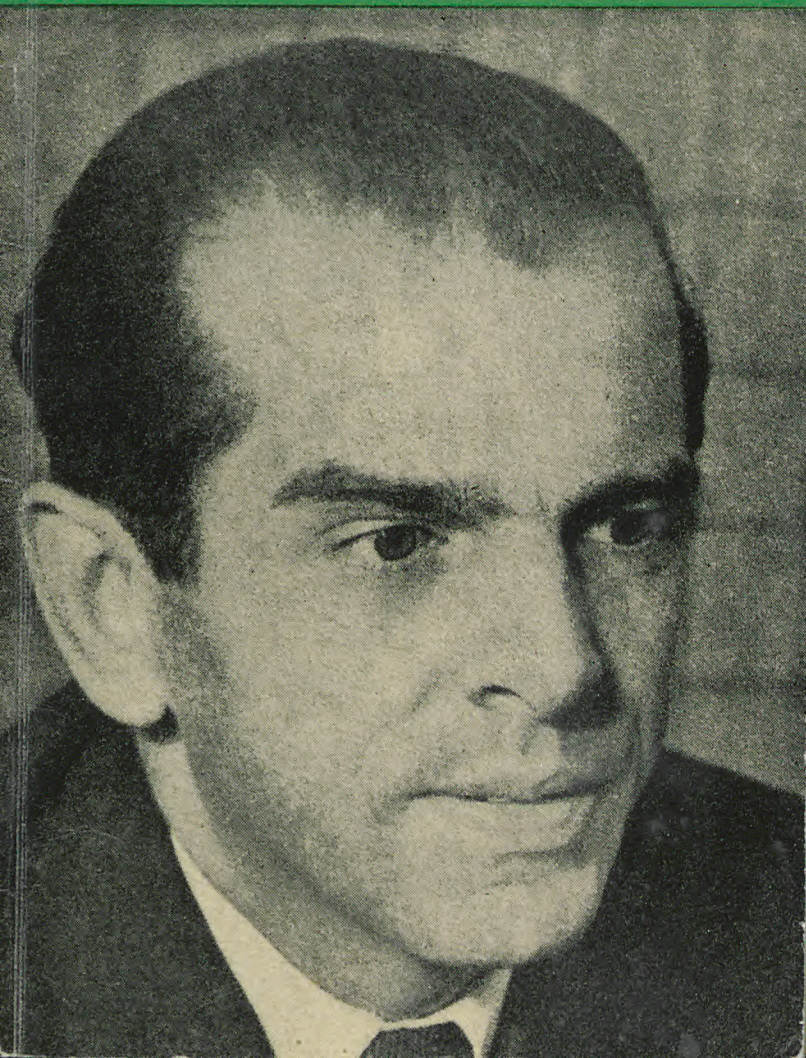


796.645

Agencja Autorska — Dom Książki
Sylwetki współczesnych pisarzy

Broszkiewicz

opracowała Maria Fik



BROSKIEWICZ

BROSKIEWICZ

FROSTKIEWICZ

Marta

Fik

BROSZKIEWICZ

AGENCJA AUTORSKA I DOM KSIĄŻKI

Warszawa 1971

Projekt okładki:
Stefan Bernaciński
Portret Jerzego Broszkiewicza
fot. Andrzej Szypowski

Autorzy zdjęć wewnątrz broszury: E. W. Plewiński
i A. Szypowski

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001015146555



796.645



Redaktor
Feliks Setkowicz

Redaktor techniczny
Czesław Palmąka

*

Printed in Poland
Agencja Autorska i Dom Książki
Warszawa 1971
Wydanie I

Nakład 5.700 egz. +253. Ark. wyd. 3. Ark. druku 3,5
Papier druk. sat. kl. III 70 g z Fabryki Papieru w Kluczborku
Oddano do składania w listopadzie 1970

Podpisano do druku w marcu 1971

Druk ukończono w kwietniu 1971

Drukarnia im. Rewolucji Październikowej, Warszawa,
ul. Mińska 65. Zam. nr 1957/70 K-43 Cena zł 9,—

1971 Eo 8574/53

Z ŻYCIORYYSU

Jerzy Broszkiewicz urodził się 6 czerwca 1922 r. we Lwowie jako syn oficera Adama Broszkiewicza i Ireny z Piotrowskich. W roku 1940 wstąpił do Akademii Muzycznej we Lwowie, gdzie studiował biorąc równocześnie udział w akademickich wieczorach autorskich i koncertach. Przerwane studia kontynuował po wojnie w Krakowie, gdzie zamieszkał w 1944, zarzucił je jednak już po roku, by zająć się pracą literacką i krytyczną. Debiutował w 1945 opowiadaniem *Monika* na łamach pisma „Odrodzenie”, w którym był zrazu korektorem. W latach 1945—47 współpracował także z pismami: „Teatr”, „Listy z teatru”, „Nowiny Literackie” i in. W 1948 wydał pierwszą swą książkę, osnutą na autentycznych wypadkach powieść *Oczekiwanie*, która przyniosła mu Nagrodę Ziemi Krakowskiej oraz doskonałe recenzje.

W latach następnych poświęcił się wyłącznie pracy literackiej. Swym pierwotnym zainteresowaniem pozostał jednak wierny zarówno w swych książkach, jak i jako redaktor najpierw

„Ruchu Muzycznego” (1947—48), a po przeniesieniu się do Warszawy — czasopisma „Muzyka”. Równocześnie prowadził w warszawskim Radio stały tygodniowy felieton na aktualne tematy polityczne, społeczne i kulturalne. W latach 1953—1963 był członkiem redakcji i felietonistą „Przeglądu Kulturalnego”.

W r. 1959 powrócił do Krakowa i od tegoż roku pełni funkcje kierownika literackiego w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie (podczas kolejnych dyrekcji Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego, Józefa Szajny i ostatnio Ireny Babel).

O wszechstronności jego artystycznych zamiłowań i talentów świadczy zamieszczony na końcu książki wykaz jego dzieł, który nie obejmuje wszakże licznych artykułów, felietonów, recenzji itd., drukowanych na łamach wszystkich prawie pism artystyczno-literackich powojennego dwudziestolecia.

PROZA

Nigdy nie pojmowałem literatury jako przygody samej w sobie, jako zabawy w literaturę z literaturą samą. W literaturze widziałem zawsze szansę od dawania sprawiedliwości żywemu światu (...). Pogląd ten wynika choćby z tego faktu, że należę do pokolenia wojennego i że pisać zacząłem przede wszystkim przeciw wojnie.

W roku 1939 miał Broszkiewicz lat siedemnaście. A więc apodyktyczny stosunek do świata, własne normy moralne, określone etyczne i estetyczne kryteria, wyrobiony w licznych uczniowskich dyskusjach pogląd na sens słów „humanitaryzm”, „godność”, „sprawiedliwość”, „cele sztuki”. Kiedy kończyła się wojna, był człowiekiem zaledwie dwudziestokilkuletnim.

Tamte obrazy, zdarzenia i słowa należały do zupełnie innego (...). Tamto wszystko, to były sprawy cudze, nierzadko do zniechęcenia obce lub dla odmiany warte śmiechu.

To samo odnosi się do bohatera pierwszej Broszkiewiczowskiej powieści. Rozpoczął jej pisanie w roku 1943, w 1946 książka była gotowa, w dwa lata później została wydana. O genezie blisko 300-stronicowego *Oczekiwania* pisał sam autor:

Chciałem dać świadectwo przyjacielowi memu Stefanowi, który zginął w roku 1942 we Lwowie. Pierwotnie zamierzałem dać książce postać reportażu, suchej relacji o faktach. Ale przekonałem się szybko, że forma taka nie zrealizuje osnowy dzieła, raczej psychograficznej niż faktograficznej.

Oparta na autentycznym losie młodego polskiego poety pochodzenia żydowskiego powieść nie była jednak tylko hołdem, oddanym temu, który poległ w sposób o wiele za okrutny, by można mu oddać sprawiedliwość w słowach. *Oczekiwanie* mówiło o bestialstwach II Wojny Światowej, ukazując ich najjaskrawszy przejaw — sprawę polskich Żydów. Ale stało się też — bardzo chyba osobistą spowiedzią z dramatycznych zmian, zachodzących w psychice i światopoglądzie tych, którym zdawało się, że istnieją ludzkie prawa, obowiązujące wszystkich i nienaruszalne. Spowiedzią tak tragiczną, że dla oddania jej istoty nie mogła starczyć Broszkiewiczowi-pianiście żadna z form muzycznych.

Akcja, fabuła ograniczona została w *Oczekiwaniu* do minimum. Całość podzielił autor na 12 rozdziałów odpowiadających dwunastu kolejnym miesiącom ostatniego roku życia bohatera powieści. Ów czas, mierzony od stycznia do grudnia 1942 r., był bowiem dla zamierzeń Broszkiewicza najbardziej ważki. Mieścił w sobie w sposób najdrastyczniejszy los ludzi oczekujących zagłady, starających się nadaremnie określić i pojąć swą sytuację, szukających rozpaczliwie teoretycznych formuł dla

uzasadnienia spraw, które zdają się przekraczać możliwości rozumu.

Ukazując tragedię żydowskiej inteligencji nie mnoży Broszkiewicz nadmiernie faktów. Wbrew początkowemu reporterskiemu zamierzeniu fakty przywoływane są jedynie wtedy, gdy dla rozważań czy sytuacji bohaterów mają znaczenie węzłowe. Metoda ta wydała się większości krytyków, oceniających pierwszą książkę Broszkiewicza, zgubna.

Tragedia psychologizmu okazała się wobec tragedii żydostwa formą i humanitarnie i metodycznie niewłaściwą — pisał m.in. recenzent „Kuźnicy”.

Zarzut niesłuszny i nie trafiający w sedno.

Fakty z rzadka przez Broszkiewicza demonstrowane nie tracą bowiem nic ze swego okrucieństwa (głównie ostatnie partie książki, od momentu utworzenia lwowskiego getta, suche relacje z obozów koncentracyjnych, los getta w Warszawie), zaś generalna koncepcja pisarska pozwala dotrzeć do spraw często niedostrzegalnych. Ukazuje autor nie tylko zbrodnie dokonane na ciele, lecz i na psychice narodu, którego losu nie da się z żadnym innym porównać. Bowiem, jak powiada bohater powieści do jednego ze swych „aryjskich” przyjaciół,

jest zasada wspólnoty, są argumenty ogólnoludzkie i są doktryny, o których się mówi. Lecz nas wyłączone poza nie dokładnie, wyłączone opaskami, gettami i śmiercią. Wy giniecie w walce i jesteście wrogami, nas się zabija. (...) Wy walczyacie, więc

możecie ulec każdej zbrodni (...). Ale my? my przecież musimy.

Sam proces myślowy głównego bohatera *Oczekiwania* oddany jest z dojrzałością, która zaskakuje u debiutanta, w dodatku debiutanta dwudziestokilkuletniego. Tym bardziej, że przeżyć Stefana sam nie doświadczał i kreował je jedynie mocą imaginacji. Pisał zresztą Broszkiewicz na marginesie modnych wówczas rozważań o realizmie:

Pragnę pisać realistycznie, ale posługując się pracą wyobraźni. Wierzę, że można w ten sposób stworzyć klimat realizmu intelektualnego.

Zarówno postać Stefana starającego się aż do czasu końcowej klęski mieć „zaufanie do swojego losu, a zatem do ludzkości i do jej zasadniczych postanowień”, jak i jego sceptycznego protagonisty Grossmeiera, czy bohaterów drugoplanowych, kreślonych za pomocą kilku zaledwie syntetycznych rysów — wszystko to znamionowało pisarza o szerokich horyzontach myślowych i doskonałym rzemiośle. Podobnie jak umiejętność oddania atmosfery lat szczególnie okrutnych dla ludzi, co z wiary w to, iż wojna potrwa jeszcze pół roku i sprawiedliwym zakończeniem zada kłam obawie przed tym, co niepojęte i nieludzkie, wkroczyli na samo dno „pogardy”.

Oczekiwanie, uznane mimo zastrzeżeń za „wydarzenie literackie o cechach niecodziennych” (Sowiński); za „jedno z najciekawszych zjawisk w dziedzinie kultury na przestrzeni ostatnich trzech lat” (Iwaskiewicz), nie pozba-

wione było oczywista pewnych myślowych pływów i niedostatków stylistycznych. Były to wszakże wady drugorzędne; co więcej, właśnie w pierwszej książce Broszkiewicza błędów tego typu spotyka się najmniej i — co wydać się może paradoksem — *Oczekiwanie* jest na pewno pozycją w dorobku jego najbardziej dojrzałą. Częściowy regres widoczny w beletrystyce następnego okresu jest niewątpliwie spowodowany pewnymi ustępstwami autora na rzecz postulatów zgłaszanych przez krytykę.

Mimo, iż doceniano wagę debiutu, zaatakowano jednak Broszkiewicza za to, co zdaje się być w jego pierwszych utworach stroną najmocniejszą, za „psychologizm”. Zniechęcony autor, zapowiadający się jako doskonały pisarz psychologiczny, choć wierny zawsze sytuacjom realistycznym, zbyt gwałtownie przeszedł ku konstruowaniu prozy „z zewnętrznych faktów”. Z pewnością popchnął go w tym kierunku również temperament publicysty, bo właśnie w latach 1948—55 najwszechstronniej wypowiada się Broszkiewicz w reportażu.

Pierwszą książką, w której dostrzec można dyskretne jeszcze wahanie, czy materią powieści ma być rzeczywistość wewnętrzna czy zewnętrzna, są *Obcy ludzie*.

Książkę tę łączy z *Oczekiwaniem* wiele. Podobna jest metoda pisarska: „niemrawość” akcji, skłonność do intelektualnych analiz, prowokowanych często nic na pozór nie znaczącym szczegółem, oszczędność realiów, ujmowanie i ukazywanie faktów przetworzonych już przez

świadomość bohatera, wielość podtekstów. Podobna jest stylistyka: częste używanie równoważników zdań, rozdzielanie ich dwukropkiem (a więc częste skróty myślowe); liczne, choć oszczędne, metafory itd. Ta sama co w *Oczekiwaniu* wrażliwość na dźwięki i barwy, ujawnione tu już w zdaniu wprowadzającym w powieść:

W całym domu było brązowo, cieniście, skrzypiąco. Jedyne okna jadalni często stawały się ciepłe od światła. Poza tym meble z ciemnego drzewa i ciemnozielone kotary na drzwiach, obrazy zaś już od wczesnego popołudnia robiły się czarne.

Istnieje też pewien związek akcji. *Obcych ludzi* nazwać można bowiem niejako prologiem *Oczekiwania*. Świadectwem, nieco demistyfikującym, owych czasów, które zburzyła wojna, dawnych dyskusji, problemów, przyjaźni. Książka dzieli się na trzy części. Pierwsza ukazuje dzieciństwo bohatera powieści, Henryka, druga — pierwsze wejście w „dorosłość”, gimnazjum, trzecia — rzeczywiste dorastanie, także polityczne. W sumie kilkanaście lat, obejmujących prawie całe międzywojenne dwudziestolecie aż po ostatnią przedokupacyjną wiosnę, gdy już myśl o wojnie coraz natrętniej wkracza w codzienną rzeczywistość, nie na tyle wszakże, by ją zakłócić i wywołać przerażenie.

Najlepsze są te partie powieści, w których Brozkiewicz najwierniejszy jest temu gatunkowi pisania, jaki zademonstrował w *Oczekiwaniu*, a więc te partie, gdzie analizy idą niejako „od wnętrza” ku zewnętrznym faktom,

a nie odwrotnie. Stanowią one całości zamknięte w sobie, jak np. opis mieszczańskiego domu babki, czy — doskonały niemal jako odrębna nowela — opis szpitala, w którym przebywa kolega Henryka, wraz z sugestywnym opisem świata, rządzonego całkowicie swoistymi prawami, z doskonałą, skrótową charakterystyką postaci.

W ogóle główne sukcesy odnosi Broszkiewicz tam, gdzie operuje skrótem. Często opis spełnia tu kilka funkcji, widzimy to w znamennym opisie zmarłej babki bohatera:

Dziadek wybierając babce strój ostateczny również zachował się jak człowiek obcy i ignorant. Po prostu babka nigdy nie szesałaby w ten sposób włosów na czoło, z którego kroju i wysokości była taka dumna, babka nigdy nie wzięłaby do tej świetnej sukni białego kołnierzyka z lichej koroneczki, babka nigdy nie związałaby paska w sposób tak kokieteryjny. Henryk pojął, że to już nie to. Że istotnie jedynym wyjściem jest ziemia. Pozostało już tylko ciało (...), do ziemi z nim! (...) Pogrzeb minął łatwo.

Kunsztowność wyrazu nie służy tu zresztą nigdy, podobnie jak i w *Oczekiwaniu*, czysto formalnym zabiegom, owej „zabawie w literaturę z literaturą samą”, od której odżegnywał się Broszkiewicz z istotnym przekonaniem.

Problematyka *Obcych ludzi* dotyczy spraw mniejszej niż *Oczekiwanie* rangi, a jednak istotnych. Rozwój zaangażowanego przecież w sprawę świata bohatera uwarunkowany jest przy tym czysto obiektywnymi przyczynami. Są w tej powieści wtręty często niemal publi-

cystyczne, pojawiające się zresztą z rzadka. Pierwsze młodzieńcze bunty wobec zła świata, wybór ideologii (od kontaktów z grupą faszystującą po świadomą przyjaźń z młodzieżą komunistyczną), próby ustalenia wzajemnych relacji „świat — a ja”, „ludzie — a ja”, ukazane są tu w ostrym przeciwstawieniu ze światem „obcych”, strasznych mieszczan, przywykłych do kompromisu i egoistycznej wygody.

Lecz nawet rozważania natury czysto politycznej i społecznej zyskują w tej powieści na wyrazie, gdy łączą się integralnie z głównym „psychologicznym” nurtem książki i gdy oddaje je autor w swej specyficznej stylistyce.

Nie czyni tego wszakże konsekwentnie. W *Obcych ludziach* widać zbyt często próbę odcięcia się od własnej metody, próbę analiz nie zepsutych przez „subiektywizm”. A także pewną wstydlivość wobec własnych słów i sformułowań, wstydlivość, która przekształca się w asekuracyjną i pretensjonalną manierę, kążącą zbyt wiele zdań opatrywać komentarzem odautorskim typu:

Toteż do głosu miała przyjść tęsknota. Jest to słowo zużyte. Jednak przywrómy mu godność w tej chwili.

Maniera ta niestety zjawiać się będzie w twórczości Broszkiewicza jeszcze nieraz. Nawet tam, gdzie najmniej na nią miejsca — w dramaturgii.

Lata najbliższe nie przyniosły zresztą utworów na miarę *Oczekiwania* czy nawet *Obcych ludzi*, mimo że właśnie wtedy stworzył Brosz-

kiewicz książkę, która zapewniła mu jako prozaikowi największą popularność, powieść o najwybitniejszym polskim kompozytorze, pt. *Kształt miłości*, rozreklamowaną dodatkowo filmem *Młodość Chopina*, dla którego w powszechnym przekonaniu stanowiła scenariusz. W istocie było odwrotnie. Najpierw powstał film, później powieść, choć jednym ze współautorów scenariusza był Broszkiewicz.

Po napisaniu scenariusza do filmu pozostał mi duży bagaż literatury przedmiotu.

To zadecydowało o powstaniu książki, która nie objęła zresztą ostatnich trzech lat życia artysty, jako mało — zdaniem autora — twórczych.

Oparta na „życiu i dziele” geniusza muzyki, powieść wymagała od Broszkiewicza nowej metody pisarskiej. Interpretacja wydarzeń i faktów siłą rzeczy musiała być bardziej obiektywna niż subiektywna, ściślej obowiązywała zasada chronologii wydarzeń (w *Oczekiwaniu* i *Obcych ludziach* jest ona często pozorna, przeszłość, terażniejszość i przyszłość mieszają się tam czasem niedostrzegalnie), bardziej jednoznacznych ocen ludzkich działań itd. Niezależnie od owych „konieczności”, wynikających z samego charakteru dzieła, widać, że Broszkiewicz odchodzi tu dość daleko od swego dawnego stylu. Właśnie w *Kształcie miłości* widać czysto „powieściową” troskę o budowanie interesującej fabuły, co w pierwszych utworach Broszkiewicza było w zasadzie sprawą czwartorzędną. Fabułę tę konstruuje sprawnie, choć czasem dość naiwnie,

co sprawia, że książka nie ma wyraźnego adresata, wahając się między poważną biografią a przystępną powieścią dla młodzieży.

Konstruowanie fabuły nie ma zresztą nic wspólnego z mozolnym gromadzeniem anegdot. *Kształt miłości* powstał jako dzieło polemiczne zarówno w stosunku do mieszczańskiej plotki, jak i tych wszystkich biografii wielkich ludzi, których walor polega na gromadzeniu jak największej ilości autentycznych i nieautentycznych ciekawostek. Pogląd, któremu wyraz w stosunku do tych spraw daje Broszkiewicz we wstępie do swej książki, wydaje się nader rozsądny:

Cieniem spraw małych można przesłonić sprawy wielkie. Spraw małych nie należy jednak pomijać całkowicie, są one tłem rzeczy wielkich, nadają im smaku i barwy, jak ważnemu rzeczownikowi doda czasem smaku przymiotnik dopisany z autorskiej tylko kokieterii.

Ambitnie zamierzona powieść o Chopinie skupić się więc miała głównie na pracy i osiągnięciach kompozytora, ukazując ponadto jego twórczość na szerokim tle społecznym, politycznym i kulturalnym, nie tylko polskim, lecz i europejskim. Powstały w efekcie dwa plany powieści: owo skrupulatnie i uczciwie, choć z konieczności nieco powierzchownie, potraktowane „tło”, oraz sylwetka Chopina, człowieka i twórcy, często zbyt natrętnie przygnieciona sprawą pierwszą. Najbardziej pusto i deklaratywnie zabrzmiały ustępy — pisane wszak przez znawcę — dotyczące samej muzyki Chopina.

My muzycy jesteśmy zdania, że o muzyce pisać nie należy, że w słowach nie zamknie się żadnej z jej piękności. Natomiast my pisarze sądzymy, że pisać należy o wszystkim, o każdej ludzkiej sprawie, a więc o muzyce także — powiedział na marginesie powieści Broszkiewicz.

Sama jego powieść jednak nie we wszystkim przyznała rację pisarzom. Mimo niewątpliwych braków i wad zarówno konstrukcyjnych, jak metodologicznych czy nawet artystycznych, *Kształt miłości* należy jednak do pozycji w twórczości Broszkiewicza znaczących. Niewiele ma też w literaturze lat pięćdziesiątych godnych konkurentów w dziedzinie prozy. Powieść przyjęto zresztą bardzo dobrze. Wyróżniona w 1951 r. Nagrodą Państwową II stopnia przetrwała też w większości próbie czasu. Kazimierz Wyka potwierdzał ogólny sąd swym autorytetem:

To na pewno najcenniejsza wraz z *Mickiewiczem* Jastruna biografia powieściowa, napisana na ideologicznym przełomie naszej literatury (...). Po tę piękną i mądrą książkę sięgnąć winien każdy, kto chce nie tylko poznać Chopina, lecz także zrozumieć, któredy prowadzą drogi do prawdziwych związków artysty z narodem i jak surowa i ciężka jest cena tych związków („Nowa Kultura” 1951, nr 38).

Biografia o Chopinie wiązała się ściśle z pierwotnymi zainteresowaniami Broszkiewicza, który wszak z tytułu najwcześniejszych marzeń i studiów zostać miał pianistą, nie pisarzem. Swej wierności tamtej artystycznej dyscyplinie dał także wyraz w swych licznych recenzjach, wywiadach i felietonach muzycznych, z których

najważniejsze zawarł później tom *Spotkania z muzyką* (1956). Tom interesujący, choć żaden właściwie z zawartych w nim szkiców nie wytrzymał próby czasu.

Nie wytrzymały jej także ówczesne utwory beletrystyczne Broszkiewicza, pisane z wyraźnym pragnieniem stworzenia wzorcowej „powieści realistycznej”. Charakterystyczne jej cechy skupiała książka przeznaczona dla młodzieży (choć dla młodzieży za trudna) *Jacek Kula*. Przeładowana rozważaniami o typowo publicystycznym charakterze, pisana językiem przypominającym miejscami styl artykułów propagandowych, stanowiła etap w twórczości Broszkiewicza nowy, i dlatego tylko warta jest przypomnienia.

Już nie szczupły krąg rozważań i doświadczeń samotniczego inteligentnego bohatera, który nie potrafi znaleźć i określić własnego miejsca w twardej prawdzie trudnych czasów, skupił zainteresowanie pisarza: skoncentrowało się ono na doświadczeniach młodości człowieka, który dojrzewa i krzepnie — żyjąc, walcząc i pracując wspólnie ze swą klasą, wierny najpiękniejszym celom, jakie człowieka mogą prowadzić naprzód (Monika Warneńska, „Żołnierz Wolności” 1952, nr 263).

Szlachetność intencji nie łączyła się tu wszakże z walorami artystycznymi, których wagę przez cały czas sam pisarz podkreślał:

Politycznie słuszne, choć artystycznie słabe (...) — określenie takie jest politycznym i artystycznym nonsensem (...). Tak jakby niejasnym było, że bez prawdziwego artyzmu nie ma prawdziwej politycz-

ności dzieła sztuki (Ankieta *Pisarze wobec dziesięciolecia*, „Nowa Kultura” 1954, nr 9).

Dopiero jednak rok 1955 przynosi tomik opowiadań, w którym postulat „artyzmu” został w większości zrealizowany. Jest to zarazem dwunasta wydana książka Broszkiewicza.

Kartki z notesu, to niewielki zbiorek, zawierający 21 opowiadań, często zaledwie dwustronicowych. Są to przedruki z prasy i utworów, powstałych w latach 1954—55. Ujęte w dwa działy: *Opowiadania podstuchane* i *Opowiadania liryczne*, nie różnią się w zasadzie ani treścią ani formalnie. Pod pewnymi względami nawiązują do pierwszych Broszkiewiczowskich powieści. Najlepsze z nich (*Legenda o całującej się dziewczynie*, *Gołoledź*, *Talent*, *Opowiadanie chirurga*, *Piękno*, *Wypracowanie*) cechuje oszczędność, skłonność do skrótów, brak jednoznacznej pointy, wielość psychologicznych podtekstów. Na większości jednak ciążyą zbyt wyraźne wpływy publicystyki, skłonność do natrętnego symbolu i schematycznej moralistyki (*Morderca*, *Matka*, *Puzon i pies*, *Podróże kształcą*, *Bluźnierstwo*), która często psuje nawet najlepszy materiał liryczny (pęknięte na dwoje opowiadanie *Rówieśnicy*). We wszystkich uderza pewna skłonność do konstruowania sytuacji zbyt wyraźnie „literackich”, nawet wówczas, gdy budowane są na autentycznej anegdocie.

Tematyka jest różnorodna. Przeważa wojna i wojenne obsesje (najwyraźniej w opowiadaniach *Talent*, *Opowiadanie chirurga*), często dochodzi do głosu problematyka obyczajowa,

społeczna, polityczna. Kilka opowiadań ma istotnie charakter „liryczny”, niektóre z nich przypominają nieco *Opowiadania profesora Tutki Szaniawskiego* (*Przyjaźń, Prezent*).

Niezależnie od różnej artystycznej rangi cała ta proza przypomina wczesny okres twórczości Broszkiewicza choćby swą wrażliwością na otaczającą rzeczywistość, objawiającą się nie tylko w wielkim czynie, ale i drobnym szczególe. Nagradza ona nawet wyraźne niedostatki, z których autor zdaje sobie chyba sprawę, stwierdzając melancholijnie:

Czasem równie trudno jest sprostać opisom wielkości człowieka, jak opisom piękności otaczającego nas świata.

Kartki z notesu ukazały się w charakterystycznym okresie. Kończyła się jedna estetyka, nie zdążyła się jeszcze narodzić nowa. Na tle tego, co powstało wcześniej, odznaczały się świeżością i nie stawianiem kropek nad „i”. W świetle tego, co miało nadejść, raziły pewnym schematyzmem. Stąd zapewne sprzeczność ocen, jakimi je przyjęto.

Myślę, że skromne opowiadania Broszkiewicza — tak jak każda literatura, która dziwi się, pyta, która sprawdza człowieka jeszcze raz od podstaw — bogacą naszą wiedzę o świecie drogą owej prowokacji: proszę sobie to umotywować, proszę zrozumieć, że człowiek nie jest liczmanem, proszę zastanowić się nad piekielnymi komplikacjami, jakie niesie codzienność, każda sytuacja, każdy gest i każdy odruch, każdy przypadek — pisał Leszek Herdegen („Życie Literackie” 1955, nr 39).

Jerzy Broszkiewicz zbyt łatwo buduje socjalizm.

Jego współczesne opowiadania inteligentnie i subtelnie lakierują rzeczywistość. Broszkiewicz stosuje łatwe chwytły: taniej kompromitacji przeciwnika, natychmiastowego nawrócenia (...), czytankowej ilustracji — replikował Jerzy Kwiatkowski, nie odmawiając zresztą opowiadaniom dużych walorów artystycznych („Twórczość” 1956, nr 1).

Sam autor żegnał się już zresztą w tym okresie z dotychczasowym kształtem swej twórczości. Nie tylko własnej:

We współczesnej prozie nie widzę przy tym wszystkim możliwości utrzymania się w ramach jednej unormowanej estetyki. Byłby to nonsens — groźny, ponury nonsens — żądać czegoś podobnego od literatury gotującej się do nowego skoku rozwojowego.

Tak odpowiedział na ankietę: *Jak widzę współczesną polską sztukę rewolucyjną?* („Przeгляд Kulturalny” 1956, nr 6). Sam od literatury uciekł zresztą na lat kilkanaście w t e a t r.

DRAMATURGIA

Przez 14 lat zajmowałem się prozą w różnych jej odcieniach, w różnych jej postaciach — od powieści po felieton i publicystykę — jako gatunkiem najbliższym mi i wybranym z dobrej woli. Po owych 14 latach przyszedł czas, w którym znalazłem się w sytuacji kryzysu doskonałego (...), mój własny pogląd i moje własne możliwości, wyobrażenia oraz próby, są właśnie przeciw prozie. Przeciw jej literackości, wielosłowiu, dwuznacznej umowności.

Tak pisał Broszkiewicz w roku 1958 w programie do nowohuckiej premiery *Dziejowej roli Pigwy*. W wywiadzie udzielonym cztery lata później „Nowinom Rzeszowskim” (nr 41 z roku 1962) sprecyzował swą ucieczkę od powieści w sposób bardziej obiektywny:

Dziś świat zmalał, człowiek żyje w tempie przyspieszonym. Wielkie obrazy epickie nie korespondują z dynamiką naszych czasów.

Pisać dla teatru zaczął Broszkiewicz zresztą już znacznie wcześniej. Poważniejsze ambicje miały dwa utwory, napisane wspólnie z Gustawem Gottesmanem: wymierzeni w amerykański imperializm *Bancroftowie*, „pierwsza polska sztuka, której akcja umiejscowiona jest całko-

wicie w obozie wroga", oraz *Zaczyna się dzień*, utwór o początkach Polski Ludowej, poprzedzony prologiem z akcją we wrześniu 1939 i epilogiem wkraczającym w rok 1953. Oba utwory, nie odbiegające od wskazań proklamowanego w roku 1949 „realizmu socjalistycznego”, odznaczały się zresztą walorami literackimi zarówno w budowie dialogu, jak i charakterystyce postaci. Obciążone grzechem propagandowej publicystyki, zbyt mało były „sceniczne”, co też dość jednogłośnie stwierdzili premierowi recenzenci. Owe pierwsze próby dramatyczne można właściwie nazwać prozą rozpisaną na głosy. Akcję zastępują tu polityczne dyskusje, zaś sceneria, w jakiej się toczą, jest banalna, ustalona wedle praw naturalistycznego teatru. Gabinet lub pełny salon z tradycyjnym umeblowaniem w *Bancroftach*, czy dla odmiany typowy pokój w budynku Komitetu Miejskiego PPR w *Zaczyna się dzień*. Jest przy tym rzeczą charakterystyczną, że didaskalia są tu zawsze bardzo obszerne, określają nie tylko dekoracje, ale dotyczą także stanów emocjonalnych i sposobu zachowania bohaterów. Często nie liczą się z prawami sceny, żądając rzeczy wręcz niemożliwych, jak choćby w I obrazie *Zaczyna się dzień*, gdzie inscenizator idąc za wskazówkami autorów winien pokazać: duży fabryczny dziedziniec, budynek cementowni, ceglany mur „rozkuty w jednym miejscu bombą”, bramę, fragment ciągnącej się wzdłuż muru szosy, pustą budkę portiera, drewniany płot z otwartą furtką, za którym widać

dachy robotniczych baraków, dalej fragment budynku dyrekcyjnego „o oknach wybitych podmuchem bomby”, studnię z pompą i jeszcze „linię horyzontu, która odcina się od nieba ciemną smugą lasu”.

Ów rozmiar i charakter didaskaliów wart jest tu uwagi, gdyż później, w miarę jak wchodzi Broszkiewicz coraz głębiej w teatr, przywiązuje do nich coraz mniejszą wagę, stwierdzając w końcu:

Należę do tych, którzy uważają, że rola autora kończy się w chwili przekazania egzemplarza reżyserowi, scenografowi, aktorom. Jestem też zdania, że do ich pracy autor nie powinien się wtrącać nawet poprzez opis sytuacji scenicznej czy działań aktorskich (1960).

Pierwszym utworem, który zdecydował zarówno o popularności Broszkiewicza jako dramaturga, jak i o jego rzeczywistym zainteresowaniu teatrem, były *Imiona władzy*. Powstałe z początkiem 1957 roku trzy złączone wspólnym tytułem i tematyką jednoaktówki wyrosły bezpośrednio z nurtu Broszkiewiczowskiej publicystyki, związanej zawsze ściśle z problemami chwili. *Imiona władzy* zrodził polski Październik i utrafiły one w sedno toczonych wówczas dyskusji o dziejowej sprawiedliwości, racjach stanu, etyce rządzących i rządzonych.

Dwie pierwsze jednoaktówki mówiły wprost o istocie władzy. Oto konsul rzymski Klaudiusz broni swych politycznych racji („szczęściem obywateli może być tylko ojczyzna silna i groźna”, w której nie ma miejsca na indywidual-

ności), kierując swój retoryczny popis do protagonisty, którego — jak wykaże zaskakujący finał — kazał wcześniej zamordować, gdyż „nie mógł być pewien, czy potrafi go przekonać”. Oto tyran, król hiszpański Filip, zaprzecza w obliczu śmierci zasadom swej ideologii, pragnąc przekazać władzę więzionemu dotychczas synowi demokracji, który wszak ustąpić musi w obliczu nowego, gorszego jeszcze — bo bezmyślnego — despotyzmu. Jednoaktówka ostatnia stanowi niejako suplement do dwu pierwszych części. Nie o władców tu już idzie, ale o tych, co są tej władzy przedmiotem. Problematyka *Stoczternaście* przekracza zresztą zakres rozważań podejmowanych w *Klaudiuszu* i *Filipie*, w kierunku sartrowskich rozmyślań o odpowiedzialności, wolności itd.

Imiona władzy pisał Broszkiewicz bez myśli o wystawieniu. Istotnie, jest w tym utworze zbyt wiele literatury, materiału raczej na felieton czy nowelę. Lecz równocześnie tu właśnie objawia się po raz pierwszy Broszkiewiczowskie „myślenie teatrem”. W sposób najbardziej bezpośredni i efektowny — w wyraźnie widowiskowych fragmentach *Filipa*; w najbardziej subtelny i nowatorski — w *Klaudiuszu*, skonstruowanym na wzór monologów Cocteau, w skromnej scenerii („komnata o kamiennych ścianach”), bez tradycyjnej akcji, lecz pełnym czysto dramatycznych napięć aż po końcową pointę. Pod względem formalnym jednoaktówki różnią się między sobą. *Stoczternaście* grawi-

tuje między sztuką obyczajową (sceny w więzieniu) i teatrem niemal agitacyjnym. *Filip* — między metaforycznym dramatem historycznym a polityczną groteską (finalna scena rodzin nowej władzy) czy nawet farsą (ceremoniał kładzenia króla do snu). *Klaudiusz* — to w zasadzie monodram. We wszystkich wszakże „bohaterem jest proces intelektualny autora”, wobec którego wszelkie efekty zewnętrzne są koncesją na rzecz pewnego typu obyczajowej skazy, która wymaga od teatru fabuły anegdotycznej i całego wizualnego sztafażu anegdoty.

Tak pisał autor *Imion* na dziesięć lat przed datą ich powstania z okazji *Orfeusza Anny Świrszczyńskiej* („Listy z Teatru” 1946, nr 7).

Z perspektywy czasu walory treściowe i artystyczne *Imion* — sztuki „o ideologii politycznej w 3 przykładach”, jak nazwał ją Stefan Treugutt — znacznie zbladły. Jest to wszakże los wszelkich utworów wyrosłych w najbardziej dosłowny sposób z podniet chwili bieżącej. W momencie ukazania się jednoaktówek pisał w „Roczniku Literackim” Konstanty Puzyna oceniając najnowsze wydarzenia dramaturgiczne:

Spośród publikowanych w kraju jedyna to sztuka nie tylko napisana w ubiegłym dwuleciu, ale także wyrosła z jego klimatu moralnego i w kręgu jego problemów się obracająca.

W tym tkwiła jej słabość i siła. Jest faktem, że żadnego z późniejszych dramatów Broszkiewicza publiczność nie przyjęła z tak autentycznym zaangażowaniem. Dwie zaledwie premiery

utworu wprowadziły autora na stałe do teatru. Obie były zresztą dziełem inscenizatorek wybitnych: Lidii Zamkow w Warszawie i Krystyny Skuszanki w Nowej Hucie. Ta ostatnia witała utwór już nie tylko jako reżyser, ale i dyrektor teatru:

Na sztukę taką czekaliśmy od dawna, sztukę sięgającą po intelektualne uogólnienie przeżyć naszego pokolenia (program do przedstawienia).

Lata następne ustawiły Broszkiewicza w szeregu najczęściej grywanych autorów polskich. Między powodzeniem scenicznym jego utworów a ich wartością literacką nie zawsze zachodziły relacje proste. Ponieważ wszystkie pisane były bardziej z myślą o widz u niż czytelniku, nie sposób rozważać ich w oderwaniu od teatru.

Znamiennym tej zależności przykładem jest już następna (jeśli nie liczyć nie drukowanego i nie wystawianego *Posagu*) sztuka Broszkiewicza *Jonasz i błazen*.

Z publicystyki nie pozostało tu już prawie nic. Miejsce jej zajmuje moralistyka, przy czym myśl generalna podana zostaje z dystansem, bez dosłowności i powagi, które cechowały *Imiona władzy*. Dość prosta fabuła obrasta w aluzje i symbole, przed którymi zresztą uprzedziwie bronił się autor, upominając, by utwór traktować wyłącznie „jako żart i bajkę pisaną podług reguł trzech jedności”.

Groteskowy obraz małego, zmyślnego królestwa rządzonego przez tchórzliwego króla Filona, urasta do roli metafory. Wieloznaczna jest też sama akcja. Na życzenie królowej przybywa

tu w gościnę, słynny filozof Jonasz, bezwzględny poszukiwacz prawdy, w imię której nie wahał się narazić Napoleonowi i ... Soborowi Trydenckiemu. Entuzjazm dam, retoryczny popis „męstwa” naczelników państwa, odgrywających zainscenizowaną „obronę” Jonasza przed atakiem Napoleona. W inscenizację wkracza wszakże rzeczywistość. Napoleon istotnie domaga się usunięcia swego przeciwnika, grożąc zbrojną interwencją. Wiadomo, „czym jest niezadowolone lwa wobec kanarka”: Jonasz ma zginąć. Wyznaczony morderca, błazen Filut, jedyny myślący człowiek w państwie wie, że nie ma wyboru, lub raczej wybór ten ogranicza się do problemu: życie własne lub cudze. Nie chce jednak wykonać zadania ze względów etycznych i ze względu na przyszłą mitologię („dla pańskiego bohaterstwa (...) mam zostać świnią?”). Umywa ręce, przywdziewa Jonasza w swój błazeński strój, sam zaś ratuje się ucieczką.

Stwarzając okazję do licznych interpretacji problemowych (choćby w aspektach tak różnych, jak sprawa etyki jednostkowej czy tzw. racje stanu) daje też *Jonasz i błazen* wielorakie możliwości inscenizacyjne. Tkwi bowiem w dramacie zarówno materiał na polityczną satyrę (dość co prawda wątplą), poetycką przypowieść filozoficzną, groteskę, a nawet ową „zabawę i żart” rodem z farsy. To niezdecydowanie gatunkowe utworu, wielość chwytów i poetyk, obniżające niewątpliwie walory literackie zdecydowało jednak właśnie o jego powodzeniu

w teatrze. Przy czym dość symptomatycznym wydaje się fakt, iż sukces największy odnieśli tu inscenizatorzy najmłodszy, którzy dopiero co opuścili studencki teatr czy uczelnię: Zbigniew Cybulski i Bogumił Kobiela wraz ze scenografem Januszem A. Krassowskim w Gdańsku.

Jeśli idzie o wyczucie potrzeb sceny, jest *Jonasz i błazen* w stosunku do *Imion władzy* wyraźnym krokiem naprzód.

Skłonność do teatralizacji wyraża tu stałe akcentowanie umowności. Rzecz zaczyna komentarz błazna przed kurtyną. Zostaje tu m.in. określony sztafaż, w którym ma się całość rozegrać, przy czym wygląd sceny po podniesieniu kurtyny jest już sprawą wtórną.

Postać narratora, uczestniczącego w akcji oraz aranżującego ją po trosze, a bodaj „opowiadającego” o tym, co się wydarzy, towarzyszyć będzie odtąd większości sztuk Broszkiewicza. W *Dziejowej roli Pigwy* otrzyma wręcz rolę Suflera.

Między obu dramatami powstał „moralitet w postaci tragifarsy”: *Głupiec i inni*.

Głupca nie przewidywałem. Przygotowując się w roku ubiegłym do swych nowych prac dla teatru, myślałem jedynie o komedii *Dziejowa rola Pigwy* i dramacie *Bar Wszystkich Świętych* (...). Faktem jest jednak, że sztuki te poprzedził nie planowany i nie przewidziany moralitet (program do katowickiej premiery).

Pokrewny gatunkowo *Jonaszowi*, miał ten dramat pokazać przyczyny, dla jakich Filut, obserwujący i komentujący zdarzenia z pozy-

cji zresztą dla siebie wygodnej, przekształca się w angażującego się w nie Pigwę. Teza sztuki wyłożona jest w sposób bardziej prosty i jednoznaczny niż w *Jonaszu*. *Głupca* można bez wielkiego uproszczenia nazwać.

interwencyjną tragikomedią o czystości sumienia, nie karanych przestępstwach i odpowiedzialności moralnej wobec innych (...), utrzymaną do końca w tonacji buffo, za którą bezpiecznie ukryła się dydaktyka autora (Andrzej Wł. Kral, „Teatr” 1961, nr 16).

Bohater sztuki „mężczyzna w średnim wieku”, zwany Lulkiem, udaje się do sądu, by żądać dla siebie wyroku za tzw. zbrodnie niekaralne czyli, małe i większe, codzienne świństwo. Atakując potoczny system moralny nie znajduje czytelnika sprzymierzeńców, wyrok nań musiałby być bowiem również wyrokiem na sędziach. A poza tym,

któż z nas nie zniesie ciężarów losu, krzywdy słabych i głupich, przewagi silniejszych, wstydu odrzuconej miłości (...), jeśli zagrozi mu sen bez przebudzenia, wrzask bólu i strachu tuż przed zaśnięciem.

Prosta filozoficzno-moralna przypowieść nie starcza jednak na dramat, mimo iż autor usiłuje jej dodać rumieńców przez zróżnicowanie formy: od ionescowskich niemal scen początkowych po tradycyjne, rodzajowe wstawki (sentymentalny epizod ze skrzywdzoną dziewczyną). A także poprzez czysto teatralne efekty, improwizacje, umowność, która pozwala Lulkowi tuż po popełnieniu samobójstwa wbiec ze śmiechem na proscenium, zapalić światło i uka-

zać pozostałych, jak „na widok widowni zastygają w żywym obrazie paniki”. Ów efekt końcowy ma tu zresztą cel dodatkowy — włączenie publiczności w akcję sztuki, uczynienie z niej aktywnego świadka zdarzeń, których, jak ludził się Sędzia, „nikt nie widział, nikt nie słyszał”.

I znów teatr pomógł odnieść Broszkiewiczowi zwycięstwo nad niedostatkami tekstu. Katowicka inscenizacja Jerzego Jarockiego wydobyla z dramatu drapieżność, której nie podejrzewa się w lekturze, i spopularyzowała utwór na dwa lata przed jego opublikowaniem.

Rzetelny sukces teatralny przyniosła też *Dziejowa rola Pigwy*, zrealizowana przez Jerzego Krasowskiego w Nowej Hucie. Premiera (która nie zachęciła zresztą innych scen do pracy nad utworem) zbiegła się niemal z ogłoszeniem sztuki w „Dialogu”. Stworzyło to doskonałą okazję do rozważań nad owym, paradoksalnym — zdaniem krytyki — zjawiskiem, dzięki któremu najsłabsze nawet utwory Broszkiewicza odnoszą zwycięstwo w teatrze.

Dziejowa rola Pigwy należy zresztą do najbardziej ambitnych Broszkiewiczowskich prób dramaturgicznych.

Nareszcie próba jakiejś własnej konstrukcji artystycznej, coś na kształt propozycji ideowej, próba syntezy wszystkich bodaj wątków ideowo-moralnych z poprzednich sztuk Broszkiewicza. Co więcej, próba kreacji współczesnego pozytywnego bohatera (Józef Kelera, „Dialog” 1962, nr 1).

Powraca tu Broszkiewicz do wypróbowanej w *Imionach* formy scenicznego tryptyku: 3 kolejne akty sztuki to w zasadzie oddzielne jednoaktówki, ukazujące podobny mechanizm działań i klęsk tytułowego bohatera w różnych jego wcieleniach.

W akcie I sentymentalny Pigwa ratuje życie dziewczynie, którą kocha, a która popełnić chce samobójstwo z miłości do innego. Sama decyzja bohaterskiego czynu zostaje zakwestionowana zarówno przez tę, której ocalił życie, jak i przez filozofujących w duchu egzystencjalizmu przygodnych gapiów. Lecz nagle, bez logicznego związku, zostaje Pigwa pasowany na bohatera, dziewczyna zaś oddaje mu rękę. Ale owa atmosfera chwilowego sukcesu potrzebna jest jedynie po to, by uczynić bardziej gorzkim finał: dziewczyna wraca do tego, którego kochała. Przegrana? Pigwa sądzi inaczej:

Na własne oczy widzimy szczęśliwą miłość (...).
Świat cieszy nasze oczy i znowu mu ufamy.

Akt II: Pigwa-naukowiec swymi długoletnimi badaniami przygotował grunt do wynalazku. Wirus choroby zabierającej rocznie trzy miliony ofiar został wykryty, nie przez Pigwę co prawda, lecz przez jednego z jego uczniów, jednakże dzięki wcześniejszym doświadczeniom mistrza i jego wierze w skuteczność eksperymentu. Więc wspólny sukces. Asystent wszakże na uroczystej prasowo-telewizyjnej konferencji głosi tylko własną chwałę. Triumfalny pochód opuszcza salę, na której pozostaje sa-



Jerzy Broszkiewicz na Rynku krakowskim



Scena ze sztuki *Dziejowa rola Pigwy* (Teatr Ludowy w Nowej Hucie)

BIBLIOTEKA
BN
NARODOWA



Jerzy Broszkiewicz w towarzystwie pisarzy — Janusza Przymanowskiego i Bohdana Czeszki



Jerzy Broszkiewicz z córką Ika

BIBLIOTEKA
BN
NARODOWA

motny i ośmieszony Pigwa. Lecz, jak poprzednio, nie uznaje klęski:

Byliśmy świadkami wielkiej historii.

Akt III: Pigwa, wysoki urzędnik, otoczony tym razem zaszczytami i szacunkiem. Lecz oto przyjeżdża specjalna komisja wezwana anonimowymi donosami, które odmawiają Pigwie kompetencji. Co więcej, odnotowano kilka zamachów na jego życie; w wyniku jednego z nich Pigwa ginie. Zaimprovizowano śledztwo, rzecz okazuje się mistyfikacją: to sam Pigwa wysyłał donosy i... popełnił samobójstwo. Przyczyny wyjaśnia zebrany „pojawiający się w sposób rzeczowy” jego Duch:

Nikt z was nie znosi (...), by was nie doceniano (...). Ja nie dopuszczę do tego, by mnie przeceniano. Zbyt cenię swoje życie, by pozwolić na doprowadzenie go do fikcji (...). W nadziei zaś, że uznacie mój pogląd na dziejową rolę Pigwy, łączę wyrazy szacunku.

Ukazane na scenie losy Pigwy zostają przy tym w wyraźny sposób przez autora zainscenizowane. Owej teatralnej aranżacji służą m.in. prolog i epilog. Prolog otwiera sztukę sceną pogrzebu bohatera tytułowego: komentarz, kondukt żałobny, kilka pożegnalnych frazesów. Obyczajowy obrazek zakończony surrealistycznie: Pigwa zmartwychwstaje, by raz jeszcze z pełną wiarą odegrać swe losy. Epilog zamyka całość tym samym obrazem żałobnej uroczystości — w momencie, w którym został przerwany. Uczestnicy pogrzebu rozchodzą się. Na scenie zostaje niepoprawnie opty-

mistyczny, przyglądający się obrządkowi Pigwa. Pigwa-bohater i Pigwa-aktor.

Metodę połączenia w całość 3 jednoaktówek zastosuje Brozskiewicz raz jeszcze, w jednej z najsłabszych swych sztuk: *Zejście z cokołu*, poświęconej tym, co rzetelnym wysiłkiem, wyreczeniem i pracą „weszli na cokół”, z którego wszakże muszą po latach ustąpić przed młodszymi i bardziej kompetentnymi. Utwór ma zresztą wyraźnie charakter okazjonalny (jubileusz Ziemi Odzyskanych).

Duże ambicje zdradza natomiast moralistyczno-symboliczny *Bar Wszystkich Świętych*. Ów bar, którego prototypem była wedle relacji autora knajpa w paryskiej Dzielnicy Łacińskiej, jest miejscem zebrania ludzi ze społecznego marginesu: prostytutki, sutenerzy, były tancerz. Obdarzeni w większości wyrafinowaną inteligencją i świadomością, dokonują aktu deprawacji dusz dwojga młodych, którzy wstąpili tam przypadkowo i którzy w końcu bezwzględnością biją swych mistrzów. Filozoficzna przypowieść o skalaniu grzechem, z akcją umieszczoną „wszędzie i nigdzie”, o słabości ludzkiej natury, samotności itd.

Znów mieszają się tu patos, groteska, farsa; fabuła waha się między powagą biblijnej niemal przypowieści a sensacyjną komedią, dosłowność przeplata się z alegorią.

Znów powtarzają się teatralne chwytły: zmartwychwstają w finale ci, co zginęli, jest aranżator-Tancerz spełniający tę samą rolę, co

Błazen w *Jonaszu* i Sufler w *Pigwie*. Co więcej, Tancerz ów reklamuje swój zakład w sposób nawiązujący prawie ściśle do teatru: „specjalne atrakcje, co wieczór to samo”. A jednak konstrukcja całości pozostaje dość sztuczna, materiału scenicznego i problemowego nie starcza na cały spektakl.

Nie jest to zresztą wyłączna cecha *Baru*. Zarzut ten odnieść można do wszystkich prawie utworów dramatycznych Broszkiewicza. W pełni z zasady tej wyłamuje się tylko *Skandal w Hellbergu*.

Skandal w Hellbergu jest jedyną sztuką Broszkiewicza osadzoną naprawdę w konkretnej rzeczywistości i napisaną wedle wszelkich reguł dobrego dramatu realistycznego. Akcja toczy się w małym niemieckim miasteczku. Zasadniczy pomysł fabularny zaczerpnięty jest z Dürrenmattowskiej *Obietnicy*. Ginie mała dziewczynka, w lesie znaleziono jej pelerynkę. Zaniepokojona matka podejrzewa zbrodnię na tle seksualnym. Posądzenie pada na nieznanego, który właśnie przybył do miasteczka. Rośnie egzaltacja i histeria, miasteczko dokonuje samosądu. Lecz oto dziewczynka odnalazła się cała i zdrowa: wybrała się po prostu w podróż do ojca. Sprawę trzeba zatuszować, zrzec się odpowiedzialności za czyn, uspokoić sumienie, umyć ręce; pojęcie „zbiorowej zbrodni” zastąpić mniej ważkim: „indywidualnego skandalu”. Poza tym, nie pamiętać.

Jest to więc dramat o łatwej skłonności do zapominania i „nie nazywania faktów po imie-

niu". A także o mechanizmie zbiorowych działań, oraz o osaczeniu. Świetnie napisana, pełna napięcia scena, w której Gelehrt pojął, że musi zginąć, przypomina finał innego Dürrenmattowskiego utworu, *Wizyty starszej pani*. Akcja *Skandalu* nie przez przypadek osadzona jest w Niemczech, na ziemi gdzie

odniesiono dostateczną ilość zwycięstw i klęsk, radości i nieszczęść, upokorzeń oraz zaszczytów, by do ostatniego oddechu bronić jej starych, dobrych praw do zabijania.

Stąd też bierze się forma utworu, daleka zarówno od konwencji wcześniejszych dramatów Broszkiewicza, jak i stylistyki Dürrenmattowskiej. Bowiem, jak pisał autor w programie do jednej z licznych premier *Skandalu*,

Dürrenmatt (...) traktuje sprawę (...) odpowiedzialności w kategoriach metafory i skrótu. Tak to zapewne wyglądało z wysokości neutralizmu Szwajcarii. My jednak przeżywaliśmy rzecz w sposób — rzekłbym — bezwzględnie naturalistyczny. Z tego też powodu w rozważaniu problemu owej niemieckości obowiązuje nas pewien naturalizm (...). W Niemczech bowiem rządził nie Nabuchodonozor, lecz Hitler, a Europę palili nie Hunowie, a hitlerowcy.

Z zasadą ogólnikowego „wszędzie i zawsze” zrywa także sztuka *Przychodzę opowiedzieć*, daleka krewna sztuki *Zaczyna się dzień*. Jak tamta, mówi o polskiej rzeczywistości od lata 1939 poczynając i, jak tamta, pragnie wychwycić najistotniejsze jej rysy. Ale *Przychodzę opowiedzieć* dzieli od *Zaczyna się dzień* równe 10 lat. A więc całkowita przemiana Broszkiewicza-

drámaturga: inna stylistyka, inne ambicje, nawet światopogląd. *Zaczyna się dzień* było realistycznym obrazkiem opowiadającym o zmianach zachodzących w życiu pewnego miasteczka. Była to skażona propagandową publicystyką relacja z działań, klęsk i zwycięstw typowych. *Przychodzę opowiedzieć* ma cele o wiele bardziej poważne. Na przykładzie losu typowego bohatera autor próbuje dokonać syntez y polskiego 25-lecia. Stąd wielość migawkowych epizodów, których zapowiedzią był w jakimś sensie już prolog do *Zaczyna się dzień*.

Epizody te, to skrótowe, czasem niemal obyczajowe, czasem wręcz groteskowe scenki: sierpień 1939, mobilizacja, pierwsze dni września, konspiracja, ostatnie dni Powstania Warszawskiego, wyzwolenie, nowa Polska i kończący sztukę obraz procesu wojennego zbrodniarza. Scenki zmieniają się wartko, niepostrzeżenie niemal przechodzą jedna w drugą, ci sami aktorzy (poza głównym bohaterem) kreują różne postaci, przywdziewając tylko odpowiedni kostium. Czasem tkwią nieruchomo, pozornie nieprzydatni, dopiero w którymś momencie wkraczając w akcję. Już na początku,

scena w zasadzie jest pusta. Wszystko jest jednak nieruchome bez głosu i nic jeszcze nie znaczy. Postaci (...) są wygaszone, prawie ukryte. W przyszłości odegrają swoje role (didaskalia aktu I).

Mają one w sobie wiele z nieożywionych teatralnych kukieł, ale autor przypisuje im też rolę poważniejszą: świadków wydarzeń, „nie

wezwanym jeszcze do zeznań". A więc coś z procesu, ale i sporo „teatru w teatrze”.

Przychodzę opowiedzieć krytyka uznała wyjątkowo zgodnie za jeden z najsłabszych dramatów Broszkiewicza, wytykając mu zbyt dużą powierzchowność, błędną zasadę ilustracji w miejsce syntetycznego skrótu, brak rzetelności itd.

Zarzuty w większości słuszne, choć — jak się zdaje — przeoczające dość istotny szczegół. *Przychodzę opowiedzieć* to w mniejszym stopniu dramat, w większym — scenariusz pisany dla teatru. Świadczą o tym zarówno zawarte w tekście informacje dotyczące opisu sceny („o jej kształcie musi zdecydować teatr”), jak i zaakceptowanie przez autora wszelkich przeróbek, jakich dokonać pragnął np. reżyser warszawskiej premiery utworu. Ostateczna, opublikowana w książce wersja *Przychodzę opowiedzieć* została bowiem w znacznej mierze „napisana na scenie” wspólnie z inscenizatorem Erwinem Axerem. I tutaj teatr

pozwała usprawiedliwić oczywistość niektórych spostrzeżeń, podręcznikowo potraktowane tło historyczne, dowolność komponowania wątków (Elżbieta Wysińska, „Dialog” 1965, nr 3).

Przychodzę opowiedzieć jest najdrastyczniejszym przykładem na to, że Broszkiewicz pisze nie dla druku, lecz prawie wyłącznie dla scenicznych realizacji. Niezależnie od różnych efektów, jakie osiąga, cecha ta wyróżnia go w sposób dodatni spośród większości polskich

dramatopisarzy. Z tego punktu widzenia ostatni utwór wart jest bez wątpienia uwagi.

Kontynuacją nie formy już, a problematyki *Przychodzę opowiedzieć jest Wesele na osiedlu*, mające na wzór *Wesela* Wyspiańskiego dać syntetyczny obraz społeczeństwa w ponad sześćdziesiąt lat od bronowickiej „narodowej szopki”.

Teatr polski, polska dramaturgia potrzebuje rep-lik na *Wesele*. Potrzebuje bowiem tematu polskiego. Sądzę, że należało dodać do wielkiej historii wesela bronowickiego nowy załącznik: wesele z innej „wsi podkrakowskiej” (...), która nie ze wszystkim przestała być wsią, ale w której temat złotego rogu brzmi nowym tonem, a konie tętnią tętnem mechanicznym (Broszkiewicz, program do przedstawienia nowohuckiego).

Przeciwstawieniem jest więc już wybór miejsca akcji: nowoczesny kombinat, który pochłonął Mogiłę, wieś podkrakowską, położoną zresztą po przeciwnej niż Bronowice stronie miasta. I nie chałupa, a nowohucki wieżowiec. Odmienna obyczajowość, całkiem nowe kompleksy i problemy. Inaczej też przebiega główny konflikt, dotyczy on w znacznie mniejszym stopniu klas niż pokoleń. Różne jest co prawda, jak i u Wyspiańskiego, pochodzenie społeczne młodych, lecz różnicę tę zatarły całkowicie wspólne zainteresowania, wyższe studia, praca. Więcej różni starszych. Ale podział zasadniczy jest jeden: ci, co wyrosli podczas wojny i toną w wojennych obsesjach, i ci, dla których wojna jest przeszłością, podobnie jak obce są im wszel-

kie narodowo-romantyczne akcesoria. Stąd dla młodych rozrachunek z *Weselem* Wyspiańskiego jest już tylko wyśmianiem zużytych rekwizytów i taki sens ma próba wyinscenizowania tego dramatu w II akcie (a więc znów „teatr w teatrze”).

Utwór Broszkiewicza ma zresztą dwa wyraźne plany: zanegowanie starej problematyki, ale także próba skrótowego ukazania nowej. Ten plan zawodzi, stając się przez swój „wszystkoizm” syntezą powierzchowną i dość sztuczną.

Jeśli idzie o kształt teatralny, jest przy tym *Wesele na osiedlu* sztuką zbudowaną wedle zasad tradycyjnych, mimo wielości scenicznych efektów.

Swe „teatralne” poszukiwania rozpoczęte *Jonaszem* kontynuował natomiast Broszkiewicz w sztuce nieco od *Wesela* wcześniejszej, w *Końcu księgi VI*. Zainspirowany niewątpliwie *Życiem Galileusza* Brechta utwór o Koperniku wyrósł także z popularnego w początku lat sześćdziesiątych nurtu polskich dyskusji o przeszłości narodowej, bohaterstwie, bohaterszczyźnie itd. Miał być głosem oponującym przeciw ograniczaniu tematyki do „hałasu bitew” i „szczęku oręża”, co więcej, pragnął nim autor rozpocząć cykl dramatów o „ludziach w Polsce myślących”.

Tutaj zresztą zamierzał dać nie tylko świadectwo niezależności umysłu genialnego polskiego astronoma. Kopernik ukazany poprzez osobiste i oficjalne relacje z innymi ludźmi (a

w konfliktach z nimi nie zawsze traktowany „pomnikowo”) stał się symbolem ludzkiej myśli, co mimo załamania i zwątpień przewycięża „słabość zmysłów” oraz „wrogie i przepastne zapomnienie”.

Koniec księgi VI poruszał też gnębiący Brozskiewicza od dawna problem odpowiedzialności uczonego za własne odkrycia. Sprawie tej w całości poświęcony był wspomniany tu już *Posag*, sztuka napisana tuż po *Imionach władzy*, rozważająca — w deklamacyjny zresztą sposób — kwestię, na ile dzieło mogące zrewolucjonizować naukę jest własnością autora, na ile zaś należy do społeczeństwa; czy istnieje prawo pozwalające wynalazcy kryć wyniki badań, gdy nie jest pewien skutków, jakie opublikowanie ich wywoła, itd.

W sumie, najważniejsza zdawała się w *Końcu księgi VI* sprawa treści. Pisał o tym Brozskiewicz wprost:

Temat kopernikański ma (...) dla mnie także wymiar publicystyczny.

Lecz właśnie w tym dramacie rozwinął najpełniej nową koncepcję „teatralizacji” utworu. Już nie tylko poprzez dramaturgiczne pomysły, ale nawet zewnętrzny sztafaż: scena jest symultaniczna — ma 3 plany i 2 poziomy.

Cała konstrukcja, choć ma się kojarzyć z obrazem gotyckiego kościoła, ma być w jawny sposób teatralna, rzecz bowiem dzieje się w teatrze. A ponieważ główne postacie sceniczne mają niemal przez cały czas przebywać na scenie, trzeba ułatwić im obecność, oddać rekwizyty, które nie są na miejscu

w katedrze, ale będą jak najbardziej na miejscu w teatrze.

Postaci to uczestniczą w akcji, to kontrolują jej przebieg, czasem wtrącają się do dialogów toczonych w innym miejscu i w innym scenicznym czasie. Nierzadko komentują zdarzenia, przejmując niejako funkcje narratorów z dawnych sztuk Broszkiewicza. Co prawda, słusznie twierdzi Józef Kelera:

Ta zorganizowana teatralizacja ma nade wszystko charakter ramowy właśnie, sytuacyjny w sensie rozplanowania sceny (...), nie przekształca (...) gruntownie teatralnej jakości samych postaci, które w tych ramach zachowują dosłowność, rodzajowość, jednoznaczność („Dialog” 1965, nr 10).

Wydaje się wszakże, iż w rękach doświadczonego inscenizatora „zewnętrzności” tej można nadać głębszy sens.

Postulat możliwie daleko idącej teatralizacji spełnia też ostatni, jak dotąd, utwór sceniczny Broszkiewicza: *Przepis ze starej kroniki*. Nie zrealizowane libretto operowe, utwór — jak większość tego typu — pod względem literackim mało interesujący. XV-wieczna Bolo-
nia, miłość dwojga młodych, zamordowanie starego męża, intrygi kanonika — wszystko to są oczywista preteksty do wyrażenia spraw o-
gólniejszej natury, ale preteksty podane w sposób zbyt już nieprzekonywający. Sztuczność epizodów jest zresztą w znacznej mierze zamierzona, wynika z generalnego pomysłu inscenizacyjnego. Pomysłu interesującego i zapowiadającego nowy kształt Broszkiewiczowskie-

go theatrum. Didaskalia są bowiem ciekawsze w tym utworze od właściwego materiału dramaturgicznego. Teatralizacja jest tu zabiegiem już nie tylko zewnętrznym. Występujące w sztuce postaci zostają powołane do spełnienia swych zadań w wyraźny sposób przez aranżera-Dyrygenta. Ale raz powołane zaczynają żyć niejako własnym życiem, wyłamują się z narzuconych im norm. Wymykają się raz po raz spod kontroli aranżera. A przecież wszystko dzieje się na scenie. O wszystkim decyduje reżyser, scenograf, choreograf, którym autor w wielu miejscach zostawia całkowite prawo wyboru w ustawieniu pewnych sytuacji (wiele z nich jest rodem z pantomimy, baletu, filmu). W ostatnim utworze Broszkiewicza teatr odnosi ostateczne zwycięstwo nad tekstem.

Dorobek dramaturgiczny Broszkiewicza jest imponujący. Spośród powstałych w latach 1957—1963 szesnastu utworów teatralnych jedynie *Zejsście z cokołu*, *Niepokój przed podróżą* oparty na publikowanej w prasie anegdocie (o zainscenizowanej śmierci, która służyć ma wyłudzeniu zapomogi od krewnego z zagranicy) oraz błądzą *Karczmę Pod Czarnym Wąsem* uważać można za utwory chybione. Wszystkie inne — niezależnie od rozlicznych wad i niedostatków (skłonność do budowania sytuacji efektownych, lecz sztucznych, wielosłowie, częsta powierzchowność, „zewnętrzność” poetyk, „wszystkoizm” itd.) — zajmują w dziejach polskiej dramaturgii współczesnej ważne miejsce.

Próżno byłoby szukać dla zaklasyfikowania

ich, jednoznacznych formuł. Sam autor podtytuły, jakimi opatruje swe utwory, traktuje umownie. Tradycyjne określenia „komedia”, „tragikomedia”, „dramat” tracą tu pierwotny sens. Często też używa Broszkiewicz enigmatycznego pojęcia „sztuka w 3 aktach”. Różnorodność gatunków i rodzajów miesza się bowiem najczęściej już w obrębie jednego utworu. Trudno też orzec, czy bliższy jest Broszkiewiczowi dramat widowiskowy czy kameralny, z równym bowiem zamiłowaniem stara się uprawiać oba te rodzaje, od wymagającej wielkiej inscenizacji, rozmachu i tłumów, adaptacji *Popiół* Żeromskiego bo napisany z myślą o krakowskim *Teatrze 38* monodram *Dwie przygody Lemuela Gulliwera*.

Łatwości, z jaką zmienia Broszkiewicz poetyki i style, nie towarzyszy wszakże „zdrada” określonej problematyki, od początku bowiem pozostaje on wierny swej pasji piętnowania przemocy, ludzkiej skłonności do oszustw względem innych i siebie, konformizmu i uchylania się od odpowiedzialności za czyny i słowa. Jest to rzecz istotna, nawet jeśli szlachetność intencji nie zawsze zostaje uwieczniona godnym ich, artystycznym efektem.

W całej tej dramaturgii łatwo też prześledzić wpływy autorów polskich i obcych, i to niezwykle różnorodnych (Brecht, Ghelderode, Dürrenmatt, Sartre, Ionesco i inni). Nie są to wszakże typowe zapożyczenia, Broszkiewicz nie ukrywa ich wstydliwie, lecz raczej eksponuje.

Bowiem twórczość jego jest po prostu odbiciem rzeczywistych i literackich doświadczeń epoki, w której przyszło mu żyć. A także

wielu istotnych zjawisk i procesów, napięć, kierunków, natchnień i wpływów, przekształceń i zakrętów literatury i teatru,

jak pisał z okazji siedmiu pierwszych sztuk Broszkiewicza Józef Kelera („Dialog” 1961, nr 11). Sprawiedliwie ocenił też Broszkiewicza Zygmunt Greń:

Przypisałbym temu autorowi dwie cechy wyróżniające go spośród innych. Niepokój formy dramatycznej. Broszkiewicz nie idzie nigdy własnym śladem (...), ale zawsze szuka jakiegoś nowego wyrazu, próbuje nowej techniki (...), jakby się chciał pozbyć całego balastu, który być może pokrywa jeszcze jego własną, osobistą prawdę (...). Drugą jego cechą byłoby dążenie jakiegoś do popularności, ale w dwojakim sensie. Chce być komunikatywny (...), ale chce także uchwycić niepowtarzalny i jedyny koloryt, smak epoki (...). Chciałby, tak sądzę, stać się mistrzem swojego wieku i jego dziecięciem zarazem („Dziennik Polski” 1962, nr 283).

Jest jeszcze cecha trzecia, kto wie, czy nie najważniejsza. Broszkiewicz, jak rzadko który z dramaturgów, zrosnięty jest z teatrem i — jeden z nielicznych — sukcesy dramaturgiczne uzależnia nie od literackich krytyk, a od sukcesów scenicznych.

Bo choć nigdzie nie ponosi się niepowodzeń tak dotkliwych, nigdzie własny błąd nie jest tak wyraźny, jak z dystansu sceny, to jednak właśnie scena, jej prawa, warunki, wymagania i wartości nie dają się z niczym porównać (...). Tu bowiem pisze

się wprost. Tu w ustach aktora tekst rodzi się ponownie (...). O ile się nie mylę, jest to rodzaj nałogu.

Tak pisał Broszkiewicz w roku 1958, by przez następne lata pozostać nałogowi temu wierny, zdradzając go jedynie na rzecz twórczości dla młodzieży.

LITERATURA DLA MŁODZIEŻY

Jakiż ten Broszek jest sympatyczny! Czego się nie dotknie, zawsze mu się udaje, raz lepiej, raz gorzej, ale nigdy niewypał. Teraz zadebiutował w charakterze pisarza dla dzieci i wyszła urocza historia, naszych zawodowców od literatury dziecięcej pobił lekko i w doskonałej formie — pisał świeżo po lekturze powieści *Wielka, większa i największa* Jerzy Andrzejewski („Polityka” 1960, nr 38).

Nie była to pierwsza książka Broszkiewicza dla młodzieży. Określeniem tym objąć wypada także utwory z lat pięćdziesiątych: *Jacka Kulę*, *Powrót do Jasnej Polany*, *Emil, Emil* (o Zatopku). Są to wszakże pozycje w dorobku tego pisarza trzeciorzędne, stworzone jakby na marginesie innych zajęć. Trudno też dokładnie określić ich adresata, jest to po prostu proza o prostszej konstrukcji i naiwniejszej fabule niż pozostała Broszkiewiczowska beletrystyka. Nie przez przypadek więc właśnie *Wielka, większa i największa* kojarzy się z debiutem; zapoczątkuje ona serię książek pisanych z wyraźną myślą o młodzieży.

Jest przy tym rzeczą charakterystyczną, że właśnie w czasie, gdy książki te powstały, nie

wydał Broszkiewicz ani jednej poważnej powieści czy tomu nowel. Problemy „dorosłe” załatwiał w dramaturgii. Swe dawne przyzwyczajenia i umiejętności prozatorskie mógł oddać na usługi młodym. W sposób odpowiedzialny i ambitny.

Zrodził te powieści m.in. bunt przeciw licznym utworom, przeznaczonym dla kilku- i kilkunastolatków jedynie z pozoru i będącym w istocie świadectwem tego, co sobie autor wyobraża na ich temat. A także przeciw powielaniu tematyki, która była aktualna lat temu, powiedzmy, pięćdziesiąt.

Akcja młodzieżowych książek Broszkiewicza osadzona jest mocno we współczesności. Bohaterowie żyją w rzeczywistości lat sześćdziesiątych naszego wieku, korzystają z jej cywilizacyjnych i technicznych zdobyczy oraz obracają się w kręgu problemów, jakie niesie chwila bieżąca. Nie znaczy to, iż tematem ich jest codzienność. Powieści Broszkiewicza to powieści prawie wyłącznie fantastyczne, jest to jednak fantastyka epoki lotów w kosmos, a nie fantastyka Andersena. Demonstruje autor zresztą różne jej rodzaje. W *Wielkiej, większej i największej* rzeczywistość miesza się po prostu z tym, co nierzeczywiste: para młodych bohaterów osadzonych w bardzo konkretnym czasie i warunkach przeżywa trzy wspaniałe przygody dzięki pomocy starego samochodu-weterana, a wspomagana jest dodatkowo przez włączające się w akcję automaty telefoniczne, radio, mózg elektronowy itd. Przygoda „najwięk-

sza" rozgrywa się zresztą na obcej planecie Della, skąd dzieci spokojnie wracają do swego warszawskiego mieszkania. Akcja dwu następnych powieści: *Ci z dziesiątego tysiąca* i jej niejako dalszego ciągu *Oko centaura* — rozgrywa się w kosmosie, w nowej kosmicznej erze, po zagospodarowaniu przez ludzi układu słonecznego, choć statek „Pierwszy Zwiadowca”, którym podróżują bohaterowie, przypomina Ziemię (z plażą, ogrodem botanicznym itd.).

Całkowicie na ziemi rozgrywa się właściwie jedynie akcja *Długiego deszczowego tygodnia*, „kryminału” dla dwunastolatków, złączonego przez osoby dwojga bohaterów z *Wielką, większą i największą*. „Kryminał” ten z wyraźną tezą moralną to nowy, w zasadzie dziecięcy gatunek powieściowy.

Zresztą — podobnie jak w dramaturgii — szuka tu stale Broszkiewicz nowej i najbardziej trafnej formuły literackiej. Z owych poszukiwań zrodziła się m.in. powieść *Kluska, Kefir i Tutejszy*, której bohaterowie — trójka dzieci — obdarzeni są świadomością, iż wszystko, co się wydarzy, jest powieściową fikcją, wymysłem autora. I choć angażują się w akcję, nie zapominają ani na chwilę, że wszystko dzieje się „na niby”, w książce.

Wszyscy młodzi bohaterowie Broszkiewicza to zresztą także typowe dzieci „współczesne” — żywe, inteligentne, wychowane w erze radia, telefonu i telewizora.

Odwieczne są natomiast prawdy moralne, jakie Broszkiewicz głosi: konieczność ludzkiej

solidarności, zdolności do poświęceń, odwagi, prawdomówności. Nie jest to moralistyka natrętna. Wnioski etyczne wynikają integralnie z akcji, zawsze żywej, sensacyjnej i pełnej napięcia.

*

* *

Książeczka obecna nie obejmuje niestety całokształtu twórczości Broszkiewicza. Nie omówiono tu dokładniej jego publicystyki, nie przeanalizowano choćby słuchowisk radiowych, widowisk telewizyjnych i projektów scenariuszy filmowych. Zresztą i przy ocenie najważniejszych dziedzin jego pisarstwa ograniczyć się trzeba było do stwierdzeń ogólnikowych.

Twórczość ta nie jest rozdziałem zamkniętym. Być może za lat kilka doda Broszkiewicz do swej artystycznej biografii dzieła całkowicie nowe i od poprzednich odmienne. Zdaje się więc, że należy się wstrzymać od formułowania zwyczajowych „końcowych wniosków”. Wszelka jednoznaczność, która je zawsze cechuje, byłaby chyba nietaktem wobec pisarza, który jest przede wszystkim *P o s z u k i w a - c z e m* właściwego kształtu.

BIBLIOGRAFIA
UTWORÓW JERZEGO BROSZKIEWICZA
(WYDANIA KSIĄŻKOWE)

- Oczekiwanie* (Powieść) — Warszawa 1948, 1949, 1957
Obcy ludzie (Powieść) — Warszawa 1948
Opowieść olimpijska (Powieść) — Warszawa 1948, 1957
Opowieść o Chopinie (Powieść) — Warszawa 1950, 1956,
1960, 1963, 1967
Kształt miłości (Powieść) — Warszawa 1951, 1952, 1953,
1955, 1957, 1959, 1965, 1967
Felietony z anteny (polityczne, społeczne) — Warszawa
1951
Bancroftowie (Sztuka w 4 aktach; współautor Gustaw
Gottesman) — Warszawa 1953
Jacek Kula (Powieść dla młodzieży) — Warszawa 1952,
1953
Powrót do Jasnej Polany (Opowiadanie) — Warszawa
1953, 1955
Emil, Emil (Opowiadanie sportowe) — Warszawa 1954
Zaczyna się dzień (Sztuka w 3 aktach; współautor Gu-
staw Gottesman) — Warszawa 1955
Kartki z notesu (Opowiadania) — Warszawa 1955
Spotkania z muzyką (Felietony) — Warszawa 1956
Próba odpowiedzi (Felietony) — Warszawa 1957
Pożegnanie z katechizmem — Warszawa 1961
Biały niedźwiedź (Nowela filmowa; współautor R. Az-
derbal) — Warszawa
Wielka, większa i największa (Powieść dla młodzie-
ży) — Warszawa 1960, 1961, 1962, 1964, 1966, 1968
Sześć sztuk scenicznych (*Imiona władzy, Jonasz i bła-
zen, Głupiec i inni, Dziejowa rola Pigwy, Dwie
przygody Lemuela Gulliwera, Skandal w Hellber-
gu*) — Kraków 1962
Ci z dziesiątego tysiąca (Powieść dla młodzieży) —
Warszawa 1962, 1964, 1966
Oko centaury (Powieść dla młodzieży) — Warszawa
1964

- Długi deszczowy tydzień* (Powieść dla młodzieży) —
Warszawa 1966
- Kluska, Kefir i Tutejszy* (Powieść dla młodzieży) —
Warszawa 1967
- Pięć komedii różnych* (*Bar Wszystkich Świętych, Ko-
niec księgi VI, Przychodzę opowiedzieć, Ta wieś
Mogila, Wesele na osiedlu*) — Kraków 1967
- Mój księżycowy pech* (Powieść dla młodzieży) — War-
szawa 1970

BIBLIOGRAFIA WYSTAWIEŃ UTWORÓW
TEATRALNYCH, TELEWIZYJNYCH I
WAŻNIEJSZYCH SŁUCHOWISK RADIOWYCH
JERZEGO BROSZKIEWICZA

Bancroftowie (Sztuka w 3 aktach, współautor Gustaw
Gottesman). Powst. 1951; wyd. Warszawa, 1953

Premiery:

Poznań, Teatr Polski 1952

Białystok, Teatr im. A. Węgiełki 1953

Bydgoszcz, Teatr Ziemi Pomorskiej 1953

Katowice, Teatr im. S. Wyspiańskiego 1953

Zaczyna się dzień (Sztuka w 3 aktach z prologiem i
epilogiem; 9 obrazów). Powst. 1953. Druk. „Twórczość” 1954; wyd. Warszawa 1955

Premiera: Teatr Polskiego Radia 1954

Imiona władzy (Sztuka w trzech jednoaktówkach).

Powst. 1957. Druk. „Dialog” 1957. Wyd. w: *Sześć
sztuk scenicznych*, Kraków 1962

Premiery:

Warszawa, Teatr Dramatyczny 1957

Nowa Huta, Teatr Ludowy 1957

Posag (Sztuka w 3 aktach). Powst. 1957. Maszynopis w
posiadaniu autora.

Jonasz i błazen (Farsa). Powst. 1958. Druk. w: *Sześć
sztuk scenicznych*, Kraków 1962

Premiery:

Zielona Góra, Teatr Ziemi Lubuskiej 1958

Sopot, Teatr Wybrzeże 1958

- Lublin, Teatr im. J. Osterwy 1959
 Warszawa, Teatr Ludowy 1959
 Katowice, Teatr im. S. Wyspiańskiego 1959
- Głupiec i inni* (Tragifarsa). Powst. 1959. Druk. w:
Sześć sztuk scenicznych, Kraków 1962
- Premiery:
 Katowice, Teatr im. S. Wyspiańskiego 1960
 Warszawa, Teatr Powszechny 1961
- Dziejowa rola Pigwy* (Komedia w 3 aktach). Powst.
 1960. Druk. „Dialog” 1960, wyd. w: *Sześć sztuk sce-
 nicznych*, Kraków 1962
- Premiera:
 Nowa Huta, Teatr Ludowy 1960
- Bar Wszystkich Świętych*. Powst. 1960. Druk. w: *Pięć
 komedii różnych*, Kraków 1967
- Premiery:
 Nowa Huta, Teatr Ludowy 1961
 Toruń, Teatr im. W. Horzycy 1961
 Szczecin, Teatr Dramatyczny 1961
- Dwie przygody Lemuela Gulliwera* (Sztuka w 2 aktach).
 Powst. 1960. Druk. „Dialog” 1961, wyd. w: *Sześć
 sztuk scenicznych*, Kraków 1962
- Premiera:
 Kraków, Teatr 38; 1963
- Karczma Pod Czarnym Wąsem* (Komedia sensacyjna
 z czasów Insurekcji Kościuszkowskiej, w 3 aktach).
 Powst. 1961. Maszynopis powielany 1961.
- Skandal w Hellbergu* (Sztuka w 3 aktach). Powst. 1961.
 Druk. „Dialog” 1961, wyd. w: *Sześć sztuk scenicz-
 nych*, Kraków 1962..
- Premiery:
 Kraków, Stary Teatr 1961
 Rzeszów, Teatr im. W. Siemaszkowej 1962
 Tarnów, Teatr Ziemi Krakowskiej 1962
 Opole, Teatr Ziemi Opolskiej 1962
 Toruń, Teatr im. W. Horzycy 1962
 Gdańsk, Teatr Wybrzeże 1962
 Wrocław, Teatr Rozmaitości 1962
 Łódź, Teatr Nowy 1962

Warszawa, Teatr Powszechny 1962
Sosnowiec, Teatr Zagłębia 1963
Poznań, Teatr Nowy 1963
Kielce, Teatr im. S. Żeromskiego 1963
Koszalin, Teatr im. J. Słowackiego 1965
Warszawa, Teatr Ziemi Mazowieckiej 1968

Teatr TV:

Warszawa, 4.XI.1963

Katowice, maj 1969

Niepokój przed podróżą (Komedia w 3 aktach). Powst. 1962. Maszynopis powielany 1963.

Premiery:

Warszawa, Teatr Rozmaitości 1962

Rzeszów, Teatr im. W. Siemaszkowej 1962

Zielona Góra, Teatr im. L. Kruczkowskiego 1963

Łódź, Teatr Nowy 1963

Jelenia Góra, Teatr Dolnośląski 1963

Teatr TV: Wrocław, 27.X.1967

Między poniedziałkiem a sobotą (Sztuka telewizyjna). Powst. 1962. Wystawiona 1962 przez telewizję w Baden-Baden, transmitowana na pld. Niemcy i Austrię.

Koniec księgi VI. Powst. 1963. Druk. „Dialog” 1963, wyd. w: *Pięć komedii różnych*, Kraków 1967

Premiery:

Warszawa, Teatr Polski 1964

Kraków, Stary Teatr 1964

Nadano w TV 28.VIII.1964 w ramach I Festiwalu Teatrów Dramatycznych

Gry i zabawy (Sztuka telewizyjna). Powst. 1963. Nadano: 15.V.1969

Przychodzę opowiedzieć. Powst. 1963. Druk. „Dialog” 1964, wyd. (wersja zmieniona) w: *Pięć komedii różnych*, Kraków 1967

Premiery:

Kraków, Teatr im. J. Słowackiego 1964

Warszawa, Teatr Współczesny 1965

Szczecin, Teatry Dramatyczne 1965

- Zejsście z cokołu* (Komedia w 2 częściach). Powst. 1964.
Maszynopis w posiadaniu autora
Premiera: Wrocław, Teatr Polski 1965
- Ta wieś Mogiła* (Sztuka telewizyjna). Powst. 1964. Druk.
w: *Pięć komedii różnych*, Kraków 1967
Nadana w warszawskiej TV 28.IX.1964
- Wesele na osiedlu* (Komedia współczesna w 2 aktach).
Powst. 1964. Druk. „Dialog” 1965, wyd. w: *Pięć ko-
medii różnych*, Kraków 1967
Premiera: Nowa Huta, Teatr Ludowy 1965
- Niedziela, poniedziałek* (Sztuka w 3 aktach; w przy-
gotow.)
- Adresy*. (Słuchowisko radiowe)
- Jego rzecz*. (Słuchowisko radiowe)
- Mój stary Bufon*. (Słuchowisko radiowe).

ADAPTACJA

- Popioły* (Sceny dramatyczne wg powieści Stefana Że-
romskiego). Powst. 1963. Maszynopis powielany, 1965.
Premiery:
Wrocław, Teatr Polski 1964. Nadano w TV 17.VII.
1964 w ramach I Festiwalu Teatrów Dramatycz-
nych.
Nowa Huta, Teatr Ludowy 1964

BIBLIOGRAFIA PRZEKŁADÓW UTWORÓW
JERZEGO BROSZKIEWICZA
NA JĘZYKI OBCE

ANGLIA

Dwie przygody Lemuela Gulliwera. Tł. St. Murray

AUSTRALIA

Dwie przygody Lemuela Gulliwera. Tł. St. Murray

AUSTRIA

Koniec księgi VI. Tł. O. J. Tauschinsky 1964

BULGARIA

Kształt miłości. Tł. D. Ikonomow 1960

CZECHOSŁOWACJA

Głupiec i inni. (czes.). Tł. J. Langer 1962

Imiona władzy. (czes.). Tł. J. Simonides 1966

Jonasz i błazen. (czes.). Tł. J. Langer 1963

Koniec księgi VI. (czes.). Tł. J. Langer 1964

Kształt miłości. (słowac.). Tł. R. Turňa 1962

Skandal w Hellbergu. (czes.). Tł. J. Langer

DANIA

Dwie przygody Lemuela Gulliwera

FINLANDIA

Dwie przygody Lemuela Gulliwera

FRANCJA

Imiona władzy. Tł. V. Achères 1958

JAPONIA

Ci z dziesiątego tysiąca

JUGOSŁAWIA

Dwie przygody Lemuela Gulliwera

Imiona władzy

Wielka, większa i największa. Tł. Z. Malić 1964

MEKSYK

Imiona władzy. Tł. M. Margulies

NOWA ZELANDIA

Dwie przygody Lemuela Gulliwera. Tł. St. Murray

NRD

Kształt miłości. Tł. K. H. Hiller

Oko centaura. Tł. L. Hoffmann 1963

Skandal w Hellbergu. Tł. P. Ball

NRF

Dziejowa rola Pigwy. Tł. K. H. Hiller

Głupiec i inni. Tł. K. H. Hiller

Imiona władzy. Tł. K. H. Hiller

Koniec księgi VI. Tł. O. Tauschinsky

RUMUNIA

Kształt miłości. Tł. A. Stefanescu 1962

STANY ZJEDNOCZONE AMERYKI PÓŁNOCNEJ

Dwie przygody Lemuela Gulliwera. Tł. S. Fedyszyn

Imiona władzy. Tł. A. P. Smith

SZWAJCARIA

Głupiec i inni. Tł. K. H. Hiller (niem.)

Imiona władzy. Tł. V. Achères (franc.)

Koniec księgi VI. Tł. O. Tauschinsky (niem.)

SZWECJA

Dwie przygody Lemuela Gulliwera. Tł. N. A. Nilsson

WĘGRY

Kształt miłości, 1966

Skandal w Hellbergu. Tł. G. Kerényi

WŁOCHY

Imiona władzy. Tł. R. Landau

ZWIĄZEK SOCJALISTYCZNYCH REPUBLIK RADZIECKICH

Estońska S.R.R.

Wielka, większa i największa. Tł. A. Kurtna 1966

Litewska S.R.R.

Skandal w Hellbergu. Tł. A. Liobyte

Rosyjska S.R.R.

Ci z dziesiątego tysiąca. Tł. E. Weisbrot

Dwie przygody Lemuela Gulliwera. Tł. W. Toczylin

Koniec księgi VI. Tł. Z. Szatałowa

Kształt miłości. Tł. J. Mirskaja 1960

Przychodzę opowiedzieć. Tł. L. Zorin 1968

Przychodzę opowiedzieć. Tł. Z. Szatałowa

Skandal w Hellbergu. Tł. J. Wiener

Wielka, większa i największa. Tł. B. Mikołajewicz
1964

Ukraińska S.R.R.

Ci z dziesiątego tysiąca. Tł. G. Bojko 1965

Kształt miłości. Tł. O. Ljenik 1960

Wielka większa i największa. Tł. A. Jeliszejew
i M. Skalalejew 1966

Zestaw wedle danych zawartych w „Rocznikach Literackich”, kartotece Biblioteki Narodowej i z informacji autora. Wykaz prawdopodobnie nie jest pełny. Nie zawsze udało się też ustalić nazwiska tłumaczy i rok wydania.

SPIS TREŚCI

	Str.
Z ŻYCIORYSU	5
PROZA	7
<i>Oczekiwanie</i>	8
<i>Obcy ludzie</i>	11
<i>Kształt miłości</i>	15
<i>Jacek Kula</i>	18
<i>Kartki z notesu</i>	19
 DRAMATURGIA	
<i>Bancroftowa</i>	22
<i>Zaczyna się dzień</i>	22
<i>Imiona władzy</i>	24
<i>Jonasz i błazen</i>	27
<i>Głupiec i inni</i>	29
<i>Dziejowa rola Pigwy</i>	31
<i>Bar Wszystkich Świętych</i>	34
<i>Skandal w Hellbergu</i>	35
<i>Przychodzę opowiedzieć</i>	36
<i>Wesele na osiedlu</i>	39
<i>Koniec księgi VI</i>	40
<i>Przepis ze starej kroniki</i>	42
Krótka charakterystyka dramaturgii Jerzego Broszkiewicza	43
LITERATURA DLA MŁODZIEŻY	47
BIBLIOGRAFIA UTWORÓW JERZEGO BROSZ- KIEWICZA (WYDANIA KSIĄŻKOWE)	51
BIBLIOGRAFIA WYSTAWIEŃ UTWORÓW TE- ATRALNYCH, TELEWIZYJNYCH I WAŻ- NIEJSZYCH SŁUCHOWISK RADIOWYCH JERZEGO BROSZKIEWICZA	53
BIBLIOGRAFIA PRZEKŁADÓW UTWORÓW JERZEGO BROSZKIEWICZA NA JĘZYKI OBCE	57



W serii „Sylwetki współczesnych
pisarzy” ukazały się dotychczas
następujące tomiki:

Iwaszkiewicz

Brzechwa

Dąbrowska

Putrament

Szelburg-Zarembina

Parandowski

... Morstin

Wiktor

Kossak-Szatkowska

Breza

Różewicz

Dobraczyński

Dobrowolski

Żukrowski

Szaniawski

Parnicki

Przyboś

Ozga-Michalski

Rusinek

Cena zł. 9.—

BIBLIOTECZKA SYLWETEK
WSPÓŁCZESNYCH
PISARZY POLSKICH

obejmuje

wybitnych twórców.

Każdy tomik zawiera

życiorys pisarza

omówienie

najważniejszych jego dzieł

i bibliografię utworów.

Agencja Autorska — Warszawa, ul. Hipoteczna 2
Centrala Księgarstwa „Dom Książki”

ZOWAG — Biuro Wydawnictw
Warszawa, ul. Jasna 26

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001015146555