Cena 25 zł. – Str. 12

KUŹNICA

Rok V | Łódź, 13 lutego 1949 r. | Nr 6 (179)

TYGODNIK SPOŁECZNO-LITERACKI

„Naibliższą człowiekowi istotą jest człowiek, dlatego należy zniszczyć wszelkie stosunki i wszelkie warunki, w których człowiek jest istotą uciskaną, poniżoną i pogardzoną„.

Karol Marks

TREŚĆ NUMERU:

EDWARD CSATO — **LEON SCHILLER — CZYLI O AUTONOMII TEATRU**

ROMAN KARST — **ROZMOWA Z ALEKSANDREM KORNIEJCZUKIEM**

PAWEŁ TYCZYNA — **JAK PISALIŚMY LISTY DO M. KOCIUBIŃSKIEGO**

STANISŁAW WYGODZKI — **NAD ENGELSEM (FRAGMENT POEMATU)**

JAKÓB LITWIN — **ENGELS O WOJNACH CHŁOPSKICH**

LEON GOMOLICKI — **O ALEKSANDRZE SERAFIMOWICZU**

TADEUSZ GRYGIEL — **TRUDNOŚCI I NADZIEJE PLASTYKÓW**

JANINA ZAGAŁOWA — **ZACZĄĆ TRZEBA OD RZEŹBY**

MARIAN PODKOWIŃSKI — **W KRAJU JIMA CROW**

CZESŁAW MIŁOSZ — **MOBY DICK**

ADAM WAŻYK — **TEATRÓW ŁÓDZKICH**

BD. — **NA PÓŁKACH KSIĘGARSKICH**

P. H. — **FIKCYJNE PRZECIWSTAWIENIE**

NOTY

EDWARD CSATÓ

LEON SCHILLER CZYLI O AUTONOMII TEATRU

„Schiller ma duszę muzyczną"
Boy

1.

W maju 1945 roku Leon Schiller powrócił do kraju z tournée niejako narzuconego mu przez losy oflagu, w którym znalazł się po powstaniu warszawskim. Objąwszy dyrekcję Teatru WP w Łodzi, rozpoczął swoją w nim pracę od wyreżyserowania „Wielkanocy" Otwinowskiego. Oczekiwaliśmy tej premiery z dużym napięciem, zwłaszcza ci, którzy znali sztukę — jest to utwór realistyczny, rezonerski, chętnie operujący nastrojem wynikającym z dialogu raczej niż z sytuacji. W prologu Schiller rozwiesił nad karczmą w małej mieścinie niepokojąco rozległą noc a izbie dał ciepłe brązowe tony starego holenderskiego płótna. Może dlatego, że właśnie wracał z Holandii?... chyba nie, po prostu tak mu się jakoś zwidziała nasza prowincjonalna żydowska knajpa sprzed wojny, tak mu się przemieniła w oczach dla scenicznego efektu, dla wydobycia nastroju.

Nie było to jednak przemienienie najważniejsze. Drugi akt, dziejący się również późnym wieczorem na rynku miasteczka, w sztuce pełen jest realistycznych babskich lamentów, odgłosu strzelaniny, wznoszących się na niebo pożarów; w inscenizacji Schillera obraz ten stał się niemal apokalipsą, groźną, przerażającą, okrutną, ale przy tym wszystkim piękną i jakoś nawet mało realną. Płaczące pod widmowym murem kościoła kobiety w długich do ziemi szatach, to raczej chyba płaczki biblijne, nie miasteczkowe baby z lat czterdziestych — ich zawodzenie z każdą chwilą wyzbywało się treści, przykuwało natomiast samym rytmem — rytmem jakiejś rozpaczy i skargi. Czerwień wznoszącej się łuny olśniewała czystością tonu, serie automatów targały z bliska widownią... Czar tej kompozycji sprawiał, że grozę, jaka nas przenikała, łatwiej było wytłumaczyć sobie końcem świata, niż likwidacją getta w małej mieścinie.

Antrakt po tym obrazie był dość dziwny, jak na premierową publiczność: niewiele mówiło się o samej sztuce, o jej treści, ideologii, brakach, walorach. Jakby w nagłym zrozumieniu rzeczy wiadomej dzieliliśmy się ze sobą nowiną, że oto naprawdę wrócił Schiller, taki sam jak przed wojną i zaczyna swoje czarodziejstwo teatralne, oderwane od wszelkiej literatury, a u t o n o m i c z n e.

Z podanego tu przykładu można by wnioskować, że autonomia teatru w stosunku do utworu literackiego wyraża się w jego przekomponowaniu, przeinaczeniu. Istotnie, walki krytyki literackiej o czystość inscenizacji tam się przeważnie zaczynają, gdzie tzw. ideologia utworu została zbyt swobodnie potraktowana przez reżysera, gdzie poczyniono zbyt ryzykowne skróty albo dopowiedziano językiem scenicznym coś, o czym nie śniło się autorowi, Z Schillerem często ma się rzecz inaczej — bywa, że nawet nie zmienia tekstu, z wielką pieczołowitością i głębokim znawstwem wciela w swój utwór cudzą myśl, ale już to samo, że ową treść wyraża w ł a s n y m utworem, zmienia całkowicie jej proporcje. Z jednego słowa potrafi Schiller uczynić całą scenę najbardziej przykuwającą i pamiętną, jak owo słynne wołanie „chleba" w Nieboskiej Komedii. W zasadzie nie można tu chyba mówić o jakimś sprzeniewierzeniu się tekstowi, ale... kto raz oglądał tę scenę w inscenizacji Schillera, do końca życia z innym uczuciem czytać będzie dramat Krasińskiego.

Przypomnijmy sobie jego inscenizacje utworów Wyspiańskiego, autora bardzo bliskiego Schillerowi, bliskiego tym rodzajem związku, w którym nawet sprzeniewierzenie bywa wiernością.

A jednak zdarzało się, i to nie rzadko, że literacka krytyka teatralna broniła s ł o w a Wyspiańskiego przed inscenizatorską interpretacją Schillera. W roku 1926 Boy pisał o przedstawieniu „Achilleis" w Teatrze Bogusławskiego: „...owa śliczna scena gdy Achilles siedzi nad brzegiem morza, zasłuchany w mowę fal. Na tle sugestywnej i naprawdę pięknej dekoracji brzmi chóralnie(Wyspiański rozłożył to na głosy...) melopea fal. Jest wszystko: obraz, melodia; przepada tylko doszczętnie s ł o w o, czyli to, co w tej scenie jest — Wyspiańskim.

...Rozumiem i uznaję wiele z tego, co osiągnął p. Schiller w zakresie plastycznym i muzycznym: i jego uhieratyzowanie gestu, śliczne operowanie grupami i zmienienie tak tępego zazwyczaj „tłumu" w narzędzie rytmu... Toż samo niektóre efekty wokalne... są wręcz rewelacją tego, co można w tej sferze osiągnąć na scenie. Ale tak już widać jest, że wszelkie wytężenie baczności w jednym kierunku powoduje niedomaganie w drugim. Usilna praca nad każdym szczegółem staje się groźna dla linii całości.

...Widzę zatem w tych tak godnych uznania wysiłkach teatru Bogusławskiego zwichnięcie równowagi poszczególnych czyników, przy czym — na ostatni plan schodzi często to co najważniejsze. Ma tam wymownych obrońców wizja plastyczna, ma ich rytm, gest i melodia, nie mają ich natomiast s ł o w o, m y ś l i c z u c i e. Ci, którzy są powołani aby je reprezentować, ulegli widać hipnozie barw i tonów".

Można by dyskutować z Boyem, czy w scenie Achillesa słuchającego pieśni fal samo tylko słowo jest Wyspiańskim, czy w jego wizji nie odgrywa co najmniej równie istotnej roli i melodia, i rytm, i kształt plastyczny; ale nie to jest najważniejsze dla nas w tej chwili. Schillerowska wizja Achilleis harmonizuje właśnie z duchem utworu, a jednak wyraża go własnym scenicznym językiem, w którym tekst stał się zaledwie jednym z elementów. Autonomia teatru nie polega bowiem wcale na swobodzie traktowania tekstu i treści literackiego utworu w sposób dowolny, lecz raczej na ujmowaniu ich — razem z wprowadzonymi przez teatr elementami — w nowy, specyficzny kształt. Proces ten podlega regułom osobnego rzemiosła — sztuki scenicznej. Scena przestaje być przestrzenią, pudłem, w którym dzieje się artystycznie skomponowana akcja dramatu, w artystycznych dekoracjach, ilustrowana artystyczną muzyką — sama scena staje się dziełem sztuki, ruchliwym i zmiennym niby utwór muzyczny, grający równocześnie dźwiękiem, barwą, ruchem i dynamiką intelektualnych konstrukcji.

„Światło wędruje przez scenę... wędrując tworzy muzykę" — mówi o teatrze E. Gordon Craig, którego Schiller był przyjacielem, współpracownikiem i częściowo uczniem. A w innym miejscu: „Oblicze sceny wypowiada każde wzruszenie, które pragnę wyrazić". Wydaje mi się, że to ostatnie zdanie o zmiennym obliczu sceny najlepiej wyraża tę rewolucję, jaka zaczęła się dokonywać na scenach europejskich w pierwszych latach dwudziestego wieku; rewolucję, która na scenie polskiej w przeważającej mierze jest dziełem Leona Schillera. On sam opisuje ten przewrót następująco:

„...w teatrze im. Bogusławskiego... na zasadach zespołowych artystycznie zorganizowanym, stoczono bój zwycięski ze staroświeczczyzną inscenizacji naszych i obcych poematów dramatycznych, podporządkowano woli reżysera wszystkie elementy widowiska, łącznie z tekstem literackim, wszystko poddając prawom kompozycji, która z muzycznej i plastycznej wzór brała i jak one żądała dla siebie posłusznego tworzywa, jak one dążyła do ucieleśnienia wizji inscenizatora w nieodwołalnie skończonym wyrazie".

2.

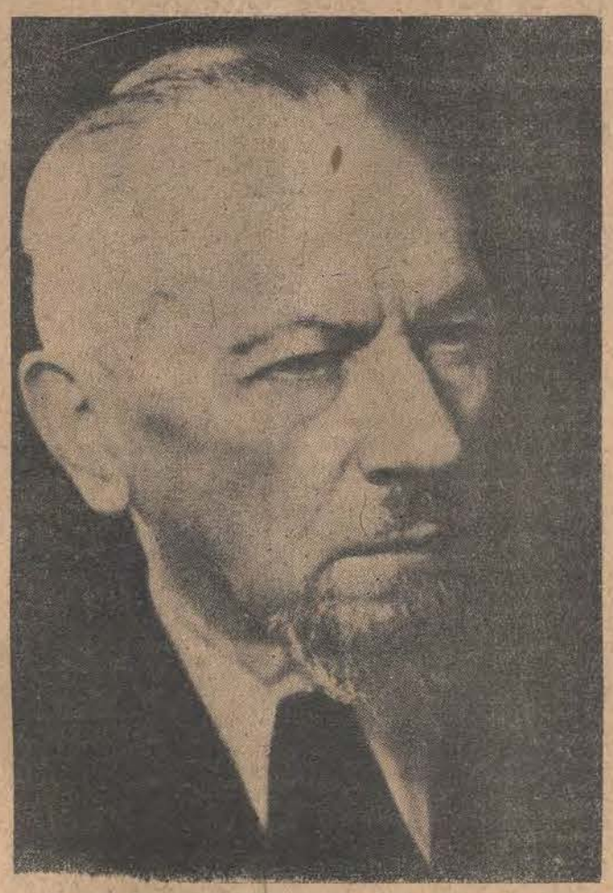
Poeta daje tylko słowa.
Dołączyć do nich trzeba muzykę i taniec, aby je ożywić.

Schiller Fr.

Trudno jest postawić jasno problem autonomii teatru bez odwołania się do społecznych przemian w okresie, w którym przewrót ów się dokonał. Idealistyczne tłumaczenie go „wewnętrznymi prawami rozwojowymi sztuki" niewiele w gruncie rzeczy może wyjaśnić, stwierdza jedynie, że warunki techniczne rewolucji, mające uczynić z przedstawienia autonomiczne dzieło sztuki, istniały już, zanim się ta rewolucja dokonała. Ów związek z warunkami technicznymi nie tłumaczy jednak wcale tego, co w samej przemianie jest najciekawsze: jej indywidualnego, specyficznego charakteru ani też jej związku z epoką, w której tkwi.

Wiadomo zresztą, że schyłek XIX wieku i cała niemal połowa XX wieku były widownią walki o autonomię nie tylko w dziedzinie teatru. Walka ta toczyła się

JUBILEUSZ LEOPOLDA STAFFA



W dniu 30.I r. b. w Teatrze Polskim w Warszawie odbył się uroczysty jubileusz 50-lecia twórczości nestora poetów polskich Leopolda Staffa. Uroczystość zainaugurował przemówieniem wstępnym vice - minister Kultury i Sztuki Włodzimierz Sokorski, po czym o twórczości poety mówił Jarosław Iwaszkiewicz. Po złożeniu życzeń jubilatowi przez przedstawicieli ZAIKS-u Związku Wydawnictw oraz wręczeniu mu przez Juliana Tuwima i Juliusza Gomulickiego opracowanej przez nich specjalnej Księgi Pamiątkowej wydanej ku czci Staffa w związku z jego jubileuszem i zawierającej utwory 120 współczesnych pisarzy polskich — nastąpiła część artystyczna, w której udział wzięli najznakomitsi artyści scen polskich, recytując utwory poety.

Leopold Staff został odznaczony przez Prezydenta Rzeczypospolitej Krzyżem Komandorskim Orderu Odrodzenia Polski.

mniej więcej równocześnie we wszystkich dziedzinach sztuki, oczywiście rozdzielona na sporą ilość lat i rozmaite środowiska artystyczne. W tym samym czasie dość podobnego typu przemiany przeżywały nauki humanistyczne.

Nowe poglądy na sztukę rodzą się zazwyczaj w środowisku artystycznym będącym barometrem nastrojów inteligencji, a inteligencja znowuż to mózg swojej klasy. Hasła autonomii sztuki zjawiają się z reguły w okresie schyłku jakiejś formacji cywilizacyjnej, są wyrazem rozczarowania klasy, która cywilizację tę stworzyła. Kapitalistyczna koncepcja ustroju społecznego, opierająca się na wolnej grze sił produkcyjnych, od schyłku ubiegłego wieku ponosiła coraz znaczniejsze porażki, które wreszcie zmieniły się w klęskę. Dopóki inteligencja wyłaniała się z twórczego, podbijającego świat mieszczaństwa, sztuka głosząca jego chwałę, dzieliła z nim zaufanie do życia i rzeczywistości. Pierwszym potężnym rozczarowaniem był gigantyczny krach 1873 roku i następujące po nim lata kryzysu. Twórczość artystyczna, jak sejsmograf natychmiast notuje katastrofę; jej wizja świata ulega zamażaniu, rozcieńczeniu w subiektywnym nastroju artysty, którego zainteresowania skierowują się ku sprawom formalnym.

W tym właśnie czasie powieść odkryła, że jest dziełem sztuki; była nim i przedtem, ale jakoś nie przychodziło jej to do głowy. Jeszcze w połowie XIX wieku pisano, aby dać świadectwo pewnym zdarzeniom, które uważano za interesujące, sprawom konkretnego, prawdziwego ,ludzkiego świata; pisano przy blasku dwóch słońc, religii i korony, albo przeciw tym słońcom; słowem, powieść istniała po to, aby wyrażać pewne treści. Takie samo było przeznaczenie teatru. Teraz treść zaczynała obojętnieć, stawała się jeno pretekstem; odkryto formę, zainteresowano się kompozycją, po to zresztą, aby zburzyć dotychczasową stałość jej prawideł w coraz to śmielszych eksperymentach. Poezja rezygnowała zwolna z elementu epickiego. W plastyce wielka rewolucja impresjonistów rozpoczęła przemiany, które doprowadziły wkońcu do tego, że o większości dzieł sztuki malarskiej można dziś powiedzieć: „obraz jest szeregiem plam, które wiążą się z sobą i tworzą w końcu przedmiot, po którym oko spaceruje bez żadnej przeszkody" (Bonnard).

Impresjoniści odkrywają światło, a równocześnie zwracają się ku marginesom życia społecznego — nie bez skłonności do idealizacji malują baletniczki, kokoty, włóczęgów, biedotę. Znów rys bardzo charakterystyczny; znajdujemy go też w literaturze, po pewnym czasie przedostanie się do teatru, odegra istotną rolę także w twórczości Schillera. Bądź co bądź bowiem tamta sztuka była wciąż jeszcze humanistyczna, ostateczne oderwanie się od życia dopiero nadejdzie. Impresjonizm, secesja, modernizm — to pierwsza faza mieszczańskiej niewiary, nie pozbawiona jeszcze akcentów nadziei, a z nią razem protestu, rozwichrzenia, buntu. Właśnie dopiero wojna światowa r. 1914 — 1918 będzie granicą, poza którą nastąpi kres rozczarowania, i razem z nim zmieniające się jak w kadrylu prądy, kierunki, „izmy". Wojna ta zada bowiem ostatni cios mieszczańskiemu liberalizmowi w Europie, przerosłemu w imperialistyczne władztwo monopolów, z którego wyrośnie niebawem faszyzm.

Pod koniec tego okresu, po rozbiciu świata na elementy doznań zmysłowych, ewolucja sztuki zmierzała dalej, zaczęło się tworzenie nowego typu przedmiotów. Przedmioty te, zerwawszy związek z obiektywnie istniejącą rzeczywistością, były czymś, co szuka swego uzasadnienia w jakiejś własnej prawidłowości konstrukcyjnej, były p r z e d m i o t a m i a u t o n o m i c z n y m i. Poszczególne dziedziny twórczości oddzieliły się od siebie całkowicie przy czym każda z nich usiłowała kształtować odrębną wizję świata, opartą na formalnych właściwościach swojej aparatury technicznej. Artysta, który był najpierw magiem stwarzającym nową rzeczywistość („sztuka jest religią, artysta jest kapłanem, sztuka jest wybawieniem od życia") — w latach pomiędzy pierwszą a drugą wojną światową stał się „fachowcem", dobrym rzemieślnikiem, przy pomocy serii specyficznych chwytów kształtujących odpowiednio dobrany materiał w całość, w konstrukcję spełniającą określone wymagania artystyczne. Autonomia już nie sztuki, ale s z t u k — bo każda dziedzina twórczości, gdy z innej musi czerpać materiał, nie uznaje praw tamtej, lecz przyrządza go według smaku własnej kuchni — w triumfie święci okres swego szczytnego rozwoju.

„Pierwszym momentem — mówi o pracy inscenizatora Tairow — jest twórcza koncepcja spektaklu. Nie jest to nadanie formy dziełu dramatycznemu. Dzieło dramatyczne jest jeszcze niewiadomą. Pierwszym zadaniem reżysera jest obmyśleć formę spektaklu, biorąc pod uwagę twórczą zbiorowość teatru, jego siły i zamiary, i to dążenie, które jest teraz najbardziej prawomocne na jego drodze. Stworzywszy taką koncepcję, może dopiero przystąpić do ułożenia lub wyszukania scenariusza lub sztuki".

* * *

Koncepcja Tairowa to już ostatnie etapy walki o autonomię teatru. Zaczyna się ona od przekreślenia deklamatorstwa, romantycznego patosu. Zwycięskie mieszczaństwo niemieckie upodobało sobie w historycyzmie meiningeńskim, który żądał analizy tekstu, zespołowości, walczył z aktorską wirtuozerią, głosił swoisty realizm; teatrem mieszczaństwa francuskiego w jego najlepszej dobie jest klasycyzująca racjonalistyczna Komedia Francuska. Naturalizm Zoli i Antoine'a (a w Niemczech Brahma) to już świadectwo nowego czasu, dla mieszczaństwa czasu rozczarowań i klęsk. W dramacie zjawiają się nowe nazwiska, Ibsen, potem Strindberg, w Rosji Czechow, teatr podąża za nimi, coraz bardziej cyzelując subtelność interpretacji psychologicznej. Z usiłowań tych w oparciu o zdobycze wielkiego eksperymentu Stanisławskiego wytwarza się później, w epoce Shawa, Pirandella i Giraudoux, jeden z nurtów stylu scenicznego naszej współczesności — późnomieszczański teatr kameralny, teatr literacki, analityczny, psychologizujący, intelektualny, teatr prymatu aktorskiego. Niezależnie od tamtego, często wyraźnie antagonistycznie rozwija się drugi nurt, zmierzający do uczynienia z widowiska autonomicznego dzieła sztuki inscenizatorsko-reżyserskiej. Ten nurt w miarę swego rozwoju coraz radykalniej odrywa dzieło sceniczne od tekstu dramatycznego, oddalając się zaś od literatury, nawiązuje wciąż bliższe kontakty z twórczością muzyczną i plastyczną.

Walce z nieorganicznością przedstawienia operowego poświęca wiele sił Ryszard Wagner, patetyczny bard niemieckiego mieszczaństwa—najpierw jego snów o potędze, potem jego rozczarowania. Wagner walczy z pudełkowatością sceny, propaguje zespołowość, baczną uwagę zwraca na związanie tekstu i opracowania aktorskiego z frazą muzyczną, interesuje się plastyczną stroną spektaklu. Aktor staje się dla niego rodzajem maski, autor jest niby improwizatorem teatru kukiełkowego. Jeszcze dalej idzie jego kontynuator Appia, który w inscenizacjach wagnerowskich dostrzega konflikt realizmu scenicznego z muzycznym wyrazem. Appia żąda sceny plastycznej, światła podkreślającego trójwymiarowość postaci, realistyczne dekoracje upraszcza w poszukiwaniu wyrazu.

Tego typu usiłowania coraz bardziej podważały zasadę dawnego teatru używającego „aktorów, którzy malują sobie twarze, dekoracji malowanych na płótnie i rozpiętych na sztelarzach, rampy i innych sztucznych świateł, białego wiersza, fonografu i reszty" — jak pisał pogardliwie Gordon Craig, rewolucjonista sceny. W r. 1905 ukazała się jego mała książeczka „Sztuka teatru" — równocześnie po angielsku i niemiecku. Ta data może być uznana za początek rewolucji. W książce Craiga po raz pierwszy zjawiają się określenia autonomicznej sztuki teatru i artysty teatru, zapewniającego tę autonomiczną jedność swemu dziełu. W rewolucji tej dostrzec można pokrewne rysy z przewrotem impresjonistycznym w malarstwie: Craig dostrzega za Appią trójwymiarowość sceny, oblewa ją ruchomym, zmiennym światłem, które przeinacza wszystkie przedmioty, odmaterializowuje je; Craig wymaga od sceny, aby wyrażała nie rzeczywistość, lecz wzruszenia twórcze inscenizatora. Przedstawienie ma być konstrukcją tych wzruszeń. Stanisławski w swoich pamiętnikach daje taki opis Craigowskiego spektaklu: „Zaczyna się przedstawienie i parawany poruszają się w uroczystym rytmie. Linie i plamy łączą się, wiążą, zespalają. W końcu nieruchomieją w nowym układzie. Tryska światło z niewiadomego źródła, rzuca malownicze refleksy; sala i scena tworzące jedną całość zostają przeniesione w inny świat, do którego malarz czyni tylko drobne napomknienia".

Opis ten przypomina dość żywo cytowane w pierwszej części artykułu relacje z przedstawień Schillera, a jednak czujemy pewną różnicę. U Craiga tak bardzo został wygnany człowiek, że nikt chyba nie zgadnie kto nie wie, iż słowa Stanisławskiego odnoszą się do przedstawienia Hamleta.

Po pierwszej wojnie światowej — jak przez wszystkie dziedziny sztuki — galopują przez teatr najprzeróżniejsze kierunki, to usiłujące odzyskać kontakt ze współczesną sobie rzeczywistością, to znów uciekające w krainę nierealnego estetyzmu. Ekspresjonizm, futuryzm, konstruktywizm, przeróżnego typu stylizacje i awangardy— Jesner, Piscator, Reinhard, Baty, Meyerhold, Tairow. Wachtangow... Ale to już będą programy, które, choć wywierały pewne mniej lub bardziej znaczące wpływy na twórczość Leona Schillera, rozwijają się jednak obok niego i przeważnie do innych również dochodzą wyników.

3.

„Komponować na planie treści"
L. Schiller

Nakreśliliśmy pokrótce historię walk teatru o autonomię artystyczną. Walki te są jak gdyby jednym ze strumieni potężnego nurtu emancypacji sztuki europejskiej na początku XX wieku, w obliczu coraz wyraźniej zarysowującej się klęski mieszczaństwa z jego formami życia społecznego i kulturalnego. Bez pobieżnego bodaj przyjrzenia się biegowi tego przewrotu trudno chyba byłoby mówić o osobowości twórczej Leona Schillera, którego teatr, zwłaszcza w swoich początkach bardzo mocno związany jest z poglądami estetycznymi owego okresu. A jednak, będąc jednym z najbardziej europejskich naszych artystów, Schiller posiada głęboką „differentiam specificam", która nie pozwala jego twórczości zbytnio zbliżać do programów innych wielkich artystów sceny, działających w tym czasie w Europie. Niedostrzeganie tej jego charakterystycznej odmienności, umiejscawianie go w jednym wspólnym nurcie rozwojowym „autonomicznego" teatru pocraigowskiego zafałszowałoby obraz całkowicie i na pewno nie moglibyśmy zrozumieć, dlaczego ten „czysty artysta" jest równocześnie człowiekiem lewicy oraz jaki jest jego związek z budującą się rewolucyjnie Polską Ludową, która bez żadnych chyba wątpliwości ten związek potwierdziła, przyznając Schillerowi ostatnio Państwową Nagrodę Teatralną.

Sprawy, które tu poruszamy, z natury swej muszą być oporne ujęciu współczesnego krytyka; dopiero dystans historyczny i możliwość bardziej kompletnego widzenia epoki pozwala w takich wypadkach czasom przyszłym znaleźć rzetelną i słuszną ocenę lat minionych. Niemniej spróbuję tu — z konieczności dość fragmentarycznie— przedstawić myśli, które nasuwają się w związku z rozwojem artystycznym Schillera na tle historycznych przemian w pierwszej połowie naszego wieku. Otóż Schiller, będący u nas najwybitniejszym kiedyś uczestnikiem walki o autonomię teatru,później w pewien sposób tę autonomię przezwyciężа. W swej teatralnej ewolucji staje się wyrazicielem tej części inteligencji z epoki rozpadu kapitalizmu, która swój początkowo niezbyt określony radykalizm kształtuje, rozszerza, konkretyzuje, aby w pewnym momencie, zrozumiawszy prawdziwą treść rozwoju historycznego, przyłączyć się do obozu reprezentującego postęp i sprawiedliwość społeczną. W ten sposób twórczość Schillera, będąca w „artystowskim' 'aspekcie tak wyraźnie „lustrem i skróconą kroniką swego wieku", staje się nią również wtedy, gdy walczy, gdy przeraża ją bezład świata, gdy protestuje przeciw niemu ekspresyjnym rzuceniem na scenę natężonych aż do krzyku form, gdy swe poszukiwania prawdy znaczy skrótem, realistyczną syntezą odrzucającą wszystko co nieistotne, a wreszcie także wtedy, gdy posłuszną już formę pragnie zmienić w rodzaj instrumentu ważnego tylko przez wyrażane sobą treści — teatr jako siedzibę sztuki autonomicznej składając przez to w darze duchowi nowego czasu.

Dochodzimy tu do bardzo istotnego rozróżnienia ; pozwoli ono w haśle „autonomii teatru" oddzielić to, co w porównaniu z wcześniejszymi okresami rozwoju sztuki scenicznej stanowi jej istotną zdobycz — od tego, co było jedynie zasłoną dymną, rodzajem wyimaginowanego mostu, po którym przerażony mieszczuch uciekał w krainę ułudy.

Wyrażenie „autonomia teatru" jest dwuznaczne. Z dwuznaczności owej nie zdaje sobie na ogół sprawy teatr późnego mieszczaństwa.

W pierwszym znaczeniu hasło to można rozumieć tak, że wartość dzieła sztuki teatralnej zależy jedynie od doskonałości jego wewnętrznej kompozycji. Elementy, z których dzieło to zbudowano, nie posiadają znaczenia — posiada je tylko ich układ. Dla zwolenników tak rozumianej autonomii teatru jest zgoła obojętne, jakie np. walory literackie reprezentuje tekst inscenizowanego utworu; również obojętne jest, jak przedstawiony jest w nim materiał życiowy—prawdziwie czy fałszywie. Dzieło sztuki teatralnej, jak zresztą każdy twór artystyczny, nie powinno według nich wyrażać żadnych tendencji, głosić żadnego programu; jest ono przedmiotem, który sam przez się dostarcza nam przyjemności estetycznej i do tego ograniczają się jego zadania. Takie właśnie rozumienie teatru autonomicznego jako fabryki snów związane jest najwyraźniej z określoną fazą rozwoju społecznego, fazą, którą już całkowicie mamy poza sobą... wywodzi się z modernistycznej formuły „sztuki dla sztuki", stanowiącej łatwy przesmyk do ucieczki od dolegliwych problemów społecznych i rozładowującej w ten sposób podrażnienie mieszczańskiego społeczeństwa w schyłkowej epoce imperializmu.

Ale hasło autonomii teatru może mieć jeszcze sens inny, znacznie bardziej ograniczony. Wówczas twierdzić ono będzie tylko tyle, że teatr jest dziedziną twórczości odmiennej, niż muzyka, plastyka literatura; dlatego też nie powstanie dzieło sztuki scenicznej, dopóki reżyser nie wyzwoli się spod przewagi elementów, które musi sobie podporządkować. Nie znaczy to jednak — mówią zwolennicy tego znaczenia adherentom pierwszego — by przedstawienie teatralne miało być pozbawione t r e ś c i ludzkiej, życiowej, społecznej, aby uciekało od ideologii. Wszelkie dzieło sztuki dopiero wówczas nabiera sensu, gdy głosi prawdę o człowieku i jego świecie, gdy aprobuje ten świat albo z nim walczy.

W tym drugim znaczeniu inscenizator nie jest bynajmniej pomocnikiem autora, który wciela jego wizję w kształt spektaklu. Jest on twórcą najzupełniej samodzielnym, przedstawia publiczności własne wizje, wyraża przedstawieniem swój, a nie autora, stosunek do interesujących go problemów. Aby jednak być naprawdę artystą, a nie czymś w rodzaju bibelociarza, musi pragnąć wypowiedzieć w swoim dziele coś istotnego, treści ważne społecznie. Wybierając utwór do inscenizacji, ofiarowuje swoje służby nie tekstowi literackiemu, ale treści, jaka jest w nim zawarta, prawdom, które ten tekst prezentuje.

Wyznawca tak pojętej autonomii teatru mógłby w ten sposób strawestować przytoczone wyżej powiedzenie Tairowa: „Koncepcja spektaklu nie jest to nadanie formy dziełu dramatycznemu; dzieło dramatyczne jest jeszcze niewiadomą. Pierwszym zadaniem reżysera jest wybrać t r e ś ć, k t ó r ą p r a g n i e w y r a z i ć; znalazłszy ją, może dopiero przystąpić do ułożenia lub wyszukania scenariusza lub sztuki".

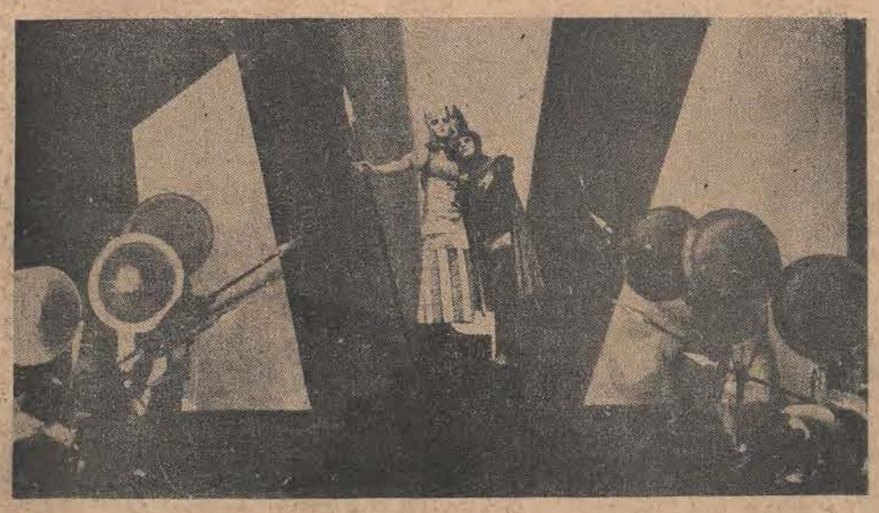
W początkach walki o artystyczną suwerenność teatr nie dostrzegał jeszcze różnicy w obu sformułowaniach — łącząc hasło odrębności teatru jako niezależnej dziedziny sztuki z niechęcią do praktycznych problemów życia, z artystowskim kultem „sztuki czystej". Dopiero coraz wyraźniej zarysowujący się rozwój sytuacji społecznej uczynił z teatru europejskiego widownię nowych konfliktów i przeciwieństw. Na pozycjach estetyzującego idealizmu wytrwać już było niepodobna. Zaostrzająca się walka klasowa, dojrzewanie proletariatu i rosnące przeciwieństwa w obozie kapitalistycznym przełamały w kołach inteligenckich trwożliwą postawę izolacji. Przełamały ją zresztą w sposób bardzo specyficzny — pamiętamy przecież owe czasy, królestwo ekspresjonistycznego krzyku.

Tendencje mieszczańsko-postępowe, radykalizujące, liberalne, pacyfistyczne, dotychczas niezbyt śmiało przyjmujące konkretne formy ruchów politycznych, po pierwszej wojnie światowej w wielu krajach europejskich wybuchają rewolucjami. A kiedy proletariat staje na czele ruchów społecznych, mieszczańscy synowie idą za nim, wymachując czerwonymi sztandarami i... opóźniając tempo marszu, by go wykoleić. Powstają mieszczańskie republiki, zakonspirowane kolonie trustów i monopolów. Krótki okres powojennego oszołomienia ustępuje nowemu potężnemu kryzysowi, pod koniec lat dwudziestych zaczynającemu coraz głębiej przeorywać gospodarkę europejską. Rośnie niezadowolenie, nastrój protestu i buntu — ekspresjonizm w literaturze i malarstwie staje się jego manifestacją. Przywdziewa maskę obrzydzenia, lęku, nienawiści. Wykrzykuje przeciw generałom; pastwi się nad „strasznymi mieszczanami", z których dawniejsi esteci tylko kpili, walczy o (przeważnie seksualne) równouprawnienie kobiety. Kanony dotychczasowej sztuki pękają pod naporem nie tyle nowych treści, ile raczej szamotania się ze starymi. Estetyka wyrazu przekreśla estetykę form; po co formy, gdy chodzi o gwałtowne otwarcie drzwi na życie".

I znów człowiekiem, który może najwyraźniej, z nieznaną w naszym życiu teatralnym gwałtownością reprezentuje europejski ekspresjonizm w polskim teatrze,

(Dokończenie na str. 5)

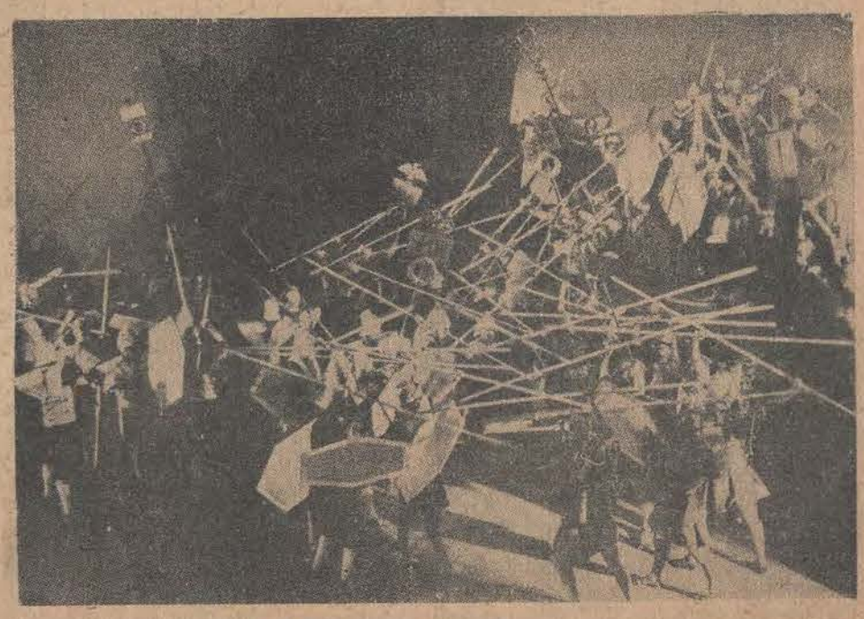
INSCENIZACJE TEATRALNE LEONA SCHILLERA



St. Wyspiański. Achilleis
Teatr im. Bogusławskiego (1925) dekoracje A. i Z. Pronaszkowie

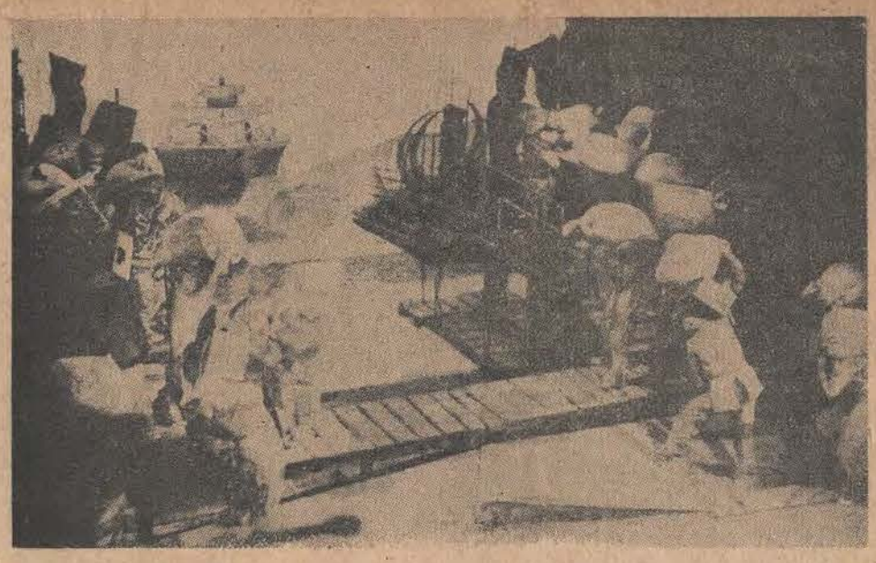
J. Słowacki. Kordian
Teatr Polski (1928) dekoracje St. Jarocki

A. Mickiewicz. Dziady
Teatr Polski (1934) dekoracje A. Pronaszko

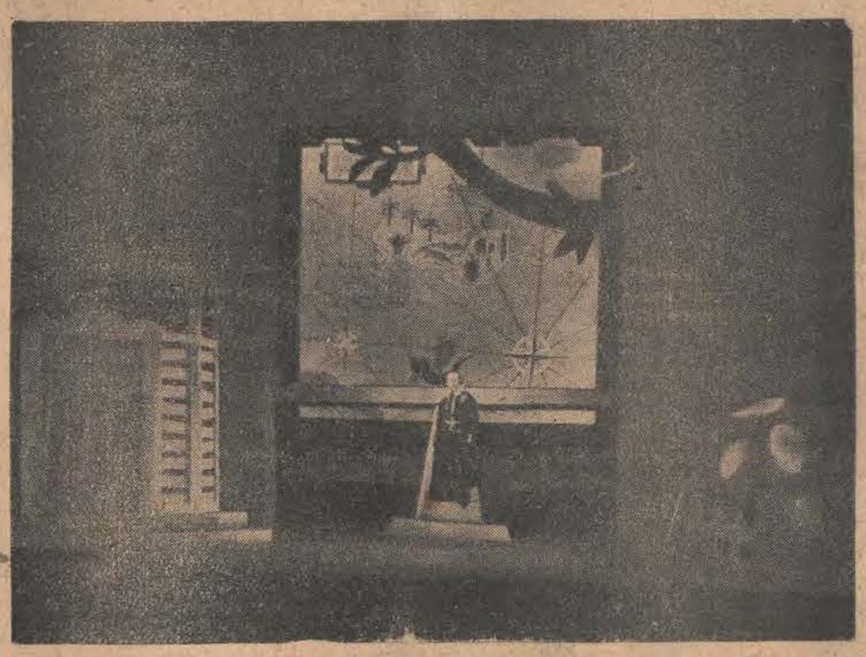


W. Shakespeare. Juliusz Cezar
Teatr Polski (1935) dekoracje K. Frycz

J. Gay, Brecht, Weil. Opera za trzy grosze
Teatr Polski (1929) dekoracje St. Śliwiński



S. Tretiakow. Krzyczcie Chiny
Teatr Miejski w Łodzi (1933) dekoracje St. Jarocki



W. Shakespeare. Burza
Teatr WP w Łodzi (1947) dekoracje Daszewski

W. Bogusławski. Krakowiacy i Górale
Teatr WP w Łodzi (1946) dekoracje Daszewski

Dzieło pisarza musi wtargnąć w życie

(Rozmowa z Aleksandrem Korniejczukiem)

Aleksander Korniejczuk

Korzystając z pobytu w Warszawie Aleksandra Korniejczuka, który bawił ostatnio w Polsce jako gość Związku Literatów Polskich, zwróciliśmy się do autora „Zagłady Eskadry" z prośbą o udzielenie wywiadu dla „Kuźnicy". Korniejczuk, doskonały i czarujący causeur, podkreślający od czasu do czasu swoje słowa żywym gestem, zdradza wielkie zainteresowanie dla aktualnych zagadnień literatury polskiej oraz polskich czasopism literackich.

— Wasza „Kuźnica" jest nam znana, jak również i zasadnicza tematyka waszego pisma, — padają pierwsze słowa z ust Korniejczuka — wiemy również, że „Kuźnica" wychodzi w Łodzi, której tradycje rewolucyjne są doskonale znane narodom Związku Radzieckiego. Proszę przeto na wstępie naszej rozmowy o przekazanie robotnikom Łodzi serdecznych pozdrowień nie tylko od pisarzy ukraińskich, lecz także od całej inteligencji Ukrainy. Podziwiamy bohaterskie wysiłki łódzkich robotników w budowaniu nowej Polski. Na każdym kroku uderza nas wspaniały patriotyzm robotnika polskiego, który dźwiga z ruin swoją ojczyznę, wszędzie dostrzegamy ogromną rolę organizatorską Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

Z kolei rozmowa przechodzi na temat literatury ukraińskiej oraz najważniejszych zjawisk współczesnego piśarstwa ukraińskiego. Korniejczuk operuje w rozmowie zwartymi skrótami, zatrzymując się na sprawach najbardziej istotnych.

— Czytelnikom „Kuźnicy" wiadomo zapewne — kontynuuje rozmówca — jak wielkie straty poniosła radziecka Ukraina w ostatniej wojnie światowej. Nasz przemysł i nasze rolnictwo padły ofiarą hitlerowskiego barbarzyństwa. Robotnicy Ukrainy, nie szczędząc wysiłków i ofiar, odbudowali fabryki, kopalnie i miasta, został również zrekonstruowany Dnieprostroj, duma Związku Radzieckiego. Rolnictwo nasze w 1948 roku mogło poszczycić się większym urodzajem niż przed wojną. Te sukcesy zawdzięczamy wytężonej pracy narodu ukraińskiego oraz wydatnej pomocy narodu rosyjskiego i wszystkich innych bratnich narodów naszego Związku.

Owóż głównym tematem ukraińskiej twórczości literackiej jest praca prostego człowieka. W 1948 roku ukazało się 100 książek z zakresu literatury pięknej. Dzieła te rysują postaci chłopów, robotników i inteligentów, a także rolę partii w dziedzinie odbudowy kraju. Oddanie pracy człowieka, jego zmagań o lepsze życie — oto, naszym zdaniem, najważniejsze zadanie pisarza. Ta właściwość odróżnia nasze dzieła od twórczości pisarzy burżuazyjnych. Sądzimy, że tylko praca i walka o przebudowę życia wyzwalą w człowieku to, co jest w nim najlepszego i najwartościowszego. Szukamy konfliktów dramatycznych w procesach twórczej pracy i nie uwierzymy nigdy burżuazyjnym pisarzom, którzy twierdzą, że konflikty rodzące się poza sferą twórczej pracy mogą być godne człowieka. Nasza droga jest bardzo trudna, ale tylko na tej drodze pisarstwo staje się integralną częścią składową życia całego narodu. W ten sposób pisarz pomaga czytelnikowi tworzyć, poznawać głębiej świat i lepiej dostrzegać przyszłość. Dzieło pisarza musi wtargnąć w życie, ukazać czytelnikowi piękno i prawdę. Oto główna zasada naszej estetyki.

W czasie wojny literatura była potężną bronią, która pomogła naszej armii i narodowi zwyciężać. Obecnie, w procesie pracy, jest ona ważnym czynnikiem tworzenia materialnych i moralnych wartości w życiu ludzkim. Nigdzie w świecie twórczość pisarska nie ma tak wielkiego znaczenia wychowawczego, jak u nas. Nic więc dziwnego, że najsurowszym krytykiem radzieckim jest nasz czytelnik, który wymaga od literatury prawdy życiowej. Powołam się tutaj na własne doświadczenia. Kiedy przed wojną napisałem komedię „W stepach Ukrainy", poczęto ją wystawiać nie tylko w wielkich teatrach, ale w kółkach dramatycznych na zapadłej wsi. Otrzymałem wówczas olbrzymią ilość listów, w których chłopi zawiadamiali mnie o praktycznych zmianach poczynionych w administracji poszczególnych kołchozów na skutek wniosków, wysnuwanych z mojej komedii. Podobne przykłady mogą zresztą przytoczyć i moi przyjaciele, pisarze cieszący się niezwykłą popularnością u czytelnika ukraińskiego: Tyczyna, Rylskij, Bażan, Sosiura, Małyszko, Pierwomajski, Honczar, Rybak, Kopyłenko i inni.

W miarę ożywiania się rozmowy, rozszerza się jej tematyka. Przechodzimy zwolna do zagadnień tradycji literackiej oraz związków ukraińskiej twórczości literackiej z dorobkiem literatury światowej.

— Literatura ukraińska — stwierdza Korniejczuk — rozwijała się pod przemożnym wpływem wielkiej i postępowej literatury rosyjskiej i wchłaniała w siebie najlepsze wartości literatury Zachodu. Przy tej okazji chciałem podkreślić, że jednym z najbardziej ulubionych poetów, którego dzieła były wielokrotnie tłumaczone przez najwybitniejszych pisarzy ukraińskich, był Adam Mickiewicz. Wydaje mi się, że najlepsze przekłady Mickiewicza na język słowiański pochodzą spod pióra ukraińskiego pisarza Maksyma Rylskiego. Sądzę, że pewne — niesłuszne zresztą — nawyki tradycji nie pozwoliły nam jeszcze ocenić tego olbrzymiego wkładu w literaturę światową, jaki zawdzięczamy pisarstwu słowiańskiemu.

Jesteśmy radzi, że w naszym kraju znaleźli drugą ojczyznę genialni pisarze Zachodu. Ilość wydanych w okresie władzy radzieckiej dzieł Moliera, Szekspira, Balzaka, Stendhala, Dickensa i innych, a także granych w naszych teatrach klasycznych dzieł zachodniej dramaturgii — jest bez porównania większa, niż w innych krajach. Głęboko cenimy i miłujemy wielką i postępową twórczość wszystkich narodów i dlatego tak zawzięcie walczymy z dekadencką kulturą zachodnią, która w ostatnich dziesięcioleciach nie stworzyła nic godnego uwagi. Nie mówięc, rzecz jasna, o postępowych pisarzach Zachodu, którzy są jednak zjawiskiem wyjątkowym w swych krajach.

Wspomniał pan o Mickiewiczu. Czy istnieje na Ukrainie zainteresowanie dla dzieł pisarzy polskich, zwłaszcza dla tych, którzy głosili idee braterstwa narodów i postępu społecznego?

— Bez wątpienia. Interesujemy się bardzo polską literaturą klasyczną i współczesną oraz polską sztuką. W związku ze stupięćdziesięcioleciem urodzin Mickiewicza wydaliśmy nowe przekłady jego dzieł, a uroczystości jubileuszowe ku czci autora „Pana Tadeusza" przekształciły się w wielką manifestację na rzecz polskiej kultury. Musimy dołożyć jeszcze większych starań, aby jeszcze lepiej zaznajomić naród ukraiński z kulturalnym dorobkiem waszego kraju. Mamy nadzieję, że pisarze polscy i ukraińscy nie będą szczędzili wysiłków dla wzajemnego zbliżenia kulturalnego, które będzie ważnym czynnikiem w pogłębianiu przyjaźni między oboma bratnimi narodami.

Pod koniec rozmowy pozwalamy sobie na jedno niedyskretne pytanie: nad czym Pan teraz pracuje?

— Ostatnio napisałem sztukę z życia górników pt. „Makar Dubrawa". Utwór ten będzie sfilmowany i obecnie pracuję nad scenariuszem filmowym tej sztuki. Ponadto przystąpiłem do pracy nad nową sztuką, której akcja rozgrywa się w środowisku inteligencji. Prócz tego...

niedopowiedziane zdanie kończy się uśmiechem i domyślnikiem: „bądźmy cierpliwi i nie uprzedzajmy wypadków".

Rozmowę przeprowadził **Roman Karst**

PAWEŁ TYCZYNA

Przełożył ADAM WAŻYK

JAK PISALIŚMY LISTY DO M. KOCIUBIŃSKIEGO

Zamieszczamy poemat Pawła Tyczyny, jednego z twórców współczesnej poezji ukraińskiej, który był gościem na Walnym Zjeździe Literatów w Szczecinie. Poemat ten, napisany w 1938 r., odnosi się do wspomnień z czasów seminaryjnych w 1911 r. w Czernichowie. Michał Kociubiński (1864—1913) pisarz ukraiński, przyjaciel Gorkiego odegrał wielką rolę w budzeniu świadomości rewolucyjnej ówczesnej młodzieży ukraińskiej. Wspomniane w tekście przezwisko „Hektor", jak zaznacza w przypiskach autor, odnosiło się do jednego z uczniów seminarium, który kierował ruchem młodzieżowym.

Paweł Tyczyna

Nadszedł ów dzień, na któryśmy czekali
tak długo. W klasie malarstwa zamknięci
pod wieczór, siedliśmy w zakątku sali

kołem. Pokrowiec zdejmie ktoś i tem ci
okno zasłoni, które wychodziło
wprost na korytarz, ów lampę przykręci

zdjętą ze stropu; i wszystko czyniło
pozór, że lekcje bierzemy pospołu
na jutro. — Kuć tak i kuć... dokuczyło —

rzekł Fedos, książką szurgnąwszy wzdłuż stołu.
Z dwudziestej kartki sam metropolita
(„wielce uczony") Cyryl okiem wołu

popatrzył na nas. — A czy wiecie? — czyta
Iwan — dlaczego Cyrylowe czyny
święte są... bowiem ujrzał że kobieta

to diabła obraz. Od Boga jed-dyny
zakon jest dany — huknął uroczyście
Eugeniusz trzęsąc się jak pop... dla drwiny:

— Nie wchodźcie w sidła czarcie! Raczejbyście
bez ślubu tak jak kogo chęć nawiedzi,
niźli... (i tutaj, schyliwszy się z iście

lisią chytrością, niby przy spowiedzi,
siecze na wprost:) a Gorkiego Maksyma
czytacie, co? A któż to sobie siedzi

w Kociubińskiego domu w dzień Jakima
I Anny?... Wszyscy zawołali: — Ejże!
No nie, to chyba nieprawda? — Oczyma

łypnął Eugeniusz: O ty najgrzeszniejsze
stadko! Przebaczam ci, trzódko nieczysta,
rozgrzeszam. Odrzuć, co ziemskie, tutejsze,

i nie odwiedzaj — zaklinam na Chrysta —
Kociubińskiego!... Tu wypadł ze strzemion
i śmiechem parsknął: — Teraz, oczywista,

prostą mam drogę do raju? — Na przemian
zaklął i splunął niejeden: Ohyda!
To tak on bada przy spowiedzi? Demian

aż krzyknął: chlasnąć ich ot, co się przyda,
napisać... albo... i tu go zatkało.
(Był małomówny). — Właśnie w tym jest bieda —

rzekł Fedos — pisać? To by się przydało.
Ale do kogo? Kto tam się turbuje
o nas? I dokąd, powiedz sam! Niemało

kłamstwa w tej szkole poznaliśmy. Czuje
z nas każdy tutaj, że święte nie to — to!
Ale jak wyrwać się z tego? Wiruje

wokół. I u nas bunty Właśnie po to,
jest „synod święty"... Na ten „synod" pisz mnie!
(Piotr się odezwał): nie bójcie się, zmiotą

kiedyś i synod, i tych, co tak pysznie
żywią się kosztem innych, Ba, na taki
temat rzec wiele można... Niezacisznie

w tej Rosji carskiej, I nie o ziemniaki
poszły te nasze bunty, jak to bresza
w gazetach. Trzeba nam tutaj, chłopaki,

wspólnie przeczytać „Matkę". Iskry krzeszą
w całym imperium. Więc błyśnie i trzaśnie
także i u nas. Wiadomo, przyczeszą

nieraz. Surowe czasy idą! Właśnie
dlatego strzec się nam trzeba. Nie znamy
wszystkiego, młodzi jesteśmy. Nie gaśnie

ogień, to wiemy, o tym też czytamy
w rzeczach, jak „Śmiech", „On idzie", „Niewiadomy"
Kociubińskiego. I tak drożynkami,

ścieżkami idąc, wyjdziemy na stromy
szczyt, choć ta dróżka wije się dokoła.
Wychwostów wspomnieć! To starczy za tomy...

Scierpliśmy słysząc to... Jakby nam boa
dusiciel mroźną silną opełzł szyję —
od słów tych — Rosji chłód. Pochylić czoła! —

chciało się krzyknąć — kto orlimi bije
skrzydłami, z carem kto walczy, podzięki
za jego książki i cześć mu!... Niczyje

słowa nie wpadły w ciszę. Wieloseki
cień figi z gipsu przejrzyście rzucały
na ściany. Błękit chłodnawy i miękki

po kątach, niby kry albo też zwały
lodu, stalugi ubrane w pokrowiec
rodziły... Kuł ci i kuł gdzieś wytrwały

Bryń w korytarzu: umrzeć... więc odpowiedz —
umrzemy, prorok rzekł... wszyscy umrzemy!...
Aha, i takoż rzekł: rozedrzeć... no-o więc?...

Odzież rozedrzyj... Nad ogniem się kliniemy
ofiarnym i o pogańskim bałwanie
zapomnieć... Jeszcze co? do Boga ślemy

modlitwy, licho bierz! — a zmiłowanie
swoje nam ześle! Nie... zesłać nam raczy...
ha, bądź przeklęte!... — Kiedyż to ustanie! —

porwał się Demian z miejsca: ten sobaczy
zaduch, że tylko krzycz a wyj! Przepadło...
Kto nas usłyszy? — Tylko bez rozpaczy! —

(Piotr się odezwał), tak, was to kowadło
drażni? Obyśmy tylko byli sami,
piękniejsi! (Pauza). A tam gdzieś zajadłą

falą nurtuje morze, tam skrzydłami
pobłyskujące gonią albatrosy;
na wyspę Capri gromy za gromami

padają z Rosji: niekiedy jak osy,
kule nad uchem bzykną — nic, to zdrowo,
„żartuje" sobie żandarm carski; w rosy

kapryjskich kwiatów tam stoczy się słowo
gniewne! I drugie też słowo — ogniste! —
To Gorki! Kociubiński! — i surowo

czoła zmarszczyli, bo słyszą zaiste
wszystko, co dzieje się w Rosji. Tak stoją
pisarze dwaj, a fale porywiste

grają im — groźne — dwoją się i troją...
Na mgnienie przerwał, a potem: to znaczy,
że jest gdzie pisać, jest gdzie troskę swoją

wynieść z zaduchu? Niechajże zobaczy
tam Kociubiński w każdym naszym słowie
pisanym w liście jak nam życie paczy

pop z Duchem Świętym i synodem w zmowie
i jak na wolność rwie się żywe życie;
odezwie się do Gorkiego i powie

doń tak: — Człowiecze! Dziś kocha i czci cię
to, co najmłodsze w Ukrainie. Dzieci
ślą pozdrowienia! Nie półsłówkiem, skrycie,

lecz całkiem jawnie: to jak słupek rtęci
opada nisko, kiedy chłód złowrogi
ściśnie, tak oni przynoszą zziębnięci,

nową a starą wieść, że w carstwie trwogi
nie gości dobro... Zamiast ciągnąć dalej,
urwał i wraz na równe skoczył nogi

w ciszy napiętej. Ten, ów się zapali
i — prawda! prawda! — tak po wiele razy
każdy zagadał. I jakiż w tej sali

rozgardiasz! Z oczu nam blaskiem ekstazy
świeci i dzwoni, jako ten rzęsisty
dzwoniący chór: nie chcemy żyć jak płazy!

My chcemy być jak oni — jeden czysty,
choć trwożny, drugi — prężny i nad światem
burzę zwiastuje!... Aż tu oczywisty

dzwonek w tej porze zabrzmiał: na herbatę
sprasza. Obejdzie się, nikt z nas nie łasy!
I znowu siadłszy w koło, jak brat z bratem,

piszemy w liście o tym, jakie czasy
straszne, o buncie i o tym, że prawo
nasze zdeptane... Tymczasem do klasy

ktoś puka. — Tutaj! — woła: — klucz? — słodkawy
głos waniliowy śpiewa: niewyjęty,
aha!... My (że to Iwan): tępa ławo!

Czemuś nie wyjął klucza?... prosto z pięty
Iwan poskoczył pode drzwi: — Donieśli! —
szepnął. A cyt... Sam rektor „Ha", przeklęty

nasz rektor „Jeśli (często lubił „jeśli"
powtarzać albo: „Idźcie wy do diaska,
braciaszki, z bogiem, ha?"): wczorajsi wskrześli

tu buntownicy? To się was pogłaska! —
on to więc stukał. Podszedł doń inspektor:
tutaj nie umkną, a tam... wasza łaska,

nie uwierzycie, co zastałem! — „Hektor"
u paleniska na dole — zamknąłem
go na klucz. Pachnie nielegalnem... Rektor:

A jeśli? on! Nie uciekł! — i z wesołem
„ha?" dłonie zatarł; po kaflach szurgnęli
wzdłuż korytarza... Myśmy zaś nad stołem

— A teraz rozejść się, czy jak? — patrzeli
na siebie. Na raz wszystkim nam uparty
nacisk obciągnął brew: myśmy tu chcieli

napisać list na Capri, cóż to, żarty,
czy co? Skróć lampę! A we drzwiach — pojmujesz? —
klucz, żeby nie tkwił! Gotowe? Niech charty

szczekają, ty ich nie słuchaj! Tamujesz
oddech i czekasz, i trwożysz się skrycie...
O morze, morze, które gdzieś nurtujesz,

nakłoń się do nas, tak, by nasze życie
raz jeden wyczuć, choć na mgnienie krótkie!
Tobie przez wichru poświsty i wycie —

niesiemy nasze głosiki młodziutkie...

Paweł Tyczyna

LEON SCHILLER CZYLI O AUTONOMII TEATRU

(Dokończenie ze str. 2)

jest Schiller. Jego praca w teatrze im. Bogusławskiego, na scenach łódzkiej i lwowskiej, stają się coraz namiętniejszymi próbami oskarżenia otaczającego nas świata. Plastyczna harmonijność jego dzieł w zetknięciu się z nowym materiałem ulega zmąceniu, światło staje się nieregularne, nerwowe, nagłymi, żarłocznymi skokami rzuca się na najbardziej sugestywne obrazy. Postacie ludzkie tracą koturnowość, nabierają jaskrawych rysów naturalistycznych. Mowa sceniczna Schillera rezygnuje z kunsztownej melodyjności, siecze sarkazmem, chrypie groźnymi pomrukami wznoszącymi się nagle do krzyku; odrzuca wszystko, co jest stylizacją, wybiera formy najbardziej uproszczone, aby nimi przerazić.

Ten nowy styl narasta powoli, z początku zaznaczając się jakimś ciekawym rysem inscenizacyjnym (np. dążność do ukonkretnienia sytuacji i postaci w „Kniaziu Patiomkinie" (albo „Róży"), potem dobierając sobie repertuar, krystalizuje się, potężnieje, walczy z nasuwającymi się wciąż jeszcze reminiscencjami indywidualistycznego okresu „nagiej duszy". „Myśleliśmy— pisze endek Wasilewski z okazji schillerowskiej inscenizacji „Przedmieścia"—sądząc z prologu, że to będzie dramat socjalno-bolszewicki, taki bowiem nacisk położył autor na grozę życia przedmieścia. Tymczasem sztuka sama poszła w innym kierunku, psychoanalizy duszy jednostkowej. Szydło wyszło z worka, jak zawsze u p. Schillera".

Dopiero pod koniec lat dwudziestych rozwój Schillera osiąga swój antytetyczny biegun. Najlepiej przekonuje o tym porównanie repertuaru z trzech pierwszych lat jego twórczości (1917—20): „Królewna Lilijka", „Miłość i loteria", „Szopka staropolska", „Wicek i Wacek", „Wiele hałasu o nic", „Mieszczanin szlachcicem", — z repertuarem jego łódzkiego sezonu 1929/30: „Rywale", „Dzielny wojak Szwejk", „Cjankali", „Przestępcy", „Dom serc złamanych".

„...Nie pozostaje — pisze Schiller w tym okresie — nic innego, jak otworzyć drzwi na oścież rzeczywistości i teraźniejszości takiej, jaką ona jest naprawdę, niezafałszowanej żadną fikcją, nie skażonej żadną fakturą. A więc antyestetyzm. Odrzucenie wszelkich kanonów estetycznych, zarazem zaniechanie wszelkiego eksperymentu. Chwytanie życia na gorącym uczynku. Reportaż sceniczny i faktomontaż. Szybka i śmiała ocena wszystkich aktualnych zagadnień moralnych, społecznych i politycznych. Sztuka z tezą. Teatr dyskusyjny, Teatr walczący".

Aby znaleźć granice swej autonomii, teatr musiał wpierw zaprzeczyć całkowicie jej prawom.

4.

„Architektura, Malarstwo i Dramat w jedność spojone, ujawniające zmysłom widzów światu i duchowi wieku postać ich i piękno".

Wyspiański

Droga twórcza Schillera nie kończy się jednak na tym zaprzeczeniu prawom sztuki w imię wdzierającego się za kulisy życia. Był to zaledwie etap rozwoju artysty, który w charakterystyczny sposób odzwierciedla pewną fazę dialektycznych przemian otaczającego go środowiska. Etap ten został później przekroczony. Koncepcja niezależnej sztuki teatru zjawia się u Schillera znowu, ale w nowej, pogłębionej formie stanowiącej syntezę poprzednich sprzecznych tendencji; jest to ujęcie odpowiadające drugiemu z wyróżnionych w poprzednim rozdziale znaczeń autonomii teatru. Idealizm i formalizm pierwszej epoki ustępuje teraz miejsca realistycznej analizie, ale jednocześnie znika ów reportażowy antyestetyzm z okresu ekspresjonistycznego.

„Rozpacz ogarnia — stwierdza Schiller w roku 1948 — kiedy głosiciel wulgarnie pojętego realizmu socjalistycznego w imię tego realizmu i w imieniu mas ludowych domaga się, by teatr z wszelkiego estetyzmu zrezygnował, by w grze aktorskiej wrócił do recept naturalizmu, w miarę pschologizującego, w inscenizacji zaś i w opracowaniach scenograficznych przezwyciężył pokusę jakiejkolwiek kompozycji i wzory z epoki realizmu opisowego czerpał, dbając o możliwie dokładną kopię rzeczywistości, nie o jej twórczo przedstawiony obraz".

Owa synteza artystyczna dokonuje się u Schillera na tle jego pracy nad specyficznym materiałem literackim, ulubionym przez niego, gdyż stanowiącym wdzięczne tworzywo dla jego inscenizatorskiej pasji. Materiał ten, zbierany z różnych epok, nacechowany bardzo różnymi stopniami świadomości poetyckiej, posiada jednak prawie zawsze właściwość, której możnaby dać nazwę „amorfizmu". Gdy porównamy wielkie dzieła dramatyczne z epoki romantyzmu i Młodej Polski — jak „Nieboska", „Dziady", „Kordian", „Achilleis", Wyzwolenie", „Róża" — z kameralnymi dramatami mieszczańskiego realizmu, spostrzegamy, że te ostatnie w samej formie literackiej zamykają swój kształt sceniczny, inwencji reżysera pozostawiając stosunkowo niewiele. Ich wizja plastyczna, przejścia między poszczególnymi sytuacjami, rysunek postaci zawarte są w samym tekście utworu. Inaczej dzieła pierwszego typu — rozbite na dziesiątek scen odbywających się w całkiem odmiennych środowiskach, ukazujące świat w okruchach, wprowadzające na scenę tłumy i duchy; reżyser musi je dopiero opracować dramaturgicznie, przykroić, znaleźć dla nich wspólny wyraz plastyczny, połączyć w jedną całość różne zawarte w nich odcienie.

Mickiewicz w swojej sławnej wśród dzisiejszych ludzi teatru XVI lekcji „Wykładów o literaturze słowiańskiej" zastanawia się nad tą właściwością romantycznego dramatu i dochodzi do przekonania, że „Słowiańszczyzna długo zapewne będzie jeszcze czekała, nim znajdzie się wszystko, czego potrzeba do odgrywania jej dramatów, nim budownictwo, malarstwo, rzucające się już do panoram i rozmaite inne sztuki pomocnicze tak się udoskonalą, żeby dostarczyły wszystkich sposobów, jakimi kiedyś zdoła ożywić dawne swoje dzieje".

Mickiewicz widział jasno, że sam kształt pudełkowej sceny utrudnia inscenizację takich utworów, pragnął by tę scenę rozszerzyć, powiększyć: „we Francji jeden tylko Cyrk Olimpijski mógłby służyć dla sztuki mającej rzeczywiste znaczenie; w nim tylko dałoby się jakkolwiek wyprowadzić na scenę dzieła bohaterskie i masy ludu, tak dzisiaj przeważne w życiu społecznym".

W tej lekcji znalazł Schiller ideę przewodnią swej zasadniczej koncepcji teatru. Marzy mu się „teatr monumentalny, uwolniony z pudła scenicznego, wyprowadzony na arenę, posiadający ruchomą scenę i ruchomy amfiteatr". Teatr taki, to teatr wielkiego dramatu poetyckiego, jedyny, który swoimi możliwościami mógłby sprostać rozległości i różnorodności wizji scenicznej wielkich widowisk.

Komedia i dramat mieszczański, zadowalając się wizją skromniejszą, narzucały równocześnie teatrowi określony kształt przedstawienia; fantazja romantyków natomiast, która ogarniała ziemię i niebo, usiłowała uchwycić nieuchwytne, oddawała ich w swego rodzaju niewolę u inscenizatora, jemu powierzając znalezienie kształtu, od niego żądając pomysłowości i smaku.

Schiller przez całe życie buntował się przeciw dramatowi mieszczańskiemu, nie lubił również tragedii pseudoklasycznej, niewiele interesował się Molierem czy naszym Fredrą; szukał treści niezorganizowanych, których forma sceniczna mogła być w jak największej mierze jego dziełem. Poza zawsze mu bliskim Szekspirem i naszym wielkim dramatem z epoki romantyzmu i modernizmu znalazł taki materiał w starych misteriach religijnych, w pieśniach szlacheckich i ludowych, z których komponował przeurocze, zadziwiające widowiska. Okres jego pracy w „Reducie" wypełniają niemal bez reszty przedstawienia misteryjne, jak „Pastorałka" czy „Wielkanoc", albo obrazki staropolskie — „Dawne czasy", „Pochwała wesołości"; zamiłowania te widoczne są również w pierwszym zwłaszcza okresie jego pracy w Teatrze im. Bogusławskiego; zawsze zresztą chętnie do nich nawraca.

Takie tworzywo pozwala Schillerowi zrywać coraz radykalniej z panoszącym się wówczas wokół niego naturalizmem scenicznym, psychologizmem; wymaga ono innych zasad kompozycji, innych dekoracji, świateł, stylizuje kostium i gest aktorski. Od tych igraszek i obrazków przechodzi Schiller do wielkich inscenizacji monumentalnych, które najbardziej może rozsławiły jego imię w okresie między wojnami: do „Achilleis", „Róży", „Nieboskiej Komedii", „Samuela Zborowskiego", „Juliusza Cezara", „Kordiana", „Dziadów".

Okres ekspresjonistycznej „nowej rzeczowości" zwraca Schillera ku innej tematyce, która oczywiście wymaga odmiennych form inscenizacyjnych. Idei teatru monumentalnego nie szkodzi jednak przeprowadzona wówczas rewizja dawnych upodobań, idea ta ulega jedynie modyfikacji. Rzecz charakterystyczna, że o ile w wahaniach swoich, w zmieniających się programach artystycznych jest twórca tak wyraźnie odbiciem przemian społecznych swojej epoki, o tyle ich synteza dokonuje się w dziedzinie, która jest jego najbardziej własnym, najoryginalniejszym wkładem w historię sztuki. „Teatr ogromny najbliższej przyszłości — stwierdza Schiller — będzie teatrem mas, z ich potrzeb i dla ich celów powstanie. One stworzą dlań najbardziej celową formę. Oczywiście nie będzie to teatr idealistyczny".

Temu „teatrowi ogromnemu" wierny jest Schiller do dzisiejszego dnia, ufając, że napewno pomieści on godnie w swoim wnętrzu i nowy dramat i nowych widzów. „Nie żałujmy — dodaje — drobnomieszczańskich sztuczek obyczajwych, przemalowanych na czerwono; nie obawiajmy się, że socjalistyczne dramaty poetyckie będą czymś w rodzaju oratoriów czy kantat optymistycznych albo plakatów dialogowych. Nie, socjalizm to walka nie idei z ideami i nie duchów z duchami, lecz ludzi z ludźmi; socjalizm, jak wszystko na świecie, przeżywa wzloty swoje i upadki, ma swych bohaterów i zdrajców — to dostateczny chyba materiał dla tragediopisarzy dni dzisiejszych".

Powojenne przedstawienia Schillera, jak „Krakowiacy i Górale", „Celestyna", „Burza", „Igraszki z diabłem", mogą być przykładami doskonale ilustrującymi jego dojrzałą, teatralną ideologię. Nie zrodziły się one napewno z ducha idealistycznego formalizmu, u ich podstaw leży gruntowna analiza, pragnienie wypowiedzenia pewnych treści — prawd o konkretnym człowieku w konkretnych warunkach społecznych. A jednak używa do tego Schiller nie literackiego języka utworu, ale własnej oryginalnej mowy scenicznej. Tekst utworu traktuje jako jeden z elementów materiału, który dopiero po artystycznym przetworzeniu go według praw sceny może stać się organicznym składnikiem widowiska. W „Burzy" czysto teatralnymi sposobami zmienia tradycyjny stosunek Prospera do Ariela i Kalibana, z tego ostatniego zwłaszcza czyniąc wyraziciela buntu socjalnego; nadaje w ten sposób „Burzy" kształt nowy, zgodny z dzisiejszą wiedzą o warunkach społecznych, jakich była echem. W „Krakowiakach" idzie jeszcze dalej, skreśla pewne fragmenty tekstu, na ich miejsce dopisuje nowe, znakomicie „podrobione" a zmieniające w sposób istotny charakter jednej z centralnych postaci utworu. Mamy tu typowe przykłady autonomii teatralnej reżysera, traktującego swobodnie materiał literacki, ale równocześnie podporządkowującego swą wizję sceniczną określonej treści.

A jednak nie treść przedstawienia jest czymś, co przede wszystkim narzuca się widzowi w jakiejkolwiek inscenizacji schillerowskiej, lecz właśnie jego forma, harmonijna przy niezrównanym bogactwie kształtów, pełna uroku, nastrojowa, działająca raczej na zmysły i uczucia niż na intelekt. Teatr bowiem, który pieści umysł, zawsze w końcu okaże się teatrem literackim, a najbardziej może charakterystyczną cechą Schillera jest to, że ma on, jak powiadał Boy' „duszę muzyczną". Być może, że ta jego właściwość stanowiła indywidualną, „prywatną" podnietę do udziału w walce o prymat artysty sceny - reżysera i o autonomię dzieła teatralnego; jak widzieliśmy, była to walka, która rozwinęła się w Europie późnego kapitalizmu z przyczyn rozleglejszych i głębszych niż artystyczne, walka, której dzieje płyną ku nam strumieniem odbijającym na swej powierzchni skomplikowany obraz ludzkich spraw.

Edward Csató

STANISŁAW WYGODZKI

Z poematu NAD ENGELSEM

PIEŚŃ O ZAMKNIĘTYM NA WIEŻY

W Dunaju, gdzie stopą kamienną
tkwi wieża wysoka nad głębią,
gna woda i nocą bezdenną
przepędza milczące gołębie,
a w murach, gdzie woda się sączy,
i pluskiem dopada do ciszy,
więziony do plusku dołączy
dźwięk oków, co jęku nie słyszą.

Ta wieża stanęła u miasta,
przy bramie, co wiedzie do mostu
i zielskiem oślizgłym porasta
i chylą się z dna wodrosty,
a w murach przyrasta do głazu
więziony, co czeka wyroku.
I w ciszy rozpierzchły się płazy,
gdy straże podeszły do mroku.

Są lochy podziemne i wilgoć,
i łańcuch, co skuwa kacerza,
świt krukiem przeleci i wilga,
lecz wiecznie ostanie się wieża,
i stąpa kamienna i bada
dno rzeki, aż utkwi w głębinie.
W dnie wieży się człowiek układa
o ciemnej, więziennej godzinie.

Widziałem tę wieżę i pierzchłem
w jej dno i kamienie zwietrzałe,
jak w dzieje i czasy zamierzchłe,
co nagle znów stały się ciałem,
i z głazów odgadłem — wróżbita —
dno rzeki, dno wieży, dno rzeczy...
Z kamieni, jak z księgi czytam,
a księga, niestety, nie przeczy.

Był człowiek przykuty i został, —
szedł w głębię z kamieniem u nogi,
pod wieżą gdzieś tkwi w wodorostach
nad cichym i miękkim barłogiem,
a wiosną, gdy w dół spłyną lody,
wiatr pierwszy się zerwie i słaby,
siadają nad brzegiem u wody
szuwary i lilie i żaby.

I mówią te zioła — o niczem,
i milczą kamienie — o wszystkiem,
jak w głębi odbite oblicze,
gdy woda potrąci je listkiem,
i tkwiłem nad wodą i łąką
i serca słuchałem — niepomny,
jak ktoś, co się smuci rozłąką
i w życie odchodzi — bezdomny.

PIEŚŃ WAGABUNDÓW

Tasowała nocka-rajfurka,
tasowała i kładła karty,
ptak nad nocą pogubił piórka
i usnęły zmęczone warty.
Tasowała, kładła pod kolor
na podróże, miłość i pieniądz
i łaziła suka Apollo
koło swoich kwilących szczeniąt.

Ech, ty suko, suko sobacza,
ech rajfurko, usnęli zbrojni,
jutro pójdą od łopat i taczek
bohatersko ginąć na wojnie.
Rozdaj swe karty i kładź rajfuro,
śmierć niełatwa w bitewnym polu.
I skowycze zbrojnym do wtóru
suka, którą wabią Apollo.

Nuże rajfuro! W kwarty z cyny
daj nam piwa, miodu, gorzałki,
śpiące warty są jak dziewczyny,
lufy rusznic są jak piszczałki,
wicher w nie dmucha jak we fletnie,
teraz cicho, a jutro w rumor!
Piwa, miodu, upić się setnie,
upić się setnie, upić na umor!

Niech się budzą pany w ratuszu,
niech się budzą junkry i grafy,
kładź rajfurko i hulaj duszo
uwolniona z pęt paragrafów!
Zabierz szylingi, zabierz nam centy,
pchaj je garścią czarną do mieszka,
jutro zapłacą nam z procentem
ci z probostwa i roje mieszczan!

Kładź rajfuro! Jeszcze i jeszcze,
zaraz werblem zbudzi nas dobosz,
my do wiosek z gromem obwieszczeń,
aż się sutanną nakryje proboszcz,
my do zamków, w sale i niech tam!
Nuże rajfurko, kładź — chorobo,
dziś zwołują do knechtów knechta,
ogłoszony biedniacki pobór...

Budzą się zbrojni w siwym szronie,
gaśnie ognisko przed biwakiem,
ptak przeleciał i pióro wronie
opadało żałobnym znakiem.
Odejdź rajfurko, zabierz karty,
czeka w ognisku ziemniak z solą...
I skomląc łasi się do warty
suka, co wabi się Apollo.

Ech, dolo, ech, dolo człowiecza,
ech, dolo sobacza nie-ludzka.
i ciągnie za armią Apollo
jak czarna wilgotna onucka
i kuli się, tuli się, wlecze
przez strofy i w pieśni mej warczy,
jak dola, jak dzieje człowiecze,
ach, komu, ach, komu to starczy.

PIEŚŃ ROZGROMIONYCH

Ni psu to wystarczy, ni armii,
ni dziewce, co ciągnie za armią,
i poszli ze Śląska i Warmii
do Francji i do Niderlandów
i rzekom spojrzeli w głąb nurtu,
lecz wiry zamilkły u morza,
a nocą przywiało z Frankfurtu
dym ostry i iskry i pożar.

Po drodze cholewy się zdarły,
opończe zwisały już w strzępach,
nad ciałem poległych i zmarłych
zawisał cień kruka i sępa,
a dżumą przeżartych omijał
cyrulik, mieszczanin i kleryk,
a klon swe ramiona rozwijał —
drogowskaz dla czarnej cholery.

A żywi szli dalej. Do Hagi,
gdzie składy, przystanie i spichrze,
tam inne witały ich flagi,
tam żagle rozpięte na wichrze,
tam piasek był mokry, lecz suche
jest ziarno we młynach, a wódka
w piwnicach spasłego mieszczucha
tak raźna, jak ranna pobudka.

Idź dziewko! Wróć spieszno do matki,
spójrz, kroczy dziewczyna powabna
po jabłka, po mięso do jatki,
dziewczyna w koronkach, jedwabna,
patrz, szyję zamknęła jej kryza,
jak otok marszczony u grzyba
i wonna z warkoczy i fryzur
wypływa tak gibka jak ryba.

A spichrze, a składy, zajazdy,
a knajpy, a jakie noclegi!
Jest morze, a w morzu są gwiazdy,
a w gwiazdach tych gubią się brzegi,
a miasta tak ludne i gwarne,
jak Frankfurt, jak Stuttgart, jak Fryburg,
a oczy ich kobiet tak czarne,
jak lśniący aksamit za szybą.

A psy! Jakie psy, jakie charty,
a wilki, a szpice, owczarki,
nie te, co się łaszą do warty,
gdy mierzą polewkę do czarki.
Tam kundlom rzucają z wieczora
rzeźnicy — nie kości, ogryzki,
lecz krągłe, krwawiące ozory
jałówkom wydarte wprost z pyska.

A malarz utrwala na płótnie
kobietę, jej piersi, ich powab
i kwiaty, i wino, co w butli,
cygankę i wiedźmę i sowę
i chłopa, opoja i lenia
i księcia w jedwabiach i futrach,
jakgdyby nie znali imienia
Maximiliana i Luthra.

Ach, wrócić i rozwiać jak plewy
i panów i czarne sutanny,
by ziemi starczyło do siewu
i nieba dla modłów porannych
i leśnej zwierzyny i łąki —
bez myta, bez cła i podatków
i gruszy i śliw i jabłonki
dla ojców i dzieci i matkom.

Wróć, dziewko, a my do Ostendy,
do Brugii i do Amsterdamu,
weź psa, bo rzucimy przybłędę
i nocą utopim za tamą.
Na morza, daleko od panów,
od księży i kupnych jurystów,
jest przestwór, co falą wezbraną
powita nas nocą gwiaździstą.

Na morza! Od ziemi i niech tam!
Niech burza i głębia pochłonie
biednego Konrada, jak knechta,
co głowę swą poniósł i dłonie
na kraje dalekie, na brzegi,
na wody wzburzone i ciemne,
bo na dnie są ziemskie noclegi,
bo na dnie spoczynki są ziemne.

PIEŚŃ KRÓLA ŻEBRAKÓW

Słuchają Luthra, Melanchthona
co utrwalają władzę króla,
nie moją — tego co na tronach
i dziesięć nowych działek ulał,
bo moja władza jest z zaułka,
piechoty nie mam ni konnicy,
a jeśli już dowodzę pułkiem,
to biednych z rynku i ulicy.

Lecz jego władza sławna, świetna,
w orszaku króla — prałat, biskup,
na jego rozkaz głowy zetną
tym zdala i tym co są blisko,
a moja władza mała, skromna,
bez chwały, sławy i bez miru.
W królestwie moim brać bezdomna,
kulawy pies, parszywa zdzira.

Tamtego władza wielka, boża,
tak prawią o tym nam z ambony,
lecz jeśli zechce mocą noża
przepędzi starców, dzieci, żony,
i wsie wyrówna, miasta spali,
zakuje cały lud w okowy,
ku chwale Boga z dział wypali
i do swych włości wróci zdrowy.

A ja ni wsie, ni miasta palę,
i nikt nie spłonął na mym stosie,
mam w piersi serce pełne żalu,
lecz złota wcale w chudym trzosie,
i nawet to co chowam w mieszku,
podzielę bliskim po połowie —
połowę biednym rzezimieszkom,
połowę schorowanej wdowie.

A król co chwyci w swoje łapy
ofiarnie składa w modłach Bogu,
podatki płacić mu od szkapy,
od śmierci nagłej na barłogu,
i rośnie, tuczy się, bogaci,
porasta w włości, w kraj ogromny,
a po tym chwalą go prałaci:
„...ach, jaki dobry, jaki skromny..."

Ach, jak on wiernie służy niebu,
i dobroczyńca jaki wielki,
kościołom oddał trochę gleby,
pod klasztor ofiarował belki,
lecz ziemię tę zrabował chłopom,
lecz drzewo z gromadzkiego lasu,
a chłopów zbił, a potym skopał
i kazał zlizać krew z obcasów.

Nie chwalą mnie, bo ja żebraczy
władca, nie mam kul, ni batów
nad miejską nędzą czasem płaczę
i Pan Bóg patrzy z nieba na to,
lecz ze mną swej nie dzieli władzy,
namaszczeń świętych ja niegodny,
bo za mną idą ci co nadzy,
bo za mną idzie ten co głodny.

I tak w królestwie sprawiam urząd
przyziemny — dla nich jadowity,
bo nędzy sprawiedliwie służę
po równi biednym, głodnym zbitym.
Niech tamten ma nie z tego świata
władzę, niech go chwalą, sławią,
Jest nędza, która zdusi kata,
są ludzie, co się sami zbawią.

Stanisław Wygodzki

JAKUB LITWIN

ENGELS O WOJNACH CHŁOPSKICH

NIEWIELKA, ale skondensowana i treściwa praca Engelsa o „Wojnach chłopskich w Niemczech w XVI w.", jest historią wielkiego zrywu rewolucyjnego niemieckich mas ludowych. „I lud niemiecki ma swoją tradycję rewolucyjną — pisze Engels we wstępie. — Był czas, kiedy Niemcy wydawały charaktery, dorównujące najlepszym mężom rewolucji innych krajów; kiedy lud niemiecki wykazał wytrwałość i energię, które by w narodzie bardziej zjednoczonym zrodziły najwspanialsze rezultaty; kiedy umysły niemieckich chłopów i plebejuszy brzemienne były w idee i plany, przed którymi aż nadto często wzdrygają się ich potomkowie".

Wówczas, gdy Luter wywiesił na drzwiach katedry witenberskiej swe buntownicze tezy — Niemcy były już nabrzmiałe rewolucją i nierozwiązalnymi sprzecznościami klasowymi. Miejsce feudalnego, wiejskiego przemysłu lokalnego zajmował przemysł cechowo-rzemieślniczy. Zwolna i bezustannie wyrastał kapitalistyczny system wytwórczy. Ale kapitalizm dał tu inne efekty niż w Anglii i we Francji. Zamiast centralizacji i zjednoczenia przyniósł rozpad i decentralizację narodową. Rozłożył Niemcy na niewielkie atomy książęcych państewek. Równocześnie jednak w tym kotle przekształceń społecznych zagęszczał się splot klasowy, w którym nędza i upokorzenie chłopów i plebejatu miejskiego kłóciły się z bogactwem i brutalnością książąt i wyższego duchowieństwa. Była to piramida, której podstawę stanowiła ludność wsi i biedota miejska — bezgranicznie wyzyskiwane i ciemiężone, pozbawione praw i samodzielności społecznej, wierzchołek zaś — świecka i duchowna magnateria — bogata, potężna i cyniczna. Pierwsi byli źródłem buntów i rewolucji, nowych idei i koncepcji społecznych, drudzy — reprezentowali przeszłość, zacofanie i konserwatyzm. Pomiędzy nimi wałęsało się mieszczaństwo i cały obóz reformy luterańskiej — zawsze niezdecydowane i tchórzliwe, połowiczne i niekonsekwentne, którego postawa w wielkiej mierze przyczyniła się do klęski i załamania pierwszej rewolucji niemieckiej.

Pierwsze słabe, ale zbrojne wystąpienia chłopów miały już miejsce w 1476 roku w biskupstwie würzburskim, gdzie młody pastuch i grajek zwany Jankiem-grajkiem (Pfeifer-hänslein) ogłosił się prorokiem i zorganizował powstanie przeciw samowoli biskupiej. Później, w ostatnim dziesięcioleciu XV w. wybuchły dwa wielkie powstania chłopskie w Szwabii i Fryzji: Trzewika Związkowego i Biednego Konrada, które były już bezpośrednim prologiem właściwej Wojny Chłopskiej.

Głos Lutra, który padł w ten zawikłany fresk stosunków i walk klasowych był — według określenia Engelsa — „uderzeniem błyskawicy w beczkę prochu". Ale to jego pierwsze wystąpienie — odważne i buńczuczne — nie miało w istocie określonego charakteru. Nie wykraczało w zasadzie po za ramy dawnego kacerstwa mieszczańskiego — ale skupiało w sobie podstawowe, niemalże instynktowne żądania wszystkich ówczesnych klas społecznych. Pociągnęło też za sobą (z początku) wszystkie partie opozycyjne — tym bardziej, że Luter i jego zwolennicy rozwinęli energiczną działalność propagandową. Hasło rzucone przez Lutra przejęły wszystkie, wrogo ustosunkowane do istniejącego stanu rzeczy klasy — ale nie wszystkie rozumiały je jednakowo. Jedni — chłopi i biedota miejska — sądzili, że nadszedł dzień obrachunku z wszelkimi ciemiężcami i wyzyskiwaczami; drudzy — mieszczaństwo i niższa szlachta — chcieli tylko zniszczyć potęgę kleru i zbogacić się przez konfiskatę jego majątku. Partie i klasy opozycji społecznej różnie kwalifikowały się. Chłopi poszli dalej, niż tego chciał blok mieszczańsko-luterański. Mieszczanie zaś łagodząc ostrze walki o przeobrażenia społeczne siłą rzeczy przesuwali się do obozu konserwatywnego. W toku wojen chłopskich wielokrotnie zdradzą rewolucję i wespół z książętami zwalczać będą akcję powstańczą. Symbolem tej ewolucji „na prawo" był przede wszystkim Luter. Najprzód rzucił hasło rewolucji, później, gdy rewolucja zaczęła go przerastać — zaczął mówić o pokojowym rozwoju i biernym oporze — w końcu, już w koalicji z książętami i papieżem krzyknie, że „trzeba ich (chłopów) rozpędzać, dusić, żgać, skrycie i jawnie, kto gdzie może, tak jak należy zabić wściekłego psa. Dlatego przezacni panowie, bijcie ich, kłujcie, mordujcie kto może, a jeślibyście przy tym życie nawet stracić mieli, cześć wam — zacniejszą śmiercią umrzeć nie możecie". Upostaciowaniem natomiast i symbolem plebejatu, który wespół z masami chłopskimi stanowił najbardziej rewolucyjny odłam ówczesnego społeczeństwa był Tomasz Münzer. Swą działalność społeczną rozpoczął jako kaznodzieja ewangielicki, szybko jednak zbliżył się z anabaptystami, uległ rewolucyjnej radykalizacji i starł się z Lutrem. Ich rozwój szedł w kierunkach wręcz przeciwnych. Gdy Luter coraz mocniej przechylał się do polityki „pokoju" społecznego i ugody — Münzer z coraz większą namiętnością głosił hasła walki i coraz mocniej podkreślał w swych kazaniach: „Mówił przecież Chrystus: przyniosłem wam nie pokój, lecz miecz". O ile pierwszy oddalał się stale od mas ludowych, drugi — bezustannie się do nich zbliżał. Aż je wyprzedził. A tym samym wyprzedził swoją epokę. „Nie ma nic gorszego dla przywódcy skrajnej partii — pisze Engels — jak objęcie rządów w epoce, kiedy ruch nie dojrzał jeszcze na tyle, by klasa, którą on reprezentuje, mogła zapanować i by można było przeprowadzić reformy, których panowanie tej klasy wymaga. To, co on zrobić **może**, nie zależy od jego woli, lecz od wysokości, do jakiej doszedł antagonizm między różnymi klasami, i od stopnia rozwoju materialnych warunków bytu, od stosunków produkcji i komunikacji, na których opiera się rozwój przeciwieństw klasowych. To, co zrobić **winien**, czego wymaga od niego własna jego partia, znów, nie zależy od niego, ale nie jest też zawisłym od stopnia rozwoju walki klasowej i jej warunków: wiążą go dotychczasowe jego doktryny i żądania, które nie wypływają z chwilowego, mniej lub więcej, przypadkowego stanu stosunków produkcyjnych i komunikacyjnych, lecz z jego mniej lub więcej głębokiego zrozumienia ogólnych warunków ruchu społeczno-politycznego. Staje on zatem nieuchronnie przed dylematem: to, co zrobić może sprzeciwia się jego całemu dotychczasowemu postępowaniu, jego zasadom i bezpośrednim interesom jego partii, to zaś, co on zrobić powinien, nie daje się urzeczywistnić".

Niedorozwoj społeczny i klasowy plebejatu — którego instynktowny komunizm Münzer zawarł w swej ideologii — i mas chłopskich, były przyczyną jego tragicznej klęski. Upadek powstania w Mülhuzie, któremu przewodził Münzer — leżał w dwóch wymiarach: przywódcy, który wyprzedził swą epokę — i mas, które nie sprostały zadaniu, nałożonemu na nie przez historię.

Niemniej jednak „wojny chłopskie" to wielki i szerbki poryw niemieckich mas ludowych. Między wystąpieniem Lutra w Witenberdze a klęską Mülhuzy i później jeszcze powstania chłopskie toczyły się wielką falą po całych bezmała Niemczech. Ogarnęły Alzację, Szwabię, Holandię, Austrię, Czechy, Niemcy północne i południowe. Przerzucały się z miejsca na miejsce. Porywały do walki tysiące, dziesiątki tysięcy chłopów. Rozpaliły się w krwawą i bezlitosną łunę. Armie chłopskie bez pardonu paliły zamki rycerskie, niszczyły dobytek książąt i biskupów. Ale możni z jeszcze większą brutalnością palili chłopskie wsie, mordowali chłopów, kobiety, starców i dzieci, a przywódców chłopskich uśmiercali w najbardziej wyrafinowany sposób. Barbarzyństwo panów wzmacniała świadomość, że to przecież ich poddani i słudzy, ich własność prywatna i bezwolna rzecz podniosła bunt przeciw nim — panom tego i tamtego świata i ich „świętej" własności. Bili i dławili ruch chłopski przemocą fizyczną i przebiegłością, siłą i sprytem. A chłopi? Uzbrojeni dość prymitywnie, czasem w większych, czasem w mniejszych gromadach walczyli zaciekle — ale dość nieudolnie. Nie mogli sprostać regularnym armiom książęcym i biskupim. Brakło im zdolnych przywódców i strategów. Brakło przede wszystkim konsolidacji i zwartości. Ileż to razy zdrada i zaprzedanie gubiły powstania, ileż tysięcy chłopów wydała na pastwę zemsty książąt? Ileż to razy jedna zbrojna gromada powstańców odmawiała pomocy innej gromadzie (przyczyniając się tym samym do klęski swych jedynych i najbliższych sojuszników) — tylko z powodu jakichś błahych zadrażnień osobistych przywódców albo jakichś waśni lokalnych?

Jakie zaś stawiali żądania? Łagodne i umiarkowane. 16 punktów, które przyjęli powstańcy w Górnej Badenii, mówią tylko — jak podaje Engels — o zniesieniu „prawa o polowaniu, pańszczyzny, uciskających podatków i w ogóle przywilejów pańskich, ochrony przeciwko samowolnemu więzieniu i przeciwko stronniczości i dowolności sądów — oto wszystko czego żądano". Nie żądali zmiany ustroju społecznego, zniesienia wielkiej własności obszarniczej i klerykalnej — i w zasadzie chcą raczej zmodyfikować istniejący ustrój niż go zlikwidować. Kto jednak mógł im nakreślić szersze perspektywy — skoro mieszczaństwo a wraz z nim i jego inteligencja zdradziły, a ten, który rzucał radykalne hasła rewolucyjne nie został zrozumiany.

Ich klęska, podobnie jak zwycięstwo, przychodziło etapami. Coraz to w innych dzielnicach Niemiec książęta i biskupi tłumili krwawo powstania. Gdy wygasły ostatecznie, gdy chłopom zbrakło już sił i energii do nowych walk i buntów — jak wyglądało pobojowisko? Wzmógł się wyzysk i ucisk. W wojnie chłopskiej przegrali przede wszystkim chłopi. Przegrało też jednak — mimo wahań i lawirowania (a zapewne dzięki nim) mieszczaństwo i niższa szlachta oraz kler. Zwycięstwo osiągnęli przede wszystkim książęta. Pogłębiło się rozdrobnienie Niemiec. Klęska wojen chłopskich pozbawiła lud niemiecki pierwszej szansy zarówno zjednoczenia narodowego jak i pokonania klas posiadających. „Kto po obu rewolucjach niemieckich r. 1525 i 1848 i ich wynikach — mówi Engels — bredzić jeszcze może o republice federacyjnej, ten zasługuje na zamknięcie w domu wariatów"

Jakub Litwin

LEON GOMOLICKI

O ALEKSANDRZE SERAFIMOWICZU

Aleksander Serafimowicz

Aleksander Serafimowicz przejdzie do historii literatury jako autor wielkiej powieści- epopei z czasów wojny domowej pt. „Żelazny potok", która stanowi jedną z pierwszych klasycznych pozycji literatury radzieckiej.*) Nie pozbawia to bynajmniej aktualności innych utworów nestora rewolucji rosyjskiej, a zwłaszcza jego realistycznych szkiców literackich, które najchętniej stosował w swojej przeszło 60-letniej praktyce twórczej (1888—1949). Przyzwyczaiwszy swoją rękę do ich „konturowych" rysunków, do lakonicznego języka niedomówień i skrótów, Serafimowicz przyznawał się do trudności opanowania monumentalnego stylu „Żelaznego potoku". Niemniej lekką bronią szkicu literackiego potrafił skutecznie walczyć z ujemną rzeczywistością świata burżuazyjnego, pozostawiając w mozaice miniaturowych opowieści obraz społeczeństwa przedrewolucyjnego, obraz o wielkiej rozpiętości społecznej i o najsubtelniejszych odcieniach. Właśnie rozpiętość ta poszerzając zasób zjawisk, po które sięgał pisarz rewolucjonista, zmusiła go do oszczędności w środkach wypowiedzi. Pole do działania było tak wielkie, walka przybierała na sile tak, że czasu starczało przeważnie jedynie na szkicowanie i kreślenie na gorąco. „Czas nie cierpiał zwłoki — pisał sam Serafimowicz — tuż na miejscu musiałem odpowiadać na wydarzenia dnia. Zawsze przywiązywałem do szkicu dziennikarsko-literackiego znaczenie nie mniejsze, niż do pełnowartościowych form literackich i zawsze w ciągu całej swej 60-letniej działalności stosowałem go jako wierną broń bojową. Miałem szkic za coś w rodzaju „wypadu kawaleryjskiego". Spełniał on swoje zadanie, o czym mogłem niejednokrotnie się przekonać. W naszych czasach radzieckich szkic literacki nabrał pełnych praw obywatelskich; obecnie nikt nie traktuje go z dawną pogardą wieszczów burżuazyjnych".

*) W tłumaczeniu polskim „Żelazny potok" ukazał się w 1948 r. w wydaniu Prasy Wojskowej.

Biorąc pod uwagę wielkie znaczenie, które przywiązywał Serafimowicz do „małych" rodzajów literackich, przyjrzyjmy się tej jego twórczości, a przede wszystkim okolicznościom i warunkom, w których najczęściej pracował nieprzeciętny pisarz. Wgląd w ten materiał ułatwił nam sam Serafimowicz dzięki autokomentarzom, załączonym do ostatniego wydania jego dzieł (Goslitizdat 1946—8).

Pierwsze nowele Serafimowicza z życia rybaków dalekiej północy, pisane na zesłaniu w Mezeni, ukazały się w moskiewskiej gazecie „Russkije Wiedomosti" („Wiadomości Rosyjskie"). Pismo to grupowało dokoła swojej redakcji wybitne siły beletrystyczne i publicystyczne z obozu burżuazji opozycyjnej. Między in współpracowali w nim Korolenko i Michałowski. Z latami burżuazyjne podłoże liberalizmu opozycyjnej inteligencji przybierało na sile niemniej Serafimowicz od czasu do czasu dawał do redakcji „Wiadomości" swoje opowiadania i reportaże. Byłem zawodowym literatem, a poza tym leniwych pism w burżuazyjno-carskiej Rosji nie znano", tłumaczył sam pisarz. Niedługo przed pierwszą wojną światową Serafimowicz zaproponował redaktorom „Wiadomości" obrazki beletrystyczne zaprawione publicystyką. Wówczas w okresie reakcji i pogromów, które nastąpiły po rewolucji 1905 roku, rząd carski usilnie popierał organizację tak zwanych „czarnosotincew", rekrutujących się z szumowin społeczeństwa. Serafimowicz postanowił napisać o tych smutnych przejawach skrajnego wstecznictwa i ciemnoty. Przebrał się odpowiednio i udał się na zebranie „czarnej sotni". W szkicu opisał, „jak zlatują się czarne kruki, jakie mają drapieżne dzioby, jak siedzą i dziobią". Wspominając ten epizod ze swego życia opowiada, że przeżył kilka niebezpiecznych godzin, ryzykując, że zostanie rozpoznany w tłumie, na którego litość nie miał podstaw liczyć.

Kiedy rozpoczęła się pierwsza wojna światowa, Serafimowicz postanowił wyjechać na front w charakterze korespondenta. Redakcja „Wiadomości", do której on przede wszystkim się zwrócił z tą propozycją, odmówiła pomocy, powołując się na to, że władze administracyjne i wojskowe patrzą nader nieprzychylnie na korespondentów pism opozycyjnych. Nie ostudziło to bynajmniej zamiarów pisarza. Na front wyjechał jako sanitariusz w oddziale zorganizowanym przez towarzystwo lekarzy im. Pirogowa. Na czele oddziału sanitarnego stała kobieta-lekarz, Polka, a wśród personelu była rodzona siostra Lenina, Maria Uljanowa. Jak wiadomo starszy brat Lenina, który zginął w walce rewolucyjnej, był uniwersyteckim kolegą Serafimowicza. Korespondencje z frontu wysyłane do „Wiadomości" w większej części zginęły. To, co nie nadawało się dla redakcji, wyrzucano do kosza, robiła swoje również cenzura. Serafimowicz zaś pisał w jednym egzemplarzu, nie mając czasu na przepisywanie, i nie wszystko potrafił później odtworzyć z pamięci. Lecz dobrze pamiętał niesamowite warunki pracy. W carskiej armii żołnierz był traktowany jako „mięso armatnie". Ranni leżeli na narach i wprost na ziemi, zajmując przejście w barakach. Zmarłych nie było komu wynosić, więc leżeli wśród chorych. Jęki, krzyk prośby śmiech obłąkanych nie ustawały ani na chwilę. Sanitariusze pracowali bez wytchnienia, podając pić, robiąc opatrunki. „Słyszałem bez przerwy — opowiadał Serafimowicz — **sanitariuszu, daj pić!...** Nieraz latałem tak do rana, a kiedy zjawiała się zmiana, padałem bez sił byle gdzie i zasypiałem". W opowiadaniach pokazywał jak ginął w tej wojnie lud za obce mu sprawy burżuazyjnych drapieżników. Niemniej ginął bohatersko. „Pamiętam — czytamy w autokomentarzu do jednego z opowiadań wojennych — jak twarz mnie paliła, kiedy siedząc na glinianej podłodze w nawpół spalonej i zburzonej chałupie w płaszczu żołnierskim, pisałem ogryzionym ołówkiem w notesie o uczciwości i wierności ludu ku ojczyźnie (cnoty nie wyssane z palca, widziałem je na własne oczy!) i to kiedy? w okresie, gdy ta ojczyzna była dla tych swych najlepszych synów prawdziwą macochą... I oto, w ostatecznym wyniku zwyciężyły nie ciemne, lecz światłe, heroiczne siły naszego kraju".

Kiedy rozpoczęła się rewolucja Serafimowicz z samozaparciem oddał jej sprawie siły i umiejętności pisarza. Niemało pomogła mu już zdobyta znajomość ludzi i kraju. Tak na przykład miejsca, w których odbywa się akcja „Żelaznego potoku", były mu znane dzięki niebezpiecznej wycieczce, przedsięwziętej przez pisarza przed samą wojną. Razem ze swoim synem przeszedł on góry północnego Kaukazu, narażając się na wszelkie niebezpieczeństwa podobnej samotnej podróży. Celem jej wówczas było również zbieranie wrażeń i znajomości życia miejscowej ludności. Przy zdobywaniu wszechstronnej wiedzy o najrozmaitszych warstwach społeczeństwa pomagało pisarzowi samo życie, które rzucało go z naddońskich stanic kozackich, aż do brzegów Białego Morza, pokazywało wieś rosyjską i życie wielkiego miasta, od środowiska inteligencji burżuazyjnej do wyrzutków społeczeństwa. Wystarczy pobieżnie spojrzeć na karty jego realistycznych zawsze prawdomównych opowieści, aby zrozumieć, jaki bogaty materiał one zawierają. Istotnie dzieła tego niestrudzonego pisarza można uważać za encyklopedię wiedzy o społeczeństwie rosyjskim. Jest to wielka literatura i to tym bardziej pasjonująca, im więcej zaciętości walki w sobie zawiera. U Serafimowicza, jednego z twórców literatury radzieckiej, należy się uczyć jego bezpośredniej styczności z życiem, szybkości reakcji na zjawiska społeczne, a jednocześnie twórczego opanowania rzeczywistości.

Leon Gomolicki

TADEUSZ GRYGIEL

TRUDNOŚCI I NADZIEJE PLASTYKÓW

Uwagi i refleksje na marginesie Czwartej Wystawy Dorocznej Plastyków Łódzkich

Czwarta Doroczna Wystawa Związku Zawodowego Polskich Artystów Plastyków w Łodzi dobiega końca.

Obejmuje ona 165 prac z zakresu malarstwa, rzeźby i grafiki. Zwiedziło ją do 31 stycznia br. dokładnie 3.101 osób. Ministerstwo Kultury i Sztuki oraz Zarząd m. Łodzi zakupiły 9 prac. Prywatnie zakupiono jeden obraz. Sześciu autorom miasto ufundowało skromne nagrody, w prasie miejscowej ukazały się trzy recenzje.

Oto w telegraficznym skrócie bilans najpoważniejszej dorocznej imprezy plastyków łódzkich.

Tych kilka charakterystycznych cyfr daje wiele do myślenia, ale refleksje zostawmy na później i omówmy pokrótce wystawę.

Zdaniem Komisji Artystycznej Związku oraz Komisji Zakupów Ministerstwa Kultury i Sztuki wystawa mimo sporadycznych wypadków nierówności poziomu prac jest znacznym osiągnięciem artystycznym i jest lepsza od poprzednich.

Z punktu widzenia kierunków artystycznych — większość prac utrzymana jest w charakterze postimpresjonizmu polskiego. Nie brak również obrazów, w których położono całkowicie nacisk na stronę formalną dzieła, obdarzając je przytem intrygującym i literackim tytułem; są również prace utrzymane w duchu realistycznym; naturalistycznych — najmniej.

Organizatorom wystawy chodziło o to, ażeby każdy z członków reprezentowany był chociaż jedną pracą najlepiej charakteryzującą jego twórczość i dlatego otrzymano dość szeroki wachlarz ideologiczny.

Większość prac oparta jest o tematy socjalne, dużo bardzo pejzaży z Ziem Odzyskanych, martwe natury są najmniej liczne.

Nie zamierzam w tym krótkim bilansie naszych osiągnięć charakteryzować twórczości poszczególnych artystów. Dostatecznie często mawiamy między sobą te sprawy i zbyt wiele jest dobrych wyników, abym w skromnym artykule bez krzywdy pominięcia któregoś z kolegów mógł ten temat wyczerpać.

Aleksandra Tyszkiewiczowa
„Uciekinierzy z Hiszpanii" olej

Stwierdzić mi tylko wypada, że plastycy łódzcy bogatsi są o jeszcze jedno doświadczenie: Sztuka tematowa, o którą się woła, stojąca na odpowiednim poziomie artystycznym, ciągle jeszcze nie znajduje konsumenta.

Żadna instytucja ani świetlica, ściany których ozdobione są najczęściej papierkami, albo karbowanymi bibułkami — nie zakupiła ani jednej rzeźby, ani grafiki, ani jednego obrazu.....

* * *

Łódź — największe po Warszawie miasto w Polsce, ma obecnie trzykrotnie mniej plastyków niż Warszawa albo Kraków. Prawie co miesiąc opuszcza nasze miasto kilku artystów, nie znajdując w nim warunków do życia.

Jest to objaw niepokojący, bo właśnie Łódź, największe skupisko świata pracy, jest najbardziej zaniedbane pod względem kulturalnym i winno nadrabiać utracony czas lat ubiegłych, przyswajając sobie kulturę plastyczną.

Nim warunki materialne człowieka pracy pozwolą mu umieścić wartościowy obraz w swym własnym mieszkaniu, winien on nawiązać z dziełami sztuki stały kontakt w świetlicy, stołówce czy klubie. Wzorowo pod względem artystycznym urządzona świetlica winna w człowieku kształcić dobry smak i poczucie piękna, co w następstwie wywoła potrzebę zwiedzania muzeów i wystaw.

* * *

W Polsce czuje się dotkliwy brak odpowiednich lokali wystawowych. Przede wszystkim z braku odpowiedniego lokalu nie odbył się w roku 1948 „Salon Ogólnopolski". Związek Warszawski z tych samych powodów zamierza urządzić swoją wystawę w Łodzi. Przyjmiemy ich całym sercem, ale wątpię czy techniczne możliwości pozwolą na zobrazowanie dorobku kolegów z Warszawy.

Stosześćdziesiątpięć niedużych prac na naszej wystawie, szczelnie wypełniło Galerię Miejską w parku Sienkiewicza. Obliczyliśmy, że gdyby każdy łódzki malarz dał na wystawę tylko po jednym obrazie o przeciętnym wymiarze 100 x 80 cm. to powstałby problem nie do rozwiązania, bo nie mielibyśmy ich gdzie rozwiesić.

* * *

Podstawowym zadaniem artysty jest twórczość, a twórczość plastyczna to kwestia odpowiednich warunków pracy i poważnych środków finansowych. Plastyk jeśli ma robić postępy w sztuce, musi codziennie i systematycznie pracować.

Niestety stanowczo za mało pracujemy. Jeśli sytuacja się nie poprawi to wielu z nas stanie się „plastykami niedzielnymi". Ponieważ zbyt wiele czasu traci się na zajęcia zarobkowe, jakże często niewiele mające wspólnego ze sztuką. To, co winno być dla nas chlebem codziennym, staje się chwilą odświętną. Może dlatego malarz zbyt często ogranicza się do skromnego tematu i zagadnień formalnych.

* * *

Spotykamy się bardzo często z zarzutami, że sztuka nasza zbyt słabo związana jest z życiem, z dzisiejszą rzeczywistością, że sztuka nasza jest zbyt mało czytelna i zrozumiała.

Elwira Mazurczykowa „Zjednoczenie" płaskorzeźba

Grotto-Ślepikowski „Huta szkła" olej

Staramy się w miarę sił wypowiedzieć jak najlepiej. Państwo idzie nam w sukurs, wychowując nowego konsumenta poprzez Ogniska Kultury Plastycznej nie szczędząc środków materialnych (bodaj większych niż popieranie samych twórców). Ale organizowanie tego konsumenta jest bardzo jeszcze niedoskonałe.

* * *

Związek dopinguje swoich członków wszelkimi dostępnymi mu środkami do twórczości. Ale wielu plastyków wstrzymuje się od wystawiania swych prac, nie znajdując uznania dla swej sztuki ze strony decydującego czynnika artystycznego w Związku.

Niewątpliwie muszą ulec rewizji kryteria i sposób jurowania prac na wystawach, zwłaszcza ogólnopolskich i przy zakupach.

Ogolnie rzecz biorąc, nie może abstrakcjonista kwalifikować realisty i odwrotnie, chyba, że przy dzisiejszym zdewaluowaniu się słowa „neorealizm" i jego wieloznaczności — termin ten nadal dowolnie oznaczać będzie dla jednych członków Komisji Artystycznej Związku kierunek abstrakcjonizmu czy postimpresjonizmu, a dla innych zaś — naturalizm.

* * *

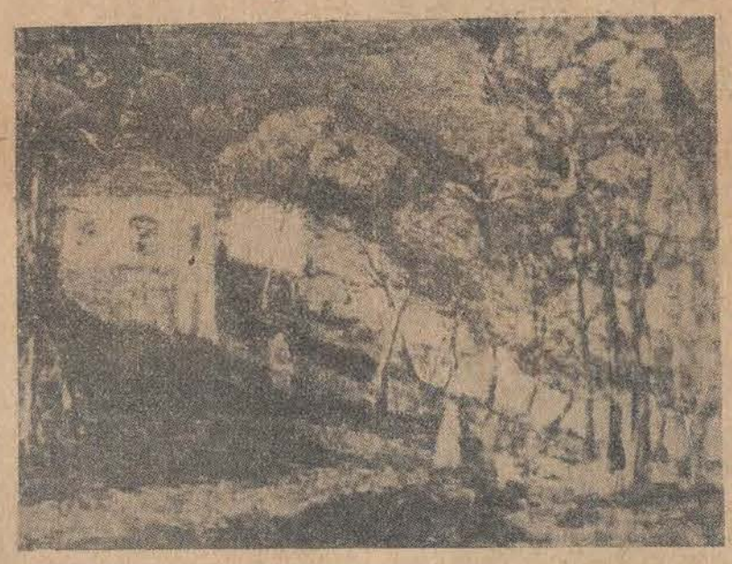
Oto są uwagi i refleksje plastyków zasłyszane przeze mnie w związku z wystawą, która po ośmiu tygodniach trwania zostanie niebawem zamknięta.

* * *

Pomimo tych nie najweselszych bynajmniej spostrzeżeń — wypada stwierdzić jednak, że większość artystów plastyków cechuje bezprzykładny optymizm. Kosztem nieraz najdotkliwszych wyrzeczeń osobistych tworzą i wystawiają bez żadnych prawie widoków na sprzedaż swoje dzieła, czy choćby większego nim zainteresowania.

Większymi jeszcze optymistami jest młodzież, która w dziewięciu wyższych uczelniach artystycznych kształci się na plastyków, wierząc w swoje posłannictwo i wierząc w coraz racjonalniejszy rozwój polityki kulturalnej Polski Ludowej.

Tadeusz Grygiel



Zdzisław Sikorski „Motyw z Wrocławia" tempera woskowa

JANINA ZAGAŁOWA

ZACZĄĆ TRZEBA OD RZEŹBY

Najciekawszą rzeźbą, która powstała po wojnie na terenie Łodzi jest wystawiona na tegorocznej, czwartej z kolei wystawie Związku Artystów Plastyków „Włókniarka", wspólne dzieło Hanny Nałkowskiej-Bickowej i Ludwika Heringa. Pomimo wybitnych wartości tej rzeźby jakoś nie słychać dotychczas, by władze miejskie zamierzały ją wykuć w kamieniu, realizować na jednym ze skwerów miejskich. Trochę to dziwne w czasie, kiedy wyrasta nowy bohater epoki — przodownik pracy i kiedy hasło upowszechnienia sztuki rozbrzmiewa głośno.

Posługuję się przykładem z terenu łódzkiego życia artystycznego dla zilustrowania pewnych zagadnień z zakresu upowszechnienia sztuk plastycznych. Jest ono trudniejsze od upowszechnienia każdej innej sztuki. Bo kultura plastyczna w Polsce jest bez porównania niższa od kultury literackiej czy nawet muzycznej. Brak obeznania ze sztuką dawną i współczesną wykazują nie tylko analfabeci lub wychowankowie szkoły powszechnej. Na porządku dziennym zdarza się to wśród ludzi z wyższym wykształceniem, nierzadko miłośników książek lub muzyki.

Anna Nałkowska-Bickowa i Hering „Włókniarka"

Zagadnienie to szerokie, rozwidlające się na wiele odnóg, spraw pomniejszych. Jedną z nich jest sprawa pośrednika pomiędzy dziełem a odbiorcą, jakim jest krytyk artystyczny w druku, a przewodnik po muzeum lub wystawie, drugą — sprawa mecenatu.

Sztuki plastyczne, a zwłaszcza rzeźba, są kosztowne, wymagają nakładu wielkich sum. Rzeźba bardziej niż jakakolwiek sztuka wymaga mecenatu. Obecny ustrój czyni z państwa i instytucji społecznych jedynego mecenata rzeźby (jeśli pominąć Kościół odbiorcę wyłącznie sztuki religijnej). Tylko państwo oraz instytucje społeczne mogą mieć środki na finansowanie twórczości rzeźbiarza zwłaszcza w materiałach twardych i dlatego opieka nad artystą nie jest tylko sprawą dobrej woli osobistej kultury urzędników na wysokich stanowiskach. Jest obowiązkiem.

Jeśli chodzi o popularyzację sztuki wśród ludzi pozostających dotychczas poza jej zasięgiem zacząć trzeba od rzeźby. Jest bardziej zrozumiała, czytelna od malarstwa, które przenosząc na przestrzeń dwuwymiarową przedmioty trójwymiarowe, posłu-

giwać się musi przyjętymi konwencjami, różnymi dla każdej epoki. Znajomość tych konwencji jest warunkiem koniecznym, aby przeżycie artystyczne, wyniesione z obrazu, było pełne.*) Wiedza historyczna nie jest w tym stopniu konieczna, gdy idzie o rzeźbę.

„Włókniarka" Hanny Nałkowskiej-Bickowej i Ludwika Heringa może służyć za przykład rzeźby, której czytelność nie przedstawia trudności. I dlatego nadaje się szczególnie do upowszechnienia już w pierwszym etapie tej akcji.

Artyści sięgnęli po temat środowisku łódzkiemu szczególnie bliski. Przedstawili włókniarkę przy warsztacie w momencie gdy pełni swe funkcje. Jest to ujęcie nowe, pionierskie. A przecież nie daje bynajmniej wrażenia niepokoju. Wysiłek, jaki wkłada włókniarka w swą pracę, wyraża się w skupieniu, widocznym nie tylko w twarzy. Widać je w całym popiersiu, w linii szyi i ramion, w ręku trzymającym szpulę i w linii, jakby biegnącej nici, nie przedstawionej bezpośrednio, a wyczuwalnej. Szpula i warsztat to nie emblematy, znaki zawodu, ale narzędzia wykonywanej w skupieniu pracy.

Rzeźba ta wywiera silne wrażenie. I to jest jednym ze sprawdzianów jej wartości. Ale nie jest to sprawdzian jedyny. Wytrzymuje ona surową krytykę formalną. Jest to rzeźba monumentalna, choć nie ma w niej sztucznego patosu. Byłam zdziwiona, gdy zdałam sobie sprawę z jej rozmiarów, niewiele większych od naturalnej wielkości człowieka. Mnie wydała się ogromna, tytaniczna.

Interesująca jest kompozycja tej rzeźby, która mogłaby się zmieścić w sześcianie. Włókniarka, mocna kobieta, opiera się na silnej podstawie, jaką tworzy warsztat. Lekki skos linii warsztatowej odpowiada centralnej linii kierunkowej, wyznaczonej przez szpulę. Z tego centrum rozchodzą się wachlarzowato liczne związki łączące. Biegną wzdłuż skłonu głowy, poprzez ramię oraz w kierunku spojrzenia. Piękno „Włókniarki" odczuwamy szczególnie silnie, gdy obchodzimy ją dookoła. Wyłaniają się wtedy coraz nowe profile.

Analiza formalna tej rzeźby utwierdza nas w przekonaniu, że pierwsze wrażenie było niezawodne. Forma „Włókniarki" nie jest czymś narzuconym od zewnątrz. Wręcz przeciwnie — zdaje się wyrastać z tematu, zdaje się czymś koniecznym, siłą działającą ze środka.

Wielkie wartości „Włókniarki" predestynują ją na rzeźbę skwerową. Miasto, które przoduje w kraju jako ośrodek włókienniczy, nie może zaniedbać wystawienia pomnika włókniarce na jednym ze skwerów przyfabrycznych. Winno to sobie, trosce o swe piękno. Winno swym bohaterom pracy. Winno artystom, którzy się nie odwracają od środowiska, w jakim znaleźli schronienie po wojnie, ale czerpią z niego podniety twórcze.

Janina Zagałowa

*) W dobie mody na chińszczyznę w Europie rzeźby chińskie były znacznie bardziej rozumiane niż malarstwo. Przykład ten podał prof. dr Mieczysław Wallis na jednym z wykładów estetyki na UŁ.

MARIAN PODKOWIŃSKI

W KRAJU JIMA CROW*)

Richmond (Virginia) w listopadzie 1948 **)

MIĘDZY Waszyngtonem a miastem Richmond, w stanie Virginia, bierze początek tzw. linia Masona-Mixona, przebiegająca zygzakowato aż do Pacyfiku, poprzez stany Georgia, obie Karoliny, Tennessee, Alabama, Misssissipi aż do Texasu i Kalifornii. Jest to słynne „południe" Ameryki Północnej — raj dla białych, piekło dla czarnych. Na trasie powietrznej Richmond — Atlanta — Dallas — Phoenix — San Diego przebiega niby krwawą nitką — „kolorowa linia" — granica między znośną tolerancją Północy a rasową nienawiścią Południa do Murzynów.

Sprawa murzyńska w USA jest dylematem amerykańskim. Wprawdzie wylano już na ten temat chyba z morze atramentu, ale niemniej łez murzyńskich płynie dalej szlakami Czerwonej Rzeki. Problem murzyński nie jest sprawą czarnych obywateli Stanów Zjednoczonych; jest to kwestia moralności białych. Tragedią Murzynów natomiast jest ich słabe uświadomienie społeczne, wynikłe z patriarchalnych stosunków na Południu i wyzysku przedsiębiorców na Północy. W całych Stanach Murzyn jest najbardziej upośledzoną i zdyskryminowaną rasą w Ameryce.

W sprawie murzyńskiej istnieje szereg mitów i niebezpiecznych legend które rozbijają tę społeczność na różne obozy, uniemożliwiając w ten sposób konieczną samoobronę w walce z przesądami i krzywdą społeczną. Tylko mała część Murzynów walczy świadomie o swe prawo do równego i wolnego życia.

Większość natomiast Murzynów wciąż jeszcze przyjmuje z fatalizmem stan, w jakim się urodzili, często sprzeciwiając się nawet jakimkolwiek akcjom o polepszenie bytu. Kapitał amerykański potrafił ujarzmić swych niewolników i uśpić ich instynkt walki. Wall Street zna sposoby likwidowania opornych. Prawo białego człowieka jest świętością dla czarnych.

Innym mitem jest wiara czarnego, że biały jest człowiekiem wszechmocnym, wszechobecnym i wszechmądrym, a walka z nim głupotą. Czarny natomiast jest istotą niższą, słabszą, mniej zdolną, jeśli w ogóle nie prymitywną. Biały, to znaczy człowiek pewny i odważny, czarny — to leń i tchórz. Nie trzeba chyba dowodzić, jak skutecznie działa ów mit nadczłowieka, spreparowany przez białych magów na potrzeby plantatorów tytoniu i bawełny. Podczas swej podróży po Stanach Zjednoczonych widziałem Murzynów wszędzie tam, gdzie dostęp był dla nich możliwy: celujących w nauce, zdobywających doktoraty na uniwersytetach (mimo że i tu stworzono dla nich ghetto), świetnych sportowców, odważnych lotników i zdolnych dziennikarzy. Poznałem osobiście utalentowanych pisarzy, rysowników, wspaniałych śpiewaków i tancerzy. Takie nazwiska jak Walter White, Paul Robeson, Marian Anderson, Canada Lee, Joe Louis, tancerz Robinson lub adwokat Charles Howard — że wyliczę tylko te, które nasuwają mi się w tej chwili — nie schodzą ze szpalt amerykańskich dzienników i czasopism. Ludzie biali entuzjazmują się ich głosem, słowem czy siłą muskułów, ale nie usiądą z nimi przy jednym stoliku w kawiarni lub hotelu.

Jeden z moich amerykańskich przyjaciół, znany lotnik z okresu wojny, opowiedział mi kiedyś swą przygodę w Waszyngtonie. Odbywał się właśnie zjazd młodzieży z całego świata w stolicy USA. Przybyli też Murzyni. Po jednej z konferencji przyjaciel mój zaprosił owego delegata murzyńskiego i jego siostrę do kina. Wykupił trzy bilety. Przy wejściu kontroler nie wpuścił Murzynów. Kasa zwróciła pieniądze. Mój przyjaciel zrobił w hallu kina wielki skandal, ale nic nie pomogło. Przeciwnie, publiczność biała zachowała się dość prowokująco wobec Murzynów, tak że mój lotnik po prostu uważał za stosowne wyjść z kina. Ale nie poprzestał na tym proteście. Napisał list do pani Eleanor Roosevelt, która przewodniczyła owemu kongresowi młodzieży. Przyjaciel mój pokazał mi kopię tego listu. Powołując się na swe zasługi wojenne i prawa obywatela, prosił ówczesną małżonkę prezydenta USA, aby zabrała głos w tej sprawie. Mimo że upłynęły już cztery lata od tego wypadku, odpowiedzi — jak dotąd — nie otrzymał...

Pani Roosevelt nie chciała „narazić" się mściwym demokratom z Południa!

Oczywiście takich wypadków jest wiele. Nie starczyłoby atramentu na opis wszystkich zbrodni, jakich biali dopuszczają się na Murzynach. Wystarczy przeczytać takie pisma murzyńskie jak „Ebony" (tygodnik) lub miesięcznik „Negro Digest", aby mnożyć podobne wypadki w nieskończoność.

Do głębi wstrząsnęła mną książka Waltera White'a, sekretarza generalnego Ligi dla podniesienia intelektualnego poziomu narodów kolorowych w USA, będąca pamiętnikiem z okresu młodości Murzyna, który jest „białym" — ma jasne oczy, płowe włosy i jasną skórę — a mimo to postanawia zostać w społeczności murzyńskiej. Jest to spowiedź prześladowanego człowieka, który potrafił dostąpić poważnych stanowisk i przodującej pozycji w amerykańskiej społeczności.

A jednak ten popularny w Nowym Jorku „biały" Murzyn — jak sam stwierdza — przy całej swej popularności i wielkich wpływach, nie mógłby swobodnie poruszać się na Południu, gdyby nie mylił czujności Ku-Klux-Klanu kolorem swej skóry. Nie mógłby nawet zamieszkać w nędznym hoteliku nowojorskim, gdyby nie kolor jego oczu. I tu wkraczamy na teren jeszcze jednego mitu o Murzynach.

Powiadano nam, którzyśmy przyjechali do Ameryki, że popularny względnie sławny Murzyn jest tu wolnym człowiekiem. Jest to wierutne kłamstwo. Nawet „wielki Joe", mistrz świata w boksie, nie odważy się wejść do restauracji dla „białych". Nie wyrzucą go wprawdzie, jak zwykłego Murzyna, ale będą go szykanować. Prawo białego człowieka jest tak silne, że nawet mocny Louis nie potrafi go przełamać!

Gdy na lotnisku w Chicago żegnałem się z pewnym wybitnym Murzynem, miejscowym działaczem związków zawodowych, ściskając mu dłoń, wyczułem tym istną konsternację wśród obsługi samolotu. Sądzili na pewno, żem zwariował! Murzynom bowiem, nawet sławnym, nie podaje się przecież publicznie ręki.

Faktem jest, że Murzyn, choćby bogaty i sławny, może wygodnie żyć — ale w odosobnieniu. Wielu znanych aktorów i pisarzy murzyńskich unika białych, aby nie stawać przed wiecznym dylematem: utraty przyjaciela względnie rozterki duchowej. Inni, bardziej dumni, zachowują „splendid isolation" albo — ignorują białych jako ludzi niegodnych „czarnej" przyjaźni. W tym piekle rasowej dyskryminacji, jakim jest Ameryka, rozmaite wynaturzenia stają się namiastką egzaltowanej ambicji.

Będąc w San Francisco, gdzie problem murzyński nie występuje w tak brutalnej formie, ustępując miejsca innemu — problemowi rasy żółtej, zetknąłem się z pamiętnikami słynnej tancerki, mulatki Józefiny Baker, pochodzącej z Ameryki, choć już dawno naturalizowanej we Francji. Jej przygody za „kolorową" linią, gdy wraz ze swym białym mężem wybrała się po latach „emigracji" z wizytą do rodzicielskiego domu, mogą służyć za najlepszą odpowiedź na pytanie, czy Murzyn sławny lub bogaty korzysta w Ameryce z przywilejów białej rasy.

Po wojnie Józefina Baker postanowiła — po 25 latach pobytu w Europie — po raz pierwszy odwiedzić swój dom rodzinny na Południu USA.

Po zakończeniu tournée w Ameryce Łacińskiej wraz ze swym mężem Jo Bouillonem udała się do Stanów. Po jednodniowym pobycie w Chicago przybywają do New Yorku — który uchodzi za ośrodek tolerancji dla czarnych. Pokoje w hotelu zarezerwował dla nich uprzednio argentyński impresario. Zamówienie brzmiało dla „małżonków Bouillon". Nie zdążyli się jeszcze rozpakować, gdy dyrektor wezwał do siebie męża Józefiny. „Czy państwo zamierzają długo u nas mieszkać? — zapytał dyrektor.

— Zamówiliśmy apartament na miesiąc...

— Żałuję bardzo, ale zaszła pomyłka, ten pokój wolny jest tylko na dziś wieczór... Przykro mi bardzo, ale portier nie wiedział, że był już wcześniej zamówiony..."

*) „Jim Crow" — od słowa crow — kruk (czyli: czarny), jest personifikacją segregacji w Ameryce.

**) Fragment z dziennika podróży pt. „Trzy miesiące w USA".

CZESŁAW MIŁOSZ

„MOBY DICK"

WPADŁA mi w ręce książka, o której wypada powiedzieć parę słów. Autor: Herman Melville, tytuł: „Bestia morska", wydawca: Eugeniusz Kuthan, rok wydania 1948.

Książka ukazała się w cyklu powieści awanturniczych, razem z licznymi wznowieniami Jacka Londona. Młodociany czytelnik spragniony egzotycznych przygód — a do niego przede wszystkim apeluje malownicza okładka — przeczyta tę książkę z zainteresowaniem, krytycy, zajmujący się tzw. poważnymi książkami, pominą ją milczeniem.

Otóż trzeba przypomnieć, że „Moby Dick czyli wieloryb" (bo tak brzmi tytuł w oryginale) jest jedną z najwybitniejszych powieści dziewiętnastego wieku i ktokolwiek ceni Dickensa, Tołstoja czy Stendhala, nie może przejść obok niej obojętnie. Herman Melville reprezentuje „złoty wiek" literatury amerykańskiej, tak jak Walt Whitman, Henry Dawid Thoreau, Nathaniel Hawthorne, Emerson i wreszcie Mark Twain. Bardzo to szczególna literatura i odrębna od europejskiej, podobnie jak Ameryka dziewiętnastego wieku była odrębna od Europy: procesy, które w Europie trwały stulecia, tutaj wystąpiły w skrócie, tworząc coś w rodzaju laboratorium, w którym nagły wzrost bakterii dostarcza interesujących spostrzeżeń dla obserwatora.

Literaturę tę można porównać (z grubsza, bo wszelkie takie porównania są niebezpieczne) do malarstwa holenderskiego z okresu nagłej i niezbyt długotrwałej morskiej potęgi Niderlandów. Kraj Yankesów, tj. północnowschodnia część dzisiejszych Stanów Zjednoczonych, przypominał Niderlandy pod wieloma względami — był to kraj zamożnego mieszczaństwa czerpiącego swoje bogactwa w dużym stopniu z morza. Kolonizacja kontynentu usunęła te podobieństwa, jednak jeszcze sto lat temu atmosfera Bostonu przypominała atmosferę Amsterdamu XVII wieku. Flota amerykańska była wtedy potężna, miała jednak charakter przede wszystkim przemysłowy, tj. była to w przeważającej części flota rybacka i wielorybnicza. Flota ta odwiedzała najbardziej zapadłe części globu i, jeśli chodzi o połów wielorybów dający ogromne zyski, nie mogła z nią konkurować ani flota brytyjska ani francuska. Służba na okrętach żaglowych (podróże były długie, nieraz trwały po kilka lat) stanowiła szkołę doświadczenia życiowego dla młodych Yankesów. Dawała przy tym jeszcze większe możliwości niż kolonizacja Zachodu, przynajmniej dla natur szczególnie awanturniczych.

Melville nie był pisarzem „papierowym" ale miał bogaty materiał doświadczeń życiowych zebranych w latach swojej młodości, kiedy był prostym marynarzem na statkach wielorybniczych. Literatura kontynentu europejskiego zajmowała się głównie losami ludzi „piśmiennych". Literaturę amerykańską tworzyli ludzie znający pracę fizyczną. To nie jest bez znaczenia. Wielorakość uprawianych zawodów wzbogaca napewno pisarza. Tak w chacie leśnej, zbudowanej własnymi rękami, mieszkał Thoreau; budowniczym, dziennikarzem i sanitariuszem był Whitman; marynarzami byli Richard Dana i Melville; wielu zawodów imał się Mark Twain.

Herman Melville urodził się w New Yorku w r. 1819 (był więc rówieśnikiem Walta Whitmana), umarł w r. 1891 (o rok wcześniej niż Whitman). Swoją karierę życiową rozpoczął zaciągając się na statek wielorybniczy, jako chłopiec okrętowy. Na okrętach zjeździł kawał świata. Kiedyś, kiedy jego statek był na morzach Polinezji, zdezerterował. Widocznie jedzenie na statku było dostatecznie złe i dyscyplina dostatecznie surowa, jeżeli wolał ze swoim kolegą uciec na wyspę zamieszkałą przez ludożerców, niż zwijać żagle, myć podłogi i przetapiać tłuszcz wielorybów. Nie został jednak zjedzony, a jego pobyt wśród kanibalów dał mu temat do opowieści cieszących się w Ameryce wielką poczytnością („Ty pee", „Omoo").

Na tych jednak książkach (kto chce poznać atmosferę opowieści egzotycznych sprzed stu lat, niech sięgnie do dzieł warszawskiego pisarza owych czasów, dra Tröpplina) skończyło się powodzenie pisarskie Melville'a. Najambitniejszym jego dziełem był „Moby Dick", który ukazał się w r. 1851. Była to książka za trudna dla publiczności i Melville podzielił los licznych pisarzy amerykańskich, którym praca literacka nie mogła dostarczyć źródeł utrzymania. Wiele lat jego życia wypełniła bezskuteczna walka o prawo do życia z pióra. Wreszcie zrezygnował i został inspektorem celnym w New Yorku, świat o nim zapomniał i tylko od czasu do czasu jakiś angielski krytyk przyjeżdżający do Ameryki, ze zdumieniem dowiadywał się, że Melville żyje i mieszka gdzieś w New Yorku. Natomiast po jego śmierci, już w wieku XX, zaczęto wydawać jego rękopisy i pisać o nim mniej więcej tyle, ile Francuzi piszą o Stendhalu. Słowem, historia dość nam znana z licznych przykładów.

Wróćmy jednak do polskiego wydania „Moby Dicka". Nie sądzę, żeby książka opisująca przygody załogi wielorybniczego statku, którym dowodzi zwariowany kapitan, musiała być mniej „poważna" niż książka opisująca życie arystokracji paryskiej, losy żony prowincjonalnego lekarza czy cierpienia młodego poety. Nie sądził tak również Melville. „Moby Dick" jest książką przedziwną. Jest to traktat o sztuce wielorybniczej, z długimi stronami opisów każdego narzędzia, każdej czynności na okręcie. Jest to również książka przygód pełnych dramatycznego napięcia. Jednocześnie coś w rodzaju legendy o rycerzach króla Artura — rycerzami są pogańscy i niepiśmienni Polinezyjczycy, zabobonni Murzyni, Portugalczycy, Yankesi stanowiący załogę okrętu. Całość jest przeplatana rozdziałami filozoficznymi, będącymi mieszaniną mizantropii Melville'a i szczerej kpiny — poważne rozważania przechodzą w kpinę niepostrzeżenie. Jest w tym podstępnym komiźmie robionym z najpoważniejszą miną, np. bardzo poważne rozważania o Jonaszu w brzuchu wieloryba, o tym, dlaczego wieloryb nie ma nosa („bo nos wieloryba byłby bezczelny") — coś z metody pisarskiej Rabelego, którego Melville czytywał z upodobaniem. Jeżeli dodać, że silne elementy romantyczne przydają niektórym opisom niesamowitości i melancholii, zrozumiemy, dlaczego ta książka — mieszanina w prymitywnej Ameryce nie miała powodzenia.

Pytanie, które postawię, brzmi: czy wolno wydawać wybitne dzieło literackie w formie skrótu? Bo „Bestia morska" w wydaniu Kuthana jest skrótem. Oryginał zawiera ponad 500 stron drobnego druku. Polskie wydanie zawiera 261 stron sporego druku, stąd wniosek, że czytelnik polski dostał mniej więcej 1/3 (jeżeli nie 1/4) oryginału. Cóż, różne są sposoby wydawania książek i różny stopień szacunku dla dzieł. W księgarni polskiej w New Yorku pokazywano mi z dumą nowe monumentalne wydanie wiekopomnych utworów literatury polskiej (życzyłbym, aby sejmowe wydanie Mickiewicza tak wyglądało) — „Trędowatej" i „Ordynata Michorowskiego". Widać stąd, że kultura polska przetrwa za granicą, choć w kraju gnębią ją bolszewicy...

Tłumacz na język polski nie jest podany. Można wnioskować ze stylu, że jest to wznowienie starego przekładu z XIX wieku, kiedy książki Melville'a były znane we Francji, jako książki awanturnicze, spełniające tę rolę, którą później spełniały powieści kryminalne. Prawdopodobnie skrót został zrobiony we Francji i tłumacz polski przekładał z francuskiego. Skrót jest spreparowany w ten sposób, że wyrzucono rozważania zawodowe, rozdziały filozoficzno-komiczne, charakterystykę postaci i przygód, zostawiając jeden wątek fabuły. Tłumaczenie robi wrażenie dość starannej roboty, choć są niedokładności (np. „machając rudlem" to nie to samo co „pracując wielkim wiosłem sterowym" jak w oryginale, żeby wziąć jeden przykład).

Nie jestem pewien, czy robienie skrótów dla młodzieży z wielkich dzieł literatury jest operacją karygodną. Chyba nie. Gorzej natomiast, jeżeli wybitne dzieła literackie ukazują się tylko w skrótach. Uważam za karygodny taki stan rzeczy, w którym ludzie znający języki obce smakują wybitne utwory literatury światowej, natomiast ludzie, nie mający czasu ani pieniędzy, żeby nauczyć się obcych języków, są skazani na smutny prowincjonalizm.

Czesław Miłosz

Bouillon zrozumiał w lot, o co chodzi.
— Chodzi o to, że moja żona jest kolorowa? Czy tak?

Dyrektor przez chwilę zawahał się, po czym jął się usprawiedliwiać.

— Niech pan mnie źle nie rozumie! Osobiście daleki jestem od tego. Uważam przesądy rasowe za idiotyzm. Ale... mamy przecież tylu gości z Południa, a sam pan chyba zna nastawienie tych ludzi. Biali nie będą spać w łóżkach, w których przedtem leżała osoba kolorowa...

Małżonkowie Bouillon spędzili na poszukiwaniu hotelu cały dzień. Jedni hotelarze dawali odpowiedzi wymijające, inni oświadczali wręcz, że nie wynajmują kolorowym.

W końcu państwo Bouillon znaleźli pokój w Gladstone Hotel na eleganckiej Park Avenue.

Przez dwa dni nie mieli żadnej przykrości. Ale na trzeci dzień komedia zaczęła się na nowo. „Bardzo nam przykro — powiedział dyrektor — ale pokoje państwa są już od jutra zarezerwowane".

Pan Bouillon oświadczył wściekłym głosem, że ani myśli się wyprowadzić. Tymczasem Józefina opowiedziała całą swą odyseję znanemu śpiewakowi Canada Lee, murzyńskiej wielkości Broadway'u, który obiecał interweniować gdzie należy. Następnego dnia poszedł do potężnego burmistrza New Yorku — O'Dweyra. „Powiedz pan miss Baker, że prawo jest po jej stronie, a w razie przykrości ja już tę sprawę osobiście załatwię! — powiedział O'Dwyer, ojciec miasta liczącego ponad pół miliona kolorowych.

Opierając się pan Bouillon postanowił, że nie opuści hotelu. Dyrekcja zresztą nie nalegała więcej. Wieczorem, jak zwykle, małżonkowie zamówili do pokoju obiad. Nie chcieli widocznie jeść na sali, gdzie Murzynom nie podaje się do stołu. Służący przyniósł obiad zgodnie z zamówieniem, tylko że — bez nakrycia. Nie dano ani talerzy, ani sztućców ani obrusa i serwetek.

— Very sorry! — powiedział kelner — lecz nie dysponujemy chwilowo większą ilością nakryć...

Gdy dzwonili na służbę, nikt się nie zjawiał, pokoju nie sprzątano, telefon nie funkcjonował. Blokada zmuszająca do odwrotu. Nie zmuszano do wyprowadzenia się ale faktycznie uniemożliwiono pobyt. Tak to „liberalny" New York przyjął sławną tancerkę, którą jeszcze wczoraj oklaskiwał za grube dolary na deskach teatru. Prawdziwa Ameryka!

W następnych rozdziałach swej książki opisuje miss Baker dzieje podróży na Południe. Styka się oko w oko z nieludzkim traktowaniem jej braci, z wypadkami lynchu i maltretowania czarnej biedoty. Segregacja na każdym kroku, w tramwajach, pociągach, sklepach, w kinach, na dworcach i w samolotach.

Oczywiście, że i biali wstydzą się poczęści segregacji, ale nie myślą jej zwalczać. Pięknymi frazesami zbywają natrętnych cudzoziemców, albo też powiadają wprost w oczy: „Bardzo pięknie, ale czy chciałby pan mieć szwagra Murzyna? Albo np. czarnego zięcia?"

Takie stawianie kwestii jest zwykłym wykręcaniem się, umywaniem rąk od odpowiedzialności za wszystkie krzywdy wyrządzane Murzynom.

Amerykanie powiadają, że zrobiono już bardzo wiele w sprawie murzyńskiej. Dawniej lynchowano kilkadziesiąt osób rocznie, dziś zaledwie kilkanaście. Lynch stał się więc probierzem amerykańskiego postępu! Prawdą jest natomiast, że oficjalnie lynchuje się dziś kilkunastu Murzynów, ale nieoficjalnie zabija się ich — czyni to nawet policja — kilkuset. „W obronie własnej" — powiadają łowcy czarnych dusz, hycle z nad Missisippi — albo „na tle nieporozumień..."

Harold Laski, jeden z prawicowych teoretyków Labour Party, napisał po swej wizycie w Stanach Zjednoczonych interesującą książkę pt. „Amerykańska demokracja". Pisząc w niej o „tragedii Południa", Laski powiada, że pomimo nieznacznych postępów na odcinku murzyńskim, ogólna sytuacja czarnej ludności jest fatalna. Ludność ta jest nadal obiektem okrutnego wyzysku (ruthlessly exploited). Murzyn eksploatowany jest potrójnie — jako obywatel, jako konsument i jako producent. Nawet dla wykształconego i światowego Murzyna Południe jest zwykłym więzieniem. Murzyni nie mają żadnej nadziei na poprawę swego losu w dzisiejszej rzeczywistości amerykańskiej.

Prof. Laski, którego trudno podejrzewać o jakikolwiek antyamerykanizm, pisze, że nie ma dziś na Południu zasadniczych różnic między rasizmem Hitlera a przyjaciółmi gubernatora Georgii, Hermanna Talmadge, godnego następcy zmarłego senatora Bilbo. Jeśli południowiec mówi o wolności i demokracji, a priori wyklucza kolorowych ze społeczności amerykańskiej. Traktowanie Murzynów na Południu przypomina postępowanie Herrenvolku w podbitych krajach słowiańskich. „Solidne Południe" (Solid South) nie wypuści taniej siły roboczej, jaką są dla farmerów Murzyni, a stan ten można utrzymać tylko drogą dyskryminacji i segregacji.

Wprawdzie prof. Gunnar Myrdal, Szwed, który napisał monumentalne dzieło o kwestii murzyńskiej („American Dilemma"), uważa, iż Murzyn nie ustępuje w niczym białemu i że kompleks niższości u czarnych jest wynikiem warunków socjalnych, wyznawcy Jima Crow*) traktują z politowaniem wynurzenia uczonych.

Walter White, Murzyn który ma białą skórę, kończy swą autobiografię słowami: „Jestem białym i jestem czarnym, i wiem że nie ma tu żadnej różnicy. Każdy z nas rzuca cień, a wszystkie cienie są jednakowe".

Marian Podkowiński

ADAM WAŻYK

Z TEATRÓW ŁÓDZKICH

TEATR KAMERALNY

Teatr Kameralny w Łodzi „Wyspa pokoju" E. Pietrowa. Reżyserował Stanisław Daczyński, dekoracje Władysława Daszewskiego. Na zdjęciu Barbara Drapińska i Andrzej Łapicki

Andrzej Łapicki, Jadwiga Chojnacka, Igor Śmiałowski w „Wyspie Pokoju" Pietrowa.

Satyryk radziecki Eugeniusz Pietrow zginął w roku 1942 w obronie Sebastopola. Komedię polityczną pt. „Wyspa pokoju", wystawioną obecnie w Teatrze Kameralnym, Pietrow napisał w roku 1940, w okresie, kiedy pokojowa polityka Chamberlaina wydała już swoje owoce wojenne, zabór Czechosłowacji i Polski przez Hitlera oraz zwiastujące wojnę na Dalekim Wschodzie napięcie antagonizmów imperialistycznych. Od czasu napisania tej komedii politycznej, historia posunęła się o kilka rozdziałów naprzód, zmienił się układ sił i zmieniły się metody działania w obozie imperialistycznym, komedia straciła więc swoją aktualność polityczną; ale bynajmniej nie straciła wymowy historycznej.

Główną postacią tej komedii jest Mr. Joseph Jacobs, kapitalista angielski, który w obliczu nadciągającej wojny przenosi się wraz z rodziną i jej przyległościami na wyspę niczyją, aby tam przeczekać zawieruchę i głosić stamtąd przez radio idee pacyfistyczne. Na tej Wyspie Pokoju Mr. Jacobs urządził sobie mieszkanie na wzór londyński i do prymitywnych tubylców odnosi się nader po chrześcijańsku. Mr. Jacobs ma szczery wstręt do wojny i nawołuje świat kapitalistyczny do opamiętania. Ale na wyspie wytryska ropa naftowa i w pacyfiście, który wziął rozbrat z niespokojnym światem, odrazu budzi się człowiek interesu. Zakłada angielskie przedsiębiorstwo eksploatacji, jego żona, z pochodzenia amerykanka, zakłada analogiczne towarzystwo amerykańskie. Stary Japończyk, Mr. Baba, zaczyna eksploatować źródła naftowe po japońsku. Gra sprzecznych interesów odbija się przede wszystkim na skórze tubylców wywłaszczanych z ziemi. Wyspa Pokoju zmienia się w beczkę prochu, a pacyfizm pana Jacobsa staje się osłoną obłudnej polityki, której koszta płacą tubylcy. I w końcu zaczynają grać armaty.

Sztuka Pietrowa ma założenia nieco fantastyczne. Ale jest to szczególny typ fantazji literackiej, powiedziałbym — nowatorski. Fantazja ta nie narusza podstawowych praw, rządzących światem rzeczywistym, przeciwnie, służy do ich uwydatnienia. Dzieje tej Wyspy Pokoju, której nie znajdziemy na mapie, są jakgdyby modelem do poglądowego wykładu o mechanizmie świata imperialistycznego. Co prawda, autor ukazuje ten mechanizm tylko częściowo, nie uwzględnia stosunku sił imperialistycznych do kraju socjalizmu, do ZSRR, pomija ten podstawowy motyw, bez którego niepodobna odcyfrować polityki lat międzywojennych i pobudek ostatniej wojny, ale upatrzoną część prawdy ukazuje trafnie, jasno i dobitnie. Tylko pełna świadomość praw rządzących światem imperialistycznym mogła zrodzić tego typu fantazje. Komedia Pietrowa jest w naszych czasach odpowiednikiem wolterowskiej powiastki filozoficznej.

Pietrow wykazał niepospolitą zdolność uogólnienia, którą widać w przebiegu anegdoty i doborze nieledwie każdego szczegółu. W tej naprawdę dowcipnej powiastce filozoficznej autor wyznaczył nawet drobnym szczegółom paradoksalne koleje.

Głośnik radiowy, który przed każdym aktem zapoznaje nas z sytuacją światową i wpływa na przebieg akcji na scenie, z początku mówi nam o przygotowaniach wojennych w Europie i Ameryce, a pod koniec — o sytuacji wojennej na Wyspie Pokoju. Niewinne druty do robótek ręcznych, które rozsiewa po całym mieszkaniu Mr Jacobsa roztargniona gospodyni Katarzyna zmieniają się na Wyspie Pokoju w ozdobę głów tubylczych, w specyficzną monetę, za którą wykupuje się od nich tereny naftowe. Słowem wszystko odbywa się paradoksalnie, ale prawomiernie. Młody geolog, odkrywca nafty na wyspie, czyni wszelkie zabiegi, aby uniknąć żałosnego losu młodych odkrywców w świecie kapitalistycznym, i naturalnie—nic mu się nie udaje. W tym świecie, gdzie wszystko się zmienia na opak, gdzie poczciwa napozór gospodyni bogaci się na terenach naftowych, a pacyfista zmienia się w uosobienie obłudy politycznej, jedno tylko pozostaje bez zmiany: tak samo w ostatnim, jak i w pierwszym akcie córka pana Jacobsa i młody geolog nie mogą się pobrać z powodu różnic majątkowych. I to również jest prawomierne. Ta niezmienna przyczyna nieszczęść miłosnych, znanych nam z życia, a jeszcze obszerniej — z literatury, trwa poprzez wszystkie fazy kapitalizmu.

Motywy, które zebrał w swojej komedii Pietrow, są realistycznym skrótem i równocześnie realistycznym uogólnieniem. Niektóre postaci na scenie wypowiadają zaledwie kilka zdań, ale w tych kilku zdaniach mieści się charakter i typ umysłowości — cała spirytystyczna mania sparaliżowanego angielskiego staruszka, cała schizofrenja damy angielskiej z dobrego towarzystwa cała głupota polityczna podrzędnego posła z Izby Gmin.

Świetna sztuka Pietrowa została świetnie wystawiona w Teatrze Kameralnym. Opracowanie dramatyczne Erwina Axera i reżyseria Stanisława Daczyńskiego nadała sztuce ostre tempo. Reżyser i zespół starali się wydobyć z tekstu wszystkie zasoby humoru słownego. Artyści osiągnęli zgrany styl komediowy dobrego gatunku. Nie będę wymieniał wszystkich, chociaż prawie wszyscy dobrze się przysłużyli sprawie komediowej. Szczególnie podobał mi się Michał Melina, który w roli pana Jacobsa uwidocznił dialektyczną przemianę burżuazyjnego pacyfisty w obłudnego reprezentanta polityki imperialistycznej. Podobał mi się Konstanty Pągowski jako ugrzeczniony, chytry i zachłanny przedstawiciel imperializmu japońskiego i Ludwik Tatarski jako naiwny władca tubylców. Nie podobała mi się Jadwiga Chojnacka, która zbyt po swojsku potraktowała rolę angielskiej gospodyni i zbyt farsowo przemieniła się w zbogaconą właścicielkę pól naftowych. Właściwy komediowy charakter zachowała Wanda Jakubińska jako pani Jacobs. Szczególną sensację na widowni wywoływały dwie siostry w tekście i dwie bliźniaczki w życiu, Barbara Drapińska i Krystyna Ciechomska. Okazało się, że obie są utalentowanymi artystkami scenicznymi. Chciałbym jeszcze wspomnieć o Igorze Śmiałowskim w roli młodego naukowca, którego los bawił mnie i wzruszał.

Dekoracje Władysława Daszewskiego, jak zawsze, doskonałe, dyskretne, z nieomylnym gustem. Obcuje się z nimi przez trzy akty i nie nużą ani przez chwilę.

Adam Ważyk

NA PÓŁKACH KSIĘGARSKICH

Elliot Roosevelt. W jego oczach. Wspomnienie 1940—1945. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, str. 233 ; 3 nl.

Wspomnienia młodego Roosevelta należą do kategorii literatury pamiętnikarsko - historycznej, do rzędu tych „przyczynków", które ukazują nam historię od strony kulis, czy też, jak wyrażają się Francuzi, „w pantoflach". Relacje tego rodzaju „naocznych świadków" wielkich zdarzeń dziejowych należy, oczywiście, traktować z dużą dozą krytycyzmu i ostrożności: nie tylko urzędnicy magistratury sądowej, lecz i laicy wiedzą doskonale, że nawet najuczciwsi, najbezstronniejsi świadkowie mają nieprzepartą skłonność do koloryzowania, retuszowania i stylizowania swoich zeznań.

Z tego wszystkiego zdaje też sobie sprawę pani Eleonora Roosevelt, autorka przedmowy do Wspomnień swego syna, pisze bowiem wyraźnie, że „każdy człowiek opowiada to, co widział, słyszał, przeżył, ze swego punktu widzenia. Osobowość autora wyciska piętno na każdym kroku wydarzenia i to jest jedną z przyczyn, dla których opowiadania o tych samych wypadkach różnią się często jedno od drugiego".

Wszystko, co wyżej powiedziałem, należy mieć na uwadze przy lekturze Wspomnień Roosevelta juniora, lecz z tych zastrzeżeń nie wynika bynajmniej ryczałtowa pejoratywność ich oceny. Przeciwnie — te Wspmnienia — to interesujący i godny uwagi dokument pamiętnikarski, spisany przez człowieka, który nie tylko kochał i czcił swego wielkiego ojca, lecz miał też możność przyjrzeć mu się z bliska i osobiście jego działaniom, poglądom i postawie w tak węzłowych momentach drugiej wojny światowej jak pamiętne spotkania szefów państw antyhitlerowskich na Nowej Fundlandii, w Casablance, Kairze, Teheranie Na konferencji jałtańskiej Elliot Roosevelt swemu ojcu już nie towarzyszył, relację swą z tych dni historycznych oparł jednak — jak twierdzi — na materiałach najbardziej wiarygodnych, czerpanych „z pierwszej ręki".

Elliot Roosevelt, oficer lotnictwa USA jest sprawozdawcą inteligentnym, obdarzonym umiejętnością obserwacji i wyciągania rozumnych wniosków z tego, co wokół siebie widzi i słyszy. W relacji z pierwszego spotkania Roosevelta z Churchillem na Nowej Fundlandii, które przyniosło w wyniku „Kartę Atlantycką", autor Wspomnień m. in. notuje: „Ze zdziwieniem stwierdziłem, że Imperium Brytyjskie dąży do tego, aby Niemcy i Rosjanie wzajemnie się pożerali, podczas gdy Anglia będzie nabierała sił". Opisując konferencję teherańską, autor Wspomnień uważa słusznie za właściwe przytoczyć taką opinię prez. Roosevelta na temat forsowanej przez Churchilla koncepcji uderzenia na Niemców via Bałkany: „Ilekroć premier Anglii dowodził konieczności uderzenia przez Bałkany, było zupełnie jasne dla każdego na

sali, co miał istotnie na myśli: Że przede wszystkim chciał wbić nóż w środkową Europę, żeby nie dopuścić Armii Czerwonej do Austrii, Rumunii, a jeśli się da, to i do Węgier".

Takich spostrzeżeń, uwag i przytoczeń znajdziemy we Wspomnieniach dużo. I dlatego właśnie wartość tej książki polega nie tylko na żywej i trafnej charakterystyce wielkich protagonistów obozu sojuszniczego, na ujawnieniu wielu szczegółów natury politycznej, nieznanych opinii publicznej w owym czasie, lecz również i bodajże głównie na tym, że Wspomnienia te rzucają światło na organiczne zaczątki sprzeczności i konfliktów między wielkimi mocarstwami, na te różnice poglądów, i dążeń, które wystąpiły już w sposób całkiem wyraźny w międzynarodowej polityce państw zwycięskich w okresie powojennym.

bd

Henryk Cunow. Pochodzenie religii i wiary w Boga. Przełożył z niemieckiego Z. Mieczyński. Wstępem opatrzył Jan Hempel. Wydanie drugie. Warszawa, „Książka", 1948 — str. 170 i 2 nl.

Pierwsze wydanie tego popularnego dziełka religioznawczego ukazało się u nas przed dwudziestu laty. Ponieważ ten właśnie okres, pochłonięty w jednej czwartej przez kataklizm wojenny, nie przyniósł w dziedzinie religioznastwa żadnych rewelacyjnych wyników, można uważać, że praca Cunowa jest dzisiaj w równej mierze pożyteczna jak i aktualna.

Przy czytaniu i ocenie tej pracy należy mieć na uwadze, że pomimo wielkiego mnóstwa materiałów, przyczynków i wyników badań cząstkowych, całkowita i ogólna teoria religii, obejmująca wszystkie zjawiska religijne w całej ich różnorodności, dotychczas nie istnieje. Cunow, będąc raczej etnologiem niż historykiem religii, nie kusi się bynajmniej o zbudowanie czy choćby zapoczątkowanie takiej teorii ogólnej. Rozpatruje on tylko wierzenia religijne ludów pierwotnych, powstrzymując się od przeprowadzania analogij z chrześcijaństwem i w ogóle religiami ludów kulturalnych.

Jakie jest podłoże tej wstrzemięźliwości śmiałego skądinąd i kompetentnego badacza, o tym wspomina obszerna przedmowa Jana Hempla, stanowiąca cenne uzupełnienie książki. „Z nauką o religii" — pisze Hempel — stało się to, co z ekonomią społeczną. Myśliciele burżuazyjni ją zapoczątkowali, ale w pewnym momencie myśl ich musiała zatrzymać się przerażona stojącymi przed nią wnioskami"... A zasadniczym z tych wniosków jest to, że „naukowe badanie religii prowadzi nieuchronnie do unicestwienia samej religii". Taki rezultat nie leży ze względów bardzo zrozumiałych — w interesach klas posiadających, które właśnie z religii uczyniły sobie jedno z najpotężniejszych instrumentów władzy i panowania nad pracującymi i wyzyskiwanymi masami ludowymi.

bd

Anatol Mikułko. W pogoni. Powieść. Okładkę projektował **Paweł Świątkowski** (Łódź), „Poligrafika", 1947, str. 195 i 1 nlb.

Powieść Mikułki czyni wrażenie czegoś bardzo niewspółmiernego, mimo że związana jest tematycznie z okresem wojennym i ma datę wydania już powojenną. Historia młodszego lekarza z kresowego ongi „miasta W." rozgrywa się w klimacie krańcowego egotyzmu, a osobiste przeżycia bohatera — choć uzależnione od biegu pamiętnych wydarzeń lat 1930—1945 — toczą się jak gdyby na ich marginesie, słabo zabarwione reflektorem powszechnego kataklizmu.

Bohater powieści jest człowiekiem impulsywnym, niezrównoważonym i — pechowym. Wdaje się w awanturę miłosną z przygodną aktorką warszawską, goni za nią do Moskwy i traci ją z oczu; później — znalazłszy się w jakimś nadwołżańskim miasteczku — romansuje z lekarką - Rosjanką; wreszcie — przypomina sobie, że „mieście W." pozostawił żonę i rodzinę, więc już jako oficer dywizji kościuszkowskiej, po wypędzeniu z „miasta W." Niemców, wraca tam i dowiaduje się, że żona i krewni wyjechali dawno do Warszawy; ale w styczniu 1945 roku pod wskazanym mu adresem warszawskim znajduje tylko wspólny dom i ani śladu swych najbliższych. Przez kilka lat żył Andrzej Rydzewski „w pogoni", gorączkowej i wyczerpującej. Ta pogoń nie daje mu jednak ani szczęścia, ani sensownego rozwiązania problemów osobistych.

Przykrym obciążeniem powieści jest maniera „młodopolszczyzny", „kultu ciała" itp. konwencyj, wyraźnych zwłaszcza w pierwszych rozdziałach książki. Świat drży w posadach, żywioły wojny szaleją, lecz Andrzej i ci, z którymi przestaje, spędzają czas na miłostkach, pijatykach, eskapadach... Forma literacka powieści pozostawia wiele do życzenia: styl nierówny, to pełen lirycznych wybuchów, to znowu suchy, bezbarwny, niemal protokularny.

Wydaje się, że autor „W pogoni" chciał utrwalić tu, pewne wspomnienia osobiste, rozładować pewne kompleksy subiektywne. Z szerszego jednak punktu widzenia potrzeba wydania tej książki nie była — jak sądzę — dość uzasadniona.

b. d.

PRZEGLĄD PRASY

Fikcyjne przeciwstawienie

ZJAZD walny Związku literatów polskich w Szczecinie był nie tylko dorocznym formalnym załatwieniem spraw zawodowych i organizacyjnych. Miał on również, a może przede wszystkim, wielkie znaczenie jako trybuna dyskusyjna, gdzie starły się dwa poglądy na kulturę — marksistowski i katolicki. Wiem, że upraszczam nieco sprawę, gdyż ze strony katolików występował jeden Jerzy Zawieyski, a i jego przemówienie nazwałbym raczej głosem wołającego na puszczy katolickiej literatury w Polsce. Jeśli jednak nie było nawet ożywionej dyskusji, to w każdym razie była polemika z idealistycznym poglądem na sprawy kultury, reprezentowanym przez katolików uczciwych. Z tego ogólnego zagadnienia sprawy literatury wydzielił w swoim referacie Żółkiewski; o stosunku zaś marksistów do całokształtu kultury mówił w końcowym swoim przemówieniu Włodzimierz Sokorski. Bardzo żałuję, że to drugie przemówienie Sokorskiego nie zostało jeszcze wydrukowane. Wydaje mi się, że zawierało ono więcej potrzebnych nam dziś sformułowań niż przemówienie pierwsze, z którym czytelnicy mogą się zapoznać w nr 5 „Odrodzenia". Końcowe przemówienie Sokorskiego wyjaśniło bowiem rzecz o wiele bardziej moim zdaniem, dziś zasadniczą niż to jaka ma być literatura; wyjaśniło — jaki jest stosunek marksizmu do kultury, stwierdziło wyraźnie, że przedmiotem zainteresowania marksizmu jest człowiek i sprawy ludzkie, co tak chętnie kwestionują właśnie katolicy, przypisując sobie wyłączną troskę o człowieka.

Piszę to wszystko poto, aby przygotować sobie grunt do omówienia interesującego artykułu Jerzego Turowcza. Artykuł ten pt. „Polityka i kultura" został wydrukowany w „Tygodniku Powszechnym" (nr 3) i pierwsze jego zdania czytałem przez ramię redaktora Turowicza właśnie na zjeździe szczecińskim. Sądzę, iż ten artykuł należy traktować jako głos w dyskusji o literaturze, jako słowo katolików w rozważaniach o istocie kultury, której literatura jest tylko drobną częścią.

Turowicz stawia tezę, że polityka jest środkiem do celu, którym jest kultura: „Zadaniem polityki jest stworzyć możliwie najlepsze warunki do rozwoju kultury, warunki techniczne, powiedzmy, zewnętrzne". W konsekwencji Turowicz dokonuje podziału między polityką i kulturą i twierdzi, iż polityka nie może decydować o treści kultury. Zgadzam się z pierwszą tezą Turowicza, nie mogę natomiast zgodzić się z drugą, po prostu dlatego, że przeczy temu cała historia ludzkiej kultury. Kultura zawsze była par excellence polityczna, jej rozwój czy upadek regulowany był układem sił społecznych i politycznych. To stara i naiwna prawda, którą powinni przede wszystkim znać katolicy, nawet jeśli są liberalni i nie pochwalają inkwizycji, indeksu ksiąg zakazanych etc.

Kultura i polityka jako dziedziny ludzkiej działalności nie są rozdzielne, nie dadzą się rozdzielić. Ani ja, ani Turowicz, gdy wymawiamy słowo „polityka", nie rozumiemy go chyba w znaczeniu rozgrywek parlamentarnych, ale nadajemy mu sens głębszy i istotniejszy. Turowicz pisze: „zadaniem polityki jest stworzyć możliwie najlepsze warunki do rozwoju kultury..." Zgoda. Ale jaka to polityka stwarza takie warunki? Tylko taka, która dąży do zniesienia podziału między ludźmi, która pragnie uniezależnić człowieka od przyrody, która zmierza do wyzwolenia człowieka od zabobonu, przesądów i narzuconej mu hierarchii. Taka polityka w codziennej działalności ma swoją krótką nazwę — socjalizm. Marksizm — tu znów powtórzę prawdę znaną — nie jest utopią, ale teorią naukową, obejmującą wszystkie dziedziny życia ludzkiego, wykrywającą ich prawa, obnażającą ich sprzeczności. Tam, gdzie polityka opiera się nie na rozgrywkach parlamentarnych, ale na teorii naukowej, tam polityk nie ma potrzeby „upraszczać obrazu rzeczywistości", o czym mówi Turowicz, który jak sądzę, popełnia błąd, utożsamiając polityka mieszczańskiego z politykiem — marksistą. Polityk — marksista widzi bowiem świat i życie w całej jego złożonej, skomplikowanej budowie, zna i rozumie zachodzące w nim sprzeczności i nie ma powodu upraszczać obrazu rzeczywistości, gdyż właśnie ów złożony jej obraz i jej sprzeczności są podstawą jego myślenia i działania. Turowicz oddzielając „człowieka kultury" od „polityka", mówiąc o „człowieku kultury" w ogóle i o „polityku" w ogóle, twierdzi, iż człowiek kultury, artysta, intelektualista ma obowiązek widzieć rzeczywistość w całej prawdzie, taką jaka ona jest. Nie wolno mu upraszczać, nie wolno mu zamykać oczu na całą humanistyczną komplikację rzeczywistości..." Ależ podobnie musi zachowywać się „polityk" marksistowski! I jemu nie wolno upraszczać, i on ma obowiązek widzieć rzeczywistość w całej prawdzie, taką jaka ona jest. Nie widzę tu przeciwieństw, które dostrzega Turowicz. Widzę natomiast co innego. Turowicz uważa politykę za zło konieczne, za rzecz przemijającą, natomiast kulturę traktuje jak coś niezmiennego, jako constans, jako rzecz daną raz na zawsze. Trudno mi się z tym zgodzić, trudno mi bowiem rozróżnić np. w historii Grecji czy Rzymu co było kulturą, a co polityką, trudno mi np. byłoby zgodzić się na to, że cenna zapewne i dla Turowicza i dla mnie tradycja wielkiej kultury europejskiej powstała oddzielnie poza polityką, poza przemianami struktur społecznych i gospodarczych, poza żywą i zmienną rzeczywistością.

W marksizmie działalność polityczna i kulturalna człowieka nie da się rozdzielić. Jeśli proletariat w wyniku rewolucji osiąga pełnię władzy, to jednocześnie proletariat staje się odbiorcą wszystkich dóbr kulturalnych przeszłości i twórcą dóbr nowych. Jest więc rzeczą jasną, że dla politycznego działacza klasy robotniczej sprawy kultury nie są, nie mogą być obojętne, podobnie jak dla pisarza związanego z ideologią socjalizmu nie są, nie mogą być obojętne sprawy polityki. Oczywiście zdarzyć się może tak, że „polityk" nie rozumie istoty spraw kulturalnych, że je traktuje powierzchownie, jako doraźny środek propagandy, że je upraszcza, że nie dostrzega ich skomplikowanej treści. Znaczy to jednak, że taki „polityk" nie zdaje sobie sprawy z tego o czym tak pięknie mówił w swoim końcowym przemówieniu na zjeździe Sokorski, odpowiadając Jerzemu Zawieyskiemu, który dał wyraz swojemu zdziwionemu zadowoleniu, iż w przemówieniach marksistów tyle mówiono o człowieku i o sprawach ludzkich. Sokorski oświadczył wtedy, że dziwi się temu zdziwieniu, marksizm bowiem niczym innym się nie zajmuje poza człowiekiem i sprawami ludzkimi.

Humanizm marksizmu o tyle jest w moim głębokim przekonaniu pełniejszy od humanizmu najinteligentniejszych i najszlachetniejszych nawet katolików, że jako podstawę zakłada świadomość i moc człowieka, który sam jest w stanie urządzić swoje życie na ziemi mądrzej i lepiej niż ono było dotąd urządzone. Cała „polityka" marksistów zmierza właśnie w tym kierunku. Dlatego trudno stosować do nich te miary, które można by stosować do polityków mieszczańskich. Politycy mieszczańscy reprezentowali interes swojej klasy, politycy marksistowscy walczą o wyzwolenie człowieka poprzez zwycięstwo klasy robotniczej, która usunie wyzysk, zniesie podział na klasy, uwolni człowieka. Znowu powtarzam stare prawdy elementarne, ale się ich powtazania nie wstydzę. Nie wstydzę się również powtórzyć wślad za artykułem Turowicza, „celem do którego dążymy jest prawdziwe upowszechnienie kultury i awans kulturalny nowych mas społecznych, jest nim przede wszystkim potężny rozwój kultury harmonijnej ideowo i tak dynamicznej, by przekształcała świat, by dawała ludziom szczęście i warunki pełnego rozwoju..." Jakże jednak urzeczywistnić mamy te cele, jeśli nie zmienimy całego układu tej rzeczywistości, w której przez setki lat nie udało się tego stanu rzeczy osiągnąć? Jakże nazwać taką właśnie działalność człowieka jeśli nie „polityką"? Jakże teraz oddzielić politykę od ludzi zmieniających starą rzeczywistość, czyli marksistów od kultury harmonijnej ideowo i tak dynamicznej, by przekształcała świat, by dawała ludziom szczęście i warunki rozwoju? Na to pytanie nie ma odpowiedzi w artykule Turowicza i być jej nie mogło. Rozdział między polityką i kulturą występował tylko wtedy, gdy polityka hamowała rozwój i postęp człowieka. Tak działo się, gdy palono Husa, gdy zaprzeczano Kopernikowi, gdy Leonardo sekretnym pismem notował swoje spostrzeżenia przyrodnicze, gdy wielki filozof pisał: „Kroczę zamaskowany". Turowicz nie zechciał rozróżnić dwuch polityk — polityki przeciwko człowiekowi i polityki sprzyjającej rozwojowi wszystkich dodatnich możliwości człowieka. Z braku tego rozróżnienia, z mechanicznego utożsamienia marksizmu z egoistycznym politykierstwem mieszczańskim zrodziła się ta fikcyjna już dziś w wielu krajach Europy sprzeczność, którą wykrywa Turowicz.

ph.

KORESPONDENCJA

Na marginesie jubileuszu Leopolda Staffa

O tym z jakim trudem dorabiać się musiał u nas poeta przed pięćdziesięciu laty już nie tylko sławy, ale chociażby możności opublikowania pierwszych swoich tomików — świadczy fakt, że nawet najwięksi zmuszeni byli wydawać je własnym nakładem. Z papierów nieistniejącego już — o ile mi wiadomo — archiwum działu wydawniczego Gebethnera i Wolffa ogłosiłem przed wojną następujący fragment listu Leopolda Staffa zawierającego prośbę o pozwolenie umieszczenia firmy Gebethner i Wolff na pierwszym wydaniu „Snów o potędze" (1901):

„Zrozumie Sz. Pan, że chodzi tu o złą opinię i uprzedzenie, jakie istnieje dla książek wydawanych nakładem autrów... Przypuszczam zaś, że książka moja, uchodząc za nakład... Gebethnera i Wolffa, nie przyniesie żadnej ujmy Szan. Firmie... Pan Tetmajer mówił mi, że pierwszy tom swoich Poezyj wydał własnym nakładem, a przecież u dołu karty tytułowej widnieje napis: Nakład Gebethnera i Wolffa..." (Z dziejów firmy Gebethner i Wolff. Warszawa 1938 str. 77).

Jan Muszkowski

KLUB ODRODZENIA 1949

Deklaracja

Zgłaszam się na członka Klubu „Odrodzenia" i zobowiązuję się do płacenia abonamentu za książki w kwocie zł 1.800 rocznie, płatnych po 150 zł miesięcznie, po 300 zł co drugi miesiąc lub po 900 zł półrocznie (niepotrzebne skreślić).

Moje prawa i obowiązki są mi znane.

(Nazwisko) (Miejscowość)

(Imię) (Ulica, Nr domu)

(Zawód) (Poczta, Powiat)

(podpis)

Wyciąć, nakleić na kartkę pocztową i przesłać pod adresem: Warszawa, Daszyńskiego 14, Klub „Odrodzenia".

TREŚĆ NUMERU 5:

Ryszard Matuszewski — Szczecińskie dyskusje; **Aleksander Bogen** — Uwagi o sztuce radzieckiej; **Paweł Hertz** — Rozważania o stosunku do literatury niemieckiej; **Voltaire** — Rosjanin w Paryżu; **Wacław Kubacki** — „Kłopoty z genezą „Hymnu na Zwiastowanie; **Leon Pasternak** — Wiersze; **Joanna Guze** — Książka o Van Goghu; **Bronisław Winnicki** — Polityczna sylwetka Weyssenhoffa; **Adam Ważyk** — Z teatrów łódzkich; **Zygmunt Szymański** — „Wielki spisek przeciwko ZSRR"; **B. D.** — Na półkach księgarskich; **Kronika francuska; Przegląd prasy; Korespondencja; Noty.**

Koty

W pewnym nabożnym kraju

W Trinity - Church w Hereford (USA) odbyło się nabożeństwo dla zwierząt, podczas którego kazanie wygłosił wielebny pastor Snell. W świątyni zebrały się dzieci z całego miasta ze swoimi czworonogimi i pierzastymi ulubieńcami. W uroczystym nabożeństwie — jak donosi triumfalnie prasa amerykańska —, wzięło udział: 20 koni, 178 psów, 310 kotów, 78 żab, około 700 białych myszy, 44 żółwie, złota rybka oraz kaczki, gęsi, lama, dwa kozły, dwie krowy, wąż, dwa krokodyle, 40 papug i 69 małp.

Pastor Snell przemawiał do wiernych z pekińczykiem na rękach. Nabożeństwo minęło bez przeszkód, jeśli nie weźmiemy pod uwagę małp, które obrzuciły duchownego sprzętem kościelnym.

Wszystko to działo się w cnotliwym i pełnym bojaźni bożej kraju — USA.

rk

Handel strachem

„Międzykontynentalne Towarzystwo Komunikacyjne" w Amsterdamie wpadło na niecodzienny pomysł. Przedsiębiorstwo to oferuje każdemu Holendrowi (który dysponuje odpowiednią gotówką), na wypadek wybuchu trzeciej wojny światowej — miejsce na okręcie, którego celem podróży będą Azory lub jakiś port północno-amerykański. Opłata od osoby wynosi 4300 guldenów, dla dzieci zniżki pięćdziesięcioprocentowe. Bilet jest ważny do dnia 1 lipca 1953 roku. Firma wydała prospekt, który wykazuje, że na wypadek wojny Holandia będzie okupowana przez obce wojska w przeciągu kilku dni.

Sprytnie pomyślane. Robić panikę wojenną i ciągnąć z tego zyski. Ale nie o to chodzi. Kapitaliści holenderscy, uzbrojeni w amerykańską broń i angielskie samoloty, są niezwykle odważni wobec bezbronnych Indonezyjczyków. W domu czują się mniej pewnie.

ts

Mądrość dla maluczkich

W styczniu 1949 r. zorganizowano w Central Hall, jednej z największych sal Londynu, doroczny odczyt dla dzieci. W imprezie tej wzięło udział ponad 2700 dzieci w wieku szkolnym, zebranych z całej Anglii. Przemówienia wygłosili: historyk Arnold Toynbee, minister gospodarki rządu Partii Pracy Sir Stafford Cripps oraz były minister konserwatywny Woolton. Podsekretarz stanu Ministerstwa Spraw Zagranicznych, „socjalista" Christopher Mayhew uraczył dzieci nowiusieńką definicją „demokracji": **„Jeśli powiadam, że jakiś kraj jest demokratyczny — oświadczył Mayhew — to mam na myśli, że kraj ten nie jest komunistyczny".**

Britannia locuta, Causa finita. Mister Mayhew był na tyle przezorny, że obrał sobie dziecięce audytorium, które jednak — jak wynika ze sprawozdań — okazało się rozsądniejsze od wielu dorosłych Anglików i sprawiło mówcy coś w rodzaju kociej muzyki.

ts

Cuda rusycystyki

W społeczno-literackim tygodniku „Wieś"— nr. 5 (184) z dn. 30 stycznia br. — umieszczono artykuł Tadeusza Chróścielewskiego pt. „Droga do sławy — Uwagi nad okresem rosyjskim biografii Mickiewicza", który przynosi materiał rewelacyjny. Nie sposób wyliczyć wszystkich drobnych odkryć autora tego ciekawego wypracowania; zatrzymam się nad głównymi Na przykład dotychczas wszystkie źródła zgodnie umiejscowiały fakt słynnej powodzi Petersburskiej, która zdarzyła się na jesieni 1824, w dniu 7 (siódmego)-listopada. T. Chróścielewski jest innego zdania. Pisze: „16 listopada w przeddzień słynnego wylewu Newy, w którym mistycy w rodzaju Oleszkiewicza widzieli widomy (!) znak rychłego upadku caratu, kibitka policyjna z dalekiego Wilna stanęła u celu podróży „Nieznany przybylec" z wileńskiego Zachodu (!) ujrzał po raz pierwszy ludne place i bulwary potężnej „Palmiry Północy". Wszystko w opisie T. Chróścielewskiego jest owiane tajemnicą i powabem wytwornego stylu, nie ma tylko żadnej wzmianki skąd przyszła do niego zagadkowa data 16 listopada, którą on uporczywie powtarza

„...Popularność Mickiewicza bynajmniej nie maleje w następnym pokoleniu literackim — czytamy kilka wierszy niżej, — które zna już go wyłącznie z utworów — Bielinski, Lermontow, Gogol, Hercen, Turgieniew". Nie wiem którego z Turgieniewów ma na myśli autor artykułu, lecz jest faktem nader znanym, że Gogol i Hercen znali Mickiewicza osobiście. Hercen sam pisze o tym w swoich wspomnieniach (patrz „Byłoje i dumy"), zaś Gogol spotykał się i przyjaźnił się z poetą za granicą w Paryżu, Genewie i w Karlsruhe pomiędzy rokiem 1836 a 1843. Wzmianki o tym są w popularnych biografiach Gogola, a W. Wieriesajew w swojej książce „Gogol w życiu" specjalnie położył akcent na przyjaźń z wielkim naszym poetą.

Ale to jeszcze nie wszystko. Oto są dalsze rewelacje T. Chróścielewskiego. „W styczniu 1823 niezmiernie ceniony w stolicy almanach poetycki „Gwiazda Polarna" przyniósł licznym „miłośnikom literatury" (!) zręczny przekład „Lilii" i „Przypomnienia". Autorem przekładów był poeta redaktor, Konrad Rylejew, późniejszy przywódca rewolucji 14 dekabra (sic!)... Przekłady te jednak większego zainteresowania nie wzbudziły, przeszły przez opinię literacką i czytelniczą niemal bez echa" biada T. Chróścielewski i buduje całą hipotezę obojętności czytelników. Mam się wydaje, że oburzającą obojętność ówczesnych miłośników literatury nie trudno wytłumaczyć Chodzi o to, że tłumaczeń Rylejewa choć i dokonanych w roku 1822 „Gwiazda Polarna" za rok 1823 wcale nie „przynosiła" swoim czytelnikom. Natomiast jeden z tych przekładów — początek ballady „Lilie" — został opublikowany po raz pierwszy przez Bartieniewa w 1872 w zbiorowym wydaniu „Wiek Dziewiętnasty", drugi zaś — naśladowanie „Przypomnienia" — po raz pierwszy ogłosił Masłow w przypisach do swej książki pt. „Działalność literacka K. F. Rylejewa",

która ukazała się w roku 1912. Myli się również T. Chróścielewski kiedy pisze „Dopiero w 1829 r. pojawiają się w „Moskiewskim Telegrafie" fragmenty II części „Dziadów" i „Kurhanku Maryli" i to niemal wszystko": pierwszym drukowanym tłumaczeniem wierszy Mickiewicza był właśnie przekład „Kurhanku Maryli" pióra Poznańskiego. Ukazał się on istotnie w „Moskiewskim Telegrafie" Polewoja, lecz nie w 1829, jak tego chce autor artykułu, lecz w 1826 r. Ugrupowanie literackie „Polarnej Gwiazdy" wprawdzie ideologicznie b. bliskie spiskowi dekabrystów, lecz w większości składające się z ludzi, którzy nie byli członkami Związku Północnego (z wyjątkiem czynnych spiskowców Rylejewa i Bestużewa) T Chróścielewski nazywa „aktywem rewolucyjnym Związku Północnego" itd

Pod artykułem T. Chróścielewskiego stoją trzy litery „c. d n.", obiecujące nowe ciekawe odkrycia. Czekamy z niecierpliwością.

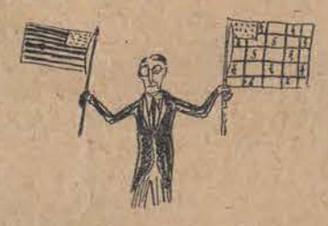
lg

Teoria i praktyka

Inaugurując nowy „sezon" prezydencki, prezydent Truman oświadczył:

„Lud amerykański dochowuje niezłomnej wierności zasadom, które od wieków opromieniają nasz naród. Jesteśmy zdania, że **wszyscy ludzie** mają prawo do równego traktowania w obliczu ustawy oraz do równego udziału w dobrach społecznych Wierzymy, że wszyscy ludzie mają prawo wolnego wyrażania swych myśli i przekonań".

Te piękne słowa znalazły niezwłocznie wyraz w procesie dwunastu przywódców komunistycznych, którzy stanęli przed sądem za propagowanie marksizmu-leninizmu w Stanach Zjednoczonych. Swobodne wyrażanie myśli i przekonań? Owszem, ale tylko takich przekonań, które propagują ucisk klasowy i wojnę.



rk

„Podomka"

Od redakcji tygodnika „Moda i życie praktyczne" otrzymaliśmy list z prośbą o zamieszczenie następującego komunikatu

Zamiast szlafroka — podomka

W konkursie na polską nazwę szlafroka, ten obcobrzmiący wyraz został zastąpiony nazwą podomka.

Sąd Konkursowy w składzie: prof. Uniw. St. Słojski, prof. Uniw. W. Doroszewski, wybitna pisarka Ewa Szelburg - Zarembina, przewodnicząca Klubu Kobiet Pracujących Zawodowo — red. J. Krawczyńska, dyr. Państw. Liceum Odzieżowego H. Waniczek— spośród kilkuset projektów nazw nadesłanych do Redakcji „Mody i Życia Praktycznego" — jednogłośnie wybrał nazwę p o d o m k a, pochodzącą od słowa „dom" i z nim ściśle związaną, a przy tym zgodną z duchem języka polskiego.

Wobec orzeczenia tak wybitnych autorytetów — należy uderzyć czołem. Hurra! Precz ze szlafrokiem! Niech żyje „podomka". Zastanawiamy się czy nie kupić jednej na koszt „Kuźnicy" i nie wysłać laureatowi „Mody i Życia Praktycznego" kol. Brandysowi. Niepokoi nas wielce myśl, że autor „Miasta Niepokonanego" nie nosi się dotąd dostatecznie z polską. Kto wie, może jeszcze i teraz, idąc do łazienki, wkłada szlafrok zamiast „podomki"? Należy temu przeciwdziałać szybko i zdecydowanie.

rkm.

Redaguje: Zespół „Kuźnicy" Wydaje: Spółdzielnia Wyd. „Czytelnik"
Redaktor naczelny przyjmuje we wtorki, czwartki i soboty od godziny 11 do 13.
Adres Redakcji i Administracji: ul. Piotrkowska Nr 96. — Telefon 204-75
CENA OGŁOSZEŃ: Za 1 mm na 1 szpaltę 40 złotych.
WARUNKI PRENUMERATY:
Miesięcznie zł 80.—; kwartalnie zł 240.—; półrocznie zł 480.—; rocznie zł 960.—.
Należność za prenumeratę należy wpłacać do PKO konto VII—567 „Prenumerata Kuźnicy"
Drukarnia Nr 4 Spółdz Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik" — Łódź, Zwirki 2
D—01926

KSIĄŻKI NADESŁANE

Bolesław Prus: Bywa i tak na świecie. Komedia w 3-ch odsłonach, udramatyzowała Maria Czanerle Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa 1948, str. 48. zł 100.—

Bolesław Prus: Sukienka balowa. Sztuka w 1 akcie, udramatyzowała Maria Czanerle. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa 1948, str. 44, zł 100.—

Bolesław Prus: Pałac i rudera. Wyd. II. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa 1948, str. 136, zł 120.—

Anatol France: Tais. Powieść, przekł. Jana Stena. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Kraków 1948, str. 172, zł 220.—
Historia Wszechzwiązkowej Komunistycznej Partii (bolszewików). Krótki kurs. Nakł. Sp. Wyd. „Książka", Warszawa 1948, str. 416, zł 250.—

Jack London: Biały kieł. Powieść, przekł. Stanisławy Kuszelewskiej. Wyd. II. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Kraków 1948, str. 226, zł 300.—

Hugh Lofting: Doktór Dolittle i jego zwierzęta. Przekł. Wandy Kragen. Wyd. II. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa, 1948, str. 112, zł 120.—

Helena Bobińska: Dzieciaki i zwierzaki. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa 1948, str. 24, zł 70.—

Jabuk Mawszowicz: Z dziejów roślin uprawnych, część I Zboża. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa 1948, str. 72, zł 150.—

Halina Koszutska: Zaczarowane pantofelki. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa, 1948, str. 24, zł 70.—

Antoni Lachowicz: Gospodarz — to ja!... Obrazek w 1 akcie z życia wsi współczesnej. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa 1948, str. 48, zł 100.—

Wanda Markowska i Anna Milska: Baśnie z całego świata. Wyd. II. Nakł. Spółdz. Wydawniczej „Książka", Warszawa 1948, str. 192. zł 250.—

I. G. Blumin i I. A. Trachtenberg: Współczesne teorie burżuazyjnej ekonomii politycznej. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa 1948, str. 104, zł 100.—

Wanda Grodzieńska: Były sobie koty dwa. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa 1948, str. 43, zł 250.—

Borys Gorbatow: Dusze nieujarzmione. Powieść, przekł. Tadeusza Zubiudowskiego. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Książka", Warszawa 1948, str. 144, zł 200.—

Or-Ot: Od wiosny do wiosny. Zebrała Maria Oppmanówna. Nakł. Wydawn. S. Arcta, Warszawa 1948, str. 48

Stanisław Hołszтyński: Od Fieldinga do Steinbecka. Nakł Wydawn. Stanisława Cukrowskiego, Warszawa 1948, str. 256, zł 700.—
Robotnicze pieśni rewolucyjne. Nakł. Wydawn. „Prasa Wojskowa", Warszawa 1948, str. 21.
Geografia Polski. Wyd. II. Nakł. Wyd. „Prasa Wojskowa", Warszawa 1948 str. 2

Jerzy Pytlakowski: Olimpijczyk. Nakł. Wyd. „Prasa Wojskowa", Warszawa 1948, str. 23.

Aleksander S. Serafimowicz: Żelazny potok. Nakł. Wydawn. „Prasa Wojskowa", Warszawa 1948, str. 245.
Zjednoczenie ruchu robotniczego. (Pieśni — utwory poetyckie — inscenizacje, fragmenty prozy), oprac. Zbigniew Stolarek. Nakł. Wyd. „Prasa Wojskowa", Warszawa 1948, str. 154.

Tadeusz Kubiak: Żołnierze i robotnicy (wiersze). Nakł. Wydawn. „Prasa Wojskowa", Warszawa 1948, str. 30.
Kraje demokracji ludowej. Nakł. Wydawn. „Prasa Wojskowa", Warszawa 1948, str. 32.

Adolf Sowiński: Ścięgienny. Wikary z Wilkołazu. Nakł. Państwowego Instytutu Wydawniczego, Warszawa 1948, str. 181, zł 200.—

J. Fenimore Cooper: Szpieg. Przekł. Hajoty. Nakł. Wielkopolskiej Księgarni Wydawniczej, Poznań 1948, str. 339.

Jarosław Iwaszkiewicz: Chopin. Nakł. Państwowego Instytutu Wydawniczego, Warszawa 1948, str. 108, zł 200.—
Proces krakowski. Niepokólczycki, Mierzwa i inni przed sądem Rzeczypospolitej. Nakł. Państwowego Instytutu Wydawniczego, Warszawa 1948, str. 391.

Michał Szulkin: N. K. Krupska wybitny pedagog radziecki. Nakł. Spółdz. Wydawn.-Oświatowej „Czytelnik", Warszawa 1948, str. 34.

J. I. Kraszewski: Z siedmioletniej wojny. Opowiadanie historyczne. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Czytelnik", Warszawa 1948, str. 145.

Janusz Klarner: W śniegach Himalajów. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Czytelnik", Warszawa 1948, str. 64, zł. 50.—
w dwudziestu obrazach. Nakł. Spółdz. Wydawn.

Marian Podkowiński: Pamiętniki Goebbelsa. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Wiedza", Warszawa 1948, str. 80.

Wacław Sieroszewski: Nowele Nakł. Spółdz. Wydawn. „Wiedza", Warszawa 1948, str. 152.

Tamasi Aron: Abel w puszczy. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Wiedza", Warszawa 1948, str. 248.

Leon Pasternak: Zasady i kwasy. Satyry. Wyd. II. Nakł. Wydawn. J. Przeworskiego, Warszawa 1948, str. 63.

Roman Sadowski: Rzut oszczepem. Wiersze. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Wiedza", Warszawa 1948, str. 47.

Or—Ot (Artur Oppman): Światek dziecięcy. Nakł. Spółdz, Wydawn. „Wiedza" Warszawa 1948, str. 32.

Michał Sayers i Albert Kahn: Wielki spisek przeciwko ZSRR. Nakł. Spółdz. Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik", Warszawa 1948 str. 452.

Jean Freville: Twórcy socjalizmu naukowego. Przekład Aleksandra Małeckiego. Nakł. Spółdz. Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik", Warszawa 1948, str. 205.

Tadeusz Borowski: Kamienny świat. Opowiadanie w dwudziestu obrazach. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Czytelnik" Warszawa 1948, str. 145

Michał Szołochow: Cichy Don. Tom IV, część II. Nakł. Spółdz. Wydawn. „Czytelnik", Warszawa 1948, str. 239.

Jerzy Putrament: Rzeczywistość. Część I. Nakł. Spółdz. Wydawniczo-Oświatowej „Czytelnik", Warszawa 1948, str. 64. zł. 50.

Wojciech Bąk: Dłonie z wiatru. Nakł. Wydawnictwa Władysława Bąka, Łódź—Wrocław 1948, str. 119.

Iwan Turgeniew: Rudin. Powieść. Przekł. Stefana Kołaczkowskiego. Nakł. Wydawn. Władysława Bąka. Łódź—Wrocław 1948, str. 200.

Wojciech Bąk: Twarze. Opowiadania. Nakł. Wy- 1948, str. 148.

Halina Maria Dąbrowolska. Praca i miłość. Wyd. II. Nakł. Wydawn. Władysława Bąka. Łódź—Wrocław 1948, str. 256.

Paweł de Kruif: Walka nauki ze śmiercią. Wyd. III. Nakł. Wydawn. Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1948, str. 386.

E. Rhein: Ty i elektryczność. Przekł. T. Perożyńskiego. Nakł Wydawn. „Dobra Książka", Wrocław 1948, str. 544 + 350 rycin w tekście + 1 tablica kolorowa.