

DWA GŁOSY W DYSKUSJI

JADWIGA SIEKIERKA

ADAM WAŻYK

O zmiennym i trwałym w sztuce

Uwagi o estetyce

W świetle ostatnich od- krywczych prac Stali- na o językoznawstwie, zwłaszcza w związku z rozwinięciem i spre- cyzowaniem przezeń problemu bazy i nadbudowy społecznej, wylania się również szereg zagadnień związanych z analizą sztuki jako twórczości duchowej człowieka i jej funkcji społecznej. Rozpatrzmy dwa łączne zagad- nienia. Z jednej strony — jak trzeba rozumieć klasowość, zmieniającą funkcję sztuki i w związku z tym jej rolę jako nadbudowy ideologicznej; z drugiej strony — w jakim sensie sztuka zachowuje trwałą wartość, którą dziedziczą różne ustroje i epoki, w czym tedy rola sztuki jest szersza od roli nadbudowy.

W swym klasycznym sformu- łowaniu materializmu historycznego (w przedmowie do „Przyczynka do krytyki ekonomii politycznej”) Marks zwraca uwagę, że przewrót „w całej olbrzymiej nadbudowie” w okresie rewolucji społecznej od- bywa się w formach „prawnych, politycznych, religijnych, artystycz- nych lub filozoficznych” czyli w formach ideologicz- nych. Stąd można wnioskować, że sztuka jako jedna z form ideolo- gicznych Marks włącza do nadbu- dowy. Już w „Niemieckiej ideolo- gii” Marks pisał pod tym kątem wi- dzenia o twórczości Rafaela, Leo- narda da Vinci i Tytjana: „Twór- czość pierwszego (Rafaela) była za- zależna w dużej mierze od ówczesne- go rozkwitu Rzymu... twórczość Leonarda rozwijała się pod wpły- wem warunków społecznych Flo- rencji, natomiast twórczość Tytja- na — pod wpływem całkowicie od- miennego rozwoju historycznego Wenecji”. Nie ulega również wątpli- wości, że dla twórców marksiz- mu sztuka posiada oblicze klasowe, w specyficzny sposób wyrażone. I do sztuki także odnosi się sło- wa „Manifestu Komunistycznego”: „Ideami panującymi każdego dane- go okresu były zawsze tylko idee klasy panującej”. To znaczy, że w sztuce epoki feudalizmu prze- walały akcenty, które wyrażały ide- ologię feudalistów, w epoce zaś kapita- lizmu sztuka i literatura odzwier- ciedla życie przez pryzmat poglą- dów burżuazji. O tym wyraźnie mó- wi Lenin w swym słynnym artyku- le „Organizacja partynia a literatu- ra partynia”, że „życie w społeczeń- stwie i być wolnym od społeczeń- stwa nie można”, demaskując jed- nocześnie iluzję o wolności burżu- azijnego pisarza czy artysty.

Klasowość sztuki łączy się z za- gadnieniem roli sztuki jako nadbu- dowy. Ta sprawa wymaga nowego zbadania w świetle wypowiedzi Stalina o bazie i nadbudowie w jego ostatnich pracach o językoznaw- stwie. „Nadbudowa — określa Sta- lin — to polityczne, prawne, reli- gijne, artystyczne, filozoficzne po- glądy społeczeństwa oraz odpowia- dające im instytucje polityczne, prawne i inne”. Z tego nasuwa się wniosek, że poglądy artystyczne jako poglądy o sztuce i jako w pewnym sensie nieodłączna część samych dzieł sztuki (choć po- glądów artystycznych nie można utożsamiać z sztuką w całości) wcho- dzą również w skład nadbu- dowy społecznej. Dalej czytamy u Stalina, że nadbudowa nie jest „bierna, neutralna”, nie zachowuje się „obojętnie wobec losu swojej bazy, wobec losu klas, charakteru ustroju. Przeciwnie, skoro się zja- wia, staje się ogromną, aktywną si- łą, aktywnie pomagającą swej bazie w kształtowaniu się i utrwalaniu, czyni wszystko, aby pomóc no- wemu ustrojowi w dobiegu i zlikwi- dowaniu starej bazy i starych klas”.

Ta właśnie wypowiedź Stalina, tak jasno precyzująca rolę nadbu- dowy, nasuwa pewne nowe myśli w stosunku do sztuki. W tej mia- rze, w jakiej sztuka spełnia w sto- sunku do bazy swą rolę służebną, dopomaga bazie w kształtowaniu się i utrwalaniu — w tej mierze należy do nadbudowy, wyraża ide- ologię klasy panującej i klasie tej służy. W pełni świadomie i kon- sekwentnie tę aktywną rolę spełnia sztuka i literatura w ZSRR. W in- nych ustrojach klasowych stosunek sztuki jako nadbudowy do swej ba- zy występuje w sposób bardziej

skomplikowany i zagmatwany. Ale można stwierdzić, że w okresach powstawania nowego ustroju lub upadku starego, jaskrawiej, ostrzej występuje klasowość, partyjno- ści sztuki jej postępowy, bądź reakcyj- ny charakter. Realistyczna, zwró- cona ku człowiekowi, afirmująca życie, pełnokrwista sztuka Renesan- su niewątpliwie odegrała aktywną i postępową rolę w kształtowaniu się ustroju kapitalistycznego, jego kul- tury. Współczesne zaś odmiany for- malistycznej i kosmopolitycznej sztuki burżuazyjnej z jej odhuma- nizowaniem, głęboki amoralizm, twórczość literackiej Sartrów i Millerów jest swobodnym odbiciem rozkładu i dogorywania kapitaliz- mu. Wyraził to dosadnie Henry Miller: „Nie interesuje mnie wcale ani życie mas ani dążenia istnieją- cych na świecie rządów. Żyję na- dzieję i mocno wierzę w to, że ca- ły świat cywilizowany będzie zmie- niony z powierzchni ziemi w ciągu najbliższego stulecia”. Twórczość ta, roznosząc miazmaty gnici kultury burżuazyjnej, próbuje w ten spo- sób sparaliżować walkę przeciw kapitalizmowi, zatrzymać bieg his- torii, to znaczy w swobodzie spó- sów służy kapitalizmowi. Nie trudno więc doszukać się korzeni klaso- wych w sztuce dekadentki czy w tej deprawującej roli, jaką speł- nia np. współczesny film amery-kański.

Gdyby jednak całą wymowę sztu- ki, jej rolę w życiu społecznym i potrzebę doznań artystycznych za- równo twórców jak i odbiorców sztuki chciało sprowadzić tylko do jej funkcji klasowej, do jej służeb- nej roli w nadbudowie — byłoby to uproszczenie i wulgaryzacja nie mająca nic wspólnego z marksiz- mem. A niestety, zdarzały się i dziś jeszcze trafiały się podobne uprosz- czenia udające marksistowski po- gląd na sztukę.

Przełomowe znaczenie ostatnich prac Stalina polega między innymi na tym, że wymierzone są one przede wszystkim przeciwko prób- om wulgaryzacji marksizmu. Na przykładzie języka Stalin wskazu- je na możliwość istnienia takich zjawisk społecznych, które także w społeczeństwach klasowych słu- żą jednakoż różnym klasom. Genia- lenie precyzyjnie Stalinowska defi- nicja bazy i nadbudowy prowadzi do wniosku, że pojęcie świadomości społecznej jest szersze od pojęcia nadbudowy ideologicznej. Jakub Berman w referacie „Baza i nad- budowa w świetle prac towarzysza Stalina o językoznawstwie” pisał na ten temat: „...świadomość spo- łeczna jest pojęciem znacznie szerszym niż nadbudowa”.

Właśnie złożoność i różnorodność twórczości artystycznej, specyfika dróg jej rozwoju, sposobów wycho- wawczego oddziaływania na ludzi i zaspakajania ich potrzeb estetycz- nych — należy do tych form świa- domości społecznej, które nie mie- szczą się całkowicie w nadbudowie. Jakub Berman, we wspomnianym już artykule, na podstawie ostatnich prac Stalina, zakłada możliwość, że przy zostaje zlikwidowana stara ba- za i nadbudowa „...poszczególne jej elementy mogą istnieć dalej w tej czy innej postaci”. A więc i od tej strony prace Stalina dają nowe wy- tyczne dla marksistowsko-leninow- skiej estetyki. Zmuszają do zasta- nowienia się nad tym, jakie właści- wości dzieł sztuki zachowują trwa- łą wartość pomimo swej klasowej i historycznej ograniczoności.

Na tę stronę zagadnienia zwrócił już w swoim czasie uwagę Marks w swych znanych wypowiedziach o sztuce starożytnej Grecji. „Trud- ność nie polega na zrozumieniu te- go, — pisze Marks — że sztuka i epopeja grecka są związane z pew- nymi formami rozwoju społecznego. Trudność polega na zrozumieniu tego, że mogą one jeszcze i nam dostarczać zadowolenia estetyczne- go i mogą być uważane, pod pew- nymi względami, za normę i wzór nieosiągalny”. Ten problem posta- wiony przez Marksa, mimo częste- go powoływania się na samo to zdanie, nie został rozwiązany przez marksistowskich krytyków i teore- tyków sztuki. Ostatnie prace Stali- na dają klucz do rozwiązania tego problemu. Jeżeli nadbudowa wed- ług stalinowskiej definicji „...żyje niedługo, ulega likwidacji i znika wraz z likwidacją i zniknięciem danej bazy”, to trwałość dzieł sztuki w sensie oddziaływania na ludzi dziś — choć od ich powstania mi- nęło wiele wieków — świadczy o konieczności zastosowania do te- go rodzaju zjawisk z dziedziny sztuki również innych kryteriów niż doszukiwanie się w nich histo- rycznie zmiennego służebnego sto- sunku jako określonej nadbudowy do bazy.

O pewnej próbie rozwinięcia te- go nader skomplikowanego i wła- ściwie mówiąc wcale nie tkniętego problemu, świadczy wypowiedź Trofimowa w dyskusji nad refera- tem Aleksandrowa „Dalsze rozwi- nięcie materializmu dialektyczne-

go i historycznego w pracach Stali- na o językoznawstwie”, wygłoszo- nym na Radzie Naukowej Instytutu Filozofii Akademii Nauk ZSRR.

Trofimow stwierdza, że „sztuka, ściślej zaś mówiąc, jej konkretno- historyczna forma jest nadbudowa, bo nie da się oddzielić od politycz- nych, religijnych, artystycznych, fi- lozoficznych idei określonej epoki, stanowiąc swoistą formę wyrażenia tych idei”. Oczywiście tej tezy wy- daje się jasna, a stąd jasne stają się różne źródła, z których dzieło sztuki czerpie swe społeczno-klaso- we zabarwienie jako odbicie rzec- zystości. Twórczość Mickiewi- cza, twórczość Puszkina daje obraz życia kraju. Ale nawet u tych ge- niuszów poezji obraz ten jest nie- pełny i w pewnym sensie zwięzo- ny przez ograniczoną doświadczenia życiowego ich twórców, przez ich zależność od środowiska i jego po- glądów klasowych, choć potrakto- wanych z wyżyn krytycznego sto- sunku jaki doń mają autorzy. Czyż „Pan Tadeusz” i „Eugeniusz Onie- gin” dają taką samą pełnię obrazu życia chłopów polskich czy rosyj- skich, jak życia polskiego dworu szlacheckiego lub środowiska rosyj- skich obywateli?

Wykazać zależność powstania określonych kierunków, stylów od określonej bazy, od określonych klas społecznych, ich powiąza- nie z filozoficznymi, politycznymi po- glądami epoki — należy do abe- daka estetyki marksistowskiej. Przy ustalaniu tych powiązań i za- leżności wyjaśnianiu służebną, ak- tywną rolę sztuki jako nadbudowy społecznej, jej funkcję w toczącej się walce klasowej. To również podkreślił w swym przemówieniu Trofimow. Ale nie poprzestął na tym. Sztuka — powiada dalej — „...jest produktem tej epoki, w cza- sie której żyje i działa dana baza ekonomiczna. Dlatego nie sztuka w ogóle (to należy podkreślić) lecz określona sztuka, np. feudalna, burżuazyjna itd. żyje niedługo, nie dłużej niż baza, która ją zrodziła. Ginie ona nie jako sztuka w ogó- le, ale jako określona forma sztuki — antyczna, feudalna, burżuazy- na itd.”.

Ta myśl wymaga zastanowienia się. Wydaje się, że to, co w dziele sztuki czy literatury, dając obraz rzeczywistości jest jednocześnie in- terpretacją, oceną swego okresu, nieraz ograniczoną lub wypaczo- ną pozyję określoną klasy, to wła- śnie przemija w sztuce wraz ze zmianą ustroju. W monumentaliz- mie stylu rzymskiego a tym bar- dziej w ekstatyczno-mistycznej gro- zie stylu gotyckiego zawarte są elementy, które symbolizują potęgę władzy a w szczególności władzy kościoła. Poprzez pryzmat mistyki religijnej style te są więc swoistą apoteozą władzy feudalów. W tym sensie sztuka ta służyła swej ba- zie ekonomicznej. A dziś zakuta w kamień została dla nas pomni- kiem minionej epoki i nadal może budzić zachwyt mistrzostwem ar- tystycznego wykonania, adekwat- nością formy i treści, ale w prze- życiach tych można być dalekim od ideowo-klasowych obciążeń feuda- lizmu, które sztuka ta wyraża.

Dalsza wypowiedź Trofimowa wydaje się potwierdzać naszą in- terpretację jego poprzedniej kon- cepcji. „Cóż więc pozostaje ze sztu- ki przeszłości? — zapytuje autor. — Pozostają dzieła sztuki: utwory li- terackie, pomniki architektury, ma- larstwa itd., które wiążą się nie- rozrwalnie ze swą epoką... słu- żąc jako środek poznania przeszłości i źródło doznań artystycznych, za- czynając nowe życie... stosownie do naszego światopoglądu”. Właśnie w tym „nowym życiu” starych dzieł sztuki tkwi nowy i nie łatwy pro- blem...

Myśl Trofimowa, że dzieła wiel- kich mistrzów sztuki żyją wraz z nami nowym życiem, że „ocenia- my je stosownie do naszego świa- topoglądu”, może być interpreto- wana w sposób krąco subiek- tywny (co się zdarza), bądź też z pozycji proletariackiej partyjno- ści sztuki, która się łączy z konie- cznością zachowania i wydobycia obiektywnie najbardziej wartościow- ych elementów sztuki przeszłości.

Jeżeli staniemy na stanowisku, że każdy nowy okres historyczny, każda nowa klasa społeczna od- czynuje i wyzyskuje z arcydzieł sztuki przeszłości tylko to co sama chce odczytać, co jej subiektywnie odpowiada — to tego rodzaju stosu- nek do spuścizny artystycznej ze- słizguje się z pozycji materialis- tycznych na pozycję subiektywne- go idealizmu. A jeszcze gorzej, gdy się sugeruje mniemanie, że na tym właśnie polega partyjny stosunek do sztuki przeszłości. Aktualność tego problemu stanęła w całej ostryjności np. dla naszego teatru. Jak interpretować, co wydobywać i jak wystawiać dziś sztuki Szekspira, Moliere czy Fredry? Problem ten należy obecnie do niezmiennie waż- nych. (Dokończenie na str. 9)

W felietonie ogłoszonym w 3 numerze „Nowej Kultury” starałem się wykazać, że pojęcie „języka artystyczne- go” traktowane nie jako doraźna metafora, ale jako konstytutywny element estetyki marksistowskiej — prowadzi nas na manowce. W artykule ogłoszo- nym w nr. 5 „Nowej Kultury” Włod- zimierz Sokorski zgodził się ze mną w tym przedmiocie. Zamiast terminu „język artystyczny” So- korski proponuje „artystyczne środ- ki (sposoby) wyrazu” albo też „war- sztat artystyczny”.

W tym samym felietonie starałem się ostrzec przed próbami uogó- lenień estetycznych podejmowanymi bez konkretnego badania każdej sztuki z osobna, bez analizowania jej specyfiki. Sądzę, że tylko kon- kretnie badanie każdej dziedziny sztuki w jej historycznym rozwoju w zestawieniu z praktyką socjali- styczną może nas posunąć naprzód.

W „Przyczynku do niektórych za- gadnień językoznawstwa” Stalin, stwierdzając, że język obsługuje społeczeństwo tak samo, jak obsłu- gują je wszystkie inne zjawiska społeczne, zaznacza: „Ale na tym właśnie wyczerpuje się to wspólne, co właściwe jest wszystkim zjawis- kom społecznym. Dalej zaczynają się poważne różnice między zjawis- kami społecznymi. Chodzi o to, że zjawiska społeczne mają prócz tego, co jest wspólne, swoje cechy spe- cyficzne, które różnią je od siebie i które są dla nauki najważniejsze”.

Wydaje mi się, że badanie sztuki będzie prawdziwie płodne, jeżeli położymy nacisk na specyfikę każ- dej dziedziny. Prawda o jedności bytu materialnego nie na tym nie ucieleści, a walka z idealistycznymi koncepcjami „duchowej specyfiki” każdej sztuki nie osłabnie, przeciwnie, zyskamy jeszcze mocniejsze argumenty.

Jestem głęboko przekonany, że sztuka socjalistyczna powinna się oprzeć na krytycznie przyswojonej najlepszej tradycji dawnej sztuki narodowej i ogólnoludzkiej. Roz- wój sztuki socjalistycznej powinien być zabezpieczony zarówno przed awanturnością jak i przed ślepym tradycjonalizmem.

Ta sama myśl kieruje się Sokor- ski pisząc o „środkach wyrazu”, ale ja w tej teorii „realistycznych środ- ków wyrazu artystycznego” nie wi- dzę przejścia do praktyki w posz- cególnych dziedzinach sztuki.

KILKA SŁÓW O MALARSTWIE
We wspomnianym felietonie, chcąc wykazać, że nie można snuć żadnych analogii między językiem narodowym (który nie należy do nadbudowy) a legendarnym „języ- kiem artystycznym” czy „środkami artystycznymi”, posłużyłem się przykładem perspektywy malar- skiej.

„Chciałbym jeszcze raz przypom- nieć — pisałem — że jeżeli odejść od gramatyki polskiej, to przestane mówić po polsku i zacząć bełkotać. Malarze, którzy odeszli od perspek- tywy, nie przestali uprawiać ma- larstwa. Walka o przywrócenie per- spektywy jest częścią walki o ma- larstwo realistyczne, częścią wal- ki ideologicznej”.

To naraziło mnie na następujące oskarżenia: „(Ważki) wyraźnie bie- rze w obronę takich plastyków, którzy odrzucając zasady warszta- tu realistycznego (perspektywę, sy- metrię, kompozycję) „nie przestali być malarzami”. Wydaje mi się, że podobne ujęcie bardzo istotnego w tej chwili problemu jest co naj- mniej błędne”.

Sytuacja paradoksalna. Przez to, że bronię zasad rozumowania, wed- ług Sokorskiego staje się obrońcą schyłkowego malarstwa. Przez to, że kładę nacisk na walkę ideologi- czną, staje w obozie przeciwnika. Paradoks ten tłumaczy się tym, że teoria „środków artystycznych”, tak samo jak teoria „języka arty- stycznego”, częściowo zatracza z oczu procesy ideologiczne i kłóci się z prawdą historyczną.

W rozumowaniu Sokorskiego sprawa perspektywy malarzkiej łą- czy się w jeden autonomiczny ciąg z innymi „środkami wyrazu”. Pro- ces rozkładu sztuki burżuazyjnej odbywa się w ten sposób: usunię- cie jednej cegiełki (perspektywy) a z- tem wali się cały gmach „środków wyrazu”. Co prawda, Sokorski gor- liwie zastrzega się, że jest to objaw walki ideologicznej (klasowej), ale podkreśla: „Mnie się wydaje, że właśnie zerwanie z realistycznymi środkami wyrazu... doprowadziło sztukę burżuazyjną do złamania podstawowych zasad warsztatu rea- listycznego...”

Jawniło się kolejno: zubożenie moralne, zanik zainteresowań hu- manistycznych, zerwanie z funkcją poznawczą. Można to stwierdzić za- równo ze stanowiska dawnych rea- listów, jak i naszego. Różnica pole- ga na tym, że my znamy przyczy- ny tych procesów ideologicznych — zaostrzającą się walkę klasową.

Zadamy od malarstwa, aby uma- niało nadbudowę socjalistyczną i bazę socjalistyczną. Dlatego zwal- czamy wszelkie próby kontynuacji tamtego malarstwa. Dlatego nawi- zujemy krytycznie do dawnych rea- listów. Jeżeli formalisci twierdzą, że chcą wypowiadać nowe treści, ale „nowymi środkami”, to wcale nie mamy powodu im wierzyć. Tu nie można ograniczać sprawy do „środków artystycznych” czy do „warsztatu”. Formalisci w swojej świadomości artystycznej reprezen- tują krańcowy etap zubożenia moralnego, zaniku zainteresowań humanistycznych, zerwania z funk- cją poznawczą. Jeżeli formalisci twierdzą, że tak nie jest, to w naj- lepszym wypadku dają się oszuki- wać obłudnym poglądom ar- tystycznym wytworzonym przez burżuazję dla uzasadnienia takiego malarstwa. Walki poglą- dów artystycznych, walki nowej nadbudowy ze starą nie mo- żna rozszepać sztucznie na walkę o poglądy i walkę o „środki”. To sztuczne rozszepienie właśnie od- odpowiada formalistom i idzie im na rękę.

Poważnym, jak sądzę, nieporozu- mieniem jest twierdzenie, że dzie- ła sztuki (w danym wypadku ma- larstwa) zawierają środki artysty- czne i poglądy artystyczne. Po- glądy artystyczne istnieją w naszej świadomości, stają się rzeczywistością wtedy, kiedy zostają wy- powiedziane albo napisane. Po- glądy artystyczne wpływają na dzieła sztuki, ale nie moż- na mówić, że istnieją w tych dzie- łach. Ludzie oceniają dzieła sztuki ze stanowiska coraz innych poglą- dów artystycznych. Ocena dzieła sztuki zarówno nowego jak dawne- go nie polega na ocenie poglą- dów artystycznych, które wpłynęły na ukształtowanie tego dzieła, chociaż znajomość owych poglądów artystycznych pomaga nam zrozumieć to dzieło jako pro- dukt kultury.

Trzeba się zdecydować: albo tea- ria „środków artystycznych” ma być próbą naukowego pogłębienia walki ideologicznej o malarstwo realizmu socjalistycznego (próbą, moim zdaniem, wadliwą) albo ma polegać na tym, że dowody rozu- mowe zastępuje się zwyczajnymi wymysłami. Bo to wygląda tak: gdzie nie ma perspektywy, tam nie ma w ogóle malarstwa. Malarze średniowiecza bełkotali. Van Gogh nie był malarzem i bełkotał. Do ta- kich wesołych wniosków dochodzi- my absolutyzując zasady renesan- sowej perspektywy. Mogę nakłaniać malarzy polskich, aby wrócili do malarstwa perspektywicznego, ale nie mogę rygorystycznie żądać przyjęcia takich samych zasad per- spektywy od malarza chińskiego, który namalował „Zdobycie Pekinu” według tradycji perspektywy chińskiej. Wielki naród chiński ma swoje tradycje w malarstwie, tkwią- one w jego świadomości społecznej i łatwiej mogą ją zmobilizować na rzecz określonych idei, niż mecha- niczne, gwałtowne przeszczenie- nanie perspektywy malarzkiej, choćby jako takto zgodniejszej z za- sadami geometrii rzutowej.

A teraz przyjrzyjmy się temu co Sokorski nazywa „zasadami warsz- tatu realistycznego”. Sokorski wy- mienia: perspektywę, symetrię, kompozycję.

Malarstwo zna układy symetry- czne i niesymetryczne, oba typy uk- ładów są równouprawnione w ma- larstwie realistycznym. Niektórzy malarze prawie z reguły posłuży- wali się układami niesymetryczny- mi. Na przykład Jan Matejko. Być może, w wyliczeniu podanym przez Sokorskiego „symetria” oznacza coś innego, nieznanego w termino- logii malarzkiej. Ale kompozycja, ogólne zasady kompozycji nie sta- nowią jeszcze „zasad warsztatu rea- listycznego”. Zależy, co się kompo- nuje. Malarzowi - realista treści i idea dyktują odpowiednią kompo- zycję. Na to, aby opanować kompo- zycję realistycznie, trzeba być przed tym realistą z przekonania. Więć znowu musimy wrócić do treści, do ideologii. Na nic się nie zda wyabstrahowany „warsztat”, zabsolutyzowane „środki wyrazu”.

I proszę powiedzieć, kto tu for- malizuje, ja czy Sokorski? Walka o realizm socjalistyczny, którą prowadzi Sokorski, jest słus- zna, Sokorski położył w tej spra- wie bardzo poważne zasługi, ale pewna część proponowanej przez niego estetyki wymaga gruntowne- go przemyslenia.

DWA NURTY

Chcę tu zaznaczyć mimochodem, że ogólnikowa „teoria środków ar-

tystycznych”, jeśli przeniesie się na teren literatury, całkowicie wy- stępują w kulturze pospo- lych narodów, nurtu klas ro- syjskich i nurtu plebejskiego. Nwó- mogą kultywować odmienną sz- ki artystyczne.

Około roku 1920 nastąpiło wz- rószej poezji pod bezpośrednim, wem przykładu rosyjskiego, Eli o- szcza Majakowskiego — przycz- kordonu rymu klasycznego. Icia- temu wkroczył do poezji litera- wykłety polski asonans ludo! Pro- proces ten nie odbył się regłkie- i na razie nie zwrócono na tej- gi. Po kilkunastu latach rozma- ły się najrozmaitsze typy prze- rymowych. Odczuwamy dnej- bałagan, niechłujstwo, konio- brak rygoru i konieczność nade- normalizacji. Z teorii „środków- tystycznych” wynikałoby, że lo- wrócić do klasycznego rymu e- chanowskiego, Krasickiego, Kow- wicza. Tymczasem ze zżem- których nie mogą tutaj obora- wykladać, nie wydaje się to dlm- żądane ani możliwe. Ujęcie- sprawy w duchu realizmu wy- stycznego prowadzi do zupeł- nego rozwiązania. Należy ronne- wać sprawę na gruncie języka- rodowego i tradycji narodo- z konfrontacją dwóch nurtów- dy okaże się, że podstawą now- norm powinien stać się głów- Pr- polskiego rymu ludowego, łoż- asonans plebejski jako uzup- nie rymu klasycznego, i że tce- jęty polski twoi rymowy mo- się nawet „poprawka histor- przy nowych przekładach kłai- poezji obce.

Mógłbym mnożyć takie praw- dy, ale zajęłoby to za dużo m- o- min- trar- owy-

JAKO MIŁOŚNIK BALETU KLASYCZNEGO...

W moim felietonie zwalczałem koncepcję „języka artystyczne- go” znalazł się następujący uste- p- rego skróty charakter mów- czytelnika z tropu: „Nie p- dziedzina sztuki daje nam o- samo bogactwo poznania. Jak- znanie „zjawisk otaczającego- świata”, daje nam balet - klau- albo symfonia?”

Zdawałem sobie sprawę, że- dość jest mówić o bogactwie- nia, że nie tylko na tym po- W- różnice między poszczególnymi- dzinami sztuki. Chciałem wyliz- na jaw te różnice i dowiedza- czegośkolwiek w tym przed- Estetyka wszystkich sztuk - do- wanych łącznie zaciera skłzi- te różnice i nawet przemilcza- nazwałem bogactwem poznaw- le funkcję poznawczą baletu- sycznego i muzyki symfonicz- Sokorski wziął w obronę m- balet klasyczny przemilczał- owy-

Balet klasyczny jest przyk- bardzo szczególnym, ale przy- ten ostrzeżenie przed odrz- wa- funkcji poznawczej od spe- danej dziedziny sztuki. Nik- może mieć do baletu klas- pretensji o to, że z przyro- przypadła mu uboga funkc- nawca. Balet klasyczny daje- obraz rzeczywistości, ale- skrepowany umownymi re- widowskiego i ścisłym rygor- klasycznego. „Polot rosyjskie- psychory” (Puszkina) zach- i rozwinął w radzieckiej- baletu klasycznego. Gdyby- kto zapytał, na czym w tym- padku polega zadanie sztuki- listycznej, odpowiedziałbym- wahania: przede wszystkim- chowaniu i rozwinięciu trad- rodowej.

Posłużyłem się tym przyk- dla zasygnalizowania, że- realizmu socjalistycznego- sztywną formułą, którą- przenosi mechanicznie z- dziedziny sztuki na inną.

FAVETE LINGUIS!

Czytając uste- p- artykulu- skiego dotyczące muzyki, us- iem zawartą w nich groźną- strę arcykapłana: Favete lin- Pr- stręga była skierowa- te tylko do mnie, ale do całego- go gminu. Sokorski dobro- pewnia, że nie można ode- wymagać, abym znał się na- prieniacz muzycznych. Mogę- dodać, że jestem człowiekiem- muzykalnym. Sokorski grozi- braniem plenarnym Wzłą- pozytorów, Zofia Lis- muzykologami. Strasz- malistami. Mogę do tego- dać, że znowu odezwał się- wróg realizmu socjalistycznego- fan Kisielewski, który twierd- K- muzyka jest apotejozowa, i- stąd wnioski natury formalis- nej, że muzyka nie powinna- określonym celem ideowym. S- ski pisze, że moje zapyta- stety było tu i ów- dzie zroz-

(Dokończenie na str. 10)

ANDRZEJ KIJOWSKI

Druga książka Filipowicza

Kornel Filipowicz zadebiutował cztery lata temu zbiorem opowiadań pt. „Krajobraz niewzruszony”. Obecnie ukazała się jego druga książka pt. „Księżyc nad Nidą” (*). Warto od razu zaznaczyć, że książka była napisana pod koniec roku 1947. Jest to powieść o okupacji.

Druga książka pisarza, którego pierwsze wystąpienie należy do bardziej interesujących pozycji powojennej prozy polskiej, powrót do tematu okupacji, przejście od formy opowiadania do powieści — oto trzy sugestie, nasuwające się krytykowi jeszcze przed rozpoczęciem lektury książki.

„Drugie książki” kryją w sobie

zawsze pewne niebezpieczeństwo. Niebezpieczeństwo wypływa z doświadczeń i sposobów pisarskich

pozostałych po pierwszej książce. Druga książka pozostaje niejako

w cieniu debiutu. Jest to cień zaufania, którym pisarz darzy swoje

wypróbowane możliwości, zaufania, którego w formie kredytu udziela

pisarzowi czytelnicy i krytycy. Pisząc „Księżyc nad Nidą” Filipowicz

był szczególnie na to niebezpieczeństwo narażony.

Powrót do tematu okupacji kryje

w sobie także pewne zasady. Bo ten temat ma już swoją historię.

Od przerażenia grozą i bezwzględnością niezwykłych sytuacji moralnych i psychologicznych, do historycznych wniosków i politycznych

oskarżeń, wiedzie nasza „okupacyjna” literatura droga poważnych

porachunków ideowo — artystycznych. Im bardziej wydłuża się historyczny

dystans do okupacji, tym wrażliwi stajemy się na uwzględnienie

tego dystansu w literackim obrazie czasu, który przestał być w naszym

odczuciu „nieuludzik”.

Wreszcie sprawa powieści. Powieść jest zawsze pewnego rodzaju

próbą dla pisarza. Złazcza dla Filipowicza, który dał się poznać

jako nowelista, dosyć specjalnego rodzaju. Najlepsze i najcharakterystyczniejsze opowiadania z tomu

„Krajobraz niewzruszony” odznaczały się dużą statycznością. Zjawiała się jakaś sytuacja, zarys jakiegoś konfliktu. Wysiłek pisarza

szedł w kierunku ustawicznego spiętrzenia wielorakich znaczeń

ciągłe tej samej, tkwiącej w miejscu sytuacji. Filipowicz jest

pisarzem komentatorem. Moment dla powieści niebezpieczny.

Ale przestanny straszyc i uprzedzać. Zaczynajmy sprawdzać.

Najpierw pytanie elementarne: o czym „to” jest? I już w tym

miejsku natrafiamy na pierwsze trudności. Trudno bowiem wskazać

głównego bohatera powieści Filipowicza, trudno streścić jej akcję,

a najtrudniej wreszcie stwierdzić obecność jakiegokolwiek wniosku

końcowego, tłumaczącego sens książki.

Z początku wydaje się, że bohaterem „Księżyc nad Nidą” jest

Bukowski, nauczyciel wiejski, podoficer Batalionów Chłopskich. Po-

chodzi ze wsi i czuje się klasowo związany z biedotą wiejską, jako

swoją klasą. Jest „socjalistą” — ale co to bliżej znaczy, tego stwierdzić nie

podobna. Ma jakieś własne zdanie o rewolucji, — ale jakie jest to

zdanie, tego także nie wiemy. Tymczasem zanotujmy w stosunku do

„Krajobrazu niewzruszonego” pewne przynajmniej ukonkretnienie

zdarzeń historycznych, zbliżenie (wprawdzie niekonsekwentne) ku

tematyce ludowej partyzantki.

Filipowicz zdaje się ustawicznie akcentować to, że Bukowski jest

człowiekiem „przeciętnym”: przeciętny, niczym szczególnym nie

odznaczający się charakterem, przeciętna inteligencja (Bukowski pro-

wadzi pamiętnik, w którym zapisuje dosyć banalnie brzmiące sen-

tencje) i jakieś „przeciętne” poglądy społeczne. Trzeba przyznać, że skut-

ek tego przesuwania charakterystyki Bukowskiego po linii owej wy-

imaginowanej, statystycznej przeciętności jest dosyć niemiły: w końcu

zauważamy, że w rzeczywistości nie ma nic takiego, co by było

człowiekiem? Co wynika z tego losu? Czyżbyśmy mieli odgadnąć sens

jego roli po śladach pozostawionych za sobą?

Ale ślady nie pozostają żadne. Pozostaje żona, również nauczycielka,

pozostają towarzysze z konspiracji. Blisko jedną trzecią powieści

zajmują ich starania o zwolnienie Bukowskiego z więzienia.

Wszystkie środki (dobrze nam znane i wypróbowane) zawodzi: próby

przekupienia „uczciwych Niemców”, różne „żelazne” dokumenty. Zawo-

dzą także plany zbrojnego odbicia więźnia, dosyć zresztą fantastyczne i nierealne. Bukowska ostatecznie

godzi się z losem, tracimy ją z oczu w chwili, gdy pakuje rzeczy meża do kufru z naftaliną. Na pierwszym planie pozostaje Józef Cieśla. Jest to ambitny chłopak, również z biedoty wiejskiej. Bukowski pomagał mu w nauce, teraz Józef jest jego następcą w konspiracji i organizuje wszystkie starania w sprawie uwolnienia swojego nauczyciela. W końcu jednak skompromitowany przed



Kornel Filipowicz

porażką, skłócony z dowództwem B. Ch., które nie dopuściło do akcji zbrojnej, zaszywa się w bezpiecznej kryjówce — uczy się, rozmawia, flirtuje. Powieść się kończy. Pytanie „o co właściwie chodzi” odpowiedź się nie doczekało.

O co właściwie chodzi w tym przeglądzie kilku nienajciekawszych typów, w opisie kilku niewiele mówiących zdarzeń? „Księżyc nad Nidą” przedstawia nam się, jako luźna konstrukcja różnego pokroju truizmów. Nic z niej nie wynika, nie ma w niej żadnego zacieśnienia dla czytelnika, poszukującego w niej jakiegokolwiek wniosku, jakiegokolwiek odkrywczego uogólnienia.

Całą wartość tej powieści stanowią partie opisowe. Np. świetny rozdział opisujący podróż Cieśli i Brycha do Krakowa daje nam doskonałą panoramę życia okupacyjnego: podciągi przepelnione szmuglerami, skomplikowana taktyka unikania łapanek, ulice Krakowa — „stolicy” Generalnego Gubernatorstwa, ciekawe przekroje społecznobyczajowe, dużo spostrzeżeń, charakterystyk. Ale są to spostrzeżenia o charakterze pamiętnikarsko-re-

JULIAN STAWIŃSKI

„Bohater — pisał Juliusz Fuczik — to człowiek, który w rozstrzygającej chwili czyni to, co należy uczynić w interesie społeczności ludzkiej”. Jest to najgłębsze chyba jakie można pomyśleć ujęcie bohaterstwa. Jest to zarazem istota bohaterstwa komunistycznego, jakże kraciowo odmienna od bohaterstwa w pojęciu niemieckim, czy carlyowskim, leżącym u źródeł faszyzmu niemieckiego i amerykańskiego.

Bohater komunistyczny to człowiek w najwyższym stopniu społeczny, gotowy do podjęcia największych wysiłków, ale tylko takich, które leżą „w interesie społeczności ludzkiej”. Nie w interesie własnym, ciastym i egoistycznym, nie dla zaspokojenia osobistej pasji i chęci wywyższenia się, ale dla uczynienia zadość interesom społecznym, interesom własnego narodu, czy też całej ludzkości. Bohater na miarę Fidiusza.

Bohater w ujęciu piewów „świata zachodniego”, od Carlyle’a po Kiplinga, to jednostka, której naczelnym celem jest ona sama, jest zaspokojenie własnych pragnień i namiętności bez oglądania się na innych, jednostka, która nieraz lekceważy życie własne, cudze natomiast — zawsze, która nie uznaje rodziny, narodu i ludzkości, chyba jako ostateczną wartość. Bohater komunistyczny na miarę krawca czy przekupnia krajanów wyniesionego do godności symbolu „stulecia amerykańskiego”.

Bohater komunistyczny jest wypróbowany styl życia, którego wyrazem jest solidarność świata pracy i braterstwo międzynarodowe. Bohater trumaniczny to współautor „amerykańskiej mody życia” — tęp i okrutny, żerujący na powszechnej ciemności i nienawiści wszystkich dla wszystkich.

„Oficer radziecki to przede wszystkim krzewiciel najbardziej postępowych idei naszych czasów” — mówi pułkownik Czajka, jeden z bohaterów powieści ukraińskiego pisarza Wadyma Sobko „Rękopis pokoju”. Losy pokoju w Europie związane są z losami powojennych Niemiec. Rękopis pokoju są Niemcy milujące pokój, zjednoczone, de-

portazowym, nie zaś powieściowym. Nie mają żadnego związku z losem bohaterów, nie tworzą razem z nimi żadnej konstrukcji, nie poddają się żadnej nadrzędnej koncepcji.

Filipowicz próbuje między tymi szerokimi opisaniami a swoimi bohaterami przerzucić pomost. Zastawia się nad problemem stosunku obiektywnie ważnych faktów, składowych się na historię, do codziennych doznań przeciętnej jednostki. Ale i tu nie wykracza poza dość banalne stwierdzenia „o przemianach i sumowaniu się”.

A więc luźne portrety psychologiczne (a właściwie socjologiczne), luźne opisy i luźne sentencje — oto z czego składa się „Księżyc nad Nidą”. I jeszcze jedno: luźne całości kompozycyjne. Każdy rozdział właściwie stanowi całość, bardzo zresztą zwartą i zgrabną. Są rozdziały czysto opisowe — np. wspomniana już podróż do Krakowa, opis dnia w więzieniu, opis obozu itd. Są rozdziały czysto sentencjonalne: rozdział, w którym Bukowski poucza dzieci o sensie historii i notuje w swym pamiętniku uwagi o sensie życia. Są wreszcie pewne rozdziały odznaczające się znaną nam już z dawniejszej praktyki pisarskiej Filipowicza skłonnością do gromadzenia znaczeń moralno-psychologicznych pewnej postawionej i napoczętej sytuacji. Np. scena przesłuchiwań Bukowskiego i Zawady w szkole, kiedy nagłocie polega na tym, że każdy z nich przeżywa przesłuchiwanie drugiego, a lekki uśmiech porozumienia wymieniony już w samochodzie jest sygnałem wspólnego zwycięstwa.

I jeśli zastanowić się nad źródłem tych niepowodzeń, powrócić wypada do obaw, wyrażonych na początku. Powrót do tematu okupacji nie oznaczał u Filipowicza odkrycia go na nowo, w nowym aspekcie ideologicznym. Powrót ten musiał oznaczać więc powtórzenie w pewnym sensie „Krajobrazu niewzruszonego”. Poza zaprezentowaną tam postawą autor zasadniczo nie wyszedł.

Natomiast sugestywność i precyzję powieściowych „Krajobrazów niewzruszonych”, zdradzających pióro utalentowanego pisarza, jak i widoczne starania o nowe ujęcie rzeczywistości okupacyjnej — objaw nurtującego powieści fermentu ideowego — zapiszmy na rachunek zdobytych drugiej książki Filipowicza. Od napisania „Księżyc nad Nidą” upłynęło wiele czasu. Można oczekiwać, że ten przełomowy okres życia literackiego przyniesie i w twórczości Filipowicza zasadniczy zwrot.

Andrzej Kijowski

FIDIUSZ I KRAWIEC

mokratyczne, przyjazne dla Związku Radzieckiego i krajów demokracji ludowej. Taka jest podstawa myśli powieści odzwierciedlającej drogi, jakimi dąży do realizowania tej idei polityka radzieckich władz okupacyjnych. Związek Rad powalił i zgłodził Niemcy hitlerowskie. Ale Związek Rad współdziałał i sprzyjał powstawaniu Niemiec pokojowych i demokratycznych. Olbrzymie i dodatnie przemiany zachodzą w NRD, olbrzymią pracę i olbrzymie zadanie spełnia administracja radziecka. Książka Sadki rozwija tę tematykę na przykładzie dzieł jednego miasteczka w Niemieckiej Republice Demokratycznej.

Sięgając po jakiś problem pisarz radziecki stara się dotrzeć do najgłębszej jego istoty, ukazać jego dynamikę, jego dialektykę, jego kierunek rozwojowy. Mirza Ibrahimow w powieści „Nadejdzie dzień” opisuje dzieje Iranu w latach międzywojennych. Na tle samowoli i korupcji dworu i klas posiadających, na tle terroru i bezprawia, autor ukazuje narastanie wyzwolenczego ruchu ludowego. Walka o demokratyzację kraju przyniosła chwilową porażkę wskutek interwencji imperialistów angielskich. Przyszłość nie nasuwa jednak wątpliwości, nieodwracalna jest wola historii: nadejdzie dzień — wolność.

Prasa radziecka podkreśla, że postępowi pisarze świata kapitalistycznego poświęcili ostatnio szereg książek zagadnieniom związanym ze sprawą pokoju oraz organicznie z nią zespolonej sprawie postępu społecznego. W czasach trumanizmu wymaga to znacznej odwagi cywilnej: wielu demokratycznych pisarzy i działaczy amerykańskich znajduje się w więzieniu, innym zagraża ono każdej chwili „High treason: the plot against the people” (Zdrada stanu — spisek przeciw ludzkości) Alberta Kahna*) — opisuje na tle trzydziestolecia 1919—

*) W polskim przekładzie ukazała się jego poprzednia książka, pisaną do spółki z R. Sayersem „Wielki spisek”.

JERZY PARVI

Szermierz wojującego materializmu

Francuska powieść wieku oświecenia cieszy się u nas wciąż wzrastającą poczytnością. Świadczy o tym choćby stałe wznawianie rzeczy tłumaczonych przez Boy’a i nowe przekłady rozchodzące się w niemiłym tempie. Powieściowe utwory Francji XVIII wieku nęcą czytelnika bogactwem poznawczym, ideologicznym, artystycznym. Uczą i bawią. Postępowe treści przy doskonałej formie sprawiają, że powieści Lesage’a i Prévosta, powieści Voltaire’a i Diderota są po dziś dzień czytelne, często pasjonujące.

Powinniśmy jednak stale pamiętać, że obok literatury pięknej wiek XVIII przyniósł ogromny materiał wiedzy teoretycznej i praktycznej. Ze uporczywą, konkretną walką nowego ze starym rozgrywała się na polu biologii, filozofii, etyki, estetyki, ekonomii, nauki o państwie i społeczeństwie, polityki. Naukowy i publicystyczny dorobek myśli oświecenia, który wówczas tak wydatnie dopomógł Rewolucji, tkwi dziś głęboko w szafach bibliotecznych, służąc jedynie historykowi. Zdezaktualizował się i zestarzał, stał się nieczytelny.

Istnieje jednak pisarz, którego myśl filozoficzną możemy dziś śledzić z niesłabnącą uwagą, którego wiedza i poglądy zaskakują i wprawiają w podziw. Czy to Rousseau, Voltaire? Nie, to Denis, Diderot. Nie miał racji Boy-Zeleński mówiąc, że Diderot nie pozostawił po sobie dzieła. Bo dziełem, mimo że złożonym z kilku utworów są prace z zakresu teorii poznania i nauki o materii i ruchu. Dziełem jest także twórczość estetyczna — krytyczna. Wreszcie każda powieść i powieści Diderota stanowi odrębne dzieło literackie wysokiej klasy.

Dlatego dobrze się stało, że próbkę geniuszu tego wielkiego pisarza dał nam Jan Kott starannie tłumacząc i odkrywając komentując wybrane utwory*) Diderota, i że „Czytelnik” wydał je w bardzo przyzwolonej szacie graficznej.

Musimy sobie od razu uświadomić, że pozycja Diderota w filozofii materialistycznej XVIII w. jest wyjątkowa. Myśliciel ten wykraczał poza mechanistyczny materializm La Mettrie i Holbacha. Dał próbę syntezy dwóch dotąd — zdawało się — przeciwnych nurtów filozoficznych: materialistycznego

*) Diderot — Paradoxa o aktorze i inne utwory. Przełożył i wstępem opatrzył Jan Kott, „Czytelnik”, 1950.

kartezjanizmu i idealistycznego sensualizmu, wzbogacając niezmierne pojęcie materii i jej praw rozwoju. Synteza to oczywiście niepełna, niepozbawiona błędów — taka, na jaką ledwo pozwalał moment historycznego rozwoju — lecz będąca genialnym domysłem zbliżającym się do światopoglądu materializmu dialektycznego.

Jakie zasadnicze myśli zawierała zamieszczona w książce dialog filozoficzny „Rozmowa d'Alemberta z Diderotem” i „Rozmowa panny de L'Espinasse z doktorem Bordeu”? Dwa zagadnienia wysuwają się na czoło: problem poznania i świadomości oraz problem ruchu przemiany w przyrodzie. Diderot przyjmuje materialność, obiektywność i poznawalność świata, który odzwierciedla się w świadomości człowieka. Za bezpośrednią więź świadomości ze światem zewnętrznym uważa wrażenie. „Jesteśmy instrumentami mającymi czucie i pamięć. Nasze zmysły podobne są do klawiszy, w które uderza otaczająca nas przyroda i które nieraz odzwierciedla się same”. Czymże jest świadomość, czucie? Powszechną własnością materii, produktem jej organizacji. A materia? Tę pojmujemy filozof dynamicznie jako energię znajdującą się w stałym ruchu, w wiecznym procesie stawania i obumierania. Spoczynek ciała nieruchomego jest względny, bezruch materii pozorny. Nie ma absolutnych przedziałów organizmów między materią nieożywioną, ożywioną i człowiekiem, są tylko różnice w zorganizowanej materii. I oto dalszy skok myśli skłania uczącego do odrzucenia teorii preformacji w biologii (według której w embrionie znajduje się małeńki lecz już uformowany organizm tego gatunku, w nim z kolei następny i tak w nieskończoność) i do naszkicowania teorii ewolucji w przyrodzie i doboru naturalnego. Uderzająca analogia: podobnie jak osiemnastowieczna biologia uznawała niezmienną organizmów immanentnie zawartych jedne w drugich, tak dziś biologia burżuazyjna, dowodząc nieodziedzielnności cech nabytych uznaje niezmienną genów poza przypadkowością wbrew dowodom Miecznika i jego uczniów.

„Niepokoi cię, co było naprzód — mówi nasz filozof do d'Alemberta — kurczę czy jajo, ponieważ założyleś, że zwierzęta były zawsze takie jak obecnie. Co za szaleństwo. Tak samo nie wiemy, czym były, jak nie wiemy, czym się stają. Nie dostrzegaliśmy robaczek, który porusza się w błocie, jest może na drodze do tego, żeby stać się wielkim zwierzęciem; ogromne zwierzę, które

cały wywód filozoficzny Russella sprowadza się do wniosku następującego: „Wybawienie z kryzysu zrodzonego przez wojnę minioną możliwe jest tylko drogą jeszcze większej wojny”.

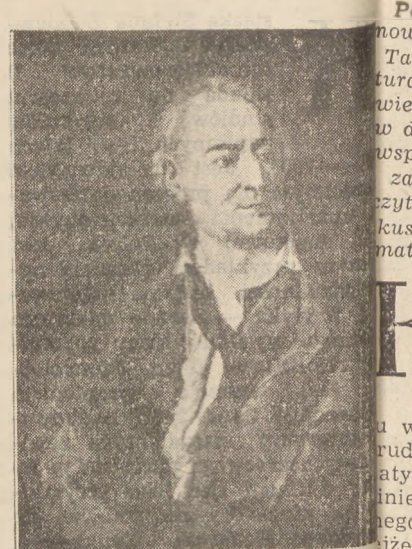
Przed laty osiemnastowieczny wielki demokrat amerykański Walt Whitman pisał: „Zaprawdę powiadam, lepiej byśmy badawczo spojrzeli w twarz naszym czasem i naszym krajowi, na kształt lekarza badającego zakorzenioną głęboko chorobę. Nigdy i nigdzie może nie było takiej pustki serca, jak obecnie i tutaj w Stanach Zjednoczonych... Albowiem jest tak, jak gdyby obdarzone nas ogromnym i zbyt dokładnie wyposażonym ciałem, a potem pozostawiono bez duszy”.

Odejdzmy więc od tego bezdusznego, gnijącego ciała i na zakończenie sięgnijmy znów do ożywczej prawdy Fuczika. Oto co pisał z więzienia hitlerowskiego na pół roku przed śmiercią: „W ogóle, dziwny mam los. Wiesz, jak pragnę być ptakiem, czy krakiem, oblokami, czy wiewiórką, wszystkim, co tak jak ja kocha przestrzeń, słońce i wiatr. I oto już od lat, od lat całych żyję życiem podziemnym, niczym korzeń. Jeden z tych niepozornych, żółtych wśród ciemności i zgnilizny korzeni, które podtrzymują nad ziemią drzewo życia. Żadna burza nie zwali drzewa o moich korzeniach. Tym szczytą się korzenie. I ja. Czynnikiem jest wszystko, co było w mej mocy, i czyniłem chętnie. Ale światło — światło kochałem i chciałem rosnąć w górę, i chciałem zakwitnąć i dojrzeć, jak pożyteczny owoc.

Cóż. Na drzewie, które my, korzenie, podtrzymywaliśmy i podtrzymaliśmy, zjawia się młode pędy i dojrzewają nowe owoce pokolenia socjalistycznych robotników, pisarzy, krytyków literackich i historyków, którzy niech później, ale lepiej opowiedzą o tym, o czym ja opowiedzieć już nie zdołałem. A wówczas może i moje owoce napełnią się sokiem, chociaż na moje góry nigdy nie spadnie już śnieg”.

Ta przyszłość powstaje. Powstaje dzięki bohaterom na miarę Fuczika, większą niż miara herosów starożytności.

Julian Stawiński



Denis Diderot

re przeraża nas swoją wielkością, zmierzając w dalszym rozwoju do stanu małego robaczka; jest to nie, że chwilowym i szczególnym przyjawem życia na tej planecie”. Zaskakujące jest, że Diderot przez usta doktora Bordeu wypowiada hipotezę o jednolitości sztucznego doboru organizmów pod działaniem zmieniającego się warunków bytu.

Jest coś wzruszającego i niepokojącego w tych mozelnych, nie do sto intuicyjnych, nierzadko przytaczanych lecz zawsze śmiałych sformułowaniach wojującego materialisty. Argumenty Diderota w Pwanmice z subiektywnym idealizmem demaskowały nie tylko Berkeleygo i jego adherentów. Demaskowały także w początkach naszego stulecia empiriokrytyków na czele z chemikiem i Avenariusem pod pierem Wladimira, który obszernie cytując Diderota w pracy „Materializm a empiriokrytycyzm” (p. Lenin, Działy 14, str. 37—40). Demaskują także B. Russella i jego uczniów wydzających się z teje samej szczytowej płaszczyzny. „Paradoxa o aktorze” będący

prawką o sztuce aktorskiej, który sany jest podobnie jak omówienie utworu w formie dialogu, Ułtany gatunek literacki pisarza, który się zawsze pod jego piórem dowcipną, swobodną, zawsze błyskawicą i ciekawą polemiką. Słowem wym i pisanym szermował Diderot bliski i przejmujący. Wierzę, że Tok rozumowania filozofa szedł w linii wyluskiwania w zagadnienie najważniejszych argumentów drż i przeciw, do ich konfrontacji i odciągania zaskakujących wniosków. Myślał materialistycznie i dialektycznie, co jednak nie znaczyło, że uświadamiał sobie znaczenie dialektyki jako metody w łączu z światopoglądem materialistycznym. Myśl Diderota nierzadko stała się i wikała się w sprzecznościach. O ile jednak Diderot nie trwał przy zagadnieniu rozwiązać, to iża mułując je, pobudzał do zastanowienia i pobudza po dziś dzień

Tak się ma rzecz z „Paradoxa o aktorze”. Głosi w nim autor zaszczepionej sztuki, stannictwo aktora jako artystę, pragnie go widzieć współtwórcą dzieła dramatycznego, „zmiłobro” a doskonałym odtwórcą roli świętym każdego szczegółu gry. Wówczas nie będzie wzruszonym — ani jeden parados. Ten sam Diderot, który za źródło twórczego talentu uważał uczucie, zwalcza styl „na gorąco”, oponuje przeciw „błędowi” i uczuciowości aktora — parados drugi.

Pamiętajmy stale, że pozoje abstrakcyjne formuły jak nadzwyczajne, sztuka kryją w sobie błędne treści ideologiczne. Ukazano pisarza jako ideologa postępowego mieszczaństwa w walce o teatr, o nową estetykę. Fragmenty z „Salonów” — zbioru krytycznych artykułów o współczesnym malarstwie i rzeźbie — dostarczają niecodziennych wrażeń estetycznych. Ostra krytyka obrazów Bojce, czy Lagrenée jest krytyką odosobnionej od życia, nierealnej tematyki sztuki arystokratycznej. Poeci d'Alfonsa czy Chardina jest podważaniem mieszczańskiego obyczaju, a przynajmniej na świat. Jest obroną teostatemu „sztuki realistycznej”, że ki z tezą, z tendencją. I znów uwarżna i pouczająca analogia z ów siejącą problematyką sztuki.

Rzecz zmienną: Diderot nie mógł mieszczaństwa, teoretyk jej logii był przez naukę tej klasy, jako filozof i jako artysta lekceżył i pomijał. Burżuazja walczyła z Diderotem. Nie była w stanie więc ani przyswoić sobie tego stylu rza; porażała ją rewolucyjna siła nośności dzieła. „To bardzo niewiele, wasz Diderot” — wołał pewnego seł w parlamencie w r. 1913, w wniesionym projekcie uczenia dwunaj rocznicy narodzin przywódcy encyklopedystów. Projekt odrzucono.

Myśl Diderota była wyrazem logicznego radykalizmu XVIII w. ku, a często poza ów wiek wniczała. Z tego faktu zdajemy, że sprawę dopiero dzisiaj, kiedy wstepowa nauka odkrywa na wielkie dzieło pisarza, wyjaśnić przyswaja i popularyzuje.

Jerzy P

*) Kornel Filipowicz: „Księżyc nad Nidą”, „Czytelnik”, 1950.

JAN SZELAG

ZAGADNIENIA SATYRY

Po artykułach Antoniego Marianowicza („Nowa Kultura” nr. 39/1950) i Tadeusza Borowskiego („Nowa Kultura” nr. 4/1951) drukujemy wywiad z Janem Szelagiem, jego dalszy głos w dyskusji na temat polskiej satyry współczesnej, jej tradycji, osiągnięć i zadań. Apelujemy do naszych czytelników o zabieranie głosu w dyskusji na ten ważny i żywotny temat.

Kilka słów objaśnienia dla czytelnika. Artykuł Borowskiego pt. „Problemy satyry politycznej, w n-rze 4 „Nowej Kultury”, stanowił zasadniczy zgrab referatu wygłoszonego przezeń w połowie grudnia roku ubiegłego na Sekcji Satyry Związku Literatów. Artykuł ten, podobnie jak i poprzedni, stanowił koreferat wygłoszonego na tej samej Sekcji w miesiąc później.

Z konieczności referat skróciłem, nie chciałem dodawać więcej argumentów polemicznych. Muszę jednak stwierdzić, że stylizacja wstępu artykułu Borowskiego nasuwać może nieinformowanemu czytelnikowi niesłuszne wnioski, jakoby to sam p. Borowski uchylił się dotychczas od dyskusji na ten temat, który żywo ich zdumiewa i interesował. W rzeczywistości, gdy jesienią 1948 r. odbył się pierwszy zjazd satyryków z całego kraju, pominęto go w prasie literackiej, a jego uczestników — niech wystarczy za wszystko, co napisałem — nie było. W rzeczywistości, a właściwie o braku stosunku naszej krytyki do twórczości satyrycznej. Pojawienie się w październiku 1950 r. Sekcji Satyry dowodzi, że satyrycy chcą dyskusji, chcą szerokiego zainteresowania ich twórczością.

— Ale do rzeczy.

NA SZLAKU SZCZECIN — WARSZAWA

Właściwie ocenić polską satyrę nie możemy, dopóki nie będziemy mogli, gdy ona będzie odrywać jej od całości. Dlatego współczesny problem satyry — to znaczy, krótko mówiąc, nie jest wolnością od myślenia.

KILKA CYTAT
Borowski rzucił szereg wielkich i największych nazwisk twórców satyrycznych. Słusznie wskazał, że w utworach wielkich pisarzy — nie satyryków, jak np. Żeromski — nie brak żywiołu satyrycznego. Poszedłbym jeszcze dalej; zaryzykowałbym twierdzenie, że nie było w literaturze światowej istotnie wielkiego pisarza, przez którego utwory ten żywioł satyryczny nie byłby słabszy, niż w utworach satyrycznych. Powiedziałbym, że satyrykiem jest ten, w którego twórczości żywioł satyryczny bierze górę nad wszystkimi innymi. I w literaturze naszej nie było wielkiego pisarza, który by nie używał broni satyry. Rej i Kochanowski, Krasiński, Kołłątaj i Jezierski, Mickiewicz i Słowacki, Prus, młody Sienkiewicz, Konopnicka, Tetmajer, Orkan. Właściwie dopiero w ponurym okresie Młodej Polski satyra z wielkiej literatury wypędzona zostaje do kabaretu, bo zbyt się staje niewygodna, zbyt się staje demonizująca, zbyt się staje przybywającą i wszystkim im podobnym i ich potomnym.

— Ale nie ograniczamy satyry tylko do literatury pięknej. W swym referacie sprawozdawczym na XVII Zjeździe Partii, 26 stycznia 1934 roku Stalin mówił między innymi: „Mam na myśli tych gadułów — powiedziałbym uczciwych gadułów — ludzi uczciwych, oddanych władzy radzieckiej, ale niezdolnych do kierowania, niezdolnych do zorganizowania czegokolwiek. W zeszłym roku miałem rozmowę z jednym takim towarzyszem, bardzo poważnym towarzyszem, ale niepoprawnym gadułem, zdolnym do utopienia w swej gadaninie każdej żywej sprawy. Oto owa rozmowa: Ja: Jak wygląda u was sprawa siewu? On: Sprawa siewu, towarzyszu Stalin? Zmobilizowaliśmy się. Ja: No, i co? On: Postawiliśmy sprawę na ostrzu noża. Ja: No i coś dalej? On: Mamy przełom, towarzyszu Stalin. Wkrótce będzie przełom. Ja: Ale jednak... On: Zaczyna się u nas zwrot. Ja: Ale jednak, jak jest u was z siewem? On: Z siewem na razie nam się nie klei, towarzyszu Stalin.

— Oto macie fizjonomię gaduły. Oni się zmobilizowali, postawili sprawę na ostrzu noża, dokonali przełomu i zwrotu, a sprawa nie rusza z miejsca. (Stalin: „Zagadnienia leninizmu” str. 415). Jak wynika z tego przykładu, satyryk studiujący klasyków marksizmu-leninizmu może się coś niecoś nauczyć nie tylko z dziedziny polityki ale i z dziedziny swojej twórczości. I Marks i Engels, i Lenin i Stalin używają w mistrzowski sposób broni satyry w walce z przeciwnikami, w walce z wroga klasą społeczną, w walce wreszcie ze spaczniakami, z naleciałościami wkręcającymi się w tryby wielkiej maszyny budownictwa socjalistycznego. W swym „18 Brummaire’a Ludwika Bonaparte’a” Marks formułuje zasady marksistowskiej satyry. Czyni to, porównując swoją pracę z pam-



ENTUZJAZM WIEDNIA
Skonfiskowano przez sanacyjną cenzurę pierwszą stronę „Szpilek” z 27 marca 1938 roku. Rysunek Franciszka Pareckiego na temat okupacji Austrii przez Hitlera.

— to znaczy, krótko mówiąc, nie jest wolnością od myślenia.

Oto macie fizjonomię gaduły. Oni się zmobilizowali, postawili sprawę na ostrzu noża, dokonali przełomu i zwrotu, a sprawa nie rusza z miejsca. (Stalin: „Zagadnienia leninizmu” str. 415). Jak wynika z tego przykładu, satyryk studiujący klasyków marksizmu-leninizmu może się coś niecoś nauczyć nie tylko z dziedziny polityki ale i z dziedziny swojej twórczości. I Marks i Engels, i Lenin i Stalin używają w mistrzowski sposób broni satyry w walce z przeciwnikami, w walce z wroga klasą społeczną, w walce wreszcie ze spaczniakami, z naleciałościami wkręcającymi się w tryby wielkiej maszyny budownictwa socjalistycznego. W swym „18 Brummaire’a Ludwika Bonaparte’a” Marks formułuje zasady marksistowskiej satyry. Czyni to, porównując swoją pracę z pam-

gruzińskiej; 2) polecić natychmiast jakiemuś zjadliwemu dziennikarzowi napisanie projektu arcyprzejmej noty w odpowiedzi angielskiej Partii Pracy. Ogólnie biorąc, projekt noty powinien być arcyprzejmym — (poziom uświadomienia dziesięcioleć dzieci) natrząsaniem się z idiotycznych wodzów angielskiej Partii Pracy.

Podaję te przykłady po to, abyśmy pogłęбили swoją świadomość, jak ważną bronią operujemy, bronią, która służyła wszystkim niemal wielkim pisarzom, filozofom, publicystom i naukowcom, wszystkim, którzy podejmowali walkę ze starą, a w obronie nowego.

Książka Franciszka Jezierskiego, „Dusza i mózg Kuźnicy Kołłątajowskiej, w walce ze szlachecką reakcją kłódką swoją zakończył następującym satyrycznym „wyznaniem rządu polskiego”, ułożonym wspólnie z Jędrzejem Śniadeckim:

„Wierzę i wyznaję wolność stanu szlacheckiego w Polsce, stworzyliście nierząd, ucisku, ohydy, która wyzwała chłopów z prawa człowieka, a nieszczasna z prawa obywatela; z której poczęło się możnowładztwo panów, wyrządzające niegodę, podłość i podział szlachty na partię, idące za duchem szalbierstwa i zuchwałości możnych. Wierzę w przekupienie senatu i posłów, wierzę w obcowanie ich z postronnymi ministrami, za porozumieniem się ich łakomstwa. Wierzę w zmartwychwstanie cudzej przemocy i nierządu. Wierzę w odpuszczenie krzywoprzysięstwa i zdrady. I kiedyś przeciwieństwo lepszemu rządowi w Polsce. Amen.”

Chodzi mi o to, abyśmy zrozumieli, że marksizm-leninizm przejął broń satyry od przodujących pisarzy, myślicieli i bojowników przeszłości, przejął ją z tradycji ludowej, udoskonalając ją i wystrajając jako broń walki nowej klasy społecznej i jako broń walki o czystość nowego, tworzonego ustroju. Chodzi mi o to, abyśmy zrozumieli odpowiedzialność własną, gdy tą bronią się posługujemy. Jest ona bowiem jedną z najcenniejszych, najskuteczniejszych i najostrzejszych, jakie w arsenale swoim posiadamy.

PROBLEM HUMORU

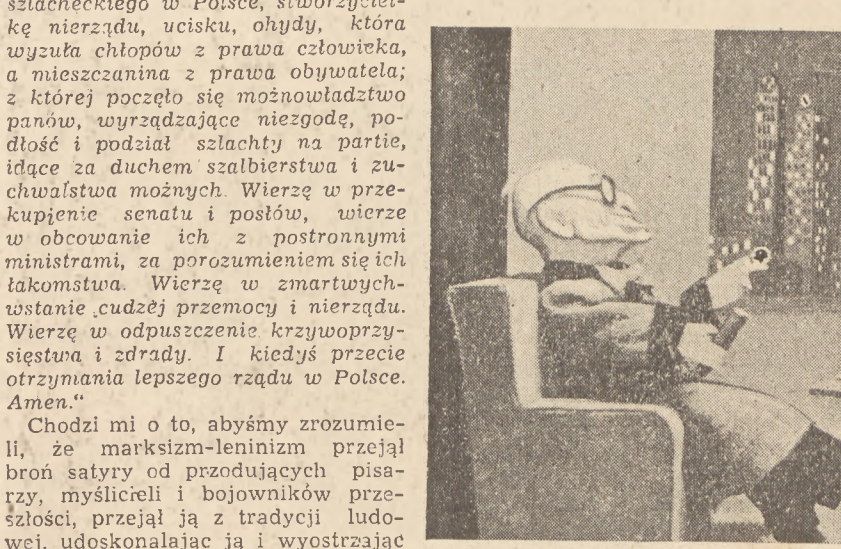
Borowski pisze, że nie powinniśmy operować wyłącznie humorem, a nigdy operować humorkiem. Dodałbym do tego jednak drugie zastrzeżenie: że satyra nasza, dążąc do osiągnięcia najlepszych rezultatów celności i trafności politycznej, rozumiałości dla najszerszych mas odbiorców robotniczych i chłopskich, oraz wysokiego poziomu artystycznego, powinna starać się nie tylko nie z humoru nie uронić, ale przeciwnie, starać się tą swoją właściwością jak najbardziej rozwijać i pogłębiać. Musimy bowiem rozumieć, iż prawo do humoru, prawo do we-

normy wydajności. Stąd bohaterowie i bohaterki pracy. W tym przede wszystkim jest źródło ruchu stachanowskiego. Gdybyśmy mieli kryzys, gdybyśmy mieli bezrobocie — plaga klasy robotniczej — gdyby żyło się nam źle, ciężko, niewesoło, wówczas nie mielibyśmy żadnego ruchu stachanowskiego. Nasza rewolucja proletariacka jest jedyną na świecie rewolucją, która zdołała pokazać ludowi nie tylko swe rezultaty polityczne, ale i rezultaty materialne. Pośród wszystkich rewolucji robotniczych znamy tylko jedną, która jako tako zdobyła władzę — to Komuna Paryska. Ale istniała ona niedługo. Wprawdzie próbowała rozbić kapitalizm, ale nie zdążyła ich rozbić, a tym bardziej nie zdążyła pokazać ludowi pomysłów, materialnych wyników rewolucji. Nasza rewolucja jest jedyną, która nie tylko rozbiła kapitalizm i dała ludowi wolność, ale zdołała przez tego dać ludowi warunki materialne do

na zawsze zmory bezrobocia, nędzy, głodu i niepewności jutra, a na to miejsce ciwarta została szeroka i wspaniała perspektywa historyczna socjalistycznej przyszłości, wesołość i humor stają się nieodłącznym atrybutem nowego, wyzwolonego człowieka. Jest to wielka i wspaniała radość człowieka-twórcy.

Literatura nie spełniała swoich zadań, gdyby nie zauważała serdecznego uśmiechu Kawczaka, rękawca z kopalni „Bytom”, realizującego pomysły swe hasło: cykl na dobę, architektka oglądająca nowy dom zbudowany według jego planów, czy też nauczyciela widzącego realne wyniki swojej pracy. Zadaniem naszym musi być rozszerzać tę radość, dawać jej wyraz, upowszechniać ją, czynić ją jednym z wielkich motorów pracy i twórczości we wszystkich dziedzinach naszego życia. Powiedziałbym: na wszystkich odcinkach Planu Państwa.

— Jedno z okien „Szpilek” na Kongresie Pokoju. Projektował Jerzy Zaruba. (Sekretarz generalny ONZ Trygve Lie wykonuje pilnie zalecenia imperialistów. Truman do Trygve Lie: — Dyktuję dalej...).



Jedno z okien „Szpilek” na Kongresie Pokoju. Projektował Jerzy Zaruba. (Sekretarz generalny ONZ Trygve Lie wykonuje pilnie zalecenia imperialistów. Truman do Trygve Lie: — Dyktuję dalej...).

— Oczywiście, popełniliśmy błąd nieostrożności i niefrasobliwości, gdybyśmy nie zauważyli, że w Polsce rozległ się jeszcze nie tylko czysty śmiech zdrowych twórców i budowniczych socjalizmu. Mamy i śmiech przerywany pijacką czkawką, i rechatanie słuchającego głupawych frazesek „Głosu Ameryki”, i podstępny uśmiech szpiega i sabotażysty. W tę stronę kierować trzeba czujną naszą uwagę, broń satyry, jej bież, jej bezwzględny oręż demaskowania, broń ostrzeżeń i broń ośmieszenia. Ale w żadnym wypadku humoru lekceważyć nie można. To właśnie nasi wrogowie zawzięci pragną nad całą ludzkością ponurą groźbę trzeciej wojny, przyduś nas i ugiąć cieniem bomb atomowej, zastraszyć cyframi milionów i miliardów wydawanych na zbrojenia. Najbardziej nie lubią oni naszej wesołości, właśnie naszej pogody, właśnie naszego humoru, dowodzących beznadziejności imperialistów, utraty przez nich władzy nad naszym życiem, nad naszymi sercami i mózgami. Są oni tym samym najniebezpieczniejszymi postaciami naszej współczesności. Śmieszność powstaje niejednokrotnie z zestawienia przeciwieństw. Wyobraźcie sobie Eisenhowera obok samotrąkającej Nike! Wyobraźcie sobie, że to Truman kształtował całe losy świata w stuleciu nazwanym słusznie stuleciem socjalizmu i komunizmu.

A więc humoru nie tylko nie należy lekceważyć, ale przeciwnie, starać się rozwijać ten humor, tyle, że podobnie jak całą satyrę rozwijać w kierunku świadomego politycznego i artystycznego oddziaływania. Gdybyśmy humorowi wyznaczyli rolę podrzędną, wyrzeklibyśmy się jakiegos niezwykle rozległego terenu oddziaływania na psychikę ludzką, zubożylibyśmy arsenał naszych środków i artystycznych i — powiedziałbym także — politycznych. Z humorem jest tak, jak ze wszystkim innym. Gdy się mówi „humor”, musimy się zapytać: ale jaki? Nie będziemy więc mierzili satyry wyłącznie wybuchami śmiechu, albowiem śmiech bywa także różnego rodzaju.

Musimy sobie uświadomić, że w dziedzinie humoru — bardziej może niż w wielu innych — istnieje i żyją dziś jeszcze pozostałości minionego okresu, kategorie mieszczańskie i gorzej jeszcze — kategorie z epoki rozkładu mieszczaństwa. Te gnilne produkty — powiedzmy to sobie szczerze — zafundowały dziś jeszcze nie tylko inteligencję, ale także młodzież i robotników. Toteż dążenie do uzyskania łatwej popularności i łatwego poklasku przez schlebienie gustom wyrobionym przez burżuazję nie może być ani naszym celem, ani naszym zadaniem, ani niczym powodem do dumy. Zadaniem naszym w tej dziedzinie, jak w wielu innych, jest wychowywanie naszych czytelników i słuchaczy, jest odkrywanie przed nimi nowych, czystych źródeł śmiechu, wesołości i radości życia, a nie bełtanie starych i cuchnących, już zatechnionych studzien. Dlatego też muszę prze-

— Oczywiście, popełniliśmy błąd nieostrożności i niefrasobliwości, gdybyśmy nie zauważyli, że w Polsce rozległ się jeszcze nie tylko czysty śmiech zdrowych twórców i budowniczych socjalizmu. Mamy i śmiech przerywany pijacką czkawką, i rechatanie słuchającego głupawych frazesek „Głosu Ameryki”, i podstępny uśmiech szpiega i sabotażysty. W tę stronę kierować trzeba czujną naszą uwagę, broń satyry, jej bież, jej bezwzględny oręż demaskowania, broń ostrzeżeń i broń ośmieszenia. Ale w żadnym wypadku humoru lekceważyć nie można. To właśnie nasi wrogowie zawzięci pragną nad całą ludzkością ponurą groźbę trzeciej wojny, przyduś nas i ugiąć cieniem bomb atomowej, zastraszyć cyframi milionów i miliardów wydawanych na zbrojenia. Najbardziej nie lubią oni naszej wesołości, właśnie naszej pogody, właśnie naszego humoru, dowodzących beznadziejności imperialistów, utraty przez nich władzy nad naszym życiem, nad naszymi sercami i mózgami. Są oni tym samym najniebezpieczniejszymi postaciami naszej współczesności. Śmieszność powstaje niejednokrotnie z zestawienia przeciwieństw. Wyobraźcie sobie Eisenhowera obok samotrąkającej Nike! Wyobraźcie sobie, że to Truman kształtował całe losy świata w stuleciu nazwanym słusznie stuleciem socjalizmu i komunizmu.

A więc humoru nie tylko nie należy lekceważyć, ale przeciwnie, starać się rozwijać ten humor, tyle, że podobnie jak całą satyrę rozwijać w kierunku świadomego politycznego i artystycznego oddziaływania. Gdybyśmy humorowi wyznaczyli rolę podrzędną, wyrzeklibyśmy się jakiegos niezwykle rozległego terenu oddziaływania na psychikę ludzką, zubożylibyśmy arsenał naszych środków i artystycznych i — powiedziałbym także — politycznych. Z humorem jest tak, jak ze wszystkim innym. Gdy się mówi „humor”, musimy się zapytać: ale jaki? Nie będziemy więc mierzili satyry wyłącznie wybuchami śmiechu, albowiem śmiech bywa także różnego rodzaju.

Musimy sobie uświadomić, że w dziedzinie humoru — bardziej może niż w wielu innych — istnieje i żyją dziś jeszcze pozostałości minionego okresu, kategorie mieszczańskie i gorzej jeszcze — kategorie z epoki rozkładu mieszczaństwa. Te gnilne produkty — powiedzmy to sobie szczerze — zafundowały dziś jeszcze nie tylko inteligencję, ale także młodzież i robotników. Toteż dążenie do uzyskania łatwej popularności i łatwego poklasku przez schlebienie gustom wyrobionym przez burżuazję nie może być ani naszym celem, ani naszym zadaniem, ani niczym powodem do dumy. Zadaniem naszym w tej dziedzinie, jak w wielu innych, jest wychowywanie naszych czytelników i słuchaczy, jest odkrywanie przed nimi nowych, czystych źródeł śmiechu, wesołości i radości życia, a nie bełtanie starych i cuchnących, już zatechnionych studzien. Dlatego też muszę prze-

— Oczywiście, popełniliśmy błąd nieostrożności i niefrasobliwości, gdybyśmy nie zauważyli, że w Polsce rozległ się jeszcze nie tylko czysty śmiech zdrowych twórców i budowniczych socjalizmu. Mamy i śmiech przerywany pijacką czkawką, i rechatanie słuchającego głupawych frazesek „Głosu Ameryki”, i podstępny uśmiech szpiega i sabotażysty. W tę stronę kierować trzeba czujną naszą uwagę, broń satyry, jej bież, jej bezwzględny oręż demaskowania, broń ostrzeżeń i broń ośmieszenia. Ale w żadnym wypadku humoru lekceważyć nie można. To właśnie nasi wrogowie zawzięci pragną nad całą ludzkością ponurą groźbę trzeciej wojny, przyduś nas i ugiąć cieniem bomb atomowej, zastraszyć cyframi milionów i miliardów wydawanych na zbrojenia. Najbardziej nie lubią oni naszej wesołości, właśnie naszej pogody, właśnie naszego humoru, dowodzących beznadziejności imperialistów, utraty przez nich władzy nad naszym życiem, nad naszymi sercami i mózgami. Są oni tym samym najniebezpieczniejszymi postaciami naszej współczesności. Śmieszność powstaje niejednokrotnie z zestawienia przeciwieństw. Wyobraźcie sobie Eisenhowera obok samotrąkającej Nike! Wyobraźcie sobie, że to Truman kształtował całe losy świata w stuleciu nazwanym słusznie stuleciem socjalizmu i komunizmu.

A więc humoru nie tylko nie należy lekceważyć, ale przeciwnie, starać się rozwijać ten humor, tyle, że podobnie jak całą satyrę rozwijać w kierunku świadomego politycznego i artystycznego oddziaływania. Gdybyśmy humorowi wyznaczyli rolę podrzędną, wyrzeklibyśmy się jakiegos niezwykle rozległego terenu oddziaływania na psychikę ludzką, zubożylibyśmy arsenał naszych środków i artystycznych i — powiedziałbym także — politycznych. Z humorem jest tak, jak ze wszystkim innym. Gdy się mówi „humor”, musimy się zapytać: ale jaki? Nie będziemy więc mierzili satyry wyłącznie wybuchami śmiechu, albowiem śmiech bywa także różnego rodzaju.

Musimy sobie uświadomić, że w dziedzinie humoru — bardziej może niż w wielu innych — istnieje i żyją dziś jeszcze pozostałości minionego okresu, kategorie mieszczańskie i gorzej jeszcze — kategorie z epoki rozkładu mieszczaństwa. Te gnilne produkty — powiedzmy to sobie szczerze — zafundowały dziś jeszcze nie tylko inteligencję, ale także młodzież i robotników. Toteż dążenie do uzyskania łatwej popularności i łatwego poklasku przez schlebienie gustom wyrobionym przez burżuazję nie może być ani naszym celem, ani naszym zadaniem, ani niczym powodem do dumy. Zadaniem naszym w tej dziedzinie, jak w wielu innych, jest wychowywanie naszych czytelników i słuchaczy, jest odkrywanie przed nimi nowych, czystych źródeł śmiechu, wesołości i radości życia, a nie bełtanie starych i cuchnących, już zatechnionych studzien. Dlatego też muszę prze-

— Oczywiście, popełniliśmy błąd nieostrożności i niefrasobliwości, gdybyśmy nie zauważyli, że w Polsce rozległ się jeszcze nie tylko czysty śmiech zdrowych twórców i budowniczych socjalizmu. Mamy i śmiech przerywany pijacką czkawką, i rechatanie słuchającego głupawych frazesek „Głosu Ameryki”, i podstępny uśmiech szpiega i sabotażysty. W tę stronę kierować trzeba czujną naszą uwagę, broń satyry, jej bież, jej bezwzględny oręż demaskowania, broń ostrzeżeń i broń ośmieszenia. Ale w żadnym wypadku humoru lekceważyć nie można. To właśnie nasi wrogowie zawzięci pragną nad całą ludzkością ponurą groźbę trzeciej wojny, przyduś nas i ugiąć cieniem bomb atomowej, zastraszyć cyframi milionów i miliardów wydawanych na zbrojenia. Najbardziej nie lubią oni naszej wesołości, właśnie naszej pogody, właśnie naszego humoru, dowodzących beznadziejności imperialistów, utraty przez nich władzy nad naszym życiem, nad naszymi sercami i mózgami. Są oni tym samym najniebezpieczniejszymi postaciami naszej współczesności. Śmieszność powstaje niejednokrotnie z zestawienia przeciwieństw. Wyobraźcie sobie Eisenhowera obok samotrąkającej Nike! Wyobraźcie sobie, że to Truman kształtował całe losy świata w stuleciu nazwanym słusznie stuleciem socjalizmu i komunizmu.

A więc humoru nie tylko nie należy lekceważyć, ale przeciwnie, starać się rozwijać ten humor, tyle, że podobnie jak całą satyrę rozwijać w kierunku świadomego politycznego i artystycznego oddziaływania. Gdybyśmy humorowi wyznaczyli rolę podrzędną, wyrzeklibyśmy się jakiegos niezwykle rozległego terenu oddziaływania na psychikę ludzką, zubożylibyśmy arsenał naszych środków i artystycznych i — powiedziałbym także — politycznych. Z humorem jest tak, jak ze wszystkim innym. Gdy się mówi „humor”, musimy się zapytać: ale jaki? Nie będziemy więc mierzili satyry wyłącznie wybuchami śmiechu, albowiem śmiech bywa także różnego rodzaju.

Musimy sobie uświadomić, że w dziedzinie humoru — bardziej może niż w wielu innych — istnieje i żyją dziś jeszcze pozostałości minionego okresu, kategorie mieszczańskie i gorzej jeszcze — kategorie z epoki rozkładu mieszczaństwa. Te gnilne produkty — powiedzmy to sobie szczerze — zafundowały dziś jeszcze nie tylko inteligencję, ale także młodzież i robotników. Toteż dążenie do uzyskania łatwej popularności i łatwego poklasku przez schlebienie gustom wyrobionym przez burżuazję nie może być ani naszym celem, ani naszym zadaniem, ani niczym powodem do dumy. Zadaniem naszym w tej dziedzinie, jak w wielu innych, jest wychowywanie naszych czytelników i słuchaczy, jest odkrywanie przed nimi nowych, czystych źródeł śmiechu, wesołości i radości życia, a nie bełtanie starych i cuchnących, już zatechnionych studzien. Dlatego też muszę prze-

(Dokończenie na str. 8)

ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

ODEZWA NA MURZE

O b r a z III

Fabryka Millera. Kantor. Za stołem inżynier Niesiecki, lat 46, dystyngowany, wysoki, chudy, opasany w ruchach. Przegląda w zdenerwowaniu papiery, patrząc co chwila przez okno na dziedziniec fabryki, skąd dobiega jednostajny, stłumiony łoskot maszyn. W pewnej chwili wstaje i zaczyna chodzić nerwowo po pokoju. Wbiega majster I. NIESIECKI: (opanowuje się, przystaje) No, co tam?

MAJSTER I: (tęży, czerwony mężczyzna, lat 59, kłania się zadyszany) Szpularni i snowaczki chcą zatrzymać maszynę. Na wilku już nie pracują. Krochmalarnia stoi.

NIESIECKI: (gniecie w palcach papierosa, pyta cicho) Strajk?

MAJSTER I: (wstrząsa ramionami) Chodzą po oddziałach i krzyczą, żeby rzucić robotę.

NIESIECKI: Kto krzyczy?

MAJSTER I: Wiadomo kto. Kubala, stary Gajda, Kowalski z trzypalnią i ten Wiktor Musiolów.

NIESIECKI: (cicho, przez zęby) Łotry. (zaczyna chodzić) Właśnie teraz, kiedy mamy terminowe zamówienie (z nadzieją) Ale przecież ludzie nie będą ich słuchać.

MAJSTER I: (zakłopotany, mówi naiwnie) Poniekąd by może i nie rad, bo się boi wielmożnych panów, ale zakrzyczą go.

NIESIECKI: (patrzy na majstra ze złością) Bałwan! (siada za stołem). Był w cyrku?

MAJSTER I: Byłem. Prócz tych trzech stojkowych, co przy bramie, więcej nie dadzą nikogo. Wszyscy się rozeszli.

NIESIECKI: Oddałeś list do pana oberpolimajstra?

MAJSTER I: Oddałem.

NIESIECKI: (pół do siebie) Trzeba będzie dać znać do gubernatora, choć wolałbym bez rozgłosu (do majstra) Pryncypał jeszcze nie przyjechał?

MAJSTER I: Jeszcze nie (hałas maszyn ustaje nagle).

NIESIECKI: (wstaje) Co to? Co to znaczy?

MAJSTER II: (wbiega przestraszony) Wielmożny panie, wszystko stanęło. Poszli do maszynowni i zatrzymali maszynę parową.

NIESIECKI: (wściekły, zbliża się do niego) Co? Daliście?

MAJSTER II: (cofa się) Nie chciałem dać. Wyrzucił nas z Michałem za drzwi jak piórko.

NIESIECKI: Psiakrew!

MAJSTER II: (mnie czapkę w ręku, waha się czy powiedzieć) Na bielnik... towar się przepala! Zostawili w chłodzie.

NIESIECKI: Idźcie wyjmować! Czego tu stoicie?

MAJSTER I i II: (patrz po sobie)

MAJSTER I: Wielmożny panie, oni stawiają wszędzie straż. Nie dadzą.

NIESIECKI: Magazyny zamknijcie?

MAJSTER II: Zamknijcie.

NIESIECKI: Weźcie Michałkę i idźcie we trzech pilnować. Mogą podpalić bawelne. No prędzej!

MAJSTER II: (ociąga się) Wielmożny panie...

NIESIECKI: (wybuch) Tchórz! Nie macie pałek? Pryncypał z wami pogada.

MAJSTER II: Pałki na taki tłum... A co będzie jak —

NIESIECKI: (patrzy na niego w milczeniu, potem mruży lekko oczy i mówi cicho stukając obłukiem w stół) Słuchajcie Pluta, a co będzie jak na policji dołędzają się o waszych dawnych grzeszkach? Pachnie wam kategoria. — Co?

MAJSTER II: (przestraszony, kłania się szybko) Idźcie, wielmożny panie inżynierze (wychodzi z majstrem I).

IGNAC: (wchodzi cicho drugimi drzwiami, ogląda się, czy go kto nie widzi).

NIESIECKI: Ignac! Nareszcie! Co tam u nich?

IGNAC: (zaciiera ręce, jest trochę pijany, mówi szeptem) A no robimy strajk.

NIESIECKI: Oszałałeś? Przecież mamy terminowe zamówienie na ten perkal do Rumunii. (do siebie) Pryncypał szlag trafi.

IGNAC: To nas, z przeproszeniem, obchodzi guzik z pętelką. My zeszlismy się w tkalni, wybraliśmy czterech delegatów i robimy rewolucję. (z błazeńską miną) Niech żyje strajk!

NIESIECKI: Nie podejrzewają ciebie?

IGNAC: (ze strachem) E, po co mają podejrzewać (ogląda się na drzwi, splota) Tfu, na psa urok! (podchodzi do N. nachyla się) Wielmożny Panie!

NIESIECKI: Czego?

IGNAC: Ja bym radził z nimi póki nie przyjdzie wojsko ostrożnie. Bardzo źli. Pan inżynier każe zastrzymać wypłaty?

NIESIECKI: Co się wtrącasz?

IGNAC: Dedy heca (złotylwte) Mogą nawet pana inżyniera nie uzanować.

NIESIECKI: Nie twoja rzecz dawać rady.

raz, gdy cała fabryka stanęła, trzeba zawiadomić gubernatora, choć jest to przykra ostateczność.

MILLER: Oczywiście, niech zaraz przyśle wojsko (woła) Szymon! Wawrzyniec!

MAJSTER II: (wchodzi, kłania się)

MILLER: (siada i pisze) Zanieś list do pałacu i powiesz lokajowi, żeby natychmiast zaniósł do jasnie wielmożnego pana gubernatora (pisze, spogląda znad listu na majstra) Cóż się tak skrzywił, hyciu, gadaj, co tam?

MAJSTER II: Ano... (mnie czapkę, wybuch) Świat się kończy! Te chamy zamiarują robić bastówkę, ni-

MILLER: W dobrą porę przyszedł i jeszcze z tą lairyndą (Józia drgnęła jak uderzona).

ADOLF: Mój starszku, wypraszam sobie takie słowa (bierze Józję pod brodę) Ta gołąbka ma duszę bardziej subtelną, niż autentyczna francuska dama kameliowa, nad której losem papa płakał w zeszłym miesiąc w teatrze w Warszawie. A co do pory, bardzo ładna. Słoneczko, ptaszki śpiewają.

MILLER: Wynosć się! Nigdy nie można było cię namówić, żebyś ojcu pomógł, żebyś się zaczął interesować fabryką, a dziś —

ADOLF: Dziś właśnie fabryka pierwszy raz jest ciekawa.

MILLER: (do Niesieckiego) To dla niego przedstawienie.

ADOLF: Owszem. I chciałbym odegrać w nim główną rolę. Na razie pozwólcie sobie oznajmić, że za chwilę przybędzie tu wojsko.

MILLER: Co, jak to?

ADOLF: (dumny z efektu) Prosto z kart, mimo spleenu i kocikowku pojechałem do gubernatora.

MILLER: (kręci głową z uznaniem) No wiesz, myślałem, że potrafił tylko pojedynkować się i hulac z aktorami.

JÓZIA: (która słuchała przestraszona) Proszę pana, ja wolałabym odejść.

ADOLF: (przypominając sobie o jej obecności) Co? A idź, królowno. Jak masz być do lepiej zwiewaj. Nie cierpię kobiet z czerwonym nosem. (Józia wychodzi). Boję się, że długo z nią nie wytrzymam. Odkąd zaczęła — jak to mówią — prowadzić wesołe życie, staje się co dzień bardziej melancholijna. Dobry dowcip, co? W sam raz do „Muchy”. Muszę go jutro opowiedzieć księciu Lolo. A teraz drogi papo, nóżki na stół. Chciałbym pogadać z robotnikami.

MILLER: Po kiego diabła?

ADOLF: Rozkładaj burzę. Niech papa pamięta, że p...lowałem w Afryce na lwu.

NIESIECKI: (który z boku obserwował Adolfa z dezaprobatą) Przecież oni pana prawie nie znają.

ADOLF: To właśnie doskonale! (śmieje się cynicznie) Gdyby mnie poznali, nie mogliby mieć do mnie zaufania, tak jak do was go nie mają (siada). Czuję w sobie namilność poskramiacza dzikich zwierząt, alias polityka. Gdybym żył w Anglii, byłbym ministrem. Walczą z przeciwnikiem o władzę, intrygi, mowy w parlamencie, słowa...

MAJSTER II: (robiąc czo) — co prawda gdy chciałem pożyczyć 100 rubli — że gadam jak Cycero. Umiem grać na klawiszach ludzkich dusz: ambicja, pieniędzy — pieniędzy, ambicja. No i mam szerokie poglądy na świat — liberalne. Papa pamięta jak to staruszką hrabina nazwała mnie raz ze zgrozą socjalistą?

NIESIECKI: (z ironią) Właśnie socjalistów najbardziej tu potrzebujemy (wchodzi Majster I zdenerwowany).

MAJSTER I: Jaśnie wielmożny panie.

MILLER: Co tam?

MAJSTER I: Dowiedzieli się, że wypłata wstrzymana i bardzo krzyczą. Chcą podpalić magazyn i zniszczyć maszynę. Kubala ich uspokaja, ale —

MILLER: (wściekły, chwytając z złością za piersi) Podpalić moją fabrykę? (odpycha go, chce wybiec).

MAJSTER I: (ciągnie go w rękę). Wielmożny panie, bo nas wszystkich rozgnęła.

ADOLF: No, no papo (bierze go pod ramię i sadza przemocą w fotelu) Nie róbnym gupstw.

NIESIECKI: Wojska jeszcze nie ma?

MAJSTER I: Nie ma. Kasjer zabrał gotówkę i uciekł tylnym wyjściem. Chcieli go pobić.

ADOLF: (podniecony niebezpieczeństwem bierze w swe ręce inicjatywę). Moi panowie, gruntu to angielska flegma. Póki nie ma wojska trzeba grać na zwłokę; przetrwać wszystko, co zechce.

MAJSTER II: (wbiega zdyszany) Proszę jasnie panów, idą.

NIESIECKI: (cofa się odruchowo). Kto?

MAJSTER II: (z pogardą) Ta jeli „delegacja”. Kubala na czele (podnosi oczy do nieba) Ze to się Pana Boga nie boją!

ADOLF: (uśmiecha się ironicznie). A ty się boisz, prawda? Masz za to rubla i poprosz ich do nas, tylko grzeccie.

MAJSTER I: Co to za czasy, świat się kończy. (Majster I i II wychodzą razem).

MILLER: (zaciśniętą pięścią) Więc mamy ich tu całować po rączkach?

ADOLF: (protektjonalnie) Papciu, przez pół godziny pobawmy swój temperament. Staraj się jak najmniej odzywać. My z nimi pogadamy (do Niesieckiego) Co to za jeden ten Kubala?

NIESIECKI: Kieruje wszystkim, niebezpieczny agitator, socjalista.

ADOLF: Jednak wstrzymajcie ich teraz od ekscesów. Może uda się go (pokazuje liczenie pieniędzy) pozyskać?

MILLER: Daj mu 50 rubli.

NIESIECKI: Wątpię, to fanatyk.

MILLER: Co, za 50 rubli nie da się kupić prostego robotnika?

NIESIECKI: (wzrusza ramionami) Niech pan próbuje.

ADOLF: Myślę, że raczej posada majstra, awans. To zawsze można obiecać.

NIESIECKI: (nerwowo) Już idą. (Wchodzi powoli: Kubala, Gajda, Musiol i Kowalski. Przez chwilę milczenie, wszyscy mierzą się wzrokiem. Robotnicy posępni, zdecydowani. Niesiecki już opanowany, pełen godności. Miller z trudem hamuje wściekłość. Adolf lekko speszony, ale udaje swobodę, patrzy na nich ciekawie, podnieca go niezwykłość sytuacji).

MILLER: (po chwili milczenia, chrapliwie, ostro) Wy... czego? (Adolf i Niesiecki drgnęli, rzucają mu spojrzenia pełne niepokoju i niezadowolenia).

KUBALA: (występuje krok naprzód, mówi spokojnie, cicho) My w delegacji od robotników naszej fabryki.

MILLER: Fabryka nie wasza a moja.

KUBALA: Na razie tak (mierzą się oczami).

MILLER: (robi ruch jakby chciał zerwać się z fotela i rzucić, mruży cicho) Na razie, co to znaczy?

ADOLF: (kładzie rękę na dłoń ojca) Pozwól, papo (do delegatów wprzejmie) Ojciec dziś niezdrowszy, miał atak, więc ja będę mu pomagał w tej rozmowie. Jako syn i przyszyły właściciel (pokazuje im krzesła, Niesiecki podnosi brwi niezadowolony, Miller rzuca na syna piorunujące spojrzenie. Robotnicy patrzą po sobie i wreszcie powoli siadają). Tak, teraz słuchamy. Macie jakieś życzenia do dyrekcji? (delegaci znów patrzą po sobie).

KUBALA: To ja może powiem.

GAJDA: Mówcie.

KUBALA: W czwartek zgrzeblarka zabiła Walczaka.

ADOLF: (robi smutną minę). Bardzo współczujemy. Przykry wypadek.

KUBALA: (nie reaguje na jego współczucie) Takie wypadki u nas bardzo częste. Dwa miesiące temu urwało rękę dziewczynie. Potem poraniło Włóśniewskiego, teraz Walczaka. Jutro będzie kto inny. Hala jest za ciarna, ludzie muszą się przecisnąć między maszynami i z tego wypad-

KOWALSKI: (z ironią) Jak panowie o nas troszcza.

GAJDA: Chodzi wam o zamknięcie. Macie noż na gardle.

MILLER: (cicho) Łotry! (dwa naprężenie milczenia).

NIESIECKI: (spokojnie) My się nie mamy noża na gardle. Kubala, fabrykami pełno bezrobotnych, głębszym w ciągu trzech godzin sadzić maszynę nowymi ludźmi.

MUSIOŁ: Nikt nie pójdzie.

ADOLF: (udaje, że nie słyszy) Moi drodzy, porozumienie jest kawałkiem realną. My nie chcemy w krzywdy, ale i wy dla wspólnej dobra okazcie nam zaufanie. Zgodźcie od jutra stanicie przy maszynach, dyrekcja uroczystie przyrzeka, wasze życzenia będą w ciągu dnia załatwione przychylnie.

NIESIECKI: Mimo trudności nie my przecię krzys.

ADOLF: Mimo trudności na koło to naraża przedsiębiorstwo. Wynajmijcie to w imieniu ojca. (Wszyscy zamykają drzwi).

MILLER: (stara się nadać toni wyraz dobroduszy i baka zamykając drzwi).

GAJDA: (ironicznie) Za tydzień zamówienie byłoby gotowe, a?

MILLER: (podnosi na niego wzrok, który błyska hamowaną wściekłością).

GAJDA: (wytrzymuje chwilę, rzuca uśmiecha się) Wtedy pan rektor pogadaby z nami inaczej.

KUBALA: (wstaje) A no zamieńmy te warunki kolegom i damy rekcyj odpowiedź (chce odejść, nim inni).

ADOLF: (zatrzymuje go) Was, wy jesteście Kubala?

KUBALA: Tak.

ADOLF: Zostańcie chwilę. Ciem jeszcze z wami parę słów warunkach...

KUBALA: (zdziwiony) Ze mój mój?

ADOLF: Tak.

KUBALA: (niechętnie) No to eham.

NIESIECKI: (mruży do niego) Jeśli pan dyrektor czuje się do tego pójdziemy do kasy, a my... (wychodzą na lewo).

ADOLF: (wskazuje krzesła, bala siada) Mówili mi, że zrobiliby podobno kilka ulepszeń przy maszynach.

KUBALA: A zrobilem. Ojciec zapłacił i nie dali ani grosza. Nie teraz gada, że to on wymyślił.

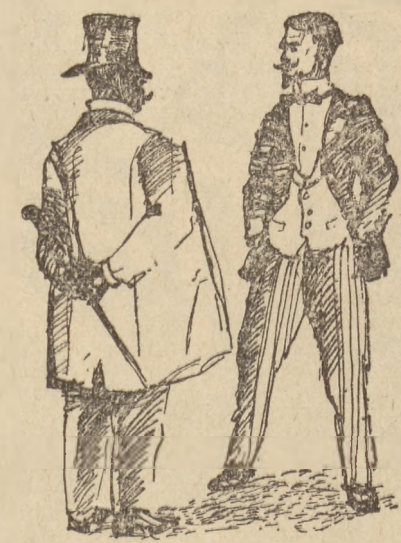
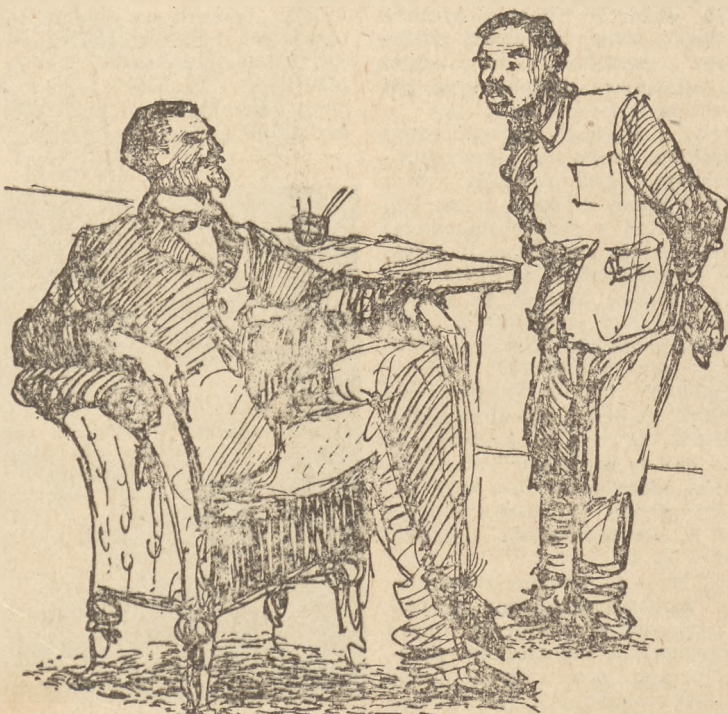
ADOLF: (Pan Niesiecki? Zdał się, że ojciec zanadto mu ufa. To trzy człowiek. Podejrzewam, że nie kuje i was i ojca).

KUBALA: (kiwa głową). A dyrektor jak dziecko. Nie wie co to jest.

ADOLF: (spuszcza oczy, nie wystrudzony) Patrzyjcie tak, a i macie rację. Nie chce ojciec wiedzieć. To despotka, choć nie wyobrażacie sobie (powiła ryczące) ile przez niego wycieśniono nieboszczka matka, ile ja sam chłonieć. (cicho) Lekarze mówią, że to dziedziczne. Dziadek był taki (Sposrzedza, że słuchacz nie przywiązuje nastrojowi i mówi do niego) Ale może to was nie interesuje.

KUBALA: (ucierna nos, głosy grzeccie) Żeby prawdę powiedzieć — nie zanadto. Tu się nie dzieje o charakter dyrektora. O dyrektora, to wystarczy.

ADOLF: (tłumiąc urazę).



MILLER (zaskoczony) Kto to? Adolf? (Adolf kłania się).

ADOLF: (zartobliwie) Twój spadkobierca i jedyny słubny potomek, nie licząc kopy niesłubnych. Myślałem, żeś jeszcze nie wrócił.

MILLER: A ty skąd tutaj?

ADOLF: (wchodzi do środka, trzymając za tokić zmięsaną Józję) Z kart. Graliśmy całą noc (ziewa) Z księciem Lolo i synkiem gubernatora. Przegrałem Dolly, wie papa. Ładna klaczka. 500 rubelków. Wzięła dwa lata temu drugą nagrodę na wystawach w Warszawie. I dowiedziałem się przed godziną, że tu u was rozruchy.

JÓZIA: (na boku do Adolfa) Ja sobie pójdę, jak się wstydję.

ADOLF: Ale chodź, pokaż się znajomym w tej ładnej sukience. Koleżanki na tkalni pękają z zazdrości.

wie) Nie lubicie psychologii, szkoda. Jako agitator nie powinniście jej lekceważyć.

KUBALA: (chce coś odpowiedzieć, ale wstrzymuje się) Pan miał ze mną... o tych warunkach. Koledzy czekają.

ADOLF: (już się opanował, mówi przyjaźnie) Właśnie będę mówił, ale... (z wahaniem) zupełnie prywatnie. Nie ufacie mi, nic dziwnego. Znamie tak niewiele. A ja nie jestem waszym wrogiem. Przyznaję, że dołączyłem do małego interesu, który się rozwinął.

KUBALA: (ze spokojną nienawiścią) Więcej robotnikami (Adolf zakłóca) Właśnie, nie wiecie co mówicie. To chwila, jednak uśmiecha się z wiodącą swobodą, niechęć drwiąco. Podnosi głowę, mierzy Kubalę wzrokiem jak ciekawo okaz egzotyczny, potem zaczyna mówić półprzekojnie).

ADOLF: Zazdroszczę wam.

KUBALA: (trochę zdziwiony, podnosi brwi) Czego?

ADOLF: (strzepuje pyłek z rękawa) Silnych uczuć, silnych pragnień. Uśmiecha się. Jest w was wszystkich siła, która mnie pociąga. Głównie biskup mówił przy wście, że to moc szatana. Chcecie podobno niszczyć małżeństwa, religie, biblioteki, muzea — same nudne rzeczy.

KUBALA: Pan mnie bierze za mordercę. Ja wcale nie chcę niszczyć muzeów. Ja sam lubię...

ADOLF: (podstępnie) Więc czego chcecie?

KUBALA: My... (połapał się, strzyżym, kończy innym tonem) My... to jest robotnicy z waszej fabryki — już samą wam powiedziałem.

ADOLF: (zmienia ton, bardzo poważnie) Tak, wy mi nie ufacie. Dziękuję. Cóż — ja sam sobie nie ufam. To głupio być synem fabrycznej kasy, jeżeli w duszy jest się człowiekiem. Właśnie, właśnie... pragnienie... socjalista. Jeśli się sądzi surowość swojego ojca, jeśli się potępia, to jest środowisko, całą tę obłąkaną, niebezpieczną, pieniądza, a mówią: złośliwość. Bóg i Polska. Nie znoszę tych sił powłok. Ja, być może, nie jestem od nich lepszy, ale jestem inny. I cenę w ludziach odwagę i ambicję. Wy nie wyglądacie na robotników i właścicieli przez swoją indyferentność wyszłście już z tej sfery, z której się zrobił majster.

KUBALA: (chłodno) Dziękuję.

ADOLF: (podstępnie) Jako majster moglibyście wiele pomóc towarzyszom. Pośredniczyć. No i pracować. Majster może wyżej awansować. Za granicą przed zdołnym człowiekiem świat stoi otworem.

KUBALA: (z głupim uśmiechem) — jutro milioner.

KUBALA: (z głupim uśmiechem) — to moje życie i ze mną...

ADOLF: (hamuje się) No, ja przebież tak ogólnie. Od jutra zapanują w fabryce inne stosunki. Trzeba będzie przetrwać zaufanie między robotnikami a dyrekcją. To przecież leży w naszym własnym interesie. Obiecuje wam, że zostaniecie majstrami. Zgrzeblarni na miejsce Pluty. Lili... na was, że postaracie się wykorzystać swój wpływ, że wytłumaczycie kolegom, że to będzie dla nich pożytkiem, jeśli zaraz od jutra nie będącie...

KUBALA: (nagle przerywa mu) — koniec (zdanie)... staną przy maszynach.

ADOLF: (zaskoczony jego tonem, trochę niepewnie) Oczywiście. Oczywiście. Oczywiście.

KUBALA: (dobrodusznie) Lepiej już się panu zdaje.

ADOLF: (uspokojony) Włec zgo-

obawiam się, że gdyby takich było więcej na świecie, musiałbym wkrótce zrezygnować z wyjazdów do Ostendy i ze stałymi wyścigami i stanąć razem z papą na 14 godzin dziennie przy maszynie za 70 kopiejek. Ta drobna okoliczność sprawia, że mimo prawdziwej sympatii dla tego Robespiera nie miałbym nic przeciwko temu, żeby go w jakiś sposób... (robi ruch jakby ściągając konia lejcam) pochamować.

NIESIECKI: (patrzy na Millera, uśmiecha się) W tej sprawie możemy co możemy. Mam nadzieję, że niedługo dowie się pan o rezultatach.

MILLER: Widzisz teraz, jakie ja mam życie. To wściekle psy. Tylko bać do nich przemawia, karabiny.

NIESIECKI: Właśnie. A karabinów jakos nie ma.

ADOLF: Sam się dziwię. Mieli natchnienia...

MILLER: Gubernator zostawia mnie na łasce motłochu. Czy nie ma już u nas sądów i prawa?

ADOLF: Pojadę jeszcze raz do gubernatora. Niech się papa nie uśmiecha, bo apopleksyjka może trafić i zostanie przed czasem właścicielem całej budy (wychodzi gwizdząc).

MILLER: (siada ciężko w fotelu) Ten chłopak nie ma serca. Czekam na śmierć. Dokąd same wrogi. Nienawidzę, ot, choćby pan. Chciałoby się tu usiąść na moim miejscu, co? Zawsze mi ojciec powtarzał: ludzie to wilki i ty bądź wilkiem bo się zjedzą. Ojciec też nienawidził, bo się dorobił trzech młynów, bo miał łeb na karku! Durnie mówili, że odda duszę diabłu za pieniądze. (Niesiecki robi zgrzeszoną minę) Pan by też oddał, choć co niedziela chodzi pan na sumę. Tak, tak. Mądry zjada głupiego, młody — starego. (Macha ręką z wyrazem znudzenia).

MAJSTER I: (wbiega zdyszany, wota triumfując) Wielmożny panie, woisko!

MILLER: (zrywa się jak odrodzony) Co? Co mówisz?

MAJSTER I: Wojsko przyszło. Będzie to dwie rot.

NIESIECKI: (wygląda oknem) Oficer tu idzie.

MILLER: (wstaje) Nareszcie. Jest jeszcze na świecie porządek. (wchodzi oficer, lat 46, postawny, rumiany, twarz dobroduszną, bokobrody).

CZACKI: Wasza wielmożność, pozwólcie sobie zameldować: major 4-go pułku żandarmerii Aleksy Czacki. Przybyłem z rozkazu jego ekscelencji gubernatora.

MILLER: Panie majorze, proszę o przepisną prawem ochronę mojej osoby i mienia.

CZACKI: Co tu zaszło?

NIESIECKI: (zdenerwowany) — Bunt.

CZACKI: (uśmiecha się do niego uspokajająco). Przywróćmy porządek.

MILLER: (wota) Wawrzyniec! Szymon! Zwołaj tu wszystkich robotników.

MAJSTER I: (wychodzi).

MILLER: Co tam za hałas? (wchodzi Walczakowa, za nią Gajda i kilku innych robotników; chcą ją zatrzymać).

GAJDA: (do Walczakowej, biorąc ją za rękaw). Słuchajcie...

WALCZAKOWA: (wysoka kobieta, lat 42, schorowana, nędznie ubrana, niezgrabna, wyraz twarzy pokorny, żebrzący). Wielmożny panie, dopraszam się łaski. Walczakowa jestem. Moje dziecko zabił. Zgrzeblarka zabiła. Ostrzaz był. Przyszedł wędle pogrzebać. Leży tam na ziemi przy maszynie.

NIESIECKI: (zły) Kto ją tu wpuszcili?

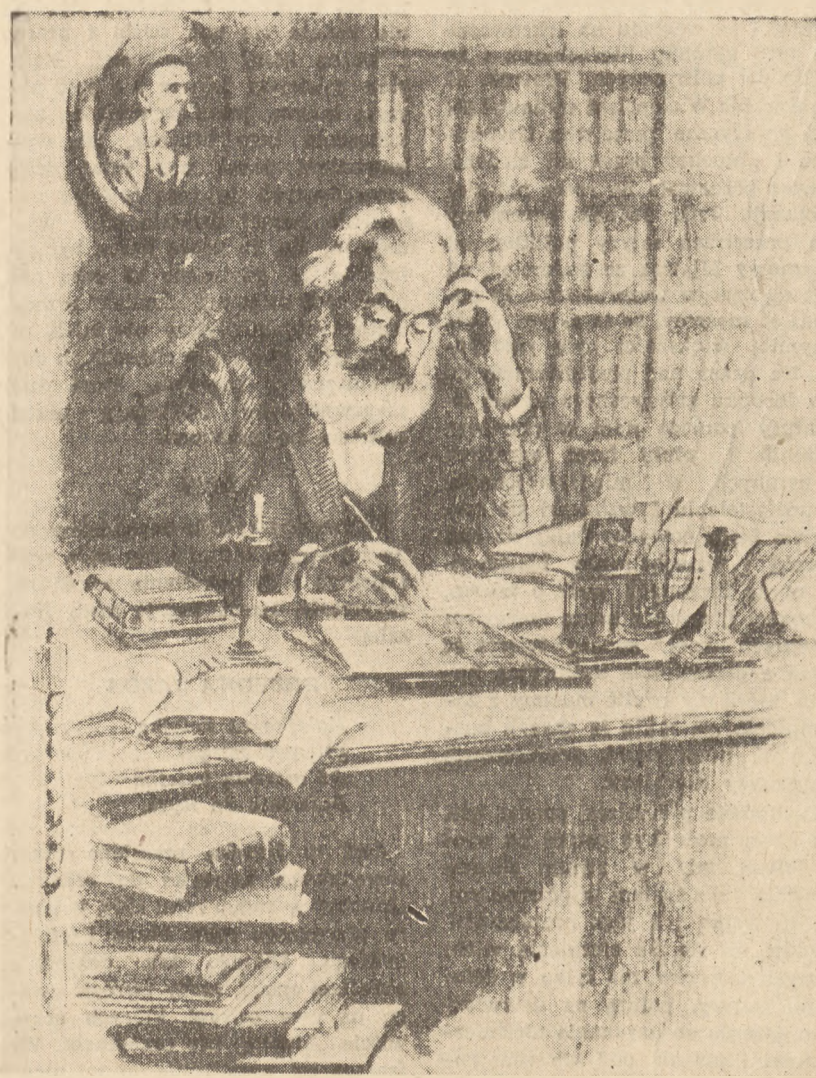
ZBIGNIEW PIETRASIŃSKI

O metodach pracy klasyków marksizmu - leninizmu

W roku 1948 wyszło w Berlinie nowe wydanie książki, z którą stanowiącym się zapoznać. Jest to rozprawka M. Glassera p.t. „O metodach pracy klasyków marksizmu-leninizmu”.*) Klasyków marksizmu-leninizmu znamy zazwyczaj tylko od strony ich genialnych dzieł i walki rewolucyjnej o socjalizm. Książka Glassera wprowadza nas do warsztatu ich codziennej pracy naukowej i ukazuje, w jak ogromnej i rzetelnej pracy rozłożyli się ich dzieła. Zanim przejdę do krótkiego przedstawienia jej treści — mała uwaga pro domo nostra. Zdaje się, że mało jest już w Polsce ludzi, którzy by ignorowali doniosłość analizowania i usprawniania każdego szczegółu pracy robotnika. Natomiast w stosunku do metodyki pracy umysłowej można jeszcze dość często spotkać coś w rodzaju arystokratycznej pogardy dla rzekomo „nie godnych” uwagi intelektualistów. W nastawieniach takich jest dużo zwyczajnej ślepoty, dużo również idealistycznych przesądów, jakoby praca umysłowa, a szczególnie twórczość, nie podlegała żadnym ogólnym prawom i każdy człowiek ze względu na swoją indywidualność musiał mieć odmienny styl pracy. Wyrazem tego stanu jest fakt, że począwszy od szkoły podstawowej, a skończywszy na wyższej, poleca się młodym ludziom skomplikowane zadania do samodzielnego wykonania, nie troszcząc się o ich zrozumienie i ich z zasadami racjonalnej organizacji pracy umysłowej oraz z tym, jak przystępował do zdobywania wiedzy Darwin, Marks i inni wielcy uczeni. W ten sposób wiele niezwykle cennych doświadczeń, miało start w innym i umożliwiało im start z wyższego punktu — popada w zapomnienie.

Klasyki marksizmu - leninizmu przywiązywali dużą wagę do wypracowania sobie jak najbardziej racjonalnego systemu studiowania i pisania prac naukowych. Podstawą genialnych uogólnień teoretycznych i pracy politycznej Marksów było krytyczne opanowanie dotychczasowego dorobku wiedzy ludzkiej. Będąc jeszcze studentem, Marks z nadzwyczajnym zapałem pochłaniał olbrzymie ilości książek. Już wtedy wypracował sobie niezwykle ciekawą metodę pracy naukowej, dzięki której jego tytaniczna energia z tym większą siłą koncentrowała się na wybranych przez niego zagadnieniach.

Marks nie miał zwyczajów studiowania „po lebkach”. Przedmiot, który go interesował, starał się poznać jak najgruntowniej i w sposób jak najbardziej krytyczny, zanurzając się w jego wewnętrzną logikę i historyczny rozwój. Nie było to jednak łatwe. Zainteresowania Marksów obejmowały bardzo liczne zagadnienia. Studiował filozofię, historię, ekonomię, prawo, matematykę, fizykę, chemię, a nawet fizjologię i anatomię. A jednocześnie — stał na czele potężniejszej walki politycznej proletariatu. Niejednokrotnie musiał również poświęcać wiele czasu, aby zarobić na utrzymanie rodziny. Aby w tych warunkach móc zrealizować swoje plany naukowe, Marks pracował z niezwykłą namietnością, pracował w każdej chwili, gdy tylko było to możliwe. Nawet na spacerze zawsze miał przy sobie notes, w którym ciągle coś zapisywał. Dla osiągnięcia gruntownego poznania przedmiotu nie zadawał się zwykłym czytaniem całej ogólnej literatury. Był to dla niego zaledwie pierwszy etap pracy. W punkcie, gdzie ludzie mniej zdolni zwykli sądzić, że wszystko już dokładnie zrozumieli, genialny Marks podejmował nową, ogromną pracę, zmierzającą do jeszcze gruntowniejszego zgłębienia studiowanego przedmiotu. Nowym, końcowym etapem zaznajamiania się ze studiowanym problemem było dla Marksów ujęcie przeczytanego materiału w zwarty system, zestawienie rezultatów, do jakich doprowadziły go jego studia. W tym celu przystępował do pisania obszernej monografii, przeznaczonych „nie do druku, lecz dla własnego zrozumienia”. Mimo posiadania nadzwyczajnej pamięci, Marks nie zadowolony z niej. Przy czytaniu sporządzał bardzo dużo notatek: robił konspekty, wyciągi, zapisywał na boku własne uwagi. Specjalną wagę przywiązywał do sporządzania konspektu, jako do czynności niezbędnej dla pełnego opanowania przeczytanego materiału. Zgodnie z tym robił konspekty nawet z tych książek, które były jego własnością. W ten sposób przed przystąpieniem do pracy syntetycznej nad daną kwestią gromadził olbrzymi materiał przygotowawczy. Dość wspomnieć, że dla napisania „Kapitału” przestudiował ponad 1500 książek. Dla napisania dwóch pierwszych rozdziałów tego dzieła zrobił około 3200 stron druku wyciągów z przeczytanej literatury. Aby móc łatwo posługiwać się tak olbrzymim materiałem, Marks z wielką starannością przechowywał wszystkie na gromadzone notatki i sporządzał



szczegółowe spisy rzeczy oraz indeksy. Dopiero po przestudiowaniu całej literatury przedmiotu (przy czym niektóre znane już sobie pozycje studiował powtórnie), i napisaniu obszernych monografii przygotowawczych (monografie, sporządzone przed napisaniem „Kapitału” obejmują około 60 arkuszy druku), Marks przystępował do pisania pracy przeznaczony do publikacji. Zawsze dążył przy tym do tego, by dać czytelnikowi dzieło jak najdoskonalsze zarówno pod względem treści, jak i formy. Żeby to osiągnąć, wielokrotnie przerabiał i czytał rękopisy. O tym, jak wielkie wymagania stawiał sobie Marks w pracy naukowej, świadczy fakt, że zawsze starał się sprawdzać nawet drugorzędne dane, jakie znajdował w literaturze. Marks, tak samo zresztą jak i Engels, wszystkie książki starał się czytać w oryginale, niechętnie nie przyjmował z drugiej ręki. W związku z tym przywiązywał wielką wagę do znajomości obcych języków. Władł prawie wszystkimi językami europejskimi. Engels, którego olbrzymia wiedza Marks zawsze podziwiał, stwierdził o sobie, że dopiero od Marksów nauczył się, jak należy naprawdę pracować. Glasser podaje kilka ciekawych uwag o sposobie studiowania przez Engelsa języków. Ucząc się nowego języka nie ograniczał się on do opanowania jego gramatyki i słownictwa. Starał się jednocześnie poznać naród, którego języka się uczył, studiował jego historię i literaturę. Ucząc się nowych języków dokładał jednocześnie starań, by nie zapomnieć tych, które już znał, i jeszcze lepiej je opanować. Mimo olbrzymiego nawału pracy, umiał od czasu do czasu poświęcić na ten cel kilka tygodni, aby w końcu przyswoić sobie obcy język tak, jak swój własny.

Lenin w swoim stosunku do pracy miał bardzo wiele cech wspólnych z Marksem. Już we wczesnej młodości umiał jak mało kto koncentrować się na wybranym przedmiocie i już wówczas cechowała go wyjątkowa wprost gruntowność i dokładność w pracy. Niezwykle wymownym tego świadectwem jest sposób, w jaki Lenin pisał swoje wypracowania szkolne. W przeciwieństwie do większości uczniów wszystkich czasów i krajów do pisania wypracowań składał nie dzieła przed terminem oddania, lecz natychmiast po otrzymaniu zadania, mimo, że na jego wykonanie przewidziane były zwykle dwa tygodnie czasu. Na arkuszu papieru, załamywanym wzdłuż na dwie części na lewej połowie pisał pierwszy zarys, dzieląc go zgodnie z planem na punkty. W ciągu następnych dni na prawą połowę arkusza наносił uzupełnienia, poprawki i odcisywał do literatury. Na krótko przed terminem, kiedy miał już gruntownie przestudiowany i przemyślany cały materiał, przystępował do ostatecznej redakcji wypracowania. Tę umiejętność planowej i niezwykle rzetelnej pracy Lenin zachował i rozwijał przez całe życie. W pracy Lenin był zawsze niezmordowany. Z jednakową energią pracował na wolności, w więzieniu czy na zesłaniu. Jego czas zawsze był dokładnie zaplanowany i ani jednej minuty przeznaczanej na pracę nie tracił na niepotrzebne czynności. Podobnie jak Marks, przy studiowaniu książki nie ograniczał się do niej samej, lecz studiował i sprawdzał wszystkie źródła i fakty, na jakie powoływał się autor. Starał się krytycznie ocenić każdą jego tezę, odkryć jego stanowisko klasowe. Dzieła Marksów i Engelsów, mimo że już we wczesnej młodości dokładnie je opanował, studiował wielokrotnie od nowa.

W jaki sposób Lenin pisał książki i referaty? Po przestudiowaniu ogólnej literatury (przy czym sporządzał konspekty i wyciągi) pisał plan. Następnie cały swój wysiłek skierowywał na szczegółowe rozwinięcie tego planu. Konkretyzował go, zaopatrywał w wykazy cytów, i stopniowo przekształcał w obszerny, szczegółowy konspekt, posiadający często szereg wariantów. Dzięki takiemu starannemu przygotowaniu, gdy przystępował do pisania, pisał z reguły od razu na czysto i bez poprawek.

Klasyki marksizmu-leninizmu nie tworzyli swoich teorii przy biurku, studiując wyłącznie książki. Stali oni bez przerwy na czele walki rewolucyjnej, studiowali pilnie bieg aktualnych wydarzeń we wszystkich krajach, uogólniali doświadczenia walki rewolucyjnej, uczyli się od robotników. Oto w jaki sposób Lenin korzystał z każdej okazji, by nie tylko przekazywać robotnikom własne wiadomości, ale i korzystać z ich wiedzy i doświadczenia. Interesował się każdym robotnikiem, z jakim stykał się w prowadzonych przez siebie kółkach marksistowskich, jego warunkami życia i pracy. Do tego nieodzowne było dokładne poznanie całej fabryki i panujących w niej stosunków. W ten sposób uczył robotników zbierania materiałów do samodzielnego pracy agitacyjnej, bacznego obserwowania wszystkiego, co się wokół dzieje, oraz zyskiwał wiele cennego ma-

te. Zawsze można go było spotkać z książką. Wazniejsze dzieła czytał wielokrotnie, sporządzając z nich konspekty i wyciągi. Całą swoją wiedzę zdobywał wyłącznie przez samodzielną lekturę. Mimo bardzo niesprzyjających warunków, w krótkim czasie stał się wszechstronnie wykształconym rewolucjonistą-marksistą, posiadającym ogromną wiedzę o książkach, które uważał za szczególnie ważne, zwykły był zaraz po ich przeczytaniu rozmawiać z towarzyszami, zachęcając ich do zaznajomienia się z nimi. Gdy go aresztowano, natychmiast przystępował do zorganizowania wśród współtowarzyszy intensywnego samokształcenia i przekształcał celę więzienną w rodzaj wyższej szkoły politycznej. Pewne pojęcie o tym ile Stalin czytał dają wspomnienia generała Sawczenki z jego odnośnin u Stalina w roku 1938. Widząc dużą stertę książek z najrozmaitszych dziedzin, która przyszła prosto z drukarni, spytał Stalina, kiedy znajduje czas na czytanie tego wszystkiego. Stalin uśmiechnął się i odpowiedział: Choćbym był jak najbardziej zajęty, każdego dnia przeglądając bezwzględnie około 500 stron... To jest moja norma... Wam również radzę czytać możliwie jak najwięcej. Po dobie Marks, Engels i Lenin, Stalin czyta planowo, systematycznie. Stawia sobie określone terminy i „dogania” je w wypadkach, gdy jego plany zostaną chwilowo zakłócone przez nieprzewidziane okoliczności.

Cechą charakterystyczną dla klasyków marksizmu-leninizmu jest dążenie do tego, aby najtrudniejsze zagadnienia teoretyczne ujmować i wykladać możliwie jak najbardziej zrozumiale i dostęпно dla każdego, a przy tym robić to w sposób jak najdalszy od wszelkiej wulgaryzacji. Oto jak Stalin w początkach swej działalności rewolucyjnej pracował nad przyswajaniem robotnikom wiedzy marksistowskiej. Każdy wykład przygotowywał bardzo starannie. Zaczynał od stawiania problemów najwyżej obchodzących jego słuchaczy. Na przykład: Dlaczego jesteśmy biedni? Dlaczego jesteśmy wyciśnięci? Następnie, posługując się prostymi przykładami z życia, przechodził stopniowo do spraw coraz ogólniejszych; wprowadzał słuchaczy w najbardziej skomplikowane problemy teoretyczne i uczył ich wyciągać z teorii wnioski dla praktyki. Od propagandzistów Stalin zawsze wymagał, by nieustannie pracowali nad sobą i studiowali marksizm. Własną osobą dawał najlepszy przykład, że jeśli tylko człowiek naprawdę chce, żadne przeciążenie pracą praktyczną nie może przeszkodzić w zajmowaniu się teorią marksizmu.

Jest rzeczą bardzo znaną dla wszystkich klasyków marksizmu-leninizmu, że mimo najcięższych warunków pracy, wykonywanej często w więzieniu lub pod grozą aresztowania, zawsze potrafili ogólnie olbrzymią, wszechstronną działalność teoretyczną, naukową, z działalnością polityczną, z pracą organizacyjną i propagandową. Taką energię, z jaką pracowali i walczili klasyki, może wyzwolić tylko



teriału faktycznego. Robotników, których uczył marksizmu, mimo swej olbrzymiej wiedzy, Lenin traktował jak zupełnie równych sobie. Jak ludzi, którzy mniej wprawdzie umieją, ale za to poważnie myślą i pragną stać się rewolucjonistami. Taki stosunek wzbujał w nich pragnienie wiedzy, wiarę we własne siły i chęć walki z burżuazją kapitalizmu.

Warunki, w jakich młody Stalin zdobywał wiedzę, były najtrudniejsze. W seminarium duchownym, w którym przebywał, czytanie książek pochodzących „z zewnątrz” było jak najsurowiej tęplone. W dodatku samo uzyskanie marksistowskiej literatury narażało na poważne trudności. „Kapitał” Marks nie sposób było wówczas w Tyflisie kupić. Kółko marksistowskie, do którego należał Stalin, zdołało za wysoką opłatą wypożyczyć od pewnego antykwariusza egzemplarz pierwszego tomu „Kapitału”. W ciągu bardzo krótkiego czasu członkowie kółka przepisywali do około 700 stronowe dzieło od początku do końca, zaopatrując się w ten sposób we własny egzemplarz. Stalin wykorzystywał na naukę każdą wolną chwila.

ZAGADNIENIA SATYRY

„W krainie kopalń”

elstawić się lekceważeniu, które okazują tak zwanym „poważnym” satyrykom ci, którzy umieją posługiwać się dowcipem i humorem. Trzeba jak najenergiczniej bronić prawa do satyry poważnej, tak samo jak trzeba bronić humoru. Są to równorzędne, równoprawne gatunki satyry. Nie stawiamy nigdy w ten sposób sprawy: albo Goya i Daumier, albo — zachowując wszelkie proporcje — Jean Effel i Ha-Ga. Nie zubożamy ani w jedną, ani w drugą stronę naszych środków artystycznych. Wszystkie one są właściwe, gdy są użyte we właściwym zamiarze artystycznym i politycznym. Nie mówmy także o Słowackim tylko jako o satyryku z „Grobu Agamemnona”. Nie lekceważmy wspaniałych okławs „Beniowskiego”:

„Na to starosta krzyknął:

„Protestuję!

Przeciwko zdradzie haniebnej waszmościów.

Jako Rzymianin z zamku ustępuję. Mieć nie będziecie nawet moich

kościów.”

Tu mi czytelnik zapewne daruje, Trochę w mej mowie

niegramatycznościów;

Lub niechaj raczej ze mną na

spoczynek

Do księżycowych wróci

Anielinek.”

Na tej płaszczyźnie rozpatrywać należy wielokrotnie poruszane i wielokrotnie będące źródłem nieporozumień zagadnienie kalamburu. Powiedzmy: jeśli kalambur jest dobry, użyty przez pisarza świadomie, nie ma powodu zeń rezygnować.

„Śmiech — pisał Hercen — to jedna z najsilniejszych broni przeciw wszystkiemu, co się przeżyło, a jeszcze się trzyma, Bóg wie na czym, jak pyszna ruina, przeszkadzając wzrastać nowemu życiu i strasząc słabych. Śmiech to bynajmniej nie błazeństwo i my się go nie wyrzekniemy. W świecie starożytnym śmiano się na Olimpie i śmiano się na ziemi, słuchając Arystofanesa i jego komedii. Śmiano się do samego Lukiana. Od IV stulecia ludzkość przestała się śmiać — wciąż tylko płakała i ciężkie łachcuchy skłuty rozum wśród jęków i wyrzutów sumienia. Gdy tylko szła fanatyzmu zaczęła miąć, ludzie znów zaczęli się śmiać. Byłoby rzeczą niezwykle interesującą napisać historię śmiechu. W cerkwi, w pałacu, w szeregu, w obliczu szefa departamentu, naczelnika policji, czy zarządzającego — Niemca nikt się nie śmieje. Pańszczyżnianie służą pozbawione są prawa do uśmiechu w obecności państwa. Śmieją się tylko równi wśród równych. Jeśli się pozwoli niższym śmiać w obecności wyższych, albo jeśli nie potrafią się oni powstrzymać od śmiechu — wówczas zginą szacunek dla rangi. Kazać się uśmieć z boga Apisa — to wyrzucić go ze świętego dostojństwa i zdegradować do roli zwykłego byka.”

W tej perspektywie, patrząc na dezyderaty Borowskiego, odrzuciłbym jego żądanie, by „Szpilki” przestały być pismem humorystycznym, jeśli oczywiście nie mamy na myśli odrzucenia resztek humoru mieszczańskiego i wszystkich pomieszczańskich chwytów i sposobików. Jeśli zaś chodzi o humor nowy i rzetelny, uczciwy jak praca murarza, czysty jak zapach ZMP-owca, to ten powinien być nie tylko nie usuwany, ale przeciwnie, rozwijany i pogłębiany.

Zagadnienie Wiecha, podobnie jak zagadnienie Grodzkiej i Galczyńskiego i innych, nie polega na zdławieniu żywiołu humoru w ich twórczości, ale na użyciu tego żywiołu, by pracował twórczo, a nie tylko huczał sam sobie. Trzeba, by autor zatrudnił Walerego Wątróbkę, Gienię Wątróbkową i szwagra Piekutyszczaka, ale nie po to, żeby ich uczynić nudnymi i dać im tym sposobem przepustkę do literatury. Zbogacenie życia Wiechowskich bohaterów o nowe dziedziny przeżyć mogłoby otworzyć przed nimi i przed nami nowe źródła humoru. Humor polski mieszka nie tylko w ubezpieczalni i w tramwaju warszawskim, ale także i w fabryce, i na przodku kopalni, i wysoko na ruczotowaniu wieżowca, tylko że trudno nam go tam przychwycić. Jest to trudność, o której będziemy mówili dalej.

Raz jeszcze chcę powtórzyć znane i pouczające sformułowanie Gorkiego, obejmujące w trzech zdaniach całość właściwie poruszanych przez nas praw:

„Żyjemy i pracujemy w kraju

i w warunkach, które dają nam wyjątkowe prawa do wymiśniania i do śmiania. Nasi wrogowie — to wro-

gowie poważni. Ale nigdy jeszcze

wróg nie był tak śmieszny, jak nasz

wróg.”

TRADYCJE PRZESZŁOŚCI

Przywiązuję bardzo dużą wagę do wydobycia i właściwego oświetlenia przeszłości satyry polskiej. Została

(Dokończenie ze str. 5)

ona zamazana i pogrążona w niepamięć i ze względu na lekceważenie tego gatunku literackiego, i ze względów politycznych. Prawda, że i margrabia Wielopolski wydawał pismo satyryczne przeciwko Czerwonym i „Mucha” przez lat siedemdziesiąt pracowała na rzecz polskiej burżuazji. Jeśli jednak ogarniemy całą przestrzeń satyry polskiej, od „Rozmowy Mistrza ze śmiercią”, od Reja do czasów wczorajszych, to powieździć możemy, że ta satyra w olbrzymiej większości była postępową. Ta praca nad przybliżeniem do nas dorobku satyrycznego naszej literatury pomoże nam w przewyżczeniu i wielu form ograniczeń i zgranych w międzywojennym dwudziestolecu i wzbogaci się szeregiem form nowych. Dalej, da ona szeroki i wszechstronny historyczny obraz toczonych walk o postęp, wzbogaci literaturę naszą szeregiem świetnych dzieł, zwiąże twórczość naszą z przeszłością kulturalną narodu, którą my ocalić musimy z zapomnienia, na jakie ją skazał burżuazyjni uczonekowie, profesorowie i historycy literatury.

Mistrzowie przeszłości pouczą nas, jak żywa może być satyra po wielu latach, gdy w swoim okresie związała się z żywym współczesnym, z jego walką i z jego problemami. Wydać mi się, że cierpienie wielu naszych twórców, nie tylko w dziedzinie satyry, polega na ustawicznym dążeniu do uzyskania nieśmiertelności i pisanie pod adresem potomnych. Uczmy się, że nieśmiertelność uzyskuje najczęściej ten, który pisze po prostu pod adresem współczesnych.

Jest to praca olbrzymia. Wielu z nas zaledwie słyszało coś, i to w dodatku kiedyś, żeby powtórzyć żart Zeromskiego, o „Szubrawcach”, o „Miotelkach” czasu Królestwa Kongresowego, o piśmie podchorążych z tego samego okresu, wychodzącym pt. „Chwila odpoczynku”, o Chochliku-Zagórskim i jego „Różowym dominie”, o Czerwieskim, autorze „Czerwonego Sztandaru”, jako o satyryku, o polsko-ukraińskim Włodzimierzu Stebelskim; o obrazkach Bliźnińskiego, o powieści satyrycznej Gruszeckiego, „Zaloty biurokraty”, wreszcie o satyrze rewolucyjnej, proletariackiej, o „Piosenkach Szewalskiego i o innych wierszach i piosenkach, z których część odkryto ostatnio w „Zbiorze polskich pieśni rewolucyjnych”, wydanych przez Wydział Historii Partii.

Jest to pole dla wielkiej działalności naukowej, działalności mogącej dać rezultaty, jakich się nawet nie spodziewamy. A cóż dopiero gdy sięgnąć do komedii, do Baryki, Zabłockiego, Niemcewicza, Krasickiego. Jest to praca, która da olbrzymie wyniki pod warunkiem, że ten lub ci, którzy do niej przystąpią, nie będą pracy swojej traktowali jako ucieczki przed rzeczywistością do świata pozółkowych folioliów i zacisznych bibliotek, ale trud swój podejmą w związku z teraźniejszością i przyszłością, dla niej i dla jej pożytku.

Podobnie, jeśli chcemy rozszerzyć nasz widnokrąg, nasze możliwości twórcze, musimy zapoznać się z twórczością satyryczną innych narodów. Musimy wyjść poza „Klub Pickwicka”, uczyć się od Swifta, Woltera, Thackeraya, Sałtykowa-Szczedrina, Gribojedowa i Gogola. Jednym słowem, nie tylko pisać, ale także czytać, co — przynajmniej się szczerze — nie wszyscy i nie zbyt często robimy.

W CZORAJ

Nasze tradycje wczorajsze to krytyka i właściwa ocena przeszłości „Szpilek”, „Szpilek” od początku do końca nie były prowadzone świadomą myślą Partii, świadomą ideologią marksistowską. Były niewątpliwie wypadkową różnorodnych tendencji; zarówno świadomej działalności pisarzy marksistowskich, opartych o ideologię i działalność Partii; jak i takich, którzy jak redaktor pisma, ulegali naciskowi ideologicznemu środowiska popełskiego, raz się zeń wyłamując, raz mu się podporządkowywując. Wreszcie i takich, których opozycyjność miała charakter przekory; bądź takich, którzy wykorzystywali łamy pisma dla walki z rosnącą falą antysemityzmu, nie umiejac zrozumieć jej sensu społecznego.

W rezultacie jednak powiedzieć można, że dla szeregu rysowników i piszących „Szpilki” stały się po prostu pomagającym im w poszukiwaniu do nowej, powojennej rzeczywistości, do zrozumienia jej w chęci szczerzego służenia sprawie demokracji ludowej i socjalizmu. Są to więc postępowe tradycje inteligentkie, zawierające wszystkie błędy, pomyłki i wahania właści-

we tej warstwie społecznej, dopóki nie wiąże się ona ściśle z pracą i walką klasy robotniczej. Nasz etap dzisiejszy jeszcze nie jest niczym innym, jak dążeniem do zakończenia tego procesu, jak wykuwaniem przez nas tutaj dróg prowadzących do tego ścisłego zespolenia naszej działalności. Wydać mi się, że praca nasza byłaby trudniejsza, gdybyśmy za sobą nie mieli tych osiągnięć „Szpilek” przedwojennych; gdybyśmy nie mieli za sobą tych właśnie inteligentkich doświadczeń i pomyłek, które dziś przewyżczane ostrzegają przed zejściem na manowce.

DZIS

W ten oto sposób dochodzimy do naszej współczesności, do dnia dzisiejszego i do określenia zadań na przyszłość. Rzecz zagaje małą fraszką:

BRZYDKA JAZDA

Kolejkę za kolejką

Pili pod ostrgi.

Aż ostatnią kolejką

Pojechali do Rygi.

Jest to fraszka przesłana przez zawodowego satyryka do redakcji „Muchy” w końcu roku 1950, w końcu pierwszego roku Planu Sześcioletniego. Dlatego tak dokładnie określiam epokę, ażeby zwrócić uwagę na owe ostrgi, których oczywiście „Mucha” nie przeknęła. We fraszce tej, niezależnie od jej nieudolności i wulgarności, przejawia się najgłośniejsza choroba naszej satyry, opierającej się na rekwizytach, akcesoriach i przeżyciach z trzeciej ręki. Boyowski Esik przed laty czterdziestu pięciu w ten sposób popijał alkohol, tyle że było to dystygnowane Chablis, a nie zwykła wódka. Co te ostrgi robią dzisiaj we fraszce polskiego satyryka, we fraszce mającej rzekomo służyć walce z alkoholizmem, to za prawdę trudno pojąć.

Na czym nieporozumienie polega? Na tym, że satyra obraca się w kręgu literackich wspomnień i akcesoriów epok z dawien dawna minionych, że przeżycia jej twórców są przeżyciami literackimi, a nie prawdziwymi.

Słusznie zwrócono uwagę na rolę, jaką prawicowe odchylenie odegrało w powstrzymaniu rozwoju i w spaceniu pozostałości naszej literatury, a w tym także naszej satyry. Rezultatem tego odchylenia było właściwie, poza likwidacją nie liczną grupę obszarnczej i wielkokapitałistycznej, pozostawienie dawnej drabiny społecznej, na szczycie której literacko-mieszczańska śmietanka kształtowała i gustu artystyczne. Właściwie dopiero w 1947 roku pojawiający się ruch współpracownictwa pracy dowiódł przemian zachodzących w klasie robotniczej. Pierwsze spółdzielnie produkcyjne powstają dopiero w roku 1948. Zachodzą przemiany, które rozbijają fałszywe poglądy o trwałości i niezmienności demokracji ludowej, dowodzą, że to wszystko, co nadaje jej wartość, polega na czynnikach rozwojowych w kierunku socjalizmu, a nie na jakimś demokracji - ludowym konserwatyzmie. Prawicowe odchylenie nie niszczyło w kulturze starej drabiny społecznej. Tym samym nie wymagało od twórców zbliżenia się do problemów nowej, rewolucyjnej klasy. Nie bez powodu wielka budowa trasy W-Z, pierwsze osiągnięcia budownictwa trójkowego, współzawodnictwa pracy w górnictwie minęły dla literatury naszej niemal niepostrzeżenie. Nie podchwyciła ona wszystkich konfliktów, zmagania i walk, których wynikiem stawały się te osiągnięcia. Podobnie działo się z satyrą.

Dziś deklaratywnie wszystko się zmieniło. W tych deklaracjach chęci pisanie dla nowego czytelnika, chęci zbliżenia się do jego życia jest wiele dobrej woli, której nie można kwestionować, a którą przeciwnie, należy podsycać i rozwijać. Nie ma już zagadnienia, co i dla kogo pisać. Sądzę, że jest to tak samo przewyżczone dzisiaj, jakśmy przed dwoma laty na Kongresie Satyryków przewyżczyli wszelkie teoryjki o niemożliwości rozwoju i istnienia satyry, która by nie była opozycyjną. Pozostaje do rozwiązania zagadnienie: „jak to zrobić”, zagadnienie, którego trudności nie możemy nie doceniać.

Czy istotnie trudność jest tak wielka, że nie potrafimy dotrzeć do klasy robotniczej, do członka spółdzielni produkcyjnej, do małodolnych chłopów, by poznać ich życie i pracę? Powtarzam: ich życie i pracę, dlatego że wydaje mi się błędnym zapoznanie się wyłącz-

nie z pracą robotników, z samą technologią. Ważne jest, aby robotnik wkroczył do literatury nie tylko w swym procesie produkcyjnym ale w pełni jako człowiek.

Musimy jednocześnie podjąć i prowadzić nieustannie walkę o prawa należne satyrze, jako równoprawionemu z innymi gatunkowi literackiemu. Więcej, jako gatunkowi literackiemu podatnemu i pożytecznemu dla propagandy, dla opracowywania jak najbardziej aktualnych zadań.

Wydać mi się, iż punktem wyjścia nowego rozwoju satyry w Polsce muszą być te stwierdzenia, które słusznie na końcu swego referatu sformułował Borowski, a także przeprowadzenie krytyki i oceny twórczości przynajmniej najwybitniejszych naszych kolegow. Rzecz ważną w krytyce jest, aby nie pomijać niczego i nie opierać się na faktach dowolnie wybranych. Borowski na przykład powiedział wiele rzeczy słusznych o tomie „Zgrzebiem po kołtunie”. Szkoda, że nie powiedział nic o drugim zbiorowym tomie biblioteki „Szpilek”, pt. „Satyra w walce o pokój.” Wówczas dopiero mielibyśmy właściwy, bo rozwojowy punkt widzenia, a nie czysto statyczny. Sądy muszą zawsze opierać się na stwierdzonych faktach. Borowski powiedział: „Nic nie stoi na przeszkodzie, aby „Szpilki” także wychodziły raz na dekadę na rotograviurze”. A ja mu na to odpowiem, że nie tylko nie, ale wszystko stoi na przeszkodzie: i biurokracja, i trudności finansowe i trudności techniczne, które właśnie raz jeszcze spowodowały, że „Szpilki” od 1 stycznia na rotograviurze się nie ukazują.

Postulat związania się satyryków z redakcjami pism jest słuszny, daje im bowiem — choć w sposób pośredni — powiązanie z życiem, a bezpośredni — z cennym instruktażem politycznym.

W swojej ocenie twórczości dramatycznej Borowski pominął taką pojęcie, jak „Wodewil warszawski” Gozdawy i Stępnia. Niezależnie od wielu zarzutów, które można by autorom postawić, sztuka ta stanowi niewątpliwie duży krok naprzód w rozwoju autorów i stanowi pomysłną próbę stworzenia współczesnego pogodnego, pozytywnego widowiska.

Poruszyliśmy zagadnienie dużych form, choć nie lekceważyłbym bynajmniej form małych, które o ile realizowane są dobrze, są raczej trudniejsze od wielkich. Pamiętamy o fraszkach Rodocia, o humoreskach Twaina i Czechowa, o felietonach Prusa. Niezależnie od nich jednak potrzebą nam komedii, powieści satyrycznej, filmu satyrycznego. Przeszkody stojące na drodze do rozwoju tych form w obecnym okresie tkwią częściowo w nas, w nieumiejętności szerszego spojrzenia na zagadnienie, w nieumiejętności operowania zasadami realizmu socjalistycznego w satyrze, w naszej krótkowzroczności i dychwawności pisarskiej.

✱

Inne przeszkody polegają na słabym zainteresowaniu wydawnictw książkami satyrycznymi, na niezainteresowaniu się Filmu Polskiego sprawą zastosowania satyry i wreszcie w nienajłatwiejszej roli, jaką nasze odpowiedzialne w tym zakresie czynniki gotują naszym autorom dramatycznym, a próbującym gatunku satyry w teatrze w szczególności.

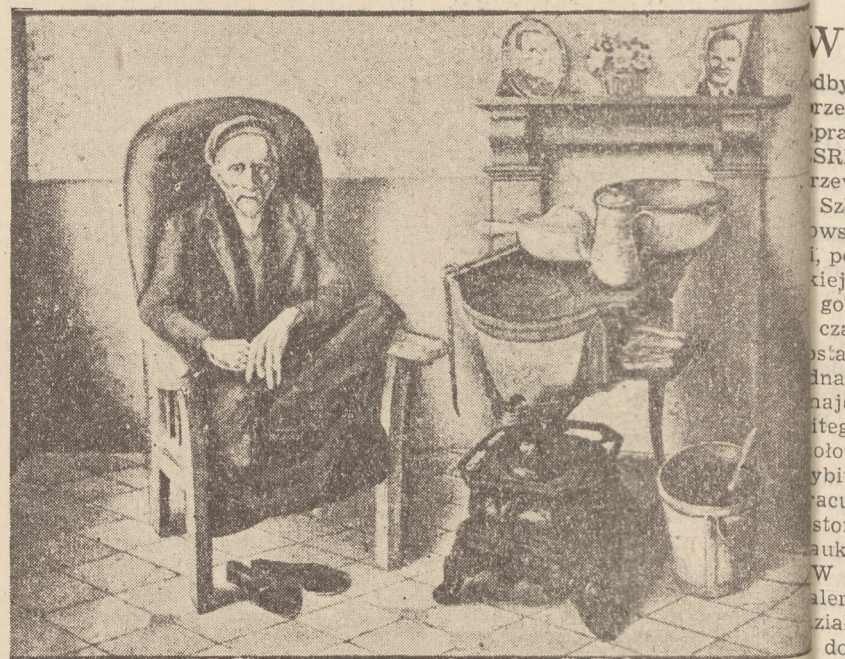
To wszystko oczywiście nie może hamować rozwoju wielkich form satyrycznych. Sekcja Satyry, jej członkowie niejednokrotnie dali wyraz swojej woli rozszerzania swego zakresu twórczości.

Wszystko, co mówimy na Sekcji Satyry, co mówi każdy z nas, wynika niewątpliwie z głębokiego umiłowania naszej pracy, z chęci uczynienia jej najdoskonalszą. Chcemy być istotnie godni wezwania Lenina, mówiącego:

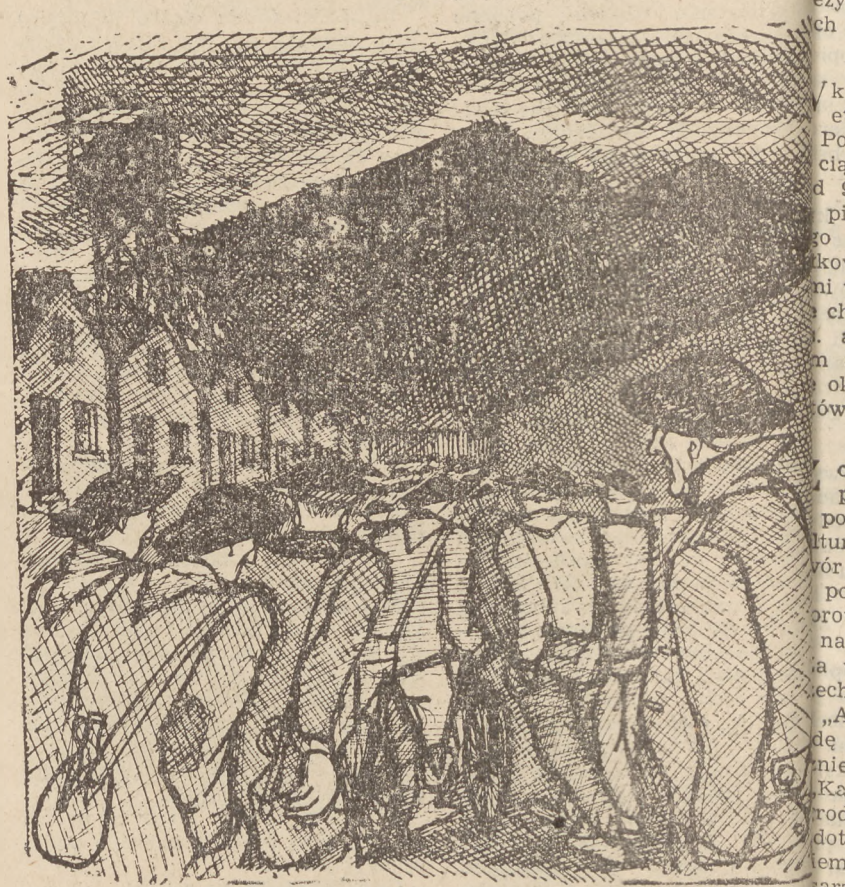
„Zrozumiemy więc i my zadania i właściwości nowej epoki. Nie będziemy naśladowcami tych marksistów od siedmiu boleści, o których Marks mówił: „Posiałem smoki, a w plonie okazały się pchły.”

Jan Szela

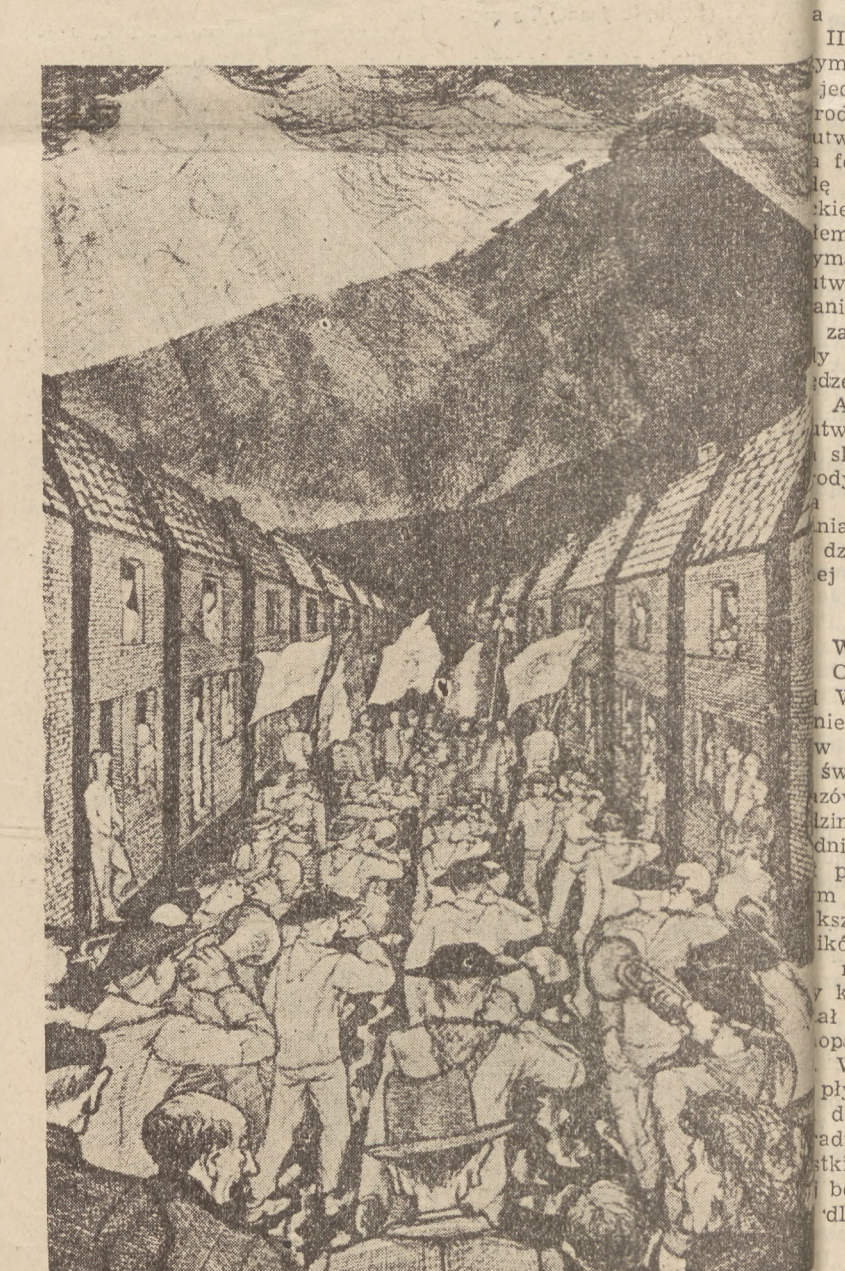
*) Pisane przed ukazaniem się recenzji radzieckiego krytyka M. Ziłowowa o tym tomie „Biblioteki „Szpilek” w „Nowych czasach” (nr. 3, 1951 r.). W recenzji tej Ziłow pisze między innymi: „Śmiech jest silną bronią. Dobrze, że polscy pisarze, czynni bojownicy sprawy pokój, potrafili z powodzeniem użyć i tej broni w walce przeciw podżegaczom wojennym.”



Emeryt



Powrót z posterunku



Fanfara

Ostatnio celem złośliwych ataków reakcyjnej prasy francuskiej stała się wystawa prac André Fougersona w galerii Bernheim - Jeune, krytyka burżuazja nie może darować mu zerwania z malarstwem abstrakcyjnym i usiłuje pomniejszać zasługi Fougersona, przewodniczącego grupie malarzy lewicy walczącej o sztukę realizmu socjalistycznego. Wystawa jest niewątpliwie jednym z najciekawszych wydarzeń życia artystycznego Paryża w ostatnim czasie.

Mniej więcej rok temu Federacja Górników z dep. Nord i Pas de Calais zwróciła się do Fougersona z prośbą o namalowanie serii obrazów o krainie kopalni i o życiu górników. Przez pierwsze cztery miesiące Fougerson (sam zresztą metalowiec) żyje i pracuje razem z górnikami, obserwuje ich obyczaje, bierze udział w zebraniach, i dopiero potem zabiera się do malowania.

Owoc kilkumiesięcznej pracy 40 obrazów i szkiców zebranych w wystawie, to wizerunek człowieka pracy francuskiego górnika i wreszcie, zadymionej ojczyzny, szarej, zadymionej ojczyzny, szarej tematykę wystawy zamyka Fougerson we wszystkich własnych zagadnieniach kompozycyjnych portretu, pejzażu, martwej natury i kompozycji figuralnej przedstawiającej wielkość i siłę ludzkiej pracy. I to zapewne najbardziej ich oburzyło.

Z TYGODNIA

Problemy teatru w czasopiśmie radzieckich

W Prezydium Akademii Sztuk Pięknych ZSRR w Moskwie odbyło się uroczyste przekazanie przez przedstawicieli Komitetu do Spraw Sztuki przy Radzie Ministrów ZSRR delegacji polskiej, której przewodniczył wiceminister Nauki i Szkół Wyższych, Eugenia Krasowska — 65 bezcennych dzieł sztuki, pochodzących z Galerii Wilanowskiej. Dzieła te, wspaniałe obrazy gobeliny, wywiezione z Polski w czasie okupacji przez hitlerowców, zostały po rozgromieniu III Rzeszy znalezione przez Armię Radziecką. Najdowały się one w stanie całkowitego zaniedbania i zostały z pieczołowitością orestaurowane przez wybitnych specjalistów radzieckich akcyjnych pod kierownictwem historyka sztuki, członka Akademii Sztuk ZSRR — Grabaria.

W uroczystości przekazania dzieł Galerii Wilanowskiej wzięli m. in. wiceminister Kultury i Sztuki przy Radzie Ministrów ZSRR — Arapowa, oraz prezydent Akademii Sztuk Pięknych ZSRR — Gierasimow.

Walcimy obecnie w ostatnim etapie walki z analfabetyzmem w Polsce. Dzięki energicznej akcji ciągłej niespełna dwa lat już ponad 900 tys. analfabetów nauczyło się czytać i pisać. Do końca bieżącego roku analfabetyzm zostanie całkowicie zlikwidowany, poza tymi wyjątkami jak np. nieuleczalnie chorzy. W roku 1950 uczono 377 analfabetów. W roku bieżącym obejmie się nauczaniem jeszcze około 200 tys. ostatnich analfabetów.

ostał rozstrzygnięty ogłoszony przez Zw. Literatów Polskich porozumieniu z Ministerstwem Kultury i Sztuki konkurs na mały obraz satyryczny. Jury konkursu pod przewodnictwem St. R. Prokowskiego przyznało nagrodę następującym autorom: I wiersz — I nagrodę Janowi Kuchwie, łącznie za dwa utwory „Apostrofa” i „Plakaty”; II nagrodę Januszowi Minkiewiczowi, łącznie za dwa utwory: „Wizyta” i „Kardynalska serenada”; III nagrodę przyznano — Jerzemu Judołowiczowi za utwór „Mówcy”; Anieciu Marianowiczowi za utwór „Szar” i Włodzimierzowi Słobodowi za utwór „Długa ballada”; a piosenkę — nie przyznano II nagrody, trzecią nagrodę otrzymał: J. Jurandot za utwór „Jedynym Ignacym Pliszce i jego rodzinie” oraz A. Marianowicz za utwór „Carmagnola”.

W Warszawie została otwarta Centralna Poradnia Światłociepła i Wzrostu Artystycznego. Jej zadaniem jest opracowywanie materiałów pomocniczych dla kierowników świetlic, udzielanie fachowych porad i porad w różnych dziedzinach życia artystycznego. Poradnia posiada kilka działów, w których prowadzi się różnego rodzaju zajęcia. W ramach poradnictwa artystycznego, w tym kierunku pracują kierownicy świetlic, przygotowujący sceny teatralne, w kostiumach itp. W poradni dysponuje bogatą biblioteką i katalogami. Wkrótce ukaże się pierwsza praca o teorii muzyki, przeznaczone dla kierowników świetlic, która choć nie obejmuje wszystkich dziedzin pracy świetlicy, będzie niewątpliwie dużą pomocą dla kierownictwa świetlic.

Prezydium Wojewódzkiej Rady Narodowej w Lublinie przyznało w roku 1950 trzy nagrody — literacką, naukową i artystyczną. Nagrodę literacką za przekład ze słownictwa sztuki radzieckich otrzymał kolektyw pod nazwą „Zakład 1”, w skład którego wchodzi: S. Araszkiewicz, M. Bechciewicz, K. Bielski, W. Gralewski, A. Jaworski i L. Zalewski. Nagrodę naukową za całokształt pracy w dziedzinie pomologii otrzymał prof. dr Stanisław Zaliwski. Nagrodę artystyczną otrzymała Kaniorkowa za pracę pedagogiczną, a nagrodę naukową — prof. dr Stanisław Zaliwski.

Domu Związków Zawodowych w Warszawie otwarto wystawę plastyków amatorów z tego miasta. Jest to pokaz eli-jajowy przed wystawą ogólnopolską, która odbędzie się w lutym.

Na wystawie zgromadzone kilkadziesiąt prac członków kół plastycznych, jakie istnieją przy zakładach pracy i organizacjach związkowych. Większość obrazów i rysunków przedstawia budownictwo socjalistyczne.

Obdobyło się walne zebranie katowickiego oddziału Związku Literatów Polskich. Referat o zadaniach oddziału, zawierający również ocenę twórczości i dorobku literackiego, w roku ub., wygłosił Jan Brzoza. Sprawozdanie organizacyjne zreferował Andrzej Wydrzyński. Po referatach odbyła się ożywiona dyskusja.

Prezesem nowego zarządu wybrano Gustawa Morcinka. W skład zarządu weszli: Maria Klimas-Bla-chutowa, Józef Pogan, Karol Słowiński, Aleksander Wiedera.

Opiekę nad nowoutworzonym kołem młodych objęli Jan Brzoza, Aleksander Baumgarten i Andrzej Wydrzyński.

Oddział lubelski ZLP zorganizował poranek literacki, poświęcony twórczości Stefana Żeromskiego, na którym zostały wygłoszone dwa odczyty: „Żeromski” — zwierciadło rewolucji polskiej, oraz „Reduta przed 30 laty” — Spotkanie z Żeromskim”. Artysty Państwowego Teatru im. Osterwy, E. Ossowska i L. Gołębiowski, recytowali utwory pisarza.

Następna impreza kolejna oddziału lubelskiego ZLP. poświęcona była twórczości Elżbi Orzeszkowej.

W auli Uniwersytetu Łódzkiego odbyło się publiczne zebranie naukowe Łódzkiego Towarzystwa Naukowego. Prezes Towarzystwa, prof. dr Kotarbiński, omówił działalność Towarzystwa, a przewodniczący Polskiego Komitetu Obrony Pokoju, prof. dr Jan Dembowski, wygłosił referat o roli uczonych polskich w akcji obrony pokoju.

Wśród naszych krytyków teatralnych czy reżyserów dają się słyszeć czasami głosy, że interpretacja sceniczna klasyków dramaturgii może być całkowicie dowolna — wszystko zależy od tego co chcemy dostrzec w twórczości Szekspira i co przystosować do naszych warunków. W konsekwencji tej myśli można by zaryzykować twierdzenie, że i sztuki Sartre'a można by zrobić „pod” realizm socjalistyczny. Jasna rzecz, że podobna postawa prowadzi nas do nihilizmu i wyrażenia się w postaciach marksistowsko-leninowskim rozumieniem partyjnego stosunku do sztuki. Trofimow sam odparowuje niebezpieczeństwo czysto subiektywistycznego rozumienia jego poprzedniej tezy, gdy powiada, iż fakt wchłaniania przez nas dzieł sztuki minionych epok „w pryzmacie naszych najbardziej postępowych dążeń...” zakłada, że „obiektywna, historyczna treść tej twórczości minionych czasów, jak również jej wysoka wartość estetyczna jest źródłem jej nieprzemijającego znaczenia i trwałości. W tym znaczeniu sztuka zawiera w sobie to właśnie, co możemy nazwać elementem nie wchodzącym w skład nadbudowy, czyli to co nie zanika z tą bazą, która go powołała do życia i rozwinęła”.

W związku z tą ciekawą i słuszną myślą wypowiedzianą przez Trofimowa wyłania się zagadnienie: co właściwie w sztuce nie umiera wraz z bazą, co więc posiada trwałość w sensie ogólnonarodowym i ogólnoludzki, jakie wartości sztuki wytrzymują próbę czasu a jakie obumierają, nie przemawiają dziś do nas lub zachowują znaczenie tylko dokumentu historycznego epoki, wyraża jej ślepoty czy ograniczonego klasowego?

Włodzimierz Sokorski w artykule „O realizmie socjalistycznym” („Nowa Kultura” Nr. 40 z r. 1950) spróbował odpowiedzieć na to pytanie, operując pojęciem bliżej nieokreślonego „języka artystycznego”. Po artykule Ważyka „O języku artystycznym” („Nowa Kultura” — Nr. 2/42), który trafnie zakwestionował sam termin „język artystyczny”, twierdząc, że zwrot przenośny „język artystyczny” nie nadaje się do rozważań teoretycznych — ukazała się z kolei odpowiedź Sokorskiego na artykuł Ważyka.

Z zadowoleniem należy stwierdzić fakt zapoczątkowania dyskusji nad tak istotnymi sprawami. Odpowiedź Sokorskiego niewątpliwie wyjaśnia niektóre zagadnienia, nie dość ściśle sformułowane w jego poprzednim artykule. Słuszne np. wydaje się zastąpienie terminu „język artystyczny” bardziej właściwym określeniem „środki (sposoby) wyrażenia artystycznego”.

Warto jednak zaznaczyć, że spór nie jest tylko terminologiczny.

Z prac naukowych Towarzystwa wymienić należy badanie zagadnień przemysłu i tworzenia się klasy robotniczej w Łodzi oraz badania nad strukturą ludności okręgu łódzkiego. W roku ubiegłym wydano 9 publikacji; 17 prac znajduje się w druku lub w przygotowaniu. Na rok bieżący zgłoszono około 50 nowych prac. Ponadto powołano do życia nowe czasopismo „Przegląd nauk historycznych i społecznych”.

Muzeum Narodowym w Poznaniu została otwarta wystawa „75-lecie Teatru Polskiego w Poznaniu”, która przedstawia poszczególne etapy historii tego teatru. Teatr Polski w Poznaniu powstał w roku 1875 dzięki staraniom i datkom pieniężnym społeczeństwa polskiego.

Również Teatr Tarnowski im. Ludwika Solskiego obchodzi obecnie 75-lecie swej działalności. Niestety boryka się on z trudnościami i należałoby otoczyć go nieco większą opieką.

W gromadzie Ciężkowice w pow. wrocławskim odbył się 1000-ty odczyt zorganizowany przez Towarzystwo Wiedzy Powszechnej na Dolnym Śląsku. W ciągu pięciu miesięcy działalności Towarzystwo zorganizowało na Dolnym Śląsku przeciętnie po 200 odczytów popularno-naukowych — miesiącami. Akcja odczytowa objęła 138 PGR-ów, 189 spółdzielni produkcyjnych, 262 gromady, 40 miasteczek, 60 zakładów pracy i 18 ośrodków szkolnictwa zawodowego.

T.W.P. zorganizowało również 61 wieczorów literackich. Ogółem na imprezach T.W.P. — odczytach, wieczorach literackich, pokazach filmowych i występach zespołów „Żywego Słowa”, było obecnych około 133 tysięcy osób, z czego 85 procent stanowiła ludność wiejska.

Sedno zagadnienia polega na tym, czy wolno uważać — jak twierdzi Sokorski w pierwszym artykule — język artystyczny czyli środki wyrazu artystycznego za nie zmieniające się jakościowo „wraz ze zmianą bazy” a poglądy artystyczne — za ulegające zmianie „jako część składowa nadbudowy”. Takie postawienie sprawy może prowadzić do mechanicznego odcięcia jak gazy trwałej formy (środki wyrazu) od zmiennej treści (poglądy, idee) dzieł sztuki.

Co prawda, w drugim artykule Sokorski wypowiada słuszną myśl, że sztuka dająca „prawdziwy realistyczny obraz rzeczywistości” posiada cechy trwałe, które odróżniają się w „nowej idącej naprzód epoce”. Z tego by wynikało, że nie tylko środki wyrazu artystycznego ale i prawdziwy obraz rzeczywistości należą do trwałych zdobyczy sztuki. Jednakże myśl ta, rzucana na marginesie i nie rozwinięta, nie pogłębia, nie łączy problemu środków wyrazu artystycznego z możliwością prawdziwego lub zafałszowanego obrazu rzeczywistości. Na czym polega doskonałość się i trwałość realistycznych środków wyrazu artystycznego? Czy np. środki wyrazu artystycznego Sartre'a są w jakimkolwiek bądź stopniu „przedziwnością” i „doskonałością” warsztatu artystycznego Balzaka? Czy wolno więc o środkach wyrazu mówić niezależnie od treści sztuki?

Następny niejasny problem. Jeżeli środki wyrazu artystycznego w ogóle, a zwłaszcza realistycznej sztuki (na co kładzie nacisk Sokorski), jak i prawdziwy obraz rzeczywistości należy zaliczyć do trwałych cech sztuki, to czy można uważać — jak wynika z obu artykułów Sokorskiego — że to wyczerpuje całość zagadnienia o trwałych wartościach sztuki?

Czy można np. twierdzić, że rzeźba Wita Stwosza, dzieła wielkich mistrzów Renesansu, obrazy Rembrandta, albo tragedie Szekspira, czy też muzyka Beethovena — przetrwały wieki, przemawiają do nas i głęboko nas wzruszają tylko dlatego, że w myśl tezy Sokorskiego, twórczość tych mistrzów sztuki doskonaliła i zachowała zasady języka czy realistycznych środków wyrazu, utrwalone w perspektywie malarskiej, w symetrii (rzeźba), w operowaniu gamą w muzyce, (o czym mówi również Sokorski) oraz innych formalnych osiągnięciach sztuki i dawała prawdziwy obraz rzeczywistości?

Rzuca się w oczy niedostateczność podobnej tezy, widoczne zwrócenie problemu, i to w kierunku, który może łąć wodę na młyn wszelkiego autoramentu formalistów. Stąd niedaleko do znanego twierdzenia formalistów, że forma w sztuce jest wieczna, stanowi niewątpliwą trwałą wartość dzieł sztuki.

1. NOWE SPOJRZENIE NA DRAMATURGIĘ LWA TOLSTOJA

W czasopiśmie „Tieatr” (Nr 11-12) teatrolog K. Łomunow omawia obszerne problemy dramaturgii Lwa Tolstoja z okazji przypadającej w tym roku 40-tych rocznicy jego śmierci. Łomunow podkreśla, że dramaty Tolstoja oceniane były dotąd z gruntu wadliwie i niesprawiedliwie, przy czym oceny te nosiły wyraźne reakcyjne charaktery. Tradycja ta prawem kaduka pokutuje gdzieś jeszcze dzisiaj. Dramaty Tolstoja („Potęga ciemnoty”, „Plody edukacji”, „Żywy trup”) zwalczane były z rozkazem oślawionego oberprokuratora Pobiedonoscewa przez carską cenzurę i cenzurę. W rezultacie — sztuki Tolstoja udostępnione były szerokim masom widzów dopiero po Rewolucji Październikowej. Prasa burżuazyjna zaważała dramaty Tolstoja przy pomocy chwytów subtelniejszych, niż nie mniej skutecznych: próbowano przypisać sztukom Tolstoja etykietę „nieszczęśliwości”, co jest procedurą dobrze znaną i u nas — choćby z historii walki o dramaty romantyczny. Wreszcie krytycy związani z kołami narodowców, partii eserów i innymi pseudo-rewolucyjnymi organizacjami, zważali Tolstoja za realistyczne i odkrywcze przedstawienie życia wsi, szczerze dotąd idealizowanej przez te grupy. Łomunow wskazuje na czysto klasowy charakter opozycji tzw. estetów wobec sztuk Tolstoja. Podobnymi przyczynami tłumaczy też autor powtarzające się — także po rewolucji — ataki na dramaty Tolstoja ze strony proletkultowców, rappowców, wulgarnych mechanistów, formalistów i krytyków — kosmopolitów. Ich właśnie kompania doprowadziła do ugrunтовania się błędnego przekonania o absolutnej wyższości Tolstoja — prozaika nad Tolstojem — dramatopiszcza. Autor nie widzi już dziś konieczności jakiegokolwiek polemiki z wyznawcami poglądu o „nieodpowiedniości” sztuk Tolstoja dla współczesnego widza. Łomunow

przypomina słowa Lenina: „Studiując dzieła Lwa Tolstoja rosyjska klasa robotnicza lepiej poznała swoich wrogów”. Dodaje przy tym, że dla krajów Zachodu problemy poruszone w sztukach Tolstoja nie straciły dotąd nawet bezpośredniej aktualności. Trzy wymienione sztuki Tolstoja weszły już zresztą dawno do żelaznego repertuaru teatrów radzieckich.

Autor bynajmniej nie neguje obecności w dramatach Tolstoja licznych sprzeczności co jest przecież charakterystyczne dla całej twórczości tego wielkiego pisarza. Łomunow twierdzi jednak, że realizm i to realizm konsekwentny, będący główną cechą dramatów Tolstoja doprowadził wielkiego pisarza do faktycznego przeciwstawienia się elementom własnej, błędnej teorii filozoficznej, zawartym w dramatach. Łomunow uważa, że zadaniem reżysera sztuk Tolstoja nie jest bynajmniej zacierać tych sprzeczności, lecz ich podkreślanie w celu wykazania widzowi, że dramatyczne perypetie, demonstrowane na scenie, nie znajdują ani usprawiedliwienia ani rozwiązania w tolstojowskiej filozofii „niesprzeciwiania się złu”. Nie dałbym jednak jeden z bohaterów Tolstoja powiedzieć: „Czyżbyśmy wszyscy byli tak bezgrzeszni, by nie mieć prawa odstępować od naszych przekonań, jeżeli życie jest tak zawzięte?” Łomunow znajduje nowe możliwości interpretacji sztuk Tolstoja wskazując na obecność w tych dramatach — ignorowanego dotąd przez reżyserów — czynnika buntu i otwartej negacji. Postacie zbuntowanych nędzarzy, zwłaszcza inwalidy Mitrycza („Potęga ciemnoty”) i starego kucharza („Plody edukacji”) winny być wysuwane przez inscenizatora na plan pierwszy. Ta zmiana proporcji w naszym nieuszczerplonym dramacie sztuk Tolstoja, jednocześnie zaś doprowadzi do zupełnie innego rozumienia ich funkcji ideowej. Reżerskie wypowiedzi anachroniczne „porte parole” Tolstoja, którym

już historia i życie odebrały walor przekonywania, staną się tylko dokumentami czasu, świadectwami sprzeczności, nurtujących zarówno twórczość wielkiego dramaturga, jak i życie umysłowe społeczeństwa w okresie narastania sił rewolucyjnych. Łomunow podkreśla znaczenie pracy Stanisławskiego i MCHAT-u dla właściwego rozumienia sztuk Tolstoja.

Ładunek realizmu krytycznego zawarty w sztukach Tolstoja jest zdaniem Łomunowa niezwykle cenną bronią dla teatru radzieckiego. Sztuki Tolstoja, pełne demokratycznego ducha ludu rosyjskiego, są niezmiernie przekonywającymi aktami oskarżenia przeciwko samemu podstawom ustroju klasowego, moralności burżuazyjnej, egoizmowi, stanowi, a zwłaszcza — przeciw nieludzkiej sile pieniądza. Taka „Potęga ciemnoty”, zdaniem cytowanego krytyka, jest klinicznym wprost pokazem rozkładowego działania kapitału.

Dramaty Tolstoja (w Polsce Ludowej jeszcze nie grane!), winny znaleźć jak najprędzej właściwe miejsce w repertuarze naszych teatrów. Będzie to nie tylko najlepszą formą uczczenia 40-lecia śmierci największego prozaika w dziejach literatury, lecz także dopełnieniem ważnego obowiązku wobec nowego widza.

2. PRZEŁOM W OPERETCE RADZIECKIEJ

W czasopiśmie „Tieatr” ukazał się niezwykle ważny artykuł I. Nestiewa o radzieckiej operetce. Jeśli aż po lata trzydzieste operetka była uważana za „ostatnią niedożytą twierdzę”, w której niepodzielnie panowali hrabia Louembour i księżniczka Czardasza. W Związku Radzieckim nie zastoso-owano środków drastycznych: trzymają się tam zasady, że w dziedzinie sztuki dzieła niedoskonałe mogą być wyparte tylko przez utwory dojrzałe, a nie przez zarządzenia administracyjne. Aczkolwiek obrońcy „specyfiki operetkowej” twierdzą, że w tej dziedzinie nie da się pogodzić postulatów ideowości z wymaganiami gatunku, jednakże radzieccy ludzie teatru dowiedli po kilku latach uporczywej walki, po szeregu dotkliwych niepowodzeń, że operetka może służyć swoimi specyficznymi środkami ogólnymi wychowawczym celom sztuki radzieckiej. Obok wie-żeńskich operetek pojawiły się na scenach radzieckich operetki osnu- na motywach współczesnych, o muzyce nie mniej melodyjnej, akcji nie mniej dowcipnej, postaciach prawdziwszych i bliższych widzowi, a nie mniej interesujących. Nestiew wymienia „Wesele w Malinówce”, „Trembitę”, „Wiatr wolności”, „Pieśń o Tajdzie”, „Cudowny kraj”, „Niespokojne szczęście” i przede wszystkim — nowe wersje operetek narodów ZSRR. („Keto i Kote”, przełożona z gruzińskiego przez parę autorską — Bołotina i Sikorską, „Arszyn — Mał — Alan”, znana u nas z filmu azerbajdżańskiego, „Zaporożec za Dunajem” i inne ukraińskie komedie muzyczne). Nestiew zdecydowanie potępia próby „doszatkowania” do klasycznych operetek elementów współczesności i podkreśla, że w nich rzekomej satyry na burżazję, czy arystokrację: nikt nie wie-rzy w krwawą ironię zawartą w tekstach do wieńskiego walcia. Za podobnie nieudane próby wymigiwania się uważa autor przeno- szenie akcji do krajów Zachodu („Tajemnicza jednostka”). Nestiew podkreśla, że przyczyną początko- wych niepowodzeń było także stosowanie do operetek nieczyliwych, sztucznych schematów akcji i wprowadzanie błędnego, bądź wyzute- go z romantyzmu konfliktu. Źródło do-świadczeń i sukcesów dla operetki radzieckiej widzi autor w:

1. pełni masowej, która toruje drogę operetce i powinna stanowić jeden z jej trzonów,
2. filmowej komedii muzycznej, która zdobyła sobie już zasłużoną sławę w ZSRR i za granicą („Cyrk”, „Wesoły Jarmark”),
3. ludowej twórczości pieśniarskiej, która jest niewyczerpanym skarbcem dla kompozytorów i autorów libretta. Tu autor zwraca uwagę na folklor krajów ludowo-demokratycznych, co powinno być dla nas sprawą jeszcze bliższą i pilniejszą niż dla ludzi teatru radzieckiego.

Jerzy Pomianowski

SPROSTOWANIE

W nr-ze 5-ym „Nowej Kultury” na str. 11 w artykule Wawrzynca Żulawskiego p.t. „Brahms, Rachmaninow, Kurpiński” w spalcie drugiej zostało wskutek niedopatrzania technicznego zniekształcone zdanie, zachęcające się do słów: „Od tego błędu...” Zdanie to winno brzmieć: „Od tego błędu popełnia- nego nieraz przez neo-romantyków chronila Brahmsa klasyczna dyscy- plina twórcza, od programowości zaś naturalistycznie pojmowanej — bezkompromisowa dąжноś do mu-zyki wypowiadającej właściwe tre-ści sobie właściwymi środkami muzycznymi”.

Redakcja

Jadwiga Siekierska

O zmiennym i trwałym w sztuce

(Dokończenie ze str. 2)

ki, natomiast treść ulega zmianom, nie decyduje o sile oddziaływania i wartości dzieł sztuki.

Ponadto, z takiego stanowiska trudno wytłumaczyć źródła niewąt- pliwego emocjonalnego, ideowego i estetycznego wpływu wielkich dzieł sztuki na współczesnego odbiorcę.

Z utworów koryfeuszów sztuki światowej i naszej rodzimej prze- trwało coś więcej niż środki wyrazu artystycznego, nawet jeżeli były realistyczne, i nawet więcej niż tylko prawdziwy obraz rzeczywisto- ści.

Dzieła wielkiej realistycznej sztuki przeszłości zapładniają kulturę społeczeństwa socjalistycznego nie tylko przez zasady realistycznych środków wyrazu, nie tylko przez swe walory ściśle artystowskie czy poznawcze, lecz w pewnym sensie również przez swą wy- mowę ideową, moralną, ogólnie mówiąc, głęboko humanistyczną. Humanizm prawdziwej wielkiej sztuki płynie i stąd, że korzeniami sięga do życia ludu, jego twórczo- ści, cierpienia i walki. Dla uza- sadnienia tej myśli zwróćmy się do leninowskiej oceny twór- czości Lwa Tolstoja. Podkreśla- jąc rażące sprzeczności w dzie- łach Tolstoja, wadliwość i ograni- czonosć jego światopoglądu patriar- chalnego chłopstwa, Lenin jedno- cześnie pisał: „Tolstoj potrafił po- stawie w swoich utworach tyle wielkich zagadnień, potrafił osią- gnąć tak wielką siłę artystyczną, że jego utwory zajęły jedno z czołowych miejsc w literaturze pięknej świa- ta. Dzięki genialnemu oświeśleniu przez Tolstoja epoka dojrzewania rewolucji w jednym z krajów cie- mionych przez feudałów stała się krokiem naprzód w ewolucji arty- stycznej całej ludzkości”.

I dalej „...krytykę Tolstoja dla- tego właśnie cechuje taka potęga uczucia, taka pasja, dlatego jest ona tak przekonująco świeża, szczerza, nieustraszona w uśiłowaniu „dotarcia do podstaw”, że ta kry- tyka rzeczywiscie odzwierciedla przełom w poglądach milionów chłopów”.

Już z tej leninowskiej oceny Tol- stoja wynika, że z trwałych warto- ści w jego dziełach Lenin widzi więcej niż to co dałony się pod- ciągnąć pod miano języka arty- stycznego czy środków wyrazu ar- tystycznego. To znaczy, że stosunek artysty do odtwarzanej przez niego rzeczywistości, zdolność wydobycia prawdy, pewne jego poglądy (np. potępiające wyższość człowieka), je- go moralne oburzenie przeciw złu społecznemu, wyraz szczerzego bó- lu z powodu krzywdy ludzkiej — wszystko to przetrwa wieki i nale- ży do dziedzictwa kultury socjali- stycznej.

Z tego nasuwa się wniosek, że li- nia podziału między tym co w sztu- ce jest zmienne, a tym co zachowu- je trwałość — nie przebiega ko- niecznie między zmienną treścią ideową a trwałą formą czy też tak zw. „warsztatem artystycznym” lub „środkami wyrazu artystycznego”. Zarówno treść jak i forma sztuki mogą być w pewnej mierze dzie- dziczone, bądź też odrzucone. Wąt- pliwe byłoby np. twierdzenie, że treść surrealistycznego czy abstrak- cyjnego malarstwa winna być od- rzuczona, natomiast forma — zacho- wana.

Prawda jest konkretna. Wła- śnie przy bardziej konkretnym roz- patrzeniu tych zagadnień okaże się, że sprawa technicznych podstaw pewnych dziedzin sztuki (np. fil- mu), ich formalnych osiągnięć, ich doskonałości się, to w pewnej mie- rze względnie samodzielne zagad- nienie. W postawieniu tego proble- mu — mimo ogólnikowości czy mgławicowości pewnych sformuło- wań — np. o właściwych treściach materialnych (?) dzieł sztuki, któ- re mają właściwie ukształtowanie ideowo-formalne (?) — Sokorski niewątpliwie miał rację.

Odezwa na murze

(Dokończenie ze str. 7)

MILLER: (wyciąga rewolwer) Ja ci...

(Czackij nie wie jak reagować). NIESIECKI: (wstrzymuje Millera) Panie dyrektoro...

KUBALA: (spokojnie) A no — strzelajcie! (w tłumie robotników wzbudzenie).

ROBOTNIK I: Bracia, widzicie? KOBETA I: Do strzelania się bierz.

KOWALSKI: Sprowadziliście nas wojsko!

KOBETA II: Na bezbronnych. (Kobieta II i Gajda wyprowadzają Walczakową).

KOBETA I: Tuczycie się naszą krzywdą!

ROBOTNIK II: Pomsta was nie minie!

MILLER: (wściekły) Lotry! Panie oficerze!

CZACKIJ: (niepewnie) Wasza wielmożność, może aresztować?

NIESIECKI: (Spokojnie) Porachujemy się później.

KUBALA: Panie dyrektoro, pytam w imieniu delegacji. Co to znaczy, że fabryka otoczona wojskiem?

MILLER: Co to znaczy? Zaraz się dowiedziecie. Po to was wezwałem. (głośno) W obecności stojącego tu przedstawiciela władzy, wysłannika jego ekscelencji gubernatora, oświadczam, że kto za godzinę nie stanie przy maszynach, będzie wyrzucony z pracy. Jako buntownik pójdzie pod pałki i do więzienia, a jego rodzinę wyrzucę natychmiast z mieszkania na bruk.

KUBALA: Nie dawno przyrzekał pan delegatom —

MILLER: (przerzuca) Skończyła się zabawa w delegatów. Nie będzie żadnych zmian i nie będzie wypłaty tygodniówki, bo — ukradliście pieniądze z kasy.

KOWALSKI: To kłamstwo!

KUBALA: Towarzysze, oszukali nas! Ale my nie zlekniemy się wojska ani karabinów. Towarzysze! Nikt nie pójdzie do roboty! Niech żyje strajk!

KOWALSKI: Niech żyje!

GAJDA: Strajk aż do zwycięstwa!

MUSIOŁ: Bracia, strajkujemy wszyscy!

KOBETA I: Strajk!

ROBOTNIK I i II: Strajk!

IGNAC: (w głębi) Strajk!

MILLER: (do oficera, wskazując Kubalę) Aresztować go! To agitator, socjalista.

CZACKIJ: (do żandarmów) Brać go!

(Żandarmi rzucają się, aby spełnić rozkaz, ale w jednej chwili robotnicy biorą Kubalę między siebie, ukrywają go w ciżbie. Żandarmi chcą biec za nim, zatrzymują się jednak wobec zwartego, nieruchomego tłumy, który stoi milcząc w groźnej postawie).

Anna Świrszczyńska

WOJCIECH DZIEDUSZYCKI

„PARIA” MONIUSZKI WE WROCŁAWIU

11 grudnia 1869 r. odbyła się w warszawskim Teatrze Wielkim premiera ostatniej wielkiej opery Stanisława Moniuszki „Paria”.

Wbrew oczekiwaniom, nowe dzieło twórcy, opromienione sukcesami „Halki”, „Hrabiny”, „Flisa”, „Verbum Nobile” i „Strasznego Dworu”, zostało przyjęte dość chłodno przez publiczność, a przez przychylny ton fachowych recenzji przebiegało zdziwienie, że Moniuszko odstąpił od tematyki narodowej i zastosował „dziwaczną harmonię” z widoczną szkodą pięknej sztuki.

Podkreślano ewolucję Moniuszki w kierunku stylu deklamatorskiego z powiększeniem środków instrumentalnych (J. Sikorski w „Gazecie Polskiej”), ale ostatecznie za wyrokowano, że nowa opera „można podziwiać, ale zachwycać się nią trudno” (recenzja w „Kurierze Warszawskim”). W rezultacie „Paria” zeszła z afisza po 6 przedstawieniach. Niepowodzenie opery było ciężkim ciosem dla kompozytora, który włożył w nowe dzieło doświadczenie całego życia i uważał (jak twierdził przyjaciel Moniuszki Tarwid, oraz autor pierwszej monografii o „ojcu opery polskiej” Poliški), że „Paria” „jest bez zaprzeczenia najudatniejszą z jego oper”.

Z tragedią Kazimierza Delavigne’a „Paria”, na podstawie której osnute jest libretto opery, zetknął się kompozytor jeszcze w młodości. Mając 17 lat tłumaczył nawet tę tragedię i niezawodnie głęboko humanitarna idea „Parii” zrobiła duże wrażenie na Moniuszce, niezmiennie czułom na niesprawiedliwość społeczną. Zapewne przez wiele lat nosił się z zamiarem napisania opery, opartej o treść „Parii”, nie czuł się jednak na siłach napisania dzieła odległego od tematyki narodowej. Bezpośrednim bodźcem do zrealizowania długo odkładanych zamierzeń była podróż do Paryża w r. 1858, gdzie Moniuszko zobaczył „egzotyczne” opery Auber’a i Felicjana Dawida. Zaserwowany powszechnie panującą na zachodzie modą na orientalistykę, twórca „Halki”, który mimo swej skromności marzył o wielkiej karierze, postanowił, że tylko dzieło o tematyce egzotycznej może mu przynieść sukces na obcych scenach. Wybór padł naturalnie na ulubioną, hinduską tragedię Delavigne’a i po

powrocie do kraju Moniuszko zjawiał się u Jana Chęcińskiego proponując mu napisanie libretta do „Parii”. Chęciński wykonał szybko zamówienie i Moniuszko zabrał się z zapałem do pracy, lecz po jakimś czasie znowu ją przerwał. Widocznie i tym razem opanowały go dawne wątpliwości, gdyż w roku 1861 pisze do jednego ze swych przyjaciół: „...nie powodzi mi się w obec sferze, w której wyglądam jak Murzyn białymalowany”.

Wraca do „Parii” dopiero po 7 latach, aby skomponować do wystawionej w warszawskim teatrze dramatycznym tragedii Delavigne’a uwerturę i 4 chóry, które spotkały się z gorącym przyjęciem publiczności i krytyki. Po tej pracy, w której Moniuszko wykorzystał fragmenty libretta, Chęciński był pewny, że kompozytor zaniedbał już myśli o stworzeniu opery „Paria” (zwłaszcza, że w międzyczasie powstała opera o tematyce polskiej: „Hrabina”, oraz „Verbum Nobile” i „Strasznego Dworu” do librettu Chęcińskiego). Jakież było jednak zdziwienie librecisty, gdy w r. 1869 Moniuszko zwrócił się do niego z prośbą o wprowadzenie drobnych poprawek do milosnego duetu z I-szego aktu. Kiedy autor tekstu poprosił Moniuszkę o zwrot libretta dla przejrzania i wyglą

dzenia wiersza, okazało się, że opera jest już gotowa. Tak więc proces komponowania „Parii” trwał z dużymi przerwami przez prawie 10 lat. Tak długi okres tworzenia późniejsi biografowie Moniuszki kładli na karb zanikania inwencji kompozytora przy zetknięciu się z obcą tematyką, zwłaszcza, że Moniuszko, jakby mu rzeczywiście zabrakło pomysłów twórczych, zużytkował w „Parii” kilka motywów z napisanej o 20 lat wcześniej kantaty „Milda”. Nie szczędzono też „Parii” ostrych słów krytyki po próbie wznowienia w formie koncertowej przez Krakowskie T-wo Muzyczne w r. 1917, twierdząc, że Moniuszko przemawia w tej operze „między narodową, pozbawioną wyrazu gwarą muzyczną”. Posądzono go nawet o utratę samokrytycyzmu, ponieważ uważał „Parie” za swe arcydzieło.

Zdeprecjonowana „Paria” spoczęła więc w archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, aby dopiero w 81 lat po prapremierze doczekać się wznowienia w

Państwowej Operze we Wrocławiu.

Do wystawienia „Parii” zabrano się ze zrozumiałą starannością i pietą, aby ukazać zapomniane dzieło Moniuszki w jak najlepszym świetle.

Materiał muzyczny zrekonstruowano z trudem na podstawie mało na ogół czytelnych rękopisów, Moniuszki Warszawa T-wo Muzyczne.

Kierownictwo muzyczne wrocławskiego spektaklu spoczywało w rękach Włodzimierza Ormickiego, który w swej koncepcji poszedł przede wszystkim w kierunku wydobycia napięcia dramatycznego, przez zastosowanie dużych kontrastów dynamicznych w partiach orkiestralnych i chórach, oraz bardzo żywych temp. Dzięki

tu muzycznego i równoważąc brzmienie orkiestry i chóru (najlepsze elementy spektaklu) z brzmieniem głosów solistów.

W muzyce „Parii” nie znajdziemy ani śladu orientalistyki, której moglibyśmy się spodziewać w operze, o akcji rozgrywającej się w Indiach. Współcześni Moniuszce twórcy „oper egzotycznych” nie silił się na oddanie oryginalnego klimatu muzyki wschodniej i za ich przykładem poszedł kompozytor „Parii” nie znając zresztą wzorów oryginalnej muzyki orientальной, z których mógłby czerpać inspirację.

Język muzyczny jakim posługuje się Moniuszko w tej operze jest niewątpliwie chwilami eklektyczny, jednak zarzuty jakoby kompozytor posługiwał się w „Parii”

aktorska, potwierdziły raz

cz, że mimo konieczności za

mania pewnych umowności i

tosi w grze, związanych z

wencjami stylu operowego, m

stworzyć w operze postać s

rze czującą i prawdziwie lud

„Paria” posiada we Wrocławiu trzykrotną, a nawet w niektórych partiach czterokrotną obsadę.

W roli Dżaresa, poza Jerzym

dą, widzieliśmy Antoniego

i Jana Romejko, którym par

dobrze odpowiada głosowo i

względem aktorskim.

Pozostała obsada składa się z

dych śpiewaków obdarzonych

nymi głosami i wykazujących

czne postępy w śpiewie. Zast

nia mamy jednak prawie do

stkich młodych solistów z p

nie dość wyraźnej dykcji i

niego forsowania tonu odd

Jak już zauważyłem w j

z poprzednich artykułów, s

stałego nadzoru nad głosami

rach, a zwłaszcza sprawa d

doświadczonych wokalistów

młodymi śpiewakami, jest w

rach polskich rzeczą niez

ważną i czekającą jak najs

go rozwiązania.

Spośród młodych solistów, ś

rych usłyszeliśmy dotychc

Parii” na wyróżnienie zas

Hanna Christi i Donata G

w partii Neali, Henryk

i Antoni Szczurowski w p

cykapłana Akebara, Alek

Saniewski i Sławomir Ze

w partii Idamora i Stanis

let w partii Rafea.

Śpiewacy ci poza niewą

walorami głosowymi po

nerw sceniczny i grę sw

rządowali akcją muzycz

nej. W tym zespole nie

nicznego (nie tylko solist

również licznych chórów

statystów) z muzyką w

świadczoną ręką reżyse

skiego. Reżyseria nie pot

nak utrzymać śpiewaków

nicznego wykonywania

chów nie tłumaczących

Śpiewak operowy podob

tor dramatyczny musi

znać cel każdego prze

scenę, musi wiedzieć c

wodowany, że wykonu

a nie inny, w przeciwn

będzie przypominał mar

ruszającą się w takt m

wielu jeźli postacie sc

myśli mocno zarysow

ry, a śpiewacy będą

śpiewają (jak to mia

wrocławskim spektaklu

analizy celowości r

dliwionego rozwoju

tego o analizę tekstu, z

powieje nigdy szcz

koniecznej nawet

niu umowności

dotyczy specjalnie

go spektaklu, gdyż

płaskiego i na tym

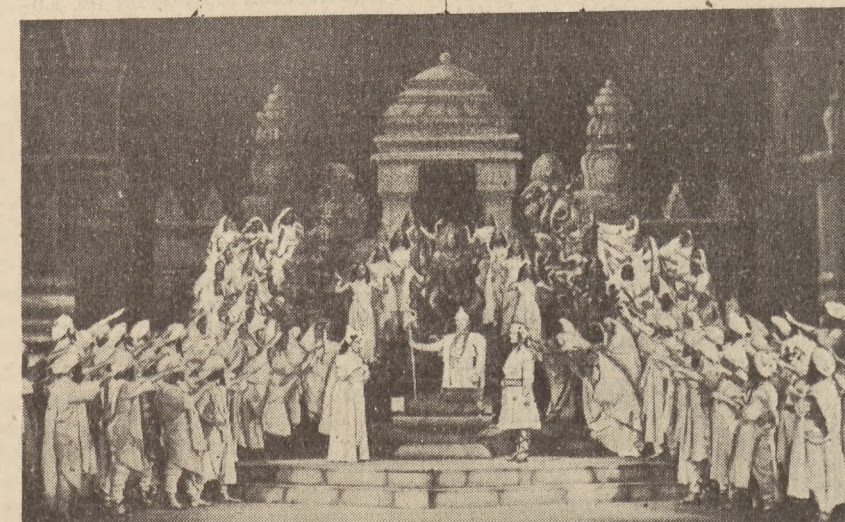
działa większość

operowych, — jest

blem ważny i ogólnie

niezwykle trudny

i ciałe jeszcze ot



„Paria” St. Moniuszki w Państwowej Operze we Wrocławiu.

Akt I — scena w świątyni.

Fot. Zb. Mozer

temu muzyka Moniuszki, płynąca w „Parii” raczej dość spokojnym nurtem, nabrała wyrazistości, recitativy potoczyły się płynnie, a deklamacyjny styl dzieła, tak charakterystyczny dla „Parii” (za

astosowany przez Moniuszkę w tej operze po raz pierwszy w polskiej literaturze operowej) został mocno uwypuklony. Szybkie tempa odbiły się jednak w niektórych momentach na stronie wokalne wrocławskiego spektaklu, gdyż nie po

zwolił młodym śpiewakom na spokojne zakańczanie i zaokrąglenie fraz. Poza tym dyrygent wy

kazał duże pocucie i znajomość praw rządzących sceną operową, pewnie władając całością apar

kosmopolityczną, pozbawioną wy

razu gwarą muzyczną, są pozbaw

ione słusności. — Co chwila

w „Parii” poprzez szwy nowego

stylu deklamacyjnego przezi

dobre znany styl Moniuszkowski

a polskości jego muzyki wyraż

nie brzmi poprzez wpływy włos

kie, ponad tekstem mówiący

o sprawach egzotycznych Ind

Niezawodnie muzyka „Parii” nie

jest nam tak bliska jak muzyka

narodowych oper Moniuszki, nie

posiada żywotności „Halki”, dow

cipu „Verbum Nobile”, lekkoś

„Strasznego Dworu”, ale jest

niezwykle piękna, a przede

wszystkim bardzo melodyjna. Mimo

przewagi momentów deklamacy

jnych daje duże pole do efektow

nych popisów śpiewających, zaś

uwerturę (znaną zresztą z sal

koncertowych), bogate partie

chórów, muzykę do scen baletow

można śmiało zaliczyć do r

najpiękniejszych ustępów

polskiej literatury operowej.

Również libretto Chęcińskiego,

jakkolwiek posiada błędy konst

rukcyjne (przez 3 obrazy nie

daje akcji dramatycznej, zadaw

lając się formą relacji, i kumu

lując całe napięcie emocjonalne

dopiero w akcie III-cim), jest

ciekawe, bardzo sceniczne i na

pewno nie ustępuje libretto

wielu popularnych oper, posiada

zasiadają na teren dalekich

sunki powszechnie panują

w całej ówczesnej Europie: n

poziomie biednych, bogactwo

i brutalna przemoc kasty

rządzającej. Sceny rozgrywa

się w „Parii” między brami

nami i pariasami żywo

przypominają nam dziś

dyskryminację rasową i

klasową, jakiegoś „wy

żółstwo kultury”, nie

mówiąc już o stos

unkach panujących

w imperialist

ycznych koloniach.

Czyż historia pariasa, któremu

grozi śmierć za wkroczenie

do świętego gaju, czy zab

zabie bohatera, który

wprawdzie obronił ojczy

znę przed najeźdźcą, ale

w momencie ślubu z

córką arcykapłana brami

nów „śmiać” okazać się

pariasem, nie prowadzi

na myśl bicia i lyn

czowania Murzynów, k

tóry „śmiać” przekroczy

progi lokalów prze

znaczonych dla „pan

ów świata” lub spoj

rz na białą kobietę?

Problem społeczny

został we Wrocławskim

przedstawieniu moc

no podkreślony przez

reżysera Adolfa Popław

skiego, który skon

trastował pychę i

brutalność brami

nów z nędzą i

szlachetnością

pariasów. Finał

oper, w którym

córka arcykapłana,

widząc niespra

wiedliwość i okrucie

ństwo brami

nów, odchodzi z

niezależnym

starcem — pariasem,

a przed brami

minami wyrasta

jak spod ziemi

niewidoczny dot

ąd w swej szaro

ści, groźny tłum

pariasów, zamyka

mimo tragicznej

śmierci bohatera,

optymistycznym

akcentem całą

operę.

Spośród wykonawców

świetną kreację, wyko

ńczoną tak pod

względem

wokalm jak i

aktorskim, dał

Jerzy Garda

w partii na

wpół obłąkanego

starca Dżaresa.

Sposób

prowadzenia

kantyleny, wy

kończenie fra

zy muzycznej,

połączenie

śpiewu z

ruchem

scenicznym i

głęboko

wzruszająca

gra

UWAGI O ESTETYCE

(Dokończenie ze str. 2)

jako poważny sukces dla obrońców formalizmu widzących w muzyce sztukę apocryfią, nie służącą żadnym celom poznawczym ani ideologicznym”. Sokorski pisze: „Oczywiście ani na chwilę nie sugeruję, że Adam Ważyk stoi istotnie na tym stanowisku”.

Otóż wyjaśnię, na jakim stoję stanowisku. Chcę, aby powstały u nas takie pieśni, które by w połączeniu z odpowiednimi tekstami wzruszały mnie i tysiące mieszkańców tego kraju, podobnie jak wzruszają nas melodie Międzynarodówki i hymnu narodowego, gdyż podobnie mobilizowałyby rezerwy naszej świadomości. Chcę, żeby na motywach ludowych powstały tak wstrząsające melodie, jak „Bando” śpiewana przez chór „Mazowsze”. Chcę, żeby powstały utwory muzyczne poświęcone planowi sześciolatniemu. Chcę, żeby wszystkie utwory muzyczne spełniały funkcję ideową - emocjonalną i mobilizowały świadomość na rzecz określonej idei.

Opowieść wigilijna

Co najmniej osobiście spędził koniec starego i początek nowego roku mieszkańcy bawarskich wiosek Dornbach i Bernruth. Wioski te położone są pod Grafenweh, w pobliżu terenów, które armia amerykańska w Niemczech zachodnich wykorzystuje do ćwiczeń i manewrów. W wieczór wigilijny wysiedlono 350 mieszkańców Dornbachu i 420 mieszkańców Bernruthu, a pijani żołnierze amerykańscy „w trakcie manewrów” zdemolowali zapalone już choinki.

Wysiedloną ludność pomieszczono w namiotach na skraju terenów ćwiczebnych, których przystosowanie do celów wojskowych kosztowało — nawiasem mówiąc — dwa miliony marek zachodnio-niemieckich. Szalała wicher, mieszając się z okrzykami zabawy braci żołnierskiej w komfortowych barakach opodal namiotów. Marzły i płakały dzieci.

Wreszcie znaleziono rozwiązanie. Rząd federalny Bawarii zaproponował Amerykanom „do wynajęcia” budynki przynależne do dawnego obozu koncentracyjnego w Dachau pod Monachium. Ogrodzenia z drutów kolczastych istnieją tam nadal, pozostały również piętrowe łóżka z dawnych czasów.

Z oferty skorzystano. Blisko tysięcy dzieci, kobiet i mężczyzn, wysiedlonych z dwu bawarskich wiosek, umieszczono na terenie Dachau. Z nowym rokiem zainaugurowano nowy sezon starego obozu.

Nie tylko legendarny feniks starożytności odradzał się ze swych własnych popiołów.

si

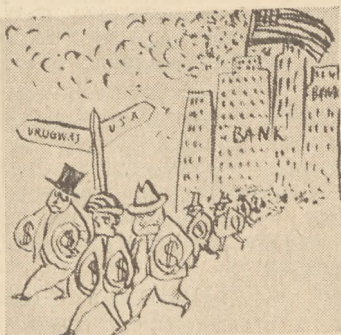
Emigracja kapitału

Finansiści i przemysłowcy z obydwu stron Oceanu Atlantyckiego upatrzyli sobie przed wojną Szwajcarię jako kraj, gdzie najwygodniej było umieścić kapitały, gdy wypało usunąć je sprzed oczu władz skarbowych własnego kraju. Szwajcaria była prawdziwą ziemią obiecaną dla wszelkich osobistości parających się gdzie indziej wielkimi oszustwami podatkowymi i tu znajdujących azyl dla swej zdobyczy. Tego rodzaju oszustwom Lozanna zawdzięcza wiele swych pięknych domów, tak malowniczo rozłożonych nad brzegami Jeziora Genewskiego. Od tamtych czasów zmieniły się upodobania geograficzne wielkich finansistów i przemysłowców. Szwajcarię uznano za część strefy niebezpiecznej. Strategowie kapitału skierowali swą emigrację pieniężną gdzieś indziej, dokładnie przedtem przeszperawszy wszystkie kraje.

Z początku otworzyła im ramiona Afryka, ale rychło rozczarowali się do tej ziemi. W bilansach banków afrykańskich odkryto jakieś

niebezpieczne pozycje, zwierzchno jakieś zatrute tchnienia.

Emigracja kapitału skierowała się więc na inne jeszcze tory. Mon-



tevideo, stolica Urugwaju, pięknie położona na półwyspie nad zatoką la Platy, odegrało rolę nowej ziemi obiecanej. Jeżeli tak dalej pójdzie, miasto to stanie się olbrzymim na pół salonem, na pół stadionem rozrywkowym wszystkich przestępców fiskalnych, a tamtejsze banki wykażą gigantyczny wzrost stanu kont.

Należy przy tym dodać, że drogami wiodącymi do Montevideo płynie szeroka fala nie tylko złota europejskiego, ale i amerykańskiego, które nie czuje się dość bezpieczne na przyszłość pod osłoną flagi z gwiazdami. Rzecz wygląda tak, jak gdyby emigranci fiskalni działali po cichu w ścisłym porozumieniu z departamentem stanu, za jego zgodą deponując i inwestując swe kapitały w Urugwaju.

si

Prezydent otrzymuje nagrody

Wśród licznych nagród przyznanych prezydentowi Trumanowi



przez najrozmaitsze reakcyjne organizacje za „dzielne stawianie czoła”, „przodowanie wolnemu światu” itd. itd. poczesne miejsce zajęła ostatnia nagroda fundacji im. Wilsona za „odważną inicjatywę w sprawie koreańskiej”. Ofiarowana nagroda to wielka tablica z brązu z wrytymi na niej po łacinie słowami: „MADROŚĆ, PRAWO, UCZCIWOŚĆ, DOBRÓC SERCA (!!!)”

Komentarze

Prezydent powinien z kolei ofiarować tablicę na przykład mieszkańcom Seulu czy Phenianu, aby mogli się oni przekonać o cnotach wodza hord amerykańskich mordujących setki tysięcy spokojnych obywateli Korei.

sk

Agonia zachodnio-europejskiego filmu

Zachodnio-europejska produkcja filmowa przeżywa ostry kryzys spowodowany zalewem filmów amerykańskich. Po Francji i Włoszech poczuły obecnie skutki konkurencji amerykańskiej Niemcy Zachodnie i Anglia. Jedną z większych wytwórni filmowych w Bi-

zonii, „Realfilm” w Wandsbeck pod Hamburgiem, rozstała z początkiem lutego wszystkim swoim pracownikom wypowiedzenia. Bankructwo tej firmy pozbawia chleba około 10.000 ludzi, których był pośrednio lub bezpośrednio związany był z „Realfilmem”. Jako przyczynę zwinienia wytwórni podano odmowę dalszego udzielania kredytów przez banki i władze państwowe. Istotnym powodem jest ekspansja filmu amerykańskiego, która zaczyna poważnie zagrażać całej produkcji filmowej w Zachodnich Niemczech.

Nie lepiej mają się rzeczy w Anglii, gdzie rodzimy przemysł filmowy broni się ostatkiem sił przed amerykańską konkurencją. Na kon-

gresie związku zawodowego pracowników filmu brytyjskiego sekretarz generalny tej organizacji oświadczył w swoim sprawozdaniu: „W kraju istnieje piętnaście studiów filmowych, ale tylko cztery z nich są czynne. Osiem zamknięto całkowicie, a trzy zajęte są do-rywczyzmi zdjęciami filmowymi. Osiemdziesiąt procent zatrudnionych w przemyśle filmowym pracowników pozostało w zimowych miesiącach bez pracy i chleba”.

rk

Trumanowskie nauki

Trumanowskie „komplementy” pod adresem krytyka muzycznego Hume'a po występie panny Truman stały się, jak widać, uświęconym i oficjalnym wzorem dla urzędników administracji amerykańskiej. Tak więc cenzor filmowy w mieście Memphis skreślając z listy dozwolonych filmów dzieła Charlie Chaplina „Światła wielkiego miasta”

Trumana otrzymało od rządu amerykańskiego olbrzymie zamówienie, tak że jest zmuszone do rozbudowania swoich obiektów brycznych. Wobec tego film Zjednoczonych poszukiwał nowego miejsca dla „debat” wch. Tereny koncertu są potrzebne do fabrykowania kół uśmiechania ludzi. Trumana posiada niemal symboliczną mowę.

Bohaterskie czyny „Wielkiego Szeryfa”

Jedną z nanowyszch w brukowej prasie amerykańskiej jest postać Szeryfa Toma Whartona z Wharton w stanie Szmattawce Hearsta rozpisywał całych kolumnach o „wiel-



i „Monsieur Verdoux” zawołał ze złością, że wielki artysta jest „wyrzutkiem społeczeństwa wybierającym ge... ze ścieżek ulicznych”.

Nauki Trumana, który pokazał jak rozprawiać się z „nieamerykańskimi” Amerykanami wyzywając Hume'a od „zawyszonych facetów” nie poszły w las.

sk

Niepożądany lokator

Biura Organizacji Narodów Zjednoczonych znowa przenoszą się z Lake Success do Nowego Jorku. Ostatnio wykończono w Nowym Jorku 19-piętrowy drapacz chmur, do którego przeniosły się biura sekretariatu ONZ jako też aparat techniczno-administracyjny. W Lake Success odbywają się jeszcze posiedzenia różnych organów ONZ, gdyż sale konferencyjne, które pomieszczają się w osobnym gmachu,

dróżyć „niezwykłej” dzieła „wszechstronnych” zaletach wielkiego Szeryfa z Teksasu.

Cóż robi tak chwalony i wany Szeryf Lane? Czy jest wodzieniem bandytów? Czy jakieś wielkie przestępstwo? „Wielki Szeryf” odznacza prostu w tropieniu i dopro do więzienia za „włóczęgost” domnych amerykańskich nych.



rys. J. Lenica

Nowy duch rządu francuskiego

WIESŁAW L. BRUDZIŃSKI

Dwa sprawozdania*)

— Tak jest, załatwimy to na pewno, moje uszanowanie!

Dyrektor Spaliński, wysoki mężczyzna o lekko czerwonej twarzy (mam przekonania wypisane na twarzy — żartował nieraz) i siwiejących skroniach zamasztył krokiem odprowadził swego ostatniego interesanta do wyjścia i, sprężycie ucinawszy mu dłoń, zamknął za nim drzwi.

Wtedy nagle sflaczał, powoli dołwócił się do biurka i ciężko opadł na fotel.

— Uff! — odetchnął. Piętnastu interesantów po południu. I to same jakieś drobiazgi. A to sprawa szczerokich podióg, a to wypłata godzin nadliczbowych gońcom, właściciel mógłby to załatwić gospodarczy czy personalny. „Ze wszystkim pchają się do mnie. Mają zaufanie” — uśmiechnął się.

Z przyległego pokoju weszła sekretarka.

— Panie dyrektorze, mieliśmy napisać sprawozdanie.

— Jeszcze sprawozdanie! A nie można odłożyć do jutra, jestem tak zmęczony, chciałbym już jechać do domu.

— Kiedy jutro ostatni termin.

— No dobrze, niech pani idzie do swego pokoju, podyktuję od razu na maszynę.

— Maszyna zajęta, panie dyrektorze, Borczyk przepisuje na niej swoją korespondencję.

*) Proza satyryczna, która otrzymała II nagrodę na Konkursie Związku Literatów Polskich oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki na mały utwór satyryczny.

— Borczyk? Właściwie na co potrzebny jest nam korespondent fabryczny — przecież moje sprawozdanie daje pełny obraz życia fabryki. Możliwe, że gdzieś indziej, gdzie być może podają nieprawdziwe fakty, taki korespondent jest na właściwym miejscu, ale u nas... No nie, niech pani przygotowuje blok.

— Jestem gotowa.

— Sytuacja naszej fabryki jest najzupełniej zadowalająca. Wzrost świadomości wśród robotników, krzewimy socjalistyczny stosunek do pracy wśród załogi poprzez rozwój współzawodnictwa. Doceniamy należycie wagę problemu szkolenia zawodowego majstrów i załogi.”

— Tak, tak, majstrów i załogi... eee... Nowy wiersz.

— Z inicjatywy dyrekcji, komitetu partyjnego i rady zakładowej zwołano naradę produkcyjną, na której podjęto obszerną uchwałę. Postanowiono:

1) stworzyć w ramach szkolenia zawodowego kurs majsterski.

I tu mogę z dumą zakomunikować, że kurs ten we wrześniu rozpoczął swą pracę i szkolenie rozwija się jak najpomysłniej.”

Ktoś wetknął głowę do pokoju.

— Towarzyszu dyrektorze! Pozwólcie, właśnie zaczął się wykład — możecie byćście zaszli zobaczyć, jak wygląda szkolenie.

Dyrektor nerwowo poderwał się na fotelu.

— A tak, właśnie, bardzo wam dziękuję, oczywiście, trzeba zajrzeć. Podniósł się i skierował ku drzwiom.

— Dokąd? Panie dyrektorze!

Przecież jutro sprawozdanie musi być w Warszawie, ostatni termin!

Dyrektor bezradnie rozłożył ręce.

— Sami widzicie Sobik, że nie mogę, jutro sprawozdanie musi być w Warszawie. Przecież się nie rozzerw. A — jak tam idzie szkolenie?

— Po linii, dyrektorze, po linii.

— Kurs rozwija się?

— Rozwija się, rozwija.

— A ludzie coś skorzysta?

— Ludzie? A to już inna sprawa, dyrektorze, inna sprawa...

Głowa cofnęła się i Sobik z pasją zatrasnął drzwiami.

— A temu co się stało? — zdumiał się dyrektor. — Wariat! Jak tam było?

— „...mogę z dumą zakomunikować, że kurs ten we wrześniu rozpoczął swą pracę i szkolenie rozwija się jak najpomysłniej.” — Odczytała sekretarka.

— Szkolenie rozwija się jak najpomysłniej? — powtórzył dyrektor — jak najpomysłniej... Tak. Niech pani pisze dalej...

Korespondent fabryczny Borczyk wystukiwał tymczasem na maszynie:

„Już od początku ubiegłego roku zakłady nasze walczyły z wielkimi trudnościami. Pomimo wielkiej ilości godzin nadliczbowych nie było w roku 1950 ani jednego miesiąca, w którym by wszystkie oddziały produkcji wykonały plan. 60 proc. załogi nie wykonywało baz akordowych.

Stan ten wcale się obecnie nie polepszył. Podjęto co prawda uchwałę, ale na skutek braku zainteresowania tak ze strony dyrekcji, jak i rady zakładowej, uchwała praktycznie została na papierze. Stworzony we wrześniu kurs majsterski wskutek braku opieki najzupełniej zawiódł. Nie przeprowa-

dono poważniejszej pracy wyjaśniającej i od samego początku frekwencja była niedostateczna. Spośród 40 zaproszonych majstrów na większość wykładów obecnych było zaledwie 4—5 słuchaczy. Wykładowcy, którzy początkowo poważnie traktowali swe zadania, nie widząc zainteresowania kursem, poczęli się zaniebijać.

Oto słowa jednego z uczestników kursu, ob. Glinki: „W poniedziałek kurs się nie odbył, bo wykładowca nie przyszedł, we wtorek musiano odłożyć wykład, bo nie było dyrektora, we środę powtórzyła się historia z poniedziałku. W czwartek znowu majstrowie nie mieli czasu — i tak dalej”.

Towarzysze z komitetu partyjnego ograniczyli swą opiekę do wizytacji, wykładów z zakresu nauk społecznych i politycznych...”

— Niech pani pisze dalej — rzekł dyrektor Spaliński.

„2) Oczywiście pomyślano także o szkoleniu zawodowym robotników. Najbardziej wykwalifikowane robotnice podjęły się pozostawiania kilka razy w tygodniu w fabryce po pracy, aby przez dwie co najmniej godziny doszkalać załogę. Te „dwugodzinówki”, które od kilku miesięcy odbywają się w nastroju socjalistycznego koleżeństwa, stanowią poważny wkład...”

„Gorzej jeszcze — stukał na maszynie korespondent — było ze szkoleniem robotników. Wprowadzono dwugodzinne doszkolenie załogi po pracy, puszczono je jednak samopas, bez kierownictwa, bez kontroli. Po kilku tygodniach „dwugodzinówki” zmarły śmiercią naturalną, przestały istnieć.

A tymczasem procent robotników, którzy nie wykonują baz akordowych pozostał bez zmiany. Na tkalni, która jest najłabszym oddziałem dochodzi on w dalszym ciągu do 80 procent.”

„Przez współzawodnictwo — dyktował dyrektor — wychowujemy załogę i rozpalamy do walki o większą wydajność. Wciągamy do współzawodnictwa wszystkich, bez różnicy, rozszerzając przez to jego zasięg. Przed naradą produkcyjną brało w nim udział tylko 78 proc. załogi, obecnie już 83 procent.”

„Wciągnięcie do współzawodnictwa tych, którzy wykonują i tych, którzy nie wykonują baz akordowych — pisał Borczyk — spowodowało dezorientację. Nikt nie wie, jaki procent współzawodniczących wykonuje bazy akordowe. We współzawodnictwie jakościowym spośród 79 brygad najwyższej jakości 66 wyrabia poniżej 100 procent bazy, jedna zaś brygada nie tylko że nie wykonała planu ilościowego, ale dała wszystkiego 2 proc. primy.” Borczyk był wzburzony, nie wiedział, co tu jeszcze napisać. Wreszcie postawił po słowie „primy” wykrzyknik.

— O której jest pociąg do Tkalni? — pytał delegat ministerstwa, pakując do teczek sprawozdania dyrektora i korespondenta Zakładów Przemysłu Bawełnianego „Trud” i owijając starannie szyję szalikiem. — O siódmej? No to zdołaj jeszcze wpaść do delegata z Komitetu Wojewódzkiego i kupić w aptece aspirynę. Diabelnie jestem zaniebiony.

— A swoją drogą — myślał, jadąc na dworzec — jak to dobrze, że mamy korespondentów fabrycznych.”

Nowym dyrektorem został m. bohaterskiego oporu korespondent fabryczny. Ila zgodna opinia całej załogi.

Siedzi teraz w gabinecie, forsiskim i pisze na kartce projekt sprawozdania.

„Sytuacja naszej fabryki zupełnie zadowalająca. W świadomości wśród robotników krzewimy socjalistyczny stosunek do pracy wśród załogi poprzez rozwój współzawodnictwa. Doceniamy należycie wagę problemu szkolenia zawodowego majstrów i załogi.”

Ktoś otworzył drzwi i powiedział: „Borczyk był tak pochłonięty, że nie zwrócił uwagi na mówiącego.”

— Sprawozdanie pisać rzekł przybyłszy do Tkalni, po czym zatrasnął drzwiami.

Borczyk spojrzął na zegarek i powiedział: „Przeczytał początek i chwilę się zastanowił, do szafy z aktami, wyjął portów, przez dłuższy czas wał ostatnie sprawozdanie z niego dyrektora.

Uśmiechnął się. Wesołym, zamasztył krokiem przeszedł swoje sprawozdanie napisał: „Praca na fabryce przebiegała pomyślnie, wszystkie kuleje, są jednak oznaki poprawy...”

Położył pióro, wstał i drzwi.

— Halo! — krzyknął, jestecie tam jeszcze? Pójdźmy razem do Tkalni (napisane na podłodze) — odpowiedź w „Ludu”, nr 5

Rękopisów niezamówionych redakcja nie przyjmuje. Adres redakcji: ul. Wiejska 12. Adres administracji: ul. Wiejska 12. Adres prenumeraty: Miesięcznie zł 3.—; kwartalnie zł 9.—; półrocznie zł 18.—; rocznie zł 36.—. Należność przysyłać do: P.P.K. „Ruch” Oddz. w Warszawie, ul. Srebrna 12, tel. 804-20 do 25. Warunki prenumeraty: Warszawa, Plac Trzech Krzyży 18, ul. Chmielna 25. Cena ogłoszeń: 5 zł. 40 gr. za 1 mm szerokości łamu. Ogłoszenia przyjmuje Biuro Ogłoszeń „Czytelnik”. Warszawa, Poznańska 38, konto PKO 1-71/110.

Redaguje Zespół. Adres redakcji: ul. Wiejska 12. IV p. tel. 4-01-80, w. 95 oraz bezpośredni 7-36-23. Adres administracji, ul. Wiejska 12.

Prenumerata: 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 przysyłać do: P.P.K. „Ruch” Oddz. w Warszawie, ul. Srebrna 12, tel. 804-20 do 25. Warunki prenumeraty: Warszawa, Plac Trzech Krzyży 18, ul. Chmielna 25. Cena ogłoszeń: 5 zł. 40 gr. za 1 mm szerokości łamu. Ogłoszenia przyjmuje Biuro Ogłoszeń „Czytelnik”. Warszawa, Poznańska 38, konto PKO 1-71/110.

Drukarnia Nr 2 Sp. Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik”, Warszawa Marszałkowska 3/5.