez oddziały wojsk brytyjskich w myśl umowy zawartej między Brytyjskimi Indiami a Lhassą..." Zaczynam także rozumieć, dlaczego Premier „niepodległych Indii", jak doniósł przed chwilą speaker angielski, oświadczył, iż, „w wypadku okupowania Tybetu przez Czerwoną Armię Chińską Indie nie poprą kandydatury Chin w ONZ." Powoli wszystko staje się jasne. Ignorancja znika. I kiedy w wiadomościach z Warszawy słyszę komunikat: Południowo-Zachodniej Armii Chińskiej rozumiem, co znaczą w odniesieniu do Tybetu słowa „Armia Wyzwolencza". Oto fala wyzwolenia chińskiego sięgnęła aż po „dach świata", gdzie ciemnota i bezprawie ostatniej w świecie teokracji łączyły się z ciemnymi wpływami i bezprawiem interesów brytyjskiego imperializmu.

II.

Przesuwam na podziałce odbiornika milimetr za milimetrem głosy setek rozgłośni. Raz po raz w różnych językach wyskakuje słowo TYBET. Miliony ludzi w całym świecie słucha dziś dwojakich wieści o dalekim azjatyckim kraju. Jedni, wieści o Wyzwoleńczej Armii, drudzy „o nowej agresji". Na czym budują rozgłośnie, niosące wieść o wyzwoleniu Tybetu? Na uświadomieniu politycznym swych słuchaczy. Na czym budują rozgłośnie, grzmiące „o nowej agresji"? Na ignorancji politycznej swych słuchaczy. Jest to takie proste i tyle razy było to już formułowane, że ze zdumieniem notuję wynik mej „tybetańskiej" przerwy w pisaniu książki o „Młodych Niemczech". Tylko tyle?

Wracam więc do pisania rozdziału o Młodych Pionierach. Na czym to skończyłem? Ach, tak:

„Na zbiórce Młody Pionier zapytany, co uczynił dziś dla zwycięstwa pokoju w świecie, odpowiada: „Dziś uczyłem się dobrze."

Czyżbym wpadł pod wpływ bohaterów mojej książki?

Edmund Osmańczyk

---

rzoną specjalnie do walki z robotnikami. Gwardzistów prowadzili agenci w cywilnych ubraniach, a między nimi zauważono Mollecq'a. Samochody jeździły przez całą noc, przywożąc nowe oddziały gwardii. Wieczorem i rano aresztowano kilkadziesiąt osób. Wpośród aresztowanych znaleźli się członkowie Rady Zakładowej, Karol Delles i najbardziej czynni działacze robotniczy ze starym Widalem na czele.

Od poniedziałku rozpoczął się strajk protestacyjny. Domagano się zwolnienia aresztowanych. Pan de Mouilly, który podobnie jak inspektor Mollecq ponownie rozpoczął urzędowanie, zagroził wezwaniem na pomoc wojska, masowymi zwolnieniami z pracy i zaangażowaniem do fabryki jeńców niemieckich. Przez tydzień z górą trwały rokowania. Partia orzekła, że teraz, w okresie przedwyborczym, trzeba ocalić kolektyw fabryczny, który w kampanii wyborczej musi odegrać poważną rolę. Władze zwolniły większą część aresztowanych i oświadczyły oficjalnie, ale nieszczerze, iż sprawy Mollecq'a i de Mouilly'ego nie należy uważać za ukończoną. Robotnicy powrócili do pracy. W Chamillard, podobnie jak w całej Francji, rozpoczęła się ostra walka wyborcza.

Karol całą kampanię wyborczą przesiedział w więzieniu. Michalina przesyłała mu paczki i miała z nim parę widzeń.

Adwokat, zaangażowany przez partię, uczynił z uwięzienia Karola głośną sprawę. Nawet dzienniki paryskie pisały o niej. Michalina gościła u siebie parę razy reporterów wielkich lewicowych pism stołecznych. Opowiadała o Filipie, o Karolu i o sobie. Dała im nawet parę zdjęć Karola z dzieciństwa. Oglądała potem te zdjęcia obok świeżych, poczynionych przez reporterów w więzieniu, w dziennikach i tygodnikach. Zbierała wycinki z pism i kolekcjonowała je, jak sekretarka artysty recenzje o jego występach. Jednak lektura artykułów o sprawie Karola nie dodawała Michalinie otuchy. Już same tytuły rozbudzały w niej dreszcz niepokoju:

„Kolaboracjonista trzyma w więzieniu żołnierza Ruchu Oporu!", „Czy Hitler naprawdę przegrał wojnę?", „Skandal w Chamillard!", „Jedyny syn bezprawnie odebrany matce!", „Czy walka z okupantem jest istotnie przestępstwem?!"

Bo Karol nie siedział w więzieniu za agitację wśród robotników. Ustawowo nie mogło to być uznane za przestępstwo. W praktyce, co prawda, działo się zgoła inaczej. Ale każdemu z uwięzionych działaczy robotniczych przyczepiono jakiś inny zarzut. Oczywiście, wszyscy wiedzieli, że to tylko pretekst. Co do Karola, to pretekst ów był wyjątkowo drażniący. Oskarżano go o zamach na życie dobrego patrioty, Mollecq'a. Cała historia była wprost nieprawdopodobna. Dobry patriota Mollecq. Nawet jego nieliczni zwolennicy wiedzieli, że w pierwszym okresie okupacji pracował on dla niemieckiej policji i zwalczał Ruch Oporu jak tylko mógł. Istotnie w tym czasie został wydany na niego wyrok śmierci. A że młody Delles był jednym z jego wykonawców? Jeśli tak się stało, to dlatego, że otrzymał rozkaz. Zresztą jak mógł strzelić do Mollecq'a, skoro go w tym czasie nie było w Chamillard?

Wśród mieszkańców Chamillard panowało wielkie wzburzenie. Pojęcie zła i dobra mieszały się. Więc Mollecq, agent niemiecki, jest bohaterem, a Karol, który mimo młodego wieku niemal przez całą wojnę nadstawiał karku i walczył z okupantem— zbrodniarzem, dla którego jedynym odpowiednim miejscem jest więzienie. Nawet kupcy z Chamillard, z których każdy niemal z czasu wojny miał na swym sumieniu większe lub mniejsze sprawki, uśmiechali się z zażenowaniem mówiąc o sprawie Mollecq — Delles. Cała ta historia nawet dla nich była zbyt drażliwa. Obawiali się, by nie wywołała ogólnego wrzenia oraz by z czasem ich drobniejsze przestępstwa nie wyszły na światło dzienne i nie stały się przedmiotem rozpraw sądowych.

Towarzysze z organizacji Karola robili wszystko, by mu pomóc, jednak dla niego jednego nie mogli poświęcić całej walki i musieli postępować rozsądnie.

Adwokat był dobrej myśli i pocieszał Michalinę. Sprawa Karola była bezspornie wygrana. Całą intrygę Mollecq nieudolnie skonstruował. Stwierdzenie, że on ostrzegł Michalinę i że ta powtórzyła wszystko synowi, który strzelał do agenta, bynajmniej nie uderzało w Karola. Przede wszystkim, Mollecq nie ostrzegł Karola, a tylko usiłował go zwerbować do pracy dla policji niemieckiej. Michalina, nie tylko jako matka, lecz jako Francuzka musiała powtórzyć rozmowę z Mollecq'em Karolowi, który z kolei powiadomił o wszystkim swych przełożonych.

— Najlepszy kawał szykujemy panu Mollecq'owi na zakończenie — mówił adwokat. — Trójka, która otrzymała rozkaz zgładzenia Mollecq'a, jest znana. Pani syn wcale do niej nie należał. Trzech spośród członków sztabu organizacji działającej wtedy w Chamillard żyje i ich zeznania będą nie do obalenia. W całej sprawie idzie o to, że Karol jest komunistą. Gdyby nie to, Mollecq nigdy by go nie zaatakował. Sam dostałby się do więzienia za fałszywe oskarżenie. Ale chociaż nasza konstytucja ogłasza równość wobec prawa, jak ta równość wygląda w praktyce, każde dziecko wie doskonale... Władze administracyjne popierają Mollecq'a, gdyż na rękę im jest przetrzymywanie w więzieniu Karola, czynnego działacza komunistycznego. Odwlekać rozprawę — to wszystko, co może uczynić Mollecq i jego protektorzy. Niech pani będzie dobrej myśli, pani Michalino.

Artykuły w gazetach i słowa adwokata napełniały Michalinę wielkim niepokojem. Już nie szło o więzienie, o rozłąkę, o jego i jej cierpienia. Szło o rzecz zupełnie zasadniczą. Karol, chłopak, człowiek jak każdy, znajdował się w sytuacji gorszej od innych, bo był komunistą. Oczywiście, Michalina znała życie. Wiedziała, że los człowieka nierówny jest losowi innego człowieka. Syn bogacza inne ma szanse i inaczej żyje niż syn robotnika. Ale syna biedaka także chronią jakieś prawa. Wolno mu umrzeć z głodu, na pewno, ale dopóki nie zbuntuje się, nie zacznie brać tego, czego mu brak, siłą — nie wolno go uwięzić. Tymczasem, gdy ktoś jest komunistą, znajduje się niejako poza prawem i tak jak Karol może być bez przyczyny poddany pod byle pretekstem najsurowszym represjom.

Michalina bolała nad tym, że jej syn stał się jednym spośród pariasów, pozbawionych praw obywatelskich. Całe jej jednak poczucie sprawiedliwości i kobieca solidarność z krzywdzonymi kazały trzymać stronę nieznanych w gruncie rzeczy komunistów. Karol był dobrym chłopcem. Inni znajomi, o których wiedziała, że są komunistami, również byli porządnymi ludźmi. Czuła teraz żal do Filipa, że niegdyś, przed laty, nie wyjaśnił jej tych tak ważnych zagadnień. I to były zasadnicze zmiany, jakie w niej zaszły: nie miała za złe Karolowi, że jego działalność tak drogo ich kosztuje, lecz do siebie za pośrednictwem zmarłego męża, iż pozostając na uboczu spraw, porywających także jej syna, nie potrafi ich zrozumieć.

Karol przesiedział w więzieniu czternaście miesięcy. Komuniści odnieśli duży sukces w wyborach do Izby Deputowanych: zdobyli największą ilość mandatów, spośród stronnictw reprezentowanych w Izbie. W rządzie jednak nie zasiadali. Rząd był wrogi robotnikom. Burżuazja przekupiła socjalistów i zmontowała antyrobotniczą większość. Wybuchły strajki. Cała północ strajkowała. W Chamillard policja strzelała do demonstrujących robotników. Były ofiary: zabici i ranni. Przez cały ten czas Karol pozostawał w więzieniu. Żeby być w zgodzie z procedurą prawną rozpoczynano proces i znów go odraczano na długie miesiące, pod pozorem niestawiennictwa jakiegoś świadka oskarżenia lub konieczności zasięgnięcia opinii nowych biegłych, czy przedstawienia dodatkowego dokumentu. Adwokat Karola krzyczał i groził, ale nie mógł nic wskórać. Dzienniki wołały: „skandal!" Ale to były komunistyczne dzienniki, a komuniści pozostawali poza rządem.

Michalina robiła, co mogła. Pojechała nawet do Paryża i starała się o audiencję u ministra sprawiedliwości. Po tygodniu przyjął ją (drogo kosztował Michalinę ten pobyt w Paryżu). Słuchał jej, podpisując jednocześnie jakieś akta. Był siwym, starszym panem, a jego brunatne oczy spoglądały bystro spoza grubych szkieł okularów.

— Postaram się to wyjaśnić — rzekł odprowadzając Michalinę do drzwi.

Adwokat uśmiechał się sceptycznie, przyjmując relację od Michaliny.

— Nie szkodzi, że pani była u niego — rzekł. — To Karolowi nie zaszkodzi. Jego sprawa jest czysta.

Ale ta „czysta sprawa" ciągnęła się w nieskończoność. Nawet ludzie już o niej zapomnieli. Było tyle nowych kłopotów. Pamiętali ją tylko dobrze: Michalina, adwokat i towarzysze partyjni Karola. No i oczywiście Mollecq, który stał się prawdziwym wielkim panem. Osiągnął wpływy, jakich nie posiadał nawet przed wojną. Był prawą ręką mera i szeroko mówiono o szachrajstwach, których ta dwójka dopuszczała się. A więc jedni obrastali w piórka, a inni, jak Karol, przegrywali.

Fala wielkich strajków minęła, rozpoczęły się zwykłe utarczki między robotnikami, a dyrekcją i policją. Wprawdzie robotnicy nie zwyciężyli, ale drugiej strony również nie można było nazwać zwycięzcą. W Paryżu wciąż rządzili ludzie, których robotnicy w Chamillard, podobnie jak Mollecq'a i de Mouilly'ego nazywali zdrajcami. Od zakończenia wojny upłynęło już parę lat, a sytuacja stawała się coraz bardziej zaogniona, niepewna, naładowana elektrycznością.

Rozprawa przeciw Karolowi odbyła się w miejscowym sądzie, wczesną wiosną, gdy otaczające domki sady pełne były kwiecia. Zachowano wszystkie pozory praworządności i nawet obecna na rozprawie Michalina nie mogła się oprzeć uczuciu, że ogląda a nawet uczestniczy w jakiejś makabrycznej komedii. Za dębowym stołem zasiadł w czarnych togach trybunał sędziowski. Na ścianie, powyżej stołu, znajdował się emblemat Republiki. Wymizerowanego Karola pilnował młody, świeżo ogolony policjant. Przewodniczący zadawał pytania. Prokurator w imię Republiki i sprawiedliwości domagał się surowej kary. Świadkowie zeznawali płynnie. Michalina musiała przeprowadzić przed sądem rozmowę z uśmiechniętym Mollecq'em. I prokurator, i obrońca zadawali jej pytania.

— A więc, Mollecq ostrzegł panią o grożącym jej synowi niebezpieczeństwie? — domagał się odpowiedzi prokurator.

Mollecq uśmiechnął się.

— Skąd pan wiedział, że Karolowi grozi niebezpieczeństwo, jeśli, jak pan twierdzi, nie pracował pan w gestapo? — pyta obrońca.

Mollecq irytował się.

Na sali wybuchły gromkie śmiechy, gdy prokurator usiłował udowodnić, że wyjawienie przez Michalinę synowi treści rozmowy z Mollecq'em było postępkiem niepatriotycznym. Przewodniczący użył dzwonka i dopiero gdy zagroził, że wyda polecenie opróżnienia sali, uciszyło się.

Zeznania członków sztabu sekcji Ruchu Oporu w Chamillard sprawiły, że Mollecq zbladł jak ściana, a rezolutny prokurator stał się mniej elokwentny. Już gdy trzej mężczyźni przybyli: jeden z Lille, a dwóch z Paryża, weszli na salę, Mollecq oparł się o poręcz ławki, jakby zniechęcony.

Obrońca zasypywał świadków pytaniami.

— Co świadek wie o roli, jaką spełniał w czasie wojny pan Mollecq? — zwracał się do nich kolejno.

Jednak prokurator wykorzystał swe uprawnienia.

—Panie przewodniczący — zwrócił się do ławy sędziowskiej. — Proszę o uchylenie tych pytań. To nie należy do rozprawy.

Adwokat udowodnił, że, owszem, te pytania należą do rozprawy, lecz przewodniczący przychylił się do prośby prokuratora. Adwokat oświadczył, iż złoży zażalenie, choć z góry wiedział, że jego zażalenie spotka ten sam los, co stosy próśb i skarg, leżących od lat we wszystkich sądach, do rozpatrzenia których władze nie dopuszczą.

Ostatecznie, nad wieczorem, został odczytany wyrok, mocą którego Karol Delles po czternastomiesięcznym pobycie w więzieniu został zwolniony z zarzutu dokonania w czasie wojny zamachu na życie inspektora Mollecq'a.

Powitanie matki z synem odbyło się na oczach licznych towarzyszy Karola, którzy byli obecni na rozprawie i zgromadzili się przed sądem, by powitać swego kolegę. Ale to Michalinie nie przeszkadzało. Dotykała Karola bez przerwy idąc do domu. Była szczęśliwa. Znów miała go koło siebie.

Jerzy Pytlakowski

(dalszy ciąg w następnym numerze)

WŁODZIMIERZ MACIĄG

Wiersze Anny Kamieńskiej

Największą trudnością dla twórców nowej poezji jest spełnienie postulatu jej realistycznej jednoznaczności. Fale estetyki burżuazyjnej z okresu imperializmu zakorzeniły głęboko przesąd t.zw. „ograna się" środków ekspresji poetyckiej, który polega na przeświadczeniu, że podstawowym zadaniem poezji jest tworzenie rzeczywistości nigdzie nie widzianych, kojarzenie sensów nigdzie nie skojarzonych, zadziwianie słuchacza nie prawdą spostrzeżenia tylko wysiłkiem wyobraźni. Można bardzo wyraźnie zaobserwować, że program dziwienia czytelnika jest jedną z podstawowych osi ewolucji literatury fazy imperializmu. Program ten szukał dróg urzeczywistnienia się zarówno w sferze poszukiwań tematycznych (rozdmuchiwanie w najróżniejszych formach zagadnień psychologicznych) jak również w sferze „udziwniania" warsztatu pisarza, w ciągłym wymyślaniu i lansowaniu nowych, wyłącznie formalnych poetyk. Oczywiście sens społeczny tego rodzaju programowej negacji realizmu, odsuwania się od wymagań prawdy życia jest jasny — udziwnianie rzeczywistości wynika z fałszywego przedstawienia jej, wymyślania nieistniejących konfliktów, względnie wyolbrzymiania małych spraw do rozmiarów decydujących o dialektyce życia, zaciera rzeczywiste problemy życiowe — literatura taka ustawia się sama przeciw postępowi.

Jeśli sztuka mieszczańska wymyśla ciągle nowe poetyki, to czyni to w przekonaniu, że jest do tego zmuszona wyczerpaniem się, „ograniem się" starych. Obiektywna przyczyna tego wyczerpania się jest oczywiście inna. Ograniе się poetyki Przybyszewskiego, Micińskiego, futurystów, tzw. „awangardy" i jej epigonów polegało na fiasku ideologicznym. Ich sens społeczny mógł wystarczyć dla ideologii burżuazyjnych tylko na krótki okres czasu.

Walka o współczesną nową poezję to jest właśnie walka z reliktami kanonów artystycznych poezji burżuazyjnej. Najtrudniejsze do osiągnięcia jest wyzwolenie się od przyzwyczajeń do starego warsztatu pisarskiego, do konstrukcji „dywanowej", opartej na harmonizowaniu barw i kształtów, do formalistycznie traktowanej zasady kompozycyjnej, do wyolbrzymiania znaczenia metafory i nadużywania jej. Jasne jest, że dążenie do jednoznaczności nowej poezji wymaga w praktyce pisarskiej pracy nad strofką, pracy nad odnowieniem metafory nie w myśl „awangardowego" udziwniania, ale w myśl przywrócenia jej ludowej prostoty wyrazu. Nie wiem dlaczego wielu poetów tak niechętnie używa prostych, regularnych form wierszowych, które, sądzę, w dzisiejszych warunkach byłyby najbardziej rewolucyjne.

Zbiór wierszy „Wychowanie"*) Anny Kamieńskiej, przedstawia nam omówiony proces dążenia do realizmu, dążenia do wyzwolenia się z formalistycznej pseudointelektualizacji, polegającej na splątaniu utworu w skróty myślowe, oparte na dowolnych skojarzeniach, nad których rozwiązaniem biedził się oniemiały czytelnik. Rozpoczynają zbiór wiersze wojenne i okupacyjne. Kamieńska od początku dąży do stworzenia utworu problemowego t.zn. utworu o wyraźnej, stałej osi ideowej rozwiązanej w końcu utworu pointą. Stara się wyjść dalej, poza tych epigonów mieszczańskiej poezji nowoczesnej, którzy poprzestawali na zespole obrazów i metafor. Zwróćmy bliższą uwagę na dobór i sposób rozwiązania problemów. Utworem wstępnym jest „Pierwsza kula".

„Kula
nim skrzydłem pożaru dach
katedry zmiotła,
Krążyła długo nad miastem
w poprzek sinego profilu".

itd.

Osią wiążącą wiersz w całość treściową jest lot kuli, kuli — symbolu zniszczenia wojennego, od razu wyraźny ślad oddalania ideologicznego od sensu i celu działań wojennych. Kamieńska jest od wojny oddalona, bo, żeby spojrzeć na codzienny widok września 1939, musi spekulować, musi szukać symbolu, który skupia na sobie pierwsze zainteresowanie czytelnika, oddalając tym samym to, co w istocie rzeczy jest ważne, t.zn. człowieka. Przez to łączy się od razu autorka z całym nurtem poezji antyrealistycznej, który przed człowiekiem uznawał zawsze fetysza oddziaływującego decydująco na poczynania ludzkie. Teraz możemy podsumować. Kamieńska za symbol rządzący człowiekiem wybiera wprawdzie przedmiot rzeczywisty, dobrze znany, pełen życiowego znaczenia, ale nie umie wyzbyć się więzów poetyki formalistycznej. Na konto zasług autorki, zapisać jednak trzeba, że w trakcie wiersza symbol stopniowo traci swe osiowe znaczenie na rzecz rzeczywistości ludzkiej**). Zamykająca pointa jest jednak znowu krokiem wtył, bo znów zasłania człowieka dalekim uczuciowo symbolem — cyfrą.

„Trzeba pozbierać tamte pierwsze
śmiertelne sielanki,
Zanim jako szereg w beztreść
liczby się stoczą".

I znów demaskuje Kamieńska, że wyraz jej „humanitaryzm" jest wyspekulowany. Liczba zabitych absolutnie nie jest liczbą bez treści. Formalistyczna poetyka dyktuje obrazy skojarzeniowo, bez myślowej kontroli. Autorka kojarzyła przypuszczalnie tak: wielka liczba więc liczba-abstrakcja, liczba o treści trudno wyobrażalnej, dalekiej. Dalsze swobodne kojarzenie zaprowadziło jednak poetkę w bardzo niebezpieczny zaułek.

W dalszych wierszach wojennych stosuje Kamieńska tę samą poetykę fetyszyzmu formy. Rządzi utworem rzeczywistość przedmiotów: której także podporządkowany jest człowiek. Najsilniej uwidoczniło się to w wierszu o charakterystycznym tytule „Obsesja", w którym autorka wzorem awangardystów francuskich stara się zamknąć filozofię wojny. Stałym refrenem, „obsesją" wiersza jest zdanie: „Sześciu ludzi wlecze wątły pień w górę zamieci". Zdanie proste: ludzie wloką pień zostało poszerzone określeniami, które absolutnie nie poszerzają jego humanistycznej treści, t. zn. nie dowiadujemy się o ludziach nic więcej ponad to, że wloką pień. Więcej nawet. Określenie: sześciu, wątły, w górę zamieci rozbijają zwarty sens zdania prostego i kierują uwagę czytelnika albo na wody naturalizmu (sześciu — wątły — określają mało ważne szczegóły), albo w stronę abstrakcyjnego symbolizmu. (W górę zamieci — określenie symboliczne, bardzo ogólnikowe i zaciemniające cel drogi wlokących pień ludzi). Między powtarzającymi się zdaniami refrenu umieściła Kamieńska właściwą „treść" utworu. Oto np. synteza poetycka obrazu bombardowań: „Ludzie spojrzeli w górę, runęli do bram, zatrzepotawszy rękami, padali na wznak. Nim oprzytomnieli — trawa rosła". Autorka tak buduje zdanie, że czytelnik tylko z formalistycznie lub naturalistycznie traktowanych zbliżeń odczytać może z trudnością humanistyczny sens. (Np. „padali na wznak" — formalizm polega tu na wybraniu z obrazu śmierci szczegółu zupełnie dowolnego, w tym wypadku najbardziej kinetycznego, ale zgoła nie ważnego).

Dlatego też humanitaryzm, którym w toku wierszy legitymuje się autorka, jest humanitaryzmem bardzo mieszczańskim, który wskutek tego, że poszukał dla siebie wyrazu w formalistycznej poetyce, staje się jakby nieważny, drugoplanowy, bo na plan pierwszy wysuwa się formalnie traktowana zasada kompozycji — troska o cyzelację obrazu.

Droga zbioru jest jednak drogą naprzód, drogą wydobywania się z więzów formalizmu, drogą dążenia do poezji realistycznej. Humanitaryzm dalszych wierszy np. „Nalotu nocnego", „Do młodego partyzanta" jest już bardziej jednoznaczny, bo wydobywa się częściowo z tamtej poetyki. Kryterium doboru obrazów jest bardziej humanistyczne, mówi nam więcej o ludziach działających w utworach i — konsekwentnie — wiersze od razu wyzbywają się niezrozumiałości i dawnych form rebusowych. Bo też niezrozumiałość „awangardowej" metafory polega na obrazowym przedstawieniu jakiejś trzecio- czy czwartorzędnej cechy danego fragmentu rzeczywistości, cechy, co dalej, wybranej niehumanistycznie, t. zn. albo powierzchownej, formalnej, albo bardzo oderwanej i wyspekulowanej.

Kamieńska wyraźnie dąży do formy prostej. Przemiany społeczne, w których uczestniczy, stawiają poetce przede wszystkim nowe zagadnienia, nowe tematy, które w samym pomyśle twórczym, nie wnikając na razie w poetyckie rozwiązanie są wielkim postępem w stosunku do takiej np. „Obsesji" lub „Chrzcin". Nową tematykę wyznacza bezpośrednie doświadczenie społeczne, przezwyciężające stopniowo oderwane spekulacje. Tu znów najcięższą do przezwyciężenia jest skłonność poetki do zajmowania pozycji „obserwatora", pewien opór przed bezpośrednim przyjęciem odpowiedzialności moralnej za obserwowane przemiany. Opór ten przejawia się różnie. Bardzo częstym sposobem tłumaczenia się jest kierowanie osi wiersza na ślady i pozostałości zniszczeń wojennych, spotykane nie tylko u Kamieńskiej. W uproszczonym skrócie oś tego rodzaju utworów wyglądałaby tak: trudno być optymistą, komuś, kto ciągle widzi zburzone miasta, źle zarabiających robotników i chore dzieci. Poetyckie rozwiązanie tak postawionego problemu znów doskonale korzystać może z poetyki „awangardy" dostrzegającej przede wszystkim zewnętrzną stronę tematu. W utworach „Po wojnie", „Godzina pokoju", „Droga przez Biskupie", „Krzywda", „Inspekcja w domu dziecka", stosuje poetka taką zewnętrznonaturalistyczną motywację nurtu głównego: pesymizmu.

Z drugiej jednak strony, w utworach innych, które wolne są od pesymizmu, autorka, problematyzując obserwację, uparcie nie chce wyjść poza postawę nie zaangażowanego obserwatora. Zacytujemy początek „Garncarza": „Pod niebem garncarz wywyższony bosą stopą kręci koło. Niżej zaś — stoją garnki, garnuszki i miski. Jedne chropawe, inne już lśniące od polewy jak ziemia po deszczu. Raduje się jego serce trudzące się bezinteresownie". Praca garncarza sproblematyzowana jest zatem tak: garnki robisz dla ludzi, piękne garnki dla siebie. Za tamte wynagrodzą cię pieniędzmi, za te wynagrodzisz się radością tworzenia. Oczywiście tego rodzaju motywacja jest całkowicie fałszywa. Zauważmy w tym fragmencie formalistyczne skupienia metafor. Przestają one być obrazowymi przedstawieniami myśli. Stają się łamigłówkami, służącymi do zatarcia fałszywej motywacji. („Za garnek zapłacą, nie za formę").

Chciałbym jeszcze bliżej zająć się wierszem „W ogrodzie", stosunkowo najbardziej zaangażowanym i jednoznacznym utworem w zbiorze. Problem szczęścia zapewnionego przez pracę postawiony jest w zasadzie słusznie. Niezrozumiałe jest natomiast dlaczego Kamieńska, idąc śladem Rousseau, szuka konfliktu między prostą pracą fizyczną a kulturą. Przedstawienie tego rodzaju konfliktu musi znów posiłkować się chwytami nierealistycznymi, jak nierealistyczny jest sam konflikt. Autorka kieruje zagadnienie na tory psychologii, na tory inteligenckiej niewiary w sens przemian dziejowych:

„miałam chwilę zwątpienia: po cóż
się od zapachu ziemi — odłączać".

Dla wyrażenia takiego problemu musi się używać słów dziwacznych („odłączać od zapachu ziemi") bo nazwanie go wprost t. zn. uznanie, że kultura stoi w sprzeczności z pracą, od razu okazuje jego niesłuszność. Kamieńska kończy utwór akcentem optymistycznym, stwierdzając, że jednak w przyszłości „kultura rozumna oprze się własnym zwątpieniom". Znów metafora, zamiast ułatwiać precyzję wyrażenia, służy do jego zatarcia. Całość brzmiałaby tak: poetka stwarza nierealny konflikt i łatwo uśmierza go odrzuceniem antytezy jako nieprawdziwej. Teraz druga sprawa: czy może istnieć człowiek niewierzący w kulturę, względnie mający tylko chwilę zwątpienia w nią? Oczywiście może i w tym sensie wiersz ten, świadectwo wahań ideologicznych mieszczańskiego inteligenta oparty jest na prawdzie.

Jeśli wspomniałem o stosunkowo dalej posuniętej jednoznaczności utworu to chodziło mi o trafne oddanie radości niesionej przez pracę i o konsekwencji ideologicznej jej psychicznego działania. Niestety jednak w tym miejscu poetka obrazowanie zamienia w tok logicznej argumentacji, jak gdyby przekonuje sama siebie, a tym samym ogranicza sferę artystyczną, ściśle poetycką działania utworu.

Sugerowałbym pracę nad tokiem obrazowania. Jest to część warsztatu poetyckiego najtrudniejsza do opanowania i najszybciej zdradzająca jego ideologiczno - artystyczne niedostatki. Z jednej strony autorka powinna unikać antyrealistycznej, wymyślnej metafory „awangardowej", z drugiej strony nie wpadać jednak w abstrakcyjne rezonerstwo. Pamiętając, że poezja jest sferą artystycznego wyrażania ideologii, dążyć musi do nazywania rzeczy wprost, a przy konieczności wyboru cech przy ich określaniu, do wybierania cech podstawowych, określających ich dialektykę. Niezrozumiałość zniknie wtedy sama przez się. Oznaki przezwyciężania przez autorkę formalistycznej poetyki są wyraźne.

Włodzimierz Maciąg.

*) Anna Kamieńska „Wychowanie", „Książka i Wiedza", Warszawa 1949.

**) Termin roboczy, określający rzeczywistość, w której ludzie bezpośrednio działają.

NUTY

Altberg E.
WYBÓR ŁATWYCH UTWORÓW KLASYCZNYCH
wydanie 2
(dla początkujących pianistów)
str. 38 zł 7,20

Romaszkowa Z.
ETIUDY FORTEPIANOWE
najcenniejszych autorów
(zbiór etiud dla szkoły średniej)
Zeszyt III
str. 62 zł 13,50

Romaszkowa Z.
ETIUDY FORTEPIANOWE
najcenniejszych autorów
(etiudy oktawowe)
Zeszyt IV
str. 60 zł 13,50

Bach J. S.
ARIA Z SUITY D-dur, SICILIANA Z II SONATY FLETOWEJ
(na skrzypce lub wiolonczelę i fortepian)
str. 11 zł 3

Gradstein A.
PIEŚŃ POKOJU
(pieśń masowa)
str. 4 zł 1,80

Kolasiński J.
DUMKI CHEŁMSKIE
(na chór mieszany i alt solo z towarzyszeniem wielkiej kapeli ludowej)
str. 27 zł 8,40
głos chórowy do nabycia osobno
zł 0,90

Gluck Chr. V.
MELODIA
z opery Orfeusz
(na skrzypce i fortepian)
str. 5 zł 2,70

CUI C.
KAWATYNA
(na skrzypce lub wiolonczelę i fortepian)
str. 12 zł 4,20

„CZYTELNIK"

PISARZE RADZIECCY O ZAGADNIENIACH LITERATURY*)

Każda dyskusja o literaturze, a więc i ostatnia o technologii rzemiosła pisarza, wywołała żywy oddźwięk wśród czytelników. Do redakcji „Litieraturnoj Gaziety" napływają listy od robotników, studentów, nauczycieli i inżynierów. Redakcja zazwycza, po zamknięciu dyskusji drukuje przegląd listów i wypowiedzi czytelników. Między innymi czytelnik D. Żurbiński z Mołdawskiej SRR pisze: „Zagadnienia technologii pracy pisarza— są zagadnieniami życiowymi, interesującymi nie tylko pisarzy, lecz również i nas, czytelników. Nie jest dla nas obojętne, czy w powieści znajdziemy dużą ilość postaci czy małą, czy bohaterowie jej będą „bez skazy" czy też będą posiadali cechy ujemne".

Większość czytelników nie zgadza się z Wierą Panową, że w powieści powinna występować duża ilość bohaterów. Zdaniem wypowiadających się, którzy podają jako przykłady „Opowieść o prawdziwym człowieku" B Polewoja oraz „Jak hartowała się stal" Ostrowskiego, potrzebny jest jeden bohater i to właśnie bohater „bez skazy" (określenie Wiery Panowej). Twierdzenie to wszyscy czytelnicy motywują mniej więcej jednakowo. Przytaczam jedną z najbardziej typowych wypowiedzi na ten temat: „Nasz radziecki człowiek chce mieć bohatera-ulubieńca, chce go naśladować, stawać się do niego podobnym, uczyć się u niego. Potrzeba nam bohatera literackiego obdarzonego odwagą, męstwem, stanowczością, rozumem. Potrzebny nam bohater wykształcony, mądry i prosty... Potrzebny nam bohater epoki komunizmu— żołnierz i budowniczy, wielki patriota". Jednocześnie z wypowiedzi widać, że czytelnicy zgadzają się z tym, że pisarz powinien pokazać również i takie postaci, które nie całkiem jeszcze wyzbyły się przeżytków przeszłości.

W komentarzu do cytowanych listów redakcja stwierdza, że niektóre wypowiedzi — jej zdaniem — są zbyt kategoryczne i nawołuje do kontynuowania poważnej i potrzebnej dyskusji.

W Nr 87 „Litieraturnoj Gaziety", znajdujemy dalszą wypowiedź pisarza — a mianowicie Wiery Kietlinskiej. Autorka porusza przede wszystkim zagadnienie powieści wieloplanowej.

„W literaturze naszej daje się dostrzec coraz wyraźniejsze dążenie do stworzenia powieści wieloplanowej z dużą ilością postaci, które w zestawieniu z głównym bohaterem stanowią twórczy zespół ludzi radzieckich. Jest to zjawisko nowatorskie, — stwierdza Kietlinska dodając: — można przewidzieć, że z każdym rokiem naszego postępu w kierunku komunizmu będzie coraz więcej takich powieści, gdyż coraz bardziej interesująca będzie twórcza praca, a co za tym idzie, coraz głębszy będzie związek jednostki z zespołem.

W dalszym ciągu Wiera Kietlinska powołuje się na przykłady z klasyków literatury, twierdząc, że gdyby Tołstoj w „Annie Kareninie" nie wyszedł poza ramy Anna—Wroński—Karenin, nie mielibyśmy prawdopodobnie arcydzieła. Najgłębsze i najbardziej wartościowe utwory klasyków literatury przekraczały w swej idei ramki osobistego losu bohaterów, dając obraz życia społeczeństwa, wiążąc ten los z wpływami otoczenia.

Wiera Kietlinska uważa, że tym bardziej we współczesnej literaturze, gdzie związek jednostki ze społeczeństwem jest o wiele silniejszy, obowiązuje szerokie tło społeczne, by w pełni oddać radzieckiego człowieka.

Następnie autorka wymienia jako wyjątki potwierdzające regułę powieści „Opowieść o prawdziwym człowieku" i „Jak hartowała się stal" podawane w listach za przykład dobrych utworów z jednym bohaterem. Zdaniem autorki, książki te dlatego tak dobrze oddają moralne cechy człowieka radzieckiego, że bohaterowie ich są przedstawieni w absolutnie wyjątkowych warunkach, możliwych, lecz nie typowych.

W dalszym ciągu artykułu, Wiera Kietlinska pisze: „Często słyszy się uwagi, że wielu pisarzy opiera tematykę swoich utworów na jednym i tym samym materiale życiowym, co może rzekomo doprowadzić do jednostajności, do powtórzeń. Mnie się zdaje — ciągnie Kietlinska — że powtórzenia i jednostajność mogą powstać jedynie wtedy, kiedy pisarz rzemieślniczo opracowuje gotowy schemat według standartowych „przepisów".

Wówczas, zdaniem Kietlinskiej powstają jednostajne postacie sekretarzy komitetów partyjnych, dyrektorów, itp. Wówczas również i konflikty, łączące postacie stają się sztuczne i powierzchowne.

Wiera Kietlinska tak samo jak i Wiera Panowa wyraźnie wypowiada się przeciwko utartym ostatnio określeniom „tematów": przemysłowy, kołchozowy itd. Jako przykład podaje powieść Ażajewa „Daleko od Moskwy", której — jej zdaniem — nie można zaklasyfikować do powieści o tematyce „przemysłowej", gdyż Ażajew nie ograniczył się do pokazania jedynie toku prac, lecz przede wszystkim potrafił pokazać na tym tle radzieckiego człowieka, co zdaniem Kietlinskiej jest największym plusem tej powieści.

Jako przeciwstawienie powieści Ażajewa Kietlinska podaje powieść Szebunina „Stachanowcy", w której autor, jak gdyby w obawie, by nie oderwać się od zakreślonego sobie tematu „przemysłowego" na pierwszy plan wysuwa opisy procesów technicznych, co w konsekwencji pociągnęło za sobą szarość i brak rysów indywidualnych u bohaterów.

„Współczesna powieść o naszej rzeczywistości w rezultacie zawsze jest opowieścią o formowaniu się nowego człowieka, człowieka epoki przejściowej do komunizmu. Naturalnie, że stosunek do pracy — określa człowieka, ale przecież praca nie istnieje w oderwaniu od poglądów i psychologii człowieka! Zmiana stosunku do pracy zmieniła również i samego człowieka — zjawił się pociąg do twórczości, do poznania nowego, powstały nowe poszukiwania i wymagania w wyborze przyjaciół, w miłości, w życiu codziennym. Człowiek posiadający komunistyczny stosunek do pracy poszukuje w swym otoczeniu ludzi, którzy byliby zdolni do podzielenia jego zainteresowań i dążeń, którzy by mogli iść razem z nim przez twórcze życie. W ten sposób powstają nowe związki i konflikty. Między tymi jak gdyby „osobistymi" związkami i konfliktami a twórczą pracą człowieka istnieje nie tylko bezpośredni związek, lecz również i obustronny wpływ: osobiste przeżycia odbijają się na pracy i społecznej aktywności człowieka, pomagają lub przeszkadzają, tworzą komplikację, lub naodwrót zwiększają wewnętrzną energię i wolę „zwycięstwa".

W dalszym ciągu rozważań, na temat powieści wieloplanowej, Wiera Kietlinska porównuje pisarza piszącego taką powieść z organizatorem cudzego i skomplikowanego gospodarstwa.

„W jego ręku jest wiele nici, rozwijających się równolegle, splatających się i rozchodzących Gdy zapomni i opuści którąkolwiek nić — cała kompozycja zostaje podważona". „Wieloplanową powieść — dodaje — można porównać z symfonią, istnieje w niej również wiele głosów złączonych wspólną ideą prowadzącą. Zresztą i w życiu nie ma zjawiska, które byłoby oderwane od innych..."

Następnie autorka artykułu dłużej zatrzymuje się nad sprawą materiału, oraz tak zwanej „fantazji pisarza". Między innymi, pisze na ten temat co następuje: „Często u nas się mówi, że pisarz nie powinien nic wymyślać, gdyż nasze życie jest bogatsze od każdej fantazji. Moim zdaniem, jest to duży błąd. Bez fantazji nie ma twórczości. Pisarz uogólnia swe obserwacje z życia i przetwarza je w obrazy przy pomocy twórczej wyobraźni. Przodująca literatura, która aktywnie wstępuje w życie społeczeństwa, nie byłaby przodującą, gdyby nie odtwarzała życia w jego rozwoju i perspektywach, gdyby nie zaglądała w komunistyczne jutro. Wielka historyczna prawda wówczas istnieje w powieści, kiedy pisarz znajduje, typizuje i jak gdyby „przyśpiesza" nowe zjawiska, które dopiero powstają, a są jeszcze mało widoczne i nie dla wszystkich dostrzegalne. Uogólnienie i typizacja wymagają swobodnej fantazji, bogactwa wyobraźni, lecz naturalnie nie takiej, która wywodzi się z pustki, jest „wysysana z palca", lecz takiej, która opiera się na swobodnym i głębokim badaniu życia i jego procesów."

Wiera Kietlinska uważa, że naprawdę dobra powieść może powstać jedynie wówczas, gdy pisarz świetnie zna materiał i swobodnie się w nim czuje. „Pisarz, dobrze znający współczesne życie — pisze — bierze dziesięć życiowych konfliktów i na ich podstawie wymyśla jedenasty, który pozwala na najbardziej wyraźną charakterystykę bohaterów i tematu.

Pisarz nie kopiuje życia, lecz również bierze udział w jego tworzeniu. Jeśli pisarz nie może oderwać się od materiału i zaczyna „odpisywać" z życia, zazwyczaj powstaje nie wielka prawda życiowa, lecz malutka, codzienna „prawdeczka". Wszystko w niej jest jak gdyby ciepłe, zwykłe i kusząco znane, lecz w takiej przyziemnej prawdzie w końcu czytelnik wyczuje wielką nieprawdę, gdyż jego jutrzejszy dzień, jest odcięty od dzisiejszego, a prawda jest — w wiecznym rozwoju, we wzroście nowego, w zwycięstwie tego wszystkiego, co idzie naprzód I tej wielkiej, historycznej prawdy nie da się oddać bez szerokich i śmiałych uogólnień, bez odkrycia jeszcze nie panujących, ale już dojrzewających zjawisk."

Anna Lau-Gniadowska

*) Patrz „Nowa Kultura" Nr 31 i 32.

Czasopisma Radzieckie

Zaprenumerować można na rok 1951 u każdego przewodniczącego zakładowego Koła TPP-R lub bezpośrednio w Rozdzielniach PPK „Ruch".

Ponadto wpłaty na prenumeratę przyjmują wszystkie Urzędy i Agencje Pocztowe w kraju, Kluby Międzynarodowej Prasy i Książki i księgarnie „Domu Książki".

PIW

WILLI BREDEL
OJCOWIE
Tom I trylogii: Krewni i znajomi.
str. 447 zł 14,40

FERREIRA DE CASTRO
EMIGRANCI
str. 295 zł 11,40

JULIUSZ HAY
WIARA, NADZIEJA I MIŁOŚĆ
str. 139 zł 4,50

VLADIMIR POZNER
OSTRZE WŁÓCZNI
str. 313 zł 10,50

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

PIW

JAN DRDA
MILCZĄCA BARYKADA
wyd. drugie
str. 145 zł 5,40

STEFAN HEYM
INWAZJA
2 tomy. Wyd. drugie.
str. 368 i 467 zł 21,00

JEAN LAFFITTE
MILCZĄCE MASZTY
wyd. drugie
str. 165 zł 7,50

JAN PETERSEN
NIEZNANI PRZYJACIELE
str. 174 zł 6,00

PAŃSTWOWY INSTYTUT WYDAWNICZY

URSZULA POMORSKA

WYSTAWA „MŁODZIEŻ WALCZY O POKÓJ" W MUZEUM NARODOWYM

ROK 1949/50 był okresem przełomowym dla naszego szkolnictwa artystycznego. W latach poprzednich uderzała wyraźna sprzeczność między współczesną rzeczywistością naszego państwa ludowego a formalistycznymi tendencjami w szkolnictwie plastycznym. Zarówno studiująca młodzież, jak i postępowy odłam profesorów walczył z tymi tendencjami, jednakże ustrój naszych wyższych uczelni artystycznych, jak i postawa niektórych pedagogów, decydujących wówczas o kierunku nauczania, utrudniały przeprowadzenie nawet powolnych, ewolucyjnych zmian. Prawicowo-nacjonalistyczne odchylenie w naszym życiu politycznym stanowiło zaplecze dla najbardziej bezideowych kierunków idealistycznej estetyki.

Na retrospektywnej wystawie wyższych szkół artystycznych w Poznaniu, która odbyła się w ubiegłym roku, zaznaczyło się wyraźnie wszechwładne panowanie koloryzmu, proces przerostu tzw. „sztuki czystej", brak realnych związków plastyki z przemysłem i budownictwem. Dowodem z jednej strony słusznych tendencji ideowych, z drugiej zaś bezradności artystycznej młodzieży były w tej sytuacji prace podjęte samodzielnie przez krakowską grupę samokształceniową ówczesnego ZAMP-u. Zdobyte w uczelniach środki artystyczne okazały się całkowicie nieporadne w obliczu humanistycznych treści, które zgodnie ze swą postawą ideową młodzież ta pragnęła wyrazić. Szkolnictwo nasze stało się najzupełniej niezdolne do wychowywania plastyków, którzy w przyszłości mogliby kształtować, rozwijać i doprowadzić do rozkwitu sztukę realizmu socjalistycznego. Samokształcenie młodzieży w wąskich grupach zespołowych nie mogło rozwiązać sprawy generalnie. Wynika potrzeba reformy ustroju szkolnictwa oraz metod nauczania. Obiektywne warunki przestawienia szkolnictwa artystycznego na właściwe tory nauczania artystycznego dojrzały najzupełniej.

✻

Ogólnopolska wystawa pt. „Młodzież walczy o pokój" — której otwarcie nastąpiło 30 października br. w Muzeum Narodowym w Warszawie pokazuje dorobek najlepszych prac słuchaczy wyższych uczelni artystycznych z terenu całej Polski.

Wystawa jest dowodem wysoce ideowego stosunku młodzieży do spraw naszego życia państwowego, spontaniczną manifestacją polityczną młodzieży w obronie światowego pokoju, dowodem jej wrażliwości i żywego reagowania na aktualne zagadnienia.

Oceniając wystawę należy pamiętać, że mamy przed sobą prace studentów, kształcących się w rzemiośle malarskim a nie dzieła dojrzałych twórców. Fakt ten zobowiązuje nas do oceny wystawy z punktu widzenia rezultatów dotychczasowych metod i systemu nauczania w szkolnictwie artystycznym, a nie indywidualnych osiągnięć, których ocena może służyć jedynie do zobrazowania zjawisk powszechnych i typowych.

Malarstwo wysuwa się bezsprzecznie na czoło spośród reszty dyscyplin plastycznych: rzeźby, grafiki, tkactwa, ceramiki, architektury i filmu. Młodzi malarze najżywiej i najszczerzej reagują na rzeczywistość dnia dzisiejszego.

Tematami ich prac są epizody z walk rewolucyjnych, portrety polskich i radzieckich przywódców ruchu robotniczego, sceny obrazujące pracę w dziedzinie budownictwa, produkcji przemysłowej, propagujące przodownictwo pracy, racjonalizatorstwo, obrazujące życie współczesne wsi, życie młodzieży. Swój wyraz artystyczny znajdują również tematy z okresu walki z faszyzmem, ukazujące braterstwo broni żołnierzy radzieckich i polskich, dalej polski pejzaż rodzajowy. Spotykamy się nawet z cenną w swych zamierzeniach tematycznych próbą stworzenia obrazu historycznego.

Trudno oczywiście mówić o jakimś wyrównanym poziomie wystawy. Pracom dojrzałym towarzyszą naiwne próby sformułowań artystycznych ponieważ wystawa obejmuje prace studentów z różnych lat studiów i stykamy się na niej z dość zróżnicowaną skalą zarówno w umiejętnościach technicznych, jak i wyrobienia ideowego.

Przygotowanie warsztatowe studentów do podjęcia zadań, jakie stoją obecnie przed plastykiem-twórcą jest tak różne, jak różna była dotychczas atmosfera naszych środowisk uczelnianych, w których się wychowywali.

Wprawdzie rok 1949/50 był okresem przeprowadzania częściowych reform w metodach pracy pedagogicznej: w kierunku realistycznego studium rysunkowego z natury, w kierunku przygotowania studentów do opracowywania kompozycji figuralnych oraz zlikwidowania przerostów panujących w niektórych formalistycznie rozbudowanych przedmiotach (np. projektowania brył i płaszczyzn), lecz metody stosowane w ciągu czterech poprzednich lat nauczania nie zostały wyrugowane od razu, w ciągu kilku zaledwie miesięcy. Chociaż stępione przez ostatni okres, ujawniają się jeszcze na wystawie skutki przekazywanych uczniom idealistycznych poglądów estetycznych poszczególnych pedagogów.

Z drugiej strony, w dziale malarstwa, widać już wyraźnie pozytywny zwrot ku naszej bogatej tradycji narodowej, na której najlepszych wzorach chcemy wychować nowe kadry młodzieży artystycznej. Zwrot ten ujawnia się bardziej w świadomej intencji ukazania istotnych treści naszego życia, niż w osiągnięciu realistycznych form wyrazu dla tych treści.

To niewystarczające przygotowanie techniczne powoduje, iż kompozycje figuralne pokazane na wystawie są traktowane zbyt szkicowo, że powierzchowny efekt plamy malarskiej zastępuje w większości wypadków wypracowanie malarskiego szczegółu, że tyle jeszcze schematyzmu w obrazie ukazanej przez malarzy rzeczywistości.

Niekiedy stykamy się ze zjawiskiem chwytania jak gdyby zewnętrznego kształtu rzeczywistości przy braku zrozumienia jej wewnętrznej treści. Prawda opisowa nie jest w tym wypadku podbudowana ideologicznie słuszną postawą twórcy. Ten drugi objaw wyraźnie przeważa w dziale rzeźby.

Wróćmy jednak do malarstwa. Obraz Jerzego Potrzebowskiego, studenta V roku krakowskiej ASP, zatytułowany „Wojska radzieckie na kwaterze w 1946 r.", jest śmiałą próbą stworzenia dużej kompozycji figuralnej. Młody artysta pokazuje na tle wiejskiej chaty wieloosobową grupę żołnierzy radzieckich i polskich chłopów. Trafna charakterystyka psychologiczna postaci, sharmonizowanie postawy ideowej z kompozycją artystyczną, umiejętne ustawienie planów, to bezwzględne zalety tego ambitnego obrazu. Wartość pracy osłabiają błędy rysunkowe; deformacja centralnej postaci tańczącego żołnierza, wynika z mało jeszcze swobodnego operowania ołówkiem, z nieopanowania techniki realistycznego rysunku. Uderzają pewne braki w kolorystycznym wyważeniu planów np. wyskakują z całości pierwszoplanowe postaci chłopów i ostatnio planowa ściana chaty. W sumie jednak należy uznać tę pracę za jedną z najlepszych.

Franciszek Barącz (Kraków ASP — V rok studiów) namalował również dużą kompozycję figuralną pt. „Młodzi dyskutują". Dyskusja rozgrywa się w pracowni uczelnianej, na stalugach stoi szkic obrazu, na temat którego rozprawia żywo siedmioosobowa grupa studentów. Autorowi obrazu udało się trafnie podpatrzeć i scharakteryzować atmosferę studenckich dyskusji. Jednakże ideowy sens kompozycji osłabiony jest rozbiciem dyskutujących na trzy samodzielne, niezwiązane grupy, brakiem zaakcentowania grupy centralnej. Wadą obrazu jest także niejednolite potraktowanie wszystkich elementów płótna — pewne szczegóły są wykończone i określone rysunkowo kolorem, całość jednak potraktowana nazbyt szkicowo. Wynika to znowu z braku umiejętności technicznych, pozwalających artyście na dopowiedzenie do końca formy określającej przedmiotowość widzianej rzeczywistości. Nie przekreśla to wartości tej pracy, tylko wskazuje wyraźnie przed jakimi trudnościami warsztatowymi staje w tej chwili młody twórca walczący o formę realistyczną przy braku dostatecznych kwalifikacji rysunkowych, których nie wyniósł z uczelni.

Bronisław Koniuszy
Kobieta z dzbanem

Obraz Józefa Kapińskiego (PWSSP Sopot — III rok studiów) „Strajk dokerów we Francji" trafnie i żywo ujęty, dobrze skomponowany i nawet stosunkowo poprawny w rysunku jest nieco konwencjonalny kolorystycznie. Brak także zróżnicowania psychologicznego typów robotników, co stwarza sztuczny schemat postaci, odbierając im cechy żywych ludzi i osłabiając działanie emocjonalne obrazu

Pierwszy Maj 1939 r. *Marian Kruczek*

Należy również zwrócić uwagę na interesujące płótno Ludwika Maciąga (Warszawa ASP — IV rok studiów) pt. „Czołówka weterynaryjna". Studenci weterynarii udzielają porad w gospodarstwie wiejskim. Na tle zabudowań gospodarskich widać ruch i pracę, wzajemną pomoc chłopów i studentów. Pejzaż tonie w promieniach słońca. Całość pogodnej kompozycji podkreśla jasna, nasłoneczniona gama kolorystyczna. Jednakże małe zróżnicowanie materialności przedmiotów doprowadza artystę do ornamentacyjnej dekoracyjności i powoduje pewne zubożenie artystyczne płótna. Ludzie scharakteryzowani są trafnie, lecz i tu znowu natrafiamy na zasadnicze błędy rysunkowe (proporcje pierwszoplanowych postaci ludzi i konia).

Czołówka weterynaryjna *Ludwik Maciąg*

Należy także zatrzymać się przed obrazem Józefa Młynarskiego (Kraków ASP — V rok studiów) pt. „Majakowski recytuje". Ta duża kompozycja figuralna o silnym ładunku uczuciowym działa swoją zwartością treściową, trafną charakterystyką robotników zasłuchanych w słowa poety (wizerunek jego niepodobny), stojącego na mównicy okrytej czerwoną draperią. Znowu jednak duża szkicowość w traktowaniu tematu oraz jaskrawe błędy rysunku każą zastanawiać się nad niedostatecznością zasobu wiedzy malarskiej, w jaką wyposażyła artystę uczelnia. Niebezpiecznym objawem u młodego autora pracy jest przy tym pokrywanie nieporadności warsztatowych powierzchowną sprawnością techniczną. Sprawia ona iż obraz zrazu przyciągający widza, nie wytrzymuje dłuższej obserwacji.

Zaskakującym zjawiskiem wystawy jest olbrzymie płótno studenta I roku krakowskiej ASP, Mariana Kruczka, zatytułowane „Pierwszy Maj 1939 r.". Początkujący artysta pokazał obraz, którego się nie zapomina. Jego sugestywna treść stanowi głośne oskarżenie rzeczywistości epoki faszyzmu. Pochód więźniów Berezy, pionierów rewolucji, pędzonych jak bydło na stracenie przez zwyrodniałe typy sanacyjnych policjantów zaskakuje siłą autentycznej prawdy. Wszystkie elementy pejzażu (odarta z gałęzi i konarów, kaleka wierzba przydrożna, ciężar koloru ciemnego, kłębiącego się chmurami nieba, „nagie" pola) podporządkowane są naczelnej idei ukazania okrutnej, nieludzkiej wizji przeszłości. Ogromny ładunek emocjonalny bijący z płótna pozwala, w pierwszej chwili nie zauważać braku dostatecznych umiejętności rysowania i malowania. Możemy tu stwierdzić dojrzałą wręcz zdolność realistycznego budowania płótna, świadomego wyselekcjonowania elementów zbędnych na korzyść najtypowszych i najistotniejszych. Autor obrazu budzi duże nadzieje na przyszłość, zapowiadając się jako poważny talent malarski.

Na koniec słów kilka należy się ambitnej pracy zespołowej Danuty Miller i Andrzeja Strumiłły (Kraków ASP — V rok studiów) pt. „Pokój! pokój! pokój!". Przy dużym uogólnianiu formy, wynikającym z pewnej nieporadności rysunkowej stykamy się tu z poważnym zamierzeniem ideologicznym. Młodzi ZMP-owcy ramię w ramię ze starszym pokoleniem walczą o utrzymanie pokoju światowego. Obraz przedstawia moment przemówienia młodego aktywisty ZMP-owego na manifestacji pokojowej. Oddziaływanie treści obrazu osłabia jednakże duża ogólnikowość formy malarskiej.

Trudno w ramach jednego artykułu, omówić wszystkie ciekawsze pozycje wystawy. Trzeba z konieczności ograniczyć się do wymienienia tylko kilku jeszcze nazwisk, jak Heleny Kwiatkowskiej (Warszawa ASP — IV rok studiów), której „Praca przy stawianiu kolumny Zygmunta" jest najdojrzalszym studium spośród poruszających temat budownictwa, dalej prac: Rybiańskiej - Michałek (Toruń UMK — II rok studiów) pt. „Stary i nowy świat dyskutuje", Krzysztofa Antonowicza, Jana Kostkowskiego, Leszka Wajdy.

Młodzi rzeźbiarze w większości wypadków nie potrafią wyjść poza konwencjonalne szablony realizacji plastycznych, przy równoczesnym zawężeniu tematyki. Warsztat ich artystycznych środków jednakże jest mniej skażony formalizmem od malarskiego, co wynika z sytuacji, w jakiej znajdowała się rzeźba w naszej przeszłości artystycznej — zawsze dalsza od formalizmu, a bliższa komunikatywnym sposobom przedstawiania rzeczywistości, zawsze bardziej związana z określaniem konkretnego kształtu ludzkiego niż malarstwo

Trzeba przyznać rzeźbiarzom sumienność i solidność w studiowaniu natury. Należałoby tylko tchnąć w nich ducha odwagi twórczej, rozbudzić i ożywić ich świadomość, by poszerzyli swoje spojrzenie na świat i ludzi, by prawda życiowa ich realizacji artystycznych wzbogaciła się o odkrycie tego co powszechne i typowe, by zdolni byli wyjść poza umowne schematy, wywołujące siłą rzeczy konwencjonalną poprawność formy.

Z eksponatów w dziale rzeźby wymienić należałoby prace: Jerzego Jarnuszkiewicza (Warszawa ASP — IV rok studiów) „Racjonalizatorzy", Więckówny (Warszawa ASP — IV rok) „Gorki", Leszka Worocsy'ego (Sopot PWSSP — IV rok) „Apel pokoju", Witolda Marciniaka (Toruń UMK — III rok) „Junak SP", Bronisława Koniuszego (Warszawa ASP— IV rok) „Kobieta z dzbanem".

Trudne zadanie postawił sobie Stanisław Lisowski (Warszawa ASP — IV rok) ukazując w płaskorzeźbie temat walki klas na wsi. Ta zarzucona ostatnio technika rzeźbiarska wymaga bliższego zainteresowania się nią w chwili wypracowywania monumentalnego stylu sztuki jako wyrazu wielkości naszej epoki.

Udział grafiki w wystawie wypadł nadspodziewanie słabo. Ciągle jeszcze formalistyczne, fakturowe, estetyzacyjne poszukiwania ograniczają techniki graficzne do oderwanych od życia wprawek w zakresie różnych sposobów technicznych.

Brak tu zasadniczej ilustracji książkowej, planszy popularnej, portretów, okładki itp., określających funkcje społeczne tego, tak potrzebnego użytkowo, gatunku plastycznego. Eklektyczny estetyzm doprowadził do tworzenia celowo nieokreślonej planszy graficznej, wyjałowionej z żywych treści wyobrażających.

Niedużo lepszą sytuację notujemy w odniesieniu do plakatów. Spośród wielu wystawionych plakatów znajdujemy zaledwie kilka, które operując realistycznymi elementami formy dają kompozycje jasne treściowo i czytelne artystycznie. Najdojrzalsze prace pochodzą z katowickiej PWSSP jak: „Socjalizacja wsi to pokój i dobrobyt" — Amelii Wieczorek, „Nie chcemy wojny" — Krystyny Rudziakówny, „Pracą utrwalimy pokój" — Mieczysława Maciuszkiewicza.

Z warszawskiej PWSSP wyróżnić należy, jako najbardziej zadawalający nasze wymagania w tym kierunku plakat fotomontażowy „Elektryfikacja wsi w planie 6-letnim".

Zjawiskiem odosobnionym, poważną niespodzianką dla widza są karykatury polityczne, jedynego na wystawie przedstawiciela tego gatunku graficznego, studenta IV roku warszawskiej ASP, R. Kibalenki, podpisującego się pseudonimem „Narcyz".

Pokazuje on cztery rysunkowe plansze ostro atakujące imperialistycznych podżegaczy wojennych i dolarowe kulisy ich dyplomacji. Zwartość, lapidarność i celność ideologiczna idzie tutaj w parze z jasnością formy plastycznej, dzięki czemu karykatury tego artysty mogą rywalizować z pracami dojrzałych przedstawicieli naszej karykatury politycznej.

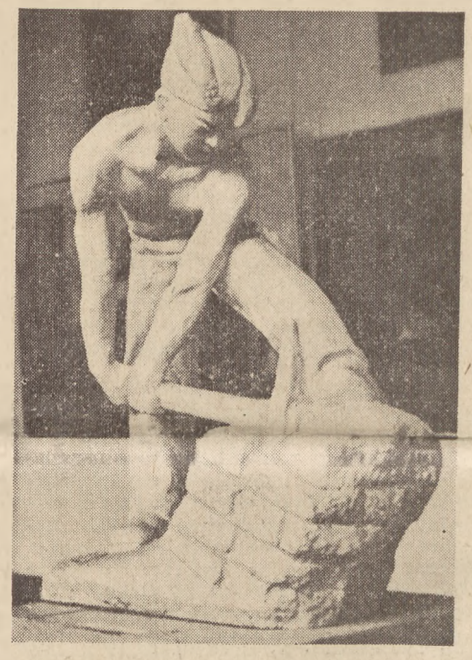
Nie można niestety pochwalić plansz fotograficznych, pokazanych przez uczniów Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi. Dali oni prace na ogół słabe treściowo i formalnie. Jest to jednak uczelnia młoda a zasób wiedzy technicznej do opanowania ma ogromny, czekamy więc w przyszłości na realizacje dojrzalsze.

Ceramika i tkactwo reprezentowane są na wystawie bardzo skąpo, a przecież w tym dziale mamy wspaniałe tradycje ludowe, do których można by nawiązać, wzbogacając je o elementy współczesnego i nowego. Są to dziedziny plastyki, które powinny właśnie na tej wystawie, znaleźć dużo szerszy i głębszy wyraz.

Podsumowując powyższe uwagi należy zatrzymać się na zagadnieniu efektywnych zdobyczy zespołowej pracy samokształceniowej studentów, z jakimi zetknęliśmy się na wystawie.

Młodzi aktywiści ZMP-owi uczelni krakowskiej i sopockiej, zgromadzili wokół siebie twórczy zespół kolegów. Razem przepracowywali teoretycznie i artystycznie, zaplanowane na wystawę prace. Wyniki tego systemu pracy powinny być dla nich największą nagrodą, gdyż właśnie te dwa ośrodki dały utwory najmocniejsze ideologicznie i najwartościowsze formalnie.

W zagadnieniu tym zawiera się bezpośrednia, poglądowa odpowiedź tym wszystkim, którzy mieli wątpliwości, albo wręcz potępiali tego rodzaju pracę społeczną, jako odciągającą rzekomo studentów od ich zasadniczych studiów zawodowych.



Witold Marciniak
Junak SP

Na podkreślenie zasługuje nowy system oceny prac wystawowych. Do jury dopuszczeni byli wszyscy chętni studenci, mieli oni możność wypowiadania się przy kwalifikacji prac. W dyskusji zabierali również głos ich autorzy. W sumie dało to nowy typ krytyki zespołowej, kształcący i tych, którym prace przyjęto i tych, którym je odrzucono.

O odrzuceniu pracy decydowały trzy czynniki: 1) całkowicie błędne ujęcie ideologiczne, 2) przerost elementów formalistycznych, 3) całkowita nieudolność artystyczna.

Młodzież okazała dużo zrozumienia dla pracy jury, z której ocenami się solidaryzuje. Wystawa, będąca wyrazem zwartego frontu ideologicznego młodzieży, każe przypuszczać, iż po zreformowaniu, a więc po naprostowaniu i usprawnieniu metod nauczania artystycznego oraz po przeprowadzeniu zasadniczej reformy ustroju szkolnictwa artystycznego, możemy liczyć na poważne zasilenie szeregów twórczych plastyków wartościowymi kadrami młodzieży.

Jeśli mowa o usprawnieniu i naprostowaniu metod nauczania mamy tu na myśli przede wszystkim konieczność położenia nacisku na rzetelny, realistyczny rysunek. Należy wykorzenić istniejące poglądy, co do istnienia jakiegoś rysunku „malarskiego", przeciwstawiając go akademickiemu studium opartemu na obserwacji natury.

Należy skończyć z zaniedbywanym, w przeszłości, opracowywaniem szczegółu, które kładziono na karb „syntezy" rysunkowej. Solidne studium winno zastąpić dotychczasową szkicowość wrażeniową.

W malarstwie student nauczyć się powinien celowego i świadomego kładzenia koloru w oparciu o sens przedstawianego przedmiotu, w oparciu o prawdę natury w miejsce dawnej umowności i oderwania zagadnień koloru od przedstawionej rzeczywistości.

Treściowy dobór zadań szkolnych związanych z realnym życiem naszego kraju, będzie należał do podstawowych metod nauczania.

Doniosłą rolę odgrywać tu będzie nawiązywanie do najlepszych wzorów naszej narodowej tradycji plastycznej.

Powyższe uwagi nie wyczerpują wszystkich zagadnień związanych z zadaniami szkolnictwa artystycznego na przyszłość. Możemy jednak oczekiwać, iż młodzież wychodząca z takiej szkoły będzie coraz lepiej przygotowana do tworzenia i rozwijania sztuki realizmu socjalistycznego.

Urszula Pomorska

PROBLEMY WSPÓŁCZESNEJ FRANCJI

Nakładem „Książki i Wiedzy" ukazał się ostatnio wybór artykułów Laurenta Casonovy*), znanego francuskiego działacza kulturalnego i publicysty oraz członka Komitetu Centralnego Komunistycznej Partii Francji. Na broszurę tę składa się osiem prac drukowanych w latach 1947—1948 w pismach: „O trwały pokój, o Demokrację Ludową", „Cahiers du communisme", „Europe" i „Action", oraz referat wygłoszony na XI-stym Kongresie KPF w Strassburgu w czerwcu 1947 r. Artykuły Casanovy, z których dwa znane już są czytelnikowi polskiemu (por. nr nr 22 i 44 „Odrodzenia" z roku 1948), mimo iż minął dłuższy okres czasu od chwili ogłoszenia ich we Francji — nie utraciły nic ze swej wagi i dlatego wydanie ich w oddzielnej broszurze należy uznać za celowe i pożyteczne.

Krąg zainteresowań autora ukazują nam już tytuły poszczególnych rozdziałów: Komunistyczna Partia Francji a intelektualiści; Sztuka, literatura i polityka; Komunizm, intelektualiści, artyści; Intelektualista nowego typu; Klasa robotnicza a intelektualiści; Żdanow a międzynarodowy ruch robotniczy. Węzłowe problemy nurtujące intelektualistów francuskich, ich stosunek do Partii, a Partii do nich — oto główny temat rozważań Casanovy. W roku 1945 Roger Garaudy w broszurze „Komunizm i odrodzenie kultury francuskiej" pisał: „Nasza Partia zrozumiała głęboko znaczenie przebytych prób historycznych. Dlatego też jest otwarta dla wszystkich, którzy kochają przyszłość. Jest ona partią inteligencji francuskiej".

Casanova podejmuje niełatwe zadanie uzgodnienia linii Partii ze specyfiką psychiki intelektualistów, chce pokazać im jaką drogę muszą przebyć, by zdobyć zaufanie mas ludowych, by sztuka ich stała się sztuką narodową i partyjną zarazem. Punktem wyjścia i wytyczną w rozważaniach są dlań słowa Maurice Thoreza: „Gdy nasi młodzi towarzysze intelektualiści błądzą, należy im pomóc krytykując po bratersku tak, jak komuniści krytykują komunistów, nie ustępując w sprawach zasadniczych i nie przesadzając w sposobie przeprowadzania krytyki". Musimy pamiętać bowiem, iż problem intelektualistów jest we Francji — kraju gdzie inteligencja jest warstwą liczną i mającą wielkie zasługi historyczne — problemem nadzwyczaj istotnym i trudnym zarazem. „Stosunek Partii do intelektualistów — wyjaśnia Casanova — dyktują przede wszystkim względy ideologiczne Z drugiej jednak strony wchodzą w grę konkretne względy społeczne. Partia nie ogranicza się do tego, aby w intelektualistach widzieć tylko „specjalistów" w dziedzinie ideologii, lecz zwraca również uwagę na klasową treść tego zagadnienia. Intelektualiści reprezentują bowiem ważny odłam warstwy średniej". Mimo bowiem, iż tworzą się kadry inteligencji nowego typu, wyrosłej z klasy robotniczej, to jednak większość intelektualistów pozostaje w ścisłym kontakcie z klasą panującą, wywodząc się z niej swym pochodzeniem społecznym. Stąd specyficzne opory myślowe, stąd liczne błędy tych ludzi.

Podstawowe źródło błędów nurtujących inteligencję, która w latach wojny i po wyzwoleniu zasiliła szeregi KPF, Maurice Thorez widzi „w duchu zarozumialstwa, który powoduje, że intelektualiści-komuniści chcieliby uczyć Partię marksizmu, wziąć na siebie zadanie kształcenia Partii". Ludzie ci przeceniając rolę własnej warstwy, nie rozumieli zupełnie przodującej roli klasy robotniczej, będącej głównym motorem przemian rewolucyjnych naszej epoki. Te przeżytki arystokratycznego filantropizmu w stosunku do klasy robotniczej musiały, rzecz jasna, zostać radykalnie usunięte ze świadomości błądzącej części inteligencji komunistycznej. Źródło drugiego poważnego błędu tkwi, jak powiada Casanova, „w arbitralnym oddzielaniu przez naszych towarzyszy polityki od ideologii. (...) Ich fałszywa idea to głoszona przez nich teza o wyższości autonomicznej kultury". Słusznie pyta wobec tego Casanova: „czy towarzysze ci zdają sobie sprawę z tego, że przeciwnikom bardzo odpowiadają popełniane przez nich błędy, zwłaszcza jeśli dzięki temu mogą swobodnie przykładać inną miarę do Sartre'a a inną do Bevina, inną do Malraux i Bretona, a inną do L. Bluma i Trumana?". Rozumowanie wrogów marksizmu jest bowiem perfidne, aczkolwiek i prostackie zarazem. Według reakcyjnych publicystów Malraux miał prawo stać się propagatorem RPF, Mauriac miał prawo pisywać w „Figaro", a Camus w „Combat", nie naruszając świętej zasady rozdziału sztuki od polityki. „Lecz niech tylko — ironizuje Casanova — intelektualista - komunista zabierze głos, wówczas uważa się, że zrobił to wyłącznie na rozkaz, zadając gwałt samemu sobie".

Trudno w krótkim omówieniu wyczerpać bogactwo problematyki tej szczupłej objętościowo przecież broszury Casanovy, Analizując twórczość Henry Millera, autor powiada np. trafnie i dowcipnie, iż „jest ona niewątpliwie udanym produktem pochodnym bomby atomowej. Jest artykułem eksportowym, który podobnie jak bomba atomowa, ma siać niepokój i wywoływać panikę poza granicami Ameryki". Sprawa „sprzymierzeńców" klasy robotniczej w jej walce z imperializmem wypływa w rozdziale „Klasa robotnicza posiada sprzymierzeńców", gdzie autor z uznaniem podnosi oświadczenie Juliana Bendy, który w październiku 1947 r. pisał w „Ordre": „Idę do partii robotników. Wprawdzie zdaję sobie sprawę, że argumenty jej rażą liczne me upodobania, jednak wydaje mi się — wbrew temu, co sądzi większość do mnie podobnych — że świat nie ma obowiązku liczenia się z moimi przyzwyczajeniami..."

Broszurę zamykają rozdziały poświęcone uwypukleniu różnicy między burżuazyjnym nacjonalizmem a proletariackim patriotyzmem w związku ze sprawą Tita i rezolucją Biura Informacyjnego Partii Komunistycznych, oraz piękny szkic poświęcony pamięci Andrzeja Zdanowa, ze szczególną analizą jego referatu z września 1947 r. oraz przemówienia w dyskusji nad książką Aleksandrowa. **gbl**

*) Laurent Casanova: „Partia Komunistyczna, intelektualiści i naród", „Książka i Wiedza", Warszawa 1950, str. 83+5 nl. Przełożył Józef Pleszewski.

KRONIKA RADZIECKA

NOWOŚCI PROZY RADZIECKIEJ

W ogniu krytyki literackiej znalazły się dwie nowe pozycje beletrystyczne, z których jedna była drukowana w numerach 3 — 6 miesięcznika „Znamia", druga zaś ukazała się w edycji książkowej nakładem wydawnictwa „Sowieckij Pisatiel". Pierwszą z nich jest powieść B. Borisowa pt. „Bohaterowie Sewastopola", drugą utwór Mikołaja Panowa pt. „Opowieść o dwóch okrętach".

„Bohaterstwo Sewastopola" jest beletrystyczną relacja o słynnej obronie Sewastopola, jednego z najbardziej dramatycznych momentów wojny radziecko — niemieckiej. Krytyk E. Surkow podkreśla w miesięczniku „Nowyj Mir" artystyczną dojrzałość prozy Borisowa, jej kunszt realistyczny, prostotę i wyrazistość stylu.

„Opowieści o dwóch okrętach", której akcja osnuta jest na tle epizodów wojennych na morzach arktycznych, krytyka, podkreślając jej realistyczne walory, wytyczyła pewne braki stylistyczne oraz błędy w ujęciu niektórych postaci utworu.

Godną zanotowania jest zapowiedziana przez wydawnictwo „Moskowskij Raboczyj" powieść S. Zarecznej pt. „Poprzednik". Książka poświęcona jest życiu i działalności Czernyszewskiego do czasów jego zaaresztowania i zesłania na Sybir. Jednym z najciekawszych momentów powieści są spotkania Czernyszewskiego z Hercenem i Szewczenką.

Z TEATRALNEGO ŻYCIA ZAKARPACIA

Wielką popularnością na Zakarpaciu i w Zachodniej Ukrainie cieszy się Rosyjski Teatr Dramatyczny w Munkaczewie, jeden z najmłodszych teatrów radzieckich. Zespół tego teatru ostatnio bawił na gościnnych występach w wielu obwodach zachodniej Ukrainy. Repertuar teatru munkaczewskiego składa się z najbardziej znanych sztuk klasyków rosyjskich i ze współczesnych utworów pisarzy radzieckich. W spektaklach o współczesnej tematyce zespołowi teatru udało się doskonale oddać charakterystyczne rysy rzeczywistości radzieckiej. Obecnie teatr rozpoczął swój sezon w Munkaczewie. W repertuarze przeważają najnowsze sztuki dramaturgów radzieckich jak: „Ożenek z posagiem" Diakonowa, „Kandydat partii" Krona, „Dyrektor" Aleszina, „Ludzie dobrej woli" Mdiwaniego i inne. Spośród klasycznych utworów przewidziane są „Otello" Szekspira i „Trzy siostry" Czechowa.

WYSTAWA MALARZA ORMIAŃSKIEGO W MOSKWIE

Wielkie zainteresowanie wywołała w Moskwie wystawa prac ormiańskiego pejzażysty G. Baszindżagiana urządzona w Domu Kultury Ormiańskiej SRR, w związku z 25-leciem śmierci artysty. Baszindżagian zalicza się do najwybitniejszych przedstawicieli ormiańskiego malarstwa okresu przedrewolucyjnego. W ciągu 40 lat swej twórczości stworzył on około dwóch tysięcy pejzaży. Na wystawie zademonstrowano około 100 dzieł malarza; pochodzących z różnych okresów jego działalności malarskiej. Do najlepszych należą: „Deszcz na Sekwanie", „Brzozowy gaj", „Ararat" i inne.

PRZED NOWĄ PREMIERĄ BALETOWĄ

W salach Teatru Wielkiego w Moskwie przeprowadzono dyskusję nad nowym baletem W. Jurowskiego pt. „Sztandar pokoju". Tematem „Sztandaru pokoju" jest walka włoskich mas pracujących z burżuazją, dążącą do wywołania nowej wojny. W dyskusji wzięli udział wybitni kompozytorzy i wykonawcy muzyczni, scliści baletowi oraz teatrolodzy i przedstawiciele partyjnych organizacji. Wszyscy dyskutanci pozytywnie ocenili nowy balet, podkreślając jego aktualność, wartości muzyczne i polityczne walory libretta. Premiera „Sztandaru pokoju", którego reżyserem jest autor libretta R. Zacharow, odbędzie się z początkiem 1951 roku.

DOKUMENTARNY FILM O KOPALNIACH DONBASU

W końcu ubiegłego miesiąca moskiewscy operatorzy wytwórni filmowej im. M. Gorkiego dokonali zdjęć w wielu kopalniach Donbasu do nowego filmu dokumentarnego pt. „Walka o węgiel", który reżyseruje L. Łukow. Obecnie zdjęcia plenerowe są już zakończone i zespół aktorski przystąpił do realizacji tego filmu. „Walka o węgiel" poświęcona jest twórczej pracy radzieckich górników. Osnową scenariusza B. Gorbatowa i W. Aleksiejewa jest walka o zastosowanie nowego kombajna górniczego w radzieckich kopalniach węgla. Nowy wynalazek jest dziełem inżynierów-nowatorów i przyczyni się do uwielokrotnienia wydajności pracy radzieckich górników. W filmie biorą udział znani aktorzy, jak B. Czirkow, który gra rolę górnika, W. Merkuriew jako naczelnik kopalni i inni. Ilustrację muzyczną do filmu napisał kompozytor T. Chrennikow.

E. Metal

KORESPONDENCJA

Na temat opowiadania „Przyjaźń"

W n-rze 29 „Nowej Kultury" zamieszczono opowiadanie St. Kowalewskiego pt. „Przyjaźń". Wydaje mi się, że opowiadanie to ujmuje niesłusznie szereg spraw.

Przede wszystkim na zebraniu partyjnym Klimczak — a z nim milcząco i reszta towarzyszy — zarzuca Burkowi, że wiedząc, iż zawiadowca jest wrogiem — nie zrobił z tego użytku. Dalej zarzuca Klimczak Burkowi, że w sprawie sabotażu zawiadowcy przy aferze z autem i z racjonalizacją wydobycia nic nie zrobił — tylko „obraził się na Polskę Ludową". Klimczak wyprowadza z tego wniosek, że Burek nie jest godny przyjęcia do partii.

Opowiadanie to stawia w złym świetle przede wszystkim partię, a nie Burka. Zakładamy bowiem, że Burek — jakkolwiek stary górnik i partyzant — nie jest należycie uświadomiony i wyrobiony politycznie. Dowodem na to — jak słusznie wysuwa Klimczak — jest i stosunek do współzawodnictwa i brak czujności klasowej. Ale gdzie była organizacja partyjna na kopalni, gdy załamało się współzawodnictwo 1-majowe i gdy wydobycie spadało? Gdzie była organizacja partyjna na kopalni, gdy zawiadowca odmówił grupie górników auta? Gdzie była organizacja partyjna, gdy Rada Zakładowa wchodziła w siuchty z zawiadowcą i pomagała mu dusić inicjatywę racjonalizatora? Przecież wszystkie wyliczone sprawy — nie były prywatnymi sprawami między Burkiem, a zawiadowcą, ale sprawami kopalni, sprawami, o których bez wątpienia huczało na kopalni i to dość długo. Jeśli autor — poprzez Klimczaka — robi z tego wszystkiego zarzuty bezpartyjnemu, mało wyrobionemu koledze — to co dopiero można powiedzieć o ludziach partyjnych, o organizacji partyjnej na kopalni, o miejskim i powiatowym Komitecie partyjnym?

Ludzi trzeba uczyć i wychowywać. Odrzucenie podania do partii, złożonego przez uczciwego, wypróbowanego w walce z faszyzmem, choć nie dość wyrobionego robociarza, nie jest najlepszym środkiem wychowawczym. Może ono złamać człowieka, zamiast pomóc mu uświadomić sobie swoje błędy. Czy nie należało — obok krytyki Burka — dać samokrytykę Komitetu Partyjnego? Czy nie należało raczej odłożyć na jakiś czas podania Burka, niż odrzucać je całkowicie? Czy nie należało wreszcie raczej przyjąć go w poczet kandydatów partii, otoczyć opieką, wychować, pomóc w pracy nad sobą? Przecież — sądząc z tekstu — idzie tu o dobro górnika, lubianego i szanowanego przez załogę, racjonalizatora, mającego wszelkie dane na przodownictwo w pracy, który co prawda błądził, ale nie zbłądził więcej od ludzi partyjnych.

Jeszcze jedna sprawa z tekstu wynika, że Klimczak dowiedział się o tym wszystkim parę dni przed zebraniem partyjnym, na którym rozpatrywano podanie Burka. Stawia to właśnie Klimczaka w kiepskim świetle. Powinien on był „roztrząsnąć sumienie" przyjacielowi nieco wcześniej, bodajże nawet po drodze na zebranie i poradzić mu, aby wycofał podanie na pewien czas — aż dorośnie do godności członka partii. Zbyt pochopnie też oskarża Klimczak Burka, iż wiedząc, że zawiadowca — to wróg, nie zrobił z tego użytku. Na czym opiera się Klimczak? Na wypowiedzi samego Burka, który powiada: — wiedziałem od początku. Na czym opierał swą „wiedzę" Burek? Na tym, że zawiadowca rzucał jemu i innym górnikom kłody pod nogi, że sabotował produkcję. A czyż tego nie widzieli inni? Czyż tego samego nie widziała organizacja partyjna? Dlaczego autor żąda właściwej reakcji od Burka, a nie pokazał reakcji ogranizacji partyjnej?

Reasumuję: sposób postawienia zagadnienia przez autora dyskwalifikuje organizację partyjną, a nie Burka. Dlatego uważam, że opowiadanie jest niesłuszne ideologicznie i nieprzekonywujące.

Sądzę, że dyskusja nad wysuniętymi powyżej sprawami byłaby wskazana.

M. Sztakielska

Temat „Walki o pokój"

...Tak wiele mówi się o pokoju, pokój jest tematem wielu wierszy, artykułów, filmów, dlaczego jednak nie ma powieści, których tematem jest walka o pokój.

Czytamy wiele książek współczesnych, ponieważ żywo interesują nas nowe osiągnięcia w dziedzinie literatury...

...Niewątpliwie tematy poruszane w utworach w ten czy inny sposób są wyrazem naszych pokojowych dążeń i pracy nad utrwaleniem dobrobytu w naszym kraju Jednak z utworem, w którym wyraźnie występuje problem walki o pokój, walki toczącej się obecnie nie zetknęliśmy się.

(Z listu uczennic klasy XI Państwowego Liceum w Mszczonowie).

Przyłączam się do prośby moich uczennic i uczniów. Chodzi o powieści związane z obecną akcją walki o pokój, nie zaś o ideę pokoju widoczną w pracy, w szerzeniu oświaty itp.

(dopisek nauczycielki)

ODPOWIEDŹ REDAKCJI

Idea walki o pokój może i powinna przenikać utwór współczesnego artysty niezależnie od tego co jest tematem jego powieści, od tego czy pokazuje on człowieka w takim czy innym konflikcie pracy lub walki klasowej. Oczywiście można sobie wyobrazić wątek akcji powieściowej związany np. z akcją zbierania podpisów pod Apel Sztokholmski, z konfliktami wyłaniającymi się na tym tle w środowiskach, podlegających wpływom reakcyjnej propagandy, można wyobrazić sobie powieść, której akcja w całości lub częściowo dzieje się na którymś z Kongresów Pokoju i ukazuje występujące tam starcia ideologiczne (mamy taką próbę w III tomie cyklu Kazimierza Brandysa „Między wojnami", w tomie pt. „Troja, miasto otwarte"), jednakże należy zdawać sobie sprawę, że ograniczanie zagadnienia walki o pokój do tak pojętego „tematu" powieści byłoby niewłaściwym zwężaniem go. O wiele ważniejszym jest, jak to wynika chociażby z ostatnich wypowiedzi pisarzy radzieckich poruszających zagadnienie tematyki utworu powieściowego (patrz sprawozdanie z tej dyskusji Anny Lau-Gniadowskiej pt. „Pisarze radzieccy o zagadnieniach literatury" („Nowa Kultura", nr 32, str. 11) aby niezależnie od tego, co stanowi osnowę akcji powieści: budowa Nowej Huty, życie gromady wiejskiej czy innego odcinka naszej rzeczywistości, pokazany był związek tych spraw z walką o pokój, jej miejsce w życiu bohaterów powieści. Przecież zadaniem powieściopisarza jest zawsze pokazanie prawdziwego, a więc pełnego życia tych bohaterów: walki o pokój, która przejawia się w tym życiu właśnie w takich formach, jak wzmożona praca produkcyjna, czynny udział w realizacji planu sześcioletniego, budowanie podstaw socjalizmu na każdym poszczególnym odcinku życia jednostki,— nie można separować od tych spraw ani traktować jako czegoś oderwanego.

KSIĄŻKI NADESŁANE

„CZYTELNIK"

Antoni Czechow. Opowiadania. Tłumaczył Jerzy Pomianowski. Warszawa, 1950; str. 185 i 7 nl.

J. I. Kraszewski. Szaławiła. Powieść. Warszawa, 1950; str. 203 i 5 nl.

Dymitr Łuchmanow. Pod żaglami. Przełożył z języka rosyjskiego Zygmunt Stefański. Okładkę projektował Andrzej Heindrich. Warszawa, 1950; str. 262 i 2 nl.

Anatol France. Nieskazitelni sędziowie i inne opowieści. Wstępem opatrzył Maciej Żurowski. Tłumaczył Julian Rogoziński. (Biblioteka „Szpilek", Nr 7). Warszawa, 1950; str. 173 i 3 nl.

Jacek Wołowski. Z dziennika podróży do Związku Radzieckiego. Okładkę projektował J. S. Miklaszewski. Warszawa, 1950, str. 94 i 2 nl.

Jean Baumier. Od „nowego ładu" do paktu atlantyckiego. Tłumaczył z języka francuskiego Józef Frieske. Okładkę projektował J. S. Miklaszewski. Warszawa, 1950; str. 128.

W. Odojewski. Miasteczko w tabakierce. Przełożyła z języka rosyjskiego Halina Rogalowa. Z ilustracjami Mieczysława Piotrowskiego. Warszawa, 1950; str. 22 i 4 nl.

Wanda Markowska. Literatura polska doby średniowiecznej i początków odrodzenia. (Wiedza Powszechna Z cyklu: Literatura polska. Z. I). Warszawa, 1950; str. 66 i 2 nl.

Łukasz Kurdybacha. Humanizm i Jezuici. (Wiedza Powszechna. Dział: Oświata i wychowanie). Warszawa, 1950; str. 42 i 2 nl.

Łukasz Kurdybacha. Średniowieczna oświata kościelna. (Wiedza Powszechna. Dział: Oświata i wychowanie). Warszawa, 1950; str. 60.

Zygmunt Młynarski. Targowiczanie i patrioci u schyłku Rzeczypospolitej. (Wiedza Powszechna. Dział: Historyczny). Warszawa, 1950; str. 47 i 1 nl.

Lew Tołstoj. Dzieciństwo. Lata chłopięce. Młodość. Przełożył z języka rosyjskiego Paweł Hertz. Warszawa, 1950; str. 403 i 5 nl.

Bodo Uhse. Synowie. Przełożyła z języka niemieckiego Teresa Jętkiewicz. Okładkę projektował Tadeusz Ulatowski. Warszawa, 1950; str. 279 i 1 nl.

J. Likstanow. Zielony kamień. Tłumaczył z rosyjskiego Józef Michniewicz. Okładkę projektował Piotr Caro. Warszawa, 1950; str. 379 i 1 nl.

Artur Marya Swinarski. Satyry. Huragan. Okładkę projektował Marek Rudnicki. Warszawa, 1950; str. 287 i 1 nl.

Antoni Gołubiew. Złe dni. Powieść. Tom I. (Cykl: Bolesław Chrobry). Warszawa, 1950; str. 449 i 3 nl.

Przyjemny dzień. Napisał S. Marszak. Przekład polski J. Minkiewicz. Ilustrował H. Tomaszewski. Warszawa, 1950; str. 77 i 3 nl.

A. Twardowski. Wasilij Tiorkin. Utwory. (Teksty rosyjskie „Czytelnika". Z. 5). Warszawa, 1950; str. 34 i 2 nl.

„KSIĄŻKA I WIEDZA"

Stefan Urbański. Państwo Watykańskie. Warszawa, 1950; str. 61 i 3 nl.

Pierwszy czechosłowacki plan pięcioletni. Przełożył z języka czeskiego Stefan Wielski. Warszawa, 1950; str. 253 i 7 nl.

O Józefie Stalinie. W związku z siedemdziesiątą rocznicą urodzin. Warszawa, 1950; str. 181 i 3 nl.

W. Kowyżenko. Korea. Warszawa, 1950; str. 30 i 2 nl.

W. I. Lenin. Marksizm a powstanie. (Mała Biblioteczka Marksizmu-Leninizmu. Nr 23—24). Warszawa, 1950; str. 80 i 4 nl.

G. Szytariow. Rola i znaczenie zebrań partyjnych. (Biblioteczka „Życia Partii", 2). Warszawa, 1950, str. 19 i 2 nl.

W. N. Szczepański. Praca masowo-polityczna w fabryce. ((Biblioteczka „Życia Partii", 3). Warszawa, 1950; str. 79 i 1 nl.

L. Slepow. O bolszewickim stylu w pracy partyjnej. (Biblioteczka „Życia Partii", 4). Warszawa, 1950, str. 32.

Adam Schaff. Narodziny i rozwój filozofii marksistowskiej. Warszawa, 1950; str. 403 i 5 nl.

Gabriela Zapolska. Sezonowa miłość. (Pisma wybrane. Pod redakcją Jana Zygmunta Jakubowskiego. Tom IV). Okładkę projektował St. Bernaciński. Warszawa, 1950; str. 429 i 3 nl

Walery Łoziński. Dwie noce. Warszawa, 1950; str. 195 i 5 nl.

Eliza Orzeszkowa. W klatce. (Pisma zebrane. Pod redakcją Juliana Krzyżanowskiego. Tom II). Warszawa, 1950; str. 337 i 3 nl.

Harald Herdal. Dzieciństwo. Przełożyła z duńskiego Anna Stawińska. Okładkę projektował Stanisław Łuckiewicz. Warszawa, 1950; str. 293 i 3 nl.

Harald Herdal. Młode lata. Przełożyła z duńskiego Anna Stawińska. Okładkę projektował Stanisław Łuckiewicz. Warszawa, 1950; str. 205 i 3 nl.

Harald Herdal. Wspomnienia. Przełożyła z duńskiego Anna Stawińska. Okładkę projektował Stanisław Łuckiewicz. Warszawa, 1950; str. 221 i 3 nl.

Julian Gałaj. W rodzinie Lebiodów. Powieść. Warszawa, 1950; str. 227 i 1 nl.

Fryderyk Wolf. Opowiadania. Przełożyli J. A. i O. Ziemilscy. Okładkę projektował Stanisław Łuckiewicz. Warszawa, 1950; str. 216 i 4 nl.

Emil Zola. Podbój miasta Plassans. Przełożyła Hanna Szumańska-Grossowa. Okładkę projektował Antoni Pucek. Warszawa, 1950; str. 369 i 3 nl.

St. Ziembicki. Drzewo wolności. Ilustrował Jan Marcin Szancer. Warszawa, 1950; str. 18 i 2 nl.

Marianna Kościńska. Niedziela na Wydarłej i inne opowiadania. Okładkę projektował Zbigniew Piotrowski. Warszawa, 1950; str. 224

Eliza Orzeszkowa i Juliusz Romski. Ad astra. Dwugłos. (Pisma zebrane. Pod red. Juliana Krzyżanowskiego. Tom. XXXV). Warszawa, 1950; str. 402 i 2 nl.

A. I. Serafimowicz. Opowiadania. Przełożyła Zofia Petersowa. Okładkę projektował Piotr Łohużek. Warszawa, 1950; str 312 i 4 nl.

W. I. Lenin. Treść ekonomiczna narodnictwa i jej krytyka w książce P. Struwego. Warszawa, 1950; str. 201 i 1 nl.

W. I. Lenin. Zadania związków młodzieży. Warszawa, 1950; str. 52 i 2 nl.

Wilis Łacis. Syn rybaka Powieść z życia łotewskiego. Przekład W. Olda. Okładkę projektował Jan Lenica. Warszawa, 1950; str. 534 i 2 nl.

Kazimierz Demel. Nauka na usługach rybołóstwa morskiego. (Biblioteka Popularno-Naukowa Nr 3). Warszawa, 1950; str. 54 i 6 nl.

Władysław Lubecki. Sprawa Anny Kosterskiej. Sztuka w 4 aktach. (Biblioteczka Świetlicowa CRZZ. Nr 62). Warszawa, 1950; str. 97 i 3 nl.

O kapitaliźmie. Materiały dla kursów partyjnych do tematu drugiego. (Biblioteka Szkolenia Partyjnego). Warszawa, 1950; str. 53 i 3 nl.

„PRASA WOJSKOWA"

A. Kałasznikow — Zasadnicze cechy bolszewickiej agitacji. Przełożył z rosyjskiego J. Maciejewski, Warszawa, 1950, str. 65 i 1 nl.

Siemion Kirsanow — Aleksander Matrosow. Poemat. Przełożył z rosyjskiego Adam Włodek, okładka i przerywniki E. Karlinerowej. Biblioteka poetycka, Warszawa, 1950, str. 83.

Siły zbrojne ZSRR — materiały do pogadanek, Warszawa 1950, str. 54 i 1 nl.

S. Surkow — Zebranie partyjne szkołą bolszewickiego wychowania. Przełożyła z rosyjskiego B. Brunowa, Warszawa, 1950, str. 57 i 4 nl.

Pochwała i nagroda ważne środki wychowawcze. Przełożyła z rosyjskiego F. Brodzka, Warszawa, 1950 str. 53 i 2 nl.

Józef Prutkowski — Ostrym piórem. Okładkę projektował J. Szymański, Warszawa, 1950, str. 26 i 1 nl.

Jakub Perelman — Matematyka na wesoło. Z rosyjskiego przełożył i opracował Józef Hurwic. Okładka i ilustracje Mariana Walentynowicza. Wydanie drugie, W-wa, 1950, str. 158 i 1 nl.

Marian L. Bielicki — Szpiedzy Wall Street. Okładkę projektowała Wanda Wernerowa, Warszawa, 1950, str. 93 i 1 nl.

Derek Kartun — Migawki amerykańskie. Przełożył Marian L. Bielicki, okładka i ilustracje W. Groppera, Warszawa, 1950, str. 81 i 1 nl.

J. Friedbach — W cieniu dolara. Przełożyły z niemieckiego M. Wołczacka i J. Marecka, okładkę projektowała Leonia Janowska, Warszawa, 1950, str. 240 i 3 nl.

Piotr Werszychora — Ludzie o czystym sumieniu. Przełożył z rosyjskiego Leopold Lewin, inicjały wykonał Marian Walentynowicz, okładkę projektował Mieczysław Berman. Wydanie czwarte, Warszawa, 1950, str. 512.

O pokój — wiersze poetów polskich. Opracowali Marian Bielicki i Jerzy Lau, Warszawa, str. 53 i 1 nl.

Oto jest koniec nocy — wiersze poetów chińskich Opracowali Marian Bielicki i Jerzy Lau, Warszawa, 1950, str. 26 i 2 nl.

STALIN
(Album)
Wyd. 2 rozszerzone
str. 136 zł 6
»CZYTELNIK«

Teodor Tomasz Jeż
ZARNICA
Powieść bułgarska
str. 303 zł 9

ZŁOTA SERIA LITERATURY ROSYJSKIEJ
Mikołaj Gogol
UTWORY WYBRANE
Tom I
str. 361 zł 9,60

BIBLIOTEKA SZPILEK
SATYRA POLSKA
w
WALCE O POKÓJ
str. 119 zł 3

BIBLIOTEKA STUZŁOTOWA
Wiera Panowa
JASNY BRZEG
str. 339 zł 3

Lew Kassil
SZWAMBRANIA
str. 321 zł 9,60

Pierre Courtade
ALBANIA
str. 94 zł 3

„CZYTELNIK"

LEW TOŁSTOJ
Dzieciństwo, lata chłopięce, młodość
str. 403 zł 10.50
„CZYTELNIK"

ZŁOTA SERIA LITERATURY ROSYJSKIEJ
MIKOŁAJ GOGOL
UTWORY WYBRANE
TOM I
str. 361 zł 9.60
„CZYTELNIK"

mała kronika

Robert Minor, wielki karykaturzysta amerykański, narysował kiedyś taką karykaturę: opasły, odziany we frak i cylinder kapitalista trzyma kurczowo w ramionach ogromną kulę ziemską. Otwiera usta w bezradnym wściekłym zdumieniu, bo oto z kuli ziemskiej, jak z wielkiego jabłka proletariusz w roboczym kombinezonie wykroił jedną szóstą część świata, zatknął na niej czerwony sztandar z błyszczącą gwiazdą i śmiało zabiera Szóstą Część, patrząc uważnie w twarz burżujowi.

Minor nie zupełnie miał rację. Kapitaliści nie patrzyli bezczynnie ani na walkę proletariatu w XIX wieku, ani nie zakładali rąk, gdy rozległy się salwy „Aurory", zwiastujące Rewolucję Październikową. Kiedy proletariat powstawał do walki, burżuazja się jednoczyła. Paryż, którym dwa miesiące rządziła Komuna Paryska, zdobyty został armatami Kruppa; społeczne reformy Komuny, szkoły artystyczne, teatry — były taką zbrodnią, że rozstrzeliwano za to artystów, a komunardzi tysiącami ginęli pod murami ulic paryskich. W wiele lat po Komunie Paryskiej inny lud, koreański, przeprowadził we własnym kraju reformę rolną, likwidując feudalizm, dał narodowi przemysł i szkoły ludowe; jest to taką zbrodnią, że gałązki palmowe z flagi ONZ zamieniły się w szpicruty agresorów, że „wypożyczone" przez współczesnych Kruppów amerykańskich samoloty, czołgi i armaty palą i niszczą miasta i wsie, że najemny żołdak nurza się w krwi narodu i upija się nią, jak niegdyś wersalczyk i niedawno — faszysta.

Lecz proletariusz w roboczym kombinezonie mocno trzyma w ręku socjalistyczną część świata. Ani czternastu interwentów, ani blokada gospodarcza, ani prowokacje polityczne, ani jawne i cyniczne przygotowanie agresji — nie wstrzymały tempa rozwoju Szóstej Części, ojczyzny proletariatu. Nie zniszczyła jej wiarołomna napaść faszystów, finansowana przez cały świat imperialistyczny, popierana przez wszystkie burżuazyjne ideologie, oczekiwana przez imperialistów jak zbawienie. Szósta Część wyszła ze zmagań z faszyzmem jeszcze silniejsza, jeszcze potężniejsza, stała się ostoją wszystkich ludzi, pragnących pokoju, twierdzą postępu i pokoju. Próżno burżuazja głosi ideę trzeciej wojny, gromadzi w grotach skalnych bomby atomowe, szkoli dywersantów i szpiegów, sabotażystów i szkodników, przekupuje złodziejów; napróżno grozi wojną prewencyjną i oznacza na mapie miasta radzieckie, które „trzeba" zniszczyć — nie powstrzyma to ani produkcji stali Magnitogorska, ani nie zwolni biegu traktorów na żyznych polach Ukrainy, ani nie wstrzyma nurtu Jenisieju i Obu, które popłyną niebawem na południe, na pustynie i stepy, zamieniając je w sady, ogrody i winnice, ani nie zahamuje wzrostu agromiast, które znoszą przeciwieństwa między wsią i miastem, tworząc nową formę życia ludzkiego.

Po kilku dziesiątkach lat od salw „Aurory" Szósta Część stała się — Czwartą Częścią. Proletariat krajów demokracji ludowych i Chin, lud Mongolii i Viet-Namu, Korei i Malajów — buduje podstawy socjalizmu lub walczy o wyzwolenie społeczne i polityczne. Socjalistyczna Część stawia Nowe Huty, kopie kanały, zakłada linie kolejowe, likwiduje analfabetyzm, pijaństwo, ciemnotę i nędzę, te schorzenia klasowych ustrojów. Socjalistyczna Część przemienia się i pięknieje jak jabłko Miczurina, raduje człowieka, jak zboże Łysenki.

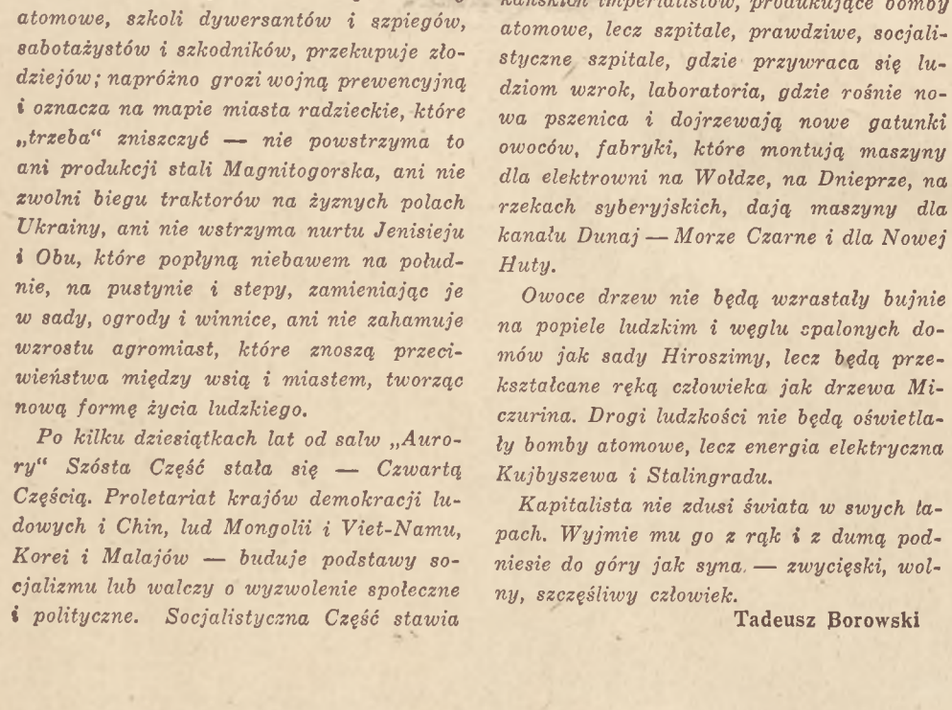
A co zrobił kapitalista z pozostałą mu częścią świata? Zamienił cylinder na hełm, ogrodził „swoją" część drutem kolczastym niezliczonych obozów koncentracyjnych, posegregował ludzi na kategorie, szczuł jedne narody przeciw drugim, zarabiał na krwi i łzach ludzkich, grabił, mordował, truł. Jednakowo należy do tego świata kolonizator lord Kitschener co Moch, twórca czarnych bojówek Reichswehry, z której wyrosło hitlerowskie wojsko, Jon Sęekt co Marshall, Mussolini i Churchill, Franco i Mac Arthur, Hitler i Truman; jednakowo są wytworami tego świata banki Wall Streetu co komory gazowe Oświęcimia, blask „gwiazd" filmowych i blask bomby atomowej nad Hiroszimą. Trzydzieści lat po Rewolucji Październikowej, pięć lat po zwycięstwie nad faszyzmem, burżuazja amerykańska wydała ustawy antyrobotnicze i antykomunistyczne, które są równie podłe co ustawy faszystowskie; ludzie, którzy spalili na krześle elektrycznym Sacco i Vanzettiego, gotowi są spalić na nim całą klasę robotniczą, cały świat. Rozważają obecnie szaleńcze plany przesiedlenia „części" ludności Stanów Zjednoczonych na wieś, aby „cenniejszych osobników" zabezpieczyć przed skutkami „napadu" atomowego, wydając na łup nieszczęścia mniej „ważną" resztę. Tej „reszcie", a więc narodowi, radzą, aby przykrywał się gazetą, zawieszał w oknie białe firanki, mył się mydłem, które ma likwidować skutki poparzeń. Nigdy jeszcze głupota ludzka nie sięgnęła takiego dna upadku.

Proletariusz Minora wydarł kapitaliście Szóstą Część. Pewien karykaturzysta radziecki dał inną karykaturę. Jego proletariusze zaciskają rękawy kaftanu bezpieczeństwa, krępującego wojnę. Napróżno Churchille i Achesony zębami szarpią ten węzeł: kto mógł udźwignąć Szóstą Część, ten również utrzyma Pokój. Bo nie pozostaną w pamięci ludzkiej „szpitale" faszystowskich zbrodniarzy, gdzie wstrzykiwano truciznę ludzkim królikom doświadczalnym, „laboratoria" samurajów, gdzie hodowano pchły, cholerę i dżumę, „fabryki" amerykańskich imperialistów, produkujące bomby atomowe, lecz szpitale, prawdziwe, socjalistyczne szpitale, gdzie przywraca się ludziom wzrok, laboratoria, gdzie rośnie nowa pszenica i dojrzewają nowe gatunki owoców, fabryki, które montują maszyny dla elektrowni na Wołdze, na Dnieprze, na rzekach syberyjskich, dają maszyny dla kanału Dunaj — Morze Czarne i dla Nowej Huty.

Owoce drzew nie będą wzrastały bujnie na popiele ludzkim i węglu zpalonych domów jak sady Hiroszimy, lecz będą przekształcane ręką człowieka jak drzewa Miczurina. Drogi ludzkości nie będą oświetlały bomby atomowe, lecz energia elektryczna Kujbyszewa i Stalingradu.

Kapitalista nie zdusi świata w swych łapach. Wyjmie mu go z rąk i z dumą podniesie do góry jak syna — zwycięski, wolny, szczęśliwy człowiek.

Tadeusz Borowski



Karol Baraniecki

MARZENIA ATOMOWE i RZECZYWISTOŚĆ WALUTOWA

Komentarze

Demokratyczne wybory

7 listopada odbyły się wybory do Senatu amerykańskiego. Walka wyborcza odbyła się między republikanami i demokratami, przy czym nie ubiegano się, rzecz jasna, o jakieś szczytne cele polityczne. Konkurencja haseł i ideałów nie była zbyt wielka, skoro demokraci są lewą ręką amerykańskiego kapitału monopolistycznego, którego prawą ręką jest partia liberalna. Nie obyło się bez kilku afer korupcyjnych — w tej dziedzinie prym dzierżył Dewey — i przeróżnych sztuczek, które zaimponowały amerykańskim wyborcom.

Na zachodzie wystąpili w roli kandydatów aktorzy filmowi i śpiewający cowboye, umiejący ponadto zręcznie wywijać lassem. Ale i na północnym wschodzie nie brakło atrakcji. W czasie kampanii wyborczej unosiły się w powietrzu samoloty w kształcie bocianów, na ziemi rozdawano „comic strips", a żona kandydata na gubernatora w stanie Connecticut, przystojna i okazała blondynka, werbowała głosy dla męża tańcząc publicznie tarantelę. To wszystko razem było sielsko-demokratyczne, swojskie, po prostu amerykańskie.

rk

Rasistowskie szaleństwa

Afryka Południowa wykazuje pod rządami dr Malana coraz większy rozkwit rasizmu. Już dawno zakazano „Czarnym" korzystania z publicznych plaż i pływalni, obecnie zakazano im wstępu do publicznych parków.

Rasizm grasuje tam nie tylko w paragrafach przepisów policyjnych, ale i w ogólnym prawodawstwie. Wydano ustawę rasistowską pod nazwą „Immorality Act". Ustawa ta potępia wszelkie małżeństwa mieszane i obowiązuje wstecz. Zdarzył się wypadek, że Angielka, która od piętnastu lat żyła w legalnym związku małżeńskim z Mulatem, została na mocy „Immorality Act" skazana na cztery miesiące więzienia, a jej mąż na przymusowe roboty. Małżeństwo unieważniono. Dzieci oddano do murzyńskiego sierocińca.

A co pod tym względem dzieje się w Stanach Zjednoczonych?

Gdy wybuchła wojna na Korei, Amerykański Czerwony Krzyż rozpoczął werbunek krwiodawców. Zaledwie upłynęło trzy tygodnie, a już kierownictwu instytucji zakazano dalszego werbunku i polecono zgłosić listę dotychczas zwerbowanych krwiodawców.

Urzędowemu życzeniu stało się zadość. Wtedy biurowy strateg, jakiś honoris causa doktor nauk rasistowskich, dokonał podziału krwiodawców na cztery nowe grupy, co najmniej nieznane dotąd w medycynie: krew murzyńska, krew żydowska, podejrzana krew pochodzenia azjatyckiego i — wreszcie wylazło szydło z worka! — krew aryjska.

Żeby się rasy nie mieszały nawet na łożu śmierci..

Zdrowy rozsądek nie komentuje aktów szaleństwa, ale musi o nich wiedzieć tak, jak o wszystkich zbrodniach popełnianych na ludzkości.

si

W domu i poza domem

Groteska jest niewątpliwie jednym z istotnych elementów życia amerykańskiego. Wydarzenia i ludzie cieszą się w USA uznaniem dopiero wtedy, kiedy przekroczą sferę zdrowego rozsądku i znajdą się w kręgu groteski. Dobrze zdawał sobie z tego sprawę minister Acheson, kiedy niedawno przemawiał na temat Korei. W swoim krótkim speechu amerykański minister kilkanaście razy użył, a raczej nadużył, słowa „ludzkość". Według Achesona zbrodnicza wojna, którą Ameryka prowadzi z narodem koreańskim, ma na celu obronę „odziedziczonych zdobyczy indywidualnej osobowości ludzkiej" oraz „uniwersalne utrzymanie praw ludzkich".

Jak ta obrona „praw ludzkich" wygląda, można się przekonać ze zdjęć, które amerykańskie czasopisma opublikowały z terenu wojny koreańskiej. To zdziczenie i zwyrodnienie utrwalone na kliszy nie znajduje nic równego w świecie. Gdyby jednak minister Acheson nie miał czasu na przejrzenie pism amerykańskich, radzimy mu, aby przeszedł się przez kilkanaście minut po niektórych ulicach Nowego Jorku, tego samego Nowego Jorku, w którym wygłosił swoje „humanistyczne" przemówienie, i zajrzał do dzielnic zamieszkałych od lat przez Koreańczyków. Tam pierwszy lepszy Koreańczyk opowiedziałby mu co następuje: 1) W stanie Nowy Jork Koreańczykom zabroniono od wielu lat pracować w dwudziestu sześciu zawodach, nie mówiąc już o tym, że nikt z nich nie mógłby zostać amerykańskim ministrem spraw zagranicznych. 2) W szesnastu stanach nabycie lub posiadanie ziemi przez Koreańczyków jest karalne sądownie. 3) W 15 stanach Koreańczyk, który poślubi białą kobietę, naraża się na więzienie. 4) W 26 stanach odmówiono Koreańczykom prawa do zabezpieczenia na starość. Tak dzieje się w ojczyźnie „obrońcy ludzkości" Achesona.

kst

Hollywood pod kontrolą

Znakomity poeta, klasyk literatury amerykańskiej Henry Wadsworth Longfellow znalazł się na indeksie we własnej ojczyźnie. Pewna wytwórnia w Hollywood wyprodukowała film o indiańskim wodzu Hiawacie, któremu Longfellow poświęcił epos pt. „Pieśń Hiawathy". Film został zabroniony, ponieważ znajdowała się w nim scena, w której **„Hiawatha pali fajkę pokoju na cześć porozumienia z innymi narodami"**. Niniejsze zdanie cytowane jest dosłownie z uzasadnienia zakazu filmu, które między innymi podkreśla, że film o Hiawacie może być zrozumiany jako manifest pokojowy, co wyjdzie na korzyść „zamierzeniom komunistów".

W związku z tym należy przypomnieć, że każdy film wyprodukowany w Hollywood, zostaje poddany skrupulatnej cenzurze politycznej. Hollywood nawiedzają, jak szarańcza, przeróżne komisje kontrolne, które biorą pod lupę polityczną zawartość filmu, przesłuchują aktorów i scenarzystów, myszkują za „czerwonymi", a nawet badają „moralność" w środowisku filmowym. Takiemu „moralnemu przesłuchaniu" został również poddany aktor Ronald Reagan, który, nagabywany zbytnio przez komisję Senatu amerykańskiego, odpowiedział: „W gruncie rzeczy w więzieniach amerykańskich siedzi więcej senatorów i polityków aniżeli aktorów filmowych".

rk

JOZEF PRUTKOWSKI

OPERACJE FINANSOWE

To był waluciarz sztabowy.
Miał sztabki platynowe,
I platynową blondynkę z nieplatoniczną miłością
Ale to nie należy do rzeczy.
Sztabka utkwiła mu w gardle ością
Nic go już nie wyleczy.

Ten drugi miał dźwięczne „twarde"
W kieszeni. A w oczach pogardę.
W lecie jacht. W zimie slalom.
Nadymał się jak balon.
Radował go „twardych" brzęk...
I nagle z „twardymi" zmiękł.
Lekarz, który do szpitala wiózł go
Rzekł: to z tych „twardych" — rozmiękczenie mózgu.

Potem przywieźli paskarza
W „miękkich" ten paskarz się tarzał.
Wymawiał tylko dwa słowa:
—O—pe—rac—ja — finan—sowa...
Gorączka nim miotała
Czaszkę rozsadzał tumor
Lekarze stwierdzili: operacja się udała,
Ale paskarz umarł.

A mój przyjaciel hutnik poszedł z dziewczyną
Do dewizowej komisji.
Urzędnik z okienka życzliwie skinął:
— Pocoście przyszli?

— Bo jeśli chodzi o stare złotówki
To uderzyły nas trochę.
Ja miałem trzy tysiące na zelówki,
A ona dwa — na pończochy...
— Lecz tu się przychodzi poto
By zgłaszać i zmieniać złoto!

— O, właśnie. Mam miliard złotych iskier!
Taka już moja huta.
I mamy maleńką kołyskę
To nasza główna waluta.

I ja mam złote serce a ona włosy złote,
I ja i ona po parze złotych rąk do roboty.
Złote z roboty ręce mamy,
Więc je zgłaszamy.

Urzędnik serdecznie głową pokręcił
— Świetnie!
Te złote ręce zmienimy. Na szczęście.
W terminie... sześcioletnim.

— Zgoda! A teraz... jeśli możecie...
Wpiszcie nas... jakoś blisko...
Tuż obok siebie. Na wspólnym blankiecie.
Razem. Dziękuję. To wszystko.

Redaguje Zespół. Adres redakcji ul. Wiejska 16. IV p. tel 4-01-80, w. 95 oraz bezpośredni 7-36-23. Adres administracji, ul. Wiejska 12. Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca.
Prenumerata i kolportaż: P.P.K. „Ruch" Oddz. w Warszawie, ul. Srebrna 12, tel. 804-20 do 25. Warunki prenumeraty: Miesięcznie zł 3.—; kwartalnie zł 9.—; półrocznie zł. 18.—; rocznie zł. 36.—. Należność za prenumeratę wpłacać do PKO I-15230. Wpłaty na prenumeratę: Warszawa, Plac Trzech Krzyży 16, ul. Chmielna 25. Cena ogłoszeń: 5 zł. 40 gr. 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-131327