

KUŹNICA

Rok IV

Łódź, 1 lutego 1948 r.

Nr 5 (126)

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

ILJA ERENBURG

WRÓCIŁEM Z USA *)

AMERYKANIE mówią często: „Nowy Jork — to nie Ameryka”. Dla mieszkańca Jacksonu czy Nashville olbrzymi, kosmopolityczny Nowy Jork jest raczej dworcem kolejowym, spelunką lub zbiorowiskiem szkaradnych niedowiarków. Ale ja zobaczyłem go bezpośrednio po Europie i wydał mi się kwintesencją Ameryki. Wszystkie ulice są ponumerowane, na każdym roku ulicy: drug-store. Wszyscy mieszkańcy są do siebie podobni i odnosi się wrażenie, że wszyscy dokądś śpieszą. Oszalają mnie światła, reklamy, gwar uliczny. Dokąd wszyscy tak biegną? Wchodzę do drug-store'u. Jest to dom towarowy, w którym można kupić zarówno papierosy i lalki jak obrączki i walizki. Można tam wypić i zjeść. Młodzi Amerykanie, noszący marynarki w rudą lub jasno-niebieską kratę, siedzą na wysokich stołkach i w pośpiechu pochłaniają przyjemne dla oka sandwiche, zrobione z bardzo białego chleba, którego mdły smak przypomina watę.

Wszystko to nie spodobało mi się. Ale przypomniał mi się wiele europejskich książek, zwracających uwagę na pierwszy sandwiche, zawstydzili się. Trudniej jest zrozumieć niż potępić!

Pierwszą noc spędziłem w drugorzędnym hotelu w pobliżu Broadway'u. Oglądałem reklamy świetlne — nie przypominam sobie — na 15-tym czy 20-tym piętrze. Wszystkie zachwalały wstrętne napoje — z imbiru lub bez, papierosy, imbryki do kawy. Różnokolorowe litery tych reklam — amarantowe, jasno-zielone, fioletowe, wyglądały jak spadające gwiazdy. W korytarzach hotelowych rozlegały się ochryple głosy zapijaczonych lokatorów. Gwar Broadway'u jak fala śpiękoły wznosił się w górę i nie pozwalał usnąć. Na nocnym stoliku spostrzegłem grubego, oprawionego w skórę. Książka telefoniczna — pomyślałem. Była to Biblia, której załamana przez kogoś stronica opowiadała historię wieży Babel. Kim był dziwak, który czytał tę starą opowieść pod akompaniament niemiłkającego hałasu Broadway'u? A jednak Nowy Jork ze swoimi drapaczami chmur przedziwnie przypomina historię niedokończonej wieży.

To prawda, że konstruktorzy Nowego Jorku znaleźli wspólny język: głodu, dolara i bogactwa. Ale każdy z nich nadał miastu swoiste piństwo jednego z trzydziestu krajów Starego Świata. Nowy Jork — to nie jedno miasto. Nowy Jork to dziesiątki miast. Mieszkańcy Nowego Jorku nie wychodzą nigdy ze „swego miasta”. Jest miasto murzyńskie, żydowskie, włoskie, chińskie, miasto Porto-Rico... W mieście włoskim — sznury suszącej się bielizny, zapach czosnku, dźwięki mandoliny... w małych knajpkach jedzą makaron, śpiewają, wdychają. W dzielnicy żydowskiej sprzedają rosyjską wódkę, piją herbatę, prowadzą dyskusje; starzy przeklinają bezbożników, młodzi studiują Marksa. Dzielnice francuska cechuje doskonała kuchnia, gazety pro- i anty gaullistowskie, kawiarenki. Choć mówią dziesiątkami języków, wszyscy jednakowo się śpieszą, i wszyscy posługują się żelazną mową Nowego Jorku. Najpiękniejsze sklepy są na 5-ej Avenue. Tu można zobaczyć odzianą we wspaniałe futro, obwieszoną biżuterią żonę „króla lodów” czy żonę „króla gumy do żucia”.

Ale w murzyńskiej dzielnicy Harlem widziałem następujący obrazek: obnażeni do pasa Murzyni czekali w budynku z szyldem „Szpital”. To lecznica — pomyślałem. Była to rzeczywista lecznica — „szpital dla koszu”. Biedacy nie posiadający koszu na zmianę czekali tu na załatwienie tachmanów. W tej samej dzielnicy widzi

się lombardy, gdzie za kilka centów ludzie zastawiają koldry, spodnie, garnki...

Nowy Jork posiada wspaniałe muzea. W Muzeum Sztuki Współczesnej widziałem wystawę obrazów Chagalla i wystawę sztuki polinezyjskiej. To prawdziwy pałac modernizmu. Na 57-ej Ulicy każdy sklep to galeria obrazów, sprzedaje się tu arcydzieła sztuki francuskiej. A w chińskiej dzielnicy fryzjerzy umieszczają wywieszki reklamowe z namalowanym na nich okiem i z następującym napisem: „Tu usuwa się na oczekaniu siniaki pod oczyma”. Natychmiast po bóje ofiary tutaj przechodzą się leczyć.

Bardzo mało zieleni. Central-Park i to wszystko. Zapomina się po prostu o istnieniu drzew. Jednym skokiem można się znaleźć nad brzegiem Oceanu, na jednej z licznych plaż, gdzie świąteczny tłum kapie się i opala na brąz. Wiele ulic przypomina Europę. Np. 3-cia Ulica z jej napowietrzonym metrem przypomina Boulevard de Grenelle. Miasto jest brudne, wszędzie pełno kurzu, fruwających w powietrzu kawałków gazet, reklamowych ulotek, pudełek od papierosów. Ludzie poca się, ich pot jest czarny od sadzy, ale są czyste ubrania. Pralnie i farbiarnie pracują w dzień i w nocy. Wszystkie taksówki a jest ich olbrzymia ilość, są pomalowane na krzyżące kolory, aby łatwiej je było zauważyć. Przed wieczorem autem nie sposób przejechać, o ile komuś pilno — lepiej, aby poszedł pieszo.

Świat posiada cudowne miasta: Paryż, Leningrad, Florencja... Nie wiem, czy Nowy Jork jest piękny, czy brzydki. Przyjmijmy, że jest jednocześnie bardzo piękny i bardzo brzydki. Jego piękno nie ma nic wspólnego z naszym pojęciem harmonii. Pierwszy lepszy drapacz chmur wydaje się brzydki — banalna architektura wystawy światowej, fałszywy goty, fałszywy renesans, fałszywy styl maurytański.

Ale gdy 5-ciopiętrowy dom przekształca się w 50-cio piętrowy, gdy drapacz chmur nie jest już odosobniony, a stoi obok innych — staje się to patetyczne. Jest wielkość i tragizm w tej masie żelazobetonu. Tutaj sztuka potrafiła wyrazić chciwość, gorączkę, rozpęd i okrucieństwo imperializmu. Często oglądałem to miasto, stojąc na moście i przypominałem sobie Majakowskiego. On — kochał most Brooklyński i poświęcił mu wspaniałe wiersze. Było to 20 lat temu. Obecnie wydaje się nam, że i most Brooklyński i widok, jaki się stamtąd rozciąga, należy do czasów młodzieńczych Nowego Jorku. Most Waszyngtoński wywiera o wiele silniejsze wrażenie. Miasto

urościło w górę. W ciągu tych 20 lat zaszły wielkie zmiany i to nie tylko w Nowym Jorku. Majakowski-poeta wyprzedził swój wiek. W jego epoce podziw dla techniki amerykańskiej był rzeczą naturalną. Szczególnie podziwiał ją przed swoją podróżą do Ameryki. Gdy przybył na miejsce, gdy poznał Nowy Świat, powiedział: „Zadaniem naszym nie jest opiewać technikę, lecz ujarzmić ją dla dobra ludzkości”. Zrozumiał groźbę Nowego Jorku. Zrozumiał też jego niezdrowy urok. Nowy Jork jest szczególnie piękny, oglądany z samolotu, albo z dachu najwyższego drapacza chmur, należącego do Rockefellera. Wieczorem wydaje się, że patrzmy na głęboką dolinę, u stóp gór, gdzie skrzą się roje małych ogników. Niepokojące piękno!

Le Corbusier nazwał to miasto: „Feerią katastroficzną”. Może należałoby raczej powiedzieć: „feeryczną katastrofą”.

Nowy Jork jest wrzaskliwy, wielobarwny, nieludzki. Nie jest nawet stolicą stanu, jest raczej miastem powiatowym. Ale jednocześnie jest prawdziwą stolicą Ameryki. To Nowy Jork, a nie Waszyngton, jest mózgiem tego kraju. Tu mają swą siedzibę komitety centralne partii, redakcje największych pism, zarządy głównych trustów.

To tutaj — gdy tłum napływa do olbrzymiego Madison Square — czasem słyszy się zagłuszające jazgot orkiestry głosy ludu, którego sumienie domaga się odpowiedzi.

Nowy Jork jest wielki nie tylko przez swe drapacze chmur, lecz również przez swój spleen, swój gniew, swe chciwe marzenia, swą pracę i swe wielkie znużenie.

* * *

Istnieją granice sztuczne: jeżeli przekracza się granicę francusko-belgijską albo szwedzko-norweską (koleją lub pieszo), nie się właściwie nie zmienia. W Ameryce — wszystko zadziwia Europejczyka. Nawet drzewa są inne. W ogrodach natrafia się na niebezpieczne rośliny — najłżejsze dotknięcie ich powoduje rany. Przyroda w niczym nie ustępuje drapaczom chmur. Nigdzie indziej nie widziałem tak gwałtownych nawałnic ani tak ulewnych deszczów. Latem jest bardzo gorąco, ale upał jest inny, niż w Europie — jest wilgotny jak w cieplarni; kilka razy dziennie bierze się prysznic i zmienia bieliznę. Silne burze nawiedzają miasta — przewracają przechodniów. Nawet owoce są tu inne: potwornie wielkie jabłka, gigantyczne gruszki, oliwki większe niż nasze węgierki. Ale te olbrzymie owoce nie mają smaku ani zapachu.

PAUL ELUARD

GRÓB GORANA KOWACZICZA

Bracia, jesteście najlepszy wśród ludzi,
życie wznaga się wzdłuż mych poematów,
życie wznaga się wzdłuż naszych wysiłków
i wszyscy razem wyzywamy śmierć.

Bracia, cierpienie panuje na ziemi,
żadna dobroć nie dała nam pokoju,
żadne piękno nie wynagrodzi złowag,
nie wiedzieliśmy co to godność dnia.

Kochaliśmy się nie wiedząc dlaczego,
Lecz dzisiaj wiemy i oto stoicie
Wobec mych wierszy i naszego losu,
Jak wobec łona brzemiennego szczęściem.

Jestem pomuszony, słowo me oddycha
W głosie przyjaciół, w ich żrenicach czystych,
Jestem zwycięzca, mój sen — wyzwolony,
Synowie nasi! zakosztujcie lata,

Nie doświadczycywszy łachmanów zimy.

Przełożył Stanisław Brucz.

(Goran Kowaczicz, poeta jugosłowiański, autor poematu „Wspólna mogiła”, był jednym z bohaterów i męczenników wojny partyzanckiej).

Zadaniem krytyki jest wszystko postawić na właściwym miejscu i otworzyć okno, pozostawiając resztę światłu i czasowi — nic więcej!

Cyprian Norwid

TREŚĆ NUMERU:

- ILJA ERENBURG —
WRÓCIŁEM Z USA
- PAUL ELUARD —
GRÓB GORANA KOWACZICZA
- SEWERYN POLLAK —
LENINGRAD
- JAN KOTT —
LALKA PO RAZ OSTATNI
- RYSZARD MATUSZEWSKI —
NA MARGINESIE „POEZJI
WYBRANYCH MIECZYŚLAWA
JASTRUNA”
- KAZIMIERZ BRANDYS —
SAMSON (V)
- GEORG LUKACS —
POWIEŚĆ JAKO MIESZCZAŃSKA
EPOPEA (IV)
- ANDRZEJ BRAUN —
WYZNANIE KOMUNISTY
- HELENA KRAJEWSKA —
WĘDRÓWKA PO WYSTAWACH
PARYSKICH
- EDWARD ZUSTER —
MROCZNE OPOWIESTI
- JAN SZCZEPAŃSKI —
WIECH W OCZACH SOCJOLOGA
- PRZEGLĄD PRASY
- KOESPONDENCJA
- NOTY

Henry Wallace sprowadził rosyjskie truskawki, posadził je w swoim ogrodzie. Wynik — ogromne owoce pozbawione aromatu.

Inne różnice: jeżeli mówca ma powodzenie, wygwizduje się go. Zirykowało Amerykanów, gdy im powiedziałem, że gestykulują nie rękami, lecz nogami. Nie dostrzegają tego nawet. Nogi Amerykanów są bardzo wyraziste — przysługują im wszelkie prawa, wolno podnieść nogi bardzo wysoko, położyć na krześle, na stole. Kiedy Amerykanin dyskutuje, nogi jego biorą udział w dyskusji. W lecie Amerykanki zdejmują obuwie i gestykulują palcami u nóg, których paznokcie pomalowane są na kolor skrzepiej krwi. Amerykanin lubi życie koczownicze. Nie umie usiedzieć ani chwili. Nawet w pokoju kręci się nieustannie. Gdy tylko gdzieś się urządzi, zaraz szuka nowego locum: w nowym mieszkaniu ustawia jak najmniej mebli, a gdy wyprowadza się zostawia wszystko. Chętnie emigruje z miasta do miasta, ze stanu do stanu. Patrzy jak na roroga na tego, który uparcie chce mieszkać tam, gdzie się urodził.

Czy przypomina to w czymkolwiek obyczaje starej Anglii? Wspólnota anglo-saska, o której tyle trąbią gazety, jest oparta na czym kto chce, tylko nie na wspólnych ryśach charakteru. Anglik jest flegmatyczny, pragnie dokonać żywota w domu swego dziada. Zamawia sobie ubranie z solidnego materiału, mówiąc przy tym: „Nie jestem dość bogaty, aby pozwolić sobie na kupno rzeczy tanich”; ubranie to będzie nosił — jeżeli nie do śmierci, to co najmniej do najbliższego kryzysu światowego. Amerykanin lubi tylko, to co nowe. Nigdy nie zamawia ubrania na miarę. Po co? W którymkolwiek sklepie kupi sobie gotowe, dobrze skrojone i tanie. Poności je jakiś czas, a potem — wyrzuci. Kupi koszulę — na oko ładną, ale tak lichą, że nie warto jej będzie nawet prac. Nie chce mieć wspomnień i bardzo rzadko myśli o przyszłości: żyje teraźniejszością. Anglicy z lekką garzą Amerykanami; uważają ich za ludzi źle wychowanych. W Londynie słyszałem następującą dykteryjkę: Pewien Amerykanin, w sposób mało wyszukany pyta Anglika gdzie jest tualeta. Anglik odpowiada: „W tym korytarzu, na prawo drugie drzwi, na których jest napis „For gentlemen“... mimo to niech pan wejdzie”.

Ze swej strony Amerykanin uważa Anglika za starego, zrujnowanego, utytuło-

*) Fragmenty z przygotowywanego do druku tomu, który ukaże się wkrótce nakładem Sp. Wyd. „Książka”.



Leningrad: Widok na kolumnę Aleksandryjską, gmach Sztabu Generalnego, Sobór Isakiewski Gmach Admiralicji i Pałac Zimowy.

cji. Lecz jednocześnie w tym ogromnym dwumilionowym mieście, gdzie połowa ludności zginęła od ostrzału artyleryjskiego, z głodu i z wycieńczenia, grały wszystkie teatry, odbywały się koncerty i drukowano nowe książki. W tym mieście głodu ci, którzy nie walczyli, uważali za zaszczytne wyróżnienie, gdy mogli wyjechać na przednie linie, aby wieść podarki żołnierzom. W mieście tym w czasie blokady podwoiła się ilość członków partii komunistycznej, a potroiła ilość członków komsomolu.

To była miara solidarności i miara zaufania do tych, którzy prowadzili walkę z wrogiem: do narodu, do żołnierzy i do partii. W Muzeum Obrony Leningradu widzimy na tle ogromnego planu miasta świetlne wykresy ważniejszych walk. Widzimy liczne makietki: słynnej drogi lodowej na jeziorze Ładoga, która przez pewien czas — stale ostrzeliwana z ładu i powietrza — była jedynym łącznikiem miasta z resztą kraju; makietę walki o przedpola, makietę forsowania po lodzie Newy. W sali projekcyjnej pokazywany jest film z przeżyć wojennych miasta; w wielkiej hali stoją trofea wojenne: czołgi, samoloty, armaty i obrzymia, wielometrowa góra hełmów poległych żołnierzy niemieckich. Góra czaszek w Majdanku, góra popiołów w Oświęcimiu była niepomniernie większa.

Leningrad. Miasto, które się obroniło. Miasto, którego imię wymawia się jednym tchem z Warszawą i Stalingradem. Miasto nierównie szczęśliwsze — dziś, po trzech latach — prawie bez śladu zniszczenia. Ale ślad został.

LENINGRAD

Są w Leningradzie, prócz nieba i Newy, Piaców rozległych, listowie zalewu, Posągów, mostów i Piotrowej sprawy, Niezabliznionej niby rana sławy, Co nocą chodzi wzdłuż ulic, cokołów, Ledwo widzialna, z srebra i popiołu, Są w Leningradzie szorstkie oczy owe, Nieme i dla przyszłości zagadkowe, Usta gorzko ściśnięte, obręcze na sercu, Co jedynie mu nosiły ratunek przed śmiercią, I jeżeliś granitem, w żar oczu się zamień — Są suche, suche wtedy, kiedy płacze kamień.

Tak pisał Iłja Erenburg. Cóż możemy dodać do tego my, którzy przeżyliśmy Warszawę?

Gdyby zapytano mnie, czego najbardziej zazdrościsz Leningradowi jako Polak i jako warszawianin, odpowiedziałbym bez wahania: Muzeum Obrony i Pałacem Pionierów. Nie szybkiej odbudowy, bo prędzej czy później i moje miasto się odbuduje, lecz tego, co świadczy o pietyzmie dla minionych dni walki i bohaterstwa i o trosce o tych, którzy będą tworzyli przyszłość.

W pałacu Anickowskim, wybudowanym w latach 1741—47, gdzie mieszkał Razumowski i Petiomkin, faworyt Katarzyny i przez dłuższy czas faktyczny władca Rosji — mieści się dzisiaj Centralny Dom Pionierów. W domu tym uczy się przy zabawie dwanaście i pół tysiąca dzieci. Są to dzieci najzdolniejsze, wyznaczone przez szkoły, inne chodzą do rejonowych Domów Pionierów.

W dwu oficynach pałacu mieszczą się pracownie. Prócz stolarni, introligatorni, warsztatów mechanicznych, które znamy z naszych szkół i świetlic, prócz pracowni zabawek, konstruowanych pod kierownictwem pedagogów już przez najmłodsze dzieci, prócz pracowni konstrukcyj metalowych z dziurkowanymi sztabek, gdzie posługują się specjalnie wydawanym piśmem „Konstruktor”. Dzieci budują fantastycznie skomplikowane maszyny, — oglądamy pracownie dla starszych dzieci, dla piętnasto i szesnastoletków, gdzie każdy z nas, starszych poważnych panów, odczuwa nagle chętkę pozostania i wzięcia udziału w zabawie-naucze. W warsztacie samochodowym chłopcy badają prawdziwy silnik. Rozbierają go na części, składają, puszczają w ruch. Będą z nich kiedyś konstruktorzy. W najgorszym wypadku doświadczeni zwoźnicy.

W wielkiej sali na podium ułożone są szyny. Prawdziwa lokomotywa, poruszana elektrycznością ciągnie wagoniki. Wagoniki stukają na rozjazdach, stają pod sygnałem świetlnym, zjeżdżają na stację. Aparat Morse'a wystukuje depesze. W ten sposób Dom Pionierów przygotowuje kadry prawdziwych kolejarzy. W Leningradzie od Parku Centralnego do stacji Szuwalowo buduje się kolej długości 10 kilometrów. Kolej tę obsługiwać będą wyłącznie dzieci.

W pracowni okrętowej, zbudowanej jako wielki model okrętu — z mostkiem kapitańskim, z kabiną sternika i maszynownią, młodzież zapoznaje się z nawigacją. Rysują modele jachtów, budują je. A latem wypływają tymi jachtami na pełne morze.

W warsztacie modeli lotniczych znajduje się prawdziwa aerodynamiczna komora ciśnienia dla badania wytrzymałości modeli. Słynni lotnicy przychodzą dzielić się swoją wiedzą z chłopcami.

Ale nie tylko techniką zajmują się młodzi pionierzy. Istnieją koła malarskie, muzyczne, teatralne, literackie. W teatrze kukielkowym dzieci same robią lalki, same grają. Widziatem obrazy malowane przez uczestników takiego koła — widać, że mają dobrych pedagogów.

Młodzi pionierzy mają własny samorząd. Obejmuje on całe miasto. Rada miejska pionierów rozstrzyga niejednokrotnie doprawdy poważne sprawy.

Leningrad to drugie na świecie poza Paryżem miasto, które się zna ze wspomnień choćby się nigdy tam nie było. To nie tylko miasto, gdzie mieszkali poeci i pisarze, jest to miasto, w którym znamy miejsca, gdzie mieszkali bohaterowie ich utworów. Kto z nas nie słyszał o Newskim Prospekcie, o Wasiljewskim Ostrowie, o Polu Marsowym? Na Polu tym, „carskiej gotowalni”, jak je nazywa Mickiewicz, odbywały się przeglądy wojsk, na Wasniewskiej Wyspie, gdzie mieszkał Raskolnikow, znajduje się Uniwersytet.

Uniwersytet Petersburski. Niejeden Polak uczył się tam, niejeden wykladał. Wykladał Spasowicz, Zieliński, Petrażycki, Baudoin de Courtenay. Od ich czasów wiele się tam zmieniło. Tradycja pozostała.

O tej właśnie tradycji mówił nam dziekan wydziału filologicznego, profesor Aleksiejew. I mówił o tym, czym jest dzisiaj Uniwersytet Leningradzki. Na 12 fakultetach Uniwersytet posiada 140 katedr, zatrudnia 1,200 pracowników naukowych i profesorów, przy pomocy 500 aspirantów. Praca ogniskuje się w 13 instytutach naukowych. W ramach studium filologii słowiańskiej rozwija się leningradzka polonistyka. Poloniści leningradzcy to albo przyszli naukowcy albo tłumacze. To ludzie, którym kultura polska jest bliska i którzy będą ją propagować w Związku Radzieckim. Uczniowie prof. Sowiecowa, prof. Rozumowskiej, docenta Kapłana już na drugim roku studiów mówią po polsku, znają polską literaturę, interesują się współczesnymi zagadnieniami kulturalnymi w Polsce.

Są to ci, na których powinno nam najbardziej zależeć. Trzeba im jednak pomóc — narzekają na brak książek polskich i pism. I chcieliby zobaczyć Warszawę i Kraków. To im się chyba należy.

Na przedstawieniu „Zwyczajnego koncertu” w teatrze lalek Obrazcowa w Moskwie byłem sam. Wymknąłem się moim kolegom i gdy oni poszli na inny spektakl — ja poszedłem na Obrazcowa. Coprawda z Zukrowskim, z którym nie umawiałem się, a który uczynił to samo, spotkałem się w pierwszym zaraz antrakcie, to jednak samotne oglądanie widowiska bez słuchania uwag kolegów, pozwoliło mi urobić sobie własny sąd o sztuce, a słuchanie uwag sąsiadów rosyjskich — sąd o publiczności. „Zwyczajny koncert” jest jednocześnie groteską i satyrą, — i to dość ostrą — na życie teatralne, na pewne przejawy życia kulturalnego, które u nas dzisiaj, po trzech latach są równie aktualne, jak w ZSRR po trzydziestu. Poeta „massowik-intymista”, — to znaczy z grubsza „masowy intymista” — deklamujący wiersze ociekające „lirycznością”, pisane deklamacyjnym stylem Majakowskiego, nazbyt przypominał mi polskie stosunki, abym się przy jego występie szczerze nie uśmieł. Dla Rosjan, którzy oczywiście łatwiej chwytali pewne dowcipy sytuacyjne, siłą rzeczy uchodzące mojej uwadze, wszystko to z pewnością było jeszcze bardziej zabawne.

Kukielka Obrazcowa nie tylko śpiewa, recytuje swą rolę i porusza się po scenie, lecz gra na fortepianie i na wiolonczeli, tak, że można by przysiąc, że to ona sama bierze najtrudniejsze akordy, tańczy i w tańcu tym zreszczenie unosi swą partnerkę. Kukielka Obrazcowa w „Zwyczajnym koncercie” jest głęboko ludzka w swej groteskowości i wzbudza podziw precyzją swoich ruchów.

Przypadek zdarzył, że Obrazcowa ze swą trupą, która można domieścić w dwóch walizkach, w czasie naszego pobytu w Leningradzie, miał tam w filii swego teatru doroczną wieczór autorski. Wieczór ten poprzedził Obrazcowa opowiadaniem jak doszedł do zajmowania się teatrem kukielkowym. Opowiadał o tym, jak to, aby zabawić kolegów ze szkoły malarskiej, robił prymitywne kukły z otworami na palce, jak potem, będąc jednocześnie twórcą lalek, był aktorem, reżyserem i wykonawcą technicznym swoich sztuk.

Obrazcowa pokazywał wszystkie swoje lalki — od najprostszych, do najbardziej skompli-

kowanych technicznie. Najprostsze nie były najpierwszymi. Do tego, aby osiągnąć syntezę swojej sztuki — dwie kulki nasadzone na palce z ledwo zaznaczonymi ustami i nosem, kulki, które przeżywają rzeczywiste, nieurojone tragedie, które, ożywione gestem — ruchem palców i głosem Obrazcowa, — wyrażają uczucia ludzkie i po ludzku wzruszają — przeżył Obrazcowa długą drogę.

— Sądziłem dawniej, że lalka, aby mogła wyrażać uczucia ludzkie, winna posiadać dostatecznie charakterystyczną maskę — mówił Obrazcowa. — Okazało się, że byłem w błędzie. Twarz kukielki powinna wyrażać jedną cechę charakteru ludzkiego, albo też nawet powinna być zupełnie obojętna. Rzeczą interpretatora jest nadać jej głos i gesty związane z tymi czy innymi uczuciami, a na pewno widz dopatrzy się ich w jej twarzy.

Teatr Obrazcowa nazwałbym teatrem syntetycznym: przy jak najbardziej zredukowanej ilości elementów formalno-teatralnych, widowiskowych, zdołał Obrazcowa osiągnąć kondensację elementów przeżycia teatralnego; drogą jak największego uproszczenia doszedł do tego realizmu, który najbardziej zasługuje na nazwę realizmu humanistycznego — jeśli taki termin można stworzyć — w przeciwieństwie do mało mającego wspólnego z realizmem niesyntetycznym, gubiących się w szczegółach interpretacji artystycznych, o jakich już wspominałem, gdy mówiłem o plastyce czy teatrze.

Domy nad Mojką są ciche i jak gdyby wymarłe. Wyglądają tak, jak gdyby jeszcze dziś przechodnie obchodzili tę ulicę z dala, aby nie zakłócać spokoju umierającemu poecie. Na wielkim podwórzu domu Puszkina panuje cisza i martwota. Niskie, parterowe mieszkanie, gdzie spędził najcięższe godziny życia, jest w tej chwili właśnie odnawiane. Stara kobieta pilnuje muzeum.

Tu był jego gabinet — powiada, — Tu umarł, na tej kanapie.

Pomimo woli gładzą ręką czerwone safianowe oparcie.

Już czas, o miła czas! spokoju serce proszę, Lecz za dniami dni, a każdy z nich unosi Cząsteczkę bytu...

Mylił się. Tu, w tych ścianach pozostała nie tylko jego tragedia, pozostało to, czym żył, czym żyje teraz jego naród: poezja. Te ściany niczym nie różnią się od innych ścian, te meble niczym nie różnią się od innych mebli — lecz każdy, kto wchodzi tutaj, przynosi swoje wzruszenie.

Przekłęty d'Anthès — dodaje starszka. — Nie wiedział kogo zabija.

Nie pytam jej skąd wie o d'Anthèsie. Nie chcę jej przeżyć. Rozumiem ją dobrze, jej czułość dla człowieka, który umarł tu sto dziesięć lat temu. Czułość tę wynoszę wychodząc stąd. Jest ona również poezją.

Nie mogę się oprzeć, aby na zakończenie tej części moich „Notatek” nie przytoczyć fragmentu powieści Konstantego Paustowskiego, zatytułowanej: „Opowieść Północna”. Fragment ten jest jak gdyby artystyczną rekapitulacją tego wszystkiego, co mówiłem powyżej:

„Do późnej nocy wędrowali po mieście. Było ono tego wieczoru szczególnie piękne. Stało przed nimi potężnymi kolumnadami gmachów, garbatymi arkadami bezładnych mostów, pomnikami z brązu i koronami stuletnich lip.

Newa niosła światła w głębokiej wodzie. Iga Admiralicji lśniła nad rzeką, opiewana przez poetów. Zatrzymywali się przy żelaznych sztachetach, patrzyli przez nie na półmrok parków i Tichonow mówił o ucieleśnionych marzeniach Bażenowa, Rossi'ego i Camerona, którzy stworzyli wśród błot północnych i lasów to wspaniałe miasto. Było to miasto wielkich wspomnień i niemniej wielkiej przyszłości.

Szli wzdłuż bulwarów Newy. Chłopcy siedzący na granitowych obramowaniach, łowili ryby. Przy brzegu, tuż koło jakiegoś ogrodu stał przycumowany stalowymi linami stary wojenny okręt. Gałęzie lip pochylały się nad jego pokładem i zasłoniętymi brezentem działami.

— To „Aurora” — rzekł Tichonow. — Słyszała pani?

— Słyszałam — odpowiedziała Mary.

Przeszli przez plac, gdzie Jeździec Miedziawy galopował na północ, i zawrócili ku Mojce.

Na Mojce pomiędzy wbitymi w wodę palami, pomiędzy wysokimi gmachami i pozieleńciami brzegami z granitu rozpościerała się etnia nocna cisza. Oparli się o poręcz i patrzyli w wodę. Drżała w niej niebieska gwiazda.

— Mary, — powiedziała Tichonow — niech się pani obejrzy. W tym domu umarł Puszk.



S. W. Obrazcowa



Duet operetkowy



Śpiewaczka

Mary odwróciła się. Patrzyła na okna, na wykusz domu, prawie wiszący nad wodą, na kamienne, starte przez stulecia skarpy, na dmuchawce rosnące pomiędzy płytami po bokach wąskiego chodnika.

— Czy tutaj go przywieziono, gdy został ranny? — zapytała.

— Tak. Wniesiono go przez te drzwi.

— Być może tu kapała jego krew — rzekła Mary i spojrzała na Tichonowa z uśmiechem winy.

— Były to lata — mówił Tichonow — gdy został zabity Paweł Bestużew i mój pradziad, a Anna umarła ze zmartwienia. Najpiękniej o tych czasach powiedział sam Puszk.

— Jak? — zapytała Mary. — Cóż on powiedział?

— Proste słowa:

„A mroczny rok, gdy padło ofiar tyle, Odważnych, dobrych i szlachetnych ludzi, Po sobie ledwo pamięć pozostawił W jakiejś tam prostej pastuszej piosence, I w rzewnej, i przyjemnej...”

— Prawda, że to piękne?

Mary nie pozwoliła Tichonowowi, aby ją odprowadził. Rozstali się przy Letnim Ogrodzie. Mary wyciągnęła do Tichonowa obie ręce, gwałtownie je wyrwała i szybko zbiegła po kamiennych schodach ku przystani.

Seweryn Pollak

i pokazuje właśnie ich tragiczną nierozwiązalność.

Zawiedzenie świadomych zamierzeń autora, powstanie innego obrazu świata, niż ten, który zamysłał ukazać, świadczy właśnie o wielkości pisarza w tym okresie rozwoju powieści. Charakteryzując Tolstoją, jako „zwierciadło rosyjskiej rewolucji” Lenin nadzwyczaj jasno uwypukla ten paradoksalny stosunek pomiędzy zamierzeniem pisarza a jego utworem: „Czyż można nazwać zwierciadłem, to, co bezsprzecznie nie daje prawidłowego odbicia zjawiska? Ale nasza rewolucja — to zjawisko niezwykle złożone; w masie jej bezpośrednich wykonawców i uczestników jest licznie reprezentowany element społeczny, który również niewątpliwie nie rozumiał tego, co się dzieje...”. Tolstoj odzwierciedlił wezbraną nienawiść, dojrzałe dążenie do lepszego jutra, chęć uwolnienia się od przeszłości — oraz niedojrzałość marzycielstwa, niedojrzałość wynikająca z braku politycznego wychowania, z braku politycznego kościa”. (Przekład polski: Lenin. „O literaturze”, Artykuły i fragmenty. („Książka” 1947).

Te głębokie krytyczne uwagi odnoszą się również — mutatis mutandis — do twórczości Balzaka i Goethego; rzeczywiście Engels krytykował ich obu z podobnego pod względem metodologicznym stanowiska. Wyruszając na poszukiwania fantastycznej i przeważnie burżuazyjnej — reakcyjnej utopii „złotego środka”, pisarze ci jednak odkryli i odmalowali po drodze wielkie królestwo historycznych sprzeczności kapitalistycznego społeczeństwa.

Pokazanie tych nierozwiązalnych w ustroju kapitalistycznym sprzeczności uniemożliwia — w udanych dziełach — stworzenie postaci „dodatniego” bohatera. Balzak pisze w przedmowie do jednego ze swoich utworów, że nigdy by mu się nie udało powieści, gdyby postać Cezara Birotteau, Pierrette, pani de Mortsauf nie były dla czytelnika bardziej pociągające od Vautrina albo Lucjana de Rubempre; lecz w rzeczywistości powieści Balzaka są właśnie dlatego znakomite, że zachodzi coś wręcz odwrotnego. Im głębiej artysta odkrywa sprzeczności mieszczańskiego społeczeństwa, im okrutniej obnaża niskie i obłudne kapitalistyczne ustroje, tym mniej prawdziwym staje się cyniczne odczytanie Hegla o „dodatnim” bohaterze-filistrze. Wspominaliśmy już przedtem, że chociaż w „pewnej mierze ograniczeni, ale pełni rozmachu i dzielności, „dodatni” bohaterowie osiemnastowiecznej powieści stali się w dziewiętnastym wieku coraz bardziej nieprzystani w roli dodatnich wzorów. Postać „dodatniego” bohatera staje się dla dziewiętnastowiecznego mieszczaństwa coraz bardziej żądaniem apologetyki, żądaniem, aby pisarz nie odkrywał, lecz zamazywał i godził sprzeczności.

Już Gogol występował gwałtownie przeciwko tego rodzaju wymaganiom: „Nie dlatego mi smutno, że czytelnicy moi nie będą zadowoleni z bohatera; smutno mi, ponieważ w duszy mojej żyje niezbita pewność, że ten sam bohater, ten sam Cziczikow mógłby się podobnie czytelnikowi. Gdyby autor nie zajrzał mu do głębi duszy, nie poruszył na jej dnie tego, co ucieka i kryje się przed światłem, gdyby nie odsonił najskrytszych myśli, których żaden człowiek nigdy drugiemu nie powierza, lecz pokazał Cziczikowa takim, jakim widzi go całe miasto, Maniłow i inni ludzie, wszyscy byłiby zadowoleni i uznaliby go za interesującego człowieka”.

W tych słowach Gogol z całą jasnością wskazuje na istotną problematykę współczesnej powieści: cel, do którego dążyli wielcy pisarze, reprezentujący postępowe tendencje mieszczańskiej rewolucji, przeciwstawia się instynktownym żądaniom, jakie literatura stawiając przeciętni przedstawiciele mieszczańskiego społeczeństwa. To, co stanowi o wielkości klasyków powieści, kopie przepaść pomiędzy nimi a większością ich własnej klasy, niepopularnymi w mieszczańskim środowisku czyni ich właśnie rewolucyjny charakter ich dążeń.

„NOWY” REALIZM I ROZPAD FORMY POWIEŚCI

Jednocześnie z wielką powieścią istniała zawsze bogata literatura beletrystyczna o czysto rozrywkowym charakterze. Nie podejmowała ona nigdy poważnie wielkich społecznych zagadnień i rysowała po prostu świat tak, jak on odbijał się w świadomości przeciętnego mieszczaństwa. Jednakże w okresie wznoszenia się burżuazji, literatura rozrywkowa nie różniła się w tym stopniu od wielkiej artystycznej powieści, co w epoce upadku burżuazji. W sensie literackim dawna literatura rozrywkowa żyła jeszcze mocnymi tradycjami ludowej sztuki narracyjnej; w sensie społecznym rzadko kiedy obniżała się do poziomu głęboko klamliwej i fałszywej apologetyki. Zupełnie co innego widzimy w okresie ideologicznego upadku mieszczaństwa. Apologetyka staje się coraz bardziej panującą cechą mieszczańskich ideologii, im gwałtowniej występują na jaw sprzeczności kapitalizmu, tym bardziej prymitywne środki używane są dla gloryfikacji systemu i zohydzenia rewolucyjnego proletariatu i buntujących się pracowników. Dlatego też poważna, prawdziwie artystyczna powieść zmuszona jest po roku 1848 wszędzie płynąć pod prąd, coraz głębsza przepaść dzieli ją od szerokiej masy mieszczańskich czytelników. Jeśli nawet owe opozycyjne nastroje nie prowadzą do przejścia na stronę rewolucyjnego proletariatu, to w każdym razie tworzą one wokół pisarzy atmosferę coraz głębszej społecznej i artystycznej izolacji.

Skutkiem tych warunków nawet wielcy pisarze tego okresu mogą z dziedzictwa przeszłości przejmować jedynie romantyzm.

ANDRZEJ BRAUN

WYZNANIE KOMUNISTY

Królestwo moje będzie z tego świata i na tym świecie czeka mnie zapłata, bo czyni moje nie należą do mnie, choć wiedza krusza wzrastała ulomnie kochałem życie tak, jak ludzie proszą rzecz najcenniejszą i godną miłości — sady drzemające, co zapachem dymią, strumień, co nocą lśni, niby Endymion, ten świat, szumiący jak bór świętokrzyski tak samo może być piękny dla wszystkich. Ufałem tylko we własne zbawienie jak barbarzyńca na rzymskiej arenie, nie wierzę w bogów, lecz w człowieka wierzę, on będzie mieczem, sędzią i pancernem. Czyny kochałem więcej, niż modlitwę, w cieniu mych ramion upływają dni twoje człowieku, który miejsce zajmiesz po mnie i walki twojej czekam, a nie wspomnień. Raj nasz, to godne życie dla człowieka, nasz raj na ziemi w kształt się przyobleka, pozostawili go zmarli dla żywych. Pragnę by nędzarz do głodu nie przywykł, bo, mimo wieków nieczemnych pozorów siłą największą jest zdolność wyboru.

Związki, łączące ich z heroicznym okresem mieszczaństwa, stają się coraz słabsze i nawet wtedy, kiedy uważają siebie za spadkobierców tej tradycji, kiedy gorliwie studiują to dziedzictwo, patrzy na nie zawsze przez romantyczny pryzmat. Flaubert — pierwszy i jednocześnie największy przedstawiciel nowego realizmu szuka dróg do realistycznego opanowania rzeczywistości; mieszczańskiej, na przekór apologetyce i jej nędznym i banalnym kłamstwom. Artystycznym składnikiem realizmu flaubertowskiego jest nienawiść i pogarda dla rzeczywistości mieszczańskiej, którą niesłychanie jasno widzi i opisuje w jej psychologicznych, ludzkich przejawach. W analizie rzeczywistości Flaubert ogranicza się do pokazania ustalonych biegunów, występujących na powierzchni sprzeczności, nie dociera do łączących je podskórnych głębokich związków. Świat przedstawiony przez Flauberta, jest światem ostatecznie utrwalonej prozy. Wszystko, co poetyckie pozostało jedynie w odczuciu subiektywnym, w beznisim ludzkim proteście przeciwko prozie życia. Akcja powieści ograniczyć się musi do przedstawienia jak ta niezmienna burżuazyjna proza depce bezsilne w swoim proteście ludzkie uczucia.

Flaubert zgodnie ze swoim podstawowym zamysłem wprowadza do powieści możliwie najmniej akcji, małe zdarzenia i ludzi, którzy prawie nie wyrastają ponad mieszczańską przeciętność, nie daje ani epickiej fabuły, ani wyjątkowych sytuacji, ani bohaterów. Skoro nienawiść i pogarda dla opisywanej rzeczywistości jest punktem wyjścia jego artystycznej metody, zrezygnować musi z szerokiego powieściowego stylu, tak charakterystycznego dla wszystkich dawnych realistów, i zbliżającą największych spośród nich do epiki. Dawna sztuka narracyjna zamienia się u Flauberta na artystyczny opis wybranych szczegółów. Banalność życia, przeciwko której buntuje się romantycznie ten nowy realizm, przejawia się w płaszczynie czysto artystycznej; artysta zwraca główną uwagę nie na obiektywne najważniejsze cechy rzeczywistości, lecz na banalną codzienność, którą stawia nam przed oczyma wydobytą najbardziej interesującą szczegółów.

Istota romantycznego dziedzictwa wyraża się w fałszywie postawionym dylemacie obiektywizmu i subiektywizmu. Dylemat ten jest dlatego postawiony fałszywie, że zarówno ów subiektywizm jak i obiektywizm są puste i niepomierne wyrubowane i rozdeptane. Ale wprowadzenie tego dylematu było nieuniknione, nie wywołały go bowiem indywidualne cechy pisarzy, brak szlachetności, albo też niedostatek talentu, zrodziła go społeczna sytuacja mieszczańskiej inteligencji w okresie ideologicznego upadku burżuazji. Wielce realistyczny pisarz tej epoki, zamknięty w magicznym kręgu zjawisk, którymi rządzą subiektywne konieczności, napróżno

starają się znaleźć obiektywny twardy grunt dla swojej realistycznej twórczości i jednocześnie wewnętrznymi siłami podmiotu zdobyć dla poezji upróżalniony świat. Zola w swoich świadomych zamierzeniach przewyższa romantyczne tendencje Flauberta, przewyższa je jednak tylko w zamierzeniach, tylko w swoim własnym wyobrażeniu. Pragnie on oprzeć powieść na naukowych podstawach, zastąpić fantazję i dowolność pomysłów przez eksperyment i dokumentalne dane. Ta naukowość jest jednak drugim wariantem uczuciowego i pełnego paradoksu romantycznego realizmu Flauberta: W twórczości Zoli zdobywa prymat pseudo-obiektywny składnik romantyki. Jeśli Goethe albo Balzak znaleźli w poglądach naukowych Geoffroy de Saint-Hilaire wiele cennych rzeczy dla wyjaśnienia własnych artystycznych metod przedstawiania społeczeństwa, to ten wpływ nauki zasilił jedynie nurtującą ich dialektyczną tendencję, dążenie do wykrycia podstawowych społecznych przeciwieństw. Próby czynione przez Zolę przyswojenia sobie poglądów Claude Bernarda doprowadziły jedynie do pseudo-naukowej rejestracji objawów kapitalistycznego rozwoju, a nie do przeniknięcia w głąb tego procesu. (Szusnie pisał Lafargue, że dla praktyki pisarskiej Zoli wulgarny popularyzator Lombrozo miał o wiele większe znaczenie od Claude Bernarda). Eksperymentalna i dokumentalna metoda Zoli sprowadza się praktycznie do tego, że autor nie bierze udziału w życiu otaczającego świata i nie kształtuje artystycznie własnego życiowego doświadczenia walki, lecz podchodzi z boku, po reportersku, jak szusnie wyraził się Lafargue, do poszczególnych społecznych kompleksów w celu ich opisanie. Zola podaje wyraźnie i jasno, w jaki sposób zaczynał swoje powieści i jak, według jego zdania powinien postępować realistyczny pisarz: „Nawinien postępować realistyczny pisarz: „Nawinien postępować powieściopisarz zamierza opisać życie teatralne. Wychodzi z tego ogólne założenie, nie opanowawszy jeszcze żadnego faktu, żadnego obrazu. Pierwsze jego kroki polegać będą na zebraniu wszystkich danych o świecie, który zamierza opisać. Poznał on kiedyś jakiegoś aktora, widział różne przedstawienia. Będzie on teraz spotykał się z ludźmi, którzy lepiej od niego poznali tę dziedzinę życia, będzie gromadził poszczególne opowiadania, anegdoty, portrety. Ale to jeszcze nie wszystko. Przeczytać musi wszystkie dokumenty. W końcu zwiędza miejsce swojej akcji. Przebywa kilka dni w jakimś teatrze, aby zaznajomić się z najdrobniejszymi szczegółami teatralnego życia, spędza wieczory w loży jakiejś aktorki, stara się w miarę możliwości przejąć się atmosfera teatralna. I kiedy zbierze wszystkie te dokumenty, powieść sama się napisze. Powieściopisarz powinien tylko logicznie uporządkować fakty... Znaczenie powieści nie polega już na zajmującej fabule, im banalniejsza, tym bardziej będzie typowa”.

Fałszywy obiektywizm tej metody przeja-

wia się bardzo dobitnie w tym, że po pierwsze Zola utożsamia banalność z typowością i przeciwdstawia ją po prostu temu, co jest interesujące i indywidualne, a po drugie, że dopatruje się rzeczy charakterystycznych i artystycznie ważnych, nie w działaniu, lecz w reagowaniu człowieka na zdarzenia zewnętrzne świata. Epickie przedstawienie akcji zastępuje opisem zdarzeń i warunków.

Przeciwieństwo opisu i opowiadania jest tak stare jak sama mieszczańska literatura, chociaż artystyczna metoda opisu powstała na skutek reakcji pisarza na zastygłą prozączną rzeczywistość, wykluczającą jakąkolwiek samodzielną działalność człowieka. Jest rzeczą bardzo charakterystyczną, że już Lessing gwałtownie protestował przeciwko metodzie opisu, jako zaprzeczającej estetycznym prawom poezji w ogóle, a w szczególności epiki. Lessing powołuje się na Homera i dowodzi na przykładzie broni Achillesa, że u prawdziwego epickiego poety każdy „gotowy przedmiot” zamienia się na szereg ludzkich czynności. Beznadziejność walki nawet najlepszych pisarzy z coraz bardziej wymagającą się falą mieszczańskiej prozy życia ilustruje fakt, że opisy rzeczy i zdarzeń coraz bardziej wypierają z powieści obrazy ludzkiego działania. Zola daje jedynie ostre teoretyczne sformułowanie żywiołów postępującego upadku sztuki opowiadania we współczesnej powieści Sam Zola znajduje się jeszcze u początku tego procesu i w jego własnych powieściach jest wiele zachwycających epizodów, zbliżonych do wielkich tradycji powieści. Ale istotną linią jego twórczości ukazuje już nowy kierunek. Dla przekonania się o tym, wystarczy porównać scenę wyścigów w „Nanie” i w „Annie Kareninie” Tolstoją. U Tolstoją żywa epicka scena, w której poczynając od siodła aż do gromadzącej się publiczności, wszystko jest epickie, wszystko wyrasta z działania ludzi w ważnych dla nich sytuacjach.

U Zoli — błyskotliwy opis faktu z życia paryskiego towarzysztwa nie jest związany istotnie z losem głównego bohatera powieści, a pozostałe osoby uczestniczą w nim jedynie w roli przypadkowych widzów. U Tolstoją scena wyścigów — to epicki epizod w akcji powieści, u Zoli — to zwykły opis. Dlatego też Tolstoj nie musi „stwarzać jakichś specjalnych związków pomiędzy przedmiotowymi elementami tego epizodu a działającymi postaciami powieści; wysięgi są u niego istotną częścią samej fabuły. Zola na odwrót, łącząc musi wysięgi z treścią swojej powieści „symbolicznie”, przez przypadkową tożsamość imion wygrawającej klaczy i bohaterki powieści. Symboliczność, którą przejął Zola od Wiktora Hugo, występuje w całej jego twórczości. Dom towarowy, giełda itd. — to doprowadzone do gigantycznych rozmiarów symbole współczesnego życia, jak paryska katedra Notre Dame, albo armata u Wiktora Hugo.

Pseudo-obiektywizm Zoli przejawia się najostrej w tym nieorganicznym współistnieniu dwóch zupełnie różnych artystycznych zasad — w oddzielnym zaobserwowanym szczegółem i w oddzielnym lirycznym symbolu.

Piętno tego nieorganicznego połączenia nosi kompozycja wszystkich powieści Zoli: świat przez niego opisywany nie rodzi się z konkretnych działań, konkretnych ludzi w konkretnych sytuacjach, ale jest jak gdyby gotowym zbiornikiem, abstrakcyjnym środowiskiem, do którego ludzie wprowadzeni są dopiero później, dlatego w powieściach Zoli znika niezbędny związek pomiędzy charakterem a akcją.

Wystarcza kilka przeciętnych cech dla wymaganego tutaj minimum fabuły. Pisarska praktyka Zoli jednak i w tym wypadku góruje nad jego teorią. Charaktery jego bohaterów bogatsze są od wymyślonej dla nich fabuły, ale właśnie dlatego nie mogą przetrwać się w akcji i pozostają przedmiotem zwykłych spostrzeżeń i opisów. Dlatego też można dowolnie zniżać albo powiększać liczbę tych opisów. Naukowa metoda Zoli, zlekka tylko przesłaniająca swoim obiektywizmem zubożenie społecznych elementów w jego obrazie świata, nie może doprowadzić ani do prawidłowego wyobrażenia sprzeczności kapitalistycznego społeczeństwa, ani też do stworzenia dzieł o pełnej wartości artystycznej. Lafargue wskazuje słusznie, że Zola przy całej dokładności poszczególnych obserwacji, pomija najważniejsze społeczne momenty. (Alkoholizm robotników w... przeciwieństwa pomiędzy starym a nowym kapitalizmem w „Piędzdu”).

Mimo to dla dalszego rozwoju powieści nie miały tak wielkiego znaczenia faktyczne pomysły Zoli w rozumieniu społecznych zjawisk (choć dawni realisci, którzy uczestniczyli sami w społecznej walce swojej epoki, dobrze odgadywali prawdę w decydujących sprawach) jak ta okoliczność, że pomylił te przyspieszony proces rozpadu formy powieści. Współcześni spadkobiercy wielkich „malarzy prywatnego życia” są jedynie lirycznymi, albo publicystycznymi kronikarzami bieżących zdarzeń.

Twórczość Flauberta i Zoli stanowi ostatni zwrotny punkt w rozwoju powieści. Dlatego też musieliśmy omówić ją nieco szerzej, ponieważ tendencja do rozsadzenia formy powieści przejawiała się tutaj po raz pierwszy w jasnej, prawie że klasycznej postaci. Dalszy rozwój powieści odbywa się, bez względu na jego różnorodność w ramach tej samej problematyki, która wystąpiła już u Flauberta i Zoli. W ramach fałszywego dylematu subiektywizmu i obiektywizmu, prowadzącego nieuchronnie do wielu jeszcze innych fałszywych antytez.

(dok. nast.)

NUMER STYCZNIOWY 1 (20) CZASOPISMA NAUKOWEGO

„MYŚL WSPÓŁCZESNA”

przynosi następujące artykuły:

STANISŁAW OSSOWSKI — Teoretyczne zadania marksizmu
MAURICE CORNFORTH — Pozytywizm logiczny (c. d.)
NATALIA GĄSIOROWSKA — Górniczo i hutniczo w Polsce współczesnej
WAŁAW JĄSTRZĘBOWSKI — Polsko-czechosłowacka współpraca gospodarcza
LUDWIK KOJRAŃSKI — Radar i jego zastosowanie.

W numerze zamieszczono nadto:

Stenogramy przemówień na posiedzeniach Drugiej Konferencji Krajowej Rektorów i Profesorów Wyższych Uczelni.

STANISŁAW SKRZESZEWSKI — Przemówienie na otwarciu Konferencji Minister Oświaty

WŁODZIMIERZ SOKORSKI — Istota reformy ustrojowej wyższego szkolnictwa Przew. Rady Szkół Wyższych

MAURYCJ JAROSZYŃSKI — Ogólne wytyczne studiów szkół wyższych
EUGENIA KRASSOWSKA — Planowanie w nauce

Wice-min. Oświaty

WOJCIECH ŚWIĘTOSŁAWSKI — Planowanie w nauce
STANISŁAW KULCZYŃSKI — O organizacji twórczości naukowej

JAN DREWNOWSKI — Nauka a państwo.

Adres Redakcji: Łódź, ul. Piotrkowska Nr 86.

Adres Administracji: Warszawa, Al. 3 Maja 36.

Cena numeru zł 100,—.

HELENA KRAJEWSKA

Wędrowka po wystawach paryskich



Schneider — kompozycja



Allner — kompozycja



Berger — Espoir



Noll — rzeźba

TEGOROCZNY letni sezon wystawowy zakończył się dwiema wielkimi imprezami o charakterze międzynarodowym: wystawa surrealistów i wystawa abstrakcjonistów. Na pierwszy rzut oka wydawało się, że natknęliśmy się tu na zdecydowane ugrupowania ideologiczne. Charakterystyczną cechą obydwu imprez jest pieczołowicie reżyserowany przez ich organizatorów mit kolektywizmu. Mit ten szczególnie w wypadku surrealistów robi wrażenie zaaranżowanej psychozy, mającej zawałowac ideologiczną niemoc ugrupowania. Hasło „permanentnego protestu“ nie potrafiło siła rzeczy zrodzić na tegorocznej manifestacji surrealistów w Galerie Maeght zapładniającej myśli twórczej.

Idee wystawy nie wykraczają poza znane sprzed wojny wyzwania Bretona: przebrzmiałe zamachy na świadomość, na rozum, i na ustalone pojęcia — w imię podświadomości, marzeń, pożądań.

Na tegorocznej wystawie surrealistów programowe burzenie przeszkód między przyjętymi kategoriami estetycznymi, zwalczanie prawa własności do pewnych elementów wypowiedzi literatury, czy plastyki nie dały pozytywnej wypadkowej. Sonnambuliczne pomysły przedwojennej wystawy przedzierzgnęły się na lipowej wystawie w chwyt „pewniackie“, które raczej zawiodły. Nie obeszło się więc bez sztucznego deszczu, zainstalowanego tym razem w niedużej salce wystawowej. Wielkie paneau Braunera, wzorowane na sztuce prekolumbijskiej i zjadliwej zieloności ultranaturalistycznych sosen Maxa Ernsta ogląda się między kroplami owego deszczu.

Koncepcja kapliczek, poświęconych urojonym bóstwom, oceniona została uszczypliwie przez prasę artystyczną jako okultystyczna mistyfikacja, przytym zapożyczenie od kościoła form ekspresji nie przekonywuje do postępowości i niezależności jej autorów; zresztą niezależnie od postawy autorów atrakcyjne są pomysły, które operują elementami oddziaływania plastycznego. Kompozycja z gałganów, podświetlonych oranżowymi żarówkami, to misterium nieuczeszczanych ciemnych zakątków strychu, gdzie płatnina siatek pajęczych, śpiące nietoperze i słońce, wdzierające się między krokwie i dachówki wyczarowują niezapomniane strachy dzieciństwa. Kompozycja Yve Tangy, skonstruowana z zawieszonych w luźnej przestrzeni płaszczyzn o nieregularnym rysunku, rzucających w świetle reflektorów czarne plamy cienia na białej ścianie sali — jest interesującym pomysłem plastycznym, który zapłodnić może dekoratora teatralnego.

Dla wdzięczniejszych widzów wykonany został luksusowy katalog z widniejącą na okładce „żywą pierśią“ w aksamitnej obwódcie. Zwabieni tym efektem znawcy wertowali katalog z zacięciem, po czym sumiennie panna, dyżurująca na wystawie, przywra cała mu pozycję przepisową t. j. zaszuwała książkę do połowy do futerału tak, aby górna ścianka przynęcała występującą nadmiernie sutkę. Wskazania emocjonalne okładki katalogowej dominowały na wystawie.

W dnu etwarcia wystawy surrealistów na murach miała ukazać się afisze pr test-

cyjne grupy lewicowych poetów i plastyków surrealistów Francji i Belgii. Podpisanymi artystami zarzucili Bretonowi i jego wznawcom wypaczenie postawy wyjściowej surrealizmu, postawy ściśle związanej z ideą postępu społecznego, z walką o sprawiedliwość społeczną i polityczną. Surrealizm zdeterminowany prawami, rządzącymi społeczeństwem, zwalczał zawsze i będzie zwalczał indyferentizm polityczny i wynikającą stąd postawę „czystej sztuki“, spełniającej rolę kwiatów, maskujących karabiny egzekucyjne.

*

Wypędzona z „kolektywu“ surrealistów „ratio“ schroniła się do Palais de Tokio, gdzie odbywa się druga po wojnie doroczna międzynarodowa wystawa abstrakcjonistów pod nazwą „Realité Nouvelle“. Mnogość kierunków, objętych tą wystawą nasuwa przypuszczenie, że organizatorzy jej więcej stawali na mobilizację liczebna zwolenników, na wspomniany tu mit kolektywizmu, niż na atrakcyjność wąpliwego hasła „non figurative“. Z wypowiedzi artystów w publikacji, wydanej w związku z wystawą, nie trudno wywnioskować, że problem ten jest dla większości uczestników sprawą bez znaczenia. Niepodobna podciągnąć pod wspólny mianownik światopoglądowy wszystkich pięciu kierunków artystycznych, objętych pokazem: abstrakcjonizmu, konstruktywizmu, sztuki konkretnej, sztuki bezprzedmiotowej (non figurative) i orfizmu. W dodatku cały szereg obrazów stanowi konglomerat kilku koncepcyj, będąc często tylko bezprzedmiotowym przedstawieniem tradycyjnej, a w pierwszym rzędzie impresyjnej konwencji widzenia.

Najściślej związana z doktryną impresjonistyczną pozostaje grupa Orfistów: oddająca kolorowi wyłączne prawo budowania obrazu: „Kolor zawiera potencjał poetycki, wyścigający na to, by być tematem samym w sobie“ (z deklaracji grupy „Peintres Orphistes“). Czołowymi przedstawicielami byli tu: Sonia Deloune, Mandorlo, Berard, Besancon Streif. Pokrewną orfistom grupę stanowią „muzykalisci“, uważający kolor za optyczny odpowiednik dźwięku muzycznego (Valensi, Wells).

„Abstrakcjonizm“ jest kierunkiem uniwersalistycznym, twierdzącym, iż wielorakość kształtów, spotykanych w naturze, da się sprowadzić do kilku elementarnych form czystych, oderwanych, w myśl platońskiej idei absolutnego piękna form, wywodzących się z „prostej i kół za pomocą kompasu, sznura mierniczego i węgelnicy. Ponieważ formy te nie są jak inne, piękne pod pewnymi warunkami, lecz są zawsze piękne same w sobie“ (Platon). Zatem cały świat widzialny, figuratywny, czy nie, jest w sztuce tylko kombinacją tych form. Najbliższe abstrakcjonizmowi, poza francuskimi seniorami tego ruchu Herbin'em i Del Marle'm umieszcilibyśmy grupę amerykańskich uczestników wystawy, związanych z nowojorską galerią Guggenheim: Mattern Alice, Rebay i Scarlett. Artysty ci wprowadzają efekty filmowego ruchu i światła na płaszczyźnie na niekorzystnie światłości koloru w obrazie. Próby

te, mimo pewnych braków malarskich są bezsprzecznie interesujące i osobiste.

„Konstruktywizm“ jest dyscypliną bardziej rygorystyczną, niż abstrakcjonizm, sprawdzającą elementy wyrażania plastycznego do matematycznej równowagi poziomych i pionowych podziałów płaszczyzny obrazu. Koncepcja ta zdawała się być doprowadzona do ostatniego, bezwyjściowego stanu na kilka lat przed wojną przez Mondriana. Toteż ekspozycja artystów tego kierunku z Gorin'em i Xseron'em na czele nie wnoszą nic interesującego, ani nowego do wystawy.

„Non figurative“ była olśnieniem dla Kandinskiego, gdy w 1912 roku namalował pierwszy obraz, wywołony z anegdoty literackiej, Delauney w tym czasie pisze: „jak długo sztuka nie uwolni się od przedmiotu, pozostaje opisowa, literacka i obniża się przez używanie nie pełnych środków ekspresji, skazuje się na niewolę naśladowstwa“. Wierni poglądom Kandinskiego amerykańscy uczestnicy wystawy Perle Fine, Edwards, Reichmann-Lewis, Alice Mason i inni nie dorzucili nic ciekawego do jego odkrycia, raczej na skutek mechanizacji form dochodzą do dekoracji grafiki użytkowej.

„Sztuka konkretna“ zaprzecza wogóle dyscyplinie abstrakcyjnej: „Chcemy produkować, jak roślina produkuje owoce. Ponieważ nie ma w sztuce tej najmniejszego rysunku abstrakcji, nazywamy ją sztuką konkretną“. Chodzi tu więc o formę intuicyjną, nie podpadającą pod żadne reguły konstrukcyjne, formę w rezultacie skojarzeniową w stosunku do innych form w naturze. „...te obrazy, rzeźby i przedmioty winny pozostać anonimowe w wielkiej pracowni natury, jak chmury, góry, zwierzęta i ludzie.“ Stosunek sztuki konkretnej do „non figurative“ nie wymaga już chyba dyskusji. Przytem miejsce „art concret“ jest raczej w surrealizmie: skojarzenia, aluzje form tworzonych przez artystę z formami, istniejącymi w naturze.

Pewne odświeżenie myśli plastycznej na wystawie wprowadzają młodzi plastycy francuscy, których nie da się umieścić bez reszty w żadnym z wymienionych kierunków; charakteryzują ich tendencja do wyzwolenia się z pod skośnych rygorów, nawiązanie do zmysłowych pobudek w twórczości, dających możliwość wzbogacenia środków wyrażania. Mam na myśli malarzy Breuera, Astrue'a, Allnera, Schneider'a, Piaubert'a, rzeźbiarzy Beothy i Noll'a.

Trudno przewidzieć jakie będą tendencje rozwojowe „Realité Nouvelle“, tworu dziś skłóconego wewnątrz. Nasuwają się, rzecz jasna, refleksje na temat słusznych, czy nie słusznych wniosków, wyciąganych przez artystów z wielkiej tragedii, którą przeżyła ludzkość wczoraj, a po której dziś jeszcze nie wróciła do równowagi wewnętrznej. „Realité Nouvelle“ dzieje się jak gdyby poza czasem i przestrzenią, jak gdyby artyści, przystępując do twórczości, umywali ręce od życia. Tym niemniej rzetelność poszukiwań, szczególnie u młodego pokolenia wskazuje na możliwość wyjścia do sztuki, pełniej wyrażającej naszą epokę; możliwe, że dokonają tego ci, którzy włączą do środków wyrażania więcej intuicji i metaforę figuratywną. Krajevska Helena

EDWARD SZUSTER

Mroczne opowieści^{*)}

WYDANA po raz pierwszy w roku 1928 książka Salińskiego doczekała się dziś wznowienia. Dociera ona do czytelnika zaopatrzona przedmową Kazimierza Wyki, który wskazuje miejsce — wcale pociągające — jakie w polskiej literaturze marynistycznej zajmuje ten tomik i podkreśla jego świetność. „Książka bowiem Salińskiego bynajmniej nie zwietrzała w ciągu lat dwudziestu...“ — pisze Wyka. Czy tak jest istotnie?

Stawiając to pytanie nie kwestionuję słuszności spostrzeżenia mówiącego o wzniesieniu zainteresowania tematyką właściwą książce Salińskiego. Rzecz jasna, że marynistyka wchodzi dziś w zasięg zamówienia społecznego odbijającego przemiany ostatnich czasów. Musimy mieć literaturę morską i na pewno mieć ją będziemy choćby tylko dlatego, że morze i sprawy morskie dostąpiły w naszym życiu ogromnego awansu znaczeniowego. Mam jednak wątpliwości czy „Opowieści morskie“ odpowiadają w pełni istniejącemu zamówieniu, które nie ogranicza się do postulowania tematyki. Kwestią równie istotną pozostaje postawa autora i treść jego wypowiedzi.

Saliński pisze o morzu i ludziach morza. Widać, że zna doskonale swe środowisko lecz jednocześnie zauważyć należy, że doświadczenia swoje przekazuje czytelnikowi po dokonaniu starannej i konsekwentnej selekcji. Dziesięć opowieści wchodzących w skład tomu osnuwa jednolita atmosfera złożona z tragedii, katastrof, śmierci, poczucia beznadziejności i marynarskiego życia, i prawie makabrycznych obrazów walki ze zwierzęcym człowiekiem z morzem. Życie bohaterów Salińskiego to omalże piekło na ziemi; spokoju i marynarskiego szczęścia (wódka i dziewczęta) skosztować można — w jakimś fantastycznym ksztytowanym porcie dopiero po marynarskiej śmierci. Morze jest w tej książce jedynie straszliwym i zachłannym

żywiłem; statek — to instrument wysysający wszystkie siły człowieka i czyniący z niego okaleczony strzęp ludzki.

„My — załoga, banda zatracińców i kanalii — dzień w dzień, noc w noc, piliśmy spirytus i z furją wariatów, z rozpaczą skazanych kuliśmy kilofami lodowatą powłokę, gromadząc bryły, narastających na pokładzie za każdym chlunieniem fali. Kuliśmy obrzękami rękami, żelaznymi pazurami wbijaliśmy się w stalaktyty lodu. Zębami wbijaliśmy się w każdy sopel. Kłątami, bolesną, czarną krwią wwiercaliśmy się w syczące szkliwo. Aby przedrzeć. Aby nie myśleć. Pęczniał lód, krwawym potem nasiąkały rekawice. Mróz, spirytus i rozpacz wżerały się w nasze trzewia. Miotali się i rzycał nord i skurcze, straszliwsze nad czkawkę agonii, roztrząsały kadłubem...“

Charakterystyczny dla Salińskiego fragment. Rozpacz walki, męka nieludzkiego wysiłku, podkreślone w innych miejscach poczucie zagubienia w chaosie i świadomości beznadziejności życia to nie są, oczywiście cechy charakterystyczne jedynie opowieści Salińskiego. W okresie powstania tej książki — rok 1927 — odcucia te wchodziły w skład niejednego światopoglądu, występowały wyraźnie w atmosferze czasu. Wówczas pesymizm Salińskiego był wytłumaczony i pozostawał w harmonii z życiem. Dziś dla czytelnika polskiego może być równie deprymujący jak i wąpliwa z punktu widzenia wychowania jest ponura mgła otulająca w tych opowiadaniach morze i ludzi morza.

Niebezpieczeństwo działania właściwej Salińskiemu atmosferze potęguje się dzięki walorom języka pisarza. Zacytowany wyżej fragment pozwala w pewnym stopniu na zaobserwowanie sugestywności tego języka, którym pisarz operuje świadomie i z dużą umiejętnością. Zasadniczymi środkami wyrazu Salińskiego są obraz i nastrój, podawane bez żadnego komentarza, bez perspektywy spojrzenia. Autor działa przede wszystkim na odczucia czytelnika, dąży do wywołania wrażenia niekontrolowanego myśla. W metodzie pisarskiej Saliński jest niewąpli-

wym impresjonista, impresjonista wysokiej klasy a więc pisarzem mogącym sugerować dość ryzykowny sposób percypowania świata.

Po tym co powiedziano można by mieć uzasadnione zastrzeżenia co do celowości wznowienia tej książki, gdyby nie fakt, że dla wyrażenia swego pesymizmu i zwiększenia możliwości wywołania silnych wrażeń, Saliński posługuje się sytuacjami wyjątkowymi. W jednej z opowieści akcja rozgrywa się w rozwalonej sztorcem latarni morskiej, gdzie jeden z latarników zabija towarzysza dowiedziawszy się, że ten był kochankiem i mordercą jego matki; po dokonaniu mordu zabójca domyśla się, że jest ojcem. Gdzie indziej uciekający przemytnik ratuje dowódcę ścigającego okrętu po to, by uratowanego wyrzucić w rozszalałe morze, gdy ten nie odstępował od zamiaru uratowania swego wzbawcy. Fabuła wszystkich opowieści jest niezwykła, prawie niesamowita; zresztą na fabule zwraca Saliński największą uwagę nie starając się o jej uprawdopodobnienie. Dlatego też fabularne dziwności zwrócić przede wszystkim uwagę czytelnika i pesymistyczna filozofia autora wydawać się będzie nieobowiązujać powszechnie, lecz opartą na tych, oczywiście wyjątkowych, wypadkach. W ten sposób stępione zostaje ostrze jej działania.

Wydaje się, że właśnie owe fabularne gusty Salińskiego są tym elementem jego książki, który już należy do przeszłości. Literatura dziesięcioletnia nie szuka niezwykłości i wolno przypuszczać, że i dzisiejszy czytelnik woli, by mu pokazywano rzeczy i sprawy powszechne. Filozofia i sposób poznawania świata odbijające się w „Opowieściach morskich“ nie należą jeszcze do melodii przebrzmiałych, ale właśnie dlatego można mieć wątpliwości czy warto je przypominać. Być może jednak, że korzyści wynikające z wznowienia tej składniny ciekawej i artystycznej cennej pozycji naszej marynistyki będą większe niż jej pozaartyistyczne rezonanse, które — w najgorszym razie — przedłużają agonie pewnych gustów i pewnych poglądów. Edward Szuster

*) Stanisław Maria Saliński. Opowieści morskie. Sp. Wyd. „Wiedza“ 1947 r.

JAN SZCZEPAŃSKI

Wiech w oczach socjologa *)

I LU LUPZI w Polsce nie czyta Wiecha i kto czytając nie zaśmiewa się do łez? Wiech jest doskonałym humorystą. Ma nie tylko subtelne wycieczki komizmu sytuacji i charakterów, lecz jest także świetnym obserwatorem i sugestywnym narratorem. W kilku zdaniach potrafi naszkicować sytuację i charakter człowieka tak wyraziście, że czytelnik widzi plastycznie Walerego Wątróbkę i szwagra Plekutoszczaka, w knajpie czy w sądzie, czy też w rozprawie z Gienią, lub widzi innych bohaterów Wiecha w „pijanym widzie”, uskuteczniających oprawianie Dawida Rosensztoka w ramy lanszafu przedstawiającego Gronwald. I nie tylko widzi. Czuje dla nich sympatię. Nie można się oprzeć uśmiechowi sympatii dla wywodów pana Teosia, czy wyrozumienia dla pana Walerego demolującego mieszkanie w stanie podchmielenia, czy pana Olesia, który „stuknął mamusię w kapelusze za pomocą gaśnicy przeciwpożarowej systemu Strażak w jednym z kin stołecznych”. Ta sympatia dla bohaterów Wiecha i popularność jego książek budzi jednak pewne refleksje.

W felietonach Wiecha nie mamy obrazu całości społeczeństwa warszawskiego, wyróżnionego w nich specjalne kategorie ludności stołecznej: niekiedy drobnych kupców, doręczarzy, fryzjerów, woźnych, handlarzy, kłedyndziej różne typy niebieskich ptaków żyjących z kantu, „niewinnego” oszusta, profesorów wiedzy tajemnej, „fachowe kobiety” oraz tych wszystkich, którzy najczęściej stają przed sądem za pijaństwo, pobicie, oszustwo i kradzież.

Felietony Wiecha są niewątpliwie dokumentami specjalnie interesującymi dla socjologów z Instytutu Badań Warszawy. Przejawia się w nich pełnia swoistych tradycji, obyczajów i „stylu życia” tych kategorii ludności. Trudno jednak powiedzieć, że są to dokumenty stawiające tym tradycjom klubne świadectwo. Powstaje pytanie, czy uznanie i sympatia jakie wywołuje pisarstwo Wiecha należy tłumaczyć tylko jego talentem, czy także innymi przyczynami społecznymi.

Niewątpliwie jedną z przyczyn popularności Wiecha jest popularność typów przez niego

opisywanych. Gdyby pijak demolujący knajpę, nie był w oczach czytającej publiczności usprawiedliwiony, i nie imponował jej, to opis takich wyczynów nie budził by sympatii i nie był by do tego stopnia rozśmieszający. Jeżeli opis generalnej bijatyki „na jemienninach u wuja Gałązki w Grochowie” jest dla czytelnika czymś arcykomycznym — to nie tylko dlatego, że Wiech potrafi kilku swoistymi sformułowaniami w języku „warszawskim” nadać sytuacji pozory komizmu, ale także dlatego, iż istnieje obyczaj ustalony i przekazany tradycją; że bijatyka należy do zwykłego porządku rzeczy na jemienninach w określonym środowisku społecznym, że należy do stylu życia pewnej warstwy społecznej. Wiech wydobyla sytuację charakterystyczną dla stylu życia przyjątego nie tylko w pewnych warstwach ludności warszawskiej, lecz budzącego szeroki odzew w całej Polsce.

Bo należy, niestety, do stylu życia pewnych warstw ludności, żeby człowiek urażony na honorze „zalał się rzeźnymy łzami, zapał półmisek i lu tego młodziaka w ciemni”; należy do tego stylu życia, że gdy się zięć z teściową poróżni na weselu, to rzuca krzesłem w lampę i goście zaczynają się łoić po ciemku; że obrazy poto wiszą na ścianach, żeby podczas przyjacielskiej rozmowy — jak opowiada Toluś w sądzie — „zdjąć lanszaf z ściany i jak kto mnie za kłapy, to ja go lanszafem”. To budzi zainteresowanie, wyrozumienie, a nawet dumę; tego wymaga wzór obyczajowy. Weźmy pod uwagę taki fragment wywodów pana Piecyka: „Małżonka weźmie pana szanownego za mordę znacznie kołować po pokoju i razem z krzykiem na zbity łeb z mieszkalnego lokalu wyrzuci, przed samym opłatkami na frontowej klatce schodowej zamieszanie spokoju publicznego uskuteczniąc. Jeszcze od podgązowanych sąsiadów może pan szanowny swoim porządkiem tyż po krzyżu oberwać z powodu znieważenia dnia świątecznego”. Wiech nie wymyśla opisywanych faktów, tylko rejestruje. Na czym polega tu komizm? Na bójce małżeńskej, na pobiciu przez pijanych sąsiadów „za znieważenie dnia świątecznego”, który czci się spożyciem większej ilości czystej?

Wiech usprawiedliwia i zakrywa swoim śmiechem ponury w gruncie rzeczy obraz dzi-

kości i prawa dżungli rządzącego w pewnych (jak licznych?) warstwach naszego społeczeństwa. W jego felietonach znajdujemy obraz tego, co w Europie naklejało nam etykiety barbarzyńców, nie tylko w oczach wrogiej propagandy lecz i w oczach sympatyków, jak o tym mógł się przekonać każdy Polak, który dłuższy czas przebywał w D. P. Camps. To bliźniaczy „bohaterowie” Wiecha wyrobili nam na zachodzie Europy opinię narodu złośliwej i pijaków, opinie, której potrafiły uniknąć inne narodowości zachowujące się wcale nie poprawnie. Ale Polacy mieli fantazję i gest kawalerski, którym zwracali na siebie uwagę. Mieli „smykałki do szemranego kantu”.

Czy to, że dowcip Wiecha obraca się prawie wyłącznie wokół nadużycia „ankoholu”, zanieczyszczenia komus buraczkami rodzzonego oblicza, nabicia półmisek jajka na czole, czy wokół owego „szemranego kantu” oraz to, że dowcip znajduje szerokie uznanie — nie wskazuje na jakieś prawidłowości?

Wiech rejestruje zdarzenia w sposób dowcipny, lecz dlaczego tylko taką wąską kategorię zdarzeń? Czy dlatego, że te ponure zdarzenia zachodzą w Warszawie najczęściej? Czy popularność Wiecha nie wynika przypadkiem z faktu lekceważenia doniosłości i tragiczmu tych codziennych wydarzeń? Bo relacje Wiecha pozwalają na zajęcie takiej postawy. Po ich przeczytaniu możemy sobie powiedzieć: to jest tylko komizm, tu niema żadnego zagadnienia poważnego, to nie jest ponura dzikość lecz tylko tradycja narodo- wa, to jest raczej dowód wyższości nad innymi narodami, prawie przedmiot dumy. Człowiek mający „smykałki do szemranego kantu” jest prawie ludowym bohaterem. Jest sprytny, obrotny, umie sobie zawsze radzić bez pracy, a przytym taki komizny! Ze ukradł cudzoziemcowi walizkę? To tylko wina poszkodowanego, którego inteligencja nie dorosła do poziomu i stylu życia w Warszawie! Kanciarz warszawski górą! Ma znowu pieniądze na wódkę i może w pijanym widzie uszkodzić komus ciemni, zdjętym ze ściany lanszafem. Wiech napisze jeszcze jeden niewinny, dowcipny i tak chwytający za serce felieton...

Jan Szczepański

PRZEGLĄD PRASY

Sprawy teatru były poruszane już nieraz w pismach literackich, prowadzono ożywione dyskusje na temat repertuaru jako, że sprawa repertuaru najbardziej jest bliska pisarzom i najbliższą łączy się z t. zw. akcją upowszechnienia kultury. Teatr bowiem, podobnie jak film, ma możliwość bezpośredniego działania na zbiorowość.

Tymczasem w dziedzinie teatru, podobnie jak i w innych dziedzinach naszego życia kulturalnego, wcale nie dzieje się dobrze. Ponieważ łatwiej dostrzec wady tam, gdzie wpływają one bezpośrednio na jakiś mechanizm, niż tam, gdzie objawiają się one dopiero po pewnym czasie, nie więc dziwnego, że teatr właśnie znalazł się pod ostrzałem krytyki, i to w dodatku krytyki wielostronnej.

W numerze 2 „Odrodzenia” z obszernym artykułem omawiającym działalność teatrów łódzkich wystąpił Jan Kott. Artykuł ten nawiązuje w pewnym sensie do pracy Juliusza Żuławskiego, zamieszczonej w jednym z poprzednich numerów naszego pisma. Zarzuty Kotta wobec teatrów t. zw. schillerowskich dotyczą repertuaru i polityki artystycznej, która „okazała się niezmiernie niszcząca w stosunku do aktora i do widza”. Działalność pozostałych teatrów, zwłaszcza Teatru Kameralnego, ocenia Kott pozytywnie, choć zastrzega, że „nie jest ona oczywiście jakimś wzorem do naśladowania”. Sądzę, że wypowiedzi Kotta to zdanie Kotta ma na myśli głównie repertuar teatru. Ale z drugiej strony nie wiem co lepsze — czy wystawić „Zagadnienie rosyjskie” Simonowa, zacierając, jak twierdzi Kott, „stusny i namiętny sens ideowy sztuki”, czy też pokazać nam, jak znów twierdzi Kott, „francuskiego Giraudoux bez fałszywych głębi, zabawnego i właśnie racjonalistycznego”.

Mówi się wiele o klasykach, o konieczności oparcia akcji upowszechnienia kultury na klasycznych pisarzach, na klasycznym teatrze. I to jest słuszne! Niedawno czytałem w dodatku literackim „Głosu Ludu”, artykuł na temat teatralne, w którym autorka wymieniła pozycje, grane w teatrach polskich — Szekspira, Molière, Musset, Corneille, by innych już nie wliczać. Gdy czytałem ten artykuł pomyślałem sobie, że być może nigdy przedtem w Polsce nie grano w jednym sezonie tylu wspaniałych i mądrych sztuk, z których każda jest humanistyczna, ludzka, postępową, wychowawczą i w dodatku bardzo pięknie napisaną. Ale, gdy czytałem ten artykuł dalej okazało się, że to niedobrze, że cierniowy na przerosi repertuaru klasycznego, że widz chce rzeczy innych. Myślę, że to jest nieporozumienie — widz, który nie zna Molière, Szekspira, Fredry lub Goldoniego, widz, który nie pozna wielkiej, postępowej tradycji teatru i nie będzie wiedział o tym, że „Wesele Figara” było uwerturą francuskiej rewolucji, taki widz nie zechce słuchać

sztek współczesnych, nie potrafi ich zrozumieć.

Upowszechnienie kultury, zarówno w teatrze jak w literaturze, musi iść po linii przyswojenia nowemu widzowi, nowemu czytelnikowi wszystkich prawdziwych wartości dawnych. Cóż to są wartości dawne? Są to w pierwszym rzędzie dzieła składające się na dorobek kultury narodowej — te będą zrozumiałe najlepiej. Są to dzieła składające się na dorobek wspólny wszystkim narodom. Nie bójmy się Wyspiańskiego, Mickiewicza, Słowackiego czy Fredry. Nowego widza nie mogą kształtować tylko te sztuki, które będą napisane dla jednorocznego trwania. Nowy widz, podobnie jak nowy czytelnik, powinien zostać wprowadzony jako pełnoprawny gospodarz do ogromnych składów naszej kultury narodowej, podobnie jak w charakterze pełnoprawnego gospodarza objął huty, kopalnie i fabryki. Dlatego odżegnywanie się od przeszłości kulturalnej wydaje mi się najgorszą przysługą, jaką oddać mogą naszym ludowym, ci, którzy zajmują się ich awansem kulturalnym. Niechcąc do klasyków w teatrze, niechcąc do klasyków w literaturze, projekty „ultraradykalnej” reformy pisowni, błędne, jak sądzę, mniemanie, że można wpięć upowszechnić kulturę, a potem oświecić, względnie, że te dwie sprawy mogą być załatwiane oddzielnie — wszystkie to są objawy tej samej choroby, która jest zresztą zapewne szlachetną chorobą entuzjazmu, optymizmu i dobrej woli. Ale dobrymi chęćmi nie nauczymy nikogo czytać, ani korzystać z teatru, koncertu lub wystawy malar- skiej.

Po tych rozważaniach natury teoretycznej wypada mi jeszcze omówić kilka numerów właśnie teatralnego pisma, które oddawna czeka już na omówienie. Myślę tu o „Listach z teatru”, wydawanych w Krakowie przez zespół pod redakcją Wojciecha Natanson. Trzy numery tego miesięcznika teatralnego (16, 17, 18) przyniosą mnóstwo informacji. Nie jest to oczywiście pismo teoretyczne,

któreby zajmowało się naukową analizą dzieł dramatycznych i nie należy przypuszczać, że znajdziemy tu wskazówki dla teatrów świetlicowych. Pomyślany jako pismo informujące obszernie o życiu teatralnym miesięcznik ten spełnia swoją rolę solidnie i należycie. Pisarze dramatyczni, ludzie teatru, którzy nie mają naogół możliwości wypowiedziania się na specyficznie teatralne tematy w prasie literackiej, tu mogą się wypowiedzieć swobodnie. W trzech ostatnich numerach zwracają na siebie uwagę prace o teatrze Wyspiańskiego, autora przemilczanego prawie, mimo rocznicowej okazji, w całej prasie literackiej. Choćż żaden z pomieszczonej w „Listach z teatru” artykułów o Wyspiańskim nie przynosi rewelacji w sądach, ani też nie przeprowadza koniecznej, jak mi się zdaje rewizji jego twórczości, to przecież zamieszczone w nr. 16 wspomnienie Ludwika Szczepańskiego jest ciekawym przyczynkiem do życiorysu Wyspiańskiego. Tych rzeczy — wspomnień, notatek o ludziach — nigdy nie było u nas w nadmiarze.

W tym samym numerze znajdujemy recenzję sztuki Jerzego Zawieyskiego „Ocalenie Jakuba” napisaną przez Jerzego Andrzejewskiego.

W numerze 17 o „Kłatwie” pisze L. H. Morstin. O prapremierze „Warszawianki” informuje nas Krystyna Gryzbowska, o pierwszych wydaniach Wyspiańskiego — Antoni Trepiński. Recenzję z „Kaprysów Marianny” daje Stefan Flukowski.

„Listy z teatru” są jakby pamiętnikiem spraw teatralnych nie pragną, jak mi się zdaje, dawać gruntownych rozpraw ani stawiać problemów. Są na to stanowczo za szczuple. Ich racją istnienia polega na wielostronnej informacji, dotyczącej scen polskich i obcych. Ten dział — kronika zagraniczna, krajowa, recenzje — prowadzony jest starannie. Szkoda tylko, że „Listy z teatru” są właściwie „Listami z krakowskiego teatru”.

ph.

KORESPONDENCJA

W sprawie kroniki francuskiej „Odrodzenia”

W 46 numerze „Kuźnicy”, który właśnie dotarł do moich rąk, znalazłem na stronie ostatniej notatkę p. jg., zatytułowaną „Henri Rousseau i Walt Disney”. P. jg. atakuje moją „Kronikę francuską” (Odrodzenie, nr 40), poświęconą muzeum malarstwa impresjonistycznego.

Uwagi p. jg., który jest zapewne fachowcem w zakresie malarstwa, byłyby cenne i ciekawe, gdyby były nacechowane obiektywizmem. Ponieważ jednak rubryka „Noty” pełna jest zazwyczaj pouczeń i dowcipów, p. jg. z odważą wkroczył na tę drogę. Zgadza się z p. jg. co do jednego. Trzeba „zachowywać” odrobinkę ostrożności, gdy mówi się o rzeczach bardzo serio”. Wyda mi się, że choć nie jestem fachowym sprawozdawcą malarskim, tę „odrobinkę ostrożności” zachowałem. Nie tylko dlatego, że sumiennie zwiędziłem dwa razy to interesujące muzeum, ale i zapoznałem się z tym, co piszą o nim ludzie fachowi. Ponieważ w „kronice”, mającej charakter suchy i informacyjny, nie ma miejsca na „bibliografię”, powołałem się na nią dopiero teraz — na użytek p. jg.

Na wstępie jedna uwaga. Fantin - Latour'a nie zaliczałem do malarzy impresjonistycznych. Wspominałem tylko, że jego olbrzymie płótna — o ich wielkości miała dać pojęcie czysto informacyjna i nie wspólnie z oceną nie mająca uwaga, że postaci mistrzów impresjonizmu są „wielkości naturalnej” — wprowadzają zwiędzającego w impresjonizm. Nie miałem tu, rzecz jasna, na myśli techniki, wiadomo bowiem, że Fantin-Latour, mający wśród impresjonistów zażytych przyjaciół, nie ulegał ich wpływowi. Obrazy jego zapoznają tylko zwiędzającego z mistrzami impresjonizmu. W tygodniku „Art”, poświęconym sztuce plastycznej, fachowy krytyk malarstwa, Marcei Drucker pisze: „Rez-de-chaussée. Salle I. Une introduction. Ce n'est pas uniquement par le nombre des oeuvres: l'Homme à Décaer, l'Atelier des Batignolles et le Coign de table, ni non plus par la taille des ces personnages grandeur nature — que Fantin-Latour s'impose ici” (nr 115, 16 maja 1947).

P. jg. kwestionuje także zdanie: „O ile na parterze przeważają obrazy stosunkowo spokojne, to na piętrze oszalała nas prawdziwy wybuch barw”. Oddajmy głos urzędującemu to muzeum — jest nim Germain Bazin, — autorowi książki „L'époque impressionniste”: „Dans les salles du rez-de-chaussée, on domine Manet et Degas, la peinture reste ordonnée à la figure, tandis que les paysages ne transgressent point encore hardiment les habitudes visuelles en usage du temps de Corot. A l'étage, c'est l'explosion de la couleur”.

Na koniec zdanie o Rousseau i Disneyu, które wprowadziło p. jg. w święte oburzenie. Jakże można, mówiąc po polsku, „szargać świętości”? Zdanie to, zniekształcone w „Odrodzeniu” i w cytacie p. jg., wymieniało dwa obrazy „Henri Rousseau o oryginalnej technice, przypominające filmy Disneya”. Być może, że postawienie obok siebie tych dwóch nazwisk razi artystę-malarza, niemniej jednak widok tych dwu obrazów kojarzy się w umyśle przeciętnego odbiorcy z rysunkami Disneya. Zresztą powołałem się raz jeszcze na cytowanego już Druckera: „En regardant „la Guerre”... nous nous disions que l'allégorie d'Henri Rousseau: „C'est la Walkyrie revue par un Walt Disney qui serait douanier” (Arts nr 116, 23.5.47)”.
Tyle o rzeczach „bardzo serio”.

Stanisław Gogłuska

STULECIE WIOSNY LUDÓW

W Łodzi, w lokalu Wyższej Szkoły Pedagogicznej odbyła się ostatnio narada autorów i redaktorów kilkunastomowej publikacji zbiorowej pt. „W Stulecie Wiosny Ludów”.

Publikację tę przygotowuje do wydania w 1948 roku Państwowy Instytut Wydawniczy, a udział w zbiorowym opracowaniu przynajmniej 25 uczonych i pracowników naukowych.

Interesujący referat o problematyce Rewolucji 1948 r. wygłosił red. Roman Werfel, po czym wywiązała się dyskusja, w której udział wzięli prof. Gąsiorowska, prof. Kilniewicz, prof. Lewek, dr. Łukaszewicz i in. Prof. Arnold uzasadnił pogląd, że w ruchu rewolucyjnym Wiosny Ludów leżą źródła współczesnych ideologii politycznych.

W codziennych obradach uczestniczyli dyr. nac. Instytutu Aleksander Bachrach, red. nac. Aleksander Wat oraz red. Adam Mauersberger.

W drugiej części obrad dyskusja toczyła się nad planem publikacji z zakresu poszczególnych prac naukowych.

Według zamierzeń Państwowego Instytutu Wydawniczego ma się składać z następujących 5 tomów:

- I Rok 1848 w Polsce
- II Rok 1848 w Europie
- III Ruchy ideowo-polityczne Wiosny Ludów
- IV Działacze 1848 roku
- V Antologia.

Autorami prac są — Dr Łukaszewicz i prof. Gąsiorowska.

Publikacja ma się ukazać w roku 1948 w ramach ogólnopolskiej akcji obchodu stulecia Wiosny Ludów.

Prenumeratory już otrzymali pierwszy numer nowego

DWUTYGODNIKA

**PRZEGLĄD
MIĘDZYNARODOWY**

w treści:
wysiad
z min. Modzelewskim

Nakład ograniczony Prenumerata kwartału złotych 300,—
Administracja: Aleje Jerozolimskie Nr. 55
Zamówienia na odwrocie blankietu P. K. O. I — 6738
wraz z wpłatą należności

O antologii liryki polskiej po rosyjsku

Ilija Erenburg w wywiadzie udzielonym „Kuźnicy”, wspomniawszy uprzednio, iż współczesna kultura polska nie jest w ZSRR dostatecznie znana, zaznaczył że wydawnictwa radzieckie przewidują w planie na rok 1948 ukazanie się wileńskich ksiąg zarówno z polskiej literatury klasycznej, jak i współczesnej. Gdy po dwutygodniowym pobycie w Moskwie przeczytałem w „Kuźnicy” tych kilka uwag znakomitego pisarza o stosunkach kulturalnych polsko-rosyjskich, przypomniały mi się dwa epizody z pobytu delegacji pisarzy polskich w Moskwie. Epizody te w sposób bardzo dobitny ilustrują wypowiedź Erenburga.

Podczas zwiadzenia jednego z licznych Domów Kultury, bibliotekarka tego Domu, mówiąc o poczytności pisarzy polskich, wyraziła się tak:

— Czytelnicy nasi z pisarzy polskich chętnie czytają Mickiewicza, Reymonta, Prusa, Orzeszkową, Sienkiewicza, a ze współczesnych — Wandę Wasilewską i... Konopnicką.

Nie gorszym się zanadto tym anachronizmem, podejmując się uzasadnić jego przyczyny, niemiecki służy on jako doskonała ilustracja pierwszej części twierdzenia Erenburga.

Drugim epizodem — o wręcz przeciwnie niż poprzedni wymowie — była konferencja w Państwowym Wydawnictwie Literatury Pięknej („Goslitizdat”), poświęcona przygotowywanej obecnie do druku antologii poezji polskiej od 1918 roku po dzień dzisiejszy. Antologię tę, która będzie zawierała około trzydziestu arkuszy druku, opracowuje komitet redakcyjny do którego należą Nikołaj Tichonow, Paweł Antokolski, Nikołaj Asiejew i Mark Ziwow; ze strony polskiej nad doбором utworów czuwają — Mieczysław Jastrun i Seweryn Pollak. Utwory poetów polskich przełożyło kilkudziesięciu tłumaczy, a spośród nich poeci tej miary, co Borys Pasternak, Anna Achmatowa, Maryna Cwietajewa, Ilija Selwinski, Nikołaj Tichonow czy Aleksander Kirsanow. Jeden z najzdolniejszych poetów młodszej generacji, Leonid Martynow, przy okazji tych tłumaczeń tak dobrze wczuł się w ducha poezji polskiej, że można by zaryzykować przypuszczenie, iż stanie się on dla poezji polskiej w Rosji tym, kim dla poezji rosyjskiej u nas jest Tuwim.

Dowodem, z jaką pieczołowitością odnosi się redakcja wydawnictwa do opracowywanej antologii jest to, że zaangażowała ona jako specjalnego redaktora młodego poeetę polskiego, Jerzego Pomianowskiego, który odbył z tłumaczami liczne konferencje, ułatwiając im pokonanie trudności, na jakie natrafiali przy tłumaczeniu.

na własną rękę i dla tych ich prywatnych interesów filmów amerykańskich, prawo kontroli nad dublowaniem i eksploatacją filmów naszych w krajach z językiem francuskim tak jak przed wojną.

Jean-Louis Barrault.
1. Moje projekty? Jak wszyscy moi koledzy: Nic.

2. jedno jest rzeczą pewną, to, że film francuski jest w chwili obecnej w rozpaczliwej sytuacji i nie da się zaprzeczyć, że wpływ filmów zagranicznych jest tego jedyną z najważniejszych przyczyn; wina spada też w dużej mierze na znaczną ilość pasywnych firm, które ciągną skandaliczne zyski z dublowanych filmów.



Ankiety te zaopatrzone wymownym tytułem: „Bezrobotne gwiazdy”.

Część spośród tej 40.000 rzeszy bezrobotnych pracowników filmowych mieli możliwość oglądać niedawno paryżanie zgromadzeni tłumnie na trasie Madeleine Plac Republiki w czasie manifestacyjnego pochodu strajkujących filmowców. „Ci, którzy jak pisze sprawozdawca „Lettres Francaises” sprawili, że wszędzie Francja była pierwsza, przed Hollywood”, szli skandując „Cinema francais”, i protestując przeciwko amerykańskiej opiece, która nie tylko podcina ekonomicznie jedną z gałęzi francuskiej produkcji, ale jest „ruralnym ciosem wymierzonym przez międzynarodową siłę pieniądza i międzynarodową szmire, w tych, którzy pomnożyli dorobek filmowy świata o „Symfonię pastorałną” i „Rodzinę Goupi”.

Idylla mała taka...

Piękny i odważny jest kapitan Fred Dale. „Wspaniały bokser i sportsmen, doskonale zbudowany i wyćwiczony”, — tak jak sobie anglosaskiego dżentelmena wyobrażają podlotki, z wypiekami na policzkach biegnące na najnowszy hollywoodzki film. Tak samo zresztą jak szlachetny i mądry jest „jego serdeczny przyjaciel, major Evans z Intelligence Service”.

Ta rycerska dwójka zajmuje się, w Alpach austriackich, a więc w którejś z anglosaskich stref Austrii, polowaniem na hitlerowskich spiskowców. I w chwili, gdy dociera do ich sztabu, dowiaduje się, ku swemu żalowi, że grubego zwierzka hitlerowskiego sprzątnęła mu już spod nosa „konkurencja”: wywiad radziecki, który wcześniej wpadł na ślad hitlerowców. Tak to, jak mówi sowiecki pułkownik, „podwojny trop doprowadził nas do jednego celu”.

Poczym tenże pułkownik tłumaczy jeszcze szlachetnej dwójce IS-owców, że winną rozwoju hitlerowskiej organizacji spiskowej „jest wasza zbyt tolerancyjna polityka w stosunku do Niemców”. Oczywiście, panowie z Intelligence Service wstydy się swej tolerancyjności. „Oficerowie poczerwienieli, ale żaden z nich nie zaprotestował” — tak przynajmniej zapewnia nas autor opowieści, jakiś pan Z. Sztaba.



Opowieść wyszła w wydawnictwie „Co Tydzień Powieść”, jako trzeci zeszyt tego wydawnictwa za 1948 r. (tak jest: tysiąc dziewięćset czterdzieści ósmy) rok.

Pomijamy już brednie, by tak rzec, „techniczne”: że hitlerowscy spiskowcy zbierają się na konspiracyjne posiedzenie ubrani w mundury „wyższych dygnitarzy partyjnych”, że „szaleniectwo” to po angielsku „fool”, a nie „foi”, a „zdrajca” — to „traitor”, nie „frator”, że zresztą w ogóle nie jest wskazane zdania angielskie budować na podstawie rozmówek z „Ollendorfa”. To są ostatecznie drobniaki, do których redakcja „Co Tydzień Powieść” już nas niestety przyzwyczaiła.

Chodzi nam o coś innego.

Czy redaktorzy „C.T.P.” doprawdy nie wiedzą, że Intelligence Service w chwili obecnej wcale nie ugania za hitlerowskimi spiskowcami, lecz przeciwnie — w tej właśnie anglosaskiej strefie Austrii utrzymuje legalne zbrojne formacje, złożone z byłych SS- i SA-Mannów? Czy redaktorzy tego wydawnictwa nie wiedzą, że hitlerowcy niemieccy w tej chwili bynajmniej nie wysadzają w powietrze angielskich składów z amunicją, gdyż leżą, że te składki będą im przekazane na cele sławetnej „trzeciej wojny”? Czy redaktorzy „C.T.P.” doprawdy jeszcze ciągle nie wiedzą nic o powojennej polityce mocarstw anglosaskich w stosunku do Niemiec?

Popularne, lekkie wydawnictwo beletrystyczne jest potrzebne i może być pożyteczne. Może być pożyteczne, jeżeli jego redaktorzy będą się starali o przyzwoity poziom tego wydawnictwa (czego w tej chwili redakcja „C.T.P.” niestety nie robi) i jeśli będą przestrzegali jakiejś jego rozsądnej linii ideologicznej.

Redaktorzy „C.T.P.” z triumfem pisali w swym pięćdziesiątym bodaj numerze, że 80.000 nakładu tygodniowego — to najlepsza odpowiedź na stawiane im zarzuty. Niechże więc pozwolą sobie powiedzieć:

Osiemdziesiąt (a może dzisiaj już sto?) tysięcy nakładu brechty, o potwornym poziomie literackim, sprowadzającej się w treści do apologii Intelligence Service (instytucji, uprawiającej w Polsce wywiad i dywersję, a wszędzie na świecie antypolską i antydemokratyczną politykę) — to osiemdziesiąt tysięcy zastrzyków reakcyjnej trucizny, udzielonych ludziom, którzy sobie tej trucizny ani nie życzyli, ani nie spodziewali.

Czy to rzeczywiście jest tytuł do chluby? **Zez**

Zwolennicy „Krzepy”

Niejak M. G. w „Słowie Powszechnym” w artykule p. t. „Czego chcemy od literatury” usiłuje zreasumować dotychczasowy przebieg dyskusji o literaturze i gromiąc surowo „łowców surrealistycznych nowinek o przepalonych podniebieniach” takie wycina różne hołubce:

„Kto pomyślał, że czas, aby ukazały się drukiem opowieści chłopskie R. Tomczyka? Kto się zainteresował, dlaczego nęć nie pisze W. Burek? Kto wie, dlaczego milczy St. Nedza - Kubiniec, z jakimi trudnościami walczy Hanka Nowobilska? Współczesność? Czyż nie o współczesności piszą Oleksik, Frasiak, Ożóg, cała plejada młodych pisarzy chłopskich, których aż wstyd, że nikt nie zna”.

Niestety, miły M. G., znamy tę plejadę lepiej niż pan. Wiemy, że właśnie z tych pisarzy chłopskich, którym zawdzięczamy uczciwy i prawdziwy obraz i historię wsi, nie wymienił pan ani jednego.

Na „pełnię ożogowską”, Frasiaka i nawet Oleksika nikogo pan nie nabierze. A tragedii „wykorzenia się” ludzi z „dołów” pod wpływem „kultury mlejskiej” nie powstrzyma pan pragnieniem, aby „jak największa ilość młodych włóścian „tworzyła” ośrodki kultury, strzegącej się naśladownictwa gdzie indziej przyswojonych wzorów”. Psiozenie na „zgniała inteligencję” pamiętamy dobrze z lat 1935—39 i wiemy jakiego jest ono pochodzenia. Cytowanie Sokorskiego i Borejszy niewiele pomoże i nie przyda się do maskowania starych, oenerowskich tricków. **rkm**

Zasługi wydawców

W nocie drukowanej w jednym z poprzednich numerów „Kuźnicy” narzekałem na brak zainteresowania wydawców dla pisarzy dawnych, zwłaszcza poetów. Wśród poniekąd chanych przez nasze firmy wydawnicze, sółdzielcze i prywatne wymieniał m. in. Norwida, zapominając zupełnie, że co do ewentualnego podjęcia popularnej zbiorowej edycji pism Juliusza Słowackiego panuje młode, nie całkowite. Przypominam wydawcom, że rok 1949 jest jubileuszowym rokiem — stułeczną rocznicą śmierci wielkiego poety i republikanina z ducha.”

Wracając do Norwida z satysfakcją wymienię dwa wydawnictwa, jakie ostatnio ukazały się na rynku księgarskim. (Należy tu wspomnieć o tamte Fedycji norwidowskiej Mortkowicza; tom ukazał się przed rokiem. Zawiera on prozę — a posiadacze rzadkich czterech tomów wydanych za życia Miriama po przeczytaniu przedmowy Wacława Borowego, nabrali smutnej pewności, że to ponurkowe wydanie, jedno z najwspanialszych na jakie zdobyło się drukarstwo polskie, nigdy już do końca doprowadzone nie będzie). Jeśli więc brak nam edycji zbiorowej lub choćby obszerniejszego, popularnego wydania dzieł Norwida, to „Poezje wybrane”, które ukazały się nakładem „Książki”, opatrzone wnikliwym i głębokim wstępem Mieczysława Jastruna, zastąpią na razie takie wydanie. Wybór z liryki norwidowskiej, dokonany przez Jastruna, wydaje mi się niezmiernie trafny i myślę, że po przeczytaniu tej antologii, nikt już nie będzie narzekał na „niezrozumiałość” lub „ciemność” Cypriana Kamila.

Drugą pozycją, typu bardziej bibliofilskiego, jest doskonałe wydanie autografu „Vademecum”, najpiękniejszego cyklu poetyckiego Norwida. Świętna przedmowa Wacława Borowego, nadaje tej fototypicznej edycji wysoką wartość naukową. Książka bardzo starannie została wydana przez Towarzystwo Naukowe Warszawskie. **ph.**

KSIĄŻKI NADESŁANE

Fryderyk Pautsch: U źródeł życia (zarys embriologii), wyd. Sp. Pracy i Użytkowników „Czytelnik”, Kraków 1948. Str. 119. Zł 150.—

Gustaw Morcinek: Polskie słowo na Śląsku, nakładem Wyd. Wojew. Rady Kultury, Katowice 1948. Str. 39.

Marek St. Korowicz: Dzisiejsza Czechosłowacja, nakł. wyd. Instytutu Śląskiego, Katowice 1948. Str. 35. Zł 75.—

Sofokles oprac. K. Morawskiego: Król Edyp, nakł. Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Kraków 1948. Str. 88.

KOMUNIKAT

Latem 1948 roku odbędą się w Anglii Igrzyska olimpijskie. W regulaminie ich przewidziany jest konkurs literacki. Krajowy Komitet Olimpijski w porozumieniu z Zarządem Głównym Związku Zawodowego Literatów Polskich ogłasza niniejszym eliminacyjny konkurs literacki:

1. Na utwory liryczne (np.: pieśni, ody, hymny, kantaty, ballady, proza liryczna, szkice literackie)

I nagroda 75.000,— zł
pięć II nagród po 25.000,— zł każda
pięć III nagród po 10.000,— zł każda

2. Na utwory dramatyczne (tragedie, dramaty, komedie, farsy, sztuki teatralne na wolnym powietrzu, sztuki pisane dla radio, dialog scenaria)

I nagroda 200.000,— zł
II nagroda 100.000,— zł
III nagroda 50.000,— zł

3. Na utwory epiczne (np.: opowiadania, nowele, epejeje, poematy naracyjne)

I nagroda po 100.000,— zł
trzy II nagrody po 50.000,— zł każda

Prace opatrzone godłem z dołączoną kopertą tak samo oznaczoną i zawierającą imię, nazwisko i adres uczestnika należy przesyłać pod adresem:

Zarząd Główny Związku Zawodowego Literatów Polskich — Warszawa, Śniadeckich 10, z zaznaczeniem „Konkurs Olimpijski”.

Prace winny być składane do dnia 15 lutego 1948 roku.

Dzieła przysłane na konkurs powinny być napisane w ciągu XII Olimpiady, a więc po 1 stycznia 1944 r. i nie powinny być brać udziału w konkursie sztuki olimpiady poprzedniej.

Skład Sądu Konkursowego zostanie ogłoszony za parę tygodni.

Krajowy Komitet Olimpijski zastrzega sobie prawo łączenia i przesuwania nagród w granicach każdego gatunku literackiego.

ERRATA

W wierszu Aleksandra Wata zamieszczonym w Nr 2 „Kuźnicy” pierwsza strofa winna brzmieć:

Lapa która ziemię naszą marszezy
gdy palce kładzie na pięciu stolicach

CHCESZ OTRZYMYWAĆ „KUŹNICĘ”

REGULARNIEJ I TANIEJ

NIZ W SPRZEDAŻY ULICZNEJ?

ZAPRENUMERUJ JA

Z dniem 15.I.48 roku cenę pojedynczego numeru pisma zmuszeni byliśmy podnieść z Zł 20 na Zł 25.—

ale warunki prenumeraty zostały niezmiennie i wynoszą nadal Zł 80.— mies., a Zł 240.— kwartalnie, co daje w ciągu roku **OSZCZĘDNOŚĆ ZŁ 340.—** i gwarancję regularnego otrzymywania pisma.

Dział prenumerat mieści się przy ul. Piotrkowskiej 53, tel. 180-74, czynny od godziny 8—18.

KSIAŻEK I INNYCH PRAC (BROSZUR, MASZYNOPISÓW, RĘKOPISÓW) ORAZ LISTÓW I ZDJĘĆ FOTOGRAFICZNYCH

CEZAREGO JELLENTY

poszukuje syn — prosząc o wiadomość pod adresem: Stefan Jellenta, Warszawa 44 (Grochów), ul. Jarocińska Nr 21, m. 7.

Redaguje: Zespół „Kuźnicy”. Wydawca: Zespół „Kuźnicy”

REDAKTOR NACZELNY: STEFAN ŻOLKIEWSKI.

Redaktor naczelny przyjmuje we wtorki, czwartki i soboty od godziny 11 do 13.

Adres Redakcji i Administracji: ul. Piotrkowska Nr 98 — Telefon 205-42.

CENA OGŁOSZEN: Za 1 mm na 1 szpalte 40 złotych.

WARUNKI PRENUMERATY:

miesięcznie zł 80,—; kwartalnie zł 240,—; półrocznie zł 480,—; rocznie zł 960,—.

Należność za prenumeratę należy wpisać do P. K. O. konto VII—567 „Prenumerata Kuźnicy”.

D—018670 Drukarnia Nr 4 Sp. Wyd. „Czytelnik” — Łódź, Żwirki 2.

TREŚĆ NR 5:

Adam Ważyk — W kraju szczęściu republik; Seweryn Pollak — „Nowe spojrzenie” na Puszkina i Lermontowa; Stanisław Pięta — Włodzimierz Słobodnik — Andrzej Braun — Wiersze; Ewa Szelburg-Zarembka — Refleksje po trzeciej powojennej „Gwiazdce”; Kazimierz Brandys — Samson (IV); Mariusz Margal — Grudzień Paryski 1947; Mieczysław Buczakówna — O poezji Stanisława Pięta; Ewa Korzeniewska — Na marginesie książki Zawodnińskiego, Irzykowski w oczach przyjaciela; Kajetan Kotowicz — Felieton gospodarczy; Przegląd prasy; Korespondencja; Noty.