

W numerze m. in.:

DYSKUSJA O POEZJI
(S. P o I l a k)
St. W Y G O D Z K I
M. P O D K O W I Ń S K I
E. K O R Z E N I E W S K A
J. K O P R O W S K I
A. S O W I Ń S K I

KUŹNICA

Cena 25 zł — 8 stron

Warszawa, 5 marca 1950 r.

Nr 9 (233) Rok V

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

Obowiązkiem twórcy kształtującego
duchową dziedzicę życia narodu,
jest walczyć w imię tęsknoty i potracił,
z ich wzruszeń i przeżyć czerpać
natchnienie twórcze do własnego wy-
silkna...

BOLESŁAW BIERUT

WŁODZIMIERZ SOKORSKI

PROBLEMATYKA DYSKUSJI LITERACKICH

Na marginesie informacyjno-programowej konferencji pisarzy

Dyskusja na krajowej konferencji literatów od razu zaczęła się od zagadnień prostych i bardzo ludzkich. Od spraw i trudnych konfliktów nowego człowieka. Historyczny już dziś obraz przemian społecznych i ekonomicznych naszego kraju, zarysowany w referatach towarzyszy Bermana i Jedrychowskiego, wywołał właściwy nurt dyskusji. Wielkich spraw socjalizmu, przelozony na konkretny język wydarzeń, i o znalezieniu właściwego dystansu do tych wydarzeń toczyły się dwudniowe rozmowy literatów. Dystansu mierzonego własnym, indywidualnym procesem twórczym, jego dojrzałością polityczną i artystyczną, jego politycznym, więcej nawet, partyjnym stosunkiem do budowania socjalistycznej rzeczywistości.

„Zrozumiałem — mówił na konferencji Jerzy Andrzejewski — że bez odnalezienia w sobie partyjnego stosunku do ludzi i do ich trudnych i bolesnych nieraz konfliktów, które są wyrazem kształtowania się partyjnej świadomości u obywateli większości bezpartyjnych obywateli naszego kraju, nie potrafię i nie będę mógł naszego rzeczywistości artystycznie przetworzyć”.

Ta bezsporna prawda została z kolei trafnie przeanalizowana przez szereg pisarzy, między innymi przez Aleksandra Jackiewicza, który miał może te przewagę nad innymi, że w okresie okupacji pracował półtora roku w kopalni. Jackiewicz mówił o tym prosto, bez emfazy. Półtora roku twardej pracy na „przodku” wystarczy, żeby stać się górnikami i poznać, zrozumieć życie górnicze.

Czy ten okres pomógł jednak Jackiewiczowi dostrzec prawdę życia klasy robotniczej? Nie. Nie pomógł. I Jackiewicz nie dał w rezultacie powieści o walce klasy robotniczej z okupantem. Dlaczego? Dlatego, że jak to z całą szczerością sam przyznał, nie odnalazł w sobie ideowego i politycznego stosunku do walki i zmagania narodu i klasy robotniczej. Burżuazyjna filozofia ograniczonego nacjonalizmu nie pozwoliła mu wtedy dostrzec ani społecznego przekroju narodu ani kierowniczej roli klasy robotniczej, ani wreszcie jej historycznego zwycięstwa. Ten czas spędzony w kopalni nie zbliżył autora do górników i teraz na nowo musi swoją drogę do nich odnaleźć. Zrozumienie tej prawdy pozwoliło Jackiewiczowi uzmysłowić sobie, że opowiedziana przez niego na konferencji autentyczna historia robotnika-racjonalizatora, który w walce o socjalistyczny stosunek do pracy stał się przewodnikiem ideowego przeobrażenia całej załogi, winna być dla niego nie tylko frażującym tematem, lecz problemem własnego stosunku do nowych konfliktów naszej rzeczywistości. Tej rzeczywistości, która Jackiewicz rozumie już i kocha, lecz której dystans między tem prawdziwej obiektywnej a prawdziwej wiedzy nie został jeszcze skrócony do tego stopnia, by powstało dzieło literackie, zniewalające szczerością ideowego i artystycznego wyrazu.

Ten ton samokrytyki i twórczych poszukiwań zainicjowanych przez Andrzejewskiego i Jackiewicza — określił w pewnym stopniu kierunek całej dyskusji. I może dlatego konferencja została przez większość prasy oceniona jako przełomowa. Nie jest to jednak właściwa ocena dla tych spraw, które istotnie dla pracy pisarzy miały charakter odkrywczy. Żadna zresztą konferencja nie może być sama przez się zjawiskiem przełomowym, natomiast niewątpliwie ostatnia narada wywołała wśród pisarzy nowe spojrzenie na problematykę człowieka. Nowego socjalistycznego człowieka. Na jego proces stawania się i rozwoju. Proces walki klasowej, przelozonej na język faktów i pojęć. A w dalszym rzucie proces walki klasowej w środowisku literackim. Poszukiwanie dystansu dla swych spraw w stosunku do spraw społecznych. Zdefiniowanie prawdy obiektywnej w partyjnym, czego nie należy mylić

z przynależnością partyjną, stosunku do spraw i zagadnień ludzi naszej epoki.

Konferencja ustawiła również metodę realizmu socjalistycznego w płaszczyźnie ideowej platformy myślenia, będącej wynikiem zastosowania naukowej, marksistowskiej analizy poznawczej w stosunku do konfliktów i ludzi okresu walki o socjalizm.

Jako typowy przykład tej metody może służyć wypowiedź na konferencji towarzysza Jerzego Tepichta, który opowiedział historię 48-godzinnego posiedzenia narady gminnej, powołującej do życia pierwszą w Polsce spółdzielnię produkcyjną. Nie była to relacja sprawozdawcza. Opowieść towarzysza Tepichta wstrząsnęła pisarzami jako niemal skończone dzieło artystyczne, bez koloryzowania. Bez dodawania czy też przemilczania jakichkolwiek faktów. Towarzysz Tepicht mówił językiem ludzi, których historia złożyła się na powstanie spółdzielni produkcyjnej. Żadna zresztą twórczość nie polega na deformowaniu zjawisk życia lub na stylizowaniu ich formalistycznymi chwytami. Twórczość — to umiejętność artystycznego odzwierciedlenia faktycznej prawdy wydarzeń, faktycznej prawdy człowieka, to umiejętność artystycznego oddania prostoty tej prawdy. Stąd twórczość socjalistyczna jest zawsze głęboko realistyczna i jednolita zarówno w treści, jak i w formie będącej zawsze dopiero pochodną rewolucji pojęciowej.

Toteż sprowadzanie przez niektórych publicystów rewolucji kulturalnej do sprawy przewycięzania w pierwszym rzędzie dotychczasowych konwencji artystycznych, czy też do mechanicznego naśladowania tej konwencji, która była i jest zresztą znamiennym pojęciem rewolucyjnej (Majakowski), jest w gruncie rzeczy taką samą ucieczką przed sięgnięciem po nowe treści, jak marginesowe psychologiczne na temat wzmotów i upadków mieszczaństwa. I nie jest w tych warunkach rzeczą przypadkową, że polemika wszczęta przez redakcję „Odrodzenia” znalazła się poza głównym nurtem dyskusji prowadzonej na konferencji literatów. Odruch zniecierpliwienia czy nawet słusznego protestu przeciw naciskowi mieszczańskiej atmosfery musiał odejść na tor boczny, gdy zarysowany został właściwy kierunek obdu. Gdy został wydobyty problem ideowego, a więc i politycznego stosunku do naszej rzeczywistości, którą masy ludowe budują, a w stosunku do której większość pisarzy nie potrafiła jak dotąd wyjść poza powierzchowną deklaracyjność, opisowość lub marginesowość.

Problem nowej literatury nie stoi bowiem ani w płaszczyźnie przeciwstawienia sobie „starych” i „młodych” pisarzy ani w płaszczyźnie przeciwstawiania dotychczasowym konwencjom artystycznym konwencji poetekich Majakowskiego, ani nawet w płaszczyźnie klasowej walki między starszą mieszczańską inteligencją a nową, która ma wyrosnąć z trzonu robotniczo-chłopskiego. Takie ustawienie problematyki nowej socjalistycznej kultury jest w swoim założeniu koncepcją fałszywą, mimo że niewątpliwie realnie istnieje i problematyka wychowania nowego pokolenia, i problematyka zmiany socialnego składu inteligencji zarówno zawodowej jak twórczej, i problematyka udoskonalania nowych środków artystycznego wyrazu jako zagadnienia pochodnego w stosunku do nowych treści.

Każde jednak z tych zagadnień, odcierwane od głównego i zasadniczego nurtu walki klasowej w naszym kraju, od głównego i zasadniczego toru budowania socjalizmu w oparciu o doświadczenia i osiągnięcia Związku Radzieckiego, a więc odcierwane od podstawowego problemu nowych socjalistycznych treści, musi, pomimo wielu słuszych przesłanek, prowadzić do fałszywych i szkodliwych wniosków.

Co dało w praktyce wrzucenie do jednego worka z jednej strony Gomułki, „Struna”, Wygodzkiego, Lewina, Żółkiewskiego, Zawieyskiego, Iwaszkiewicza, Nalkowskiej, Adolfa Rudnickiego, a z drugiej strony Bratnego, Worosylskiego, Borowskiego, Wirpszy, Urgacza i Kubiaka?

W praktyce, pomimo, podkreślam, szeregu słuszych przesłanek, zwłaszcza w artykule Borowskiego, dało to zamacanie przekroju walki klasowej w literaturze, która kształtuje się niezależnie częstokroć od holdowania tym czy innym formom artystycznym, tego lub innego wieku pisarza, a nawet niezależnie od ulegania w przeszłości, w mniejszym lub większym stopniu, naciskowi ideologii burżuazyjnej.

Jest natomiast bezspornym faktem, że nastawienie polityki kulturalnej w pierwszym okresie naszej niepodległości na wyłączne niemal zneutralizowanie drobno-mieszczaństwa i rozładowywanie kompleksów inteligencji było głęboko niesłuszne — i wszędzie tam, gdzie taktyka przeradzała się w ideologię, gdzie zatraćła perspektywę kształtowania kultury socjalistycznej, podobna polityka dawała szkodliwe owoce w postaci holdowania literatury coraz bardziej odizolowanej od społeczeństwa, coraz bardziej społeczeństwu niepotrzebnej.

Niezrozumiałość, pseudopsychologizm, belkot erotyczny a nawet mechaniczna deklaracyjność, bez dania jej właściwego wyrazu w przekroju faktów, wydarzeń i realnych ludzi, to wszystko było tylko konsekwencją izolacji politycznej i społecznej pisarzy, to wszystko było skutkiem kunktatorskiej postawy wielu naszych wydawców, piśm a nawet polityków kulturalnych.

Czy oznacza to jednak, że ujawnienie walki klasowej w naszej twórczości musi iść w parze z pomysłami związków przyuczynowych poszczególnych wydarzeń lub z mechanicznym przeciwstawianiem staremu pokoleniu pisarzy pokoleniu nowego?

Naprawdę nie. Proces walki klasowej w nadbudowie ideologicznej jest znacznie bardziej złożony i trudniejszy do uchwycenia, niż w innych dziedzinach społecznego życia. Jest to proces rozwarstwiania ideologicznego, który ujawnia się i kształtuje w zależności od stosunku danego pisarza do realnych zjawisk rzeczywistości. I ten proces nie musi iść równoległe ani do zmiany formalnych konwencji artystycznych, chociaż nowe treści niewątpliwie w dalszym rzucie dyktują nowe środki wyrazu — ani nie musi iść równoległe do zmiany składu socialnego twórców, chociaż niewątpliwie narastanie nowej inteligencji znacznie potęguje zjawisko kryształizacji ideologicznej. I niekoniecznie musi ten proces być silniejszy u młodszych niż u pokolenia dojrzałych pisarzy, chociaż młodzi niewątpliwie wnoszą do twórczości mniej starych obciążeń. Natomiast procesy ideologicznej kryształizacji zależą w pierwszym rzędzie od ofensywy ideologicznej i społecznej klasy robotniczej i partii klasowej, od jasnej i słusznej linii partii i polityki kulturalnej partii, od umiejętności krytycznej oceny zjawisk w literaturze i w sztuce, zjawisk widzianych w historycznym rozwoju a nie podawanych w sposób eklektyczny i przypadkowy.

Linie podziału klasowego w sztuce, punkt wyjścia wszelkiej dyskusji wyznacza marksistowska ocena realnej rzeczywistości, wydobyć z tej rzeczywistości prawdy obiektywnej rozwoju i dopiero w oparciu o jej analizę przedśledzić dystansu, który dzieli lub zbliża do niej pisarza. Pamiętając zresztą o tym, że można się do niej zbliżyć zarówno artykułami publicystycznymi jak to czyni Borowski, konkretną twórczością artystyczną, jak to czyni Kruczkowski, Jastrun, Wygodzki, Zaleski, Kubiak, Lewin, Worosylski i wielu innych partyjnych i niepartyjnych pisarzy, analiza własnej twórczości, jak to zrobił ostatnio Andrzejewski, a także na drodze szeregu przemysłanych wypowiedzi takich jak



Wiktor Markiewka przy pracy

foto-Wrocławski

Iwaszkiewicza, które to wypowiedzi są wyrazem trudnej drogi poszukiwań pisarzy jego pokroju.

Krytyka marksistowska powinna świadomie zmniejszać dystans dzielący nas od pisarzy bezpartyjnych, przez rzeczowe i miarowe nawiązanie obciążeni i nawyków przeszłości, tych nawyków, które utrudniają im dojście do ukształtowania typu literatury socjalistycznej. Powinna być szczerą i surową w ujawnianiu przyczyn trudności ideowo-artystycznych Nalkowskiej, Iwaszkiewicza, Adolfa Rudnickiego czy też Borowskiego, a nawet — sądzę, że tow. Borowski wybaczy mi to zestawienie — Brezy, bo tylko na tej drodze możemy i musimy im pomóc wygrać walkę klasową, zachodzącą w ich własnej świadomości twórczej. Natomiast krytyka, która zaciera wrogą socjalizmowi postawę Zawieyskiego, Kisielewskiego lub innych tego typu pisarzy przez lekkomyślne zestawianie ich z pisarzami nie tylko zbliżającymi się do nas, lecz wręcz z pisarzami partyjnymi w rodzaju Żółkiewskiego, Jastruna, Wygodzkiego, nie pomaga, lecz przeszkadza w ujawnieniu klasowych treści i klasowego podziału walki; nie pomaga, lecz przeszkadza w wydobyć istoty walki o socjalistyczną kulturę.

Będem jest nie widzieć ciężenia na naszej twórczości mieszczańskiej atmosfery, której przewodnikami byli w swoim czasie, i Breza, i Nalkowska, i A. Rudnicki, i Borowski, ale błędem również jest uderzać w mentalność mieszczańskiego środowiska, nie dostrzegając jednocześnie procesu rozwarstwiania się polskiego pisarstwa, procesu, który musimy codziennie pogłębiać i umacniać, ujawniając obciążenia przeszłością, w codziennej konfrontacji

z nowym nurtem naszego życia, naszej walki i naszych ludzi.

Dyskusja bez ujawniania pionu dyskusji i celu dyskusji, bez ustalenia jej kryteriów oceny, bez historycznego uświadomienia narastania walki klasowej w nadbudowie kulturalnej — zaciemnia front walki a nie odświeża go; spęta na platformie uderzenia w „mieszczaństwo” z mieszczańskich, ahistorycznych i w znacznym stopniu formalistycznych pojęci.

I dlatego konferencja pisarzy, która wypadła akurat na okres największego nateżenia polemiki, chcąc ujawnić istotne zadania literatów w chwili obecnej, musiała wypracować własny tor rozważań w oparciu o krytyczną metodę realizmu socjalistycznego.

Nie chcę oczywiście przez to ani pomniejszać sensu żywej a nawet ostrej polemiki ani pomniejszać roli protestu i twórczego zniecierpliwienia, z którym spotkaliśmy się, pomimo wszystkich błędów, w artykułach Worosylskiego i Borowskiego. Artykuły te niewątpliwie odegrały rolę tej szczypty soli, która w naszych warunkach zarysowała wyrazistej istotny sens wielu niedomówień i przemilczeń. Natomiast trzeba mieć pełną świadomość, że problem przyszłości naszej literatury rozstrzygnięty będzie nie w płaszczyźnie dyskusji o konwencjach artystycznych, ale w płaszczyźnie odnalezienia ideowego pionu własnej twórczości na drodze powiązania jej z twórczością naszego życia i naszej społecznej przemiany.

„Trzeba pamiętać — mówił towarzyszy Berman w podsumowaniu wyników konferencji — że walka jest twarda i że trzeba się umieć w tej walce rozemać, ponieważ od tego zależy właściwie efekt i wynik twórczych poszukiwań. I jeżeli w jakimkolwiek stopniu nasza dzisiejsza narada pomogła znaleźć główny kierunek poszukiwań, to niewątpliwie spełniła swoje zadanie. Lecz trzeba mieć odwagę — a ja myślę, że na taką odwagę stać nas wszystkich — przełamania w sobie tego, co jest złym bagażem przeszłości. Przełamania rutyny, pseudoobiektywizmu i żywcłowoci. Prawda nie jest martwą fotografią rzeczywistości, rzekomo wiernej, gdy oddaje to, co obumiera. Prawda jest tylko jedna — tego co rośnie, tego co zwycięża, tego co jest wyższą formą społecznego życia. I o tę prawdę walczyły i walczą ja swoim życiem miliony ludzi. Dzięki tej prawdzie myślny pokonał faszyzm. Dzięki tej prawdzie możemy dzisiaj chcieć na nową wojnę, którą chcę narzucić nam imperialiści amerykańscy.”

Powinniście zawsze pamiętać o tym, że prawdą najgłębszą, jedyną prawdą pisarza jest to, co rośnie w walce ze starymi, obumierającym, ale kurzczowo jeszcze trzymającym się życia. Dlatego na zakończenie chciałbym wam życzyć, abyście w swoich odkrywczych podróżach i spotkaniach doznali radości tworzenia i odnawiania tej prawdy, która pomaga nam zwyciężyć prawdę socjalizmu.”



Roboty wiosenne w spółdzielni produkcyjnej „Zjednoczenie” w powiecie kościańskim



foto-AR

Włodzimir Sokorski

O słuszną drogę w sporze

(Dokończenie ze str. 3)

poezji rosyjskiej i radzieckiej, nie mówiąc już o takich poetach rewolucyjnych innych krajów, jak Eluard, Aragon, Neruda, w którego twórczości brzmi silnie podziękowanie Whitmanowi...

Stwierdziłem też, że na „Kuźnicę” spada wina za to, że nie wytworzyła odpowiedniej atmosfery, wina za to, że Woroszyński mógł taki artykuł napisać, ale stwierdzam przy tym z całą stanowczością, że nikt nie ponosi winy, prócz samego autora artykułu...

Ten cel jednoczy wszystkich postępowych pisarzy świata. Jest on pomostem, na którym spotykają się przede wszystkim pisarze Związku Radzieckiego...

Czystość tonu poezji — to wielkość celów, jakie sobie wyznaczyła. Poeci naszej doby, jeżeli chcą naprawdę sprostać swemu zadaniu, muszą się zdobyć na ten wysiłek artystyczny...

Walka klasowa w naszym kraju nie jest zakończona, przeciwnie, siły reakcji wszelkimi sposobami starają się utrudnić naszą drogę do socjalizmu...

Dość o Woroszyńskim. Sprawę jego i tak już dookładnie wyjaśnił Śpiwaker w swoim ze wszech miar słusznym artykule „Kuźnica”, nr 6; co tu powiadać, niech będzie jedynie argumentacją do artykułu Śpiwaka...

Były głosy w dyskusji o poezji, że to, co się w tej chwili dzieje, jest walką „starych” z „młodymi”. Skończył z udaniem. Ci „młodzi” są już w tej chwili sformowani poetami...

W całym tym nieporozumieniu nie widzę również — wbrew twierdzeniom Jacka Bocheńskiego — elementów walki klasowej. Tu front przebiega gdzieś indziej...

W sztuce nie dość jest deklarować, niech idea przenika utwór, a nie ogranicza się do bicia w bębny na peryferiach utworu...

Poeci powinni zawsze być czujni — pisałem kilka miesięcy temu w „Kuźnicy”, w artykule „O czujności poetów”. Dzisiaj pozostaje mi tylko powtórzyć te słowa...

Pisarze Związku Radzieckiego to proste prawdy, które wydają się truizmami, a tak trudne są do realizowania, znają i realizują od dawna...

Przykład literatury Związku Radzieckiego, najbardziej idealowej, jaką zna historia, najlepiej i najlepiej służącej jako narzędzie walki i poznania swojej klasy...

Walka klasowa w naszym kraju nie jest zakończona, przeciwnie, siły reakcji wszelkimi sposobami starają się utrudnić naszą drogę do socjalizmu...

Dość o Woroszyńskim. Sprawę jego i tak już dookładnie wyjaśnił Śpiwaker w swoim ze wszech miar słusznym artykule „Kuźnica”, nr 6; co tu powiadać, niech będzie jedynie argumentacją do artykułu Śpiwaka...

Były głosy w dyskusji o poezji, że to, co się w tej chwili dzieje, jest walką „starych” z „młodymi”. Skończył z udaniem. Ci „młodzi” są już w tej chwili sformowani poetami...

W całym tym nieporozumieniu nie widzę również — wbrew twierdzeniom Jacka Bocheńskiego — elementów walki klasowej. Tu front przebiega gdzieś indziej...

W sztuce nie dość jest deklarować, niech idea przenika utwór, a nie ogranicza się do bicia w bębny na peryferiach utworu...

Jeżeli mówimy o kulturze socjalistycznej pod względem treści a narodowej pod względem formy — właśnie to powinno stanowić punkt wyjścia dla każdej poezji...

Lenin powiedział kiedyś „Czy mamy odwracać się od prawdziwego piękna tylko dlatego, że jest to piękno stare, i uwielbiać nowe tylko dlatego, że jest nowe. Niedorzeczność...”

Wszystkie te drogi i ścieżki doprowadzały, doprowadzają i będą nadal doprowadzały do kultury proletariackiej... Widzimy więc, że sprawa poezji nowszej, socjalistycznej, to nie jest sprawa walki o jeden wzorzec „formalny”...

Tylko w tych szerokiej ramach może się rozwijać poezja, ale właśnie te szerokie ramy pozostawia poetom estetyka socjalistyczna...

Więże się z tym żądanie od poetów, aby stale pracowali nad sobą, aby wszelkimi siłami dążyli do podniesienia poziomu artystycznego swoich wierszy. Chcę tu zacytować słowa Fadiejewa...

Młodzież literacka, zdolna młodzież powinna zawsze znaleźć pomoc i poparcie ze strony starszych pisarzy. Powinna być wiązana do redakcji pism literackich...

Dyskusja obecna jest jedynie podsumowaniem dotychczasowej praktyki poetyckiej, zatrzymaniem się na chwilę dla zacerpienia oddechu i nabrania nowych, twórczych sił...

W związku z licznymi wypowiedziami i dyskusją na temat poezji i prozy zamieszczy w następnym numerze artykuł napisany dla „Kuźnicy” przez Adama Ważyka...

Redakcja

MARIAN PODKOWIŃSKI

MIEDZY

A by Czytelnik nie sądził, że tym razem wybrałem się w podróż po Azji, pragnę najprzód wyjaśnić, iż Trizonią nazywamy połączone strefy zachodnie okupowanych Niemiec...

Wprawdzie „komisarz” Mc Cloy nie pozwalał prof. Heussa klepać po ramieniu, lecz mało interesuje go fakt, że znaczna część jego „poddanych” klepie poprostu biedę...

Pewien konserwatywny polityk z Hamburga powiedział mi całkiem otwarcie: „Bogactwo wystaw sklepowych jest tylko zewnętrzną fasadą upiorną rzeczywistości...”

Niemcy zachodnie stały się rajem dla paskarzy, spekulantów i magnatów stalowych i piekłem dla robotników. Ostatnia moja podróż do Niemiec zachodnich nie zmieniła moich spostrzeżeń...

Władze amerykańskie, które normalnie regulują najdrobniejsze sprawy w swej strefie, na tym odcinku wykazują zadziwiającą obojętność...

JUNKRY Z PRUS BOGACI SIĘ NAD RENEM

Redakcja

nas! Nie chcieli wprost wierzyć, kiedy wyjaśniłem im, że reforma rolna w Niemieckiej Republice Demokratycznej dała ziemię i chleb prawie 350 tys. mieszkańców...

W strefie amerykańskiej jest oczywiście jeszcze „lepiej”. Większość miejscowych latyfundiów i terenów do polowania, znajduje się w rękach 22 „kronprinców”...

Razem w posiadaniu pruskich landlordów znajduje się dotąd ponad 5,5 miliona ha ziemi. I tyleż mniej więcej bezrolnych znajduje się obecnie w Trizonii...

„ZIMNA WOJNA” Z PRZESIEDLENCAMI

Gdy zwiedzałem Dolną Saksonię, dwie grupy uchodźców ze wschodu przystąpiły właśnie do protestacyjnych „marszów na Bonn”...

Władze amerykańskie, które normalnie regulują najdrobniejsze sprawy w swej strefie, na tym odcinku wykazują zadziwiającą obojętność...

EWA KORZENIEWSKA

Bez odpowiedzi*)

Z pośród opowiadań Orzeszkowej zawartych w trzech tomach „Z różnych sfer” — najbardziej charakterystyczne są dwa z nich: „Zefirek” i „Widma”...

wstydzili się zbierać o zapomogę wśród obywatelstwa, bo przecież bierze od swoich, nie żąda u progu nędzy pieniędzy pożyczonych na przepade obywatelskiemu synowi...

Orzeszkowej, „Zefirek” jest w tym okresie twórczości pisarki najmilszą krytyką spauperyzowanych sfer ziemskich i apologią drobnego mieszczaństwa...

*) Eliza Orzeszkowa: „Z różnych sfer” Tomów 1, 2, Spółdz. Wyd. „Książka i Wiedza”, Warszawa, 1949.

Advertisement for 'NOWOŚCI' (News) featuring M. Dąbrowska, S. Heym, G. Thackeray and 'PIERŚCIEN I ROŻA' published by Państwowy Instytut Wydawniczy.

klisze córke zamierzającą poślubić murarza, a Łopotnicka będąc kochanką o litość do serc swych dawnych przyjaciół...

BOHDAN WEŚIERSKI

Arcydzieło sztuki filmowej

Są w sztuce filmowej, jak w każdej gałęzi sztuki, dzieła, które niby kamienne milowe wytyczają drogę jej rozwoju, nowych osiągnięć, postępu, doskonalenia się treści i form wyrazu. Jednym z takich obrazów, z czasów zamykających okres filmu niemej, z czasów kształtowania samodzielnych, twórczych form wyrazu filmowego, z czasów walki o włączenie kinematografii w obręb sztuki — jest właśnie „Burza nad Azją” (Wsiwołoda Pudowkina). Nie wiele jest takich filmów w historii kinematografii. Jeszcze mniej takich, których wartość wytrzymała by próba czasu i przetrwała do dziś. Z tej najsurowszej i najpewniejszej oceny jaką jest czas „Burza nad Azją” wyszła zwycięsko.

Wielkie przemiany społeczne i polityczne, które przyniosła Rewolucja Październikowa nie od razu znalazły odbicie w sztuce. Dopiero po roku 25 powstały filmy będące artystycznym odzwierciedleniem tych przemian. Jednym z nich jest właśnie „Burza nad Azją”. Jej doskonałość artystyczna uderza nas dzisiaj tak samo jak w czasie powstania filmu, podczas kiedy na „rewelacje” filmowe powstałe w tym samym okresie na zachodzie Europy patrzymy z pobłażliwym uśmiechem wyrozumiałości, należnym historycznym eksponatom filmowym, które kiedyś były przecież osiągnięciem.

Kiedy film ten ukazał się w roku 1929 po raz pierwszy na ekranach krajów zachodnich — stał się sensacją. „Burza nad Azją” wywołała burzę w Europie. Niemiecka, angielska, francuska i amerykańska krytyka potrafiła dostrzec i ocenić formalne zalety filmu. Niesposob było ich zresztą nie dostrzec. „Burza nad Azją” wargnęła jak ożywczy wiatr przedmchując zatechła atmosferę dekadencji i abstrakcyjnych rebusów filmowych, fotografowanego teatru, odbijając jaskrawo od płaskich komedii, dramatów salonowych oraz sensacyjnych i niesamowitych filmów produkowanych w tym czasie w Ameryce i na zachodzie. Krytyka ta snobowała się formalnymi zaletami filmu, ślepa była natomiast na jego wartości społeczne, na głęboką wymowę ideologiczną tego filmu, a więc na jego walor najcenniejszy.

U schyłku okresu filmu niemej, równocześnie z ukazaniem się „Bury nad Azją” jeszcze jeden film, film francuski reżyserii Louisa Bounuela zachwylił krytykę i wywołał sensację. Był nim „Pies z Andaluzji”.

Porównajmy fragmenty obu tych filmów.

Oto opis fragmentu „Psa andaluzyjskiego”:

— Noc. Księżyc w pełni. W miejscu księżycy zjawia się oko, wielkie jak księżyc. Ostrze brzytwy przecina gałkę oczną. Oko spływa na podobieństwo łzy po policzku kobiety. Monstrualne, krwawe ramię rojące się od robaków chce schwytać kobietę. Kobieta przecina je drzwiami. Odchodzi od drzwi. Wracą. Próbuje je otworzyć. Nie może.

Zbliżenie dłoni konwulsyjnie chwytających powietrze.

Drzwi otwierają się same i wchodzą dwaj zakonnicy. Ciągną za sobą fortepian na sznurach. Za fortepianem przywiązany jest trup konia, za nim trup osła.

Powoli, ze spuszczonej głowami procesja taka przeciąga przez pokój i znika.

Może to fragment specjalnie wybrany? Nie! Taką jest „treść” całego filmu. „Pies z Andaluzji” miał również ciekawy dynamiczny montaż, częstą zmianę ustawienia kamery — ale oto jakim celem służyła ta twórcza forma języka filmowego. Czy filmy takie należą do minionej przeszłości? Wcale nie! Na podobnych filmach wyrosła i rozwinięła się mania realizowania filmów eskapacyjnych, psychopatologicznych, niesamowitych, dekadentki i formalistycznych rebusów filmowych.

A oto wyjątek z „Bury nad Azją”:

Przed drzwiami magazynu stoi wysoki mężczyzna w futrze. Patrzy z pogardą i zainteresowaniem na plac przed magazynem, gdzie myśliwi mongolscy sprzedają futerka upolowanych zwierząt. Mongoli wchodzi do magazynu. Pokazują swoje futerka. Handlarz rzuca wiażki futer na kupe i wydaje pieniądze Mongolom. Jego pomocnik zapisuje zakupy. Mongoli czekają. Jeden wyciąga wspianiale futro srebrnego lisa. Zdumione twarze Mongolów pochylają się nad nim. Handlarz wyrwa je z rąk Mongola i z łobuzią gładzi lisie futro. Zbliżenie futra. Zbliżenie Mongola, dumnego ze

(*) „Burza nad Azją” (Potomek Dżingis-Chana) film reżyserii Wsiwołoda Pudowkina, rok produkcji 1928. W roli głównej W. Inkişzynow (Bair). Opracowanie dźwiękowe — W. Pudowkin. Muzyka — Kriukowa.



Scena z filmu „Burza nad Azją”

swej własności. Twarze Mongolów. Gaść pieniędzy na kontuarze. Kupiec uważa sprawę za załatwioną. Mongol stoi nieruchomo. Patrzy ponuro na handlarza. Zbliżenie nieruchomych twarzy Mongolów. Handlarz rozdrażniony wali pięścią w stół. Mongol stoi. Pauza. Mongol rzuca się na handlarza — chce odebrać futro. Wściekła twarz kupca. Szamocą się. Ogólny tumult. Spada kasa. Rozsypują się pieniądze. Handlarz wala się po podłodze zaplątany we własne futro. Pomocnik handlarza rzuca się na Mongola. Chwyta go. Wali pięściami. Mongoli uciekają. Plac opustoszał, magazyn opustoszał — zostali tylko walczący. Ręce napastnika duszą Mongola. Ten wyciąga nóż i zadaje cios. Pomocnik kupca odskakuje. Kupiec wydobywa się ze swego futra. Mongol ucieka. Ranny wybiega na plac ze wzniesioną do góry zakrwawioną ręką. Zbliżenie okrawio-

sceny. Tajemnicę wyjaśnia sam Pudowkin opisując sposoby realizacji „Bury nad Azją”. Aby nakreślić tę scenę zaangażował kuglarza chińskiego i filmował twarze Mongolów wpatrzonych w jego sztuczki, a później za pomocą umiętelnego montażu połączył zdjęcia wpatrzonych twarzy z lisim futrem.

„Burza nad Azją” to artystyczna wizja budzenia się świadomości ludów Azji z letargicznego snu trwającego tysiąclecia na ogłos strzałów Październikowej Rewolucji. „Burza nad Azją” ukazuje w jakim celu państwa imperialistyczne wysyłały swe armie interwencyjne rządzące się bezprawiem i okrucieństwem w tym zapadłym kącie świata.

Scena przedstawiająca pobyt dowódcy wojsk interwencyjnych w świątyni, cała uroczystość spotkania pułkownika i jego świty z kapłanami azjatyckimi i obustronna wymiana udawanych grzeczności, a szczególnie sama uroczystość obrzędowa zainaugurowana przez azjatyckich „szamanów” to właściwie jedyna w swoim rodzaju rewia popisowa wypróbowanych sposobów utrzymywania władzy. Wszystkie te tajemnicze obrzędy budzące strach i grozę wśród zacoфанego ludu, okropne i groźne maski, dostojne liturgiczne szaty, muzyka, tańce, kadzidla i śpiewy to bogaty arsenał środków służących jednemu celowi: utrzymaniu w biernym poddaństwie ludów Azji. Te stare, od tysięcy lat wypróbowane środki zawodzą — gdzieś z daleka, z zachodu, z Europy ciągnie burza nad głowy azjatyckich kapłanów i możnowładców. I dlatego wchodzi oni w spółkę z białymi paniami, przed którymi demonstrowali swoje stare chwytły.

Na zawsze zostaje w pamięci oglądającego wstrząsająca scena zastrzelenia schwytanego Mongola — Baira. Jego uśmiechnięta, nieruchoma twarz i oczy wpatzone w oprawcę. Jest to jedna z najbardziej tragicznych scen, jakie stworzyła kinematografia.

Rola Baira, nieszczonego lecz triumfującego potomka Dżingis-Chana gra w filmie W. Inkişzynow. Artysta ten prostymi środkami stworzył wielką kreację.

Bair to wzór kształtowania postaci pozytywne bohatera ukazanego w działaniu. Nawpół dziki Mongol staje się pod koniec filmu świadomym wojownikiem o wolność ludu.

Film ma konsekwentny, logiczny scenariusz. Gradacja momentów dramatycznych napięcia przeprowadzona po mistrzowski, doprowadzona do rozładowania (moment wcieczki Baira) i obraz kończy się zwycięską pieśnią azjatyckiego stepu — potomek Dżingis-Chana rusza na czele Mongolów do walki o wolność ludów Azji.

Nowa, dźwiękowa wersja obrazu różni się nieco od poprzedniej. Pudowkin usunął niektóre symboliczne sceny (puście kaski wojsk interwencyjnych toczące przez wiatr po stepie po galopadzie „Czerwonych” Mongolów), których wymowa straciła swoje znaczenie. Staranny podkład dźwiękowy opracowany przez Pudowkina i muzyka M. Kriukowa podniosła jeszcze artystyczne walory filmu.

Widzowi, który będzie oglądał obecnie „Burzę nad Azją” warto wyjaśnić, że nienaturalne, drgające ruchy postaci na filmie to nie prymitywność techniki sprzed lat kilkunastu. Wynikają one stąd, że oryginał filmu, zrealizowany był starym systemem filmu niemej, którego wyświetlanie odbywało się z szybkością 16 klatek filmowych na sekundę. Obecna kopia filmu, przystosowana do masowego wyświetlania, została wykonana na normalnej taśmie wyświetlanej z szybkością 24 klatek na sekundę. Co trzecia klatka musiała być z konieczności powtórzona przy kopiowaniu, co powoduje mechaniczne zatrzymanie ruchu, który traci w ten sposób swą płynność.

Ten drobny szczegół techniczny nie umniejsza w niczym wielkiej wymowy artystycznej wspianiałego filmu Pudowkina, którego wznowienie na naszych ekranach powitać należy z najwyższym uznaniem i radością.

Bohdan Weśierski

JULIUSZ ŻULAWSKI

W sprawie przedstawienia „Mazepy”

TRAGEDIE Słowackiego — chociaż rzucane na tło różnych epok i pozornie w tych epokach tkwiące — są w gruncie rzeczy zawsze tworem jego najbardziej osobistych emocji, ukazywaniem nie wyobrażeń o epoce, ale raczej ukazywaniem swoich uczuciowych przeżyć aktualnego ludzkiego świata. I dlatego w swych tragediach właśnie jest Słowacki romantyzmem w najbardziej klasycznym znaczeniu tego słowa. Wybrany czas historyczny wraz z całą barwą tego czasu, to często jedynie sceneria, którą wypełnia — z mistrzowską sценniczością budując rzeczą całą — poetyckim ładunkiem swoich myśli, uczuć i konfliktów wewnętrznych.

Myślę, że chyba z tego to głównie powodu wystawianie tych tragedii dzisiaj stwarza tak trudne zadania dla naszych teatrów. Tam, gdzie nie można — wystawiając rzecz tak klasyczną, jak na przykład „Mazepa” — oprzeć się w pełni na charakterze epoki i ten charakter ukazać jako zobiektywizowany moment historyczno-obyczajowy, tam trzeba by wydobyc namietność poezji z taką siłą i tak tę poezję przed dzisiejszą widownią rozpaść, aby docenienie tej poezji przeważało budzącą się dzisiaj nieufność do „tragiczności” oglądanego konfliktu i dopomógł widzowi w odczuciu tych wszystkich cech społecznych epoki — epoki utworu czy epoki autora — które uzasadniały podjęcie takiego konfliktu jako tematu tragedii.

Toteż od teatru wystawiającego dziś taki utwór, jakim jest „Mazepa”, musi się żądać dużo. I wielkiej wnikliwości w podaniu udrumatywowanej w nim poezji — i wielkiego taktu. Głębokiego „upozyciwania” — czyli w rezultacie pokazania widowni poprzez ten utwór jak najwierniej — Juliusza Słowackiego. I tylko przy spełnieniu w tym kierunku idących zadań — polski widz teatralny roku 1950 spojrzy w sposób właściwy na ten aż do najwyższej emfazy uromantyzjony konflikt między Wojevodą, Amelią i Zbigniewem, spojrzy w sposób właściwy na tę klasyczną tragedię epoki romantyzmu, pojmie wysoki gatunek poezji wielkiego dramaturga.

Postaci sceniczne w „Mazepie” to nie są postaci siedemnastego stulecia, jak to sugeruje fabuła. Są to postaci literackich czasów Słowackiego, są to tacy bohaterowie, którzy dobrze pokazali „Mazepę” — znaczy dobrze pokazali historycznie umiejscowiony styl literacki tej sztuki, styl literacki takiego poety, jakim był Juliusz Słowacki.

Bo przecież sama intriga w „Mazepie” nie może już dzisiejszemu widzowi wydawać się rzeczywiście „tragiczną” w bezpośredni sposób. Może ukazać mu tutaj wprawdzie pewne cechy rysowanej epoki — na przykład taki układ społeczny, w którym najbardziej osobisty mit honoru możnowładcy ma szansę pretendowania do tego, aby być dla wszystkich obowiązującym prawem moralnym. Ale rezultat intrigi i jej ładunek emocjonalny — to są treści, które nie działają tu swoją „prawdą życiową”, lecz swoją „poetyckością”. Poetyckością określoną swoim czasem stylu literackiego.

Toteż w przedstawieniu „Mazepa”, danym nam ostatnio przez Państwowy Teatr Rozmaitości, zwracają uwagę dwie zasadnicze sprawy charakterystyczne dla przedstawienia i stwarzające podstawę do jego osądzenia. Jedną sprawą, to słuszne — z punktu widzenia przeprowadzonych wyżej rozważań — ujęcie całości przez reżysera, scenografa i więźność aktorów. Drugą sprawą — to nie-

stety chyba błędne postawienie roli — Kluczowej tu roli Wojeводи — przez Władysława Brackiego, co — jak nam się wydaje — mocno zachwiało całością i utrudniło widowni przyjęcie właściwej postawy wobec przedstawianego utworu.

Ten doświadczony i poważny aktor niepotrzebnie starał się w „Mazepie” uwiaryzić w „zyciowość” romantycznej poetyckiej tragedii. Nie uchwycił — jak uchwycił inni — odpowiedniego „dystansu” do swojej roli. Był jak gdyby „naprawdę” szalejącym z psychopatologicznej zafascynacji i ambicji starym schizofrenikiem — i w rezultacie znalazł się niebezpiecznie blisko krawędzi, poza którą zaczyna się... farsa. A przecież postać Wojeводи to postać niemal decydująca o charakterze całego przedstawienia. Tu — w tej sztuce prezentującej widowni klasyczną dramaturgię okresu romantycznego — należało znaleźć jednak jakąś „umowność”, jakiś poetycki znak dla tej postaci. Bo inaczej — jak już twierdziliśmy wyżej — bezpośrednia „tragiczność” ukazanego w „Mazepie” konfliktu nie poruszy dzisiaj na widowni nikogo. Na pewno nikogo. Ani dzisiejszego robotnika ani dzisiejszego intelektualisty.

Na szczęście zasadnicza koncepcja inscenizacyjna Dobiesława Danięckiego — pomimo tej pewnej „wyrwy”, która powstała nawet może nie tyle z winy aktora, co z niedostatecznego omówienia sprawy na próbach — a także budowa poszczególnych postaci przez resztę zespołu aktorskiego, wszystko to na ogół przeważało jednak szale w kierunku właściwego, naszym zdaniem, ustawienia widownia przed oczyma widków. Tekst poetycki — żywy i tak silny w swym udrumatywaniu wiersz Słowackiego — naprawdę pięknie skrzył się tu na scenie. I podając go widowni tak, jak to robił w tym widoku Jerzy Leszczyński, jak to robiła Zofia Rysiówna i Irena Renard, jak to robił Igor Śmiałowski i Adam Hanuszkiewicz — dano tej widowni rzecz z „Mazepą” najcenniejszą — historię i z głęboką wrażliwością postać romantycznej bohaterki z epoki Słowackiego, z kart jego poezji.

Leszczyński w roli Króla Jana Kazimierza — dał znakomity wizerunek tego właśnie „ekskardynala” hipokryty, jakim go chciał tu pokazać Słowacki.

Rysiówna w roli Amelii stworzyła wiernie i z głęboką wrażliwością postać romantycznej bohaterki z epoki Słowackiego, z kart jego poezji.

Tak samo Hanuszkiewicz w roli Zbigniewa, który słusznie całą swą grą jest w pełni bohaterem Słowackiego a nie trochę rotmistrem pancernym z siedemnastego wieku.

I Renard, która w roli Kasztelanowej stała się w istocie — również słusznie — damą salonów pierwszej połowy wieku dziewiętnastego.

Nowy na terenie Warszawy, interesujący scenograf Adam Jasielski — lekkocia dekoracji chyba też celowo podkreślił, że siedemnasty wiek jest w „Mazepie” jedynie pretekstem. A jeżeli celowo, to — naszym zdaniem — miał rację.

Na temat sposobów wystawiania dziś takich czy innych dzieł Słowackiego — można by się spierać oczywiście. I nawet warto by było pospierać się trochę. W każdym razie wydaje się nam, że omawiane tu przedstawienie „Mazepa” przysparza wiele wniosków. Doświadczenie wpływające i z zalet tego przedstawienia, i z wad — powinno się przydać na przyszłość.

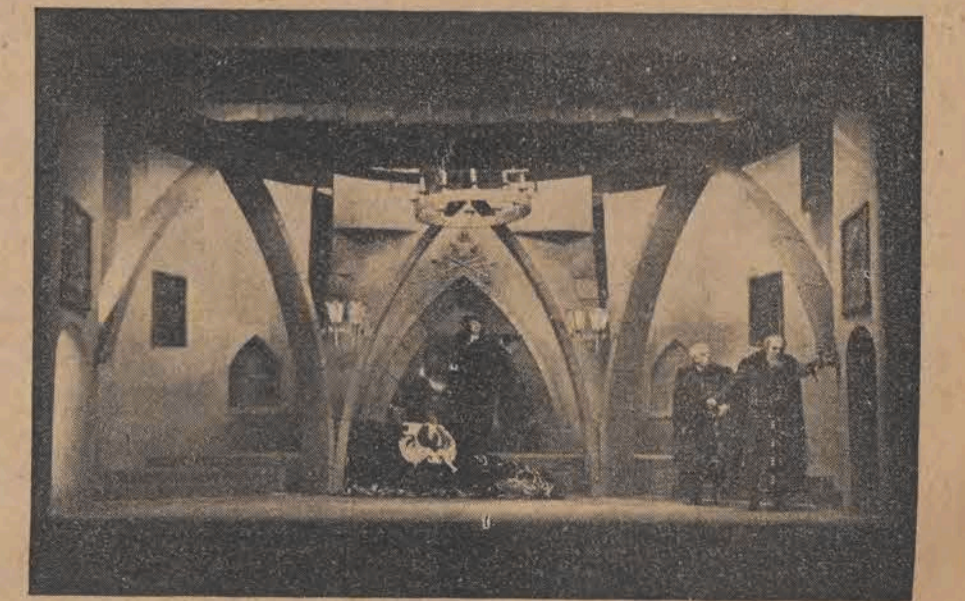
Juliusz Żuławski



„Mazepa” J. Słowackiego. Król = Jerzy Leszczyński



„Mazepa” J. Słowackiego, akt I — Kasztelanowa — Renard Irena, Amelia — Rysiówna Zofia, Mazepa — Śmiałowski Igor



Mazepa J. Słowackiego, akt V — Mazepa — Śmiałowski Igor, Chmara-Rydzewski Henryk, Wojeвода-Bracki Władysław

UKAZAŁ SIĘ Nr 2 (45) „MYŚLI WSPÓŁCZESNEJ”

poświęcony zagadnieniu współzawodnictwa pracy w Polsce

Treść numeru:

Józef Kofman — Współzawodnictwo pracy a Związki Zawodowe
Inż. Henryk Golański — Z zagadnień współzawodnictwa pracy w przemyśle
Inż. Iłja Epsztajn — Współzawodnictwo — dzwignia rozwoju techniki
Ludwik Pol — Współzawodnictwo pracy na wsi
R. Dobrzański i T. Kowalak — Współzawodnictwo pracy w handlu
Prof. Biegeleisen-Zelazowski — Krytyka burżuazyjnych teorii wydajności pracy

KRONIKA WSPÓLZAWODNICTWA

Jan Czarnocki — Ruch współzawodnictwa w Polsce
— Technika współzawodnictwa
— Bibliografia współzawodnictwa

Adres Redakcji: Warszawa, ul. Narbutta 8 m. 6, tel. 413-67

Adres Administracji: RSW „Prasa”, ul. Smolna 12, tel. 831-47

Cena pojedynczego numeru — 100 zł. Prenumerata półroczna — 500 zł.

Roczna — 1.000 zł. Konto PKO — 1-1374

ADOLF SOWIŃSKI

Odwrot nie jest ucieczką

Michał Bubiennow jest dopiero debiutantem, ale od razu złożył sobie maksymalny program dla swej prozy: napisanie powieści cyklicznej. Tematyka jego cykli powieściowej ma objąć również — o ile mi wiadomo — lata już powojenne, będzie więc pięknym przykładem nadążania twórcy za współczesnością.

Pierwszym tomem cyklu jest powieść „Biała brzoza”, która ukazała się ostatnio nakładem „Czytelnika” w świetnym przekładzie Jerzego Jędrzejewicza*). Wkraczamy tu w ten ciężki okres wojny z faszystami, gdy Armia Czerwona cofała się przed nieprzyjacielem, który rzucał oburzające siły w kierunku Moskwy, zapowiadając wszystkimi tubami propagandy szybki upadek stolicy Związku Radzieckiego. Trudno byłoby nie przyznać, że w tych smutnych dniach szerzył się nastrój depresji. Wyobraź sobie u nas, że ten nastrój jest o wiele głębszy tysiąc kilometrów dalej, w wschód, gdzie płoną wieś, miasta i lasy, a ludzie giną od huraganowego ognia nieprzyjacielskiej artylerii i od nieprzyjacielskich bomb lotniczych, wycofując się pospiesznie ku przedpolom zagrożonej stolicy. Znam podówczas w „Generalnym Gubernatorstwie” człowieka, który popełnił samobójstwo, zwątpiłszy o wszelkiej możliwości powstrzymania hitlerowskiego taranu, a nie chcąc czekać na zapanowanie germańskiej Europy. I nawet żywy, podziemny ruch oporu nie zdołał powstrzymać wielkiej fali przegrzebienia, która rozlała się w tym czasie po wszystkich chyba krajach okupowanych przez wojska hitlerowskie.

Jeżeli ówczesne przegrzebienie okazało się uczuciem bezpodstawnym, należy to zawdzięczać tym, którzy jako wielomilionowy naród radziecki nie okazali wówczas ani przegrzebienia ani słabości, chociaż ich niebezpieczeństwa i straty były bez porównania większe niż nasze. Historia odwrotu, w którą wprowadza nas od początku swej książki Bubiennow, nie ma w sobie nic z atmosfery upadku sił moralnych i jest jak najdalej od objawów popocho, tak właściwego cofającym się armi. W odczuciu żołnierzy odwrotu nie jest klęską, lecz fragmentem obrzymiej bitwy, która jako całość operacji bojowych bezwzględnie zakończy się zwycięstwem. Ten duch żołnierski, czerpiący swe siły z niezachwianej postawy ideologicznej i moralnej, którą wytworzyła w człowieku radzieckim epoka budownictwa socjalistycznego, zapewniał już co najmniej w polowie zwycięstwo nad wrogiem i jego niezliczonym sprzętem wyprodukowanym rękami podbitych i ujarzmiionych przezeń narodów. Reszty dokonuje mądrość i umiejętne strategia dowódcztwa oraz wysiłek gospodarzy całego kraju. Tak stał się w swej powieści, i to środkami niepublicystycznymi, lecz fabularnymi, a więc środkami artystycznymi przedstawia nam tę sprawę Bubiennow.

„Biała brzoza” jest opowieścią o odwrocie jednego z pułków Armii Czerwonej drogami i bezdrożami, uroczyskami, lasami i trzęsawiskami ziemi rwęcej, rozjaśnionej wśród jesiennych zachmurzeń bielą tak czystą jak brzoza, do których żołnierze — upatrzywszy sobie co piękniejszą — dobitroliwie wołają: „Hej, pieszczołko, może pójdiesz z nami!”. Bubiennow stosuje powtarzalny motyw brzozy zarówno na określenie kontrastu pomiędzy spokojem i ładem pracowności ziemi a huraganem niszczenia, którym przeczą się po niej najędźża, jak i na określenie ojczyzny, która oprze się wszelkiemu zniszczeniu, choćby ją zryto, do krańca w kraniec pociskami. Te książki bowiem napisał nie tylko powieściopisarz, ale i poeta: „A pośród tego strasznego pola — czytamy na jednej z ostatnich stron — gdzie cały dzień z niesamowitą siłą szalał ogień, gdzie wszystko było zdeptałe przez śmierć, na niewielkim, gołym pagórku, tak samo jak rankiem stała i łagodnie świeciła w pomroce biała brzoza”. Na jej widok główny bohater powieści, Andrej Lopuschow, poczuł się „szczęśliwy, że nosi mundur żołnierski, że wieczorem stoi na tym samym miejscu, gdzie rankiem rozpoczął się boj”.

Cofający się pułk stał się pro dążąc do zarytu bitwy z przemożnymi siłami nieprzyjacielskimi. W wyniku tej bitwy pułk zostaje rozbity, ale — wyjąwszy niewielki zdrój i tchorów — na nowo zbiera się w lasach i nie zaprzestaje walki, chociaż otoczony jest zszwad przez nieprzyjaciela i chociaż znalazł się na jego tyłach, z dala od linii głównego frontu. Naczelne zadanie bojowe polega teraz na tym, aby przedrzeć się przez front do swoich, co po długich perypetiach, wśród których żołnierzom towarzyszy bohaterstwo i humor, zostaje uwieńczonym powodzeniem. Po krótkim odpoczynku w którejś z wsi podmiejskich uzupełniony i świeżo wyekwipowany pułk zajmuje nowe pozycje na zatrzymanym froncie w rejonie Moskwy.

Jest już późna jesień, a więc nieprzyjaciel atakuje coraz gwałtowniej, aby przed zimą — jak zapowiedział swoim wojskom — wejść do Moskwy. Kolejność i strategia tych walk należy do historii. Bubiennow nie rozprasa się w przedstawianiu olbrzymich obrazów batalistycznych na całym froncie, co łatwo mogłoby się zamienić w suchą relację działań wojennych, ale ogranicza się do tego odcinka frontowego, na którym walczą jego niepokonany pułk, ukazując jednocześnie postawę bojową i moralną ludzi znanych nam z poprzednich kart tej rozległej powieści. Pochochodzą do wojny jako do problemu człowieka wychowanego w nowym ustroju i broniącego dóbr ustroju, który go wychował. Przy tej okazji — jak i przy wielu po-

dobnych okazjach w reszcie książki — Bubiennow demaskuje typy wrogie ustrojowi i społeczeństwu, podbudowując fabularnie ich psychologię i mentalność, ich niepowiązanie ze społeczeństwem a nawet wręcz zbrodniczość postępowa- nia faktami dowodzącymi oderwania się od podłoża klasowego. Do tej kategorii ludzi należą potencjalni dezertery, jak szeregowiec Jarcew i kapral Olejnik, a w szczególności do tej kategorii ludzi należy dezerterski dowódca batalionu Łozniewoj, znamienity typ własowca, który nie trafił jeszcze na najodpowiedniejsze dla siebie warunki zdrady.

Opierając treść swej powieści głównie na działaniach bohaterskiego pułku i zbliżając do czytelnika szczegółowo jedną grupę żołnierzy tego pułku, Bubiennow maluje poza tym szerokie tło społeczne, z którego — niby z zaplecza ideowego — wyonili się w latach wojny jego bohaterowie, przeważnie kolchoźnicy i robotnicy. Nawijające wreszcie inne wątki, które niewątpliwie rozwinie w dalszych tomach cyklu, jak na przykład próby reprzytaczacji ze strony moralnych tylko jeszcze, bo nie faktycznych już kułaków we wsi Olchowka po wejściu Niemców, przeciwstawiają tym dążnościom piękną postać starego komunisty, Osipa Michajłowicza, który odmawia wydania kluczy od kolchozowego śpichrza i ginie na niemieckiej szubienicy.

Kreśląc postaci ujemne niby uboczne produkty wielkiego świata, Bubiennow przesuwając przed naszymi oczami przede wszystkim galerię typów pozytywnych, dzięki którym zwycięstwo nad faszystami stało się faktem dokonany. Obucję z tymi ludźmi na kartach powieści Bubiennowa, rozumiemy, jak bardzo prawdziwe i trafne były wypowiedziane podówczas słowa Stalina, których autor w jednym z końcowych rozdziałów na chwilę przed nową bitwą każe słuchać żołnierzom i oficerom przez megafon rozbrzmiewający ponad frontem: „Nieprzyjacieli sądzili, że po pierwszym uderzeniu nasza armia pójdzie w rozsypek, nasz kraj będzie rzucony na kolana. Lecz nieprzyjaciel grubo się przeliczył...”

W rezultacie Michał Bubiennow stworzył książkę dobrą, mądrą i głęboko optymistyczną, mówiącą o konkretnych typach ludzi, którym zawdzięczamy zwycięstwo nad faszystami, stanowiącą pochwałę tych ludzi i wywodzącą ich rodowód z ideologicznych i realnych dóbr ustroju, który ich wychował. Jest to jedna z najbardziej celowych pozycji naszej literatury przekładowej ostatnich miesięcy.

Adolf Sowiński

ALEKSANDER JACKIEWICZ

ITALIA 1949

Marian Brandys nazwał zbiór swoich utworów, które ukazały się pod wspólnym tytułem: „Spotkania włoskie” — szkicami reportażowymi. Jeśli posiadają one charakter reportażu — to w każdym razie reportażu bardzo uświeconego, niektórzy zaś z nich są skończonymi dziełami literackimi wysokiego gatunku.

Już w jednym z wstępnych szkiców spotykamy się z artystycznie zorganizowanym materiałem. Szkice ten nosi nazwę „Roma è bella” („Rzym jest piękny”). Ale piękno Rzymu: wspaniałe zabytki, malowniczość ulicznych tłumów, egzotyka barów kawowych — jest dla Brandysa zasłoną dymną, która kryje przed okiem przybysza prawdziwą twarz miasta, pełną jaskrawych kontrastów społecznych, ekonomicznych, politycznych.

Autor chwycił życie Rzymu na gorącym uczynku, szuka jego cech istotnych, reprezentacyjnych. Szuka konkretnych faktów. Oto one: pod Skłą Tarsjejską w jaskiniach gnieźdzą się bezrobotni, a niedaleko stąd, przy Corso, stolica składająca się z 250 pokojów, który do niedawna zamieszkiwało 5 osób.

Te fakty stanowią dla autora punkt wyjścia dla szerszej charakterystyki życia proletariatu i arystokracji włoskiej. Charakterystyka ta posługuje się konkretnymi ludźmi. Bezrobotny chłopiec Paolo codziennie na chodniku ładnej ulicy szukuje kopie jednej z Madonn szkoły Rafaela, chcąc w ten sposób zwrócić na siebie uwagę tych, którzy mogą mu dać jakąkolwiek pracę. Na dwóch stronicach rozgrywa się dramat bezrobotnego, który mimo największych wysiłków pracy nie dostaje i sam sobie tego nie uświadamił. Szkielet z rządu zawodowych zebrał. Arystokracja reprezentuje w tym szkicu ks. Borghese, dowódca hitlerowskiej dywizji „X Mas” i morderca dziegiusset włoskich partyzantów. Książkę, dzięki prawniczym machinacjom przyjaciół, zostaje wypuszczony z więzienia.

Pomiędzy tymi obrazami wyrasta opis życia i obyczajów rzymskiego mieszczaństwa. I znów mamy konkretne fakty, konkretnych ludzi. Pani C., głowa liczonej rodziny: „modli się tylko do Czarnej Panny z Farnese. Stosunek pani C do rodziców świętych jest taki sam jak do Madonn. Traktuje ich jak funkcjonariuszów nieba, z których szacownych usług i opieki korzysta chętnie w najdrobniejszych sprawach, ale od których wymaga urzędniczej lojalności. Jeżeli święty Umberto, biskup, zawiadzie przy grze w „totocalcio” — to koniec z modlitwami do świętego Umberto, biskupa. Jeżeli św. Franciszek Ksawery nie uchroni od kary za ukrywanie dochodu, to nie ma dla św. Franciszka Ksawerego miejsca w domu rodziny C.”

*) Marian Brandys: „Spotkania włoskie”, „Czytelnik”, Warszawa, 1949.

JUBILEUSZ KAROLA ADWENTOWICZA

W „Niemcach” Kruczkowskiego — w roli profesora Sonnenbrucha — obchodzi 55-lecie pracy aktorskiej — odznaczony przez Polskę Ludową Złotym Krzyżem Zasługi i Sztandarem Pracy i klasy — wielki artysta scen polskich Karol Adwentowicz.

Od najwcześniejszej młodości związany swą pracą artystyczną z ideą postępu społecznego — i jako aktor, i jako kierownik teatru, był Adwentowicz zawsze jedną z najpiękniejszych, najszlachetniejszych postaci na naszych scenach. Dziś — mimo swych 78 lat — prowa-

dzi Karol Adwentowicz Państwowy Teatr Powszechny w Łodzi — nadal wyszły swe siły i cały swój wielki talent oddając sztuce i kulturze polskiej. Należy do ludzi, którzy z całym swym bogactwem głębokich doświadczeń idą wraz z nami naprzód.



Karol Adwentowicz



Adwentowicz jako kapitan „Aurory” Berensien w „Przełomie” Ławreniewa



Adwentowicz (pierwszy od lewej) w roli Kobusa w „Nadziei” Heiermansa

foto-Malarski i Brzozowski

Adolf Sowiński

Książka tygodnia

*) Michał Bubiennow: „Biała brzoza”. Powieść. Tłumaczył z języka rosyjskiego Jerzy Jędrzejewicz. Str. 459. Spółdzielnia Wydawnicza — Oświętowa „Czytelnik”, Warszawa, 1949.



Azyl wolności

Collège de France w Paryżu jest starszą i sławną wyższą naukową, drogą zarówno francuskim jak i polskim tradycjom postępowym. Tu wykładał Michelet i Quinet, tu w latach 1840 — 1844 prowadził swój kurs literatur słowiańskich Adam Mickiewicz. Francja była długo krajem azylu dla wielkich poetów, uczonych i rewolucjonistów, których wygnana z ich własnego kraju brutalna przemoc władców i ciemiężycieli ludu, czyniących z ciemnoty narzędzie swego panowania. Francja była długo krajem przodującym w walce o wolność społeczeństw i narodów, była jednocześnie krajem, który zapewniał swoim i obcym uczonym swobodę badań naukowych.

„Macie tu — mówi o tym kraju Mickiewicz w r. 1854 do uczniów szkoły polskiej w Batignolles — codzienne wzory, będące wśród narodu, co swój był samotni pojedynczo i zbiorowo rozwinięty i wzniesiony do najwyższego stopnia narodowej doskonałości, co wole swoją umiał urzeczywistnić i objawić tak wyraźnie i tak silnie, że stała się wskazówką i kierunkiem dla innych narodów”.

Nie poznajemy tej Francji we Francji dzisiejszej, ale nie poznajemy jej dlatego, że lud ma tam zakneblowane usta i związane ręce przez policyjny reżim imperialistów. Bo lud nie ma z tym nic wspólnego, że Francja dzisiejsza nie tylko przestała być krajem azylu dla prześladowanych poetów i uczonych, ale pozabawia praw obywatelskich i składa z urzędu swych własnych poetów i uczonych.

Kilka miesięcy temu opinia całego świata została poruszona faktem, że rząd francuski pozbawił praw obywatelskich poetę Aragona. Ostatnio nadeszła wiadomość nie mniej wstrząsająca: rząd francuski pozbawił katedry w Collège de France prof. Henri Wallon, wybitnego psychologa, znanego ze swych przekonń postępowych. Akt ten jest ze strony francuskiego ministra oświaty (Yvon Delbos) ostrą represją polityczną wobec człowieka starego, zasłużonego dla nauki i postępu.

Prof. Henri Wallon skończył właśnie lat siedemdziesiąt. Chcąc uczcić tę rocznicę jego siedemdziesiątych urodzin, uczeni francuscy ze Związkiem Zawodowym Pedagogów na czele, postanowili urządzać uroczystą akademię w auli Sorbony. Jednakże Minister Oświaty — podobnie jak w odniesieniu do uroczystości związanych z trzecieciną rocznicą urodzin Kartezjusza — zabronił wykorzystania do tego celu nie tylko pomieszczeń Sorbony, ale i wszelkich sal szkolnych. Minister spraw zagranicznych ze swej strony — znówu podobnie jak w wypadku z uroczystościami kartezjańskimi — w większości wypadków odmówił wiz wjazdowych uczonym zagranicznym, którzy pragnęli przybyć na obchód siedemdziesiątych urodzin brutalnie pozbawionego katedry psychologa.

Po pokonaniu niezliczonych trudności akademika jubileuszowa ku czci prof. Wallona odbyła się dnia 20 lutego b. r. w Maison de Chimie. Zebrani naukowcy, studenci oraz przedstawiciele świata kultury i sztuki, obradowali pod przewodnictwem Louis Saillant, sekretarza generalnego światowej Federacji Związków Zawodowych, złożyli hołd wybitnemu uczonemu i zaprotestowali przeciw jego relegowaniu z katedry w Collège de France. Wśród przemówień padł głos znamienny. W imieniu polskiego Ministerstwa Oświaty prof. Tomaszewski zaproponował prof. Wallonowi objęcie katedry na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie. Prof. Wallon propozycję tę przyjął, dziękując we wstrząsających słowach narodzi polskiemu za umożliwienie mu pracy na reszcie lat życia.

„Proszę pana, drogi profesorze, o przyjęcie katedry w Uniwersytecie Krakowskim — powiedział prof. Tomaszewski — naród polski, uczeni polscy, przyjaciele Francji pragną jednocześnie złożyć hołd panu osobiste i pańskiemu dorobkowi naukowemu, wyrazić panu swą solidarność oraz wyrazić wiarę w przyszłość przyjaźni polsko-francuskiej i braterstwa między narodami”.

Wolność opuściła Francję, kraj wielkich rewolucji, kraj dający ongi innym narodom wspaniałe przykłady postępu. Ongi z mroczów despotyzmu, panującego nad Polską, przybywali do Francji wielcy poeci, wielcy rewolucjonści i wielcy uczeni, aby walczyć „za wolność naszą i waszą” i posuwać myśl ludzką naprzód. Tak przybył Mickiewicz, tak przybył Jarosław Dąbrowski, tak przybyła Maria Curie-Skłodowska. Dziś ta epoka przestała być rzeczywistością. Dziś odwróciły się role. To demokratyczna Polska udziela azylu i daje warsztat pracy uczoneму, przesładowanemu, pogrzebionemu we Francji, nad którą zapadły mroki imperialistycznego despotyzmu. To demokratyczna Polska przoduje teraz w walce toczonej pod hasłem „za wolność naszą i waszą”, to demokratyczna Polska stworzyła właściwe warunki rozwoju dla postępu nauk. Szeregami swych posunięć, wśród których wypadek prof. Wallona nie jest bynajmniej odocobiony, a raczej typowy, obecni władcy Francji chcą nie tylko cofnąć ją wstecz, ale postawić w pierwszych szeregach reakcji.

Kandyd

Aleksander Jackiewicz

