

KUŹNICA

Cena 25 zł — 8 stron

Warszawa, 11 grudnia 1949 r.

Nr 49 (221) Rok V

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

W numerze m. in.:

- J. KOWALEWSKI
- Wł. SOKORSKI
- St. ALBRECHT
- Zb. PITERA
- M. BRANDYS
- S. POLLAŁ

Polska klasa robotnicza dowiodła, że będąc gospodarzem swego kraju potrafi wydobyć z siebie siły twórcze, zdolne stworzyć nowe i lepsze warunki życia dla mas pracujących i podnieść na wyższy poziom ich dobrobyt i kulturę.
BOLESŁAW BIERUT

JAN ALEKSANDER KRÓL

Rewolucyjna droga jedności ludowej

W pięć lat po pierwszej wojnie światowej w piątym roku drugiej niepodległości pisar Zeromski w „Snoibizmie i postępie”: „wciąż jeszcze najcięższy grzech, nie pierwotny już, lecz uczynkowy obciąża nas wszystkich — miliony ludzi polskich bez roli, komorników i chłobów, taniego najemty szlacheckiego, bez możności wyjścia z brudnego bytu na komornem do przemyślu, czy na roboty sezonowe — zatruta życie odrodzonej ojczyzny groźba rewolucji społecznej, niebezpieczeństwem wyrwania pomsty za swą krzywdę na zubożonej szlachcie i zubożonym góurstwem...”



Fragmety zabudowań wsi Boratyń zbudowanej całkowicie przez państwo.

„Nie tylko w utworach literackich ostatniej doby brzmią okrzyki na cześć rewolucji, lecz i w życiu narodowym wynurzają się zjawiska naśladujące fenomeny życia Rosji Sowieckiej. Raz w raz czytamy w gazetach o przebiegu procesów przeciwko komunistom w Warszawie, Lwowie, Krakowie, Lublinie, Radomiu...”

„Istnieje gotowy wzór w Rosji, wlec go chwytają wrażliwa imaginacja młodzieńcza... Wszystko, co się tam dokonało... wydaje się być dobrą i godziwą. Jest to bowiem rewolucja...”

Z perspektywy trzeciego dziesięciolecia zacytowane tu fragmenty mają dla nas wymowę historycznego dokumentu. Był to rok 1923. Zeromski widział zbierającą falę rewolucji i szukał ratunku dla jej zażegnania, mimo że równocześnie widział i rozumiał jej przyczyny, źródła jej dynamiki — miliony ludzi polskich bez wyjścia. Któż miał ją zażegnać? Ta siła, która po zduszonym rewolucji w 1918 r. mieniła się w burżuazyjno-ziemiańskiej Polsce odcinalą i legalną reprezentacją radykalizmu — socjaldemokracja? Ta socjaldemokracja, która utrzymywała się na pozycjach II Międzynarodówki, która w dobie imperializmu, a to znaczy w obliczu rewolucji obniżyła zadania proletariatu do poziomu burżuazyjnego umiarkowania, tuszując przejście na grunt konszachcików z burżuazją hasłem: „o pokotowym wstrząśnięciu kapitalizmu w socjalizm, która zdradziła Manifest Bazylijski z 1912 r. i uznała przystosowanie międzynarodalistycznej polityki klasy robotniczej do nacjonalistycznej polityki burżuazji w wojuje światowej, w wojuje imperializmów o nowy podział świata, która poprzez koalicyjne rządy burżuazyjne z udziałem socjalistów zjednoczyła się pod względem praktyczno-politycznym z burżuazją i imperializmem i w konsekwencji stanęła po stronie „wersalczyków”, a nie tradycji „komunardów”, nie po stronie bolszewików.

głem, ale pycha narodowa rozpiera serca nasze... zwycięski Twój pochód na Kijów, dał Narodowi poczucie własnej siły, wzmochnił wiarę we własną przyszłość. Tak przemawiali magnaci, zaiste, zyskując poczucie klasowej siły. Socjaldemokracja otrzymała należne pokwitowanie. „Armia nasza na ostrzach bagnatów niesie wolność ludności przez tyle lat gnębionej, niesie tam pokój ludzkiej dobrej woli. Ten czynizm odświadczył rzeczywistą funkcję legalnej partii socjalistycznej jako współodpowiedzialnego twórcy burżuazyjno-obszarniczego państwa.

Socjaldemokracja, legalna lewica, „partie porządku” (PPS i Wyzwolenie) — oto siły, jak mniemał Zeromski, które w imię „polskiej drogi” do zmanania „najcięższego grzechu” — „milijony ludzi polskich” bez wyjścia — winny były bronić przed rewolucją. A był to rok 1923, kiedy triumfował sojusz burżuazji z bogatym chłopstwem w sławnej większości rządowej Chjeno-Piasta, kiedy poprzez masy bezrolnych i mało-rolnych chłopów, napięte do ostatnich granic cierpliwości, przeleciała wieść o zdradzie: reforma rolna unicestwiona. „Nigdy jeszcze tak się dochodami nie opchał wielki właściciel ziemski i chłop-possiadacz, jak w tym okrutnym czasie” — pisał Zeromski.

niepodległej Polski — umieszczali rozważanie sprawy w k s z o s c i narodu, sprawę „grzechu najcięższego”. Tak ona stała u nich, choć na tej samej mapie sztabowej zaznaczali rozłożenie sił większości narodu i jej ofensywy.

Oto proletariát walczący i stawiany w wielkich, zbiorowych procesach przed dziesiątkami sądów. Oto (r. 1923!) zalany krwią robotniczą Kraków. Oto — nie socjaldemokraci — oto komuniści, partia jako czołowy i zorganizowany oddział klasy robotniczej, jako najwęższa forma organizacji klasowej proletariatu. Partia prowadząca do rewolucji, t.j. do wydarcia burżuazji władzy, jako warunku podstawowego dla zlamania oporu obalonych i wywłaszczonych przez rewolucję burżuazji i kapitalistów. Partia uzbijająca rewolucję do walki z wrogami wewnętrznymi, do nieustannej wobec nich czujności, do walki z imperializmem.

— sam stawał wtedy na drodze, na której leżała podzucona przez imperializm czapka niewidka, ponad nią niepodważony frazes o „szlachetnych demokracjach zachodnich”.

W przeciwnieństwie do tej drogi rewolucja to było... „wrzenie ideowe, ucyworające ściany państwa, dopiero co wskrzeszonego”, tej Polski, która „nie ma doktryny”.

W burżuazyjno-nacjonalistycznym poczuciu grzechem był braterski sojusz KPP z bolszewikami („gotowy wzór w Rosji...”) którzy w zwycięskiej Rewolucji Październikowej stwarzają pierwsze na świecie państwo socjalizmu, pierwszą władzę robotniczo-chłopską, pierwszą władzę w i k s z o s c i w każdym z narodów Związku i rzuca kraj w objęcia interwentów, oddaje się imperialistom za prawo do własnego, z mniejszej rączki, imperializmu, za prawo do utrzymania w kraju istniejących stosunków klasowych.

To też, kiedy Rewolucja Październikowa i jej echo w Europie Środkowej przynosi Polsce wyzwolenie narodowe, kiedy jej niepodległość rząd radziecki potwierdza najwęższej, burżuazja wraz z rezerwą bogatego chłopstwa i swą podporą, socjaldemokracją tłumii rewolucję w latach 1918—1919 i rzuca kraj w objęcia interwentów, oddaje się imperialistom za prawo do własnego, z mniejszej rączki, imperializmu, za prawo do utrzymania w kraju istniejących stosunków klasowych.

Widzieliśmy dotąd w obrazie Zeromskiego trzy siły rewolucji i gwarancji niepodległości narodowej: proletariát, KPP, jego czołowy oddział, i Związek Radziecki. To, co leży Zeromskiemu najbardziej na sercu, do czego nieustannie wraca, to sprawa „najcięższego grzechu” na wsi — los chłopstwa polskiego, czwarta siła; w obrazie Zeromskiego, tym bezspornym dokumencie historii, ta siła ma profil rewolucyjny. Do-

1924, w ich nieprzerwanie rosnącej fali widział „fenomeny” zewnętrzne i doraźne. A przecież był to wynik procesu długiego i głębokiego. Dlaczego ta fala rewolucyjna wylewała się poza „Piastą”, poza „Wyzwolenie”, nawet poza PPS? Tym masom podstawowym warto się przyjrzyć dla przykładu w Galicji z końca XIX i początku XX w.

Wyczerpują one wówczas wszystkie rezerwy akomodacji do kapitalizmu i wszystkie rezerwy w walce o „liberalny postęp” w granicach „skrajnej opozycji” na gruncie parlamentarnym.

Słynna „pęda galicyjska” pchnęła je — tak się zwykle pisało — za ocean. Był to oczywiście i wynik dramatu, i nowy dramat. Za oceanem budowali emigranci chłopscy podstawy amerykańskiego imperializmu. Pierwsza wojna światowa okazała się wojną z obu stron imperialistyczną. Ujawniła głębiej sprzeczności wewnątrzne kapitalizmu i nieuchronność zwożonego przezeń w tej fazie napięcia rewolucyjnego. Zwiększo się gardło eksportu sił roboczych. Ameryka przestała być rajem dla emigrantów. W kraju ziemiaństwo mobilizowało obronę folwarków. Ziemia, której kupić nie ma już za co, jest do zdobycia! — tak się przekształciło zagadnienie.

W walce o „liberalny postęp” w Galicji ruch ludowy dorabia się na fali wrzenia wśród biedoty roli „skrajnej opozycji”. W ostatnich latach przed I wojną światową 1900 r. pojęciem — „lud” obejmuje chłopstwo pracujące i proletariát miast, wywalczą w parlamencie punkt po punkcie program reform. W lutu r. góry organizacji stronnictwa rozkłada agentura endeka. Rozłam pozwala do czasu Witosowi eskamotować owe 100 milionów reńskich, co roku nadsyłanych na wsi w listach przez emigrantów, eskamotować tę kładę bezpieczeństwa, tamującą w masach biedoty żywiołowy, nieuchronny wybuch plebejskiego buntu.

Do roku 1918 rozczarowana i zawiodła. W Koszyc odebrano szlachcie ziemię, przemysłowcom fabryki. U nas parlament, w rządzie figurują przedstawiciele chłopów i robotników. Rewolucja tłumii się „Socjalści” popierają wojnę, azy ziemiaństwo miało więcej folwarków i było mocniejsze. Fabryk według swoich programów nie uspołeczniają.

Ludowcy nie osiagają zatwierdzenia realizacji radykalnej reformy rolnej. „Centrum” — Piast najpierw jest bliżej „lewicy” (Wyzwolenie i PPS), potem, w tajnym i jawnym zarazem pakcie Lanckorońskim stacza się na prawicę. Zdrada chiopskie masy wyborcze, które raz jeszcze zawierzyły jego agitacji, raz jeszcze zawierzyły parlamentarnej demokracji burżuazyjnej. „Kryzys zaufania”. I w tym kryzysie trzeba widzieć zdumiewającą determinację w masach, ośmielającą odkrywanie właściwej drogi i śmiałość wkroczenia na nią. Burżuazja nie wkroczyła na drogę reformy rolnej. Przeciwnie, podeszła ku ciuackiemu chłopstwu, grzebiąc zadania nawet burżuazyjnej rewolucji. Zyskała teraz całkowitą przewagę. Przy zachowaniu lojalności wobec ustroju „wyzwolenie” ze swoim programem bardziej radykalnym od „Piasta”, nie znaczący nic, gdyby zas chcieli ustroj obalić — czego nie zamiarza o — mogło się odwołać tylko do chłopów. A chłopci sami czuli, że potrzebują odwołać się do siły, która w miesiąc znieść może scentralizowane przedstawicielstwa władzy i wyzysku. PPS wygłądała na partię, która dopuściła do zaplanowania burżuazji i kulactwa i która przed robotnikami nie postawiła pytania: „Czy odważymy się zwyciężyć?” Ale robotnicy manifestują i strajkują. Jest siła, która ich pobudza do tego, aby nie cofnąć się przed niczym. Zeromski oznajmiał: „ziarno rosyjskie pada na chłonną glebę”. Z wrzeniem w masach chiopskich słusznie wiązał komunistów i perspektywy rewolucji. Wszak powstanie NPCh nie oznaczało zaistnienia oook już zasiadających stronnictw ludowych, jeszcze jednego. Wyrażało powstanie historyczna wtedy koniecznej dla chłopów związanych z tradycjami ruchu ludowego — partii, która by przeciwstawiła się dotychczasowemu kierownictwu ruchu ludowego, jak tylko może się przeciwstawić reforma rewolucyjna partii partiom reformistycznym.



Mechaniczna młocka w państwowym gospodarstwie rolnym.

„Na terenie tej socjaldemokratycznej partii (PPS), od samego już początku w ideologii wyrażał się nacisk burżuazji i jej penetracja do ruchu robotniczego. Na skutek tego agenty w PPS nie musieli się ideologicznie maskować, ale mogli występować w gruncie rzeczy jawnie, mogli nie tylko kierować partią taktycznie czy strategicznie od czasu do czasu, ale kształtowali ją ideologicznie, tworząc z niej wbrew woli i wbrew świadomości mas robotniczych, instrument walki z rewolucyjnym ruchem robotniczym”.

W roku 1918 PPS w rządzie lubelskim występuje jako przeciwniczka „terroru, który niszczy kraj i pustosz dusze zarówno uciskanych jak uciskających”. „Polska droga” do socjalizmu zawarowywała na początek klasową treść państwa burżuazyjnego. Już 17 listopada z dyspozycji Piłsudskiego zostaje premierem w rządzie koalicyjnym Moraczewski. Już w najbliższych tygodniach delegalizuje się rewolucyjną K.P.P., kiedy „Czerwone Zagłębie” staje się zbrojną twierdzą rewolucji. Już w 19 roku PPS mistyfikuje imperialistyczną politykę wyprawy na Wschód jako obronę niepodległości narodowej. I po zajęciu Kijowa polska gładko pochwałą sejmowej prawicy obszarnczej: „Nie triumf nad pogrążonym wro-

„Kto zasiewa rewolucję i wznosi okrzyk na jej cześć, kto szerzy jej idee wśród ludzi nieświadomych, musi pragmatycznie wiedzieć, co z jego inelatywne wyniki, musi wiedzieć, jak i kiedy nastąpi zamiana starej formy na nową. To zaś jest niestety niemożliwe... Polska nie ma swojej doktryny”.

Polska nie ma swojej doktryny — to była „pętaćka”, mówiąc językiem Zeromskiego, w jakiej ten były członek Frakcji Rewolucyjnej PPS uwiązł, przekształcając się konsekwentnie w legalistę praworządności, w istocie swej burżuazyjnej. Cytowana na początku fragmenty dają obraz tej „pętaćki”, tym bardziej dramatyczny, że na mapie sił klasowych, jaką przedniósł Zeromski ze współczesnych mu wydarzeń w książkę, zarysowuje się ze zdumiewającą poprawnością obóz rewolucji, jego ognia klasowe, jego hierarchia, jego teoria, jego strategia i taktyka.

Od burżuazji przemysłowej i obszarnczej poczynając poprzez mieszczańską chadecję i chiopskie kulactwo aż do „arystokracji socjaldemokratów”, która stanowi główną podporę społeczną burżuazji (ma bronić przed rewolucją!) — był to front m i e j s z o s c i, w ramach którego Zeromski i inteligencja nie wyzywiająca się zbudzeń co do możliwości ponadklasowego rozwoju

Zeromski i o Leninie pisze, w żąb go nie rozumiejąc, czuje natomiast Kautsky’ego tego, który podczas pierwszej wojny światowej rzucił zapowiedź nadejścia ultra-imperializmu „czyli nadimperializmu, zjednoczenia imperialistów całego świata, a nie ich walki, fazę zaprzestania wojen przy kapitalizmie, fazę wspólnej eksploatacji świata przez międzynarodowy kapitał finansowy”. Kłamstwo to miało „ideologicznie” rozgrzeszać praktykę oportunistów socjaldemokratycznego w warunkach każdego kraju. Jaki to jeszcze mocny kapitalizm i jaka równocześnie słodka jego faza, bez wojen, „wspólnie”, „pokojowo” centralizująca eksploatację świata. Konieczność poczekać („Polska nie ma swej doktryny”) — a sam rozwój kapitalizmu do nadimperializmu przeniesie masy ludowe w socjalizm.

Ta teoria zdrady klasowej zawierała w sobie gnijące znamiona imperializmu. Wznosiła na szczyble, które teraz oportunistyczną socjaldemokrację wraz z burżuazją nieodwołalnie ustawiała na pozycjach zdrady narodowej, każąc uznać żelazną logikę zależności: nasz imperializm w rękach wyższego rządu imperializmu.

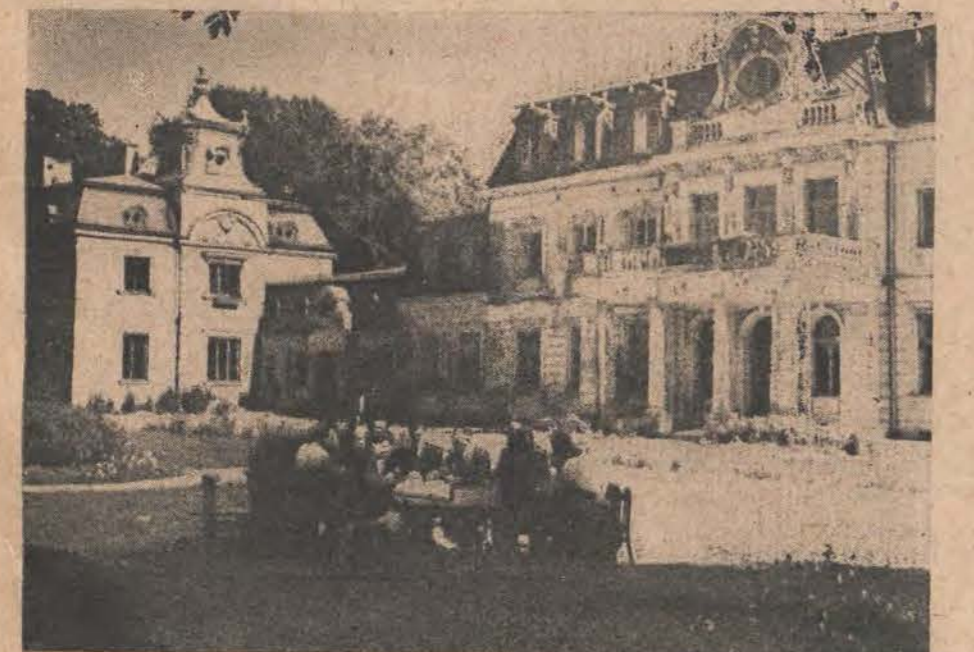
Taka to była „ideologicznie” rozgrzeszona droga do nadimperializmu. Któż dawał mandat na wyprawę na wschód? Interwencjonisci, zmieniający się w kolei czasu, ale wówczas i potem wciąż obecni i coraz agresywniejsi: Francja, Anglia, hitlerowski Niemcy. I Zeromski, głosząc, że postęp Polski „nie poprzestaje nawet na jednym narodzie, lecz narody ościenne, które w dziejowym zapębienu się o narod polski w granicach Rzplitej zostały, obejmując w jedno pospólne pracowisko” („Snoibizm”)

ly chiopskie: bezrolni, robotnicy rolni, komornicy, malorolni — grożą socjalnym przewrotem, pomstą za krzywdę wiekową, są „chłonną glebą na ziarno rosyjskie”.

W rok potem powstaje rzeczywicie rewolucyjna, jedynie „rewolucyjna partia chiopska, NPCh, jako świadomy organizacyjny sojusznik KPP, tak jak w obserwacji Zeromskiego masy biedoty chiopskiej, porzucone rewolucyjnym wrzeniem, ukazują się jako sojusznik bojowy walczący proletariatu.

Oto szkice pełnego obrazu. Ustawia on w tym wybranym, dokumentarnie poświadczonym momencie historii, „sprawę chiopską” prawidłowo od wewnątrz i od zewnątrz.

*) Z przemówienia J. Cyrankiewicza na III Plenum KC PZPR.



Narada z kierownikami gospodarstw zespołowych i traktorzystami w sprawie pierwszych siewów w ramach planu szóstoletniego.

skiej, gdy legalne, zjednoczone stronnictwo (Plast, Wyzwolenie, Stronnictwo Chłopskie) w górach i władzach organizacyjnych staczało się w swej taktyce do tym wyraźniejszej umowy i kompromisów, gdy już od dawna przezarte agenturami burżuazji endeckiej i pilsudczykowskiej teraz jawnie otwierało drzwi na jej wpływy ideologiczne, mobilizując się do obrony burżuazji przez walkę z klasą robotniczą — masy chłopskie znalazły już drogę jedynie słusznej walki, drogę wylewania się poza ramy organizacyjne stronnictwa i w strajkach i manifestacjach, zacięliających pola trupami, łaczenia się wprost z rewolucyjnym proletariatem i z kierującą nim KPP.

Nie zniszczony został również podstawowy warunek sojuszu robotniczo-chłopskiego: idea dopracowania się partii chłopskiej, jakiej wzór dała NPCh, partii rewolucyjnej, przeciw partiom reformizmu i oportunistom!

Kongres Zjednoczenia ruchu ludowego jest wyrazem dopracowania się takiej właśnie partii.

W kręgu tradycji organizacyjnej ruchu ludowego, w kręgu półwiekowej tradycji poświęcenia i ofiarności mas chłopskich, nadziei i rozczarowań, osiągnięć i przegranych walk, w których plaćło się więzieniem i życiem, zdrad i dywersji w kierowniczych ogniwach, w kręgu tej tradycji wydzwignięcie się wreszcie Zjednoczonego — rewolucyjnego — Stronnictwa Ludowego, stanowi przezwyciężenie tego wszystkiego, co w tej tradycji ruch chłopski spychało na manowce rzekomej samodzielności, a w rzeczy samej na manowce samobójczej służby u burżuazji.

To prawdziwe zjednoczenie ruchu ludowego stało się możliwe dopiero w Polsce Ludowej, kiedy — jak mówił Prezydent Bierut — „lud pracujący po raz pierwszy w dziejach Polski poczuł się twórcą i gospodarzem własnego kraju, jedynym i rzeczywistym sternikiem jego losów, wielkim budowniczym jego przyszłości”.

Pod przewodnictwem klasy robotniczej chwycił lud władzę. Odebrano ziemię obywatelom, dostał ją bezrolny, mało i średniorolny. To była pierwsza mobilizacja wsi w walce klasowej. W niej demaskowała się kilka Mikołajkowskich, hamująca bledotę przed wypełnieniem hasła „brac ziemię”, strasząca ją „lasem”, potęgą Zachodu i jego „nie”, wymierzonym w nasze Ziemię Odyżyskanę, w nasze państwowne istnienie, w naszą suwerenność narodową. W atmosferze „lasów” i peeselowskiej „partii dla wszystkich”, gdzie rozbita burżuazja ziemniarska i mieszczańska z gburami i kulkami trzymała pierwszy głos, chłop nadzieję i chłop zniszczony wojną, party życiową koniecznością do wytyczonej party, do reprodukcji warsztatu rolnego — stawiał drugi krok w rewolucji. Bo trzeba było wybierać albo permanentny zamęt prowadzący do ruin gospodarczej, do wojny, do powrotu „panów z Londynu”, do interwencji i „opieki” anglo-amerykańskiego imperializmu — albo walczyć o utrwalenie zdobyczy rewolucji, o wzrost produkcji, o umocnienie trwałości granic i bytu państwowego, o spokój i pokój. Walczyć o to wszystko, co można było zdobyć w wytyczonej walce klasowej.

Ordynikiem pokoju i gwarantem naszych ziem odzyskanych był i jest Związek Radziecki. Toteż chłopci, którzy spontanicznie załadnił ziemię nad Odrą i Nysą, i chłopci, którzy na ruinach zniszczonej i na działkach parcelantchki wydał zwycięską wojnę głodowi — stanęli za pokojem, za trwałością odzyskanych granic, za sojuzem z państwem socjalizmu, za władzą robotniczo-chłopską. Po tej drodze kroczą zwyciężając się do zrozumienia istoty zagrożenia wolności narodu i władzy robotniczo-chłopskiej. Istota tego zagrożenia tkwiła i tkwi w imperializmie, którego stugusem i agentem był Mikołajczyk. W wyborach do Sejmu, które zadaly cios śmiertelny tej ekspozyturze, wyraziła się właśnie świadomość walki z imperializmem, z wrogiem ludu i narodu. Ucieczka Mikołajczyka, Korbońskich i Bańcówków potwierdziła masom chłopskim słuszność tej walki i prawdziwość oskarżenia. Uprzymiła własną siłę, kiedy ona jest do końca rewolucyjna.

Zjednoczenie ruchu ludowego mogło się dokonać dopiero właśnie na tym etapie, który ukazał „ideal demokratyczny i socjalistyczny w całej jego wielkości i piękności” (Lenin), kiedy masy chłopskie mają już za sobą okres obalenia władzy burżuazji, pod przewodnictwem klasy robotniczej, łamania oporu wywłaszczonych obszarów i kapitalistów, ich militarnych rezerw w bandach zbrojnych, ich politycznych partach „dla wszystkich”, a sięgających do socjaldemokratycznych szczytów w ruchu robotniczym; kiedy masy chłopskie mają już za sobą doświadczenie unicestwienia wielu prób przywrócenia władzy kapitału w ich różnych kolejnych postaciach, zdemaskowanych agentów imperialistycznych we własnym ruchu, zdemaskowanych sabotaży gospodarczych, kiedy mają za sobą osiągnięcia w odbudowie rolnictwa, które ułmił uspołecznionej wymiany, kontraktacji i spółdzielczości łączy się coraz silniej z socjalistycznym przemysłem wokół proletariatu. Przed sobą zaś mają masy chłopskie „ideal socjalistyczny w całej jego wielkości i piękności”.

Dlatego zadania, jakie sobie stawia Zjednoczone Stronnictwo Ludowe, wyprzedzają „rewolucyjną samoaktywność mas chłopskich” (Lenin), ale nimi właśnie legitymuje ono nieodzowność swego istnienia i działania, bo — jak mówił J. Cyrankiewicz — przewodnictwem klasy robotniczej nie polega na tym, że będzie ona wyręczała chłopów w ich walce o przebudowę wsi.

A rewolucyjność Zjednoczonego Stronnictwa Ludowego polega właśnie na tym, że w walce o przebudowę wsi widzi ono, mówiąc słowami Władysława Kowalskiego, drogę do „ożyźnionych łąk” — marzenia chłopskiego od wieków.

Jan Aleksander Król

JERZY KOWALEWSKI

Historia niezbyt chętnie ujawnia istotne sprężyny wypadków. Gdyby było inaczej, to czy trzeba byłoby czekać kilkadziesiąt lat po odkryciu Kopernika — na ujawnienie się nauki o materializmie historycznym? Ale bywają wydarzenia, które ukazują od razu — jakby w przekroju naukowym — wszystkie sprężyny, wszystkie siły motoryczne wypadków i dają możność ustalenia od razu bezblednej tezy pozwalającej wytłumaczyć szereg złożonych faktów, w sprawie których dysponowaliśmy dotychczas niejednokrotnie tylko hipotezami. Do rzędu tych wydarzeń należy proces Laszlo Rajka i jego współników, którego przebiegu przed sądem budapesteńskim śluchał cały świat dostojnie z zapartym oddechem.

Otrzymałmy teraz w wydaniu książkowym stenogram procesu. „Książka i Wiedza” wydała stenograficznie sprawozdanie z procesu w 20 tys. egzemplarzy. Słusznie! Trzeba bowiem, żeby książka ta rozeszła się w Polsce rzeczywiście jak najszersze. Trzeba, żeby tę książkę mieli stale przed sobą zarówno praktycy naszego życia, jak i ci wszyscy, którzy pracują nad uogólnieniem zjawisk dziejących się w naszym kraju i nad ustaleniem praw rozwojowych naszej rzeczywistości.

W Budapeszcie, na procesie węgierskich spiskowców, mówiono bowiem o rzeczach, które najbardziej bezpośrednio dotyczą nas, naszego codziennego życia, naszych trosk i naszych perspektyw. W Budapeszcie sądzono wrogów nie tylko narodu węgierskiego i Węgierskiej Republiki Ludowej; sądzono tam wrogów wszystkich narodów i wszystkich ludzi walczących o postęp i pokój. Z bezwzględnością właściwą ludziom, łączącym w sobie cechy rewolucjonistów w praktyce i rewolucjonistów w naukach społecznych — ujawniono w Budapeszcie wszystkie, dosłownie wszystkie siły zaangażowane i zainteresowane w spisku, od bezpośrednich wykonawców planów spiskowych aż do inspiatorów, najbardziej ukrytych i najbardziej odległych. Ujawnienie tych faktów dało możność gruntownego uzupelnienia naszej dotychczasowej wiedzy o imperializmie, o jego agenturach i metodach działania.

Był czas, kiedy tego rodzaju wiedzę o imperializmie ludzie pracy zdobywać mogli jedynie w wyniku okrutnych ciosów zadawanych im przez imperialistów. Od czasów Rewolucji Październikowej — i to m. in. znamiennie wielkiej Rewolucji — zaczęli nabywać tę wiedzę w procesie nie odbierania, lecz zadawania ciosów imperialistom. Proces budapesteński był właśnie jednym z najdotkliwszych ciosów, jakie w ostatnim czasie zadane zostały imperializmowi i imperialistom.

W wyniku zwycięstwa Armii Radzieckiej nad hitleryzmem, w krajach Europy Środkowej i Wschodniej powstały i rozwinięły się nowe formy rewolucyjnej władzy mas ludowych — demokracje ludowe. Na Rewolucję Październikową i ustanowienie władzy radzieckiej w Rosji świat imperialistyczny odpowiedział zbrojną, kilkuletnią trwającą interwencją. Interwencji zbrojnej imperialistów w roku 1945 i w latach następnych w Europie Środkowej i Wschodniej nie było. Na odwrót — stosunkowo bez większych trudności nastąpiło uznanie nowych rządów ludowych oraz nawiązanie stosunków dyplomatycznych i innych między głównymi państwami imperialistycznymi a krajami ludowymi.

Nie brakło ludzi, którzy z tych i im podobnych faktów wyciągnęli wniosek, że walka klasowa traci na sile, i na tej właśnie „teorii” budowali swoją koncepcję demokracji ludowej i jej perspektywy rozwojowych. Ludzie ci nie rozumieli, że imperializm dlatego tylko nie podjął od razu próby obalenia ustrojów demokracji przy pomocy interwencji czy blokady, że istnieje Związek Radziecki, broniący tych krajów, broniący sprawy pokoju i postępu na całym świecie. Ten fakt, a nie dobroduszność imperialistów — albo niedocenianie przez nich rewolucyjnej istoty demokracji ludowej — zdecydował o tym, że musieli zrezygnować z prób obalenia demokracji ludowej w drodze otwartej walki.

Nie mogąc marzyć o obaleniu władzy ludowej w krajach Europy Środkowej i Wschodniej w drodze otwartej walki, imperialiści ani na chwilę jednak nie zaprzestali walki prowadzonej innymi wprawdzie metodami, niż w latach 1918 — 1920 w Rosji, ale nie mniej bezwzględnie.

Jakie to są metody — pokazał proces Rajka.

Wiemy już dość wiele o działalności imperialistów w czasie ostatniej wojny. Wiemy o planach zaatakowania Związku Radzieckiego, troskliwe opracowywanych i przygotowywanych w ciągu ostatnich miesięcy 1939 i całego roku 1940. Wiemy, że pewien senator amerykański nazwiskiem Harry Truman w d a n i p o napisał Hitlera na Związek Radziecki oświadczył na konferencji prasowej, iż jego zdaniem — im bardziej Rosjanie i Niemcy będą się wzajemnie wyniszczać, tym lepiej. Wiemy o niebezpiecznych wysiłkach Churchilla — w kierunku odciągnięcia drugiego frontu do ostatniego kwadransu wojny. O tym wszystkim i o wielu innych jeszcze rzeczach wiemy już od dawna. Na procesie Rajka dowiedzieliśmy się nowych jeszcze rzeczy. Dowiedzieliśmy się mianowicie, że Imperializm amerykański poczynił już w czasie wojny wszelkie przygotowania do walki z siłami demokracji i socjalizmu — na wypadek, gdyby siły te odniosły zwycięstwo nad reakcją i wzięły losy krajów europejskich w swoje ręce. Imperializm amerykański, a zwłaszcza jego organy wywiadu postanowiły już wówczas, że przeciw siłom demokracji i socjalizmu zastosowane będą nie tylko środki dyplomatyczne i polityczne, lecz — co ważniejsze — również środki rozsądzenia od wewnątrz sił demokratycznych, zwłaszcza zaś rewolucyjnych partii robotniczych.

Do tej ostatniej formy walki — do rozsądzenia od wewnątrz sił demokratycznych — przywiązywano w kołach kierujących wywiadem amerykańskim coraz większą uwagę.

Laszlo Rajk i jego współnicy przed Trybunałem Ludowym, „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 r.

Rozczarowanie braci Dulles

szą i stale rosnącą wagę. Stopniowo, w miarę stabilizowania się rządów ludowych i niepowodzenia wszelkich dotychczas stosowanych metod nacisku, ta właśnie forma walki stawała się w koncepcji imperialistów — zasadniczą i jedną z głównych form walki.

Dla przygotowania, a następnie rozwinięcia walki po przez rozsądzenie od wewnątrz sił demokratycznych potrzebne są specjalne, wyznaczone do tego rodzaju akcji winna być — obok bezgranicznej niemożności do ludu, do demokracji, do ZSRR — zdolność do działania podstępnie, do wiarołomstwa i chytrości, umiejętność maskowania się i działania dwulicowego. Wywiad amerykański szukając tego rodzaju ludzi zwrócił się bez wahania do najbardziej do tego powołanych grup, które od lat pielegnowały w sobie wszystkie wymienione cechy, do grup, które z wiarołomstwa, podstępem, prowokacją i dwulicowością uczyniły zasadniczy ośrodek swego działania, mianowicie do odszczepieńców i renegatów ruchu robotniczego, do trockistów i im podobnych zdradców i prowokatorów.

Wywiad amerykański zwracając się do prowokatorów, odszczepieńców i renegatów dał dowód, że orientuje się nie tylko w psychologii, ale i w polityce. Szedł bowiem torem utartym, jako że odszczepieńcy ci i renegaci, jawni czy zamaskowani, od lat współpracowali już z różnymi wywiadami i stosunki ich ze szpiegami europejskimi II oddziałów i defensyw były prawdziwie braterskie. Wywiad amerykański mógł śmiało liczyć na powodzenie swych usiłowań, ponieważ miał te ogromną wartość w oczach odszczepieńców i renegatów, zdradców i prowokatorów, szpiegów i donosicieli, że coraz wyraźniejsze się stawało, iż jest to prawdziwy b o s s szpiegowski, reprezentujący nie tylko największą siłę płatniczą, ale i największe ambicje zrealizowania tego, co się nie udało hitlerzom: obalenia Związku Radzieckiego i przywrócenia władzy kapitału na całym świecie.

Wśród szpiegów, prowokatorów i trockistów, którym wywiad amerykański „zainteresował się” już w czasie wojny jako kadrą do walki z ludowym ruchem oporu i o uniemożliwienie mu zwycięstwa — stopniowo wysuwają się na pierwszy plan prowokatory, szpiegów i trockistów jugosłowiańskich oraz najbliżsi ich współpracownicy. Nie są nam jeszcze znane wszystkie szczegóły — jak do tego doszło. Ale znane nam są już liczne fakty stwierdzające, że tak właśnie było.

Oto co zeznał oskarżony w procesie budapesteńskim Tibor Szónyi: „Pod koniec wojny, w ostatnim roku, kiedy już latem 1944 r. stało się jasne, że część krajów Europy Wschodniej i Środkowej wyzwoliła wojska radzieckie, wywiad amerykański pod kierownictwem Allana Dullesa postawił sobie jako główne, zadanie zwerbowania szpiegów wśród znajdujących się tam

(w Szwajcarii — J. K.) emigrantów politycznych, zwłaszcza wśród tzw. lewicowych grup komunistycznych (czytaj — trockistów, J. K.) ażeby wykorzystać je do dywersyjnej działalności przeciwko partiom komunistycznym na obszarach wyzwolonych przez wojska radzieckie. W wyniku tej działalności znalazłem się i ja w kontakcie z amerykańską organizacją szpiegowską... Bezpośrednimi pomocnikami Allana Dullesa w tej robocie byli szpiegowie jugosłowiańscy” (str. 160).

Szónyi i inni oskarżeni wymienili nazwiska tych szpiegów, którzy obecnie zajmują wysokie stanowiska w titowskiej służbie dyplomatycznej: Misza Lompar, Latinowicz, Velebit, Jovanowicz i inni.

Jakie wskazówki taktyczne dał swym agentom Allan Dulles? Szónyi zeznał, że Dulles powiedział mu co następuje: „w szeregu krajów wschodnio-europejskich, wyzwolonych przez wojska radzieckie, partie komunistyczne będą partiami rządowymi, w o b e c z e g o o politykę orientacji amerykańskiej i współpracy z Ameryką trzeba będzie realizować przede wszystkim wewnątrz partii komunistycznej”. (str. 161) (podkr. nasze).

Dulles nie ograniczył się do kontaktów z ludźmi typu Lompara czy Latinowicza. Potrzebne mu były kontakty z działaczami kierowniczymi. Lompar, przywódca grupy jugosłowiańskich emigrantów politycznych w Szwajcarii, skontaktował też Dullesa z Tito „w 1944 r. — zeznał Szónyi — nawiązana została tajna łączność między premierem Jugosławii Tito a ówczesnym europejskim kierownikiem amerykańskiej centrali wywiadowczej, Allanem Dullesem” (str. 162). Fakty te potwierdził również Brankov, który zeznał, że „już w czasie wojny, na podstawie pozwolenia Tito, agent Rankovicia, Kardela i Džilasa nawiązał kontakt z wywiadem amerykańskim i angielskim nie tylko na terytorium jugosłowiańskim, co nastąpiło w r. 1944, lecz również za granicą”. (str. 122). O treści tej współpracy titowsko-amerykańskiej powiedział Szónyi: „Między specjalnymi kołami amerykańskimi a Tito toczyły się rozmowy na temat wspólnej działalności po wojnie, na temat ustalenia wspólnej taktyki w tym celu, ażeby na Bałkanach Tito w charakterze centralnej figury organizował i prowadził robotę dywersyjną, wymierzoną przeciwko Związkowi Radzieckiemu i partiom komunistycznym”. (str. 162).

Wreszcie, żeby uzupełnić tylko tych kilka faktycznych danych zacierpniętych z całej masy faktów ujawnionych na procesie, dodajmy, że wywiad amerykański „odszedł” po Gestapo grupę 150 szpiegów, których jeszcze w roku 1941 himmlerowski aparat skierował do Jugosławii na robotę i którzy stanowili trzon najbliższego otoczenia Tito przed i po objęciu przez niego władzy w Jugosławii. Szpiegów ci postarali się o wytypowanie już w czasie wojny możliwie największej liczby najlepszych patriotów i komunistów jugosłowiańskich.

MIROSLAW OCHOCKI

PORANEK

Gdy świt wypływa w barwie liści
Jesiennych ze ścian — i, gdy rzuca
Swoją płytką blask naprzeciw — w wnętrza
Kamienie —

pył, jak wieczór
Scigany przez ruchliwe słońce
Otwiera piękność oczom dzieci.
W oknach się gołą. Już do wyjścia
Gotowa — jeszcze blask zegarka
Zbliża do twarzy — i firanki
Wydyma dźwięk dnia na wietrze,

Na stole zostawiono dzbanek
Po mleku, — rzuca
Swoją cień na powietrze,
Który napelnia ramną przestrzeń
Mieszkania, jak kształt tych, co odeszli —
Lecz powracają, by przypomnieć
Oczom żyjących — oczy wojny.

ANNA KAMIENSKA

* * *

Gdzie jesteś dziecko, gdy nie słyszę ciebie, gdy przestajesz
być ogromnym sercem bijącym w mój łonie?

Dziecko odpowiada:
Przebywam nad brzegiem wielkiego morza, gdzie jak w zbieracie
muszle, tak ja odnajduję rysy i gesty waszych rodziców — dawno
przez nich porzucone, niepotrzebne i zużyte.
Przebywam nad brzegiem wielkiego morza, gdzie podnoszę w piasku
to skrzydło dawnego ptaka, to burzliwne oko owada, to mech i
łuskę rybą — i powtarzam z wysiłkiem — próbując lepić z nich
człowieka.

A gdy upadam z wielkiego wysiłku i budzę cię głośnie alarmem
życia — nie pamiętam już nic o mojej pracy...

JAN ŚPIEWAK

DOSYNA

Nie chciałbym być galezią lecącą przed tobą,
ani kamieniem szleszczącym ślepyimi muszlami,
ani drapiezną falą, ni gólebim strojnym
w dojrzałą białosć śniegu i szorstkość powietrza.

Nie chciałbym być morzem dźwięczącym twe imię,
pośród słonych brzegów świejących zielenią,
których kručące milczenie ściele się na ukos
rozchwytnych dłoni krzewów i beznadziejnych łodyg.

Nie chciałbym być żelazem, fosforem, ni rtęcią,
ni błyskiem zwiędłej kropli na wargach strumienia,
ni nerwem róży, ni sercem psociu, ani krokiem
trawy unoszącej twe stopy ku wyspom ulechy.

Końcami palców twoich chciałbym zostać,
by zaprowadzić ciebie do żywych ogrodów.
O drzewa dojrzałości! O liście westchnienia!
Czarne jagody smutku, cierpkiego poznania!

Końcami palców twoich chciałbym zostać,
aby ukazać tobie doświadczenie i wybór męstwa.
I oddech twój kształtujący niespokojny, twój cień
przebiegający poza siebie, aby dojrzał rosnąc.

Końcami palców twoich chciałbym zostać.
I pochylać nisko dni przed tobą, galezią
być i falą być, gólebim strojnym w śnieg
i krokiem trawy unoszącej twoje stopy.

Zeznał o tym Brankov w następujących
słowach: „...ludzi, którym zarzucano le-
wactwo, a którzy byli zwolennikami Związ-
ku Radzieckiego i nie chcieli współpracować
z Anglikami i Amerykanami, kierowa-
niano podczas wojny od takich punktów,
gdzie czekała ich nieunikniona zagłada”.
(str. 132).

Od tamtego też czasu datuje się niena-
wiść Tito do Hebranga, Zujovicia i gen.
Arso Jovanowicza, którzy przeciwstawiali
się jego zdradzieckiej linii. Gen. Arso Jo-
vanowicz został zamordowany półtora ro-
ku temu, a Hebrang i Zujovicz znajdują
się w titowskim więzieniu.

Po trupach patriotów i komunistów
i przy aktywnej pomocy anglosaskich misji
wojskowych — plk. Hamiltona, McLeana
i Randolpha Churchilla — Tito i jego lu-
dzie dorwali się do władzy w Jugosławii.

Jakie były zamiary i plany polityczne
Tito i jego klki jeszcze w czasie wojny?
Na podstawie materiałów procesu Rajka
możemy już odpowiedzieć na to pytanie.
Szczególnie znamienne były w tym wzglę-
dzie zeznania Brankova, jednego z najbar-
ziej aktywnych szpiegów jugosłowiańskich,
kierownika całego wywiadu titowskiego na
Węgrzech.

Przewodniczący zapytał osk. Brankova,
jakie były zadania anglosaskich misji wojs-
kowych przy sztabach Tito, które skła-
dały się z doświadczonych wywiadowców.
Brankov odpowiedział: „Już podczas wojny
dążyli oni do podporządkowania Jugosławii
wpływem anglosaskim. Następnie pragnęli
podporządkować sobie również sąsiednie
państwa — Bułgarię, Rumunię, Węgry. Da-
żył przede wszystkim do tego, by zahamo-
wać wzrost wpływów Związku Radzieckie-
go i osłabić te wpływy... Postanowili za
pośrednictwem członków misji wojskowych
przeciągnąć na swoją stronę Tito, Kardela,
Rankovicia i Džilasa i przy ich pomocy
podporządkować swoim wpływom Jugo-
sławie...” (str. 127).

Brankov opowiedział szczegółowo, w jaki
sposób Anglosasom udało się wykonać to
zadanie. Wymienił dosłownie dziesiątki
nazwisk ludzi zwerbowanych przez angli-
ski i amerykański wywiad. Na pierwszym
miejscu w tym spisie figurują Tito, Ranko-
wicz, Kardel, Džilasa i szereg obecnych
ministrów, generałów i dyplomatów titow-
skich.

Kiedy te wstrząsające fakty stały się
znane opinii publicznej, bełgradzcy rene-
gaci i ich anglosaski przyjaciele zastoso-
wali jedną taktykę: taktykę zaprzeczania.
Jak gdyby gwałtowne zaprzeczania mogły
coś znaczyć wobec faktów! Ale oto odezwał
się generał Mac Lean, szef angielskiej misji
wojskowej przy sztabie Tito. W pracy swej
(Eastern Approaches — Londyn 1949) gen.
Mac Lean, mówiący zamaskowanym je-
zykiem dyplomaty, właściwie w ten sam
sposób ocenia Tito, jak Brankov i Rajk.
„W ciągu całego czasu mego przebywania
w Jugosławii miałem możność widzenia się
z Titem o każdej porze — pisze Mac
Lean — i nie wahalem się przed wykorzy-
staniem tego... o s t a t e c z n i e
z a w s z e p r z y c h o d z i l i ś m y
d o p o r o z u m i e n i a”. Mac Lean
stwierdził na podstawie wielu rozmów z Ti-
tem prowadzonych w czasie wojny, że ten
ostatni jest gotów — „z b l e g i e m
c z a s u s t a ć s i ę b a r d z i e j
n a c j o n a l i s t ą n i ż k o m u n i-
s t ą”. Mac Lean napisał swą książkę
przed procesem Rajka i nie zdawał sobie
najwidoczniej sprawy, jaką przysługę odda
oskarżeniu.

Plany układane w czasie wojny odnosiły
się również do okresu powojennego. I o tym
poinformowali szczegółowo sąd — osk.
Rajk i Brankov. „Plan ten polegał na tym,
powiedział Brankov, że Jugosławia miała
się stać centralnym państwem kierowni-
czym na Bałkanach i w Europie Środko-
wej, że miała montować blok środkowo-
europejski na podobieństwo republik bur-
żuazyjno-demokratycznych, blok, który be-
dłby raczej orientował się na Zachód, niż
na Związek Radziecki”. (str. 133 — 134).

Tito przedstawiał wprawdzie ten plan
jako „coś nowego w marksizmie”, jako
„wzbogacenie marksizmu”, ale Džilasa, Bran-
kov i inni nie mieli żadnych wątpliwości,
że autorami planu są anglosaski imperia-
liści.

Tak było w istocie. Opanowana przez
imperialistycznych agentów Jugosławia mia-
ła się stać i stała się w rzeczywistości bazą
działania imperialistów przeciw krajom
demokracji ludowej i przeciw Związkowi
Radzieckiemu. Na procesie Rajka ujawniło
się w najdrobniejszych szczegółach istote
spisku przeciw Republice Węgierskiej. Na
procesie tym ujawniono również pewne
szczegóły planów kontrrewolucyjnych, do-
tyczących innych krajów ludowo-demokra-
tycznych. Osk. Palfy i inni oskarżeni ze-
znawali obszernie o działalności kilku titow-
skiej w innych krajach. Na pytanie, w jakich
krajach działalność ta była prowadzo-
na — Palfy odpowiedział: „We wszystkich
krajach demokracji ludowej. Wiem o tym
stad, że Nedelkovic wyliczył kraje, które
miały wejść w skład Federacji Bałkańskiej —
Węgry, Bułgaria, Albania i jako mocarstwo
kierownicze — Jugosławia. Zokaz wspom-
niał o Polsce, jako o tym
k r a j u , k t ó r y w g. p l a n o w
a m e r y k a ŋ s k i c h m i a ł b y ć
n a s t ę p n y m p o W e g r z e c h
k r a j e m , g d z i e m a s t a
p r z e w r ó t”. (str. 111).

Pozostaje do wyjaśnienia zagadnienie
następujące:

W jaki sposób imperialistyczna agentu-
ra w ogóle i imperialistyczna agatura ti-
towska w szczególności miały „zaccpe-
nić” się o kraje demokracji ludowej? Gdzie
agatura szukała punktu zaczepienia
i punktu oparcia, który umożliwiłby jej
rozwiniecie działalności, skierowanej na
obalenie demokracji ludowej?

Proces Rajka przyniósł odpowiedź i na
to pytanie, odpowiedź — dodajmy od razu —
w pełni potwierdzającą to, czego nas uczy
cała historia ruchu robotniczego.

Przypomniał o tych doświadczeniach ru-
chu robotniczego Bolesław Bierut, gdy po-
wiedziiał na listopadowym Plenum
KC PZPR: „Historia ruchu rewolucyjnego
wykazała, że szczególnie pomyślną atmo-
sferę i korzystną glebę dla przenikania do
(Dokończenie na str. 7-ej)

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

Przeciwko formalizmowi i naturalizmowi w filmie

(Na marginesie Zjazdu filmowego w Wiśle)

Ogólnokrajowa Konferencja Filmowców, pisarzy i kompozytorów w Wiśle stanowi zamknięcie określonego etapu w rozwoju naszego filmu i tym samym stanowi otwarcie etapu nowego, nowego zarówno pod względem treści ideologicznych jak i metod współpracy pisarza i realizatora filmowego.

Dotychczasowy etap, etap poważnych osiągnięć, choć jednocześnie poważnie zapóźniony ideologicznie, nazwałbym okresem, w którym dominował w produkcji polskiego filmu realizm krytyczny, niejednokrotnie spełniający coraz bardziej na pozycje formalistyczne. Niezależnie jednak od swoich błędów, okres ten charakteryzował stosunkowo duży wysiłek, żeby w oparciu o humanistyczne idee naszej epoki przezwyciężyć ideologiczne nawyki przeszłości, a zwłaszcza żeby wyjść z zasięgu drobniemięszczańskich gustów filmu przedwojennego.

Szczytowymi osiągnięciami tego okresu były: „Ostatni etap”, w realizacji Wandy Jakubowskiej i „Ulca Graniczna” w reżyserii Aleksandra Forda, co oczywiście nie oznacza, żeby również inne polskie filmy nie reprezentowały podobnych cech i podobnej jakości. Już jednak „Dom na Pustkowiu” a nawet „Robinson Warszawski” na skutek nieprzezwyciężenia do końca tendencji nacjonalistyczno-prawicowych, które legły u podstaw pierwotnej koncepcji tych filmów, są nie tylko filmami czasowo opóźnionymi lecz posiadają również fałszywy wydźwięk ideologiczno-artystyczny. Mam zwłaszcza na myśli fałszywą koncepcję solidaryzmu narodowego i mieszczańskiego pseudohumanizmu.

Historia tych filmów nacośnie udowodniła, że realizm krytyczny nie mógł stanowić wystarczającej bazy ideologicznej ani dla przewartościowania naszych obliczeń przeszłości ani tym bardziej dla wytknięcia nowej drogi dla polskiego filmu. Nie umniejszając więc w niczym istotnych i poważnych osiągnięć polskiego filmu z lat 1945 — 1949, osiągnięć zarówno natury ideowej, jak artystycznej, nie umniejszając też roli propagandowej polskiego filmu za granicą, musimy spokojnie i rzeczowo przeanalizować te błędy ideologiczne, a tym samym i te błędy artystyczne, które tak wyraźnie, zwłaszcza w świetle III Plenum KC PZPR, zaczęły nad rozwojem całej kinematografii polskiej.

Pod tym względem Zjazd w Wiśle był poważnym i istotnym wydarzeniem kulturalnym, stanowiącym jakby kolejny etap w codziennej walce o kulturę socjalistyczną naszego kraju.

Dyskusja na Zjeździe wykazała, że zarówno realizatorzy filmowi, jak pisarze i kompozytorzy mają pełną świadomość tego, że bez ustawienia ideologicznych i artystycznych zagadnień w duchu realizmu socjalistycznego nie możemy stworzyć wysoko wartościowego filmu, ani pod względem ideowym ani pod względem psychologicznym ani wreszcie pod względem formalno-artystycznym.

Przed wszystkim idzie tu o tak zwane zagadnienie Frontu Narodowego.

„Hasło frontu narodowego — mówił na III Plenum KC PZPR tow. Bierut — w walce z najędźcą hitlerowskim było słuszne i konieczne. Ale sprawa frontu narodowego bardzo ściśle związana jest z postawą klasową w tym frontie narodowym. Nie hasło było niesłuszne, a niesłuszne było ześlizgnięcie się poszczególnych towarzyszy z klasowej, proletariackiej postawy przy stawianiu tego hasła.

Podstawą frontu narodowego w okresie okupacji była walka z najędźcą, w której mogli iść wspólnie w jednym szeregu robotnicy, chłopci, inteligencja i drobniemięszczaństwo.

Nigdy nie stawialiśmy hasła frontu narodowego inaczej, jak w sposób, który wiąże, łączy, jednoczy w walce z okupantem masy proletariackie i nieproletariackie. Istotnym jest jednak nie hasło, a pod czym kierownictwem, pod czyją hegemonią ma być organizowany front narodowy.

Opportunizm więc w stawianiu zagadnienia frontu narodowego polega na tym, że traci się z widoku hegemonię klasy robotniczej. Tu tkwił błąd, tu tkwiła faktyczna postawa oportunizmu.”

Tu tkwił błąd, tu tkwiła faktyczna postawa oportunizmu — powtórzmy za tow. Bierutem — także w klimacie ideologicznym polskiego filmu.

Filmy polskie, nawet te najlepsze, osiągnięte były fałszywą ideą solidaryzmu narodowego, bez poważniejszej próby ujawnienia istoty walki klasowej i hegemonii klasy robotniczej w walce wyzwoleniejszej narodu. W tym klimacie tkwiła również bezradność w ujmowaniu problemu powstania warszawskiego i nieumiejętność nawiązania walki narodowo-wyzwoleńczej do faktu powstania Rządu Lubelskiego, które to wydarzenie było przecież decydującym i zwrotnym momentem w historii polskiego narodu.

Z tego punktu widzenia błędne ideologicznie były nie tylko „Zakazane piosenki”, ale też i „Dom na pustkowiu”, a nawet „Za wami pójdą inni”. Filmy te nie uczyły rozumieć istoty rzeczywistego frontu narodowego, który pod hegemonią klasy robotniczej kształtował się wczoraj w walce z okupantem, a dziś toczy się w walce o pokój. Filmy te zacierają obiektywną prawdę rozwoju i posilają się mądrym, mieszczańskim humanizmem, nie wyzwały oblicza uniwersalnego humanizmu, jakim jest humanizm socjalistyczny.

Nie jest zjawiskiem przypadkowym, że właśnie na Zjeździe w Wiśle nie tylko zostało w pełni ujawnione niedostatecznie sprzecywane oblicze ideologiczne naszego filmu, lecz na przykładzie wystąpienia Bohdziewiczca zostało nacośnie zademonstrowane nieublagane staczenie się na wroga realizmu socjalistycznego platforme tych realizatorów, którzy nie potrafili w porę dostrzec istotnej przyczyny swoich błędów i swoich błędnych koncepcji ideologicznych. Nie chce zresztą bynajmniej imputować kol. Bohdziewiczowi, że jego stanowisko było świadomym przejściem ze złozonego realizatora na wroga nam płaszczyznie myślenia. Przeciwnie, głęboko wierzę, że Zjazd

w Wiśle pomoże Bohdziewiczowi wyprostować się i zająć właściwą pozycję. Jeżeli pisze o jego wystąpieniu, to dlatego, że stanowi ono klasyczny przykład, jak nie przezwyciężone do końca błędy ideologiczne nieublaganie rozwijają się we wroga platformę polityczną.

Jaka jest geneza błędnej w założeniu koncepcji artystycznej Bohdziewiczca?

Zamiast szukać przyczyn załamania się swojej ciekawej w założeniu ekspozycji do filmu „Za wami pójdą inni” w błędnie ustalonym konflikcie ideologicznym a tym samym w fałszywie rozwiązanej konflikcie psychologicznym, konfliktie nie dwóch postaw klasowych, lecz sentymentalnych powikłań młodych ludzi z mieszczańskimi środowiskami — Bohdziewicz wybrał drogę przeciwną. Dorobił do swoich błędów ideowo-artystycznych fałszywą teorię, że film, do którego się wtrząca „lut marksiizm, lut miłość, lut humanizm i lut walki z okupantem, wyjść nie może” — i że wobec tego należy płaszczyznę naszych poszukiwań w twórczości artystycznej przenieść z dziedzin badania świata rzeczywistego na świat „dziwności”, na świat poszukiwań formalnych i psychologicznych niesamowitości.

Pomijając już sprawę sparodiowania zasad realizmu socjalistycznego, zepchnięcia zagadnienia wielkości sztuki z twórczego szlaku naszej wielkiej codzienności na ścieżki formy formalistycznej poszukiwań, stanowisko takie jest nie tylko spełnieniem na wroga nam platforme teorii formalistycznych, lecz przynajmniej się do własnego bankructwa jako artysty.

Cała historia filmu jako sztuki to walka o realistyczną prawdę życia. Film artystycznie dojrzały — to film prawdziwego przeżycia, to film twórczej prawdy, rozwoju, to film o prawdziwym człowieku. Żadnemu realizatorowi nie udało się jeszcze formalistycznymi dziwactwami przykryć fałsz i pustkę ideologiczną, lub zamaskować brutalne kłamstwa imperializmu. Ucieczka do „dziwności” to ucieczka od prawdy artystycznej, ucieczka od wielkości filmu jako sztuki.

Podobnie jak Bohdziewicz w swoim przemówieniu, tak filmy „Ślepy Tor” i „Kopalin” obrazowały nacośnie, do jakiego fałszu ideologicznego i artystycznego prowadziły przyjęte za podstawę pracy artystycznej fałszywy, mieszczański konflikt lub burżuazyjny, wrogi człowiekowi stosunek do pracy.

I jest tu bez znaczenia, że realizator „Ślepego Toru” wybrał drogę naturalistycznego kłuzu a realizator „Kopalin” forma-

listyczną metodę markowania wrogiej nam ideologii. Naturalizm w swoim ostatnim wydaniu i formalizm opierający się na tej samej filozoficznej podstawie ginącego świata filozoficznej postawie ginącego świata imryzm, wywodzący się w prostej linii z filozoficznej postawy Macha i Avenariususa, to samo fałszywe założenie o niepoznawalności świata i jego tajemnic, ta sama pokora wobec katastroficzności losu.

W naszej słusznej walce z wrogimi teoriami estetyki burżuazyjnej robimy często błąd polegający na jednostronnym sprzeczaniu wszystkich wrogich nam kierunków do kwestii formalizmu.

A przecież tak jak sprawy kosmopolityzmu nie możemy rozpatrywać bez równoczesnego ukazania drugiego jego oblicza — nacjonalizmu, owego ciasnego, wrogiego narodom i wrogiego człowiekowi szowinizmu będącego dziś na usługach rządu USA, tak samo nie możemy walczyć z formalizmem tracąc z oczu niebezpieczeństwo naturalizmu, łatwo ześlizgującego się w metafizyczną symbolikę i będącego dziś obok formalizmu główną postacią ideologicznego oddziaływania zwłaszcza obozu watykańskiego i faszystowskiego.

W walce naszej z wrogimi nam teoriami w sztuce musimy rozróżnić kilka etapów i różne nasilenie posilkowania się przez kapitalizm zarówno metodą formalistyczną, jak naturalistyczną. W warunkach bowiem, kiedy naturalizm mieszczański XIX wieku był jeszcze próbą widzenia rzeczywistości, wprawdzie nie w jej rozwoju, lecz w każdym razie w jakimś fragmencie rzeczywistości jej przeżycia, to przede wszystkim formalizm we wszystkich swoich przejawach był próbą walki z nieodwracalnymi prawami rozwoju, po przez zaprzeczanie istnienia samej rzeczywistości i jej deformację artystyczną.

W tym założeniu ideologicznym formalizmu spłatały się dwie subiektywne postawy artystyczne: postawa twórców uciekających przed rzeczywistością idącą epoki socjalizmu i postawa ludzi, świadomych tej rzeczywistości nienawidzących.

Rozróżnienie tych subiektywnych postaw posiada oczywiście znaczenie tylko dla sprzecywanania naszego stosunku do poszczególnego artysty, a nie dla zaciemnienia obiektywnej szkodliwości jednych i drugich. Deformacja bowiem rzeczywistości, zastąpienie jedności treści i formy pozornym ładunkiem emocjonalno-estetycznym wyłacznie formy — jest w gruncie rzeczy nie tylko zagadnieniem „czysto” artystycznym, lecz zagadnieniem głęboko ideologicznym. Spra-

wa pogłębiania w człowieku poczucia bezradności wobec „niepoznawalnych” tajemnic i oblicza świata, wobec wielkich przemian społecznych naszej doby. Ten nihilizm i katastrofizm, który niesie z sobą formalizm, oczywiście nie wystarczy już do aktywnej mobilizacji zwolenników imperializmu i wojny. Jest wprawdzie przesłanką dla tej mobilizacji, lecz nie czynną mobilizacją. Stąd też film, literatura i sztuka świata imperialistycznego bynajmniej nie ogranicza się w swoich metodach oddziaływania do formalizmu.

Katastrofizm, niewiara w człowieka, wpojenie w człowieka uczucia bezradności wobec „nieodwracalności” losu, krzywe zwierciadło deformujące rzeczywistość — jest propagandzie imperialistycznej po to tylko potrzebne, żeby w społeczeństwie zmęczonym nieustannym szantażem wojny, prowokacją, podłości i szpiegostwa zacząć w pewnej chwili wyzwać najniższe instynkty biologicznej nienawiści, zwierzęcego nacjonalizmu i konieczności wojny jako jedynej rzekomo deski ratunku przed groźącą zagładą. Do tego celu oczywiście formalizm już nie wystarczy, w sukurs idzie mu naturalizm określany dziś na Zachodzie jako „neorealizm”. Ten naturalizm czy neorealizm schyłkowej epoki imperializmu nie ma oczywiście nic wspólnego z mieszczańskim naturalizmem XIX wieku i nie jest nawet w żadnym fragmencie przeżycia odpowiednikiem obiektywnej prawdy. Naturalizm grasujący dziś na Zachodzie, zarówno w filmach amerykańskich jak w filmach watykańskich to prymitywny ekshibicjonizm najniższych instynktów człowieka czy też najohydniejszych przejawów okrucieństwa, sadyzmu i zabobonu. I w tych warunkach nie tylko, rzecz prosta, nie ma on nic wspólnego z realizmem czy jakąś postacią neorealizmu, lecz stacza się nieuchronnie w tani symbolizm, w swoistą deformację świata rzeczywistego i świata „duchowego”, pod płaszczykiem filozofii głoszącej, że nie ponoszę wiadomo, jaki świat naprawdę istnieje. A w plastyce czy w muzyce sztuka ta wyodrębnia w fałszywej stylizacji, odbarwiającej rzeczywistość z tego wszystkiego, co w niej tętni prawdziwym, wielkim życiem, życiem pełnym przeciwności, konfliktów, walk leżących u podstaw przeobrażającego się dziś świata.

Stąd też nie dziełem przypadku była zbieżność wypowiedzi „filozoficznej” Bohdziewiczca z jego nawoływaniem do posilkowania się w filmie wyłącznie wypróbowanymi dotąd środkami wyrazu. Ten apel do „dziwności” w tematyce, z równoczesnym wezwaniem do przestrzegania w twór-

czości wypróbowanych dotąd trików formalnych — jest tylko pozornie paradoksem, bo w gruncie źródła: z niezrozumienia konieczności patrzenia na sztukę jako na proces nieustannego rozwoju i nieustannej walki nowego ze starym, zarówno w walce o nowe treści pojęciowe, jak o nowe środki wyrazu realistycznej sztuki epoki socjalizmu.

Nie można dynamizmu naszych czasów wyrazić nie tylko starymi pojęciami, ale też starymi środkami wyrazu.

Wprawdzie uczymy się na wielkich wzorach przeszłości, lecz ich nie naśladowujemy, mając pełną świadomość, że jedność treści i formy wymaga rozwiązania nowych ludzkich treści głoszonej przez klasę robotniczą, w nowych, wielkich formach realizmu socjalistycznego.

Idąc wielkimi krokami naprzód sztuka realizmu socjalistycznego, kształtowana własnymi środkami przez każdy wolny naród, jest nie tylko przeciwieństwem idealistycznego formalizmu, w kłamliwy sposób deformującego myśl i wyobraźnię człowieka, usiłującego na płaszczyźnie kosmopolitycznej sztuki zniszczyć narodowy charakter każdej sztuki, lecz jest równocześnie przezwyciężeniem zarówno mieszczańskości naturalizmu, bezradnego wobec dynamizmu naszych wydarzeń, jak i zwyrodniałego neorealizmu, usiłującego ekshibicjonizmem instynktów i biologicznego prymitywizmu zastąpić świadomą myśl i świadome poznanie człowieka.

Kształtujemy, w oparciu o poznanie praw rozwojowych, nie tylko historię człowieka, lecz jego przeżycia artystyczne. Wyzwolenie tych przeżyć w twórczej afirmacji artysty, nadanie im sugestywnego kształtu w sugestywnej prawdzie człowieka — oto zadanie naszego filmu i naszych realizatorów.

I o tę postawę opartą o prawdę poznawczą realizmu socjalistycznego musimy się biec na drogach rozwojowych polskiego filmu, ucząc się wytrwać, systematycznie i mądrze na osiągnięciach filmu radzieckiego.

Prawda człowieka budującego socjalizm jest wszędzie jedna i ta sama, ona się tylko w sposób własny przełamuje w gorącym tworzeniu każdego kraju. Stąd też prawda człowieka radzieckiego pozwala nam jasnie dostrzec proces dojrzewania naszego człowieka, tego człowieka, który musi stać się narecznie czołowym bohaterem polskiego filmu zarówno dla autorów scenariuszy, jak dla realizatorów filmowych.

Włodzimierz Sokorski

STANISŁAW ALBRECHT

Walka o film

FILM zrodził się w okresie schyłkowego kapitalizmu i kształtowały go jako sztukę kierunku wówczas istniejącej, które przejawiały schyłkowe, reakcyjne, formy burżuazyjne.

Film w zasadzie od początku istnienia obrazuje te formy, i to w sposób jeszcze bardziej jaskrawy niż literatura, muzyka, malarstwo, gdyż jako sztuka nowa pozbawiony był jakichkolwiek postępowych tradycji. Inne dziedziny sztuki, w różnych okresach historycznych, miały swe wzloty i upadki, reprezentowały na zmianę i postęp i wstecnictwo. Film, z natury swej, związany z kosztownym procesem produkcyjnym, a więc zależny od kapitału, tym silniej obrazował i dalej w krajach kapitalistycznych obrazuje tę ideologię w jakiej powstał i jakiej musiał służyć. Mając wszelkie potencjalne dane po temu, aby stał się sztuką naprawdę wielką, monumentalną, przodującą (czego dowody dał nam postępowy twórca, jak Chaplin i inni, czego dowody daje nam rozwój kinematografii radzieckiej) — konkretnie rzeczywistości kapitalistycznej film został wyprany z treści niosącej jakąkolwiek wartość społeczną. Burżuazyjni twórcy filmowi fałszywy obraz rzeczywistości kapitalistycznej uprawiając pogon za blądną sensacją, za nikomu niepotrzebną — intymnością przeżyć; fałszywą i wydarzenia historyczne przez ich spycenie, przez nadanie im formy plotkarskiej, anegdotalnej. Zajmują się powierzchowną atrakcyjnością; wskutek tego świadomie lub nieświadomie reprezentują w formie zawaolowanej określony światopogląd, określoną, burżuazyjną ideologię. Ich twórczość jest dekadencją i rozkładem, antyrealistyczna, antydemokratyczna i antyhumanistyczna, bez względu na to jak nazwany kierunek sztuki reprezentuje.

Taki jest w zasadzie obraz twórczości filmowej w kapitalistycznych warunkach. Jest to niewątpliwie pewne uogólnienie, którego najbardziej jaskrawy wyraz przedstawia obecnie produkcja Hollywoodu, ale wyjątki — dzieła realizmu krytycznego, pojawiające się tu i ówdzie w historii filmu, szczególnie w twórczości francuskiej lub włoskiej, stworzone przez postępowych twórców, wykorzystujących dla swego talentu konkurencyjne sprzeczności producentów filmowych, potwierdzają tylko regułę i będą coraz rzadsze.

„W jakikolwiek zewnętrzna forma byłaby przybrana twórczość współczesnych, mieszczańskich, zachodnio-europejskich i amerykańskich literatów oraz reżyserów filmowych i teatralnych — to nie uratują oni swojej burżuazyjnej kultury, ponieważ jej moralna podstawa jest zgłnia i rozłożona, ponieważ kultura ta oddana została w służbę prywatno-kapitalistycznej własności, w służbę egoistycznych interesów wierzchołka burżuazyjnego społeczeństwa” — mówi Zdanow.

Prawa rozwoju historycznego determinują dalszą drogę filmu amerykańskiego i zachodnio-europejskiego jako sztuki. Jest to droga upadku.

Równoległe do twórczości filmowej krajów kapitalistycznych rodził się i rozwijał, na bazie powstającej rzeczywistości socja-

listycznej, film inny, nowy — film realizmu socjalistycznego. Od pierwszych dni Rewolucji, kiedy utrwalono na taśmie filmowej wielkich przywódców Rewolucji Październikowej, Lenina i Stalina, poprzez dni walki z wrogiem zewnętrznym i wewnętrznym, z kontrrewolucją, poprzez budowanie i utrwalenie władzy socjalistycznej, poprzez wielkie dni zwycięskiej wojny z hitleryzmem aż do chwili obecnej, przechodzenia do budowy komunizmu w ZSRR, film obrazuje prawdziwą rzeczywistość radziecką. Od „Matki” i „Burzy nad Azją” Pudołkina, przez filmy „Lenin w Październiku” i „Lenin w 18 r.” Romma, „Turbinia 50.000” i „Wielki Obywatel” Ermlera, przez piękne komedie Aleksandrowa i Pyriewa, aż do ostatnich obrazów filmowych, jak „Wielki Przełom”, „Trzeci Szurm”, „Opowieść o prawdziwym człowieku”, filmy o Pawłowie i Mieczurinie oraz wiele innych — radziecka twórczość filmowa towarzyszy historii narodów radzieckich, obrazuje nową treść życia. Wszystko niemal co jest w niej najbardziej wartościowe — rodzi się na gruncie przezwyciężenia pozostałości kapitalistycznych i walki o nowy ustroj.

Podstawą twórczej praktyki autorów i realizatorów radzieckich jest rewolucyjna teoria. Prawdziwy, socjalistyczny realizm ich sztuki rodzi się na gruncie nowego życia, którego poznanie umożliwiła głęboka podbudowa ideologiczna.

Walka o realizm socjalistyczny, walka z formalizmem i innymi kierunkami twórczości burżuazyjnej, to w pierwszym rzędzie walka światopoglądowa, to walka o nowy światopogląd twórców. Nie może przewodzić narodowi artysty, którego światopogląd jest opóźniony w stosunku do rozwoju narodu. Przyspieszenie rozwoju naszej sztuki — to przyspieszenie dojrzewania nowego światopoglądu twórców, świa-

topoglądu, który by wrósł nie tylko w mózg ale i w serca.

Tylko artysta, który poznał prawa rządzące naszym życiem społecznym, potrafi dostrzec i odtworzyć je nie jako martwe i skostniałe, lecz w rozwoju, przemianach — potrafi ocenić to co stare i zauważyć powstające, oddzielić ważne od nieważnego. Tylko artysta, który to nowe, powstające, ważne ukochał, potrafi je zobrazować przekonująco, sugestywnie, z wiarą.

Jak w aspekcie omówionych kierunków sztuki, w aspekcie walki klasowej w sztuce kształtuje się rozwój naszego filmu? Jak oceniamy naszą powojenną twórczość filmową w jej drodze z jednych pozycji na drugie? W jakiej mierze nasza powojenna twórczość filmowa była wyrazem zmieniającej się rzeczywistości? Jak dojrzewała świadomość twórców: wyprzedzała rozwój wypadków historycznych — czy wlokła się w ich ogonie?

Produkcja filmowa, która już przed wojną w krajach kapitalistycznych opanowana była przez wielki kapitał, w Polsce stanowiącą zerowisko kapitału, szczególnie niestałego, anonimowego, spekulacyjnego. Pozbawiona jakiegokolwiek rozmachu i perspektywy rozwojowej, pozbawiona ambicji, przykrojona była do najniższych gustów mieszczańskich.

Kinematografia polska pozbawiona wszelkich tradycji artystycznych, niemal zupełnie nieposiadająca postępowego dorobku (poza nielicznymi wyjątkami, jak np. „Droga młodych” Aleksandra Forda), stanęła po wojnie dosłownie na początku drogi. Jedynymi jej aktywnymi byli nieliczni twórcy z przedwojennej grupy „Start”, którzy pod wpływem kinematografii radzieckiej rzucili hasło filmie społecznie użytecznego. Trudności przy tym na drodze do realizmu film pokonywał samotnie. Literatura polska nie ułatwiła drogi filmowi,

więcej — sama, nierzadko bez powodzenia borykała się z trudnościami w podjęciu nowej problematyki.

Sytuacji powojennego filmu w Polsce nie można porównywać z sytuacją np. teatru. Teatr nasz, tak jak literatura, posiada bogaty dorobek artystyczny i piękne tradycje postępowe, poza tym może korzystać z bogatego repertuaru tak radzieckiego jak i postępowego zachodnio-europejskiego. Realizacja filmowa w Polsce takich możliwości nie posiada. W tych warunkach, osiągnięcia filmu na drodze przełamania pozostałości kapitalistycznych, należy ocenić pozytywnie. Próby przezwyciężenia (przynajmniej w tendencjach) najgorszych szablonów mieszczańskich bezideowości, dążenie do odegrania pozytywnej roli wychowawczej, poszukiwanie tematyki związanej z obecną polską rzeczywistością, próby odjęcia się od tendencji braków krajów kapitalistycznych — mimo braków ideologicznych i artystycznych, stanowią niewątpliwie osiągnięcia polskiego filmu. Polski film odgrodził się w znacznej mierze od banału i pustej rozrywkowości produkcji przedwojennej. Posiada nawet osiągnięcia wysokiej miary, o znaczeniu światowym. Znacomity krytyk francuski Georges Sadoul pisał w jednej ze swoich recenzji: „Odkryliśmy istnienie polskiego filmu”.

Okres twórczości, który dziś zamykamy, był w znacznej mierze okresem rozwoju spontanicznego. Uspokojenie kinematografii polskiej dało możliwość podjęcia nieskrepowanej produkcji ludziom filmu i stworzenia szeregu pozytywnych wartości w dziedzinie sztuki filmowej.

Poprzestając jednak na dotychczasowych osiągnięciach — to znaczy cofać się. Żeby pójść naprzód, należy zrobić skrupulatny bilans osiągnięć i niedostatków, ocenić krytycznie drogę jaką przeszedł film w przyswojeniu sobie metod socjalistycznego realizmu i wyciągnięciu wniosków.

Odrodzona kinematografia polska ma za sobą 12 filmów pełnometrażowych, które zrealizowano w okresie od roku 1946 do 1949. Są to: „Zakazane piosenki”, „Dwie godziny”, „Stalowe serca”, „Ulca Graniczna”, „Jasne łany”, „Ostatni etap”, „Powrót”, „Skarb”, „Za wami pójdą inni”, „Dom na pustkowiu”, „Robinson Warszawski” i „Czarci Złeb”. Z tego 7 obraca się w kręgu przeszłości okupacyjnej, a 5 sięga do naszego obecnego życia. Ocena treści i poziomu artystycznego tych 12 pozycji filmowego dorobku, który realizowało aż 9 realizatorów, jest niewątpliwie trudna i daje mało danych do uogólnienia. Linia rozwojowa powojennej twórczości filmowej jest bardzo falista.

Szczytowymi osiągnięciami są dwa nasze wielkie filmy: „Ostatni etap” i „Ulca Graniczna”. Niewątpliwie, wszystkie niemal filmy traktujące o okresie okupacyjnym stoją na wyższym poziomie niż współczesne. Czy jednak filmy z czasów wojny spełniły swą społeczną rolę? Czy sprostały zadaniom? Czy dały obraz rzeczywistości historycznej? Czy zostały w nich ujawnione w sposób dość wyraźny sprzeczności klasowe, typowe dla okresu okupacji, a przeciągające się w sposób bardzo wie-

(Dokończenie na str. 7)



Ekipa realizatorska podczas nakręcania zdjęć plenerowych do filmu „Robinson Warszawski”.

ZBIGNIEW PITERA

Film włoski broni się

Włochy mają wszystkie dane po temu, by być pod względem kultury filmowej kramem przodującym. Niemal wszystkie prowincje pokrywa gęsta sieć kin, produkcja roczna sięga 100 filmów i mogłaby przekroczyć tę liczbę, działa Instytut Filmowy i liczne kinokluby. Prasa filmowa jest bardzo obfita. Włosi lubią film i kina są pełne.

Kultura filmowa mogłaby naprawdę kwitnąć — ale nie dziś. Bo gdy się przyjrze bliżej temu, co dają dziesiątkom milionów widzów tysiące przebiegających ekranów włoskie filmów, do czego to publiczność przyzwyczajają i jak na nią oddziaływują — ogarnąć musi każde uczucie zażenowania. Sytuacja wygląda tak, jak gdyby we Włoszech wyznaczony sobie dziś rendez-vous wszystkie stare i nowe amerykańskie „B-pictures”, zalewając ekrany najgorszą kryminalno-sensacyjną tandetą, wśród której z trudem odnaleźć można jakiś godny obejrzenia obraz.

Te filmy, masowo oglądane zwłaszcza przez młodzież, zważając bardzo skutecznie tak codzienne, bliskie nam pojęcia, jak kształcenie smaku odbiorcy, wychowawczy wpływ na widza, podnoszenie poziomu kulturalnego mas, A eksplorator dba o to, by towar miał właśnie masowy zbyt i „dubbinguje” na język włoski każdy amerykański obraz, uprzystępniając go w ten sposób najszerszym kołom publiczności.

Z pomocą przychodzi mu popularna prasa filmowa — za dobrą opłatą. Z okładek kolorowych czasopism, którymi oblepienie są fantastycznie wszystkie kioski, z kilkumetrowych kolorowych plakatów kusi widza pierśista Jane Russell w bluzce z imponującym dekoltem, wzywającą ułożoną na sianie albo też stojącą w pozycji zwycięzcy w staromodnej białej z koronkami, falbankami, dwoma pistoletami w obu garściach i wymanikirowanymi palcami na cynglach. Wydmawiającymi sobie pod takim plakatem i wprawdzie nie podnosi rąk do góry przed groźną Jane, ale kapitułuje, kupując bilet do kina.

Najgorzej jest we Włoszech z filmami produkcji krajowej — nie tymi, które realizowane są we włoskich atelierach przez międzynarodowe spółki, finansowane przez obcy kapitał lub sumy zebrane w kraju przez zagranicznych eksploratorów — lecz tymi, które tworzą autentyczny włoscy filmowcy, mający ambicje kontynuowania pięknych tradycji z pierwszych lat powojennych.

Takich filmów, jak „Tragiczny pościg”, „Dzieci ulicy” czy „Słońce wschodzi”, nie mówiąc już o klasycznym w pewnym sensie „Rzymie — mieście otwartym” czy wstrząsających „Złodziejach rowerów”, jest niewiele, tak niewiele, że toną w powodzi filmów amerykańskich i odnaleźć je na ekranach krajowych jest niepodobna. Dość powiedzieć, że szukając bezskutecznie wartościowych — zarówno dawnych jak i najnowszych filmów włoskich — przez kilka tygodni w kinach kilkunastu miast, znalazłem je wreszcie w... biurze wynajmu w Rzymie. Bo albo zeszły już z ekranów, ustępując miejsca zamorskiej konkurencji, albo czekają cierpliwie na premierę, aż znajdzie się dla nich jakieś miejsce w repertuarze obsadzonego (w/g oficjalnych statystyk) w 85% przez filmy amerykańskie.

Nie jest rzeczą przypadkową, że te wszystkie wartości, którymi szczyli się powojenny film włoski i które otwierały mu drogę do ekranów całego świata, ma do zawdzięczenia przede wszystkim grupie postępowych twórców. Ich realizm w ukazywaniu na ekranie zdarzeń i problemów ma bezpośrednie źródło w chęci uczciwego, spojrzenia na włoską rzeczywistość; pewną surowość a zarazem świeżość i oryginalność formy swych utworów mogli oni osiągnąć dzięki temu, że starali się być niezależni od dyktanda producentów, że nie chcieli poddać się schematom narzucanym przez wymagania standardowej, wypróbowanej „kasowo” produkcji; wydobycie elementów humanizmu realizowanych tematów — wywodziło stąd, że są to ludzie silnie związani z najlepszymi moralnie warstwami społeczeństwa włoskiego, rozumiejący ich niedole, pragnący dać temu wyraz w filmie, pomóc w walce z bezprawiem i wyzyskiem. Toteż wyłącznie film społeczny stał się reprezentatywny dla powojennego, krótkotrwałego renesansu kinematografii włoskiej. Niemożność dalszego kontynuowania i pogłębiania nurtu społecznego w twórczości filmowej stłumiła zarodki prawdziwego rozwoju, którego jeszcze kilka lat temu można było po filmie włoskim się spodziewać.

Na przykładzie twórcy „Rzymu — miasta otwartego”, Roberta Rosselino, widać znów, jak oportunistycznie niezależnego, ambitnego w swoim czasie filmowca mści się na jego twórczości prowadzi do degradacji artystycznej i kosmopolityzmu.

Co zatem reprezentuje w chwili obecnej ten film włoski, który w panujących dziś w Italii warunkach można uważać za postępowy?

Chciałbym tu poświęcić kilka słów trzem nowym, bardzo interesującym filmom, z których dwa zyskały rozgłos i uznanie, przede wszystkim jednak poza granicami Włoch. W kraju zwróciła na nie uwagę jedynie niezależna krytyka. Mowa tu o dwu mocnych dramatach środowiska, opartych na tematyce współczesnej: „W imieniu prawa” Piotro Germio i „Gorzkim ryżu” de Santisa. Trzeci, to satyra obyczajowa, odmalowująca również stosunki powojenne — „Dzwon na trwogę” L. Zampy.

„W imieniu prawa” jest filmem, który śmiało można postawić, jako jeden z najlepszych filmów włoskich ostatnich lat, na drugim miejscu po wstrząsających „Złodziejach rowerów” reż. de Sica. Jego autorzy — główny scenarzysta i jego 5 (!) współpracowników — nie licząc autora noveli, z której zaczerpnięto temat — oraz reżysera Germi przeniesli na ekran wydarzenia niezwykle dziś aktualne: stosunki panujące na prowincji sycylijskiej. Aktualne nie tylko dzięki awanturniczemu wyczynom osławionego, wciąż jeszcze bezskutecznie ściganego przez kilka tysięcy carabinieri, bandyty Giugliano — lecz przede wszystkim wskutek terrorystycznej dzia-

łalności Mafii sprawującej właściwą władzę na Sycylii.

Jest rzeczą ciekawą, że prawdziwe oblicze tej najbardziej wysuniętej na południe prowincji włoskiej odkrył dla filmu nie poludniowiec, lecz rodowity Genuńczyk, jakim jest 35-letni reżyser Germi. Z innych jego filmów widziałem tylko „Stracona młodzież” — demaskatorski, ale pesymistyczny i ponury film o zepsuciu i demoralizacji wykoflejonej młodzieży inteligentkiej we Włoszech, będący jak gdyby odpowiednikiem tragicznych dzieł „Dzieci ulicy” (Sciuscia) de Sica, ale o postaciach bardziej dojrzałych o przez to tym więcej cynicznych i wyrafinowanych.

„W imieniu prawa” jest historią pretora, młodego urzędnika pełniącego władzę sadowniczą i wykonawczą w jednym z małych miasteczek i jego obojętnej w głębi Sycylii. Fabuła filmu czerpie fakty z noweli „Piccola pretura”, której autorem był jeden z wyższych urzędników sądownictwa włoskiego, który niedawno jeszcze sprawował urząd pretora na swej rodzinnej wyspie i notatki jego mają charakter autobiograficzny.

Jedyną bronią bohatera filmu, obejmującego urząd pretora, jest jego tytuł, odwaga i poświęcenie służbie. Pragnie zaprowadzić ład i porządek w małym społeczeństwie swego okręgu — wbrew nieufności, z jaką odnosi się do niego terroryzowani przez Mafię mieszkańcy, chce zapewnić im spokój i normalne warunki życia. Jego otwartym wrogiem jest przywódca miejscowej Mafii — bogaty fermer, a przeciwnikiem zakonspirowanym i przez to tym niebezpieczniejszym — wielki posiadacz ziemski, noszący tytuł barona, który stanowi właściwą siłę za plecami Mafii. Baroni jest nie na ręce działalności bezkompromisowego pretora, gdyż godzi ona w jego nie zawsze legalne interesy, do których należy m. in. unieruchomienie, wbrew zarządzeniom władz, kopalni slarki a w konsekwencji pozbawienie pracy setek robotników.

Tymczasem Mafia działa — jeden po drugim padają trupy tych, którzy nie chcą jej ulegać, świadkowie w obawie o własne życie milczą, nie mają zaufania do oficjalnej sprawiedliwości, siła tradycji jest zbyt wielka, wiara w potęgę Mafii nie do złamania.

Pretor jest bezradny. Po niedowzmaczanych aluzjach prokuratora, przedstawiciela wyższych władz, że „Mafia lepiej nie zaczynać” i inspirowany przez barona zachwachu — ranny pretor zamazuje się i decyduje na rezygnację. Ale morderstwo, którego ofiarą pada następnego dnia jego jedyny w tym środowisku przyjaciel, 17-letni chłopak, pobudza w nim wole czynu: zostaje, zwołuje wielkie zebranie mieszkańców i oskarża wszystkich o to, że są wiarobiercami i niesprzeciwianiem się terrorni sprzyjają Mafii.

I w tym momencie wszystko to, co dotychczas w filmie było cełnym, artystycznym uogólnieniem, miało silną wymowę społeczną, ujmowało przekonywującą siłą prawdy — rozplywa się w kompozycyjnie efektownej ale nieprzekonywującej polnie. Zawarta jest ona bowiem w scenie ukazującej wypadek nietypowy: przywódca Mafii wstrząśnięty oskarżeniem, uznaje bezcelowość ostatniej zbrodni i każe wydać jej sprawcę.

W tym jednym wypadku prawo zatriumfowało. Ale czy przez to cokolwiek uległo zmianie? Mafia pozostaje i pozostaje jej mocodawcy, ich działalność sprzyja ustrój i nie tu nie pomoże dziesięciu czy stu równie dzielnych i sprawiedliwych, jak ten z filmu, pretorów. Zastraszona ludność nie pozbedzie się w tych warunkach terroru, krzywdy i wyzysku.

Zapewne zdają sobie z tego sprawę autorzy filmu, bo chyba nie po to próbowali rzucić na ekran prawdziwy obraz życia sycylijskiej prowincji, by osłabić jego siłę kompromisowym, najwyraźniej wykonanym przy biurku scenarjopisarskim zakończeniem.

Toteż największą wymowę posiada ten film w swych niedopowiedzianych drama-

turkicznie obrazach, ukazujących nie losy jednostek lecz egzystencję całej zbiorowości ludzkiej, żyjącej na tym skrawku spalonej południowym słońcem ziemi. Tu, gdzie średniowieczne średniowiecze podaje ręce współczesnemu.

Inaczej też należy potraktować ten autorski kompromis, gdy uświadomimy sobie, że był to po prostu kompromis z cenzurą, która miała szczerą chęć zabronić wyświetlania filmu.

Mimo to niezależna krytyka i opinia uznają „W imieniu prawa” za najlepszy film roku pod względem wartości artystycznych. Bo też są one istotnie wielkie. Poza wymową społeczną, próbę odsłonięcia klasowego oblicza Mafii, film odznacza się znakomitą konstrukcją dramatyczną; wszystkie sceny, do najmniejszych epizodów, związane są z łańcuchem konsekwencji, reżyserie cełnie dojrzałe wyzucie realizmu a przy tym pewną wstrzemięźliwość w środkach wyrazu. Wątek miłosny potraktowany jest dyskretnie. Dużo dobrego dalaoby się napisać o stronie operatorskiej i grze aktorów.

W czym tkwi jednak istotna siła artystyczna tego filmu, przemawiająca tak głęboko do widza? Okazuje się, że gdyby odjąć temu filmowi autentyzm środowiska i jego kulisy społeczne, pozostałby właściwie ogólny schemat jakiegoś banalnego filmu z Dzikiego Zachodu, z strzelaniną, gonitwami konnymi, trupami i „rycerzem bez skazy”, dobytym, sprawiedliwym szeryfem, zakochanym w pięknej, poniewieranej żonie jakiegoś zbrodnicy opryska.

Na tym przykładzie widać, gdzie się zaczyna, jak przebiega i ku czemu zmierza droga filmowego realizmu — droga, którą włoskiej sztuce filmowej wolno dziś przebywać tylko do połowy.

W inne środowisko przenosi nas dramat „Gorzkim ryżu” reżyserii również jednego z najmłodszych, utalentowanych włoskich filmowców — Giuseppe de Santisa, który dał się poznać w Polsce ciekawym pod względem tematu, choć nierównym artystycznie filmem „Tragiczny pościg”.

De Santis to indywidualność twórcza, pełna temperamentu, romantyzmu i szczerze pasji odsłaniania niedoli ludzkiej zapomnianych przez wszystkie warstwy społeczeństwa. Tym razem są to sezonowe robotnice zatrudnione na plantacjach ryżowych, pracujące całym dniami po kolana w grzaskiej nawodnionej glebie. Niedługo praca, koszarowe warunki życia, niegodna, złodziejska doroboczność, o co czeka bezrobotne tysiące kobiet, decydujące się na wyjazd w dalekie okolice, by sadić ryż i zbierać ten naprawdę gorzki plon. Sceneria i walory dramatyczne tematu stanowią materiał, z którego obiektyw filmowy może wydobyc wiele niepoślednich warto-

ści artystycznego dokumentu. Czyny to też de Santis — sceny zbiorowe z udziałem setek kobiet, rozgrzewające się w transportach kolejowych, na polach ryżowych, w barakach — należą do najlepszych, mają silną wymowę realistyczną. Ale reżyser nie jest osobistością artystyczną na tyle zdyscyplinowana, by starać się temat pogłębić i rozbudować go w płaszczyźnie dramatu zbiorowości ludzkiej — stara się całość uatrakcyjnić wątkiem sensacyjnym i erotycznym, które zaczyna burzyć realistyczną koncepcję całości. Psychologiczne studium samotności i namiętności, niewątpliwie trafne, traci swój wyraz i smak w przeszarżowanych reżysersko scenach (np. strzelanina czwórki brojących krwią bohaterów w rzeźni wśród wiszących polci mięsa). Błędem jest także to, że reżyser eksponuje główną bohaterkę jak „gwiazdę” pod kątem jej urody i atrakcyjności fizycznej, często zapominając o masie jej współtowarzyszek niedoli, które stają się jedynie tłem tragedii.

Te i inne wady nie zaciemniają jednak walorów filmu i świadczą o słusznej drodze poszukiwań, jeszcze dość młodzieńczych, jego autora. W każdym razie nazwisko de Santisa warto zapamiętać.

Wreszcie tematem trzeciego filmu — „Dzwon na trwogę” — jest też dola kobiecej, choć oglądana przez przynat chwilami zdalilwiej, to znów pogodnej ironii, ale dostatecznie wymowna w satyrycznym ukazaniu mieszczańskiego kultuństwa, parafianczyzny, hipokryzji, charytatywności itp. Warto przytoczyć początek tego filmu:

Flaga amerykańska przy dźwiękach orkiestry wolno zjeżdża po maszynie w górę. Odplywa okręt z ostatnim większym kontyngentem wojsk alianckich, opuszczających po wojnie Włochy. Na przystani żegnają ich tłum. Za statkiem biega spojrzenia włoskich dziewcząt lekkich obyczajów. Są zmezone, ale żal im chłopców w mundurach z dolarami i paczkami Chesterfieldów w kieszeniach. Co je teraz czeka? Skończyły się łatwy zarobek, pracy brak, widze niekiejkie wysiedla je wkrótce jako uciążliwe bezrobotne do ich rodzinnych miasteczek. Trudno tam pracować, gdzie wszyscy je znają i będą wtykać palcami.

Oto dwie z nich: cicha, spokojna, dobra Augustyna i przedsiębiorca, energiczna Australia. Z troską myślą o przyszłości. Okazuje się, że Augustyna uciułała w ciągu czterech lat znaczną sumę pieniędzy, które regularnie wysyłała na przechowanie proboszczowi do swego rodzinnego miasteczka, na któreś z włoskich wysepek.

Postanawiają więc obie odebrać pieniądze i zająć pracownie krawiecką. Po przybyciu na wyspę okazuje się, że stary



Film o działalności Mafii sycylijskiej „W imieniu prawa”. Reż. Pietro Germi.

proboszcz zmarł a jego następcą traktując pieniądze jak dar bożej i mającej osoby by użytkował je na urządzenie sierocica. Augustyna witana jest przez male społeczeństwo miasteczka jako szlachetna dobrodziejka.

Dalsze perypetie bohaterki służą jako pretekst do pokazania całej galerii satyrycznie przedstawionych typów drobniomieszczaństwa z postaciami przebiegłego proboszcza na czele. Proboszcz dowiaduje się o pochodzeniu pieniędzy i doprowadza do tego że bohaterka może je odzyskać. Wle jednak że dobre serce Augustyny nie pozwoli jej na wywiezienie oszczędności. Końcówka filmu jest trochę w stylu chaplinowskim. Bohaterka opuszcza wyspę bez pieniędzy, ale z nadzieją na posadę służącej.

Trzeba przyznać, że ta satyra dezorientuje w pewnym stopniu widza niewoskiego. Jej ostrze, mimo wielu momentów zaczerpniętych wprost z obecnej rzeczywistości włoskiej, skierowane jest głównie przeciw słabostom ludzkim, karykaturalnie ukazany, a nie przeciw obiektywnym warunkom społecznym, które są przyczyną sytuacji stanowiących punkt wyjścia filmu. Mam wrażenie, że i dia widza włoskiego jest to także uśmiech dośmuty. Bo trudno jest mówić o uśmiechu o prawdziwej, która bynajmniej nie jest wesoła. Toteż autorzy skupiają głównie swą uwagę na mniej lub więcej paradoksalnych, zreszcie nagromadzonych sytuacjach, które mają już tylko rozrywkową wartość. Ich talent jest niewątpliwy, ale miały o wiele większe pole do popisu, gdyby mogli powiedzieli wszystko to, co myślą.

Przytoczyłem te trzy przykłady, by wskazać, jak w upadającej z dnia na dzień kinematografii włoskiej przebyskuje jeszcze ambitne artystyczne i zdrowe społeczne tendencje, mimo że coraz bardziej skazują je i redukują do minimum wymagania stawiane przez zamerykanizowany rynek filmowy.

Zamorskie filmy zawiadają już nie tylko ekranami Italii, ale — co gorsza — psychiką odbiorcy. Widać włoski zażywać taniej usypiający narkotyk w coraz większych dawkach, nie chce reagować już na bodźce rzeczywistości, zwłaszcza gdy zmuszają go do myślenia. I to jest najtragiczniejsze.

Film ma wielki wpływ na masy. Rozumiemy to i cenimy. Cała rzecz w tym, kto i w jakich celach się nim posługuje. Na zakończenie charakterystyczny fakt: Włosi urządzają co roku festiwal filmowy w Wenecji. Ubiegłego lata jak wiemy jedną z nagród otrzymała nasza „Ulica Graniczna”. Ale „Ulica Graniczna”, nagrodzona we Włoszech przez Włochów, na włoskich ekranach się nie ukazała, bo nie było tam dla niej miejsca.

Zbigniew Pitera

JAN PAPUGA

Wyspy Mórz Południowych

(Dokończenie)

Przybycie ich postawiło na nogi całą wieś. Wywołało radość i smutek. Czy Warli ze swoją załogą żyje? Jeśli tak, to gdzie jest? Może wszyscy dogorywają daleko na nieprzyjaznych wodach, w strasznej lodzi? A może płyną ledwo żywi? Ho, ho — mówili wszyscy. Warli zna morze i przybędzie. Czekali tydzień, dwa, potem już nie często go wspominali, ze smutkiem, jak kogoś, kto zginął. Na trzeci tydzień o zmroku przybyła druga łódź. Wszyscy wychyliłi, zmęczeni, plyneli ostatkiem siły, ale przywieźli cały ładunek, który wzięli. Wrzawa ulechy podniosła się nad wsią. Wszyscy im się przyglądali z miłością, znośli najlepsze jadlo, potem poszli do swych rodzin na święte wymoszone posłania. Andrzeja to przyjemnie zaskoczyło. Warli potrafił wrócić bez żadnych przyrzadów; był więc lepszym żeglarzem od niego. Cieszył się z tego.

Andrzej wybudował małą jolkę z mieczem, która pod żaglem chodziła na polowy. Krajowcy chwaliłi jej żeglowność a najbardziej podobali im się jej pojemność na duży ładunek i ciężar. Budowali już i taką drugą. Warli z swoją załogą natychmiast przyszedł im z pomocą. Ich stocznia była tam, gdzie las dotykał morza. Tu budulec był pod ręką. Praca w chłodzie i świeżym bryza z wody rzeźwiła ich. Andrzej brał teraz do ręki każde narzędzie i pokazywał, jak należy nim pracować. Krajowcy szybko pojmowali wszystko. Pilowali kloce, hoblowali deski, borowali dziury, dubliłi ditami. Andrzej uwijał się w tym zgiełku, pokazywał, mierzył, kreślił, to znów brał się za jakąś robotę. Wieczorami po pracy przy wielkich ogniskach opowiadali wszystkim o wielkiej żegludze, o innych wyspach, ludach i Papete — mieście białych.

Według umowy przybył szkuner fran-



Film o pracy kobiet na polach ryżowych „Gorzkim ryżu”. Reż. Giuseppe de Santis.

Wybudował teraz wielką łódź z pokładem; prawdziwy kuter. Krajowcy byli niezmiernie z niego dumni, był taki jak statki, które mieli tylko biali; mógł wziąć w siebie ogromny ładunek i nie bał się żadnej burzy. Kutrem rozpoczęto teraz wielkie żeglugi po okolicznych wyspach. W handlu wymiennym skupowali orzechy i rafię, potem wzięli je do najbliższej faktorii francuskiej na wyspach Tuamotu. Było to bardzo zyskowne przedsięwzięcie. Wszystkie kobiety we wsi miały ładne korowate przepaski z perkalu. Dobytek w chatkach wzrastał, pojawiły się nowe narzędzia do pracy. Andrzej z kilkoma starcami wybrali się z kosztownymi podarkami do wojowniczych ludzi z gór. Odtąd zapanował między nimi spokój przetradzający się w przyjaźń. Oni przywozili im misterne rzeczy białych w zamian za ich doskonałe naczynia gliniane i dobrze wyprawiane skóry.

Wracając z jednej z żeglud handlowych Warli przywiózł sobie żonę. Dziewczyna porwał na bardzo odległej wyspie i śmiał się, że ludzie, do których ona należy, nigdy do nich nie trafia. Innego zdania byli starcy; podobalo im się to; było to według starego zwyczaju. Wiedzieli jednak, że takie rzeczy kończą się wojną. Trzeba było temu zaradzić. Na kuter, dwa barkasy i trzy szalupy wsiadło pięćdziesięciu zbrojnych młodzieńców i kilku starców. Warli zabrał także swoją żonę. Załadowali dużo najrozmaitszej żywności, rumu i podarków. Andrzej nie brał strachu przed, choć z dzwidoł bogactwem i siłą. W razie wrogoci nie chciał ich zawojsować, tylko obronić się i odpłynąć.

Wyspiarze przyjęli ich zimno, gotowi byli jednak do rozmów. Dziewczyna, kiedy znalazła się między swoimi ludźmi, chwaliła Warli, a zapytana czy chciałaby zostać, uśmiechnęła się i przeczęco wstrząsnęła głową. Podarki zlamaly lody; potem zwozili ze swoich łodzi jedzenie i piecie — i przez dwie noce trwała biesiada weselna przy wielkich ogniskach. Wracających wyspiarze obdarowali podarkami i długo towarzyszyli im w swoich łodziach. Trzech

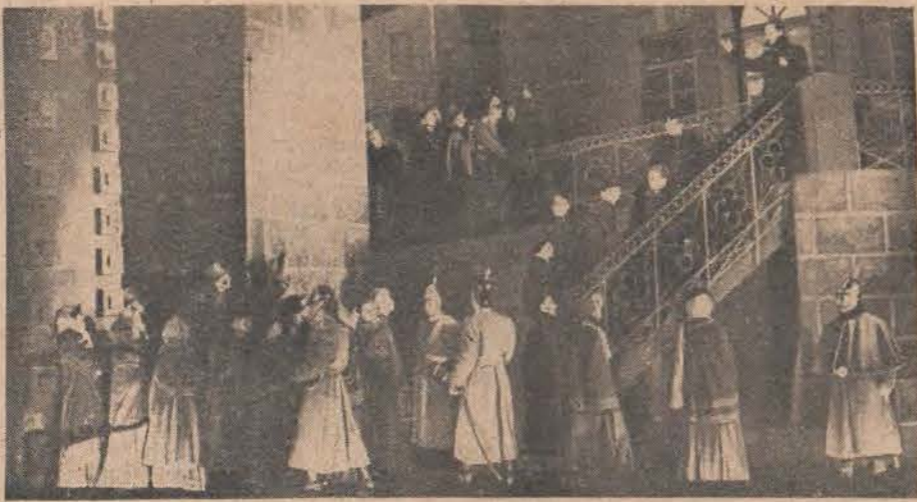
braci branki i kilku miejscowych młodzieńców przybyło z nimi w odwiedziny na ich wyspę. Wydarzenie skończyło się wielką przyjaźnią, tylko wszyscy we wsi uśmiechali się, że żadna żona nie kosztowała tyle, co żona Warli.

Ludzie z gór odwiedzali ich teraz przyjaźnie. Nastąpił pokój, radość i praca. Z wszystkimi okolicznymi, a nawet dalszymi wyspami, o których nigdyś nawet nie wiedzieli, że istnieją, zawiazali przyjazne stosunki. Ustanowili tak jak nigdyś, że ozwarta część wszystkich zbiorów i polowów szła na starców i dzieci sieroty. Kiedyś zwołał całą wieś, kilka słów powiedział Andrzej, potem Warli. Potem Andrzej wziął motykę i z wszystkimi kobietami niosącymi narzędzia ze śpiwem szedł na pole. Starcy im obruszali. To nie było w ich zwyczaj. Ta praca przecież nie przystała mężom. Młodzi jednak pobrali motyki i uroczyście poszli pracować. Odtąd zwozając białych (który przyszedł od Anglików), by każdy sobie kopał półkę, zginął. Wszystkie pola były wspólne, jak polowy, zbory orzechowe czy bogactwo z handlu wymiennego. Tej powszechnej radości nie podzielili tylko król, zgrybiały starzec. Nie dostawał od angielskiego kapitana garści srebrnych, brzęczących szylingów. Nie wyglądał już godnie w czerwonej piżamie, Anglicy śmiały się z niego i wymyślali mu, że nie potrafi dopilnować zbiorów. Rządziła teraz rada starszych, na którą wpływ miał Andrzej, Warli i młodzież.

Wieczorem na jachtie żaglowym przybył misjonarz kościoła angikańskiego. Następnego dnia odprawił mszę dia swolich wyznawców, którzy nie nie pojmowali z jego religii. Oblicze miało ponure i srogie. Krajowcy bali go się podobnie, jak nigdyś własnego czarodzieja. Ten był bodaj gorzej. Skaził ich dziecięcą radość, każąc im — wesołym jak dzieci — umartwiać się i trapić. Ci, którzy mu uwierzyli, byli nieszczęśliwi, drząc przed wyczystym ogniem. Nie było ich dużo. Misjonarz bawił przez kilka dni zagładając do każdej chaty. Mieszkał u króla, ciągle z nim gawędząc. Ustawicznie myskując, trafił wreszcie na

Z FESTIWALU SZTUK RADZIECKICH

W WARSZAWIE



„Ostatnie dni“ M. Bułhakowa. Reż. J. Wyszymirski, dek. Otto Axer. Scena przed domem Puszkina. Fot. Kaczkowski, Myszkowski—Warszawa

W RADOMIU



„Burza“ A. Ostrowskiego. Reż. H. Moryciński. Akt I — Borys — Apa, Warwara-Pinińska, Katarzyna — Homerska, Kabanicha — Hryniewicz-Winklerowa, Tichon — Jabłoński. Fot. Włodarkiewicz, Radom

W GDYNI



„Młoda Gwardia“ Fadlejewa. Reż. B. Kassowski, dek. R. Bubiec. Fot. E. Zdanowski, Gdynia

W KATOWICACH



„Makar Dubowa“ A. Korniejczuka. Reż. zespołowa, dek. W. Majkonik. Hania — Wicińska, Olga — Velanek. Fot. Br. Stapiński, Katowice

PIETRA LATA

(Dokończenie ze str. 5)

jącego w stronę ściany: — Spokojnie, madre, to są swoi ludzie z Rzymu”.

Wychodzący z baru. Antonia ma twarde, zaciete usta. Wygląda teraz na znacznie więcej niż 20 lat.

Idzie w stronę drogi okrążającej Pietra Lata od północy i naraz zatrzymujemy się, otwierając szeroko usta ze zdumienia. Po drugiej stronie drogi, jak szczyerca farta morgana wywołana grą naszych myśli — na tle lazurowego nieba rysuje się wyraziste osiedle robotnicze, trzy, wielkie, sześciopiętrowe bloki z jasnego piaskowca, potyskujące w słońcu wielkimi szybami okien, otoczone ogrodami.

— To nasze domy — mówi z ponurą ironią sekretarz — domy dla mieszkańców Pietra Lata. Myśmy je zbudowali i my mielibyśmy w nich mieszkać. Skończyło się jednak na tym, że mieszkają w nich policjanci ze swymi rodzinami.

Historia tych domów jest prosta. Zbudowano je przed trzema laty rękami ludzi z Pietra, aby dać w nich mieszkanie najbardziej upośledzonymi nędzarzom z rzymskich przedmieść robotniczych. Był to czas, kiedy Włochami rządził jeszcze rząd koalicyjny, który pod naciskiem komunistów i socjalistów musiał się liczyć z potrzebami włoskiego świata pracy. Potem sytuacja uległa zasadniczej zmianie. Nowy rząd bez komunistów i socjalistów wybrał nową drogę: tłumienia tych potrzeb siłą zbrojną. Wymagało to ogromnej rozbudowy aparatu policyjnego. Nie powinno więc dziwić nikogo, że trzy domy z jasnego piaskowca, przeznaczone dla robotników z Pietra Lata — oddano nie robotnikom z Pietra Lata,

lecz pretorianom nowego reżimu. Historia tych trzech domów to historia trzydziestoletniej rewolucji politycznej powojennych Włoch.

Po pożegnaniu sekretarza, którego odwodził ktoś w ważnej sprawie, kierujemy się zamyśleni w stronę samochoodu. Ale czeka nas jeszcze nieoczekiwany akcent końcowy. Po drodze spotykamy dwie małe dziewczynki. Są wyjątkowo ładne. Przypominają sobie o moim aparacie fotograficznym. Trzeba zrobić przynajmniej jedno pogodne zdjęcie z tej smutnej Pietra Lata. Ale dziewczynki nie chcą zbliżyć się do nas. Śmiejsza wysuwa się o parę kroków, lecz w jej wielkich czarnych oczach ciekawość walczy z nieufnością i lękiem. Jesteśmy przecież „stranierni”. Zwracam się o pomoc do Antonii. Antonia przywołuje dziewczynkę swoim najprzemowniejszym uśmiechem: — Vieni su, bambina, to są cudzoziemcy, ale dobrzy cudzoziemcy, życzliwi dla ludzi z Pietra Lata.

W oczach dziewczynki pojawia się błysk zrozumienia. Odwraca się do swojej przyjaciółki i komunikuje jej głośno treść swego odkrycia.

— Sono i nostri — i Russi. Po czym obie zbliżają się ku nam już bez oporu. Spoglądamy sobie w oczy ze starą Nicolą. W czasie krótkiej wizyty w Pietra Lata dwa razy mylnie określono naszą narodowość. Powitano nas pełnym niechęci i pogardy okrzykiem: — Amerykanie. — Teraz mała dziewczynka żegna nas pełnymi ufnosćmi słowami: — To nasi — Rosjanie.

Te dwie omyłki więcej mówią o Pietra Lata, rzymskim przedmieściu, niż można napisać w reportażu. **Marian Brandys**

SEWERYN POLLAK

„Ostatnie dni“ M. Bułhakowa w Teatrze Polskim

Festiwal sztuk radzieckich został uroczysto otwarty przez przedstawienie „Ostatnie dni“ Michaiła Bułhakowa, sztuki o tragicznej śmierci Puszkina, w inscenizacji zespołu Teatru Polskiego. Przedstawienie to, nawiązujące do stu pięćdziesiątej rocznicy urodzin wielkiego poety rosyjskiego, łączy dwie wielkie imprezy kulturalne — Puszkiniowski rok jubileuszowy i festiwal sztuk radzieckich.

Sztukę Bułhakowa można by nazwać kroniką dramatyczną, gdyż jest ona właściwie czymś pośrednim pomiędzy dramatem historycznym i zinscenizowaną kroniką wydarzeń. To określenie ustala nam zakres wymogów, jakie stawiamy sztuce, bez niego łatwo byłoby o niesłuszne zarzuty dotyczące przede wszystkim pogłębienia psychologicznego postaci.

Tragiczne okoliczności śmierci wielkiego poety są powszechnie znane. Złożyła się na nie cała atmosfera, jaka wytworzyła się wokół Puszkina w ostatnich latach jego życia. Ideolog ruchu dekabrystowskiego, Arion, który natchnioną pieśnią przekazywał następnym pokoleniom dążenia wolnościowe swych pokonanych przez nikolajewską przemoc przyjaciół, musiał stać się celem nienawistnych ataków dworskiej czerni. Naraził się jej poeta wielokrotnie i przez swe umiowanie wolności, wyrażające się w poezji, i przez swą działalność publicystyczną, i przez kąśliwe epigramaty zwrócone przeciw najwyższym dostojnikom, ba, przeciw samemu carowi. Ale najważniejsze, co tylko głucho przeczuwali wrogowie poety, a co ujawniło się dopiero po jego śmierci — najważniejsze dla nich niebezpieczeństwo stanowiła rosnąca w najszerszych masach popularność poety, popularność, która mogła stać się w pewnych warunkach konkretnym niebezpieczeństwem.

Na tym tle dojrzewa niepisana zмова przeciw Puszkiniowi. Okoliczności do tej zmony nie zabrakło — wrogowie poety wyszli na wszystkie: i najbardziej prywatne jego sprawy, i nagonkę polityczną, literacką, i ustawiczny tajny nadzór policyjny.

W dziesięciu obrazach utworu Bułhakowa widzimy, jak stopniowo ściągają się siły wokół poety. Stopniowo, nasilając się w każdej scenie, zagęszcza się atmosfera nagonki. Widzimy, jak rozszerzają się plany, jak od sceny do sceny, od zlej sytuacji materialnej Puszkina, poprzez romans jego żony z d'Anthèsem, poprzez narastającą wrogą opinię literacką, poprzez nienawistną cara umiastającego się do zony poety, poprzez zaciskającą się pętlę policyjnego szpiegowania — zbliża się nieuniknione tragiczne rozwiązanie. Owa „sila fatalna“, która musi w konsekwencji do tego rozwiązania doprowadzić, daje się wyczuć już od pierwszej zaraz sceny dramatu. Oczywiście autor kroniki dramatycznej jest tu w tej szczęśliwej sytuacji, że widzi, znając rozwiązanie, pomimo woli ulega sugestii nie dramatu na scenie, lecz dramatu historycznego, niemniej konsekwencja, w jakiej narasta ten dramat, jest niewątpliwie zasługą Bułhakowa. Umie on w sposób syntetyczny wydobyc właściwe elementy tragedii, powiązać je z sobą, ukazać pewnego rodzaju dialektyczny łańcuch konieczności takiego a nie innego rozwiązania. I dlatego nie razi nas występujący niekiedy brak pogłębienia psychologicznego niektórych postaci, wynikający najpewniej z obawy przed zbroczeniem z carowicie wiernego pod względem historycznym toku relacji. Być może, słuszniejsze byłoby na przykład z punktu widzenia logiki dramatycznej bardziej zdecydowane określenie roli Natalii w przebiegu tragedii (co nota bene wpłynęło na pewne niedociągnięcia reżyserskie w postawieniu tej roli w inscenizacji warszawskiej), ale kompensuje to Bułhakow szeroki ujęciem tła historycznego, świetnym odczuciem epoki, znakomitą umiejętnością uchwycenia właściwych nie rozgrywających się tragedii.

W utworze Bułhakowa Puszkina nie występuje ani razu. Jest to słuszne i zrozumiałe. Dramaturgowi radzieckiemu nie zależy na ukazaniu nam wielkiego poety, gdyż i tak cały utwór przesycony jest jego obecnością, lecz na ukazaniu szerokiego tła historyczno-społecznego, na którym widome wyrasta wielkość Puszkina.

Puszkina zdawałoby się jest osamotniony, lecz jest to osamotnienie pozorne. Za Puszkinem stoi lud rosyjski i to wychwyci się już od pierwszej chwili, i to wychwyci się już od Aleksandra Gonczarowa gra piękną osnutą na słowach poety, gdyż wiecznie tropiący go szpicel powtarza z przejęciem jego wiersze. Miłość ludu do Puszkina przejawia się w scenach ostatnich, kiedy słyszyny za oknami mieszkania, w którym Puszkina umiera, gwar zanępkokojnych, wstrząśniętych tłumów, kiedy po śmierci poety tłum przerywa kordon policyjny i stara się przedrzeć do mieszkania Puszkina, kiedy drżącym ze wzruszenia głosem młody student odczytuje wiersz Lermontowa. Ta scena zbiorowa, najsilniejsza w wyrazie w całym utworze, jest znakomitą świadectwem właściwego, głębokiego podejścia społecznego u autora. Wielki dramat jednostki znalazł swoje rozwiązanie, stopił się niejako z dramatem narodu i jeżeli w „Borysie Godunowie“ ostatnią, najmowniejszą sceną jest milczenie tłumy, wyrażające niemy bunt, to Bułhakow, gdy opisuje śmierć autora dramatu z pierwszych lat XVII wieku, wskazuje, że w XIX wieku lud dojrzał już do wyrażania głośno swego protestu.

Przedstawienie w Teatrze Polskim opracowane zostało w sposób wyjątkowo staranny. Reżyser, Józef Wyszymirski, umiał wydobyc charakter epoki, potrafił umiejętnie stopniować napięcie dramatyczne, aby wyzwoleńcy w znakomitej scenie zbiorowej, o której piszę powyżej. Pewne niedociągnięcia, o jakich wspominałem, wynikają bezpośrednio z tekstu i nie można za nie winić reżysera.

Najznakomitszą interpretację roli, głęboko przejmującą w wyrazie, dał Władysław Godik jako Bitkow. Postać Bitkowa w sztuce Bułhakowa, postać szpicla carskiego, który pomimo woli przywiązuje

się do swojej ofiary, który ocenia jej wielkość i znaczenie, stoi na pograniczu dostojejszczyzny. Godik umiał pogodzić w swojej roli plągowość szpicla z akcentami głęboko poniżonego człowieczeństwa. W roli swojej wykazał się jako jeden z najznakomitszych tragiczków polskich, godny wielkiej tradycji Jaracza.

Nina Andrycz w roli Natalii świetnie oddała pustotę światową kobiety, która nie dorosła do tego, aby być żoną wielkiego twórcy, i stała się pośrednią przyczyną jego śmierci.

Możny akcent z niewdzięcznej roli d'Anthèsa wydobyl Świdzki w scenie z Heckerem, gdy po otrzymaniu wyzwania strzela do obrazu.

Ogólny poziom gry całego zespołu dość wyrównany — pewne dłużyzny, jakie dają się odczuwać w sztuce, wynikają z jej charakteru udratyzowanej kroniki.

Niestety, nie wszystkie dekoracje Ottona Axera, stały na jednym poziomie. Za to dekoracja sceny zbiorowej była znakomita, całkowicie usprawiedliwiająca opinię o Axerze, jako o świetnym dekoratorze.

„Burza“ A. Ostrowskiego w Teatrze im. Żeromskiego w Radomiu

Gdy w końcu 1859 roku ukazała się po raz pierwszy „Burza“ Ostrowskiego, Dobroliubow, który w roku przed tym poświęcił Ostrowskiemu kilka artykułów w „Sowie-mienniku“, w tragedii tej znalazł potwierdzenie zasadniczej swojej tezy. W artykule „Promień światła w państwie ciemności“, poświęconym „Burzy“, Dobroliubow powtórza tę tezę pisząc, że Ostrowski posiada głębokie zrozumienie życia rosyjskiego i wielką zdolność przedstawiania najistotniejszych jego stron w sposób żywy i ostry.

Począwszy od wypowiedzi krytyków współczesnych Ostrowskiemu, aż po ostatnie czasy istniała wielka rozbieżność w ocenie działalności dramatycznej Ostrowskiego. Gdy jedni z krytyków chcieli widzieć w nim piewicę „szerokiej natury rosyjskiej“, pisarza o skłonnościach wyraźnie naturalistycznych, inni usiłowali traktować go jako symbolistę. I jedno i drugie stanowisko okazało się niesłuszne — i jedno i drugie grzeszyło pytkim, naskorkowym, formalistycznym rozumieniem istoty sztuki Ostrowskiego, nieumiejętnością wniesienia w jej głęboki społeczny źródła. To też próbując analizować jakikolwiek utwór Ostrowskiego musimy wrócić do pierwszych ocen Dobroliubowa, który z wnikliwością społecznika-rewolucjonisty — tym bardziej godną podziwu, że nie posiadał on właściwego dystansu historycznego — umiał odkryć istotne determinanty tej wielkiej twórczości.

Dobroliubow za podstawę twórczości Ostrowskiego słusznie uważa jej głęboką ideowość, ostry ton protestu przeciw istniejącym porządkom społecznym. Polemizując ze zwolennikami „żywiowości“ Ostrowskiego, pisze Dobroliubow, że wprawdzie nie jest on pisarzem, który by stał sobie z góry pewne określone tezy do rozwiązania, że „utwór literacki może być wyrazem pewnej idei nie dlatego, iż autor założył sobie tę ideę przy jego tworzeniu, lecz dlatego, że autorem utworu wstrząsnęły takie fakty rzeczywistości, z których idea ta wypływa sama przez się“ — niemniej Ostrowski, „jako człowiek obdarzony wielkim talentem, a więc poczuciem prawdy, z instynktowną skłonnością do naturalnych, druzych wymogów, nie mógł ulec pokusie, i samowola, nawet najszersza, zawsze wychodziła u niego zgodnie z rzeczywistością jako samowola, ciężka, potworna, bezprawna — i w istocie sztuki zawsze można było dosłyszeć protest przeciwko niej“.

Te słowa Dobroliubowa stanowią jednocześnie określenie realizmu krytycznego zawartego w całej twórczości wielkiego dramaturga, jak i zwartą, zamkniętą w jednym zdaniu syntezę najwybitniejszego jego utworu — „Burzy“.

Lata sześćdziesiąte w życiu społeczeństwa rosyjskiego — to okres największego przełomu, okres przemiany form ekonomicznych, przechodzenia z gospodarki na wpał feudalnej do nowych form gospodarki kapitalistycznej. Tym przemianom w strukturze społecznej towarzyszą głębokie przemiany obyczajowości. Kruszą się stare tradycje dawnego kupiectwa rosyjskiego, łamie się stare patriarchalne życie rodzinne z jego samowolą, z duszną atmosferą moralnego terroru, jaki wywierają silni wobec słabszych, bogatsi wobec biedniejszych. W „Burzy“ Ostrowski niezwykłe plastycznie ukazuje to starcie dawnych tradycji rosyjskiego mieszczaństwa z nowymi prądami, walkę tych, którzy nie mogą już wytrwać w ciasnych ramach dawnego bytowania i dążą do stworzenia innych, bardziej swobodnych form życia społecznego, do stworzenia możliwości bardziej pełnego przejawiania swoich potrzeb duchowych.

Wskazując na niesprawiedliwość istniejących stosunków społecznych, w atmosferze których ludzie dławili się i ginęli, Ostrowski — wedle słów A. Rewjakina, autora obszernie, wydanej niedawno monografii o wielkim dramaturgu — „poprzez wewnętrzną logikę obrazów swojej sztuki stwierdzał, że w stosunkach społecznych, tak samo jak w przyrodzie potrzebna jest ożywcza, orzeźwiająca i oczyszczająca burza“.

Dawne formy życia nie mogły sprostać wymogom czasu. Życie nie mogło się zatrzymać w dawnym wąskim korycie, rwało brzozi. Układ sił społecznych musiał być z gruntu zmieniony. Dokonać tego mogli jedynie ci, co dotąd byli pokrzywdzeni — przedstawiciele uciskanych, niedopuszczanych do głosu klas społecznych, ludzie związani z postępem, z nauką, rozumiejący konieczność walki z ciemnotą i zacofaniem. Nienawidził ich do niesprawiedliwości, przemocy i samowoli była rękąmi przyszłego zwycięstwa.

Narastające siły buntu społecznego były jednak w czasach Ostrowskiego zbyt jeszcze słabe, aby wywołać burzę. Tego rodzaju jednostki, jak Kuligin, usiłujący próżną perswazją skłonić bezdusznego, zachłannego dusigrosza — Dikoja do wprowadzenia drobnych przynajmniej ułatwień dla dobra społecznego, zmuszane były do milczenia. Buntownicy, którzy w imię prawdy chcieli zerwać z wiązującymi ich formami życia, jak

Katarzyna, główna bohaterka „Burzy“, skazani byli na zagładę w nierównej walce. Ale burza już zapowiadała swoje przyzyskie. Z dala słychać już było jej odgłosy. „Państwo ciemnoty“, jak określał Dobroliubow Rosję carską, raz po raz rozświetlane było błyskawicami nadciągającej burzy.

Zdana na samotność w swoich dążeniach, nie umiejąca znieść obłudy i zakłamania Katarzyna obrera jedyną dostępną dla siebie formę protestu — śmierć samobójczą. Ale tego rozwiązania tragedii już współcześni Ostrowskiemu, którzy, jak Dobroliubow, posiadali wzrok bardziej przenikliwy i jasniej widzieli drogę przyszłego rozwoju historycznego, nie traktowali jak przeciętne pesymistyczne. Burza, która przetożyla się nad domem tyranizującej całej swe otoczenie Kabanichy i wstrząsnęła jego podstawami, miała wkrótce wstrząsnąć podstawami państwa carskiego samowładztwa i tyranii.

W tym świetle „Burza“ Ostrowskiego jest dramatem realistycznej symboliki, pełnym głębokiej, aktualnej w swoim czasie treści społeczno-rewolucyjnej. To też nie dziwnego, że już pierwsze wystawienie jej na scenie Teatru Małego w Moskwie 16 listopada 1859 roku, równo czterdziestą lat temu, poruszyło całą ówczesną krytykę literacką i teatralną. Utwór ten stał się przedmiotem najbardziej zacieklej polemiki, jaką tylko zna historia literatury rosyjskiej. Wbrew dowodzeniom krytyków rewolucyjno-demokratycznych z Dobroliubowem na czele, widzącym w tym utworze „straszne wyzwanie mocom samowładczym“, protest dojrzejącego w głębinach społeczeństwa, dzieło o wielkiej aktualności politycznej — krytycy prawiocwi usiłowali dowieść, że Ostrowski nie stawiał sobie pisząc te sztuki żadnych zadań demaskowania ran społecznych, i widzieli w niej jedynie drammat miłosny.

Historia stała się najlepszym sprawdzianem słuszności ocen i dziś nie można bez narazenia się na zarzut ślepoty nie widzieć w tym utworze znakomitego przykładu realizmu krytycznego.

Przedstawienie „Burzy“, przygotowane przez teatr radomski na festiwal sztuk radzieckich przynosi słuszną w zasadzie interpretację utworu, lecz nierównie nieco i niekonsekwentną. Reżyser nie umiał prawdopodobnie znaleźć właściwej linii i dlatego pewne sceny tragedii odbijają od całości zbyt komediowym ujęciem. W ten sposób straciły na wyrazistości kontur niektóre postacie sztuki, jak na przykład Tichon, który niepotrzebnie i niezgodnie z intencją Ostrowskiego jest śmieszny w pierwszych aktach, gdy tymczasem — jeżeli ma nawet wywoływać uśmiech u widza, to w myśl zamierzeń autora, winien to być uśmiech współczującego politowania. W ogóle interpretacja odznacza się pewnym przerysowaniem konturów, ale wynika to raczej z gry aktorów, nie z zawsze prostej i naturalnej, często przesadnej w geście.

Zasadniczo obronną ręką z niezmiernie trudnej roli Katarzyny wyszła Maria Homerska, która ma wszelkie dane na znakomitą Katarzynę, gdyby zdołała wydobyc z siebie jeszcze więcej prostoty. Dobrą interpretację aktorską dała Maria Pinińska w roli Warwary, córki starej Kabanichy. Warwara w jej ujęciu odznacza się prostotą i bezpośredniością wyrazu i gestykulacji. Przekonywującą Kabanichą była M. Hryniewicz — Winklerowa, interpretującą swoją nawiązującą do Seweryna Broniszówny w roli Murawiejewki w „Wilkach i owcach“. Charakterystyczne sylwetki Fiekuszy — pątniczki i obłąkanej staruszki stworzyły Natalia Plucińska i Hanna Malcowska. Z ról męskich najbardziej godną zapamiętania postacią Kuligina, człowieka z ludu, który nie umiejąc znaleźć właściwej drogi dla swoich szlachetnych dążeń społecznych, marzy o wynalezieniu perpetuum mobile, stworzył Edmund Biernacki, choć wykonywał przy tym zbyt wiele niepotrzebnych gestów i przybierał pozę jak gdyby grał rolę nie człowieka z ludu, lecz francuskiego markiza. Ale to już jest wina reżysera, który, jak wspominałem, nie zdołał uchwycić jednolitego tonu i stworzył przedstawienie pokawałkowane i, że się tak wyrażę, „przepauzowane“. Natomiast niedobry sam przez się był Edward Apa w roli Borysa — sztywny i nieprzekonywujący.

Pomimo wszystkich tych braków za wielką zasługę teatru należy uznać podjęcie ambitnego zamierzenia i wystawienie po raz pierwszy w Polsce tak znakomitego, klasycznego w dramaturgii światowej dzieła, jakim jest bezspornie „Burza“ Ostrowskiego.

Na szczególną uwagę zasługuje przekład Jerzego Jędrzejewicza, gładki i czysty, odznaczający się piękną polszczyzną prócz kilku nieznacznych potknięć, latwych do naprawienia w następnych spektaklach. Do takich rzucających się w oczy potknięcia należą wyrażenie: „Piękność rozłana jest w przyrodzie“, gdzie rosyjskiemu określeniu „krasota“ nie odpowiada dosłownie polskie „piękność“.

Seweryn Pollak

Walka o film

(dok. zesz. ze str. 3-ej)

Ioraki na naszą współczesność? Tylko w jednym filmie („Za wami pójdą inni”) dokonana została próba podjęcia tego zagadnienia jako problemu niemal centralnego; pozostałe ujmują ją marginalnie albo wcale. Nawet „Ulica Graniczna”, film będący niewątpliwie wielkim osiągnięciem artystycznym i posiadający ogromny ładunek ideowy i emocjonalny, problematyki tej nie podejmuje.

Film „Ostatni etap” należałoby może wyłączyć z tej oceny, gdyż relacjonuje on problem człowieka walczącego z faszyzmem w specyficznych warunkach obozowych.

Całość dotychczasowego dorobku naszej twórczości filmowej charakteryzuje się niewątpliwie dużymi osiągnięciami artystycznymi jak i pewnymi zwycięstwami na drodze przewyższenia pozostałości kapitalistycznych najeźdźców przedwojennego filmu; wykazuje jednakże zaopóźnienie w kształtowaniu się naszej świadomości twórczej w stosunku do szybko zmieniającej się i postępującej naprzód rzeczywistości.

Ocena krytyczna naszego dorobku nie jest wyłącznie oceną pewnego typu twórczości filmowej. Ocena ta w pewnej mierze dotyczy również naszej literatury. Uważa się dość powszechnie, że scenariusz nie jest pełnowartościowym dziełem sztuki, że dopiero dzięki realizacji nabiera cech pełnego arcytmu. To niedocenianie scenariuszy jako samodzielnego gatunku literackiego zaszkodziło filmowi. Włączenie scenarjopisarstwa do literatury pięknej podnieśli poziom scenariuszy. Sztuka filmowa to nie tylko realizacja. Takie błędne stanowisko prowadzi nieuchronnie do formalizmu.

Niektórzy nasi reżyserzy, często nieświadomie chcieliby kontynuować warunki, kiedy jednym z głównych autorów filmu był reżyser. Reżyser jest tylko twórcą ekranowej interpretacji dzieła literackiego. Dziełem literackim stanowiącym podstawę filmu jest scenariusz.

Spośród 9-tu wybitnych filmów radzieckich, jakie ostatnio oglądamy na naszych ekranach, 8 było opartych na scenariuszach wybitnych pisarzy, a jeden tylko wyszedł spod pióra reżysera: „Harry Smith odkrywa Amerykę” — scenarzysta Simonow. Film o Pawłowie — scenarzysta Papawa, „Bitwa o Stalingrad” — Wirta, „Sad Honorowy” — Szejn, „Spotkanie na La-bie” — bracia Tur, „Młoda Gwardia” — Fiediejew, „Opowieść o prawdziwym człowieku” — Polejow, „Trzecie Uderzenie” — Pierwanecw. Jedynym reżyserem-scenarzystą okazał się szedryw Aleksander Dowżenko, twórca genialnych filmów młemu, jeden z wielkich mistrzów najstarszego pokolenia twórców radzieckich, którego scenariusz zresztą — (O Mizarimie), jako dzieło o dużych wartościach literackich, był publikowany. Niemal we wszystkich filmach polskich realizacja stała na wyższym poziomie niż twórczość literacka — scenariusz. Podstawowe wady i zalety filmu tkwią w nich jeszcze przed rozpoczęciem realizacji. Wprawdzie spośród 12 wymienionych filmów polskich, tylko 4 oparte zostały na scenariuszach napisanych przez zawodowych literatów, ale jednocześnie trzeba zaznaczyć, że spośród 8 filmów radzieckich, o których wspomnieliśmy, aż 6 stanowiło przeróbki z utworów powieściowych lub scenicznych. W tym stanie rzeczy współodpowiedzialność za niedomagania omawianego okresu twórczości filmo-

wej ponosi chcąc nie chcąc nasza literatura powojenna.

Niewątpliwie w przyszłości będziemy podkreślać wagę i znaczenie scenariusza, jako samodzielnego, pełnowartościowego gatunku literackiego. Nasza walka o realizację socjalistyczną w filmie musi być oparta w pierwszym rzędzie na współpracy z ludźmi pióra i musi mieć podstawę w pracy pisarzy świadomie dążących do realizmu socjalistycznego w literaturze. Praca dla filmu może pomóc naszym pisarzom w znacznej mierze w przełamaniu trudności na tej drodze. Film nakłada mocniejsze dyscypliny w przemawianiu do odbiorcy realnymi obrazami i realnymi zdarzeniami; rezultaty zaś osiągnięte są szybko sprawdzalne przez reakcje najszerszych rzesz widzów w narodzie. W Związku Radzieckim obserwujemy nie tylko ogromny wpływ literatury na film ale również filmu na literaturę.

Korzystając również ze współpracy innych gałęzi sztuki jak muzykowi, plastycy, film niewątpliwie i na tamtych odcinkach może przyspieszyć dojrzewanie naszej realistycznej twórczości.

*

Polska rzeczywistość współczesna, tak bogata i romantyczna w twórczej pasji tworzenia, czeka na zobrazowanie jej przez literaturę, film i inne dziedziny sztuki. Odcinek naszej odbudowy gospodarczej daje wiele sposobności do ukazania kształtowania się nowego stosunku do pracy obywatela Ludowej Ojczyzny; tworząca się rzeczywistość chłopska, zmiana postawy chłopca w stosunku do nowych form uspołecznionej gospodarki — czeka zobrazowania.

Ogromna rola Partii w naszym życiu, jej udział w kształtowaniu nowych form gospodarki socjalistycznej, jej rola i czynna działalność na froncie zbrojnych, ekonomicznych form walki klasowej wraz z całym bogactwem dramatycznych konfliktów — czeka podjęcia.

Procesy przemian zachodzących w świadomości polskiej inteligencji na bazie następujących w naszych oczach twórczych dokonań, to źródło nieprzełiczonych konfliktów. Czekają podjęcia zagadnienie awansu społecznego kobiety w dobie socjalizmu. Nieprzebrane źródło wątków dramatycznych przedstawia życie naszej młodzieży robotniczej i chłopskiej, która upartą pracą przewyższyć trudności, wynikające z braku przygotowania i rośnie, tworząc nowe kadry polskiej inteligencji. Każdy nasz dzień rodzi nowe konflikty, obrazujące zmagania i walkę człowieka o nowe lepsze jutro.

Prawdziwym wyrazem tej rzeczywistości może być w sztuce tylko realizm socjalistyczny.

Realizm socjalistyczny łączy w sobie krytyczny stosunek do przeszłości i rewolucyjny romantyzm pełnej świadomości przyszłości. Jak powiedział Gorki — „twórca musi oświetlić jak reflektorem drogę naprzód”. W tym przewidywaniu przyszłości, w tych perspektywach mieści się rewolucyjny romantyzm realizmu socjalistycznego. Całe życie obecne naszego narodu i jego walka, są połączeniem zwykłej codziennej pracy z ogromnym bohaterstwem i wspaniałymi perspektywami w dążeniu naprzód. Jest w tym dążeniu potężny i radosny patos. „Trzeba marzyć” mówi Stalin. Nie moż-

na się obejść bez twórczego rewolucyjnego marzenia.

Realizm socjalistyczny jest realizmem twórczym, czynnym, utwierdza byt jako działanie. „Człowiek społeczeństwa socjalistycznego winien interesować twórcę przede wszystkim ze względu na swój stosunek do pracy”; musi to znaleźć wyraz w „ekspozowaniu go w ten sposób, by jego działalność twórcza ożywiła zasadnicze konflikty akcji”. (Simonow). Praca to podstawowy wątek konfliktu socjalistycznego. „Na głównego bohatera naszych książek winniśmy włożyć pracę” — mówi Gorki.

Realizm socjalistyczny opiera się na pełnym wykorzystaniu dorobku kultury narodowej, z niej czerpie podstawowe źródła natchnienia.

Ale dlatego też sztuka socjalistyczna nie może ograniczać się do zainteresowania pewnych środowisk, musi być zrozumiała powszechnie; zrozumiała dla całego narodu, dla milionów ludzi i czerpać natchnienie z tęsknot i pragnień milionów ludzi. Sztuka, film realizmu socjalistycznego musi być głęboko humanistyczny. Musi walczyć o człowieka, o rozwój jego osobowości. Nie jest przedmiotem realistycznego spojrzenia najrzeczniej choćby pomysłami spłat wydarzeń, ale człowiekiem, który poprzez te wydarzenia rośnie i kształtuje się w oczach widza, staje się przykładem godnym naśladowania, podziwianym i kochanym przez miliony — jak „Czapajew”, jak bohater „Opowieści o prawdziwym człowieku”. W najtragiczniejszych momentach zbrojowego poczucia słabości, zwątpienia strachu, nie tak nie mobilizuje, nie podnosi na duchu jak odważny, bohaterki, żywy przykład. Bohater naszego filmu nie tracąc nie ze swoich najbardziej ludzkich cech, a nawet słabości, musi być tym żywym przykładem, mobilizować widzów i czytelników wokół pozytywnych wartości społecznego życia, kształtować nową społeczność moralną — stosunek do pracy, do ludzi, do społeczeństwa, do Ojczyzny, do ludzkości.

Realizm socjalistyczny musi uogólniać. Realizm to nie podrabianie życia, to nie fotografia naturalistyczna. Prawda artystyczna jest obrazowym, uczuciowym formułowaniem prawdy życiowej, a prawda życia nie jest prawdą faktów i pojedynczych obserwacji. Nie jest to prawda wrażeń, spostrzeżenia — to prawda obiektywnego rozwoju historycznego — to wewnętrzna treść życia, jej istota i kierunek rozwoju. Film realizmu socjalistycznego musi operować typowymi postaciami w typowych sytuacjach. Konieczność uogólnienia, zobrazowania procesu rozwoju historycznego, wymaga podporządkowania głównemu założeniu mniej ważnych. Nie uwalnia to twórcy od przedstawienia typowych charakterów i typowych zdarzeń z maksymalną indywidualizacją i maksymalną konkretyzacją i uprawdopodobnieniem postaci i wydarzeń.

Dopiero taka sztuka, taki film spełni zadania, które tak pięknie sformułował Gorki: „Realizm socjalistyczny utwierdza byt jako działanie, jako tworzenie, którego celem jest nieustanne rozwijanie najbardziej cennych dyspozycji człowieka dla jego zwycięstwa nad siłami przyrody, dla szczęśliwego życia na ziemi, które zgodnie z nieustannym wzrostem potrzeb chce przekształcić we wspaniałe dom dla ludzkości, zespolonej w jedną rodzinę”.

Stanisław Albrecht

Rozczarowanie braci Dulles

(dok. zesz. ze str. 8)

ruchu agentur dywersyjno-spiegowskiej i prowokacji politycznej była działalność frakcyjna na płaszczyźnie odchylenia od marksistowsko-leninowskiej linii partyjnej” (Podkreśl. nasze).

Imperialistyczna agencja w swych ustulowaniach przeniknęła do krajów demokracji ludowej liczyła właśnie i przede wszystkim na tych ludzi, którzy odchodzą lub odeszli od linii marksistowsko-leninowskiej. Tak było również w Polsce. Cto co zeznał w tej sprawie, wielokrotnie już przez nas cytowany prowokator i szpieg jugosłowiański we fraku dyplomaty — Lazar Brankov: „Przypominam sobie, że kiedy w Polsce zaszły wypadki z Gomulką, to mieli oni (tj. Tito i Rankowicz) nadzieję, że Gomulka zrealizuje plany Tita w Polsce, i zajmowali postawę wyczekującą. Pamiętam również, że nie chcieli bezpośrednio ingerować, sadzili, że Gomulca uda się do uczynić w Polskiej Partii Robotniczej”. (str. 138) (Podkreśl. nasze).

Na czym polegały plany imperialistów i ich agentów w stosunku do odchylenia prawicowo-nacjonalistycznego w Polsce i jakie nadzieje wiazali oni z tym odchyleniem? Na listopadowym Plenum KC PZPR poddano do zagadnienia szczegółowej analizy, Hilary Minc powiedział wówczas: „Przypominamy sobie czerwiec, Tito udeżył w Belgradzie, a w Warszawie odezwał się nazywe Gomulki. Gdyby Gomulka zwyciężył, to partia nasza poszaby nie po drodze marksizmu-leninizmu, to PPR połączyłaby się z PPS bez rewolucyjnej leninowskiej platformy, to partia nasza stałaby się bezkształtną masą. W takich właśnie bezkształtnych masach panują wodzowie, Napoleonowie, Titowie — przywódcy kontrrewolucyjnych przewrotów. A przecież pamiętamy, że wtedy w wojsku i na wielu naszych posterunkach siedzieli wrogowie, że wtedy w wielu ważnych ogniwach aparatu państwowego siedzieli Lechowicze. Czy jeśli jakakolwiek wątpliwość, że ci ludzie wyszliby na spotkanie Gomulce i jego grupie?”

Jaki byłby wynik takiego rozwoju wypadków? Hilary Minc odpowiada na to pytanie bez wahania: „...wskutek szkodliwej, fałszywej, obecnej linii Gomulki, Polsce groziło stoczenie się do tytoizmu”. Oto dlaczego mógł Bolesław Bierut stwierdzić na Plenum listopadowym: „Plenum sierpniowe uchroniło ruch robotniczy w Polsce od zejścia na ranowce, od katastrofy”.

Jakiego rodzaju katastrofa nam groziła — wiemy z tragicznych doświadczeń Jugosławii. Oblicza i charakter, treść i kierunek tego rozwoju, który chcieli nam narzucić znany z dokumentów procesu bu-dapesteńskiego, wskazujący, co spiskowcy chcieli uczynić na Węgrzech. Posuchajmy, co powiedział o tym Laszlo Rajk: „Rankowicz odawiał... że między Tito, Stenami Zjednoczonymi, Anglią i w ogóle wielkimi mocarstwami zachodnimi a Watykanem uzgodniona została linia polityczna, zmierzająca do obalenia rządów demokratycznych w krajach demokracji ludowej”. (str. 76).

„Technikę” tego procesu wyjaśnił plastykowie Palffy, który przyznał otwarcie: „Zdawałem sobie sprawę, że w sytuacji powojennej nie może być mowy o żadnej „trzeciej drodze”; może tu być tylko: albo — albo. Wiedziałem, że zwrot polityki węgierskiej w kierunku demokracji burżuazyjnej musi doprowadzić do rozpadu i naszej woli do faszyzmu Horthy'ego. Wiedziałem również jasno, że tego rodzaju zwrot do faszyzmu Horthy'ego oznacza w porównaniu z obecną sytuacją nie tylko zmiany polityczne i ekonomiczne, przede wszystkim dla klasy robotniczej, lecz i charakterystyczny dla faszyzmu okrutny ucisk robotników”.

Zeby obraz był zupełnie jasny, dodajmy jeszcze, co spiskowcy chcieli uczynić z niepodległością i suwerennością narodową krajów, które miały być ich ofiarami. Według zeznań Rajka, stosunki między Jugosławią a Węgrami miały wyglądać w ten sposób: „Pa pierwsze, chcieli oni (tj. tyto-tycy) zapewnić sobie całkowite prawo dysponowania siłami zbrojnymi, tj. armią i policją... Tito żądał od Węgier prowadzenia odpowiedzialnej polityki zagranicznej i gwarancji, że taka polityka będzie prowadzona, tj. żądał podporządkowania polityki zagranicznej Węgier rządowi jugosłowiańskiemu, jugosłowiańskiej polityce zagranicznej. Wreszcie, ponieważ Jugosławią jest krajem słabiej rozwiniętym pod względem przemysłowym, domagał się on, aby cały przemysł węgierski — choćby nawet wbrew interesom Węgier — został podporządkowany przede wszystkim realizacji jugosłowiańskiej polityki ekonomicznej”. (str. 78 — 79).

Krótko więc mówiąc, spiskowcy nieśli Węgram, a za Węgrami i innym krajom demokracji ludowej — restaurację kapitalizmu, faszyzm i utratę suwerenności narodowej. Są ludzie, którzy wszystko to nazywają „obroną linii narodowej w komunizmie”.

Prokurator w procesie budapesteńskim przytoczył ciekawy dokument: Szwajcarski dziennik „Die Tat” pisał w kwietniu r. 1949 charakterystycznie wyniki amerykańskiej polityki organizowania ruchów podziemnych w krajach demokracji ludowej: „Zachód postarał się przede wszystkim przedostać do kadry, do sfer kierowniczych klas rządzących krajów demokracji ludowej i w tej dziedzinie osiągnął, zdaje się, wyniki, które przeszły oczekiwania”.

Nie długo „Zachód” mógł się cieszyć tymi wynikami, które „przeszły oczekiwania”. Rozmieszkowanie spisku węgierskiego i proces Rajka były niewytkniętymi uderzeniami zadanymi całej agencje imperialistycznej. Proces Rajka obudził czujność partii robotniczych i mas ludowych na całym świecie. Ze wzmocnioną czujnością zwalczamy teraz agentów i prowokatorów, którzy tyle radości sprawili w swoim czasie znanemu podlegaczowi wojennemu i rodzonnemu bratu przyjaciela Tita — Johna Foster Dullesowi.

Listopadowe plenum KC PZPR w sposób najbardziej wszechstronnie zanalizowało latote tytoizmu, jako dywersji politycznej i jako nowej próby oszustwa ideologicznego w walce z marksizmem-leninizmem; wezwalo całą Partię do całkowitego zlikwidowania odchylenia prawicowego i nacjo-

nalistycznego, stanowiącego pożywkę dla tytoizmu.

Do wzmocnienia czujności rewolucyjnej, a zwłaszcza do wzmocnienia czujności wobec działalności tytońskiej agencji imperializmu — wezwala masę pracującą ostatnia narada Biura Informacyjnego Partii Komunistycznej i Robotniczych. Uchwala Biura Informacyjnego poświęca Jugosławię i uchwala czerwowa „O sytuacji w KPJ”. Czerwowa uchwala Biura Informacyjnego zmobilizowała cały świat demokracji do walki z niebezpieczeństwem tytońskim. Obecna uchwała, wykazująca, do jakich konsekwencji prowadzi tytońskie zwrotdenie, analizująca szczegółowo istotę przejęcia kilku tytońskich od burżuazyjnego nacjonalizmu do faszyzmu i do bezpośredniej zdrady narodowych interesów Jugosławii, charakteryzująca całą rolę tytońców w systemie imperialistycznej dywersji — walkę tę jeszcze wzmocni.

Cios zadany imperialistycznej agencji w Budapeszcie uwielokrotnia się w ciosach zadanych agencje w innych krajach, ostatnio w wykryciu i zdemaskowaniu bułgarskiej ekspozytury tytoizmu z Kostowem na czele. John Foster Dulles i Tito nie będą mieli powodów do zadowolenia.

Jerzy Kowalewski



„Reichstag” trzeciej siły

Niewinnie aresztowanych bito na śledztwie. Wyślędionym nie pozwolono pożegnać się z bliskimi. Młoda kobieta brutalnie rozłączona z mężem i dzieckiem. Jak zbrodniarz wygnano poza granice kraju — ludzi, którzy przelewał za niego swą krew.

We Francji p. Mocha, na łagodnej, pięknej ziemi, którą mieszkający pisarze dziś jeszcze usiłują przedstawić jako „douce France”, odbyło stare widmo gwałtu i przemocy. Policja marszałkowskich socjal-demokratów użyła najnowocześniejszych mokratów użyła najnowocześniejszych metod ukazywanych niedawno Europie przez tyssenowskich nacjonalistów: wskrzeszono lapanki, obławy i katownie, odwołano wspomnienia esmańskiej kolumny politycznej i bud żandarmskich, których warkot spędzał sen z oczu. Czy spokojni ludzie z paryskich bulwarów potrafią jeszcze spać spokojnym snem? Czy spokojni, zasobni humanitaryści i liberalowie po obu brzegach Sekwany nadal zachowują spokojne sumienia?

Ale powróćmy do pana Mocha — o pana Mocha z SFIO, który za ministerialnego biura kierował lapanką na bezbronną Polaków. Pan Moch jest ministrem — i wicepremierem — z ramienia partii, która w swej nazwie nosi słowa „międzynarodówka robotnicza”. Każde z tych słów jest w tym wypadku kłamstwem. Policzmy po kolei:

„Socializm” tych „socjalistów” został wyprobowany nieraz: górnicy z departamentu Nord i z Pas-de-Calais dobrze poznali ich palki. Słowo „robotnik” pięknie brzmiało. Zławsza w ustach krasnowców w rodzaju Bluma i Mayera. Ale „socialistyczne” ministerstwo p. Mocha zastępowało w bezbronną Polaków. Pan Moch jest ministrem — i wicepremierem — z ramienia partii, która w swej nazwie nosi słowa „międzynarodówka robotnicza”. Każde z tych słów jest w tym wypadku kłamstwem. Policzmy po kolei:

„Międzynarodowość” Mochów polega na ścisłych związkach ze sztabem i trumami USA, których klasowym celem służy ta socjal-demokratyczna „międzynarodowość” wspólnej zdrady popelnionej wobec światowego proletariatu, oszustwa dokonanego w stosunku do wszystkich ludzi dobrej woli, wierzących, że socjalizm to walka o prawa klasy robotniczej a nie łamanie strajków, i że internacjonalizm to przyjaźń ludów a nie ich wyzyskiwanie. „Międzynarodowość” Mochów — podobnie jak niegdys w Niemczech „międzynarodowość” Scheidemannów i Nosk'ów, jak w Polsce „międzynarodowość” Zaremboń i Pużarów, jak we Włoszech „międzynarodowość” Saragatów — zadala kłam wszystkim hasłom wypisanym na socjal-demokratycznych sztandarach i stała się wrogiem klasy, której imieniem usiłuje osłaniać swą zdradę.

Nie ma dziś na świecie uświadomionego robotnika, który by nie odróżniał swych przyjaciół od wrogów, uczciwość od oszustwa, prawdy od kłamstwa. Dziś, gdy proletariatu ma potężne oparcie w naucz. marksizmu-leninizmu i w praktycznych doświadczeniach rewolucji, gdy nauczył się czujności wobec fałszywych sojuszników i zamaskowanych dywersantów — dziś trudno go oszukiwać. I dlatego zdrada socjal-marshallistów jest dla klasy robotniczej tak jawna i oczywista.

Gwałty dokonane we Francji na niewinnych Polakach, to nowa karta w dziejach „trzeciej siły”. Humanitaryści i liberalowie, czytelnicze Koestlera i wielbiciele Sartre'a, powinni porozmawiać z Badurą albo Francikiem. Dowiedzieliby się wtedy, że „trzecia siła” stosuje wobec człowieka metody równie humanitarne, jak niegdys „trzecia Rzesza”; dowiedzieliby się, co to jest „bałgierie” i jak należy być, żeby bezbranny człowiek nie mógł wytrzymać bólu, „Trzecia siła” — siła łapaczy pana Mocha i ideologów Leona Bluma — to ostrzegawczy przykład dla wszystkich naiwnych naszej epoki, którzy sądzą, że w walce klasowej proletariatu z burżuazją jest możliwa do zajęcia trzecia pozycja — między liniami walczących. Trzeba pamiętać, trzeba zawsze pamiętać, że ta trzecia pozycja nigdy nie będzie wyglądała inaczej, niż w ostatnim wypadku, który zdemontował p. Moch, gdy na zlecenie imperialistycznych mocodawców socjal-demokratyczny minister urządził obławę na robotniczych działaczy zaprzyjaźnionego narodu i wydał ich w ręce reakcyjnych szpiegów.

Taka jest „trzecia siła” i „trzecia pozycja”; pozycja zdrady wobec rewolucji i wyślędzenia się wstecznicztwo.

Kandyd

KONKURS

na nowelę-scenariusz filmowy

P.P. „Film Polski” ogłosiło konkurs na nowelę-scenariusz filmowy o współczesnej problematyce polskiej. Konkurs posiada charakter zamknięty, mogą w nim jednak wziąć udział zarówno uczestnicy Zjazdu Filmowego w Wiśle, jak i wszystkie inne osoby, które zgłoszą swoje kandydatury do uczestnictwa w konkursie i zostaną przez P.P. „Film Polski” zaproszone.

Rodzaj literacki (dramat, udrumatyzowany reportaż, komedia, widowisko muzyczne itp.) pozostawia się do wyboru autora.

Każdy zaproszony autor po złożeniu pracy w myśl warunków konkursu otrzyma honorarium w wysokości 70.000.— zł. niezależnie od przewidzianych nagród. W wyniku ocen nadanych prac konkursowych jury przysądza autorom po 200.000.— zł. za utwor zakupiony przez P.P. „Film Polski” a ponadto 100.000.— zł. w wypadku skierowania tego utworu do dalszego opracowania (niezależnie od honorarium należnego z tytułu dalszych umów w sprawie scenariusza i scenopisu).

Termin złożenia prac upływa w dniu 15 lutego 1950 r.

Wyniki konkursu ogłoszone zostaną 1 maja 1950 r.

Regulamin konkursu otrzymać można w Dyrekcji Programowej P.P. „Filmu Polskiego” w Warszawie, przy ul. Puławskiej 61.

KORESPONDENCJA

Z Łęcznej — nie z Paryża

W nrze 42 (214) „Kuznicy” ukazała się notatka „Nous parisiens”, następnie zaś w nrze 46 (218) „Wyjaśnienie” Kierownictwa Państwowego Teatru Polskiego. Boję, że obydwie te instytucje (Redakcja „Kuznicy” i Teatr Polski) uważają za stosowne poświęcić tyle uwagi sprawie prywatnej (tj. tytejącej) mych pertraktacji z Teatrem), oraz ogłaszać publicznie informacje dotyczące mej osoby, bez porozumienia się ze mną. Rezultatem tej lekkomyślności stały się błędy, o których sprostowanie uprzejmie proszę.

Pierwszą pomyłkę popełnił oczywiście kronikarz „Odrodzenia” zapowiadając, że pewne miejsce w Teatrze Polskim obejmie „Kalużyński z Paryża”; powinien był napisać „Kalużyński z Łęcznej (pow. lubelski)”. Gorzkie oburzenie „Kuznicy” z powodu tak dysproporcjonalnego wyolbrzymienia miejsca mego pochodzenia było słuszne, nie na-

leżało wszakże zaprzatać uwagi czytelników osobą białą (moją), choćby zamieszkaną w przelazdy na tak wielkim (w kilometrach) obszarze; tym bardziej, że Redakcja mogła się spodziewać fali wyjaśnień zajmujących bezpożytecznie kolumny pisma (jak zwykle bywa w sprawach osobistych, pozabawionych znaczenia).

Tak się też stało; wyjaśnienie Kierownictwa PTP zawiera jednak dalsze nieścisłości: „Kalużyński... zaproszenie (do współpracy) w ozerwu przyjął, lecz na jesieni projekt odmienił, przedłużając swój pobyt w Paryżu...”. Zamiaru mego nigdy nie odmieniłem, opóźnienie moje spowodowane trudnością przeze mnie niezawinione, znane Kierownictwu PTP; co zresztą jest nieaktualne, wobec oznaczonego już i blijskiego terminu mego powrotu do kraju.

Zygmunt Kalużyński

KSIĄŻKI NADESLANE

Marcel Handelman — Adam Czartoryski tom II. Wyd. Tow. Naukowe Warszawskie, Warszawa 1949 r. str. 382.

Witold Doroszewski — Język Teodora Tomasa Jęza (Zygmunta Mikowskiego). Wyd. Tow. Naukowe Warszawskie, Warszawa 1949 r. str. 417.

Rozprawy Komisji Historii Kultury i Sztuki. Tom II. Wyd. Tow. Naukowe Warszawskie, Warszawa 1949 r. str. 224.

Wł. St. Reymont — Instrukcja. Wyd. Gebethner i Wolff Warszawa 1949 str. 420.

Wiech — Helena w stroju niedbałym czyli królewskie opowieści pana Fieczyka. Wyd. Gebethner i Wolff, Warszawa 1949 str. 202.

Bruce Marshall — Chwała cory królewskiej — przetożył Jan Józef Szczępański, Wyd. „Pax” Warszawa 1949 str. 228.

Aleksander Świętochowski — Historia chłopów polskich Tom I. Wyd. Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949, str. 441.

Kazimierz Przerwa Tełmajer — Maryna z Hrubego, Wyd. Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949 r. str. 207.

Kazimierz Przerwa Tełmajer — Janosik Nędzia Litmanowski — Wyd. Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949 r. str. 230.

Alfred Musset — Komedia — przetożył i wstępem opatrzył Tadeusz Zielenki (Boy), Wyd. Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949 r. str. 486.

Mark Twain — Podróż międzyplanetarna — wybrał i opracował Antoni Marianowicz, Wyd. Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949 str. 257.

Grey Owl — Ludzie z ostatniej granicy, przetożył z angielskiego Aleksander Dobrot, Wyd. Państw. Instytut Wydawniczy Warszawa 1949 r. str. 318.

Iwan Wazow — Niemili i niekochani, przetożyła z bułgarskiego Helena Bychowska, Wyd. Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949 r. str. 131.

N. Woźniński — Gospodarka ZSRR w czasie drugiej wojny światowej — przetożył z rosyjskiego A. W. Wyd. Państw. Instytut Wydawniczy, Warszawa 1949 str. 166.

A. J. Cronin — Zielone lata — przetożyła z angielskiego Krystyna Tarnowska, Wyd. Wielkopolskie Księgarnia Wydawnicza, Poznań 1949 r. str. 389. Wydanie czwarte.

Stanisław Witkiewicz — Sztuka i Krytyka u nas — Wyd. „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 r. str. 218.

John Steinbeck — Grona gniewu, przekład i adaptacja sceniczna St. Średnickiego, Wyd. „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 str. 65.

Aleksander Fredro — Zrzędność i przekora komedia w 1 akcie wierszem, wstępem zaopatrzył S. Knispiłówna, Wyd. „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 r. str. 53.

Aleksander Zwardziński — Mezon, sielanki promieniowania kosmicznego, Wyd. „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 r. str. 136.

Zolnierzy wolności ludu, wolności Polski — O Marszałku Konstantym Rokossowski, Wyd. „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 r. str. 31.

Mikołaj Garin — Dalecistowo Tomka — przetożyła Janna Hermaszka, Wyd. „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 r. str. 152.

Maria Konopnicka — Fratek, Wyd. Biblioteczka dla dzieci „Książka i Wiedza”, Warszawa 1949 r. str. 14.

Maria Konopnicka — Marjanna z Brazylji, Wyd. Mała Biblioteczka „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 r. str. 16.

Witalij Blanki — Zwalowana wiewiórka, Wyd. „Książka i Wiedza” Biblioteczka dla dzieci „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 r. str. 11.

Witalij Blanki — Kurka wodna — Wyd. „Książka i Wiedza” Biblioteczka dla dzieci „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 r. str. 13.

Witalij Blanki — Lysy boczek — Wyd. „Książka i Wiedza” Biblioteczka dla dzieci „Książka i Wiedza” Warszawa 1949 r. str. 14.

BIBLIOTECKA ŚWIETLICOWA
CRZZ Nr 44

PAZDZIERNIK 1917
MONTAŻ
HISTORYCZNO-LITERACKI

Pod redakcją
Marii Czaniele

str. 315
Cena 250.—

Książka i Wiedza

WAWRZYNIEC ŻULAWSKI

Z SAL KONCERTOWYCH

Dni Bedrzycha Smetany

W bieżącym roku mija 125 rocznica urodzin, a 65 rocznica zgonu *Bedrzycha Smetany*, wielkiego twórcy czeskiej muzyki narodowej. Urodzony 2 marca 1824 r. w Litomyśli, Smetana bardzo wcześnie popadł w konflikt ze swą rodziną, gdyż ojciec stanowczo zakazał mu poświęcić się zawodowej muzyce. Młody Smetana wolał wybrać studia muzyczne i niedostatek, z którym walczył do końca życia, niż wygodną egzystencję w zamożnym środowisku mieszczańskim, z którego pochodził. Udał się więc do Pragi, gdzie początkowo próbował kariery pianisty, następnie zajął się wyłącznie kompozycją, pogłębiając jednocześnie nieustannie swoją wiedzę fachową.

W okresie Wiosny Ludów dwudziesto-czterolletni Smetana wstąpił do czeskich oddziałów powstańczych, by z bronią w ręku upominać się o prawa swego narodu. W tym czasie pojawiają się jego pierwsze utwory: bojowe marsze, poświęcone Gwardii Narodowej i Legii Studenckiej, oraz „Uwertura Uroczysta”. Już te wczesne dzieła, będąc silnym wyrazem pragnień i dążeń walczącego narodu, mają cechę, dla całej twórczości Smetany najistotniejszą: nierozdzielny związek z czeskim ludem, z jego dziełami, legendą, z jego troskami i przeżyciami.

Po upadku rewolucji następują lata ciężkich zmagani osobistych. Zmuszony do opuszczenia Pragi, Smetana żyje niemal w nędzy. W krótkim odstępie czasu traci obydwa ukochane córki. W roku 1857 przenosi się z żoną do Szwedzi, gdzie jako pianista, pedagog i dyrektor Towarzystwa Filharmonicznego w Göteborgu zaczyna zdobywać poważną pozycję i uznanie. Mimo to i pomimo zdecydowanie lepszej sytuacji materialnej, nie potrafi Smetana przebywać zbyt długo na obczyźnie. W roku 1860 powraca ostatecznie do kraju, aby w nim pozostać do końca życia.

Rozpoczyna się okres największej intensywności twórczej Smetany. O ile utwory jego sprzed roku 1860 nosiły pewne cechy wpływów Berliozy, Liszta i Wagnera, o tyle późniejsze dzieła odznaczają się zupełnie samodzielnym językiem muzycznym, czerpiącym natchnienie z czeskiej sztuki ludowej. W okresie tym, trwającym lat kilkanaście, wyznacza Smetana jasną i prostą drogę dla wszystkich następujących twórców czeskich i słowackich — Dworżaka, Suka, Fibicha, Novaka, Janáčka i innych: *drogę muzyki narodowej*. Stwarza narodową symfonię, przede wszystkim we wspaniałym cyklu sześciu poematów symfonicznych, pod wspólnym tytułem „Moja Ojczyzna”, opiewającym piękno kraju i jego legendarne dzieje. Stwarza muzykę wokalną i kameralną: pieśni, liczne utwory fortepianowe i skrzypcowe, trzy kwartety — wśród nich wstrząsający, jak ostatnie wyznaczenie kwartetu „Z mojego życia”. Stwarza wreszcie operę narodową: niezrównaną „Sprzedana naręczoną” (r. 1866), której historyczna znaczenie dla muzyki czeskiej jest takie jak „Wolnego strzelca” Webera dla niemieckiej, „Zycia za cara” (Glinki dla rosyjskiej, „Halki” Moniuszki — dla polskiej; stwarza wspaniały obraz dramatyczny-heroiczny „Libusz” (r. 1872) i sześć innych oper.

Około roku 1874 udziałem Smetany staje się los Beethovena: zaczyna tracić słuch. Musi zrezygnować ze stanowiska dyrektora Opery Praskiej i poddać się długiej, męczącej a niestety bezskutecznej kuracji. W tym stanie pisze jeszcze trzy ostatnie

opery i szereg innych dzieł. Umiera dnia 12 maja 1884 roku.

Dla uczczenia wielkiego słowiańskiego kompozytora rozpoczęły się uroczystości pod nazwą „Dni Bedrzycha Smetany w Polsce”.

Zainaugurował je XIV koncert symfoniczny Państwowej Filharmonii w Warszawie, który odbył się 25 listopada. Po przemówieniach prezesa Związku Kompozytorów Polskich oraz czechosłowackiego attaché od spraw kultury usłyszeliśmy szereg fragmentów opery „Sprzedana naręczona”. Po mistrzowskiej, pełnej wigoru uwer-turze, rozpoczynającej się oryginalnym *fughato*, Jadwiga Dzikówna wykonała liryczną arię Marzenki z I aktu. Arię Ke-cala z tegoż aktu, a następnie — wspólnie z Michałem Szopskim — duet o zacięciu komiecznym z drugiego aktu odśpiewał Robert Sauk. Wreszcie arię Jenika w wykonaniu Szopskiego oraz błyskotliwą polką i furiant dopełniły pokaz urywku dzieła, które — mamy nadzieję — przed-zej także później Opera Warszawska wią-ży w całości do swego repertuaru.

Wykonany w II części koncertu poemat symfoniczny „Obóz Wallensteina” pocho-dzi jeszcze z okresu wpływów wagnerow-skich. Widać to choćby po zwiększonej obsadzie instrumentów blaszanych (4 trąbki) i po częstym ich stosowaniu, do czego zresztą skłania kompozytora treść literacka utworu, zaczerpnięta z dzieła Fr. Schillera.

Prawdziwie piękno muzyki Smetany ukazuje wykonana na zakończenie poemat symfoniczny „Weltawa”, jeden z cyklu „Moja ojczyzna”. Szeroki, pełen rozmachu, nasycony prawdziwie słowiańską melancholi-ą, główny temat utworu ukazuje się na tle ruchliwych figur smyczkowych, płyn-ny, jak fale Weltawy. Zmienne w cha-rakterze środkiwoce epizody występują jako fragmenty zatytułowane: „Polowanie w le-sie”, „Wesele wiejskie”, „Księżyc”, „Pięsy ruszałek”. Wreszcie epizod końcowy — „Sze-ronki nurt Weltawy koło Wyszehradu” — przynosi ponownie temat główny, rozsze-rzony i poparty całą potęgą orkiestry. Pomimo pewnej naiwności literackiej koncepcji, szczeroci i inwencji i bezpośrednie piękno utworu wywołują zawsze nieodpar-te wrażenie.

Z solistów najlepiej reprezentowała się *Jadwiga Dzikówna* (sopran). Ta młoda śpiewaczka — rok temu otrzymała dyplom Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi w klasie prof. Conte-Wilgoickiej — odznacza się kulturą wykonania, ładnym, soczystym, dobrze postawionym głosem, śpiewa muzykalnie, czysto atakując poszczególne dźwięki. Z ciekawością będziemy śledzić postępy czynione przez nią na gruncie Opery Warszawskiej, której jest solist-ką. Z pozostałych — *Michał Szopski* (tenor) na swym normalnym poziomie, natom-iaś dobry skądinąd bas, *Robert Sauk*, trochę jakby niedysponowany. Winę pono-si tu częściowo orkiestra, która nieco przy-głusza wszystkich solistów. Poza tą jed-ną pretensją do orkiestry musimy stwier-dzić z przyjemnością, że pod wytrawną dy-rekcją *Mieczysława Mierzejewskiego* oba poematy symfoniczne, a zwłaszcza trudna uwertura do opery „Sprzedana naręczona”, zostały wykonane doskonale.

Wawrzyniec Żulawski

O polskim pochodzeniu Gogola, polskiej wio-sce Wasiliewce w guberni połtawskiej, łącz-nie z historią literatury i teatru — czyli zbiór wiadomości wszelkiego gatunku, czytelnikom na uciechę i ogłupienie wydany

Państwowy Teatr „Wybrzeże”, który z okazji festiwalu sztuk radzieckich wysta-wił „Ożenek” Gogola, postawił sobie za za-danie w skromnym, siedmiostronowym „programie” scharakteryzować całokształt literatury rosyjskiej, dać historię rosyjskie-go teatru od powstania do czasów najnow-szych, przedstawić życie i twórczość Gogo-la. W związku z tym czytamy: „Literatu-ra rosyjska do w. XIX nie miała właściwie charakteru narodowego. Służyła różnym celom praktycznym, najmniej jednak este-tyczno-literackim i narodowym. Dość lic-zne utwory literatury pięknej stanowiły przeważnie tłumaczenia i przeróbki dorobku zagranicznego, głównie białotyńskiego, a od Piotra Wielkiego — niemieckiego, francuskiego, angielskiego i holenderskie-go.”

Krótko i wżłowało: bzdura i nieuctwo. A przecież nie łatwiejszego, jak zażreć do pierwszej z rzędu literatury rosyjskiej i do-wiedzieć się z niej, że również „przed wie-kiem XIX” istnieli tacy prawdziwi „narodowi” i postępowi pisarze, jak Fonwizin, Dzierżawin, Radiszczew, Nowikow, Kary-łow i wielu innych.

W innym miejscu tegoż programu napi-sano:

„Na te czasy przypada życie Miko-laja Gogola. Z pochodzenia był Ukraińcem z przymieszką krwi polskiej, o czym świad-czy miejsce urodzenia wieś Wasiliewka w guberni połtawskiej (1) i pełne brzmienie nazwiska Wasiliewicza Gogol Janowski.”

Takim wesołym „imperialistycznym” wy-skokiem rozpoczynają się wiadomości o au-torze. A oto fragment z części dalszej:

„Gogol szuka pracy zarobkowej i w tej wędrówce zasiada najpierw za biurkiem magistrackim, później za katedrą profeso-ra historii na Uniwersytecie. Z tym sta-

nowiskiem wiąże się tragicomiczne momen-ty jego życia, bo Gogol, nieprzygotowany naukowo do roli wykładowcy, prawie nie odbywał wykładów, a przy egzaminach uda-wał ból zębów, wyręczając się innym kole-gą. Wrodzony talent aktorski pozwolił Gogolowi w tych warunkach przez pół roku trzymać się na katedrze.”

Sporo miejsca poświęcono chorobowej manii religijnej, której uległ poeta na sta-rość, używając dla jej opisów takich oto ocen, jak określenie ks. Matwieja jako „in-dywidualności niezwyklej, pokrewnej nazwe-mu Towiańskiemu”. (Jak wiadomo, nowsze badania naukowe dawno już wyjaśniły, na czym polegała „niezwykła indywidualność” Towiańskiemu, należałoby zatem unikać określeń zaczerpniętych z przestarzałych podręczników historii literatury). Nasuwa się pytanie, czy wiadomości tego typu, il-lustrujące rezony brak wykształcenia wiel-kiego pisarza, szczegółowy opis choroby i związanych z nią przemian ideologicznych (Gogol „wypowiada się namknięte przeciw-co cywilizacji, oświacie, postępowi i wol-ności, uznając za najwyższe ideały modlit-wę, posty i pokorę”), wiadomości interes-ujące zapewne biografę czy badacza lite-ratury, potrzebne są widzowi teatralnemu, który z Gogolem styka się w większości po raz pierwszy i chciałby dowiedzieć się czeg-o istotnego o jego twórczości i przeży-ciach z twórczością związanych.

Takie samo nieodpowiedzialne mg-łnictwo, brak poczucia hierarchii zagad-nień i faktów cechuje rozdział „O teatrze rosyjskim”.

Nie trudno wyobrazić sobie, jaki zamęt wywołuje omówiony „program” w umyśle widza, którego nie stać jeszcze na krytycz-ne ustosunkowanie się do tego typu „wia-domości”.

Maria Czernerle

Moch i jego psiarnia

Francuski minister spraw wewnętrznych, Jules Moch, jest filarem wszystkich ostat-nich rządów. Amerykańscy monopoliści zmieniają gabinety francuskie jak rękawiczki, ale z jednego lokaja nie chcą zrezygnować: z „socjalisty” Mocha. Dwa lata z górą pełni on wiernie służbę, wykazując niezwykle mistrzostwo w dławieniu ruchu robotniczego. Kiedy auta pancerne Mocha zaatakowały walczących górników fran-cuskich, „New York Herald Tribune” na-zwała go „specjalistą w sprawach górni-czych”. I rzeczywiście, Moch okazał się specjalistą nielada. Jego policja aresztowa-ła w czasie strajku 2800 górników, zra-niła stu dziesięciu i zastrzeliła trzech.



Obecnie Moch specjalizuje się w rozpe-dzaniu demonstracji robotniczych. Francuska policja, jak czytamy w prasie paryskiej, przystąpiła do hodowli psów policyjnych, które mają wyrezyć Mocha w jego żmud-nych i niewdzięcznych czynnościach. W budżecie przewidziano 65 franków dzien-nie na wyżywienie psa, podczas gdy fran-cuski bezrobotny otrzymuje o piętnaście franków mniej. Aby pies Mocha mógł do-brze się żywić i gryźć, musi jeden bez-robotny francuski przestać gryźć i zniknąć ze świata. Psiarnia „socjalistycznego” mi-nistra została po raz pierwszy wypróbo-wana w czasie demonstracji głodowej mar-syjskich robotników. Mochowski kundel — jak pisał reakcyjna gazeta francuskie — „zachowywał się doskonale. Pogryzł dzie-łistki demonstrantów”.

Nie dziwno, że Moch przetrwał wszel-kie kryzysy rządowe. Represje przeciw Po-lakom-antyfascyztom we Francji wzmo-cniły zapewne chęć Mocha w opinii ame-rykańskich chłobadawców, którzy wodzą na smyczy wielkie i małe pieski. rkm

Świeżo upieczony samarytanin

Amerykańska prasa codzienna donosi, że Marshall, Trumanowski George Marshall, znów ukazuje się na widowni. Prezydent Truman oznajmił, że poprzedni zbawca Europy został powołany na stanowisko prezydenta amerykańskiego Czerwonego Krzy-ża i „w tym charakterze odczyta szereg podróży po różnych, cierpiących nędzę kra-jach całego świata”. Tym razem będzie więc Marshall zbawiał całą kulę ziemską. Wprawdzie amerykański Czerwony Krzyż miałby piękne pole do popisu w samych



Stanach Zjednoczonych, dopomagając ame-rykańskim bezrobotnym i ofiarom agoro-mów antymurzyńskich, ale Marshall, jak widać, jest wyznawcą zasady: nikt nie jest prorokiem w ojczyźnie. Pojeździe tedy były minister spraw zagranicznych Ameryki organizować nowe rynki zbytu dla ame-rykańskiego przemysłu i amerykańskiej „demokracji” w krajach „zacończonych”. A kiedy ostatni Murzyn w Nigerii przy-wyknął do zucia gumy amerykańskiej i „najbardziejjszy muzułmanin zaciągnął się „Camelem”, zniknie nędza z padolu ziem-skiego. rk

Wracają stare czasy

Dr Franz Otto, członek „parlamentu” w Bonn wystąpił na jednej z ostatnich sesji z rewelacyjnym wnioskiem. Zanim jednak opowiem o propozycji Franza Otta, nale-żałoby w kilku słowach zaprezentować wnioskodawcę. Otóż zaany poseł „Państwa Związkowego” jest wypróbowanym hitle-rorcem, ongiś czynnym działaczem partii henleinowskiej w dawnym „Sudetenlän-dzie”, skąd wyemigrował w roku 1937 jako „zbieg polityczny”. W 1938 roku, widziony nieopohamowaną tęsknotą do rodzinnych



miejsce, wrócił do Czechosłowacji, ale już w mundurze SA, w pięknej brązowej ko-zuli i do polityku wyczyszczonych bu-tach. W jaki sposób Otto został poselem do „parlamentu” zachodnio-niemieckiego, nie wiemy. Na ten temat mogłyby coś więcej powiedzieć amerykańskie władze okupacyj-ne w Niemczech. Ale to jest rzecz drugo-rzędna, wracamy do wniosku Franza Otta. Ten „przedstawiciel narodu niemieckiego” doszedłszy do przekonania, że w zachodnich Niemczech nie ma właściwie już trosk i kłopotów, postawił wniosek o zatwierdze-nie hymnu niemieckiego, który by krzepił umysł i serca jego rodaków. Otto zapro-pował przy tym, aby uznano stary hymn państwowy, śpiewany za czasów wilhelmil-dyckich. Kolejny parlamentarny wnioskodaw-cy skwapliwie poparł tę inicjatywę, a na-wet jeden z nich znalazł bardzo oryginalną motywację: nikt nie odważy się zmienić tekstu goethowskiego Fausta, któż więc ma prawo wprowadzić zmiany do prastarego hymnu niemieckiego? Między „Faustem” a hymnem Wilusia zachodzi wprawdzie ma-

Noty

leńka różnica, ale to nie mać spokoju po-słó do „Bundestagu”. Tylko czekać, a z Bonn rozlegną się dźwięki „Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt”. To będzie tekst. A melodia? Chyba na nutę „Yankee Doodle”.

Nowoczesny Figaro

„Figaro”, to nazwa bardzo wpływowego, mieszczańskiego pisma w Paryżu. „Figaro” jest również piśmie katolickim (Mind-szenty i Berań są tu niemal świętymi), lubi intelektualizować i politykować. Chętnie staje po stronie słabszych, ale niechętnie okiem patrzy na udział związków za-wodowych w walce o poprawę bytu robot-ników francuskich; zdradza wiele sympatii dla strajku niemieckich kolejarzy w zachod-nim sektorze Berlina i występuje wrogo przeciw strajkującym kolejarzom i górni-kom francuskim; zachwycą się parlamen-taryzmem brytyjskim i oburza się, gdy po-słowie komunistyczny występują w parla-mencie francuskim przeciw dewaluacji franka. „Figaro”, rzecz jasna, jest anty-ra-dziecki, uwielbia Króweńkę i Tito i wciąż pocięsza się, że komuniści chłińcy nie są „prawdziwymi” komunistami. Słowem, twórca Figara, Beaumarchais, nie znalazł-by w „Figarze” 1949 nic ze swojego pro-toputu.

„Figaro” publikuje w ostatnich numerach pamiętniki generała Choltisa pt. „Dlaczego nie zburiłem Paryża w roku 1944”. Choltis był niemieckim komendantem Paryża, znał go dobrze bojownicy francuskiego ruchu oporu. Autor pamiętników chwali się, że nie zburił Paryża, podkreślając na każdym kroku różnicę między porząd-ną



armią Hitlera a niegrzecznymi gestapow-ca-mi. Choltis wciąż powtarza, że o niczym nie wiedział i wszelkie zbrodnie policji niemieckiej były mu nieznanne „zylisły — pi-sze — w zupełnie innej sferze, nie mieliśmy nic wspólnego z tymi ludźmi (scil. z gestapo); tak miały się rzeczy w całym Wehrmachcie”.

Tak więc w połowie 1944 r. Choltis jak gdyby spadł z księżycy. Nie wiedział o zburu-zeniu Oradour i Asq, o rozstrzelaniu za-kladników w Chateaubriant i St. Luc, ani o innych zbrodniach faszystowskich. Ba, zanim przyjechał do Paryża, dowodził przez cztery lata na wschodzie. Ciekawe, czy i tam nie spotkał gestapowców, nie słyszał o Majdanku i Lublinie, o rzecach w Związku Radzieckim? Gdyby wierzył temu zbawcy Paryża, to nie wiedział o prawdopodobnie o istnieniu Hitlera. Tak to generał Choltis udaje niewiniątko i jak panna młoda umizga się do Churchilla i Bradleya. Paryski „Figaro” zrezygnował tu z roli narzęczonego. W zaślabinach hit-le-rowskiego generała z anglosaskimi pod-gieczkami wojennymi zadawała się skrom-ną rolę pośrednika, albo po prostu kupiera. rk

Nie cofam

Tygodnikowi „Dziś i Jutro” zdarzyło się w sierpniu br. porównać — moralnie i poli-tycznie — organizatorów i przywódców powstania warszawskiego r. 1944 z organi-zatorami i przywódcami powstania stycz-niowego 1863 r. Że niby jedno i drugie nie-potrzebne, jedno i drugie na rękę wrogowi. „Porównanie” takie ocenilem w numerze 204 „Kuźnicy” jako rehabilitowanie pro-wokatorów i zdradźców, jako nawiązywanie do znaney „historiozofii” Dmowskiego, Giertycha i Doboszyńskiego. Wiadomo prze-cież nie tylko mnie, ale także redaktorom „Dziś i Jutro”, że powstanie warszawskie zostało w zbrodniczy sposób, celowo spro-wokowane przez reakcyjnych polityków i wojskowych z obozu pilsudczyzny. Mó-wiąc o tej zbrodni sanacyjnych inspirato-rów powstania warszawskiego, pisałem:

„Dziś obydwa tej winy jest równie oczywi-sta, jak oczywiste było od samego począt-ku bohaterstwo walczącego w powstaniu ludu warszawskiego, bohaterstwo war-szawskiej młodzieży. Dziś winy już, że żołnierze podziemnej Warszawy nie padli ofiarą jakiegoś błędu zrodzonego z lekko-myślności przywódców, z pomyłki kierownictwa w ocenie sił i możliwości obu stron. Wiemy, że rzucona do walki stolica padła ofiarą potwornej prowokacji uknutej w ta-jemnym porozumieniu z Niemcami. Znamy już rolę, jaką w tej prowokacji odegrał np. pułkownik Pełczyński, jeden z tuzów pilsudczykowskiego ośrodka prowokatorskie-go, związanej z niemieckim wywiadem oświatowej „dwójki”. Dlatego trudno uwie-ryżyć, żeby znalazł się jeszcze w prasie polskiej ktoś, kto podjąłby się bodaj pośred-niego wybielenia zbrodniarzy”.

Musiąłem niestety stwierdzić, że jednak znalazł się w prasie polskiej „ktoś”, kto pozwalając sobie w „Dziś i Jutro” na „po-pełnienie” Pełczyńskich i Borów-Komorow-skich, ustawionych moralnie i politycznie w j e d n y m s z e r e g u z przywódcami powstania styczniowego, tym samym usiłował wybielić pilsudczykowskich pro-wokatorów sugerując, że działali w sposób „nieprzemysłany” i „lekkomyślny”.

Pisałem to wszystko 14 sierpnia. Redak-cja „Dziś i Jutro” dość długo przygotowy-wała odpowiedź, bo dopiero 27 listopada piórem wezwanego na pomoc Pawła Jasie-nicy strzeliła z ciężkiej artylerii: Kandyd jest brązownik, bo przecież 1) w powsta-niu styczniowym, w jego kołach kierowni-czych był Oskar Awejde, znany potem „sy-pak” w więzieniu, a może nawet — jak przypuszcza Jasienica — od początku pro-wokator *); 2) Stefan Bobrowski został

pod pozorem pojedynku zamordowany przez hr. Grabowskiego.

Jasienica wolał, rzecz jasna, przemilczeć fakt, że Bobrowski należał do 1 e w i e y Czerwonych i dlatego został zamordowany przez zwolennika Białych. Ale mniejsza o to. Istotna jest inna okoliczność: „neo-pozytywistyczny” publicysta, wywijając nazwiskiem jednego „sy-paka” a może pro-wokatora Awejdego, próbuje wywołać w czytelnikach „Dziś i Jutro” wrażenie, że „tak samo” w grupie organizującej powsta-nie warszawskie mógł się p r z y p a d k o w o znaleźć j e d e n prowokator. Stąd wniosek oczywisty: skoro prowokator m o z e się znaleźć wszędzie, skoro był nawet wśród kierowników powstania stycz-niowego, które nie było przecież dziełem prowokacji, to t a k s a m o nie dzie-łem prowokacji, tylko wynikiem lekkomyśl-ności było powstanie warszawskie, choćby nawet znalazł się wśród jego inicjatorów j e d e n p r z y p a d k o w y prowoka-tor, jakiś Awejde z sierpnia roku 1944.

Czy nie to ma na myśli Paweł Jasie-nica? Jeżeli tak, to nie potrzebuje cofać ani słowa z tego, co w sierpniu br. napi-sałem o wybieleniu i rehabilitacji pilsud-czykowskich prowokatorów, którzy w po-rzuceniu z hitlerowcami wywołali pow-stanie warszawskie; nie potrzebuje cofać ani słowa z tego, co pisałem o moralnej i politycznej wymowie zestawiania zdrad-ców, dwójkarzy — z „ludźmi roku 63”.

„Neopoztywistyczna”, endekokoidalna hi-storizofia ma, jak widać, swoją upartą logikę. Logikę zgoła nieprzypadkową, bo — mówiąc słowami Jasienicy — „już w tego rodzaju przypadki to ja nie jestem skro-nny wierzyć”.

Żmija Olega

W wydawnictwach: 1) „Aleksander Pus-zkin” (Materiały do obchodów szkolnych dla uczczenia 150 rocznicy urodzin. Nasza Księgarnia, 1949); 2) Aleksander Puszkina. (Nakład Komitetu Słowiańskiego w Polsce i komitetu uczczenia 150 rocznicy urod-zin Aleksandra Puszkina. Warszawa, 1949); w przedrukach przekładu „Pieśń o wieszczym Olegu” Puszkina popołonno błądy korektorskie, zniekształcające sens utworu:

Zamiast: I dziś zapamiętaj, że słowo

to moje;

ma być: I dziś zapamiętaj słowo to moje

zamiast: Z czerepu skradając się żmija

grobowa

Gdy mówi wypelza sycząca...

ma być: Z czerepu skradając się żmija

grobowa

Gdy mówi, wypelza sycząca...

Zamiast: W krąg idą czerpaki i pienią się

burze

ma być: W krąg idą czerpaki i pianą się

burzą

Nadto w przedruku w wydawnictwie „Naszej Księgarni” przekształcono z ta-jemniczych powodów układ stroficznych wiersza, sestyny zmieniając na czterowier-sze i rozbijając w oddzielne dystychy. Ten system dwójkowy uniemożliwia należyte zrozumienie utworu.



Żmija, która ukąsiła Olega, narobiła w ogóle wiele złego w tych wydawnic-twach. W broszurze, wydanej przez Komitet Słowiański, w odzie „Wolność”, pierw-szą część utworu, tłumaczoną przez Sewe-ryna Polakę, przypisano Julianowi Tuwimowi, tłumaczonej drugiej części Ody. Zda-wałoby się, rzecz niewielka, ale świadczy ona o nieudwajnie i pospiechu.

Oczywiście od tych zniekształceń tekstu nikt nie umrze, ale jednak... Puszkini jest poetą ścisłym i jasnym.

W materiałach dla szkół roi się również od błędów w bibliografii przekładów z Pus-zkina.

Sądze, że tego rodzaju wydawnictwa, przeznaczona dla szkół, powinny odznaczać się szczególną starannością.

W każdym razie błędy korektorskie za-bijające tekst poety, nie powinny się były pojawiać. mj

*) Ciekawe, że Pilsudski w jednej ze swoich prac piótnuje Awejdego tylko jako „sy-paka”, nie rozpatruje natomiast ewen-tualności jego roli jako prowokatora po l i t y c z e g o. Takich zagadnień Pilsudski wolał widocznie nie poruszać...

TREŚĆ Nr. 48

Aleksander Jackiewicz — Zagadnie-nia twórczości filmowej na Zjeździe w Wiśle; Anna Kamińska — Wiec robotniczy w sprawie pokoju; Lech Bud-recki — W obronie ziemiaństwa; Sta-nisław Wygodzki — Wiersze szpitalne; Ryszard Matuszewski — Opowiadania Bohdana Czeskiego; Lesław Wojtyga — O prawdę epilogu; Kandyd — Dwie Francje; Jan Papuga — Wyspy Mórz Południowych; Mariusz Margal — Z-u-dzenia; Anatol France — Elwira; Jad-wiga Siekierska — Jeszcze o Poznaniu; bd — Na półkach księgarskich; Wanda Baciewiczówna — Kłopoty szkolnictwa artystycznego; Andrzej Kruczkowski — Plan trzyletni — sprawa ludzka; Wa-wrzyniec Żulawski — Boccherini, Kur-piński, Czajkowski; Stanisław Brucz — O „Rozbitkach” Blizńskiego; Noty.

Redaguje Zespół. Adres redakcji ul. Wiejska 16. IV p. tel. tel. 4-01-80, w. 95 Adres administracji, Wiejska 12. Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca. Warunki prenumeraty: Miesięcznie zł 80.—; kwartalnie zł 240.—; półrocznie zł 480.—; rocznie zł 960.— Należność za prenumeratę wpłacać do PKO I-10900. Adres prenumeraty: Warszawa, Plac Trzech Krzyży 16.